

Rafael Troya: estética y pintura de paisaje



Xavier Puig Peñalosa

Rafael Troya:
estética y pintura de paisaje

Xavier Puig Peñalosa

Rafael Troya: estética y pintura de paisaje
Xavier Puig Peñalosa

Universidad Técnica Particular de Loja
San Cayetano Alto s/n
593 7 370 1444
www.utpl.edu.ec

 4.0, CC BY-NY-SA

Impresión
Ediloja Cía. Ltda.
San Cayetano Alto s/n
593 7 2611418 • 2611553 • 2611562
edilojainfo@ediloja.com.ec
www.ediloja.com.ec

Diseño y maquetación
Paulina Vélez Tandazo

Obra de portada
Río Oriental (1918), Rafael Troya.
Colección Inés Varea de Andrade, Quito.
Fuente: A. Kennedy Troya

ISBN: 978-9942-08-721-8

Primera edición: julio del 2015



Esta versión impresa ha sido acreditada bajo la licencia Creative Commons 4.0, CC BY-NY-SA: Reconocimiento-No comercial-Compartir igual; la cual permite: copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, mientras se reconozca la autoría original, no se utilice con fines comerciales y se permiten obras derivadas, siempre que mantenga la misma licencia al ser divulgada. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

A María José, mi esposa.

R. Froya

Índice

Agradecimientos	9
A modo de presentación.....	11
Primera parte	13
1. Introducción: de la Naturaleza al Paisaje	13
1.1. La genealogía de lo pintoresco y lo sublime: Joseph Addison.....	18
1.1.1. La imaginación	19
1.1.2. Acerca de lo pintoresco.....	22
1.1.3. Las relaciones Arte/Naturaleza: la cuestión de la mimesis	24
1.1.4. Acerca del gusto.....	28
1.1.5. Acerca de lo sublime	29
1.2. La sistematización de lo sublime: Edmund Burke	34
1.2.1. El fundamento antropológico del deligth.....	34
1.2.2. Sublimidad natural y sublimidad artística.....	36
1.3. Algunas notas acerca del tratado Sobre lo sublime del Pseudo-Longino	41
1.4. Hacia Lo Absoluto: el Romanticismo alemán y la pintura de paisaje	46
Segunda Parte.....	53
2. El contexto histórico y cultural del Ecuador en el siglo XIX.....	53
2.1. La Europa decimonónica y la idea de progreso.....	53
2.2. Gabriel García Moreno: la creación de un estado nacional.....	55
2.3. Una nota sobre la influencia romántica de Alexander von Humboldt en el Ecuador	64
2.4. Algunos apuntes sobre pensamiento, estética y arte románticos ecuatorianos en el siglo XIX	70
Tercera parte.....	85
3. Sobre Rafael Troya.....	85
3.1. Algunas apreciaciones sobre el “Tratado del Paisaje” de M.J.B. Deperthes [1818]..	87
3.2. Rafael Troya, pintor de paisajes.....	89
3.3. La pintura de paisaje de Rafael Troya: obra seleccionada	91
3.4. A modo de conclusiones... sin final.....	155
Bibliografía.....	157

Agradecimientos

En primer lugar, debo agradecer al Vicerrectorado de Personal Docente e Investigador de mi universidad (Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea —UPV/EHU—), la concesión de una licencia sabática para investigación —de agosto de 2010 a febrero de 2011—, lo que me permitió poder iniciar esta investigación.

Mi más sincero agradecimiento al Dr. José Barbosa Corbacho, Rector de la Universidad Técnica Particular de Loja (UTPL) —en Loja (Ecuador)— quién, además de apoyar a este proyecto como universidad contraparte, siempre me ha acogido generosa y afectuosamente en su Universidad, honrándome con su amistad y profundo humanismo.

Un muy especial y afectuoso agradecimiento al Ing. Gabriel García Torres, Secretario General de la Universidad Técnica Particular de Loja (UTPL) —en Loja (Ecuador)— por su constante y entusiasta apoyo a mi trabajo investigativo, otorgándome toda clase de facilidades para el mismo, así como a la generosa financiación de los gastos derivados al respecto.

Al Director y Secretario General del antiguo Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador (Quito), por las enormes facilidades que me otorgaron en la búsqueda y obtención de la documentación pertinente, al igual y en el mismo sentido, que a todos/as los/las trabajadores/as de dicho Archivo Histórico.

Al Director de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito por las facilidades en el fotografiado de la obra de Rafael Troya expuesta en dicha institución. Y a Verónica Muñoz, funcionaria en esa Casa, por su eficaz intermediación y coordinación al efecto, al igual que sus acertadas sugerencias funcionales.

Al Excmo. Ayuntamiento de Ibarra por las facilidades en el fotografiado de las obras de Rafael Troya allí expuestas.

A D. Nikolay Pangol y Verónica Chávez del Gobierno Provincial de Tungurahua, Dirección Desarrollo Humano y Cultura, que me facilitaron el fotografiado de las obras de Luis A. Martínez en el Museo Provincial Casa del Portal en Ambato y que acompañan a este ensayo, y a Edison Amores quién las fotografió.

A Adriana Díaz, Conservadora y Restauradora, Curadora de Arte Moderno y Contemporáneo del Museo Nacional en Quito, quién me facilitó la localización y fichas técnicas de diversas obras de Luis A. Martínez.

A Patricio Estévez que fotografió *in situ* a muchas de las obras de Rafael Troya que se muestran en la presente edición.

También, mi agradecimiento a la Embajada de España en Ecuador que, a través de sus distintos Encargados de Asuntos Culturales, siempre ha fehacientemente auspiciado y/o apoyado durante años, mi trabajo de cooperación académica y cultural en el Ecuador.

Finalmente y con mis sinceras disculpas, a todas aquellas instituciones y/o personas que, de una forma u otra, han alentado y apoyado mi labor investigativa y que la memoria no me permite recordar y, por tanto, citar.

A modo de presentación

Este escrito pretende ser un ensayo, es decir, establecer a partir del análisis crítico de una selección —a mi juicio representativa— de la obra exclusivamente paisajística del pintor ecuatoriano Rafael Troya Jaramillo (1845-1920), una serie de afirmaciones y/o postulados que, desde la conceptualización estética y, en menor medida, artística, puedan contribuir a un mayor y mejor conocimiento y comprensión de esa obra. Por ello, no es mi intención desarrollar ni una biografía del artista o, una “historia de” al uso, si no y a partir de la aplicación de las categorías estéticas de lo pintoresco y de lo sublime a dicha pintura, tratar de entender cómo y porqué el artista concibe y realiza esa *peculiar* —a la par que magistral— obra.

Dicho de otra manera, esta investigación tiene carácter de tesis, a saber, de afirmación de todo aquello que de concepto¹ —entiendo— subyace y/o se manifiesta plásticamente en sus cuadros de paisaje.

Soy perfectamente consciente que, algunas —o todas— de las afirmaciones aquí expuestas, pueden suscitar polémica, cuando no, ser directamente rechazadas. No obstante, más que buscar la aquiescencia del/a lector/a a estas afirmaciones, mi objetivo es poder ofrecer una metodología de análisis que, desde la conceptualización estética, pueda contribuir como guía o modelo para otras investigaciones en el campo de las artes plásticas, principalmente.

A tal fin, he dividido este libro en tres partes perfectamente diferenciadas en y por su contenido. En la primera y tras una pequeña introducción, se exponen los fundamentos estético—filosóficos y contextuales de las categorías de lo pintoresco y lo sublime y su determinante influencia en la ruptura del paradigma clasicista; en la segunda, se pretende contextualizar histórica y culturalmente el tiempo del artista para, y en la tercera, abordar propiamente el análisis de su obra paisajística a la luz de dichas categorías.

También, informar que en algunos apartados y a partir del tema central desarrollado, surgen, se remiten y/o relacionan con éste otras cuestiones y que, dado el carácter de éstas, merecerían un desarrollo más pormenorizado pero que, al mismo tiempo, se alejan de los objetivos planteados en esta investigación. Por ello, pretendo paliar esta “carencia”, ofreciendo una bibliografía al respecto en las correspondientes notas a pie de página.

Finalmente, se incorporan unas conclusiones acerca de lo expuesto y, una bibliografía (seleccionada) en la que se ha procurado en la medida de lo posible, que ésta fuese principalmente en español.

Xavier Puig Peñalosa

Quito—Donostia/San Sebastián, agosto de 2014

1. Como se podrá leer a lo largo de este ensayo, en numerosas ocasiones empleo el término de representación al referirme a las obras artísticas. Por ello, creo conveniente puntualizar que con este término me refiero a que, éste y etimológicamente proviene de la segunda declinación latina, “*res-rei*” que significa “cosa” (cualquier cosa) y, el también verbo latino “*praesentare*” que significa “poner a la vista”; así y unidos ambos vocablos, encontramos que representar alude a “poner a la vista algo”, es decir, una idea, un concepto, una categoría o un sentimiento y, siendo por tanto la obra, la forma —literal— de ese “poner a la vista”.

Primera parte

1. Introducción: de la Naturaleza al Paisaje

Uno de los aspectos más investigados, pensados y/o tratados por el ser humano desde la lejana época de los filósofos presocráticos (y aún antes, cabría añadir), ha sido —y es— el de qué sea la Naturaleza y, al mismo tiempo, en qué consisten las (supuestas) relaciones entre ésta y el propio ser humano (o viceversa).

Tanto desde una visión mítica, religiosa (ampliamente entendida esta acepción) o racional, la historia de las sociedades y de las culturas podría sintetizarse en la historia del *nombrar* a la Naturaleza, ya que si hay algo a lo que el ser humano tiene verdadero pavor, es al *sin sentido*, es decir, a todo aquello que no tiene *nombre*. De ahí que, tanto diacrónica como sincrónicamente, el nombrar constituye y dota de sentido a lo nombrado pues, introduce a éste *inconnu* en una cadena normativa de significado(s), la del lenguaje (propio). Y a los efectos, es indistinto que ese lenguaje sea *signico* o *simbólico* pues, la consecuencia es la misma: atrapar lo desconocido en una cadena de significaciones, válidas para quién nombra. Además, ese lenguaje es en alta proporción, resultado de las propias y particulares cosmovisiones de quién enuncia, de sus *formas de vida*; y tanto aquéllas como éstas son siempre contingentes, es decir, históricas y por tanto cambiantes, ligadas —en definitiva— a una precisa y concreta visión del mundo.

Por lo antedicho, encontramos que a la Naturaleza nunca se la ha percibido, entendido o, en consecuencia, nombrado de la misma manera. Su enunciación ha respondido a las diversas creencias y/o percepciones que de aquella han tenido las diversas culturas, ligadas a los diferentes momentos y/o períodos históricos en que se han desarrollado. No obstante y lo común, es que el ser humano, de una forma u otra, siempre

en su propia constatación/construcción como *ser* o como colectividad, ha tenido en cuenta, cuando no, ha sido determinado por eso que previamente ha denominado Naturaleza. De ahí que la interrelación entre el ser humano y aquella, sea una de las más importantes constantes en el devenir —que es un *hacer*— de las diversas sociedades y culturas, tanto del pasado como del presente.

Por ejemplo y en la denominada cultura occidental, encontramos una Naturaleza enteramente poblada por dioses en la Antigüedad Griega —principalmente— o Romana y en interacción con el propio ser humano o, en el Medioevo, una Naturaleza *externa* y hostil al ser humano, habitada por seres fantásticos (dragones, unicornios, etc.) que amenazan a éste si se atreve a hollarla. O en el Renacimiento y en el que, sin abandonar del todo la creencia fantástica medieval, se postula en los ambientes neoplatónicos una conexión —*armonía*— entre el ser humano y el *anima mundi* que preside a la Naturaleza y con ella al propio Universo².

Un poco más tarde, en los siglos XVI y XVII, poco ha cambiado en general esa percepción, si exceptuamos que son los siglos de la gran expansión ultramarina de las grandes potencias europeas en América y Asia principalmente, en busca de metales preciosos y otros bienes escasos con los que sufragar los gastos de sus respectivas cortes y las costosas campañas militares emprendidas casi sin interrupción en el propio territorio europeo. Más tarde se añadiría en esta expansión, el continente africano —su costa— y con la misma finalidad y, a la que cabría añadir la leva de mano de obra esclava con la que nutrir la producción en las colonias ultramarinas.

En cualquier caso, se puede establecer que hasta entrado el siglo XVIII, la Naturaleza es entendida como algo externo, extraño y hostil al ser humano y, cuyo prácticamente único objetivo es el económico, es decir, su explotación con fines agropecuarios, mineros, comerciales, militares y, en menor medida, científicos, fortaleciendo así el poder político y económico de las monarquías absolutas del Antiguo Régimen. Expansión *en* y conquista *de* la Naturaleza (y de sus habitantes aborígenes) que, así mismo, supondrá el afianzamiento geopolítico de aquéllas. De ahí que, durante este larguísimo período, a nadie se le ocurriría por absurdo, inútil y/o peligroso, por ejemplo, realizar un paseo por las montañas o los valles³ o, un viaje de placer a países remotos con la única finalidad de deleitarse en ese trayecto mediante la contemplación de paisajes novedosos o culturas “exóticas”.

2. Para la cuestión del *anima mundi* y la relación macrocosmos/microcosmos, véase el escrito de su enunciador, a la par que fundador de la Academia neoplatónica de Careggi (Florencia), Marsilio Ficino [1484] *De Amore. Comentario a “El Banquete” de Platón*, Traducción y estudio preliminar de Rocío de la Villa Ardura, Tecnos, Madrid, 1986. Y sobre dicho escrito, Panofsky, Erwin *Estudios de iconología*, Alianza, Madrid, 1980, cuarta reed., pp. 189-237; Kristeller, Paul Oskar *Ocho filósofos del Renacimiento Italiano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, segunda reimp., pp. 57-76 y, Garin, Eugenio *Medioevo y Renacimiento*, Taurus, Madrid, 1981, pp. 207-222. Sobre la influencia de *De Amore* en la pintura de Botticelli, Gombrich, E.H. *Imágenes simbólicas*, Alianza, Madrid, 1986, primera reimp., pp. 63-130.
3. La primera crónica conocida sobre una ascensión a un monte por puro placer, es la excursión que Petrarca realizó al monte Ventoux de casi 2000 metros en la Provenza francesa, el 26 de abril de 1336. En ella, nos relata pormenorizadamente la experiencia que para él significó esa ascensión y cuyo *lev motiv* era la curiosidad. Sintéticamente y en relación a este escrito, señalar que, tras diversas peripecias y una vez alcanzada la cima, Petrarca queda extasiado ante el panorama que desde allí avista. No obstante y ante esa experiencia estética que el *exterior* le ofrece y tras leer al azar un pasaje del libro las “Confesiones” de San Agustín y que siempre llevaba consigo, de inmediato medita que la única experiencia posible es la *interior*, es decir, aquella que procura la propia introspección, entendida ésta como una ascética sobre el drama de la salvación del alma, frente a la mera caducidad y banalidad del mundo. Véase el relato del propio Petrarca en *Francesco Petrarca. La ascensión al Mont Ventoux*, con textos de Javier Maderuelo, Juan Guardiola y Javier González de Durana, ARTIUM/Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria/Gasteiz, 2002 (varias edit.). Y sobre dicho relato, véase el estudio de Besse, Jean-Marc *La sombra de las cosas. Paisaje y geografía*, Edición de Federico López Silvestre, Biblioteca Nueva, Madrid, 2010, pp. 21-46.

En este punto, cabría citar el origen histórico—simbólico del término paisaje y de la percepción —estética— que se le asocia, los jardines. Efectivamente y en su transcripción latina, encontramos dos tipos de jardines: el denominado *locus amoenus* (“lugar ameno”) y el *hortus conclusus* (“huerto cerrado, vallado”). Así y sintéticamente, el primero alude a los jardines de la antigüedad grecorromana que, principalmente se construían en las casas de las clases más adineradas como un lugar de solaz, esparcimiento y sociabilidad, contiguos o en el espacio central descubierto de la propia vivienda combinando diversas especies vegetales (árboles, plantas aromáticas, flores) de forma que todo el año estuviese con algún tipo de follaje o florecido; es decir, una naturaleza diseñada a la medida del ser humano, ajena y separada por muros de la otra Naturaleza.

La segunda acepción hace referencia a los huertos que, principalmente en los monasterios y abadías medievales, surtían de provisiones a los monjes que los habitaban. En muchas ocasiones, estos huertos combinan especies vegetales nutrientes con plantas decorativas, flores aromáticas o árboles frutales (u ornamentales), emplazados dentro del espacio monacal y también separados de la Naturaleza, normalmente por altos muros.

Es obvio que, la tradición del primer tipo de jardín atraviesa la diacronía histórica en numerosas partes del mundo, perdurando hasta nuestros días⁴. No obstante y en lo que respecta a Occidente, la tipología de ese jardín sufre diversos cambios según los gustos de cada época y país. Quizás y en relación a este apartado, el cambio más notorio y que va íntimamente relacionado con la recuperación o, para ser más precisos, descubrimiento —estético— de la Naturaleza a través del paisaje propiamente dicho, es el que tiene lugar en el primer tercio del siglo XVIII en Inglaterra con el tránsito del predominante y ortodoxo jardín clasicista de cuño francés y construido con el absoluto rigor del *more geométrico*, al nuevo jardín concebido y realizado desde la estética de lo pintoresco. Y es el cambio de *gusto* ante la Naturaleza a partir de las emergentes categorías de lo pintoresco y/o lo sublime⁵ (ver capítulo siguiente), el que propicia ese nuevo paradigma pues, por primera vez, aquélla es percibida como objeto de deleite, de goce estético, con *sentimiento*, al tiempo que, también por vez primera, será objeto de representación protagónica en la pintura de paisaje occidental⁶.

Determinante en este cambio rupturista, será la nueva conceptualización que sobre el ser humano se enuncie y desarrolle. Efectivamente, si hasta entonces se entendía que el ser humano y además de

4. Para una diacronía histórica de los jardines, véase de Baridon, Michael *Los jardines Vol.1 "Paisajistas, jardineros y poetas"*, Abada, Madrid, 2004; *Los jardines Vol.2 "Islam, Edad Media, Renacimiento y Barroco"*, Abada, Madrid, 2005 y, *Los jardines Vol.3 "Siglos XVIII-XX"*, Abada, Madrid, 2008. También, Fariello, Francesco *La arquitectura de los jardines. De la Antigüedad al siglo XX*, Mairea/Celeste, Madrid, 2000; el volumen colectivo correspondiente a las Actas del Congreso sobre Arte y Naturaleza de Maderuelo, Javier (director) y titulado *El jardín como arte*, Diputación de Huesca, Huesca, 1997 (con mucha bibliografía sobre el tema) y, Assunto, Rosario *Ontología y teleología del jardín*, Prólogo de Miguel Cereceda, Introducción de Massimo Venturi Ferriolo y Traducción de Mar García Lozano, Tecnos, Madrid, 1991.

5. Adelanto y como se expondrá en el capítulo siguiente a propósito de Edmund Burke y su enunciación sobre lo sublime que, respecto a esta categoría, cabe matizar que, en realidad, lo que le acontece es una radical resemantización de su sentido (ver apartado 1.4. **Algunas notas acerca del tratado *Sobre lo sublime* del Pseudo-Longino**).

6. La representación de la Naturaleza en la tradición pictórica occidental y hasta el siglo XVIII, ha tenido exclusivamente la función de, o bien dotar de profundidad espacial a la propia representación (el “allá a lo lejos” —tercer y último plano— en el Renacimiento), resaltar su carácter “fantástico” (siglo XVI —cfr. Patinir—), servir de marco en el que se desarrolla lo representado siempre protagonizado por personas (escenas mitológicas, alegóricas o pastoriles) o como naturaleza “intervenida” por éstos (pintura de paisaje holandesa) en el siglo XVII. A partir del siglo XVIII y desde la especial caracterización que imponen las categorías de lo pintoresco o lo sublime, la Naturaleza será la auténtica protagonista en esas representaciones y adquiriendo un carácter subsidiario la representación humana. Y será cuando ese género pictórico, alcance la misma o superior valoración que la de los, hasta ese momento, denominados “clásicos” (pintura religiosa, de historia o mitológica).

lo biológico, epistemológicamente estaba básicamente constituido por dos esferas, a saber, la del entendimiento (“sentido común”) y la de la razón (capacidad de elaborar abstracciones como, por ejemplo, conceptos, teoremas, etc.), ahora, una tercera esfera e intermedia entre aquellas dos, la de la sensibilidad, es reivindicada en su propia autonomía constitutiva y siendo a la par, el ámbito por excelencia de todo lo referido a *lo estético*.

En este punto, conviene señalar que, hasta ese momento, se consideraba que la belleza era objetiva, es decir, una cualidad perteneciente al objeto considerado como bello. Y éste lo era, si había sido creado y sancionado como tal, de acuerdo a los cánones imperantes establecidos por la Academia y que, sintéticamente podríamos denominar como *orden clásico*. Así, las categorías constructivas de orden, medida, proporción, armonía, etc., la representación de temas *elevados* (por ejemplo y en pintura, los temas religiosos, mitológicos o históricos correspondían al denominado *gran goût*) o, la absoluta necesidad de una mimesis (=imitación) de la realidad en la representación, bien que mejorada y/o idealizada, conformaban además de un canon representacional, una conceptualización pretendidamente objetiva sobre el objeto artístico y con él, la de su belleza, constituyéndose así en una *ideología estética*, es decir, en una visión única, ortodoxa, dogmática y excluyente sobre el arte.

Ahora y de ahí ese carácter radicalmente rupturista aludido, en primer lugar, habrá un desplazamiento de la supuesta objetividad de la belleza (cualidad del objeto) al *sentimiento* que tiene el sujeto sobre aquél; es decir, ya no es principalmente la cualidad del objeto la que procura determinado placer estético, si no la *recepción* que de aquél hace el sujeto, de acuerdo a su peculiar y subjetiva sensibilidad, a su propio *gusto*⁷. De este modo y además de invertir radicalmente la antigua enunciación al respecto, también será ello, cuestión fundamental en la propia subjetivización del sujeto. Es decir, ese personal sentimiento de placer por la belleza —que es inmediato, *desinteresado* y no está tamizado por la razón—, funda la autonomía del sujeto ya que, la experiencia estética que procura es exclusivamente de/para un sujeto. Además, se postula que ese *gusto* es de carácter universal, aunque dependerá de su pronta y constante educación para poder desarrollar y gozar de todas sus potencialidades.

En segundo lugar, esta nueva categorización y como se verá, corresponderá a un radical cambio conceptual sobre las cuestiones artísticas (ampliamente entendidas) pues, no solo abrirá de par en par las puertas a la subjetividad del propio sujeto, sino que, además, ampliará considerablemente el horizonte de la belleza hasta ahora territorio exclusivo de los objetos artísticos, extendiéndolo —por ejemplo— a la propia Naturaleza, ahora percibida como Paisaje.

Además, la preferente consideración del *sentimiento estético* (su intensidad o su mayor poder de evocación, principalmente) sobre la del propio objeto, implicará muy tempranamente, el surgimiento de nuevas categorías estéticas (las ya apuntadas de lo pintoresco y lo sublime) que, merced a sus más intensas y profundas cualidades sentimentales, muy pronto desplazarán a la hasta ahora canónica belleza de su exclusiva y única categorización estética.

Finalmente y en tercer lugar, lo antedicho supondrá la quiebra definitiva del modo de representación clásico —clasicista para ser más preciso—⁸ como canon ideal⁹, verdadero y único de representación,

7. Para una genealogía del gusto en el siglo XVIII véase, Bozal, Valeriano *El gusto*, Visor, Madrid, 1999 y, Dickie, George *El siglo del gusto. La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*, A. Machado Libros, Madrid, 2003.

8. Para esta cuestión, véase el imprescindible libro de Marchán Fiz, Simón *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2010.

9. Dicho canon ideal se enunciaría a partir de las siguientes categorías: 1/ Integridad y totalidad = presentar todos los caracteres de la totalidad

ahora compartido, cuando no superado por las nuevas formas de representación artística, acordes al nuevo gusto emergente y concretado a partir de sus nuevas categorizaciones estéticas.

En definitiva, las artes y además de adoptar cada disciplina un lenguaje propio y exclusivo a los modos y finalidades de cada una de ellas¹⁰, también reivindicarán la abolición en éstas de la secular dependencia de la poesía como modelo a imitar (el famoso y debatido “*ut pictura poiesis*” de Horacio)¹¹ o, de las jerarquías en los temas y/o géneros hasta ahora canónicamente imperantes. Y sobre esta última cuestión, resulta capital para los propósitos de esta investigación, la asunción a partir de ese cambio de paradigma por parte de la pintura de paisaje, de la primacía representacional (junto con la poesía y, más tarde, la literatura) del nuevo gusto emergente pues, en parte muy considerable, éste se fundamenta en el regreso a la Naturaleza aunque, ahora, desde el nuevo *sentimiento* del que es percibida, desde el que la percibe, es decir, del propio sujeto¹².

Si líneas arriba señalaba que, a partir del siglo XVIII, la Naturaleza es por primera vez objeto de contemplación estética, cabría matizar que lo es como paisaje. Y, entonces, ¿qué se entiende por paisaje?¹³. Un río, una montaña, una planicie o un bosque no son un paisaje. Para que pueda hablarse de paisaje, necesitamos aprehender como un todo una parte de la Naturaleza; y, para ello, es imprescindible el *sentimiento*, es decir, la experiencia estética que merced a nuestra sensibilidad aquella nos procura. Así y como decía, la contemplación estética de una parte de la Naturaleza, nos remite a la percepción de que ésta conforma un todo, más allá de nuestro (limitado) campo de visión o de nuestra percepción sensorial¹⁴. Es la emoción estética que la constatación *sentimental* de la Naturaleza como una totalidad, nos llena y colma como sujetos sensibles, de *gusto*.

como unidad de una multiplicidad; 2/ Orden y armonía = las partes y/o unidades simples deben tener un orden de determinaciones recíprocas entre ellas y, la belleza del conjunto presupone el acuerdo de las partes entre ellas y con el todo gracias al orden y la proporción y, 3/ Simplicidad y unidad = aquella muestra la unidad fundamental de su naturaleza (unidad de tiempo, lugar, acción y caracteres; cfr. Boileau).

