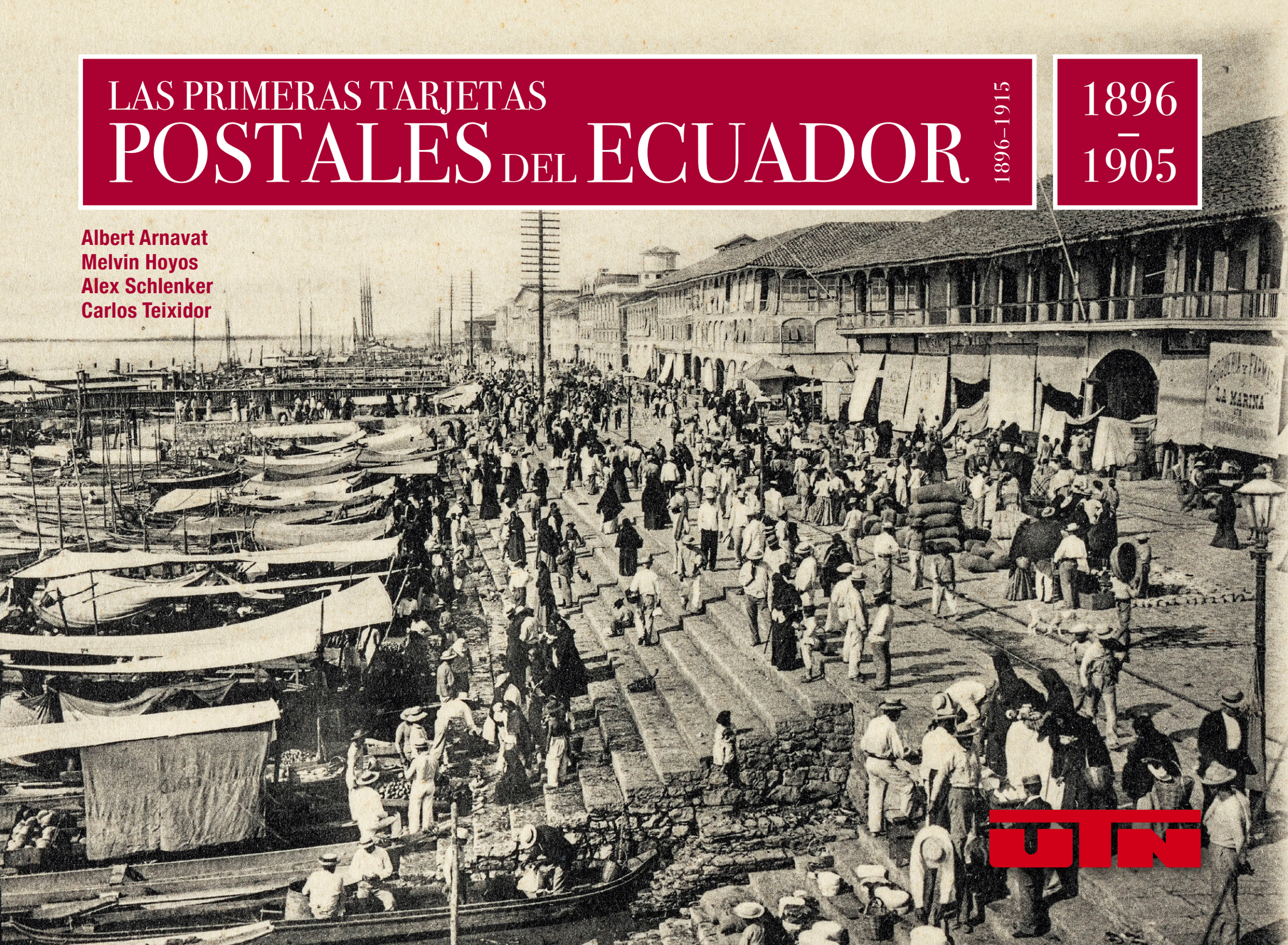
LAS PRIMERAS TARJETAS POSTALES DEL ECUADOR 1896–1915

1896 – 1905

Albert Arnavat
Melvin Hoyos
Alex Schlenker
Carlos Teixidor



UTN



2

LAS PRIMERAS TARJETAS
POSTALES DEL ECUADOR

Historia en imágenes

LAS PRIMERAS TARJETAS POSTALES DEL ECUADOR 1896–1915

Vol. 1: UNA MODA ELITISTA (1896–1905)

Albert Arnavat
Melvin Hoyos Galarza
Alex Schlenker
Carlos Teixidor Cadenas

EDITORIAL UTN
IBARRA - ECUADOR

«El ser humano es fundamentalmente un animal visual, que recibe gran parte de la información del mundo circundante por vía óptica»

Romà Gubern (1987)
Historiador y teórico de la comunicación

SUMARIO

007 | **Presentación.** Dr. Miguel Naranjo–Toro. Rector de la UTN
009 | **Prólogo.** Dra. Lucía Chiriboga. Ex-directora del INPC
016 | **Justificación.** Dr. Albert Arnavat. Docente de la Universidad Técnica del Norte
021 | **Las tarjetas postales en los orígenes de la civilización de la imagen en Ecuador**
039 | **Las primeras tarjetas postales del Ecuador: 1896–1905**
079 | **Distancia, tiempo e intimidad: las primeras postales del Ecuador**

091 | **CATÁLOGO DE LAS POSTALES DE ECUADOR (1896–1905)**
092 | Editor desconocido. «Recuerdos del Ecuador» (1896)
094 | E. Arenz, Postkartenverlag, Viena (Austria). «Guayaquil» (*c.* 1897–1898)
096 | [E. Arenz, Postkartenverlag, Viena (Austria)]. «Guayaquil» (*c.* 1897–1898)
098 | [E. Arenz, Postkartenverlag, Viena (Austria)]. «Guayaquil» (*c.* 1897–1898)
100 | Caspar Wübbe, Hamburgo/Leopoldo M. Brauer, Relojería Alemana, Quito. «Salud de Quito» (1898)
106 | Verlag v. Albert Aust. Hamburg. «Salud de Quito» (1898).
110 | Kunstverlag Paul Kohl, Chemnitz, «[Escudos de países]» (1899).
112 | Editor Samuel Mayer, Guayaquil «Saludos de Guayaquil» (1900).
136 | Fotógrafo y editor desconocidos. «Quito» (*c.* 1900–1901)
142 | Fotógrafo y editor desconocidos, «Guayaquil» (1901)
154 | Editor El Grito del Pueblo, Guayaquil. Foto. Lasarte / Menéndez y Jaramillo «Recuerdo de Guayaquil» (1902)
170 | Papelería La Viña, Guayaquil, Samsot y Missé Hs. Barcelona. «Guayaquil» (1902)
182 | Imprenta Mercantil Marín y Martínez, Guayaquil. «Quito», «Guayaquil», «Latacunga», «Otavalo» (1902)
196 | Imprenta Mercantil Marín y Martínez, Guayaquil. «Guayaquil», «Ecuador» (1903)
222 | Madres Oblatas, Ecuador. «Riobamba» y «Provincia de Cañar» (*c.* 1903)
226 | G. Flemming & Miketta, «Vista de Limones–Ecuador» (*c.* 1903)
228 | Imprenta Mercantil. [Hauser y Menet, Madrid], «Guayaquil» (1903)
240 | Fototipia Laso, Quito, Ecuador. «Quito», «Alrededores de Quito» (*c.* 1903–1905)
270 | Mayer Hermanos, Guayaquil. «Guayaquil» «Quito» «Cañar» «Oriente» (1904)
294 | Papelería La Viña, Guayaquil, Fot. Julio Timm. «Guayaquil» (1904)
326 | Fotografía Velox. J. Rodríguez, González, Guayaquil. «Guayaquil» (1904)
348 | La Viña. Contreras y Valdés, Guayaquil. «Guayaquil» (1905)
364 | Papelería Janer e Hijo, Guayaquil. «Guayaquil» (1905)
386 | Comité Naval, Guayaquil. «Guayaquil–Ecuador» (1905)
402 | [Purger & Cº], Múnich (Alemania). «Quito» (*c.* 1905)
406 | Colección América Cristiana. «Ecuador» (*c.* 1905)
410 | Eduardo Polack, Lima (Perú). «Ecuador» (1905)
412 | Postales de *El Telégrafo*. Guayaquil (1905)
418 | Col. Salesiano Cristóbal Colón. «Iglesia de María Auxiliadora» Guayaquil (*c.* 1905)
420 | Recuerdo de la inauguración del Fuerte de Punta Piedra. Guayaquil (*c.* 1905)
422 | *American Colony*. Huigra, Ecuador «Gen. Offices & Quarters» (1905)

425 | **TARJETAS POSTALES PUBLICITARIAS**
426 | Editor El Grito del Pueblo. «Recuerdo de Guayaquil» (1902)
436 | «Gran Hotel París. Guayaquil» (*c.* 1905)
440 | «Gran Victoria Hotel Guayaquil» (*c.* 1905)
442 | Norero & Roggiero, Guayaquil. «Un Saludo de Quito», «Un Saludo de Guayaquil», «Un Saludo de Ambato», «Un Saludo de Riobamba» (1905)

464 | **FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA**
472 | **CRÉDITOS**



Tarjeta postal «Portada del Templo de la Compañía de Jesús en Quito, Ecuador»
Imprenta Mercantil Marín & Martínez
Guayaquil, 1903 [detalle]
Fototipia sobre cartulina
Col. Carlos Teixidor

La Universidad Técnica del Norte, con la historia y el patrimonio cultural ecuatoriano

Miguel Naranjo-Toro, PhD.
Rector de la Universidad Técnica del Norte

En nombre de la comunidad académica de la Universidad Técnica del Norte, me complace presentar la obra *Las primeras tarjetas postales del Ecuador. 1896–1915*, una publicación en dos volúmenes, que constituye un valioso aporte al estudio de la memoria visual y cultural de nuestro país.

Este libro no solo recupera un conjunto significativo de piezas gráficas de finales del siglo XIX y comienzos del XX, sino que las sitúa en su contexto histórico, social y estético, permitiéndonos comprender cómo las primeras tarjetas postales participaron en la construcción simbólica de la nación. En ellas se entrelazan paisaje, arquitectura, tipos humanos, infraestructura y escenas cotidianas que configuran un imaginario temprano del Ecuador moderno.

La universidad, fiel a su misión institucional de promover la investigación rigurosa, la preservación del patrimonio y la difusión del conocimiento, asume con esta edición un compromiso con la historiografía visual y con los estudios culturales. Las tarjetas postales adquieren aquí la dimensión de documentos históricos: testimonios materiales de procesos de urbanización, de circulación de imágenes y de proyección internacional del país.

Esta obra es, además, una invitación a repensar las fuentes históricas desde una perspectiva interdisciplinaria, integrando historia, arte, comunicación, antropología y estudios patrimoniales. Contribuye a fortalecer el diálogo académico y a poner en valor acervos documentales que forman parte de nuestra identidad colectiva.

Expreso mi reconocimiento a los investigadores, dirigidos por Albert Arnavat, que han hecho posible este proyecto editorial, y a todos quienes trabajan por la preservación y el estudio de nuestro legado cultural. Con publicaciones como esta, la Editorial Universidad Técnica del Norte reafirma su vocación de servicio al país y su compromiso con la producción de alta calidad académica que contribuyen a enriquecer el patrimonio bibliográfico nacional. •



Tarjeta postal «Mercado del Malecón. Guayaquil». Mayer Hnos. Guayaquil, 1904. Fototipia sobre cartulina. Col. Carlos Teixidor. [detalle]

Prólogo. La fotografía y la postal: testimonio, emoción y memoria

Lucía Chiriboga

Directora del Taller Visual. Corporación Centro de Investigaciones Fotográficas
Ex–Directora ejecutiva del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador

El auge de las tarjetas postales viajando de un continente a otro, vendría precisamente de las manos de los fotógrafos de las últimas décadas del siglo XIX. Tansformaron un simple sistema barato de correo creado en 1869 en un objeto no solo de conocimiento de territorios y paisajes lejanos, sino de estímulos emocionales. Y en el caso de nuestro país, la fotografía estereoscópica y posteriormente la tarjeta postal difundiría una imagen sorprendente de la naturaleza y las costumbres con un cierto tono exótico, alimentando la práctica de la fotografía iniciada de manos de viajeros extranjeros y continuada fervorosamente por cultores nacionales. Por estas razones y en función de la investigación que recoge este Libro en torno a la presencia y el protagonismo de las tarjetas postales en nuestro país, quiero centrarme en su sustrato, su punto de partida, el ámbito de la fotografía.

El Taller Visual, Centro de investigaciones fotográficas creado a inicio de la década del noventa del siglo pasado, registra la presencia de 119 fotógrafos trabajando en Ecuador a lo largo de un siglo, de 1840 a 1940. De estos 119 una mayoría instalaron estudios para el efecto y se ocuparon particularmente de los retratos de élite.

Entre éstos, en coincidencia con el ascenso del paisajismo pictórico ecuatoriano, sobresale Camillus Farrand, que tal vez es el antecedente más temprano de las tarjetas postales estudiadas en este Libro. Este norteamericano produjo, hacia 1862, cerca de cien vistas estereoscópicas del Ecuador, bajo el título genérico de *Views in El Ecuador (The Equator),* comercializadas por la firma neoyorkina E. & H. T. Anthony & Company.

Tal como lo señalé en líneas anteriores, el destino inmediato de esas imágenes sería satisfacer las expectativas de «exotismo» asociadas a uno de los entretenimientos de carácter doméstico que, en su tiempo, se hizo cada vez más popular entre las clases altas y medias del Occidente desarrollado: mirar estereografías. Resaltamos de la obra de Farrand la vista estereoscópica Nº 1212. *Peach Orchards of Ambato; View looking up the Valley*, realizada en papel a la albúmina e iluminada, cuando «colorear» las imágenes captadas inicialmente en blanco y negro constituía un valor

añadido a la fotografía.

Alexandra Kennedy Troya, destacada historiadora del arte, recuerda que con frecuencia, durante la segunda mitad del XIX, se enviaba una foto en blanco y negro al taller del artista para que éste realizara el óleo correspondiente; consecuentemente, nos preguntamos si muchas de las tarjetas postales analizadas en este Libro, tal vez responden a esta práctica de iluminación de la fotografía.

Inicios de un oficio fascinante

Hacia 1862, con el distintivo impreso en tinta roja E. Manoury. Fotografía del Guayas, descubrimos una muy hermosa vista de la catedral guayaquileña, una de las primeras vistas urbanas en papel albuminado. La presencia y la obra de Manoury entre nosotros, hablan también de su mérito como un muy fino pintor.

Por esa misma época, entre fines de la década del cincuenta e inicios del sesenta, nuestras investigaciones registran la presencia de otro viajero que se establece entre nosotros, el catalán Ricard Tossell. Con un estudio de Retratos de Ambrotipo y Fotografía (1863) en Guayaquil, Tossel realiza lo que tal vez serán las primeras imágenes del Malecón de Guayaquil. A través de un anuncio de prensa alusivo a su oficio, constatamos el afán por comercializar imágenes urbanas gracias al manejo de las nuevas tecnologías por parte de este artista; y en concordancia con las características mismas de una sociedad, la guayaquileña, que, al exaltar los cambios en la constitución urbana misma y en la vida de la ciudad manifiesta enfáticamente su apertura a la modernidad. Dice el referido anuncio: «*Se venden vistas de gran tamaño generales de Guayaquil tomadas de la cima del Cerro, del Malecón, de la Parroquia y ciudad Vieja, Catedral, Panteón, el Muelle, embarque de llamas… como también Stereoscópicas en tarjetas, el Malecón anegado y sin estarlo, y tipos característicos del país.*»

En ese escenario de permanente renovación de esta expresión estética, están Benjamín Rivadeneira y José Domingo Laso. Rivadeneira se inicia con el francés Luciano Laffite, importador de materiales fotográficos, en la década de 1880. En sus primeros tiempos, se asocia a la empresa Fotografía Alemana de Enrique Till, cuyos membretes utilizó en sus primeras tarjetas de visita. En la Exposición Nacional de 1891, Ribadeneira obtuvo su primera medalla; y al año siguiente, en el concurso convocado por la Municipalidad de Quito, alcanzó una segunda Medalla de Oro «*Premio al Mérito*» por las «*bellas fotografías de los Académicos de La Lengua y Ministros de La Corte Suprema*».

Rivadeneira colaboró en la elaboración de las vistas urbanas e imágenes de la vida social, política y cultural de la Sierra para el libro *Ecuador en Chicago,* recordatorio de la Exposición Universal Colombina de 1893. Y un año más tarde, aparece monopolizando el arte fotográfico en Quito; él mismo sensibilizaba las placas de bromuro de plata con la ayuda de sus hijos Carlos, Cesar y Luis. Posteriormente, Carlos podría ser uno de los autores que colaboraron para la voluminosa producción de la Compañía Underwood & Underwood de estereoscópicas de representación visual de la modernidad, progreso y avance del Ecuador de inicios del siglo XX.

Finalmente, llegamos a José Domingo Laso. Para analizar a profundidad la creación de este fotógrafo, considero fundamental acercarse a la importante labor investigativa de Francois "Coco" Laso, artista visual, investigador, docente ecuatoriano de origen belga y descendiente de José Domingo, quien había estudiado fotografía y fototipia en España y Francia, de donde importó innovaciones en material fotográfico para el posterior desarrollo de su actividad en la primera mitad del siglo XX. En su taller, ubicado en las inmediaciones de la Plaza de la Independencia, personalmente produjo las placas de colodión y contaba con elementos de escenografía. Fundó su Taller de Artes Gráficas en 1899, especializándose en la producción en serie de tarjetas postales, con vistas de aquellos elementos que constituían signos del cambio: el tranvía en la comunicación masiva, las primeras fábricas en los alrededores de Quito, las nuevas edificaciones, los servicios urbanos, etc. Realizó trabajos de fototipia y fotograbado.

Laso fue autor de un gran bloque de imágenes dedicado a las «*Costumbres de indios*», retratos a los que Laso concibió estilizando hasta cierto punto y de forma artificial la composición, en el marco de un costumbrismo bucólico vigente para entonces. Realizó también la *Monografía Ilustrada de la provincia de Pichincha,* con imágenes ligeramente coloreadas, que puede considerarse como su obra fotográfica más destacada. Por otra parte, será quien incorpore la fotografía a las páginas de la prensa quiteña, con el impulso al periodismo gráfico. Además, actuará como inspirador de los aficionados al arte fotográfico; uno de ellos será quien capte escenas públicas históricas como el «arrastre» y asesinato del líder liberal Eloy Alfaro, en 1912.

En síntesis, la imagen visual de la modernidad y el progreso correrán a cargo, en Quito, de Laso y Rivadeneira, junto a fotógrafos como Remigio Noroña, Guillermo Illescas, Ignacio Pazmiño y otros.

Los fotógrafos presentes en este libro

En un breve resumen quiero detenerme en la presencia de los fotógrafos que trabajan precisamente en las décadas de esta investigación y de los que se ocupa este libro.

Hacia la década de 1890 nuestra investigación ubica siete fotógrafos: Juan Bautista Mentem, hacia inicios de la década; igualmente José D. Albuja con estudio en Ibarra, en 1891; la fotografia de Dominguez y Calisto, Fotografía Instatánea en Quito. Simultáneamente, trabajan en Guayaquil tanto Rafael T. Cadena en 1891 como Till Hermanos, Fotografía Alemana (1893) y Fotografía de Neumane y Cª (1896). Para concluir el siglo XIX, está Juan J. Ortega, Fotografía Nacional, 1894, en Quito.

Hacia la década de 1900 encontramos quince fotógrafos: Fernando A. Calisto, Roberto Ponce y B. que realiza vistas urbanas y rurales, Horgan John de USA realizando una basta obra de la Línea del Ferrocarril contratado por La Ecuadorian Railroad Company; éstos tres trabajan a inicios de la década. En Guayaquil, Menéndez y Jaramillo trabajando desde 1902, Ricardo del Hierro (1905); Fernández & Cº en 1908; Fot. Julio Timm registrado su primera imagen en 1904; el catalán Enric Grau posteriormente trabajando como Timm & Grau desde 1908; Enrique Rodenas y Foto Castro hacia 1909. Por esos mismos años Valverde, K. N., Daniel Pabón, en Ibarra, en 1908, Foto Monteverde presente en 1909 en Quito, Federico Merizalde en 1909, en Pueblo-viejo, provincia de los Ríos.

Hacia 1910 encontramos 12 fotógrafos: Foto Ruiz y Antonio de La Mata en Guayaquil, Carlos Vega Acha en Cuenca, Zeuthen Hermano Fotografía Danesa en Quito, Javier A. Borja en Quito, Vázquez Enmanuel Honorato en Cuenca, Enrique Rodenas, en Guayaquil, Augusto Martínez Fotografía Ambato en 1911, Ignacio Pazmiño en 1912 en Quito, Remigio Noroña en Quito en 1913, Polastri y Jaramillo en 1915 en Guayaquil. Y hacia 1920 ubicamos otros trece: Jesús Manuel Serrano en 1920 en Cuenca, Guillermo Illescas en 1920 en Quito, C. Ignacio Pazmiño desde inicios de 1912 en Quito, Foto Bayer en 1925 en Cuenca, Heliodoro Donoso integrante y fotógrafo que capta todas la estaciones y movilización de la Brigada Geodésica Militar (1925), Moujica en Guayaquil, Foto Bowen en Portoviejo, Foto Victor J. Martínez 1928 en Ibarra y en Quito, López N. Fot. en 1928 en Otavalo, Juan D. Vargas hacia 1920 en Portoviejo, Luis Fernando Cruz 1925, en Quito, Foto Rare en Pujilí, y J. M. Madera en 1928 en Ibarra.

Hacia la década de 1930, aparecen otros trece fotógrafos: José Salvador Sánchez en Cuenca, Ceslao Jesús Marín, en Puyo Pastaza, Davenport en Quito, Carlos Moscoso en Quito, Fotografía Foto Lora & Ortega, en Portoviejo, José Alberto Mena en Quito, Ferrageno en la ciudad de Guaranda, Davenport en Quito, José Alberto Mena en Quito, Luminofoto Silva en Quito, Sandoval Fotógrafo en Manta, Foto S. E. Proaño en Loja y en 1940 Foto Lora & Ortega en Portoviejo, entre otros.

La imagen como un «hecho de memoria»

No quiero cerrar esta introducción a nuestra fotografía sin referirme brevemente a una dimensión esencial de la misma y que constituye su dimensión, quizá la mayor, su valor patrimonial.

A lo largo de más de medio siglo, la fotografía en el Ecuador transitó, desde su condición de novedoso invento al servicio de las elites con las que nace la República con matices de una fotografía excluyente, hasta plasmar tardíamente, en los albores del siglo XX, el que fue destino central del invento de Daguerre y Niepce, democratizar la construcción de identidades y posteriormente de vistas urbanas y rurales de nuestro país.

Recordemos que hablamos de la fotografía como patrimonio cultural de dos modos. Uno, refiriéndonos a imágenes cuyas representaciones, por sus potenciales significados, pueden ser de interés para una comunidad de individuos, cualquiera sea su dimensión. Un segundo modo cuando tenemos en cuenta un tipo de objeto específico –una fotografía–, perteneciente por lo común a una colección o archivo, que requiere para satisfacer su carácter patrimonial tanto su incorporación a un sistema informativo, un inventario, como ser conservado según normas acordes con su materialidad concreta: la clasificación, el inventario y la catalogación, que nos permiten organizar los documentos y acumular datos sobre ellos con la finalidad de convertirlos en fuentes utilizables en el quehacer investigativo y la interpretación de distintos fenómenos y procesos.

Hoy parece suficientemente claro para todos que la fotografía transformó de manera radical la producción visual, al introducir en ella la toma y reproducción técnica de las imágenes, ampliar la producción de éstas a escala sin precedentes y masificar su consumo; al tiempo que la fotografía

Camillus Farrand, fotógrafo.
***"Aguadores indígenas de Quito y su forma de transportar y verter el agua. El Ecuador"*, c. 1868.**
Impresión en plata sobre albúmina
Museo J. Paul Getty, Los Ángeles, USA
84.XC.729.298



se sistematizaba en su devenir a través de un conjunto de prácticas fotográficas profesionales ligadas a distintas necesidades y usos sociales, que implican desde el arte hasta el comercio, desde la pesquisa científica hasta la prensa; así como en una práctica generalizada, de aficionados.

Puede que la fotografía nos ayude –en tanto objeto teórico– a alimentar una nueva comprensión acerca del patrimonio, la cual se ha abierto paso, aunque de manera penosa, en los últimos años. Y si puede contribuir a ello es porque la fotografía hace evidente –más que otras manifestaciones de la imagen– su funcionamiento como hecho de memoria antes que de historia. «*Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo*» , ha dicho Georges Didi-Huberman. Lo cual supone la conjugación en la imagen de tiempos heterogéneos y discontinuos que la hacen portadora de memoria. «*La imagen a menudo tiene* –como concluye el mismo autor– *más de memoria y de porvenir que el ser que la mira*».

Una premisa general para la interpretación simbólica de la fotografía es que, en tanto portadora de información, es un objeto de lectura y construcción de memoria, no es menos necesario subrayar que, al realizarse como «*hecho de memoria*» la fotografía propicia un lazo no sólo cognoscitivo, sino también emocional, con los procesos y fenómenos sociales y culturales. Porque cuando hablamos de la memoria, probablemente hablamos, más que de un estado de conocimiento, de un estado de sensibilidad. •



Tarjeta postal «Jornaleros de Zámbiza. Quito. Ecuador». Imprenta Mercantil Marín & Martínez, Guayaquil, 1903 [detalle]. Fototipia sobre cartulina. Col. Estrada Ycaza, AFP–INPC, nº 7566.

Conocer el pasado hace a una sociedad fuerte, por eso el coleccionar tarjetas postales y estudiarlas, o simplemente disfrutarlas, es atesorar cultura, y esto sin duda, debe promoverse también desde la Universidad.



Justificación

Albert Arnavat, PhD.
Director del Proyecto de Investigación
Universidad Técnica del Norte

«La fotografía congela en el tiempo las interpretaciones que sus creadores hacen de la realidad»

Blanca Muratorio, 1992

Varias circunstancias motivan la elaboración de este libro: ofrecer a todo el mundo, pero sobre todo a los ciudadanos ecuatorianos, la emoción de observar, apreciar y descubrir los detalles que nos ofrece un fragmento de la historia fotográfica colectiva, las imágenes de un pasado reciente pero lejano; reconocer el mérito de esos fotógrafos, editores e impresores que hicieron de las tarjetas postales parte de su medio de vida, y de los que a menudo no se cita, o no se sabe, su autoría; y compartir con todos los coleccionistas la información recogida, para profundizar y completar las propias anotaciones y ayudarlos para organizar sus colecciones. El propósito es que esta no sea una obra cerrada, sino una puerta abierta para ir completándola, perfeccionándola o rectificándola si fuera necesario, un tipo de *work in progres* de elaboración colectiva. Y también, es un deseo que el catálogo atraiga a aquellos ciudadanos y ciudadanas curiosos y sensibles para que valoren las tarjetas postales antiguas. Es la primera vez que una publicación recoge exhaustivamente las primeras tarjetas postales editadas en la República del Ecuador, y sobre Ecuador, desde la primera localizada, en 1896, hasta 1915. La envergadura del material localizado ha aconsejado dividir esta obra, *Las primera tarjetas postales del Ecuador 1896–1915*, en dos gruesos volúmenes. El primero, subtitulado *Una moda elitista: 1896–1905*, recoge las pioneras de esta época dorada del coleccionismo e intercambio de postales entre las elites económicas nacionales e internacionales. El segundo, subtitulado *Una moda popular: 1906–1915*, recoge las de esa época de expansión y popularización de su uso y coleccionismo.

No debería ser necesario destacar la importancia del estudio de las tarjetas postales. Permite comprender cómo eran representados los paisajes, las ciudades y las personas de una época, sino también qué aspectos de la sociedad se consideraban dignos de ser vistos, conservados y difundidos. Lejos de constituir simples recuerdos turísticos, las postales funcionan como documentos históricos y dispositivos de comunicación social: seleccionan determinados espacios, exaltan obras públicas, monumentos, actividades económicas y formas de vida, mientras relegan o invisibilizan otras realidades. Su análisis revela los ideales de progreso, civilización, identidad nacional y modernidad promovidos por las élites, así como las jerarquías territoriales, sociales, étnicas y de género presentes en la construcción visual de un país. Además, al circular entre distintas ciudades y naciones, estas imágenes contribuyeron a formar una percepción compartida del territorio y a insertar lugares remotos en redes modernas de comercio, información y sociabilidad. Por ello, estudiar las tarjetas postales permite examinar la transformación material de la sociedad, la vida cotidiana, los imaginarios colectivos y las relaciones de poder que determinaron cómo una nación quiso representarse ante sí misma y ante el mundo.

El objetivo de la presente investigación documental es reflexionar sobre el rol de las tarjetas postales en el mundo y analizar desde una perspectiva histórica la aparición de las postales, específicamente en el Ecuador. Las postales antiguas no son simplemente tarjetas decorativas: representan una ventana al pasado, ofreciendo un vistazo a la historia, la cultura y la vida cotidiana de épocas pasadas. La investigación está en paradigma cualitativo; en el marco de este, es un estudio bibliográfico y documental de carácter histórico, ya que siendo una reflexión teórica, recoge y analiza información secundaria contenida en diversas fuentes; es decir, se apoya en consultas, análisis y crítica de documentos, para reconstruir el pasado y de forma sistemática recolectar, evaluar, verificar y sintetizar las evidencias para obtener conclusiones válidas. Existe una aplicación del método lógico inductivo, debido a que se considera el razonamiento que, partiendo de casos particulares se llega a conocimientos generales. También se utilizó permanentemente el método analítico–sintético, porque fue necesario conocer algunos casos particulares para entender, no solo sus resultados, sino los constructos teóricos que se generan a través de este; paralelamente se desarrolló síntesis que permite construir nueva teoría a partir de la ya existente. La información teórica relevante sobre las temáticas analizadas fue tomada de normativas y autores vigentes a través de citas textuales y de autor. La técnica aplicada básicamente fue la documental o bibliográfica fundamentalmente de textos y archivos históricos públicos y privados.

El catálogo se ha elaborado principalmente a partir de los fondos del Archivo de Fotografía Patrimonial del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador, junto con los más destacados coleccionistas ecuatorianos y españoles, dos de ellos coautores de este libro, Melvin Hoyos Galarza y Carlos Teixidor Cadenas, entre otros. Es necesario destacar que sin su esfuerzo apasionado y constante de coleccionismo mantenido durante décadas, no se habrían conservado muchas de estas imágenes; y sin su generosidad, al dejarnos barajar sus colecciones, nunca habría sido posible elaborar este libro. A todos ellos muchas gracias.

Les proponemos que se embarquen en un viaje imaginario por el Ecuador de los últimos años del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX, un viaje sin duda sorprendente y fascinante... Y es que, como se afirmaba en la revista londinense *The Girl's Realm*, en diciembre de 1900: *«Puedo imaginar una generación futura reconstruyendo, con la ayuda de las postales, toda la vida de hoy»*. •



Tarjeta postal «Recuerdo de Guayaquil. Puente en la hacienda Matilde». El Grito del Pueblo. Foto. Lasarte, Guayaquil, 1902. Fototipia sobre cartulina. Col. Carlos Teixidor.



Tarjeta postal «Recuerdo de Guayaquil. Mercado en la orilla». El Grito del Pueblo, Foto. Lasarte, Guayaquil, 1902. Fototipia sobre cartulina. Col. Carlos Teixidor.

Las tarjetas postales en los orígenes de la civilización de la imagen en Ecuador

«Las fotografías mas bellas son aquellas que te generan recuerdos. Incluso si aún no lo has vivido»
Hersson Piratoba

Introducción

La presente investigación tiene como objetivo reflexionar sobre el rol de las tarjetas postales y analizar desde una perspectiva histórica su aparición, específicamente en la República del Ecuador. Las postales ilustradas aparecen a finales del siglo XIX y desde su nacimiento se han convertido en un medio de promoción de la cotidianidad de las ciudades en todo el mundo occidental. Si bien al inicio estaban en manos de las clases sociales dominantes, quienes las coleccionaban e intercambiaban, con el paso de los años se popularizaron. Se reflexiona sobre el papel de las postales en los orígenes de la civilización de la imagen; se definen las características de las tarjetas postales y se hace una breve panorámica histórica de la aparición de las postales en este país, donde la primera postal conocida fue editada en 1896, al estilo de las «*Gruss aus*» alemanas, o «*Recuerdos de*». Se explican también los cambios en los reversos y las características de la «edad de oro» de las tarjetas, entre 1901 y 1914, para continuar con los impresores y editores y los distintos procedimientos de artes gráficas y las postales en papel fotográfico. Se detallan las primeras series de postales editadas en las principales ciudades del país, hasta 1915. La investigación es cualitativa de carácter documental e histórica, con la aplicación de métodos generales de investigación como el deductivo, analítico y sintético; la técnica es la documental ya que se investigó en archivos públicos y colecciones particulares de postales.[1]

1. Los autores, especialistas en la temática, han publicado libros, artículos y ponencias sobre el tema. Respecto a las postales de ciudades del Ecuador, véase una primera aproximación en HOYOS (2011): *Guayaquil 1880–1920,* pp. 166–201; HOYOS (2019): «Las primeras postales de Guayaquil y sus editores», en *Medio Real,* Nº 10 Vol. III, p. 19-37; y ARNAVAT, TEIXIDOR & ROSERO (2019): «Las primeras tarjetas postales de Ibarra. 1906–1914», en *Revista Ecos de la Academia,* vol.3, nº 5; y ARNAVAT, TEIXIDOR & ROSERO (2025): *Tarjetas postales de Ibarra. 1906–1956*, Editorial UTN.

Historia de la imagen y de las mentalidades

El estudio de la historia de la imagen, del desarrollo de su producción, aplicaciones y repercusiones, es fundamental en la historia de las mentalidades y contribuye decisivamente al conocimiento de la historia general. Para construirla, son imprescindibles los análisis de ámbito local o regional, con los que contrastar informaciones e hipótesis para poder elaborar interpretaciones más amplias y ajustadas. Si tradicionalmente el prestigio cultural lo habían tenido los documentos textuales más que los documentos icónicos, actualmente esto ya ha cambiado irreversiblemente. El valor cultural de la tarjeta postal ilustrada, en sí misma, es hoy un hecho socialmente aceptado, e indiscutido, desde que instituciones como el Metropolitan Museum of Art de Nueva York lo han dejado claro incorporando en sus fondos colecciones de centenares de miles de postales. Cuenta con un vasto catálogo histórico de postales artísticas, además de haber sido pionero, junto con recintos europeos como el Museo Capitolini de Roma, en editar y masificar las postales como un medio para difundir el arte clásico mundial a finales del siglo XIX. Estas instituciones no solo coleccionan las tarjetas como objetos de correspondencia, sino como valiosos archivos de diseño gráfico, historia social, propaganda y fotografía antigua.[2]

El origen de las postales no está claro del todo, sin embargo, la mayoría de los estudios coinciden en que las primeras tarjetas postales aparecieron sobre el año 1865, cuando al Consejero Postal del reino de Prusia se le ocurría la idea de enviar correspondencia que no necesitara un sobre. Las primeras postales, con un tamaño menor que las actuales, antes de la difusión general del teléfono, se empleaban como un medio de comunicación cotidiano en muchas ciudades europeas y americanas.

Históricamente, la expansión del uso de las postales comportó para amplias capas de la población la posibilidad de poseer imágenes de sus propias calles y ciudades, un privilegio reservado hasta entonces a la burguesía a través de la pintura, el grabado y la fotografía. La combinación de imagen y texto junto al franqueo reducido explican su gran aceptación y que esta popularidad fuera aprovechada por empresas de los sectores más diversos para usarlas como soportes publicitarios. La popularidad de las postales ilustradas las consolidó como un medio habitual de comunicación, a la vez que se convirtieron en recuerdo imprescindible de los incipientes –y minoritarios– viajes de turismo, expresión de la cara más amable de la realidad. La postal forma ya parte fundamental de la cultura popular del siglo XX y fue probablemente la primera manera conocida de poner en circulación masiva imágenes de buena parte del mundo.

Hoy puede resultar emocionante observar detenidamente una postal antigua y ver lo que el tiempo ha modificado: la ausencia de coches en las calles, la indumentaria, la ingenuidad de las personas que posaban ante la novedad de una cámara fotográfica y, sobretodo, visualizar el crecimiento y los profundos cambios urbanísticos y arquitectónicos de la población, la modificación de los espacios urbanos y, demasiado a menudo, la pérdida irreparable de edificios históricos. Los instantes congelados y las miradas urbanísticas retrospectivas nos permiten ver claramente qué se hizo mal y qué se podría haber hecho mucho mejor. No obstante, no son imágenes para la crítica ni para la nostalgia, son imágenes de la historia de este país. Por eso, la postal ilustrada se ha convertido en una fuente documental de altísimo valor, como ventana abierta hacia el siglo XX.

A través de las postales –ya sea por la imagen como por lo que hay escrito– también podemos intuir algunos de los cambios en las mentalidades y en los intereses de cada época, pero solo excepcionalmente nos acercan a la vida y actividades de los ecuatorianos. Esta dimensión antropológica no era el objeto de atención prioritario de las postales y, por tanto, no es muy presente en ellas, salvo excepciones.

Entre los siglos XIX y XX, la postal fotográfica funcionó como un medio de comunicación de masas y un objeto de coleccionismo. Muchas de esas imágenes cumplían una doble función ideológica: por un lado, documentar el pintoresquismo o folklore nacional y, por el otro, proyectar una imagen de orden, civilidad y progreso material a través de la arquitectura monumental.

Los precedentes fueron las llamadas entero postales, tarjetas postales que llevaban impreso el sello y eran emitidas y vendidas por el Ministerio de Hacienda. Ecuador emitió sus primeros enteros postales en 1884; fueron dos tarjetas, una de 2 y otra de 3 centavos, que se imprimieron localmente, en la Imprenta de La Novedad, en Quito. En los años posteriores se sucedieron nuevas emisiones, hasta 1939.[3]

Fue a partir de 1900 cuando se inició la expansión de la tarjeta postal ilustrada, y lo que es más importante, la

2. Grandes museos de arte y bibliotecas de investigación albergan millones de postales catalogadas como obras de arte visual y documentos sociológicos, como el Newberry Library (Chicago, EE.UU.) que custodia una de las colecciones de tarjetas postales más grandes del mundo, estimada entre 2 y 2,5 millones y el Museum of Fine Arts (Boston, EE.UU.) que alberga casi 130.000 tarjetas postales. Existen también grandes museos postales, recintos especializados en la conservación del patrimonio de la comunicación, donde las tarjetas se analizan bajo su rol histórico y filatélico, como el Smithsonian National Postal Museum (Washington D.C., EE.UU), que posee extensas galerías digitales de postales históricas de todas las épocas; The Postal Museum (Londres, Reino Unido), que resguarda miles de postales icónicas del Reino Unido, muchas de ellas ilustradas por reconocidos artistas británicos, que trazan el desarrollo del diseño gráfico comercial y los sistemas postales de la era victoriana y eduardiana; y el Musée de la Carte Postale (Antibes, Francia), dedicado exclusivamente a la tarjeta postal con miles de postales de todas las épocas y países, organizadas de forma cronológica para explicar la evolución del medio. En Latinoamérica, la preservación de tarjetas postales no se concentra tanto en museos temáticos exclusivos, sino en los archivos fotográficos de las bibliotecas nacionales, los archivos generales de la nación y algunas instituciones patrimoniales. En estos espacios se resguardan cientos de miles de postales que documentan la transformación urbana, la memoria social y el paisaje del continente desde finales del siglo XIX. Las más importantes se encuentran en la Biblioteca Nacional de Chile; Archivo General de la Nación (México); la Biblioteca Nacional del Brasil; el Palacio Postal / Museo de la Casa de la Cultura Postal (México); el Museo Histórico Nacional y el Museo Postal, Telegráfico y de Telecomunicaciones (Argentina) así como el Museo Filatélico de Medellín (Colombia). En Ecuador, el principal acervo de tarjetas postales lo posee el Archivo de Fotografía Patrimonial del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, del Ministerio de Cultura, en Quito.

3. *Cfr. Actualidad Filatélica,* 7–II–2016, en https://actualidadfilatelica.blogspot.com/2016/02/ecuador–aparece–un–entero–postal–unico.html; MAIER, G.: *Ecuador: las tarjetas entero postales de 1884*, en https://www.enterospostales.com/enterospostales/admink/images/paises/ecuador/tarjetas–ep–1884.pdf; Íd: *Los usos más tempranos de las dos primeras emisiones de tarjetas entero postales del Ecuador,* en https://www.enterospostales.com/articulos.php?id=80; y Íd.: *Ecuador: las tarjetas entero postales tipo vista de 1939,* en https://actualidadfilatelica.blogspot.com/2017/04/ecuador–las–tarjetas–entero–postales.html





Primera edición de entero postales de Ecuador, 1884. 2 centavos, impresa por V. Montoya, en Quito. Col. Melvin Hoyos.





costumbre social de su coleccionismo e intercambio, los factores determinantes de su expansión. Cabe destacar que, en los primeros años, una buena parte del coleccionismo de postales estaba en manos de mujeres: señoras y señoritas de las clases acomodadas encontraban en ello una nueva distracción para su ocio. El coleccionismo se efectuaba por intercambio postal, que autoalimentaba el sistema, ya que no era fácil encontrar en una ciudad vistas de otra. Por eso era imprescindible establecer relaciones –como mínimo cartófilas– con otras personas, lo que añadía sin duda interés por el asunto, y en algunos casos, fue un medio de cortejo para parejas de enamorados.

Además de actuar de ventana hacia el mundo para mucha gente que no podía viajar, una gran cantidad de comunicaciones comerciales y mercantiles, personales y familiares, sociales y de felicitación, de recuerdos y de viajes, fueron fomentadas por las postales. Como ejemplo ilustrativo del fenómeno, que generó muchos beneficios, la primera casa española de edición de postales, la madrileña Hauser y Menet, pasó de vender unas 500 postales en el año 1892 a fabricar 500.000 postales mensuales en 1902 de una colección de 1.300 modelos diferentes de toda España. A nivel europeo, en 1900, la producción de los cuatro países principales era de 122 millones de postales, la misma cantidad que se vendía al año solo en Francia una década más tarde: un auténtico fenómeno social. Sin duda, en Latinoamérica, la tendencia debió ser muy parecida. La postal asumió el papel de vehículo masivo de transmisión de imágenes, que hasta entonces ejercía la fotografía original, mucho más cara, a pesar del éxito del formato «tarjeta de visita».

Gracias al perfeccionamiento de las artes gráficas, especialmente de la fototipia –técnica que permitía imprimir ilustraciones en blanco y negro muy nítidas, casi fotográficas– la postal ponía al alcance de la mayoría de la sociedad la imagen fotográfica de cualquier parte del mundo, el mundo de las imágenes. Y, recordémoslo, era todavía una sociedad de escasas posibilidades gráficas para la mayoría de la población, donde la fotografía, los libros o las revistas ilustradas aún eran caros y pocos se los podían permitir.

La importancia de este arte menor pero nuevo es innegable. Producción masiva y diversidad temática: postales documento, paisajes, monumentos, publicitarias, obras de arte, carteles, cómicas, deportes, tipos y costumbres, espectáculos, e incluso eróticas –francesas–, son los rastros del universo sociocultural del momento. Pero la inmensa mayoría de las postales reproducen fotografías de lugares de los pueblos y ciudades y de su entorno, son dominados totalmente por las vistas urbanísticas y de paisajes. Los temas son variados: calles, plazas, paseos, fuentes, puentes, iglesias, instituciones, monumentos, etc. Un medio de correspondencia económico obtuvo una nueva función didáctica, un medio de conocimiento del mundo, de popularización del arte y de introducción y aclimatación al arte moderno. Se convirtió también en un nuevo soporte publicitario y «*fue, en cierto modo, uno de los primeros jalones que nos ha llevado, hoy día, a la civilización de la imagen*».[4]

4. TRENC, Eliseu (1977): «La targeta postal», en *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona.* Barcelona: Gremi d'Indústries Gràfiques.



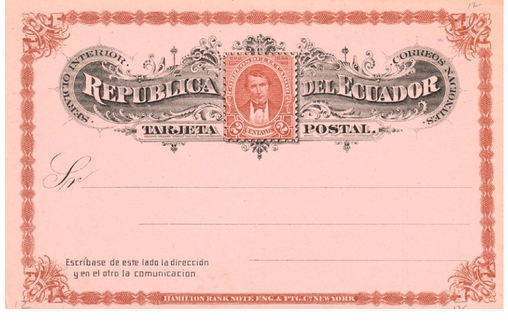
■ Entero postal del Ecuador, 1892. 2 centavos, impresa por el Hamilton Bank Note Company, New York. Col. Melvin Hoyos.



■ Entero postal del Ecuador, 1892. 3 centavos, impresa por el Hamilton Bank Note Company, New York. Col. Melvin Hoyos.



■ Entero postal del Ecuador, 1894. 3 centavos, impresa por el Hamilton Bank Note Eng.&Ptg Cº, New York. Col. Melvin Hoyos.



■ Entero postal del Ecuador, 1894. 2 centavos, impresa por el Hamilton Bank Note Eng.&Ptg Cº, New York. Col. Melvin Hoyos.



■ Entero postal del Ecuador, 1892. 2 centavos, impresa por el Hamilton Bank Note Company, New York. Col. Melvin Hoyos.



■ Entero postal del Ecuador, 1896. 3 centavos, impresa por el Hamilton Bank Note Company, New York. Col. Melvin Hoyos.



■ Entero postal del Ecuador, 1896. 2 centavos, impresa por el Hamilton Bank Note Company, New York. Col. Melvin Hoyos.

LAS NUEVAS TARJETAS POSTALES del Ecuador, llegadas de los EE UU. del Norte, se venden en el almacén del señor doctor don Rafael E. Dávila.

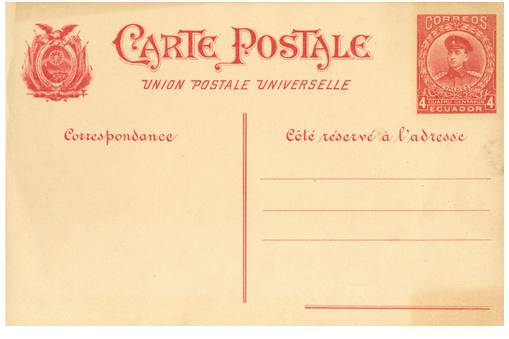
■ Anuncio de prensa anunciando la llegada de las nuevas tarjetas postales del Ecuador –enteropostales–, desde los Estados Unidos de América, en 1896. *El Comercio*, Quito, 12–02–1896.



■ Entero postal del Ecuador con sobre, 1901. 5 centavos. Col. Melvin Hoyos.



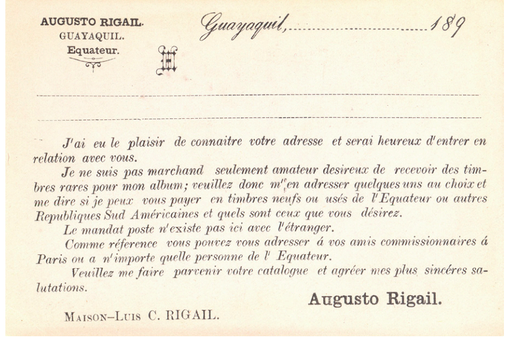
■ Entero postal del Ecuador, 1907. 2 centavos. Col. Melvin Hoyos.



■ Entero postal del Ecuador, 1915. 4 centavos. Col. Melvin Hoyos.

■ ■ **[PÁGINA SIGUIENTE] Entero postal del Ecuador, 1885. 3 centavos. Anverso y reverso. Col. Melvin Hoyos. Reimpresa por la parte posterior hacia 1890, por Augusto Rigail, de Guayaquil, con una solicitud formal para el intercambio de sellos postales (filatelia), una práctica que ganó mucha popularidad a nivel mundial en esa época. El texto es el siguiente: «*Tuve el placer de conocer su dirección y estaré encantado de entrar en relación con usted. No soy comerciante, sino un aficionado deseoso de recibir sellos raros para mi álbum; por lo tanto, le ruego que me envíe algunos de su elección y me diga si puedo pagarle con sellos nuevos o usados de Ecuador o de otras Repúblicas Sudamericanas, y cuáles son los que usted desea. El giro postal no existe aquí con el extranjero. Como referencia, puede dirigirse a sus amigos comisionistas en París o a cualquier persona de Ecuador. Le ruego que me haga llegar su catálogo y acepte mis más sinceras promesas de consideración*». Al pie de la tarjeta se menciona «*Maison–Luis C. Rigail*» lo que indica que pertenecía a una conocida familia de comerciantes o empresarios de la época en el país. Este documento es un excelente testimonio de la globalización temprana y de cómo los aficionados decimonónicos utilizaban las redes postales internacionales para alimentar sus pasatiempos, conectando la ciudad portuaria de Guayaquil con coleccionistas del resto del mundo.**





En las primeras décadas del siglo XX, editar postales se convirtió en una nueva especialización para los fotógrafos y editores, que con el paso de los años nos ha permitido recuperar una parte de nuestra historia colectiva. Gracias a este nuevo soporte ya los fotógrafos y editores podemos ver el aspecto de las poblaciones del país, su transformación, el aspecto de sus gentes y de sus espacios públicos alrededor del año 1900. Si en los primeros tiempos de la fotografía ambulante los fotógrafos tenían muchas dificultades debido a unos equipos bastante pesados, ya que era necesario emulsionar los negativos en los momentos previos a tomar una fotografía, la aparición de las placas secas y los papeles fotográficos de gelatinobromuro, facilitaron mucho la práctica fotográfica. Las postales fotográficas se hacían por contacto a partir de placas de vidrio, y estas fotografías, en algunos casos seriadas y numeradas, eran después vendidas en los establecimientos mas diversos. Desafortunadamente, en Ecuador, no ha quedado constancia ni datos concretos sobre las tiradas o número de ejemplares editados.

La catalogación de las postales ilustradas nos ofrece un atractivo y sugerente viaje por el tiempo y los paisajes de las ciudades y pueblos y su entorno, y la posibilidad de acercarnos a la época de la primera conformación de una «imagen fotográfica» y de una primera «imagen turística» del territorio.

Aunque todo el mundo sabe lo que es una postal, conviene poner atención en sus características esenciales. Lo primero es que una verdadera tarjeta postal debe poder circular al descubierto por el Correo, sin necesidad de un sobre. Y para ello es imprescindible reservar un amplio espacio para


ANUNCIOS DEL DIA

Se desean
tarjetas postales usadas y estampillas.

Se pagan á chelín cada ciento por el correo siguiente después de recibirlas. Dirigir todas las cartas (en inglés solamente) y las encomiendas á Messrs. Warner & Howitt, Foreign Stamp dealers, Shaw Street, Liverpool, England.

Guayaquil, Diciembre 26 de 1889.


Señores
Sucs. de Daniel Lopez
Guayaquil


Leopoldo M. Brauer
RELOJERO ALEMAN
QUITO-ECU.

■ **Anuncio de prensa de compra de tarjetas postales usadas y estampillas, desde Inglaterra. *El Globo*, Guayaquil, 26–12–1889.**

■ ■ **Sobre prefranqueado, con el timbre postal de 5 centavos de Correos del Ecuador impreso y con el nombre y dirección del remitente en el reverso: «*Leopoldo M. Brauer. Relojero Alemán. Quito*», de 1894. Col. privada.**

escribir el nombre y la dirección del destinatario.

Para poder ser enviadas sin protección, las postales necesitan tener una cierta consistencia. En su fabricación se utilizan cartulinas, que son cartones delgados, con superficie lisa. En cambio, no sirve una simple hoja de papel, porque se curva y arruga. A veces, las cartulinas de las postales se fabricaban encolando tres hojas de papel. Para ser admitidas por los servicios de Correos, las postales debían cumplir las normas nacionales e internacionales. La Unión Postal Universal, mediante sucesivos congresos, reguló las tarifas para la correspondencia (cartas, tarjetas postales, impresos, etc). Y también unificó los formatos. En la época que estudiamos lo normal era que las postales midiesen 9 x 14 centímetros; un poco menos que en la actualidad.

Las tarjetas postales fueron creadas para abaratar el precio de las comunicaciones escritas. Gracias a las postales, enviar un breve mensaje costaba la mitad que una carta. Y, sin embargo, los servicios de Correos consiguieron aumentar sus ingresos, debido al envío masivo de postales. Las primeras fueron editadas en el imperio Austro-Húngaro, a partir de 1869. Eran tarjetas postales oficiales, editadas por las autoridades del Correo. En una de las caras tenían impresa una estampilla o sello, que no había que comprar aparte y pegar. Estas postales estaban prefranqueadas y también se las conoce como «enteros postales». En España se emitieron desde el año 1873 y en Ecuador desde 1884. En la otra cara, la cartulina estaba totalmente en blanco, para poder escribir un mensaje particular o una nota comercial.

Pero las que actualmente consideramos verdaderas tarjetas postales son las editadas por la industria privada, con ilustraciones. Mejorando las monótonas postales oficiales, las grandes imprentas privadas lanzaron tarjetas con vistas de poblaciones y monumentos. Estas nuevas tarjetas tuvieron mayor aceptación. En 1890 ya se editaban muy buenas tarjetas postales ilustradas, en el área germánica (Alemania, Suiza y Austria). De este tipo, las primeras ecuatorianas son de 1896.

Evolución de las tarjetas postales

Como es sabido, las tarjetas postales tienen dos caras: anverso y reverso. Para la mayoría de nosotros, el anverso es el lado donde se encuentra la ilustración o imagen, por ejemplo, una vista de una ciudad. Y el reverso es el lado donde se escribe la dirección, y se pega la estampilla o sello.

Para las administraciones de Correos, el anverso es justamente lo contrario. Pero tiene una explicación. Los empleados que clasifican la correspondencia, y los carteros de reparto, se tienen que fijar en la población de destino de las postales. Y si están correctamente franqueadas, con un sello o etiqueta, del valor de las tarifas oficiales. Porque en su trabajo lo único importante es el lado con la dirección y la estampilla. Por eso lo consideran anverso. Pero para el resto de las personas, el lado del reverso es donde va la dirección y el sello. Este lado aporta muchos datos para documentar las postales. La fecha del matasellos, la tipografía utilizada, o posibles referencias al editor, impresor o distribuidor. También el texto puede en algunas ocasiones, ser interesante y de valor histórico.

Mirando los reversos, hay un método casi infalible para datar las postales de vistas. Lo más esencial es comprobar si los reversos están divididos por una línea vertical, en dos mitades. Las postales más antiguas, hasta el año 1906 en Ecuador, en sus reversos, todavía no tenían esa línea vertical de separación entre texto y dirección. Simplemente porque en el reverso sólo se podía escribir la dirección y pegar el sello. Durante el año 1906 algunos editores introdujeron esa línea vertical, que reserva la mitad derecha para la dirección y la estampilla. Mientras que la mitad izquierda queda destinada para escribir el texto. Tal como ocurre actualmente. De esta manera el lado del reverso pasó a ser el único donde se escribe a mano. Y el lado de la imagen dejó de ser garabateado en las nuevas postales.

Entre los años 1901 y 1905 las tarjetas postales ilustradas estuvieron de moda. Fue una eclosión universal. De repente, en toda familia distinguida, alguna persona se ponía a intercambiar postales con lejanos corresponsales nacionales y extranjeros. Cambiaban postales con personas desconocidas previamente. Y las postales recibidas se coleccionaban en elegantes álbumes. Poco a poco, las postales fueron usadas por todas las clases sociales. Realmente el único requisito era saber leer y escribir. Y a falta de álbumes se guardaban en cajas pequeñas. Desde 1906 las postales frecuentemente se enviaban a familiares y amigos. Pero también se coleccionaban nuevas, sin escribir. Ese año en Estados Unidos se produjeron 750 millones de tarjetas; en 1910 Francia produjo 123 millones de tarjetas postales ilustradas y su industria empleaba a treinta y tres mil obreros. Un verdadero comercio internacional del exotismo, como paisaje y como tipo se instaura en la llamada edad de oro de la tarjeta postal.

Las tarjetas postales alcanzaron gran perfección de impresión y belleza estética. Ello fue posible porque los talleres centroeuropeos de artes gráficas consiguieron mejorar los procedimientos de impresión. Se llegó a tal grado de maestría, que difícilmente se ha superado.

Las postales tuvieron éxito porque abarcaban todos los temas posibles y cualquier persona podía encontrar algo de su interés. Hay que tener en cuenta que entonces los libros y periódicos estaban poco ilustrados. Nada que ver con la actualidad, donde estamos saturados de imágenes por todas partes.

Desde 1901, el coleccionismo de postales fue estimulado internacionalmente, en el mundo de habla hispana, por varias revistas especializadas publicadas en España: *Boletín de la Tarjeta Postal Ilustrada* (Barcelona), *El Coleccionista de Tarjetas Postales* (Madrid) y *España Cartófila* (Barcelona). Ojeando estas publicaciones se podían encontrar las direcciones de otros coleccionistas, nacionales y extranjeros, que deseaban cambio. Muchos coleccionistas se suscribían a revistas extranjeras, o anuarios. Por ejemplo, en el *Anuario Cartófilo Sudamericano*, editado a finales de 1904 en Buenos Aires (Argentina), encontramos una lista internacional de coleccionistas *«que piden canje»*.[5] Pero revisando los nombres de más de 1.500 coleccionistas, de los cinco continentes, no aparecen direcciones de coleccionistas ecuatorianos. A pesar de ello, la República del Ecuador no fue ajena a esta moda y la prensa se hace eco del fenómeno internacional de las tarjetas postales.

Internacionalmente, a partir de los años de la Primera Guerra Mundial (1914–1918) empezó un estancamiento en la obsesión colectiva de circular y coleccionar postales. Las relativas dificultades de comunicación provocadas por la Gran Guerra y la expansión de la circulación de imágenes fotográficas y su publicación en la prensa y en las revistas

5. Las raras palabras «cartófilo» y «cartofilia» se refieren al mundo de las tarjetas postales. Del mismo modo que la «filatelia» se ocupa de los sellos, o la «numismática» de las monedas. Pero el nombre de «cartofilia» llegó a caer en el olvido.

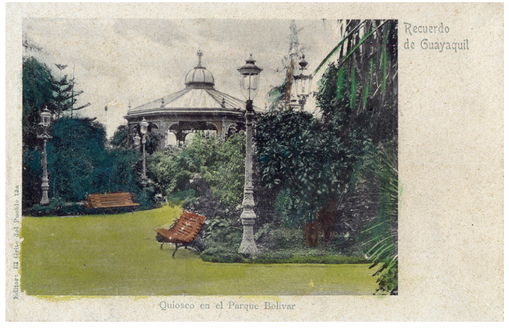






Tarjeta postal «Flores de Quito». J. D. Laso, Quito, c. 1904. Anverso y reverso. Col. Carlos Teixidor. Es un montaje fotográfico, en papel fotográfico que imita otros montajes de moda realizados en la época en muchos países. El texto, en francés, es divertido: *«Elles sont fraiches !!!»*, traducible por *Son unas frescas* o *descaradas!*.

Tarjeta postal «Flores de Quito». [iluminada] J. D. Laso, Quito, c. 1904, Col. Estrada Ycaza. AFP–INPC nº 9229.









Ejemplos de tarjetas postales del Ecuador coloreadas a mano: «Recuerdo de Guayaquil. Quiosco en el Parque Bolívar». El Grito del Pueblo, Guayaquil, 1902. «Mercado de Guayaquil». Fotografía Velox, J. Rodríguez, González, Guayaquil, 1905. «Banco del Ecuador. Guayaquil». Fotografía Velox, J. Rodríguez, González, Guayaquil, 1905. «Estero de Cangrejito. Guayaquil». Fotografía Velox, J. Rodríguez, González, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

ilustradas, inició un cambio de tendencia en el mundo de la postal en todo el mundo. Y las postales perdieron calidad e interés, salvo contadas excepciones. Los grandes impresores redujeron su calidad, por fallar el suministro de buenas cartulinas y tintas.

Impresores, editores y procedimientos de artes gráficas

Un impresor es el dueño de una imprenta. Y ese propietario podía añadir su nombre, o el de su empresa, en las postales. El impresor es el responsable de la fabricación de las postales. En sucesivas pasadas por las máquinas de los talleres, las tarjetas se imprimían con una o varias tintas, empleando varios procedimientos.

Las imágenes fotográficas se solían imprimir en fototipia, que era el más perfecto sistema de reproducción fotomecánica. La excepción son las postales fotográficas, positivadas en papel fotográfico, en el laboratorio o cuarto oscuro de los fotógrafos. En este caso, se empleaban los típicos baños de revelado, paro, fijado, y prolongado lavado final en agua. Y, si el procesado fue incorrecto, hoy día la imagen puede estar manchada o desvanecida. También en caso de haber sido mal conservada. Como ejemplo de postales fotográficas tenemos la serie de vistas de la ciudad de Ibarra fechadas en 1914.

Un editor, para el caso de las postales, sería quien promovió su publicación. Normalmente es quien pagó la edición. Así, editores pueden ser personas de profesiones muy diferentes, o industrias y comercios. Por ejemplo, editaron postales: imprentas, librerías, bazares, fotógrafos, agrupaciones políticas o recreativas, periódicos, hoteles, cafés, colegios, etc.

El nombre del editor suele estar impreso en las postales, de un modo u otro. Por ejemplo, cuando sólo vemos el nombre del impresor es que posiblemente también sea el editor. Pero cuando sólo está el nombre del editor, es que se trata de una edición especial, propiedad del cliente que la encarga.

Las postales podían imprimirse por diferentes procedimientos fotomecánicos. Algunos daban más calidad, como la fototipia y el fotocromo. Otros eran más fáciles y baratos, como el fotograbado con trama de puntos. A veces se combinaban varios sistemas de impresión. También se recurría al coloreado a mano, con acuarela.

La fototipia era el procedimiento más prestigioso para reproducir fotomecánicamente las vistas fotográficas. Algunas imprentas conseguían gran finura de detalles y riqueza de tonos. Si miramos con lupa o cuentahílos una postal original, impresa en fototipia, vemos una trama irregular característica. Tras examinar diferentes ejemplares se logra identificar perfectamente este procedimiento. Con más aumentos, con lupa binocular, la imagen aparece formada por una fina retícula que recuerda la estructura de un cerebro, o unos «gusanitos». Aunque en variantes del método apenas se percibe la retícula. Hasta 1915 las postales impresas en fototipia eran las más abundantes.

La litografía es un procedimiento que sólo fue utilizado en algunas de las primeras postales ilustradas con dibujos, de finales del siglo XIX. Sus grabados se producen utilizando una piedra litográfica. Cuando se emplean varios colores se necesitan piedras distintas para cada color. Entonces se llama cromolitografía.

El fotocromo parece ser que fue una evolución de la cromolitografía, cuando se pretendió reproducir fotografías y no dibujos. Algunos fotocromos alcanzaron un asombroso nivel de perfección. Se creaban vistas en colores a partir de fotografías monocolores. Los colores eran inventados, pero aplicados intentando dar una apariencia de naturalidad. La imprenta Purger & Cº, de Munich, por ejemplo, fue una de las industrias especializadas en este procedimiento. Varias vistas de Quito salieron de esta imprenta alemana.

Algunos fotógrafos vendían tarjetas postales en verdadero papel fotográfico. Estas copias positivas habían pasado por los diferentes baños fotográficos: revelador, paro, fijador y lavado final en agua. El tiraje se realizaba a partir de negativos en placa de vidrio o en película. Las postales resultantes tenían muy buena calidad, si partían de un buen negativo.

Las postales fotográficas, en papel fotográfico, eran producidas por fotógrafos profesionales y por aficionados. Así se podían editar postales de tirada reducida, con vistas de pequeñas poblaciones. En diferentes momentos estas postales tuvieron mayor difusión, especialmente en épocas de crisis.

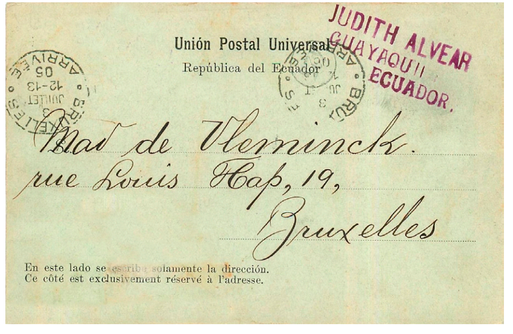
Los fabricantes de productos fotográficos vendían cajas con papel sensible especialmente adaptado a la producción de tarjetas postales. En realidad, esos papeles tenían un mayor grosor, tipo cartulina o cartón fino. Y en el lado del soporte solían tener ya impresionadas las palabra Tarjeta postal, o *Carte postale*.

***

En definitiva, pues, las tarjetas postales son pequeños fragmentos de historia que conectan a las personas de forma directa. Capturan momentos del tiempo, sirven como arte portátil y guardan recuerdos sinceros en pocas palabras. Son pequeños escaparates del tiempo que guarda un trozo de historia. Funcionan como una fuente clave para estudiar la historia y los cambios de las ciudades. También son un medio eficaz para enviar saludos rápidos, afecto y cercanía a quienes están lejos y su espacio pequeño obliga a decir lo más importante sin rodeos. El texto escrito a mano en una tarjeta da un valor personal que el correo digital no puede imitar. y permiten capturar un momento exacto de un viaje o un evento para recordarlo siempre. Como objeto de arte y colección, los artistas usaron las postales para mostrar su trabajo de una forma nueva y cercana a la gente y para los coleccionistas, cada tarjeta vieja es un tesoro que cuenta cómo era el mundo antes. •











La primera tarjeta postal ilustrada ecuatoriana conservada «Recuerdos del Ecuador. El Chimborazo. Plaza Mayor de Quito. Parque Bolívar, Guayaquil». Editor desconocido, 1896. Col. Carlos Teixidor.

Las primeras tarjetas postales del Ecuador: 1896–1905

La primera postal ecuatoriana (1896)

La República del Ecuador no fue ajena a la moda de las tarjetas postales. En el Quito y Guayaquil de finales del siglo XIX, ya se recibían tarjetas postales ilustradas europeas. Por eso, en 1894, la autoridad de correos advertía que las postales deben remitirse sin sobre ó agregado alguno y que su franqueo, incluidas las de la industria privada, costaba 0,02 sucres para el interior de la República y 0,03 sucres para el exterior.[6]

Fue en el año 1896 cuando se comercializó en Ecuador la primera tarjeta postal ilustrada y de ese año son los diversos ejemplares circulados localizados de esta primera postal titulada «*Recuerdos del Ecuador*», con vistas litografiadas del Chimborazo, la Plaza Mayor de Quito –la actual plaza de la Independencia– y el Parque Bolívar de Guayaquil. Fue la verdadera primera tarjeta postal ilustrada comercializada, de la que reproducimos dos ejemplares en este libro. Es un tipo de postal que internacionalmente se conoce como «*Gruss aus*», que en alemán significa «*Saludos de*», o «*Recuerdo de*». Porque así empezaba el título en las primeras postales de vistas alemanas. Sus vistas no son fotográficas, sino que están dibujadas, sin duda inspirándose en fotografías.

En América del Sur destacó Ecuador por ser uno de los primeros países en disponer de una tarjeta postal ilustrada. En el mismo año 1896, en Argentina y Venezuela también se pudieron enviar postales ilustradas con varias vistas de sus países. En los años siguientes, de 1897 a 1900, la mayoría de los países americanos ya tuvieron sus pioneras ediciones ilustradas privadas. Y mundialmente, desde 1900 las postales se pusieron de moda entre las élites urbanas.

La eclosión de las tarjetas postales ilustradas fue posible por el perfeccionamiento de las técnicas de impresión gráfica. Mediante la cromolitografía y la fototipia se pudieron editar tarjetas postales muy vistosas, que llamaron la atención

6. *Guía de Quito,* Tipografía de los Talleres Salesianos, 1894.





■ ■ **Reverso de dos ejemplares de la primera tarjeta postal ilustrada del Ecuador. «Recuerdos del Ecuador». 1896. Col. Carlos Teixidor y Col. privada.**

de viajeros, turistas y personas cultas e instruidas. La gran mayoría de las postales ilustradas de esa época (1896–1905) fueron impresas en el área germánica, en Alemania, Suiza y Austria, donde las artes gráficas alcanzaron la excelencia. Así, la primera tarjeta postal ilustrada *«Recuerdos del Ecuador»* muy probablemente fue impresa en Alemania.

En cuanto al reverso de esta primera postal, el grabador e impresor se inspiró en el diseño de la tarjeta postal oficial de 1894, de tres centavos, con orla en color azul. Sin duda, el grabador tuvo delante ese «entero postal» para realizar un nuevo reverso diferente, que fuese coherente con el aspecto de las postales oficiales. Eso sí, dejó un recuadro en blanco, para poder pegar allí las estampillas. Eso se puede ver en el ejemplar no circulado que también reproducimos.

A partir de 1896, las nuevas postales ilustradas convivieron con las postales oficiales sin vistas, las denominadas *«entero postales»*. Por ejemplo, el diario capitalino *El Comercio*, el 12 de febrero de 1896, decía: *«Las nuevas tarjetas postales del Ecuador, llegadas de los EEUU del Norte, se venden en el almacén del señor doctor don Rafael E. Dávila»*, refiriéndose a dos tarjetas postales oficiales, sin vistas, impresas por el Hamilton Bank Note Company en Nueva York, con valores de dos y tres centavos, con la estampilla impresa.

Eduard Arenz (1897–1898)

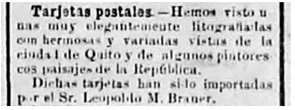
El comerciante y editor de postales vienés Eduard Arenz, que firmaba *E. Arenz Postkartenverlag. Wien,* editó desde la capital austríaca una amplia serie de postales con vistas de países americanos.[7] Fue impresa por Lichtdruck v. Max Jaffé, Wien –Fototipia de Max Jaffé, Viena–, como otras series de vistas del imperio austro-húngaro. Al reverso de las postales americanas se imprimió «Post–Carte.», tipográficamente en tinta negra. En cambio, en el anverso, el nombre de la ciudad o localidad se imprimió con tinta roja, al igual que un breve título opcional en cuatro idiomas, alemán, francés, inglés y español.

Hasta el momento, del editor Arenz se han encontrado tres postales diferentes con vistas de Guayaquil. Aunque se considera que fueron impresas en 1897, inicialmente solo fueron escritas y enviadas en Europa. Pero desde 1898 la serie americana de Arenz se vendió en el continente americano, pues se han identificado postales de este editor y año circuladas en varios países. Respecto a Ecuador, se ha localizado una postal de Guayaquil enviada en julio de 1899 a Alemania, con una estampilla de cinco centavos, de Correos de la República de Ecuador.

Todas las vistas de Arenz fueron impresas en fototipia, a partir de imágenes fotográficas, de autor desconocido. Las postales referentes a Ecuador, centradas en la ciudad de Guayaquil, fueron: *«Ruinas de Guayaquil después del incendio»* (única con título en cuatro idiomas), y dos identificadas solamente con el nombre *«Guayaquil»* (vista de la ciudad desde el río Guayas, y el mercado flotante), con diferentes tipografías y sin ninguna referencia al impresor ni, en dos de ellas, tampoco al editor.

De la serie americana se comercializaron postales con vistas de Ecuador, Argentina, Brasil, Chile, Colombia (Panamá), Jamaica, México, Perú y Uruguay. Algunas de estas postales se reeditaron y circularon a principios del siglo XX, hasta agotarse las existencias en Europa y en América.

7. Eduard Arenz ya aparece en la prensa comercial vienesa en 1884, donde se anunciaba como almacén mayorista de especialidades del ramo del papel, sobres, papelería y tarjetas de felicitación. Esto indica que su posterior actividad postal surgió de un comercio previo de artículos gráficos y papelería. A finales de la década de 1890 empleaba inscripciones como *«E. Arenz, Postkartenverlag, Wien V.»*, *«Verlag/Depot Ed. Arenz, Wien»* y *«E. A.W.»*, interpretada como E. Arenz, Wien. La palabra alemana *Postkartenverlag* significa literalmente editorial de tarjetas postales.



Tarjetas postales.—Hemos visto unas muy elegantemente litografiadas con hermosas y variadas vistas de la ciudad de Quito y de algunos pintorescos paisajes de la República.

Dichas tarjetas han sido importadas por el Sr. Leopoldo M. Brauer.

■ **Noticia de la llegada de tarjetas postales ilustradas del Ecuador, importadas por Leopoldo Brauer. *El Diez de Agosto*, Quito, 22–11–1898.**

Caspar Wübbe y Leopoldo M. Brauer (1898)

En 1898, en Hamburgo (Alemania), el editor Caspar Wübbe realizó una serie de al menos cuatro postales con vistas de Quito y del cercano santuario de Guápulo, que fueron distribuidas en la capital ecuatoriana por Leopoldo M. Brauer, en su Relojería Alemana. Las cuatro postales localizadas tuvieron como identificación el título *«Salud de Quito»* [sic] (saludos o recuerdos de Quito), sin más precisiones.



Anuncio de la Relojería Alemana de Leopoldo M. Brauer, en Quito. *El Ecuador. Guía Comercial...*, 1909.

Anuncio de Leopoldo M. Brauer, Relojero Alemán, en Quito. *Guía topográfica, estadística, política, industrial, mercantil y de domicilios de la ciudad de Quito, con las efemérides, anales históricos y acontecimientos* ...1894.

Anuncio de la Relojería Alemana de Leopoldo M. Brauer. La Linterna, Quito, 01–03–1905.



Interior de la Joyería y Relojería Alemana de Leopoldo Brauer. Quito, 1909. Fotógrafo desconocido. Archivo Histórico del Guayas, AFP–INPC, nº 9081.

LEOPOLDO M. BRAUER

RELOJERO ALEMAN

Carrera de "Venezuela", (casa de los Sres. L. Govin y Cia.) Nº 50.

Venta de Relojes de diversos precios.—Alhajas finas de oro y piedras preciosas.—Anteojos de toda clase. Máquinas de coser de las más acreditadas fábricas de Europa y EE. UU.
Composturas de Relojes, con mucho esmero y prontitud.

TODO GARANTIZADO Y A PRECIOS SUMAMENTE MODICOS.

QUITO—ECUADOR.

RELOJERIA ALEMANA

He recibido un precioso surtido de alhajas nuevas, entre ellas tarjetas, canuteros, gemelos y otros artículos de oro. Albums para retratos. Espejos de mesa con marcos de madera tallados.

Leopoldo M. Brauer



Exterior de la Joyería y Relojería Alemana de Leopoldo Brauer. Quito, 1909. Fotógrafo desconocido. Archivo Histórico del Guayas, nº 4469.

En el periódico quiteño *El Diez de Agosto,* del 22 de noviembre de 1898, apareció la siguiente noticia: «*Tarjetas postales. Hemos visto unas muy elegantemente litografiadas con hermosas y variadas vistas de la ciudad de Quito y de algunos pintorescos paisajes de la República. Dichas tarjetas han sido importadas por el Sr. Leopoldo M. Brauer*». Durante esa época, era común que los grandes comercios importaran o mandaran a imprimir tarjetas postales e incluso enteros postales, tarjetas de correspondencia con sellos e impresiones publicitarias prepagadas, como también hizo Brauer.

El relojero Leopold Martin Brauer (Dessau, Anhalt, Alemania, 1867–Quito, 1952) era residente en Ecuador desde 1890, cuando estableció en el centro histórico de Quito su Relojería Alemana, que posteriormente amplió al comercio de ferretería y joyería. En su prestigioso establecimiento ofrecía al público quiteño artículos diversos, incluyendo relojes de distintas clases y precios; alhajas y artículos de joyería; máquinas y agujas de coser; artículos domésticos y de ferretería y álbumes y postales, entre otros objetos dispares, como podemos apreciar en sus anuncios de prensa. Los anuncios muestran que Brauer no fue solamente un artesano relojero sinó que actuó como importador y comerciante de manufacturas europeas, adaptándose al crecimiento del consumo urbano. Además de comerciante fue editor de prensa y dirigió el diario vespertino *La Linterna* publicado en 1905.[8]

Esta serie de postales de 1898 fue impresa en Alemania,

8. La primera prueba localizada de su actividad cultural se remonta a 1894, cuando aparece en el catálogo de la participación ecuatoriana en la Exposición Colombina de Chicago de 1893 como autor de once composiciones

probablemente en Hamburgo, en un gran taller de fototipia no identificado, que pudo ser Knackstedt & Näther (KN). En algunas tarjetas postales de Hamburgo, del año 1898, impresas por KN, el reverso es casi idéntico, con la misma estética y proporciones de las líneas. En las vistas alemanas aparece la palabra «*Postkarte.*», mientras que en las vistas de Quito encontramos su traducción: «*Tarjeta Postal.*», en ambos casos con un punto final.

Su participación en la edición o comercialización de postales lo convierte en una figura de interés para la historia de la fotografía, el comercio y la representación visual del Ecuador. Sus postales no eran simples recuerdos: ayudaron a construir y difundir una imagen moderna, monumental y pintoresca de Quito.

La serie de Caspar Wübbe y Leopoldo M. Brauer seleccionó vistas de varias iglesias y la plaza de la Independencia con el Palacio de Carondelet, el centro de poder de la nación. Una quinta postal muestra una conocida vista del Chimborazo, con viajeros a caballo, impresa en fototipia. Ya en 1896, a partir de la misma imagen fotográfica inicial, se había publicado en forma de dibujo litografiado en la primera postal ilustrada ecuatoriana. Estas mismas imágenes también fueron impresas por encargo de Albert Aust, otro editor de Hamburgo, utilizando el mismo reverso.

Albert Aust, «Serie Süd–Amerika» (1898–1899)

A partir de 1897, el editor alemán Albert Aust, de Hamburgo, creó varias series de postales dedicadas a África, América Central y Sudamérica. En la «Serie Süd–Amerika» se encuentran postales escritas en el año 1898 con vistas de Brasil, desde el número 1 de la serie. También de 1898, pero de la «Serie Mittel–Amerika», hay postales de Guatemala y Cuba.

Avanzando en la «Serie Süd–Amerika», con los números 1259 a 1262, se incluyeron cuatro postales con vistas de Quito y Guápulo. Sus imágenes y reversos son exactamente iguales a los de la serie de Caspar Wübbe y Leopoldo M. Brauer, de 1898. Es posible que los editores Albert Aust y Caspar Wübbe llegasen a algún tipo de acuerdo para coordinar sus ediciones, pues incluso esas postales se titularon «Salud de Quito». La única variación fue en parte de la tipografía del anverso, acreditando a cada editor.

Teniendo en cuenta que estas series fueron editadas en Hamburgo, es casi seguro que también fuesen impresas en Hamburgo. ¿Y qué mejor imprenta que Knackstedt & Näther (KN)? Esta era la más importante empresa local de artes gráficas, dedicada a la producción mundial de tarjetas postales con la técnica de la fototipia. Por ejemplo, en 1898, imprimió y editó una extensa serie internacional de postales con vistas estereoscópicas. Por tanto, Knackstedt & Näther también fueron editores.

Editores desconocidos (*c.*1900–1901 y 1901)

Hacia 1900 y 1901, se imprimieron otras dos series de postales sin indicar editor, con nuevas vistas de Guayaquil y Quito, con el mismo reverso tipográfico que las postales de 1898, indicando solo «*Tarjeta Postal.*» (con el mismo tipo de letras, aunque en tinta negra). Todo parece indicar que estas postales también se imprimieron en Hamburgo. Y una vez más habría que pensar en Knackstedt & Näther. Las vistas de la capital ecuatoriana incluyeron el título «*Recuerdo de Quito*», al estilo de las postales precedentes que llevaron el título «*Salud de Quito*»

Kunstverlag Paul Kohl, Chemnitz (1900)

La editorial de Paul Kohl especializada en publicaciones artísticas, tarjetas postales ilustradas, cromolitografías y motivos heráldicos, de la ciudad alemana de Chemnitz publicó a partir de 1899 una serie de tarjetas postales con el escudo de los países del mundo. El número 71 representa el de la República del Ecuador, enmarcado en un fondo de inspiración modernista.

Samuel Mayer (1900) y Mayer Hnos, editores (1904)

Samuel Mayer fue una figura pionera de la cultura visual guayaquileña de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Fue un editor –y probablemente fotógrafo– alemán de origen judío, establecido en Guayaquil.

Con el título «*Saludos de Guayaquil*», en 1900, –justamente cuando el intercambio de tarjetas ilustradas comenzaba a convertirse en una moda internacional– Mayer lanzó una extensa serie de vistas de su ciudad y alrededores, con más de 20 postales distintas, en la que no se limitó a mostrar la ciudad monumental sino que difundió también las huellas de una catástrofe que transformó radicalmente su arquitectura y su estructura social. Unas imágenes que resultan valiosas porque permiten comparar el Guayaquil anterior al incendio, sus ruinas inmediatas y la posterior reconstrucción. Además editó diversas postales de la cordillera con viajeros a caballo y el volcán Chimborazo como fondo.

Curiosamente, la fotografía de la titulada «*Viajeros pasando el Chimborazo en viaje para Quito*» ya era conocida en tarjetas postales de otros editores anteriores, de 1896 y 1898. Estas revelan un programa visual más amplio: vender desde el puerto una imagen representativa de todo el Ecuador, articulando simbólicamente dos territorios: Guayaquil como centro comercial, editorial y postal y la Sierra como espacio monumental, rural y pintoresco. Por ello, su actividad contribuyó a construir una iconografía nacional. Las postales transformaron el Chimborazo, los campesinos, el puerto, las plazas y los edificios en imágenes transportables y coleccio-

elaboradas con fragmentos de madera, cortezas y musgos, lo que demuestra que ya estaba vinculado con la producción de imágenes y objetos artísticos antes del auge de la tarjeta postal. *Ecuador en Chicago,* 1894. Se casó en dos ocasiones con señoras ecuatorianas de ascendencia alemana, Clementina y María Gehin, y tuvo un mínimo de tres hijos. Participó en la gestión del Colegio Alemán de Quito. En la década de 1940 figura, junto a sus hijos, en la lista estadounidenses de personas y empresas bloqueadas, la llamada "Lista Negra" de Ecuador ya que según la Embajada de Estados Unidos, existían dos fotografías en las que Brauer aparecía vestido con uniforme del partido nazi junto con otros residentes alemanes. Y en 1946 renuncia a su nacionalidad alemana y tramita y recibe la naturalización ecuatoriana. "Carta de naturalización Leopoldo Martín Brauer", AH–MREMH–MRE–SO–T–1.6–.0–388 y MOSCOSO, R. (2012): "Portadores de «civilización»: la inmigración alemana a Quito", en Ramírez G., Jacques [editor]. *Ciudad-Estado, inmigrantes y políticas : Ecuador, 1890-1950.* Quito: Instituto de Altos Estudios Nacionales.

nables. Su obra tiene un valor doble: es documental porque conserva información sobre arquitectura, paisaje, vestimenta y vida cotidiana; pero también es ideológica, porque selecciona aquello que debía representar a Guayaquil y al Ecuador ante compradores nacionales y extranjeros.

Como Mayer era de origen germánico, probablemente encargó la impresión en Alemania, Austria o Suiza, donde se encontraban los principales talleres de artes gráficas que imprimían postales. La serie Mayer de 1900 presenta muy buena calidad de imagen, conseguida mediante la técnica de la fototipia y con elegante tinta verdosa. En cambio, los títulos y la acreditación del editor fueron impresos en tipografía, con tinta roja. Se han encontrado ejemplares circulados entre 1900 y 1904.

Posteriormente, hacia 1904, salió una diferente edición de Mayer Hnos. Editores, con otras características. Aunque también impresa en fototipia, las nuevas imágenes presentan un aspecto en blanco y negro exclusivamente, con impresión tipográfica también en tinta negra. El impresor germánico desconocido omitió acreditar el nombre de los editores, así es que una parte de los ejemplares tuvieron que ser resellados estampando «*Mayer Hnos. Editores*». Su hermano era posiblemente Isidoro Mayer Wolfson, profesor del Instituto Nacional Mejía, de Quito, en 1898.[9] Alguna de las fotografías de esta seria ya había sido publicada por Fotografía Velox, de José Rodríguez González.

9. Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1898. Quito, 1898. En 1894 funcionaba en Quito, la Relojería Wolson y Mayer, situada al lado de la de Leopoldo Brauer, en la Calle Venezuela. *Guía de Quito,* Tipografía de los Talleres Salesianos, 1894.

El Grito del Pueblo (1902)

En el Guayaquil de 1895 se empezó a publicar el diario *El Grito del Pueblo* que hasta 1911 llegó a ser el más difundido de la ciudad, que incluía algunas ilustraciones artísticas. Políticamente se definía como liberal radical, *Diario Radical de la Mañana*, y tuvo un papel relevante en el ambiente político que precedió a la Revolución Liberal del 5 de junio de 1895, en oposición a los conservadores y reaccionarios.

En 1902, este periódico editó dos series de tarjetas postales, tituladas ambas «*Recuerdo de Guayaquil*». Una primera serie general contenía vistas de Guayaquil y alrededores; mientras que la segunda serie era publicitaria y mostraba el exterior e interiores del edificio del propio diario.

Su serie general reunía al menos 13 postales numeradas, impresas en fototipia. Debido a la ideología liberal del periódico, se incluyeron vistas que reflejaban aspectos comerciales y del progreso de las comunicaciones, mientras que se omitieron vistas de la catedral o de otras iglesias, aunque algunas repetían los mismos lugares que había fotografiado Mayer.

El reconocido fotógrafo Enrique Lasarte fue el autor acreditado de las imágenes de las diez primeras postales numeradas, mientras que la 11ª fue realizada por los fotógrafos José Menéndez y Miguel Jaramillo. Curiosamente, en la postal 10ª se puede ver un edificio con el rótulo del establecimiento de Fotografía Menéndez & Jaramillo. En cambio, las postales 12ª y 13ª se editaron sin nombrar a los fotógrafos.

La serie general de *El Grito del Pueblo* debió tener amplia difusión y se reeditó varias veces, variando el color de la tinta de las imágenes impresas. Existen ejemplares con aspecto en blanco y negro y otros monocolores en una tinta más cálida, entre amarillenta y sepia. Pero también se identifican ejemplares con tinta ligeramente azulada.

Librería y Papelería La Viña (1902, 1904, 1905)

La Librería y Papelería La Viña, de Guayaquil, fue fundada por el inmigrante catalán Ramon Papaseit en 1884, especializada en la venta de conservas, vinos, aceites, licores y productos varios importados de Cataluña, así como novelas, instrumentos musicales, útiles de escritorio y suscripciones a revistas ilustradas y colecciones de libros. En 1891, se asoció con otro comerciante y transformó la empresa a R. Papaseit y Cía, añadiendo a la lista de servicios el de taller de encuadernación, librería y papelería. Editaron varias series de tarjetas postales. La primera, hacia 1902, una extensa colección de tarjetas postales de Guayaquil, impresas por Fototipia Samsot y Missé Hnos. de Barcelona, una destacada empresa gráfica y activa a principios del siglo XX, reconocida por su trabajo en postales y materiales ilustrados, siendo referentes en la industria de la fototipia, que tendría un gran éxito, como prueba la rapidez con la que se agotaron, pasando a ser una de las series más solicitadas. La ciudad de Barcelona se acreditaba abreviada como «Barna», con una pequeña raya horizontal encima.


Fotografía Lazarte
ESQUINA
"Pedro Carbo y Luque"
GUAYAQUIL
APARTADO
Correo Numero 55
Venta de toda clase de artículos para fotógrafos y aficionados, cámaras de pie y trípode, detectives de todo precio, planchas [illegible], papel citrato y albuminado, tarjetas para visitas y retratos, calibres, [illegible] graduados, linternas, diamantes, pinceles finos, marcos, cubiertas [illegible] de cautchut, productos químicos, y en general todo lo que se relaciona [illegible] el arte.


"LA VIÑA"
ESTABLECIDA EN 1884
LIBRERIA Y PAPELERIA
de
LUIS CONTRERAS
Correo Apartado A —Teléfono No. 242— Guayaquil-Ecuador
Guayaquil.—Librería y Papelería "La Viña" de Luis Contreras
AGENTE EXCLUSIVO DE LOS SIGUIENTES PERIODICOS
De Modas
PRECIOS POR SUSCRIPCION
La Moda Elegante Ilustrada de Madrid publicación semanal, de gran lujo, con patrones cortados . . . . . $ 20
El Salón de la Moda publicación quincenal, ilustrado y con patrones . . . 6
La Estación publicación quincenal, edición de gran lujo 10
Ilustrados y Literarios
La Ilustración Española y Americana publicación semanal, editada en Madrid 25
La Ilustración Artística
El Salón de la Moda
Biblioteca Universal } 30
La Ilustración Española y Americana
La Moda Elegante Ilustrada } 46
NOTAS: Los pagos deben efectuarse por anticipado.
Se aceptan suscripciones á todos los periódicos del mundo que se soliciten, cuyos precios serán convencionales.

Publicidad del fotógrafo Enrique Lasarte, autor de las imágenes de postales de *El Grito del Pueblo*, en *1900 Fin de siglo. Almanaque de Guayaquil*.
Publicidad de la Librería y Papelería La Viña de Luis Contreras, en Guayaquil. *El Ecuador. Guía Comercial...*, 1909.



En la segunda serie de postales de La Viña, editada hacia 1904 con un mínimo de 30 modelos distintos, consta como fotógrafo al alemán afincado en Guayaquil Julio Timm, uno de los pioneros de la fotografía documental y paisajística ecuatoriana. Trabajó bajo el nombre Fotografía Alemana y, durante algún tiempo, formó con el fotógrafo catalán Enric Grau la sociedad Timm & Grau. Realizaba retratos, vistas urbanas y tarjetas postales en papel fotográfico y colaboró con publicaciones ilustradas como la revista *Patria*. De esta serie, en cambio, falta el impresor, que quizás pudo ser otra vez Samsot y Missé Hermanos, por su reverso con fondo azulado. Sus impresionantes postales etnográficas eran distribuidas ampliamente para mostrar no solo el centro urbano monumentalizado de Guayaquil, sino las realidades cotidianas, rurales y fluviales de los trabajadores y habitantes en general que sostenían la identidad de la región de la cuenca del Guayas.

En 1905, la Papelería fue traspasada al español Luis Contreras, asociado inicialmente con un comerciante de apellido Valdés, que mantuvieron el nombre de La Viña, pero ya solo como Librería y Papelería. Continuaron con la edición de postales, con una nueva serie en la que no consta el fotógrafo ni el impresor, solo el nombre de los nuevos propietarios: «La Viña. Contreras y Valdés». Esta tercera colección contiene catorce motivos diferentes, muchos de los cuales reediciones de las fotos de Julio Timm. Una de estas imágenes estaba dedicada al propio Almacén La Viña, donde aparecen sus propietarios vestidos de blanco.

La Librería y Papelería La Viña, de Guayaquil, editora de diversas series de postales, en una imagen de 1908. Fotógrafo desconocido. AHG, AFP–INPC, nº 2706.



Julio Timm, fotógrafo alemán radicado en Guayaquil. *Guayaquil a la vista*, 1910.

Fototipia José Domingo Laso (1903–1905)

A partir de 1903, el fotógrafo, impresor y artista gráfico José Domingo Laso (Quito, 1870–1927) fue uno de los iniciadores del negocio de la tarjeta postal ilustrada en el Ecuador. En 1899, inaugura su taller de fotografía siendo conocido también por publicar libros de fotografía, álbumes de vistas que mostraban imágenes de los principales edificios civiles y religiosos de la ciudad de Quito y también por su trabajo como retratista de la élites blanco mestizas quiteñas. En 1909 impulsó la edición de *La Ilustración Ecuatoriana*, una de las



El fotógrafo, impresor, editor de postales y artista gráfico quiteño José Domingo Laso, en un retrato realizado en la ciudad de París, hacia 1908. (Colección privada)

primeras revistas en el Ecuador en acompañar sus artículos con fotografías. Lo excepcional fue que en sus talleres de artes gráficas imprimió casi todas sus postales con la técnica de la fototipia, con buena calidad, sin tener que encargar ediciones a empresas europeas. Incluso diseñó una tipografía modernista para el reverso de sus postales.

Las postales impresas por J. D. Laso, que se prolongaron de 1903 hasta 1927, se distinguen por su finura de detalles, aunque a veces presentan un menor contraste y definición. Como otros editores ecuatorianos, a partir de 1906–1907, adoptó el reverso dividido con una línea vertical. En cambio, sus postales más antiguas fueron producidas entre 1903 y 1906, presentando el reverso sin dividir. Encontramos más de 150 tarjetas postales impresas y editadas por la Fototipia Laso, con reverso sin dividir. Seguidamente, postales de la primera época, con reverso sin dividir, fueron reeditadas con reverso dividido.

En 1903, la Fototipia Laso –Fototip. J. D. Laso–, imprimió una serie de postales de formato ligeramente superior al normal, excediendo la medida estándar de 9 x 14 centímetros. Estas postales tempranas se distinguen por presentar títulos impresos tipográficamente en color rojizo. A su vez, las imágenes están impresas en fototipia, con muy buena nitidez y contraste. Por otra parte, esta serie no fue numerada, dificultando conocer el total de modelos o motivos diferentes. Se han encontrado ejemplares de postales del mismo encuadre con vistas que no son idénticas, con fotografías tomadas en diferentes momentos del mismo día. Además, muchas postales fueron iluminadas o coloreadas a mano, pero otras no.

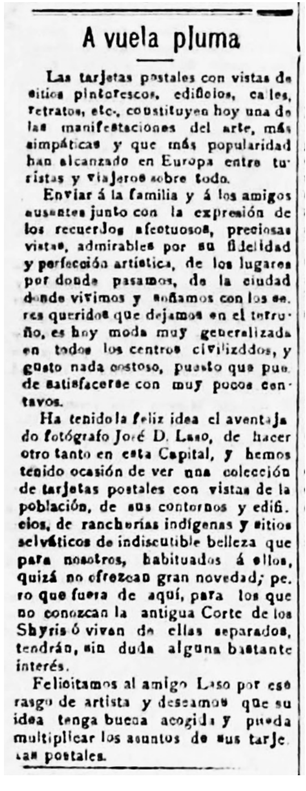
En 1904, Laso gana el premio a la mejor fototipia en el Concurso de la Escuela de Bellas Artes de Quito y un extenso comentario de prensa sobre la importancia de las tarjetas postales, explica así la edición de una serie de sus postales: *«ha tenido la feliz idea el aventajado fotógrafo José D. Laso, de hacer otro tanto en esta Capital, y hemos tenido ocasión de ver una colección de tarjetas postales con vistas de la población, de sus contornos y edificios, de rancherías indígenas y sitios selváticos de indiscutible belleza que para nosotros, habituados á ellos, quizá no ofrezcan gran novedad; pero que fuera de aquí, para los que no conozcan la antigua Corte de los Shyris ó viven de ellas separados, tendrán, sin duda alguna bastante interés. Felicitamos al amigo Laso por ese rasgo de artista y deseamos que su idea tenga buena acogida y pueda multiplicar los asuntos de sus tarjetas postales».*[10]

Acerca de las principales temáticas de las postales de la Fototipia Laso, vemos una preferencia por las vistas de Quito y alrededores, junto con muchas imágenes de la vida y trabajo de los «indios». Este indigenismo, o estudio de los pueblos indígenas, dio lugar a algunas postales de gran interés y belleza estética, sin esconder la dureza de su trabajo poco remunerado. Además, incluyó postales con paisajes de volcanes de toda la zona andina de Ecuador, como el Tungurahua,

10. *El Tiempo*, Quito, 15–03–1904. Su producción de tarjetas postales entre 1900 y 1927 en cantidades considerables para el tamaño que tenía la ciudad de Quito, 50.000 habitantes, coincidía con la gran producción mundial de tarjetas postales ilustradas. Sobre el fotógrafo, véase LASO CHENUT, F (2016): *La huella invertida: antropologías del tiempo, la mirada y la memoria. La fotografía de José Domingo Laso 1870–1927*. Centro de Fotografía de Montevideo, ed. Sobre la fotografía en Quito, véase BEDOYA, Maria Elena; NOVILLO, Victoria; y SALAZAR, Betty (2011): *El oficio de la fotografía en Quito*. Serie documentos, 17. Quito: Museo de la Ciudad.



Publicidad de los Talleres de Fotografía y Fototipia de J. D. Laso, hacia 1905. (Colección privada)



A vuela pluma

Las tarjetas postales con vistas de sitios pintorescos, edificios, calles, retratos, etc., constituyen hoy una de las manifestaciones del arte, más simpáticas y que más popularidad han alcanzado en Europa entre turistas y viajeros sobre todo.

Enviar á la familia y á los amigos ausentes junto con la expresión de los recuerdos afectuosos, preciosas vistas, admirables por su fidelidad y perfección artística, de los lugares por donde pasamos, de la ciudad donde vivimos y soñamos con los seres queridos que dejamos en el terruño, es hoy moda muy generalizada en todos los centros civilizados, y gusto nada costoso, puesto que puede satisfacerse con muy pocos centavos.

Ha tenido la feliz idea el aventajado fotógrafo José D. Laso, de hacer otro tanto en esta Capital, y hemos tenido ocasión de ver una colección de tarjetas postales con vistas de la población, de sus contornos y edificios, de rancherías indígenas y sitios selváticos de indiscutible belleza que para nosotros, habituados á ellos, quizá no ofrezcan gran novedad; pero que fuera de aquí, para los que no conozcan la antigua Corte de los Shyris ó vivan de ellas separados, tendrán, sin duda alguna bastante interés.

Felicitamos al amigo Laso por ese rasgo de artista y deseamos que su idea tenga buena acogida y pueda multiplicar los asuntos de sus tarjetas postales.

■ **Comentario de prensa sobre las tarjetas postales del quiteño José D. Laso. *El Tiempo*, Quito, 15–03–1904.**

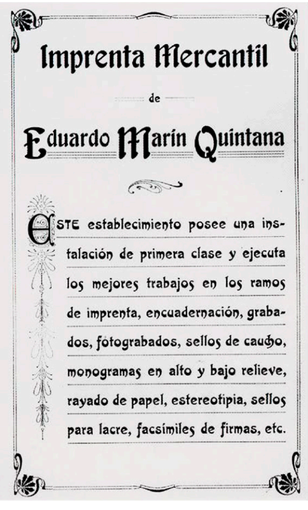
el Antisana, el Guagua Pichincha, el Cotopaxi, el Cotacachi o el Chimborazo y también lagunas, ríos y cascadas o el camino al Oriente. En estos casos, la mayoría de ellas utilizaban fotografías realizadas por el fotógrafo y naturalista Augusto Martínez y en algún caso del fotógrafo quiteño Benjamín Rivadeneira.

Llama la atención la gran cantidad de imágenes que realizó y su recorrido como imaginero de la ciudad a principios del siglo XX, y la compleja elaboración discursiva de sus fotografías. En las tarjetas postales catalogadas en tres grandes grupos, paisajes rurales, paisajes urbanos y tipos indígenas, las imágenes muestran un indígena romantizado. Junto a esta representación, y como aparente contradicción, en sus libros sobre Quito, particularmente los tres primeros que editó junto al librero y maestro Roberto Cruz, de las fotografías impresas están ausentes los indígenas. Esa ausencia no se debe a un acto fotográfico en el que los espacios fueron vaciados el momento de la toma fotográfica sino que responde a una intervención posterior sobre la placa de impresión: los indígenas fueron borrados, literalmente, de las fotografías sobre Quito. De hecho José Domingo Laso y Roberto Cruz invitan al lector, en el prefacio de la primera entrega del libro *Quito a la Vista* de 1911, a prestar atención a la ausencia de indígenas en las fotografías. Así, el conjunto de fotografías realizadas por Laso se presentan como una aparente contradicción, entre ocultamiento y manifestación y en donde parecería condensarse una práctica de la fotografía como la construcción de una discriminación visual que excluye de la representación a los Otros. En su obra se produce lo que podemos denominar la paradoja del «Blanqueamiento» *vs.* «Exotismo». Historiadores visuales contemporáneos han demostrado que Laso solía utilizar técnicas de raspado o retoque químico en los negativos para «borrar» a los indígenas que transitaban de fondo en sus libros e incluso en sus postales de plazas, iglesias y calles del centro colonial, buscando proyectar un Quito higienizado, blanco y moderno hacia el extranjero. Sin embargo, en series específicas como la de «*Costumbres de indios*», Laso hacía todo lo contrario: visibilizaba y escenificaba deliberadamente al sujeto indígena. Esto respondía a un mercado internacional nostálgico y etnográfico que demandaba «tipos humanos» exóticos del Nuevo Mundo. El indígena era aceptado y consumido en la postal siempre y cuando estuviera enmarcado en el folklore, la música tradicional o la servidumbre, pero no como un ciudadano partícipe de la modernidad urbana. Fue el iniciador de la producción de tarjetas postales costumbristas en Quito y uno de los primeros en el Ecuador.[11]

Imprenta Mercantil. Marín y Martínez (1903–1904)

La Imprenta Mercantil de Marín y Martínez fue una empresa tipográfica, librería, papelería y casa editora activa en Guayaquil durante las primeras décadas del siglo XX. Tuvo importancia tanto por la impresión de libros y documentos institucionales como por ser una de las primeras editoras ecuatorianas de tarjetas postales ilustradas. La sociedad era formada por Eduardo Marín Quintana, que en 1897 figuraba como secretario de la recién fundada Sociedad Filatélica del

11. Véase CHIRIBOGA, L. & CAPARRINI, S. (1994): *Identidades desnudas Ecuador 1860-1920: la temprana fotografía del indio de los Andes*. Quito: Ediciones Abya-Yala y CHIRIBOGA, L. & CRUZ, S. (1992): *Retrato de la Amazonía: Ecuador, 1880-1945*. Quito: Ediciones Libri Mundi.



Imprenta Mercantil

de

Eduardo Marín Quintana

Este establecimiento posee una instalación de primera clase y ejecuta los mejores trabajos en los ramos de imprenta, encuadernación, grabados, fotograbados, sellos de caucho, monogramas en alto y bajo relieve, rayado de papel, estereotipia, sellos para lacre, facsímiles de firmas, etc.

■ **Anuncio de la Imprenta Mercantil, de Eduardo Marín Quintana, en Guayaquil. *Guayaquil a la vista*, 1910.**

Ecuador. Su participación en esta asociación explica, probablemente, el posterior interés comercial de la imprenta por la producción de postales. La identidad del socio de apellido Martínez no puede verificarse totalmente aunque quizás fuera Santiago Martínez G., propietario de otra imprenta guayaquileña.

El aporte más reconocible de Marín y Martínez fue la edición de tarjetas postales. Aunque estaba establecida en Guayaquil, la imprenta difundió imágenes de distintas regiones del Ecuador. La empresa participó así en la construcción de una primera imagen visual y comercial del Ecuador: ciudades modernizadas, ferrocarriles, bancos, mercados, monumentos, paisajes y también representaciones de la población indígena. A partir de 1903, la Imprenta Mercantil de Marín y Martínez editó tres series de postales, incluyendo vistas de Guayaquil, pero también de Quito y otros lugares. Todas estas postales fueron muy bien impresas en fototipia en Europa, pues la Imprenta Mercantil realizaba trabajos de tipografía y fotograbado, pero no impresión en fototipia.

En su primera serie de postales, de 1903, con orlas de estilo modernista –*Art Nouveau*–, la Imprenta Mercantil parece que eligió un impresor germánico, que imprimió en el lado izquierdo la exigida referencia editorial «*Editor: Imprenta "Mercantil" Marín y Martínez, Guayaquil*». En cuanto a las vistas, todas son de Guayaquil y alrededores, incluyendo una plantación de cacao. El detalle modernista era propio de una colección de postales que para la misma época se había publicado en Lima (Perú), por lo que no sería de extrañar que, debido a la gran influencia en la moda y las costumbres de esa ciudad tenía sobre Guayaquil, el diseño de la serie hubiera encontrado su inspiración en la citada colección peruana editada poco antes.

La siguiente serie fue impresa en fototipia por Hauser y Menet de Madrid. Tiene todas las características de las postales de esta empresa española, con su exacto tono de color verdoso en imágenes y textos. El reverso está impreso girado 180 grados, cabeza abajo respecto al anverso, en posición contraria a la habitual, pero típica de Hauser y Menet. Esta serie fue editada en 1903 y consta de un mínimo de 10 postales, todas ellas con vistas de Guayaquil. En alguna de ellas constan las iniciales «J. R. G», del fotógrafo José Rodríguez González. En esta serie de postales, la empresa Hauser y Menet olvidó imprimir el nombre del editor ecuatoriano. Pero tras recibirse en Guayaquil, todas las postales fueron reselladas con la denominación «Imprenta Mercantil» en tinta roja, en el lado inferior derecho. En un anticuario de Madrid se han localizado diversos ejemplares de postales de esta primera serie, en perfecto estado, sin ese añadido resellado. Debieron formar parte del muestrario de la casa impresora.

La tercera serie de postales de la Imprenta Mercantil debió ser impresa probablemente en Alemania. Pudo ser editada en 1904, pues se encuentran ejemplares circulados en ese año. Lo novedoso en que esta vez se incluyeron numerosas vistas de Quito, Latacunga y otros lugares, como la montaña «La Nariz del Diablo», del ferrocarril en construcción de Guayaquil a Quito. Son imágenes de excepcional calidad, con buena nitidez y contraste, tal como se aprecia en las postales bien conservadas. Esta tercera serie es la más extensa, con al menos 25 postales diferentes, con vistas impresas en fototipia en tinta verdosa.

Madres Oblatas (1903)

La Congregación de Religiosas Oblatas de los Corazones Santísimos de Jesús y María, nació en un Ecuador marcado por la relación entre Iglesia, Estado y construcción nacional. Dentro de ese ambiente surgió la obra de José Julio María Matovelle Maldonado, sacerdote, abogado, escritor y político, que fundó la congregación masculina de los Misioneros Oblatos, en 1884, y después la rama religiosa femenina, en Cuenca en 1892 y recibió la aprobación diocesana en 1894, bajo la autoridad del obispo local. Ese año fundaron la Escuela San Miguel, la primera escuela de Cuenca destinada específicamente a mujeres indígenas. Posteriormente funcionaron una academia de corte, confección y bordado y otras obras educativas. Hacia 1903 editaron diversas tarjetas postales ilustradas, con imágenes del Chimborazo y del monumento incásico de Inga–Pirca. Parece que la autora de las fotografías fue la Madre Pablo–Agustín de Mehérenc, la identidad religiosa de Geneviève de Méhérenc de Saint–Pierre (1872–1967), una célebre aristócrata, escritora, exploradora y activista cultural bretona, que en 1890 ingresó al convento de las Oblatas de Troyes en Francia y permaneció en la vida religiosa durante nueve años antes de abandonar los hábitos. Durante su tiempo como religiosa, viajó en misiones e iniciativas de exploración. En su paso por Ecuador, documentó fotográficamente diversos lugares históricos y geográficos y envió sus imágenes para editar las tarjetas postales de las Madres Oblatas de Cuenca.

G. Flemming & R. Miketta (*c.*1903)

Georg Alexander Flemming Ebbecke (Prusia, 1870–Ecuador, 1938) recolectaban aves, mamíferos, insectos y otros especímenes de historia natural para grandes museos europeos y norteamericanos y para el comerciante naturalista británico William Rosenberg, que había realizado personalmente expediciones por el occidente ecuatoriano entre 1896 y 1897. Flemming residía en Paramba y era propietario de los predios y haciendas Paramba, Malbucho, Cuellazo, Achotal y Lita, situados en La Carolina, cantón Ibarra, heredados de su padre, Bernhard Flemming, ingeniero alemán establecido en el sector de La Carolina, antes de 1867, que trabajó en el siglo XIX en la construcción del camino entre Ibarra y San Lorenzo y que en 1891 publicó un *Mapa General del Ecuador*. Se asoció con Rudolf Gerhard Miketta Sudhoff (Prusia, 1867–Ecuador, 1960) un inmigrante, comerciante y recolector profesional de especímenes naturales en Ecuador. Posteriormente ambos se establecieron en Bahía de Caráquez registrando allí la firma Flemming & Miketta, dedicada al comercio de exportación de Tagua a mercados europeos, en 1914. Fueron unos de los recolectores que contribuyeron decisivamente al conocimiento científico de la fauna del noroccidente ecuatoriano. Curiosamente, hacia 1903, juntos editaron y distribuyeron, como mínimo, una interesante tarjeta postal de Esmeraldas, la única de esta provincia localizada, desde la localidad de Limones. También distribuyeron postales de otros editores diferentes.

Fotografía Velox (1904)

José Rodríguez González fue un fotógrafo peruano, nacido en 1870. Se formó como ayudante en la Galería Inglesa de R. Dayt y trabajó en la Fotografía Americana de L. Torres, ambas en Santiago de Chile. En 1897 regresó a Lima y en 1899 realizó una gira como fotógrafo ambulante por el norte peruano. Llegó a Guayaquil en 1900, donde se estableció y abrió la Fotografía Americana de José Rodríguez González. Hacia 1902 amplió su establecimiento y adoptó el nombre Gran Galería Velox, que en 1904 cambió a Fotografía Velox. Se trataba de un estudio moderno y versátil que ofrecía retratos individuales y grupos familiares; iluminados, coloreados manualmente; al platino; ampliación y reproducción de fotografías antiguas, fotografías a domicilio, mortuoria y vistas urbanas coleccionables de Guayaquil y Durán. La galería atendía también por la noche, usando iluminación incandescente, una novedad técnica en el Guayaquil de comienzos del siglo XX.

Alcanzó prestigio profesional y en 1902 colaboró como cronista gráfico del periódico *La Nación*, y *Guayaquil Artístico* (1903), entre otros; en 1903 ganó la medalla de oro y diploma de honor en un concurso de vistas de Guayaquil de ese periódico; en 1907 y 1908 obtuvo el primer premio en exposiciones artísticas de la Sociedad Filantrópica del Guayas y sus fotografías aparecieron publicadas en revistas como *Guayaquil Artístico* y *Patria*. En aquella época el retrato de estudio comenzaba a considerarse internacionalmente una modalidad artística, influida por el pictorialismo: decorados, telones, iluminación controlada y retoque buscaban que la fotografía se asemejara a una composición pictórica.[12]

La casa produjo una de las primeras grandes colecciones de tarjetas postales fotográficas de Guayaquil, a partir de diciembre de 1904. Se han identificado por lo menos 22 vistas diferentes, convirtiéndola en la segunda colección más extensa del llamado período clásico de la postal guayaquileña, algunas de ellas iluminadas. Rodríguez González se diferencia de otros fotógrafos contemporáneos porque no se limitó al retrato de las élites. En sus vistas aparecen betuneros, vendedores, carretilleros, trabajadores, aprendices de talleres y transeúntes. Sus fotografías documentan simultáneamente la reconstrucción y modernización material de Guayaquil, los edificios, muelles, ferrocarriles y mercados de la ciudad, la vida cotidiana de los sectores populares y las tensiones entre la imagen de una ciudad moderna y su realidad social. Por esta razón, su producción no tiene solamente valor estético o coleccionable: constituye una fuente primaria para estudiar el urbanismo, el trabajo, las costumbres y la estructura social del Guayaquil de comienzos del siglo XX.

Fueron impresas en fototipia, casi seguramente en Europa. Muchas imágenes de la Fotografía Velox se habían publicado en postales de otros editores sin acreditar su autoría fotográfica, como en las de la Imprenta Mercantil. Quizás por eso, Rodríguez decidió publicar su propia serie de tarjetas postales en una época en que eran un negocio rentable.

12. Véase HIDALGO, Ángel E. (2009): *Guayaquil. Los diez-los veinte. Fotografías de José Rodríguez González, Enrique de Grau, Miguel Ángel Santos y Rodolfo Peña Echaiz*. Quito, Consejo Nacional de Cultura

Librería Española de Janer e hijo (1905)

La Librería Española de Janer e hijo, instalada en Guayaquil, fue fundada por el inmigrante catalán Pere Janer Vinyals (Cataluña, 1823–1924), empresario, descendiente de familia de libreros, que en 1865 se radicó en Ecuador, estableciendose en Guayaquil. En 1876 instaló la librería con su nombre que se colocó en el primer lugar por la variedad de autores y títulos y por el sistema de suscripciones



Anuncio de la Librería Española, de Janer & Hijo. *Guayaquil a la vista*, 1910.



Pere Janer Vinyals y su hijo Manuel P. Janer, hacia 1915. (CJE)

de periódicos, revistas ilustradas y libros que puso en boga y que resultó un rotundo éxito. También ofrecía servicio de encuadernación, materiales para escuelas, útiles de escritorio, piezas de música, cromos y estampería religiosa, así como calendarios y almanaques y ofrecía materiales para fotógrafos e imprentas, consiguiendo un negocio de éxito. En 1898, su razón social cambió a Librería Española Janer e Hijo, ya que en 1890 había llegado al país su hijo Manuel Pere Janer (Cataluña, 1849–Guayaquil, 1920), y hacia 1917 se transformó en Librería Española Janer & Cía. Su empresa también editó libros y catálogos, impresos en la Imprenta de la Viuda de Luis Tasso, en Barcelona, capital de Cataluña. Los prósperos negocios de librería e imprenta continuaron administrados por su hijo que en armonía con los gustos imperantes, reformó el local y los métodos empresariales. Convirtió La Librería Española en la más extensamente surtida y mas importante de toda la República del Ecuador.

En 1905 los Janer editaron una popular serie de 20 tarjetas postales numeradas con vistas urbanas de la ciudad. Las imágenes fueron impresas en fototipia en una imprenta desconocida, posiblemente de Barcelona, con una tirada muy extensa. En cuanto a la selección de vistas, varias de las fotografías ya habían sido publicadas en ediciones de postales anteriores de la ciudad. Sorprende por su temática la postal número 15, con el *«Panteón de la Sociedad Española de Beneficencia»*, en el cementerio municipal, con nichos disponibles para dar futura sepultura a los inmigrantes españoles y sus familias. Janer había sido uno de los fundadores de esa Sociedad y en su testamento dejó una importante suma de dinero a esa institución.

Comité Naval (1905)

El Comité Naval de Guayaquil fue una asociación cívica privada para el fomento de los intereses navales ecuatorianos. Actuó también como editor de postales patrióticas, navales y urbanas. Las tarjetas postales del sello editorial Comité Naval de Guayaquil, principalmente pretendieron difundir obras marítimas y algunas muestran los barcos de guerra de la época, como el Marañón, el Cotopaxi y el Tarqui.

Esta serie de postales es anacrónica estéticamente, ya que en 1905 ya ningún editor internacional publicaba postales con varias viñetas, parecidas a las primeras de cada país, tipo «*Gruss aus*» («*Saludos desde*»). Para datarlas, la mayoría de los expertos pensarían que estas postales podrían ser de finales del siglo XIX, cuando en realidad son ejemplares de 1905. Además, presentan una muy desigual calidad, con algunos dibujos imperfectos, junto con otras postales mejor diseñadas e impresas correctamente. Su técnica es mixta, utilizando varios procedimientos.

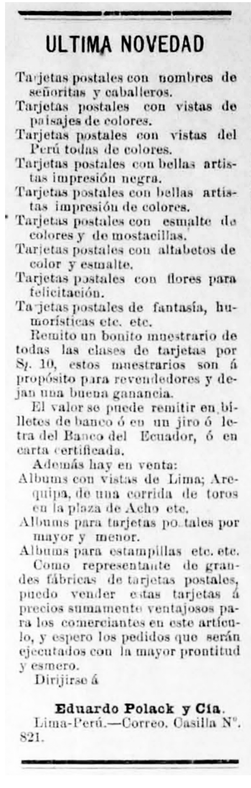
América Cristiana (*c.*1905)

El propagandista católico catalán Francesc de P. Oller, vinculado al Centro de Publicidad de Buenos Aires, fue el iniciador del proyecto editorial de una serie de 126 tarjetas postales ilustradas sobre personalidades, templos, santuarios y otros asuntos religiosos americanos. La campaña habría producido más de 100.000 ejemplares impresos en los que aparece la inscripción «Casa Editora América Cristiana, Belgrano 1658 – Buenos Aires». La colección creció mucho más allá de las 126 iniciales y se conocen números superiores al 268, con imágenes de Argentina, Ecuador, Paraguay, Chile y otros países. La casa utilizó imágenes de varios autores locales, generalmente con impresiones fotomecánicas monocromas, algunas con reversos sin dividir y otros divididos, indicio de sucesivas tiradas. Las dos únicas postales de vistas de Guayaquil localizadas, presentan el reverso sin dividir.

En el periódico *El Ecuatoriano* (Guayaquil, 13/05/1905) informaba de la llegada de las postales cristianas: «*Acabamos de recibir por el último vapor, preciosas tarjetas postales de la América Cristiana. Consisten en retratos de los individuos prominentes del clero de Sud América, templos, misiones etc. Se vende la colección de una docena al precio de S. 1.00 y cada una á 10 centavos. Aceptamos pedidos de esta clase de tarjetas postales, á precios ventajosos, para lo cual hemos sido autorizados plenamente. Muestras de ellas se hallan á disposición de los aficionados y personas piadosas en la imprenta de este diario*»

Eduardo Polack (*c.*1905)

Eduardo Polack, en realidad Julius Eduard Polack Schneider (Alemania, 1870–Lima, 1936), es considerado uno de los mayores editores de tarjetas postales del Perú durante la edad de oro de la cartofilia. En 1899 viajó a Europa llevando unos 250 negativos de vidrio con vistas de Lima, Callao y el interior peruano. Regresó en enero de 1901 con cerca de medio millón de postales, impresas probablemente por Trenkler



ULTIMA NOVEDAD

Tarjetas postales con nombres de señoritas y caballeros.
Tarjetas postales con vistas de paisajes de colores.
Tarjetas postales con vistas del Perú todas de colores.
Tarjetas postales con bellas artistas impresión negra.
Tarjetas postales con bellas artistas impresión de colores.
Tarjetas postales con esmalte de colores y de mostacillas.
Tarjetas postales con altabetos de color y esmalte.
Tarjetas postales con flores para felicitación.
Tarjetas postales de fantasía, humorísticas etc. etc.
Remito un bonito muestrario de todas las clases de tarjetas por S. 10, estos muestrarios son á propósito para revendedores y dejan una buena ganancia.
El valor se puede remitir en billetes de banco ó en un giro ó letra del Banco del Ecuador, ó en carta certificada.
Además hay en venta:
Albums con vistas de Lima; Arequipa, de una corrida de toros en la plaza de Acho etc.
Albums para tarjetas postales por mayor y menor.
Albums para estampillas etc. etc.
Como representante de grandes fábricas de tarjetas postales, puedo vender estas tarjetas á precios sumamente ventajosos para los comerciantes en este artículo, y espero los pedidos que serán ejecutados con la mayor prontitud y esmero.
Dirijirse á

Eduardo Polack y Cía.
Lima-Perú.—Correo. Casilla N°. 821.



FOTOGRAFIA
—RODRIGUEZ GONZÁLES—
Siempre «Veloz»

Primera Fotografía en Trabajos Platinos.
Lujo, elegancia y esmero en el trabajo.
La Galería Artística está completa. Colecciones de decoraciones—Salón, Paisajes, etc.—6 máquinas distintas y el Salón de muestras lujosamente arreglado á la disposición del público.

Se hacen postales ÚLTIMA NOVEDAD.

TARJETAS POSTALES

Acabamos de recibir por el último vapor, PRECIOSAS TARJETAS POSTALES de la América Cristiana. Consisten en RETRATOS de los individuos prominentes del clero de Sud América, TEMPLOS, MISIONES etc. etc.
Se vende la colección de una docena al precio de S. 1.00 y cada una á 10 centavos.
Aceptamos pedidos de esta clase de tarjetas postales, á precios ventajosos, para lo cual hemos sido autorizados plenamente.
Muestras de ellas se hallan á disposición de los aficionados y personas piadosas en la imprenta de este diario.

Anuncio de prensa de venta de toda clase de tarjetas postales del editor alemán-peruano, establecido en Guayaquil, Eduardo Polack y Cía. *La Linterna*, Quito, 10–03–1905.

Anuncio de prensa del establecimiento fotográfico de José Rodríguez González «Siempre Veloz», en Guayaquil, anunciando «*Se hacen postales ÚLTIMA NOVEDAD*», en 1903.

Anuncio de prensa de las tarjetas postales de América Cristiana, impulsadas por el propagandista católico catalán Francesc de P. Oller, emigrado a Buenos Aires (Argentina). *El Ecuatoriano*, Guayaquil, 5–06–1905.

& Cía., de Dresde. Comercializaba sus postales, estampillas, cámaras, materiales fotográficos, fonógrafos y curiosidades en el Gran Bazar Colón, de Lima. Se calcula que editó alrededor de 1.500 motivos diferentes de postales hasta 1919. Polack compraba o utilizaba negativos de diversos fotógrafos, frecuentemente sin acreditar al autor. Entre 1910 y 1911 estuvo asociado con el fotógrafo alemán G. Morgenroth, formando el Emporio Fotográfico, una sociedad que produjo una serie de 200 postales en las que sí aparece la atribución Fotógrafos G. Morgenroth & Cía.[13]

Su relación con Ecuador es doble, ya que su abuela paterna, Josefina Dávalos, era ecuatoriana y existe, como mínimo, una postal con vistas de Quito, editada por Polack desde Perú, en 1905. En marzo de ese año se publicitaba en el diario quiteño *La Linterna,* con este anuncio: «*ULTIMA NOVEDAD. Tarjetas postales con nombres de señoritas y caballeros (...) con vistas de paisajes de colores. (...) vistas del Perú todas de colores. (...) bellas artistas impresión negra. (...) bellas artistas impresión de colores. (...) esmalte de colores y de mostacillas. (...) alfabetos de color y esmalte. (...) flores para felicitación. (...) de fantasía, humorísticas etc. etc. Remito un bonito muestrario de todas las clases de tarjetas por S/. 10, estos muestrarios son á propósito para revendedores y dejan una buena ganancia. El valor se puede remitir en billetes de banco ó en un giro ó letra del Banco del Ecuador, ó en carta certificada*». Ofrecía también Álbumes con vistas de Lima; Arequipa, de una corrida de toros en la plaza de Acho etc. ; Álbumes para tarjetas postales por mayor y menor y para estampillas etc. Y anunciaba que «*como representante de grandes fábricas de tarjetas postales, puedo vender estas tarjetas á precios sumamente ventajosos para los comerciantes en este artículo, y espero los pedidos que serán ejecutados con la mayor prontitud y esmero*».

13. Vésae LA SERNA SALCEDO, J.C. (2025): "Vistas de la montaña. tarjetas postales y consumo visual amazónico en el Perú de entresiglos (1896–1919)", https://doi.org/10.30920/letras.96.143.2

Postales del diario *El Telégrafo* (1905)

El diario *El Telégrafo,* fundado en 1884 en Guayaquil, es el más antiguo de Ecuador que sigue en funcionamiento. En 1905 editó dos series de postales: una conmemorativa de las fiestas del 18 de septiembre de 1905, en honor de Chile, impresa en fotograbado con líneas de puntos, al igual que las fotografías reproducidas en periódicos, de calidad muy inferior a las fototipias, impresas en la propia imprenta. Sólo se ha localizado la titulada «*Artilleros y torpedistas del Marañón*», que muestra el que se convirtió en un buque escuela para reconstruir la marina de guerra ecuatoriana. La postal de la otra serie muestra la fachada exterior del propio edificio del diario *El Telégrafo,* con un grupo de repartidores del periódico posando delante de la sede. Lo mas relevante de estas tarjetas postales de 1905, es que fueron las primeras postales ecuatorianas con el reverso dividido.

Otras postales (*c.*1905)

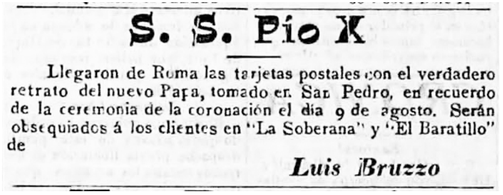
De este año 1905 se han conservado otras postales sueltas, de baja calidad técnica, pero interesantes por su cronología. Son una del Colegio Salesiano Cristóbal Colón de Guayaquil dedicada a la Iglesia de María Auxiliadora; un Recuedo de la inauguración del Fuerte de Punta Piedra, en Guayaquil; y una de fotográfica privada de la Colonia Americana en Huigra.

Postales publicitarias

Se han localizado cuatro series de postales publicitarias ecuatorianas de estos primeros años. La mas extensa y de mayor calidad es la editada por Norero & Roggiero, una importante casa importadora y comercial de Guayaquil de comienzos del siglo XX, vinculada a la comunidad italiana. La serie, de un mínimo de 20 modelos distintos, incluye imágenes de Quito, Guayaquil, Ambato y Riobamba, de fotógrafo e impresor desconocidos. La marca, surgió de la antigua firma N. Norero y Cía. que en 1905 pasó a llamarse Norero y Roggiero. Sus propietarioss fueron Nicolò Norero y Alfonso Roggiero, comerciante, banquero, comisionista y cónsul italiano en Guayaquil. La firma importaba y distribuía productos extranjeros, y principalmente era la representante ecuatoriana del coñac francés Jules Robin & Co., que es la marca que consta en sus tarjetas postales.[14]

Otras empresas que editaron postales publicitarias ilustradas fueron el periódico *El Grito del Pueblo*, con una serie dedicada a sus instalaciones (1902); el Gran Hotel París, de Guayaquil (*c.* 1905) y el Gran Victoria Hotel de Guayaquil (*c.* 1905).

14. QUINTERO, Rafael (1980): *El mito del populismo en el Ecuador: análisis de los fundamentos del Estado ecuatoriano moderno (1895–1934).* Quito: FLACSO Ecuador.

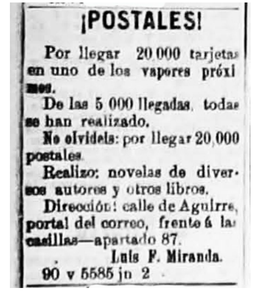

S. S. Pío X

Llegaron de Roma las tarjetas postales con el verdadero retrato del nuevo Papa, tomado en San Pedro, en recuerdo de la ceremonia de la coronación el dia 9 de agosto. Serán obsequiados á los clientes en "La Soberana" y "El Baratillo" de

Luis Bruzzo


TARJETAS POSTALES

Llegó ya á la Librería Americana de Francisco José Urrutia un nuevo y variado surtido de tarjetas postales ¡Acudir antes de que se acaben!


¡POSTALES!

Por llegar 20.000 tarjetas en uno de los vapores próximos.

De las 5.000 llegadas, todas se han realizado.

No olvidéis: por llegar 20.000 postales.

Realizo: novelas de diversos autores y otros libros.

Dirección: calle de Aguirre, portal del correo, frente á las casillas—apartado 87.

Luis F. Miranda.

90 v 5585 jn 2

■ **Anuncio de prensa de tarjetas postales editadas en Roma, con el retrato del Papa Pío X, importadas por Luis Bruzzo, comerciante de origen italiano, propietario del Almacén de ropa y confecciones El Baratillo, en el Malecón de Guayaquil. *El Grito del Pueblo*, Guayaquil, 1–12–1903.**

■ **Anuncio de prensa de «*un nuevo y variado surtido de tarjetas postales*» de la Librería Americana de Francisco José Urrutia, de antepasados familiares vascos, en la capital ecuatoriana. La alta demanda provoca que en el anuncio se advierta «*¡Acudid antes de que se acaben!*». *La Linterna*, Quito, 29–03–1905.**

■ **Anuncio de prensa de la llegada masiva de tarjetas postales al Ecuador: «*¡Postales! Por llegar 20.000 tarjetas en uno de los vapores próximos. De las 5.000 llegadas todas se han realizado. No olvidéis: por llegar 20.000 postales*», de Luis F. Miranda, que unos años después se convertiría en editor de postales. *El Grito del Pueblo*, Guayaquil, 23–06–1905.**



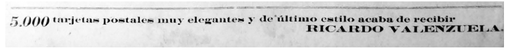
AGENCIAS ESPECIALES

Nos encargamos de trabajos tipográficos, como tarjetas de bautizo, felicitacion ó visita, avisos comerciales, hojas sueltas, programas, periódicos, folletos &, &, y de la venta y compra de cualquier objeto, siendo nuestro lema: actividad, honradez y modicidad en los precios.

Constantemente: se reciben elegantes y buen surtido de tarjetas postales, las que ofrecemos á la juventud entusiasta á los precios más infimos.

Sánchez Hnos.

Guayaquil, Mayo 6 de 1905.—30 v.



5.000 tarjetas postales muy elegantes y de último estilo acaba de recibir
RICARDO VALENZUELA

Anuncio de prensa de la Imprenta y Encuadernación «La Unión» de Sánchez Hnos: «*Constantemente: se reciben elegantes y buen surtido de tarjetas postales, las que ofrecemos a la juventud entusiasta a los precios más ínfimos*». *El Ecuatoriano*, Guayaquil, 6–05–1905.

Anuncio de prensa de tarjetas postales, importadas por el fotógrafo quiteño del establecimiento Luz y Sombra, Ricardo Valenzuela: «*5.000 tarjetas postales muy elegantes y de último estilo acaba de recibir Ricardo Valenzuela*». *La Patria*, Quito, 08–12–1905.

La prensa y las tarjetas postales (1896–1905)

La prensa nacional se hace eco en repetidas ocasiones de este fenómeno internacional. Desde las primeras menciones explícitas a la tarjetas postales –en 1889 y en 1896 refiriéndose a las entero postales– la prensa ecuatoriana se hizo eco en repetidas ocasiones de la eclosión de esta nueva moda cartófila. En 1898 anunciaba, com hemos comentado, la llegada de las postales importadas por Leopoldo Brauer. En 1903 la llegada de Roma de las postales con el «*verdadero retrato del nuevo Papa*», Pío X, importadas por el italiano Luis Bruzzo, que serían obsequiadas a los clientes de los establecimientos La Soberana y El Baratillo, de Guayaquil.

El comentario mas extenso apareció en *El Tiempo,* uno de los principales periódicos de la capital, que en 1904 explicaba que «*las tarjetas postales con vistas de sitios pintorescos, edificios, calles, retratos, etc, constituyen hoy una de las manifestaciones del arte mas simpáticas y que mas popularidad han alcanzado en Europa entre turistas y viajeros sobre todo*». La noticia explica que «*enviar a la familia y a los amigos ausentes junto a la expresión de los recuerdos afectuosos, preciosas vistas admirables por su fidelidad y perfección artística, de los lugares por donde pasamos, de la ciudad donde vivimos y soñamos con los seres queridos que dejamos en el terruño es hoy una moda muy generalizada en todos los centros civilizados, y gusto nada costoso, puesto que puede satisfacerse con muy pocos centavos*».[15]

Durante 1905 encontramos diversos anuncios de venta de tarjetas postales, en establecimientos de Guayaquil y Quito. Por ejemplo, la Librería Americana de Quito, de Francisco José Urrutia, anunciaba que «*ya llegó (...) un nuevo y variado surtido de tarjetas postales ¡Acudid antes de que se acaben!*».[16] Sánchez Hermanos anunciaba que «*constantemente se reciben elegantes y buen surtido de tarjetas postales, las que ofrecemos a la juventud entusiasta a los precios más ínfimos*».[17] Y Ricardo Valenzuela anunciaba que acababa de recibir «*5.000 tarjetas postales muy elegantes y de último estilo*».[18] Incluso la prensa guayaquileña se hace eco de que en Alemania, por el centenario de la muerte del poeta, dramaturgo, filósofo e historiador germano Friedrich Schiller (1759–1805), «*se hará una edición especial de tarjetas postales*».[19]

Los mensajes de las postales

La tarjeta postal convirtió el Ecuador de comienzos del siglo XX en imagen circulante y, al mismo tiempo, en soporte de relaciones privadas. Sus remitentes escribieron sobre amistad, salud, encargos, viajes y demoras postales encima de vistas de Guayaquil y Quito, sus bancos, parques, iglesias, muelles, vapores, haciendas y barrios. El resultado es un documento híbrido: la fotografía pública propone una ciudad ordenada y moderna; la escritura privada introduce afectos, incertidumbres, enfermedades y obligaciones. Participaron en la formación cotidiana de una modernidad portuaria conectada con la Sierra y con el exterior, pero también selectiva. La ciudad que se exhibe privilegia monumentos, instituciones y obras de infraestructura, mientras trabajadores, pescadores y habitantes populares aparecen sobre todo como figuras visuales y rara vez como voces. La postal acorta la distancia, disciplina el intercambio mediante horarios de correo y crea una sociabilidad transnacional en español y otros idiomas. A la vez, conserva las jerarquías culturales de la época, visibles en el vocabulario del progreso y la civilización.

La postal funcionó como una tecnología social de presencia a distancia. Su brevedad no empobrece el contenido: lo concentra. Fórmulas como «*te recuerda y quiere*», «*Recuerdo de amistad*», «*recibí tu última carta*» o «*lo haré por el próximo correo*» muestran que cada pieza pertenecía a una cadena de intercambios. La postal mantenía vínculos, confirmaba movimientos y medía la reciprocidad mientras que el mensaje individual viajaba adherido a una imagen pública del Ecuador.

La colección también obliga a leer los silencios. Las fotografías incluyen pescadores, pasajeros, vendedores, empleados y transeúntes, pero los textos de los remitentes proceden de personas alfabetizadas con acceso a redes postales nacionales e internacionales. Aunque no corresponde identificar a todos los remitentes como miembros de una misma clase social, sí puede afirmarse que el corpus conserva una experiencia social mediada por la alfabetización, el consumo de imágenes impresas y la posibilidad de sostener correspondencia a larga distancia. Esa selección documental define lo que las postales permiten conocer y lo que dejan fuera.

La postal actuó también como infraestructura de la relación donde la primera función social que emerge es el mantenimiento de vínculos. Una remitente escribe: «*Deseo te halles muy feliz como siempre. Al fin me vine a esta Capital y espero que me escribas siempre tus postales. No olvides a tu amiga que tanto te recuerda y quiere*». El pasaje convierte la

15. «A vuela pluma», *El Tiempo,* Quito, 15–3–1904. Resulta curioso también el comentario reaccionario del diario *La Patria,* Quito, 1-11-1904, comentando una acalorada discusión en la Cámara de Diputados de Italia sobre las tarjetas postales eróticas y pornográficas anticlericales: «*No hablemos de las tarjetas postales, hacia las cuales llamo la tención del señor Ministro, ya que otras veces he hablado de la indecente pornografía de esos grabados. Pero los diarios socialistas ilustrados ¿creen acaso hacer obra de ingenio? Por el contrario, revela un espíritu de baja, de pésima y torpe índole el poner continuamente en caricatura al antiguo y anciano Jefe de la cristiandad y de la religión del Estado, con monjas, frailes y sacerdotes en pornográficas exhibiciones; y es este un signo de la mas vil y desvergonzada incivilidad, que debiera hacernos avergonzar y enrojecernos ante los extranjeros.*»

16. *La Linterna*, Quito, 10–4–1905.

17. *El Ecuatoriano*, Guayaquil, 6–5–1905.

18. *La Patria*, Quito, 8–12–1905.

19. *El Ecuatoriano*, Guayaquil, 9-5-1905

correspondencia en prueba de amistad. La solicitud de que la destinataria escriba «*siempre*» no pide información concreta, reclama continuidad. La distancia se vuelve soportable si existe respuesta. El verbo recordar aparece como una obligación afectiva y la postal actúa como evidencia material de que la relación continúa. Otra dice: «*Querida señorita: Me alegró mucho conocer su éxito en el brevet supérieur* [examen de estudios superiores, en francés]*; por lo demás, no dudaba de que lo conseguiría. La felicito efusivamente y comparto la alegría de sus padres. Transmita mis afectuosos recuerdos a su familia y reciba, para usted y su hermana, mis mejores muestras de amistad*».

Otra pieza reduce el mensaje a una gestión ordinaria: «*La dirección que te has olvidado de mandarme es la del peluquero. Te abraza tu amiga Laura*» . La unión entre encargo y abrazo es reveladora y el medio postal no separa lo práctico de lo íntimo. La dirección faltante moviliza la comunicación, mientras la despedida restablece cercanía. La tarjeta muestra una sociabilidad en la que favores, datos y afectos circulan juntos y la reciprocidad se vigila con suavidad, pero de forma persistente. «*Recibí tu última carta*» aparece en una postal del Malecón y otra remitente agradece «*sus últimas postales*». Estas expresiones registran una contabilidad moral del intercambio. Recibir crea la expectativa de contestar; guardar silencio puede interpretarse como olvido. La postal, barata y breve, permitió cumplir esa obligación con menos esfuerzo que una carta extensa, aunque con menor privacidad.

La materialidad del soporte impuso límites visibles. La norma reservaba una cara para el destino y desplazaba el mensaje hacia la imagen. Las personas escribieron en márgenes, cielos, fachadas y espacios vacíos. Esa escritura invasiva muestra la negociación entre regla postal y necesidad expresiva: el remitente aprovecha cada superficie disponible y convierte la vista comercial en objeto singular.

Los idiomas extranjeros utilizados en algunas de ellas, principalmente inglés y francés pero también alemán, italiano y catalán, sugiere redes extranjeras, diplomáticas, comerciales o familiares. Lo seguro es que Guayaquil formaba parte de circuitos en los que el francés conservaba prestigio y utilidad transnacional.

El vocabulario manuscrito hace explícita, en varias ocasiones, la ideología del progreso. Sobre una imagen del quiosco del Parque Bolívar, una persona afirma que Guayaquil «*avanza, a pasos de gigante, en el camino de la civilización*». La frase no es una descripción neutral. «*Civilización*» establece una escala y convierte la transformación urbana en medida de valor. Calles, parques y edificios funcionan como signos de ascenso colectivo. Al mismo tiempo, la expresión revela una mirada elitista propia del período: avanzar significa parecerse a modelos urbanos considerados superiores.

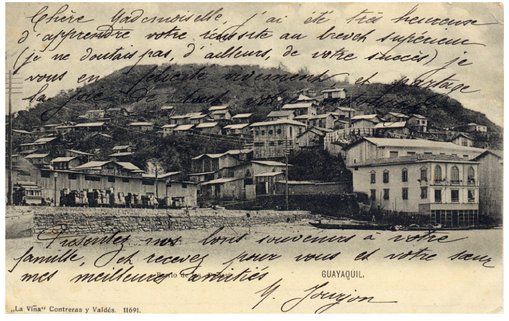
La salud constituye otra fórmula recurrente en los mensajes escritos de las postales: «*Estoy bien de salud*» y «*Espero mañana carta tuya*» aparecen unidos en el mensaje condicionado por la salida del vapor. Informar el estado corporal tranquiliza a la familia y cumple una obligación básica del viajero. En una ciudad portuaria donde epidemias y enfermedades tropicales formaban parte de la experiencia social, la frase podía contener más peso que una cortesía rutinaria. Por ejemplo, en una postal del Hotel París de Guayaquil se lee: «*Saluda y abraza desde su prisión Sanitaria, tu her[mano] Lucho*». El uso del término «*prisión Sanitaria*» confirma de manera directa que Guayaquil operaba bajo un estricto régimen de lazaretos, estaciones de aislamiento y cuarentenas marítimas y hoteleras obligatorias debido a los brotes de fiebre amarilla, peste bubónica y viruela. Lucho, probablemente un viajero o comerciante recién llegado al puerto, se encontraba confinado por las autoridades sanitarias dentro del propio hotel, utilizando la correspondencia como vía de escape social.

Otro texto en una postal en francés desde Guayaquil hace visible la inquietud del extranjero, que pregunta por la salud del destinatario, comenta su propia aclimatación y menciona el proyecto de establecer un hospital; añade que la región le resulta «*beaucoup plus pénible et plus difficile*» que Riobamba y Quito. El testimonio combina información práctica con una geografía corporal: Costa y Sierra se comparan mediante fatiga, clima y adaptación y la modernidad de los vapores y bancos convive con la vulnerabilidad del cuerpo. Esta mirada no debe aceptarse sin crítica. Las descripciones extranjeras del trópico solían convertir el clima en explicación general de la sociedad.

Una viajera italiana, escribe: «*Ieri sera siamo arrivati. Fa un caldo insopportabile. Stiamo tutti bene. Ida sembra un po' meglio. Baci Ida.*» *[«Ayer por la tarde llegamos. Hace un calor insoportable. Estamos todos bien. Ida parece un poco mejor. Besos, Ida»]*. Este «*calor insoportable*» refleja el choque biológico e identitario inmediato que experimentaban los



Tarjeta postal «Guayaquil. Monumento a Bolívar». Janer e hijo, Guayaquil, 1905. Col. Lucía Bejarano Flores.



■ **Tarjeta postal «Barrio de las 'Peñas' Guayaquil». Papelería La Viña, Contreras y Valdés, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.**

migrantes europeos al descender de los buques transatlánticos para adentrarse en el denso y húmedo ecosistema de la ría en plena era agroexportadora. En otro caso un viajero inglés escribe, en una postal del paisaje fluvial de Nobol, localidad ligada a la cuenca hidrográfica del Río Guayas: *«This is what we see from the steamer —not allowed ashore where the yellow fever dwells— small wonder.» [«Esto es lo que vemos desde el barco de vapor —no se nos permite ir a tierra donde habita la fiebre amarilla— no es de extrañar»].* Efectivamente, a principios del siglo XX, Guayaquil y sus zonas fluviales aledañas eran conocidas internacionalmente como *«la fosa de la peste»* o el *«nido de la fiebre amarilla»*. Los viajeros transatlánticos que arribaban en buques de vapor eran confinados a bordo o se les prohibía desembarcar para evitar el contagio. La frase *«small wonder»* (*«no es de extrañar»*) refleja el prejuicio del observador extranjero, quien asociaba la arquitectura rústica tropical y el entorno natural de la orilla con la insalubridad y la enfermedad, desconociendo en esa época los mecanismos de transmisión por mosquitos *(Aedes aegypti)*.

Por otro lado, muchas inscripciones permiten observar redes femeninas de amistad: *«No olvides a tu amiga que tanto te recuerda y quiere»,* escribe Raquel a Jesús. Laura termina su pedido con *«Te abraza tu amiga»*. Y en otra ocasión le escribe: *«No he vuelto a tener ninguna tuya ¿se ha cansado ya de escribirme?. Su amiga»*. Estas fórmulas muestran que la postal ofrecía a las mujeres un espacio legítimo de escritura afectiva y de coordinación práctica. Las remitentes administran memoria, noticias y encargos; su agencia aparece en la continuidad misma de la red. Incluso, encontramos reflexiones filosóficas: en una caligrafía impecable un texto rompe con las habituales fórmulas de cortesía comercial o familiar para lanzar una interrogante de corte existencialista: *«Dígnese Ud. decirme: ¿qué es la felicidad? Su affma. amiga Ester Farfán»*. El intercambio de postales entre las clases acomodadas funcionaba como un juego de cortejo, amistad y complicidad intelectual. Que Ester le pregunte a su destinatario por la definición de la *«felicidad»* demuestra que estas piezas gráficas no eran solo recuerdos de viaje, sino verdaderos diarios íntimos compartidos a distancia, donde la literatura y el romanticismo de la época se plasmaban en los márgenes de la geografía urbana.

Testimonios de coleccionismo y cartofilia

Y también los mensajes muestran la afición al coleccionismo de las propias postales y de la moda de alcance internacional. María escribía: *«He visto su dirección y creo que no tendrá inconveniente en canjear postales conmigo. Deseo vistas»*. Isabel contestaba: *«Recibí su primera postal la que agradezco debidamente»*. En otra, Geneviève de Méhérenc, una aristócrata, escritora y activista cultural bretona, escribe: *«en Francia ahora las cartas abiertas con ilustraciones son una locura y las del Ecuador que hemos mandado hacer tienen particular sabor por aquí»*, un testimonio inequívoco de la moda cartófila.

En otros casos, unos breves *«Desearía me mande artistas. María Rosa Pareja»*; *«Colecciono vistas y artistas. Lola Valenzuela»*; *«Señor: He visto su dirección y deseo canjear postales con Vd. Rosa Aurelia Coronel»*; *«Estaré muy complacida de intercambiar tarjetas con usted. Yo no colecciono sellos postales»*, *«Dígame si ha recibido mis tarjetas pues no he recibido contestación, Sofía de Terán»*, entre muchas otras, nos sirven para entender la cultura del coleccionismo de la época, confirmando la auténtica fiebre mundial por el intercambio de tarjetas postales, la cartofilia. La remitente, con un apellido de arraigo histórico en la alta sociedad guayaquileña, le está pidiendo a su corresponsal en el extranjero que le envíe tarjetas postales de la serie de artistas, muy populares en la época, que retrataban a actrices de teatro, músicos o pinturas famosas. Esto demuestra que las mujeres jóvenes de la élite local participaban activamente en redes internacionales de coleccionismo. O un *«Yo también le envió tres tarjetas. Sofía de Ferreti»* confirma que las tarjetas no se enviaban de forma aislada sinó que operaban como «remesas de cortesía» destinadas a alimentar los álbumes familiares y a mantener activos los lazos afectivos y de estatus entre las distintas familias burguesas del país.

En otro ejemplar, una postal publicitaria del Hotel París de Guayaquil, leemos: *«Añade este chic Comedor de Señoras á tu colección. Te abraza, Lucho»*, donde el uso del galicismo *«chic»* por parte del remitente es un marcador sociolingüístico que demuestra la adopción de modismos franceses por parte de las élites locales, reforzando la idea de que este espacio gastronómico representaba la cúspide de la elegancia, el buen gusto y la sofisticación cosmopolita de la época.

En estos primeros años el uso de la postal era también motivo de distinción. En un ejemplar, una caligrafía impecable de Judith M. Alvear y Pallarès, apellidos de linajes patricios y terratenientes de la Sierra ecuatoriana, revela el flujo

migratorio y los vínculos comerciales y familiares entre las élites serranas y el puerto de Guayaquil, el motor económico del país por el auge cacaotero. La postal va dirigida al Rey de España: «*A.S.A.R. el Rey Don Alfonso XIII, tiene el honor de saludar una ecuatoriana, y le suplica enviarle una postal con su real autógrafo.*» Que una ciudadana ecuatoriana le escribiera directamente al Rey Alfonso XIII de España refleja que, a pesar de que Ecuador era una república independiente desde hacía casi un siglo, sectores de la alta sociedad seguían manteniendo una profunda admiración, nostalgia y reverencia colonial hacia la decadente monarquía española. La postal funcionaba aquí como una carta de presentación refinada y transatlántica a la vez que objeto cartofílico.

Por otro lado, la familia funciona como destinatario colectivo: «*Saluda a toda la familia*» amplía el alcance de una tarjeta dirigida a una sola persona. En otra pieza se lee: «*La familia no me quiere llevar, dice que cumpla con los amigos; iré por allí*». El individuo se mueve dentro de obligaciones cruzadas, familia y amistad compiten por el tiempo, pero ambas exigen presencia, visita o saludo. Una tarjeta dirigida a Miguel Díaz Cueva concentra este lenguaje de deferencia: «*Por medio de ésta te envío mil cariñosos recuerdos para ti y todos los tuyos, a quienes te recomiendo presentes mis consideraciones. Yo quedo bien y totalmente a tu disposición*». El afecto se formula mediante cortesía y disponibilidad. El remitente también menciona encargos y saludos a terceros. La relación postal es una red, no una línea entre dos personas: cada destinatario redistribuye noticias y reconocimientos. O una sencilla felicitación «*Que el año 1902 sea para Ud. todo felicidad, son los deseos mas sinceros de su sobrino*». Las relaciones de amistad, o futura relación también aparecen en algunos de estos textos: «*Estimada Florencia: Agradeciéndote, saludos a tu familia de mi parte; recibe esta postal de tu amigo que te recuerda siempre. Carlos.*» Y el humor también está presente en estos textos viajeros. Por ejemplo, en una postal de un manantial. el remitente comenta: «*Agua Clara y Tamarindo [...], eso es mi bebida preferida cuando no hay vino...*».

Es necesario destacar también las presencias visuales y los silencios sociales ya que las imágenes revelan actores que la escritura apenas menciona. Una postal titulada «*Pescadores*» muestra cuerpos, canastos y embarcaciones en primer plano; el Malecón presenta cargadores, vendedores, carruajes, tranvías y pasajeros; un vapor fluvial reúne tripulación y viajeros en diferentes cubiertas. Estas escenas documentan trabajo y movilidad, pero los mensajes manuscritos pasan sobre ellas sin nombrar a quienes trabajan. Ese desfase es sociológicamente significativo. Para los remitentes, la imagen popular puede funcionar como tipo local o decorado, mientras el texto se ocupa de su propio círculo. La postal democratiza el acceso a la imagen urbana, pero no distribuye por igual la voz. Quien aparece fotografiado no controla la representación ni participa en la correspondencia conservada.

La ausencia también afecta a la diversidad étnica y regional. Ingapirca representa un pasado indígena monumentalizado; la vida indígena contemporánea casi no aparece, salvo unas pocas excepciones. La Costa rural se ofrece mediante haciendas, vegetación y puentes, pero las relaciones de propiedad y trabajo permanecen fuera del encuadre textual.

Las tarjetas son fuentes valiosas precisamente cuando se leen contra su promesa de totalidad. No muestran «*el Ecuador*» completo: muestran el Ecuador que editores y consumidores consideraron digno de circular.

La colección que presentamos, de estos nueve primeros años de postales ecuatorianas, permite definir la tarjeta postal como una pieza central de la cultura material de la distancia. Sus mensajes mantienen amistades, cumplen encargos, anuncian movimientos y controlan la reciprocidad. Las restricciones del soporte producen una escritura condensada, a menudo urgente, cuyo sentido depende de cartas anteriores y futuras, donde el fragmento no es insuficiencia: es la forma documental de una relación sostenida en el tiempo. La voz conservada pertenece sobre todo a quienes podían comprar, escribir y enviar postales.

El contraste entre fotografía e inscripción constituye el principal hallazgo. La imagen proclama estabilidad y progreso; el manuscrito introduce prisa, enfermedad, deseo, olvido y obligación. Allí donde la vista dice «*civilización*», el mensaje habla de un vapor que sale a las tres o de una dirección que todavía no llega. La modernidad deja entonces de ser una abstracción. Se vuelve una experiencia desigual hecha de infraestructuras nuevas y vínculos antiguos.

Las postales muestran un Ecuador integrado en redes nacionales y transnacionales. Español y francés comparten el soporte; Cuenca, Quito y Azogues se enlazan con Guayaquil, Bruselas y Estados Unidos; el sello de la Unión Postal Universal convierte esas rutas en un espacio administrado. Las tarjetas hicieron circular una imagen del país y permitieron que personas separadas se sintieran presentes en la vida de otras. Su valor histórico reside en esa doble operación: representar un territorio y sostener una relación.



Tarjeta postal «Monumento incasico d'Inga-Pirca (Provincia de Canar)». Madres Oblatas, Ecuador, 1903. Anverso y reverso. Col. Fernando Uyaguari. La postal está escrito por el médico, etnólogo y antropólogo Paúl Rivet, miembro de la Segunda Misión Geodésica Francesa que arribó a Ecuador en 1901, y dirigida a su hermano Eugène, en Francia, el 31 de marzo de 1903.



■ Tarjeta postal «Calle de Malecón». *El Grito del Pueblo*, Guayaquil, 1902. Col. Miguel Díaz Cueva, AFP-INPC nº 3529.

A modo de conclusión

Las tarjetas postales aparecieron en la República del Ecuador cuando el país atravesaba una reordenación política, económica y territorial. La Revolución Liberal de 1895, el segundo auge cacaotero, la reconstrucción de Guayaquil después del incendio de 1896 y los proyectos de comunicación entre Costa y Sierra modificaron el horizonte público. La postal ilustrada condensó esos cambios en un objeto barato, transportable y coleccionable. Cada pieza permitió enviar un saludo, pero también difundió una imagen seleccionada del país.

Este primer volumen reúne series producidas entre 1896 y 1905 por editores locales y extranjeros. Viena, Hamburgo, Chemnitz, Barcelona, Madrid, Múnich, Lima y Buenos Aires figuran junto a imprentas y casas comerciales de Guayaquil y Quito. Esa red de producción explica por qué el Ecuador representado en las postales fue desde el comienzo una construcción transnacional. Fotógrafos locales o anónimos aportaron imágenes; talleres europeos y latinoamericanos las reprodujeron; comerciantes ecuatorianos encargaron y distribuyeron las series; remitentes añadieron mensajes que llevaron las tarjetas a nuevos circuitos mundiales.

Este estudio pregunta cuáles son los temas y espacios físicos más utilizados y qué importancia histórica tiene esa selección. La respuesta principal es que el catálogo no ofrece un inventario equilibrado del territorio nacional. Organiza el país alrededor de dos polos, Guayaquil y Quito, y dentro de ellos repite lugares que simbolizan circulación, autoridad y modernidad. El río, el puerto, el Malecón, las plazas, los parques, las iglesias, los bancos y las estaciones forman el vocabulario visual dominante. Las zonas rurales, las ciudades intermedias y la vida doméstica aparecen en menor medida.

El predominio de Guayaquil es el resultado cuantitativo más claro, seguido a mucha distancia por Quito. También aparecen otros poblaciones nacionales, como Riobamba, Ambato, Latacunga, Otavalo, Cañar, el Napo, el Oriente, Huigra, y Limones entre otros. La desigualdad territorial refleja la concentración de capital, imprentas, fotógrafos, comerciantes y redes postales. Guayaquil era el principal puerto del país y el punto donde el cacao se conectaba con el mercado mundial mientras Quito era la capital política, administrativa y religiosa y ambas ciudades ofrecían compradores, distribuidores y monumentos reconocibles. La postal reforzó esa centralidad al convertir sus paisajes urbanos en sinónimos visuales del Ecuador.

El contraste también expresa el antiguo eje regional Costa–Sierra. Guayaquil se representa mediante agua, comercio, reconstrucción e infraestructura y Quito aparece mediante plazas, templos, edificios de gobierno, alamedas y panoramas andinos. El catálogo une ambos polos, pero no borra sus diferencias, más bien produce una nación bicéfala en la que el puerto encarna movimiento económico y la capital encarna continuidad histórica y autoridad.

La frecuencia de motivos confirma que la colección privilegia espacios públicos y visibles. Calles y edificios son los mas numerosos porque integra vías urbanas, barrios y sedes institucionales; los frentes fluviales y portuarios forman el segundo conjunto; plazas, parques, comercio e industria y paisaje natural completan el núcleo dominante.

Guayaquil ocupa el centro del catálogo porque articulaba el sistema económico que hizo posible la propia circulación postal. El Malecón, el río Guayas, los muelles, el mercado de frutas, la Capitanía del Puerto y el Astillero se repiten en numerosas series. Juntos describen una economía basada en el movimiento de mercancías y personas entre las haciendas del *hinterland*, la ciudad y los mercados internacionales. Las canoas cargadas de productos, las balsas y los vapores muestran la continuidad entre tecnologías tradicionales y transporte moderno.

La insistencia en el Malecón convierte el borde fluvial en fachada nacional. Desde allí se observa el perfil urbano y allí se concentran comercio, aduana, embarcaciones y sociabilidad. Las tarjetas tituladas «*Mercado de frutas en canoas*», «*Muelle fiscal*», «*Capitanía del Puerto y Calle del Malecón*» o «*Vista del río Guayas*» presentan el agua como infraestructura. El río no actúa solo como fondo natural; organiza el abastecimiento, la exportación y la percepción exterior de la ciudad.

El catálogo comienza, además, después de una catástrofe. Las postales de las «*Ruinas de Guayaquil después del incendio*» y las vistas tomadas antes y después del fuego de octubre de 1896 establecen una secuencia de pérdida y reconstrucción. Estudios recientes calculan que el incendio destruyó cerca de dos terceras partes del puerto y abrió la posibilidad de rediseñar el espacio urbano. Las series posteriores muestran calles rectificadas, edificios nuevos, bancos, instalaciones de gas, cuarteles de bomberos y casas en construcción. La postal participó en la narrativa de recuperación al desplazar progresivamente la ruina por la imagen de una

ciudad ordenada.

Ese relato visual coincide con el auge cacaotero, pero no debe reducirse a una relación mecánica entre exportaciones y progreso. La riqueza del cacao se concentró y dependió de relaciones desiguales de propiedad y trabajo. El catálogo exhibe los bancos Comercial y Agrícola, del Ecuador y de Crédito Hipotecario con mucha mayor frecuencia que las condiciones de los trabajadores rurales. Una «*Cosecha de Cacao*» aparece como escena productiva, mientras el entramado social de la hacienda permanece fuera de campo. La postal naturaliza así la prosperidad como atributo urbano y oculta buena parte de su costo social.

Quito ocupa un segundo lugar nítido. Sus postales se concentran en sus iglesias, como las de San Francisco y Santo Domingo, la Catedral, el Palacio de Gobierno, la Plaza de la Independencia, el Teatro Sucre, el Observatorio Astronómico, la Alameda y los puentes sobre el Machángara. La capital se representa mediante una combinación de herencia colonial religiosa, autoridad republicana y equipamientos científicos o culturales. A diferencia del movimiento horizontal del Malecón guayaquileño, muchas vistas quiteñas se organizan alrededor de fachadas, plazas y montañas.

La serie «*Salud de Quito*» de 1898 muestra hasta qué punto la arquitectura religiosa funcionaba como emblema temprano. San Francisco, Santo Domingo y Guápulo ofrecían imágenes fácilmente reconocibles para un público internacional. Sin embargo, la presencia de templos no significa que el catálogo ignore el período liberal. La Iglesia aparece como patrimonio y eje urbano en un momento de conflicto entre Estado y clero. La fotografía puede conservar prestigio religioso mientras las instituciones políticas impulsan secularización.

El Observatorio Astronómico, el Teatro Sucre, la Escuela de Bellas Artes y los puentes introducen otra idea de capital. Quito no es solo ciudad colonial; también se presenta como centro científico, cultural y administrativo. El encuadre de estos edificios produce una continuidad entre pasado y modernización: la nación puede reconocerse en una iglesia barroca y, en la página siguiente, en una obra de ingeniería.

Fuera del eje principal, el país aparece mediante hitos discontinuos. El Chimborazo es el paisaje nacional más persistente y figura desde la postal de 1896. Se suman el Cotopaxi en erupción, el Tungurahua, el Cotacachi, la laguna de San Pablo y una planicie de la alta cordillera. Estos motivos convierten la geografía andina en signo de identidad. La montaña monumentaliza el territorio de una manera parecida a las estatuas urbanas: ofrece una forma estable y reconocible para representar la nación.

Las localidades provinciales reciben tratamientos más breves. Latacunga aparece mediante una escuela, un puente y danzantes; Otavalo mediante la laguna, el Cotacachi y escenas de costumbres; Riobamba mediante el Chimborazo y la diligencia hacia Quito; Ambato mediante la plaza en día de feria; Cañar mediante Ingapirca; Huigra mediante instalaciones de una colonia estadounidense. La selección privilegia lo excepcional o tipificable: volcán, ruina, feria, traje, transporte o enclave extranjero.

La costa próxima a Guayaquil está mejor integrada gracias a Posorja, Daule, Durán, Tenguel, Nobol y el Salado. Allí aparecen playas, astilleros, pescadores, aserradores, mercados y balsas ferroviarias. Estos lugares prolongan el sistema del puerto, no se presentan como centros autónomos, sino como nodos de abastecimiento, recreo, producción o tránsito. La geografía visual reproduce así la jerarquía funcional del espacio económico guayaquileño.

Respecto a las infraestructuras, son presentadas como experiencia de la modernidad: ferrocarriles, puentes, túneles, vapores, telégrafos, instalaciones de gas y sistemas de agua ocupan un lugar destacado. La tarjeta postal pertenecía a ese mismo mundo técnico. Ecuador había ingresado en la Unión Postal Universal en 1880, y a comienzos del siglo XX las tarjetas podían circular mediante reglas y tarifas estandarizadas. La imagen de una locomotora o de un vapor no solo celebraba una máquina; mostraba la red que permitía enviar la propia postal.

El ferrocarril de Guayaquil a Quito funciona como promesa de integración antes de su culminación. El catálogo incluye la estación de Durán, el muelle ferroviario, balsas, el ferrocarril de aduana, el puente y túnel de La Paz y la Nariz del Diablo, que convierten una obra todavía incompleta en imagen nacional. La modernidad aparece como proceso visible, hecho de tramos, estaciones y obstáculos geográficos.

La Fábrica del Gas, el gasómetro, el correo, los bomberos y la provisión de agua representan servicios urbanos. Su repetición documenta una nueva expectativa de gobierno de la ciudad: iluminar, comunicar, combatir incendios y ordenar la circulación. Las postales posteriores a 1896 otorgan especial importancia a los bomberos y a los equipos contra el fuego y la catástrofe se transforma en argumento para la regulación y la infraestructura.



Tarjeta postal «Vista del rio de Guayaquil». Mayer Hnos. Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.





■ **Tarjeta postal «Puente en la hacienda Matilde». *El Grito del Pueblo*, Guayaquil, 1902. Col. Miguel Díaz Cueva, AFP-INPC nº 3527.**
■ **Tarjeta postal «Vista de Limones-Puerto Vargos [sic] Torres, Ecuador». G. Flemming & Miketta, c. 1903. Col. privada.**

Las plazas y parques son el escenario cívico más frecuente. El Parque Seminario, la Plaza Rocafuerte, la Alameda de Quito, la Plaza Grande y la Plaza Sucre reúnen jardines, quioscos, verjas, fuentes y estatuas. Estas imágenes enseñan una ciudad idealmente legible. Los espacios están abiertos, los edificios ordenan el perímetro y los monumentos fijan una memoria republicana. Bolívar, Olmedo, Rocafuerte y Sucre aparecen como figuras reiteradas. Sus estatuas convierten la historia política en presencia cotidiana. El catálogo también incluye presidentes, al mandatario Lizardo García, el escudo nacional, fuertes, marinos y actos conmemorativos. La postal contribuye así a una pedagogía cívica: asocia lugares concretos con héroes, autoridad y unidad nacional.