10. Para las distintas *poéticas* en función de las diferentes artes, véase el libro clásico de Gotthold Efraim Lessing [1766] *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, Orbis, Barcelona, 1985 (varias edit.); sobre Lessing, Folkierski, Wladyslaw *Entre le Classicisme et le Romantisme. Étude sur l'Esthétique et les esthéticiens du XVIIIe. siècle*, Librairie Honoré Champion, Paris, 1969, pp. 517-578 y, E.H.Gombrich *Tributos (Versión cultural de nuestras tradiciones)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, pp. 29-49.
11. Véase el clásico trabajo de Lee, Rensselaer W. *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Cátedra, Madrid, 1982.
12. En este regreso a la Naturaleza, es preciso señalar que —y a resultas de este nuevo *gusto*—, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII surge con verdadero ímpetu el *Grand Tour*, es decir, el viaje sobre todo al continente (Francia e Italia, principalmente) de los “gentleman” —“hombre de gusto”— ingleses (escritores, pintores, etc.) en busca del viaje pintoresco y/o sentimental. Así, este tipo de viaje anhela lo novedoso, lo agreste, lo desconocido, lo —en definitiva— auténticamente natural y que espolee vivamente al *sentimiento* (por ejemplo, el paso de los Alpes). Viaje, en definitiva, como una suerte de iniciación y/o experiencia estética que, obviamente, no podían proporcionar los ambientes citadinos. Al tiempo, este peculiar viaje producirá una gran cantidad de literatura y será fuente de inspiración para numerosos artistas. Para este tema, véase Hussey, Christopher *Lo pintoresco. Estudios desde un punto de vista*, Edición de Javier Maderuelo, Biblioteca Nueva, Madrid, 2013, pp. 129-188 y, Raffaele Milani *El arte del paisaje*, Edición de Federico López Silvestre, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, pp. 70-109 (ambos con bibliografía al respecto).
13. Obviamente, un “paisaje” no es un ente que exista por sí mismo, objetivamente, sino que lo es en relación a un sujeto que proyecta en la Naturaleza sus propios valores o los de la sociedad y/o cultura de su tiempo. Es decir, “definir un paisaje quiere decir afrontar el tema de la valoración estética según los parámetros de la memoria histórica, colectiva y psíquica. Cada reflexión estética del paisaje esconde una relación entre la realidad de los lugares y las determinaciones ofrecidas por las categorías estéticas que, haciendo referencia a las cosas, se convierte en teoría del paisaje en sí misma. Los paisajes reales son, precisamente y por el hecho de ser juzgados, expresiones prácticas de aquellas teorías” en Milani, Raffaele, op. cit. pág. 116. Para la cuestión del “paisaje” existe una abundante bibliografía; he seleccionado al respecto, Maderuelo, Javier, *El paisaje: Génesis de un concepto*, Abada, Madrid, 2005; el volumen colectivo Maderuelo, Javier (dir.), *Paisaje y pensamiento*, CDAN-Centro de Arte y Naturaleza/Abada, Madrid, 2006; Roger, Alain *Breve tratado del paisaje*, Edición de Javier Maderuelo, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007 y, Cauquelin, Anne *L'invention du paysage*, Plon, Paris, 1989 (varias edit. y reed.).
14. El sociólogo Georg Simmel en el ensayo de 1913 titulado “Filosofía del paisaje” y editado en la recopilación de escritos de dicho autor titulado *El individuo y la libertad*, Península, Barcelona, 1986, pp. 175-186, escribe: “Nuestra consciencia debe tener un nuevo todo, unitario, por encima de los elementos, no ligado a su significación aislada y no compuesto mecánicamente a partir de ellos: esto es el paisaje”, op. cit. pag. 175; “El paisaje, decíamos, surge en la medida en que una sucesión de manifestaciones naturales extendida sobre la

Además y en definitiva, el sujeto que percibe a la Naturaleza desde su *sentimiento*, halla en éste peculiar *percibir* su propio reflejo identitario, entendido *estéticamente*, no racionalmente. Es decir, ya no será el *orden del discurso* conceptual y teleológico en su finalidad positivista el que construirá en exclusiva la verdad de/sobre el sujeto, si no, más bien, la propia subjetividad que configura la experiencia estética de/en el sujeto y a partir del propio *sentimiento* de ese mismo sujeto. Y lo que es más, será este nuevo tipo de experiencia la que, en parte muy considerable, dote de sentido a la propia *experiencia* del sujeto y, por tanto, lo fundamente como tal.

1.1. La genealogía de lo pintoresco y lo sublime: Joseph Addison

Como muy bien señaló el filósofo Ernst Cassirer en una obra ya clásica¹⁵, el siglo XVIII fue el siglo de la Estética. Efectivamente, por primera vez hay un intento sistemático por establecer una nueva disciplina —autónoma de las ya existentes— que fundamente y establezca un *corpus* de conocimiento sobre todas aquellas cuestiones relativas a la belleza, el arte, el gusto y/o la experiencia estética.

Muchos y diversos fueron los enfoques que sobre aquellas cuestiones se abordaron a lo largo de dicho siglo y que, en una profusa sucesión de ensayos, tratados y debates, intentarían establecer un nuevo tipo de conocimiento que no estuviese exclusivamente ligado a la razón o al entendimiento —esferas tradicionalmente consideradas como únicas como ya he señalado en el apartado anterior—, sino que reivindicase y abordase la nueva esfera constitutiva del ser humano, a saber, la de la sensibilidad y con ésta, la del sentimiento estético¹⁶. Además, esta nueva interrogación implicará que la construcción del sujeto moderno sea, fundamentalmente, la del *sujeto estético*. Y cuestiones, por otra parte, que en muchos casos y más allá de su particular momento histórico, hallan su prolongación hasta nuestra propia contemporaneidad.

Igualmente, cabe comentar que los autores de esos iniciales textos, estarán más o menos ligados a la corriente empirista inglesa y escocesa de su siglo y que tanta trascendencia supondría para el ulterior desarrollo de la propia ciencia y, más concretamente, del denominado método científico, sin obliterar sus contribuciones para una teoría del conocimiento que fundamentase al sujeto moderno. También sus contribuciones en el ámbito de lo ético—moral, tuvieron un eco que se prolonga hasta el presente.

Será el crítico, escritor y ensayista inglés Joseph Addison, el primero en publicar una serie de reflexiones periódicas —a partir de 1712— y que, bajo el formato de artículos en la revista de crítica e información literaria y teatral llamada “*The Spectator*” (“*El Espectador*”), supondrán una influencia decisiva en el cambio

corteza terrestre es compendiada en un tipo peculiar de unidad (...) esta unidad es, en efecto, aquello que se denomina el sentimiento del paisaje”, op. cit. pág. 182. Para un debate sobre la percepción estética de la naturaleza, véase —con numerosa bibliografía principalmente en inglés— Budd, Malcolm *La apreciación estética de la naturaleza*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2014, pp. 13-45 y 123-190.

15. Cassirer, Ernst “Los problemas fundamentales de la Estética” en *Filosofía de la Ilustración*, Fondo de Cultura Económica, México, 1972 (varias reedic.), pp. 304-391.
16. El iniciador de esta genealogía fue Shaftesbury (Anthony Ashley Cooper, tercer conde de Shaftesbury) con su obra publicada anónimamente en 1708 *Carta sobre el entusiasmo*, Crítica, Barcelona, 1997 y la posterior de 1711 titulada *Sensus communis. Ensayo sobre la libertad de ingenio y humor*, Pre-Textos, València (España), 1995. A lo largo del presente capítulo, ofreceré bibliografía de estos pioneros. Como estudios generales de este período (con abundante bibliografía) y en relación con el ámbito exclusivamente de lo estético y sus categorías y problemáticas derivadas (gusto, sentimiento, belleza, etc.), véase Mirabent, Francesc *La Estética inglesa del siglo XVIII*, Cervantes, Barcelona, 1927; Assunto, Rosario *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, Visor, Madrid, 1987; Franzini, Elio *La estética del siglo XVIII*, Visor, Madrid, 2000; Bozal, Valeriano (ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Volumen I, Visor, Madrid, 1996 y, Marchán Fiz, Simón *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Alianza, Madrid, 1987 (varias reed.).

de paradigma anunciado. Esos escritos, antologizados bajo el título de “*Los placeres de la imaginación*”¹⁷, nos permitirán ofrecer el nuevo marco conceptual y estético que propiciará al nuevo gusto moderno.

Así, estos ensayos y a pesar de no estar exentos de tensiones irresueltas entre el clasicismo y su propia modernidad, muy pronto ejercieron una influencia que sería decisiva, tanto en el ámbito de la naciente teoría estética como en el de la creación artística (pintura de paisaje). Y ello, fundamentalmente por dos cuestiones absolutamente novedosas: en primer lugar su reivindicación de la imaginación como fuente del placer estético (bien en su aspecto creativo, bien en su aspecto receptivo) y, en segundo lugar, su argumentación en pro de las nuevas categorías —cualidades— de lo pintoresco y lo sublime como fundamento de las futuras poéticas románticas.

De los once cortos capítulos —más tres pequeños ensayos— de que se compone la edición de *Los placeres de la imaginación*, los cinco primeros los dedica Addison a los por él denominados *placeres primarios*, es decir, a los que nos son suscitados teniendo presentes a los objetos (naturaleza, obras). Los restantes capítulos serán dedicados a los *placeres secundarios*, es decir, aquellos que dimanen enteramente del producto de nuestra imaginación, asociada ésta a la memoria de aquellos objetos¹⁸.

1.1.1. La imaginación

En las líneas iniciales de su primer capítulo —y como buen aristotélico— define Addison al sentido de la vista como “*el mas perfecto y delicioso de todos nuestros sentidos*” (pág. 129) y siendo, además, origen de todos esos *placeres*:

“Este sentido provee de ideas á la imaginación. Así por placeres de la imaginacion ó de la fantasía (...) solo entiendo los placeres que nos dan los objetos visibles, sea que los tengamos actualmente á la vista, sea que se exciten sus ideas por medio de las pinturas, de las estatuas, de las descripciones ú otros semejantes. A la verdad no puede la fantasía presentarnos una sola imágen que no haya entrado en ella primero por la vista; pero podemos retener, alterar, y componer las imágenes recibidas, y formar de ellas quantas pinturas y visiones agraden mas á la fantasía; tanto, que por esta facultad un hombre encerrado en un calabozo puede entretenerse con escenas y paisajes mas bellos; que quantos se encuentran en toda la naturaleza” (pp. 130-131).

Como vemos, la importancia de la imaginación —que va unida a la esfera de la subjetividad— es fundamental ya desde el comienzo de sus ensayos¹⁹. Por ello, Addison situará a ésta en una esfera intermedia

17. Joseph Addison [1712] *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Edición e introducción de Tonia Raquejo, Visor, Madrid, 1991. Esta edición se ha hecho a partir de la traducción que en 1804 realizó directamente del inglés, el español Jose Luis Munarriz. Ello supone que la ortografía española empleada es la correspondiente a la de esa época. Finalmente, informar que la numeración entre paréntesis al final de las citas empleadas en mi propio texto, corresponde a la paginación de esta edición.

18. Addison, al diferenciar a los *placeres primarios* de los *secundarios*, se inscribe en el desarrollo epistemológico que inaugura el empirismo de John Locke (*Ensayo sobre el entendimiento humano* [1690], Sarpe, Madrid, 1984, varias edit.) y que será proseguido —fundamentalmente— por David Hume (*Tratado de la naturaleza humana* [1739], 3 vol., Traducción, introducción y notas de Félix Duque, Orbis, Barcelona, 1984, varias edit.). Para la influencia del primero en nuestro autor, véase la *Introducción* de Tonia Raquejo a la presente edición, p. 30 y ss. Asimismo, siquiera citar la influencia de René Descartes (*Las pasiones del alma* [1649], Península, Barcelona, 1972) en Addison a propósito de la función de la memoria en la *asociación de ideas* por la imaginación; ídem ant., pp. 66-69 y nota 3 de pág. 181.

19. Para una genealogía de la imaginación y con abundante bibliografía, véase Ferraris, Maurizio *La imaginación*, Visor, Madrid, 1999.

y autónoma del entendimiento y de los sentidos; y ello, precisamente por la propia especificidad de su cualidad, de sus *placeres*:

“Los placeres de la imaginación, tomados en su mayor extensión, ni son tan groseros como los que nos dan los demás sentidos, ni tan acendrados como los del entendimiento (...) los placeres de la imaginación, comparados con los del entendimiento, no son menos grandes, ni causan menor entusiasmo” (pp. 132-133).

En consecuencia, la cualidad de estos *placeres* (que es estética) y, por tanto, distinta de los de la razón —aunque igualmente homologable a los de ésta— o los de los sentidos, implican un ámbito de tematización específico: el estético.

Además, esa especificidad del *valor* estético vendrá subrayada por un rasgo que será fundamental en la modernidad: la cualidad de su inmediatez, es decir, su no—mediación por otra facultad o concepto en la aprehensión estética: *“Sin saber cómo, nos causa sensación la simetría de la cosa que vemos: y reconocemos instantáneamente la belleza de un objeto sin necesidad de indagar la causa”* (pág. 134). No obstante y aunque aquí Addison parezca referirse a un concepto clasicista de belleza, como enseguida se constatará, nuestro autor desbordará los límites en que ha estado secularmente normativizada dicha categoría, precisamente por la mayor cualidad estética de las otras categorías emergentes de lo pintoresco y lo sublime.

A propósito de la relación —estética— sujeto/objeto, destacar que la cuestión fundamental a dilucidar es, precisamente, el rasgo o cualidad de esa relación en la que ambos hallan su “conformidad”. Es *en* ese proceso —dinámico e histórico— que ambos se constituyen como tales, es decir, sin estar “dados” de antemano; por ello, el ámbito intersubjetivo que tanto la experiencia estética como la obra de arte crean —cada una en su esfera y a su modo—, es el espacio donde sujeto y objeto se configuran y “reconocen” en función del nuevo *gusto* emergente. De ahí las tensiones en Addison y en la mayoría de los autores empiristas e ilustrados del XVIII al intentar fundamentar el origen del placer estético, situándolo alternativa o incluso simultáneamente, bien como cualidad —antropológica y moral— específica y distintiva del sujeto (“*sensus communis*” —Shaftesbury—²⁰, “sentido interno” —Hutcheson—²¹, “simpatía” —Hume—²², etc.), bien —o además— en las (supuestas) cualidades *del objeto*. A tenor de ello, entiendo que será la *índole* de las relaciones sujeto/objeto —donde ambos se configuran como tales— la cuestión central que, de una forma u otra, intentará tematizar el pensamiento moderno (y no solo el estético). Así y a este respecto, hago notar que Addison —y empleando terminología aristotélica— no oblitera la imposibilidad de fundamentar científicamente a los *placeres de la imaginación*:

“Advertimos al paso la imposibilidad de señalar la causa eficiente de este placer; porque no comprendemos la naturaleza de una idea, ni la esencia del alma humana” (pág. 147); y más adelante: *“En vano sería investigar si el poder de imaginar cosas*

20. Ver op. cit. nota 15.

21. Francis Hutcheson [1725] *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza*, Estudio preliminar, traducción y notas de Jorge V. Arregui, Tecnos, Madrid, 1992.

22. David Hume [1757] *La norma del gusto y otros ensayos*, Traducción y prólogo de María Teresa Beguiristáin, Península, Barcelona, 1989 (varias edit.).

extrañas procede de mayor perfeccion en el alma, ó de la mayor delicadeza del texido del cerebro en unos que en otros” (pág. 181)²³.

También y en relación con la anterior consideración sobre la inmediatez en la experiencia estética, establecerá Addison dos principios que entendemos insoslayables en la fundamentación de la estética moderna: el del *gusto* —“*imaginación delicada*” y que será tematizado unos capítulos más adelante— y el del desinterés estético; leemos:

“El que posee una imaginacion delicada, participa de muchos y grandes placeres, de que no puede disfrutar un hombre vulgar (...) y á veces siente mayor satisfaccion en la perspectiva de los campos y de los prados, que la que tiene otro en poseerlos. La viveza de su imaginacion le da una especie de propiedad sobre quanto mira; y hace que sirvan a sus placeres las partes mas eriales de la naturaleza” (pág. 134).

Este desinterés en la contemplación estética y que será retomado o criticado por otros filósofos empiristas, se nos revela como un ataque a la concepción específicamente mercantilista que la filosofía política del utilitarismo —contemporánea de Addison— tiene del ser humano²⁴. Al tiempo, reafirma la esfera autónoma que para sí reclama lo estético.

Será en su segundo capítulo, donde Addison aborde la tematización de aquellos *placeres de la imaginación* que anteriormente a denominado como *primarios*; y lo hará desde un doble ámbito: el de la cualidad del objeto y el de —en consecuencia— la distinta experiencia estética que aquél nos procura: “*Yo juzgo que todos ellos [los placeres de la imaginación] dimanen de la vista de alguna cosa grande, singular o bella*” (pág. 137). Estas tres cualidades, corresponderán respectivamente a las categorías estéticas de lo sublime, lo pintoresco y lo bello.

La grandeza o futura sublimidad, vendrá definida por su inconmensurabilidad y/o infinitud, su magnificencia o, cuando no, el delicioso horror que nos causa:

“La imaginación apetece llenarse de un objeto, y apoderarse de alguna cosa que sea demasiado gruesa para su capacidad. Caemos en un asombro agradable al ver tales cosas sin término; y sentimos interiormente una deliciosa inquietud y espanto”²⁵ (pág. 139).

-
23. Todo el Capítulo III, lo dedica Addison a justificar teológicamente las *causas finales* del placer que sentimos por todo lo grande o nuevo. Resaltamos a este propósito que las líneas iniciales (pág. 148) empleadas para dicho fin son prácticamente iguales (semántica y gramaticalmente) a las empleadas por el Pseudo—Longino en su tratado *Sobre lo sublime* y en el capítulo XXXV, 1, “*Filosofía de la sublimidad*” (Pseudo-Longino *Sobre lo sublime*, Texto, introducción, traducción y notas de José Alsina Clota, Bosch, Barcelona, 1977 —varias edit.—); no obstante y en este caso, Addison se detiene allí donde el Anónimo sitúa a la imaginación del hombre por encima del propio universo, reemplazándolo por Dios. Numerosas serán las “*alusiones*” de Addison al Pseudo-Longino a lo largo de su obra. Ver el apartado 1.4. **Algunas notas acerca del tratado *Sobre lo sublime* del Pseudo-Longino.**
24. Véase para el tema del utilitarismo, Adam Smith [1759] *Teoría de los sentimientos morales*, Fondo de Cultura Económico, México, 1979 (varias edit.); Macpherson, C.B. *La teoría política del individualismo posesivo. De Hobbes a Locke*, Fontanella, Barcelona, 1970; Colomer, José María *El Utilitarismo*, Montesinos, Barcelona, 1987, y Guisán, Esperanza “El utilitarismo” en Victoria Camps (ed.) *Historia de la Ética*, vol. 2, *La ética moderna*, Crítica, Barcelona, 1992, pp. 457-499.
25. Advierto, como indica Tonia Raquejo en el estudio introductorio a esta edición pág. 115 y ss—, sobre la traducción del texto addisoniano por Munarriz. En la cita que nos ocupa, ésta ha sido “romantizada” en exceso por el traductor; ver nota d en misma página. Sin embargo y al hablar de la poesía —Capítulo VII— y en contradicción con lo afirmado en NOTA 3, Addison equipara al poeta con Dios precisamente por su misma cualidad *imaginativa*; en este caso, la traducción de Munarriz ha sido considerablemente suavizada por motivos ideológicos (ver pág. 116).

Adelanto acerca de la sublimidad, pues será retomada específicamente más adelante, el carácter “sobrepasador” o inabarcable que para la imaginación supone la experiencia estética sublime.

1.1.2. Acerca de lo pintoresco

En general, el término “pintoresco” comprende dos acepciones que, en su uso, muchas veces aparecen entrelazadas: una, viene referida a cualidades pictóricas formales como el color, luz y sombra —o su contraste— frente a la línea y/o el dibujo; otra, aquella visión de la naturaleza que por sus cualidades “pintorescas” sea digna de representación. En Addison, esas cualidades de lo pintoresco vendrá caracterizado por su novedad, singularidad, variedad o extrañeza:

“Todo lo que es nuevo ó singular da placer á la imaginacion; porque llena el ánimo de una sorpresa agradable (...) Esta misma extrañeza ó novedad es la que presta encantos á un monstruo; y nos hace agradables las imperfecciones mismas de la naturaleza (...) Esta es igualmente la que perfecciona todo lo grande ó hermoso (...) Así tampoco hay cosa que mas anime un paisage que las riberas corrientes y cascadas; en que la escena está variando perennemente, y entreteniendo á cada instante la vista con alguna cosa nueva. Nos molesta vivamente estar mirando cerros y valles, donde cada cosa continúa fixa y estable en el mismo lugar y postura: y al contrario nuestros pensamientos hallan agitación y alivio á la vista de aquéllos objetos que están siempre en movimiento y desliziéndose de los ojos del expectador” (pp. 140-141).

Señalar a este respecto que es precisamente la “animación” constante de la visión de lo que contemplamos, la que produce placer estético. Así, en esta “diversidad” que va de los sentidos a los pensamientos, pasando por la imaginación, no queda claramente establecido ni el rol de ésta en el proceso, ni la demarcación concreta de los límites entre las meras sensaciones de los sentidos, las “imágenes” de la propia imaginación y los pensamientos del entendimiento. Y resaltar así mismo, la rigurosa “modernidad” que supone afirmar frente a los rígidos postulados clasicistas, el placer estético de las imperfecciones de la naturaleza; y ello, merced a la “novedad” y al dinamismo —“variedad”— que esta procura —como placer estético— a la imaginación.

Patente será la preferencia de Addison por los exóticos y novedosos jardines chinos, frente a los trazados con escuadra y cartabón del clasicismo. De hecho y a lo largo del siglo XVIII, son numerosísimos los escritos en Inglaterra sobre la poética de lo pintoresco y, muy especialmente, de la aplicación de ésta a los jardines. Por su importancia e incidencia en la sociedad de su época y además del propio Addison, citar a Uvedale Price, Richard Payne Knight, Alexander Pope, Horace Walpole, William Chambers, Alexander Cozens y William Gilpin²⁶. Al tiempo, se da la circunstancia de que los ensayos de Uvedale Price y de

26. De Alexander Pope, Horace Walpole y William Chambers (además de Francis Bacon y Joseph Addison), se encontrará una antología de sus más influyentes textos en *El espíritu del lugar. Jardín y paisaje en la Inglaterra moderna*, Edición de Paula Martín Salván, Abada, Madrid, 2006 [de Horace Walpole *Ensayo sobre la jardinería moderna*, Traducción de Plácido Prada, José J. de Olañeta editor, Palma de Mallorca (España), 2003]; de Alexander Cozens [1785] “Nuevo método de ayuda a la creación en la composición del dibujo de paisaje” en *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte-Ilustración y Romanticismo*, Edición a cargo de Francisco Calvo Serraller, Fernando Checa Cremades, Mireia Freixa, Ángel González-García y Pilar Vélez, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, pp. 270-278. De William Gilpin [1794] *3 ensayos sobre la belleza pintoresca*, Edición de Javier Maderuelo, Abada, Madrid, 2004. De Uvedale Price [1794, 1798], “*Essays on the Picturesque*” y [1801] “*A Dialogue on the Distinct Characters of the Picturesque and the Beautiful*” en *Art et Nature en Grande-Bretagne au XVIIIe. siècle, de l'harmonie classique au pittoresque du premier romantisme*, Textes présentés par Marie-Madeleine Martinet, Aubier-Montagne, París, 1980, pp. 246-259 (edición bilingüe inglés/francés con una interesante introducción) y, de Richard Payne Knight [1805]

Richard Payne Knight, serán considerados como manuales imprescindibles para la ejecución, tanto de pinturas como de jardines pintorescos²⁷.

Mención aparte es el caso de William Gilpin quién, a su gran didacticismo expositivo, aúna tanto un carácter más filosófico a su célebre ensayo ya citado (ver Nota 26) como la proyección *sentimental* que sobre el paisaje pintoresco ejerce (por ejemplo, el viaje pintoresco o el método de composición de paisajes pintorescos entre otros). Y articular de ello será el término de rudeza/aspereza (“*roughness*”) pues, es ésta la que “*constituye el punto de diferencia esencial entre lo bello y lo pintoresco*” (pág. 59)²⁸. Así,

“Si deseamos dotarla de belleza pintoresca, debemos emplear el mazo en lugar del cincel, tendremos que derribar la mitad del edificio, mutilar la otra mitad y tirar los fragmentos amontonados por los alrededores. En resumen, tendremos que convertir un edificio cuidadosamente acabado en una tosca ruina” (pp. 59-60).

Pero no es sólo en la ejecución de la obra donde hemos de considerar esta cualidad, sino —nos dirá Gilpin— también en las diversas cuestiones que atañen a la composición de esta: “*La composición pintoresca consiste en unir en un todo una variedad de partes, y estas partes sólo pueden obtenerse de objetos toscos*” (pág. 67).

Asimismo, la *variedad* suscitada por el *contraste* de los contornos de los objetos rudos, el *efecto de luz y sombra* o la riqueza de *colorido* que sus irregularidades proporcionan frente a los objetos lisos, son cualidades insoslayables en la composición de la belleza pintoresca. En síntesis, para Gilpin el fundamento de esta belleza reside en la *unión feliz de sencillez y variedad*, advirtiéndonos —a propósito de la representación de una llanura— de la necesaria inclusión de elementos naturales (árboles, rocas, desniveles) que fracturen su uniformidad, otorgándole por ello variedad: “*De esta manera, enriqueciendo las partes de un todo con elementos toscos obtendréis la idea combinada de simplicidad y variedad de donde resulta lo pintoresco*” (pág. 72).

Siquiera citar a otro de los autores —y artista— de la poética de lo pintoresco como es Alexander Cozens, por el gran valor que otorga a la imaginación en el proceso creativo. En su tratado de 1785²⁹ *Nuevo método de ayuda a la creación en la composición del dibujo de paisaje*, Cozens propone en primer lugar la observación directa de la naturaleza para, en segundo lugar, realizar una serie de manchas iniciales — sólo en apariencia azarosas— de las que partirá la idea o el concepto de la representación:

“Esbozar normalmente es llevar ideas de la mente al papel, o lienzo, en esquema. Manchar es hacer distintas manchas y figuras en papel, produciendo formas casuales sin líneas, a través de las cuales se presentan las ideas a la mente. Esto es conforme a

“*An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*” in op. cit., pp. 260-276.

27. Buttlar, Adrian von *Jardines del Clasicismo y el Romanticismo-El jardín paisajista* y Soto Caba, Victoria *Jardines de la Ilustración y el Romanticismo en España*, Nerea, Madrid, 1993, y Husey, Christopher op. cit., pp. 189-266. En su relación con la pintura de paisaje véase, Assunto, Rosario op. cit., págs. 37 y ss., y Lun a, Juan L. *Pintura Británica (1500-1820)*, col. Summa Artis XXXIII, Espasa Calpe, Barcelona, 1996, 3a edic., pp. 167-697; también Waterhouse, E.K. *Pintura en Gran Bretaña, 1530-1790*, Cátedra, Madrid, 1991.

28. William Gilpin, op. cit.; la numeración entre paréntesis al final de las citas empleadas en mi propio texto, corresponde a la paginación de esta edición.

29. Op. cit. en Nota 26; la numeración entre paréntesis al final de la cita empleada en mi propio texto, corresponde a la paginación de esta edición.

la naturaleza: porque en la naturaleza las formas no se distinguen por líneas, sino por sombra y color. Esbozar es delinear ideas, manchar las sugiere” (pp. 273-274).

Resaltar que en Cozens, el desarrollo de la imaginación en el proceso creativo y además del necesario aprendizaje, sólo es posible suprimiendo uno de los principios más fundamentales del clasicismo: la línea.

Ya anteriormente, Addison había sido también explícito a este respecto a propósito del color:

“A mas de la belleza de nuestra propia especie encontramos otra en diversas producciones del arte y de la naturaleza (...) Esta belleza consiste, ó en la alegría ó variedad de los colores, en la simetría y proporcion de las partes, en la ordenacion y disposicion de los cuerpos, ó en la adecuada concurrencia de todas estas prendas. De todas estas diversas clases de belleza ninguna aplace mas á la vista que la de los colores”³⁰ (pág. 144).

Así, también el hecho de otorgar preeminencia al color, implica una importante apertura hacia la progresiva autonomización artística, frente a los postulados clasicistas que reclaman para el dibujo — línea, figura— la preeminencia compositiva y representacional.