Los bancos, palacios, colegios, hospitales, sociedades filantrópicas y clubes hacen visible la organización social. La Sociedad Filantrópica del Guayas se repite como edificio y como imprenta. El Club Alemán y la colonia estadounidense de Huigra muestran la presencia de comunidades extranjeras vinculadas a comercio e infraestructura. Estas instituciones expresan la capacidad de asociación de grupos con recursos, pero también delimitan quién podía ocupar los espacios prestigiosos de la ciudad.

Los trabajadores y las prácticas populares aparecen, aunque con mucha menor frecuencia que los edificios. El catálogo incluye jornaleros de Zámbiza, pescadores, vendedores de sandías, un aguador, una sombrerera, aserradores, arrieros, heladeros, bomberos y comerciantes sirios. Estas imágenes son especialmente valiosas porque introducen cuerpos y actividades en un repertorio dominado por arquitectura. Permiten observar herramientas, ropa, posturas, modos de transporte y uso del espacio público. La baja frecuencia también es un dato: solo 15 leyendas, alrededor del 5,1 % del conjunto, nombran actores, trabajos o costumbres. Muchas fotografías contienen personas anónimas, pero el título subordina su presencia al lugar. Un mercado se denomina por el edificio o el Malecón, no por sus vendedoras y cargadores. La operación catalográfica reproduce así una jerarquía de la mirada: la ciudad es sujeto; la población popular, detalle.

Las representaciones indígenas requieren una lectura crítica. «*Indígenas del Napo*», «*Indios Danzantes*», «*Costumbres de Indios*» y «*Misioneros visitando los indios del Oriente*» sitúan a grupos distintos bajo categorías generales. En algunas escenas las personas posan frontalmente como tipos humanos; en otras aparecen asociadas con misión, danza o costumbre. La postal los incorpora a la imagen nacional, pero suele negar nombres individuales y contemporaneidad política. Los convierte en signos de diferencia cultural, exótica, disponibles para el consumo urbano y extranjero. Y los afrodescendientes son totalmente invisibilizados mientras que las mujeres también están subrepresentadas en los títulos. Aparecen en mercados, familias, procesiones y trabajos como el tejido o la venta, pero pocas leyendas las identifican. La «*Sombrerera en la plaza de Posorja*» constituye una excepción. Esta desigualdad no prueba ausencia femenina en la vida económica; revela qué sujetos consideraron los editores dignos de nombrar.

Respecto a la industria gráfica y la circulación internacional cabe destacar que las primeras series fueron impresas con frecuencia en Alemania o Austria. La postal más antigua localizada, «*Recuerdos del Ecuador*» de 1896, adopta el estilo alemán *Gruss aus;* Eduard Arenz en Viena, Caspar Wübbe y Albert Aust en Hamburgo y Paul Kohl en Chemnitz o Purger & Cº de Múnich, muestran que la imagen nacional dependía inicialmente de una industria gráfica extranjera con alta capacidad técnica. Incluso los primeros distribuidores y editores locales son mayormente extranjeros residentes en el país, como los alemanes Leopold M. Brauer o Samuel Mayer y su hermano y, unos años después, los catalanes fundadores de la Librería y papelería La Viña –Ramon Papaseit– su continuador español Contreras; la Librería Española de Janer e Hijo, de los catalanes Pere Janer Vinyals y Manuel Pere Janer; el peruano José Rodríguez González de Fotografía Velox o los prusianos G. Flemming & Miketta.

Entre 1900 y 1905 crece la participación de casas y editores ecuatorianos: el diario *El Grito del Pueblo*, la Imprenta Mercantil de Marín y Martínez, José Domingo Laso, el Comité Naval de Guayaquil, el diario *El Telégrafo,* las monjas Madres Oblatas o el Colegio Salesiano Colón, entre otros, organizaron series y encargaron impresiones. La transición no fue lineal: muchas tarjetas locales continuaron imprimiéndose en Barcelona, Madrid u otras ciudades europeas. Lo decisivo fue la aparición de agentes ecuatorianos capaces de seleccionar y comercializar un repertorio propio.

Las postales publicitarias de *El Grito del Pueblo*, el Gran Hotel París, el Gran Victoria Hotel y Norero y Roggiero revelan un público consumidor. Prensa, hoteles, cognac, bancos y comercios utilizaron la postal para promover establecimientos y productos. La frontera entre documento urbano y publicidad era porosa. Una vista de Quito o Guayaquil podía vender al mismo tiempo una mercancía europea y una ima-

gen del país. El bilingüismo y los reversos postales confirman la orientación internacional. Leyendas en francés, alemán, inglés, italiano, catalán y español preparaban las piezas para coleccionistas y viajeros. Los mensajes manuscritos completaban la operación al insertar la tarjeta en redes personales. La postal fue mercancía, recuerdo, mensaje e instrumento de reputación urbana.

También es importante destacar que existieron cambios del repertorio entre 1896 y 1905. La secuencia cronológica permite distinguir una transformación progresiva. En 1896, la primera tarjeta localizada resume el país mediante cuatro emblemas: el Chimborazo, la Plaza Mayor de Quito, la Catedral y el Parque Bolívar de Guayaquil. Es una composición sintética destinada a identificar una nación todavía poco conocida por el público internacional. En ese mismo momento, el incendio de Guayaquil introduce una imagen opuesta. La ciudad puede circular como recuerdo nacional y como ruina contemporánea. El inicio de la postal ecuatoriana queda situado entre la condensación patriótica y la experiencia de la catástrofe.

Las series de 1896 a 1901 dependen en gran medida de impresores centroeuropeos y privilegian panoramas, templos y vistas generales. Las fórmulas «*Salud de Quito*» y «*Saludos de Guayaquil*» adaptan la convención internacional del saludo desde una ciudad. El lugar se presenta como totalidad reconocible y el remitente escribe en los márgenes que deja la fotografía. En estas piezas tempranas, la identidad local necesita apoyarse en una gramática gráfica ya legitimada en Viena, Hamburgo, Múnich o Chemnitz.

Entre 1902 y 1904 aumenta la diversidad de editores y asuntos. El Grito del Pueblo, la Imprenta Mercantil, La Viña, José Domingo Laso y otras casas producen series extensas. Los títulos se vuelven más específicos: una calle, un banco, una fábrica, un grupo de aserradores, un puente, una estación o una escena de mercado. La postal deja de limitarse al panorama y fragmenta la ciudad en lugares especializados. Ese cambio sugiere un mercado más familiarizado con el medio y un archivo fotográfico local más amplio.

En 1905 se observa una mayor estandarización serial y un uso más explícito de la publicidad y la conmemoración. La serie numerada de Janer e Hijo organiza veinte vistas de Guayaquil; el Comité Naval combina panoramas con propaganda marítima; hoteles, comerciantes y periódicos emplean la postal como soporte promocional. Las últimas series también incorporan escenas de trabajo, feria, diligencia, construcción y venta callejera. La mirada sigue siendo selectiva, pero el país representado adquiere más actores y actividades. En menos de una década, la postal pasa de ser una novedad importada a formar parte de la cultura comercial y visual urbana.

Como fuente histórica, la colección registra edificios desaparecidos, transformaciones del Malecón, tecnologías de transporte, mercados, monumentos y usos de plazas. Su valor aumenta cuando las series representan el mismo lugar en años sucesivos. Las postales permiten comparar la ciudad anterior al incendio, las ruinas y la reconstrucción. También preservan escenas que los archivos oficiales rara vez priorizaron, como vendedores, pescadores o viajeros en diligencia.

Como fuente sociológica, el catálogo muestra un régimen de visibilidad. Los editores seleccionaron aquello que podía funcionar como emblema: puerto, capital, monumento, templo, volcán, obra pública o tipo social. La repetición crea normalidad. Guayaquil parece ser el país porque aparece muchas más veces; el Malecón parece resumir Guayaquil porque concentra sus signos económicos; el indígena parece pertenecer a la costumbre o al paisaje porque rara vez aparece como ciudadano identificado. La colección documenta una modernidad desigual. En las mismas páginas conviven bancos y balsas, locomotoras y diligencias, clubes extranjeros y mercados populares, observatorios y haciendas. Esa simultaneidad impide describir el período como una sustitución simple de lo tradicional por lo moderno. Las innovaciones se superpusieron a prácticas anteriores y beneficiaron de manera distinta a regiones y grupos sociales.

El catálogo también ayuda a comprender la formación de memoria urbana. Muchas imágenes que hoy parecen documentos fueron producidas como mercancías. Su supervivencia depende de coleccionistas privados, bibliotecas y archivos. El Instituto Nacional de Patrimonio Cultural declaró la fotografía histórica de 1839 a 1920 patrimonio cultural y documental, reconociendo su capacidad para registrar cambios sociales y espaciales. Sin embargo, conservar no basta, ya que es necesario documentar autores, fechas, circulación y contexto para evitar que la imagen se convierta en ilustración sin historia.

El catálogo presenta pues un Ecuador fuertemente centralizado en Guayaquil y Quito. Guayaquil domina por su condición de puerto, centro comercial, lugar de reconstrucción y núcleo editorial. Quito ocupa el segundo polo como capital monumental, religiosa, política y cultural. Las demás regiones aparecen mediante fragmentos que suelen destacar paisaje, costumbre, ruina o conexión con los dos centros.

Los espacios más utilizados son los frentes portuarios, las calles y edificios institucionales, las plazas y parques, y los lugares de comercio e infraestructura y su importancia reside en que hacían visible una idea de orden. La postal seleccionó escenarios donde el Estado, el capital, la técnica y la memoria republicana podían ser fotografiados. El Malecón, el banco, la estación, la iglesia y el monumento ofrecían pruebas materiales de ciudad y nación.

La colección conserva al mismo tiempo las desigualdades de esa visión. El trabajo popular, las mujeres, los indígenas y la ruralidad están presentes, pero reciben muchos menos títulos y menor individualización. La postal no reproduce la sociedad entera; organiza una mirada sobre ella. Esa limitación constituye parte de su valor analítico, porque permite identificar quienes controlaban la producción de imágenes y qué públicos buscaban alcanzar.

Entre 1896 y 1905, la tarjeta postal ayudó a transformar el Ecuador en una imagen reproducible y transportable. Registró la reconstrucción de Guayaquil, la centralidad del cacao, los proyectos liberales de comunicación y la persistencia de símbolos religiosos y republicanos. Al circular dentro y fuera del país, convirtió lugares concretos en representaciones compartidas. El catálogo permite estudiar ese proceso con una densidad excepcional, siempre que sus imágenes se lean junto con sus repeticiones, omisiones y condiciones materiales de producción. No solo servían para la correspondencia, sino que funcionaba como un mecanismo de difusión de la identidad nacional y de la memoria histórica ecuatoriana.•



■ Tarjeta postal «Costumbres de indios. Quito». Fototip. J. D. Laso, c. 1903. Col. Carlos Teixidor.

Distancia, tiempo e intimidad: las primeras postales del Ecuador

«Hélène, ayer me enviaron desde Italia
una postal cualquiera con
una vista de Bari en colores».
Julio Cortázar. *62 modelo para armar*

«A postcard is a gesture of presence in absence,
a tiny frame of sight sent across the distance».
Hannah Arendt [correspondencia]

Instalados en medio del vertiginoso proceso de digitalización del mundo, impulsado desde hace apenas pocos años, con el despliegue incontrolado de agentes de las distintas plataformas de inteligencia artificial y aprendizaje automático, podríamos creer que las múltiples formas de comunicación digital se estarían inventando a sí mismas. Todo lo contrario. La comunicación digital, especialmente la que está basada en procesos ejecutados mediante entornos tecnológicos integrados, es una adaptación de principios establecidos, de manera análoga, hace décadas o, incluso, hace más de un siglo. Especialmente la comunicación breve y espontánea, como la de los SMS, de los mensajes digitales por mensajería instantánea, la que hace uso incluso de elementos gráficos o visuales, no es un invento que habría irrumpido con la proliferación de los ordenadores informáticos. La idea de comunicar con un texto breve y una imagen y, además, a un bajo costo, surgió en la segunda mitad del siglo XIX con las postales, unas tarjetas rectangulares hechas de papel resistente o de cartulina —por lo general impresas con una imagen— que se envían por correo sin sobre para transmitir mensajes breves que se pueden leer a simple vista.

Aunque de mucha popularidad, la potencia inscrita en este medio nunca fue inocente. Las postales se establecieron como documentos de identidad cultural y con ello como herramientas de construcción de imaginarios regionales y nacionales en un inicio y turísticos, y por lo tanto internacionales, en un segundo momento. El entretejido de espacio, espacialidad y mirada turística fue central en la construcción de una mirada específica, en la que las imágenes de las postales no se limitan a documentar el espacio, sino que lo producen.

En ese sentido, y partiendo de la teoría de John Urry sobre la «*mirada turística*»,[20] las postales enseñaban a la gente a ver un paisaje, una ciudad o un monumento, codificando lo que se consideraba fotogénico o culturalmente significativo. Pero las postales también participaron en la economía visual inscrita en el triángulo del colonialismo, el imperialismo y la representación del «otro». Los tropos visuales del imperio generaron estereotipos, fijando con frecuencia «tipos» racializados y de género en la circulación masiva. Aunque el Estado regulaba el proceso de franquear las postales, no buscó ejercer control alguno en la producción de estas, que eran producidas de manera masiva por editores privados. Muchas de los cientos de miles de postales impresas y circuladas a fines del S. XIX e inicios del S. XX normalizaron la dominación colonial y crearon un interés interno por el imperio. Tal como sugieren Alloula[21] y Said,[22] esas postales (por ejemplo, las postales coloniales francesas en el norte de África, las postales alemanas que llegaban desde el territorio del África del Sudoeste o las postales británicas en la India) fueron herramientas fundamentales de la ideología imperial europea que enmarcaban a los pueblos colonizados a través de lentes etnográficas, exotizantes u orientalistas.

Quienes llegamos a ser adultos antes de la avalancha digital alcanzamos a convivir con este ritual social profundamente vinculado a los viajes —ya fueran propios, de parientes o de amigos— que giraba en torno a la postal. Así, desde la década de 1860, primero en el Imperio austrohúngaro —el 1 de octubre de 1869 iniciaría la postal formalmente con el nombre de *Correspondenzkarte*—, seguido de Gran Bretaña y algo después por el resto de Europa y el mundo, se instaló un ritual social y comunicativo que conjuga lo público —la postal puede y será leída por muchos ojos antes de llegar a su destinatario— y lo privado. Se trata de mensajes breves que buscan establecer o reforzar la cercanía entre dos o más personas. Para ello, el lado izquierdo del reverso está destinado al mensaje escrito a mano, mientras que el lado derecho es para la dirección del destinatario y el correspondiente sello postal o estampilla. El anverso suele ir impreso con una foto o un motivo visual que, de cierta manera, puede llegar a integrarse al mensaje escrito, especialmente cuando el texto manuscrito hace referencia a la imagen del anverso. A diferencia de una carta, la postal no necesita sobre y el franqueo suele ser más barato. La circulación de las tarjetas postales recuerda en cierto modo al concepto de «*móviles inmutables*» de Bruno Latour,[23] ya que permiten que los lugares lejanos se estandaricen, se empaqueten y se transporten más allá de las fronteras geográficas. Mientras unos podrían argumentar que las postales democratizan la experiencia espacial al tiempo que mercantilizan el paisaje y el patrimonio, para otros este medio impreso con texto manuscrito se inserta en un momento en el que la producción visual se alineó plenamente con el capitalismo industrial, la tecnología fotográfica y la

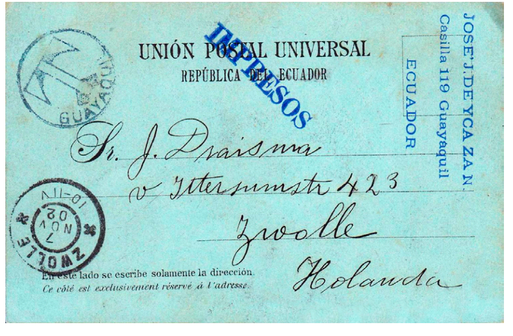
20. URRY, J. (2004). *La mirada del turista: Turismo y sociedad*. Universidad de San Martín de Porres, Escuela Profesional de Turismo y Hotelería.

21. ALLOULA, M. (1986). *The Colonial Harem / El harén colonial*. University of Minnesota Press.

22. SAID, E. W. (2002). *Orientalismo* (Traducido por María Luisa Fuentes). Debolsillo.

23. LATOUR, B. (1986). «Visualisation and Cognition: Drawing Things Together». En H. KUKLICK (Ed.), *Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture Past and Present* (Vol. 6, pp. 1-40). Greenwich: Jai Press.





Tarjeta postal «Guayaquil. Una calle de las afueras» (1902). Anverso y reverso. Un testimonio del intercambio de postales entre coleccionistas de diversos países, en este caso entre el guayaquileño José J. de Icaza N. y un coleccionista de Zwolle, Holanda. Col. privada.





Tarjetas postales «Guayaquil. Vista de Nobol» (1904) y «Guayaquil. Balzas [sic] y muelle del ferrocarril» (1904), testimonios del intercambio de postales entre coleccionistas de Ecuador, en estos casos María Teresa Coronel y Isabel de Terán. ambnas de Guayaquil. Col. Lucía Bejarano Flores.

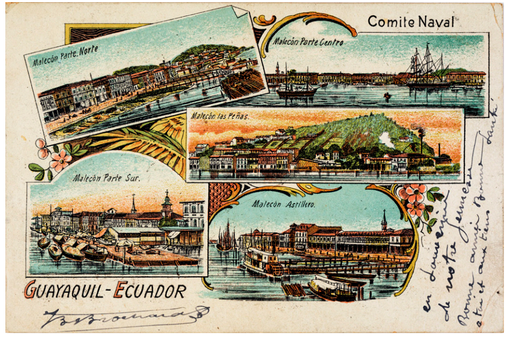




infraestructura postal del aparato estatal.

El impulso central de toda forma de comunicación remite al desafío milenario que acompaña a la humanidad desde el inicio de nuestra especie humana, que busca hacer presente en la representación aquello que está ausente. Una suerte de arqueología de los medios permitiría poner de relieve las continuidades históricas en la forma en que los seres humanos combinan la brevedad visual con la conexión personal instantánea. Hacia el año 1900, la postal era considerada ya un medio de comunicación y, además, de los más rápidos y económicos que existían, ya que introducía una lógica de mensaje corto, directo y visual que anticipaba en ese momento el telegrama popular y lo que un siglo después serían los SMS y hasta las redes sociales.

Fue justamente la postal la que enseñó a sintetizar: poco espacio, texto breve, una sola imagen que comunica un acontecimiento (un lugar/un momento) determinado. El mundo contenido como un fractal en una tarjeta postal de apenas 157 centímetros cuadrados —el Congreso Postal Mundial de 1878, celebrado en París, estableció un tamaño máximo internacional de 14 cm × 9 cm, que sin embargo se modificó a 10,5 cm × 15 cm en el Congreso Postal Mundial de 1924. A diferencia de los cuadros enmarcados o las pantallas de cine, una postal es un objeto tridimensional de doble cara que establece una tensión entre el anverso (la imagen pública/estandarizada) y el reverso (la parte privada/el texto manuscrito, el sello y la dirección). La postal articula una estrecha relación material entre imagen y escritura en un objeto concebido para la relación visual y táctil; las postales se imprimen, escriben, envían y entregan para ser tocadas,



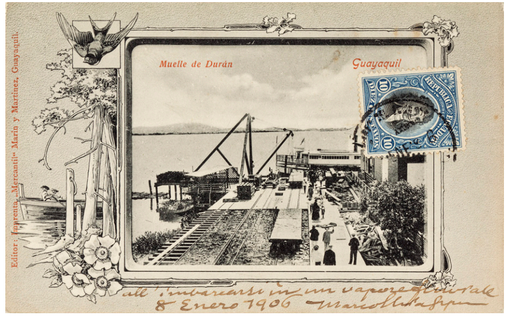
Tarjeta postal «Guayaquil-Ecuador. Comité Naval». Guayaquil, 1905. Col. Carlos Teixidor. El texto manuscrito está escrito en francés y se trata de una felicitación personal: *«Un dulce recuerdo de nuestra juventud. Feliz Año Nuevo. Buena salud para ti y los tuyos»*.

giradas, guardadas, coleccionadas, así exigen una lectura táctil: se sostienen, se pasan de una cara a otra, se tocan y se llevan en los bolsillos.

Dado que es un medio que se sostiene con la mano y que permite explorar, aunque sea momentáneamente, una cierta tactilidad frente a la generalizada soberanía visual, la materialidad resulta un valioso punto de partida para comprender cómo las postales —y, en particular, las que componen las series recuperadas para esta publicación— ocupan un lugar excepcionalmente valioso en la cultura visual del Ecuador.

La base de la tarjeta postal ha sido históricamente la fotografía y esta relación constituye un hito fundamental en la historia de la cultura visual, pues marca el paso de la imagen como objeto único (singular) o de escala reducida a la imagen como mercancía masiva y objeto de circulación global con el aval de estampillas emitidas por los correos nacionales de cada país. Al ser capturada por la cámara, la realidad observada queda traducida en un negativo susceptible de ser multiplicado indefinidamente a través de la imprenta, la litografía o el fotograbado.

Esta reproducibilidad técnica desvincula a la fotografía de su coordenada espacio-temporal original y la empaqueta en el formato estandarizado y circulable de la postal, transformando los paisajes, los monumentos y las arquitecturas distantes en *fetiches visuales* al alcance del público masivo. En principio, la postal no solo democratiza el consumo de imágenes de lugares lejanos y la experiencia del viaje, sino que establece además una nueva gramática de la mirada donde la experiencia del territorio queda mediatizada por la repetición y la circulación postal. Desde la perspectiva



Tarjeta postal «Muelle de Durán. Guayaquil». Imprenta Mercantil. Guayaquil, 1902. Col. Carlos Teixidor.

teórica de Walter Benjamin, articulada en su célebre ensayo *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, este proceso de producción y difusión masiva representa el paradigma de la atrofia o liquidación del «aura». El aura, definida por Benjamin[24] como la manifestación irrepetible de una lejanía —por cercana que pueda estar la cosa— y ligada indisolublemente al valor de culto, al ritual y a la presencia física del objeto original en un tiempo y lugar específicos (su aquí y ahora), se disolvería en el instante en que la fotografía se convierte en postal. En términos de Benjamin, la reproducción mecánica extrae al objeto de la tradición y lo aproxima a las masas, sustituyendo su existencia única por una pluralidad de copias idénticas. En principio, en la tarjeta postal, la imagen perdería su aura estética y contemplativa para adquirir un valor de exhibición e intercambio; según el filósofo, el monumento o la escena retratada ya no exigirían la presencia del espectador, sino que viajarían hacia él, transformando el vestigio aurático en una experiencia fragmentaria, táctil y cotidiana de consumo visual.

No obstante, y siguiendo los mismos conceptos de Walter Benjamin sobre el «aura» y la reproducción mecánica, se puede argumentar que, aunque la imagen impresa se reprodujo infinitamente, la postal escrita y franqueada que ha circulado recupera un «aura» única y singular a través de su trayectoria histórica y su huella manuscrita junto a otras singularidades materiales. Las reproducciones detalladas de

24. BENJAMIN, W. (1936/1974). «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit». En R. TIEDEMANN & H. SCHWEPPENHÄUSER (Eds.), *Gesammelte Schriften* (Band I.2, pp. 471–508). Suhrkamp Verlag.



Tarjeta postal «Firmando el Acta de Independencia de Guayaquil». Imprenta Mercantil, Marín y Martínez, Guayaquil, c.1903. Col. privada. La imagen representa el momento cumbre de la mañana del 9 de octubre de 1820, cuando tras la exitosa revolución civil y militar que derrocó a las autoridades coloniales españolas, los miembros del Ayuntamiento y distinguidos próceres se congregaron en la Casa Consistorial para redactar y firmar el Acta de Independencia de Guayaquil. Este acto constituyó el nacimiento de la Provincia Libre de Guayaquil y sirvió como el catalizador estratégico y militar que impulsó las campañas definitivas para la posterior liberación de toda la región andina del actual Ecuador. La disposición formal y pausada de los firmantes imita los grandes cuadros parlamentarios europeos del siglo XIX. Aunque la revolución se ejecutó con gran fervor y pólvora durante la madrugada, la pintura de origen busca transmitir orden, legitimidad jurídica e institucionalidad, alejándose de cualquier noción de caos o insurgencia violenta. La postal se editó una época en la que el auge de la litografía y el coleccionismo de tarjetas postales sirvió para masificar y democratizar el acceso a la iconografía patria en el Ecuador. Las postales de esta naturaleza no eran meros recuerdos de viaje; funcionaban como herramientas eficaces de pedagogía ciudadana. Al circular de mano en mano por el correo, ayudaban a fijar en el imaginario colectivo los rostros de los héroes y el respeto hacia los símbolos fundacionales de la nación. Es un documento histórico por partida doble: funciona como una ventana artística al amanecer libertario del 9 de octubre de 1820 y se presenta como un artefacto cultural que demuestra cómo las generaciones posteriores de impresores y editores preservaron, moldearon y celebraron su propia memoria histórica.

las postales recogidas en este volumen muestran cómo las postales antiguas llevan marcas físicas del paso del tiempo: matasellos, rasguños, dobleces, trazos de lápiz borrados, manchas de dedos, entre otras tantas expresiones de lo material cuando es parte de la vida cotidiana. Algunas de las postales de este libro incluyen además imágenes que fueron intervenidas con el llamado retoque con color —históricamente conocido como *iluminado* o *coloreado a mano*— que funcionaba mediante la aplicación manual de pigmentos transparentes sobre la imagen fotográfica de la postal, con el objetivo de dotar de realismo, dramatismo o valor artístico a la imagen incorporada originalmente en blanco y negro. Todos estos elementos visuales hacen a las postales un objeto único, aurático. Pensando en Benjamin, cuanto más trajinada la postal, más restituida el aura.

Aunque desencadenan una cierta nostalgia, las postales antiguas funcionan como artefactos visuales de un tiempo ausente, en el que la comunicación viajaba físicamente, con retraso, textura y huella material, lo que interpela nuestros modos de relacionarnos con la memoria, la pérdida y la idealización del pasado. Svetlana Boym[25] establece que la nostalgia (compuesta por las raíces *nost* y *algia*) no es una simple enfermedad individual ni una reacción idéntica en todos los casos, sino un síntoma de nuestra relación con el tiempo y el espacio. Para ello sugiere una distinción entre lo que denomina «*nostalgia restauradora*» (*Restorative Nostalgia*) y lo que llama «*nostalgia reflexiva*» (*Reflective Nostalgia*).

25. BOYM, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. Basic Books.

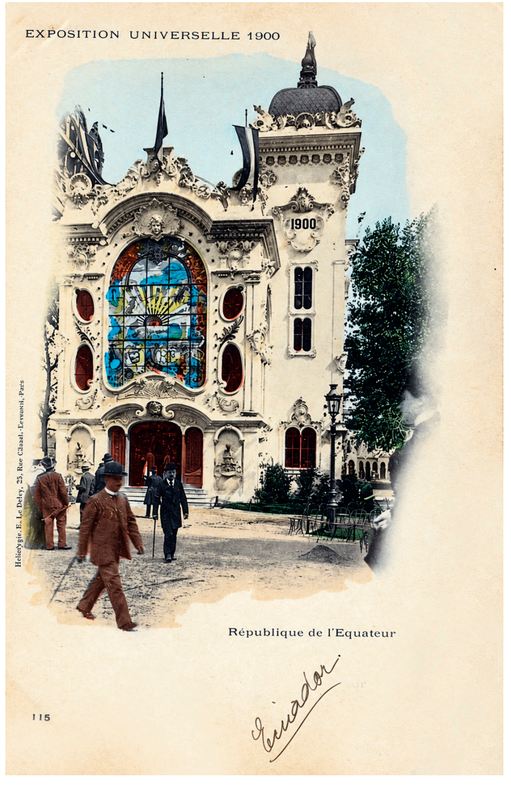
La primera pone el énfasis en el *nostos* (el retorno a casa) y no se percibe a sí misma como una nostalgia en el sentido general, sino como la búsqueda de la verdad, del origen perdido. La segunda pone el énfasis en el *algia* (el dolor y el proceso del anhelo). No busca reconstruir el edificio del pasado, sino habitar poética y críticamente la distancia temporal.

Junto a sus propiedades estéticas y formales, las tarjetas postales —especialmente las que componen las distintas series de este libro— devienen en un medio público frente a la memoria privada, una relación especial de la correspondencia personal que se convirtió en archivo vernáculo de acceso público. Más allá de la difuminación de las esferas pública y privada que se ha prolongado en los debates actuales en las redes sociales sobre la exposición pública frente a la intimidad privada, este libro subraya que las postales son fundamentales en los debates sobre la *«historia desde abajo»*, una que explora los modos en que estas tarjetas recogen distintas experiencias cotidianas vernáculas, vínculos afectivos personales y microhistorias mundanas que los archivos formales han excluido históricamente. Estas postales operan además como un archivo fotográfico y gráfico de las ciudades, los paisajes, las costumbres, la moda, la arquitectura y los acontecimientos de la vida cotidiana. Muchas de las tarjetas postales recogidas aquí documentan lugares que, a través y a lo largo de la historia, han cambiado radicalmente, lo que las convierte en fuentes primarias para historiadores, urbanistas y antropólogos.

Marshall McLuhan revolucionó la teoría de la comunicación al formular su célebre premisa *«el medio es el mensaje»*, con la cual sostuvo que el verdadero impacto de un medio no reside en los contenidos específicos que transmite, sino en las transformaciones estructurales, las escalas y los patrones que su propia naturaleza —material y sígnica— imponen en las relaciones y dinámicas humanas. De acuerdo con esta perspectiva, la tecnología mediática actúa como una extensión de los sentidos y del cuerpo humano, moldeando de manera imperceptible pero profunda la percepción, la cognición y la organización sociocultural, independientemente de si el mensaje concreto es considerado positivo o negativo. Como el propio McLuhan afirmó: *«el "mensaje" de cualquier medio o tecnología es el cambio de escala, ritmo o patrón que introduce en los asuntos humanos»*.[26] Así, el medio no funciona como un canal neutro o un contenedor pasivo, sino como la fuerza estructuradora que reconfigura la experiencia individual y colectiva. Lo que parece escapar a la observación de McLuhan es que tal cambio está atravesado por dinámicas de intervención y apropiación sobre el mismo formato y que el medio no puede evitar.

Las particulares formas de concebir, redactar, intervenir y franquear las postales recogidas en este libro dan cuenta de una forma particular de relacionarse con la memoria en el territorio ecuatoriano. Aunque hoy en día casi todo se comunica por pantallas omnipresentes, estas postales antiguas de hace más de un siglo nos recuerdan una era con otra relación entre distancia, tiempo e intimidad, una en la que menos era más. •

26. McLUHAN, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. McGraw-Hill, p. 8.





■ ■ **Tarjetas postales *«Pavillon de la République de l'Equateur»*. M. et Cie; y *«Exposition Universelle 1900. République de l'Equateur»* París, 1900. Dos tarjetas postales francesas del Pabellón de Ecuador en la Exposición Universal de París de 1900. El Pabellón, ubicado al pie de la Torre Eifel, era una construcción de estilo *Art Nouveau*, del arquitecto Jean–Baptiste Billa, y formado en de un sólo cuerpo simétrico con una torre adosada; un gran vitral de colores –con una magnífica alegoría a «la República» tan típica de la época– remataba el frente del edificio y una abarrocada decoración cubría la construcción. Se había erigido con el objeto de ser trasladado luego a Guayaquil para ser utilizado como Biblioteca Municipal. En los laterales de la entrada se encontraban los bustos de Montalvo y Olmedo, como alegorías a la poesía y la prosa y uno del presidente Eloy Alfaro. El Modernismo no fue un estilo que tuviera un gran auge en el Ecuador y tanto Guayaquil como Quito tuvieron varios sobrios ejemplos pero nunca de tal magnificencia y abarrocamiento. Sería quizás que éste estaba en París, fuera de los entornos de las dos ciudades, o porque fue proyectado por alguien en Francia; pero no cabe ninguna duda que era lo menos característico de la arquitectura ecuatoriana, por lo general mucho más apegada a los tradicionales cánones coloniales y neoclásicos. Quizás fue financiada por la ciudad de Guayaquil, cuya burguesía comercial exportadora –con varios catalanes entre sus miembros mas destacados– estaba viviendo un auge notorio, lo que explicaría lo avanzado de la propuesta, el participar en la Exposición y el que haya sido planeado para trasladarse a esa ciudad para ser reutilizado, cosa que desgraciadamente nunca ocurrió.**



«Una postal es un gesto de presencia en la ausencia, un pequeño marco de lo visto enviado a través de la distancia»

Hannah Arendt, filósofa alemana
(1906–1975)

Tarjeta postal «Un Saludo de Ambato. Plaza principal. Dia de feria». [detalle] Norero & Roggiero, Guayaquil, c.1900. Col. Camila Moscoso Moreno. AFP–INPC nº 7063.

CATÁLOGO
DE LAS PRIMERAS TARJETAS POSTALES DEL ECUADOR
1896–1905

«RECUERDOS DEL ECUADOR»
Editor e impresor desconocidos

[Sin lugar de edición], 1896

Esta es la tarjeta postal ilustrada más antigua localizada del Ecuador, al estilo de las postales alemanas de la época conocidas como «*Gruss aus*». Impresa en el area germánica en cromolitografía por ambos lados. El reverso muestra un marco con filigranas, impreso en azul, la leyenda «*Tarjeta Postal*» dentro de otra orla así como tres líneas para el destinatario y la dirección y el texto «*Escríbase de este lado la dirección y en el otro la comunicación*».



Tarjeta postal «Recuerdos del Ecuador», 1896. Reverso. Col. Carlos Teixidor.



Tarjeta postal «Recuerdos del Ecuador. El Chimborazo. Plaza Mayor de Quito. Parque Bolívar, Guayaquil». Editor desconocido, 1896. Col. Carlos Teixidor.

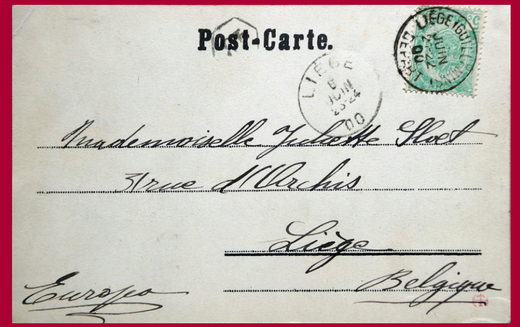
Recuerdos del Ecuador

Esta es la tarjeta postal ilustrada más antigua localizada del Ecuador. Realizada con el estilo artístico de las famosas postales alemanas de la época conocidas como «*Gruss aus*». Combina ilustraciones de paisajes y monumentos importantes del país con un diseño de borde artístico. Se muestra el volcán El Chimborazo nevado con un grupo de personas a caballo; la plaza Mayor de Quito con edificios coloniales y la catedral con las montañas de fondo; y la catedral de Guayaquil, un quiosco de música de hierro forjado y un parque ajardinado, capturando la identidad geográfica, política y religiosa del Ecuador. En el centro destaca la frase «*Recuerdos del Ecuador*» en una tipografía decorativa de finales del siglo XIX.

«GUAYAQUIL»
E. ARENZ, POSTKARTENVERLAG
Fotógrafo desconocido

Viena (Austria), *c.* 1897–1898

Postal editada por la prestigiosa firma Eduard Arenz en Viena (Austria), en fototipia, pertenecientes a una serie de la que solo hemos localizado este modelo. La imagen, aparece difuminada en los bordes y rodeada de un marco blanco de desigual anchura. La leyenda, en la parte superior derecha y el nombre del editor –en vertical a la izquierda– están impresos en tipografía de color rojo. En el reverso consta *«Post–Carte.»*, y 4 líneas de puntos para la dirección, impreso en una gruesa tipografía de color negro.



Reverso de las tarjetas postales editadas por E. Arenz en Viena, c.1897–1898. Col. Carlos Teixidor.



Tarjeta postal «Guayaquil». E. Arenz, Postkartenverlag, Viena, c. 1897–1898. Col. Carlos Teixidor.

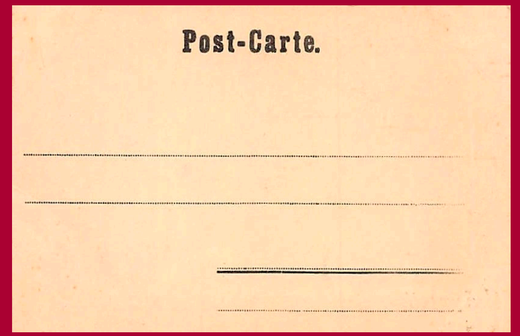
Guayaquil

La imagen captura el Mercado de Frutas que operaba directamente sobre el agua y la antigua escalinata del Malecón. Se observan canoas y barquetas de fondo plano con productos agrícolas (como plátanos) que llegaban desde las haciendas de la cuenca fluvial. Destaca la Torre del Reloj integrada a la antigua Casa Consistorial, un edificio de madera emblemático que precedía al actual Palacio Municipal. Escrita en francés, la postal contiene este mensaje personal escrito a mano: *«Mi querida, ¡aquí tienes el mercado más curioso que te puedas imaginar! Piénsalo bien: un mercado sobre el agua en barquetas. La ciudad es muy pintoresca...»*, que confirma la fascinación que causaba este sistema de comercio fluvial a los visitantes extranjeros.

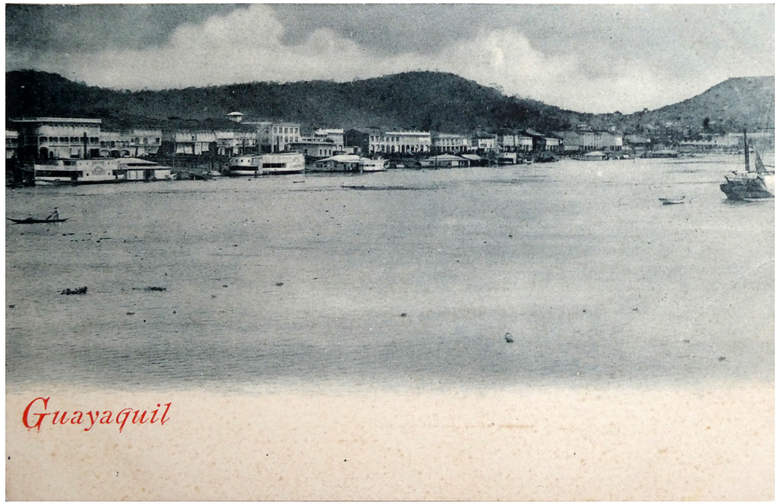
«GUAYAQUIL» [EDUARD ARENZ, POSTKARTENVERLAG] Fotógrafo desconocido

Viena (Austria), *c.* 1897–1898

Postal editada por Eduard Arenz en Viena (Austria), según se desprende por el tipo de reverso, e impresa en fototipia. Perteneciente a una serie de la que solo se ha localizado este modelo. La imagen aparece difuminada en el borde inferior. En la franja inferior consta la leyenda impresa en tipografía de color rojo. En el reverso consta «*Post–Carte.*», y tres líneas de puntos para la dirección, impreso en una gruesa tipografía de color negro.



Reverso de las tarjetas postales editadas por E. Arenz en Viena, c.1897–1898. Col. privada.



Tarjeta postal «Guayaquil». [E.Arenz, Postkartenverlag, Viena], c.1897–1898. Col. Carlos Teixidor.

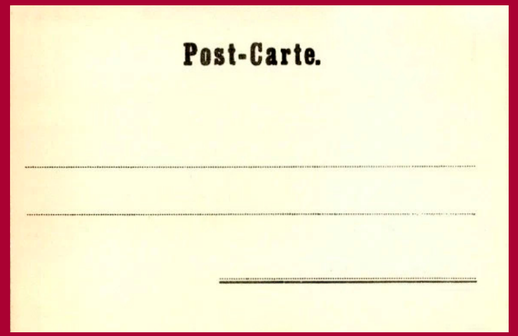
Guayaquil

Vista panorámica del antiguo Malecón y el *skyline* de una parte de la ciudad de Guayaquil, tomada desde la ría. Se aprecia el río Guayas, el cuerpo de agua en primer plano, con algunas pequeñas embarcaciones tradicionales flotando y buques de poco calado amarrados, reflejando la actividad fluvial y comercial de la urbe en las primeras décadas del siglo XX. Se observa la antigua línea costera de la ciudad antes de las transformaciones y la regeneración urbana moderna que dieron paso al actual Malecón 2000, con sus edificaciones de madera de dos y tres plantas. Las elevaciones geográficas que se levantan al fondo corresponden al icónico Cerro Santa Ana y sus alrededores, lugar considerado el sitio fundacional de Guayaquil, y el Cerro del Carmen.

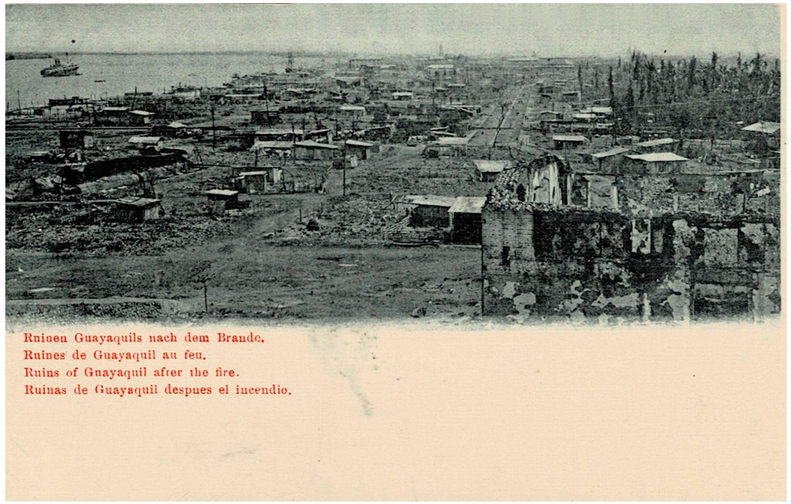
«GUAYAQUIL» [EDUARD ARENZ, POSTKARTENVERLAG] Fotógrafo desconocido

Viena (Austria), *c.* 1897–1898

Postal editada por Eduard Arenz en Viena (Austria), según se desprende por el tipo de reverso, e impresa en fototipia. Pertenecientes a una serie de la que solo se ha localizado este modelo. La imagen, que ocupa aproximadamente los dos tercios superiores de la superficie, aparece difuminada en el borde inferior. En el reverso consta «*Post–Carte.*», y tres líneas de puntos para la dirección, impreso en una gruesa tipografía de color negro.



Reverso de las tarjetas postales editadas por E. Arenz en Viena, c.1897–1898. Col. privada.



Tarjeta postal «Ruinas de Guayaquil después el incendio». [E. Arenz, Postkartenverlag, Viena], c.1897–1898. Col. Carlos Teixidor.

Ruinas de Guayaquil después [d]el incendio

La imagen muestra la devastación sufrida por la ciudad tras el Gran Incendio de 1896, que destruyó la mitad de la urbe, dejando a cerca de 25.000 personas sin hogar y reduciendo a cenizas manzanas enteras desde el sector de la Gobernación hasta el barrio Las Peñas. La fotografía fue capturada desde el Cerro de Santa Ana, mostrando en primer plano las ruinas de mampostería de Santo Domingo, junto a improvisadas covachas levantadas por los damnificados y al fondo se distingue el Río Guayas. El pie de foto está escrito en alemán, francés, inglés y español, lo que refleja que este tipo de postales eran impresas comúnmente en Alemania para el mercado internacional de coleccionistas de la época.

«SALUD DE QUITO» CASPAR WÜBBE, HAMBURGO LEOPOLDO M. BRAUER, RELOJERÍA ALEMANA, QUITO
Fotógrafo desconocido

Hamburgo (Alemania)–Quito, 1898



Reverso de las tarjetas postales de Caspar Wübbe y Leopoldo M. Brauer,1898.

Serie de un mínimo de cinco postales, editadas en Alemania –la potencia mundial líder en la industria gráfica– por Caspar Wübbe, impresas en fototipia, encargadas y distribuidas en Ecuador por la Relojería Alemana de Leopoldo M. Brauer, relojero alemán establecido en Quito. La imagen, con las esquinas redondeadas, aparece rodeada de un marco blanco por todos los costados. La leyenda aparece impresa en tipografía de color marrón, con el nombre del editor, el distribuidor y el texto «*Salud de Quito*», el equivalente al actual «*Saludos desde Quito*». En el reverso consta «*Tarjeta Postal*», y tres líneas de puntos para la dirección, impreso en tipografía rojiza. Son un testimonio de cómo las imágenes de Quito viajaban por el mundo a inicios alrededor del cambio de siglo, sirviendo como lienzos para la correspondencia cotidiana entre Europa y América Latina. La última es conocida solo por referencias.

POSTALES LOCALIZADAS
SALUD DE QUITO
- [Plaza e Iglesia de San Francisco]
- [Plaza e Iglesia de Santo Domingo]
- [Iglesia de Guápulo]
- [Plaza Grande]
- [Vista del Chimborazo]*



Tarjeta postal «Salud de Quito. [Plaza e Iglesia de San Francisco]». Caspar Wübbe, Hamburgo. Leopoldo M. Brauer, Relojería Alemana, Quito, 1898. Col. Carlos Teixidor.

Salud de Quito

La imponente fachada de la Basílica y Convento de San Francisco en Quito, el conjunto arquitectónico de mayor dimensión dentro de los centros históricos de América. En la plaza delantera se observa una aglomeración de personas, lo que muestra el papel histórico de la plaza como el mercado o punto de encuentro central de la ciudad durante la época colonial y republicana. Es considerada una joya de la arquitectura continental por su mezcla de diferentes estilos combinados a lo largo de más de 150 años de construcción. Sobre sus tres hectáreas y media de superficie se han construido trece claustros, seis de ellos de gran magnitud, tres iglesias, y un gran Atrio. Contiene más de 3.500 obras de arte colonial, especialmente de la Escuela Quiteña.



Tarjeta postal «Salud de Quito» [Plaza e Iglesia de Santo Domingo]. Casper [sic] Wübbe, Hamburgo. Leopoldo M. Brauer, Relojería Alemana, Quito, 1898. Col. Carlos Teixidor.

Salud de Quito

La Iglesia de Santo Domingo con un interior barroco y su plaza en el Centro Histórico de Quito, con su torre campanario de la iglesia, es una de las estructuras más destacadas del paisaje colonial quiteño. Delante, el monumento al Mariscal Sucre, héroe de la Independencia, con un diseño circular con jardinerías y verjas que ya no existe en la actualidad. Destaca un texto manuscrito en francés dirigido a «*Mi querido Andrés*», por parte de su padrino que le reclama de forma humorística que es un ahijado travieso por no escribirle más a menudo y comenta de que la foto de la iglesia es tan grande que casi no le deja espacio en la postal para poder escribir su mensaje: «*¡El fotógrafo si continúa haciendo esto, no me va a dejar espacio, en fin, tengo fe al menos!*».



Tarjeta postal «Salud de Quito» [Iglesia de Guápulo]. Caspar Wübbe, Hamburgo. Leopoldo M. Brauer, Relojería Alemana, Quito, 1898. Col. Carlos Teixidor.

Salud de Quito

El Santuario de Guápulo es un icónico templo colonial barroco, situado en las afueras de Quito, el primer santuario mariano del país. Se aprecia la fachada y la cúpula junto con su cruz de piedra en la plaza delantera y un pequeño grupo de personas en la base. La postal cuenta con anotaciones manuscritas en tinta negra realizadas por la persona que envió desde Parcayacu, una zona del extremo norte de Quito. Se trata de una carta de afecto personal dirigida a una pareja o familiar: «*Mi amorcito mi Leonorcita: Que la V. de L. [Virgen de Lourdes / de Guápulo] le colme de toda clase de venturas estos son los votos de quien con toda el alma*». Es un documento patrimonial que muestra el estado de conservación de la arquitectura religiosa a finales del siglo XIX.



Tarjeta postal «Salud de Quito» [Plaza Grande]. Caspar Wübbe, Hamburgo. Leopoldo M. Brauer, Relojería Alemana, Quito, 1898. Col. Carlos Teixidor.

Salud de Quito

El Palacio de Carondelet y la Plaza de la Independencia antes de las remodelaciones del siglo XX. Escrita en francés, tiene carácter de crónica de la expedición científica desde el Campamento de Troya, una base utilizada por la II Misión Geodésica Francesa que operó entre 1901 y 1906. Relata los problemas de clima, de salud, con la muerte de uno de sus miembros y «*el desplazamiento por parte de los indios de una de mis señales [geodésicas], lo que me ha obligado a comenzar de nuevo las observaciones*». Conecta la postal con la historia de la ciencia en Ecuador y deja constancia de los choques culturales y las enfermedades tropicales que sufrieron los militares y científicos franceses de la Misión Geodésica encargada de medir el arco de meridiano terrestre.

«SALUD DE QUITO»
VERLAG v. ALBERT AUST
SERIE SÜD–AMERIKA
Fotógrafo desconocido

Hamburgo (Alemania), 1898



Reverso de las tarjetas postales editadas por Albert Aust, Hamburg, en la Serie Sud–Amerika, 1898.

Desde marzo de 1898, el comerciante alemán Albert Aust y su editorial habían estado proporcionando a los coleccionistas con continuos lanzamientos de nuevas postales ilustradas procedentes de África, Asia, América del Norte y América del Sur, cuyo número creció rápidamente hasta superar las 2.000. Las dos localizadas de la «*Serie Süd–Amerika*» referentes a Ecuador, impresas en fototipia, reproducen las mismas imágenes que las publicadas por Caspar Wübbe, con las esquinas redondeadas y un margen blanco desigual alrededor. En el reverso consta «*Tarjeta Postal*», y 4 líneas de puntos para la dirección, impreso en tipografía rojiza. Las postales localizadas son las siguientes:

POSTALES LOCALIZADAS

«SALUD DE QUITO»

- 1261. [Plaza e Iglesia de San Francisco]
- 1262. [Iglesia de Guápulo]



Tarjeta postal «Salud de Quito». [Plaza e Iglesia de Santo Domingo]. Verl. v. Albert Aust, Hamburg Serie Süd–Amerika, nº 1261, 1898. Col. Carlos Teixidor.

Salud de Quito

La Iglesia de Santo Domingo posee un deslumbrante interior de estilo barroco ornamentado con pan de oro, una de las joyas arquitectónicas más destacadas de la región. Su plaza, en el Centro Histórico de Quito, con su torre campanario de la iglesia, es una de las estructuras verticales más destacadas del paisaje colonial quiteño. Esta joya de la arquitectura colonial combina una estructura imponente con una rica colección de arte sacro en su interior En el centro de la plaza se observa el monumento al Mariscal Sucre, héroe de la Independencia que luce un diseño circular con jardinerías y verjas que ya no existe en la actualidad.



Tarjeta postal «Salud de Quito». [Iglesia de Guápulo]. Verl. v. Albert Aust, Hamburg Serie Süd–Amerika, nº 1261, 1898. Col. Carlos Teixidor.

Salud de Quito

La iglesia de Nuestra Señora de Guápulo o Santuario de Guápulo fue el primer santuario mariano de la hoy República del Ecuador, fundado en 1620 al noreste de Quito, ubicada a 2690 m.s.n.m. La imagen de la Virgen de Guápulo fue el modelo utilizado para la escultura de Nuestra Señora de El Cisne y también la de El Quinche. Su arquitecto constructor fue el religioso franciscano fray Antonio Rodríguez y entre los principales artistas que trabajaron para su ornamentación constan Diego de Robles, Miguel de Santiago, Nicolás Gorívar, Juan Bautista Menacho, Gualoto, Caspicara y Samaniego. Desde 2001, la antigua sacristía ha sido habilitada como museo y se muestran obras del pintor quiteño del siglo XVII, Miguel de Santiago, entre otros.

«[ESCUDOS DE PAÍSES]» KUNSTVERLAG PAUL KOHL

Chemnitz (Alemania), 1899

Esta serie internacional de postales con escudos de países del mundo, impresa en cromolitografía en Alemania, representa en su número 71 el Escudo de la República del Ecuador, con un fondo de inspiración modernista, en verde y la palabra Ecuador encima del escudo. La leyenda aparece en la parte inferior, impresa en gris. El reverso muestra con una tipografía gótica *«Postkarte – Weltpostverein»* y en tipografía romana *«Carte postale – Union postale universelle»*, y cuatro líneas de puntos, todo impreso en verde.



Reverso de las tarjetas postales editadas por Kunstverlag Paul Kohl, 1899.



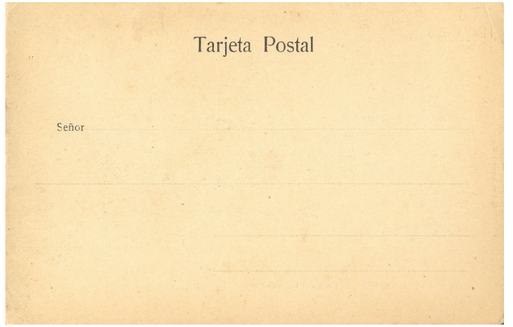
Tarjeta postal «[Escudo del Ecuador]. Nº. 71 Gesetz, Gesch. Kunstverlag Paul Kohl», c. 1900. Col. Melvin Hoyos.

[Escudo del Ecuador]

En el centro del escudo destaca un óvalo con el volcán Chimborazo y el río Guayas, sobre el cual navega el histórico buque a vapor Guayas, el primero construido en América del Sur y un sol de oro rodeado por una sección del zodiaco, con los signos de los meses de la Revolución Marcista de 1845. Está coronado por un cóndor andino con las alas desplegadas, símbolo de libertad, grandeza y poder. Se despliegan cuatro banderas nacionales junto a ramas de palma y laurel. En la base se aprecian las fasces romanas –un hacha rodeada de varas–, que simbolizan la dignidad republicana y la autoridad de la ley. El pie de la postal revela su origen germánico. El diseño del escudo corresponde a la versión oficial adoptada de forma definitiva por el Congreso de la República en 1900.

«SALUDOS DE GUAYAQUIL» EDITOR SAMUEL MAYER
Fotógrafo e impresor desconocidos

Guayaquil, 1900



Reverso de las tarjetas postales de la serie «Saludos de Guayaquil», editadas por Samuel Mayer, Guayaquil, 1900.

Extensa serie de tarjetas postales editadas por Samuel Mayer, impresas en fototipia, de la que hemos localizado 21 modelos de la colección «*Saludos de Guayaquil*», todas con vistas de la ciudad. La imagen fotográfica, impresa en color verde azulado, aparece en algunos modelos difuminada en la parte inferior; en otros, la fotografía aparece difuminada por los cuatro costados y en otros modelos aparece con los bordes definidos, rodeada de un margen blanco de diferente amplitud. La leyenda está impresa en tipografía de color rojo, con dos modelos de letra: uno para el título de la serie, «*Saludos de Guayaquil*» y otro para el pie de foto de cada modelo y la firma «*Editor Samuel Mayer, Guayaquil*». En el reverso consta «*Tarjeta Postal*», y 4 líneas de puntos para la dirección, impreso en tipografía de color gris.

POSTALES LOCALIZADAS

SALUDOS DE GUAYAQUIL

- Río Guayas y Puerto (...) antes del Gran Incendio
- Río Guayas y Puerto (...) a los pocos días del Gran Incendio
- Calle de Pichincha
- El parque Seminario con la estatua de Simón Bolívar
- Capitanía del Puerto y Calle del Malecón
- Gran Hotel París
- Calle del Malecón
- Mercado de frutas en el Malecón
- Palacio Episcopal
- Gobernación
- La catedral y el parque Seminario
- Una vista del Parque Seminario
- El Hospital militar
- El barrio de Las Peñas en la falda del cerro de Santa Ana
- Un vapor fluvial en el río Guayas
- El crucero 'Marie' de la marina de guerra alemana en el puerto de Guayaquil
- La Avenida Olmedo
- La Cascada de Agua Clara, Proveedora del acueducto de Guayaquil
- Cazadores de caimanes en la orilla del río Guayas
- Una planicie en la alta cordillera del Ecuador, en el fondo el Chimborazo
- Viajeros pasando el Chimborazo en viaje para Quito



Tarjeta postal «Saludos de Guayaquil. Río Guayas y Puerto de Guayaquil, vista tomada desde el Cerro de Santa Ana, antes del gran incendio de Octubre 5 y 6 de 1896». Samuel Mayer, Guayaquil, 1900. Col. Melvin Hoyos.

Río Guayas y Puerto (...) antes del Gran Incendio

La postal retrata una fisonomía urbana de Guayaquil que desapareció por completo en el Gran Incendio de 1896. Ofrece una panorámica excepcional de la ciudad con la densa cuadrícula con edificaciones bajas, techos de teja y estructuras hechas de madera. Destaca la esbelta torre de la Iglesia de Santo Domingo que se perdió en el fuego y otra edificación religiosa con techos apuntados de estilo neogótico, reflejo de la diversidad arquitectónica del puerto antes de la catástrofe. En el fondo se despliega el Río Guayas, con la silueta de algunos buques mercantes fondeados mostrando la estrecha relación de la ciudad con su río. En su conjunto es una de las escasas imágenes conservadas anteriores al Gran Incendio.



Tarjeta postal «Saludos de Guayaquil. Río Guayas y Puerto de Guayaquil, vista tomada desde el Cerro de Santa Ana, á los pocos días después del gran incendio de Octubre 5 y 6 de 1896». Samuel Mayer, Guayaquil, 1900. Col. Hans Meyer AFP–INPC nº 6150.

Río Guayas y Puerto (...) a los pocos días del Gran Incendio

La imagen tomada a los pocos días después del Gran Incendio de 1896, es una pieza documental de gran valor histórico. Funciona como la contraparte de la postal anterior, mostrando la devastación en la misma zona tras el paso del fuego. Ofrece una panorámica impactante que revela la magnitud del Gran Incendio. La ciudad ha quedado reducida a un enorme descampado cubierto de cenizas, escombros y terrenos baldíos con covachas improvisadas que los damnificados comenzaron a levantar para refugiarse. En el primer plano destacan las ruinas de mampostería calcinada de la Iglesia de Santo Domingo. El río sirvió como límite que impidió que el fuego avanzara mas.



Tarjeta postal «Saludos de Guayaquil. Calle de Pichincha». Samuel Mayer, Guayaquil, 1900. Archivo Leibniz–Institut für Länderkunde. Leipzig, Alemania. Col. Hans Meyer. AFP–INPC nº 6143.

Calle de Pichincha

Perspectiva de los edificios del centro de Guayaquil, con sus tradicionales soportales y columnatas. Esta disposición arquitectónica era fundamental en la época ya que brindaba a los peatones un corredor protegido del sol ardiente del trópico y de las intensas lluvias de la costa ecuatoriana. Los edificios muestran balcones ornamentados en el segundo piso y grandes ventanales, reflejando la influencia del diseño republicano europeo adaptado al clima local. La calle se observa en pleno proceso de transformación: el suelo es de tierra compactada con restos de piedra, y se aprecian con las rieles del sistema de tranvías de tracción animal, tirados por mulas, que conectaban los puntos clave del puerto comercial antes de la electrificación total del servicio.



Tarjeta postal «Saludos de Guayaquil. El parque Seminario con la estatua de Simón Bolivar». Samuel Mayer, Guayaquil, 1900. Archivo Leibniz–Institut für Länderkunde. Leipzig, Alemania. Col. Carlos Teixidor.

El parque Seminario con la estatua de Simón Bolívar

La estatua ecuestre del Libertador Simón Bolívares un monumento fundido en bronce por el escultor italiano Giovanni Anderlini, inaugurado en 1889. Se encuentra sobre un pedestal de mármol con relieves heráldicos y placas conmemorativas. Su instalación transformó el espacio, que pasó de ser la antigua Plaza de Armas o Plaza de la Catedral a Plaza Bolívar, hoy Parque Seminario. Se aprecia la fachada y la torre neogótica de madera de la antigua Catedral de San Pedro, con los calados decorativos de madera, el rosetón circular y el reloj de la torre, elementos que desaparecieron en la década de 1920 para dar paso a la estructura de cemento armado actual. El parque tenía una exuberante vegetación.



■ Tarjeta postal «Saludos de Guayaquil. Capitania del Puerto y Calle del Malecón». Samuel Mayer, Guayaquil, 1900. Col. Carlos Teixidor.

Capitanía del Puerto y Calle del Malecón

El corazón administrativo, marítimo y comercial de Guayaquil a comienzos del siglo XX donde destaca el edificio de madera de la Capitanía del Puerto, que funcionaba como el eje de control para el movimiento naviero, y la emblemática Torre del Reloj, antecesora de la actual Torre Morisca. Esta torre albergaba el primer reloj público de la ciudad, un símbolo de puntualidad y orden para los comerciantes, marineros y ciudadanos que transitaban por el Malecón. El amplio espacio abierto muestra la Calle del Malecón, hoy denominada Avenida Malecón Simón Bolívar. En el suelo rústico empedrado se aprecia el trazado de los rieles del tranvía de tracción animal.



■ Tarjeta postal «Saludos de Guayaquil. Gran Hôtel Paris». Samuel Mayer, Guayaquil, 1900. Col. Carlos Teixidor.

Gran Hotel París

El icónico Gran Hotel París estaba ubicado en la intersección de la avenida Malecón Simón Bolívar y la calle General Elizalde. Fue inaugurado en marzo de 1898, edificado tras el devastador Gran Incendio de 1896. Permaneció en pie durante más de un siglo hasta su demolición en 2006 debido a su avanzado deterioro. Presentaba una fachada clásica con soportales en la planta baja, una característica típica en el Guayaquil antiguo para proteger a los peatones del sol tropical y de las lluvias. Contaba con múltiples ventanas con persianas o celosías francesas en los pisos superiores y elegantes balaustradas. La planta baja albergaba los locales comerciales de Durán & Cª y La Dalia. Delante, un tranvía de tracción animal, conocido como tranvía de mulitas.



Tarjeta postal «Saludos de Guayaquil. Calle del Malecón». Samuel Mayer. Guayaquil, 1900. Archivo Leibniz–Institut für Länderkunde. Leipzig, Alemania, Col. Hans Meyer. AFP–INPC nº 6141.

Calle del Malecón

La actual Avenida Malecón Simón Bolívar, con los edificios de la época y el río Guayas. El suelo expone un rústico empedrado, y destacan los grandes postes de madera para el tendido de cables eléctricos, telegráficos y telefónicos, lo que demuestra la modernización y conectividad comercial y los faroles ornamentales sobre postes metálicos del sistema de alumbrado público. Se aprecian las líneas férreas empotradas utilizadas por los tranvías de tracción animal que conectaban los distintos puntos del centro. Los edificios de la derecha muestran la clásica arquitectura guayaquileña posterior al Gran Incendio de 1896, con soportales peatonales en la planta baja, y fachadas de tres pisos con persianas de madera altas para la ventilación.



Tarjeta postal «Saludos de Guayaquil. Mercado de frutas en el Malecón». Samuel Mayer. Guayaquil, 1900. Archivo Leibniz–Institut für Länderkunde, Leipzig, Alemania. Col. Hans Meyer. AFP–INPC nº 6152.

Mercado de frutas en el Malecón

La orilla del río Guayas funcionaba como un mercado abierto donde los productores de las zonas agrícolas llegaban a vender sus productos. Se aprecia una gran concentración de canoas y pequeñas balsas, el principal medio de transporte para traer frutas tropicales, plátanos, cacao y legumbres desde el campo y las escalinatas de piedra que descendían al río, que facilitaban la descarga manual de mercancías cuando la marea subía y bajaba. Al fondo, un muelle rústico construido con tablones de madera, donde atracaban embarcaciones más grandes. Delante de las escalinatas de piedra, en el Malecón, se alinea una serie de edificios tradicionales con soportales arqueados en la planta baja, ideales para resguardar los negocios del clima.



Tarjeta postal «Saludos de Guayaquil. Palacio Episcopal». Samuel Mayer, Guayaquil, 1900. Archivo Leibniz–Institut für Länderkunde. Leipzig, Alemania. Col. Hans Meyer. AFP–INPC nº 6142.

Palacio Episcopal

El antiguo Palacio Episcopal de Guayaquil fue un edificio de madera construido en el siglo XIX que desapareció durante el gran incendio de 1902. Empezó a levantarse alrededor de 1875 y se finalizó hacia 1884 en la actual calle 10 de Agosto, frente al Parque Seminario y cerca de la antigua catedral de madera. El edificio quedó completamente destruido a causa del devastador incendio del Carmen, ocurrido el 16 de julio de 1902, que arrasó con gran parte de la zona céntrica de la ciudad. Posteriormente, en 1911, se levantaría un segundo edificio en el mismo lote. El diseño neoclásico en madera destaca por su simetría, con el frontón triangular central apuntando hacia el cielo, amplios soportales peatonales y galerías ventiladas.



Tarjeta postal «Saludos de Guayaquil. Gobernación». Samuel Mayer. Guayaquil, 1900. Archivo Leibniz–Institut für Länderkunde, Leipzig, Alemania. Col. Hans Meyer. AFP–INPC nº 6140.

Gobernación

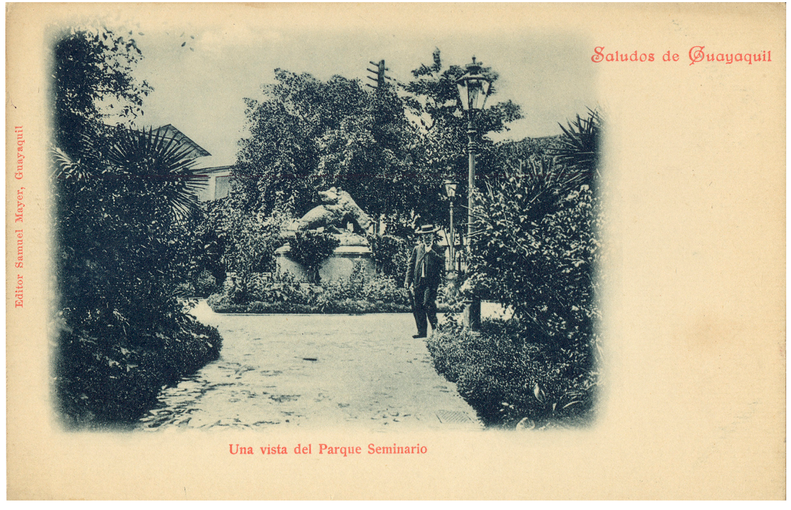
Este edificio de madera de la Gobernación de la provincia del Guayas, precedió a la actual construcción hecha de hormigón armado. Muestra una fachada de tres niveles con el diseño de soportales arqueados en la planta baja y una sucesión de ventanas de arco de medio punto en los pisos superiores, para maximizar la ventilación tropical. Destaca la estructura de madera que se interna en el río, coronada por una pequeña torre. En este sector funcionaba la Capitanía del Puerto para el control del tráfico fluvial y marítimo. La postal permite apreciar el comportamiento del río con el suelo lodoso expuesto y las pequeñas canoas y embarcaciones inclinadas indican que la fotografía fue tomada durante la marea baja, un fenómeno diario muy marcado.



Tarjeta postal «Saludos de Guayaquil. La catedral y el parque Seminario». Samuel Mayer, Guayaquil, 1900. Archivo Leibniz–Institut für Länderkunde. Leipzig, Alemania. Col. Hans Meyer. AFP–INPC nº 6153.

La catedral y el parque Seminario

Destacan las dos torres y la fachada de la antigua Catedral de San Pedro, construida mayoritariamente en madera, y levantada tras los incendios que azotaron la zona en el siglo XIX. Las torres lucen relojes y un diseño estilizado una icónica estructura que permaneció en pie hasta la década de 1920, cuando se inició su demolición para edificar la actual catedral de cemento armado y estilo neogótico. Resalta el cerramiento del Parque Seminario, inaugurado a finales del siglo XIX, que contenía una exuberante vegetación, con una reja de hierro forjado importada de Francia que rodeaba todo el parque, un elemento de la moda urbanística de la época. En la acera exterior posan varias niños y jóvenes con sus vestimentas tradicionales de la época.



Tarjeta postal «Saludos de Guayaquil. Una vista del Parque Seminario». Samuel Mayer, Guayaquil, 1900. Archivo Leibniz–Institut für Länderkunde. Leipzig, Alemania. Col. Hans Meyer. AFP–INPC nº 6137.

Una vista del Parque Seminario

La postal muestra el conjunto escultórico conocido como *La Lucha de los Jabalíes,* ubicado originalmente en la esquina sureste del Parque Seminario, intersección de las calles Chile y 10 de Agosto. Se trata de una obra de bronce fundida en 1882 por el escultor francés Virgil Chaudejeaug. Representa de manera muy realista a dos jabalíes en pleno combate. Llegó a la urbe como una donación de la colonia china residente en la ciudad y se inauguró en julio de 1889, formando parte del mobiliario y los adornos con los que se engalanó el parque durante su transición de Plaza de Armas a jardín ornamental. Ha permanecido en el parque por más de un siglo y es uno de los detalles patrimoniales más apreciados por quienes recorren el Parque de las Iguanas.



Tarjeta postal «Saludos de Guayaquil. El Hospital militar». Samuel Mayer, Guayaquil, 1900. Col. Hans Meyer. AFP–INPC nº 6144.

El Hospital militar

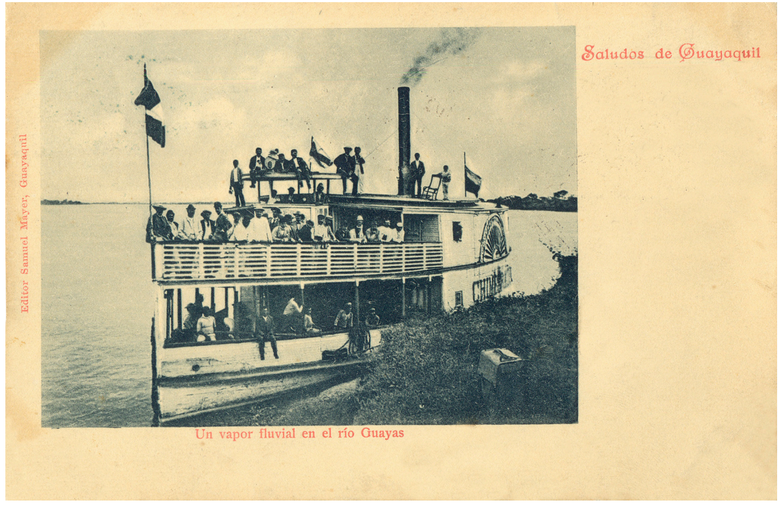
A la izquierda se aprecian los restos destruidos del antiguo templo de Santo Domingo que logró mantenerse parcialmente en pie tras el Gran Incendio de de 1896. Corona la parte alta de la loma el gran edificio del Hospital Militar, inaugurado en 1891. Destaca por su arquitectura de varios pisos con una torre central o linterna que dominaba el paisaje del puerto. Décadas más tarde la estructura tuvo que ser demolida por la inestabilidad del suelo del cerro. La pendiente del cerro muestra pequeñas covachas de caña levantadas en las faldas de la colina, conectadas por rústicas escalinatas de piedra o tierra mostrando la precaria vida cotidiana de las clases populares que habitaban las zonas altas de los cerros de Guayaquil en el cambio de siglo.



Tarjeta postal «Saludos de Guayaquil. El barrio de Las Peñas en la falda del cerro de Santa Ana». Samuel Mayer, Guayaquil, 1900. Col. Hans Meyer, AFP–INPC nº 6138.

El barrio de Las Peñas en la falda del cerro de Santa Ana

Al fondo se observa el emblemático Cerro de Santa Ana y en sus faldas el conjunto de viviendas del histórico barrio de Las Peñas, caracterizado por su arquitectura colonial y republicana construida en madera, una de las pocas zonas residenciales que sobrevivió tras el Gran Incendio de 1896, mostrando la fisonomía clásica de este rincón del puerto antes de sus transformaciones modernas. En primer plano, sobresale una estructura de muelles, pasarelas y embarcaderos elevados sobre pilotes de madera, vital para lidiar con el fuerte cambio de las mareas del río, permitiendo el desembarque de pasajeros, mercancías y la conectividad de los astilleros y residencias de la zona con el río.



Tarjeta postal «Saludos de Guayaquil. Un vapor fluvial en el río Guayas». Samuel Mayer, Guayaquil, 1900. Col. Melvin Hoyos.

Un vapor fluvial en el río Guayas

El vapor de ruedas "Chimborazo" era un clásico vapor fluvial de ruedas laterales o traseras, ideales para la cuenca del Guayas debido a su fondo plano, que les permitía navegar sin encallar y transportar pasajeros y cargamentos. Destaca su gran chimenea expulsando humo, símbolo de la Revolución Industrial que transformó el transporte en el Ecuador. Se encuentra repleta de personas lo que muestra la importancia de este transporte en una época donde no existían carreteras eficientes entre los pueblos de la costa. Se distingue una mezcla de pasajeros que incluye a la élite local posando en las cubiertas superiores como a pasajeros de clases populares en las zonas bajas, reflejando la dinámica social del Guayaquil de entresiglos.



Tarjeta postal «Saludos de Guayaquil. El crucero 'Marie' de la marina de guerra alemana en el puerto de Guayaquil». Samuel Mayer, Guayaquil, 1900. Col. Melvin Hoyos.

El crucero 'Marie' de la marina de guerra alemana en el puerto de Guayaquil

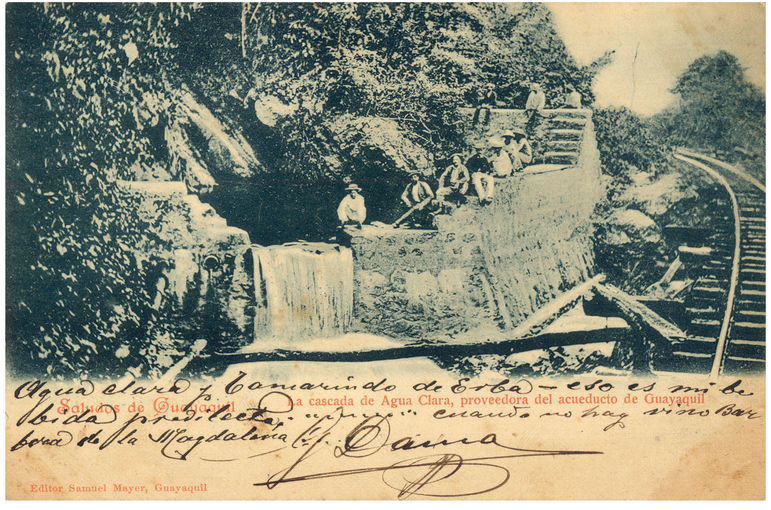
La imagen retrata al crucero "Marie", una corbeta de hélice, clasificada como crucero ligero o de crucero–corbeta, de la Clase Carola perteneciente a la Marina Imperial Alemana. El barco poseía una propulsión híbrida característica de la era de transición naval: tres mástiles para navegación a vela combinados con una chimenea central para su motor a vapor. Su casco está pintado de blanco, reglamentario para los buques alemanes asignados a estaciones de ultramar en América y el Pacífico. Se encuentra fondeado sobre las amplias aguas del río Guayas.



■ Tarjeta postal «La Avenida Olmedo». Samuel Mayer, Guayaquil, 1900. Col. Melvin Hoyos.

La Avenida Olmedo

En el centro de la avenida se distingue el Monumento a José Joaquín de Olmedo, una estatua de bronce que rinde homenaje al prócer, poeta y primer alcalde de la ciudad, inaugurada en 1892. La avenida luce amplios senderos de tierra flanqueados por hileras de árboles, un diseño de bulevar propio de la influencia urbanística europea. Un niño montado en un burro prueba que la tracción animal seguía siendo común en la ciudad. Los postes del alumbrado público a gas, con faroles de diseño ornamental de hierro fundido, fueron un servicio que modernizó la vida nocturna del puerto antes de la llegada masiva de la electricidad. El espacio libre de la postal fue aprovechado para escribir un mensaje familiar en una caligrafía antigua en alemán.



■ Tarjeta postal «La cascada de Agua Clara, proveedora del acueducto de Guayaquil». Samuel Mayer, Guayaquil, 1900. Col. Melvin Hoyos.

La cascada de Agua Clara, proveedora del acueducto de Guayaquil

Refleja un momento de la modernización de la infraestructura de salud pública de la costa ecuatoriana con la captación de agua en la zona de Agua Clara, ubicada al pie de la cordillera, para abastecer el primer sistema moderno de agua potable para Guayaquil, una obra urgente para combatir las epidemias que azotaban al puerto. Se observa un dique de piedra y la toma de donde partía la gran tubería de hierro fundido que la transportaba unos 90 kilómetros hasta los depósitos del cerro Santa Ana. Al lado se distinguen las rieles del Ferrocarril Transandino (Guayaquil–Quito). Sobre el muro de piedra posa un grupo de trabajadores y supervisores.



Tarjeta postal «Una planicie en la alta cordillera del Ecuador, en el fondo el Chimborazo». Samuel Mayer, Guayaquil, 1900. Col. Carlos Teixidor.

Una planicie en la alta cordillera del Ecuador, en el fondo el Chimborazo

Se observan parcelas delimitadas por bordes de tierra y entre ellas crecen agaves, que servían como cercas vivas. Las cuatro personas visten ponchos y sombreros de ala, típicos de pobladores rurales serranos, con las tres cabalgaduras en una escena preparada o, al menos, conscientemente posada. El volcán Chimborazo domina el horizonte y una franja de neblina separa visualmente la montaña de la planicie y acentúa su carácter remoto y sublime. La postal participa en la formación de un imaginario nacional ecuatoriano, aunque no es un reflejo transparente de la vida rural.



Tarjeta postal «Viajeros pasando el Chimborazo en viaje para Quito». Samuel Mayer, Guayaquil, 1900. Col. privada.

Viajeros pasando el Chimborazo en viaje para Quito

En 1901 arribó a Ecuador la Segunda Misión Geodésica Francesa con el fin de comprobar las mediciones realizadas en 1735 por la Primera Misión. Entre sus integrantes se encontraba el médico, etnólogo y antropólogo Paúl Rivet, conocido por su teoría del origen del hombre americano. Durante su permanencia en el Ecuador, Rivet estudió las costumbres, idiomas, mitos, creencias y formas de vida de las diferentes culturas nativas, para posteriormente publicar su estudio. Durante su permanencia en el país envió a su hermano Eugène en Francia diversas postales de viajeros con el Chimborazo al fondo. Las postales, entre ellas esta, con la firma del sabio francés, fueron enviadas el 3 de junio de 1901.



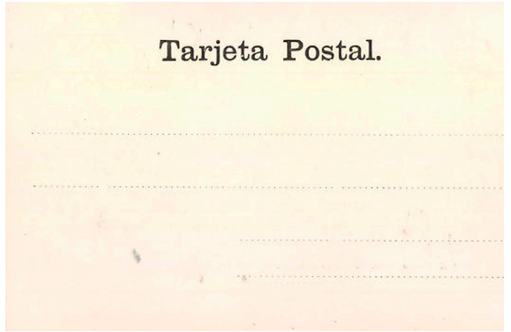
Tarjeta postal «Saludos de Guayaquil. Cazadores de caimánes en la orilla del río Guayas». Samuel Mayer. Guayaquil, 1900. Col. Hans Meyer. AFP–INPC nº 6139.

Cazadores de caimanes en la orilla del río Guayas

La cacería de grandes reptiles era una actividad de control animal y a la vez un evento social. Un ejemplar de un gran caimán capturado, tendido sobre la orilla, uno de los reptiles que poblaban la cuenca del río Guayas y sus afluentes. Las imponentes palmeras (*Cocos nucifera*), configuraban el paisaje tropical de los alrededores de Guayaquil. Un grupo de hombres posa con orgullo junto a la presa y su vestimenta es un fiel reflejo de la estratificación y la moda de la época: varios lucen trajes claros de sastre, chalecos, corbatas o corbatines-, junto a personas con ropajes más sencillos, trabajadores locales o guías que participaron en la faena de captura.

«QUITO»
Fotógrafo, editor e impresor desconocidos
[Impresas en Alemania]

Quito, *c.*1900–1901



Reverso de las tarjetas postales «Recuerdo de Quito». Editor desconocido, Quito, c.1900–1901.

Serie de un mínimo de 3 postales sobre la ciudad de Quito, de fotógrafo y editor desconocidos, impresas probablemente en Hamburgo (Alemania), al igual que otras series primitivas de Albert Aust y Caspar Wübbe, en fototipia en color negro. Las fotografías presentan un amplio marco blanco, de anchura desigual, alrededor de la imagen fotográfica con los bordes definidos y en otros con difuminado. Las imágenes muestran espacios emblemáticos de la capital. Algún ejemplar está coloreado. La leyenda está impresa en tipografía de color marrón y en el reverso consta «*Tarjeta Postal.*», y cuatro líneas de puntos para la dirección, impreso en tipografía de color negro.

POSTALES LOCALIZADAS

RECUERDO DE QUITO

- La Catedral
- El Tunnel de la Paz
- El Teatro Sucre



Tarjeta postal «Quito. La Catedral. Recuerdo de Quito». Editor desconocido, Quito, c.1905. Col. Carlos Teixidor.