La querencia por lo rural con sus caminos o senderos sinuosos, las ruinas de una edificación en el campo, los puentes y las cascadas, los contrastes lumínicos que acentúan así las irregularidades del terreno o su brusca variación, la vegetación exuberante, etc., denotan el nuevo gusto emergente por todo lo singular, lo irregular, lo nuevo, lo imperfecto, lo oscuro, lo inacabado, lo que —en definitiva— supone una transgresión a las normas pues, éstas cualidades resultan claramente antitéticas a las del clasicismo (jerarquía de los géneros —historia, mitología—, orden, medida, proporción, totalidad, integridad, armonía, claridad, sencillez); es decir, la renuncia a la visión idealizada de la naturaleza. Y ello —como ya anotábamos— por la mayor diversidad que ofrece a la vista, redundando en una mayor actividad imaginativa merced a la *asociación de ideas* que nos suscita y, en consecuencia, en el mayor placer estético que nos depara (antitéticos también con la serenidad, inmovilidad y placidez que nos procura la experiencia estética clasicista). No obstante, también este placer y como en el caso de la belleza y a diferencia del temor o “placer negativo” de lo sublime, resulta placentero, aunque por motivos y de una cualidad evidentemente distintos.

1.1.3. Las relaciones Arte/Naturaleza: la cuestión de la mimesis

Uno de los aspectos más importantes en el desarrollo de la teoría estética —y unida a ella, artística— occidental, ha sido el de las relaciones entre arte y naturaleza, es decir, el de la mimesis. Cuestión ésta fundamental en la estética clasicista y cuya diacronía se remonta a la Grecia antigua. A este respecto, Addison entiende que las obras artísticas siempre serán inferiores a las de la propia naturaleza pues, aquéllas, nunca poseerán

“aquella desmedida grandeza é inmensidad que transporta el alma al contemplar las de ésta. El arte (...) jamás podrá manifestarse tan augusto y magnífico en el diseño. Hay

30. Unas pocas líneas más adelante, Addison comenta la mayor emoción obtenida al potenciar interrelacionadamente —sinestésicamente diríamos hoy— las asociaciones sensitivas entre sí y, a su vez, con las imaginativas: “Las ideas excitadas por las impresiones de ambos sentidos se ayudan mutuamente, y son mas deliciosas quando van juntas, que dirigiéndose al ánimo separadamente” (pág. 145). Las bases para el gusto romántico de la “obra de arte total” estaban puestas.

mas grandiosidad y maestría en los broncos y desaliñados golpes de la naturaleza, que en los delicados toques y adornos del arte” (pp. 153-154).

Aquí, Addison y con un gusto que no dudamos en calificar de romántico *avant la lettre*, valora extraordinariamente las cualidades “anticlasicistas” de lo natural y ello, precisamente, por la experiencia estética sublime que nos suscitan. No obstante y un poco más adelante, y tras describir el gran deleite que supone contemplar un

“país quebrado y variado de campiñas (...) la de cuantas cosas tangen tal grado de variedad y regularidad que siendo obra del acaso puedan parecerlo del arte. Si las producciones de la naturaleza se aprecian mas, quanto mas se asemejan á las del arte, podemos estar también seguros de que las de éste reciban su mayor perfeccion de la semejanza á aquellas, porque entónces no solo es agradable la semejanza, sino mas perfecto su modelo” (pp. 115-156).

La experiencia que ahora describe es la de lo pintoresco —variedad— unido con un aspecto clasicista —regularidad— en su ejemplar propuesta de referencia artística. En ambos casos, el modelo a imitar por el arte es el de una naturaleza no sólo no idealizada según los cánones clasicistas, sino aquélla que presenta las emergentes cualidades de lo pintoresco y/o de lo sublime, es decir, la mimesis de una naturaleza tamizada por la “emocionada” imaginación del sujeto/artista. Por ello y al tiempo, nos resulta mucho más placentera la visión de aquélla cuanto más se asemeje a las obras de arte, “*porque en este caso el placer nace de un principio doble, del agrado que los objetos causan á la vista, y de la semejanza á otros objetos*” (pág. 155), es decir, el placer estético de la *mimesis*³¹. Así, la esfera estética y la artística quedan interrelacionadas como en un sistema de vasos comunicantes, merced a la visión *sentimental* que el sujeto ejerce sobre la naturaleza. A partir de ésta será el “objeto” en el que el sujeto se reflejará y el arte, el medio de esa proyección, es decir, de su *representación*: “*Quando vemos a éste (el arte) imitado en alguna manera en las obras de la naturaleza, recibimos un placer mas noble y elevado*” (pág. 157). Ejemplo de ello, será la alabanza que Addison dedicará a los jardines privados franceses e italianos —que no los trazados con escuadra y cartabón de la corte— o chinos, precisamente por su estilo asilvestrado (“*mezcla de jardín y floresta*” en palabras de Addison), es decir, pintoresco. Y ello, merced a la *rudeza artificial* que imprimen en su ejecución, “*mucho mas graciosa y encantadora que el aseo y elegancia de los jardines ingleses*” (pág. 157). Así y frente a la estaticidad de una belleza familiar y canónica, lo pintoresco otorga la mayor emotividad de lo nuevo y lo singular, de lo exótico y lo *diferente*, en síntesis, una cualidad estética mucho más *seductora* y dinámica que la mera contemplación pasiva de la belleza. De ahí que la pintura de paisaje dieciochesca inglesa experimente una auténtica revolución —en relación asimismo con lo tratado en el apartado anterior—, abandonando paulatinamente los preceptos clasicistas en favor de una representación que avanza el futuro gusto romántico.

31. Cfr. Aristóteles en la “*Poética*”, IV en Aristóteles, Horacio *Artes poéticas*, edic. trilingüe griego/latín/español de Anibal González, Taurus, Madrid, 1991, 2a reimp., pág. 51 (varias edit.) y, Aristóteles, *Retórica*, 1371b, Introducción, traducción y notas por Quintín Racionero, Gredos, Madrid, 1990, pág. 271 (varias edit.).



Richard Wilson, **Vista desde Llyn Nantlle al monte Snowdon** (1766)

Óleo sobre lienzo, 100 x 127 cm.
Nottingham Castle Museum (Inglaterra)



Richard Wilson, *Ariccia, árbol caído* (1750)

1.1.4. Acerca del gusto

Será a partir del capítulo VI que Addison aborde los *placeres secundarios de la imaginación*, es decir, aquéllos que hallan su origen en la(s) representación(es):

“El placer secundario de la imaginación nace de aquella acción del ánimo, que compara las ideas procedentes de los originales con las que recibimos de la estatua, pintura, descripción ó sonido que los representa” (pág. 174).

No obstante —nos advierte Addison—, no es necesario que hallamos estado anteriormente en presencia del mismo motivo, sea *“lugar, acción ó persona, representada ó descrita”*; basta que haya alguna *semejanza* o *analogía* para que la imaginación pueda, *autopoiéticamente* diríamos, elaborar sus placeres. Siguiendo el *dictum* aristotélico y enlazándolo con el método empirista, Addison entiende que la *causa final* por la que relacionamos placer con la “poiesis imaginativa” viene fundamentada antropológicamente pues, aquélla nos fue *instituída* a fin de

*“animarnos y alentarnos en las investigaciones de la verdad; pues el distinguir una cosa de otra, y el recto discernimiento de nuestras ideas depende enteramente de la comparación que hacemos entre ellas, y de observar la congruencia ó descongruencia que se descubre entre las diversas obras de la naturaleza”*³² (pág. 175).

Aunque Addison nos advierta que se limitará a disertar sobre los *placeres secundarios de la imaginación* derivados de las “descripciones”, fundamentalmente poesía, también afirmará que lo conclusivo respecto a ésta, es aplicable en el mismo grado a la pintura y a la escultura. No obstante esto último, entiendo que la elección de la *palabra poética* como ejemplo descriptivo, responde en realidad al superior valor estético que la “tradición” atribuye inmemorialmente a la poesía y, en consecuencia, al privilegiado status de que goza con respecto a las otras artes. A continuación, constatará Addison la distinta *recepción* de la misma obra entre personas que comparten los mismos códigos comunicativos: es la *diferencia de gusto*. Y ésta, halla su origen en la mayor “perfección imaginativa” de una persona sobre otra, o a las distintas “ideas” que cada uno asocia a la misma descripción. Y es que, dirá Addison,

“para tener verdadero gusto, y formar juicio recto de una descripción, es indispensable haber recibido al nacer una buena imaginación (...) y que el juicio sea de tal discernimiento que conozca qué expresiones son más propias para ataviarlas y engalanarlas con mayores ventajas” (pág. 177).

Es decir, estar dotado para la sublimidad³³ y el necesario aprendizaje en toda labor de creación artística. En el mismo sentido y un poco más adelante leemos:

“Un grande escritor debe haber nacido con este poder [de imaginar] en toda su fuerza y vigor (...) necesita adquirir un gusto verdadero de las obras de las naturalezas, y

32. Addison se reclama del método empirista —observación y experiencia— para fundamentar sus presupuestos estéticos (ver en relación a la gnoseología addisoniana, el Cap. III del propio autor y mi NOTA 18).

33. Recuérdese “*los pensamientos más nobles y elevados*” en el Pseudo-Longino; ver apartado 1.4. **Algunas notas acerca del tratado *Sobre lo sublime* del Pseudo-Longino.**

familiarizarse enteramente con las varias escenas de la vida del campo (...) Debe estar muy versado en las nobles y graves producciones del arte” (pp. 181-182).

Así, innatismo y conocimiento se resuelven en una simbiosis estética que será la que origine y “alimente” el mayor o menor grado de delicadeza de la imaginación, es decir, de gusto.

1.1.5. Acerca de lo sublime

En el anterior capítulo V dedicado a la arquitectura, ya Addison había enunciado a propósito de la necesaria *grandeza* de aquélla, la cualidad de lo sublime, aunque asociado al carácter antropológico—moral clasicista del Pseudo—Longino. Así, la *grandeza* de las obras arquitectónicas vendrá definida por su tamaño o *magnificencia* y por el estilo o *manera*. Dejando a un lado cuestiones técnicas, históricas y/o estilísticas en las que se explaya Addison, estas categorías vendrán enunciadas por sus *efectos*, es decir, por la cualidad de la experiencia que procuran al sujeto que las contempla. En cuanto a la primera, su objetivo vendrá definido en que, simultáneamente, induzca en el

“ánimo pensamientos grandes, y hacerlo capaz de conversar con la divinidad, porque todo lo magestuoso infunde respeto y reverencia al ánimo, y hace sentir á la criatura la grandeza ó dignidad del alma” (pág. 165). Y con parecidos términos definirá Addison al estilo o *grandeza de manera* : *“Esta grandeza tiene tal fuerza sobre la imaginacion, que en advirtiéndose dá al ánimo ideas mucho mas nobles que otra de un tamaño veinte veces mayor; pero cuya manera es ordinaria ó mezquina” (pág. 165); para concluir que “en todo este arte [de la arquitectura] nada hay que agrade á la imaginacion sino lo que sea grande, no comun ó bello” (pág. 170).*

Como vemos y en ambos casos —que deben ir interrelacionados a fin de lograr la *totalidad y unidad* que se reclama para la obra arquitectónica—, es la cualidad de propiciar la experiencia sublime en el sujeto, experiencia que lo es del autofundamento —antropológico y moral lo definíamos— de éste, la que caracteriza a este arte. Al mismo tiempo, el necesario carácter “sobrepasador” y “fundante” de lo sublime, es decir, su mayor cualidad estética, implica la mayor valoración de esta categoría frente a la tradicional ponderación de la belleza.

En los anteriores términos y a tenor de lo expuesto en los apartados antecedentes, será el capítulo VIII el que inaugure un nuevo ámbito en el *gusto* moderno —de hecho va asociado a éste— y que, por sus consecuencias, valoro absolutamente fundamental en el ulterior desarrollo de la propia Estética: el del *placer negativo*. Al comienzo del mencionado capítulo leemos:

“Los placeres secundarios de la imaginacion son de mayor extension (y de naturaleza más universal) que los primarios (que van unidos a la vista); porque en una buena descripcion agrada no solo lo que es grande, nuevo ó bello, sino aun las cosas que vistas son las mas desagradables” (pág. 187).

Para Addison, este nuevo tipo de placer lo es exclusivamente del entendimiento pues, deriva de nuestra comprensión *“de la aptitud de la descripcion para excitar la imágen” (pág. 188)*, es decir, del “reconocimiento” estético del valor de la *ekphrasis*. Paradigma del arte —y del arte de *describir* — será la

(buena) poesía, ya que ésta es quien *excita* por excelencia aquellas dos *pasiones* —o *sentimientos*— que, antropológica y moralmente, nos constituyen como fundamento de lo humano, a saber, el terror y la compasión: “*Las dos pasiones dominantes, que la poesía sería se esfuerza á excitar en nosotros son el terror y la compasión*”³⁴(pp. 118-189).

A continuación, Addison se interrogará sobre la naturaleza de semejante deleite propiciado por tales desagradables cuestiones:

*“Si consideramos la naturaleza de este placer, hallaremos que no nace tanto de la descripción de lo terrible, como de la reflexion que hacemos sobre nosotros mismos al tiempo de leerla. Mirando objetos (odiosos) de esta clase nos complace no poco la consideracion de que no estamos á peligro de ellos (...) y quanto mas terrible sea su apariencia, tanto mayor es el placer que recibimos del sentimiento de nuestra propia seguridad”*³⁵(pág. 189).

Reflexión que es autoconciencia —“yoidad” diría— merced a la “distancia salvífica” que la propia representación crea³⁶, y representación de esa autoconciencia en la creación, en la propia obra. Al tiempo, ambas, se constituirán genealógicamente en un proceso donde la imaginación, el entendimiento y la razón confluyan —interrelacionadamente— en la articulación disciplinar de la Estética. A partir de ahora, el sujeto —*lugar* de la experiencia de la (auto)conciencia— y (en su relación con) el objeto —*expresión* en/de aquélla— configurarán la tensa dialéctica de la modernidad estética, que es tanto como decir, a la del propio sujeto moderno. Por ello, Addison supone y aporta los cimientos inaugurales de esta modernidad, a los que autores posteriores añadirán su edificio más sistematizador. Y uno de ellos en la finalidad que guía al presente ensayo es Edmund Burke.

34. Estos son los mismos principios en que se basa la *Poética* de Aristóteles; op. cit., 1449b, pág. 55.

35. También —líneas más adelante— dirá Addison: “De la misma manera, quando leemos descripciones de tormentos, heridas, muertes y otros infortunios semejantes, nuestro placer no dimana tanto del dolor que nos dan tan melancólicas descripciones, como de la comparación secreta que hacemos entre nosotros mismos y el paciente” (pág. 190). Y a propósito de la obra de Dryden, leemos: “Estas descripciones excitan en el lector una especie de horror placido, y entretienen su fantasía con la extrañeza y novedad de las personas representadas en ellas. Nos traen á la memoria las historias ó consejas que oímos en la infancia; y favorecen á aquellas apresiones y terrores secretos, á que es naturalmente propenso el ánimo del hombre” (pág. 197). Señalar en este punto que el contexto de gusto addisoniano, estaba decantado en literatura por aquellos autores —como es el caso de Shakespeare o Milton, incluso Homero— cuyas obras, evidentemente, no se ajustaban a la normativa clasicista. Y es que los conceptos de gusto son mucho más determinantes, tal y como estamos exponiendo, que la mera estilística representacional. Para esta importante cuestión véase, Valeriano Bozal (1999), op. cit., pp. 135 y ss.

36. Para esta inaugural —y fundante— cuestión véase, Bozal, Valeriano “*Categorías estéticas de la modernidad: sublime y patético*” en revista *La Balsa de la Medusa*, nº 3, verano, 1987, Madrid, pp. 67-86.



Caspar Wolf, **El puente del demonio en Schöllenen** (1777)
Óleo sobre lienzo



Joseph Mallord William Turner, **El puente del diablo de San Gotardo** (1804)
Óleo sobre lienzo



James Ward, **El desfiladero de Gordale** (1811-1815)
Óleo sobre lienzo

1.2. La sistematización de lo sublime: Edmund Burke

Ya Aristóteles en su *Poética* y a propósito del placer de la *mímesis*, había enunciado que

“Vemos seres que ofrecen al natural un aspecto lamentable, más nos gozamos ante la contemplación de sus imágenes exactamente representadas, como es el caso de figuras de las bestias más despreciables y de cadáveres”³⁷ (1448b).

El hecho de obtener placer de motivos “indignos” de representación, será prácticamente olvidado en la diacronía estética hasta que el político e historiador Edmund Burke, y retomando este hecho como cuestión articular en su planteamiento, publique en 1757 su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*³⁸. Debido al considerable impacto —o escándalo³⁹— suscitado por la *Indagación*, ésta sería objeto de una segunda y aumentada edición dos años más tarde; posteriormente se imprimirían ediciones sucesivas. Señalar en este punto, la importancia que el autor otorga a lo sublime en relación a lo bello (antepone a aquél frente a éste en el propio título, además de otorgarle un muchísimo mayor desarrollo en su ensayo), lo cual nos indica claramente el cambio de gusto acaecido en este siglo.

En este capital ensayo por su decisiva influencia en el ulterior desarrollo de la propia estética, ahora ya como disciplina, Burke tematizará su análisis sobre lo sublime desde tres niveles distintos pero interrelacionados. En el primero abordará aquellas cuestiones que, consideradas tradicionalmente como negativas y que, sin embargo, entiende el autor como positivas; en el segundo analizará las “pasiones” de lo sublime para, en tercer lugar, estudiar la *causa eficiente* de aquéllas.

1.2.1. El fundamento antropológico del *deligth*

Como buen empirista sujeto únicamente a la experiencia de lo sensible, Burke desde una óptica psicológica y tras un *Discurso Preliminar* sobre la cuestión del *gusto*⁴⁰, establece al principio de su

37. Aristóteles, Horacio *Artes poéticas*, op. cit., 1448b, pág. 51.

38. Edmund Burke [1757] *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Estudio preliminar y traducción Menene Gras Balaguer, Tecnos, Madrid, 1987 (varias edit.). La numeración entre paréntesis al final del texto citado, corresponde a la paginación de esta edición. Anteriormente, Hume en su ensayo “*Sobre la tragedia*” y de misma fecha que el de Burke, había intentado explicar este hecho aunque, entiendo, insatisfactoriamente (Cfr. en *La norma del gusto y otros ensayos*, op. cit., pp. 66-77). Para una genealogía de la categoría estética de lo sublime, véase Saint Girons, Baldine Fiat Lux *Une philosophie du sublime*, Quai Voltaire, París, 1993 y, de la misma autora, *Lo sublime*, A. Machado Libros, Madrid, 2008; también AA. VV *Du Sublime*, Belin, París, 1988.

39. Para la cuestión de la repercusión y/o escándalo del ensayo de Burke en su época, véase Cereceda, Miguel “*Edmund Burke y la estética del empirismo inglés*” in *Er, Revista de Filosofía*, nº 21, 1997, pp. 91-119. Véase sobre esta cuestión “escandalosa”, especialmente Sección XIV y XV en el propio libro de Burke. También precisar que como en casos anteriores, la numeración entre paréntesis al final de la cita empleada en mi propio texto, corresponde a la paginación de esta edición.

40. Sobre esta cuestión quisiera precisar lo siguiente. El “*Discurso Preliminar: Sobre el gusto*” fue añadido por Burke en la segunda edición de su *Indagación* [1759], a raíz de la publicación de la *Norma del gusto* de Hume en 1757, coincidiendo con la primera edición de su obra. En él —y básicamente— rebate a Hume en dos aspectos: primero y frente a la imposibilidad de fundar un criterio general de gusto, Burke entiende que dichas cuestiones, al no ser fundamentales en nuestra experiencia como las de la razón, tienen —supuestamente— mayor relatividad. Al tiempo, el menguado fuste intelectual de los pocos que han tratado estos asuntos, contribuye a la afirmación humeana. Por ello y en segundo lugar, en contra del aristocratismo de Hume (cualidades innatas referentes a las cuestiones de gusto), Burke considera que “el gusto crítico no depende de un gusto superior en los hombres, sino de un conocimiento superior” (pág. 19). También criticará este aristocratismo y a propósito de la crítica, líneas más adelante (ver I, XIX, pág. 39). A este respecto y contextualmente, hay que considerar al influyente *Ensayo sobre el gusto* de Alexander Gerard publicado en 1759, aunque escrito —y conocido restringidamente— desde hacía ya tres años. Véase su Parte II, Sección II “*De la influencia del juicio sobre el gusto*” y el ensayo sobre él de Beguiristáin, Maite “*Gusto, criterio y genio en Alexander Gerard*” en *COO-Revista de Arte y Pensamiento*, nº 2, Diciembre, Diputació de València, València, 1999, pp. 27-30 y 31-32 respectivamente.

Indagación una distinción capital, a saber, placer y dolor (“*ideas simples que no pueden definirse*”) no son (inter)dependientes: “*El dolor y el placer, en su manera más simple y natural de afectar, son ambos de naturaleza positiva, y en modo alguno dependientes necesariamente el uno del otro para su existencia*” (I, II, p. 24).

Efectivamente, no necesariamente el dolor es la ausencia del placer o la negatividad de éste o del dolor implican pena, puesto que ambos son sentimientos autónomos que pueden surgir de la indiferencia, o a ella remitirnos en su cese. Así, esta diferenciación entre “*placer positivo*” y “*placer negativo*” (el alivio por el cese de alguna pena o dolor) y “*dolor positivo*” y “*dolor negativo*” (pérdida de placer que lleva a la indiferencia, decepción o pena según la modalidad de su cese), se erige en clave de bóveda de la antropología burkeana, al tiempo que en el origen de una nueva tematización acerca de lo bello y lo sublime.

En los anteriores términos, Burke entenderá que el “placer” suscitado por “*la remoción de dolor o peligro*” y que denominará “*delighth*” (deleite) para diferenciarlo del placer de la belleza, es mucho más fuerte que el que ésta nos suscita; y ello, por estar ligado a una de las dos pasiones que nos constituyen antropológicamente, la de la *autoconservación* que es, además, la más “*poderosa*”: “*Las pasiones propias de la conservación del individuo se relacionan preferentemente con el dolor y el peligro, y son las pasiones más poderosas de todas*” (I, VI, pág. 29). La otra, es la referente a la “*sociedad*” y que el autor subdivide en la referida a los “*sexos*” —afectividad, sexualidad, reproducción— y a la de la propia *sociabilidad* entre humanos —*simpatía*, afecto social, piedad—, con los animales e incluso “*con el mundo inanimado*”. *Sociabilidad*, así mismo, basada en un *desinterés* en nuestra relación con los otros —antiutilitarista—, origen a su vez del ya señalado *desinterés estético* como cuestión fundamental en el surgimiento de la estética moderna. Además, sentenciará en su fundamentación, “*está calculado que todas nuestras pasiones desembocan en una u otra*” (I, VI, pág. 29).

“*Delighth*” decía y cuya causa “*eficiente*” se halla en primera instancia en el dolor y/o el peligro extremos que la terribilidad de lo sublime nos produce:

“Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir. Digo la emoción más fuerte, porque estoy convencido de que las ideas de dolor son mucho más poderosas que aquéllas que proceden del placer” (I, VII, pág. 29).

Sin embargo y como ya se vio a propósito de lo sublime en Addison⁴¹, también aquí será la “*distancia salvífica*” entre el peligro real y nosotros, el origen de ese peculiar *deleite*:

“Cuando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero, a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos, como experimentamos todos los días” (idem ant.).

41. Ver apartado 1.2.5. *Acerca de lo sublime*.

Destacar en este punto algunas cuestiones: en primer lugar, la radicalidad de las pasiones ligadas a la conservación y, en este sentido, la experiencia liminar que implica el terror “*el tronco común de todo lo que es sublime*” (II, V, pág. 48); cuestión ésta última que no cesará de recordarnos Burke a lo largo de su *Indagación*. Y es que la consciencia de la suspensión de nuestras facultades a causa de una fuerza superior, absoluta (Dios, demonio, poder) y que nos sitúa en extremo peligro (y que por tanto no nos deja *indiferentes*) es, al mismo tiempo, la conciencia de nuestra fragilidad y finitud, es decir, la experiencia del terror (absoluto). En segundo lugar, si tradicionalmente la experiencia de la belleza se asociaba al placer y la de lo feo, terrible o monstruoso a la del dolor, por contra, Burke relaciona a este último y precisamente por sus mayores cualidades *emocionales* con un ámbito superior al de la propia belleza, el de lo sublime, inaugurando así una nueva y radical concepción sobre esta última categoría⁴². A partir de ahora, lo sublime adquiere una dimensión antitética —*negativa*— a la de la tradición clásica del Pseudo—Longino. Destacar finalmente y en tercer lugar, la necesaria “*distancia salvífica*” —*estética*— para no sentirnos realmente afectados por ese peligro inminente y liminar, “*distancia*” que es a su vez, fundamento y condición de toda representación⁴³.

A continuación, Burke desarrollará esa *presencia* de lo sublime en interrelación con sus *efectos* mediante dos vías complementariamente expositivas: la sublimidad natural y la sublimidad artística. Y a ello dedicará toda la Parte II así como Secciones enteras de la Parte IV de su *Indagación*.

1.2.2. Sublimidad natural y sublimidad artística

Si como se ha enunciado, el terror es “*el principio predominante de lo sublime*” (II, II, pág. 43), en consecuencia, todo aquello que en el ámbito de la naturaleza o en el —diríamos— moral implique esta experiencia, será causa de sublimidad; aunque, eso sí, con la debida —por necesaria— “*distancia*” para que no nos afecte directamente, es decir, su vivencia como “*espectáculo*”. Y es por ello que anteriormente calificaba de *estética* a dicha “*distancia*”.

Seguidamente, Burke ofrecerá una exhaustiva tematización de aquellas cualidades de hechos político—morales, objetos naturales o artísticos que supongan ideas de miedo o temor extremos. Así, desde la oscuridad, el poder (“*no conozco nada sublime que no sea alguna modificación del poder*”, II, IV, pág. 48), las privaciones (vacuidad, oscuridad, soledad, silencio), la grandeza (“*el gran extremo de la dimensión es sublime, el último extremo de la pequeñez también es en cierto modo sublime*”, II, VII, pág. 54), la infinitud (“*las ideas de eternidad e infinidad se encuentran entre aquellas que más nos afectan; y, sin embargo, tal vez no haya nada que entendamos realmente tan poco como la infinidad y la eternidad*” (II, IV, pág. 46) por ello, “*apenas hay nada de lo que puede impresionar a la mente con su grandeza, que no haga una especie de aproximación al infinito*” (ídem, pág. 47), en definitiva, éstas ideas “*tiene[n] una tendencia*

42. Siquiera señalar respecto a esta cuestión que ya David Hume en su citado “*Sobre la tragedia*”, había intuitivamente escrito que: “Objetos del máximo terror y desasosiego agradan en pintura, y agradan más que los objetos más bellos, que parecen calmados e indiferentes. Al afectar y elevar la mente, se excita una gran cantidad de emoción y vehemencia que se transforma toda en placer por la fuerza del movimiento prevalente”, en *La norma del gusto y otros ensayos*, op. cit., pp. 71-72.