La Catedral. Recuerdo de Quito

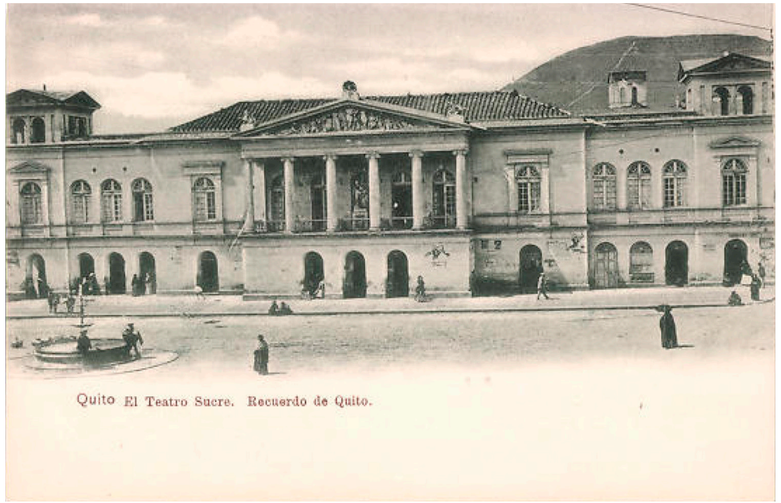
Fachada norte de la Catedral Metropolitana de Quito, templo de culto católico ubicado en el Centro Histórico de la ciudad. Su estructura corrida ocupa todo el flanco sur de la Plaza Mayor. Resaltan las cúpulas verdes y blancas azulejadas, coronadas por linternas, la portada neoclásica y el atrio, una escalinata que conecta el templo con el espacio público. La plaza es un jardín de corte europeo con parterres geométricos con rejas bajas, senderos definidos y densos macizos de flores. Se observan figuras dispersas con la vestimenta formal de la época: caballeros con sombreros y trajes oscuros, mientras que otras personas caminan cerca del pretil, reflejando el movimiento cotidiano y la escala humana frente a las grandes proporciones del templo religioso.



Tarjeta postal «Quito. El Tunnel de la Paz. Recuerdo de Quito». Editor desconocido, Quito, c.1905. Col. Carlos Teixidor.

El Tunnel [sic] de la Paz. Recuerdo de Quito

La imagen no muestra un túnel, sino el Viaducto de la Paz, conocido como el Puente de la Paz o Viaducto de la calle Maldonado, que fue construido para salvar la quebrada de Jerusalén, del río Machángara, conectando el centro colonial con el sur de la ciudad. Representó un hito de ingeniería al rellenar y cruzar una de las tantas brechas naturales que dividían la topografía quiteña. Las laderas están cubiertas por densas manzanas de casas coloniales de adobe y tapial con sus característicos techos de teja natural. Diversos transeúntes caminan a lo largo del pretil y las aceras del viaducto, algunas arreando animales de carga o cargando una gran escalera de madera al hombro, un reflejo de los oficios manuales.



Tarjeta postal «Quito. El Teatro Sucre. Recuerdo de Quito». Editor desconocido, Quito, c.1905. Col. privada.

El Teatro Sucre. Recuerdo de Quito

El Teatro Nacional Sucre fue inaugurado en 1886, con un edificio de estilo neoclásico, del arquitecto alemán Francisco Schmidt, inspirado en las casas de ópera europeas de la época. Resalta el frontón sostenido por seis columnas dóricas y en el tímpano un altorrelieve que representa al dios Apolo y las Musas. En la planta baja se abren múltiples arcos de medio punto que servían de acceso, mientras que en los pisos superiores se alinean ventanas arqueadas. En la plaza abierta y despejada, con suelo de tierra o piedra compactada destaca una fuente circular de agua, que era el punto de encuentro donde los aguadores y vecinos se abastecían del líquido vital. Varias figuras pasean por la plaza y por la vereda del teatro.

«GUAYAQUIL»
Fotógrafo, editor e impresor desconocidos
[Impresas en Alemania]

Guayaquil, 1901



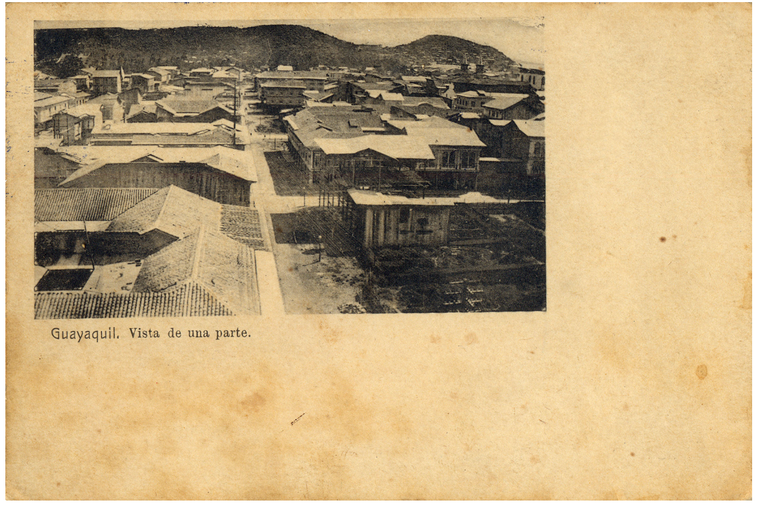
Reverso de las tarjetas postales de la serie de fotógrafo y editor desconocidos. Guayaquil, 1901. Col. Melvin Hoyos.

Serie de un mínimo de nueve postales sobre la ciudad de Guayaquil, de fotógrafo y editor desconocido, impresas probablemente en Hamburgo (Alemania), al igual que otras series primitivas de Albert Aust y Caspar Wübbe, en fototipia de color negro. Presentan un amplio marco blanco, de anchura desigual, alrededor de la imagen fotográfica con los bordes definidos. La leyenda está impresa en tipografía de color gris y en el reverso consta *«Tarjeta Postal.»*, y cuatro líneas de puntos para la dirección, impreso en tipografía de color gris.

POSTALES LOCALIZADAS

GUAYAQUIL

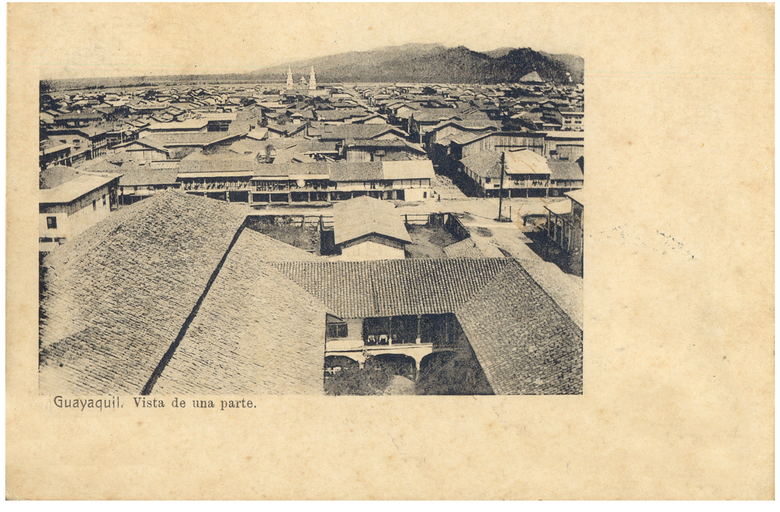
- Vista de una parte
- Vista de una parte
- Palacio episcopal
- Parque Seminario y colegio Olmedo
- Iglesia Catedral
- Iglesia de San José
- Estatua del libertador Simon Bolívar
- Vista de la Iglesia
- Calle de la Municipalidad



Tarjeta postal «Guayaquil, Vista de una parte». Serie anónima, Guayaquil, 1901. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil. Vista de una parte

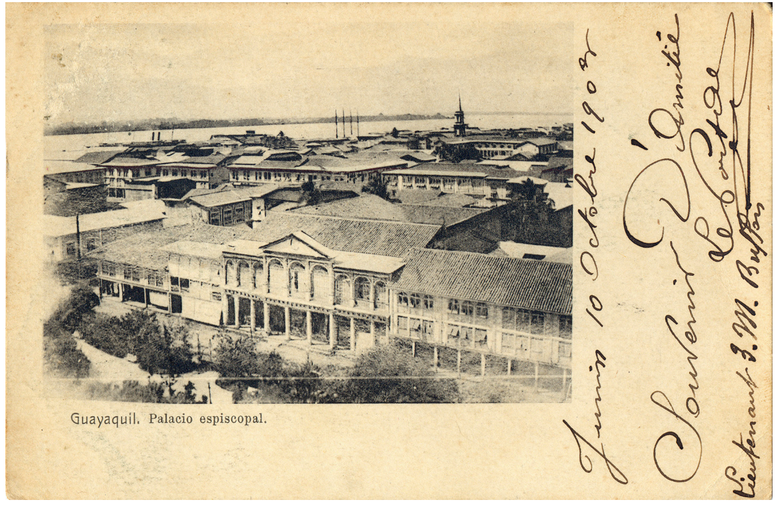
La toma es un testimonio visual de la ciudad posterior al Gran Incendio de 1896, de las primeras captadas desde una de las torres de la catedral. Se observa una concentración de edificaciones bajas, de una y dos plantas con los techos a dos y cuatro aguas cubiertos por planchas de zinc o tejas, materiales que empezaron a exigirse de forma estricta en la reconstrucción para reemplazar la paja y la caña picada, muy inflamables. El trazado en cuadrícula de las calles era característico del planeamiento urbano colonial y republicano. Algunos lotes baldíos con estructuras bajas en madera, prueba que la ciudad seguía en un proceso de edificación y relleno urbano. Se divisan postes de madera para el cableado público, para telegrafía, telefonía o electricidad.



Tarjeta postal «Guayaquil, Vista de una parte». Serie anónima, Guayaquil, 1901. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil. Vista de una parte

Imagen captada desde una de las torres de la Catedral, que muestra la morfología urbana de la ciudad. El Edificio en primer plano con sus tejados a dos aguas dispuestos en forma de rectángulo, es la cubierta trasera del primer Palacio Episcopal de Guayaquil, quemado en 1902, con su patio interior porticado. La calle que nace detrás del Palacio Episcopal y se proyecta en línea recta hacia el fondo de la imagen es la calle Chimborazo, conocida en algunos tramos como la calle de la Cárcel o del Teatro. La toma demuestra la rigidez con la que se aplicó el trazado en damero español durante la expansión de la Ciudad Nueva, donde las manzanas o cuadras de casas de madera se alinean de forma perfectamente paralela a las vías.



Tarjeta postal «Guayaquil, Palacio episcopal». Serie anónima, Guayaquil, 1901. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil. Palacio episcopal

El antiguo Palacio Episcopal de Guayaquil fue un edificio de madera construido en el siglo XIX destruido durante el gran incendio de 1902. Empezó a levantarse en 1875 y finalizado en 1884 en la actual calle 10 de Agosto, frente al Parque Seminario y cerca de la antigua catedral de madera. El edificio quedó destruido a causa del devastador incendio del Carmen, del 16 de julio de 1902, que arrasó con gran parte de la zona céntrica de la ciudad. En 1911, se levantaría un segundo edificio en el mismo lote. Al mirar la parte superior, se puede observar el imponente cauce del río Guayas y el perfil costanero. El diseño neoclásico en madera destaca por su simetría, con el frontón triangular central apuntando hacia el cielo, amplios soportales peatonales y galerías ventiladas.



Tarjeta postal «Guayaquil, Parque Seminario y colegio Olmedo». Serie anónima, Guayaquil, 1901. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil. Parque Seminario y colegio Olmedo

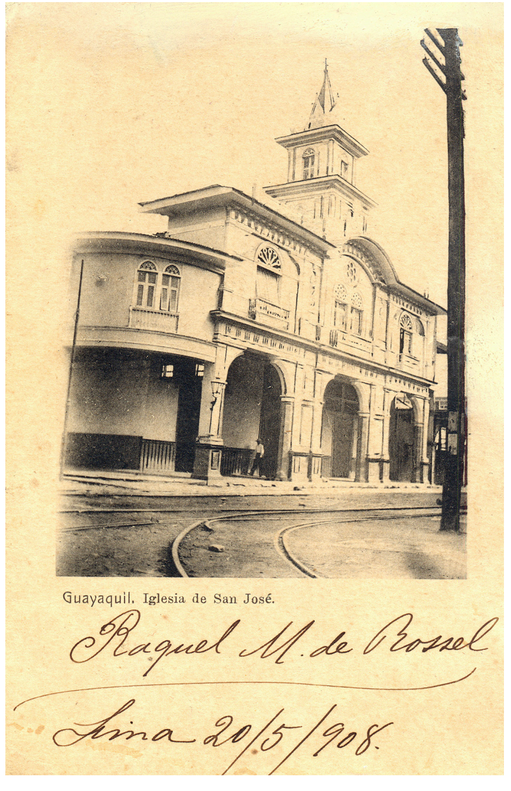
La imagen está captada desde una de las torres de la antigua Catedral de San Pedro. Resalta el techo octogonal de la glorieta de hierro forjado importada desde Francia e inaugurada en 1889 y una frondosa vegetación que ya caracterizaba al parque en su transición hacia un jardín ornamental de corte europeo. El edificio frente al parque es el Palacio Episcopal, con su frontón triangular clásico, la sucesión de galerías de ventanas arqueadas y los soportales peatonales, antes de ser devorado por el Incendio del Carmen en 1902. La estructura en construcción muestra el sistema constructivo carpintería monumental con el que se levantaban manzanas enteras tras los devastadores incendios.



■ Tarjeta postal «Guayaquil, Iglesia Catedral». Serie anónima, Guayaquil, 1901. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil. Iglesia Catedral

Fachada de la segunda Catedral de madera de Guayaquil, la antigua Iglesia Matriz. Destacan sus dos torres gemelas de tres cuerpos coronadas por agudos pináculos neogóticos, cada una provista de un reloj público. Se aprecia el frontón triangular decorado y rosetones de tracería calada sobre las puertas de acceso, una obra destacable de la carpintería monumental que adaptaba los estilos históricos europeos al material predominante del puerto. Sobrevivió a los grandes incendios de inicios de siglo, pero debido al desgaste natural de la madera y las demandas de modernización, comenzó a ser desmantelada en la década de 1920. En su lugar se colocó la primera piedra del templo de cemento armado actual el 10 de agosto de 1924.



■ Tarjeta postal «Guayaquil, Iglesia de San José». Serie anónima, Guayaquil, 1901. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil. Iglesia de San José

Esta iglesia de madera, regentada por la Compañía de Jesús, presenta un diseño neoclásico y renacentista adaptado a la carpintería guayaquileña. Resalta su torre campanario central de tres cuerpos escalonados coronada por una pequeña aguja, un gran arco de medio punto decorativo sobre la fachada principal y un remate curvo en la esquina izquierda. La planta baja posee un soportal apuntalado por pilares de madera, permitiendo el libre tránsito de los peatones resguardados del clima tropical. Se aprecian los rieles empotrados en la calle que corresponden al sistema de tranvías de tracción animal. Debido al deterioro de sus materiales, fue demolida a mediados del siglo XX para dar paso al monumental templo moderno de hormigón armado y piedra.



Tarjeta postal «Guayaquil. Vista de la Iglesia». Editor alemán desconocido, Guayaquil, 1903. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil. Vista de la Iglesia

Al fondo de la calle se observa la torre de la antigua Iglesia de San Francisco con la estructura de madera que existió antes de las modernizaciones de hormigón del siglo XX. La toma está hecha a nivel de calle, capturando lo que hoy es el dinámico centro urbano de la urbe porteña. Se aprecia en toda la calle la arquitectura tradicional de madera, un estilo constructivo que prácticamente desapareció debido a los voraces incendios que azotaron la ciudad. Las plantas bajas con columnas forman pasillos cubiertos o portales, un diseño colonial y republicano que protegía a los peatones del sol y de las lluvias. Los edificios de dos y tres plantas muestran grandes ventanas con persianas de madera y celosías, diseñadas para maximizar la ventilación cruzada dentro de los hogares.



Tarjeta postal «Guayaquil, Calle de la Municipalidad». Serie anónima, Guayaquil, 1901. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil. Calle de la Municipalidad

Era una de las vías principales del centro político y comercial de Guayaquil. Los transeúntes nos revelan la estratificación social del país: la mujer que viste de forma tradicional, con trajes oscuros y la cabeza cubierta por un chal pesado, reflejando el arraigo de las costumbres religiosas y el pudor de la sociedad decimonónica tardía ecuatoriana; el caballero camina con traje formal oscuro y sombrero de copa o bombín, representa a la emergente burguesía comercial y exportadora de Guayaquil, influenciada por las modas europeas; y los hombres con camisas claras y sombreros de paja toquilla o de ala corta, vestimenta mucho más ligera y adaptada al clima tropical de la costa ecuatoriana.



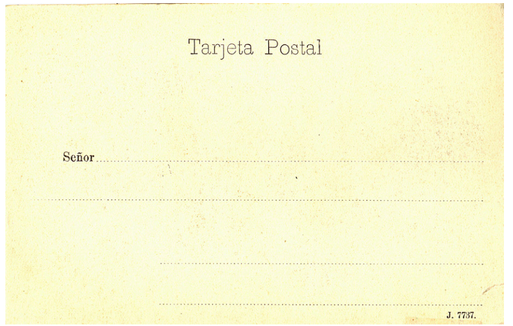
Tarjeta postal «Guayaquil, Estatua del libertador Simon Bolívar». Serie anónima, Guayaquil, 1901. Col. Melvin Hoyos.

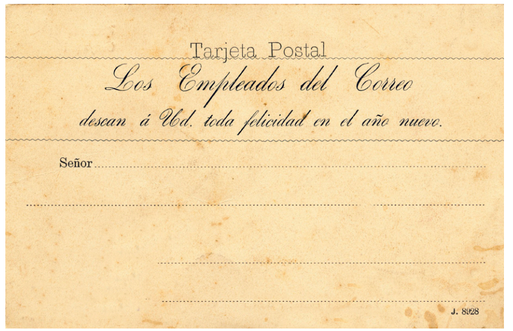
Guayaquil. Estatua del libertador Simon Bolívar

Esta escultura de bronce fue inaugurada en 1889, fundida en París por el escultor Jacques de Lalaing. Muestra a Bolívar a caballo sobre un pedestal de mármol decorado con bajorrelieves de sus gestas heroicas. La reja de hierro fundido que rodeaba el monumento y un banco de madera y hierro, eran elementos típicos del mobiliario urbano afrancesado de la época alfaro–republicana. Guayaquil vivía un momento de profunda transformación bajo el gobierno del general Eloy Alfaro y se estaba reconstruyendo tras el Gran Incendio de 1896 y el Parque Seminario —donado por el filántropo Miguel S. Seminario— representaba el nuevo ideal de orden, higiene y modernidad de la élite liberal porteña.

«RECUERDO DE GUAYAQUIL» EDITOR EL GRITO DEL PUEBLO
Fotografías Enrique Lasarte y José Menéndez & Miguel Jaramillo

Guayaquil, 1902





Reverso de las tarjetas postales del editor El Grito del Pueblo. Guayaquil, 1902.
Reverso de una de las tarjetas postales del editor El Grito del Pueblo, reimpresa como felicitación de año nuevo. Guayaquil, 1902.

Serie de tarjetas postales con un mínimo de 13 modelos, editadas por el periódico e imprenta El Grito del Pueblo, impresas en fototipia, de la colección «*Recuerdo de Guayaquil*», todas con vistas de la ciudad y sus alrededores, con fotografías de Enrique Lasarte, la mayoría y algunas de José Menéndez & Miguel Jaramillo. La imagen fotográfica, impresa en color negro, aparece en algunos modelos difuminada en los bordes y en otros con los bordes definidos, rodeada de un margen blanco de diferente amplitud. La leyenda está impresa en tipografía de color gris, con dos modelos de letra: uno para el título de la serie, «*Recuerdo de Guayaquil*», y otro para el pie de foto de cada modelo y la firma «*Editor El Grito del Pueblo*», con el número de la serie, del 1 al 13, y el nombre del fotógrafo. En el reverso consta «Tarjeta Postal», y 4 líneas de puntos para la dirección, impreso en tipografía de color gris, así como una referencia alfanumérica en la esquina inferior derecha. Se han localizado ejemplares reimpresos en el reverso, como, por ejemplo, «*Los Empleados del Correo desean a Ud. toda felicidad ene le año nuevo*».

POSTALES LOCALIZADAS

RECUERDO DE GUAYAQUIL

- *1ª* Canal artificial de Tenguel
- *2ª* Puente en la hacienda Matilde
- *3ª* Avenida Olmedo
- *4ª* Banco Comercial y Agrícola
- *5ª* Mercado en la orilla
- *6ª* Estatua de Olmedo
- *7ª* Banco del Ecuador
- *8ª* Estatua del libertador Bolívar
- *9ª* Calle de Malecón
- *10ª* Estatua Rocafuerte
- *11ª* Puente de Chimbo
- *12ª* Lucha de Javalies en el Parque Bolívar
- *13ª* Quiosco en el Parque Bolívar



Tarjeta postal «Recuerdo de Guayaquil. Canal artificial de Tenguel». El Grito del Pueblo, 1ª. Foto. Lasarte. Guayaquil, 1902. Col. Hans Mayer. AFP–INPC nº 6154.

Canal artificial de Tenguel

La Hacienda Tenguel, al sur de la provincia del Guayas, fue una de las haciendas cacaoteras y bananeras más importantes del Ecuador. Estos canales cumplían una doble función: drenar las zonas pantanosas para hacerlas aptas para el cultivo y servían como vías de transporte navegables en medio de la densa vegetación tropical. En el centro de la imagen aparece una canoa o bongo tripulada por varios trabajadores rurales –montuvios o jornaleros– vistiendo ropa ligera de trabajo y sombreros para protegerse del sol. Uno de ellos, en la popa, maniobra un largo remo o canalete para guiar la embarcación. El cargamento corresponde a bananos recién cosechados transportados hasta los ríos principales, y hacia el puerto de Guayaquil.



Tarjeta postal «Recuerdo de Guayaquil. Puente en la hacienda Matilde». El Grito del Pueblo, 2ª. Foto. Lasarte, Guayaquil, 1902. Col. Carlos Teixidor.

Puente en la hacienda Matilde

La Hacienda Matilde , ubicada en la zona de la cuenca del río Guayas, cerca de Vinces, era otra de las grandes propiedades dedicadas al cultivo intensivo del cacao, el llamado «Grano de Oro». Funcionaban como verdaderos microsistemas o pueblos autónomos que requerían infraestructura para movilizar toneladas de producto hacia los puertos de embarque. El elemento central es el tren de vía estrecha cruzando un puente metálico, de las líneas férreas privadas dentro de las propiedades. Una locomotora a vapor arrastra vagones de pasajeros y plataformas de carga. El puente es de estructura metálica tipo celosía, apoyado sobre pilares de mampostería maciza. Construir esta infraestructura en medio de la densa selva tropical requería una inversión considerable.



Tarjeta postal «Recuerdo de Guayaquil. Avenida Olmedo». El Grito del Pueblo, 3ª. Foto. Lasarte. Guayaquil, 1902. Col. Melvin Hoyos.

Avenida Olmedo

Era una de las principales arterias de la ciudad que conectaba el corazón comercial con el Malecón. La Fuente de la Victoria, con una pileta circular escalonada y una escultura de hierro fundido importada de Europa, emulaba el urbanismo de capitales como París. La avenida se muestra flanqueada por árboles que generaban densas zonas de sombra, vitales para mitigar el intenso calor del puerto en una época donde los ciudadanos caminaban o usaban transporte abierto. La curva de rieles empotrados en la calzada de tierra pertenecían al sistema de tranvías urbanos, que operaban remolcados por mulas antes de la posterior electrificación del sistema. El sello de tinta circular estampado señala la ruta de la correspondencia internacional, hacia Nueva York.



Tarjeta postal «Recuerdo de Guayaquil. Banco Comercial y Agrícola». El Grito del Pueblo, 4ª. Foto. Lasarte, Guayaquil, 1902. Col. Melvin Hoyos.

Banco Comercial y Agrícola

El edificio muestra la fachada de estilo neoclásico adaptada al entorno tropical de Guayaquil, con su planta baja con una galería de pilastras con capitel jónico que forman un amplio soportal. En la planta alta se aprecian arcos de medio punto con celosías y persianas de madera para la ventilación. En el remate superior destaca un reloj central y el nombre de la institución esculpido. Una marquesina de hierro fundido protege el acceso lateral. Se observa un poste de tendido eléctrico o telegráfico con múltiples crucetas, símbolo de la hiperconectividad del distrito financiero, y calles empedradas aun libres de vehículos motorizados. La pieza cuenta con un mensaje escrito con pluma y tinta con una caligrafía apresurada, con impresiones personales de su estancia.



Tarjeta postal «Recuerdo de Guayaquil. Mercado en la orilla». El Grito del Pueblo, 5ª. Foto. Lasarte, Guayaquil, 1902. Col. Carlos Teixidor.

Mercado en la orilla

La escena captura el punto de encuentro entre el comercio fluvial del río Guayas y los habitantes de la ciudad con una gran cantidad de canoas, bongos y pequeñas embarcaciones techadas atracadas en la orilla que traían productos agrícolas frescos desde las haciendas de la cuenca del Guayas para abastecer a la urbe. En las escalinatas de piedra del antiguo Malecón los comerciantes desembarcaban sus mercancías en la calzada y, delante, los edificios tradicionales de madera con portales diseñados para albergar los locales comerciales y proteger los productos del sol y la lluvia. La postal es una radiografía social del Guayaquil de la época con un hervidero de personas, cargadores, comerciantes y compradores de distintas clases sociales con la indumentaria tradicional.



Tarjeta postal «Recuerdo de Guayaquil. Estatua de Olmedo». El Grito del Pueblo, 6ª. Foto. Lasarte. Guayaquil, 1902. Col. Melvin Hoyos.

Estatua de Olmedo

La Plaza y Estatua de José Joaquín de Olmedo, poeta, prócer de la independencia y primer alcalde de la ciudad. La estatua de bronce muestra al prócer sentado en actitud reflexiva. Inaugurada a finales del siglo XIX, la escultura descansa sobre un pedestal de mármol decorado con relieves conmemorativos. El conjunto se encuentra protegido por una verja metálica circular que delimita un pequeño jardín interior. Al fondo, se erige la aguja de la Iglesia de San Francisco, lo que permite ubicar la toma en la intersección de lo que hoy son las avenidas Nueve de Octubre y Pedro Carbo. Un edificio de tres pisos con balcones corridos y amplios soportales en la planta baja, es una de las muestras del Guayaquil republicano reconstruido tras los incendios.



Tarjeta postal «Recuerdo de Guayaquil. Banco del Ecuador». El Grito del Pueblo, 7ª. Foto. Lasarte, Guayaquil, 1902. Col. Melvin Hoyos.

Banco del Ecuador

El edificio del Banco del Ecuador, una de las columnas vertebrales del poder financiero guayaquileño, ostentaba una arquitectura neoclásica con su columnata de orden corintio sosteniendo un entablamento clásico. La planta baja mantiene la estructura de soportales pero con una suntuosidad que buscaba proyectar solidez, estabilidad y riqueza de nivel europeo. Circulando por la calle de tierra, se observa un tranvía tirado por mulas, el principal medio de transporte público de la época antes de que el sistema se electrificara. Aparece un cargador llevando un pesado bulto sobre sus hombros, un reflejo del movimiento comercial de la zona. La tarjeta circuló en 1926, mas de dos décadas después de la edición de la postal física.



Tarjeta postal «Recuerdo de Guayaquil. Estatua de libertador Bolívar». El Grito del Pueblo, 8ª. Foto. Lasarte. Guayaquil, 1902. Col. Carlos Teixidor.

Estatua del libertador Bolivar

La imagen captura el monumento a Simón Bolívar en Guayaquil integrado en el paisaje del parque. Se aprecian dos bancas de madera simétricas en primer plano y la elaborada reja perimetral de hierro alrededor del monumento. Un valor añadido de este encuadre es que permite ver, detrás del follaje a la izquierda, la fachada de un edificio oficial de estilo neoclásico. Destaca su frontón triangular superior y una serie de arcadas con ventanas de guillotina. Este inmueble formaba parte del entorno residencial y comercial de élite que rodeaba la plaza central. En la esquina superior derecha se repite el encabezado oficial de la serie para el turismo de la época:«Recuerdo de Guayaquil» impreso con la característica tipografía modernista de la colección.



Tarjeta postal «Recuerdo de Guayaquil. Calle de Malecón». El Grito del Pueblo, 9ª. Foto. Lasarte, Guayaquil, 1902. Col. Carlos Teixidor.

Calle de Malecón

Esta toma del Malecón muestra los puentes de madera que permitían la continuidad del tránsito peatonal y de carretas por la orilla del río Guayas. Al fondo, el cerro de Santa Ana, el lugar fundacional de Guayaquil, poblado de casas bajas tradicionales y sin el faro moderno que hoy lo corona. La hilera de edificios republicanos, casas comerciales de madera con portales y plantas altas equipadas con ventanas y toldos de lona enrollables en los balcones, eran fundamentales para los comercios del Malecón, ya que bloqueaban el intenso sol de la tarde. Un poste de madera con múltiples crucetas y cables de comunicación en la esquina del canal, confirma que la infraestructura de servicios avanzaba junto la reconstrucción urbana.



Tarjeta postal «Recuerdo de Guayaquil. Estatua Rocafuerte». El Grito del Pueblo, 10ª. Foto. Lasarte. Guayaquil, 1902. Col. Carlos Teixidor.

Estatua Rocafuerte

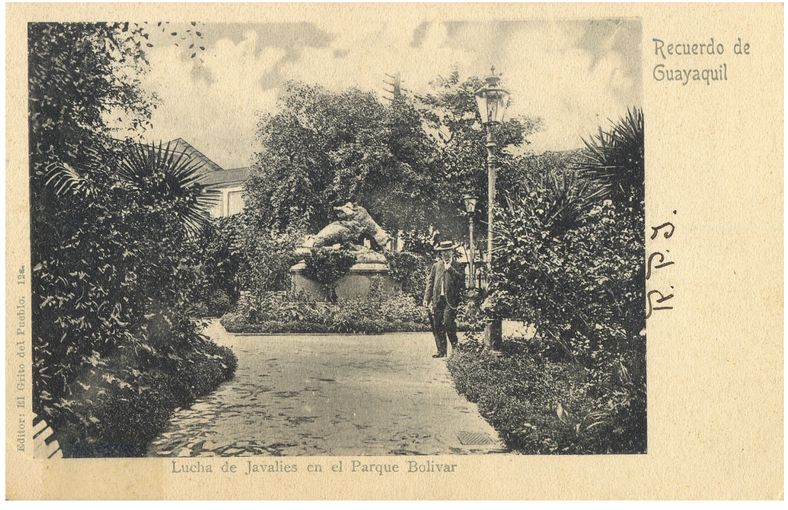
La Plaza San Francisco, también llamada Plaza Rocafuerte, presidida por la Estatua de Vicente Rocafuerte, el segundo presidente del Ecuador y el primer mandatario de origen guayaquileño, una de las figuras más ilustres del pensamiento liberal y la modernización del país. Inaugurada en 1880, es obra del escultor francés Aimé Millet. La estatua se encuentra protegida por una reja circular de hierro forjado con motivos ornamentales y rodeada por bancas de madera y hierro fundido. Al fondo asoma la torre de la Iglesia de San Francisco, y detrás de la estatua se despliega un edificio de tres plantas con balcones corridos y una galería de soportales, una de las muestras más depuradas de la arquitectura republicana guayaquileña de madera.



Tarjeta postal «Recuerdo de Guayaquil. Puente de Chimbo». El Grito del Pueblo, 11ª. Foto. Menéndez y Jaramillo, Guayaquil, 1902. Col. Melvin Hoyos.

Puente de Chimbo

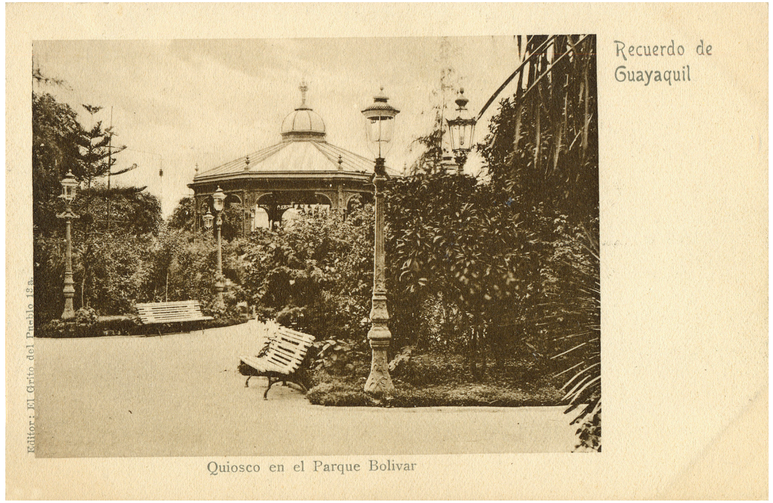
En las estribaciones de la cordillera de los Andes, el Puente de Chimbo, en la provincia de Chimborazo, fue una de las piezas clave en la construcción del Ferrocarril Transandino, la obra cumbre del gobierno liberal y modernizador de Eloy Alfaro, que buscaba unir la Costa con la Sierra, Guayaquil con Quito, desafiando la imponente geografía de la región. Es un puente de viga de celosía de hierro, apoyado sobre pilares de mampostería de piedra labrada. Justo debajo de la gran estructura ferroviaria, se observa un puente peatonal colgante tradicional, sostenido por cables. En su base, las siluetas de dos personas, generan un contraste visual entre los métodos de paso ancestrales y la revolucionaria ingeniería pesada de inicios del siglo XX.



Tarjeta postal «Recuerdo de Guayaquil. Lucha de Jabalíes en el Parque Bolívar». El Grito del Pueblo, 12ª. Guayaquil, 1902. Col. Melvin Hoyos.

Lucha de Javalies en el Parque Bolívar

Sobre un pedestal rodeado de vegetación destaca el grupo escultórico que representa a dos jabalíes en combate, donación de la colonia china residente en la ciudad inaugurada en julio de 1889. Al igual que las fuentes y faroles de la época, esta pieza artística en hierro fundido fue importada de los catálogos de fundición franceses para engalanar los jardines. Se aprecia el diseño paisajístico de la plaza con elementos pensados para recrear los jardines europeos. Un transeúnte que viste con traje formal oscuro, corbata, bastón y un sombrero de paja toquilla refuerza la idea de la postal como un escaparate del civismo, la sofisticación y las buenas costumbres de la burguesía porteña.



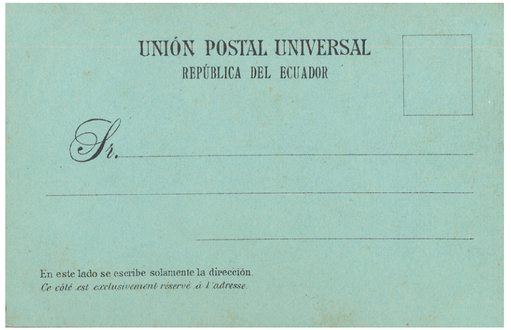
Tarjeta postal «Recuerdo de Guayaquil. Quiosco en el Parque Bolívar». El Grito del Pueblo, 13ª. Guayaquil, 1902. Col. Melvin Hoyos.

Quiosco en el Parque Bolívar

La Glorieta del Parque Bolívar –o Seminario– es su elemento arquitectónico central, una estructura de hierro fundido de planta octogonal, techada con una cúpula rematada por un cupulino. Estas estructuras de hierro calado eran importadas por piezas desde Europa y servían como el epicentro de la vida social dominical, donde las bandas musicales tocaban conciertos. Las bancas de jardín eran de listones de madera y soportes de hierro forjado curvado y los faroles de iluminación pública, con postes de hierro fundido exhibían un recargado estilo neobarroco muy popular en la época alfaro–republicana. Los senderos limpios y curvos están rodeados por una exuberante vegetación que convivía con palmeras y árboles de denso follaje para ofrecer frescura.

«GUAYAQUIL»
PAPELERÍA LA VIÑA
IMP. SAMSOT Y MISSÉ Hs. Barcelona
Fotógrafo desconocido

Guayaquil, 1902



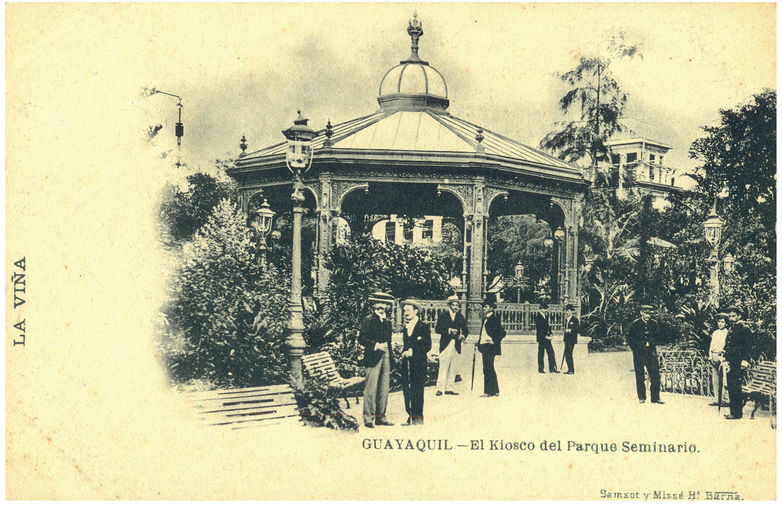
Reverso de las tarjetas postales de la Papelería La Viña, impresas por Samsot y Missé Hs de Barcelona. Guayaquil, 1902.

Serie de un mínimo de 10 tarjetas postales, de fotógrafo desconocido, editadas por la Papelería La Viña de Guayaquil e impresas en fototipia, en la imprenta Samsot y Missé, Hermanos de Barcelona (Cataluña). Impresas en color verde, las fotografías se presentan difuminadas y rodeadas de un marco blanco en dos de sus extremos, muestran vistas urbanas de Guayaquil. La leyenda aparece impresa en el mismo color que la imagen, debajo de ella y el nombre del editor aparece impreso en vertical en uno de los laterales. En el ángulo inferior derecho aparece la firma del impresor catalán. Los reversos, de cartulina verde, contienen el texto «*UNIÓN POSTAL UNIVERSAL. REPÚBLICA DEL ECUADOR*» y tres líneas de puntos para el nombre y la dirección, precedida la primera por la abreviatura «*Sr.*» y un rectángulo punteado para el sello. En el extremo inferior izquierdo, aparece la indicación «*En este lado se escribe solamente la dirección*», y su traducción al francés.

POSTALES LOCALIZADAS

GUAYAQUIL

- El Kiosko del Parque Seminario
- Alameda 'Olmedo'
- Mercado de frutas en Canoas
- El Muelle fiscal
- Capitanía del Puerto y el Malecón
- Hacienda en la ribera del Guayas
- El Astillero
- Grupo de aserradores
- Una calle de las afueras
- El Cementerio



Tarjeta postal «Guayaquil – El Kiosko del Parque Seminario». Papelería La Viña, Samsot y Missé Hs Barcelona, Guayaquil, 1902. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil – El Kiosko del Parque Seminario

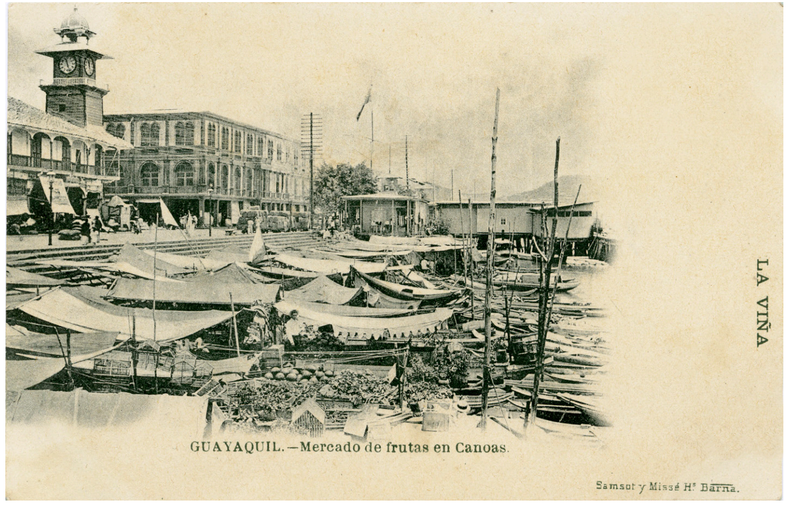
Este quiosco o glorieta es una estructura de hierro fundido importada de Europa con arcos calados con arabescos y una cúpula bulbosa rematada por un remate decorativo. Era el escenario donde las bandas de música ofrecían retretas dominicales para la sociedad guayaquileña. La fotografía funciona como un retrato sociológico del Guayaquil de principios de siglo XX, donde destacan varios caballeros vestidos con trajes de levita o sacos oscuros, pantalones claros y sombreros de paja toquilla o bombines. Se observan dos individuos con uniforme oscuro y gorra militar, representando a los empleados municipales que custodiaban el parque y a su lado, un niño junto a una de las bancas de madera y hierro.



Tarjeta postal «Guayaquil – Alameda 'Olmedo'». Papelería La Viña, Samsot y Missé Hs Barcelona, Guayaquil, 1902. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil. Alameda 'Olmedo'

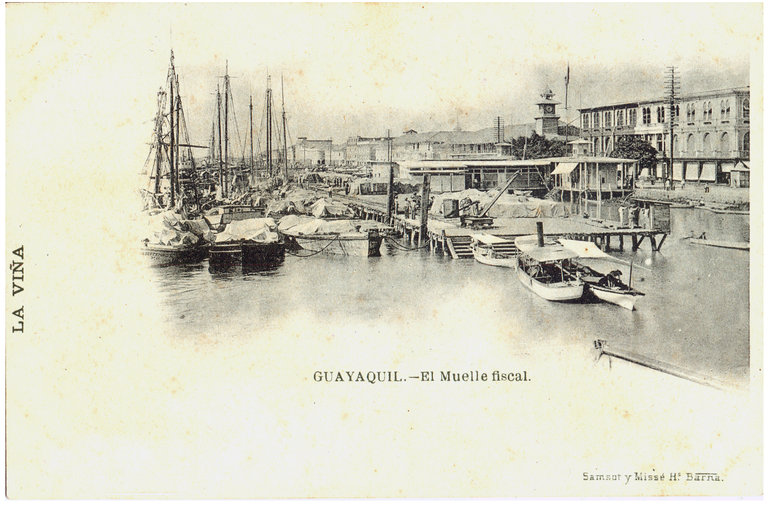
En la cúspide del gran pedestal de mármol se aprecia la estatua sedente de José Joaquín de Olmedo, esculpida por el artista francés Jean Alexandre Falguière e inaugurada en 1892. La figura retrata al poeta e ideólogo de la Independencia de Guayaquil sosteniendo una pluma, en actitud reflexiva. En los costados del pedestal destacan las figuras de bronce que representan a la Fama y la Historia, junto con altorrelieves que conmemoran las gestas libertarias. El monumento aparece rodeado por una verja pintada de blanco, para proteger los jardines circundantes y por los faroles de iluminación pública. Alrededor, los senderos de tierra batida flanqueados por frondosos árboles que marcaban el inicio de los paseos públicos del Malecón.



Tarjeta postal «GUAYAQUIL– Mercado de frutas en Canoas». Papelería La Viña, Samsot y Missé Hs Barcelona, Guayaquil, 1902. Col. Miguel Díaz Cueva. AFP–INPC nº 3561.

Guayaquil. Mercado de frutas en Canoas

Uno de los sistemas fundamentales del Guayaquil de comienzos del siglo XX era el abastecimiento diario de alimentos por medio de la red fluvial. El río Guayas y sus afluentes funcionaban como una extensa red de caminos por los que productos cultivados en haciendas, fincas y pequeñas unidades agrícolas de las cuencas del Daule y Babahoyo podían llegar al centro urbano sin pasar por una red de carreteras, formando atracaderos donde fondeaban canoas procedentes de plantaciones vecinas. Sus ocupantes llegaban tanto para vender productos como para comprar mercancías urbanas. Las canoas articulaban una economía regional mucho más amplia que los límites visibles de la ciudad.



Tarjeta postal «Guayaquil – El Muelle fiscal». Papelería La Viña, Samsot y Missé Hs Barcelona, Guayaquil, 1902. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil. El Muelle fiscal

Los muelles y plataformas de madera eran construidos sobre pilotes para ganar terreno al Río Guayas. Se aprecian grúas manuales de carga, andamios y áreas techadas destinadas al almacenamiento provisional de las mercancías antes de ser registradas por la aduana. Las balandras, lanchones de carga y veleros mercantes, eran las embarcaciones menores encargadas de transportar los sacos de cacao y café desde las haciendas de la cuenca del Guayas hasta los muelles del puerto para su transbordo a los buques transatlánticos. También se observan pequeñas lanchas techadas, utilizadas para el transporte de pasajeros y estibadores a lo largo del frente fluvial. A lo largo de la línea del Malecón, se erige el Guayaquil monumental de la época.



Tarjeta postal «Guayaquil – Capitanía del Puerto y el Malecón». Papelería La Viña, Samsot y Missé Hª Barcelona, Guayaquil, 1902. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil. Capitanía del Puerto y el Malecón

Perspectiva del antiguo Malecón, en el área que hoy ocupa el moderno Malecón 2000, y la antigua Capitanía del Puerto, que muestra varios detalles históricos, como las vías incrustadas en el suelo del antiguo sistema de Ferrocarril de la Aduana, inaugurado a finales de la década de 1880, y carretas tiradas por mulas que transportaban mercancías que desembarcaban en el Guayas. Se aprecian postes de madera con múltiples travesaños del tendido de las primeras líneas telefónicas y de telégrafo y edificaciones portuarias y de resguardo aduanero construidas de madera, típicas de la arquitectura costera después de que los grandes incendios y la modernización transformaran el perfil de la ciudad.



Tarjeta postal «Guayaquil – Hacienda en la ribera del Guayas». Papelería La Viña, Samsot y Missé Hª Barcelona, Guayaquil, 1902. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil. Hacienda en la ribera del Guayas

Una hacienda en la ribera del río Guayas con un paisaje con una densa arboleda de palmeras de coco y estructuras rústicas techadas, típicas de las zonas agrícolas de Guayaquil, situada en la isla Santay o en las zonas bajas de la cuenca del Guayas, frente al perfil urbano de Guayaquil. Estas tierras ribereñas eran centros de producción local (ganadería, frutales y productos tropicales), y lugares de descanso y recreación para las familias acomodadas de la ciudad, quienes cruzaban el río para alejarse del bullicio urbano. El grupo de personas con vestimentas formales burguesas de la época sugiere que podría tratarse de una visita familiar, una tarde de esparcimiento o una inspección de la propiedad.



Tarjeta postal «Guayaquil – El Astillero». Papelería La Viña, Samsot y Missé Hs Barcelona, Guayaquil, 1902. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil. El Astillero

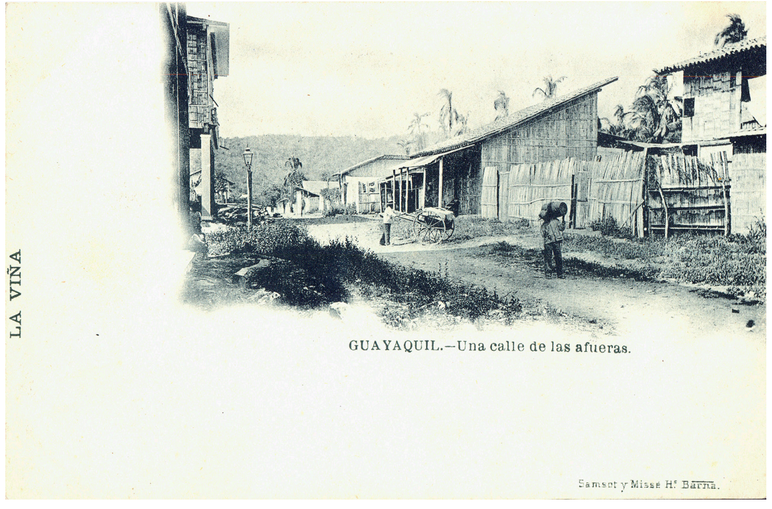
Guayaquil fue, desde la época colonial, el astillero más importante de la costa del Pacífico Sur debido a la abundancia de maderas incorruptibles como el guayacán, el mangle y el laurel. Se aprecia la estructura de madera de un barco de vapor de río en construcción con su casco curvo elevado sobre polines, y la cubierta superior techada para pasajeros junto a las rampas de madera y troncos deslizantes que bajaban hacia el Río Guayas. Sobre el agua flotan canoas que abastecían de materiales a los carpinteros de ribera. Destaca la franja de vegetación semiacuática, lechuguines o plantas de manglar. Se distinguen operarios de pie realizando labores de calafateo y carpintería. El barrio de El Astillero fue el espacio donde se amalgamó la identidad del obrero guayaquileño.



Tarjeta postal «Guayaquil–Grupo de aserradores». Papelería La Viña, Samsot y Missé Hs Barcelona, Guayaquil, 1902. Col. Carlos Teixidor.

Guayaquil. Grupo de aserradores

La postal centra su mirada en el sujeto obrero y en las técnicas preindustriales que levantaron la ciudad de madera. Un obrero en lo alto de la plataforma sostiene el mango de una enorme sierra de tronzador de dos manos y en el suelo, su compañero. Un grupo de trabajadores, cuatro de ellos niños, afrece un registro etnográfico nítido. Los aserradores visten la indumentaria del trabajador de la Costa de inicios de siglo: pantalones de algodón rústico, camisas ligeras de manga larga y sombreros de paja toquilla para protegerse del sol . Van descalzos, lo que evidencia las duras condiciones de la época y la falta de calzado protector. Las viviendas informales eran el paisaje habitacional característico de los barrios populares que crecían aceleradamente.



Tarjeta postal «Guayaquil – Una calle de las afueras». Papelería La Viña, Samsot y Missé Hª Barcelona, Guayaquil, 1902. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil. Una calle de las afueras

La imagen retrata la realidad urbana marginal de Guayaquil a inicios del siglo XX, mostrando una perspectiva cruda y sin adornos. Es la antítesis de las opulentas postales del centro, revelando la profunda segregación espacial de la época. Las edificaciones en la calle de tierra batida representan el hábitat popular, con viviendas con paredes de caña guadua y techos de paja o zinc a un solo agua, con rústicos cercados de caña. Eran los nuevos asentamientos de las clases trabajadoras, sin servicios públicos, caminos irregulares sin adoquines, aceras de piedra ni las canalizaciones de agua que caracterizaban al centro comercial. La escena callejera nos regala dos retratos sociológicos del esfuerzo diario: un aguador y un hombre con una carreta de tracción humana.



Tarjeta postal «Guayaquil – El Cementerio». Papelería La Viña, Samsot y Missé Hª Barcelona, Guayaquil, 1902. Col. Melvin Hoyos.

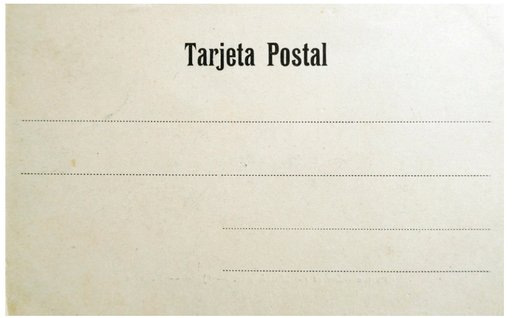
Guayaquil. El cementerio

El Cementerio General de Guayaquil fue inaugurado en 1823. Destaca un mausoleo protegido por una reja de hierro en el que sobre el pedestal se asienta un ángel de mármol inclinado en actitud de duelo y desconsuelo sobre una tumba, un testimonio directo de la importación de esculturas neoclásicas europeas que realizaban las familias adineradas. Se observan las tumbas individuales y los mausoleos familiares con remates góticos y cúpulas, rodeados por los pabellones de nichos o bóvedas superpuestas. Sociológicamente, funcionaba como un reflejo de la estratificación social de la ciudad. Las familias competían por erigir los monumentos más fastuosos en mármol y bronce traídos de Europa como un símbolo perpetuo de su estatus económico y linaje.

«GUAYAQUIL» «ECUADOR»
IMPRENTA MERCANTIL MARÍN Y MARTÍNEZ
Fotógrafo desconocido

Guayaquil, 1903





Reversos de las tarjetas postales de la Imprenta Mercantil Marín y Martínez, Guayaquil, 1903.

Serie de un mínimo de 12 tarjetas postales editadas por la Imprenta Mercantil Marín y Martínez de Guayaquil e impresas en fototipia, probablemente en el área germánica. Tienen la particularidad que las fotografía aparecen dentro de un marco de sofisticado diseño, de estilo modernista europeo –*Art Nouveau*– con nueve modelos distintos, con motivos vegetales y animales o figuras femeninas, propias de este estilo artístico, impresos en negro sobre un fondo gris con texturas. Muestran vistas urbanas de Guayaquil y una la cosecha de cacao en algún punto del país. La leyenda y el editor aparecen impresos en tipografía roja. Los reversos contienen el texto *«Tarjeta Postal»* y *«Tarjeta-Postal»* en dos modelos distintos de tipografía, uno en negro y el otro en rojo, y cuatro líneas de puntos para el nombre y la dirección.

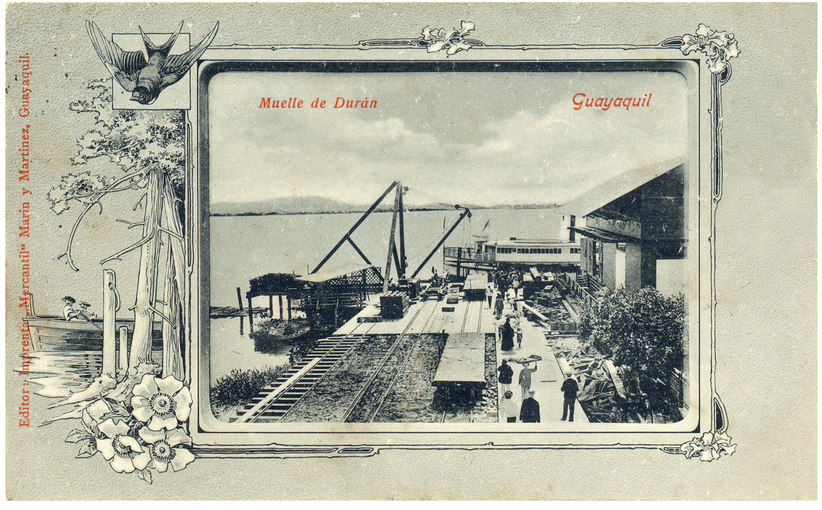
POSTALES LOCALIZADAS

GUAYAQUIL

- Muelle de Durán
- Malecón
- Hotel Victoria
- Malecón
- Malecón
- Malecón y muelle
- Malecón
- Sociedad Filantrópica del Guayas
- Avenida Olmedo
- Antiguo mercado de frutas
- Estatua de Bolívar

ECUADOR

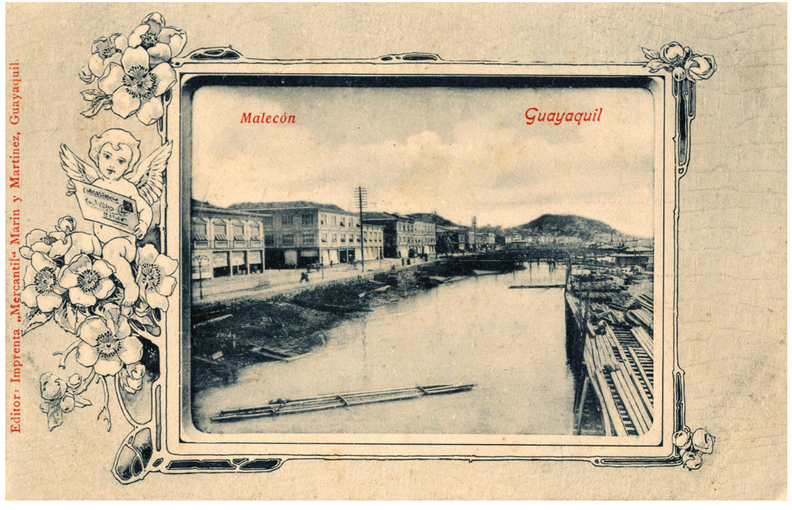
- Cosecha de Cacao



Tarjeta postal «Muelle de Durán. Guayaquil». Imprenta Mercantil Marín y Martínez, Guayaquil, 1903. Col. Melvin Hoyos.

Muelle de Durán. Guayaquil

La fotografía nos ofrece una vista técnica y social de la infraestructura portuaria: en el fondo se aprecia el Río Guayas y un barco de vapor de ruedas acoderado al muelle, que transportaba a los viajeros que cruzaban desde el Malecón de Guayaquil para abordar el tren. Se observan los rieles sobre el muelle de madera y una grúa de carga, utilizada para izar las mercancías pesadas desde las bodegas de los barcos hacia las plataformas planas del ferrocarril. A la derecha, estan las bodegas de madera de la aduana y la empresa del ferrocarril. Entre las vías caminan operarios, estibadores cargando bultos sobre sus cabezas y pasajeros vestidos con trajes oscuros, evidenciando el movimiento y la disciplina laboral de este puerto de transferencia.



Tarjeta postal «Malecón. Guayaquil». Imprenta Mercantil Marín y Martínez, Guayaquil, 1903. Col. Melvin Hoyos.

Malecón. Guayaquil

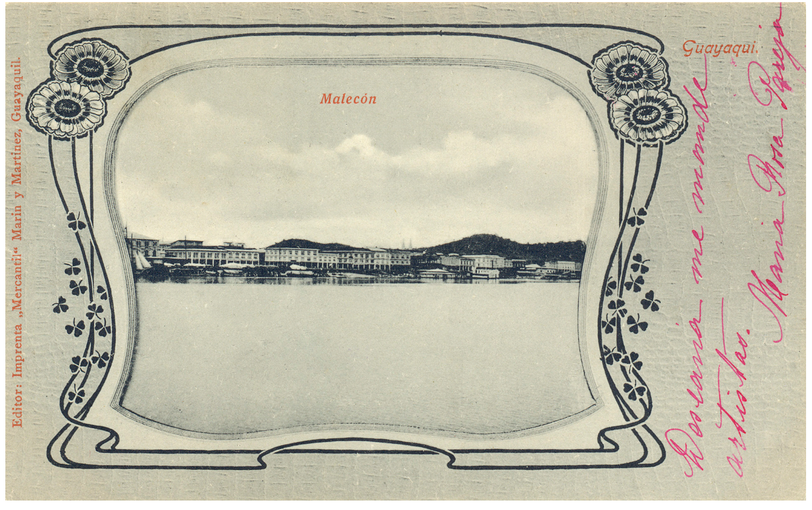
La fotografía nos brinda una panorámica de la transición de la urbe hacia el siglo XX: los edificios de madera y mampostería de dos y tres plantas con los soportales en la planta baja que albergaban los almacenes e importadoras más importantes de la ciudad; las elevaciones más emblemáticas de Guayaquil: el Cerro Santa Ana y el Cerro del Carmen con las siluetas de las casas del tradicional barrio de Las Peñas y los muelles artesanales que rodeaban su base. El Río Guayas aparece como el eje articulador de la vida económica, con las balsas de caña de origen prehispánico, para transportar productos agrícolas, carbón y madera desde la cuenca fluvial hacia los mercados del puerto, aprovechando las corrientes de las mareas.



Tarjeta postal «Hotel Victoria. Guayaquil». Imprenta Mercantil Marín y Martínez, Guayaquil, 1903. Col. Melvin Hoyos.

Hotel Victoria. Guayaquil

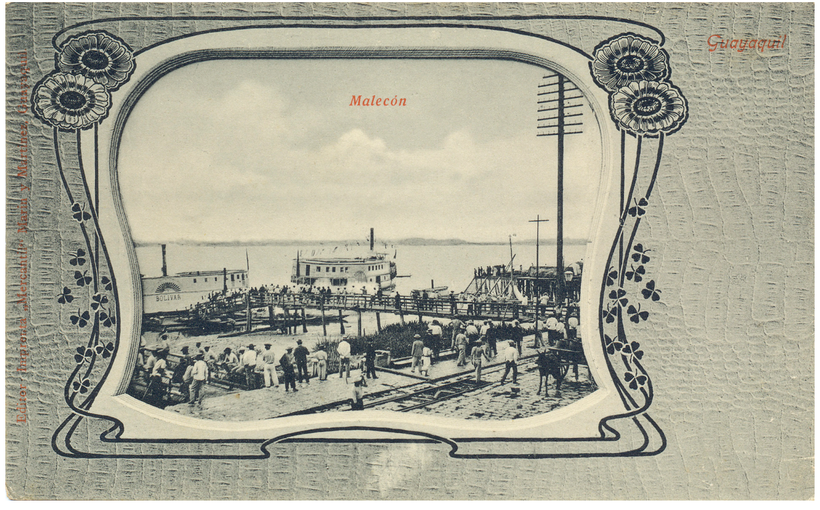
El Hotel Victoria era el centro de los grandes bailes de gala, banquetes y recepciones de la élite guayaquileña. Era una estructura de tres plantas en el Malecón con un diseño neoclásico, con pilastras decorativas que dividían verticalmente cada habitación. Fiel al estilo guayaquileño, cada ventana de los pisos cuenta con su balcón de hierro o madera y toldas de lona o madera para mantener las habitaciones frescas frente al sofocante clima tropical. La planta baja está abierta con un amplio soportal de columnas. Bajo la sombra del portal se distinguen vitrinas comerciales y transeúntes paseando. Destaca una banca de hierro y una carreta de tracción animal y varios caballeros con trajes claros y sombreros caminan reflejando el pulso social del distrito más distinguido del puerto.



Tarjeta postal «Malecón. Guayaquil». Imprenta Mercantil Marín y Martínez, Guayaquil, 1903. Col. Melvin Hoyos.

Malecón. Guayaquil

Este marco destaca por una elegante simetría de guías de tréboles de tres hojas y flores circulares estilizadas. Los tallos se entrelazan hacia abajo formando el ribete del contenedor fotográfico, una manifestación pura de la influencia decorativa modernista europea en las artes gráficas importada por los impresores del puerto. La fotografía ofrece una vista de plano general muy limpia desde el agua, con la fachada de la ciudad, la extensa hilera de los grandes edificios comerciales de dos y tres plantas alineados frente al río. La uniformidad de los soportales blancos resalta bajo la luz solar, creando un reflejo en la superficie del río. Al fondo, las elevaciones de los cerros, permiten comprender la escala geográfica y el crecimiento longitudinal de Guayaquil.



Tarjeta postal «Malecón. Guayaquil». Imprenta Mercantil Marín y Martínez, Guayaquil, 1903. Col. Melvin Hoyos.

Malecón. Guayaquil

La postal retrata la actividad portuaria en el Malecón de Guayaquil, en el momento en que los barcos de vapor fluvial conectaban al puerto comercial con su *hinterland*. Eran vapores de ruedas traseras o laterales, diseñados con poco calado para poder navegar los ríos de la cuenca del Guayas, como el Daule y el Babahoyo, incluso en la época seca. Transportaban pasajeros en la cubierta superior y toneladas de cacao en la bodega. Una hilera de personas cruza la pasarela de madera que conecta la orilla con el muelle: viajeros con trajes y sombreros junto a estibadores y jornaleros que aguardan el desembarque. Sobre la calle, se aprecian las vías férreas dobles para los tranvías de tracción animal y también para los pequeños vagones de plataforma de la ciudad preindustrial.



Tarjeta postal «Guayaquil. Malecón y muelle». Imprenta Mercantil Marín y Martínez, Guayaquil, 1903. Col. Melvin Hoyos.

Malecón y muelle. Guayaquil

Se observa la pasarela de madera sobre pilotes que se adentra en el Río Guayas y plataformas techadas y estructuras de grúas para el pesaje y almacenamiento provisional de la carga que desembarcaba de los vapores. Destaca un gran poste de telégrafo con crucetas paralelas que evidencia que el Malecón era el centro neurálgico de la conectividad internacional del país; desde aquí se coordinaban los precios internacionales del cacao mediante el cable submarino. La avenida del Malecón era pavimentada con empedrado grueso junto a las dos líneas de rieles para el transporte interior de mercancías y tranvías. Diferentes actores sociales configuran el pulso urbano, un transportista, peatones y personajes que conversan sentados.



Tarjeta postal «Malecón. Guayaquil». Imprenta Mercantil Marín y Martínez, Guayaquil, 1903. Col. Melvin Hoyos.

Malecón. Guayaquil

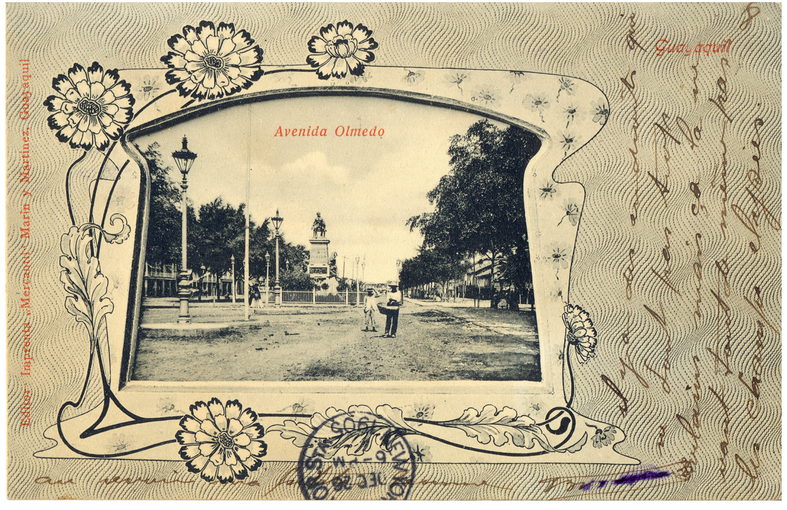
La línea de fachadas de edificios de dos plantas con sus plantas bajas abiertas a través de arcos de medio punto sucesivos daban identidad al puerto comercial y eran la pieza clave de la convivencia civil en Guayaquil, permitiendo que los peatones transitaran protegidos del sol y de las lluvias, mientras los comerciantes exhibían sus productos en las vitrinas interiores. En los pisos superiores de los edificios se observa una uniformidad decorativa con galerías corridas con ventanas de arco de medio punto y celosías y persianas de madera. Destaca un fanal de iluminación de hierro. El Malecón estaba cambiando sus calles de tierra por calzadas de piedra higiénicas y modernas. Se observa el muro de contención o muelle de piedra que separaba la avenida del río.



Tarjeta postal «Sociedad Filantrópica del Guayas. Guayaquil». Imprenta Mercantil Marín y Martínez, Guayaquil, 1903. Col. Melvin Hoyos.

Sociedad Filantrópica del Guayas. Guayaquil

La Sociedad Filantrópica del Guayas, fundada en 1849, tuvo un importante rol social en la Costa. Su edificio se levantaba en el Bulevar 9 de Octubre y su elemento más identitario era su torre-campanario de madera de estilo clasicista. Fue el primer espacio que agrupó a los artesanos y a las clases populares bajo los ideales del progreso secular. Funcionaban la Escuela de Letras y la Escuela de Artes y Oficios, donde miles de hijos de artesanos, obreros y migrantes del campo acudían para aprender tipografía, mecánica, carpintería, sastrería y música. Fue el motor que transformó la mano de obra empírica en una clase obrera técnica calificada que reconstruyó el Guayaquil del nuevo siglo.



Tarjeta postal «Avenida Olmedo. Guayaquil». Imprenta Mercantil Marín y Martínez, Guayaquil, 1903. Col. Melvin Hoyos.

Avenida Olmedo. Guayaquil

En el eje central se erige el Monumento a José Joaquín de Olmedo, inaugurado en 1892. La estatua funcionaba como el hito visual que coronaba y organizaba el inicio de la avenida, con postes de alumbrado público de hierro, rematado por un farol de gas de estilo parisino. La avenida aparece flanqueada por hileras de árboles que proporcionaban sombra y frescor a los transeúntes, aislando visualmente el paseo peatonal de las fachadas comerciales circundantes. Una escena de la vida cotidiana que enriquece la microhistoria del puerto son las dos figuras humanas: una sostiene un cesto, elemento típico de los vendedores ambulantes que recorrían las plazas. El espacio público real era sostenido, caminado y dinamizado por las clases populares y los trabajadores informales.



Tarjeta postal «Antiguo mercado de frutas. Guayaquil». Imprenta Mercantil Marín y Martínez, Guayaquil, 1903. Col. Melvin Hoyos.

Antiguo mercado de frutas. Guayaquil

Las aguas del Guayas aparecen saturadas de canoas, chatas y embarcaciones de madera techadas, que viajaban desde las tierras agrícolas del interior cargadas con plátanos, piñas, mangos, papayas, naranjas y carbón, aprovechando la marea para descargar en el mercado. Las escalinatas de piedra permitían el desembarque de productos sin importar las fluctuaciones de la marea, que llega a variar varios metros. Se aprecia el antiguo mercado con arcadas en la planta baja y una marea humana de centenares de personas, estibadores, cargadores y comerciantes, compradores y vendedoras negociando los precios del día en un espacio vibrante y popular que contrastaba con la rigidez formal de la zona bancaria.



Tarjeta postal «Guayaquil. Estatua de Bolívar». Imprenta Mercantil Marín y Martínez, Guayaquil, 1903. Col. Melvin Hoyos.

Estatua de Bolívar. Guayaquil

La fotografía ofrece una muestra del diseño espacial neoclásico, con el protagonismo en la puerta central de hierro forjado del parque con un complejo diseño de volutas, espirales y arcos simétricos rematados por lanzas protectoras y placas metálicas con relieves de motivos vegetales. Este cerramiento de fundición francesa fue importado para convertir al antiguo mercado de la Plaza de la Concepción en un jardín botánico y cívico. Flanqueando el gran portón se erigen dos faroles de iluminación pública. La estatua ecuestre del Libertador Simón Bolívar fue inaugurada en 1889 sobre un alto pedestal de mármol. A diferencia de las plazas coloniales abiertas y secas, el Parque Seminario se concibió como un oasis urbano de orden, higiene y contemplación.



Tarjeta postal «Cosecha de Cacao. Ecuador». Imprenta Mercantil Marín y Martínez, Guayaquil, 1903. Col. Melvin Hoyos.

Cosecha de Cacao. Ecuador

La fotografía captura el interior de una plantación de Cacao Arriba, la variedad nacional de aroma fino. La densidad de los árboles creaba el microclima sombrío, húmedo y cálido necesario para el desarrollo de la fruta, junto al suelo cubierto por hojas secas. El operario montado a caballo representa al mayordomo o mandador, encargado de supervisar las cuadrillas de trabajo; y dispersos entre los árboles trabajadores de pie: tumbadores, que cortaban las mazorcas maduras de los troncos y desgranadores, que abrían las frutas con machetes. La imagen ilustra el sistema de peonaje del Gran Cacao, donde familias de montuvios y migrantes trabajaban bajo regímenes de fuerte dependencia económica con los "Gran Cacaos", terratenientes que residían en Guayaquil o París.

«QUITO» «GUAYAQUIL» «LATACUNGA» «OTAVALO» IMPRENTA MERCANTIL MARÍN Y MARTÍNEZ

Fotógrafo desconocido

Guayaquil, 1903.









Serie de un mínimo de 21 tarjetas postales editadas por la Imprenta Mercantil Marín y Martínez de Guayaquil e impresas en fototipia, probablemente en Alemania o el área germánica. Con modelos dedicados a Quito, Guayaquil, Latacunga y Otavalo. Algunas imágenes, impresas en un tono verdoso, tienen los bordes definidos con un marco alrededor, mientras que otras aparecen difuminadas en la parte inferior. Muestran vistas urbanas de cuatro ciudades y vistas de sus alrededores. Algunas de ellas son animadas, y destacan dos de ellas por su componente antropológico, mostrando grupos o personajes populares. Una de ellas es una reproducción de una pintura histórica. La leyenda y el editor aparecen impresos en tipografía roja. Los reversos contienen el texto *«Tarjeta Postal»* en cuatro modelos distintos de tipografía y cuatro líneas de puntos para el nombre y la dirección.

Distintos reversos de las tarjetas postales de la Imprenta Mercantil Marín y Martínez. Guayaquil, c.1903.

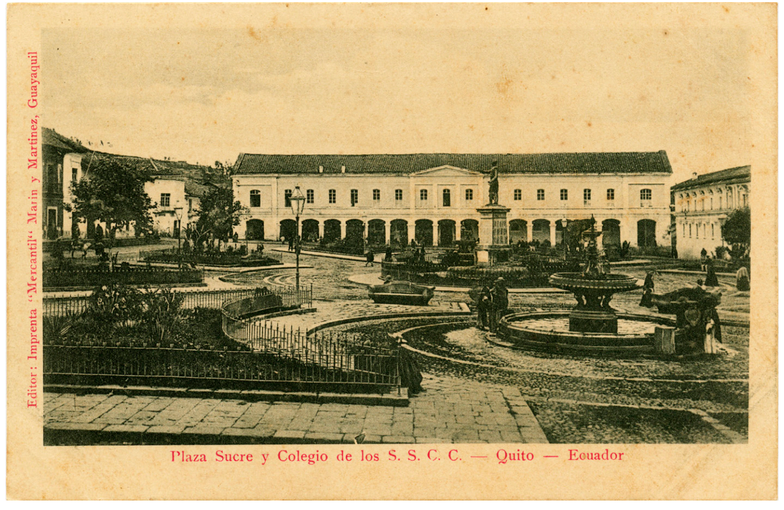
POSTALES LOCALIZADAS

QUITO
- Plaza Sucre y Colegio de los S.S.C.C.
- Palacio de Gobierno–Plaza de la Independencia
- Observatorio Astronómico
- Puente sobre el rio Machángara
- El Ejido – Camino del Norte
- Kiosko y laguna en la Alameda
- Teatro 'Sucre'
- Carrera Guayaquil, esquina 'Teatro Sucre'
- Puentes del tunel de 'La Paz'
- Portada del Templo de la Compañía de Jesús
- La Catedral
- Jornaleros de Zámbiza
- Quito – Vista tomada del S. E. – (Ecuador)

GUAYAQUIL
- Una calle de Posorja
- Vista general de Posorja
- Playa de Posorja
- Ria de Guáyos
- Embarcadero, muelle de Guayaquil

LATACUNGA
- Puente sobre el rio Cutuche
- Escuela de Artes y Oficios
- Indios Danzantes

OTROS
- Indígenas del Napo – Oriente – Ecuador
- "La Nariz del Diablo". Ferrocarril de Guayaquil a Quito – Ecuador
- Laguna de San Pablo – Otavalo –ecuador



Tarjeta postal «Plaza Sucre y Colegio de los S. S. C. C. – Quito – Ecuador». Imprenta Mercantil, Marín y Martínez, Guayaquil, c. 1903. Col. Estrada Ycaza. AFP–INPC nº 7534.

Plaza Sucre y Colegio de los SS.CC. – Quito

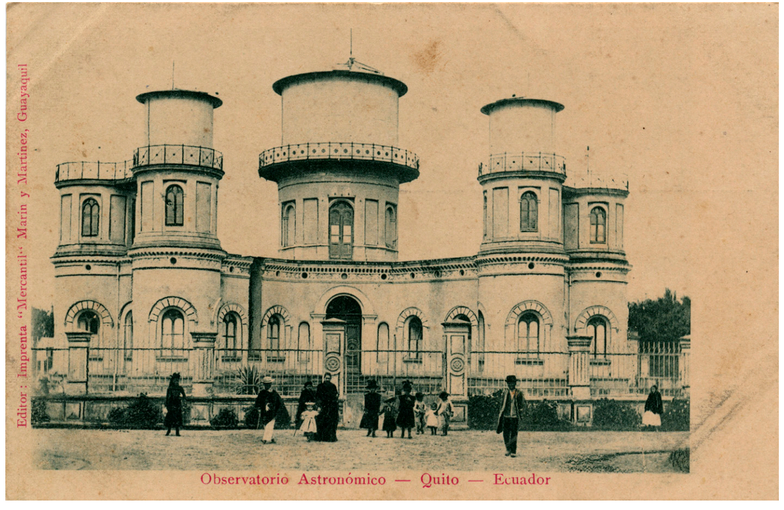
En la plaza se erige el Monumento en bronce a Antonio José de Sucre, el Héroe de Pichincha, de pie sobre un pedestal de piedra y una fuente ornamental de hierro con platos concéntricos, rodeada por senderos de piedra, jardineras con verjas y bancas para el descanso peatonal. Al fondo, el edificio del Colegio de los Sagrados Corazones con fachada clasicista y una de soportales en la planta baja, ventanas rítmicas y un tejado tradicional de arcilla, tipología característica de la arquitectura institucional del centro histórico quiteño. Varias siluetas humanas visten ropajes oscuros y abrigados, reflejando el carácter de Quito como el centro político, religioso y educativo de la nación.



Tarjeta postal «Palacio de Gobierno – Plaza de la Independencia – Quito – Ecuador». Imprenta Mercantil, Marín y Martínez, Guayaquil, c. 1903. Col. Estrada Ycaza. AFP–INPC nº 7539.

Palacio de Gobierno – Plaza de la Independencia – Quito

La fotografía registra la estructura neoclásica del Palacio de Carondelet antes de las remodelaciones que sufrió a mediados del siglo XX. Destaca su larguísima y uniforme columnata de orden monumental que sostiene la terraza del piso superior, mandada a construir a finales del período colonial por el Barón de Carondelet. En el eje central superior sobresale el frontón con un reloj público y el mástil principal. Detrás, se divisa la torre campanario de la Catedral Metropolitana y el arco que conectaba con los pasajes aledaños, un entramado urbano típico de la traza colonial andina. La antigua plaza seca y empedrada colonial aparece aquí transformada en un jardín público republicano.



Tarjeta postal «Observatorio Astronómico – Quito – Ecuador». Imprenta Mercantil, Marín y Martínez, Guayaquil, c. 1903. Col. Estrada Ycaza. AFP–INPC nº 7541.

Observatorio Astronómico – Quito

Dirigido por el jesuita astrónomo de origen alemán Juan Bautista Menten e inaugurado en 1873, este edificio rompió con la tradición colonial de la capital, con un diseño ecléctico influenciado por los observatorios europeos de la época. Destacan sus tres torres cilíndricas con cúpulas giratorias con los telescopios e instrumentos de medición. Fue un hito histórico ya que es el observatorio astronómico más antiguo de América del Sur y uno de los mejor equipados de su tiempo. Cumplía funciones astronómicas y era el centro meteorológico, sísmico y cartográfico, encargado de fijar la hora oficial del país y de trazar los mapas que fundamentaban la modernización técnica e industrial del Estado liberal.



Tarjeta postal «Puente sobre el río Machángara – Quito – Ecuador». Imprenta Mercantil, Marín y Martínez, Guayaquil, c. 1903. Col. Estrada Ycaza. AFP–INPC nº 7554.

Puente sobre el rio Machángara – Quito

Estructura de piedra tallada y argamasa que salvaba la quebrada del río con un arco de medio punto por donde fluyen las aguas, y arcos con ventanas que albergaban bodegas o puestos de control y portazgo, las alcabalas de entrada a la ciudad. Las mujeres lavanderas realizaban una de las labores domésticas más extenuantes de la época: lavar la ropa de las familias acomodadas en las frías aguas del río, frotando las prendas sobre las rocas lisas, un trabajo femenino invisible. Cruzando el lecho del río un grupo de mulas, el motor logístico de la Sierra; transportaban desde los valles cercanos los víveres, la leña para la ciudad, los materiales de construcción y las mercancías que abastecían a los mercados quiteños.



Tarjeta postal «El Ejido – Camino del Norte – Quito – Ecuador». Imprenta Mercantil, Marín y Martínez, Guayaquil, c. 1903. Col. Estrada Ycaza. AFP–INPC nº 7556.

El Ejido – Camino del Norte – Quito

La actual Avenida 10 de Agosto, conectaba a la ciudad colonial con los pueblos del norte de Pichincha. Se observan las primeras quintas y viviendas que marcaron el nacimiento de los barrios residenciales suburbanos de la élite quiteña, que abandonaba el centro histórico para buscar espacios más amplios, verdes y ventilados. Las construcciones más modestas con muros bajos de adobe o tapial y techados rústicos, evidencian la coexistencia de las estructuras agrarias con los nuevos proyectos urbanísticos. La explanada de El Ejido eran tierras comunales e indivisibles de propiedad municipal destinadas al libre pastoreo del ganado, al descanso de los bueyes de carga y a las ferias populares.



Tarjeta postal «Kiosko y laguna en la Alameda – Quito – Ecuador». Imprenta Mercantil, Marín y Martínez, Guayaquil, c. 1903. Col. Estrada Ycaza. AFP–INPC nº 7560.

Kiosko y laguna en la Alameda – Quito

El Kiosko era un pabellón de estilo alpino, construido en madera con una torre que emulaba las estaciones de descanso de los lagos y parques públicos de Europa. Funcionaba como cafetería, salón de té y centro de reuniones. La laguna artificial de La Alameda, era el espejo de agua donde los quiteños realizaban paseos en pequeños botes de remo, una novedad recreativa. Se distinguen caballeros con sombreros y trajes conversando junto a damas con faldas largas. Sociológicamente, La Alameda era el gran escaparate social de Quito, el lugar donde la élite política, intelectual y comercial se dejaba ver, interactuaba y exhibía la moda europea de la época en un entorno de naturaleza domesticada y controlada.



Tarjeta postal «Teatro 'Sucre' – Quito – Ecuador». Imprenta Mercantil, Marín y Martínez, Guayaquil, c. 1903. Col. Carlos Teixidor.

Teatro 'Sucre' – Quito

Diseñado por el arquitecto alemán Francisco Schmidt e inaugurado en 1886, el Teatro Sucre introdujo el lenguaje del neoclásico historicista europeo en una ciudad predominantemente barroca y monacal. El protagonismo de la fachada se lo lleva el cuerpo central, donde destaca un pórtico con columnas con un frontón triangular con bajorrelieves esculpidos, un manifiesto visual de la laicización de la cultura promovida por el liberalismo. En la Plaza del Teatro –antigua Plaza del Carnicero–, resalta un coche de caballos techado, el medio de transporte exclusivo de las familias patricias y diplomáticas que acudían vestidos de gala a las funciones de las compañías de ópera italianas o de teatro españolas que visitaban la ciudad.



Tarjeta postal «Carrera Guayaquil, esquina 'Teatro Sucre' Quito – Ecuador». Imprenta Mercantil, Marín y Martínez, Guayaquil, c. 1903. Col. Estrada Ycaza. AFP–INPC nº 7387.

Carrera Guayaquil, esquina 'Teatro Sucre' – Quito

Entre la torre lateral derecha del Teatro Nacional Sucre, y la hilera de edificaciones de dos y tres plantas se abre la carrera Guayaquil. La calle muestra un trabajo de empedrado con hileras de piedra, diseñadas para resistir las fuertes pendientes y las lluvias de la Sierra. Pasean damas vistiendo largos mantos negros, la vestimenta protocolar para las mujeres de alcurnia que salían a realizar compras o a asistir a los oficios religiosos; y transeúntes, indígenas y campesinos serranos vistiendo ponchos y sombreros de ala ancha. Esta confluencia en una misma vía demuestra que la calle era el eje democrático y comercial donde coexistían diariamente todos los estratos de la sociedad andina.



Tarjeta postal «Puente y tunel de 'La Paz' – Quito». Imprenta Mercantil, Marín y Martínez, Guayaquil, c. 1903. Col. Lucía Bejarano Flores.

Puente y tunel de 'La Paz' – Quito

Quito creció surcada por profundas quebradas que descendían del Volcán Pichincha, como la quebrada de Jerusalén que separaba el centro colonial del barrio de San Sebastián. El Puente de la Paz fue construido con muros de piedra sillar y arcos para rellenar este abismo y nivelar la calzada urbana. Destaca la gran curva cóncava del pretil de piedra del puente que funciona como una calzada aérea que se adentra hacia el corazón de la ciudad. Al final de la cuesta, se erige la torre campanario neoclásica de la Iglesia de Santo Domingo y dominando el fondo, se recortan los perfiles áridos y majestuosos de las vertientes de la cordillera oriental, el marco geográfico omnipresente en este bloque serrano. Se aprecian viviendas coloniales y republicanas modestas.



Tarjeta postal «Portada del templo de la Compañía de Jesús, Quito – Ecuador». Imprenta Mercantil, Marín y Martínez, Guayaquil, c. 1903. Col. Carlos Teixidor.

Portada del Templo de la Compañía de Jesús – Quito

La imagen registra en todo su esplendor la monumental fachada labrada en piedra andesita gris, ejecutada entre 1722 y 1765 por los canteros indígenas y los maestros jesuitas, que destaca por su densidad ornamental. Flanqueando el arco de la puerta principal se aprecian las seis columnas salomónicas helicoidales, las primeras de su tipo en la Real Audiencia de Quito que simbolizan la unión de la fe mística con la suntuosidad del barroco contrarreformista. Se distinguen las estatuas de San Pedro y San Pablo, mientras que el cuerpo superior está coronado por un gran frontón con el símbolo del sol jesuítico (IHS) calado en lo alto de la cúspide. En primer plano la tradicional cruz de piedra sobre un pedestal.



Tarjeta postal «La Catedral – Quito». Imprenta Mercantil, Marín y Martínez, Guayaquil, c. 1903. Col. Lucía Bejarano Flores.

La Catedral – Quito

La imagen registra la fachada lateral del templo, en la Plaza Grande, con el porche neoclásico, conocido como el Arco de la Carondelet o pórtico de la Catedral, coronado por una cúpula recubierta de azulejos vidriados. Sobresale la cúpula bulbosa del Sagrario y la torre campanario principal, rematada por un cupulino apuntado que albergaba las campanas mayores de la ciudad baja. El templo se asienta sobre un monumental atrio sobreelevado de piedra tallada, accesible a través de amplias escalinatas simétricas que servía para nivelar la inclinación del terreno y aislar el espacio sagrado de las actividades civiles de la plaza, configurada como un jardín republicano con parterres arbolados, palmeras y una gran fuente o pila circular de piedra neoclásica.



Tarjeta postal «Jornaleros de Zámbiza – Quito – Ecuador». Imprenta Mercantil, Marín y Martínez, Guayaquil, c. 1903. Col. Estrada Ycaza. AFP–INPC nº 7566.

Jornaleros de Zámbiza – Quito

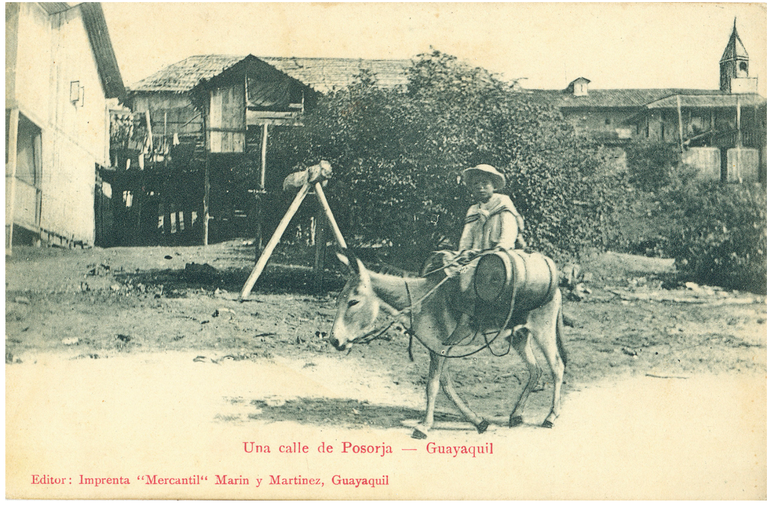
En esta insólita postal se muestran los músicos de la comunidad: un hombre tocando un pífano –flauta andina de caña o hueso–, y dos que tocan tamboriles o cajas tradicionales colgadas de sus hombros con baquetas de madera. Las expresiones de los indígenas, algunos sonriendo a la cámara, sugieren que la fotografía no captura una jornada de labranza, sino un momento de descanso, una festividad comunitaria o la preparación para una minga. Zámbiza, una de las comunas indígenas más antiguas del norte de Quito, conservaba una fuerte organización comunal y dancística prehispánica. Sentados descalzos sobre la hierba, niños y jóvenes evidencian la temprana incorporación de los menores a las labores del campo y de la comunidad en la época.



Tarjeta postal «Quito–Vista tomada del S. E.– (Ecuador)». Imprenta Mercantil, Marín y Martínez, Guayaquil, c. 1903. Col. privada.

Quito – Vista tomada del S.E.

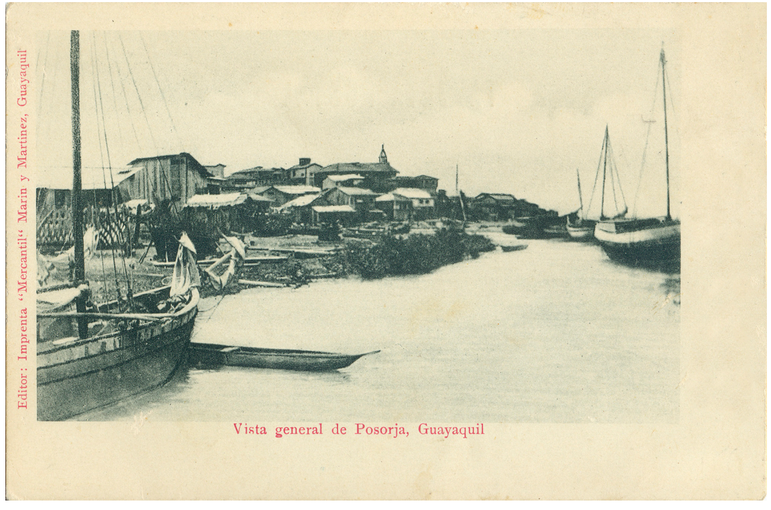
La fotografía, realizada desde el sector de la loma de Puengasí o las partes altas de San Sebastián, muestra a Quito como una densa y homogénea alfombra de tejas que se asienta en la base de la cordillera. Se aprecia la uniformidad de la arquitectura colonial y republicana temprana: casas de dos plantas con patios internos, paredes blancas de adobe o tapial y techados de arcilla a dos aguas. Las laderas de los cerros aparecen surcadas por parches de pastoreo y linderos agrícolas, demostrando la inmediata cercanía y dependencia que la ciudad mantenía con su entorno rural. En primer plano, las quintas, pastizales, cercados rústicos y zonas de cultivo nos recuerdan que el Quito de 1903 no era una metrópoli industrializada en absoluto.



Tarjeta postal «Una calle de Posorja – Guayaquil». Imprenta Mercantil, Marín y Martínez, Guayaquil, c. 1903. Col. Melvin Hoyos.

Una calle de Posorja – Guayaquil

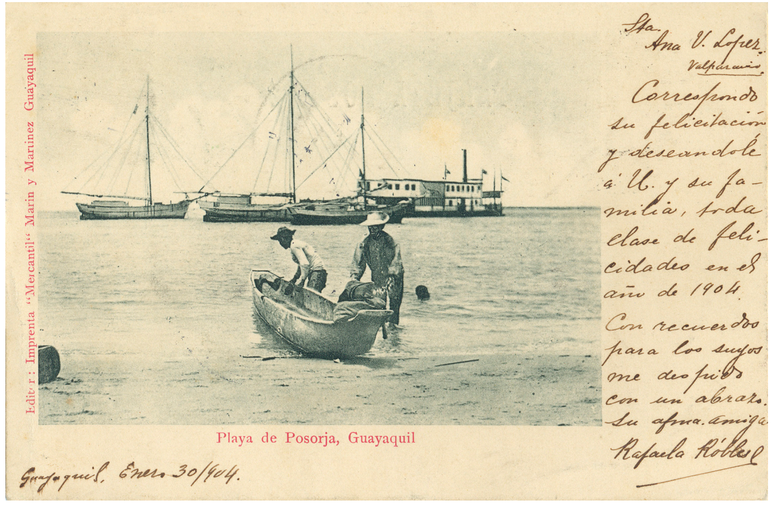
Un niño o joven montado sobre una mula de carga con dos barriles de madera en los lados, muestra el oficio tradicional de aguador rural. Posorja, por su ubicación geográfica en la entrada del Golfo de Guayaquil, ha sido una zona con escasez crónica de fuentes de agua dulce superficial. Los aguadores debían viajar largas distancias hacia los pozos interiores o vertientes para llenar estos barriles y luego comercializar el agua de casa en casa. Su presencia realza el rol del trabajo infantil en la economía de subsistencia de la época. El joven, descalzo, viste ropa ligera de lienzo claro, apropiada para el sofocante clima de la costa, lleva un paño sobre sus hombros para protegerse del sol y corona su indumentaria con el tradicional sombrero de paja de ala ancha.



Tarjeta postal «Vista general de Posorja, Guayaquil». Imprenta Mercantil, Marín y Martínez, Guayaquil, c. 1903. Col. Melvin Hoyos.

Vista general de Posorja, Guayaquil

La fotografía nos introduce en el corazón de la cultura naval del Golfo de Guayaquil, con barcos mercantes de madera de mediano calado, balandras costaneras. Posorja no era un asentamiento aislado; era el puerto de avanzada estratégico situado en el Canal del Morro. Debido a que los grandes buques no siempre podían remontar el río Guayas hasta Guayaquil por el calado o las mareas, estas balandras jugaban un rol vital transportando cargamentos de pescado seco, sal, madera, y conectando la carga que entraba y salía de las comunas de la península hacia la metrópoli portuaria. Se aprecia una canoa monóxila, tallada en un solo tronco de árbol, el medio de transporte y pesca diaria de los comuneros.



Tarjeta postal «Playa de Posorja, Guayaquil». Imprenta Mercantil, Marín y Martínez, Guayaquil, c. 1903. Col. Melvin Hoyos.

Playa de Posorja, Guayaquil

El Vapor de ruedas de fondo es un barco de vapor de río con chimenea y dos plantas de cubiertas blancas que funcionaba como el transporte regular de pasajeros y carga pesada entre Guayaquil y los pueblos del golfo. Su presencia acoderada cerca de la playa nos habla de la conectividad moderna que rompió el aislamiento de Posorja. Las balandras a vela, con sus mástiles elevados, eran embarcaciones tradicionales de transporte costanero que dependían de la fuerza de los vientos para movilizar la sal, el pescado seco y los víveres por el canal del Morro. Dos pescadores locales con pantalones ligeros y sombreros de paja maniobran una canoa monóxila tradicional tallada en un solo tronco se preparan para la faena diaria, con tecnologías ancestrales.



Tarjeta postal «Ria del Guáyos, Guayaquil». Imprenta Mercantil, Marín y Martínez, Guayaquil, c. 1903. Col. Melvin Hoyos.

Ria del Guáyos [sic], Guayaquil

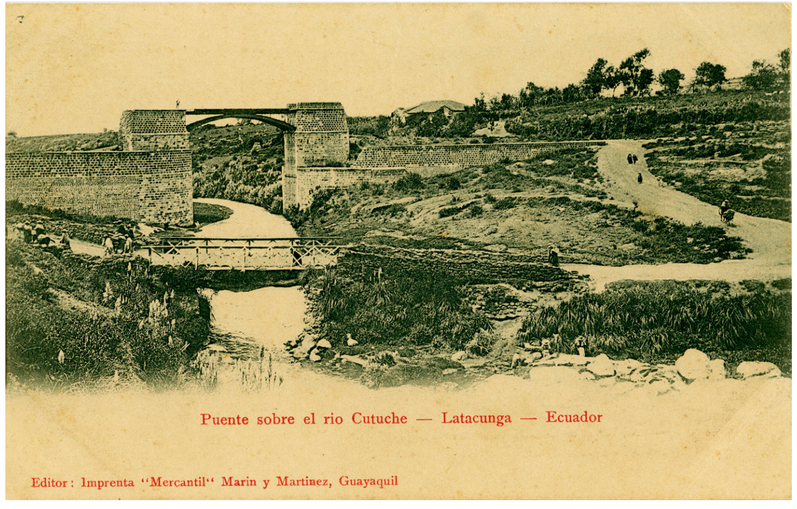
La imagen captura la simbiosis entre la infraestructura urbana y los grandes barcos a vapor del comercio internacional del Ecuador. La pasarela de madera sobre pilotes, ganaba terreno al río salvando una franja de vegetación acuática flotante, conectando las bodegas de madera para el resguardo de mercancías y equipajes. El buque transatlántico con una gran chimenea central junto a pequeñas lanchas y canoas de transbordo acoderadas, evidencian la profundidad de la ría en ese tramo del puerto. Barcos de este tonelaje eran los encargados de transportar los miles de sacos de cacao hacia los mercados de Nueva York, El Havre o Hamburgo, regresando cargados con el mobiliario, las maquinarias y las telas de lujo que consumía la burguesía local.



Tarjeta postal «Embarcadero, muelle de Guayaquil». Imprenta Mercantil, Marín y Martínez, Guayaquil, c. 1903. Col. Carlos Teixidor.

Embarcadero, muelle de Guayaquil

La imagen captura los tres eslabones que daban vida a la cuenca del Guayas: la balsa de caña tradicional construida con troncos y una estructura central techada con caña y paja, de herencia prehispánica –huancavilca–, que bajaban los ríos Daule o Babahoyo cargadas de carbón, maderas finas, frutas y caña guadua, flotando a favor de la corriente; las lanchas techadas y canoas que servían para desestibar la carga de las balsas o de los grandes buques y transportarla a tierra, adaptándose con flexibilidad a las violentas subidas y bajadas de la marea del río Guayas. Y un gran barco de vapor de río, encargado de transportar los pasajeros de élite y los cargamentos masivos de cacao de exportación.



Tarjeta postal «Puente sobre el río Cutuche – Latacunga – Ecuador». Imprenta Mercantil, Marín y Martínez, Guayaquil, c. 1903. Col. Estrada Ycaza. AFP–INPC nº 10491.

Puente sobre el rio Cutuche – Latacunga

El puente peatonal y de arriería muestra la arquitectura tradicional de la Colonia, mantenida en el siglo XIX y el camino de tierra con transeúntes y animales de carga, refleja las rutas de conexión interandinas. Destaca la imponente estructura de mampostería maciza con un arco metálico o de viga en el centro asociado a la modernización vial y del ferrocarril destinadas a soportar mayor tonelaje, rompiendo con la geografía accidentada del cañón del río Cutuchi. La topografía muestra el entorno típico de la provincia de Cotopaxi, donde el río, receptor de los lahares del volcán Cotopaxi, obligaba a construir estructuras elevadas y robustas para evitar el colapso durante las crecidas.



Tarjeta postal «Escuela de Artes y Oficios – Latacunga – Ecuador». Imprenta Mercantil, Marín y Martínez, Guayaquil, c. 1903. Col. Estrada Ycaza. AFP–INPC nº 10517.

Escuela de Artes y Oficios – Latacunga

La imagen registra la estructura neoclásica del complejo educativo, con su cúpula octogonal o cimborrio, rematado por una linterna calada. Sobre la calle empedrada y el murete de contención, se congrega un grupo familiar local, quizás con alumnos e internos de la Escuela de Artes y Oficios. Domina la indumentaria abrigada para protegerse del gélido clima de la meseta del Cotopaxi. Los jóvenes y los transeúntes visten ponchos de lana gruesa y pantalones de lienzo rústico con sombreros de ala corta y copa semiesférica de fieltro oscuro o paja prensada local, la prenda identitaria por excelencia de las comunidades indígenas y mestizas de los alrededores de Latacunga.



■ Tarjeta postal «Indígenas del Napo – Oriente – Ecuador». Imprenta Mercantil, Marín y Martínez, Guayaquil, c. 1903. Col. privada.

Indígenas del Napo –Oriente

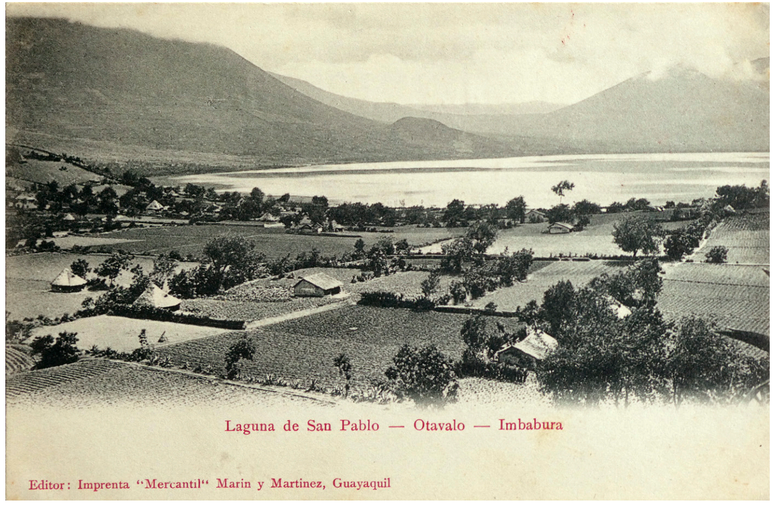
La imagen revela un proceso de sincretismo cultural y aculturación ya que los indígenas no visten prendas ancestrales –como la pishca o textiles de corteza– sino camisas de algodón, pantalones y túnicas cortas similares a ponchos o kusmas modificadas. Esto evidencia el impacto de los intercambios comerciales y la influencia de las misiones religiosas o de los patrones caucheros, quienes imponían el "vestido civilizado". El grupo conserva rasgos de identidad propia como los cortes de cabello simétricos con flequillo (capulí), típicos de las nacionalidades amazónicas, y el ir descalzos. La región del río Napo fue escenario de una intensa y a menudo brutal explotación de caucho donde muchas comunidades indígenas fueron sometidas al sistema de semi-esclavitud.



■ Tarjeta postal «Indios Danzantes – Latacunga – Ecuador». Imprenta Mercantil, Marín y Martínez, Guayaquil, c. 1903. Col. Carlos Teixidor.

Indios Danzantes –Latacunga

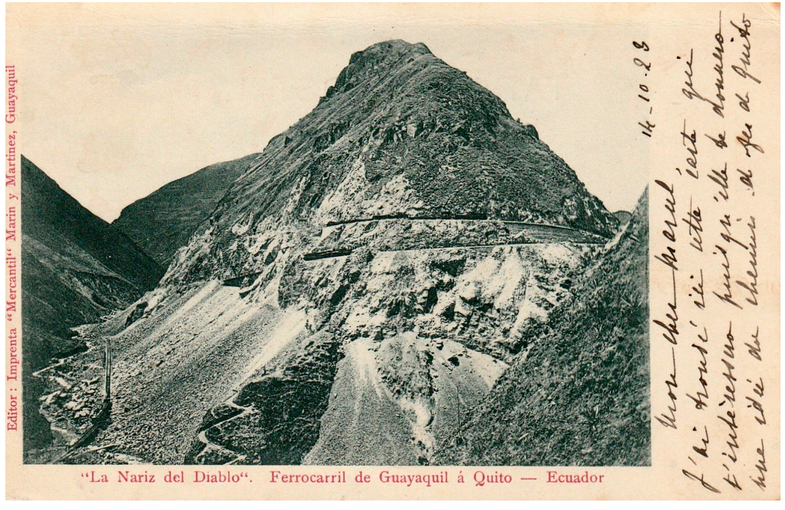
La imagen muestra la resistencia cultural, el sincretismo religioso y la preservación del patrimonio inmaterial de los Andes a inicios del siglo XX: los célebres Danzantes (*Tushug*), una de las manifestaciones más profundas de la identidad ritual prehispánica del Cotopaxi. Destacan los tocados construidos con armazones de madera y decorados con espejos, conchas, joyas falsas y encajes, y coronados por plumas de pavo real o de ñandú obtenido por comercio. Visten los trajes ceremoniales blancos con sus pecheras bordadas con hilos metálicos y lentejuelas. Flanqueando a los danzantes se encuentra la banda de músicos indígenas con dos bombos y un tocador de pingullo. Las festividades populares y comunitarias estaban profundamente arraigadas en el tejido social.



Tarjeta postal «Laguna de San Pablo–Otavalo–Imbabura». Imprenta Mercantil, Marín y Martínez, Guayaquil, c.1903. Col. Carlos Teixidor.

Laguna de San Pablo – Otavalo

La fotografía ofrece una panorámica del sistema de asentamiento y subsistencia de las comunidades indígenas de la cuenca del lago antes de la transformación del suelo. Las estructuras habitacionales son de gran valor etnográfico, como las chozas de planta circular u ovalada con techos cónicos de paja (chillca o paja de páramo), que han desaparecido en la actualidad. Algunas construcciones con techos a dos aguas, marcan la transición hacia materiales y formas coloniales/republicanas. El suelo está dividido en terrenos de cultivo, chacras, evidencia de una intensa actividad agrícola comunitaria y familiar orientada al autoconsumo y al abastecimiento de los mercados locales. El cuerpo de agua, el *Imbakucha* era un sitio sagrado vinculado a la espiritualidad.



Tarjeta postal «'La Nariz del Diablo'. Ferrocarril de Guayaquil a Quito–Ecuador». Imprenta Mercantil, Marín y Martínez, Guayaquil, c.1903. Col. privada.

"La Nariz del Diablo". Ferrocarril de Guayaquil a Quito

La imagen captura la imponente silueta de la Nariz del Diablo, una colosal pared de roca casi vertical ubicada en Alausí, provincia de Chimborazo. El ferrocarril transandino fue el proyecto bandera del presidente Eloy Alfaro, diseñado para unificar económicamente a la Costa exportadora (Guayaquil) con la Sierra política y terrateniente (Quito).El tramo que superaba la Nariz del Diablo mediante un ingenioso sistema de vías en zigzag fue inaugurado en 1902. Las duras condiciones climáticas, epidemias de fiebre amarilla, la malaria, las picaduras de serpientes y el uso de dinamita causaron la muerte de cientos de obreros, bautizándola trágicamente en el imaginario popular como la Nariz del Diablo.

«RIOBAMBA»
«PROVINCIA DE CAÑAR»
MADRES OBLATAS, ECUADOR
Fotógrafo e impresor desconocidos

[Cuenca], *c.* 1903





Reversos de las tarjetas postales de las Madres Oblatas, Ecuador, [Cuenca], a.1903.

La Congregación de las Madres Oblatas del Ecuador, radicadas en la ciudad de Cuenca editó diversas tarjetas postales impresas en fototipia sobre cartulina verde y sobre cartulina beige, probablemente en Alemania o el área germánica. Solo se han localizado dos modelos, que muestran las fotografías con los bordes difuminados con un margen irregular alrededor. La leyenda y el editor aparecen impresos en tipografía roja. Los dos modelos de reversos presentan los textos, también impresos en tipografía, negra, «*Carta abierta. República del Ecuador*» y «*Carta abierta. Carte Postal. Ce côté est exclusivement réservé à la direction. República del Ecuador*» y cuatro líneas de puntos para el destinatario y la dirección.

POSTALES LOCALIZADAS

RIOBAMBA

- Riobamba. El Chimborazo alt. 6310 met. (desde la plaza de Sto Domingo)

PROVINCIA DE CAÑAR

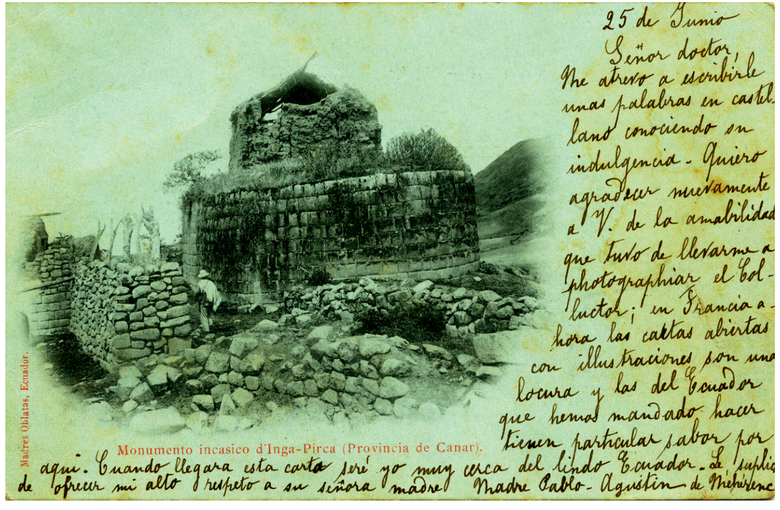
- Monumento incasico d'Inga–Pirca (Provincia de Cañar)



Tarjeta postal «Riobamba. El Chimborazo alt. 6310 met. (desde la plaza de Sto Domingo)». Madres Oblatas, Ecuador, [Cuenca], a.1903. Col. privada.

Riobamba. El Chimborazo

En 1901 arribó a Ecuador la Segunda Misión Geodésica Francesa con el fin de comprobar las mediciones realizadas en 1735 por la Primera Misión. Entre sus integrantes se encontraba el médico, etnólogo y antropólogo Paúl Rivet, conocido por su teoría del origen del hombre americano, que utilizó en sus publicaciones posteriores. Durante su permanencia en el Ecuador, dedicó gran parte de su tiempo a estudiar las costumbres, idiomas, mitos, creencias y formas de vida de las diferentes culturas nativas. Desde la ciudad de Riobamba envió a hermano Eugène en Francia esta postal que nos muestra la Plaza de Santo Domingo, el actual Parque Sucre, con el Chimborazo al fondo. La postal, con la firma del científico francés, fue enviada el 31 de marzo de 1903.



Tarjeta postal «Monumento incasico d'Inga–Pirca (Provincia de Cañar)». Madres Oblatas, Ecuador, [Cuenca], a.1903. Col. Miguel Díaz Cueva. AFP–INPC, nº 2548.

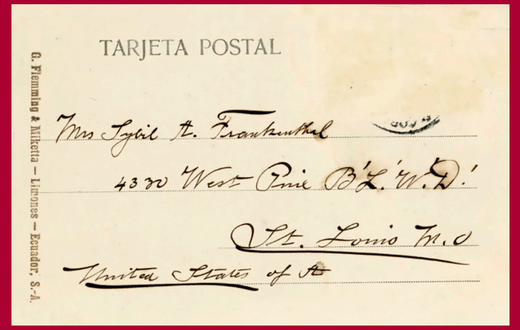
Monumento incasico d'Inga–Pirca (Provincia de Cañar)

El Complejo Arqueológico de Ingapirca, es el monumento incaico más importante del Ecuador. La imagen muestra la estructura elíptica central, conocida como el Castillo. Lo interesante desde la perspectiva arqueológica es que captura el monumento en un estado previo a las restauraciones científicas de mediados y finales del siglo XX. La parte superior de la estructura de piedra posee una choza o cubierta rústica de paja, un añadido de los pobladores locales de la época que usaban el sitio o sus cercanías para guarecerse o almacenar materiales. En la base de la estructura de piedra labrada se aprecia la silueta de un habitante local con sombrero, lo que otorga una noción de la escala monumental de los muros.

«ECUADOR»
G. FLEMMING & MIKETTA
Fotógrafo e impresor desconocidos

Limones–Ecuador, *c.*1903

Único ejemplar localizado de una serie de postales editadas por G. Flemming & Miketta, desde la pequeña población de Limones, en la provincia de Esmeraldas, en la costa norte del Ecuador. Impresas en fototipia con el borde inferior difuminado. La leyenda impresa en tipografía de inspiración modernista. El reverso contiene el texto *«TARJETA POSTAL»*, cuatro líneas de puntos y en vertical, impreso en color marrón el nombre y población de los editores.



Reverso de las tarjetas postales de G. Flemming & Miketta», c. 1903. Col. privada.



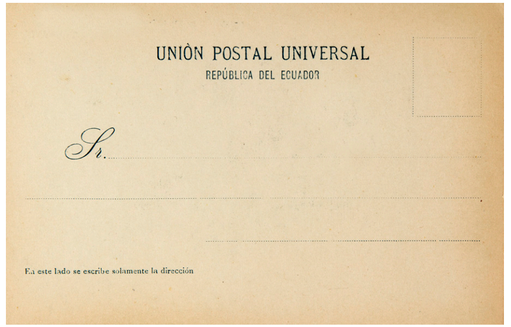
Tarjeta postal «Vista de Limones – Puerto Vargos [sic] Torres, Ecuador». G. Flemming & Miketta. c.1903. Col. Carlos Teixidor.

Vista de Limones – Puerto Vargas Torres

En el extremo norte de la costa pacífica, el poblado y Puerto de Limones presenta un testimonio visual escaso y valioso de la geografía y vida fronteriza de la época. El nombre rinde homenaje al coronel Luis Vargas Torres, héroe y mártir liberal esmeraldeño fusilado en Cuenca en 1887. La imagen muestra un asentamiento costero adaptado a las mareas. Las casas principales son de dos pisos, construidas en madera con techos de zinc o paja, y levantadas sobre pilotes a la orilla del agua. Se observa una actividad fluvial con canoas tradicionales y potros atracados en el lodo o navegando. Estas embarcaciones eran el único medio de comercio para productos como la tagua, el caucho y la madera.

«GUAYAQUIL»
EDITOR IMPRENTA MERCANTIL
[Impresas por HAUSER Y MENET, Madrid]
Fotógrafo José Rodríguez González

Guayaquil, 1903



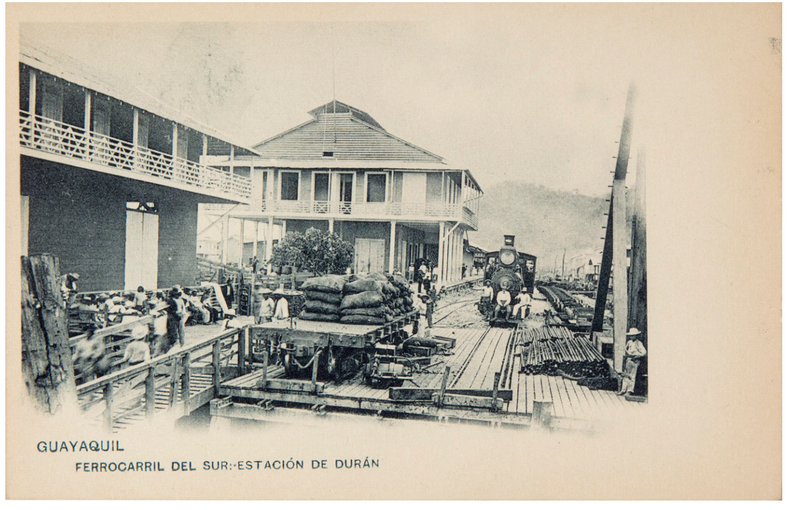
Reverso de las tarjetas postales de la Imprenta Mercantil, impresas por Hauser y Menet de Madrid. Guayaquil, 1903.

Serie de un mínimo de diez tarjetas postales, de fotógrafo desconocido, editadas por la Imprenta Mercantil Marín y Martínez de Guayaquil e impresas en fototipia, en la Casa Hauser y Menet de Madrid (España). Están impresas en color verde azulado, característico de esta imprenta y editorial, aunque no consta su autoría. Las fotografías, rodeadas de un marco blanco, tienen los contornos definidos en tres lados y difuminado en otro, muestran vistas urbanas de Guayaquil y del río Guayas. La leyenda aparece impresa en el mismo color que la imagen y el nombre del editor aparece reimpreso en otra tipografía, mas gruesa, y en color rojo, en la mayoría de modelos, pero no en todos. Los reversos contienen el texto «*Unión Postal Universal. República del Ecuador*» y tres líneas de puntos para el nombre y la dirección, precedida la primera por la abreviatura «*Sr.*». En el extremo inferior izquierdo, aparece la indicación «*En este lado se escribe solamente la dirección*».

POSTALES LOCALIZADAS

GUAYAQUIL

- Ferrocarril del Sur– Estación de Durán
- Colegio Vicente Rocafuerte
- Plaza de Rocafuerte, Bomba de la Salamandra
- Calle de Pichincha
- Banco de Crédito Hipotecario
- Parque Seminario y Catedral
- Muelle del Ferrocarril y Deposito de la Bomba Avilés
- Sociedad Filantrópica del Guayas
- Vista del Río Guayas
- Vapores fluviales en el Río Guayas



Tarjeta postal «Guayaquil. Ferrocarril del Sur: Estación de Durán». [Hauser y Menet, Madrid], Imprenta Mercantil, Guayaquil, 1903. Col. Carlos Teixidor.

Guayaquil. Ferrocarril del Sur– Estación de Durán

Eloy Alfaro eligió estratégicamente el sitio de Durán como la estación terminal de la gran línea férrea. Los pasajeros y las mercancías llegaban desde el puerto de Guayaquil a Durán en barcos a vapor y lanchas para abordar el tren con rumbo a Quito. Se aprecia una locomotora a vapor Baldwin de fabricación estadounidense en plena actividad, con dos operarios sentados y un vagón de plataforma plana con sacos con cacao, café o productos agrícolas para Guayaquil. Los edificios de la estación están construidos con estructuras de madera de dos pisos. Transeúntes, cargadores y pasajeros esperando en los muelles de embarque de madera, demuestran la vida cotidiana y el bullicio diario que generaba la estación.



Tarjeta postal «Guayaquil. Colegio Vicente Rocafuerte». [Hauser y Menet, Madrid], Imprenta Mercantil, Guayaquil, 1903. Archivo Leibniz–Institut für Länderkunde. Leipzig, Alemania. Col. Hans Mayer. AFP–INPC nº 6149.

Guayaquil. Colegio Vicente Rocafuerte

El Colegio Vicente Rocafuerte, fundado en 1841, en su antigua sede del centro urbano, vivió una edad de oro durante esta época. Bajo la Revolución Liberal se consolidó como el principal bastión de la educación laica, científica y moderna en el litoral, oponiéndose a los antiguos modelos dogmáticos. Por sus aulas pasaron las mentes más brillantes de la política, la literatura y la ciencia ecuatoriana del nuevo siglo. El inmueble anterior había sido destruido por el incendio del Carmen de 1902. El edificio presenta tres niveles, una extensa galería porticada y una repetición regular de ventanas, columnas, balaustradas y frontones. El torreón facilitaba la circulación de aire, además de proporcionar jerarquía visual.



Tarjeta postal «Guayaquil. Plaza de Rocafuerte, Bomba de la Salamandra». [Hauser y Menet, Madrid], Imprenta Mercantil, Guayaquil, 1903. Archivo Leibniz–Institut für Länderkunde. Leipzig, Alemania. Col. Hans Mayer. AFP–INPC nº 6145.

Guayaquil. Plaza de Rocafuerte, Bomba de la Salamandra

La Plaza Rocafuerte —llamada anteriormente Plaza de San Francisco— albergaba el edificio de la Compañía de Bomberos Salamandra n.º 2, fundada en 1855 y reconocida como la compañía más antigua de Guayaquil. Su edificio tenía una atalaya que cumplía una función vital ya que desde su mirador alto, un vigía vigilaba la ciudad día y noche en busca de columnas de humo. Al detectar una, se tocaba la campana o sirena para convocar inmediatamente a los bomberos voluntarios. El otro edificio muestra una de las fachadas de madera más trabajadas de la época, coronada por un frontón semicircular tallado y balcones con celosías que muestran el nivel artístico que alcanzó la carpintería guayaquileña.



Tarjeta postal «Guayaquil. Calle de Pichincha». [Hauser y Menet, Madrid], Imprenta Mercantil, Guayaquil, 1903. Archivo Leibniz – Institut für Länderkunde. Leipzig, Alemania. Col. Hans Mayer. AFP–INPC nº 6148.

Guayaquil. Calle de Pichincha

Esta calle era, y sigue siendo, uno de los ejes financieros e institucionales más importantes de la urbe, la nueva ciudad que emergió de las cenizas. Los edificios ya no son de madera expuesta, sino estructuras republicanas monumentales diseñadas para reflejar el orden, el progreso y la riqueza del *boom* de las exportaciones de cacao. El edificio de la esquina destaca por su arquitectura ecléctica, coronado por una cúpula, con amplios portales en la planta baja y balcones con balaustradas. Los postes con cableado, denotan la introducción de las redes de telégrafo y telefonía urbana, símbolos de la modernización técnica. Los hombres con trajes y sombreros reflejan el movimiento de la zona comercial y de negocios, donde se concentraban bancos, importadores y oficinas comerciales.



Tarjeta postal «Guayaquil. Banco de Crédito Hipotecario». [Hauser y Menet, Madrid], Imprenta Mercantil, Guayaquil, 1903. Archivo Leibniz–Institut für Länderkunde. Leipzig, Alemania. Col. Hans Mayer. AFP–INPC nº 6146.

Guayaquil. Banco de Crédito Hipotecario

La fachada del banco es una muestra del eclecticismo neoclásico de principios del siglo XX. Su cúpula con linterna que corona la esquina, era diseñada para otorgar jerarquía visual a la institución. El Banco de Crédito Hipotecario, fundado en 1871, cumplió un rol crucial en la historia económica del Ecuador, especializado en préstamos a largo plazo respaldados por hipotecas de los grandes latifundios y haciendas cacaoteras fue el gran motor financiero que permitió a los terratenientes e industriales de la Costa financiar los canales artificiales, los ferrocarriles privados y la modernización de la maquinaria que fue decisiva para el aumento de la productividad en esos años.



Tarjeta postal «Guayaquil. Parque, Seminario y Catedral». [Hauser y Menet, Madrid], Imprenta Mercantil, Guayaquil, 1903. Archivo Leibniz–Institut für Länderkunde. Leipzig, Alemania. Col. Hans Mayer. AFP–INPC nº 6147.

Guayaquil. Parque Seminario y Catedral

La imagen muestra la estructura de madera tallada de la Iglesia matriz de la ciudad, con dos torres gemelas con agujas caladas de estilo neogótico, equipadas con relojes circulares en sus cuerpos superiores. El centro del templo exhibe un frontón triangular de inspiración neoclásica con bajorrelieves, ejemplo del eclecticismo constructivo republicano. El templo sufría un constante deterioro por el clima tropical y el riesgo de incendios. En la década de 1920 se inició su demolición por etapas para levantar la actual catedral de hormigón armado de estilo neogótico. La perspectiva muestra una vista del parque, con la Estatua ecuestre de Simón Bolívar, la frondosa vegetación y el Quiosco de Música.



■ Tarjeta postal «Guayaquil. Muelle del Ferrocarril y Depósito de la bomba Avilés». [Hauser y Menet, Madrid], Imprenta Mercantil, Guayaquil, 1903. Col. privada.

Guayaquil. Muelle del Ferrocarril y Depósito de la Bomba Avilés

El edificio coronado por una cúpula albergaba a una de las compañías de bomberos más importantes de la ciudad, la Bomba Avilés nº 12, ya que tras los incendios devastadores, las estaciones de bomberos se convirtieron en el corazón de la defensa civil. Su arquitectura refleja la importancia que las élites otorgaban a estas instituciones. Aunque el ferrocarril transandino hacia Quito partía desde la estación de Durán, en el Malecón existían muelles y oficinas dedicadas a recibir a los pasajeros y la carga que cruzaban el río en barcos de vapor para conectar con el tren. La dinámica callejera evidencia una sociedad en transición tecnológica, donde lo tradicional y lo moderno coexistían en el espacio público



■ Tarjeta postal «Guayaquil. Sociedad Filantrópica de Guayas». [Hauser y Menet, Madrid], Imprenta Mercantil, Guayaquil, 1903. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil. Sociedad Filantrópica del Guayas

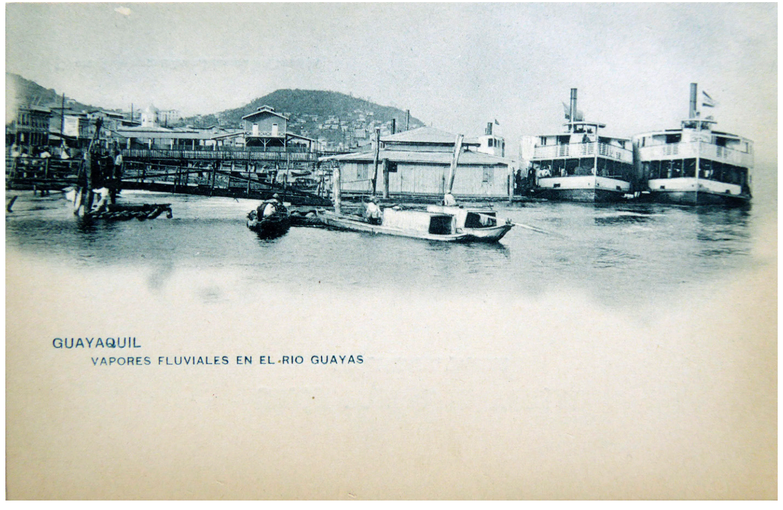
A inicios del siglo XX, esta institución era conocida como la Universidad del Pueblo. Era el centro neurálgico donde los hijos de obreros y artesanos se capacitaban de forma gratuita en carreras técnicas esenciales para el crecimiento del puerto, como carpintería, tipografía, telegrafía, música y mecánica industrial. El edificio de madera y mampostería se encontraba ubicado en el Bulevar 9 de Octubre, un ejemplo de la adaptación de los estilos europeos al entorno costeño, con los portales y arcadas que protegían del sol ecuatorial y de las lluvias torrenciales a la vez que generaban un área de socialización y comercio dinámico. La torre de madera con ventanas de celosías albergaba un reloj público.



Tarjeta postal «Guayaquil. Vista del río Guayas». [Hauser y Menet, Madrid], Fotógrafía JRG [José Rodríguez González]. Imprenta Mercantil, Guayaquil, 1903. Col. Carlos Teixidor.

Guayaquil. Vista del Río Guayas

Las embarcaciones fluviales a vapor, con chimenea y una estructura de rueda lateral de paletas, eran indispensables para navegar el sistema fluvial del Guayas –ríos Babahoyo, Daule y Vinces– transportando los sacos de cacao desde las grandes haciendas del interior hasta los muelles de Guayaquil para su exportación. Los buques de gran calado, de diseño marítimo e internacional, a veces de compañías inglesas o norteamericanas, traían productos importados de lujo, maquinaria, telas etc. Contrastando con los gigantes mecánicos de vapor, flota una embarcación tradicional de vela y pequeños botes de remo, reflejo de la persistencia de las artes de navegación nativas para la pesca y el transporte menor de pasajeros en el día a día del puerto.



Tarjeta postal «Guayaquil. Vapores fluviales en el Río Guayas». [Hauser y Menet, Madrid], Imprenta Mercantil, Guayaquil, 1903. Col. Carlos Teixidor.

Guayaquil. Vapores fluviales en el Río Guayas

La imagen ilustra los muelles de Guayaquil con varios vapores fluviales acoderados, un elemento tecnológico que revolucionó el transporte desde mediados del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX. Ecuador fue pionero en la región al construir el mítico vapor "Guayas" en 1841. Estas embarcaciones, muchas de ellas con ruedas de paletas o de hélice y superestructuras de madera, se convirtieron en las verdaderas "venas" de la región. Conectaban el puerto principal con el interior de la cuenca, hacia poblaciones como Babahoyo, Daule y Vinces, transportando pasajeros y sobretodo las miles de toneladas de cacao provenientes de las haciendas durante el gran boom agroexportador del país.

«QUITO» «ALREDEDORES DE QUITO» FOTOTIPIA LASO

Fotografías de José Domingo Laso

Quito, 1903–1905







Tres de los reversos de las tarjetas postales de Fototipia J. D. Laso. Quito, 1903–1905. –

El prestigioso fotógrafo y editor de postales quiteño José Domingo Laso editó varias extensas series generales de postales del Ecuador, impresas en fototipia. De este periodo, editó series entre 1903 y 1905. Existen modelos con diversos tipos de tipografías en las leyendas, así como variantes en la firma del fotógrafo y editor. Algunas de las imágenes están enmarcadas en un margen blanco, y tienen forma de óvalo o rectángulo y incluyen ejemplares de diversas poblaciones y lugares pintorescos del país, principalmente Quito y sus alrededores. Destacan por su interés antropológico las dedicadas a *«Costumbres de indios»,* con fotografías de indígenas *kichwas* de la sierra ecuatoriana. También los reversos presentan diversas tipografías, algunas góticas, otras romanas, con un rectángulo señalando el espacio para la estampilla y cuatro líneas de puntos, precedida la primera con la palabra *«Señor».* Las localizadas de estos años, son las siguientes:

POSTALES LOCALIZADAS

QUITO
- San Francisco
- Templo de San Francisco
- Palacio de Gobierno
- Casa Municipal
- Kiosko de la Alameda
- Escuela de Bellas Artes
- Lago de la Alameda
- Estatua de Sucre
- Portada de la Alameda
- Panóptico

ALREDEDORES DE QUITO
- [Quinta de la familia Jijón]
- [Quinta de la Familia Pólit]
- [Fábricas de fundición de Martinot]
- [Fábricas de fundición de Martinodt]
- Alrededores de Quito
- Alrededores de Quito
- Puente del Machángara
- Puente de Jambelí
- *Chosa*, habitación de indios
- Alrededores de Quito [Costumbres de indios]
- Alrededores de Quito [Costumbres de indios]
- Alrededores de Quito [Costumbres de indios]
- Indios del Oriente

OTRAS
- El Tungurahua – Ecuador
- El Cotacachi vista de la plaza de Otavalo
- Viaje de Menéndez Pidal a Ecuador
- Presidentes del Ecuador



Tarjeta postal «San Francisco.–Quito». Fototip. J. D. Laso. Quito, 1903. Col. privada.

San Francisco – Quito

La Iglesia y Convento de San Francisco, eran la estructura arquitectónica más imponente del Quito colonial. La fachada combina elementos manieristas y barrocos, con sus icónicas torres campanario de antes de los grandes sismos del siglo XX que obligaron a reconstrucciones parciales. La gran escalinata de piedra conecta la plaza con el atrio que no solo tenía una función práctica, sino teatral y litúrgica, pensada para las grandes procesiones católicas donde el clero se elevaba por encima del pueblo. La Plaza se muestra cumpliendo su función histórica prehispánica y colonial: la de ser un mercado abierto o tianguez, con puestos comerciales cubiertos por lienzos instalados por los indígenas de las comunidades rurales aledañas a Quito.



Tarjeta postal «Templo de San Francisco–Quito». Fototip. J. D. Laso. Quito, 1903. Col. privada.

Templo de San Francisco – Quito

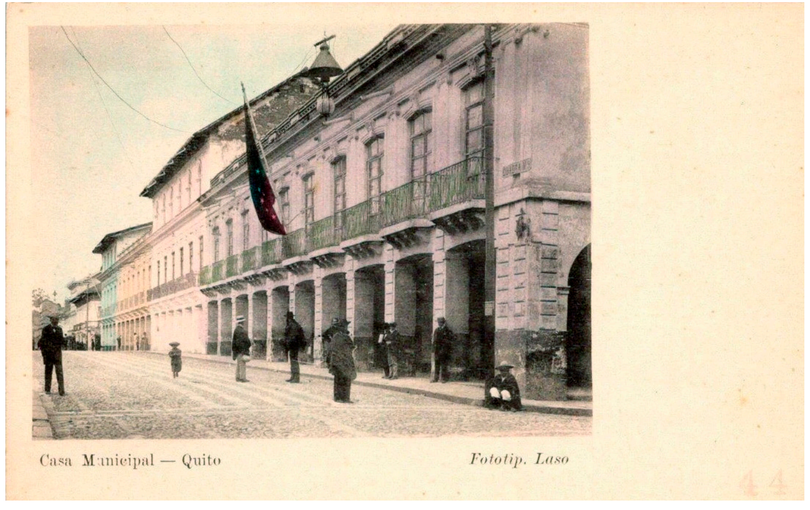
Una nueva toma de la Iglesia y Convento de San Francisco de Quito, con el mercado abierto en la plaza. En la zona del atrio inferior, justo debajo de la capilla de Cantuña se aprecian varios animales de carga atados lo que nos recuerda que en el Quito de la primera década del siglo XX, el abastecimiento de los mercados urbanos dependía enteramente de los arrieros, quienes viajaban durante días desde los valles periféricos o provincias vecinas cargando productos sobre acémilas. En esta imagen se nota la organización de las covachas o puestos con techos de lienzo donde los comerciante, mujeres indígenas y mestizas, conocidas históricamente como gateras, se agrupaban por el tipo de producto que vendían: hortalizas, papas, granos secos o carbón, entre otros.



Tarjeta postal «Palacio de Gobierno – Quito». Fototip. J. D. Laso. Quito, c. 1903. Col. Estrada Ycaza. AFP–INPC nº 7529.

Palacio de Gobierno – Quito

Imagen del corazón político y simbólico de la nación ecuatoriana: el Palacio de Carondelet, sede de Gobierno, y la Plaza de la Independencia o Plaza Grande. La fachada del palacio muestra su configuración republicana decimonónica con la larga columnata de la planta baja. El edificio conserva su antiguo frontón central y los cuerpos laterales originales, sin el tercer piso ni las drásticas modificaciones neoclásicas que se le añadirían a mediados del siglo XX. Es un documento gráfico de la transición urbana de Quito registrando el espacio público más importante del país justo antes de convertirse en el eje monumental cívico que conocemos hoy en día, operando como un testimonio de cómo la estética de la capital se modelaba para reflejar el nuevo orden republicano.



Tarjeta postal «Casa Municipal – Quito». Fototip. Laso. Quito, c.1903-1905. Col. privada.

Casa Municipal – Quito

La antigua Casa Municipal de Quito destacba por su monumental planta baja con una galería de arcos apoyados sobre pilares que formaban un pasaje cubierto, diseñado para proteger a los transeúntes del clima andino como para albergar el comercio local. La planta alta tenía ventanales neoclásicos con un balcón corrido guarnecido por una herrería. Este emblemático palacio municipal fue derrocado a inicios de la década de 1960 debido a su deterioro y a las corrientes modernizadoras de la época, siendo reemplazado por el actual edificio de hormigón armado. En la calle se aprecian caballeros vestidos con trajes oscuros, abrigos y sombreros de ala, y en contraste la toma captura a personajes con ponchos y sombreros de paño tradicionales.



Tarjeta postal «Kiosko de la Alameda – Quito». Fototip. J. D. Laso. Quito, c.1903. Col. Estrada Ycaza. AFP–INPC nº 9093.

Kiosko de la Alameda – Quito

El edificio fue construido para la Exposición Nacional de 1892 como un pabellón de estilo ecléctico con influencias centroeuropeas, combinando el uso de madera calada, tejados pronunciados y una pequeña torre central. En 1904, bajo el impulso del gobierno liberal de Leonidas Plaza, se convirtió en la sede de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Quito, un pilar académico de la modernización artística del país. La Laguna de La Alameda, navegable a escala lúdica con sus caminos arbolados respondía a la voluntad de las élites de adaptar Quito a los cánones de los parques urbanos europeos. Se pretendía dotar a la urbe de un espacio de socialización higiénico, moralizador y "civilizado", alejado del rígido trazado cuadricular colonial.



Tarjeta postal «Escuela de Bellas Artes– Quito». Fototip. J. D. Laso, Quito, c. 1903–1904. Col. Carlos Teixidor.

Escuela de Bellas Artes – Quito

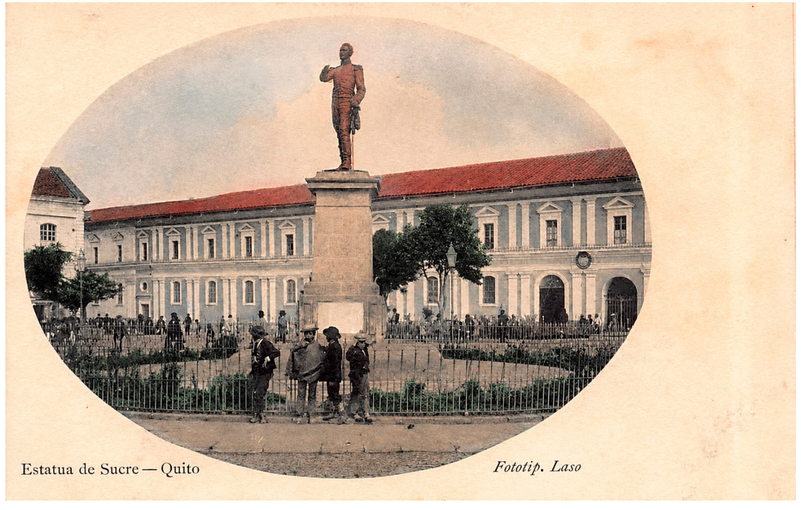
El edificio es el pabellón de la Escuela de Bellas Artes, en el parque La Alameda en Quito, una estructura de estilo chalé alpino, construida en madera noble y vidrio, con un frontón triangular ornamentado y una pequeña torre con aguja en el centro. Fue construido bajo el gobierno de Eloy Alfaro para la Exposición Nacional de 1892 y readecuado para albergar la Escuela de Bellas Artes, fundada en 1904. Posando frente al edificio, se encuentra una banda musical militar de la época republicana con instrumentos de viento de metal y de percusión. La presencia de bandas de música en los parques públicos, era una parte central de las retretas dominicales, un espacio de socialización donde las élites y los sectores populares convergían para escuchar música.



Tarjeta postal «Lago de la Alameda–Quito». Fototip. Laso, Quito, *c.* 1903–1904. Col. Carlos Teixidor.

Lago de la Alameda – Quito

La imagen nos ofrece una perspectiva paisajística del parque más antiguo de la capital, transformado a finales del siglo XIX bajo criterios estéticos franceses, con el Pabellón de Bellas Artes, construido en madera noble y vidrio con su torre central. Destaca la laguna de La Alameda que no solo cumplía una función de riego colonial, sino que el urbanismo republicano lo rediseñó para el paseo en bote, una actividad lúdica importada de los parques europeos destinada a la distracción dominical de las familias de la élite quiteña. La escena captura a tres personajes navegando en un bote de remos de madera, un testimonio etnográfico sobre los rituales de la modernidad urbana: pasear en bote era un símbolo de adscripción a las costumbres de la civilización occidental.



Tarjeta postal «Estatua de Sucre–Quito». Fototip. Laso, Quito, *c.*1903–1904. Col. Privada.

Estatua de Sucre – Quito

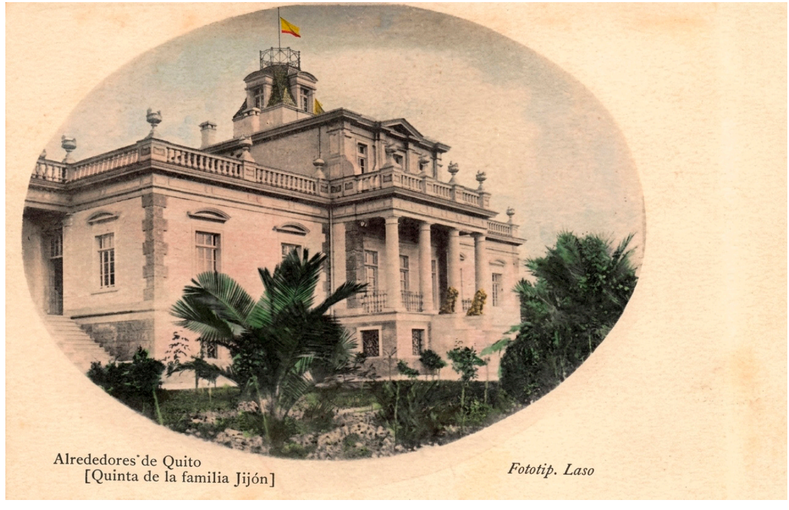
La icónica Plaza de Santo Domingo, con el monumento al héroe venezolano Antonio José de Sucre, artífice de la Batalla de Pichincha en 1822. La escultura en bronce, encargada a Europa e inaugurada en 1892, muestra al prócer señalando hacia el volcán Pichincha con su brazo derecho. Con la instalación de este monumento, el espacio dejó de ser la plaza de un convento católico para convertirse en la Plaza Sucre, un reflejo del esfuerzo del Estado ecuatoriano por secularizar y resignificar la geografía urbana mediante el culto a los héroes de la Independencia, por encima de las tradicionales imágenes religiosas. Detrás del monumento se aprecia la fachada de mampostería de corte neoclásico y ventanas rítmicas del antiguo cuartel militar.



Tarjeta postal «Portada de la Alameda – Quito». Fototip. Laso. Quito, c.1905. Col. Carlos Teixidor.

Portada de la Alameda–Quito

La imagen captura la ya desaparecida portada monumental de acceso al parque La Alameda, un testimonio de la transición del Quito de adobe colonial hacia el Quito de influencia neoclásica europea. La construcción de portadas y cerramientos en los parques decimonónicos en América Latina no tenía solo un fin estético, sino de control social. Al cercar el parque y establecer portadas monumentales, las autoridades de la época regulaban los horarios de apertura, controlaban el ingreso de animales de carga y establecían un filtro visual y físico que convertía el interior de La Alameda en un espacio destinado al paseo "civilizado", higiénico y contemplativo de la burguesía, en contraste con las dinámicas comerciales y populares de las plazas del centro de Quito.



Tarjeta postal «Alrededores de Quito [Quinta de la familia Jijón]». Fototip. Laso, Quito, 1903–1904. Col. Privada.

Quinta de la familia Jijón – Quito

El edificio de La Circasiana fue proyectado por el arquitecto alemán Francisco Schmidt por encargo de Manuel Jijón Larrea. La edificación adopta el modelo de las villas residenciales europeas de influencia renacentista y neoclásica, caracterizada por una fachada monumental con columnas clásicas. No fue solo una vivienda; en su interior se albergó una de las bibliotecas privadas y colecciones arqueológicas más grandes de Sudamérica, gestionada por Jacinto Jijón y Caamaño y un centro de resistencia ideológica del partido conservador frente a los gobiernos liberales. La zona era rural, ubicada al norte del parque El Ejido y esta propiedad fue la pionera para la posterior urbanización del sector, transformándose en el barrio residencial de élite La Mariscal.



Tarjeta postal «Alrededores de Quito [Quinta de la familia Pólit]». Fototip. Laso, *c.* 1903–1905 Roberto Cruz, Quito. Col. Privada.

Quinta de la Familia Pólit – Quito

Las familias de la alta burguesía —como los Pólit— poseían extensas quintas de veraneo en zonas que hoy forman parte del norte consolidado de la ciudad. Se observa un grupo de mujeres y un hombre con sombrero y traje oscuro; las mujeres visten elegantes faldas largas con volumen en la parte posterior, blusas de cuello alto y sombreros de ala corta adornados, característicos de la moda eduardiana europea importada, vestimenta que denota un estatus social acomodado. La escena inmortaliza el ritual del picnic o paseo campestre, una práctica de ocio burgués. Los árboles altos son eucaliptos introducidos en Ecuador durante el gobierno de Gabriel García Moreno en la década de 1860, desde Australia.



Tarjeta postal «Alrededores de Quito [Fábricas de fundición de Martinot]». Fototip. Laso, Quito, *c.* 1903–1905. Col. privada.

Fábricas de fundición de Martinot – Quito

El edificio central de la fundición de Martinot revela sus ventanales simétricos y su estructura de dos plantas, propia de la arquitectura industrial que importaban los empresarios extranjeros a las orillas del río Machángara. En el lecho del río, que aparece en primer plano con una playa de arena o piedra, se distinguen siluetas humanas. Este era el Quito periférico del sector de El Sena de inicios del siglo XX, un espacio donde la naturaleza andina, la vida vecinal y las chimeneas industriales empezaban a convivir. Un detalle de esta pieza es su encuadre en forma de óvalo recortado o viñeta de medialuna, que deja los márgenes en blanco, una técnica de impresión fotomecánica popular en las primeras postales.



Tarjeta postal «Alrededores de Quito Fábrica de fundición de Martinodt». Fototip. Laso, Quito, *c.* 1903–1905. Col. Lucía Bejarano Flores.

Fábrica de fundición de Martinodt – Quito

La Fábrica de fundición de Martinot estaba ubicada en el sector de El Sena, a orillas del río Machángara. Este río, que hoy cruza el sur y centro de Quito, fue la principal fuente de energía hidráulica para los primeros molinos y fábricas de la capital. Se aprecia una gran casona rosada –gracias a la técnica de colorización manual de la época–, rodeada de otras edificaciones, en un entorno rural, muestra de una transición sociológica: la fábrica moderna convive con caminos de tierra, árboles de eucalipto (introducidos a mediados del siglo XIX por García Moreno) y personas transitando con animales de carga. Es el retrato fiel de un Quito semirrural que apenas empezaba a industrializarse.



Tarjeta postal «Alrededores de Quito». Fototip. Laso, Quito, *c.* 1903–1905. Col. privada.

Alrededores de Quito

La edificación corresponde al emblemático conjunto de los Molinos Tilulum, una destacada infraestructura de molienda de trigo vinculada a la cuenca del río Ambato. Es una construcción de corte republicano tardío con base de sillar o mampostería sólida con arcadas inferiores diseñadas para canalizar el paso del agua y activar las turbinas o piedras de moler. El río y la pequeña caída de agua no se presentan como un elemento paisajístico o bucólico, sino como la fuente de energía hidráulica. El entorno fuertemente escarpado y verde resalta el contraste entre la naturaleza indómita de los Andes y la imposición de la fábrica moderna. Para el consumidor de la época, esta imagen significaba que el Ecuador no era solo un paraje rural, sino un territorio en vías de industrialización.



Tarjeta postal «Alrededores de Quito – (Puente de Jambelí)». Fototip. Laso, Quito, *c.* 1903–1905. Col. Lucía Bejarano Flores.

Puente de Jambelí – Quito

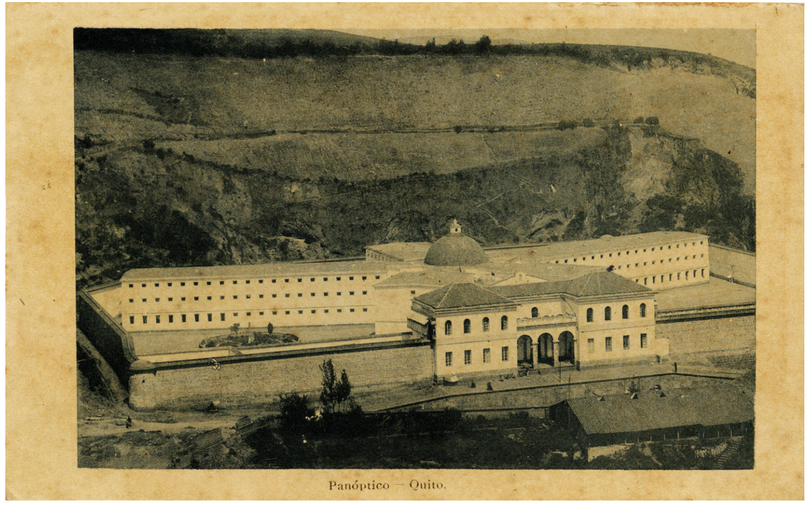
El tema de la postal es el gran puente de arcos de piedra y mampostería conocido como de Jambelí. Capturar viaductos, puentes e infraestructuras viales no era una elección puramente estética; era una declaración política de modernidad y dominio sobre la compleja geografía andina. El gobierno de la Revolución Liberal impulsó con fervor las obras públicas para conectar las comunidades agrarias con los centros urbanos. Al fondo resalta la silueta de uno de los volcanes andinos, probablemente el Cotopaxi o los gemelos Ilinizas, visibles en la ruta hacia el sur desde el Valle de los Chillos o Machachi, en una contraposición clara: el paisaje indómito y milenario frente a la obra civil humana de corte europeo que introduce orden, simetría y progreso técnico.



Tarjeta postal «Puente del Machángara–Quito». Fototip.Laso, Quito, *c.* 1903–1905. Col. Carlos Teixidor.

Puente del Machángara – Quito

El histórico Puente de la Recoleta, popularmente conocido como el puente del Machángara, fue un hito arquitectónico para la ciudad: una sólida estructura de mampostería de piedra y ladrillo con arcadas, con un gran arco central por donde fluye el río y encima, una galería con balaustradas que servía de mirador y de soporte estructural. El puente era la principal puerta de entrada a Quito desde el sur, por donde ingresaban los arrieros, viajeros y mercancías provenientes de las provincias de la Sierra Central. En el lecho del río, se aprecian bultos de ropa extendidos sobre las piedras, en el espacio de trabajo de las lavanderas del Machángara, que era el lavadero público de la ciudad. En el puente se alcanzan a divisar pequeñas siluetas de transeúntes asomados al pretil.



Tarjeta postal «Panóptico – Quito». Talleres Gráficos José D. Laso. Quito, c.1905. Col. Estrada Ycaza. AFP–INPC nº 9228.

Panóptico – Quito

El edificio es un ejemplo de la teoría del panóptico de Jeremy Bentham, un diseño radial de cárcel donde los pabellones de celdas convergen en un cuerpo central coronado por una cúpula. Desde este punto, los guardias podían vigilar todos los pasillos sin que los presos supieran si estaban siendo observados. La estética neoclásica y simétrica de la fachada de ingreso buscaba proyectar la imagen de un Estado moderno, organizado y capaz de imponer el orden y la ley. Ubicado en las faldas del cerro de Itchimbía, aislado en aquella época de la traza urbana de Quito por seguridad. Su construcción fue ordenada por el gobierno del conservador Gabriel García Moreno y se inauguró en el año 1875. Su edificación consolidó una estructura masiva y casi infranqueable.



Tarjeta postal «Alrededores de Quito». Fototip. J. D. Laso. Quito, *c.* 1903. Col. Estrada Ycaza. AFP–INPC nº 7522.

Alrededores de Quito

La imagen muestra ganado vacuno pastando frente a un conjunto de edificaciones coloniales y republicanas. Históricamente, los alrededores de Quito, zonas como los valles de Chillos, Tumbaco o las llanuras del norte y sur de la ciudad, estaban dominados por el sistema de haciendas. Estas propiedades terratenientes eran el motor proveedor de leche, carne y derivados agrícolas para el consumo de la creciente población urbana de Quito, sustentadas todavía en relaciones laborales tradicionales como el concertaje y el huasipungo. Tiene un gran valor documental porque retrata la frontera donde terminaba la ciudad compacta de Quito y empezaba el campo abierto. Lo que hoy son densos barrios urbanos e industriales de la capital eran amplios terrenos de pastoreo.



Tarjeta postal «Alrededores de Quito». Fototip. J. D. Laso. Quito, *c.* 1903. Col. privada.

Alrededores de Quito

La estructura cónica de paja y restos de cosecha actuaba de almacén agrícola artesanal y refleja la vigencia de técnicas de almacenamiento de forraje tradicionales que se remontan a la época prehispánica. La presencia del ganado bovino denota que nos encontramos en un territorio dominado por la dinámica de la hacienda latifundista andina. La actividad ganadera y la producción de leche y derivados constituían el motor económico invisible que proveía de recursos y alimentos a la creciente población urbana de la capital. Los tres personajes sentados vestidos con ponchos y sombreros tradicionales refuerzan el discurso de la época que vinculaba a las poblaciones originarias con la naturaleza, la premodernidad en una estampa estática que pretendía ser pintoresca.



Tarjeta postal «Costumbres de Indios,– Quito». Grab. J. D. Laso. Quito, 1903. Col. Carlos Teixidor.

Costumbres de indios – Quito

El lente de Laso captura a tres personas indígenas de la Sierra ecuatoriana, de los valles aledaños a Quito, descalzas, vistiendo ponchos, fachalinas rústicas y sombreros tradicionales, uno de ellos sosteniendo una herramienta agrícola. El diseño de la postal está fraccionado de manera deliberada. Un grabado alegórico de estilo europeo muestra a un pregonero o personaje urbano —vestido a la usanza occidental, aunque descalzo— alzando un cartel que anuncia *"1904"* y desplegando un pergamino de *"Feliz Año Nuevo"*. Esta yuxtaposición es sociológicamente interesante: el indígena encarna el pasado atemporal, la vida rural y la mano de obra agraria tradicional; el grabado representa el tiempo lineal, la modernidad gráfica y la celebración urbana del calendario occidental.



Tarjeta postal «Alrededores de Quito [Costumbres de indios]». Fototip. Laso, Quito, *c.* 1903–1905. Col. privada.

Costumbres de indios – Quito

La fotografía revela una estructura de choza tradicional con paredes confeccionadas de pencos, ramas secas o paja tejida, que acentúa el carácter rústico y "primitivo" que el fotógrafo buscaba capturar para el mercado de postales. Los hombres están sentados sobre grandes piedras de río; uno de ellos mira a la cámara con una expresión de seriedad. El arpista ocupa el eje central, permitiendo apreciar la monumental escala de la caja de resonancia de madera del arpa andina. En el extremo derecho, una mujer indígena aparece sentada de perfil, envuelta en su chal, acentuando una atmósfera de intimidad cotidiana o de timidez frente al lente. Un ejemplo de que estas postales se enviaban para mostrar lo exótico, lo pintoresco y lo ancestral del país.



Tarjeta postal «Costumbres de Indios,– Quito». Fototip. J. D. Laso, Quito, *c.* 1903–1905. Col. Carlos Teixidor.

Costumbres de indios – Quito

El centro de la composición es un músico ejecutando una variante del arpa andina –introducida por los jesuitas en la colonia y apropiada por las comunidades indígenas–, fundamental para la interpretación de sanjuanitos, tonos de niño y música ritual festiva. Al lado del arpista un músico toca una flauta de carrizo o quena. La música se presenta como un hecho social colectivo, indisociable de la identidad comunitaria de los *ayllus* urbanos y rurales que rodeaban la capital. El grupo exhibe elementos de la textilería andina: los hombres portan ponchos listados de lana de oveja o alpaca, camisas blancas y sombreros de ala ancha y copa redondeada hechos de fieltro o paja prensada. Las mujeres visten fachalinas y anacos oscuros sujetos por fajas, todos descalzos.



Tarjeta postal «Alrededores de Quito. *Chosa*, habitación de indios». Fototip. Laso, Quito, *c.* 1903–1905. Col. privada.

Alrededores de Quito. *Chosa*, habitación de indios

Los primeros años del siglo XX la élite intelectual y burguesa latinoamericana utilizaba la fotografía y las postales como un medio para registrar lo "pintoresco". Al etiquetar la vivienda como "habitación de indios", la imagen establece una clara frontera social y racial entre el observador urbano (letrado y moderno) y el sujeto observado (rural, premoderno e indígena). La choza muestra técnicas constructivas prehispánicas y coloniales andinas, elaborada a base de paredes de bahareque (ramas y lodo entrelazados) y una prominente techumbre de paja de páramo. Los personajes, ataviados con ponchos, sombreros tradicionales y telas rústicas, miran de manera distante o ajena a la cámara.



Tarjeta postal «Indios del Oriente. – (Ecuador)». Fototip. Laso, Quito, *c.* 1903–1905. Col. privada.

Indios del Oriente – Ecuador

Los cinco hombres jóvenes —pertenecientes muy probablemente a la nacionalidad Shuar o Achuar, históricamente llamados de forma despectiva "jíbaros" por los colonizadores— posan con el torso descubierto de manera frontal hacia la cámara, en un formato de retrato de estudio. La imagen preserva con nitidez elementos de su cultura material y estética tradiciona: utilizan el característico corte de cabelo simétrico con flequillo recto y líneas y diseños geométricos rituales sobre las mejillas y pómulos, realizados tradicionalmente con tintes naturales como el achiote o el wituk. Sus adornos son collares rígidos y gruesos ceñidos al cuello, posiblemente elaborados con cuentas de semillas, huesos de aves o chaquira comercial intercambiada.



Tarjeta postal «El Tungurahua – Ecuador». Fototip. Laso, Quito, *c.* 1903–1905. Col. Carlos Teixidor.

El Tungurahua – Ecuador

Impresionante vista panorámica del volcán Tungurahua, con su cumbre nevada y las laderas cultivadas que caracterizan a los valles circundantes. El volcán presenta una fisonomía imponente. que para el Estado y los editores de postales, no solo respondía a un interés estético, sino a la construcción de un imaginario nacional basado en la monumentalidad y la belleza sublime de la cordillera. Esta tarjeta exhibe una caligrafía en alemán, escrita en 1906 cuando Guayaquil albergaba una influyente comunidad de comerciantes, exportadores de cacao, científicos y técnicos alemanes. Los viajeros o inmigrantes adquirían las vistas andinas de Laso en sus viajes y las despachaban a Europa a través de los vapores postales que zarpaban del río Guayas.



Tarjeta postal «El Cotacachi visto desde la plaza de Otavalo». Fototip. J. D. Laso, Quito, *c.* 1903–1905. Col. Carlos Teixidor.

El *Cotacachi* vista de la plaza de Otavalo

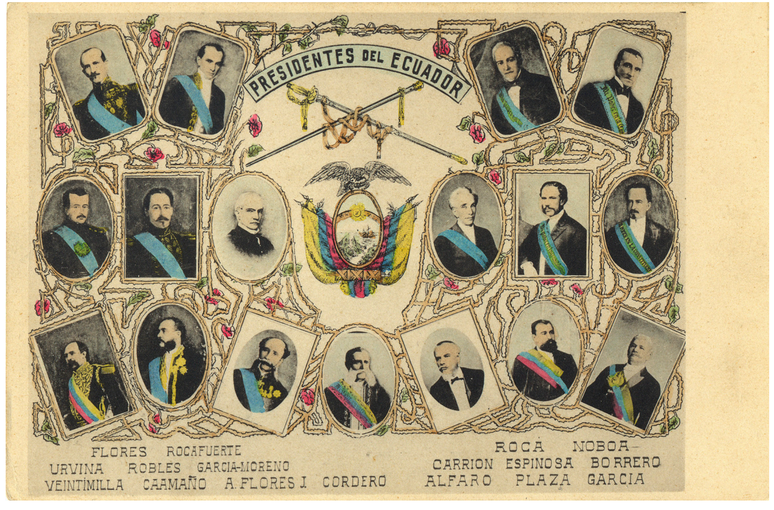
La plaza principal de Otavalo, el corazón de la vida civil y económica de la urbe con su estructura urbana heredada de las Leyes de Indias: un espacio abierto central delimitado por cercas bajas de metal, rodeado de casas de una sola planta con techos de teja y tejados uniformes, conectadas con el templo religioso. La plaza y el atrio eran el escenario primordial del mercado semanal, las procesiones rituales y el control social ejercido por la Iglesia y las autoridades locales sobre la población mestiza e indígena. Se observa a hombres con trajes y sombreros occidentales y figuras con vestimentas tradicionales de la población indígena otavaleña o campesina que acudía al centro urbano.



■ **Tarjeta postal «Viaje de Menéndez Pidal». Postal viaje Menéndez Pidal, Quito, 1905. Col. Eduardo Sarría.**

[Viaje de Menéndez Pidal]

En 1905, el filólogo español Ramón Menéndez Pidal viajó a Ecuador tras ser nombrado por el rey Alfonso XIII como representante regio para investigar y mediar en el conflicto fronterizo entre Ecuador y Perú. Su periplo inició en Guayaquil, lo llevó a Quito y a la cima del volcán Pichincha. Durante su estancia, más allá de sus labores diplomáticas, el erudito aprovechó para profundizar en sus investigaciones lingüísticas y en la recolección de romances tradicionales hispánicos. Su labor documental en la región incluyó la recopilación de fotografías del Comisario Regio y el análisis del diferendo limítrofe entre ambas naciones. Después continuó viaje por Chile y Argentina. Es relevante que las firmas son originales, manuscritas en este ejemplar de la tarjeta postal.



■ **Tarjeta postal «Presidentes del Ecuador». Fototipia Laso, Quito, 1905. Col. Melvin Hoyos.**

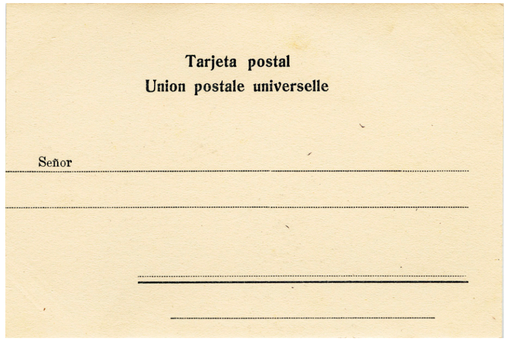
Presidentes del Ecuador

Postal estructurada como un mosaico conmemorativo y patriótico con los principales mandatarios de la historia republicana del país. Presenta 15 retratos individuales enmarcados en óvalos de estilo clásico entrelazados por motivos vegetales y enredaderas de rosas con espinas, un diseño ornamental típico de la época. En el centro destaca el Escudo del Ecuador, en la inferior se detallan los apellidos de los presidentes representados, siguiendo un orden cronológico desde la fundación de la República en 1830: Flores, Rocafuerte, Roca, Noboa, Urvina, Robles, García–Moreno, Carrión, Espinosa, Borrero, Veintimilla, Caamaño, A. Flores, Cordero, Alfaro, Plaza, y García. Aunque no lleva firma, la tipología del reverso pertenece a la Fototipia Laso.

«GUAYAQUIL» «QUITO» «CAÑAR» «ORIENTE» MAYER Hnos. EDITORES Fotógrafo e impresor desconocidos

Guayaquil, 1904





Reversos de las tarjetas postales de Mayer Hnos. Guayaquil, 1904.

Serie de un mínimo de 21 tarjetas postales, de los editores Mayer Hermanos, impresas en fototipia, en color negro. En la mayoría no aparece la firma del editor pero en algunos modelos esta aparece sobreimpresa en tipografía roja. Las fotografías, aparecen, en algunos modelos, rodeadas de un marco blanco con diferente anchura en los lados, con los contornos definidos. En otros modelos la imagen aparece a sangre excepto en la parte inferior, que está difuminada. Muestran vistas urbanas de Guayaquil y del río Guayas y también la cacería de caimanes y vistas de volcanes. Algunos modelos están coloreados a mano. La leyenda aparece impresa en el mismo color que la imagen, pero con dos tipografías distintas, según los modelos. Los dos modelos de reversos contienen el texto *«Tarjeta postal. Unión postale universelle»,* con distintas tipografías y cuatro líneas de puntos para el nombre y la dirección.

POSTALES LOCALIZADAS

GUAYAQUIL

- Vista del río de Guayaquil
- Las Peñas
- La Fábrica del Gas
- El Astillero
- Estatua de Bolívar
- Estatua de Olmedo –
- Estatua de Rocafuerte
- Estatua de Rocafuerte [color]
- La Catedral [color]
- La Gobernación [color]
- Mercado del Malecón–
- Resguardo y Capitanía
- Muelle de Guayaquil [color]–

OTROS

- Mercado de Guayaquil
- Cacería de Caimanes á las orillas del rio Guayas
- Vista del Chimborazo
- Misioneros visitando los indios del Oriente–Ecuador
- Ruinas del Castillo Inca Pilca – Cañar
- El Observatorio Astronómico de Quito
- El Volcán Cotopaxi en erupción
- Guapulo, lugar de Romería cerca de Quito



Tarjeta postal «Vista del rio de Guayaquil». Mayer Hnos. Guayaquil, 1904. Col. Carlos Teixidor.