43. También Francis Hutcheson estableció una “*distancia salvífica*” respecto a esta cuestión en su importante *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza* [1725]: “Porque descubrimos que la mayor parte de estos objetos que al principio suscitan horror pueden llegar a ser ocasiones de placer cuando la experiencia o la razón ha quitado el miedo, como con las bestias salvajes, un mar tempestuoso, un escarpado precipicio o un oscuro valle umbroso”, op. cit., Sección VI, 2, pág. 67. Señalar también respecto a esta cuestión que en el contexto aristotélico de la “*Poética*”, es precisamente esta “*distancia*” origen y condición en la poiesis de la artisticidad; véase García Bacca, Juan David “*Introducción filosófica a la Poética*” en Aristóteles, *Poética*, Versión directa, introducción y notas, 4a edic., Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1982, pp. 24 y ss.

a llenar la mente con aquella especie de horror delicioso que es el efecto más genuino y la prueba más verdadera de lo sublime”, II, VIII, pág. 54); la sucesión y la uniformidad, la dificultad⁴⁴, la magnificencia o la profusión, la luz y el color bajo ciertas condiciones (“Una rápida transición de la luz a la oscuridad, o de la oscuridad a la luz, tiene, sin embargo, un efecto mayor. Pero la oscuridad es más capaz de producir ideas sublimes que la luz” (II, XIV, pág. 60)⁴⁵, determinados sonidos (musicales, gritos de animales), etc., implican experiencias en las que la manifestación o, mejor, nuestra aprehensión como “fenómenos” que nos sobrepasan y desequilibran poniéndonos en peligro, siempre son contemplativamente vividas, es decir, en esa “distancia” que no supone aniquilamiento, sino “espectáculo” —como espectadores desde la costa ante el horror de un naufragio o, en los mismos términos, la actitud contemplativa ante la vastedad e infinitud del firmamento—.

Por ello, entiendo que esa necesaria “distancia” ante lo absoluto y que por sus características nos des—subjetiviza en primera instancia, a la postre nos acaba “fundamentando” como sujetos (estéticos) en la reafirmación que como tales supone la conciencia de esa “distancia salvífica”⁴⁶, origen del *delighth*. Así, éste último se resuelve —como *pasión/afecto* liminar— en manifestación de esa (nuestra) conciencia. Conciencia que —no lo olvidemos— es, simultánea e indefectiblemente, “consciencia” de nuestra fragilidad e inferioridad, tanto intelectual como biológica, de nuestro “yo” frente al mundo⁴⁷.

Toda la Parte III de su *Indagación* —y como en el caso de lo sublime, Secciones enteras de la Parte IV— la dedica Burke a la tematización de la belleza. Ya prácticamente desde su comienzo manifiesta su total desacuerdo con diversas teorías sobre la belleza basadas, bien en la proporción, la adecuación o conveniencia, o la perfección, para concluir que aquella es alguna cualidad en los objetos: “La belleza es, en su mayor parte, alguna cualidad de los cuerpos que actúa mecánicamente sobre la mente humana mediante la intervención de los sentidos” (III, XII, pág. 84).

A continuación y también como en el caso de lo sublime, desarrolla otra lista correspondiente a las cualidades y *afectos* —el principal es el del amor— de esta categoría; sintéticamente, esas cualidades estarían caracterizadas por la relativa pequeñez, lisura, variación gradual, delicadeza, suavidad, colores

44. A propósito de la dificultad —en relación con la “obra” de Stonehenge— leemos: “La rudeza de la obra incrementa la causa de la grandeza, mientras excluye la idea del arte y de invención, pues la destreza produce otro tipo de efecto, que es suficientemente diferente de éste” (II, XII, pág. 58).

45. A este respecto, siquiera señalar la gran importancia que en este nuevo contexto de gusto adquiere el libro ilustrado y, precisamente, *ilustrado* básicamente con la poética que de la estética de lo sublime burkeano se desprende. En estos términos, capital será a ésta finalidad la técnica del claroscuro; sobre ello, véase Martínez Moro, Juan *Ilustrar lo sublime (El concepto de lo sublime y la técnica del claroscuro en la ilustración del libro clásico: John Flaxman, Henry Fuseli y John Martin)*, Tesis Doctoral, Servicio de Publicaciones de la Universidad del País Vasco/EHU, Leioa (España), 1996.

46. Reafirmación o, mejor, fundamentación del *sujeto moral* que en el caso kantiano y a partir de efectos e incluso ejemplos parecidos, se resolverá en contra del psicologismo burkeano merced al apriorismo que como idea de la razón supone nuestra conciencia suprasensible. Véase para esta fundamental —por articular— cuestión en la diacronía estética occidental, Manuel Kant [1790] “*Análisis de lo sublime*”, §25, § 26, § 27 y especialmente § 28 y § 29, en la *Crítica del Juicio*, Traducción y Prólogo de Manuel García Morente, Espasa-Calpe, Madrid, 1989, 4a edic., pp. 149-169 (varias edit.). En un sentido muy parecido pero haciendo un gran énfasis en la libertad, véase el inmediatamente posterior escrito de Friedrich Schiller [1793] “Sobre lo sublime” en la edición antológica de parte de su obra, *Escritos sobre estética*, Edición y estudio preliminar de Juan Manuel Navarro Córdón, Tecnos, Madrid, 1991, especialmente pp. 223-237.

47. En relación a esta cuestión, véase el excelente ensayo de Bodei, Remo *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*, Siruela, Madrid, 2011. Anotar que Burke invierte el sentido y función de la categoría de lo sublime pues, si ésta en la tradición clasicista —vigente hasta esa época— implicaba básicamente fundamentar al sujeto mediante lo moral de su mensaje a través de su peculiar poética, ahora, contrariamente y al menos en una primera fase, supone su desubjetivización (véase el siguiente apartado 1.4. **Algunas notas acerca del tratado *Sobre lo sublime* del Pseudo-Longino.**

claros y suaves (verde, blanco, azul, violeta, rosa), líneas ondulantes⁴⁸, gracia, elegancia, ternura. Es decir, entiendo que fundamentalmente Burke se decanta, no por un *gusto* clasicista, sino rococó⁴⁹.

Así, este “listado” hallará su conclusión al final de la Parte III con el objeto de dejar perfectamente demostrada la radical diferencia que los ámbitos —*ideas*— de lo sublime y de la belleza suponen:

“En efecto, son ideas de naturaleza muy diferente, ya que una se funda en el dolor, y la otra en el placer; y por mucho que después varíen con respecto a la naturaleza directa de sus causas, estas causas siguen manteniendo una distinción eterna entre ellas, una distinción que nunca ha de ser olvidada por nada cuya función sea afectar las pasiones” (III, XXVII, pág. 94).

Destacar en este punto y a raíz de ésta última cita, dos cuestiones que me parecen relevantes. En primer lugar y como ya había aludido anteriormente, la exhaustiva tematización abordada en la *Indagación*, hallará su “traducción” en una poética de la representación sublime (sublimidad artística y, por tanto, dominio de la *ficción*), acorde con el nuevo gusto romántico.

En estos términos hay que entender la advertencia burkeana sobre la *distinción eterna* entre ambos ámbitos (que es antitética) a la hora de *afectar las pasiones*, es decir, de representar artísticamente. Paradigma para Burke de este *gusto* sublime será la poesía y, en concreto, la de Milton⁵⁰ en detrimento de la pintura: “*La poesía, con toda su oscuridad, tiene un dominio más general y más poderoso sobre las pasiones, que el otro arte [de la pintura]*” pues, “*Cuando los pintores han intentado darnos representaciones claras de estas ideas fantásticas y terribles que tienen, pienso que casi siempre han fracasado*” (II, IV, pp. 45 y 47 respectivamente)⁵¹.

Sin embargo y paradójicamente a estas (injustas) afirmaciones, la *poética* sublime que se desprende de la *Indagación*, devendrá en parte muy importante en el fundamento estético de la pintura inglesa de paisaje del último tercio de siglo y del siguiente. Por ejemplo y entre los pintores de este género más conocidos, citar a Richard Wilson (ver en **1.2.3. Las relaciones Arte/Naturaleza: la cuestión de la mimesis.**), John Martin, James Ward (ver en **1.2.5. Acerca de lo sublime.**), Philippe—Jacques de Louthembourg, William Hodges, James Wright, John Constable o William Turner (ídem paréntesis anterior).

48. Patente es la deuda de Burke para con Hogarth y su línea serpentina: “No me place poco ver, que puedo reforzar mi teoría en este punto, mediante la opinión del muy ingenioso Sr. Hogarth; cuya idea de la línea de la belleza creo extremadamente justa en general” (III, XV, pág. 86). Sobre esta cuestión véase, William Hogarth [1753] *Análisis de la belleza*, Edición de Miguel Cereceda, Visor, Madrid, 1997.

49. Wladyslaw Folkierski [1925] entiende que dadas estas definiciones por Burke sobre su concepto de belleza, cabría terminológicamente que traducir el término inglés de “beauty” por el más acorde de “jolie” (bonito), in op. cit., pág. 85. Para esta cuestión del gusto rococó, véase Gall, Jacques y François, *La pintura galante*, Fondo de Cultura Económico, México, 1987, pp. 105-230; Viñamata, Agueda *El Rococó*, Montesinos, Barcelona, 1987, y Minguet, Philippe *Estética del Rococó*, Cátedra, Madrid, 1992.

50. Aspecto que ya he comentado a propósito de Addison; ver **1.2.3. Acerca del gusto.**

51. En relación al “superior poder de la palabra poética”, además de lo enunciado en el apartado **1.4. Algunas notas acerca del tratado Sobre lo sublime del Pseudo-Longino** sobre dicha cuestión, véase del propio Burke toda la Parte V de su *Indagación*.



Philippe—Jacques de Loutherbourg, **Avalancha en los Alpes** (1803)
Óleo sobre lienzo, 111 x 162 cm.



John Martin, **El gran día de la ira** (1851-1853)
Óleo sobre lienzo, 197 x 303 cm.
Tate Britain, Londres (Inglaterra)

Pero, y en segundo lugar, también afirma Burke la radical escisión entre la sensibilidad, base fundamental de nuestra (empirista) “yoidad”, —dualismo cartesiano entre *ideas claras y distintas* (en Burke sería la belleza) y las *percepciones oscuras y confusas* (correspondería a lo sublime)—, y el mundo —en los mismos términos, *res cogitans vs. res extensa*— (bien entendido que en Descartes esta oposición lo es fundamentalmente entre lo sensible y lo inteligible —cuerpo/alma—, trasladándola Burke, merced a sus presupuestos empiristas, al ámbito exclusivo de la sensibilidad corporal, esto es, de los sentidos)⁵². Así, cobran *verdadero* sentido las distintas “privaciones” que antes señalábamos como causas de la indeterminación que para el sujeto suponen, esto es, de falta de *claridad y distinción*, y fuentes por tanto de la sublimidad (tanto *natural* como de “aplicación” artística).

Confusión que muestra en definitiva y una vez más, la inadecuación, fragilidad y, cuando no, desamparo en la (supuesta) identidad del sujeto moderno. Sublimidad clásica que en su *arrebato* de plenitud *idealizada* dotaba de sentido a la experiencia antigua, sublimidad moderna que en el impacto de su terror aniquilante muestra nuestra condena a la —por necesaria— salvífica representación, ámbito de la “distancia” y/o ámbito de la “ficción”, del —en definitiva— *nombrar*. Tal es nuestra *verdadera* naturaleza y, por ello mismo, tan sólo —y como dijera Burke— nos queda la (esperanza en la) razón:

“Y pienso que hay razones en la naturaleza, por las que la idea oscura, cuando se expresa convenientemente, afecte más que la clara. Nuestra ignorancia de las cosas es la causa de toda nuestra admiración y la que excita nuestras pasiones. Sabiduría y conocimiento hacen que las causas más impresionantes nos afecten poco. Así ocurre con el vulgo; y todos los hombres son como el vulgo en aquello que no comprenden” (II, IV, pp. 45-46).

1.3. Algunas notas acerca del tratado Sobre lo sublime del Pseudo-Longino

“Lo sublime consiste en un no sé qué de excelencia y perfecciónsoberana del lenguaje”
Pseudo-Longino *Sobre lo sublime* (I, 3)⁵³

El tratado atribuido a Longino *Sobre lo sublime* —siglo I d.C. aproximadamente— se inscribe en la tradición de la retórica clásica antigua (griega). Es por ello y en ese contexto que dicho tratado pretende, en primer lugar, describir los efectos que en los oyentes provoca un discurso sublime y, en segundo lugar, ofrecer la poética constructiva necesaria por parte del orador o el poeta para lograr esos efectos.

Respecto a la primera cuestión, ya en sus inicios, el Pseudo-Longino opondrá a la mera *persuasión* que el “*bello discurso*” proporciona, el carácter absolutamente *arreatador* que los pasajes sublimes ejercen:

“El efecto producido por un pasaje sublime no consiste en alcanzar la persuasión del auditorio, sino, más bien, en provocar su entusiasmo” (...) *“Los pasajes marcados con el sello de lo sublime ejercen una atracción tan irresistible, que se le imponen soberanamente al espíritu del oyente”* (I, 4, pág. 71-73).

52. Véase René Descartes [1637] *Discurso del método*. [1641] *Meditaciones metafísicas*, Espasa-Calpe, Madrid, quinta edición, 1982 (varias edit.).

53. Anónimo [Pseudo-Longino] *Sobre lo sublime*, Texto, Introducción, Traducción y Notas de José Alsina Clota, edición bilingüe griego/español, Bosch Casa Editorial, Barcelona, 1977 (varias edit.). La numeración entre paréntesis al final del texto citado, corresponde a la paginación de esta edición.

Esta fuerza, inmediatez e irresistibilidad con que lo sublime se nos impone⁵⁴, esta —en fin— violencia soberana que la palabra ejerce sobre nuestro espíritu, nos remite a la concepción originaria catárquico—religiosa de la palabra retórica en la tradición de la *psicagogia* del sofista Gorgias (*Sobre el no ser o sobre la naturaleza* y, especialmente, el *Elogio a Helena*)⁵⁵. En ésta, la palabra, antes de su estructuración como logos instrumental o su institucionalización en un *genera dicendi* —palabra extralingüística ó “no objetivable”—, implica en su acción una comunión extática de las almas⁵⁶. Es por ello que esa violencia con que la palabra sublime se nos impone, no conlleva en ningún momento sufrimiento, dolor, espanto o cualquier otra connotación negativa, sino, antes bien, un efecto exultante y plenamente gozoso, *extático*:

“En virtud de su propia naturaleza, lo auténticamente sublime arrebatada de alguna manera nuestro espíritu y, poseído de una especial exaltación, llenase de gozo y orgullo cual si fuera él mismo quien ha creado la frase que acaba de escuchar” (VII, 2, pág. 89).

Al tiempo, esta sublime *experiencia* establece una total identificación —*mímesis*⁵⁷— entre el orador y el oyente que hace indistinguible la autoría.

Y es que “*La sublimidad reside en la elevación*” (XII, 1, p. 113) pues, merced al poder y la fuerza de esa palabra, nuestra alma —conforme a su naturaleza— es gozosamente *elevada* en su deseo de contemplación de lo *trascendente*, de lo auténticamente *divino*:

“La naturaleza no nos ha creado a nosotros, los hombres, como un ser bajo y vil; nos ha traído a la vida y al mundo como a un enorme espectáculo, para erigirnos en espectadores de todo lo que en ella ocurre y para participar en sus torneos llenos del más alto espíritu de emulación: para ello hizo brotar en nuestra alma un anhelo sin par por todo lo grande, por todo lo divino. Por ello ni el universo entero basta para satisfacer las ansias contemplativas del espíritu humano: su imaginación trasciende a menudo los límites del universo que lo envuelve; y así, cuando se dirige la mirada en torno a la naturaleza; cuando se toma conciencia del papel que en ella desempeña todo lo superior, todo lo grande y bello, al punto se cae en la cuenta del sentido de nuestra existencia” (XXXV, 2 y 3, pp. 177-179).

Este profundo anhelo por lo divino que se formaliza en el movimiento ascensional del alma, tiene en el *Fedro* de Platón —250a y 265a y b⁵⁸— el paradigma de su concepción del *hypsos* (elevación del alma

54. “Muy distinto es el caso de lo sublime: cuando éste hace su oportuna aparición, produce el efecto del relámpago que, con su brillo, lo eclipsa todo, y, revela con un solo trazo la genialidad del orador” (I, 4, pág. 73).

55. En Protágoras y Gorgias, *Fragmentos y testimonios*, Orbis, Barcelona, 1984, pp. 157-158 y 162-167 respectivamente (varias edit.).

56. Para esta cuestión véase, Carchia, Gianni *Retórica de lo sublime*, Tecnos, Madrid, 1994, pp. 42 y ss. y 111-120. Para otras cuestiones relacionadas con el tratado del Pseudo-Longino véase, Deguy, Michel “Le grand—dire” en AA.VV (1988), op. cit., pp. 11-35; Zecchi, Stefano “La belleza sublime” en *La belleza*, Tecnos, Madrid, 1994, pp. 53-59; Sherringham, Marc “L'esthétique du sublime” en *Introduction à la philosophie esthétique*, Payot, Paris, 1992, pp. 195-203; Saint Girons, Baldine (1997), op. cit., pp. 168-173, 233-242, 309-313, 429-436, 474-478 y 483-487 y, de la misma autora (2008), op. cit., pp. 45-59.

57. Esta cualidad identitaria —fusión— de la palabra retórica, entendiendo que haya sus orígenes en la mimesis que procuraba el *aedo* en la tradición de la cultura oral homérica. Para esta cuestión véase, Havelock, Eric A. *Prefacio a Platón*, Visor, Madrid, 1994.

58. Platón *El banquete*, *Fedón*, *Fedro*, Orbis, Barcelona, 1983, pp. 321 y 347 respectivamente (varias edit.). Véase también sobre la contemplación y en esta misma edición, *El banquete*, 211-d, pág. 93.

arrebatada en la contemplación): el de la “*locura amorosa*” como estadio supremo en la contemplación de la perfección absoluta, es decir, del Ser. En definitiva, una estética devenida en mística.

Anhelo —decía— que halla en su universalidad el reconocimiento unánime de su *naturalidad*:

“Lo realmente sublime da abundante pábulo a la meditación; las sensaciones que despierta resultan difíciles, qué digo, imposibles de resistir, y dejan en el recuerdo una huella profunda e imborrable. En una palabra, considera real y auténticamente sublime aquello que, en cualquier circunstancia, complace a todos” (VII, 3 y 4, pág. 89).

Y anhelo que, en su incontenible *pathos* (emoción extrema), mantiene “religados” en una totalidad orgánica a todos los seres del universo; por ello y de esa condición resulta la universalidad del lenguaje sublime:

“Dado que a todo ser le están siempre asociados ciertos elementos inherentes a su sustancia, se sigue de ahí que podremos hallar un factor de sublimidad en la consistente y apropiada selección de esos elementos y en la posibilidad de combinar esos rasgos constituyentes para formar un todo orgánico” (X, 1, pág. 105).

Asimismo, este *exaltado* deseo se interrelaciona con la conciencia ético-racional antigua que pondera todo aquello que de *noble* y *eminente* constituye el *ethos* (conciencia moral) humano; resultando así, que la oratoria sublime alcanza la excelencia como vehículo *paidético*⁵⁹ (educativo) en la efectiva “actualización” de esa *idealidad*⁶⁰.

Estos últimos y fundamentales aspectos que, interrelacionadamente, constituyen el horizonte de la representación estético-existencial antigua, serán constantemente resaltados por el Pseudo-Longino:

“Es menester que fomentemos, en la medida de nuestras posibilidades, la tendencia del espíritu hacia los nobles ideales” (IX, 1, pág. 93), *“La sublimidad es la resonancia de un espíritu señero”* (IX, 2, pág. 95), *“En el alma del auténtico orador no pueden anidar sentimientos viles e innobles [solo puede] engendrar un pensamiento que suscite la admiración y merezca el aplauso unánime de la posteridad (...) Son nobles, lógicamente, los acentos de quienes atesoran en su espíritu ideas elevadas. Y ahí reside la razón de que las expresiones sublimes asomen a los labios de quienes abrigan los más altos sentimientos”* (IX, 3 y 4, pág. 95).

Así, sólo ese *espíritu señero* del orador es capaz de imprimir un *impulso* a su discurso que nos haga aprehender el *valor* de su sublimidad:

59. Para esta cuestión véase el insoslayable y clásico trabajo de Jaeger, Werner *Paideia*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1982, séptima reimpresión.

60. “Que ello ocurra así es absolutamente inevitable, como lo es que los hombres no dirijan ya su mirada hacia lo alto (...) Dedicamos nuestro entusiasmo a lo que de mortal hay en nosotros sin permitir que florezca lo que tenemos de inmortal” (XLIV, 1, pág. 205). Para esta importante cuestión véase, Banfi, Antonio *Sobre lo sublime (Pseudo Longino)* en “*Filosofía del Arte*”, Península, Barcelona, 1987, pp. 151-161.

“Nada hay tan sublime como una noble emoción cuando ésta aflora en el instante oportuno: en tales casos, exhala las palabras como bajo los efectos de un místico transporte, de una inspiración, y como si les infundiera un soplo apolíneo” (VIII, 4, pág. 93).

En consecuencia, la *idealidad* ético—racional y la *natural* —y universal— aspiración humana a la contemplación/fusión con la suprema belleza, quedan “reconciliadas” merced a la genialidad del orador o del poeta⁶¹.

No obstante lo anterior y aunque la “genialidad” sea un atributo innato, el Pseudo—Longino nos advierte del necesario sometimiento del discurso a una *poética* a fin de lograr esos efectos sublimes:

“Póngase tan sólo atención al hecho de que, aunque con frecuencia, en casos de estados fuertemente emocionales, la naturaleza no se somete a ley alguna, la verdad es que no suele abandonarse al azar ni, por supuesto, manifestarse de un modo anárquico” (II, 2, pág. 73).

Por tanto, las dos primeras e indispensables “fuentes de la sublimidad” —capacidad de *concebir nobles ideales* unida al *pathos* propio del orador— como cualidades innatas, deben adecuarse con las otras tres “fuentes” necesarias en la autoría de un discurso o poema sublime: la apropiada disposición de las figuras del pensamiento y del lenguaje (interrogación o pregunta retórica, asíndeton e hipérbaton), *nobleza en la expresión* (vocabulario, metáforas y dicción) y, en último lugar y consecuencia de las anteriores, *la dignidad y elevación del tono* en la totalidad de la obra (composición, ritmos).

Varios son los aspectos a resaltar en la propuesta constructiva del Pseudo—Longino. En primer lugar, la importante cuestión de la *ekphrasis*⁶² en la consecución de la sublimidad; así y distinguiéndose de un uso corriente del término *imagen*, el autor matiza:

“El término se usa hoy en día con un valor especializado para indicar aquellos casos en los que, bajo los efectos del entusiasmo y de la pasión, uno se imagina estar viendo lo que dice, y lo ofrece con vivos colores a los ojos del auditorio” (XV, 1, pp. 121-123).

Porque, una “buena imagen” es, de acuerdo con la “tradición originaria” de la palabra poética, el fundamento de la (alta) finalidad de la poesía: *provocar el asombro, en prosa, la evidencia* (XV, 2, pp. 123), *“No sólo consigue convencer al auditorio: lo subyuga”* (XV, 9, pág. 127). Así y frente a la mera *persuasión* de “lo correcto”, el efecto sublime de una *ekphrasis*⁶³ “genial” sitúa a *esa* palabra poética en la cúspide jerárquica de las artes.

61. El Pseudo—Longino cita como ejemplos de sublimidad a imitar, tanto a Homero como a Platón o al orador Demóstenes (XIV, 1, pág. 119 y ss.): “Hay otra ruta que conduce a la sublimidad (...) Imitar y emular a los grandes poetas y prosistas del pasado” (XIII, 2, pag. 117).

62. Ya enunciado por Aristóteles en la *Retórica*, 1386b, op. cit., pág. 359.

63. Por *ékphrasis* (ó *ekphrasis* en su traducción literal griega), se entiende a la capacidad de la literatura —principalmente— que, en su preciosismo descriptivo, es capaz de suscitar en el lector una imagen perfectamente nítida (“como si lo estuviese viendo”) de aquello que describe. De larguísima, fecunda y polémica trayectoria en la diacronía estético-artística occidental (aparece ya en Platón), excede a los objetivos de este ensayo el poder ofrecer una mayor profundización a dicho término. Además, existe una numerosísima bibliografía en numerosos idiomas y desde distintas ópticas al respecto y, por tanto, imposible de citar aquí.

Y es que, en segundo lugar y consecuencia de lo anterior, otro de los rasgos del auténtico genio en el —necesario— uso del lenguaje, es la ocultación del *artificio* (“*La figura más efectiva es la que consigue encubrir el hecho de que es realmente una figura*”, XVII, 2, pág. 135) que toda representación necesita e instituye en su conjugación con la *idealidad* de perfección que persigue. Para ese encubrimiento, sólo es posible la fuerza y *elevación* que el genio imprime a sus palabras:

“Sublimidad y patetismo constituyen, pues, un antídoto, un positivo seguro contra la sospecha creada por el empleo de las figuras; el artificio, combinado de alguna manera con la belleza y elevación permanece a la sombra y evita toda sospecha (...) Los artificios retóricos se oscurecen cuando los envuelve totalmente el halo de lo sublime” (XVII, 2, pp. 135-137).

Ocultamiento que halla en el fundamento “orgánico” como *anhelo* por lo divino anteriormente comentado, su originaria “legitimación”; leemos: “*En el discurso, lo patético y lo sublime, al estar más cerca de nuestra sensibilidad, gracias a un cierto parentesco natural con nosotros y a su resplandor, se manifiestan con más fuerza que las figuras, oscurecen su artificio y, por así decir, lo mantienen oculto*” (XVII, 3, pág. 137).

Pero será en la abolición distintiva entre arte y naturaleza donde aquél alcance su cénit y con él, y en consecuencia, el propio genio. A éste propósito y en referencia al hipérbaton, leemos: “*Y es que el arte alcanza su punto culminante cuando da la impresión de pura naturalidad, y la naturaleza, a su vez, consigue su plena perfección cuando imperceptiblemente, encierra los principios del arte*” (XXII, 1, pág. 145). Una vez más, constatamos la capital importancia que para la experiencia (*ideal*) clásica implica la oratoria sublime, en esa *organicidad* “reunificante” que su *poética* constituye⁶⁴.

Esta síntesis o, mejor, abolición entre modelo y copia, fundamenta en la teoría artística del clasicismo —y no sólo del antiguo—, al que quizás sea sus más alto ideal, el de la fusión de *fondo* y *forma* en una totalidad única⁶⁵, *ideal*:

“La expresión formal debe adecuarse al contenido, e imitar a la naturaleza, ese artifice que ha dado forma a la criatura humana y que no ha expuesto a la vista las partes pudendas ni las excrecencias de la masa entera del cuerpo, sino que en la medida de lo posible, la ha ocultado, y, como dice Jenofonte, ha asentado estos canales lo más lejos posible sin degradar de ningún modo la belleza del conjunto corporal” (XLIII, 5, pág. 199).

En tercer y último lugar, un rasgo distintivo de la oratoria sublime a la hora de construir esa totalidad anhelada, es el constreñimiento que el orador o el poeta somete a las palabras, “reuniendo” en tensión

64. También a este propósito leemos: “Lo que contribuye de un modo especial a otorgar grandeza a la expresión literaria es, como en el caso del cuerpo humano, el ensamblaje de los distintos miembros: separados uno de otro, cada uno de ellos carece por sí mismo de valor especial, pero reunidos en un conjunto llegan a constituir un organismo perfecto” (XL, 1, pág. 191); de nuevo Aristóteles en la *Poética*, 1450a, op. cit., pág. 55.