Vista del río de Guayaquil

Antes de que existiera una red vial terrestre o puentes que cruzaran el río Guayas, el transporte de carga y pasajeros desde las grandes haciendas de la cuenca fluvial hasta el puerto de ultramar dependía de estas naves. Las embarcaciones son barcos de vapor de ruedas y múltiples cubiertas que servían también para transportar pasajeros desde los muelles del malecón hacia Durán, el punto de partida del ferrocarril transandino. Las naves lucen pabellones ondeando en sus mástiles, tanto la bandera nacional de Ecuador como las banderas de las propias compañías navieras o comerciales privadas de las familias patricias locales de un Guayaquil cosmopolita, dinámico y orgulloso de su poderío naval fluvial que se remontaba a la tradición de los astilleros coloniales.



Tarjeta postal «Las Peñas– Guayaquil». Mayer Hnos. Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Las Peñas – Guayaquil

Las Peñas es una de las zonas coloniales más antiguas de la ciudad con una clara estratificación social a través de la topografía. En la falda del cerro y a orillas del río se observan construcciones residenciales y comerciales más robustas, de estilo republicano y con amplios ventanales, habitadas por la élite comerciante y política de la ciudad. A medida que se asciende por las laderas las viviendas se vuelven más pequeñas, densas y modestas, habitadas por las clases populares, pescadores y artesanos. A pesar de las tragedias de los incendios, la arquitectura sigue dependiendo de la madera local combinada con zinc para los techos. Sobresale un poste de líneas eléctricas o telegráficas, un marcador sociológico del avance de los servicios públicos del siglo XX.



Tarjeta postal «La Fábrica del Gas – Guayaquil». Mayer Hnos. Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

La Fábrica del Gas – Guayaquil

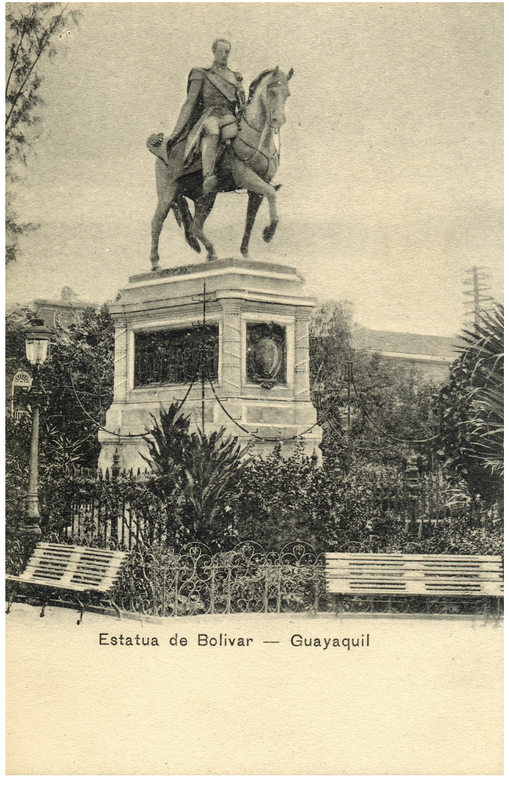
La Fábrica del Gas de Guayaquil, creada hacia 1902, fue uno de los pilares del desarrollo industrial de la ciudad a inicios del siglo XX. Su existencia transformó la dinámica del Barrio del Astillero, marcando el paso de la urbe hacia la modernidad. Se asentó sobre la calle Eloy Alfaro, una vía del sur de la ciudad que funcionó como el principal eje manufacturero y naviero de la época, albergando también a otras grandes empresas. Hasta entonces la ciudad dependía en gran medida de sistemas rudimentarios para la energía y la iluminación. Se construyó para generar gas manufacturado, procesado a partir de combustibles. Este suministro se distribuía de forma entubada para abastecer los sistemas de alumbrado antes de la masificación de la energía eléctrica.



Tarjeta postal «El Astillero– Guayaquil». Mayer Hnos. Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

El Astillero – Guayaquil

Guayaquil funcionaba como una ciudad anfibia donde el río no solo dividía el espacio, sino que contenía comunidades de trabajadores fluviales, comerciantes menores de frutas, carbón y madera, y estibadores que habitaban sobre las aguas. El paisaje ilustra la hibridación tecnológica: la persistencia de los métodos de transporte ancestrales indígenas conviviendo con la infraestructura portuaria moderna. Una edificación de madera y zinc de gran escala y varios niveles con techos a dos aguas, una bodega, aserradero o taller naval, ubicado en la orilla para facilitar la descarga de materias primas. El Astillero se erigió como el corazón proletario e industrial donde se concentraba la mano de obra del campo que venía a trabajar en la construcción, la fundición y la molienda.



■ Tarjeta postal «Estatua de Bolívar – Guayaquil». Mayer Hnos. Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Estatua de Bolívar – Guayaquil

La estatua fue inaugurada en 1874 por iniciativa de un comité de ciudadanos dedicados a conmemorar la memoria del Libertador. Se ubicó en la antigua Plaza de Armas o Plaza de la Iglesia Matriz, la cual pasó a llamarse Plaza Bolívar y Parque Seminario. Durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, las repúblicas latinoamericanas recurrieron a la monumentalidad ecuestre como una herramienta sociopolítica pedagógica. Colocar a Simón Bolívar en el centro del espacio público no era solo un acto estético, sino un mecanismo para educar a los ciudadanos en los valores del patriotismo, la libertad y el orden institucional. La estatua ecuestre sigue el canon neoclásico europeo decimonónico. Bolívar es retratado con su uniforme militar, capa flotante y en una postura de dominio sobre la cabalgadura.



■ Tarjeta postal «Estatua de Olmedo – Guayaquil». Mayer Hnos. Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Estatua de Olmedo – Guayaquil

La estatua se inauguró en 1892 para conmemorar el proceso independentista, en la intersección de las avenidas Zaraguro (hoy Olmedo) e Industria (actual Eloy Alfaro). A diferencia de las efigies militares tradicionales montadas a caballo, la obra del escultor francés Jean Alexandre Falguière inmortaliza a José Joaquín de Olmedo sentado en un sillón, sosteniendo una pluma y papeles. Esto resalta la construcción de un imaginario civil, legalista e intelectual para Guayaquil. Se exalta al poeta, estadista y primer alcalde de la ciudad, consolidando un orgullo regional. El pedestal cuenta con figuras alegóricas de bronce que representan la Fama y la Historia destinadas a consolidar la memoria histórica y los mitos fundacionales de la nación.



■ Tarjeta postal «Estatua de Rocafuerte–Guayaquil». Mayer Hnos. Guayaquil, 1904. Col. Miguel Díaz Cueva. AFP–INPC nº 3523.

Estatua de Rocafuerte – Guayaquil

Inaugurada en 1880, la estatua a Vicente Rocafuerte, segundo presidente del país y primer mandatario de origen ecuatoriano, ostenta el mérito histórico de ser el primer monumento público erigido en Guayaquil. Fundida en bronce por el escultor francés Aimé Millet, sobrevivió a los incendios que consumieron el centro a fines del siglo XIX. Rocafuerte aparece de pie, envuelto en una capa académica con una actitud reflexiva y sosteniendo sus escritos. Esta iconografía enfatiza los valores de la Ilustración, el constitucionalismo y la educación laica que el prócer promovió, proyectando a Guayaquil como un faro de civilidad y pensamiento intelectual frente al militarismo de la época.



■ Tarjeta postal «Estatua de Rocafuerte–Guayaquil». Mayer Hnos. Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Estatua de Rocafuerte – Guayaquil

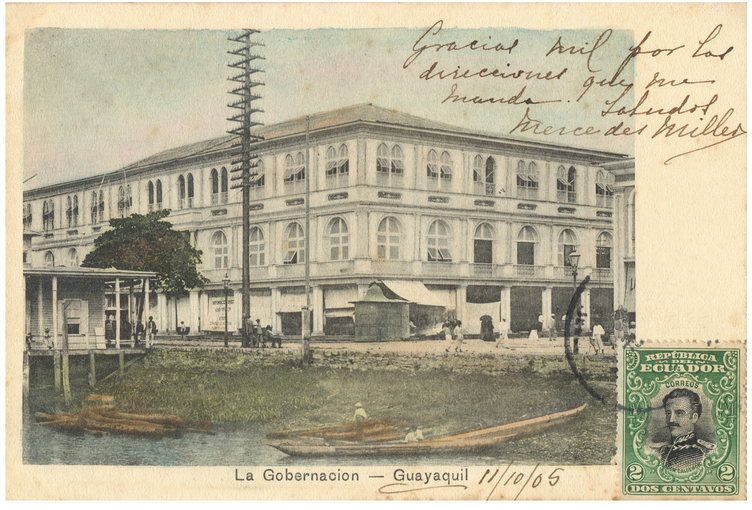
Versión coloreada de la anterior tarjeta postal. La composición muestra una plaza delimitada por una verja de hierro forjado, parterres de vegetación y bancos de madera, un diseño propio del urbanismo higienista decimonónico, cuyo propósito era disciplinar el espacio público. Al fondo se distinguen los edificios residenciales y comerciales de madera de corte republicano, caracterizados por sus amplios portales en la planta baja y balcones corridos en los pisos superiores. En primer plano sobresale un poste de iluminación pública de hierro fundido decorado con volutas y rematado por faroles a gas o electricidad temprana que cumplía una función utilitaria de seguridad y de estatus e industrialización urbana.



■ Tarjeta postal «La Catedral – Guayaquil». Mayer Hnos. Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

La Catedral – Guayaquil

La imagen corresponde a la penúltima versión del templo, construida en madera y hierro corrugado a finales del siglo XIX, frente al actual Parque Seminario. Esta obra clasicista con torres neogóticas fue demolida en 1924 para dar paso a la actual estructura de hormigón armado, diseñada por Juan Antonio Alavedra. Un detalle de valor sociológico en las torres radica en los relojes de aguja. La falta de sincronización entre los relojes públicos de la urbe era una constante en la época, marcando la transición de una temporalidad agraria y portuaria hacia la rigidez del tiempo industrial y mercantil moderno que intentaba implantarse con la llegada del ferrocarril y las redes telegráficas. La Catedral operaba como un centro espiritual y de control social.



■ Tarjeta postal «La Gobernación – Guayaquil». Mayer Hnos. Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

La Gobernación – Guayaquil

Esta estructura de tres pisos, que ocupaba una manzana entera sobre la avenida Malecón, sobrevivió al Gran Incendio de 1896, pero fue destruida por otro voraz incendio en 1917. Es un testimonio gráfico de la era en que los grandes edificios públicos dependían de la destreza de los carpinteros locales antes de la llegada del hormigón armado. Exhibe una simetría neoclásica adaptada al entorno del trópico. La planta baja presenta soportales con columnas que protegen a los peatones del sol y las lluvias, mientras que los pisos superiores cuentan con hileras de ventanas altas con arcos de y celosías ideadas para maximizar la ventilación cruzada proveniente del río. Utilizar la sede del gobierno político como soporte del mensaje funcionaba como un símbolo de estatus.



■ Tarjeta postal «Mercado de Guayaquil». Mayer Hnos. Guayaquil, 1904. Col. Carlos Teixidor.

Mercado de Guayaquil

Se observa una gran actividad humana sobre la calle empedrada, con una carreta y numerosos comerciantes informales, campesinos y vivanderas que vendían sus productos directamente en el suelo o en pequeños cajones. La vestimenta revela la confluencia de estratos en el mercado, con hombres de sectores populares con sombreros de paja toquilla y ropas sencillas de trabajo, junto a compradores. El mercado era el gran democratizador del espacio urbano; el único lugar donde la élite –o sus empleados– y el proletariado se encontraban cada mañana. El cuerpo del mercado exhibe una arquitectura industrial de cubiertas de hierro y amplios aleros soportados por delgados pilares metálicos, un diseño que respondía a los manuales del urbanismo higienista.



■ Tarjeta postal «Mercado del Malecón. Guayaquil». Mayer Hnos. Guayaquil, 1904. Col. Carlos Teixidor.

Mercado del Malecón – Guayaquil

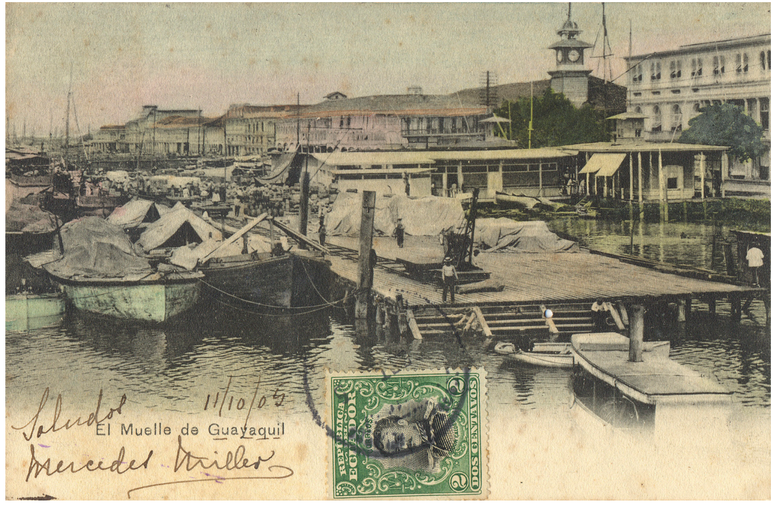
Guayaquil consolidaba en esta época su rol de puerto nodal; el muelle del mercado era el punto de quiebre donde los productos agrícolas del agro costeño –cacao, banano, frutas tropicales, etc.– se desembarcaban para abastecer el consumo interno o ser transferidos a los grandes navíos transatlánticos. Destaca un coche de tranvía urbano tirado por dos mulas —operado por la Empresa de Carros Urbanos— que transformó la noción de distancia y tiempo para los guayaquileños. El tranvía permitía que obreros, estibadores y comerciantes se desplazaran rápidamente a lo largo del eje del Malecón por una tarifa mínima. La calzada paralela al río se muestra tomada por una multitud heterogénea ya que el mercado desbordaba su infraestructura física.



Tarjeta postal «Resguardo y Capitanía – Guayaquil». Mayer Hnos. Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Resguardo y Capitanía–Guayaquil

Edificación de arquitectura republicana costeña en madera con portales y columnas sencillas, para resistir el clima tropical y ofrecer un acceso inmediato al muelle. En este espacio se legalizaban los cargamentos, se cobraban los aranceles y se autorizaba el atraque de las naves. Sobresale la estructura de un mástil o torre de vigía naval, fundamental para la operatividad del puerto. Desde allí se izaban banderas y señales ópticas para guiar el denso tráfico de vapores transatlánticos, remolcadores y balsas que surcaban el Río Guayas. La escena transmite una atmósfera de orden, quietud y control estatal y la calzada y las aceras se aprecian despejadas, custodiadas por faroles de alumbrado público.



Tarjeta postal «Muelle de Guaya–quil». Mayer Hnos. Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Muelle de Guayaquil

Destaca un amplio muelle de madera con escalinatas que descienden hacia el nivel del agua. Sobre la plataforma se aprecian bultos de mercancías cubiertos por lonas y una pequeña grúa mecánica de carga manual. Este muelle era el verdadero motor económico de la ciudad: el punto donde la riqueza del *boom* agroexportador pasaba de las manos locales a los mercados globales. Se observa una acumulación de embarcaciones menores, botes techados con lonas a modo de tiendas de campaña y lanchas motoras tempranas. El muelle no era solo un punto de tránsito, sino un espacio habitado donde los estibadores, marineros y pequeños comerciantes fluviales vivían y trabajaban en constante interacción con el vaivén del río Guayas.



Tarjeta postal «Cacería de Caimanes á las orillas del rio Guayas». Mayer Hnos. Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Cacería de Caimanes á las orillas del rio Guayas

El grupo de hombres de pie revela la participación en la cacería de la alta burguesía local y extranjeros vinculados a las casas comerciales. Visten trajes claros, corbatas, chalecos y camisas, acompañados por sombreros de ala y cascos salacot, típicos de las expediciones coloniales en zonas tropicales. Esta vestimenta operaba como un símbolo de estatus: demostraba que eran hombres de negocios que podían permitirse el lujo de la caza deportiva como actividad de esparcimiento. En contraste, sentados o de rodillas en el suelo junto a la presa, se observa a los trabajadores locales, peones o guías montuvios. En el centro yacen el cuerpo sin vida de dos enormes caimanes del Guayas.



Tarjeta postal «Vista del Chimborazo». Mayer Hnos. Guayaquil, 1904. Col. Carlos Teixidor.

Vista del Chimborazo

Un grupo de jinetes cruzando la estepa de pajonal andino. Algunos de los hombres visten ropas tradicionales y pesados ponchos de lana, ideales para soportar el gélido viento de la altura, acompañados de sombreros de ala ancha. El caballo en la Sierra ecuatoriana de inicios de siglo no era solo un medio de transporte, era un potente marcador de estatus socioeconómico. Quienes aparecen montados en la postal representan a arrieros, hacendados o viajeros acomodados en travesía, mientras que las poblaciones indígenas locales solían realizar estos trayectos a pie, reflejando las estructuras feudales de la hacienda andina. El volcán Chimborazo, era utilizado para proyectar una imagen de un Ecuador majestuoso, eterno y unificado bajo un mismo paisaje geográfico.



Tarjeta postal «Misioneros visitando los indios del Oriente – Ecuador». Mayer Hnos. Guayaquil, 1904. Col. Privada.

Misioneros visitando los indios del Oriente – Ecuador

El Estado delegó a las misiones religiosas la tarea de marcar soberanía territorial en el Oriente donde operaban como agentes civilizatorios y administrativos en fronteras difusas y disputadas. La composición fotográfica traduce las relaciones de poder de la época: los tres misioneros se encuentran sobre caballos, mientras que los dos indígenas flanquean la escena a pie, construyendo una narrativa visual donde el misionero es el sujeto activo, móvil y portador del cambio, mientras que los nativos actúan como el marco estático de la "barbarie" que recibe la acción civilizatoria. Los indígenas parecen guías o cargadores quichuas de la Sierra que acompañaban la expedición transandina hacia la selva.



Tarjeta postal «Ruinas del castillo Inca Pilca – Cañar». Mayer Hnos. Guayaquil, 1904. Col. Privada.

Ruinas del castillo Inca Pilca – Cañar

La estructura que domina la elevación es el Castillo de Ingapirca o Templo del Sol, con su diseño elíptico un rasgo incaico de élite inusual y de alta jerarquía. La técnica constructiva emplea el almohadillado inca, bloques de piedra cortados con precisión que encajan sin argamasa. Ingapirca no es un sitio puramente inca sinó que fue un asentamiento de la cultura Cañari, famosa por su culto a la Luna y su resistencia militar. Tras la conquista incaica, los cusqueños no destruyeron el centro ceremonial cañari, sino que construyeron su templo encima. Esta superposición es una metáfora de la dominación imperial: asimilar y subsumir los lugares sagrados de los vencidos bajo el culto oficial del Tahuantinsuyo.



Tarjeta postal «El Observatorio astronómico de Quito». Mayer Hnos. Guayaquil, 1904. Col. Privada.

El Observatorio astronómico de Quito

Fundado en 1873 bajo el mandato del presidente Gabriel García Moreno, este observatorio fue uno de los primeros de su tipo en el continente. Planificó y supervisó su construcción el jesuita y astrónomo alemán Juan Bautista Menten, su primer director. Las torres cilíndricas estaban destinadas a albergar telescopios y grandes instrumentos de medición astronómica y meteorológica. El Observatorio no solo servía para mirar el cosmos, sino para estandarizar la hora nacional y predecir el clima, factores clave para el desarrollo de la agricultura y los transportes de la nación republicana. El entorno ajardinado evidencia la consolidación de La Alameda como un parque de corte europeo y de carácter higienista.



Tarjeta postal «El volcan Cotopaxi en erupcion». Mayer Hnos. Guayaquil, 1904. Col. Privada.

El volcán Cotopaxi en erupción

La imagen presenta al volcán Cotopaxi como protagonista de una vista panorámica: su cono nevado domina el paisaje, mientras el primer plano mas oscuro da profundidad a la escena. La fotografía permite identificar levemente una columna eruptiva por la izquierda del volcán. Se trata del episodio eruptivo documentado entre 1903 y 1904. Por eso, el título *«en erupción»* tenía un contexto real para quien compró o escribió la tarjeta. El Cotopaxi es un volcán activo de casi 5.900 metros, conocido por su cono nevado. Esa nieve hace especialmente peligrosas algunas erupciones: el material caliente puede derretir hielo y formar lahares, corrientes de lodo y rocas que bajan por los valles. En la gran erupción de 1877, esos flujos recorrieron enormes distancias.



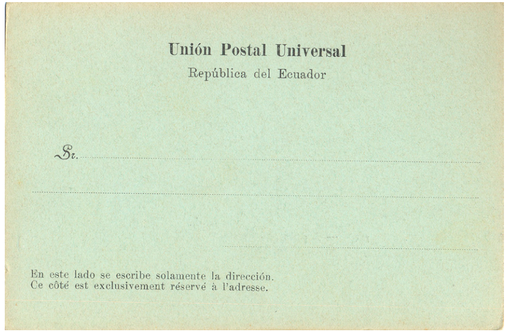
Tarjeta postal «Guapulo, lugar de romería cerca de Quito». Mayer Hnos. Guayaquil, 1904. Col. Privada.

Guapulo, lugar de romería cerca de Quito

El Santuario de la Virgen de Guápulo, reconocible por su gran cúpula y su fachada de piedra neoclásica y barroca fue construido a finales del siglo XVII. Históricamente, funcionaba como el primer gran centro de peregrinación mariana de la Audiencia de Quito. Desde la época colonial y bien entrado el siglo XX, miles de devotos de todos los estratos sociales descendían a pie desde Quito por el empinado camino de piedra para pedir milagros a la Virgen, convirtiendo el espacio en un punto de intensa cohesión social y fervor religioso. Guápulo se ubica en una quebrada que desciende hacia los valles de Cumbayá y Tumbaco que constituían la principal vía de acceso e interconexión hacia la Amazonía.

«GUAYAQUIL»
PAPELERÍA LA VIÑA
Impresor desconocido
Fotografía Julio Timm

Guayaquil, 1904



Reverso de las tarjetas postales de la Papelería La Viña, con fotografías de Julio Timm. Guayaquil, 1904.

Serie de un mínimo de 30 tarjetas postales, de fotógrafo e impresor desconocido, editadas por la Papelería La Viña de Guayaquil, impresas en fototipia, quizás también en la imprenta Samsot y Missé, Hermanos de Barcelona (Cataluña), aunque no consta. Impresas en color gris, algunas fotografías se presentan difuminadas y rodeadas de un marco blanco en sus extremos y otras con los extremos definidos, muestran vistas urbanas de Guayaquil, trabajos artesanales, vendedores y el rio y poblaciones cercanas. La leyenda aparece impresa en color verde, y el nombre del editor en vertical en un lateral. En el ángulo inferior derecho aparece el nombre del fotógrafo. Los reversos, de cartulina verde, contienen el texto «*Unión Postal Universal. República del Ecuador*» y tres líneas de puntos para el nombre y la dirección, precedida la primera por la abreviatura «*Sr.*». En el extremo inferior izquierdo, aparece la indicación «*En este lado se escribe solamente la dirección*», y su traducción al francés.

POSTALES LOCALIZADAS

GUAYAQUIL

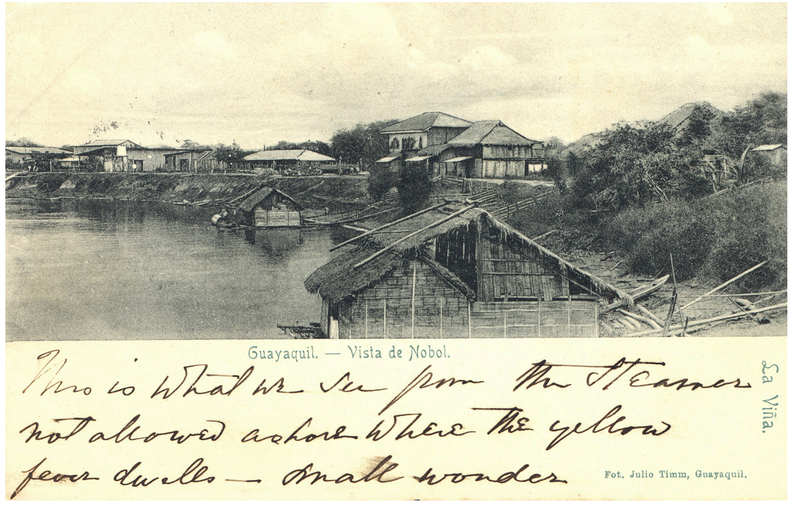
- La reedificación de Guayaquil
- Vista del Nobol
- Una de las balzas suprimidas en 1903
- Escena de la plaza provisional
- Mercachiffles sirios
- El correo
- A orillas del Guayas
- Aguador, Posarja
- Playa cerca de Posorja
- Playa de Posorja
- Tres palmas en la playa cerca de Posorja
- Sombrerera en la Plaza de Posorja
- Plaza de Daule
- Vista general de Daule
- Esquina del 'Conchero'
- Balza del Ferrocarril y vista de Durán
- Aserrando madera en el astillero de Posorja
- Aserrando madera en el astillero
- Club alemán,Calle Nueve de Octubre
- Balza del Ferrocarril y vista de Durán
- Calle principal y estación del ferrocarril, Durán
- Ejercicio de bomberos en el Malecón
- Vendedor de sandías
- Pescadores
- Entre las balzas
- Entre las balzas en el rio
- Muelle del ferrocarril, vapor 'Menes'
- Mercado de frutas en Canoas
- Ramada en el astillero
- Baño y Lunch



Tarjeta postal «Guayaquil – La reedificación de Guayaquil». La Viña, Fot. Julio Timm, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

La reedificación de Guayaquil

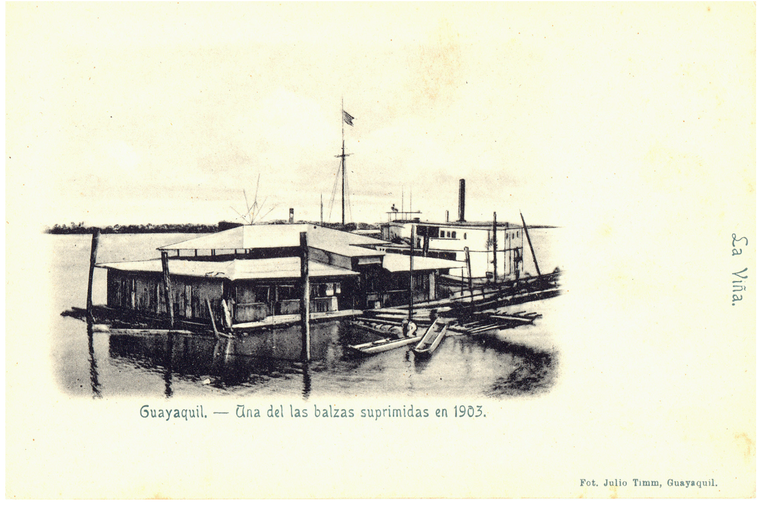
Guayaquil sufrió catástrofes sucesivas como el Gran Incendio de 1896, seguido por el Incendio del Carmen en 1902. La imagen muestra a los trabajadores rodeados de una acumulación de troncos y tablones de madera rústica. La fisonomía urbana dependía de la destreza de estos artesanos de la madera, quienes aplicaron las técnicas ancestrales del astillero naval, el ensamblaje flexible, para levantar los edificios de la era del *boom* cacaotero. Visten camisas claras de mangas largas y pantalones de trabajo, coronados por sombreros de paja de ala ancha para protegerse del sol. Esta imagen dignifica al sujeto proletario y migrante, convirtiéndolo en el motor explícito del progreso material. Se aprecia la estructura de un edificio en pleno proceso de andamiaje.



Tarjeta postal «Guayaquil – Vista del Nobol». La Viña, Fot. Julio Timm, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil – Vista del Nobol

Paisaje fluvial de Nobol, localidad ligada a la cuenca hidrográfica del Río Guayas, con viviendas tradicionales montuvias con paredes de caña guadúa y un pronunciado techo de paja a dos aguas. Sobre el río, flota otra estructura habitacional levantada sobre una balsa de troncos. El paisaje retrata la perfecta adaptación de la población local al ecosistema de la cuenca del Guayas. Las casas flotantes y ribereñas funcionaban como nodos dinámicos para los campesinos, pescadores y recolectores que usaban el río como su autopista de movilidad e intercambio comercial. En la parte superior de la orilla se aprecian edificaciones de mayor envergadura, con dos plantas y estructuras de madera más rígidas una muestra de la jerarquización del espacio rural.



Tarjeta postal «Guayaquil – Una de las balzas suprimidas en 1903». La Viña, Fot. Julio Timm, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil – Una de las balzas [sic] suprimidas en 1903

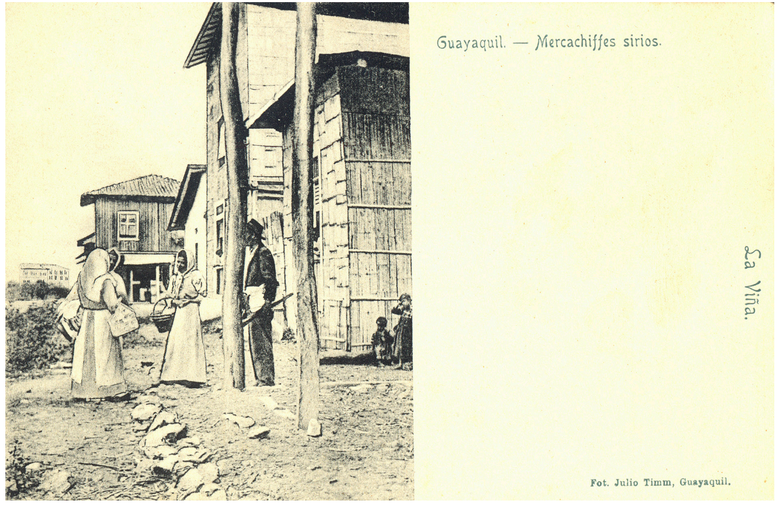
Durante siglos, desde la época prehispánica Huancavilca y a lo largo de la Colonia, el Río Guayas albergó una inmensa comunidad de viviendas, bodegas y mercados flotantes levantados sobre grandes troncos de madera de balsa o huachapelí. Sin embargo, el Guayaquil de inicios del siglo XX, impulsado por las élites comerciales de la era agroexportadora cacaotera, buscaba emular los cánones estéticos urbanos y modernos de Europa. Así, para la mentalidad de los alcaldes y planificadores de la época, esta "ciudad anfibia" comenzó a ser vista como un sinónimo de atraso, desorden visual e insalubridad, motivando la ordenanza de su desalojo y destrucción definitiva del perfil del Malecón en el año 1903.



Tarjeta postal «Guayaquil – Escena de la plaza provisional en 1903». La Viña, Fot. Julio Timm, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil – Escena de la plaza provisional

Tras los voraces incendios de 1896 y 1902, la municipalidad habilitó de forma temporal solares vacíos o plazas abiertas para que la población continuara abasteciéndose de víveres. Eran espacios de contingencia donde las ordenanzas higienistas se relajaban ante la necesidad de supervivencia. La infraestructura del puesto comercial es sumamente rústica y efímera: un tinglado de madera cubierto por telas amarradas a postes para proteger los productos del sol y las lluvias. Debajo se suspenden canastas de mimbre y utensilios. Una mujer con la indumentaria tradicional denota el recato y la vestimenta típica de las clases populares de la costa a inicios de siglo XX.



Tarjeta postal «Guayaquil – Mercachiffes sirios». La Viña, Fot. Julio Timm, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil – Mercachiffes sirios

La imagen es uno de los pocos y más tempranos registros visuales de la inmigración árabe al Ecuador, a principios del siglo XX, un fenómeno que transformó la estructura económica, social y política del litoral. Al ingresar con pasaportes otomanos, la población local los denominó como turcos o sirios a pesar de que la gran mayoría de esta primera ola eran cristianos maronitas u ortodoxos. A diferencia de otras colonias europeas que buscaban tierras agrícolas, estos migrantes se asentaron en el tejido urbano para dedicarse al intercambio de mercancías. El término "mercachifle" se utilizaba de forma condescendiente para referirse al vendedor que recorría las calles cargando su mercancía a cuestas. Esta fue la estrategia de inserción económica clave de la colonia árabe.



Tarjeta postal «Guayaquil – El correo». La Viña, Fot. Julio Timm, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil – El correo

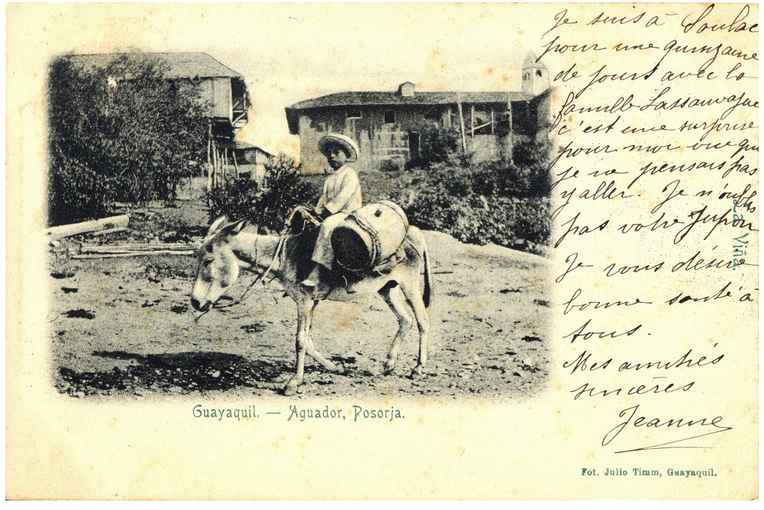
En el Guayaquil de la era agroexportadora cacaotera, el edificio de Correos y Telégrafos era parte del sistema nervioso de la economía. Conectaba de forma inmediata las transacciones de los grandes banqueros y exportadores del Malecón con los mercados financieros de Nueva York, Londres y París. Destaca los grandes postes telegráficos y telefónicos provistos de múltiples crucetas de madera. Su irrupción en el paisaje de calles anchas alteraba la fisonomía de la ciudad republicana, chocando con las estructuras coloniales y tradicionales previas. Los edificios que flanquean la calle exponen la clásica tipología arquitectónica tropical con amplios portales soportados por columnas en la planta baja para proteger al peatón del sol y de las lluvias torrenciales.



Tarjeta postal «Guayaquil – A orillas del Guayas». La Viña, Fot. Julio Timm, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil – A orillas del Guayas

Por el río Guayas transitaban las balsas, canoas y vapores cargados de cacao, café y frutas desde las haciendas del interior hacia los muelles de Guayaquil. La quietud del agua muestra la fisonomía de la cuenca antes de las transformaciones industriales y defensivas del perfil ribereño. Se aprecia una casa de filiación montuvia construida con caña guadúa y paja y elevada sobre puntales de madera que protegía a la familia de las inundaciones. Varias palmeras de coco sobresalen sobre la línea del horizonte y la flora que acompaña a la vivienda, combinada con los matorrales bajos de la orilla, tipifica el paisaje nativo del bosque tropical monzónico de la Costa ecuatoriana antes de la masiva deforestación ligada a los monocultivos agrícolas.



Tarjeta postal «Guayaquil – Aguador, Posarja». La Viña, Fot. Julio Timm, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil – Aguador, Posorja

Posorja era una ancestral comunidad de pescadores en los límites del golfo de Guayaquil en una zona costera semidesértica, donde el acceso al agua dulce ha sido históricamente uno de los mayores desafíos de supervivencia. El aguador era el encargado de mitigar esta carencia, un distribuidor ambulante vital que transportaba el agua desde pozos o vertientes continentales hacia los hogares de la población. La imagen inmortaliza a un niño montado sobre un asno, el cual carga a sus costados dos grandes barriles de madera sujetos por correas. Este sistema de almacenamiento y tracción animal, de herencia colonial hispánica, fue la infraestructura de abasto dominante en los sectores populares y rurales de la Costa mucho antes de la instalación de redes de tuberías públicas.



Tarjeta postal «Guayaquil – Playa cerca de Posorja». La Viña, Fot. Julio Timm, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil – Playa cerca de Posorja

La postal muestra una cabaña tradicional levantada sobre pilotes de madera justo en el borde donde la arena se encuentra con el talud de la costa. Esta disposición responde a los patrones de asentamiento prehispánicos de los pueblos pescadores, como los huancavilcas que habitaron originalmente la zona de Posorja. Los puntales protegían la vivienda de las altas mareas vivas y de las violentas dinámicas del oleaje del Golfo de Guayaquil. Construida con caña guadúa picada y techumbre de paja, la casa cuenta con una escalera rústica de troncos para acceder al nivel habitacional. En la playa se aprecia una canoa alargada y restos de maderos, evidenciando que el espacio no era un lugar de ocio contemplativo o turístico, sino un área de trabajo doméstico y pesquero.



Tarjeta postal «Guayaquil – Playa de Posorja». La Viña, Fot. Julio Timm, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil – Playa de Posorja

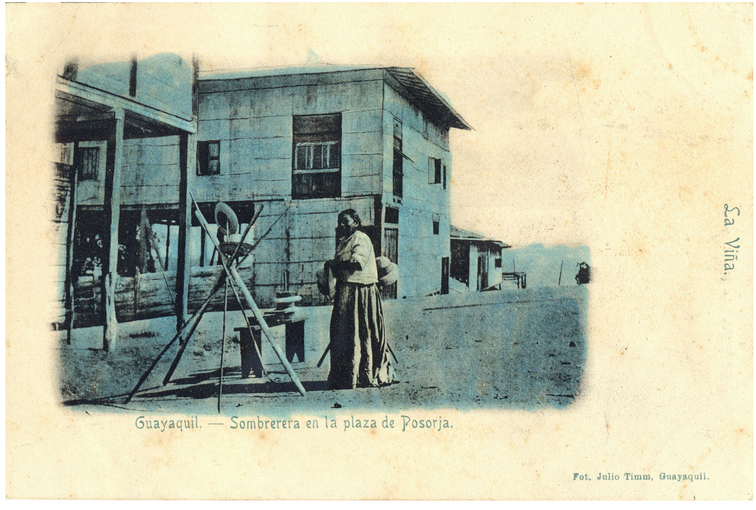
El núcleo antropológico de la postal está formado por tres figuras junto a una canoa alargada: una joven de cabello denso y ropajes tradicionales de manta clara y dos hombres con camisas claras y sombreros de paja toquilla que preparan la embarcación sobre la arena. Detrás, un conjunto de balandras, embarcaciones de madera de mediano calado dotadas de mástiles, que eran el pilar del transporte costero. Movilizaban las capturas de pescado, sal y recursos desde el Golfo de Guayaquil hacia los mercados de la urbe porteña. Una hilera de edificaciones residenciales y comerciales de dos plantas combinan portales y balcones superiores de madera sustentadas por pilotes para protegerse de las altas mareas y la inestabilidad de la arena.



■ **Tarjeta postal «Guayaquil – Tres palmas en la playa cerca de Posorja». La Viña, Fot. Julio Timm, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.**

Guayaquil – Tres palmas en la playa cerca de Posorja

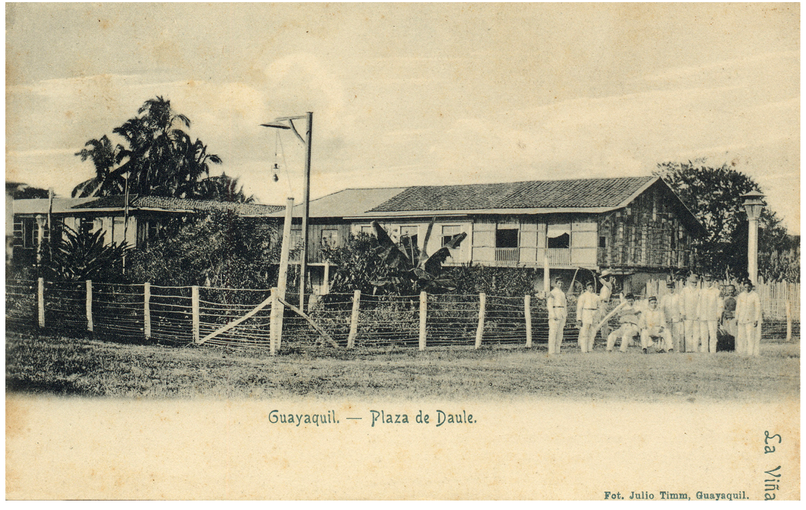
Recortada contra la línea del horizonte, destaca una cabaña tradicional montuvia o de pescadores. Su arquitectura sigue los patrones del trópico húmedo: levantada sobre altos puntales de madera, con paredes ligeras de caña guadúa y un pronunciado tejado a una sola agua, cubierto de paja. Su ubicación solitaria evoca el relativo aislamiento de las familias del perfil costanero del golfo, donde la subsistencia dependía de la cercanía inmediata a los recursos del mar. Un pequeño desembarcadero, espigón o camellón de tierra compactada y madera era la infraestructura mínima necesaria para facilitar el atraque de las canoas y balandras durante las oscilaciones de la marea.



■ **Tarjeta postal «Guayaquil – Sombrerera en la plaza de Posorja». La Viña, Fot. Julio Timm, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.**

Guayaquil – Sombrerera en la Plaza de Posorja

La imagen inmortaliza el eslabón final de una de las industrias artesanales más importantes del Ecuador: la manufactura del sombrero de paja toquilla. Aunque internacionalmente se les conoció como *Panama Hats,* debido a su masivo uso y distribución durante la construcción del Canal de Panamá, estos sombreros eran un producto ecuatoriano. La exportación de sombreros de paja toquilla tejidos a mano en las provincias de Manabí, Azuay y Guayas constituía uno de los principales rubros económicos del país. Era un oficio femenino y doméstico, transmitido de generación en generación, que permitía a las mujeres aportar ingresos cruciales a la economía del hogar.



Tarjeta postal «Guayaquil – Plaza de Daule». La Viña, Fot. Julio Timm, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil – Plaza de Daule

Es una simple explanada de tierra que responde al modelo de las plazas de armas coloniales de los pueblos del interior, que operaban como espacios multifuncionales para ferias agrícolas, asambleas civiles y el tránsito ganadero. Sobresale un poste de madera elevado con un brazo inclinado del cual suspende un farol o lámpara de alumbrado público, a gas o kerosene, como método de iluminación. Un grupo de ciudadanos locales vestidos con trajes claros de manta o algodón de dos piezas, sacos y pantalones blancos, con sombreros de paja o de ala corta, una vestimenta de distinción y adaptación climática por excelencia de la burguesía comercial y los hacendados de la Costa, junto con algunos uniformados, probablemente de una banda musical militar.



Tarjeta postal «Guayaquil – Vista general de Daule». La Viña, Fot. Julio Timm, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil – Vista general de Daule

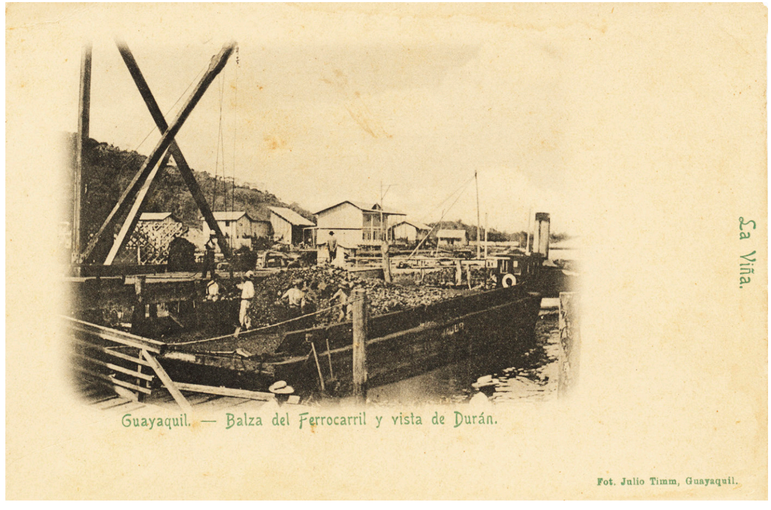
La imagen ilustra cómo el trazado urbano de Daule se estructuraba linealmente siguiendo la curva del río, que no solo dividía el territorio, sino que operaba como la calle principal, la plaza de abastos y el canal de comunicación directa con el puerto de Guayaquil. La escala del asentamiento revela la importancia de Daule como cabecera cantonal. Sobresale la aguja vertical de la torre de la iglesia, que operaba como el hito arquitectónico y visual más alto, simbolizando el control espiritual e institucional sobre el paisaje rural. Una mujer vestida con ropajes tradicionales oscuros junto a niños con camisas sencillas de manta clara se encuentran sentados sobre troncos de madera alineados a la orilla del río, prueba del transporte de madera por flotación.



Tarjeta postal «Guayaquil – Esquina del 'Conchero'». La Viña, Fot. Julio Timm, Guayaquil, 1904. Col. Carlos Teixidor.

Guayaquil – Esquina del 'Conchero'

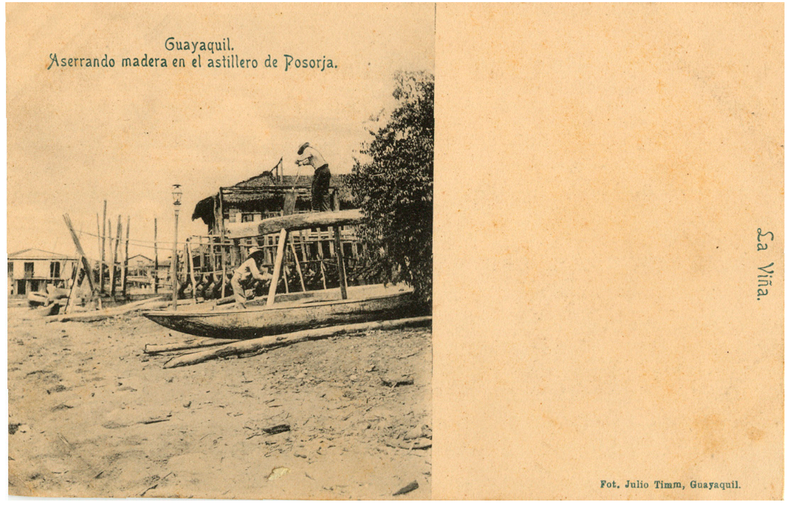
El sector del Conchero, ubicado en los linderos del barrio del Astillero, recibía este apelativo debido a que era el muelle y playón donde recalaban las canoas cargadas de conchas y moluscos recolectados en los densos manglares del Golfo de Guayaquil. Era un espacio ruidoso, de intenso olor marino y de fuerte carácter obrero y plebeyo. El suelo se muestra sin pavimentar. Las paredes de la esquina muestran el enlucido descascarado y manchas de humedad. Sobre la puerta de madera un rótulo del *"Restaurante del Porvenir. Comida a toda hora"*, destinada a estibadores y marineros que frecuentaban el barrio. Una mujer cruza la calle vestida con falda o saya larga de tonos claros,mirando la cámara.



Tarjeta postal «Guayaquil – Balza del Ferrocarril y vista de Durán». La Viña, Fot. Julio Timm, Guayaquil, 1904. Col. Miguel Díaz Cueva. AFP–INPC nº 10656.

Guayaquil – Balza [sic] del Ferrocarril y vista de Durán

Durán, en la orilla oriental del Río Guayas, frente a Guayaquil, era la terminal de partida del ferrocarril hacia la Sierra. Dado que no existían puentes sobre la ría, esta barcaza de carga operaba como el eslabón intermodal indispensable. Se transportaban materiales pesados, carbón y productos agrícolas que cruzaban el río para conectar los vagones del tren con los buques transatlánticos del puerto. En las faldas del cerro, se divisa el asentamiento temprano de Durán, bodegas, talleres mecánicos y viviendas con cubiertas de zinc. Durán pasó de ser un modesto caserío fluvial a convertirse en un dinámico enclave proletario y ferroviario habitado por técnicos extranjeros y obreros.



Tarjeta postal «Guayaquil. Aserrando madera en el Astillero de Posorja». La Viña, Fot. Julio Timm, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil – Aserrando madera en el astillero de Posorja

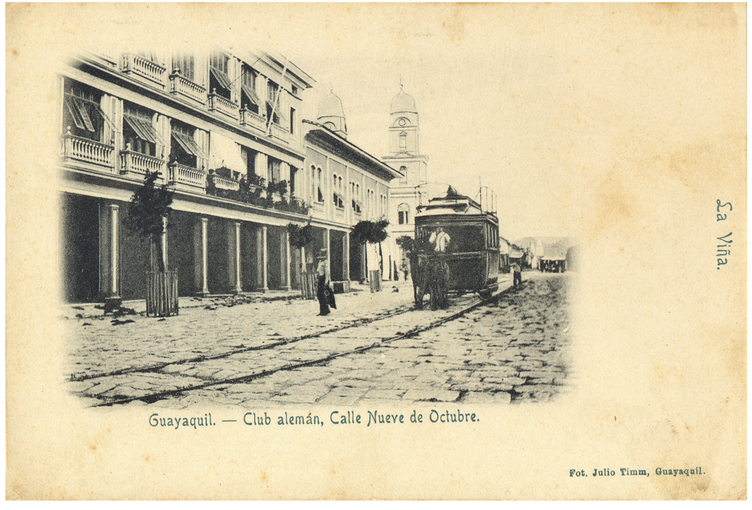
La imagen muestra una técnica artesanal físicamente extenuante: el aserrado longitudinal de troncos mediante un serrucho o sierra de dos manos para cortar los tablones que formarían el casco de las embarcaciones, técnica que requería a dos operarios coordinados en perfecta sincronía. El aserrador superior –parado directamente sobre el tronco– se encargaba de guiar la línea del corte y tirar de la sierra hacia arriba; el aserrador inferior –ubicado abajo– tiraba con fuerza hacia abajo. Este método, heredado de los carpinteros de ribera de la Colonia, persistía en esos años en los cantones y comunas costeras debido a la falta de aserraderos mecanizados a vapor en las zonas rurales del golfo.



Tarjeta postal «Guayaquil. Aserrando madera en el astillero». La Viña, Fot. Julio Timm, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil – Aserrando madera en el astillero

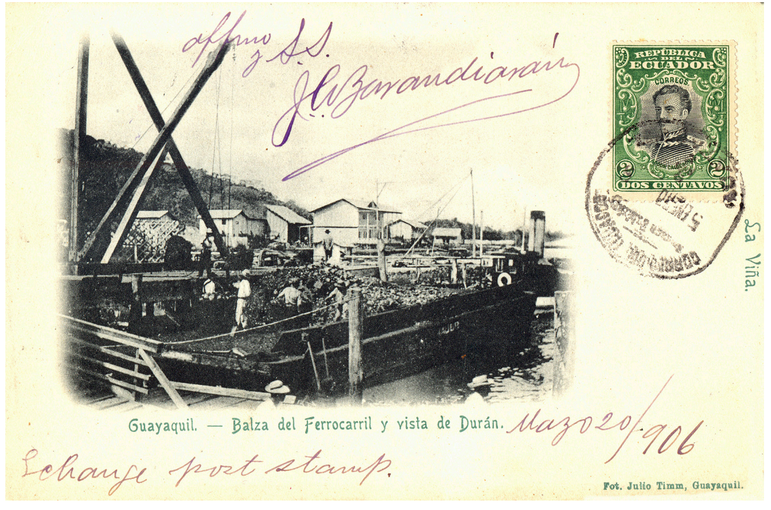
La imagen muestra los talleres de ribera de Guayaquil. A pesar de encontrarse en el núcleo urbano del puerto principal de la nación, la técnica del aserrado longitudinal sigue dependiendo de la fuerza muscular humana. Se aprecia el mismo caballete elevado de madera que sostiene un gran tablón, una estampa demuestra que la mayoría de las obras civiles y la reconstrucción de los portales de Guayaquil dependían de una masiva mano de obra artesanal preindustrial, antes de la generalización de los aserraderos mecánicos a vapor. El paisaje industrial es del barrio El Astillero, lleno de aserraderos, fundiciones, maestranzas de ferrocarril o bodegas de acopio de madera.



Tarjeta postal «Guayaquil – Club alemán, Calle Nueve de Octubre». La Viña, Fot. Julio Timm, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil – Club alemán, Calle Nueve de Octubre

La sede del Club Alemán –Deutscher Klub– era un edificio con una estructura de tres pisos de madera en estilo neoclásico. Durante el auge de la economía agroexportadora del cacao, Guayaquil se convirtió en el imán de importantes casas comerciales y bancos de Europa Central, como las firmas Kruger, Stagg, Zohrer, entre otras. No era solo un centro de entretenimiento o nostalgia para la colonia germana; funcionaba como un núcleo hermético de alta influencia geopolítica y financiera donde se negociaban los precios internacionales de la "pepa de oro" y se consolidaban alianzas matrimoniales y políticas con la aristocracia criolla local. Delante, circula un tranvía de tracción animal, un "carro de sangre".



Tarjeta postal «Guayaquil – Balza del Ferrocarril del Ferrocarril y vista de Durán». La Viña, Fot. Julio Timm, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil – Balza [sic] del Ferrocarril y vista de Durán

En el periodo de construcción del tendido ferroviario hacia Alausí y Riobamba, por parte de la empresa de Archer Harman, la balsa del ferrocarril de la imagen transportaba carbón de piedra a granel importado, que los estibadores manipulan bajo la grúa de tijera. Este mineral era indispensable para alimentar las calderas de las locomotoras a vapor que descansaban en la orilla de Durán, visible al fondo, convirtiendo a esta balsa en un eslabón energético del proyecto de conectividad más ambicioso del periodo liberal. La anotación *"Intercambio de sellos postales"* muestra el furor por coleccionar tarjetas postales y timbres de países considerados "exóticos" o lejanos por las potencias occidentales.



Tarjeta postal «Guayaquil – Calle principal y estación de ferrocarril, Durán». La Viña, Fot. Julio Timm, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil – Calle principal y estación del ferrocarril, Durán

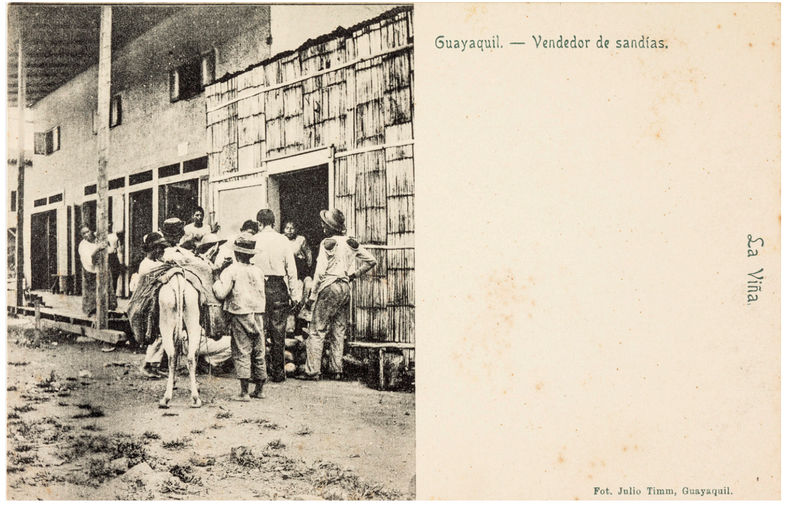
La imagen captura el corazón operativo del proyecto ferroviario de Eloy Alfaro: Durán. Las vías de hierro se bifurcan sobre una calzada de tierra batida. Un conjunto de pesados maderos de soporte ferroviario listos para ser instalados, evidencian que la estación se encontraba en un proceso continuo de expansión y mantenimiento técnico. Conviven estructuras rústicas de caña guadúa y techos de paja con edificaciones de madera más sólidas y cubiertas de zinc de dos plantas. En medio, un transeúnte solitario. Durán dejó de ser un caserío fluvial para transformarse, a pura fuerza obrera, en el nexo vital del capitalismo agroexportador y la conectividad transandina.



Tarjeta postal «Guayaquil – Ejercicio de bomberos en el Malecón». La Viña, Fot. Julio Timm, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil – Ejercicio de bomberos en el Malecón

La postal captura a la institución civil más venerada y crucial del puerto: el Cuerpo de Bomberos de Guayaquil, en un momento donde la defensa contra el fuego era una cuestión de supervivencia personal y urbana absoluta para la ciudad. La imagen retrata un simulacro cotidiano sobre la calzada del Malecón donde los bomberos posan sosteniendo una pesada manguera de lona conectada a las bombas de presión. El agua acumulada en el suelo de piedra batida refleja el uso de los recursos de la ría del río Guayas para probar la potencia de los equipos. Los bomberos visten sus trajes de faena, con cascos rígidos de protección y chaquetones oscuros, coexistiendo con oficiales con gorras de tipo militar.



Tarjeta postal «Guayaquil – Vendedor de sandías». La Viña, Fot. Julio Timm, Guayaquil, 1904. Col. Carlos Teixidor.

Guayaquil – Vendedor de sandías

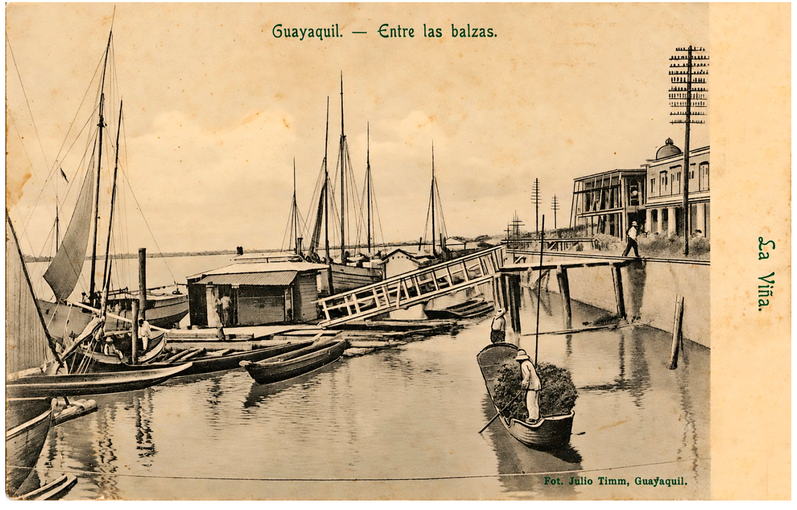
En un Guayaquil azotado por recurrentes epidemias como la fiebre amarilla, el consumo de frutas frescas con alto contenido de agua era parte indispensable de la dieta diaria y de la mitigación del sofocante calor estival. La importancia de la tracción animal se denota en el burro de carga, con alforjas de yute y mimbre repletas de sandías. Este sistema de distribución ambulante demuestra que la distribución de víveres en los barrios populares del puerto no dependía de locales fijos, sino de redes de campesinos y jornaleros montuvios que ingresaban a la urbe desde las chacras de la cuenca del Guayas para vender sus productos directamente en las puertas de las casas.



Tarjeta postal «Guayaquil – Pescadores». La Viña, Fot. Julio Timm, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil – Pescadores

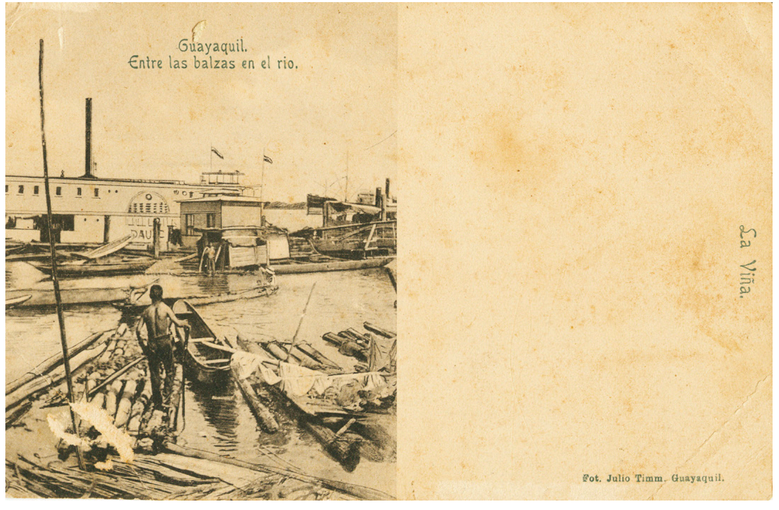
Reposando sobre el muelle de tablones de madera destacan estructuras cónicas alargadas tejidas con finas tiras de caña. Estos aparejos son nasas o trampas de pesca tradicionales, conocidas en algunas subregiones como catangas. Diseñadas con una técnica prehispánica perfeccionada a lo largo de la Colonia, estas trampas se sumergían en los esteros del golfo o en las orillas de los ríos Daule y Babahoyo aprovechando el cambio de las mareas. Los peces o crustáceos como el cangrejo y el camarón ingresaban atraídos por la carnada a través de un embudo interior que les impedía la salida. La masiva escala de estas trampas en la postal evidencia que el abasto del mercado de mariscos de Guayaquil dependía de esta tecnología artesanal manual.



Tarjeta postal «Guayaquil. Entre las balzas». La Viña, Fot. Julio Timm, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil – Entre las balzas [sic]

Una prueba del abigarrado entramado de la vida sobre el río Guayas, con viviendas tradicionales flotantes con techos planos y paredes de tablones asentadas de forma orgánica sobre masivas balsas de troncos. Conectando estas estructuras con el muelle de tierra firme se aprecia una pasarela o puente inclinado de madera con barandillas blancas. Esta infraestructura móvil al no estar empotrada de forma rígida, subía y bajaba de manera flexible adaptándose a las severas oscilaciones diarias de la marea de la ría, garantizando el flujo continuo de mercancías y personas hacia la urbe. Una canoa alargada, tripulada por un bogador con sombrero de paja toquilla, va cargada con un denso volumen de forraje o vegetación nativa.



Tarjeta postal «Guayaquil. Entre las balzas en el río». La Viña, Fot. Julio Timm, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil – Entre las balzas [sic] en el rio

El trabajador se encuentra parado sobre una precaria balsa de troncos de madera rolliza amarrados entre sí. A su lado una canoa alargada y paños de ropa o telas puestas a secar sobre los maderos. Esta estampa retrata la cotidianidad del denominado proletariado anfibio: hombres que no solo transportaban materias primas, sino que habitaban temporalmente sobre los ríos Daule y Babahoyo durante los días o semanas que tardaba el descenso de los bosques nativos hacia los aserraderos del puerto. Detrás, un gran buque de vapor de dos cubiertas, el "Daule", uno de los barcos insignias que cubrían las rutas de pasajeros, correspondencia y fletes agrícolas entre Daule y el Malecón de Guayaquil.



Tarjeta postal «Guayaquil– Muelle del ferrocarril 'Menes'». La Viña, Fot. Julio Timm, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil – Muelle del ferrocarril, vapor 'Menes'

Sobre las mansas aguas del río Guayas, navega el buque de vapor "Menes", de las flotas de cabotaje que abastecían los depósitos de la estación. Una pasarela de madera desciende desde el malecón de Durán hacia los muelles flotantes. Los sectores populares —estibadores, jornaleros y carboneros— habitaban en pequeñas cabañas y balsas rústicas de caña guadúa y madera dispuestas junto a las estructuras industriales de la empresa ferroviaria, utilizando los playones para secar ropas y gestionar su vida cotidiana a ras del agua. Las barcazas intercambiaban el carbón y materiales pesados para alimentar las locomotoras, consolidando la naturaleza intermodal río-tren del puerto de Durán.



Tarjeta postal «Guayaquil – Mercado de frutas en Canoas». La Viña, Fot. Julio Timm, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil – Mercado de frutas en Canoas

Era el corazón del abasto alimentario de la ciudad, un espacio donde la geografía fluvial de la cuenca del Guayas y la economía popular se fusionaban diariamente. Los agricultores y pequeños productores montuvios cosechaban sus productos en sus chacras, cargaban sus canoas de madera y navegaban aprovechando el descenso de la corriente de los ríos, para arribar al Malecón de Guayaquil en la madrugada. Al llegar al Malecón, las canoas no descargaban el producto en bodegas de tierra firme sino que las propias embarcaciones se convertían en los puestos de venta y instalaban un toldo de lona amarrada a postes donde se expendían sandías, melones, piñas, plátanos, mangos, naranjas y cacao entre otras frutas.



Tarjeta postal «Guayaquil – Ramada en el astillero». La Viña, Fot. Julio Timm, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil – Ramada en el astillero

Una ramada era un cobertizo rústico con techumbres provisionales de paja y paredes de retazos de caña guadúa picada y telas colgadas para frenar el sol. En el suelo de fango y aserrín descansan maderos de la construcción de barcazas. Sentada, rodeada de vasijas de barro, baldes de metal y la total precariedad del hogar obrero, una niña posa con la mirada fija hacia la cámara, con un pequeño perro a su lado. Es una de las muestras más honestas del catálogo de La Viña: expone la trastienda humana del *boom* cacaotero, demostrando que en el mismo barrio donde los carpinteros de ribera aserraban los barcos de vapor, las familias de los estibadores y jornaleros anfibios gestionaban su supervivencia cotidiana en condiciones de extrema vulnerabilidad habitacional.



Tarjeta postal «Guayaquil – Ramada en el astillero». La Viña, Fot. Julio Timm, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

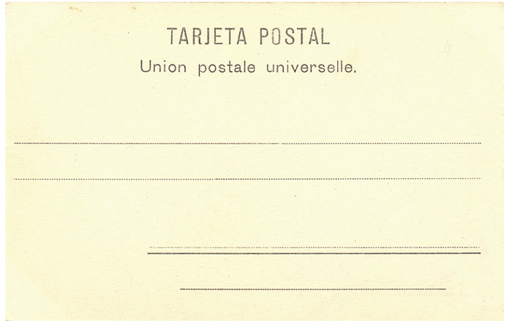
Guayaquil – Baño y lunch

Un testimonio visual de la vida cotidiana y las prácticas recreativas en el entorno fluvial de la ciudad, en los primeros años del siglo XX. Tres muchachos junto a unas embarcaciones de madera, bajo una estructura portuaria, uno tocado con un sombrero de canotier comiendo algún tipo de alimento en palito, y los otros dos lanzándose a la ría. Una muestra de la estrecha relación de Guayaquil con sus espacios acuáticos, utilizados no solamente para el transporte y las actividades comerciales, sino también para el baño, el esparcimiento y la sociabilidad popular. La presencia de construcciones portuarias y embarcaciones refuerza el carácter eminentemente fluvial del paisaje urbano. El anglicismo *lunch* es asociado a las transformaciones culturales y a la influencia extranjera.

«GUAYAQUIL»
FOTOGRAFÍA «VELOX»
JOSÉ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ

Guayaquil, 1904.

Serie de un mínimo de 19 tarjetas postales, editadas por Fotografía Velox, de José Rodríguez González, impresas en fototipia, en color negro. Las fotografías, aparecen difuminadas en uno de los extremos. Muestran vistas urbanas de Guayaquil y del río Guayas. Algunos modelos están coloreados. La leyenda aparece impresa en el mismo color que la imagen, y en el lateral derecho, en vertical o en la parte inferior, aparece el nombre del fotógrafo editor. El reverso contienen el texto *«Tarjeta postal. Union postale universelle»*, y cuatro líneas de puntos para el nombre y la dirección.



Reverso de las tarjetas postales editadas por Fotografía Velox, J. Rodríguez, González. Guayaquil, 1905.

POSTALES LOCALIZADAS

GUAYAQUIL

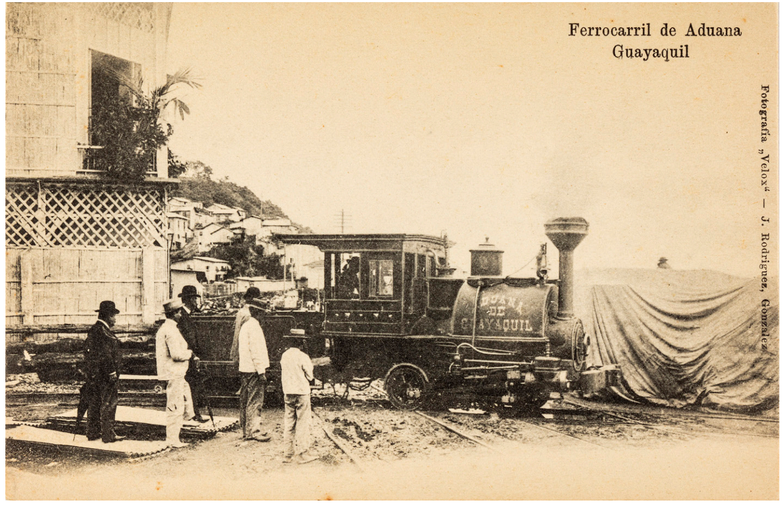
- El Muelle del Ferrocarril
- Ferrocarril de Aduana
- La Fábrica del Gas
- La Sociedad Filantrópica
- Las Peñas
- Las Peñas
- El Malecón
- Vista de la ría
- Mercado de frutas
- Mercado de Guayaquil
- El Astillero
- Calle de Pichincha
- Banco del Ecuador
- Banco Comercial & Agrícola
- Capitanía del Puerto
- El Hipódromo
- El Kiosko del parque Seminario
- Estatua de Olmedo
- Estero de Cangrejito



Tarjeta postal «El muelle del Ferrocarril. Guayaquil». Fotografía Velox, J. Rodríguez González, Guayaquil, 1904. Col. Estrada Ycaza. AFP–INPC nº 10655.

El Muelle del Ferrocarril. Guayaquil

La oficina de Fletes era el centro administrativo del muelle, donde se gestionaban los aranceles, los manifiestos de carga y los costos de transporte de las mercancías que cruzaban la ría desde la terminal ferroviaria de Durán hacia los almacenes de Guayaquil o los buques transatlánticos. Detrás, una torre octogonal coronada por un mástil con bandera de los complejos aduaneros y de gobernación de la municipalidad, diseñados para proyectar el orden, la solidez y el control del Estado sobre el dinámico y a menudo caótico puerto cacaotero. En la calzada destacan los rieles de los tranvías públicos de pasajeros y ramales de carga para desplazar pesadas plataformas con bultos y sacos de cacao.



Tarjeta postal «Ferrocarril de Aduana. Guayaquil». Fotografía Velox, J. Rodríguez González, Guayaquil, 1904. Col. Carlos Teixidor.

Ferrocarril de Aduana. Guayaquil

La pequeña locomotora de vapor de vía estrecha de la Aduana de Guayaquil tenía una función portuaria y de cabotaje interno. Se encargaba de remolcar los pequeños vagones cargados de sacos de cacao, bultos y fardos de importación desde las plataformas de los muelles fluviales hasta los patios interiores y almacenes de la gran Aduana. El suelo de tierra batida, aserrín y escombros junto a las vías denota el carácter utilitario y obrero de esta sección del perfil ribereño. Una gran lona cubre pesados bultos de carga protegidos de la humedad tropical. Alrededor de la locomotora seis hombres la observan, inspectores de aduana o empleados administrativos que controlaban los registros fiscales.



Tarjeta postal «La Fábrica del Gas. Guayaquil». Fotografía Velox, J. Rodríguez González, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

La Fábrica del Gas. Guayaquil

La Fábrica del Gas de Guayaquil creada en 1902, fue uno de los pilares del desarrollo industrial de la ciudad a inicios del siglo XX. Su existencia transformó la dinámica del Barrio del Astillero, marcando el paso de la urbe hacia la modernidad. Se asentó sobre la calle Eloy Alfaro, una vía del sur de la ciudad que funcionó como el eje manufacturero y naviero de la época, albergando también a otras grandes empresas. Hasta entonces la ciudad dependía de sistemas rudimentarios para la energía y la iluminación. Se construyó para generar gas manufacturado, procesado a partir de combustibles, suministro que se distribuía de forma entubada para abastecer los sistemas de alumbrado antes de la masificación de la energía eléctrica.



Tarjeta postal «La Sociedad Filantrópica. Guayaquil». Fotografía Velox, J. Rodríguez González, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

La Sociedad Filantrópica. Guayaquil

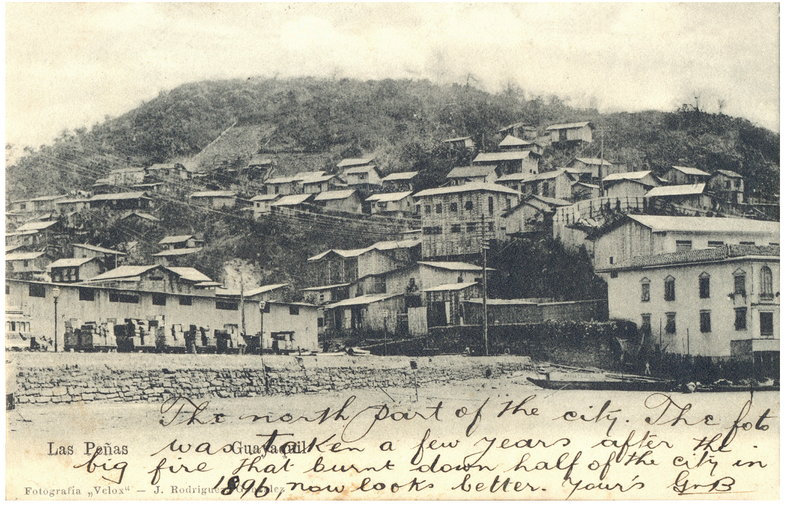
El edificio de madera de estilo neoclásico corresponde a la sede de la Sociedad Filantrópica del Guayas, fundada en 1849, que cumplió un rol sociopolítico trascendental en el Ecuador del siglo XIX y principios del XX. Funcionaba como una gran escuela de artes, oficios y talleres de imprenta. Operaba como el centro de los gremios y las nacientes sociedades mutualistas de carpinteros, tipógrafos, sastres y mecánicos. No era un espacio de beneficencia de las élites, sino un órgano de autoorganización, educación técnica e identidad cívica para el sector proletario y artesanal urbano en pleno corazón del Guayaquil liberal. El edificio formaba parte de la cima de la carpintería republicana de Guayaquil.



Tarjeta postal «Las Peñas. Guayaquil». Fotografía Velox, J. Rodríguez González, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Las Peñas. Guayaquil

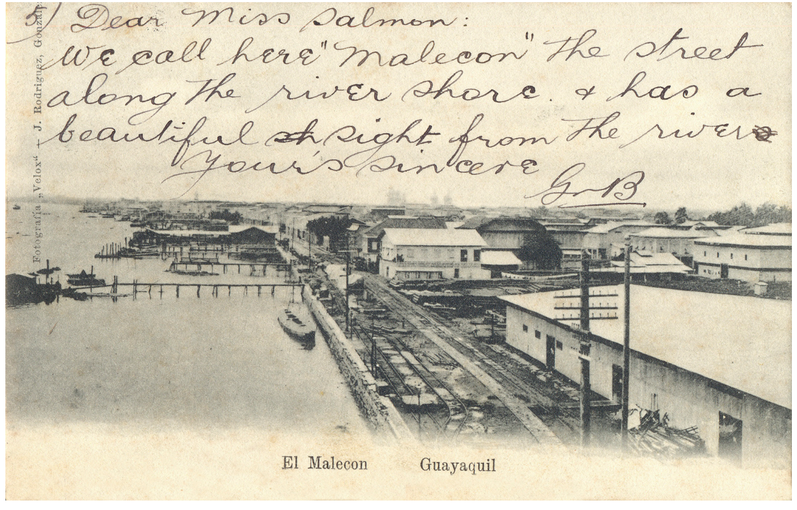
El sector de Las Peñas, asentado en la falda del Cerro Santa Ana, fue el único barrio que logró escapar a la destrucción del Gran Incendio de 1896 debido a su geografía de roca y aislamiento relativo del centro comercial. Se consolidó como el hogar predilecto de la aristocracia criolla, intelectuales, diplomáticos y expresidentes vinculados al *boom* agroexportador del cacao. Las edificaciones eran construidas con maderas nativas de alta calidad (guayacán, mangle, chanul) y contaban con grandes ventanales provistos de celosías de madera para regular la luz y la ventilación. La bandera ecuatoriana colgada en un edificio particular aporta un carácter patriótico a la escena. La calle muestra un temprano empedrado de cantos rodados y losas irregulares.



Tarjeta postal «Las Peñas. Guayaquil». Fotografía Velox, J. Rodríguez González, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Las Peñas. Guayaquil

En la ladera media y alta del Cerro Santa Ana, en el extremo lateral de Guayaquil, se observa la arquitectura de la precariedad: una densa aglomeración de pequeñas cabañas rústicas de un solo piso construidas de forma precaria con madera, retazos de caña guadúa y techumbres ligeras. Esta fotografía expone la segregación espacial y vertical del Guayaquil de inicios del siglo XX: mientras la burguesía cacaotera y comercial de la era agroexportadora habitaba los edificios a ras de la calle y del río, las clases populares, los jornaleros, los pescadores artesanales y los migrantes rurales desarraigados por los incendios del centro se veían obligados a tugurizar las faldas áridas y empinadas del cerro en condiciones de extrema precariedad e insalubridad.



Tarjeta postal «El Malecon. Guayaquil». Fotografía Velox, J. Rodríguez González, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

El Malecon. Guayaquil

La calzada del Malecón era provista de una vía doble de rieles ferroviarios de vía estrecha que conectaban las plataformas de los muelles con los patios de la aduana y las bodegas de almacenamiento de la zona norte de la ciudad. Sobre los rieles se observan estacionadas pequeñas vagonetas o plataformas bajas planas de transporte manual o tracción animal. Este sistema permitía a las cuadrillas de estibadores movilizar los pesados sacos de cacao desde los muelles de madera exentos que avanzan hacia el río hacia el complejo techado de la derecha, agilizando los ritmos comerciales de la era agroexportadora. Un poste telefónico y telegráfico de madera, con un intrincado entramado de crucetas y tirantes de hierro, era considerado un tótem de la modernidad liberal.



Tarjeta postal «Vista de la ria. Guayaquil». Fotografía Velox, J. Rodríguez González, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Vista de la ría. Guayaquil

Las embarcaciones a vapor y ruedas laterales eran las reinas de la cuenca del Guayas con su fondo plano que les permitía navegar por los ríos Daule y Babahoyo incluso durante la estación seca. El laberinto de canoas y balsas artesanales cubiertas con lonas y esteras de caña guadúa picada y muestra también la persistencia de la técnica indígena y montuvia en un marcado contraste de escala: un jornalero popular maneja una pequeña canoa alargada monóxila usando un solo remo de pala ancha. Esta coexistencia condensa la realidad técnica del Guayaquil de la época: los modernos motores de vapor que conectaban al país con los mercados de Nueva York o Londres compartían el mismo espejo de agua con los métodos de navegación y abasto ancestrales.



Tarjeta postal «Mercado de frutas. Guayaquil». Fotografía Velox, J. Rodríguez González, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Mercado de frutas. Guayaquil

Las vivanderas y comerciantes informales operaban sentadas en el suelo o en pequeños taburetes rústicos. Frente a ellas, canastas de mimbre, cajones llenos de frutas y sacos de yute. El espacio público se convertía en una plaza de abastos democrática y ruidosa donde las sirvientes de las familias burguesas y los trabajadores estibadores se mezclan para regatear el sustento diario. Un coche de tranvía de la Empresa de Carros Urbanos circula sobre los rieles de hierro en la calzada pavimentada de adoquines. Este transporte conectaba los barrios populares del sur con el centro comercial de la urbe, demostrando que el Malecón era una arteria multifuncional donde el comercio informal a ras de suelo coexistía con el ritmo industrial de los transportes sobre rieles.



Tarjeta postal «Mercado de Guayaquil». Fotografía Velox, J. Rodríguez González, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Mercado de Guayaquil

El Mercado Sur fue diseñado por ingenieros franceses y construido bajo la dirección de la municipalidad. Rompiendo con los antiguos tinglados coloniales de madera y paja este edificio introdujo la arquitectura de hierro fundido y cubiertas de zinc tallado, con un diseño bioclimático temprano: amplios pabellones abiertos sostenidos por esbeltas columnas metálicas y un techo a dos aguas escalonado provisto de linternillas altas para permitir la libre circulación del aire y mitigar el sofocante calor tropical. En la calle se aglomeran los comerciantes itinerantes mostrando que la urbe que instalaba mercados de hierro importado de Europa y redes de telecomunicaciones globales, dependía en el día a día del pulso de las carretas, las mulas y el comercio a ras de suelo.



Tarjeta postal «El Astillero. Guayaquil». Fotografía Velox, J. Rodriguez Gonzalez, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

El Astillero. Guayaquil

El barrio de El Astillero, ubicado en el extremo sur de Guayaquil, fue el núcleo manufacturero y naval más importante del litoral desde la época colonial. Durante el auge agroexportadora del cacao, este sector experimentó una gran expansión técnica. Destaca una estructura industrial que funcionaba como una de las maestranzas, talleres de fundición o aserraderos mecánicos de la época. Representa la irrupción del capitalismo industrial en el paisaje portuario promovido bajo la era de la Revolución Liberal. La imagen unifica las contradicciones del Guayaquil de 1900: la urbe que instalaba telecomunicaciones globales y aserraderos a vapor, dependiendo del sudor manual del proletariado anfibio que vivía y moldeaba la madera a orillas del río.