65. Constatar una vez más a este propósito, la fundamental importancia de la ocultación del lenguaje constructivo en el clasicismo. Para esta importante cuestión véase, Bozal, Valeriano “*Sobre la autenticidad en el expresionismo y el arte contemporáneo*” en *Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*, Visor, Madrid, 1991, pp. 156-161.

extrema y bajo la fuerza de su propio *pathos*, términos contradictorios y/o opuestos en una única representación. A este tenor y en referencia a Homero, el Pseudo—Longino escribe:

“Además, al forzar a las preposiciones, de ordinario separadas, a unirse en contra de su naturaleza; al fusionar una con otra, ha sometido el verso a la misma tortura que el espanto que quiere evocar, y, por medio de la presión ejercida sobre las palabras, ha sabido expresar magistralmente el desastre, y, casi casi, ha imprimido en la locución los rasgos mismos del peligro” (X, 6, pág. 109).

Así y conclusivamente, esa apelación en la poética sublime del Pseudo—Longino a la totalidad de las partes, sujeción de las contradicciones en tensión, unicidad, importancia y ocultamiento del artificio, sencillez, claridad, universalidad, “organicidad”, armonía⁶⁶, etc., nos remite a las categorías estéticas del clasicismo del XVII como base y fundamento de su propia “tradición.” Prueba de ello, será la amplísima difusión que tendrá la traducción realizada por Boileau en 1674 de este tratado, convirtiéndose en un clásico insoslayable. Y será a partir de esa “tradición”, desde —y contra— la que la modernidad estética emergerá.

1.4. Hacia *Lo Absoluto*: el Romanticismo alemán y la pintura de paisaje⁶⁷

Aunque los orígenes del Romanticismo cabe situarlo en la Inglaterra de entre mediados y el último tercio del siglo XVIII y como ya se ha desarrollado en los apartados anteriores, muy pronto se extenderá a Alemania y, desde allí y en dos oleadas casi sucesivas (1796-1802 y 1815-1830) pero con múltiples diferencias entre ellas, al resto de Europa, hasta llegar a Latinoamérica y los EE.UU. En este punto, conviene subrayar que la prolija producción teórico—estética —no exenta de una extrema densidad conceptual—, a la par que la numerosa creación artística (poesía, literatura, dramaturgia, música y pintura principalmente) que el —o los, para ser más precisos— romanticismo(s) alemán(es) implican, supondrán una decisiva influencia, no solo en el extenso marco geográfico e histórico citados, si no que sus efectos se prolongan hasta la más inmediata contemporaneidad. Por ello y a continuación, entiendo

66. La armonía o adecuado ordenamiento en la disposición de las palabras, “no es sólo un medio natural de que el hombre dispone para persuadir y deleitar, sino que es, además, un maravilloso instrumento para alcanzar la sublimidad y el patetismo” (XXXIX, 1, pág. 187). Véase sobre este aspecto, el apartado 3 de este mismo capítulo citado.

67. Dentro de una historia de las ideas, quizás sea el Romanticismo uno de los períodos más —y seguramente, mejor— estudiados, dadas las importantísimas repercusiones que este movimiento significó, tanto en sus muy diversas facetas (historia, estética-filosofía y/o epistemología, ciencias, artes, religión, etc.) como en su amplia extensión geográfica (prácticamente todos los países europeos y, en gran medida, también Latinoamérica y —sobre todo en pintura— en los EE.UU.). Por ello, la bibliografía al respecto (general o especializada) y en múltiples idiomas es —literalmente— inabarcable; además y como es lógico, excede de los objetivos de la presente investigación. No obstante, valoro como muy importante, conocer la visión que sobre la pintura de paisaje tuvo este movimiento pues, entiendo que es muy determinante en muchas obras del mismo género realizadas por Rafael Troya, tal y como se verá en la **Segunda Parte** de este ensayo. A continuación y desde una voluntad sintética y selectiva, ofrezco una bibliografía en español sobre el tema: AA.VV *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*, Edición de Paolo D’Angelo y Félix Duque, Akal, Madrid, 1999 [Antología de textos de autores románticos alemanes sobre pintura]; AA.VV *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Antología y edición de Javier Arnaldo, Tecnos, Madrid, 1987 [Antología de textos de autores románticos alemanes sobre arte]; Honour, Hugh *El Romanticismo*, Alianza, Madrid, 1981 (varias reed.); Béguin, Albert *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el Romanticismo alemán y la poesía francesa*, Fondo de Cultura Económico, Madrid, 1978 (varias reed.); Abrams, M.H. *El Romanticismo: tradición y revolución*, Visor, Madrid, 1992; De Paz, Alfredo *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, Tecnos, Madrid, 1991; Arnaldo, Javier *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*, Visor, Madrid, 1990; Ballester, Manuel *El principio romántico*, Anthropos, Barcelona, 1990; Argullol, Rafael *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Plaza & Janés, Barcelona, 1983; Argullol, Rafael *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Destino, Barcelona, 1990 (varias reed.); Marí, Antoni *Euforión. Espíritu y naturaleza del genio*, Tecnos, Madrid, 1989, pp. 127-196 y Vercellone, Federico *Estética del siglo XIX*, A. Machado Libros, Madrid, 2004, pp. 15-69. En todas las obras citadas, se encontrará más bibliografía y referencias a autores de la época (filósofos, artistas, etc.) y/o otros trabajos sobre el Romanticismo.

como muy conveniente presentar una breve síntesis de los postulados más importantes y unitarios a las dos corrientes, antes de abordar propiamente el género de la pintura de paisaje en dicho(s) movimiento(s).

Fundamentalmente, el movimiento romántico es una reacción crítica al primado “absolutista” de la razón en la Ilustración, es decir, a la generalizada creencia en aquella como categoría exclusiva y única de conocimiento, tanto del mundo en general como del propio ser humano en sus —digamos— diversas facetas y/o implicaciones (filosóficas, antropológicas, históricas, artísticas, morales y éticas, etc.). Así, la reivindicación de la propia subjetividad y, muy particularmente en todo aquello que se refiere a los aspectos más “irracionales” del sujeto, a saber, la sensibilidad, el sentimiento, la intuición, las diversas facetas de la personalidad, etc., junto con la afirmación a ultranza de la absoluta libertad (de los pueblos, de los individuos, de pensamiento, de creación, de creencias, de moral), se constituyen en la piedra de bóveda de este movimiento. En definitiva, la cultura del *Yo* se afirma rotundamente frente a los postulados mecanicistas ilustrados.

Prueba de lo antedicho es el concepto de *lo orgánico* que conformará el nuevo paradigma de conocimiento sobre lo existente. Esta novedosa acepción es entendida como la (inter)conexión dinámica y secreta —indescifrable desde la mera razón— entre las partes y el todo: individuo *versus* colectividad, ser humano *versus* lo Absoluto o Dios (en la acepción protestante—pietista), elementos singulares *versus* Naturaleza, pueblos *versus* sus particulares historias, etc., se constituyen en un haz de continuas, mutuas y recíprocas influencias, en donde todo está en conexión con todo, conformando así una unidad superior que es, propiamente, el “*Todo*”.

Particular interés reviste en la estética romántica para entender el rol asignado al arte por aquella, es su concepto de historia. Frente a la Historia (con mayúscula) que postula la Ilustración, entendida como un proceso teleológico y diacrónico tendente a la auto superación de los pueblos y las naciones merced a la emancipación del atraso y el oscurantismo que supone la aplicación de la razón —exactamente igual para el propio sujeto— y la técnica (idea de progreso), el romántico, por el contrario, aboga por un entendimiento particular y singular en relación a cada pueblo, ceñido única y exclusivamente a un momento o período específico de aquél, a su propia idiosincrasia. Así y en lo referido a una (supuesta) historia del arte, la comprensión y valoración de las obras debe hacerse únicamente desde los propios códigos sincrónicos de cada cultura; ya no hay —como postulaba el clasicismo— unas reglas generales que sirvan de patrón o medida con las que poder juzgar a una obra, ya que cada obra es única e irrepetible en su radical *singularidad*. Por ello, si las producciones artísticas solo hallan su comprensión en su propia sincronía histórica, el conocimiento histórico deviene en fundamental para poder realizar una crítica de esa obra. Y crítica, a su vez, que ella misma debe ser una obra de arte.

De igual manera, tampoco cabe una poética que dictamine cómo y de qué manera deben realizarse las obras artísticas, solo el *genio productivo*⁶⁸ del artista establece sus propias reglas, ya que, todo acto

68. Por *genio productivo* debe entenderse el parangón que el Romanticismo establece con la Naturaleza, a saber, igual que ésta —como principio, *natura naturans*— es un continuo producir, el artista y merced a la *fantasía* de su genio creador (no la *imaginación* de raíz ilustrada que es mera representación de lo real), produce una obra que, para ser bella debe conciliar lo universal con lo particular o, lo que es lo mismo, lo infinito (Absoluto) con lo finito (singular): “Puesto que lo único que da belleza a la obra de arte, a su conjunto, no puede ser la forma, sino algo que está más allá de la forma: la esencia, lo universal, la mirada y la expresión del inmanente espíritu natural”, Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph [1809] *La relación del arte con la naturaleza*, SARPE, Madrid, 1985, pág. 69 (varias edit.) —ver Nota siguiente—.

de creación es al tiempo un acto de conocimiento, de acceso a la verdad⁶⁹; de hecho, belleza y verdad conforman una unidad y en la que, es la primera la que constituye a la segunda⁷⁰; por eso es —ante todo— una *estética* (como sentido de la experiencia). En consecuencia, la obra artística y la experiencia estética que esta procura, deviene en el vehículo privilegiado y fundamental de acceso *revelador* a lo auténticamente real, a saber, el conocimiento supremo de lo suprasensible, es decir, a aquello que no está condicionado ni en relación por/con nada: lo Absoluto (“*donde todo es uno*”, Schelling)⁷¹. Y siendo la concreción conceptual de esta categoría para unos, la *natura naturans* (el principio generador de todo lo que existe), para otros “*lo Infinito*” o, en fin, Dios (en la acepción pietista ya señalada). Por ello y como hasta ese momento se ponderaba, el arte ya no es *mímesis*, sino —literalmente— “*creación*” y el artista, un nuevo demiurgo puesto que aquél halla su origen en el alma de éste, en su peculiar sensibilidad, en definitiva, de su propia “*revelación*”.

La pintura de paisaje romántica y, en cierta medida, al igual que hemos visto en el caso de Addison (ver apartado 1.2.1. **La imaginación.**) parte de una premisa insoslayable, aquella que supone una visión (*sentimental*) de la Naturaleza, completamente exenta de cualquier finalidad práctica y/o utilitaria. Además, esa visión debe ser *contemplativa* en la suprema unidad de aquella; ese el verdadero (y superior) conocimiento, fundamental para desde él, poder abordar un estudio científico de la propia Naturaleza (las denominadas ciencias naturales)⁷², es decir, de lo empírico. O, dicho de otro modo, el romántico no desdeña el conocimiento objetivo de lo singular, sino que éste y previamente, debe ir precedido y guiado desde su especial punto de vista estético⁷³. E, igualmente, esa experiencia (estética) de plenitud y unidad, implica y al contrario que en el caso del sujeto en la Ilustración, una disolución del propio sujeto —desubjetivación— en el Todo. En este punto, creo conveniente señalar que ética y estética, no solo convergen, si no que conforman una unidad en el fundamento y la constitución del *sujeto* romántico.

En función de lo antedicho, quizás sean los escritos del polifacético (pintor, científico, naturalista y médico) Carl Gustav Carus, los que mejor ayuden a comprender la suma importancia a la par que el sentido que para el Romanticismo alemán, significa e implica la pintura de paisaje. Aquél, discípulo del gran paisajista Caspar David Friedrich y amigo y admirador de Goethe, mediante una serie de cartas escritas en la década de 1820⁷⁴, va enunciando —y entre otras cuestiones— lo que será el *corpus* estético

69. “Y, justamente porque el arte verdadero quiere ser algo real y objetivo, no puede darse por satisfecho con la mera apariencia de verdad; erige su edificio ideal sobre la verdad misma, sobre el fundamento firme y profundo de la naturaleza”, Friedrich Schiller [1803] “Sobre el uso del coro en la tragedia” en *Escritos sobre estética*, op. cit., pág. 240.

70. Para esta cuestión, véase la recopilación de escritos en AA.VV *Belleza y verdad (Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo)*, textos de A. G. Baumgarten, M. Mendelssohn, J. J. Winckelmann y J. G. Hamann, Introducción de Mateu Cabot, Alba, Barcelona, 1999.

71. Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph [1800] *Sistema del idealismo trascendental*, Traducción, prólogo y notas de Jacinto Rivera de Rosales y Virginia López Domínguez, Anthropos, Barcelona, 1988, otras edit. También en esta obra, Schelling insiste repetidamente en el carácter *sagrado* del arte pues, su finalidad es la de representar “lo infinito” (Absoluto) con un medio “finito”; y esa será precisamente su definición de belleza (romántica).

72. Para el tema de la “ciencia natural” desde la perspectiva romántica, véase el insustituible trabajo de Gode—Von Aesch, Alexander *El Romanticismo alemán y las ciencias naturales*, Espasa—Calpe, Buenos Aires (Argentina), 1947.

73. Paradigma de ello será el caso de Alexander von Humboldt; ver el apartado 2.3. **Una nota sobre la influencia romántica de Alexander von Humboldt en el Ecuador** en la **Segunda Parte** de este ensayo.

74. Carus, Carl Gustav [1835] *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje. Diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción*, Introducción de Javier Arnaldo, Visor, Madrid, 1992. Anotar que como nos informa Javier Arnaldo en la Introducción (pág. 35), primero se publicaron *Nueve cartas sobre pintura de paisaje* (1831) para, en 1835 y en una segunda edición, añadir la décima carta y otros artículos; la presente edición se basa en esta última. Finalmente añadir que, como en anteriores publicaciones citadas, la numeración entre paréntesis al final del texto citado, corresponde a la paginación de esta edición.

y formal de dicho género pictórico, bien plasmando lo que es el élan de su época al respecto, bien desde un pensamiento y sensibilidad propios.

Así y ya en el inicio, Carus enuncia ese necesario *desinterés* por parte del artista ante la Naturaleza —“*propósito puro en el artista*” lo denomina—: “*el artista ha de verse como recipiente sagrado que debe permanecer sin mácula y libre de toda impureza, bajeza y arrogancia*” (pág. 69), al tiempo que establece una “*relación interna*” (*sentimental* y/o *estética*, diría) entre el arte y la Naturaleza:

“*Sí, ¿no se te hace también a ti como si tuviera que existir alguna relación interna, cuya hondura sólo podemos intuir sin llegar jamás a sus fundamentos, entre estas tres artes [poesía, música y arquitectura] y los tres reinos de la Naturaleza*” (1992:65).

O, para ser más precisos, la tarea (*revelador* decía líneas arriba) que el arte como mediador entre el ser humano y lo Infinito, como —en fin— vehículo único y privilegiado de acceso al “*alma del mundo*” y, por tanto, dotador de sentido a la experiencia humana:

“*Ya que si el arte nos parece mediador de la religión es precisamente porque nos enseña a reconocer y a aproximarnos al alma del mundo, a su fuerza primordial que la débil comprensión humana no es capaz de captar en su totalidad en una de sus partes*” (1992:68).

Es decir y como también señalaba anteriormente a propósito de *lo orgánico*, cada parte de la Naturaleza está en relación y remite a un Todo, a lo Universal⁷⁵ y, así mismo, cada momento remite a la Totalidad, al Infinito. Por tanto y gracias a nuestra propia “*conciencia*” (“*porque a través suyo nos viene dada la posibilidad de todo conocimiento*” —“*superior*”, añadiría—) de este sentimiento ante la Naturaleza que es el ideal de belleza —y, en consecuencia, de verdad—:

“*la representación paisajística corresponderá ya en sí misma a la idea de belleza en cuanto cumpla la tarea artística que le es propia, a saber, expresar la vida anímica mediante la representación de un momento de la totalidad de la vida natural en la Tierra; y también que, en donde efectivamente se logre, por eso mismo ya se habrá representado lo bello*” (1992:90)⁷⁶.

Y por esto mismo, también la función del arte (del género paisajístico) es preparar y encaminar el conocimiento de la “*ciencia natural*”, de lo empírico. Pero y como señalaba, previamente debe existir, sentir(se) ese sentimiento con/de la Naturaleza pues, sin esa previa *purificación* (o *catarsis*, cabría denominar) de aquellos aspectos vinculados a lo exclusivamente racional, volveríamos a reproducir el

75. “Esa asociación de arte y ciencia con vistas al conocimiento de la Naturaleza redundó a su vez en beneficio de mi inclinación al ejercicio del arte del paisaje, al acostumbrarme a no ver en los diferentes rasgos de montañas o nubes sino diferentes estados de la totalidad orgánica que es la Tierra” (1992:161).

76. Anteriormente, Carus ha definido a “lo bello es el triple acorde de Dios, Naturaleza y Ser Humano, y alcanzar a ver su esencia es algo que sólo puede surgir del firme convencimiento íntimo de la conciencia (que subyace a todo conocer y sentir) acerca de un Sumo Absoluto” (1992:87). De ello se deduce que, la belleza más que forma (= arte) es sentimiento (= estética) porque está totalmente vinculada al propio sentido de la experiencia; y por eso, Carus denominará a la pintura de paisaje como *recreación* (= representación) de la belleza. En el mismo sentido que la cita reproducida en el texto, había escrito Schelling: “Según la observación de un gran conocedor, tiene cada brote de la naturaleza tan sólo un instante de plena y verdadera belleza; nosotros podemos añadir también que sólo hay un instante de plena existencia. En este instante, es lo que es en toda la eternidad: fuera de él sólo le adviene un devenir y un perecer. El arte, en cuanto representa la esencia en aquel instante, lo rescata del tiempo; hace que aparezca en su puro ser, en la eternidad de su vivir” (op. cit., pp. 71-72).

denostado racionalismo ilustrado. Es decir, el conocimiento científico de la Naturaleza, pasa previamente por la experiencia del *sentimiento* con/en ésta, en una especie de —podría decirse— metamorfosis estética interior, personal y que (nos) cambiará irreversiblemente nuestra percepción y visión de aquella y, por tanto, de nuestra propia subjetividad; es la experiencia estética de lo sublime romántico:

“Sube a la cumbre de la montaña, mira las largas hileras de las colinas, contempla el discurrir de los ríos y toda la magnificencia que se abre a tu mirada, ¿y qué sentimiento se apodera de ti? Es un tranquilo recogimiento, te pierdes a ti mismo en espacios ilimitados y todo tu ser se aclara y se purifica apaciblemente, tu yo se esfuma, tú no eres nada, Dios es todo” (1992:71).

En consonancia con los postulados románticos, también reivindicará Carus como una de las cuestiones fundamentales para el artista, su propia libertad de creación, sin atenerse a reglas y/o dogmas previamente establecidos; solamente le reclama que sea fiel a su sentimiento ante la Naturaleza (ideal de belleza), en definitiva, que tenga “*estilo*”⁷⁷:

“Las pinturas que representan con más belleza el carácter de un paraje son aquellas en que el artista (...) reprodujo a partir de su propio espíritu [sentimiento], con libertad y fidelidad, una escena de la vida natural que le había colmado” (1992:106),

ya que, “*lo único que caracteriza a la auténtica obra de arte paisajística es una armonía auténtica, esto es, la unión plenamente lograda de sentido y veracidad*” (1992:108). A tenor de lo sintéticamente expuesto y como en parte ya señalaba, la pintura de paisaje romántica sería el medio de *revelar* el carácter holístico de la Naturaleza (y nosotros con ella), a la par que la experiencia sublime que para el artista ello depara; en definitiva, ser vehículo de una experiencia estética que fundamenta y significa un sentido —pleno— a la propia vida y que, al mismo tiempo, opera como una suerte de “educación sentimental” para el espectador que la contempla⁷⁸.

77. “Por estilo entiendo un modo y manera de representar, real y verazmente, la idea captada, el sentido de la obra de arte” (1992:94), puesto que, “es en el estilo donde surge la unidad de cuerpo y alma, la vida de la obra” (idem). Goethe, en un breve ensayo poco conocido y titulado *Simple imitación de la naturaleza, manera, estilo* (1789), diferenciaba entre tres formas de creación artística; así y sintetizando, la “simple imitación” correspondería a la perfecta e igualitaria mimesis del modelo; la “manera” a la elaboración de una totalidad (“expresión general de lo grande” la denomina; por ejemplo en la pintura de paisaje) en detrimento de los detalles particulares y, finalmente y en el “estilo”, basado “en los más profundos fundamentos del entendimiento” y en el verdadero “ser de las cosas (...) alcanza el grado más elevado al que puede llegar el arte, el grado en el que puede equipararse con las más altas aspiraciones humanas”; citado en Hofmann, Werner *Los fundamentos del arte moderno*, Península, Barcelona, 1992, pp. 101-103.

78. Señalar, pues excede los objetivos de esta investigación, que la tradición de la representación de lo sublime en las artes, hallará su prolongación en el siglo XX en, por ejemplo, el expresionismo abstracto de mediados de ese siglo (Mark Rothko, Clyfford Still, Barnett Newmann, Robert Mortherwell, etc.) hasta, posteriormente, muchas manifestaciones del denominado arte conceptual (Richard Serra, etc.) o el land-art (Robert Smithson, Walter de Maria, Nancy Holt, etc.).



Caspar David Friedrich, **Monje a la orilla del mar** (1808-1810)
Óleo sobre lienzo, 110 x 171,5 cm.
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlín (Alemania)



Caspar David Friedrich, **El caminante sobre el mar de nubes** (1818)
Óleo sobre lienzo, 74,8 x 94,8 cm.
Kunsthalle, Hamburgo (Alemania)

Segunda Parte

2. El contexto histórico y cultural del Ecuador en el siglo XIX

2.1. La Europa decimonónica y la idea de progreso

Desde el punto de vista de una historia de las ideas, uno de los acontecimientos que más influirán en el ulterior desarrollo de los países europeos, es el triunfo de la idea de progreso a partir ya de, prácticamente, el primer tercio del siglo XIX. Así y muy sintéticamente¹ ésta *idea* postula una teleología histórica basada, tanto en el desarrollo progresivo personal como y sobre todo, en el de los propios pueblos. En la primera acepción, se entiende que la persona evoluciona desde la etapa infantil, merced al desarrollo que le procuran la socialización y el conocimiento mediante el uso de la razón, hasta la etapa de madurez en que, el ahora ya sujeto, puede desarrollar plenamente sus facultades. Este desarrollo evolutivo se entiende como el progresivo paso de la absoluta inmadurez a la toma de (auto)conciencia —merced al ejercicio de la razón y la propia libertad— con el pleno ejercicio de las facultades, innatas al propio ser humano.

De igual manera y en su segunda acepción, esta idea de progreso viene referida al desarrollo de los propios pueblos. Así, éstos y al igual que el individuo, evolucionan desde un originario primitivismo grupal en el que el mito tiene un rol cohesionador e identitario fundamental, hasta un ulterior y progresivo desarrollo superior y en el que, la creación y uso de diversas institucionalidades y/o saberes

¹ Para una profundización sobre la diacronía histórica de la idea de progreso y sus distintas acepciones, véase el clásico estudio de 1920, Bury, J.B. *La idea de progreso*, Alianza, Madrid, 1986 (varias reedic.); también, Nisbet, Robert *Historia de la idea de progreso*, Gedisa, Barcelona 1981 y, Campillo, Antonio *Adiós al progreso. Una meditación sobre la historia*, Anagrama, Barcelona, 1985 (varias reedic.).

(Estado—nación, Derecho y Jurisprudencia, Ciencias y Técnica principalmente, Artes, etc.), otorgan una superioridad manifiesta sobre aquellos otros pueblos que todavía no han alcanzado ese estadio evolutivo. Además, ese progreso se considera intrínseco a la propia noción de Historia; es más, ese es el auténtico sentido de aquella.

Consecuencia de esta concepción netamente eurocéntrica y geopolítica de la historia, es el establecimiento de una escala comparativa entre los diversos pueblos y naciones a escala planetaria en su diacronía histórica y que, además, serviría de justificación a la política imperialista y colonizadora de muchos de ellos (Inglaterra, Francia, Alemania, Países Bajos, Italia, España, Portugal, principalmente) en el continente africano y asiático. Así, esa política expansionista lo era con la finalidad de aportar progreso a esos pueblos primitivos y salvajes que todavía estaban a años luz de alcanzar ese desarrollo que la teleología histórica demandaba y ameritaba.

Por ello, la colonización se erigía como el externo catalizador histórico para esos pueblos atrasados, sumidos aún en el oscurantismo de sus ancestrales costumbres y dioses; en definitiva, el colonizador les aportaría una “aceleración histórica” que, de otra manera, muy probablemente nunca hubiesen alcanzado. Además, hacia finales del último tercio del siglo XIX, prácticamente todo el globo terráqueo —con la excepción de la Antártida— había sido explorado y, el consecuente establecimiento de precisas cartas geográficas (terrestres y náuticas) era muy notorio.

En el orden interno de esos países europeos enunciadores de la idea de progreso, la consumación histórica de esta idea se concretiza en el triunfo social y político de la burguesía industrial y comercial, aliada con el capital financiero y en mancomunidad con los propios estados y gobiernos nacionales. Efectivamente, el extraordinario desarrollo de la industria, iniciado ya en los primeros años del XIX, gracias al doble impulso de los avances técnicos aplicados en ésta y las fuertes inversiones de capital, junto al desarrollo de nuevas vías de comunicación (el ferrocarril será el símbolo por excelencia de esta nueva era), implicarán la imposición a escala planetaria del modo de producción capitalista. Las principales ciudades europeas experimentarán un enorme crecimiento demográfico y urbanístico, producto del trasvase poblacional del campo a aquéllas, a raíz de la fuerte demanda de mano de obra por parte de la industria y, a la propia proletarización del agro a resultas de la aplicación en éste de los nuevos modos de producción capitalista.

Paradigma absoluto de este burgués desarrollo citadino será la ciudad de París que, a raíz de la vasta remodelación de su centro histórico realizada por el barón Hausmann por encargo de Napoleón III, se convertirá en el admirado modelo a imitar por las otras ciudades europeas que se precien de “modernas”². Y no menor función —real y simbólica— cumplirán las diversas Exposiciones Universales

2 Aunque existe una abundante bibliografía sobre esta temática (especialmente en francés), seleccionadamente véase: Pizza, Antonio *Londres-París. Teoría, arte y arquitectura en la ciudad moderna 1841 1909*, Tomo 1, Edicions UPC—Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 1998, pp. 13-80 y 163-270; Sica, Paolo *Historia del Urbanismo. El siglo XIX*, Tomo 1, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1981, pp. 7-217 y, del mismo autor, *Historia del Urbanismo. El siglo XIX*, Tomo 2, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1981, págs. 1031-1169. Complementariamente a esta temática y desde una óptica estético-existencial, véanse Baudelaire, Charles *El pintor de la vida moderna* Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1995 (varias edic.); Benjamin, Walter *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005, pp. 9-63 y 147-172; Buck—Morss, Susan *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Visor, Madrid, 1995, pp. 95-157 y, Calatrava Escobar, Juan y González Alcantud, José Ant. (editores), *La ciudad: paraíso y conflicto*, Junta de Andalucía/ABADA Editores, Madrid, 2007, pp. 229-278.

que, desde el primer cuarto de siglo, se suceden regularmente en las capitales europeas y, avanzado el siglo, americanas. En éstas, además de los inmensos pabellones construidos *ad hoc*, cumplirán como gran escaparate simbólico de ese triunfo de la idea de progreso, la exposición de las últimas novedades técnicas (industriales, científicas y militares) y la propia moda en el vestir (masculino y femenino) como exponente último de modernidad³.