Tarjeta postal «Calle de Pichincha. Guayaquil». Fotografía Velox, J. Rodríguez González, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Calle de Pichincha. Guayaquil

La calle Pichincha era el corazón geográfico del capital financiero de Ecuador. En la imagen, destaca un monumental edificio esquinero de madera de tres plantas que expone la cúspide de la reconstrucción urbana post-incendios. La planta baja está dominada por soportales de pilares neoclásicos simétricos que cobijaban a los peatones. Las plantas superiores exhiben balcones corridos con celosías francesas abiertas e inclinadas, diseñadas para capturar la brisa de la ría y mitigar el sofocante calor tropical. Al lado, la fachada ornamentada con una columnata corintia monumental exenta de dos pisos de altura del Banco del Ecuador, una tipología exclusiva de las sedes bancarias y las grandes casas comerciales que negociaban las divisas del cacao.



Tarjeta postal «Banco del Ecuador. Guayaquil». Fotografía Velox, J. Rodríguez González, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Banco del Ecuador. Guayaquil

Fundado en 1868, el Banco del Ecuador fue la institución financiera más poderosa del país hasta las primeras décadas del siglo XX. En el periodo liberal, este banco operaba como el pulmón crediticio del Estado ecuatoriano. Financiaba los presupuestos gubernamentales, otorgaba millonarios préstamos para obras de infraestructura pública y controlaba la emisión e intercambio de billetes respaldados por el patrón oro. Al ser Guayaquil el único puerto de salida de las masivas cosechas de cacao, funcionaba como el gran embudo donde los grandes hacendados liquidaban sus letras de cambio internacionales, consolidando el fenómeno político y social conocido por los historiadores como la bancocracia o el predominio del eje financiero costeño sobre la política nacional.



Tarjeta postal «Banco Comercial & Agrícola. Guayaquil». Fotografía Velox, J. Rodríguez González, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Banco Comercial & Agrícola. Guayaquil

Fundado en 1894 por la asociación de los más poderosos hacendados cacaoteros y exportadores del litoral, el Banco Comercial y Agrícola se convirtió en el epicentro de la economía política del Ecuador liberal. Al igual que su rival, el Banco del Ecuador, esta institución financiera controlaba la emisión de papel moneda y llegó a condicionar las decisiones de los gobiernos de la época a través de millonarios préstamos destinados a sostener la liquidez del Estado. Su sede en la calle Pichincha era el verdadero cuartel general donde se definían los tipos de cambio, las tasas de interés y los destinos de la riqueza generada por la "pepa de oro". El edificio fue el primero en construirse con estructuras metálicas importadas.



Tarjeta postal «Capitanía del Puerto. Guayaquil». Fotografía Velox, J. Rodríguez González, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Capitanía del Puerto. Guayaquil

La estructura de madera y zinc con una pequeña torre o linterna de observación en el centro de la imagen corresponde a la Capitanía del Puerto. Este era el centro nervioso de la seguridad portuaria en plena era agroexportadora: allí se registraban los calados de los buques transatlánticos, se autorizaba el ingreso de las flotas de barcos de vapor y se coordinaba el resguardo aduanero contra el contrabando de mercancías en el río Guayas. En el flanco izquierdo se alinean viviendas y oficinas civiles de mampostería baja y madera que exponen la tipología tradicional de soportales sostenidos por pilares rectos de madera exenta. En la acera, un jornalero posa apoyado contra una de las columnas, flanqueado por un frondoso árbol ornamental.



Tarjeta postal «El Hipódromo. Guayaquil». Fotografía Velox, J. Rodríguez, González Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

El Hipódromo. Guayaquil

A inicios del siglo XX, las enormes rentas del *boom* del cacao propiciaron que la burguesía criolla imitara los patrones de consumo y esparcimiento de las clases altas europeas. El Hipódromo de Guayaquil, ubicado en el sector de la Sabana o del antiguo Jockey Club, funcionaba como el gran escaparate social: asistir a las carreras de caballos era el acontecimiento social más codiciado de la semana. Las familias de la élite lucían trajes de sastre importados, se exhibían joyas, se negociaban alianzas matrimoniales, se consolidaban créditos bancarios y se apostaban ingentes sumas de dinero, convirtiendo al turf en un marcador inequívoco de estatus de clase. El edificio exhibe la carpintería republicana aplicada a las estructuras de espectáculos.



Tarjeta postal «El Kiosko del parque Seminario. Guayaquil». Fotografía Velox, J. Rodríguez González, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

El Kiosko del parque Seminario. Guayaquil

El Parque Seminario se convirtió en el corazón del urbanismo higienista del Guayaquil post-incendios. La pieza central fue este espectacular Kiosco o Glorieta de música, que fue importado desde talleres de fundición en Francia. Con una estructura octogonal de hierro forjado y fundido, esbeltas columnas ornamentadas con capiteles de filigrana geométrica, arquerías arabescas caladas y una cúpula de zinc coronada por una linterna. Las bandas militares y orquestas amenizaban las retretas dominicales, y el Kiosco funcionaba como el imán del paseo señorial. Árboles ornamentales podados y arbustos testimonian la domesticación de la naturaleza para adaptarla a la estética de los jardines públicos europeos.



Tarjeta postal «Estatua de Olmedo. Guayaquil». Fotografía Velox, J. Rodríguez González, Guayaquil, 1904. Col. Melvin Hoyos.

Estatua de Olmedo. Guayaquil

El monumento corresponde a la estatua del poeta, prócer de la independencia y primer alcalde de la ciudad, José Joaquín de Olmedo. Inaugurado en 1892 en la Plaza Olmedo es una obra de la fundición francesa diseñada por el escultor Alexandre Falguière. La composición escultórica muestra a Olmedo sedente en su sillón curul de magistrado en la cúspide de un pedestal de mármol en el que destaca un grupo escultórico en bronce que representa a la Fama o la Gloria, una figura alada alzando un brazo hacia el prócer, flanqueada por relieves y la inscripción grabada "A Omedo". El conjunto estaba rodeado por una verja perimetral de hierro forjado que resguardaba los jardines interiores de la plaza de la irrupción del tránsito callejero.



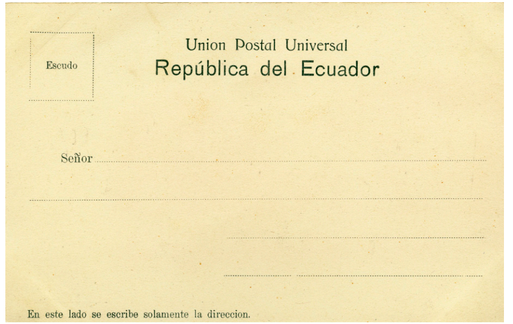
Tarjeta postal «Estero de Cangrejito Guayaquil». Fotografía Velox, J. Rodríguez González, Guayaquil, 1904. Col. Carlos Teixidor.

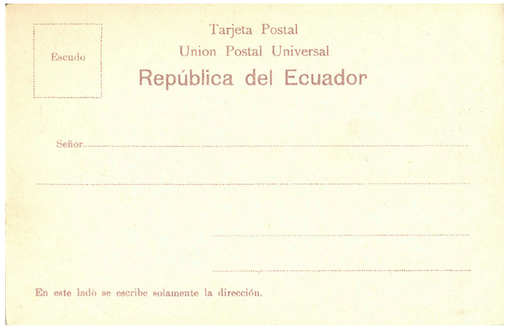
Estero de Cangrejito. Guayaquil

El paisaje corresponde a uno de los brazos de mar interiores del sistema del Estero Salado o de las zonas de manglar bajas que circundaban el sur y el oeste de la urbe. Destaca la superficie estancada y calma del estero. Este ecosistema dependía de las oscilaciones diarias de la marea, convirtiendo a estos canales en calles acuáticas menores por donde los sectores populares se desplazaban en pequeñas canoas para recolectar el cangrejo nativo o la madera de mangle indispensables para la subsistencia de la urbe. Las edificaciones que flanquean los costados del estero exponen la ingeniería vernácula popular costeña, levantadas sobre un sistema de palafitos de madera hundidos en el lodo de la orilla para salvaguardar el hogar de las inundaciones.

«GUAYAQUIL»
LA VIÑA, CONTRERAS Y VALDÉS
Fotógrafo e impresor desconocidos

Guayaquil, 1905





Reversos de las tarjetas postales de la Papelería La Viña, de Contreras y Valdés. Guayaquil, 1905.

Serie de un mínimo de 14 tarjetas postales, de fotógrafo e impresor desconocido, editadas por la Papelería La Viña de Guayaquil, de Contreras y Valdés, impresas en fototipia, en color negro. Algunas fotografías se presentan difuminadas y rodeadas de un marco blanco en sus extremos y otras con los extremos definidos, muestran vistas urbanas de Guayaquil, y excepcionalmente la llegado de los detenidos por la sublevación de las Galápagos y la entrada al Almacén la Viña, con sus propietarios. La leyenda aparece impresa en tipografía y el nombre del editor en el ángulo inferior izquierdo Los reversos contienen el texto «*Unión Postal Universal. República del Ecuador*» y en el otro modelo se añadió «*Tarjeta Postal*», así como cuatro líneas de puntos para el nombre y la dirección, precedida la primera por «*Señor*" y un rectángulo para el «Escudo», el sello. En el extremo inferior izquierdo, aparece la indicación «*En este lado se escribe solamente la dirección*».

POSTALES LOCALIZADAS

GUAYAQUIL

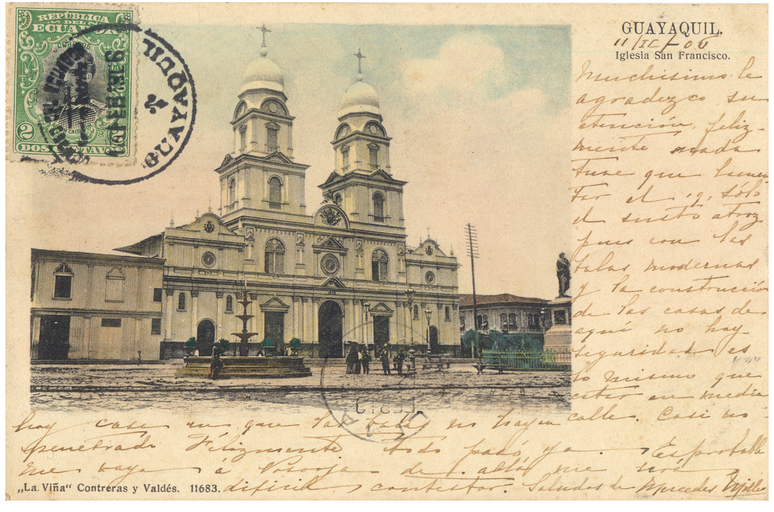
- 11682. Monumento á Bolívar
- 11683. Iglesia San Francisco
- 11684. Banco Comercial y Agrícola
- 11685. El Almacén "La Viña"
- 11686. La Catedral
- 11687. Manicomio 'Vélez'
- 11688. Desembarco de los sublevados en Galápagos
- 11689. Banco Crédito Hipotecario
- 11690. Sociedad Filantrópica
- 11691. Barrio de las 'Peñas'
- 11692. Gobernación
- 11693. Fábrica del Gas
- 11694. Plaza de Rocafuerte
- 11695. Club Alemán



Tarjeta postal «Guayaquil. Monumento á Bolívar». Papelería La Viña, Contreras y Valdés, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil. Monumento á Bolívar

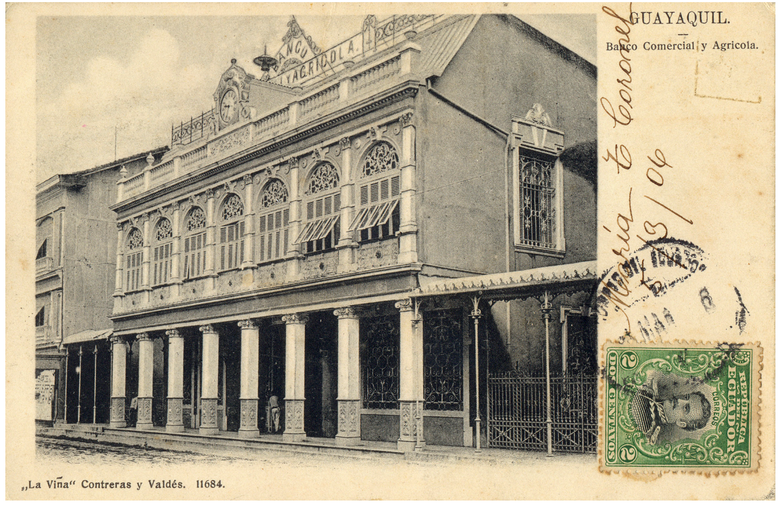
Monumento al Libertador Simón Bolívar, ubicado en el Parque Seminario, inaugurada en 1889. La estatua ecuestre de bronce fue modelada por el escultor italiano Giovanni Anderlini y su pedestal de mármol de Carrara —que incluye un bajorrelieve alusivo a la Entrevista de Guayaquil de 1822 entre Bolívar y San Martín— fue diseñado por el arquitecto Rocco Queirolo. La escultura retrata a Bolívar portando su uniforme de general de división, manteniendo las riendas mientras su caballo se asienta sobre sus extremidades traseras y una de las delanteras, en una pose de dinamismo militar. El monumento estaba protegido por una verja perimetral de hierro forjado exenta de diseño simétrico.



Tarjeta postal «Guayaquil – Iglesia San Francisco». Papelería La Viña, Contreras y Valdés, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil – Iglesia San Francisco

Fachada de la Iglesia de San Francisco, perteneciente a la orden franciscana, en su reconstrucción neoclásica. Aunque simula la solidez de los templos de piedra, fue levantada con una estructura de madera fina local y enlucidos técnicos de yeso tras haber sido consumida en incendios previos. Destacan sus dos torres gemelas cupuladas, coronadas por cruces y linternas, que funcionaban como el ancla visual de la Avenida 9 de Octubre. Delante del templo se despliega la plaza pública de empedrado temprano, presidida por una fuente circular de hierro fundido, un marcador del urbanismo higienista importado para embellecer el entorno civil y el monumento a Vicente Rocafuerte. Entre ellos posa un pequeño grupo de ciudadanos.



Tarjeta postal «Guayaquil – Banco Comercial y Agrícola». Papelería La Viña, Contreras y Valdés, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil – Banco Comercial y Agrícola

Fundado en 1894 por la asociación de los más poderosos hacendados cacaoteros y exportadores del litoral, el Banco Comercial y Agrícola se convirtió en el epicentro de la economía política del Ecuador liberal. Al igual que su rival, el Banco del Ecuador, esta institución financiera controlaba la emisión de papel moneda y llegó a condicionar las decisiones de los gobiernos de la época a través de millonarios préstamos destinados a sostener la liquidez del Estado. Su sede en la calle Pichincha era el cuartel general donde se definían los tipos de cambio, las tasas de interés y los destinos de la riqueza generada por la "pepa de oro". El edificio fue el primero en construirse con estructuras metálicas importadas.



Tarjeta postal «Guayaquil. El almacen 'La Viña'». Papelería La Viña, Contreras y Valdés, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil. El Almacen "La Viña"

Ubicado bajo los monumentales soportales del centro civil de Guayaquil, el almacén de Contreras y Valdés funcionaba como papelería, librería y centro de importaciones de alta gama. En la fachada del establecimiento sobresale el su rótulo comercial y abajo y en las jambas de la puerta se aprecian carteles publicitarios de marcas internacionales de papelería que evidencian el consumo cosmopolita de la élite de la era agroexportadora. Los dueños posan con trajes blancos de lino, idóneos para proyectar pulcritud y estatus frente al sofocante clima tropical. Un cliente con sombrero de paja toquilla lee un documento mientras jóvenes trabajadores y ayudantes posan al lado de la puerta.



Tarjeta postal «Guayaquil – La Catedral». Papelería La Viña, Contreras y Valdés, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil – La Catedral

La antigua Catedral de Guayaquil, la Iglesia Matriz anterior a la actual edificación de hormigón armado. Aunque exuda la fisonomía de los templos neoclásicos de piedra de Europa, fue levantada con una obra de carpintería fina en maderas nativas, como el guayacán y el mangle, revestida con enlucidos técnicos de yeso para protegerla del clima. El elemento arquitectónico destacado son sus dos esbeltas torres gemelas de inspiración neogótica, con calados de madera, celosías de ventilación simétricas y capiteles piramidales rematados con agujas y esferas de relojes públicos. El cuerpo central exhibe un frontón triangular colmado de relieves iconográficos y esculturas de santos en las cornisas, por encima de un rosetón calado circular.



Tarjeta postal «Guayaquil – Manicomio 'Velez'». Papelería La Viña, Contreras y Valdés, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil – Manicomio 'Velez'

El Manicomio Vélez, inaugurado en 1881, ostenta el hito histórico de ser el primer sanatorio mental y centro especializado de psiquiatría en la historia de la República del Ecuador. Su creación marcó el inicio de la institucionalización y profesionalización de la salud mental en el país, transformando el panorama de la asistencia social en el litoral. La creación fue una iniciativa de José Vélez, un guayaquileño que se conmovió ante la desprotección y el abandono de las personas con graves problemas de salud mental que deambulaban desamparadas por las calles de la urbe. Con el respaldo económico de donaciones privadas y asignaciones municipales, se logró edificar el sanatorio para albergar a unos 100 pacientes con demencia, psicosis o cuadros de depresión severa.



■ **Tarjeta postal «Guayaquil – Desembarco de los sublevados en Galápagos». Papelería La Viña, Contreras y Valdés, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.**

Guayaquil. Desembarco de los sublevados en Galápagos

En enero de 1904, los trabajadores de la hacienda El Progreso en la Isla San Cristóbal de las Galápagos se sublevaron contra el colonizador Manuel J. Cobos. Cansados de los abusos, castigos y el régimen de explotación, los peones liderados por Elías Puertas lo ejecutaron a Cobos junto al jefe territorial Leonardo Reina. El líder colono ejercía un control dictatorial sobre la isla, con un sistema de deudas para retener a los trabajadores y pagándoles con fichas que solo podían usar en su propio economato. Tras años de opresión, el 15 de enero de 1904, los peones se amotinaron, y Cobos fue muerto a machetazos por sus empleados. Detenidos los trabajadores, fueron llevados y encarcelados en Guayaquil.



■ **Tarjeta postal «Guayaquil – Banco Crédito Hipotecario». Papelería La Viña, Contreras y Valdés, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.**

Guayaquil – Banco Crédito Hipotecario

Fundado en 1871, el Banco de Crédito Hipotecario fue una de las tres grandes columnas de la bancocracia guayaquileña, compitiendo con el Banco del Ecuador y el Banco Comercial y Agrícola en el control de la emisión monetaria y los créditos fiscales agrícolas. El edificio esquinero de dos plantas es un buen ejemplo de la carpintería republicana de Guayaquil post-incendios. Su fachada achaflanada neoclásica simula la robustez de los edificios de piedra europeos, pero fue levantada íntegramente con maderas finas nativas revestidas. Corona el cuerpo esquinero una linterna monumental octogonal y un rótulo en relieve del Banco Crédito Hipotecario.



Tarjeta postal «Guayaquil – Sociedad Filantrópica». Papelería La Viña, Contreras y Valdés, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil. Sociedad Filantrópica

La imagen permite apreciar la simetría y regularidad neoclásica del edificio de madera sede de la Sociedad Filantrópica del Guayas, fundada en 1849 como el gran centro artesanal y de ayuda mutua de los gremios obreros de la ciudad. La planta baja estaba estructurada por una galería de soportales arqueados que daban sombra al tránsito peatonal. La planta alta exhibía las hileras simétricas de ventanales altos provistos de celosías, diseñadas de forma porosa para amortiguar la radiación solar y permitir el libre paso de la brisa de la ría. Coronando el conjunto, la torre con cúpula y linterna se alza exenta en el centro, sirviendo como un faro cívico que dominaba la cuadrícula del centro civil promovido bajo la era de Eloy Alfaro.



Tarjeta postal «Barrio de las 'Peñas' Guayaquil». Papelería La Viña, Contreras y Valdés, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

Barrio de las 'Peñas'. Guayaquil

Las Peñas es una de las zonas coloniales más antiguas de la ciudad con una clara estratificación social a través de la topografía. En la falda del cerro y a orillas del río se observan construcciones residenciales y comerciales más robustas, de estilo republicano y con amplios ventanales, habitadas por la élite comerciante y política de la ciudad. A medida que se asciende por las laderas las viviendas se vuelven más pequeñas, densas y modestas, habitadas por las clases populares, pescadores y artesanos. A pesar de las tragedias de los incendios, la arquitectura sigue dependiendo de la madera local combinada con zinc para los techos. Sobresale un poste de líneas eléctricas y telegráficas, un marcador sociológico del avance de los servicios públicos del siglo XX.



Tarjeta postal «Guayaquil – Gobernación». Papelería La Viña, Contreras y Valdés, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil – Gobernación

El edificio de tres plantas es el antiguo Palacio de la Gobernación del Guayas diseñado bajo los cánones del neoclasicismo republicano que buscaba proyectar de manera monumental la solidez, el orden y la autoridad de la burocracia estatal. Siguiendo la tipología de los edificios bancarios de la calle Pichincha, la estructura simula la regularidad de las construcciones de piedra europea pero fue levantada en maderas nativas. Contaba con soportales de columnas que daban sombra al tránsito peatonal y las plantas superiores exhibían hileras de ventanas altas rematadas en arcos de medio punto provistas de celosías abiertas, indispensables para refrescar los despachos oficiales. En la planta baja, se aprecian toldos de establecimientos comerciales.



Tarjeta postal «Guayaquil – Gasometro del Gas». Papelería La Viña, Contreras y Valdés, Guayaquil, 1905. Col. Lucía Bejarano Flores.

Guayaquil – Gasometro del Gas

Instalaciones de la Compañía de Alumbrado de Gas de Guayaquil con su gran tanque cilíndrico de hierro forjado. Funcionaba almacenando el gas obtenido de la destilación del carbón, traído por las balsas y barcos a los muelles, para distribuirlo a través de tuberías subterráneas hacia las viviendas de la élite y los faroles públicos del centro. Al lado, el edificio administrativo de la compañía, de dos plantas construida en madera fina y mampostería, junto a otras construcciones de la empresa. La propiedad estaba protegida por una verja perimetral de hierro forjado exenta, junto a la cual posa un grupo de transeúntes, cargadores y ciudadanos con trajes claros y sombreros de paja de ala ancha. Un caballero con sombrero mira a la cámara desde el medio de la calle de tierra.



Tarjeta postal «Guayaquil – Plaza de Rocafuerte». Papelería La Viña, Contreras y Valdés, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

Guayaquil – Plaza de Rocafuerte

El monumento que domina la plaza corresponde a la estatua de Vicente Rocafuerte, prócer de la independencia, educador y expresidente de la República. Diseñado por el escultor francés Aimé Millet fue inaugurado en 1880, siendo el monumento público más antiguo de Guayaquil. La escultura retrata a Rocafuerte en una actitud serena y reflexiva, envuelto en una toga de corte clásico que acentúa su perfil de estadista y pensador letrado. Reposa sobre un pedestal escalonado de mármol que incluye altorrelieves de bronce alegóricos a las ciencias, las artes y la instrucción pública que el prócer promovió. El conjunto estaba protegido por una verja perimetral de hierro forjado exenta en patrón curvo que resguardaba los jardines interiores de la plaza.



Tarjeta postal «Guayaquil – Club Alemán». Papelería La Viña, Contreras y Valdés, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

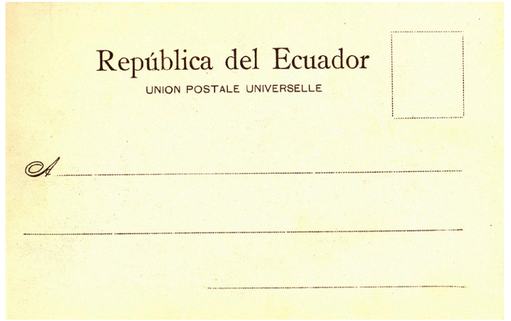
Guayaquil – Club Alemán

La presencia de la comunidad alemana en Ecuador dejó una huella profunda desde inicios del siglo XX a través de sus espacios de encuentro, su arquitectura y su legado educativo. El Club Alemán fue creado a inicios de la década de 1900, cuando una próspera comunidad de comerciantes, navieros y profesionales alemanes se asentó en Guayaquil. Nació para conservar sus costumbres e idioma. Su emblemática sede estaba ubicada en la esquina de Avenida 9 de Octubre y Pichincha, antiguamente llamada Calle del Comercio. Con el tiempo y las transformaciones urbanas, el edificio original fue derribado. En 1912, llegó al país la primera misión de profesores alemanes. Posteriormente, en ese mismo terreno del centro de la ciudad operó el Registro Civil del Ecuador.

«GUAYAQUIL»
PAPELERÍA JANER e HIJO
Fotógrafos e impresor desconocidos

Guayaquil, 1905

La Librería de Janer e Hijo, fundada en Guayaquil en 1876 y regentada por los inmigrantes catalanes Pere Janer Vinyals y Manuel Pere Janer, editó en 1905 una serie de tarjetas postales ilustradas, con 20 modelos con vistas urbanas de Guayaquil, impresas en fototipia y la leyenda impresa en rojo en tipografía. Varias de las fotografías ya habían sido utilizadas en series anteriores, como las de Fotografía Velox, y otras. El reverso sin dividir muestra el texto, impreso en negro, *«República del Ecuador. Union Postale Universelle»,* con los siguientes temas:



GUAYAQUIL

- Nº 1. Gobernación
- Nº 2. Vista parcial del Malecón
- Nº 3. Mercado de frutas
- Nº 4. La Catedral
- Nº 5. Avenida Olmedo
- Nº 6. Banco Comercial y Agrícola
- Nº 7. Barrio de Las Peñas
- Nº 8. Kiosco del Parque Seminario
- Nº 9. Plaza y Monumento Rocafuerte
- Nº 10. Capitanía del Puerto
- Nº 11. Banco del Ecuador
- Nº 12. Fábrica del gas
- Nº 13. Iglesia de la Merced
- Nº 14. Embarcaciones de Cabotaje
- Nº 15. Panteón de la Sociedad Española de Beneficencia
- Nº 16. Monumento a Olmedo
- Nº 17. Iglesia de San Francisco
- Nº 18. Mercado Nuevo
- Nº 19. Monumento a Bolívar
- Nº 20. Vista general del Malecón



Tarjeta postal «Nº 1. Guayaquil–Gobernación». Papelería Janer e hijo, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

N.º 1 Guayaquil – Gobernación

El gran edificio de tres plantas de la Gobernación muestra la regularidad de la reconstrucción urbana emprendida tras los incendios catastróficos de 1896. Su diseño simétrico buscaba emular las construcciones de piedra europeas, pero fue levantado íntegramente con maderas finas nativas revestidas con yeso. Como en todos ellos, la planta baja está dominada por una hilera de soportales que daban sombra al tránsito peatonal y las plantas superiores exhiben una repetición de ventanas altas con arcos de medio punto y persianas abiertas e inclinadas hacia afuera que permitían capturar la brisa proveniente de la ría y mitigar el sofocante calor del trópico húmedo, ventilando los despachos oficiales donde se administraba el orden de la Revolución Liberal.



Tarjeta postal «Nº 2 Guayaquil–Vista parcial del Malecón». Papelería Janer e hijo, Guayaquil, 1905. Col. Carlos Teixidor.

N.º 2 Guayaquil – Vista parcial del Malecón

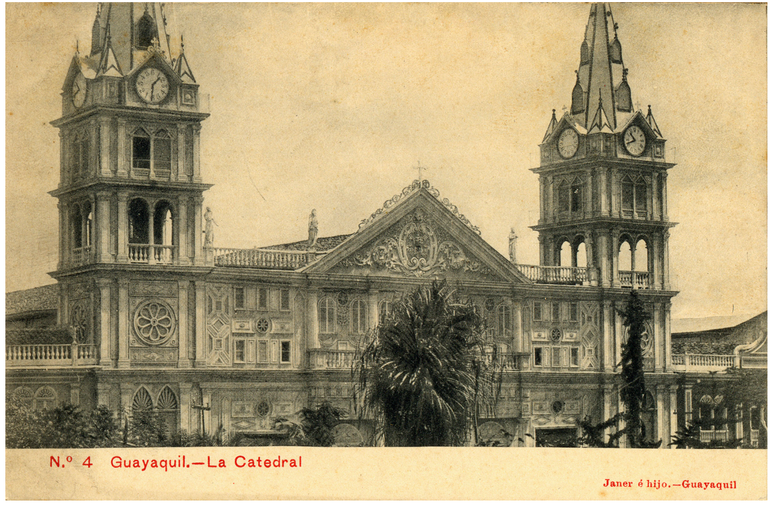
Un buque de vapor fluvial de dos cubiertas con una estructura posterior que resguardaba la rueda de paletas mecánicas encargada de la propulsión, con fondo plano, era el medio de transporte típico de la cuenca del Guayas, permitiendo llevar las "pepas de oro" desde las haciendas de la vía arriba hacia el Malecón. Amarrada junto a los pilotes de herramiento del muelle, destacan pequeñas embarcaciones de madera techada con lonas para resguardar las mercancías tropicales del sol y los aguaceros. Los altos mástiles y velámenes de una hilera de balandras mercantes, evidencian que el río era una arteria multifuncional donde los motores de vapor y las técnicas náuticas artesanales convivían diariamente.



Tarjeta postal «Nº 3. Guayaquil– Mercado de frutas». Papelería Janer e hijo, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

N.º 3 Guayaquil – Mercado de frutas

La imagen registra el punto de ebullición del abasto portuario, el transporte masivo y la marea humana del Malecón. Captura el momento en que los productos agrícolas desembarcados de la "vía arriba" invaden de forma organizada la calzada pública. A lo largo del borde del muro de piedra se despliegan las vivanderas y comerciantes informales, quienes operan sentadas sobre el suelo, junto a cajones y canastas repletas de frutas. El Malecón se transforma en una plaza de abastos popular, ruidosa y aromática donde se negociaba el sustento diario de la urbe liberal. En la derecha, un coche de tranvía de tracción animal, con el cochero controlando con las riendas a la yunta de mulas que tiraba de la estructura.



Tarjeta postal «Nº 4. Guayaquil– La Catedral». Papelería Janer e hijo, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

N.º 4 Guayaquil – La Catedral

El templo de la antigua Catedral de Guayaquil, antes de su demolición y reemplazo por la actual estructura de hormigón armado, es una mímesis de piedra en formato tropical, imitando la suntuosidad de las catedrales europeas. En realidad, era una de las mayores obras maestras de la carpintería fina en maderas nativas de la Costa, guayacán, mangle, y chanul. Las dos torres se elevan en los laterales, con un entramado de calados de madera, arquerías y altos capiteles rematados con agujas, pináculos y cruces metálicas con esferas de relojes públicos. El tímpano del frontón triangular central está lleno de relieves iconográficos de corte barroco, coronado en las cornisas superiores por esculturas exentas de santos y una balaustrada corrida.



Tarjeta postal «Nº 5. Guayaquil–Avenida Olmedo». Papelería Janer e hijo, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

N.º 5 Guayaquil – Avenida Olmedo

La avenida era una de las arterias viales más amplias e importantes del sur de Guayaquil, fotografiada en un momento crucial de la implantación de la modernidad material. Los rieles del tranvía de tracción animal –conocidos coloquialmente como "carros de mulas"– surcan la avenida empedrada que paulatinamente darían paso a la electrificación a partir de la década de 1910. Destaca una ornamentada fuente de hierro fundido con esculturas mitológicas de que brota un chorro de agua. Importar estas fuentes desde fundiciones europeas era la estrategia de la Municipalidad para monumentalizar el espacio público, dotando a la ciudad de elementos que emularan la sofisticación paisajística de París o Barcelona.



Tarjeta postal «Nº 6. Guayaquil–Banco Comercial y Agrícola». Papelería Janer e hijo, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

N.º 6 Guayaquil – Banco Comercial y Agrícola

El Banco Comercial y Agrícola, fundado en 1894, no fue una institución financiera común; se convirtió en el motor económico de la Costa y en el principal prestamista del Estado ecuatoriano. Tras la muerte de Eloy Alfaro, el país entró en un periodo de fuerte control político por parte de la banca costeña, liderada principalmente por el gerente de esta institución, Francisco Urbina Jado. Desde los despachos de este edificio se decidían políticas públicas, se financiaban campañas presidenciales y se emitía papel moneda, un predominio financiero que se mantuvo firme hasta la Revolución Juliana de 1925, que puso fin a la supremacía de la banca guayaquileña en la política ecuatoriana.



■ Tarjeta postal «Nº 7. Guayaquil–Barrio de las Peñas». Papelería Janer e hijo, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

N.º 7 Guayaquil – Barrio de las Peñas

Ubicado en las faldas del Cerro Santa Ana, el barrio de Las Peñas representa el nacimiento mismo de Guayaquil. A inicios del siglo XX, tras el Gran Incendio de 1896 que destruyó el centro de la ciudad, Las Peñas se consolidó como el sector residencial predilecto de la oligarquía cacaotera, intelectuales, políticos y presidentes, como Eloy Alfaro o Francisco Córdova. Su cercanía al río Guayas y su suelo rocoso ofrecían frescura y una seguridad constructiva que el resto de la urbe, asentada sobre llanuras en parte cenagosas, no poseía. En el centro de la composición destaca una bandera ecuatoriana colgada desde un balcón residencial hecho habitual durante las fiestas cívicas de la época.



■ Tarjeta postal «Nº 8. Guayaquil–Kiosko del Parque Seminario». Papelería Janer e hijo, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

N.º 8 Guayaquil – Kiosko del Parque Seminario

El Parque Seminario –también conocido como Parque de Bolívar o de la Victoria–, fue objeto de una profunda remodelación a finales del siglo XIX y principios del XX gracias a la donación de fondos de la familia Seminario. El quiosco octogonal era una estructura labrada en hierro fundido, encargada por catálogo a fundiciones francesas y transportadas en piezas por barco hasta el puerto de Guayaquil. Importar estos monumentos era la forma en que la municipalidad y las élites locales demostraban su conexión directa con la modernidad industrial y la estética de las capitales europeas. Cumplía una función vital en el ordenamiento del ocio y el control social de la ciudad.



Tarjeta postal «Nº 9. Guayaquil– Plaza y Monumento Rocafuerte». Papelería Janer e hijo, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

N.º 9 Guayaquil – Plaza y monumento Rocafuerte

La plaza está presidida por el monumento de bronce al presidente Vicente Rocafuerte, inaugurado en 1880 y esculpido por el artista francés Aimé Millet. Históricamente, este solar era la plaza colonial de la Iglesia de San Francisco pero al colocar la estatua del primer presidente laico e ilustrado del Ecuador en el centro de la plaza y rodeada de un enrejado blanco, el Estado republicano le disputó la hegemonía espacial a la Iglesia. La plaza dejó de ser un atrio religioso para convertirse en un monumento a las virtudes cívicas, la educación y el progreso. La imagen es también una radiografía de la economía de servicios y la vida en la calle, destacando el establecimiento de fotografía Menéndez y Jaramillo.



Tarjeta postal «Nº 10. Guayaquil– Capitanía del Puerto». Papelería Janer e hijo, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

N.º 10 Guayaquil – Capitanía del Puerto

La Capitanía del Puerto era la entidad encargada de vigilar, registrar y autorizar la entrada y salida de todas las embarcaciones que surcaban el río Guayas. Durante el *boom* de las exportaciones de cacao, por este sector del Malecón transitaban los cargamentos de "pepa de oro" provenientes de las haciendas de la cuenca alta del río, para luego ser transbordados a los grandes buques transatlánticos con destino a Nueva York, El Havre o Hamburgo. El edificio muestra una estructura de una sola planta con soportales sencillos, construida en madera del litoral. Sobresale una pequeña torre de observación o mirador con persianas, para que los oficiales del puerto divisaran a la distancia las embarcaciones.



Tarjeta postal «Nº 11. Guayaquil– Banco del Ecuador». Papelería Janer e hijo, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

N.º 11 Guayaquil – Banco del Ecuador

El Banco del Ecuador, fundado en 1868, fue la institución financiera más sólida y prestigiosa del siglo XIX en el país. Antes de la hegemonía del Banco Comercial y Agrícola, controlaba los créditos agrarios, gestionaba los fondos del Estado y emitía sus billetes de alta convertibilidad. Su existencia convirtió a Guayaquil en el centro financiero nacional, profundizando la brecha económica con el Quito burocrático y terrateniente. El edificio fue reconstruido tras los grandes incendios de la ciudad empleando el sistema de fachada continua neoclásica europea, con seis columnas monumentales corintias, un esfuerzo de monumentalidad que buscaba transmitir solidez y confianza a los inversionistas.



Tarjeta postal «Nº 12. Guayaquil– Fábrica de gas». Papelería Janer e hijo, Guayaquil, 1905. Col. Carlos Teixidor.

N.º 12 Guayaquil – Fábrica del gas

La Fábrica del Gas fue una institución crucial para el desarrollo de Guayaquil durante los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XX, con su gran estructura cilíndrica de almacenamiento flanqueada por andamiajes y estructuras de hierro reticuladas. Se trata de un gasómetro, el gran depósito donde se acumulaba el gas de hulla o carbón destinado a alimentar la red de tuberías de la ciudad. Antes de la implantación masiva de la energía eléctrica, Guayaquil dependía de esta planta para el funcionamiento de sus cocinas industriales, talleres y para el alumbrado público por gas. Los faroleros recorrían las calles al atardecer encendiendo las lámparas, un servicio que transformó la vida nocturna.



Tarjeta postal «Nº 13. Guayaquil– Iglesia de la Merced». Papelería Janer e hijo, Guayaquil, 1905. Col. Miguel Díaz Cueva, AFP–INPC nº 3542.

N.º 13 Guayaquil – Iglesia de la Merced

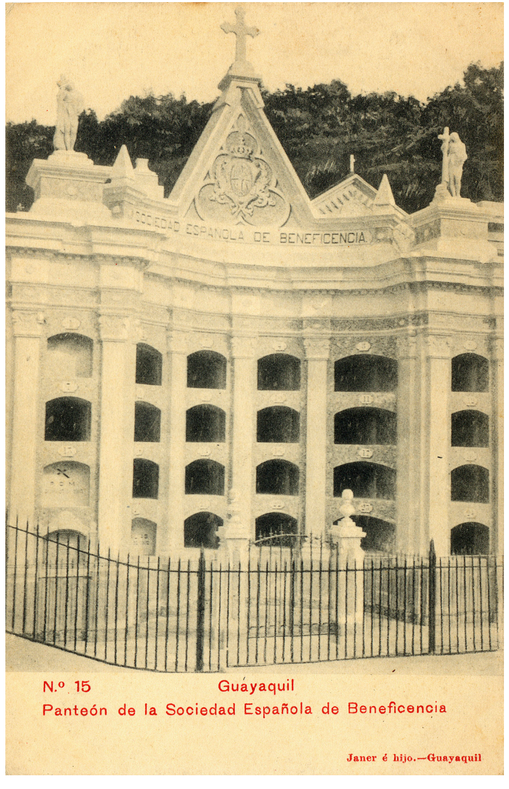
La fotografía nos muestra la Iglesia de la Merced integrada en la trama vial de la ciudad. La fachada ecléctica del templo, con sus dos torres coronadas por agujas piramidales y sus emblemáticos relojes públicos empotrados. El labrado fino sobre madera, que emulaba las pilastras y frontones de los templos de piedra europeos, representa la cúspide de la destreza artesanal de los carpinteros del astillero guayaquileño. Adosado al templo se levanta un edificio civil de dos plantas con soportales en la planta baja. Esta solución arquitectónica permitía expandir el espacio de la iglesia hacia la vida comercial y el tránsito de los ciudadanos a salvo del riguroso sol del litoral.



Tarjeta postal «Nº 14. Guayaquil– Embarcaciones de cabotaje». Papelería Janer e hijo, Guayaquil, 1905. Col. Miguel Díaz Cueva, AFP–INPC nº 3543.

N.º 14 Guayaquil – Embarcaciones de cabotaje

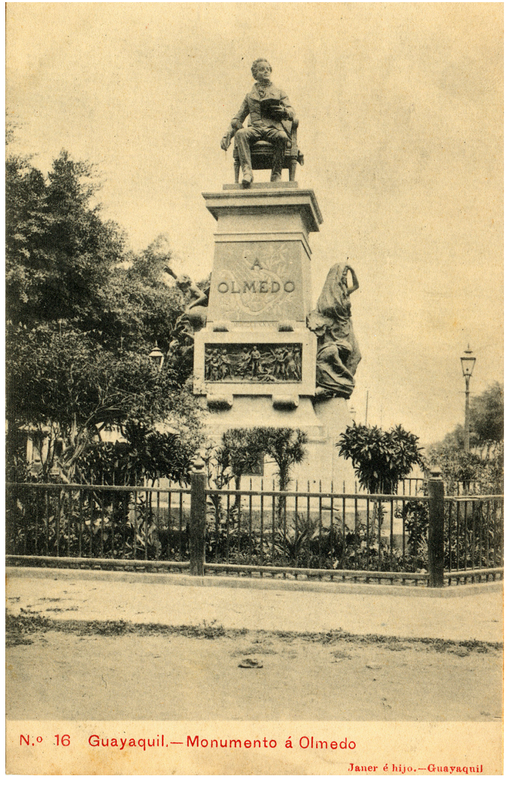
Guayaquil no se explica sin su ría. Antes de las carreteras modernas, la cuenca del río Guayas y sus afluentes eran las carreteras naturales de la Costa. Las embarcaciones de cabotaje —naves de mediano y pequeño calado que comerciaban entre puertos locales— eran las encargadas de recolectar los sacos de cacao, banano, café y tabaco desde las haciendas del interior para traerlos al puerto principal. El muelle muestra la coexistencia de tecnologías marítimas, desde una goleta de dos mástiles hasta embarcaciones más pequeñas, canoas chatas con toldos rústicos de tela y pequeñas lanchas auxiliares de tradición prehispánica y colonial adaptadas al tránsito en ríos de poca profundidad.



Tarjeta postal «Nº 15. Guayaquil– Panteón de la Sociedad Española de Beneficencia». Papelería Janer e hijo, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

N.º 15 Guayaquil – Panteón de la Sociedad Española de Beneficencia

La Sociedad Española de Beneficencia fue una corporación filantrópica y social destacada en el Guayaquil republicano. Durante el auge agroexportador, las colonias de inmigrantes se organizaron en sociedades de socorros mutuos y beneficencia que no solo proveían redes de apoyo económico y médico a sus connacionales menos favorecidos, sino que garantizaban un entierro digno a sus miembros, consolidando el estatus y el prestigio del apellido extranjero en el tejido social del puerto principal. El cementerio guayaquileño comenzó a llenarse a finales del siglo XIX de grandes mausoleos de mármol importados de Europa.



Tarjeta postal «Nº 16 Guayaquil– Monumento á Olmedo». Papelería Janer e hijo, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

N.º 16 Guayaquil – Monumento a Olmedo

El monumento a José Olmedo fue inaugurado en 1892 obra del escultor francés Jean Alexandre Falguière. Tras el auge del liberalismo costeño, la estatuaria pública cobró una relevancia pedagógica fundamental. Colocar a Olmedo —el gran poeta, estadista y legislador laico— en una plaza pública destacada de la ciudad funcionaba como un recordatorio constante de la autonomía política, el espíritu libertario y el orgullo regional de Guayaquil frente al centralismo serrano. La estatua de bronce muestra a Olmedo sentado en actitud reflexiva, sosteniendo un libro. En el cuerpo central del pedestal de mármol se lee la dedicatoria "A Olmedo", flanqueada por alegorías mitológicas de bronce y un altorrelieve.



Tarjeta postal «Nº 17. Guayaquil– Iglesia de San Francisco». Papelería Janer e hijo, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

N.º 17 Guayaquil – Iglesia de San Francisco

La Iglesia de San Francisco es un templo con una profunda raíz colonial que debió ser reconstruido en múltiples ocasiones debido a los devastadores fuegos de la urbe. Su fachada neoclásica monumental fue elaborada con maderas finas del litoral. Sus dos torres gemelas, rematadas por cúpulas bulbosas y linternas, incorporaban pilastras, frontones y cornisas que imitaban los grandes templos de piedra europeos. El frontón central exhibe la fecha de 1903, fecha de culminación de esta reconstrucción posterior al Gran Incendio de 1896. Los cuerpos superiores de las torres lucen relojes públicos, un elemento republicano destinado a unificar el ritmo del trabajo y el comercio en el centro de la ciudad.



Tarjeta postal «Nº 18. Guayaquil– Mercado Nuevo». Papelería Janer e hijo. Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

N.º 18 Guayaquil – Mercado Nuevo

El Mercado Nuevo fue una de las obras de infraestructura civil más importantes de la modernización guayaquileña, diseñada por ingenieros vinculados a los talleres Eiffel de Francia e inaugurada en 1905. La estructura prefabricada de hierro y techos acanalados fue importada de Europa. Su construcción buscaba erradicar los antiguos e insalubres mercados coloniales al aire libre, concentrando la venta de víveres en un espacio ventilado, seguro y fácil de limpiar junto a la ría del río Guayas. La calzada empedrada y los exteriores del mercado están ocupados por vendedores ambulantes con canastos, puestos improvisados en el suelo y carretas de tracción animal cargadas de productos que se distribuían hacia los hogares de la ciudad.



Tarjeta postal «Nº 19. Guayaquil– Monumento a Bolívar». Papelería Janer e hijo, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

N.º 19 Guayaquil – Monumento a Bolívar

El monumento a Simón Bolívar en Guayaquil fue inaugurado el 24 de julio de 1889 para conmemorar el natalicio del héroe suramericano. La escultura de bronce es obra del artista italiano Giovanni Anderlini, mientras que el pedestal de mármol fue diseñado por el arquitecto Francesco Barzaghi. Traer estas obras desde los talleres de Italia formaba parte del esfuerzo de la élite guayaquileña por dotar a la ciudad de símbolos de alta cultura que la homologaran con las grandes metrópolis de Occidente. El monumento retrata a Bolívar a caballo, sosteniendo las riendas con firmeza en una actitud de mando militar. En los altorrelieves del pedestal se plasmaron escenas de las grandes batallas emancipadoras.



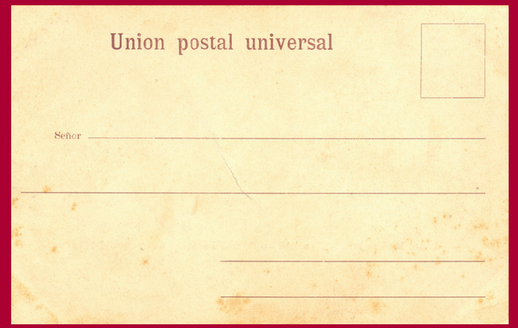
Tarjeta postal «Nº 20. Guayaquil– Vista general del Malecón». Papelería Janer e hijo, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

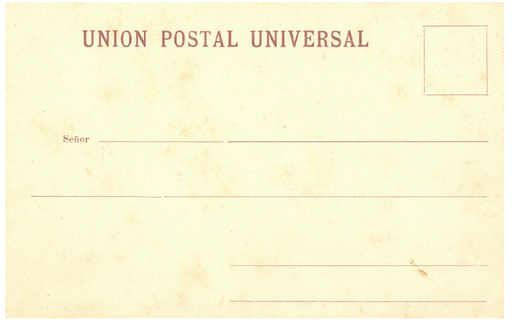
N.º 20 Guayaquil – Vista general del Malecón

En la fotografía se aprecia el muro de piedra labrada que protegía a la ciudad de las crecidas del río y las mareas del golfo, del que sobresalen pasarelas de madera y pequeños muelles flotantes que servían para el atraque de las embarcaciones de cabotaje y lanchas auxiliares. Destaca una gran bodega de una planta con techos acanalados y varias puertas. Junto a ella se acumulan pilas de maderas y troncos, evidenciando que este sector del Malecón funcionaba como zona de almacenamiento de materiales para la reconstrucción urbana y el mantenimiento naval. Se muestra el enjambre logístico que sostenía el éxito del modelo agroexportador liberal, con el sistema de vías férreas dobles y cruzadas.

«GUAYAQUIL–ECUADOR»
COMITÉ NAVAL
Fotógrafo, grabador e impresor desconocidos

Guayaquil, 1905





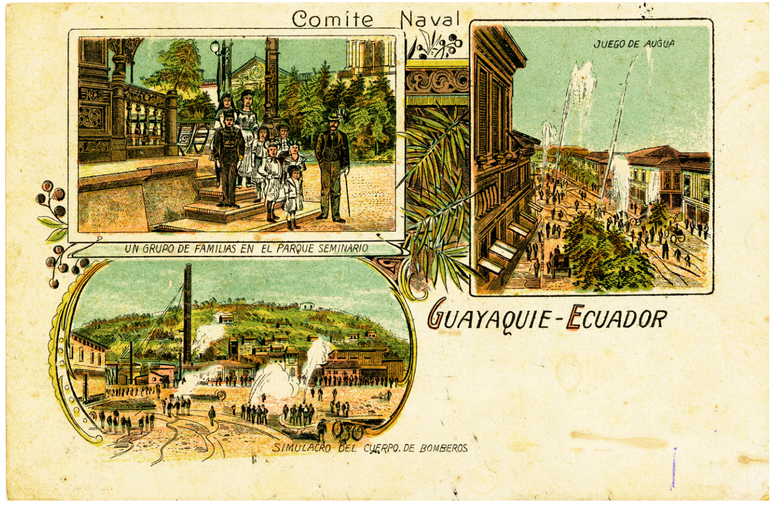
Reversos de las tarjetas postales editadas por el Comité Naval, Guayaquil, 1905.

Serie de un mínimo de 12 tarjetas postales, editadas por el Comité Naval de Guayaquil, impresas la mayoría en litografía en negro, mas una impresión de cuatro colores sucesivos. Las imágenes son grabados tomados a partir de fotografías, dispuestas en composiciones de tres a cinco figuras, enmarcadas y decoradas con motivos florales y orlas. En algunos modelos las imágenes si son fotografías impresas en fotograbado, y coloreadas y otras presentan una sola imagen y en una de las localizadas la impresión es en fototipia. Muestran vistas urbanas de Guayaquil y del río Guayas y sus alrededores, los bomberos de la ciudad, cruceros, bandas de música, un comisionado de los reyes de España y al presidente de la República. Las leyendas aparecen en diversas tipografías y disposiciones según los modelos, así como el editor. Los tres modelos de reverso contienen el texto *«Union Postal Universal»*, en distintas tipografías y colores y cuatro líneas de puntos para el nombre y la dirección así como un rectángulo para el sello.

POSTALES LOCALIZADAS

GUAYAQUIL–ECUADOR:

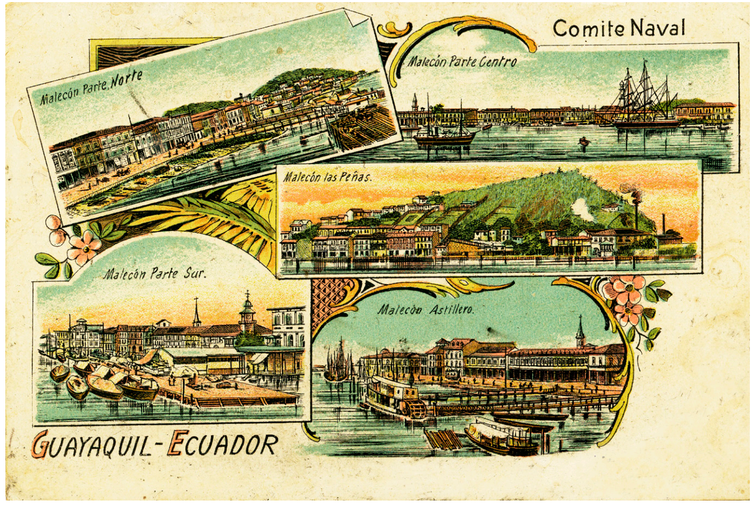
- Un grupo de familias en el Parque Seminario. Juego de augua [sic]. Simulacro del Cuerpo de Bomberos.
- Malecón parte norte. Malecón parte centro. Malecón Las Peñas. Malecón parte sur. Malecón Astillero.
- Plaza Rocafuerte. Olmedo. Plaza Bolivar.
- Avenida Olmedo. Puente de Olivos. Un Cacaotal.
- La Catedral. La Victoria. Motor de la provisión de agua contra incendios, Juego de Agua.
- Banco del Ecuador. El Kiosko en el Parque Seminario. El Telégrafo.
- Malecón, Mercado de Frutas, San Francisco, El Daule, Calle de Pichincha.
- Crucero ' Cotopaxi'. El 'Maranon' Crucero Acorazado Tarqui'.
- Banda de Músicos del Batallón 'Alajuela' Nº. 5 de Linea.
- El Comisionado del Rey de España, Señor Menéndez y Pidal en la Cumbre del 'Pichincha'.
- Gran incendio en Guayaquil.
- Guayaquil. Ecuador Bellezas del Guayas.
- Señor Don Lizardo Garcia Actual presidente de la República del Ecuador.



Tarjeta postal «Guayaquie [sic] – Ecuador. Un grupo de familias en el Parque Seminario. Juego de augua [sic]. Simulacro del Cuerpo de Bomberos». Comité Naval, Guayaquil, 1905. Col. Miguel Díaz Cueva. AFP–INPC, nº 3439.

Un grupo de familias en el Parque Seminario. Juego de augua [sic]. Simulacro del Cuerpo de Bomberos

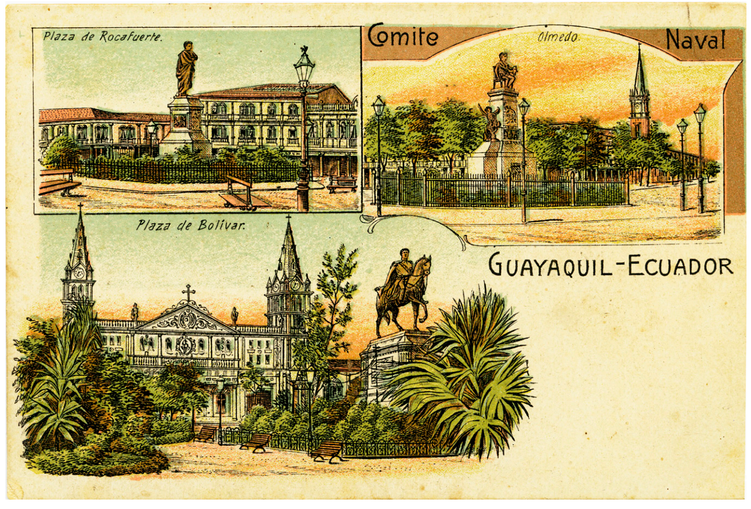
Esta tarjeta opera como un tríptico conmemorativo multipanel de diseño modernista. Combina la intimidad de las familias aristocráticas –una comitiva familiar de la élite posando junto a las escalinatas de piedra y las columnas de fundición de un parque– con los dos grandes tótems de la identidad civil porteña: el Parque Seminario y el Cuerpo de Bomberos. A esto se suna la trinidad civil contra el fuego, un ejercicio técnico de defensa urbana, con una cuadrilla de operarios y oficiales del Cuerpo de Bomberos y una perspectiva lineal de una gran avenida donde los bomberos ejecutan una prueba de presión.



Tarjeta postal «Guayaquil – Ecuador. Malecón parte norte. Malecón parte centro. Malecón Las Peñas. Malecón parte sur. Malecón Astillero». Comité Naval, Guayaquil, 1905. Col. Miguel Díaz Cueva. AFP–INPC, nº 3440.

Malecón parte norte. Malecón parte centro. Malecón las Peñas. Malecón parte sur. Malecón Astillero

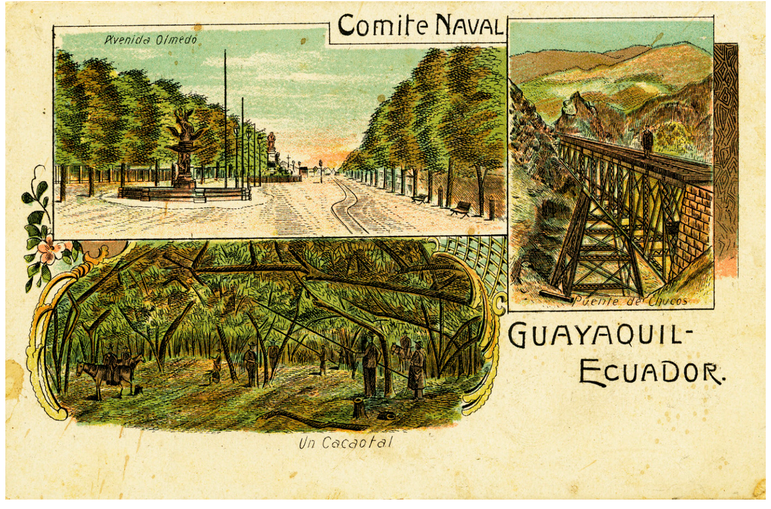
A través de cinco paneles minuciosamente organizados, la tarjeta postal ofrece una bitácora náutica y urbanística completa del puerto, recorriendo de norte a sur el motor circulatorio de la era agroexportadora del cacao. Se observa lo que podemos denominar la trinchera aduanera –el sector norte del Malecón; el escaparate del poder comercial –el núcleo señorial y financiero del Malecón; la trinchera aristocrática y el cerro –el Barrio de Las Peñas y la ladera del Cerro Santa Ana; el pulmón del abasto y la fe –el sector sur del centro civil junto a la flota agrícola; y la cuna de la propulsión fluvial: el corazón fabril de El Astillero.



Tarjeta postal «Guayaquil – Ecuador. Plaza Rocafuerte. Olmedo. Plaza Bolivar». Comité Naval, Guayaquil, 1905. Col. Miguel Díaz Cueva. AFP–INPC, nº 3441.

Plaza Rocafuerte. Olmedo. Plaza Bolivar

La tarjeta postal organiza el espacio visual dividiéndolo en tres viñetas dibujadas e iluminadas a mano que resumen la monumentalidad del Guayaquil de principios del siglo XX, rotuladas bajo una tipografía propia de la época: la Plaza de Rocafuerte retrata el monumento a Vicente Rocafuerte enmarcado por las verjas de hierro; Olmedo, muestra el monumento al prócer José Joaquín de Olmedo rodeado por su icónico enrejado circular y una hilera alineada de palmeras y faroles públicos; y la Plaza de Bolívar exhibiendo la fachada de la antigua Catedral de madera con sus torres gemelas de aguja, flanqueada por la estatua ecuestre del Libertador Simón Bolívar en el Parque Seminario.



Tarjeta postal «Guayaquil – Ecuador. Avenida Olmedo. Puente de Olivos. Un Cacaotal». Comité Naval, Guayaquil, 1905. Col. Miguel Díaz Cueva. AFP–INPC, nº 3438.

Avenida Olmedo. Puente de Olivos. Un Cacaotal

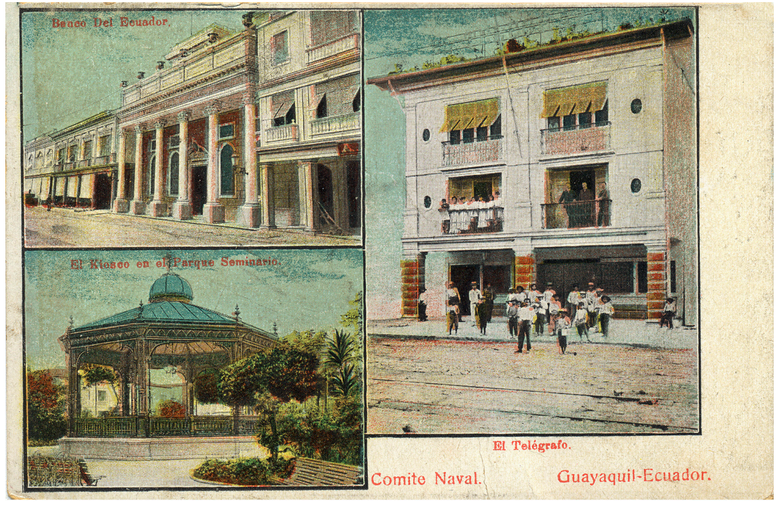
La postal organiza su discurso visual en tres viñetas artísticas que ilustran los ideales de la Revolución Liberal. La Avenida Olmedo retrata la gran calzada empedrada de Guayaquil con los árboles alineados, los rieles del tranvía urbano y la Fuente de Neptuno importada de Europa. El Puente de Chucos, testimonio de la ingeniería ferroviaria andina en el recorrido del ferrocarril trasandino Guayaquil-Quito. Y un Cacaotal, enmarcado en un óvalo dorado de estilo modernista, que nos introduce en el corazón de la economía ecuatoriana: una plantación de cacao en el litoral, bajo la densa y umbría techumbre de las hojas de los árboles de cacao, con un terrateniente a caballo y un grupo de jornaleros.



Tarjeta postal «Guayaquil – Ecuador. La Catedral. La Victoria. Motor de la provisión de agua contra incendios, Juego de Agua.». Comité Naval, Guayaquil, 1905. Col. Lucía Bejarano Flores.

La Catedral. La Victoria. Motor de la provisión de agua contra incendios. Juego de Agua

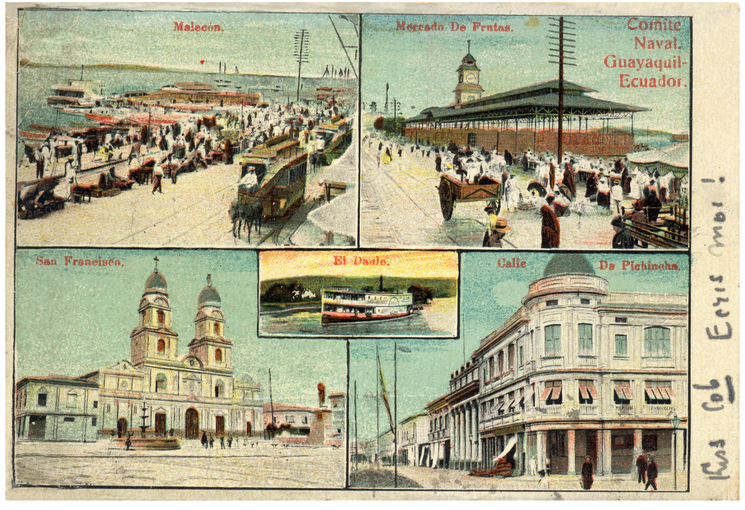
Las cuatro viñetas dibujadas e iluminadas a mano articulan un discurso centrado en el orden, la reconstrucción y la infraestructura técnica de protección urbana: la monumental fachada de la Catedral; la Iglesia de la Victoria; el motor de la Provisión de Agua contra incendios y el Juego de Agua. Al unir sus templos con la vanguardia de su infraestructura de seguridad industrial la postal construía una retórica de viabilidad nacional. El mensaje era que el Guayaquil de la Revolución Liberal era una metrópoli industrializada, protegida por la técnica moderna, disciplinada en sus instituciones cívicas y orgullosa de su identidad nacional.



Tarjeta postal «Guayaquil – Ecuador. Banco del Ecuador. El Kiosko en el Parque Seminario. El Telégrafo». Comité Naval, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

Banco del Ecuador. El Kiosko en el Parque Seminario. El Telégrafo

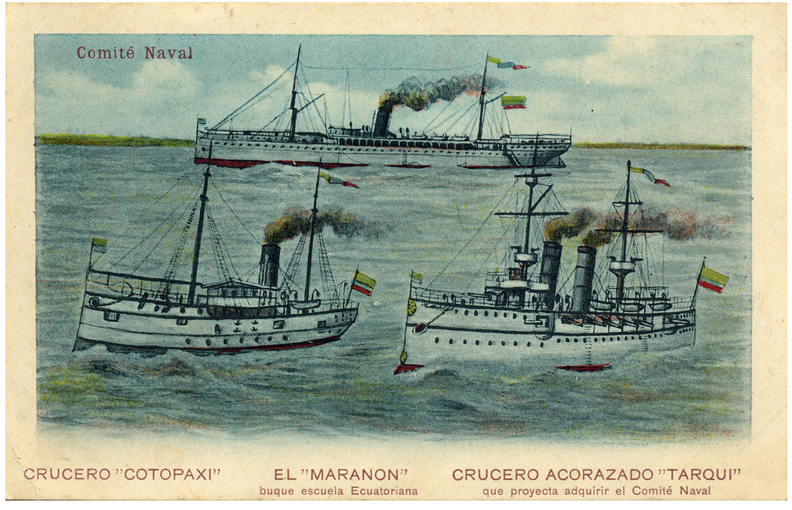
La postal organiza su discurso ideológico en tres escenas que capturan el dinamismo de la metrópoli tropical: el Banco del Ecuador con su suntuoso edificio financiero con grandes columnas de orden corintio; el Kiosco en el Parque Seminario con su glorieta octogonal de hierro fundido importada de Francia; y el edificio del periódico *El Telégrafo*, fundado en Guayaquil en 1884 por Juan Murillo Miró. Al unir en un solo documento el control del dinero, el control del ocio culto y el control de la información y la vanguardia tecnológica de las telecomunicaciones, la postal del Comité Naval construye un monumento visual al éxito de la modernidad capitalista y liberal de la Costa ecuatoriana.



Tarjeta postal «Malecón, Mercado de Frutas, San Francisco, El Daule, Calle De Pichincha. Guayaquil – Ecuador». Comité Naval, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

Malecón, Mercado de Frutas, San Francisco, El Daule, Calle de Pichincha

Esta postal del Comité Naval funciona como la síntesis de la identidad guayaquileña de principios del siglo XX. Limpia de forma artística las asperezas de la urbe real –el lodo, el humo denso, las duras condiciones de la estiba popular– y construye una narrativa visual industrial de éxito. Unir en un solo trozo de cartulina impresa el tranvía, el nuevo mercado de hierro, el vapor de río, el palacio de oficinas y el templo neoclásico era la demostración gráfica más contundente de que el Guayaquil liberal y capitalista operaba como una metrópoli civilizada, totalmente integrada a las lógicas del progreso occidental.



Tarjeta postal «Crucero 'Cotopaxi', El 'Maranon' buque escuela Ecuatoriana, Crucero Acorazado 'Tarqui' que proyecta adquirir el Comité Naval». Comité Naval, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

Crucero ' Cotopaxi'. El 'Maranon' Crucero Acorazado Tarqui'

La postal organiza su discurso visual en torno a tres buques de guerra ecuatorianos que marcaron la agenda de defensa del general Eloy Alfaro, un período cruzado por la inminencia de un conflicto bélico con el Perú debido a las disputas territoriales amazónicas. El Crucero Cotopaxi fue adquirido en 1886, y se convirtió en un verdadero caballo de batalla de la Armada. El Marañón, buque escuela de la marina ecuatoriana, cumplía con la formación técnica, científica y disciplinaria de los futuros marinos y oficiales del país. Y el Crucero Acorazado Tarqui *"que proyecta adquirir el Comité Naval"*, y que no se trata de una foto real, sino de la representación de un anhelo geopolítico nacional.



Tarjeta postal «Banda De Músicos Del Batallón 'Alajuela' Nº. 5 De La Linea. Guayaquil – Ecuador». Comité Naval, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

Banda De Músicos Del Batallón 'Alajuela' Nº. 5 de Linea

El Batallón Alajuela fue uno de los cuerpos de infantería más célebres y leales al proyecto liberal de Alfaro. Bautizado en honor a la ciudad costarricense de Alajuela –donde Alfaro vivió parte de su exilio y organizó sus campañas revolucionarias–, este contingente funcionó como una fuerza de élite para la defensa del orden constitucional liberal frente a las contrarrevoluciones conservadoras. Las bandas de músicos regulaban la marcha de las tropas mediante los toques de ordenanza y eran las encargadas de tocar en los parques públicos durante las retretas dominicales, llevando las marchas patrióticas y la música cívica al pueblo para legitimar el proyecto de Estado-nación laico y progresista.



Tarjeta postal «Guayaquil – Ecuador. El Comisionado del Rey de España, Señor Menendéz y Pidal en la Cumbre del 'Pichincha'». Comité Naval, 1905. Col. Miguel Díaz Cueva. AFP–INPC, nº 7552.

El Comisionado del Rey de España, Señor Menendez y Pidal en la Cumbre del 'Pichincha'

La postal inmortaliza la visita a Ecuador del filólogo español Ramón Menéndez Pidal. En 1904, el Rey de España lo comisionó como su representante en el grave litigio de límites territoriales que Ecuador mantenía con el Perú, un arbitraje internacional de relevancia para la soberanía del país. Su presencia en Ecuador buscaba revisar archivos históricos y fortalecer las relaciones bilaterales. Llevarlo a la cumbre del volcán Pichincha poseía una gran carga simbólica ya que las faldas de ese volcán fueron el escenario de la Batalla de Pichincha de 1822, la gesta heroica que selló la independencia del Ecuador frente a la decadente Corona española.



Tarjeta postal «Gran incendio en Guayaquil. Guayaquil – Ecuador». Comité Naval, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

Gran incendio en Guayaquil

Guayaquil sufrió incendios devastadores que redujeron a cenizas media ciudad, siendo los más catastróficos los de 1896 y de 1902. Esta postal rememora la zozobra de una urbe construida con maderas resinosas inflamables, donde una chispa podía desatar el infierno material. En la imagen, una inmensa nube de humo domina el cielo, devorando los edificios del fondo logrando transmitir la atmósfera sofocante, el resplandor de las llamas y la urgencia de una catástrofe en pleno desarrollo. Esto visibiliza el rol del Cuerpo de Bomberos Voluntarios de Guayaquil, una de las instituciones más antiguas, queridas y organizadas de la ciudad, donde los propios vecinos, artesanos y comerciantes ponían todo su esfuerzo para defender los bienes de la comunidad.



Tarjeta postal «Guayaquil – Ecuador. Bellezas del Guayas». Comité Naval, Guayaquil, 1905. Col. privada.

Guayaquil. Ecuador Bellezas del Guayas

La serie *Bellezas del Guayas* refleja la ideología de género de la *Belle Époque* europea exportada al entorno tropical del litoral ecuatoriano. Siete mujeres jóvenes posan alineadas vistiendo vestidos largos de gala blancos con cuellos altos, encajes finos, mangas abombadas y fajines que marcaban la silueta. Los peinados, con moños altos recogidos, estilo Gibson Girl, delatan la influencia de la moda europea. Vestirse de blanco impoluto y con encajes elaborados en un puerto húmedo y cálido era la máxima demostración de distinción social: indicaba que estas damas pertenecían a familias que no realizaban trabajo físico y que habitaban salones protegidos del polvo y el lodo de la calle popular.



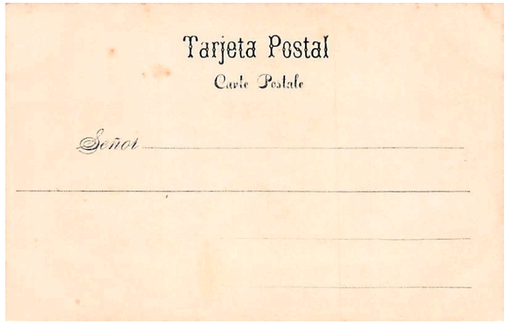
Tarjeta postal «Señor Don Lizardo Garcia Actual Presidente de la República del Ecuador». Comité Naval, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

Señor Don Lizardo García Actual presidente de la República del Ecuador

El banquero y estadista guayaquileño Lizardo García, identificado Presidente de la República del Ecuador aparece enmarcado en una orla patriótica de estilo modernista, con una dedicatoria al Comité Naval. Era el banquero de las élites cacaoteras, y financiar y agasajar a la Marina de Guerra era una estrategia política para sostener la legitimidad de su gobierno de liberal moderado rente a la amenaza de insurrección del ala radical alfarista. García asumió la presidencia el 1 de septiembre de 1905, pero fue derrocado por el golpe de Estado militar del general Eloy Alfaro en enero de 1906, tras la célebre Revolución de la Estacada.

«QUITO»
[PURGER & Cº]
Fotógrafo desconocido

Munich (Alemania), *c.* 1905



Reverso de las tarjetas postales editadas por Purger & Cº Munich (Alemania), *c.* 1905.

Serie de un mínimo de dos postales de Quito, editadas e impresas en Múnich (Alemania) por la empresa especializada Puger & Cº. Aunque en estos ejemplares no se acredita, son técnicamente idénticas a otras postales españolas impresas por esta empresa alemana. La técnica de impresión es la cromolitografía de tres colores , un sistema llamado fotocromo, con la indicación *Photochromiekarte*. La fotografía a color deja un margen blanco en la parte inferior, donde se sitúa impreso en tipografía roja, la leyenda. El reverso, impreso en azul, contiene el texto *«Tarjeta Postal» y «Carte Postale»,* en unas tipografías de inspiración modernista. También presenta cuatro líneas de puntos, iniciada la primera con la palabra *«Señor»*.

POSTALES LOCALIZADAS

QUITO

- Palacio de Gobierno
- Alameda



■ Tarjeta postal «Palacio de Gobierno. Quito». [Purger & Cº, Múnich, Alemania], c.1905. Col. privada.

Palacio de Gobierno. Quito

La fachada del palacio presidencial en la Plaza de la Independencia presenta la arquitectura de la consolidación estatal: una columnata dórica en el extenso balcón presidencial, resultado de las remodelaciones neoclásicas del palacio en el siglo XIX. El cuerpo central superior alberga un frontón triangular y un reloj público. Esta sección, coronada por la gran asta de la bandera, fue demolida a mediados del siglo XX, durante las reestructuraciones neocoloniales modernas para dar paso al tercer piso uniforme que conocemos en la actualidad. La postal inmortaliza así la fisonomía del poder en Ecuador a inicios del siglo XX. Por detrás de la estructura del palacio, asoman las torres de la Iglesia y Convento de San Francisco de Quito.



■ Tarjeta postal «Alameda. Quito». [Purger & Cº, Múnich, Alemania], c.1905. Col. Carlos Teixidor.

Alameda. Quito

El pabellón o kiosko construido originalmente de forma efímera como casino o salón de té para la Exposición Nacional de 1892, fue reasignado por el gobierno liberal en 1904 para albergar a la Escuela de Bellas Artes de Quito. Su arquitectura rompe con el estilo colonial español de piedra y adobe del centro histórico e introduce una tipología de chalet suizo o pabellón alpino europeo decimonónico, caracterizado por un entramado de vigas de madera exentas, techumbres de tejas a varias aguas y una torre-linterna o mirador central. En la laguna artificial de La Alameda, navega una pequeña barca de remo de paseo con una familia, en el ritual dominical del ocio romántico burgués. A la derecha, se observa un puente arqueado de mampostería blanca con laterales de piedra.

«ECUADOR»
COLECCIÓN AMÉRICA CRISTIANA
Fotógrafo desconocido

Buenos Aires (Argentina), *c.* 1905



Reverso de las tarjetas postales de la Colección América Cristiana. Buenos Aires (Argentina), *c.* 1905.

Dos postales dedicadas a Ecuador dentro de la serie «*América Cristiana*», editada en Buenos Aires (Argentina). Impresas en fototipia en color negro, la fotografía deja un margen blanco a la derecha, donde se sitúa impreso en tipografía azul, en vertical la leyenda y la numeración y la casa editora. El reverso, impreso en azul, contiene el texto «*Tarjeta Postal*», en una tipografía de inspiración modernista y en la parte inferior, «*Casa editora Belgrano, 1658 – Buenos Aires*». También presenta tres líneas de puntos, la inscripción «*Reservado para la Dirección*», y un rectángulo punteado para la colocación del sello de correos.

POSTALES LOCALIZADAS

ECUADOR

- 220. Iglesia de la Merced en Guayaquil
- 241. Catedral de Guayaquil



Tarjeta postal «Ecuador – Iglesia de la Merced, en Guayaquil». Colección América Cristiana, 220. Buenos Aires (Argentina), c. 1905. Col. Melvin Hoyos.

Ecuador – Iglesia de la Merced, en Guayaquil

El templo muestra una estructura neoclásica construida en madera, característica de la carpintería naval de la cuenca del Guayas. Destacan sus dos torres gemelas con terminaciones en aguja, cornisas decoradas y relojes públicos integrados. Esta edificación precede a la actual iglesia de hormigón armado de estilo neogótico que comenzó a levantarse en la década de 1920 tras los recurrentes incendios que azotaban la urbe. En el entorno se aprecian las típicas casas ciudadanas de la burguesía y el comercio guayaquileño, edificaciones de dos y tres plantas con soportales en la planta baja y balcones con celosías o persianas de madera en los pisos superiores para ventilar los interiores.



Tarjeta postal «Ecuador – Catedral de Guayaquil». Colección América Cristiana, Buenos aires (Argentina), c.1905. Col. Melvin Hoyos.

Ecuador – Catedral de Guayaquil

La Catedral Metropolitana de Guayaquil, de fachada de estilo neoclásico y barroco, previa a la actual estructura neogótica de hormigón armado. Destacan sus tres portones de acceso y las dos torres simétricas de aguja labradas en madera. La presencia de relojes en los cuerpos superiores de las torres y el rosetón central reafirman el deseo de la Iglesia decimonónica de replicar los grandes modelos monumentales europeos con los recursos y técnicas de la carpintería naval del litoral ecuatoriano. En el centro del parque destaca la estatua ecuestre del Libertador Simón Bolívar, inaugurada en 1889. Rodear el monumento con una reja de hierro forjado ornamental protegía la obra del artista italiano Giovanni Anderlini, y sacralizaba el espacio cívico.

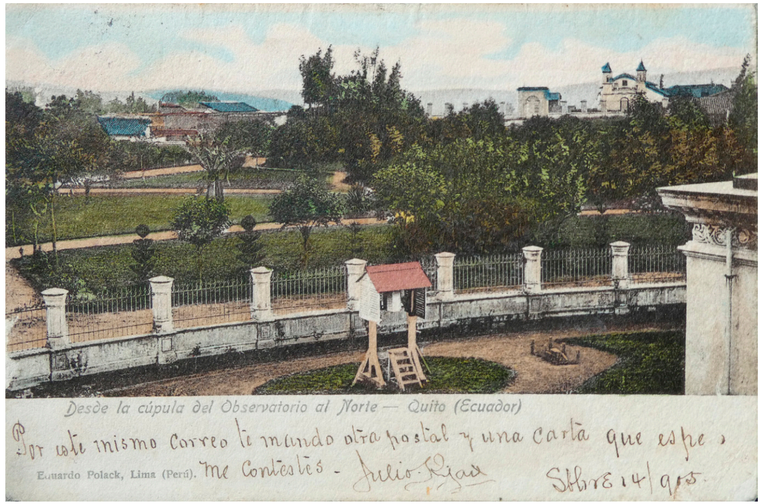
«ECUADOR»
EDUARDO POLACK, EDITOR
Fotógrafo e impresor desconocidos

Lima (Perú) 1905

Postal editada por Eduardo Polack en Lima (Perú), dentro de una serie general, la única localizada dedicada a Ecuador. La imagen tiene una franja blanca en la parte inferior con la leyenda y el nombre del editor impreso en tipografía de color gris. El reverso contiene el texto *«CORREOS DEL PERÚ. TARJETA POSTAL»*, y tres líneas de puntos para la dirección, encabezadas por la palabra «Señor» y la frase *«Escríbase en este lado solamente la dirección»* al final, impreso en tipografía rojiza.



Reverso de las tarjetas postales de Eduardo Polack, Lima (Perú), 1905. Col. Lucía Bejarano Flores.



Tarjeta postal «Desde la cúpula del Observatorio al Norte–Quito (Ecuador)» Eduardo Polack, Lima (Perú), 1905. Col. Lucía Bejarano Flores.

Desde la cúpula del Observatorio al Norte – Quito (Ecuador)

La toma está realizada desde la cúpula del Observatorio Astronómico de Quito, inaugurado en 1873. El observatorio no solo era un centro de vanguardia científica en Sudamérica, sino también el mirador perfecto desde donde la élite ilustrada contemplaba y registraba el ordenamiento de la ciudad. Justo en el centro del jardín interior destaca una pequeña estructura de madera con techo a dos aguas pintado de rojo y una escalerilla. Era una caseta meteorológica, un dispositivo crucial para resguardar los instrumentos de medición, termómetros y barómetros, de la radiación solar directa. Su presencia en la postal resalta el orgullo institucional por la precisión científica y el monitoreo climático de la época.

«POSTALES CONMEMORATIVAS DE *EL TELÉGRAFO*» «POSTALES DE *EL TELÉGRAFO*» Julio Timm, fotógrafo- Fotógrafos desconocidos

Guayaquil, 1905



Reverso de las tarjetas postales conmemorativas de El Telégrafo, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.



Reverso de las tarjetas postales de El Telégrafo, Guayaquil, 1905. Col. Carlos Teixidor.