En síntesis, el desarrollo de las ciencias y la técnica —añadido el de las artes—, aportarían y contribuirían inexcusable y prioritariamente al desarrollo y bienestar de toda la sociedad, convirtiéndose así en el fundamento real —por fáctico— de la efectiva realización de esa idea de progreso. Naturalmente, ello requería la sistemática, brutal y despiadada represión, tanto de las protestas que el nuevo proletariado industrial llevaba a cabo por sus ignominiosas condiciones de vida y trabajo⁴ como a la de sus incipientes organizaciones sindicales...

2.2. Gabriel García Moreno: la creación de un estado nacional⁵.

Antes de su elección como Presidente de la República en 1861 (primer mandato), Gabriel García Moreno que hablaba inglés, francés e italiano, realizó varios viajes a Francia —residiendo en París— y otros países europeos durante la década de 1850; así mismo, visitó los Estados Unidos de América. En el transcurso de esos viajes pudo constatar *in situ*, dados los altos círculos sociales burgueses en los que se relacionaba, el arraigo y vigencia de esa idea de progreso, tomándola en parte muy considerable para su proyecto político y económico de país. Proyecto cuya idea fundamental consistía en articular como nación a un país que, desde la independencia, estaba sumido en el regionalismo por una parte, y en la rivalidad política costa—sierra por otra; de hecho, práctica, política y simbólicamente no existía la conciencia generalizada de un país unitario.

3 La primera Exposición Universal en la que participó el Ecuador fue la de 1867 en París. Una buena síntesis sobre esas exposiciones en Sica, Paolo op.cit. Tomo 2, pp.1064-1075.

4 Véase al respecto, el estudio pionero —hoy un clásico— de Engels, Friedrich [1844] *La situación de la clase obrera en Inglaterra*, Akal, Madrid, 1976 (varias edic.).

5 Como es obvio, no forma parte de los objetivos de esta investigación realizar una historia del Ecuador en el siglo XIX. No obstante, sí considero necesario para una mayor y mejor comprensión de las afirmaciones sustentadas en ésta, la debida contextualización histórica en la que desarrolló parte importante de su obra Rafael Troya; y es con esta finalidad que he incluido el presente apartado. Para una bibliografía de este período y muy especialmente en lo que se refiere a Gabriel García Moreno, véase la magnífica e insoslayable obra de Henderson, Peter V.N. *Gabriel García Moreno y la formación de un Estado conservador en los Andes*, CODEU, Quito, 2010; Judde, Gabriel *El Ecuador en el siglo XIX. Historia y naturaleza desde la visión de los diplomáticos y viajeros franceses*, Abya-Yala, Quito, 2011, pp. 333-392. Igualmente: Paladines, Carlos *Sentido y trayectoria del pensamiento ecuatoriano*, Ediciones del Banco Central del Ecuador, Quito, 1990, pp. 143-162; Ayala Mora, Enrique "Gabriel García Moreno y la gestación del estado nacional en el Ecuador", *Cultura*, Revista del Banco Central de Ecuador, Vol. 4, n° 10, mayo-agosto 1981, Quito, pp. 141-174; ídem ant. *Lucha política y origen de los partidos en Ecuador*, Corporación Editorial Nacional, Quito, 1982; ídem ant. *Ecuador del siglo XIX. Estado Nacional, Ejército, Iglesia y Municipio*, Corporación Editora Nacional/Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2011; ídem ant. y como Editor, los volúmenes colectivos *Nueva Historia del Ecuador, Época Republicana I, El Ecuador 1830-1895, Volumen 8*, e, ídem, *Época Republicana II, Perspectiva general del siglo XIX, Volumen 9*, ambos editados por Corporación Editora Nacional, Quito, 1990; Vega Ugalde, Silvia. *Ecuador, crisis políticas y Estado en los inicios de la república*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Ecuador (FLACSO)/Abya-Yala, Quito, 1991; Manguashca, Juan "El proceso de integración nacional en el Ecuador: el rol del poder central, 1830-1895", en Manguashca, Juan (edit.) *Historia y región en el Ecuador, 1830-1930*, Corporación Editora Nacional/FLACSO/CERLAC, Quito, 1994, pp. 355-420. No obstante su título que no es reductivo exclusivamente a la ciudad de Quito, valoro como muy interesante por los diversos aspectos abordados, el documentado trabajo de Kingman Cortés, Eduardo *La ciudad y los otros Quito 1860-1940 Higienismo, ornato y policía*, FLACSO Sede Ecuador/FONSAL, Quito, 2008. Aunque discutibles, véase Miranda Ribadeneira, Fco. *García Moreno y la Compañía de Jesús*, Imprenta y Ediciones Lexigrama, Quito, 1976; ídem ant. *García Moreno y el General Salazar*, Editorial Ecuatoriana, Quito, 1975; Ribadeneira, Carlos A. *El martirio de Gabriel García Moreno, presidente de la república del Ecuador*, Editorial Ecuatoriana, Quito, 1975.

A ello, cabría añadir dos factores más: la radical división étnica, social, económica y política entre blancos, mestizos, criollos e indígenas, y las constantes e irreconciliables pugnas políticas, cuando no fratricidas luchas entre liberales y conservadores.

En síntesis, un país completamente dividido y desarticulado, una institucionalidad muy débil a causa de los amplios poderes regionales (federalismo) y locales (municipalidad) que las diversas constituciones otorgaban, un enfrentamiento constante entre los intereses de la burguesía comercial—cacaotera guayaquileña y los latifundistas y terratenientes de la sierra principalmente, una escasísima integración de la economía interior y con la exterior y, una deuda externa (muy mayoritariamente con Inglaterra) que se arrastraba desde la Independencia y de la que apenas se cancelaban anualmente los intereses—no el capital— mediante los escasos impuestos que el Estado recaudaba⁶.

Ejemplo político de lo señalado es que tras el fracasado proyecto de la Gran Colombia y otras cuestiones, en 1860 se constituyeron cuatro gobiernos autónomos (Quito, Guayaquil, Cuenca y Loja)⁷ que reclamaban para sí su propia legitimidad nacional.

De los dos mandatos presidenciales que García Moreno desarrolló (la Constitución no permitía la reelección para un segundo mandato consecutivo), en el primero (del 2 de abril de 1861 al 30 de agosto de 1865) sentó las bases políticas, jurídicas y económicas de su proyecto de país —con algunas realizaciones prácticas— para, en su segundo (del 10 de agosto de 1869 y hasta su asesinato el 5 de agosto de 1875), implementar en la medida de las posibilidades del momento, aquellas cuestiones pendientes que, a su juicio, implicarían la modernización del país en la órbita y ejemplo de los principales países europeos y los EE.UU de su siglo; es decir, la realización de la idea de progreso⁸. Y común a ambos períodos fue su gobernanza con “mano de hierro” frente a sus antagonistas políticos (liberales, militares conspiradores, progresistas e intelectuales, periodistas, etc.) con castigos y penas sumarios de una crueldad inusitada en algunos casos, y la promulgación de unas leyes muy restrictivas —cuando no, represivas— en el ámbito que contemporáneamente entendemos de las libertades y de los derechos humanos.

6 Imprescindible para esta cuestión resulta la reedición con numerosísima documentación de Alfaro, Eloy [1896] *Deuda Gordiana* y Terán, Emilio María [1896] *Estudio histórico de la deuda anglo—ecuatoriana. Historia de la deuda externa del Ecuador* con una Introducción de Núñez Sánchez, Jorge, Ministerio Coordinador de la Política Económica, Quito, 2013.

7 Para el caso de Loja, véase de Eguiguren Valdivieso, Genaro *El gobierno federal de Loja. La crisis de 1858*, Municipio de Loja/Corporación Editora Nacional, Quito, 1992.

8 Considero importante señalar que, esta idea de progreso, es la consecuencia de la vigencia y amplio desarrollo que el pensamiento positivista tuvo en prácticamente todo el continente —centro y sudamericano— tras la emancipación de estos países de su respectivas metrópolis; es más, entiendo que significó el fundamento ideológico, político, filosófico y moral en la construcción de los estados—nación en la región y durante el (largo) periodo postcolonial. Para esta fundamental cuestión, véase la insoslayable antología de textos y con un largo y excelente —por documentado y esclarecedor— prólogo de Zea, Leopoldo (Compilación, prólogo —pp. IX a LII— y cronología), *Pensamiento positivista latinoamericano I y II*, Biblioteca Ayacucho digital en http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=87&begin_at=64&tt_products=71 y http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=103&begin_at=64&tt_products=72 respectivamente, Caracas (Venezuela), consulta realizada el 05.01.2014; del mismo autor, *El pensamiento latinoamericano*, Ariel, Barcelona, 1976. Pueden encontrarse numerosas obras de Zea en versión digital en: <http://www.ensayistas.org/filosofos/mexico/zea/bibliografia/index.htm>; consulta realizada el 05.01.2014. También puede consultarse la obra colectiva Andrés Roig, Arturo (editor), *El pensamiento social y político iberoamericano del siglo XIX*, Trotta, Madrid, 2000.



“Le président García Moreno.- Dessin de Thiriât, d’après la photographie d’un portrait.
El presidente Gabriel García Moreno. Dibujo de Thiriât, según la fotografía de un retrato.”
Fuente: *Grabados sobre el Ecuador en el siglo XIX (Le Tour du Monde)*, pág. 55⁹.

En su primera presidencia y en el afán reformador que le era característico, García Moreno priorizó la enseñanza generalizada en el país, si bien, ésta y sobre todo por las dificultades presupuestarias con que se encontró, se ciñó al nivel primario y secundario. Para ello, contrató mediante emisarios desplazados

⁹ En la *Presentación* de dicha edición se lee: “*Le Tour du Monde* (“La vuelta al mundo”), ilustrada e impresa en París bajo la dirección de Edouard Charton, con grabados de los más célebres artistas de Francia, entre 1860 y 1884 (...) Junto a cada grabado se ha señalado su origen mediante las siglas TM (*Le tour du Monde*) seguidas de la indicación del año, tomo y número de página”, edición a cargo de Villacís Verdesoto, Eduardo y Santamaría, Pedro, n.º 2 “Colección Imágenes”, Banco Central del Ecuador, Quito, 1981, 2ª. edición.

a Europa, a religiosos de las órdenes de los Hermanos Cristianos y de los Jesuitas para la educación masculina. A su vez y para la femenina, fueron las Hermanas del Sagrado Corazón de Jesús las encargadas de ello, también venidas de Europa. En paralelo, creó la Academia Nacional de Ciencias y Literatura y, refundó la Academia de Pintura y Dibujo, creando anexo a ésta un museo para exhibir las obras de la Escuela Quiteña del período colonial.

Otro de los aspectos que impulsó fue el ámbito de la salud pública con la creación de una red de hospitales públicos —los pocos existentes estaban en pésimo estado— manejados por las Hermanas de la Caridad (francesas) que, a pesar de las limitaciones crematísticas del momento, fuesen higiénicos y respondiesen a criterios científicos en su concepción, infraestructura y gestión. Para los enfermos terminales y con enfermedades altamente contagiosas, se creó el Hospicio de San Lázaro (Quito) regentado por los Lazaristas; así mismo, la creación de una red de orfanatos en cada capital de provincia y en los que se enseñaban diversos oficios o —y en el mismo sentido—, los denominados correccionales y la reforma de las cárceles (menos notoria por falta de presupuesto) con una nueva mentalidad más rehabilitadora que punitiva, fueron tareas emprendidas en este segundo mandato.

En realidad, García Moreno creía firmemente en la necesidad de una cultura católica como herramienta de unificación moral, cultural y política del país; es decir, el cimiento básico —conceptual y simbólico— a partir del cual poder desarrollar su idea de progreso en la unificación y modernización del Ecuador. Y momento cumbre de ello, será en su segundo mandato, la consagración del país al Sagrado Corazón de Jesús (1873).

El devastador terremoto que sacudió a la provincia de Imbabura en la madrugada del 16 de agosto de 1868¹⁰, supuso la práctica destrucción total de las ciudades de Ibarra y Otavalo y otros pueblos de la provincia; se calcula que fallecieron entre 15.000 y 20.000 personas. Ante la magnitud de la catástrofe, el gobierno central designó a García Moreno —otorgándole plenos poderes: Jefe Civil y Militar— para las tareas de auxilio a los damnificados, el mantenimiento del orden público (saqueadores) y la coordinación en las ulteriores labores de reconstrucción, tanto de las dos ciudades (y de parte de Quito que también resultó afectado), como de las infraestructuras viarias de la provincia. El éxito de la encomienda fue enorme, cuestión que le granjeó una gran popularidad en todo el país, convirtiéndose así en el “hombre indispensable” de la nación.

La nueva Constitución de 1869 y cuyo borrador redactó el propio García Moreno y siendo votada por los delegados afines a él, fue denominada “Carta Negra” por sus adversarios políticos dado su notorio retroceso en las libertades de diversos ámbitos de la vida política y socio—moral. Por ejemplo, el reforzamiento de los poderes del gobierno (facultad de emisión de leyes sin someterse a la votación del Parlamento cuando no estuviese en sesión), sometimiento de los gobiernos provinciales al central, restricción de las libertades de expresión, condena rotunda al liberalismo de acuerdo a la dogmática del Papa Pío IX (encíclica “*Quanta Cura*” y el “*Syllabus*”), ser mayor de 21 años y “*católico instruido*” (saber leer y escribir) para poder ejercer el voto, control sobre la milicia independiente, etc. Pero,

10 Para un estudio de las consecuencias del terremoto y la posterior reconstrucción de la ciudad de Ibarra, véase el artículo con numerosas fotografías, planos y bibliografía de Rocha Suárez, Pedro y Ponce Arteta, Jorge “Ibarra” en del Pino Martínez, Inés (Edición y coordinación), *Ciudad y Arquitectura Republicana del Ecuador 1850-1950*, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, pp. 295-331.

fundamentalmente, institucionalizaba y reforzaba el papel de la Iglesia Católica en el Ecuador con la finalidad —ya apuntada— de unificar mediante la moral católica al país. En definitiva:

“se consideraba que la sociedad y específicamente el Estado, en sus diferentes tareas: socio—económica, ideológica, jurídica, política... debía expresar, en forma unívoca e inequívoca, postulados similares a los propuestos por la Iglesia, a fin de que mutua y adecuadamente se exprese el ideal de un Estado y civilización cristianos, elementos indispensables, se creía, para una ordenada preparación del ciudadano para la vida futura” (Paladines, op. cit., pp. 154-155).

Tras la nominación por la Asamblea Constituyente como nuevo Presidente y con la nueva Constitución “a medida” y una holgada mayoría parlamentaria, en este su segundo mandato, García Moreno emprende la modernización del país que solo había podido iniciar parcialmente en su anterior legislatura, bien por las dificultades económicas, bien por la propia situación política. Efectivamente, esa modernización abarcará varios importantes aspectos que, simultáneamente, intentará poner al Ecuador en la órbita de los países más avanzados en la Latinoamérica del siglo XIX y siguiendo el ejemplo europeo que tan bien conocía.

En primer lugar y gracias a esa nueva Constitución, la creación de un Estado centralizado (subordinación del federalismo provincial y las autonomías municipales a éste), fuerte y con amplia base legislativa (nuevo código civil, penal, judicial y militar) y un notabilísimo incremento del funcionariado, permitió a García Moreno y a sus aliados dotarse de una sólida superestructura institucional desde la que abordar sus planes de modernización.

Lugar preferente en ese desarrollo fue la progresiva implantación de la enseñanza primaria, universal, obligatoria y gratuita¹¹. Para ello y además del establecimiento de las necesarias infraestructuras (escuelas principalmente) y el diseño y planificación de los nuevos planes de enseñanza (paralelamente se crearon las denominadas Escuelas Normales con la finalidad de preparar e instruir a los futuros maestros), se contrató a muchos más profesores franceses de las órdenes de los Hermanos Cristianos para los niños y de las Hermanas del Sagrado Corazón para las niñas y como ya hiciera en su primer mandato. A resaltar sobre este aspecto que, el Concordato de 1866 con la Santa Sede y la nueva Constitución de 1869 y además de los aspectos ya apuntados, institucionalizaba la enseñanza en manos de la Iglesia¹²; y, naturalmente, además de la propia alfabetización y la impartición en la enseñanza secundaria (bachillerato, notablemente desarrollado) de materias técnicas y científicas, la religión y moral católicas formaban parte indispensable de la malla curricular a los efectos “unificadores” ya descritos.

También creó en 1872 y en Quito, la Escuela de Comercio dedicada a la población sin recursos y en la que, mediante artesanos traídos de Europa, Estados Unidos y Canadá, se enseñaban diversos oficios.

11 Para esta cuestión y a pesar de su visión “catolicista”, resulta muy interesante por el riguroso estudio realizado y la numerosa documentación aportada, Tobar Donoso, Julio *García Moreno y la instrucción pública*, Edit. Ecuatoriana, Quito, 1940, 2ª. edición, pp. 3-67 y 181-253.

12 Para una diacronía de las relaciones Estado—Iglesia en Ecuador y hasta (inclusive) este período, véase Demélas, Marie-Danielle e, Saint-Geours, Yves *Jerusalén y Babilonia. Religión y política en el Ecuador, 1780-1880*, Corporación Editora Nacional/Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA), Quito, 1988. Ídem y monográficamente en este período, Kingman Garcés, Eduardo y Goestchel, Ana María *El Presidente García Moreno, el Concordato y la administración de poblaciones en el Ecuador de la segunda mitad del siglo XIX*, en *Revista Historia Crítica*, n° 52, enero-abril, Bogotá (Colombia), 2014, pp. 123-149.

En el nivel de la enseñanza universitaria que tan bien conocía García Moreno ya que el mismo estudió en su juventud leyes y ciencias en la Universidad de Quito, siendo posteriormente Rector de la misma (1856-57) a la vuelta de su exilio, el impulso técnico—científico especialmente, a la par que el humanístico, fue excepcional. Tras cerrar y depurar de “elementos liberales” a la Universidad de Quito, reaperturó las Facultades de Medicina, Leyes y Filosofía y Letras con un nuevo plantel docente. También creó la primera Facultad de Obstetricia —solo para mujeres— dado el alto índice de mortalidad durante los partos. Así mismo, la creación del Instituto Politécnico, supuso un hito en los nuevos estudios que este ofrecía, además de contar con profesores y científicos muy bien formados en sus respectivas especialidades (jesuitas en su mayoría expulsados de Alemania por el canciller Otto von Bismarck) que aportaron un alto nivel de cualificación en los estudios impartidos. Lamentablemente, el país no contaba con una infraestructura económica y técnica suficientemente desarrolladas para que pudiera absorber la alta cualificación de los egresados del Instituto, debiendo cerrar sus puertas más tarde¹³.

A título de ejemplo, aún se conserva en perfecto estado el observatorio astronómico construido y equipado bajo la dirección de los jesuitas Mentem y Dresset en el parque de la Alameda en Quito y que dependía del Instituto.

Otro de los proyectos educativos de García Moreno fue el Conservatorio de Música (1870) y la Escuela de Bellas Artes (1872). En ambos casos, se pretendía crear una música y una iconografía nacionales que ensalzasen el patriotismo y la conciencia de nación. Respecto a la Escuela que otorgaba becas para ampliar estudios en Italia con la obligación al retorno de impartir clases en ésta, cabe destacar que la dirección fue encomendada a Luis Cadena, el más famoso pintor de la época. En ella se formó toda una generación de pintores que significarían prácticamente el nacimiento de la propia pintura ecuatoriana, entendiendo por esta acepción a un “arte creativo” y no mera copia y/o producción seriada como había sucedido —salvando algunas excepciones— con la denominada Escuela Quiteña¹⁴. En ella, impartieron su docencia —entre otros— pintores de la talla de Rafael Salas (“padre” de la pintura de paisaje en el Ecuador)¹⁵.

Otro de los aspectos fundamentales en la modernización del Ecuador emprendida por García Moreno fue el ambicioso plan de construcción de infraestructuras viarias (carreteras y ferrocarriles) con el doble

13 La importación de científicos alemanes de diversas especialidades (geólogos, geógrafos, vulcanólogos, botánicos, zoólogos, naturalistas, químicos, arqueólogos, etnógrafos, etc.) al Ecuador, ha sido estudiada y documentada por Acosta-Solis, Misael en “Científicos alemanes que han contribuido a la geografía e historia natural del Ecuador”, *Cultura*, Revista del Banco Central de Ecuador, Vol. V, Número 13, mayo-agosto 1982, Quito, pp. 135-203.

14 Para una diacronía de este cambio véase Kennedy-Troya, Alexandra “Del taller a la Academia. Educación artística en el siglo XIX en el Ecuador” en *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, n° 2, 1er. semestre, Corporación Editora Nacional, Quito, 1992, pp. 119-134.

15 Las dos visitas al Ecuador —1852 y 1857— del gran paisajista norteamericano de la Escuela del río Hudson Frederic Edwin Church recordando la ruta “americana” que hiciese Humboldt, fueron decisivas para la carrera de Rafael Salas. Aquél, entusiasta seguidor de la estética romántica de Alexander von Humboldt y de su magna obra “Cosmos” inspirada en su viaje de cinco años por diversos países europeos y de centro y sudamérica y del Caribe (1799-1804), desarrollaba una pintura de paisaje de amplias panorámicas y gran formato en la que combinaba alegóricamente la armonía de la naturaleza (concepto de *totalidad*) con un detalle científico pormenorizado de sus componentes (entre otras, “Montañas del Ecuador” —1855—, “Vista del Cotopaxi” —1857—, “Cotopaxi” —1855 y 1862—, “Cayambe” —1858— y la celeberrima “El corazón de los Andes” —1858—). La gran amistad que inmediatamente se fraguó entre Church y Salas a raíz de las estadias de aquél, implicó que el norteamericano enseñara a Salas la estética (romántica) y la técnica artística de la pintura de paisaje, iniciándose así ese género pictórico en el Ecuador. Sobre el viaje de Church a Colombia y Ecuador, véase con numerosas ilustraciones y mapas, Navas Sanz de Santamaría, Pablo *El viaje de Frederic Edwin Church por Colombia y Ecuador; abril-octubre de 1853*, Villegas Editores, Bogotá (Colombia), 2008. Para la Escuela del río Hudson, véase el catálogo de la exposición —con numerosos e interesantes artículos y bibliografía—, Llorens, Tomás (Comisario), *Explorar el Edén. Paisaje americano del siglo XIX*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2000.

propósito de, por un lado, impulsar el intercambio económico tanto a nivel interregional como con el exterior (la Sierra estaba notablemente mal comunicada con el resto del país) y, por el otro, articular al país en una red de transporte y comunicativa que permitiese dotarlo de una identidad nacional. Para ello y en lo referente a las carreteras¹⁶, contrató a numerosos ingenieros y arquitectos extranjeros (entre estos últimos destacarían Sebastián Wiesse y Thomas Reed —nominado “arquitecto de la nación” por el Presidente—), aunque los problemas para acometer tal tarea fueron inmensos; desde la falta de tecnología, la intrincada orografía del país, la escasez de mano de obra, los altos costos de financiación, la corrupción de funcionarios y capataces encargados de las obras, a cuestiones políticas derivadas de las rencillas regionales. Qué duda cabe que el proyecto estrella fue terminar la carretera Quito—Guayaquil que, en su primer mandato, había llegado hasta Ambato y que, en esta ocasión, solo pudo concluir hasta Sibambe.

Particular y prioritario interés tuvo García Moreno por el ferrocarril. Éste, era el símbolo por excelencia de la propia facticidad de la idea de progreso ya mencionada pues, así lo pudo comprobar en sus estadías europeas y norteamericanas; la vasta red construida en los principales países europeos y los EE.UU, suponía —además de un factor de integración importantísimo— la punta de lanza en la logística productiva y distributiva del sistema productivo (capitalista), tanto de personas como de mercancías: la técnica puesta al servicio de una particular *idea*. En definitiva, el ferrocarril era totalmente vital para el propio desarrollo del sistema. Prácticamente, fueron las mismas dificultades a las que tuvo que enfrentarse en el proyecto vial, las que surgieron con el ferrocarril. Y fue por ello que, al final, solo se pudo construir uno de vía estrecha que uniría la carretera principal con la costa, reduciendo así enormemente el tiempo de desplazamiento hasta esta desde la capital, además de la notoria comodidad en el viaje¹⁷.

Un aspecto muy importante en una sociedad considerada moderna era el establecimiento de un banco central que, independiente del ejecutivo, tuviese la prerrogativa —entre otras— en la emisión y regulación de la moneda nacional (pesos, ya que el sucre se implementó en marzo de 1884) y el establecimiento del tipo cambiario en relación a las monedas extranjeras. Así, García Moreno estableció por primera vez en el país que estas prerrogativas fuesen exclusivas del Banco del Ecuador —fundado en 1868— con sede en Guayaquil y, siendo esta institución el eje de la actividad financiera del país durante muchas décadas. Por ejemplo, prestó al gobierno elevadas cantidades de dinero para sufragar en parte considerable el plan viario garciano:

*“A escasos dos años [de su creación], la deuda del fisco ascendía a 1.200.000’— pesos (...). Junto a esta institución nacieron otras como el Banco de Quito (1868), el Banco de Crédito Hipotecario (1871) y las cajas de ahorro de Quito y Cuenca”*¹⁸.

Resulta oportuno señalar que los nuevos billetes y monedas emitidos, llevaban impresos o en relieve, tanto la palabra Ecuador como el escudo nacional. Igualmente, las estampillas que comenzaron a emitirse

16 Para el tema de las carreteras, véase Henderson, Peter V.N., op. cit., pp. 241-249.

17 Sobre el ferrocarril, véase Clark, Kim *La obra redentora: ferrocarril y la nación en el Ecuador 1895-1930*, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2004. Sobre demografía/urbanismo durante este período en el Ecuador y el ferrocarril, véase Deler, Jean-Paul, *Ecuador, del espacio al estado nacional*, Corporación Editora Nacional/Universidad Andina Simón Bolívar/Instituto Francés de Estudios Andinos, Quito, 2007, segunda edición, pp. 229-273. Castro, Byron *El ferrocarril ecuatoriano. Historia de la Unidad de un Pueblo*, Banco Central del Ecuador, Quito, 2006.

18 En Ayala Mora, Enrique *Historia de La Revolución Liberal Ecuatoriana*, Corporación Editora Nacional, Quito, segunda edición, 2002, p. 24 (nota).

en 1865, invocaban en su iconografía a diversos elementos patrios y/o históricos; obviamente y también en estos dos casos, con el afán de afirmar el proyecto de conciencia e identidad nacional¹⁹.

También la obra pública emprendida en Quito y Guayaquil principalmente, fueron otras de las cuestiones modernizadoras que emprendió García Moreno. En la primera ciudad, la pavimentación del centro histórico y algunos otros barrios de la ciudad, la traída de agua o la construcción de una nueva y moderna cárcel tipo Panóptico²⁰ o el ya mencionado Observatorio Astronómico, formaron parte de ese proceso modernizador. En Guayaquil, el alumbrado a gas de la ciudad y la construcción de un faro en la Isla de Santa Clara por ingenieros extranjeros, junto con la renovación y ampliación del propio puerto y del malecón, así como una óptima señalización de la navegabilidad (boyas) en el estuario del Guayas para los barcos en ruta hacia el Pacífico, supusieron un hito incontestable de modernidad para la época, además de mejorar e incrementar considerablemente las actividades comerciales marítimas²¹.

Finalmente, cabe reseñar su política colonizadora hacia la “provincia olvidada”: el Oriente²². Tradicionalmente, este territorio regido por leyes y disposiciones especiales (Constituciones de 1861 y 1869) servía, junto con Esmeraldas y el Archipiélago de las Galápagos, como lugar de exilio para los represaliados políticos y solo explorado (parcialmente) por científicos y naturalistas en busca de especies exóticas de animales y plantas y pueblos aborígenes sin contacto con Occidente. Pero principalmente, este vasto territorio supuso el origen de diversos enfrentamientos armados con el Perú por sus delimitaciones fronterizas durante el siglo XIX y el XX²³.

García Moreno impulsará la “colonización” por jesuitas contratados exprofeso de esa inmensa provincia con un claro triple objetivo: aportar la fe cristiana (“salvar almas”) y los usos y costumbres occidentales a los aborígenes, a la par que intentar inventariar y extraer sus inmensas riquezas materiales. Al tiempo, afirmar la presencia del Estado ecuatoriano en un territorio secularmente olvidado, frente a las ambiciones

19 Véase en Kennedy-Troya, Alexandra (coord.) *Escenarios para una patria: Paisajismo Ecuatoriano 1850-1930*, Museo de la Ciudad, Quito, 2008, pp. 164-165 y 260-263.

20 Finalizada en 1874. El panóptico es un tipo de construcción carcelaria circular en la que se sitúa en su centro una torre de vigilancia que permite observar a todas las celdas situadas en la perimetral sin ser visto (máximo y eficiente control con el mínimo personal). Véase al respecto la obra pionera de Jeremías Bentham [1791] *El Panóptico* [que incluye “El ojo del poder”, entrevista con Michel Foucault], La Piqueta, Barcelona, 1980. Señalar a este respecto que Foucault ha investigado y aplicado el principio *utilitarista* benthamiano en varias de sus obras (*Vigilar y castigar*, *Microfísica del poder* y *La verdad y las formas jurídicas*). También y en un sentido más amplio véase, Aguirre, Carlos “*Cárcel y sociedad en América Latina: 1800-1940*”, en Kingman Garcés, Eduardo (comp.), *Historia social urbana. Espacios y flujos*, FLACSO, Sede Ecuador/Ministerio de Cultura, Quito, 2009, pp. 209-252.

21 Al respecto véase, Estrada Guzmán, Eduardo *Los Faros de la República del Ecuador 1841-1941*, Historia Marítima del Ecuador, Tomo XIII, Instituto de Historia Marítima (INHIMA), Armada del Ecuador, Guayaquil, 2002, pp. 87-190; se puede encontrar en la web: http://estrada.bz/hme-tomos_y_volumenes/T_XIII-Version_Web.pdf, consulta realizada el 25.08.2013.

22 Para esta cuestión, valoro como insoslayable el documentado estudio de Esvertit Cobes, Natàlia *La incipiente provincia. Amazonía y Estado ecuatoriano en el siglo XIX*, Corporación Editora Nacional/Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2008, pp.59-109. Una buena síntesis histórica en Moreno Yáñez, Segundo E. “Entre quimera y realidad: conocer y dominar las selvas amazónicas 1735-1900” en op. cit. Kennedy-Troya, Alexandra (coord.) (2008), pp.110-137. Véase también, Taylor, Anne Christinne “El Oriente ecuatoriano en el siglo XIX: ‘el otro litoral’”, en Maiguashca, Juan (edit.) *Historia y región en el Ecuador, 1830-1930*, Corporación Editora Nacional/FLACSO/CERLAC, Quito, 1994, pp. 17-67.

23 Sirva como botón de muestra para lo antedicho, estas palabras del escritor y pintor Luis A. Martínez pronunciadas a principios del siglo XX en la “Conferencia dada por el Sr. Don Luis A. Martínez miembro honorario y colaborador, a la Sociedad Jurídico-Literaria: “Lamentablemente por no decir punible, es el descuido del Gobierno y el pueblo ecuatorianos, en orden a la ocupación y conquista pacífica del Oriente. En más de setenta años de vida, las únicas muestras de administración en esa zona han sido los inalicificables abusos de los raros Agentes subalternos que mandaba el Ejecutivo, reclutándolos en los garitos y en las tabernas. En tanto, vagaba confusa, en el alma del pueblo ecuatoriano, la idea de un territorio inmenso, inaccesible, desconocido que se dilata detrás la cordillera ecuatorial (...) Cual es el resultado de esta apatía, de ese sueño enfermizo?...El de que hoy, gran parte de ese soñado Oriente, de ese patrimonio nuestro, de ese hogar nuestro, haya sido usurpado por vecinos poco escrupulosos y poco leales”, en Agoglia, Rodolfo *Pensamiento Romántico Ecuatoriano*, Banco Central del Ecuador—Corporación Editora Nacional, Quito, 1988, 2ª. ed. (véase para esta edición la NOTA 22).

territoriales sobre la Amazonía del vecino Perú. Sin embargo, esta labor “colonizadora” y tras un inicial período de asentamiento de varias misiones (Napó, Macas y Gualaquiza), se saldará con un estrepitoso fracaso por varias causas que, sintéticamente, obedecerían a: los grandes problemas en la financiación de la empresa, los conflictos entre las propias misiones y los caciques del área pero, sobre todo, por la violenta resistencia de las tribus aborígenes (shuar principalmente)²⁴; y de este último conflicto nacería el peyorativo calificativo de “salvajes” para éstos²⁵.



Rafael Troya, **Ríos Orientales** (1914)

Óleo/lienzo, 87 x 126 cm.

Colección privada

Fuente: Kennedy-Troya, A. (coord.), (2008:126).

Comentario: en el Oriente, una barcaza con tres misioneros y cuatro aborígenes dirigiéndose río arriba a la “salvación de las almas”.

24 Bothasso, Juan *Los Shuar y las misiones. Entre la hostilidad y el diálogo*, Mundo Shuar, Quito, 1982.

25 Aunque no solo referido a los aborígenes de la Amazonía, consúltese el interesante trabajo colectivo en Muratorio, Blanca (edit.) *Imágenes e Imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, Siglos XIX y XX*, FLACSO, Quito, 1994; en el mismo sentido y referido a varios países, el catálogo de la exposición *América exótica. Panoramas, tipos y costumbres del siglo XIX*, Banco de la República, Bogotá, 2004.

Como colofón a este apartado y en relación a la Amazonía, cabe señalar la importancia que ésta tendrá como fuente de inspiración (romántica) para numerosos artistas ecuatorianos, tanto en el campo de la pintura (Rafael Troya principalmente y, en menor medida, Luis A. Martínez) como en el de la literatura (Juan León Mera y Luis A. Martínez), cuestión a la que me referiré más adelante.

2.3. Una nota sobre la influencia romántica de Alexander von Humboldt en el Ecuador²⁶

La secular rivalidad geopolítica entre las grandes potencias europeas (España, Francia, Inglaterra, etc.) por ejercer el control sobre las rutas marítimas y comerciales con los territorios ultramarinos ubicados en los otros continentes para el propio abastecimiento de materias primas (metales preciosos, maderas exóticas, productos agrícolas, etc.) y más tarde mano de obra esclava, halla su comienzo en el siglo XV para alcanzar su cénit en el XVIII, prolongándose hasta hoy en día aunque de una manera quizás menos directamente violenta y con otros y múltiples actores. En aquel contexto —finales del siglo XVIII—, la corona española y con el objetivo de recabar información geológica, minera y metalúrgica principalmente²⁷, financió en parte la magna expedición de cinco años (1799-1804) que Alexander von Humboldt junto con el naturalista y médico francés Aimé Bonpland realizaron a los territorios de lo que en la actualidad son Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, México y Cuba. A tal efecto, Carlos IV proveyó a ambos expedicionarios de un documento especial que les confería un to tal amparo y apoyo del Rey (pasaporte del *Consejo de Estado de su Majestad*), así como amplias prerrogativas de desplazamiento y actuación.

Así y partiendo del puerto español de Santa Cruz de Tenerife (Islas Canarias) arribaron a la actual Venezuela para, posteriormente viajar a Cuba y desde este archipiélago a Colombia, donde y tras una larga estadía y a través del paso natural sito en Pasto, seguir por Ibarra a Quito, Latacunga, Ambato (con la célebre ascensión al Chimborazo —fue noticia mundial—, además de al Tunguragua, Pichincha, Antisana, Cotopaxi, Illiniza y Cayamburú), Riobamba, Cuenca, Loja y El Cañar para desde esta última población, proseguir hasta Lima. Posteriormente y desde el puerto peruano de El Callao, se desplazarían a Guayaquil (1803), y de ahí a Acapulco (México) y los EE.UU. En total, la permanencia en territorio ecuatoriano sería de seis meses durante el año de 1802²⁸.

26 La bibliografía sobre Humboldt es absolutamente ingente y parte de ella se encuentra en internet; por ello y muy seleccionadamente, ofrezco la siguiente, fácilmente accesible y en lengua española y en la que, a su vez, consta abundante e interesante bibliografía: el Instituto Schiller tiene un apartado con numerosos artículos sobre Humboldt: <http://www.schillerinstitute.org/newspanish/institutoschiller/ciencia/AlejandroHumboldt>, consulta realizada el 02.01.2014; idem anterior, *HiN, Revista Internacional de Estudios Humboldtianos* (en varios idiomas, incluido español) en: <http://www.uni-potsdam.de/u/romanistik/humboldt/hin/>, consultada realizada el 04.01.2014; sobre la estadía de Humboldt en la actual Centroamérica, AA.VV., *Zentralamerika = Centroamérica / Alexander von Humboldt* (textos bilingües alemán/español), Edición Héctor Pérez Brignoli, Traducción Silvia Kruse, Introducción Ottmar Ette, Universidad de Costa Rica, San José (Costa Rica), disponible en: http://www.avhumboldt.de/wp-content/uploads/2011/11/A.v.Humboldt-Centroam%C3%A9rica_Zentralamerika.pdf, consulta realizada el 02.01.2014; Cuesta Domingo, Mariano y Rebok, Sandra (Coordinadores) *Alexander von Humboldt. Estancia en España y viaje americano*, Real Sociedad Geográfica, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2008, disponible en: <http://www.realsociedadgeografica.com/es/pdf/HUMBOLDT1.pdf>, consulta realizada el 25.01.2014; Beck, Hanno *Alexander von Humboldt*, Fondo de Cultura Económica. México, 1971; Biermann, Kart R: *Alexander von Humboldt*. Fondo de Cultura Económica. México, 1990; Labastida, Jaime *Humboldt, ciudadano universal*, Siglo XXI, México, 1999; Botting, Douglas *Humboldt y el Cosmos. Vida, obra y viajes de un hombre universal (1769-1859)*, Ediciones El Serbal, Barcelona, 1981; Zea, Leopoldo y Taboada, Hernán, (Editores) *Humboldt y la Modernidad*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, Fondo de Cultura Económica, México, 2001; el interesante catálogo con numerosos artículos y bibliografía de Holl, Frank (Editor) *El regreso de Humboldt*, Museo de la Ciudad, Quito, 2001 e, idem anterior, *Alejandro de Humboldt: una nueva visión del mundo*, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid, 2005.

27 Anteriormente, Carlos III había enviado y para diversos fines, varias expediciones al Nuevo Continente: en 1763 fue enviado a Bogotá —capital entonces de la Nueva Granada— el monje botánico y neoplatónico José Celestino Mutis, quién en 1783 dirigiría la famosa Expedición Botánica (Humboldt residiría un año —1801— en la vivienda de aquél); citar también y en la misma época, las ulteriores expediciones botánicas de Ruiz y Pavón (Perú y Chile), o la del doctor Martín Sesse (México, California y Guatemala).

28 Para la estadía de Humboldt en el Ecuador, véase en la edición de sus [1905] *Cartas Americanas*, Compilación, prólogo, notas y cronología de Charles Minguet, Biblioteca Ayacucho Digital, Caracas (Venezuela), s/f, pp. 75-92, en <http://www.bibliotecayacucho.gov.ve/fba/>

Durante todo este largo periplo, Humboldt, constantemente realizaba todo tipo de experimentaciones científicas merced al moderno equipo que portaba (mediciones de temperaturas a diversas altitudes incluido el mar y las corrientes marítimas, barométricas, pluviales, astronómicas, metereológicas, cálculo por trigonometría de las altitudes de los nevados y otras montañas y/o ciudades, cálculo de latitudes y longitudes, experimentaciones físicas y químicas, etc.), alzamiento de mapas geográficos, topográficos, geológicos y vulcanológicos, toma de muestras mineralógicas, botánicas, zoológicas (insectos), etc., redactando incansablemente notas de todo lo experimentado, visto y/o acaecido durante el prolongado viaje, al tiempo que parte de su producción bibliográfica y la realización de numerosísimos dibujos, croquis, bocetos y esquemas de cuadros para ilustrar sus posteriores publicaciones²⁹. Así mismo, no dejaba de interesarse por la historia y las costumbres, tanto de las colonias visitadas (blancos, criollos y/o mestizos) como de los diversos pueblos aborígenes que conoció (por ejemplo, Humboldt era un acérrimo antiesclavista y del sistema colonial imperante), o de las anteriores culturas que se habían desarrollado y habitado en esos territorios.



Grabado de Humboldt "Vista del Chimborazo y del Carguairazo" en su libro [1816] *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, lámina XVI (catorce láminas dedicadas al Ecuador)³⁰.

index.php?id=97&backPID=96&swords=humboldt&tt_products=74, consulta realizada el 10.06.2013.

- 29 Dentro de la vastísima producción bibliográfica de Humboldt y además de los libros que se irán citando a lo largo de este apartado, he consultado [1826] *Ensayo político sobre la isla de Cuba*, Presentación de Vladimir Acosta, Biblioteca Ayacucho Digital, Caracas (Venezuela): http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=96&swords=humboldt&tt_products=326, consultado el 07.01.2014; *Breviario del Nuevo Mundo*, Selección y presentación Oscar Rodríguez Ortiz, Biblioteca Ayacucho Digital, Caracas (Venezuela), 1993: http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=96&swords=humboldt&tt_products=260, consultado el 07.01.2014, y [1811] *Ensayo Político sobre el reino de la Nueva España* en <https://archive.org/details/ensayopoliticos00arnagoog>, consultado el 09.01.2014, y [1801-1802] Yudilevich L, David (Edición y prólogo) *Mi viaje por el Camino del Inca. Antología*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile (Chile), 2006.
- 30 Humboldt, Alexander von [1816] *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, Marcial Pons, Madrid, 2012

Dicho lo anterior, conviene precisar y a los efectos de este ensayo que Humboldt aunaba el *espíritu ilustrado* con la sensibilidad propiamente romántica, es decir, la irrenunciable necesidad de la razón en la aplicación del método científico (observación y experimentación en detrimento de una mera ciencia descriptiva) con una concepción holística del Universo y en la que cada parte estaba interrelacionado con el “*Todo Natural*”, al igual que el ser humano con su entorno geográfico (geografía física y humana)³¹. O más exactamente, lo que más le interesa no son los fenómenos (naturales y/o humanos) en sí mismos, sino las relaciones que se establecen entre ellos (*lo sistémico* que se diría contemporáneamente); y ahí, su deuda con Kant —reconocida por el mismo— es notoria.

Así y en su magna obra [1845-1859] *Cosmos: ensayo de una descripción física del mundo*³² y muy particularmente en su larga “Introducción” (volumen I), Humboldt establece por primera vez en un escrito de este tipo y que por otro lado pretende ser divulgativo —de ahí su apelación a *lo literario*: “*causará deleite y cautivará la sensibilidad*”³³—, la necesidad de una ética del saber en constante imbricación con una estética de la percepción y la sensibilidad hacia la naturaleza³⁴:

“*La naturaleza es el reino de la libertad, y para pintar vivamente las concepciones y los goces que su contemplación profunda espontáneamente engendra, sería preciso dar al pensamiento una expresión también libre y noble en armonía con la grandeza y majestad de la creación*” (1874, I, pág. 1).

Si como señalaba, la concepción que Humboldt tiene del Universo es la de una interconexión entre todos los fenómenos, es precisamente el carácter de aquélla la que otorga a éste un profundo orden y armonía. Y aunque la naturaleza supone un continuo cambio (“*metamorfosis*”, concepto —y término— tomado de

(varias edit.). Sobre las láminas relativas al Ecuador, véase de Moreno Yáñez, Segundo E. y Borchart de Moreno, Christiana “Los Andes ecuatoriales: entre la estética y la ciencia. Las catorce láminas relativas al Ecuador en la obra *Vues des Cordillères et Monuments des Peuples Indigènes de l’Amérique de Alexander von Humboldt*”, *HiN, Revista Internacional de Estudios Humboldtianos*, XI, 20,2010 en http://www.uni-potsdam.de/u/romanistik/humboldt/hin/hin20/inh_moreno.htm#, consultado el 15.07.2014.

- 31 Es sabido que Humboldt fue el iniciador de la geografía moderna y que tanta repercusión tendría en el ulterior desarrollo de esta disciplina; para esta cuestión véase Capel, Horacio *Filosofía y ciencia en la Geografía contemporánea. Una introducción a la geografía*, Barcanova, Barcelona, 1981; Gómez de Mendoza, J.J., Muñoz Jiménez, N. y Ortega Cantero, A., *El pensamiento geográfico: Estudio interpretativo y antología de textos (De Humboldt a las tendencias radicales)*, Alianza, Madrid, 1988; Rucínque, Héctor F. y Jiménez Wellington *El Papel de Humboldt en el Origen y Desarrollo de la Geografía Moderna*, SEMESTRE GEOGRÁFICO, Volumen 1, N° 2, Octubre de 2001, Bogotá (Colombia), en http://www.geotropico.org/files/Rucínque_2001_Humboldt.pdf, consultado el 15.01.2014; Escamilla Vera, Francisco *Apuntes críticos sobre la obra geográfica de Alejandro de Humboldt*, Biblio 3W, Revista bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales, Vol. VI, n° 324, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2001, disponible en <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-324.htm>, consulta realizada el 10.01.2014, y Kohlhepp, Gerd *Reconocimiento científico del viaje de Alexander von Humboldt por los trópicos latinoamericanos (1799-1804) desde una perspectiva geográfica*, Población y Sociedad, n° 10/11, Tucumán (Argentina), 2003, disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3265721>, consulta realizada el 21.01.2014.
- 32 Para este ensayo, he utilizado la edición facsímil *Cosmos: ensayo de una descripción física del mundo*, vertida al castellano por Bernardo Giner y José de Fuentes, editada por la Imprenta de Gaspar y Roig, Editores, Madrid, 1874, respetando la grafía de la época —gramática y sintaxis— en las citas reproducidas en el texto. Conviene señalar que esta edición facsímil solo contiene los cuatro primeros libros de “*Cosmos*”, ya que al fallecimiento de Humboldt (1859), quedó inacabado el quinto volumen que sería publicado tres años más tarde en Alemania. No obstante y más recientemente, se ha editado por primera vez en español dicho quinto volumen —más los cuatro anteriores— con el mismo título y en Edición e introducción de Sandra Rebok, prólogo de Miguel Ángel Puig-Samper y epílogo de Ottmar Ette en coedición por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y Los Libros de la Catarata, Madrid, 2011. Así mismo, señalar que la edición original de “*Cosmos*” fue publicándose de 1845 a 1858, traducándose a catorce idiomas (en español en 1874/75) y alcanzando un enorme éxito e influencia en diversos ámbitos del conocimiento.
- 33 “En la obra que nos ocupa [*Cosmos*], los hechos parciales no serán considerados mas que en sus relaciones con el todo. Cuanto mas elevado es este punto de vista tanto mas reclama la esposicion de nuestra ciencia un método que le sea propio, un lenguaje animado y pintoresco” (1874, I, pág. 38).
- 34 Resulta muy significativo sobre esta cuestión que el subtítulo a esta “Introducción” sea “*Consideraciones sobre los diferentes grados de goce que ofrecen el aspecto de la naturaleza y el estudio de sus leyes*”.

Goethe, cfr. 1874, I, pág. 19) merced a la constante interrelación y encadenamiento de sus componentes de todo tipo, subyace a ésta una unidad de todas sus fuerzas (“*principio de unidad*”). Por ello y con la finalidad de descubrir a través del método científico (observación, experimentación y deducción) esas interacciones, es preciso considerar a los fenómenos naturales, no aisladamente, sino en sus múltiples y dispares conexiones.

No obstante y como anteriormente aludía, Humboldt reclama para el científico una especial sensibilidad para/con la naturaleza —“*contemplación*”—, ya que ésta es la que le permitirá aprehenderla como un todo, además y muy fundamentalmente de procurarle a través de esa percepción, un goce estético que redundará en su propia alma en una suerte de “educación sentimental” que, además, reviste un carácter universal:

“El simple contacto del hombre con la naturaleza, ésta influencia del gran ambiente (...) ejercen un poder tranquilo, endulzan el dolor y calman las pasiones, cuando el alma se siente íntimamente agitada. Estos beneficios los recibe el hombre por todas partes, cualquiera que sea la zona que habite, cualquiera que sea el grado de cultura intelectual á que se haya elevado” (1874, I, pág. 5)³⁵.

Patente será su deuda con Kant respecto a la cuestión de lo sublime³⁶ para, más adelante y en relación a este tema, precisar que: “*La imagen de lo infinito une el mundo de los sentidos con el mundo de las ideas y de las emociones [sentimientos]*” (1874, I, pág. 36). Así, esa “educación sentimental” que procura el sentimiento (romántico) ante la naturaleza, resulta insoslayable en la investigación de ésta. Por ello, se puede afirmar que ciencia y estética conforman una unidad insoslayable e interrelacionada para el conocimiento del Universo.

Y toda esta concepción romántica sobre la naturaleza³⁷, hallará su plasmación y a los efectos que guían a este ensayo, en el tomo II de “*Cosmos*” y en su capítulo segundo titulado “*Influencia de la pintura de paisaje en el estudio de la Naturaleza*”³⁸. En él, Humboldt y ya desde el comienzo, establece los

35 Este carácter universal viene reforzado en la propia sensibilidad y/o imaginación de todo ser humano: “Todo cuanto nuestros sentidos perciben vagamente, todo cuanto los parajes románticos presentan de mas horrible, puede llegar á ser para el hombre manatial de goces; su imaginacion encuentra en todo medios de ejercer libremente un poder creador. En la vaguedad de las sensaciones, cambian las impresiones con los movimientos del alma, y, por una ilusión tan dulce como fácil creemos recibir del mundo exterior lo que nosotros mismos sin saberlo hemos depositado en él” (1874, I, pp. 5-6).

36 “El sentimiento de lo sublime, cuando nace de la contemplación de la distancia que nos separa de los astros, de su magnitud, y en general de estension física, se refleja en el sentimiento de lo infinito, que pertenece á otra esfera de ideas, al mundo intelectual” (1874, I, pág. 18). Cfr. véase la Nota 46 de la **Primera Parte** de este ensayo.

37 Véase al respecto, Corbera Millán, Manuel “Ciencia, Naturaleza y Paisaje en Alexander von Humboldt”, *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, n° 64, pp. 37-64, 2014 disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4653624.pdf>, consulta realizada el 13.01.2014 y, Misch, Jürgen “Ciencia y Estética. Reflexiones en torno a la presentación científica y representación artística de la Naturaleza en la obra de Alexander von Humboldt” en Cuesta Domingo, Mariano y Rebok, Sandra (Coordinadores) *Alexander von Humboldt. Estancia en España y viaje americano*, op. cit., pp. 279-298.

38 En el libro del propio Humboldt [1849] *Cuadros de la Naturaleza*, Los libros de la Catarata, Madrid, 2003 (varias edit.) y entre otras cuestiones, se encontrarán numerosas referencias a la pintura de paisaje y a la contemplación estética de la naturaleza, al igual que en [1805] *Ensayo sobre la geografía de las plantas acompañado de un cuadro físico de las regiones equinocciales*, Edición de J. Sarukhán, Siglo XXI, México, 1997. Y sobre esta cuestión, véase Gómez Mendoza, Josefina y Sanz Herráiz, Concepción “De la biogeografía al paisaje en Humboldt: pisos de vegetación y paisajes andinos equinocciales”, *Población y sociedad, Revista regional de estudios sociales*, volumen 17, Tucumán (Argentina), 2010, pp. 29-57 en http://www.poblacionysociedad.org.ar/include/ABS/abs_v17_Gomez_Sanz.php, consultado el 12.01.2014, y Pimentel, Juan *Cuadros y escrituras de la naturaleza*, Asclepio, Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Volumen LVI-2, Madrid, 2004, disponible en: <http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/view/50/51>, consultado el 12.01.2014 (en este mismo número de hallará un *Dossier: Alexander von Humboldt y la nueva imagen científica de América*: <http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/issue/view/6>; idem anterior). Para la influencia de Humboldt

postulados románticos que le demanda a la pintura de paisaje: “*la pintura de paisaje (...) puede ligar el mundo visible al invisible, cuya union es el último esfuerzo y el fin mas elevado de las artes de imitación*” (1874, II, pág. 72). Es decir y además del carácter pedagógico que éste género supone tanto en el ámbito inequívocamente científico como en el —digamos— sensibilizador ante la naturaleza, debe mostrar (“*imagen*”) la experiencia estética de lo suprasensible y/o infinito³⁹. Pero para que ello sea posible, el artista debe previamente haber desarrollado tanto sus dotes de agudo observador como y sobretodo su propia sensibilidad estética ante/con la naturaleza: “*El gran estilo de la pintura de paisaje es el fruto de una contemplacion profunda de la Naturaleza y de la transformación que se verifica en el interior del pensamiento*” (1874, II, pág. 84).

Humboldt citará a una serie de pintores de —fundamentalmente— el siglo XVII (Claudio de Lorena, Ruysdael, Poussin, etc.) y que a su juicio ejemplarizan esa actitud ante la naturaleza⁴⁰. Por ello, en la pintura de paisaje

“hay que distinguir el elemento limitado que suministra la percepcion sensible y la ilimitada cosecha que fecundizan una profunda sensibilidad y una imaginación poderosa. Merced á esta fuerza creadora la pintura de paisaje ha tomado un carácter que la convierte tambien en una especie de poesía de la Naturaleza” (1874, II, pp. 84-85)⁴¹.

Y como mejor ejemplo de motivo de inspiración para los pintores de paisaje “*menos felizmente dotados*”, propondrá a la naturaleza tropical por un doble motivo: sus numerosísimos y nuevos elementos que ofrece (“*ricos materiales*”) y la propiedad “*de excitar mas activamente la sensibilidad y la imaginación*” (1874, II, pág. 85). También exhortará al final de este capítulo, a la ubicación junto a los museos de grandes panoramas circulares con representaciones de escenas de la naturaleza en que se despliegue “*su salvaje abundancia y toda la plenitud de la vida*”, y con la finalidad “*de propagar el estudio de la Naturaleza*” y “*la grandeza sublime de la creacion*” (1874, II, pp. 88-89); es decir, la ciencia y la estética unificadas mediante la representación (romántica) de la naturaleza al servicio de una *pedagogía* ciudadana que aúne conocimiento y *educación sentimental*.