Únicos ejemplares localizados de las dos series de postales editadas por el diario guayaquileño *El Telégrafo*. Una en ocasión de las fiestas del 18 de septiembre de 1905, en honor de Chile, impresa en fotograbado, con trama gruesa en color azul, con la imagen rodeado de un marco blanco desigual, con la leyenda impresa en tipografía en vertical. Y la otra de la serie de postales de *El Telégrafo*, impresa en fototipia, pero con poco contraste. Los reversos, probablemente los primeros en aparecer ya partidos, con una parte para la correspondencia y la otra para la dirección del destinatario, contienen el texto «*Union Postale Universelle. Carte Postale*», y la respectiva explicación del editor y el motivo de la edición. Las dos mitades tienen líneas de puntos.

POSTALES LOCALIZADAS

POSTALES CONMEMORATIVAS DE "EL TELÉGRAFO"
- Artilleros y Torpedistas del 'Marañón'
- A orilla del río. Huigra

POSTALES DE "EL TELÉGRAFO"
- Edificio de 'El Telégrafo'-Guayaquil-Ecuador. Construcción nueva e incombustible, inaugurada en Julio de 1903
- Encuentro ecuatoriano-peruano en 'Torres Causana', Oriente ecuatoriano, 1904



Tarjeta postal «Artilleros y Torpedistas del 'Marañon'». Postales conmemorativas de El Telégrafo, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

Artilleros y torpedistas del "Marañón"

El buque Marañón sirvió como una pieza clave para la formación de las tripulaciones técnicas navales y el movimiento de tropas entre Guayaquil y los diversos frentes costeros. El buque guarda una estrecha relación con el proceso de modernización de la defensa nacional impulsado por Alfaro. Este buque sirvió como moneda de intercambio con el gobierno de Chile para adquirir, en 1907, el cazatorpedero Almirante Simpson, que pasó a llamarse Libertador Bolívar, convirtiéndose en el primer buque de guerra de vanguardia de Ecuador en el siglo XX. Los marinos posan rodeando su armamento especializado, proyectiles de artillería de grueso calibre, municiones cónicas y piezas de ametralladoras.



Tarjeta postal «A orillas del río. Huigra». Postales conmemorativas de El Telégrafo, Guayaquil, 1905. Fot. Julio Timm. Col. Estrada Ycaza. AFP-INPC nº 7553

A orillas del río. Huigra

La postal captura las riberas del río Chanchán, cuyo curso fluvial abrió el cañón natural aprovechado por los ingenieros para trazar la intrincada ruta ferroviaria hacia la famosa "Nariz del Diablo". Las viviendas rústicas, campamentos o bodegas, servían tanto a pobladores locales como a las cuadrillas de trabajadores del ferrocarri, jornaleros indígenas, montuvios y afrodescendientes de origen jamaicano. El paisaje denota la cotidianeidad rural de un poblado que bruscamente pasó del aislamiento de la montaña a recibir el mayor proyecto de modernización tecnológica e industrial del país bajo el gobierno alfarista. El terreno rocoso y la densa vegetación permiten dimensionar los retos geográficos extremos que enfrentaron las obras viales de la época.



Tarjeta postal «Edificio de El Telégrafo-Guayaquil-Ecuador. Construcción nueva e incombustible, inaugurada en Julio de 1903». Postales conmemorativas de El Telégrafo, Guayaquil, 1905. Col. Melvin Hoyos.

Edificio de *"El Telégrafo"*

Tras los devastadores incendio de 1896 y 1902, la ciudad portuaria abandonó paulatinamente la edificación tradicional en madera de balsa y caña. La mención explícita a que es una «*Construcción nueva e incombustible, inaugurada en Julio de 1903*» funcionaba como propaganda de resiliencia y modernidad, destacando el uso de nuevos materiales –mampostería, hierro y cemento importados– capaces de resistir el fuego. Esta edificación corresponde a la sede primitiva del diario, previa al gran palacio neoclásico que levantaron en la década de 1920 en las calles Boyacá y 10 de Agosto. Destaca un grupo de repartidores del periódico en la vereda.



Tarjeta postal «Encuentro ecuatoriano-peruano en 'Torres Causana', Oriente ecuatoriano - 1904». Postales conmemorativas de El Telégrafo, Guayaquil, 1905. Col. Estrada Ycaza, AFP-INPC nº 9233.

Encuentro ecuatoriano-peruano en 'Torres Causana', Oriente ecuatoriano, 1904

Torres Causana, en la confluencia de los ríos Napo y Aguarico era un punto de fricción estratégica extrema. La imagen muestra a soldados y civiles ecuatorianos despejando la selva virgen para asentar un campamento defensivo y abrir líneas de tiro. El combate terminó en una dura derrota militar para el Ecuador, donde cayó el teniente coronel Lauro Guerrero junto a gran parte de sus hombres. La imagen es un registro fotográfico del antes del conflicto, capturando las últimas horas de una guarnición en el corazón de la selva ecuatoriana antes de ser rebasada.

«IGLESIA DE MARÍA AUXILIADORA» COLEGIO SALESIANO CRISTÓBAL COLÓN

Guayaquil, *c.* 1905

Postal editada por el Colegio Salesiano de Guayaquil, impresa en fotograbado de baja calidad. La imagen es rodeada por un marco blanco y la leyenda impresa en tipografía de color negro. El reverso contiene el texto *«TARJETA POSTAL»*, el nombre del editor y su apartado de correos y dos líneas de puntos para la dirección.



Reverso de la tarjeta postal «Fachada de la Iglesia de Maria Auxiliadora en Guayaquil». Colegio Salesiano Cristóbal Colón, Guayaquil, *c.* 1905. Col. Melvin Hoyos.



Tarjeta postal «Fachada de la Iglesia de María Auxiliadora en Guayaquil». Colegio Salesiano Cristóbal Colón, Guayaquil, *c.*1905. Col. Melvin Hoyos.

Fachada de la Iglesia de María Auxiliadora en Guayaquil

Proyecto arquitectónico de la Iglesia de María Auxiliadora, vinculada a la llegada e instalación de la Congregación Salesiana en el Ecuador. Aunque arribaron al país a finales del siglo XIX bajo el auspicio del gobierno de Gabriel García Moreno, los salesianos consolidaron su labor educativa y misionera a inicios del siglo XX, expandiéndose con fuerza en los sectores populares desfavorecidos de Guayaquil. El templo, ubicado en las inmediaciones del barrio del Astillero sufrió las consecuencias de los voraces incendios que azotaron la ciudad. Muestra la fisonomía neogótica con la que fue concebida la fachada, con un triple acceso de arcadas, un rosetón central y una torre campanario integrada.

«RECUERDO DE LA INUGURACIÓN DEL FUERTE DE PUNTA PIEDRA»
Editor e impresor desconocidos

Guayaquil, *c.* 1905

Postal editada con motivo de la inauguración del Fuerte de Punta Piedra, impresa en fotograbado de baja calidad. La imagen es rodeada por la impresión tipográfica de un poema patriótico y otro lema, en tipografía de color rojo. El reverso contiene el texto *«Tarjeta Postal»*, y tres líneas de puntos para la dirección.



Reverso de la tarjeta postal «Recuerdo de la Inauguración del Fuerte de Punta de Piedra – Geo Chambers Vivero, Padrino». Guayaquil, c.1905. Col. Melvin Hoyos.



Tarjeta postal «Recuerdo de la Inauguración del Fuerte de Punta de Piedra – Geo Chambers Vivero, Padrino». Guayaquil, c.1905. Col. Melvin Hoyos.

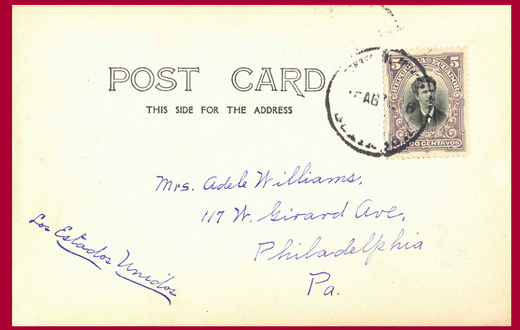
Recuerdo de la Inauguración del Fuerte de Punta de Piedra

La postal conmemora la inauguración del Fuerte de Punta de Piedra, un emplazamiento estratégico fortificado situado en la ría del Guayas, diseñado para resguardar el acceso marítimo a Guayaquil ante posibles incursiones armadas durante los convulsos años de la post-Revolución Liberal. George Chambers Vivero fue una figura prominente de la sociedad guayaquileña; ejerció como empresario, filántropo, e incluso ocupó cargos públicos de relevancia como la Jefatura Política de Guayaquil y la presidencia del Concejo Municipal, evidenciando la estrecha alianza entre el capital privado guayaquileño y las iniciativas de defensa y modernización del Estado ecuatoriano.

«AMERICAN COLONY, HUIGRA ECUADOR GEN. OFFICES & QUARTERS»
Fotógrafo desconocido

Edición privada, *c.* 1905

Postal fotográfica realizada por la colonia Americana en Huigra. La fotografía muestra sus instalaciones desde una toma elevada y la leyenda es manuscrita con tinta azul. El reverso contiene el texto «*Post Card*», y «*This side for the adress*», en un formato estandarizado.



■ **Reverso de la tarjeta postal fotográfica de la Colonia Americana en Huigra, c. 1905. Col. Melvin Hoyos.**



■ **Tarjeta postal «American Colony, Huigra, Ecuador. Gen. Offices & Quarters». Editor desconocido, c.1905. Col. Melvin Hoyos.**

American Colony, Huigra, Ecuador. Gen. Offices&Quarters

Huigra, en el Chimborazo, dejó de ser un pequeño caserío andino para convertirse, a inicios del siglo XX, en el centro logístico y operativo del ferrocarril impulsado por el presidente Eloy Alfaro y construido por los contratistas estadounidenses Archer y John Harman. Debido a que la construcción del tramo más complejo –la Nariz del Diablo– requería una constante supervisión técnica, la plana mayor de la Guayaquil and Quito Railway Company se radicó en Huigra. La postal inmortaliza las Oficinas Generales y las residencias de los ingenieros. Una pequeña «x» manuscrita sobre el edificio superior derecho coincide con la aclaración del texto, indicando el lugar exacto de las oficinas.

TARJETAS POSTALES PUBLICITARIAS

1896–1905

«RECUERDO DE GUAYAQUIL»
IMPRENTA EL GRITO DEL PUEBLO
Fotógrafo desconocido

Guayaquil, 1902.



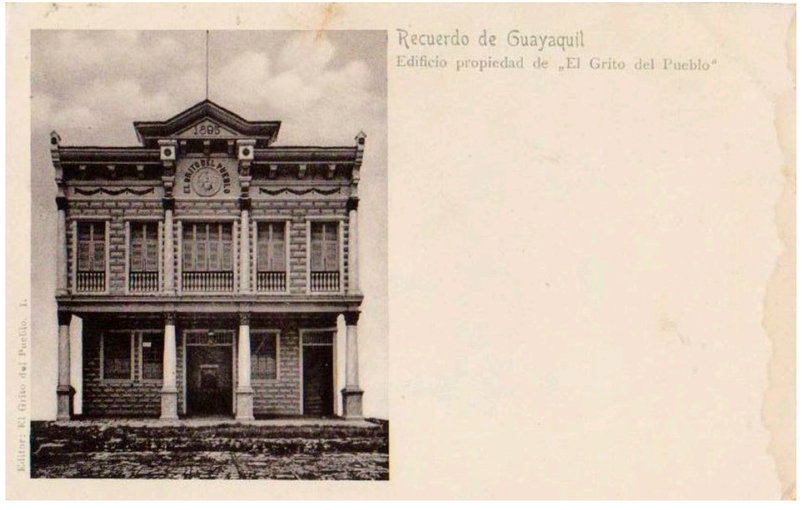
Reverso de las tarjeta postales publicitarias del editor «El Grito Del Pueblo». Guayaquil, 1902. Col. Melvin Hoyos.

Serie de un mínimo de siete tarjetas postales publicitarias editadas por el periódico e imprenta El Grito del Pueblo, impresas en fototipia, dentro de la colección «*Recuerdo de Guayaquil*», con vistas de la fachada y los interiores del edificio de la empresa editora con fotografías de autor desconocido. La imagen fotográfica, impresa en color marrón oscuro, aparece con los bordes definidos, rodeada de un margen blanco de diferente amplitud. La leyenda está impresa en tipografía de color gris, con dos modelos de letra: uno para el título de la serie, «*Recuerdo de Guayaquil*», y otro para el pie de foto de cada modelo y la firma «*Editor El Grito del Pueblo*», con el número de la serie, del 1 al 7. En el reverso consta «*Tarjeta Postal*», y 4 líneas de puntos para la dirección, impreso en tipografía de color gris, así como una referencia alfanumérica en la esquina inferior derecha.

POSTALES LOCALIZADAS

RECUERDO DE GUAYAQUIL

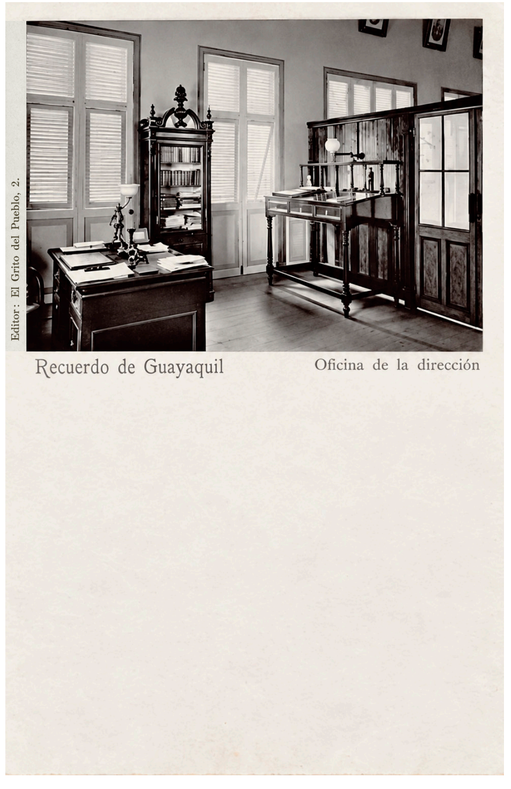
- Nº 1. Edificio propiedad de «El Grito del Pueblo"
- Nº 2. Oficina de la Dirección
- Nº 3. Salón de la redacción
- Nº 4. Entrada a la Biblioteca
- Nº 5. Subida al 3ER Piso
- Nº 6. Estatua de bronce en el descanze de la escalera 2º piso
- Nº 7. Cielo raso en el Salón de redacción



Tarjeta postal «Recuerdo de Guayaquil. Edificio propiedad de El Grito del Pueblo». El Grito del Pueblo, nº 1. Guayaquil, 1902. Col. privada.

Edificio propiedad de El Grito del Pueblo

El diario *El Grito del Pueblo* fue fundado en 1895 por Federico V. Reinel. Operó como el principal órgano informativo de los liberales radicales del litoral, sirviendo de plataforma de difusión para sus ideas. El frontispicio del edificio ostenta en su remate superior el año 1895, conmemorando tanto el nacimiento del diario como el año de la transformación política nacional. El inmueble, ubicado en el centro de Guayaquil, expone la carpintería republicana de alta gama con soportales con columnas de capiteles y un balcón con balaustradas talladas y altos ventanales. Corona la fachada un frontón con un bajorrelieve circular con el emblema de la empresa y el nombre del rotativo rodeando un motivo central.



Tarjeta postal «Recuerdo de Guayaquil. Oficina de la dirección» El Grito del Pueblo, nº 2. Guayaquil, 1902. Col. privada.

El Grito del Pueblo. Oficina de la dirección

El diario guayaquileño *El Grito del Pueblo* fue uno de los órganos de prensa más influyentes en el apuntalamiento ideológico de la Revolución Liberal de Eloy Alfaro. Desde sus páginas se defendían el laicismo, la educación pública y la modernización del Estado. Que el propio periódico editara y comercializara postales de sus oficinas demuestra una autoconciencia de su poder e importancia institucional en el Ecuador de la época: la prensa se mostraba a sí misma como un sinónimo de progreso, verdad y civilización. Esta sobria Oficina de la dirección muestra el despacho desde donde F. V. Reinel coordinaba la candente línea editorial del diario.



Tarjeta postal «Recuerdo de Guayaquil. Salón de la redacción» El Grito del Pueblo, nº 3. Guayaquil, 1902. Col. Carlos Teixidor.

El Grito del Pueblo. Salón de la redacción

La imagen retrata el corazón operativo del periódico: el salón donde los redactores, cronistas y articulistas daban forma a las noticias y combativos editoriales diarios. A inicios del siglo XX, los periódicos pasaron de ser hojas volantes impresas de forma artesanal a convertirse en industrias culturales estructuradas. Este salón refleja esa transición: contar con un espacio amplio, iluminado y dedicado exclusivamente a la redacción demuestra la escala y el éxito económico de *El Grito del Pueblo* dentro del mercado de prensa del litoral. Destaca en el techo una gran lámpara de araña o candelabro central, flanqueada por molduras decorativas.



Tarjeta postal «Recuerdo de Guayaquil. Entrada a la Biblioteca» El Grito del Pueblo, nº 4. Guayaquil, 1902. Col. privada.

El Grito del Pueblo. Entrada a la Biblioteca

La postal nos ubica en la antesala de la biblioteca privada del diario, un espacio fundamental para un medio de comunicación de la época, ya que servía de centro de consulta histórica, jurídica y literaria para sus redactores. Colgado junto a la puerta, un teléfono de caja de madera y doble campana demuestra que las oficinas de *El Grito del Pueblo* estaban a la vanguardia de las telecomunicaciones en el Ecuador de la época. El teléfono no solo agilizaba la administración interna, sino que conectaba la redacción con las agencias, los muelles del puerto o los corresponsales periodísticos, acelerando el ritmo de la prensa moderna en Guayaquil.



Tarjeta postal «Recuerdo de Guayaquil. Subida al 3er piso». El Grito del Pueblo, nº 5. Guayaquil, 1902. Col. privada.

El Grito del Pueblo. Subida al 3er piso

En la arquitectura corporativa de la época, las plantas se distribuían de manera funcional y jerárquica. La planta baja solía reservarse para los pesados talleres de imprenta, las prensas y la venta al público; el segundo piso albergaba la redacción colectiva y la biblioteca; mientras que el tercer piso, al que conduce esta escalinata, solía resguardar los despachos de dirección, gerencia o los archivos privados del diario, aislados del ruido de la calle y de las maquinarias. Este pasillo conectaba el ala intelectual del periódico con su ala financiera y de toma de decisiones. Destaca un perchero de madera de pie con un sombrero de ala ancha, tipo jipijapa o Panamá, una prenda de etiqueta para los caballeros.



Tarjeta postal «Recuerdo de Guayaquil. Estatua de bronce en el descanze [sic] de la escalera 2º piso». El Grito del Pueblo, nº 6. Guayaquil, 1902. Col. Carlos Teixidor.

El Grito del Pueblo. Estatua de bronce en el descanze [sic de la escalera 2º piso

La escena delata el alto nivel de inversión y el deseo de imitar los edificios editoriales europeos y norteamericanos de la época. En el centro, sobre un pedestal, una escultura clásica de bronce que sostiene en su parte superior una gran lámpara de araña con múltiples bombillas. El objeto combina el arte neoclásico con la modernidad tecnológica de la electricidad. Para un Guayaquil que dejaba atrás las lámparas de gas, exhibir una estatua eléctrica en el vestíbulo era una declaración de opulencia, progreso material y refinamiento burgués. Junto a la barandilla, se aprecia un teléfono de caja de madera y manivela.



Tarjeta postal «Recuerdo de Guayaquil. Cielo raso en el Salón de redacción». El Grito del Pueblo, nº 7. Guayaquil, 1902. Col. Melvin Hoyos.

El Grito del Pueblo. Cielo raso en el Salón de redacción

El cielo raso muestra un plafón de diseño geométrico con relieves moldurados, un símbolo de distinción arquitectónica. No solo cumplía una función estética de inspiración europea, sino que ayudaba a aislar el calor sofocante del trópico que golpeaba los techos de zinc o teja de los edificios guayaquileños. Al colgar del centro del plafón, la lámpara de cristal se convierte en el eje visual y la presencia de cuadros alineados en la pared y la parte superior del mueble de compaginación en la base de la imagen nos recuerdan la opulencia del diario. Dedicar una postal a un techo nos habla del orgullo corporativo por la cultura material del diario del liberalismo radical ecuatoriano.

«GOMEDORES»
GRAN HOTEL PARÍS
Fotógrafo e impresor desconocidos

Guayaquil, *c.* 1905



Reverso de las tarjetas postales editadas por el Gran Hotel París. Guayaquil, *c.* 1905.

Serie de un mínimo de dos postales publicitarias impresas en fototipia, con fotografías de los comedores del Gran Hotel París de Guayaquil. La imagen ocupa todo el anverso excepto una franja blanca inferior donde aparece la leyenda, impresa en tipografía gris. El reverso consta el nombre y la dirección del hotel, y debajo de una linea horizontal la inscripción «*TARJETA POSTAL*» y dos líneas de puntos para la dirección del destinatario, iniciada la primera con la abreviatura «S»

POSTALES LOCALIZADAS

GRAN–HOTEL PARÍS, GUAYAQUIL

- Comedor de Señoras
- Comedor



Tarjeta postal «Comedor de Señoras». Gran Hotel Paris, Guayaquil, c. 1905. Col. Melvin Hoyos.

Comedor de Señoras

Durante el siglo XIX e inicios del XX, los hoteles de lujo y los grandes restaurantes de los grandes centros urbanos implementaron salones reservados para mujeres y sus familias. El propósito sociopolítico de esta división era resguardar el decoro y la moral de las damas de la élite, evitando que tuvieran que compartir el comedor común con hombres solos, viajeros desconocidos o espacios propensos al consumo de alcohol y debates políticos. Las mesas se aprecian dispuestas siguiendo los manuales de etiqueta europeos: mantelería blanca impecable, vajilla de porcelana, cristalería fina para el vino y centros de mesa. La presencia de plantas ornamentales y maceteros en primer plano busca higienizar y embellecer el espacio, creando una atmósfera de salón de té refinado.



Tarjeta postal «Comedor». Gran Hotel Paris, Guayaquil, c. 1905. Col. Melvin Hoyos.

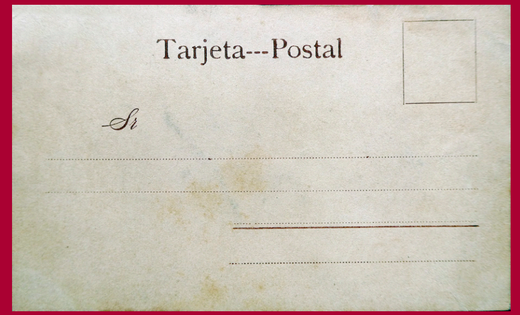
Comedor

Comedor en los soportales y vereda del Gran Hotel París uno de los alojamientos más lujosos y emblemáticos de Guayaquil durante el auge de la era agroexportadora del cacao. Inaugurado por el chef francés Emile Dufour en 1898, en 1901 pasó a manos de su compatriota Filemòn Froment que fue quien editó las postales. Su comedor de la planta baja y sus terrazas eran el punto de encuentro predilecto de diplomáticos y terratenientes. Al ser el hotel más cercano al muelle principal, funcionaba habitualmente como una prisión sanitaria selecta, un lugar donde las autoridades confinaban en estricta cuarentena de lujo a los viajeros adinerados que desembarcaban de los barcos de vapor, para evitar la propagación de la fiebre amarilla y la peste bubónica en la ciudad.

«GRAND VICTORIA HOTEL» LITOGRAFIA FILANTRÓPICA DEL GUAYAS

Guayaquil, *c.* 1905

Tarjeta postal publicitaria impresa por la Litografía de la Sociedad Filantrópica del Guayas, en color negro, con un grabadode la fachada del Hotel, rodeado por un marco y un motivo vegetal, que ocupa la mayor parte del anverso. El reverso muestra el texto *«Tarjeta---Postal»*, y cuatro líneas de puntos para la dirección, así como un rectángulo para el sello de correos.



Reverso de la tarjeta postal publicitaria editada por el Grand Victoria Hotel Guayaquil, c. 1905. Col. Carlos Teixidor.



Tarjeta postal «Guayaquil (Ecuador) Grand Victoria Hotel». Postal Publicitaria Grand Victoria Hotel Guayaquil, c.1905. Col. Carlos Teixidor.

Guayaquil. (Ecuador) Gran Victoria Hotel

El Gran Victoria Hotel fue inaugurado el 1 de mayo de 1899, siendo una de las suntuosas construcciones que surgieron en el marco de la reconstrucción tras el devastador incendio de 1896. La postal fue realizada en la Litografía de la Sociedad Filantrópica del Guayas, entidad que cumplió un rol sociológico crucial en la formación técnica y artesanal de la clase obrera local. El hotel sirvió como el epicentro de acogida para la burguesía portuaria, diplomáticos extranjeros y los acaudalados terratenientes vinculados al *boom* agroexportador del cacao. Coronando el edificio, el rótulo de grandes letras exentas con el nombre del hotel proyectaba una imagen de estatus y refinamiento europeo.

«UN SALUDO DEL ECUADOR»
«UN SALUDO DE QUITO»
«UN SALUDO DE GUAYAQUIL»
«UN SALUDO DE AMBATO»
«UN SALUDO DE RIOBAMBA»
NORERO & ROGGIERO, EDITOR
Fotógrafo e impresor desconocidos

Guayaquil, 1905



Reverso de las tarjetas postales editadas por Norero & Roggiero. Guayaquil, 1905.

Serie de postales publicitarias con un mínimo de 20 modelos distintos, de un cognac francés, editadas por sus distribuidores en Ecuador. Las dos primera son puramente publicitarias de la empresa mientas que el resto muestran fotografías de Ecuador, Quito, Guayaquil, Ambato y Riobamba, impresas en fototipia de alta calidad por un impresor desconocido, en Europa, casi seguro en el área germánica. La fotografía cubre el anverso excepto por la parte inferior, donde se sitúa la leyenda, impresa en tipografía roja. Por un lado está la localización de la imagen y por otro la frase publicitaria, que se repite en todos los modelos. En el reverso aparece la inscripción *«Tarjeta Postal»* y cuatro lineas para la dirección.

POSTALES LOCALIZADAS

- Norero & Roggiero. Comerciantes–Banqueros–Comisionistas
- Vista general de los establecimientos de Jules Robin & Co. Cognac

Un saludo del Ecuador
- Viajeros en la Cordillera

Un saludo de Quito
- Plaza Principal
- Una procesión en Plaza Grande. Casa del Arzobispo
- Casa Municipal
- El campo cerca de Quito
- Plaza Sucre
- Iglesia de San Francisco
- La Alameda
- Arco de la Reina. Calle de la Compañía
- Llegada de arrieros

Un Saludo de Guayaquil
- El Salado
- La caza en el Salado
- La Catedral
- El Monumento de Bolívar
- Casas en construcción
- Heladero. Avenida de Olmedo

Un saludo del Ambato
- Plaza principal. Día de feria

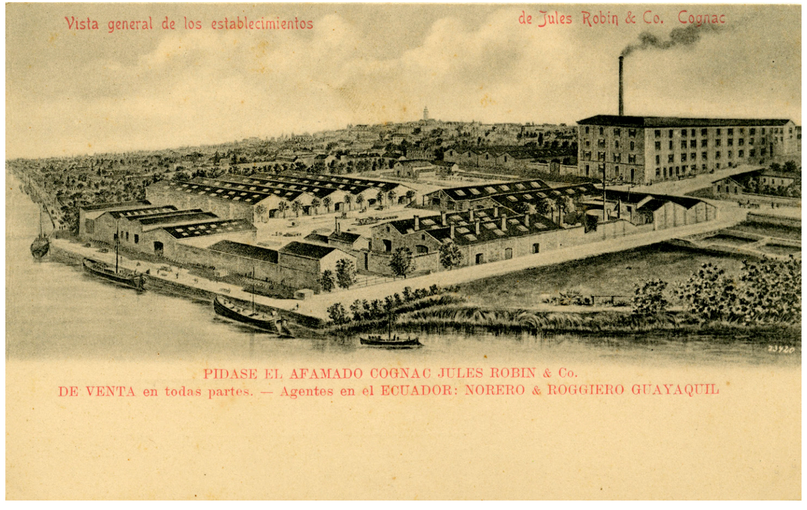
Un saludo de Riobamba
- La diligencia de Quito.



Tarjeta postal «Norero & Roggiero. Comerciantes – Banqueros – Comisionistas». Norero & Roggiero, Guayaquil, 1905. Col. Carlos Teixidor.

Norero & Roggiero. Comerciantes – Banqueros – Comisionistas

La tarjeta es un testimonio de la configuración de la alta burguesía guayaquileña y sus patrones de distinción social. Destaca con orgullo *«Casa en París»* y *«Agencias en todas partes»* ya que para la oligarquía agroexportadora local París era el faro cultural del mundo. Viajar, educar a los hijos o tener oficinas en Europa otorgaba un estatus social supremo. Los productos de los cuales eran agentes exclusivos muestran un consumo suntuario como símbolo de estatus: Pianos Blüthner; Coñac Julio Robin y Fernet Branca. Y la vestimenta y la moda europea reafirmaba la hegemonía estética de la clase dominante sobre los sectores populares y campesinos. Los apellidos delatan el origen italiano de los fundadores.



Tarjeta postal «Vista general de los establecimientos de Jules Robin & Co. Cognac». Norero & Roggiero, Guayaquil, 1905. Col. Camila Moscoso Moreno. AFP–INPC nº 7062.

Vista general de los establecimientos de Jules Robin & Cº Cognac

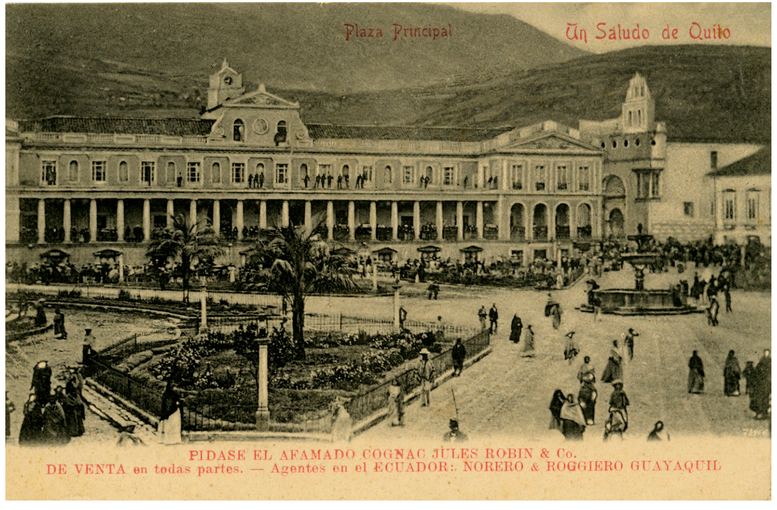
La imagen retrata el complejo fabril francés de la empresa matriz, que busca deslumbrar al consumidor local mediante la estética de la Revolución Industrial: grandes naves de producción, chimeneas humeantes y muelles fluviales con embarcaciones comerciales. Al mostrar la magnitud de las instalaciones en Europa, la marca y sus agentes locales (Norero & Roggiero) construían un argumento de autoridad. Le aseguraban al comprador ecuatoriano que estaban consumiendo un producto auténtico, moderno y elaborado bajo los altos estándares globales. Esta casa comercial operaba como verdadero curador del gusto de la alta sociedad local.



Tarjeta postal «Un Saludo del Ecuador. Viajeros en la Cordillera». Norero & Roggiero, Guayaquil, 1905. Col. Camila Moscoso Moreno. AFP–INPC nº 7086.

Viajeros en la Cordillera
Un saludo del Ecuador

La imagen captura un momento de tránsito en la Sierra ecuatoriana, con un majestuoso volcán nevado al fondo. Uno de los jinetes utiliza un catalejo para observar el horizonte, acto que simboliza la mirada del explorador, del científico o del terrateniente que «mide» y domina el territorio. Refleja una época donde el paisaje andino dejó de ser solo un obstáculo geográfico para convertirse en un objeto de estudio, explotación o contemplación estética. Los dos viajeros a caballo representan a la clase dominante, terratenientes, comerciantes o viajeros ilustrados. Un hombre de pie con poncho, pantalones cortos y un sombrero de paño o paja muestra una postura de subordinación o guía.



Tarjeta postal «Un Saludo de Quito. Plaza Principal». Norero & Roggiero, Guayaquil, 1905. Col. Estrada Ycaza. AFP–INPC, nº7098

Plaza Principal
Un saludo de Quito

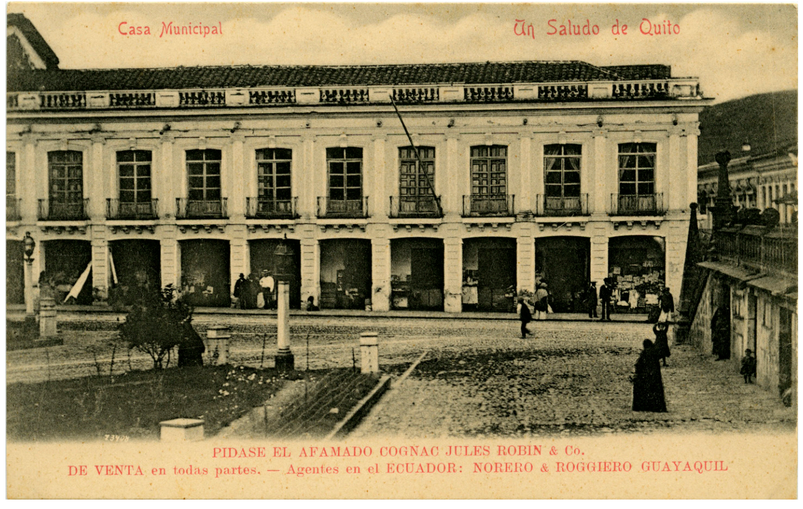
La actual Plaza de la Independencia nos muestra el corazón político, religioso y social de la capital ecuatoriana. El imponente edificio que domina la imagen es el Palacio de Carondelet, sede del poder ejecutivo con una fachada neoclásica decimonónica que modificó la antigua estructura colonial. El frontón con un reloj y un campanario fue una adición del siglo XIX que fue modificada en las remodelaciones de mediados del siglo XX, cuando se retiró ese cuerpo central y se añadieron los terceros pisos laterales. Este espacio ha sido el termómetro político del país, el lugar desde donde los presidentes se dirigían a las masas o resistían los frecuentes levantamientos populares.



Tarjeta postal «Un Saludo de Quito. Una procesión en Plaza Grande. Casa del Arzobispo». Norero & Roggiero, Guayaquil, 1905. Col. Estrada Ycaza. AFP–INPC, nº 7104 y 7536.

Una procesión en Plaza Grande. Casa del Arzobispo. Un saludo de Quito

La imagen registra una procesión católica que avanza frente al Palacio Arzobispal de Quito. A pesar de que el Ecuador de inicios del siglo XX se encontraba bajo los gobiernos laicos de la Revolución Liberal la postal muestra que el poder de la Iglesia en la Sierra seguía intacto. Las procesiones eran demostraciones de fe, pero también de fuerza política y cohesión social frente a las reformas modernizadora. El Palacio ostenta banderas colgadas de los balcones, un elemento para honrar las festividades religiosas o cívicas. Las procesiones de la época reproducían la estructura de clases y castas de la sociedad serrana a través de la ocupación del espacio.



Tarjeta postal «Un Saludo de Quito. Casa Municipal». Norero & Roggiero, Guayaquil, 1905. Col. Camila Moscoso Moreno. AFP–INPC nº 7170 y 7386.

Casa Municipal. Un saludo de Quito

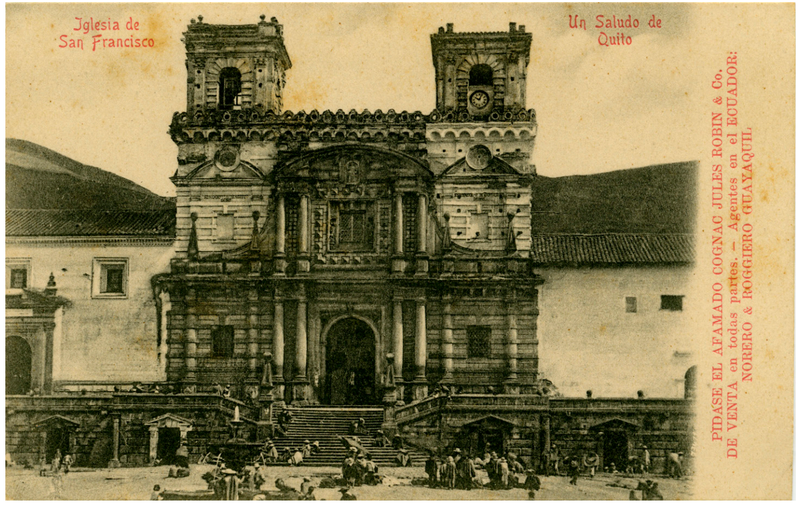
El antiguo Palacio Municipal de Quito, ubicado en el flanco oriental de la Plaza Grande, donde hoy se levanta el edificio municipal moderno de hormigón construido en la década de 1970. La estructura muestra una fachada de reminiscencias neoclásicas de dos plantas con un ritmo uniforme de ventanas, balcones de hierro forjado y una serie de portales en la planta baja. Este diseño responde a las reformas estéticas del siglo XIX que buscaban modernizar los viejos cabildos coloniales, dándoles un aire europeo acorde con los ideales republicanos de orden y progreso. En la derecha de la imagen se aprecia la escalinata de piedra y el pretil que conecta la plaza con la Catedral Metropolitana.



Tarjeta postal «Un Saludo de Quito. Plaza Sucre». Norero & Roggiero, Guayaquil, 1905. Col. Estrada Ycaza. AFP–INPC nº 7109, 7558.

Plaza Sucre. Un saludo de Quito

La Plaza de Santo Domingo, nombrada Plaza Sucre debido al monumento al Mariscal Sucre que se erigió allí en 1892, abarrotada de personas frente a la estructura de la Iglesia de Santo Domingo, cuyas cúpulas de azulejos dominan el fondo de la escena. El Teatro Nacional Sucre, inaugurado en 1886, cuenta con andamios por los trabajos de adecuación y embellecimiento en sus fachadas e interiores realizados a finales del siglo XIX y principios del XX, muchos de ellos liderados por arquitectos italianos, como Francisco Durini Cáceres. Sustituir el uso colonial de las plazas por monumentos patrióticos de bronce y mármol era la estrategia del Estado decimonónico para laicizar el espacio y construir una mitología nacional republicana.



Tarjeta postal «Un Saludo de Quito. Iglesia de San Francisco». Norero & Roggiero, Guayaquil, 1905. Col. Camila Moscoso Moreno. AFP–INPC nº 7091

Iglesia de San Francisco. Un saludo de Quito

La postal captura la fachada manierista y barroca del complejo religioso de San Francisco. Sus icónicas torres aparecen con la fisonomía tras las reconstrucciones del siglo XIX. Un detalle de valor histórico es el reloj público instalado en la torre derecha, un elemento republicano que buscaba superponer el tiempo civil y de la modernidad –las horas del trabajo y el comercio– sobre el tiempo medieval y conventual que antes marcaban las campanas para el rezo. La escalinata fue diseñada en el siglo XVI, en estilo renacentista, y conecta la plaza con el atrio del convento, un espacio que funcionaba como un teatro abierto para la evangelización y las puestas en escena coloniales y republicanas.



Tarjeta postal «Un Saludo de Quito. La Alameda». Norero & Roggiero, Guayaquil, 1905. Col. Camila Moscoso Moreno. AFP–INPC nº 7185 y 7388.

La Alameda. Un saludo de Quito

La amplia avenida de tierra que conducía hacia la entrada del Parque La Alameda, con su portada neoclásica, elemento ornamental característico de las reformas urbanas de finales del siglo XIX destinadas a monumentalizar los accesos a los espacios verdes de la ciudad. Un contingente de jinetes uniformados aguarda en formación por la calle principal. Históricamente, el parque de La Alameda y sus alrededores fueron escenarios para paradas militares, ejercicios de las fuerzas armadas y desfiles patrióticos. Bajo los gobiernos liberales de la época, la visualización pública del ejército era una herramienta clave para proyectar la fuerza, la disciplina y la autoridad del Estado modernizador. A la derecha, un grupo de ciudadanos observan la escena sobre un talud.



Tarjeta postal «Un Saludo de Quito. Arco de la Reina. Calle de la Compañia». Norero & Roggiero, Guayaquil, 1905. Col. Camila Moscoso Moreno. AFP–INPC nº 7192.

Arco de la Reina. Calle de la Compañía. Un saludo de Quito

El gran arco triunfal de piedra que enmarca el fondo de la calle es el Arco de la Reina, construido alrededor de 1726. Históricamente, el arco fue diseñado para dar cobijo a los fieles que asistían a la Capilla de Nuestra Señora de los Ángeles, vinculada al Hospital San Juan de Dios, protegiéndolos de las lluvias y vientos andinos. Al mismo tiempo, servía para mitigar el fuerte impacto del clima sobre una de las intersecciones más transitadas del Quito colonial. La calle de la Compañía –hoy García Moreno– era el eje religioso por excelencia de la ciudad, albergando en pocos bloques el palacio presidencial, la catedral y varios de los conventos más ricos de la Real Audiencia.



Tarjeta postal «Un Saludo de Quito. Llegada de arrieros». Norero & Roggiero, Guayaquil, 1905. Col. Estrada Ycaza. AFP–INPC nº 7526..

Llegada de arrieros. Un saludo de Quito

La imagen captura una caravana de mulas y hombres que avanzan por una calle empedrada flanqueada por casas coloniales y republicanas de adobe y teja. Antes de que el transporte motorizado y las carreteras modernas desplazaran a la tracción animal, los arrieros eran los encargados de conectar los campos, las haciendas de la Sierra y las aduanas de la Costa con los mercados urbanos de Quito. Transportaban desde productos agrícolas básicos –papas, granos, quesos, etc– hasta mercancías pesadas o lujos importados en el puerto de Guayaquil, desafiando los peligros de los caminos de herradura de la cordillera. Los edificios muestran la morfología típica de las vías comerciales de la época.



Tarjeta postal «Un Saludo de Quito. El campo cerca de Quito». Norero & Roggiero, Guayaquil, 1905. Col. Camila Moscoso Moreno. AFP–INPC nº 7181.

El campo cerca de Quito. Un saludo de Quito

El conjunto de edificaciones, con techos de teja y paredes de adobe o calicanto, combina la estructura residencial de una hacienda tradicional con instalaciones de carácter preindustrial. La presencia de una caída de agua canalizada en la parte frontal inferior delata el uso de la fuerza hidráulica, indispensable para el funcionamiento de molinos de grano, fábricas textiles o plantas de procesamiento agrícola. Las laderas muestran parches de cultivo y senderos sinuosos, reflejan el sistema latifundista de la Sierra, donde las grandes familias terratenientes controlaban los valles fértiles y las fuentes de agua, relegando la agricultura de subsistencia a las zonas empinadas de los cerros.



Tarjeta postal «Un Saludo de Guayaquil. El Salado». Norero & Roggiero, Guayaquil, 1905. Col. Camila Moscoso Moreno. AFP–INPC nº 7016.

El Salado. Un Saludo de Guayaquil

El Estero Salado marcaba el límite occidental de Guayaquil y era una zona rural, cenagosa y rodeada de manglares. Con el tiempo, este sector pasó de ser una zona de pesca y recolección a convertirse en un balneario público de moda en las décadas de 1920 y 1930, los famosos Baños del Salado, antes de ser absorbido por el crecimiento urbano de la ciudad. Se aprecia una vivienda tradicional costeña construida con materiales locales, con paredes de caña guadúa y un techo de paja o cade a dos aguas. Este diseño, heredado de las culturas prehispánicas y adaptado al clima tropical, permitía una ventilación constante y resguardaba el interior de las intensas lluvias estacionales del invierno costeño.



Tarjeta postal «Un Saludo de Guayaquil. La caza en el Salado». Norero & Roggiero, Guayaquil, 1905. Col. Camila Moscoso Moreno. AFP–INPC nº 7006.

La caza en el Salado. Un Saludo de Guayaquil

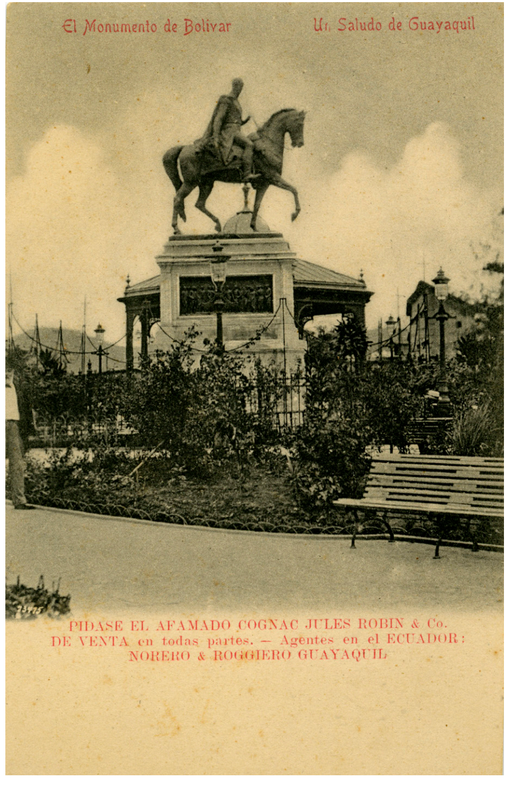
Los esteros que rodeaban a Guayaquil eran ecosistemas ricos en biodiversidad, habitados por una gran variedad de aves acuáticas, lagartos y pequeños mamíferos. La caza en el Salado era una práctica común de la época con la incursión en estas zonas vírgenes para la obtención de recursos, el control de la fauna o el entretenimiento. Se aprecian dos canoas monóxilas –construidas a partir de un solo tronco– surcando las aguas calmas del estero. Estas embarcaciones ligeras, impulsadas por palancas o remos largos, eran las únicas capaces de adentrarse en los canales estrechos, poco profundos y obstruidos por troncos o raíces flotantes que componían el laberinto fluvial de la Costa.



Tarjeta postal «Un Saludo de Guayaquil. La catedral». Norero & Roggiero, Guayaquil, 1905. Col. Camila Moscoso Moreno. AFP–INPC nº 7014.

La Catedral. Un Saludo de Guayaquil

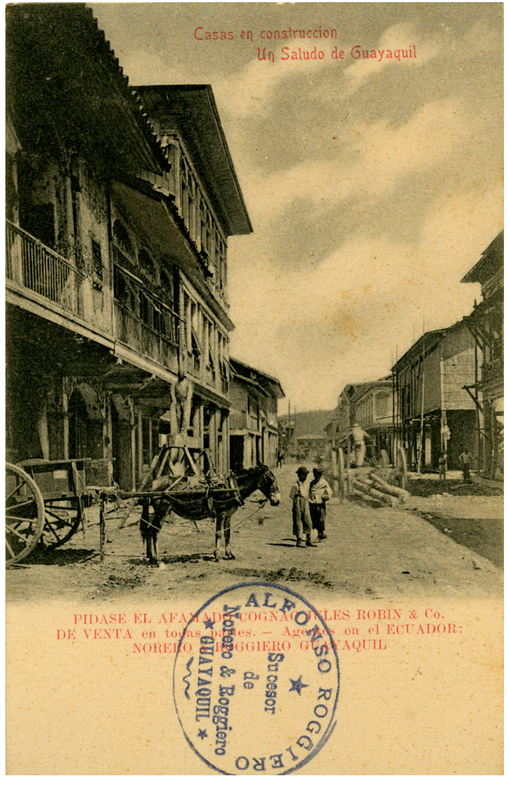
Fachada de la Catedral Metropolitana de Guayaquil vista desde el parque seminario o de la Victoria –hoy conocido popularmente como el Parque de las Iguanas– con la arquitectura previa a la reconstrucción neogótica. La fachada combinaba elementos neoclásicos y barrocos, coronada por dos torres de aguja con relojes públicos. La actual estructura monumental de hormigón armado neogótica comenzó a construirse a mediados de la década de 1920. Se aprecia el diseño del parque con senderos curvos, bancas públicas de hierro y madera, y postes de luminarias ornamentales que delatan la transición hacia el alumbrado moderno de la ciudad.



Tarjeta postal «Un Saludo de Guayaquil. El Monumento de Bolivar». Norero & Roggiero, Guayaquil, 1905. Col. Camila Moscoso Moreno. AFP–INPC nº 7010.

El Monumento de Bolivar. Un Saludo de Guayaquil

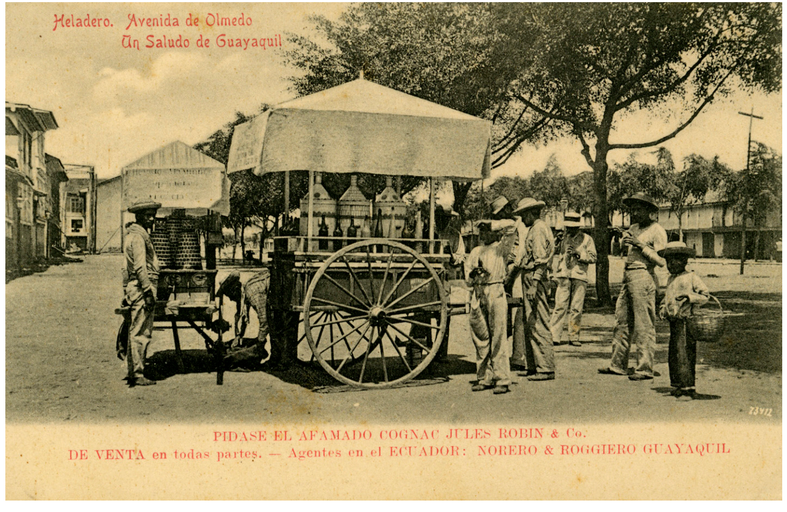
Durante el periodo de consolidación nacional y bajo el auge del liberalismo, el Estado y las municipalidades invirtieron fuertes sumas de dinero en importar esculturas europeas de mármol y bronce. El objetivo era sustituir la antigua simbología religiosa virreinal de las plazas por monumentos dedicados a los héroes de la Independencia. La figura de Bolívar a caballo, colocada sobre un alto pedestal decorado con bajorrelieves, funcionaba como un recordatorio visual del nacimiento de la República y de los lazos históricos de Guayaquil con la gesta libertaria suramericana.



Tarjeta postal «Un Saludo de Guayaquil. Casas en construccion». Norero & Roggiero, Guayaquil, 1905. Col. Camila Moscoso Moreno. AFP–INPC nº 7008.

Casas en construcción. Un Saludo de Guayaquil

La postal documenta la tenacidad de la urbe para levantarse después de los incendios catastróficos sufridos en 1896 y 1902. Una carreta de madera de grandes ruedas junto a una mula, muestran el motor animal que movía los materiales de construcción por las calles adoquinadas o de tierra de la ciudad antes de la llegada de los camiones motorizados. Mirando a la cámara, posan dos niños trabajadores, posiblemente aprendices de carpintería o ayudantes de obra. Los hijos de los trabajadores y migrantes del campo se integraban a la economía informal y a las duras faenas de la construcción civil desde muy temprana edad, sin escolarizarse.



Tarjeta postal «Un Saludo de Guayaquil. Heladero. Avenida de Olmedo». Norero & Roggiero, Guayaquil, 1905. Col. Camila Moscoso Moreno. AFP–INPC nº 7012.

Heladero. Avenida de Olmedo. Un saludo de Guayaquil

Una curiosa carreta de tracción manual adaptada para la venta de helados y refrescos. En una ciudad cálida y húmeda como Guayaquil, mantener el hielo era un verdadero reto logístico. El hielo se importaba en bloques o se fabricaba en las tempranas plantas locales, conservándose envuelto en aserrín o paja dentro de los grandes contenedores y garrafas que se aprecian sobre el carro protegido por un toldo de tela. Alrededor del puesto ambulante se congrega un grupo de hombres y un niño con indumentaria homogénea y representativa de las clases trabajadoras y artesanales del litoral. La imagen muestra también el trabajo infantil de los sectores populares, necesitados de ingresos para subsistir



Tarjeta postal «Un Saludo de Ambato. Plaza principal. Dia de feria».Norero & Roggiero, Guayaquil, 1905. Col. Camila Moscoso Moreno. AFP–INPC nº 7063.

Plaza principal. Día de feria. Un saludo del Ambato

La imagen captura la dinámica del día de mercado, una institución económica heredada de la época colonial, con raíces prehispánicas, que articulaba la producción agrícola local y el abastecimiento de los centros urbanos. La masa humana evidencia una alta densidad demográfica temporal sobresaliendo la homogeneidad en la indumentaria de los sectores populares e indígenas, marcada por el uso generalizado de sombreros y ponchos que opera como un marcador de identidad étnica y de clase. El espacio responde al damero colonial donde la plaza central concentra el poder político, económico y simbólico. La fuente central cumplía una doble función ornamental y de abastecimiento público de agua.



Tarjeta postal «Un Saludo de Riobamba. La diligencia de Quito». Norero & Roggiero, Guayaquil, 1905. Col. Camila Moscoso Moreno. AFP–INPC nº 7061.

La diligencia de Quito. Un saludo de Riobamba

La fotografía de esta postal captura la diligencia de Quito, estacionada en Riobamba, un carruaje tirado por caballos, el principal medio de transporte interandino antes de la llegada del ferrocarril. Muestra una mezcla social de la época ya que en la parte superior viajan pasajeros con ponchos y sombreros, mientras que abajo posan hombres con trajes formales, sacos y sombreros de ala. Se observa una construcción con balcones de madera y un rótulo pintado en la pared. Documenta los últimos años de las diligencias de tracción animal de Quito–Riobamba, un viaje que tomaba días y que cambió para siempre con la inauguración del Ferrocarril Transandino en las primeras décadas del siglo XX.



Tarjeta postal «Recuerdo de Guayaquil. Calle de Malecón». El Grito del Pueblo, Foto. Lasarte. Guayaquil, 1902. Col. Carlos Teixidor.

«La fotografía histórica y patrimonial constituye un vehículo de la memoria, evoca tiempos, espacios, personas, elementos de la cultura, procesos históricos y cambios sociales, constituyéndose en un documento de consulta e investigación».

INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL. ECUADOR

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

FUENTES ARCHIVÍSTICAS

Archivo de Fotografía Patrimonial del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Ecuador

Archivo Histórico del Guayas

Archivo Histórico Ministerio Relaciones Exteriores y Movilidad Humana, Quito: «Carta de naturalización Leopoldo Martín Brauer», AH–MRE-MH–MRE–SO–T–1.6–.0–388

Biblioteca Ecuatoriana Aureliano Espinosa Pólit. Quito

Archivo Histórico Camilo Destruge y Colecciones privadas de Lucía Bejarano Flores, Miguel Díaz Cueva, Julio E. Estrada Ycaza, Melvin Hoyos Galarza, Camila Moscoso, Eduardo Sarría Octavio de Toledo, Carlos Teixidor y Fernando Uyaguari.

PRENSA COETÁNEA

Guayaquil: *La Voz del Pueblo,* 1889. *El Globo*, 1889. *El Ecuatoriano*, 1905. *El Grito del Pueblo,* 1903 y 1905

Quito: *El Comercio*, 1896. *El Diez de Agosto*, 1898. *El Tiempo*, 1904. *La Patria*, 1904 y 1905. *La Linterna*, 1905.

Barcelona: *Boletín de la tarjeta postal ilustrada*, 1901-1904. *España Cartófila. Órgano de la Sociedad Cartófila «Hispania»*, 1901-1909.

Madrid: *El coleccionista de tarjetas postales*, 1901.

BIBLIOGRAFÍA

ABRAM, Matthias (1994) "Fantasía de Indios. Apuntes para una iconografía del indio ecuatoriano" en *Identidades desnudas. Ecuador 1860-1920. La temprana fotografía del indio de los Andes*. Quito: Abya Ayala.

ALIPRANDI, H. y MARTINI, V. (s. f.): *Directorio Comercial del Ecuador.* Guayaquil: Aliprandi y Martini Editores.

ALLOULA, M. (1986): *The Colonial Harem / El harén colonial*. University of Minnesota Press.

ANDERMANN, J. (2007): *The Optic of the State: Visuality and Power in Argentina and Brazil*. University of Pittsburgh Press.

ANÓNIMO (1901): *Almanaque del Comercio Ecuatoriano*, Guayaquil: Imprenta del Grito del Pueblo.

ANÓNIMO: «A vuela pluma», *El Tiempo,* Quito, 15–III–1904

ANÓNIMO (1909): *El Ecuador: Guía comercial, agrícola e industrial de la República*. Guayaquil: Talleres de Artes Gráficas de E. Rodenas.

ARNAVAT, A. (dir.); TEIXIDOR, C.; YESTE, Manoli (2007): *Postals de Reus. Catàleg de targetes postals il·lustrades de Reus. 1895-1939.* Reus: Centre de la Imatge Mas Iglesias.

ARNAVAT, A. (dir.) y TEIXIDOR, C. (2010): *Postals de Falset. Catàleg de targetes postals il·lustrades 1900-1939.* Vol. 1. Falset: Ed. Meridionals On line. – (2011): *Postals de la Ribera d'Ebre. 1900-1979.* Falset: Ed. Meridionals On line.

ARNAVAT, A. y TARRÉS PUJOL, J. (2026): *Postals d'Àngel Toldrà Viazo del Camp de Tarragona i les Terres de l'Ebre. 1906-1925.* Benicarló, Onada.

ARNAVAT, A.; TEIXIDOR, C.; POSSO, Á. (2019): «Las primeras tarjetas postales de Ibarra, Ecuador: 1906-1914». *Revista Ecos de la Academia*, 3(05), pp. 40–59. https://revistasojs.utn.edu.ec/index.php/ecosacademia/es/article/view/102

ARNAVAT, A. & MAZERES, J. (2025): *El legado de los inmigrantes catalanes en Ecuador. Siglos XVI-XXI.* Ibarra: Editorial Universidad Técnica del Norte.

ARNAVAT, A.; TEIXIDOR, C. & ROSERO, P. (2025): *Tarjetas postales de*

Ibarra. 1906–1956, Editorial Universidad Técnica del Norte. https://repositorio.utn.edu.ec/items/5cdfd25f-aa16-457a-9096-0444e18fec4e.
BEDOYA, M. E. y SALAZAR, B. (2008): "Cautivos de la mirada: Fotógrafos extranjeros entre gente, nieva y selva ecuatoriana (1840-1960). En: *La fotografía en el Ecuador. Ciudades, retratos, memorias.* Quito: Revista Nacional de Cultura del Ecuador, No. 12. Consejo Nacional de Cultura.
BEDOYA, M. E.; NOVILLO, V.; y SALAZAR, B. (2011): *El oficio de la fotografía en Quito*. Serie documentos, 17. Quito: Museo de la Ciudad.
BENJAMIN, W. (1936/1974). «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit». En R. TIEDEMANN & H. SCHWEPPENHÄUSER (Eds.), *Gesammelte Schriften* (Band I.2, pp. 471–508). Suhrkamp Verlag.
BOYM, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. Basic Books.
BURGOS, G. (2013): *Vistas de los antiguos puertos salitreros II, a través de sus postales de época. 1898-1930*. Santiago de Chile: Ricaaventura.
– (2014): *Valparaíso: Joya del Pacífico, a través de sus postales de época. 1890-1925.* Santiago de Chile: Ricaaventura.
CABRERA HANNA, S. (2014): Segregación social y políticas de la memoria en el Parque Histórico Guayaquil. *Procesos Revista Ecuatoriana de Historia,* 39, pp. 85-111. https://doi.org/10.29078/rp.v1i39.180
CARRASCO, M. (1992): *Catálogo de las primeras tarjetas postales de España impresas por Hauser y Menet 1892-1905*. Madrid: Casa Postal, .
– (2009): L*as tarjetas postales ilustradas de España circuladas en el siglo XIX*. Madrid: Edifil. 2ª ed.
– (2018): *Catálogo de las tarjetas postales ilustradas de España. 1887-1905*. Madrid: Casa Postal.
CARRERAS Y CANDI, F. (1903): *Las tarjetas postales en España*. Barcelona: Imprenta de Francisco Altés.
CASTILLO, A. (1970): *La crisis del cacao y su repercusión en la economía ecuatoriana*. Talleres Gráficos del Archivo Histórico del Guayas.
CERIOLA, J. B. (1910): *Guayaquil a la vista, colección de fototipias con sus corrrspondientes explicaciones históricas, artísticas y descriptivas*, Barcelona: Vda. de Luis Tasso, 1910.
CHIRIBOGA, L. & CAPARRINI, S. (1994): *Identidades desnudas Ecuador 1860-1920: la temprana fotografía del indio de los Andes.* Quito: Centro de Investigaciones Fotográficas y de Comunicación Ediciones Abya-Yala.
– (2005): *El retrato iluminado : fotografía y República en el siglo XIX*. Quito : Municipio del Distrito Metropolitano de Quito
– (2009): *Un Legado del siglo XIX, fotografía patrimonial ecuatoriana*. Quito: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.
CHIRIBOGA, L. & CRUZ, S. (1992): *Retrato de la Amazonía: Ecuador, 1880-1945*. Quito: Ediciones Libri Mundi.
DIARIO DE AVISOS DE GUAYAQUIL (1894): *Ecuador en Chicago,* New York, A. E. Chasmar y Cia.
EDWARDS, E., and J. HART, eds. (2004): *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. Routledge.
ESTRADA, J. (2001): *Guayaquil: Retrato de una ciudad*. Municipalidad de G.
GALLEGOS NARANJO, Manuel (1899): *1900 Fin de Siglo. Almanaque de Guayaquil*. Guayaquil, Tipografía Gutenberg.
GARÓFANO, R. (2000): *Recuerdo de Cádiz. Historia Social de las tarjetas postales (1897-1925).* Cádiz: Quórum.
GUBERN, Román (1992): *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea,* Gustavo Gili: Barcelona.
Guía de Quito (1894). Quito, Tipografía de los Talleres Salesianos.
HIDALGO, Á. E. (2009): *Guayaquil. Los diez-los veinte. Fotografías de José Rodríguez González, Enrique de Grau, Miguel Ángel Santos y Rodolfo Peña Echaiz*. Quito, Consejo Nacional de Cultura.
– (2014): *Sociabilidad letrada y modernidad en Guayaquil (1895–1920).* Quito: Universidad Andina Simón Bolívar y Corp. Editora Nacional.
HOYOS GALARZA, M. (2011): *Guayaquil 1880–1920. Historias, costumbres y recuerdos de una generación inolvidable*. Guayaquil: Poligráfica.
– (2019): «Las primeras postales de Guayaquil y sus editores», en *Medio Real,* Nº 10 Vol. III, p. 19-37
Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1898. Quito, Imprenta de la Universidad Central, 1898.
INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL (2015): *En la mirada del otro. Acervo documental del vicariato apostólico salesiano en la Amazonía Ecuatoriana, 1890-1930.* Quito: INPC.
– (2015): *Rostros+Lugares de entonces. Col. Benjamín Rivadeneira.* Quito: INPC
– (2015). *Rostros+Lugares de entonces. Col. Manuel Jesús Serrano.* Quito: INPC.
JIMÉNEZ, A. (1894): *Guía topográfica, estadística, política, industrial, mercantil y de domicilios de la ciudad de Quito, con las efemérides, anales históricos y acontecimientos más notables hasta el año 1894.* Quito, Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios.
LA SERNA, J. C. (2025): *Vistas de la montaña. Tarjetas postales y consumo visual amazónico en el Perú de entresiglos (1896–1919)*, *Letras* (Lima), 96(143). https://doi.org/10.30920/letras.96.143.2
LASO CHENUT, F. (2016): *La huella invertida: antropologías del tiempo, la mirada y la memoria. La fotografía de José Domingo Laso 1870-1927.* Montevideo: Centro de Fotografía de Montevideo, CdF.
LATOUR, B. (1986). «Visualisation and Cognition: Drawing Things Together». En H. KUKLICK (Ed.), *Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture Past and Present* (Vol. 6, pp. 1-40). Greenwich: Jai Press.

LEÓN CÁCERES, S. (2015): *Travesía de la postal fotográfica chilena. 1899 – 2006.* Valparaíso: Bioesférica.
LEÓN, S.; VERGARA, F.; PADILLA, K. y BUSTOS, A. (2007): *Historia de la postal en Chile*. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
McLUHAN, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. McGraw-Hill.
MORENO, J. (1993): *Desarrollo urbano de Guayaquil*. A. Histórico del Guayas.
MOSCOSO, R. (2012): "Portadores de «civilización»: la inmigración alemana a Quito", en Ramírez G., Jacques [editor] *Ciudad-Estado, inmigrantes y políticas : Ecuador, 1890-1950*. Quito: Instituto de Altos Estudios Nacionales.
MURATORIO, B. (1992): «Ensayo introductorio: en la mirada del otro». En CHIRIBOGA, L. y CRUZ, S. (ed.), *Retrato de la Amazonía. Ecuador 1880 – 1945.* Quito: Editorial Libri Mundi.
– (1994): "Nación, identidad y etnicidad: Imágenes de los indios ecuatorianos y sus imagineros a fines del siglo XIX." En *Imágenes e imagineros: Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, 109–196. FLACSO Ecuador.
ORTIZ, A. (2019): *El fotógrafo y artista Carlos Endara Andrade y el Ecuador. 1865–1954.*, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
PELLICER, A. (1904): *Anuario Cartófilo Sud-Americano 1905*, Buenos Aires: Casa Tonini y Cía.
PINEO, R. (1996): *Social and economic reform in Ecuador: Life and work in Guayaquil*. University Press of Florida
POOLE, D. (1997): *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton University Press.
PRIETO, M. (2004): *Liberalismo y temor: Imaginando los sujetos indígenas en el Ecuador postcolonial, 1895–1950*. FLACSO Ecuador; Abya-Yala.
QUINTERO, R. (1980): *El mito del populismo en el Ecuador: análisis de los fundamentos del Estado ecuatoriano moderno (1895–1934).* Quito: FLACSO Ecuador.
RIEGO, B. et al. (1997): *Santander en la tarjeta postal ilustrada (1897 – 1941).* Santander: Fundación Marcelino Botín.
ROJAS, M., y G. VILLAVICENCIO. Algunas propuestas sobre el proceso urbano y el espacio portuario de Guayaquil desde sus orígenes hasta el siglo XIX. *Revista Interuniversitaria de Estudios Urbanos de Ecuador*, 4, 2018, pp. 47-70. http://hdl.handle.net/10469/15813
RUIZ, R. (2008): *Luis Aguirre Bolaños: el hombre que pobló de imágenes las iglesias de tres países*, Quito: Studio 21.
SAID, E. W. (2002). *Orientalismo*. Debolsillo.
SCHLENKER, A. (2013). *Indagaciones visuales en la representación fotográfica del foto estudio Rosales: cartografía de los flujos de poder. Apuntes de navegación de -un velero llamado- Plataforma_SUR*. Universidad Andina Simón Bolívar. https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/3909 .
SONTAG, S. (1981): *Sobre la fotografía*. Barcelona: Ethasa.
TARRES, J. y PLÁ, R. (2012): *Els inicis de la targeta postal a Catalunya, Andorra i Balears. Imatges de la nostra terra fa un segle.* Pamplona: Liber.
TEIXIDOR, C. (1999): *La tarjeta postal en España 1892–1915*. Madrid: Espasa.
– (2023): «Postales de América, 1895-1915: La tarjeta postal en Iberoamérica». en *IV Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, pp. 312-328. https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/40/07/27teixidor.pdf
TRENC, E. (1977): *La targeta postal* en *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona*. Barcelona: Gremi d'Indústries Gràfiques.
URRY, J. (2004). *La mirada del turista: Turismo y sociedad*. Universidad de San Martín de Porres, Escuela Profesional de Turismo y Hotelería.
VILCHES, C. & SANDOVAL, M. (2022): «La tarjeta postal como fuente de información para entender la historia de un país». Fotobservatorio.mx. Universidad Nacional Autónoma de México.
VILLACÍS, E.(ed.) (1981): *Grabados sobre el Ecuador en el siglo XIX. Le Tour du Monde*. Vol. 2. Quito: Banco Central del Ecuador.
YASELGA, G. (2026): *Bernhard Flemming y el camino al Pailón*. Ibarra: el autor.

FUENTES DIGITALES

Actualidad Filatélica, 7–II–2016, en https://actualidadfilatelica.blogspot.com/2016/02/ecuador–aparece–un–entero–postal–unico.html
ANÓNIMO (2009). *Recortes de enteros usados como sellos postales*. Sellos históricos del Ecuador. http://selloshistoricos.blogspot.com/search/label/Enteros%20postales
ANÓNIMO (2025). *Fotos antiguas de Ecuador.* Plusesmas.com. https://www.plusesmas.com/genealogia/fotos_antiguas/sudamerica/ecuador/136.html.
BARTKO-REHER (2025). Postales antiguas. https://www.ansichtskartenversand.com/ak/93-Postales-Extranjeras/23835-Ciudad-Quito
MAIER, G. (2009). *Los enteros postales del Ecuador.* Sellos históricos del Ecuador. http://selloshistoricos.blogspot.com/search/label/Enteros%20postales
– (s.f.): *Ecuador: las tarjetas entero postales de 1884*, en https://www.enterospostales.com/enterospostales/admink/images/países/ecuador/tarjetas–ep–1884.pdf
– (s.f.): *Los usos más tempranos de las dos primeras emisiones de tarjetas entero postales del Ecuador,* en https://www.enterospostales.com/articulos.php?id=80
SINARDET, E. La geografía cultural de Luis A. Martínez espacios e identidad. *Kipus Revista Andina de Letras y Estudios Culturales.* https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/article/view/2771.

AGRADECIMIENTOS

Los autores queremos agradecer a las siguientes personas e instituciones su colaboración en la cesión de materiales e información y en las facilidades para la realización de este libro:

Sofía Abad Barrón, docente investigadora, Universidad Internacional de Valencia
Ana Barreno Mena, Archivo de Fotografía Patrimonial, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Ecuador
María Helena Barrera Agarwal, historiadora
Lucía Bejarano Flores, coleccionista
Lucía Chiriboga, fotógrafa e historiadora de la fotografía
Miguel Díaz Cueva (†), historiador y coleccionista
Edison Díaz Martínez, Coordinador de la Carrera de Pedagogía de las Artes y Humanidades, UTN
Julio Enrique Estrada Ycaza (†), historiador y coleccionista
Martha Guerra, Archivo Histórico del Guayas
Camila Moscoso, gestora cultural y coleccionista
Miguel Naranjo-Toro, Rector de la Universidad Técnica del Norte
Angélica Ordónez Charpentier, docente investigadora, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito
Luz-Marina Pereira, Coordinadora de Investigación, FECYT-UTN
María José Romero, Directora de Investigación de la UTN
Eduardo Sarría Octavio de Toledo, coleccionista
Fernando Uyaguari, coleccionista, Cuenca
Victoria Vicuña, Archivo Nacional Histórico de Cuenca
Valeria Yajamín Vasco, del Centro Cultural Biblioteca Ecuatoriana Espinosa Pólit, Quito
Lourdes Yépez, Doménica Poso y Lucía Sandoval, analistas de la Dirección de Investigación de la UTN
Grupo de Investigación «Comunicación Visual e Interculturalidad»
de la Facultad de Educación, Ciencia y Tecnología, de la UTN.
Y a Carme Carballido, Fátima Padilla y Arnau Arnavat



Tarjeta postal «Ferrocarriles del Sur. Alrededores de Ambato. Ecuador», Fot. Laso, Quito, *c.*1905-1906
Fototipia sobre cartulina. Col. Carlos Teixidor

CRÉDITOS

Edita
Editorial Universidad Técnica del Norte
Av. 17 de Julio, 5–21 y Gral. José María Córdova
Campus El Olivo.
IBARRA – IMBABURA – ECUADOR
www.utn.edu.ec / editorial@utn.edu.ec

EDITORIAL UTN
IBARRA - ECUADOR

Presentación
Miguel Naranjo–Toro, PhD. Rector de la Universidad Técnica del Norte

Prólogo
Lucía Chiriboga, PhD.
Exdirectora del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador

Director del Proyecto
Albert Arnavat, PhD.
Profesor investigador de la Universidad Técnica del Norte
Líder del Grupo de Investigación «Comunicación Visual e Interculturalidad»
aarnavat@utn.edu.ec / https://orcid.org/0000–0002–4050–3580

Autores
Albert Arnavat, PhD.

Melvin Hoyos Galarza, MsC.
Miembro de la Academia Nacional de Historia del Ecuador. Guayaquil
Arquitecto, historiador y coleccionista
melvinhoyos@yahoo.com / https://orcid.org/0009–0001–6886–8469

Alex Schlenker, PhD.
Profesor investigador de la Universidad Andina Simón Bolívar, Quito. Ecuador
Artista Visual y Realizador de Cine
alex.schlenker@uasb.edu.ec / https://orcid.org/0000–0002–8578–9076

Carlos Teixidor Cadenas, Lic.
Historiador de la fotografía
Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid
carlos.teixidor@cultura.gob.es / https://orcid.org/0009–0007–1478–0190

Pares revisores externos
Angélica Ordónez Charpentier, PhD.
Universidad Andina Simón Bolívar, Quito. Ecuador
Sofía Barrón Abad, PhD.
Universidad Internacional de Valencia. España

Dirección de Arte y Diseño Gráfico
Albert Arnavat, PhD.
Oficina de Diseño de la Editorial UTN

Asistente de diagramación
Hawi Terán Vásquez
Estudiante de la carrera de Diseño Gráfico
Oficina de Diseño de la Editorial UTN

1ª edición, digital: Noviembre de 2026

© de esta edición: Editorial Universidad Técnica del Norte. Ecuador
© de los textos: sus respectivos autores
© de las fotografías: los respectivos propietarios de los derechos

Revisión de estilo: Vivian Ojeda La Serna, MsC.
Logotipo de la colección: Julián Posada, MsC.

e–ISBN: 978-9942-572-75-2
DOI: 10.53358/libfecyt/QTDV9992
ROR: https://ror.org/03f0t8b71

CC BY NC SA

Este libro es el resultado del Proyecto de Investigación **«Tarjetas postales de la República del Ecuador, 1896–1915»,** InvestigaUTN–2025–1500, dirigido por el PhD. Albert Arnavat, docente investigador titular de la Facultad de Educación, Ciencia y Tecnología de la Universidad Técnica del Norte, Ecuador, realizado entre octubre de 2025 y octubre de 2026.



GICOVEI
Grupo de Investigación:
Comunicación Visual
e Interculturalidad



Albert Arnavat

Docente investigador titular de la Universidad Técnica del Norte, en Ecuador. Doctor en historia por la Universitat de Barcelona (Cataluña), ha sido profesor en la Universitat Rovira i Virgili, en Tarragona. Sus lineas de investigación abarcan las relaciones de la imagen y la historia, la historia del arte, la publicidad y la comunicación visual. Ha formado parte de equipos de investigación europeos y americanos y del Proyecto Prometeo de la SENESCYT. Líder del Grupo de Investigación «Comunicación Visual e Interculturalidad». Ha publicado más de 90 libros, artículos científicos, ponencias y comunicaciones en congresos internacionales. Entre sus últimas obras destacan *El legado de los inmigrantes catalanes en Ecuador* (2025); *Tarjetas postales de Ibarra (1906-1956)* (2025) y *Kif y Orientalismo. El cannabis y los viajeros y artistas españoles en Marruecos (1803–1912)* (2024).



Melvin Hoyos Galarza

Arquitecto, historiador, miembro de la Academia Nacional de Historia del Ecuador y de la Academia Nacional de Historia Marítima. Partícipe de la Junta Cívica de Guayaquil, fundador y presidente de la Confraternidad de Historiadores Camilo Destruge, y miembro de la Sección de Historia de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Ha sido director de la Biblioteca y Archivo Municipal y del Museo Municipal de Guayaquil. Ha recibido reconocimientos entre los que destacan la Gran Cruz al Mérito Cultural (2001), Condecoración al Mérito Cultural del Ministerio de Educación y Cultura (2002), entre muchos otros. Desde 1987 ha publicado mas de 30 libros y artículos científicos, entre los que destacan *El Libro de Guayaquil* (2005); *Guayaquil: Memorias Urbanas* (2007); *Monumentos Plazas y Parques de Guayaquil* (2009) y *Guayaquil 1880–1920* (2011), entre otros.



Alex Schlenker

Artista e investigador visual, autor y traductor alemán, radicado en Ecuador. Magíster y Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos por la Universidad Andina Simón Bolívar; realizó su proyecto Posdoctoral en el CIAS, Universidad de Bielefeld, Alemania. Docente-investigador en Estudios Visuales y del Arte, de Literatura y Teoría Decolonial en la Universidad Andina Simón Bolívar en Quito y de Investigación-Creación Documental en el Instituto Superior de Cine, INCINE. Coordinador del Laboratorio de Investigación-creación Artística LICA en la UASB y del proyecto transdisciplinario plataforma_SUR con el que ha publicado libros y artículos y producido una extensa variedad de proyectos audiovisuales y fílmicos. Autor de artículos y de los libros *Photoautomat, Borderlight, Trascamara, Fronteras y Bordes, To See/to be seen, All diese Jahre,* y *Das Licht in der Friedelstrasse,* entre otros.



Carlos Teixidor Cadenas

Licenciado en Ciencias de la Información, Imagen, en la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Desde 1985 es conservador de fotografía histórica y responsable de los Archivos fotográficos Laurent, Ruiz Vernacci y Villanueva, de la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), del Ministerio de Cultura. Comisario de exposiciones de fotografía en España, Colombia, Chile y Lituania. Es autor, entre otros, de los libros *La tarjeta postal en España: 1892-1915*. (Madrid, 1999); *La fotografía en Canarias y Madeira. La época del daguerrotipo, el colodión y la albúmina. 1839-1900.* (Centro de la Cultura Popular Canaria, 1999); *La fotografía en Canarias 1839-1930. Del daguerrotipo al cine mudo* (Madrid, 1988). Ha participado en diversos libros colectivos sobre fotografía y postales y ha publicado artículos y dirigido catálogos de exposiciones de fotografía.

Historia en imágenes

La Colección «Historia en Imágenes» de la Editorial Universidad Técnica del Norte, dirigida por Albert Arnavat, es una iniciativa que busca ofrecer una mirada profunda y enriquecedora sobre los fenómenos históricos más significativos de diversas épocas del Ecuador, a través del análisis visual. Está dirigida para estudiantes y profesores universitarios y cualquier persona interesada en la historia, con el objetivo de integrar en su estudio la dimensión visual como una herramienta esencial de comprensión histórica. Cada volumen se dedica a un tema o periodo específico y se caracteriza por la inclusión de fotografías, ilustraciones y documentos visuales que complementan la narrativa textual, ofreciendo una visión más dinámica y accesible a nuestro pasado colectivo.

La colección parte de un enfoque interdisciplinario, que combina la historia con el arte, la antropología y la sociología, permitiendo una interpretación rica y diversa de las imágenes que se presentan. Las imágenes son analizadas no solo desde su contexto histórico, sino también desde su valor simbólico y su impacto en la percepción colectiva de los hechos. De esta manera, el lector puede explorar cómo la historia ha sido representada y cómo las imágenes influyen en la memoria histórica. La colección se propone como una herramienta educativa innovadora que, a través de su enfoque visual y crítico, enriquece el estudio de la historia y ofrece nuevas perspectivas para su enseñanza y aprendizaje.

VOLÚMENES PUBLICADOS



1. ARNAVAT, Albert; ROSERO, Pablo; TEIXIDOR, Carlos (2025): Tarjetas postales de Ibarra (1906–1956). Ibarra: Editorial Universidad Técnica del Norte



2. ARNAVAT, Albert; HOYOS, Melvin; SCHLENKER, Alex; TEIXIDOR, Carlos (2026): *Las primeras tarjetas postales del Ecuador. 1896–1915. Vol. 1: Una moda elitista. 1896–1905.* Ibarra: Editorial UTN

VOLÚMENES EN PREPARACIÓN



3. ARNAVAT, A.; ROSERO, P.; SCHLENKER, A.; SERRANO, C.; TORRES, J. (2026): *Imágenes históricas de Ibarra. Fotografías de los álbumes de Víctor Manuel España en el Archivo Histórico Municipal.* Ibarra: Editorial UTN



4. ARNAVAT, Albert; SCHLENKER, Alex; BARRENO, Ana (2027): *¡A vender! Las primeras fotografías de comercios en Ecuador 1863–1920.* Ibarra: Editorial Universidad Técnica del Norte



5. ARNAVAT, Albert; HOYOS, Melvin; SCHLENKER, Alex; TEIXIDOR, Carlos (2027): *Las primeras tarjetas postales del Ecuador. 1896–1915. Vol. 2: Una moda popular. 1906–1915.* Ibarra: Editorial UTN.



Este libro, *Las primeras tarjetas postales del Ecuador. Vol 1. Una moda elitista, 1896–1905*
se terminó de editar
en la Universidad Técnica del Norte,
en la ciudad de Ibarra,
República del Ecuador,
el 15 de noviembre de 2026.

EDITORIAL UTN
IBARRA - ECUADOR

«Puedo imaginar una generación futura reconstruyendo, con la ayuda de las postales, toda la vida de hoy».

Revista *The Girl's Realm*,
Londres, diciembre 1900

ISBN: 978-9942-572-75-2
9 789942 572752