Las ideas que Humboldt enunciase sobre la pintura de paisaje, suscitarán casi a la inmediata publicación de su “*Cosmos*”, no solo una gran influencia en numerosos artistas, sino que además propiciaron una

en la pintura venezolana del XIX, véase Esteva-Grillet, Roldán “La influencia de Alejandro de Humboldt en dos artistas venezolanos del siglo XIX”, ARBOR, Ciencia, Pensamiento y Cultura, CLXXXV 740, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2009, pp. 1185-1196, disponible en <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/388/389>, consultado el 02.01.2014.

39 No deja de resultar curioso a este respecto que Humboldt se reclama reiteradamente en sus escritos, tanto de la tradición clásica (antigüedad greco-romana) como de la clasicista y neoclasicista y, muy particularmente de Winckelmann, Johann Joachim. Véase de éste autor y entre otros, [1755] *Reflexiones sobre la imitación de los griegos en la escultura y la pintura*, Introducción y notas de Salvador Mas, Fondo de Cultura Económica, México, 2008 (varias edit.) siendo su obra más conocida, [1764] *Historia del arte en la Antigüedad*, Iberia, Barcelona, 1985 (varias edit.), y [1769] *Lo bello en el arte*, Amorrortu, Buenos Aires (Argentina), 1985 (varias edit.).

40 Cabría matizar a este respecto lo desarrollado en la **Primera Parte** de este ensayo, ya que no puede hablarse de pintura de paisaje propiamente dicha hasta el siglo XVIII. No obstante, hay que tener en cuenta lo señalado en la Nota anterior a propósito del *gusto* en Humboldt.

41 También escribe Humboldt: “La pintura de paisaje dispone soberanamente de la estension y de la forma de los objetos. Para ella, el espacio carece, por decirlo así, de límites”; y un poco más adelante, “la claridad y el color que el cielo puro ó ligeramente velado del Ecuador, estiende sobre todos los objetos colocados en la superficie de la tierra, da al paisaje una especie de poder misterioso que únicamente puede reproducir la pintura cuando consigue imitar aquellos juegos tan dulces de luz” (1874, II, pág. 91 para ambas citas).

suerte de peregrinaje por parte de algunos de aquéllos por los lugares que previamente había visitado o explorado el propio Humboldt y, siguiendo las ideas estético—artísticas de éste, produjeron una cuantiosa obra plástica. Siquiera citar entre éstos a los norteamericanos Frederic Edwin Church⁴², Louis Rémy Mignot, Titian Ramsay Peale, Norton Bush y Martin Johnson Heade o, a los europeos Johann Moritz Rugendas, Ferdinand Bellermann, Albert Berg, Karl Nebel y Eduard Hildebrandt.

Y aunque más tardíamente en el Ecuador⁴³, la influencia de Humboldt como científico, esteta y artista llegó, bien a través de la traducción al español de la mayoría de sus obras, bien mediante la difusión de sus numerosos grabados y dibujos aportados por los numerosos viajeros y científicos que visitaron el país, principalmente contratados por el Presidente Gabriel García Moreno en su afán renovador y de progreso para el país, tal y como ya he señalado en el apartado anterior. Y prueba de ello y como se comentará más adelante, esta influencia será patente en la obra paisajística de Rafael Troya.



Obra de Humboldt “Chimborazo visto desde el plano de Tapia” en su libro [1816] *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, lámina XXV

Fuente: Moreno Yáñez, Segundo E. y Borchart de Moreno, Christiana, op. cit.,⁴⁴.

42 Ver Nota 15.

43 Para esta cuestión, ver Kennedy Troya, Alexandra “La percepción de lo propio: Paisajistas y científicos ecuatorianos del siglo XIX” en Holl, Frank (Editor), op. cit., (2001:113-127).

44 Ver Nota 30.

2.4. Algunos apuntes sobre pensamiento, estética y arte románticos ecuatorianos en el siglo XIX

Los rígidos cánones y normativas que el neoclasicismo estético —de raíz ilustrada— había impuesto en la creación artística (predominio de la razón/idea/verdad sobre las meras apariencias, jerarquización de los géneros, observancia de las reglas, estimación de la “claridad” y la “simplicidad” como expresión del “buen gusto,” etc.) como alternativa a los excesos barrocos, serán fuertemente cuestionados a mediados del siglo XIX por las nuevas propuestas románticas. Éstas, aportadas sobre todo por los numerosos viajeros (científicos, exploradores, artistas, técnicos, hombres de negocios, etc.) que arribaron al Ecuador —principalmente a partir del primer tercio de dicho siglo— mediante textos (teóricos y/o literarios posteriormente algunos traducidos al español), láminas, fotografías, etc., supusieron un paulatino cambio en el gusto estético—artístico neoclásico vigente, en favor del romántico⁴⁵.

Y a este respecto, conviene aclarar varias cuestiones. En primer lugar, la recepción en el Ecuador del Romanticismo fue bastante tardía pues, este movimiento ya estaba periclitando en Europa (se comenzaba a imponer con fuerza el impresionismo y, un poco más tarde, el realismo y/o naturalismo), cuando arribó al país. En segundo lugar y muy fundamentalmente, el Romanticismo halló su mayor implantación en la literatura, ya que en el propio terreno del pensamiento y/o de las ideas, la escolástica seguía muy vigente y, ello condicionó y determinó sobremanera los propios conceptos originales del movimiento; no obstante y como enseguida se verá:

“El movimiento romántico en el Ecuador puso al descubierto sus implicaciones no sólo literarias sino también políticas, al establecer contacto con problemáticas de corte nacionalista que entendieron al pueblo como un organismo vivo, animado por una especie de espíritu peculiar, que se expresaba a través del idioma, las costumbres, la religión, el derecho, las instituciones y la literatura de un pueblo”⁴⁶.

45 Ingente es el número de publicaciones actuales y que bajo diversos formatos (estudios científicos, memoria de viajes, diarios, informes diplomáticos, militares o económicos, relatos, etc.) realizaron en su día los numerosísimos extranjeros que a partir de ese período —y antes—, arribaron, tanto a Latinoamérica como especialmente al Ecuador. Así, referido al Ecuador y exclusivamente en el ámbito histórico—cultural y especialmente en el de la memorialística, muy seleccionadamente y por su indudable interés, véase Toscano, Humberto, Estudio y selección de, *El Ecuador visto por los extranjeros: viajeros de los siglos XVIII y XIX*, Cajica, Puebla (México), 1960; Lara, Darío *Viajeros franceses al Ecuador en el siglo XIX*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1972; Lisboa, Miguel María [1843-44/1852-54] *Relación de un viaje a Venezuela, Nueva Granada y Ecuador*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1992; MacFarlane, Thomas *Hacia los Andes: notas de viaje a América del Sur* (1876), Abya-Yala, Quito, 1994; Spruce, Richard [1908] *Notas de un botánico sobre el Amazonas y los Andes: apuntes de los viajes por el Amazonas y sus tributarios, el Trombetas, Río Negro, Usupés, Casiquiari, Pacimoni, Huallaga y Pastaza: también por las cataratas del Orinoco, a lo largo de la cordillera de los Andes ecuatorianos y peruanos y por las costas del Pacífico durante los años 1849-1864*, Abya-Yala, Quito, 1996; Whymper, Edward [1893] *Viajes a través de los majestuosos Andes del Ecuador*, Abya-Yala, Quito, 1994, 2ª. edición; Hassaurek, Friedrich [1867] *Cuatro años entre los ecuatorianos*, Abya-Yala, Quito, 1997, 3ª. edición; Avendaño, Joaquín de [1859 y 1861] *Imagen del Ecuador: economía y sociedad, vistas por un viajero del siglo XIX*, Introducción y organización documental de Leoncio López-Ocón Cabrera, Corporación Editora Nacional, Quito, 1985; Terry, Adrian R. [1834] *Viajes por la región ecuatorial de América del Sur, 1832*, Abya-Yala, Quito, 1994; Simson, Alfred [1877] *Viajes por las selvas del Ecuador y exploración del río Putumayo*, Abya-Yala, Quito, 1993; Kolberg, Joseph [1897] *Hacia el Ecuador: Relatos de viaje*, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 1977; Pierre Francois, Padre *Viaje de exploración al oriente ecuatoriano 1887*, Abya-Yala, Quito, 1998; Osculati, Gaetano [1854] *Exploraciones de las regiones ecuatoriales. A través del Napo y de los Ríos de las Amazonas. Fragmento de un viaje realizado en las dos Américas en 1846-47-48*, Abya-Yala, Quito, 2000 (consúltese la web —en italiano—: <http://www.codazzi.mitreum.net/es/figura/gaetano.php>); Botasso, Juan (compilador), *Los Salesianos y la Amazonia (Relatos de Viajes, 1893-1909)*, Tomo I, Abya Yala, Quito, 1993; Espada Marcos, Jiménez de la, Martínez, Francisco de Paula, Almagro, Manuel y Isern, Juan [1928] *El Gran Viaje* [Comisión Científica del Pacífico —española—, 1862-65], Abya-Yala/Agencia Española de Cooperación Internacional, Quito, 1998 (consúltese las web: www.csic.es/cbic/BGH/espada/pagina.htm y www.pacifico.csic.es); Judde, Gabriel, op. cit., pp. 1-332.

46 Paladines, Carlos (1990:146).

Al tiempo, otros aspectos del neoclasicismo siguieron vigentes y se hibridaron con los del romanticismo. Y en tercer lugar, hubo una adaptación sincrética entre aquellos postulados y las propias idiosincrasias locales (costumbres, creencias, tradiciones, formas vida, etc.), resultando de ello una muy peculiar forma “romántica” como enseguida se comentará. Además, cabe añadir que en esta recepción⁴⁷, se solapan tanto algunas ideas correspondientes al primer romanticismo como a las del segundo, así como a las marcadas diferencias según países (Inglaterra, Alemania, Francia, Italia y España) aunque, cabría matizar, que muy principalmente se conoce en Latinoamérica y el Ecuador al romanticismo europeo —sobre todo el literario— mediante el pensamiento y traducción francesa, bien por la llegada de numerosas obras, bien por los viajes que realizaron a Francia diversos intelectuales y/o artistas de la época.

Si líneas arriba apuntaba el peculiar sincretismo de la recepción romántica en el Ecuador, ésta hallará en sus diversas facetas (pensamiento, pintura y literatura) su mayor concreción en las ideas de Herder y su, en parte, ulterior aplicación al tema de la naturaleza y, más particularmente, en la representación plástica y literaria del paisaje autóctono desde las categorías estéticas de lo sublime romántico.

Efectivamente y siguiendo los postulados más historicistas del alemán J.G.Herder⁴⁸, a saber, la determinación del espíritu de los pueblos (*Volksgeist*) como verdadero forjador de la(s) Historia(s), se valorará a la naturaleza autóctona, a su extrema variedad y riqueza (climatológica, geológica, botánica, zoológica, etc.) como una recuperación de lo propio y, por tanto, de afirmación de lo nacional. Y en el mismo sentido, también se valorará la variedad de usos y costumbres, tradiciones, lenguajes, razas, etc. como parte forjadora de la (propia) historia y, por tanto y así mismo, de la fundamentación —diacrónica y sincrónica— y reconocimiento del hecho nacional. En consecuencia:

“No pertenecemos a la Nación por un acto político de libre elección, sino siempre por algunas de esas determinaciones históricas [climatología, lenguajes, usos y costumbres,

47 Para una *Estética de la recepción*, véase la compilación de ensayos del mismo título de Rainer Warning (ed.), La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1989; el clásico trabajo de Jauss, Hans Robert *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*, Taurus, Madrid, 1986 [traducción parcial del original alemán] e, Iser, Wolfgang *El acto de leer*, Taurus, Madrid, 1987.

48 Johann Gottfried von Herder, considerado uno de los fundadores —junto con Goethe— del primer movimiento romántico (*Sturm und Drang* —“Tormenta e ímpetu”—) en el último cuarto del siglo XVIII, reivindicará una nueva filosofía de la historia que, en contra de los postulados ilustrados al respecto (historia universal basada en la idea de progreso y a partir de criterios absolutos y evolutivos de carácter netamente eurocéntrico —escala comparativa entre pueblos, culturas y/o naciones— y, en relación a ello, la creencia en el concepto de “hombre en general”; ver apartado 2.1. **La Europa decimonónica y la idea de progreso**), hallará su sentido en función del conocimiento particular de cada pueblo y/o cultura en cada período específico de su propia historia y basado en sus respectivos parámetros. Por ello, no puede hablarse de una Historia Universal de la Humanidad (ni de “hombre en general”), si no de múltiples “historias”, diferentes y, fundamentalmente, inconmensurables entre sí. A su vez, la autonomía de cada “historia”, está determinada por factores netamente intrínsecos y entre los que destaca muy especialmente el entorno geográfico de cada uno de ellos que, en la constante interrelación evolutiva de aquella(s) mediante un *principio vital* que se modifica internamente a sí mismo —autorregulación— para una mejor adecuación a las circunstancias exteriores, constituye así su propio “carácter nacional” (Herder denomina “*fuera genética*” a la causa de la diversidad humana dependiente del clima); es decir y en palabras del propio autor, el “espíritu de los pueblos” (*Volksgeist*). De ello se deduce, la profunda simbiosis entre el contexto geofísico (por ejemplo, el sentimiento ante el paisaje propio) y el particular “carácter nacional” y, en consecuencia, la historia de cada pueblo y/o cultura. Y a su vez, aquellas “historias” se interrelacionan orgánicamente con la Naturaleza mediante cada *pueblo* particular, ahora entendida ésta como *natura naturans*, es decir, como principio generador de todo lo existente. Finalmente y en relación a este último concepto añadir que, aunque en un principio Herder lo asociaba con Dios, paulatinamente lo irá reemplazando por una suerte de panteísmo naturalista. Véase de Herder, Johann Gottfried von [1774] *Otra filosofía de la historia para la educación de la humanidad. Contribución a otras muchas contribuciones del siglo*, en *Obra Selecta*, Traducción y notas de Pedro Ribas, Ediciones Alfaguara, Madrid, 1982, pp. 273-367 y, muy especialmente, [1784-1791] *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1959. Finalmente, señalar que el libro *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad* citado, llegó al Ecuador en traducción francesa y prologado por Edgar Quinet que incidía sobremanera en el determinismo humano por el medio físico, “preludiando una interpretación generalizada de las culturas y de los “genios” nacionales (...) a partir del clima y el ambiente geográfico”, en Agoglia, Rodolfo *Pensamiento Romántico Ecuatoriano*, Banco Central del Ecuador-Corporación Editora Nacional, Quito, 1988, 2ª. ed., pág. 39.

etc.]; *no ingresamos a ella, sino que la integramos y, además (...), no como individuos singulares, sino como seres sociales, como miembros de una estructura mediadora que es la sociedad civil. La Nación es una configuración orgánica emergente de la sociedad, pero más amplia y compleja que ésta, porque reúne otros valores y principios*⁴⁹.

Y ello, qué duda cabe, entronca y refuerza, tanto la conciencia como la perspectiva constructiva del estado nacional garciano.

Así, la vivencia y el sentimiento estético de la naturaleza y dada su intrínseca especificidad, tanto histórica como formal, no podrá ser representada bajo los cánones europeos, si no que buscará unas formas propias en su plasmación artística. Por ello, se puede afirmar que por primera vez en el Ecuador, asistimos a la fundamentación de unas poéticas nacionales que buscan, a partir de los modelos románticos europeos, sus propios caminos de expresión para, además, poder proyectarse como cultura propia en el ámbito universal.

Autores como Juan León Mera, Juan Montalvo, Elías Laso, Federico González Suárez, Remigio Crespo Toral, Luis A. Martínez, Jesús Quijada, César Alfonso Pástor, Angel Modesto Paredes, Ricardo Larraín y Bravo, Anastasio Viteri, Aurelio Espinosa Pólit y José María Vargas⁵⁰, comparten en sus escritos, más allá de los lógicos matices propios, la mayoría de las propuestas herderianas sobre su visión de la historia universal, los pueblos y sus razas o, el paisaje propio como forjador de las naciones, el carácter de éstas y, por tanto, sus propias historias, aunque y como también señalaba líneas arriba, tamizadas por una profunda fe católica que, en última instancia y a través de su escolasticismo y dogmática, trascendentalizaba teológica y/o providencialistamente sus respectivos pensamientos en la mayoría de ellos⁵¹.

En los anteriores términos y por su importancia e influencia en toda una generación de literatos ecuatorianos, cabe destacar el ensayo de Juan León Mera *¿Es posible dar un carácter nuevo y original a la poesía sudamericana?*, perteneciente a su libro *“Ojeada Histórico Crítica sobre la poesía ecuatoriana”* de 1868⁵². En este ensayo, Mera hace suyos los postulados herderianos sobre la organicidad relacional entre el ser humano y las leyes de la naturaleza/universo:

49 En Agoglia, Rodolfo (1988:45).

50 No todos los autores citados se corresponden con la época descrita pues, en algunos casos, se prolonga hasta entrado el siglo XX; no obstante, he valorado la pertinencia de su inclusión porque y además de su incuestionable importancia, suponen la diacronía histórica del pensamiento romántico ecuatoriano. Así y en el caso de los seis primeros autores, se hallará una interesante antología de textos, así como una brillante introducción tanto al Romanticismo en general como al Romanticismo ecuatoriano en particular, en Agoglia, Rodolfo, op. cit. En el mismo sentido y para los siete autores restantes, véase Prieto Castillo, Daniel, Estudio Introductorio y Selección, *Pensamiento Estético Ecuatoriano*, Banco Central del Ecuador—Corporación Editora Nacional, Quito, 1986. Y también y en el mismo sentido, puede consultarse la antología *Teoría del Arte en el Ecuador*, Estudio Introductorio de Edmundo Ribadeneira, Banco Central del Ecuador—Corporación Editora Nacional, Quito, 1987; no obstante dicho título, conviene precisar que más que una *teoría del arte* al uso, se trata, más bien, de diversos cortos artículos referidos a poesía, música, arquitectura, pintura e historia del arte —principalmente— y escritos por una serie de autores del siglo XIX y XX (por ejemplo, Juan León Mera, Honorato Vázquez, Remigio Crespo Toral, Quintiliano Sánchez, Manuel J. Proaño y un largo etcétera), pero que no llegan a desarrollar en ningún caso, un corpus teórico y/o un desarrollo conceptual sistemático que pueda abocar a una(s) teoría(s) artística(s). En definitiva, resultan más bien pensamientos sueltos sobre diversos aspectos y/o cuestiones artísticas.

51 Por ejemplo, será el escrito apologético *El genio del Cristianismo* [1802] del francés Francois-René de Chateaubriand, uno de los libros más leídos y referenciados por los escritores románticos ecuatorianos; véase el estudio que le dedica Federico González Suárez *Chateaubriand* en Agoglia, Rodolfo (1988:321-335). Sobre la citada obra de Chateaubriand, véase la edición *El genio del cristianismo*, Traducción de M. M. Flammant. Ciudadela Libros, Madrid, 2008 (varias edit.).

52 Las referencias (citas y paginación al final de éstas) a este ensayo de Juan León Mera se encuentran en la antología de Agoglia, Rodolfo (1988:68-80). La importancia de Juan León Mera en la construcción de “lo nacional” desde una perspectiva romántico-herderiana y

“El poder del ingenio, de las ciencias y de la ambición humana, escolla y se rompe al tropezar con las leyes superiores que reglan y gobiernan las infinitas partes del universo: leyes ocultas y misteriosas, y que están por lo mismo lejos de la comprensión y del poder del hombre, por más que la sabiduría le eleve sobre sus semejantes y éstos le proclamen semidiós.” (pág. 69).

Al tiempo, también señalará la decisiva importancia de los “localismos” geográficos para justificar el determinismo que éstos ejercen en la diversidad cultural y racial humana, eso sí, en clave teológica:

“En la variedad de la naturaleza está la variedad del hombre. Este, llamado rey de la creación, es a su vez esclavo de cierta fuerza oculta que hay en la misma creación y que le gobierna de manera absoluta e irresistible. Si él abate las selvas, aplana los montes y se burla de las ondas del océano, las selvas, los montes y los mares le dan ideas, caracterizan su índole, forman su vida, y éste es la fuerza a que no puede resistir, y le obliga a ocupar un punto determinado y fijo en el mundo” (pág. 70).

Y a aquéllos determinismos, se sumarán como factores secundarios que inciden en la constitución de sus irreductibles especificidades, los plurales usos y costumbres, tradiciones, creencias, etc. de los diferentes pueblos: *“otras causas (...) que contribuyen a establecer la variedad entre los hombres considerados como seres racionales y pensadores. Tales causas son las religiones, las historias y las costumbres”* (pág. 70).

No obstante y para Mera, serán las costumbres el factor más importante en la fundamentación de la identidad de los pueblos, ya que aquellas y en definitiva, se constituyen en su moral y, lo que es más importante para un romántico, en su espíritu:

“Las costumbres son los rasgos típicos de los pueblos y forman su aspecto material y moral; son una especie de espíritu, si se me permite la expresión, que pone en movimiento todos los resortes del organismo individual y social con tal fuerza y poder que su operación, si alguna vez se modifica, es sólo por el constante trabajo de los siglos que ruedan sobre las naciones” (pág. 72).

A tenor de lo citado y una vez enunciadas esas irreductibles especificidades de los pueblos, y en la reivindicación de una literatura verdaderamente autóctona (“americana” y, por ende, ecuatoriana) y que prescindiera de las influencias foráneas (europeas principalmente), Mera afirmará que *“la literatura es el pueblo; si en el estilo se refleja el carácter íntimo del individuo, en la literatura aparece entera el alma de la sociedad”* (pág. 73).

En definitiva, el autor entiende que —como otros literatos y pensadores de su generación—, la literatura y además de creativa, debe ser ante todo “pedagógica”, es decir, servir a través de sus propuestas artísticas, a la concienciación en la (necesaria) construcción de la nación —identidad⁵³— ecuatoriana.

mediante la literatura (especialmente de la poesía, tan cara a los románticos europeos), ha sido acentuada por Paladines, Carlos (1990:227-232): “En 1868 se editó *Ojeada Histórico Crítica sobre la poesía ecuatoriana*, obra de Juan León Mera (1832-1894), en la cual quedaron grabadas las claves que sobre lo “americano” y lo “nacional”, no sólo él, sino toda una corriente habría de nutrirse, al compartir sus planteamientos a lo largo del país y del siglo XIX, Remigio Crespo Toral, González Suárez, Julio Zaldumbide, Miguel Riofrío...” (pág. 228); en definitiva, esta obra supuso un cambio absolutamente radical en la literatura ecuatoriana de su tiempo.

53 O como escribe Paladines, Carlos (1990:132): “La identificación romántica del tercer estado y en general de todos los grupos y estamentos sociales en la categoría “pueblo” y esta a su vez en la de “nación”, universal integrador, formado y articulado ya no a partir de grupos

También abordarán muchos de los autores anteriormente reseñados y desde esa óptica religiosa citada, otros temas importantes como las relaciones entre belleza y verdad, el arte y la filosofía, el sentimiento y conocimiento estético, lo moral y lo religioso, etc. Y, siquiera apuntar, la importancia que por vez primera adquiere en el Ecuador (y en el resto de Latinoamérica) el género del ensayo, ya que éste facilitaba un tipo de escritura mucho más personal y/o subjetiva, a la vez que no sujeta a determinados cánones narrativos, permitiendo así poder abordar con una mayor amplitud uno de sus principalísimos temas: el *ser* del ser humano⁵⁴.

Igualmente constatar que surgen a partir de esta época y por primera vez en el país, numerosos estudios referidos casi exclusivamente a la historiografía autóctona y, siendo obra cumbre la magna *Historia General de la República del Ecuador* (1890-1903) en siete volúmenes de Federico González Suárez⁵⁵.

En esta reivindicación del paisaje autóctono⁵⁶, merece destacarse el ámbito de la creación literaria — prosa y poesía— ya que, su alto y cuidado valor descriptivo—visual de la naturaleza (“ekfrático”, diría)⁵⁷, conectaba con el (nuevo) gusto romántico—nacionalista imperante, procurándole así una muy amplia difusión entre el público de la época. Además y particularmente la literatura, gozaba de mucha demanda entre las clases “ilustradas” del segundo tercio del siglo XIX en el país⁵⁸.

Efectivamente, una de las novelas más famosas en su época —y aún mucho después— fue *Cumandá* (1879 en su primera edición) de Juan León Mera⁵⁹, colaborador del Presidente Gabriel García Moreno

opuestos sino más bien unificados bajo un solo gobierno, una sola constitución y un solo derecho y administración comunes. La unidad indiferenciada reemplazó de este modo a la desintegración diferenciada de tiempos de la ilustración y asumió dentro sí, según su criterio, las múltiples divergencias existentes”. O, dicho en otros términos, el proyecto nacional garciano.

54 Para estas cuestiones, véase Paladines, Carlos (1990:322-331).

55 Además, González Suárez fundó la “Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos” (1909) que, en 1920, devendría en la “Academia Nacional de Historia”. Ídem nota anterior y con abundantes reseñas bibliográficas, pp. 343-368.

56 Por ejemplo y todavía tardíamente (1908), en el divulgado ensayo de Federico González Suárez *Hermosura de la Naturaleza y sentimiento estético de ella*, leemos: “No sólo curioso, sino interesante, sería un estudio acerca de los poetas y prosadores americanos que en sus producciones literarias se han manifestado verdaderamente americanos, mediante la genuina expresión del sentimiento de la Naturaleza propia y característica del Nuevo Mundo en que cada autor haya vivido. ¡Qué chocante es el empleo de la mitología greco-latina en las poesías americanas!... Si describen sitios, lugares, paisajes americanos, deben describirlos con sus rasgos propios, con sus colores naturales, para que la poesía sea nacional, y no exótica y ficticia”, Est. Tipográfico “Sucesores de Rivadeneyra”, Madrid, 1908, pp. 61-62. Destacar que en el último capítulo (Cap. IV) de dicha publicación y titulado “*Descripciones naturales*”, pp.99-132, el uso de los términos pintoresco (variedad, cambio, novedad, abundancia, encanto, etc.) y sublime (grandioso, grandeza, solemne, aterrador, terrorífico, inmensidad, etc.) a propósito de las descripciones geológico—geográficas y de la fauna y flora del Ecuador, son constantes. Finalmente, informar que existen ediciones más contemporáneas de esta obra en —entre otras— Prieto Castillo, Daniel (1986:191-242) y Agoglia, Rodolfo (1988:265-319); en esta última edición con más escritos antologizados de González Suárez. Para las relaciones entre arte, literatura e identidad nacional, véase Kennedy-Troya, A. *Paisajes Patrios. Arte y literatura ecuatorianos de los siglos XIX y XX*, en ídem (coord.), (2008:83-107).

57 Ver Nota 63 de la **Primera Parte** de este ensayo.

58 Los literatos románticos españoles (Zorrilla, Espronceda, Bécquer, Larra, Campoamor, etc.) y franceses (Victor Hugo, Chateaubriand, etc.) fueron profusamente leídos en el Ecuador; véanse los diversos ensayos de otros tantos autores que componen el volumen coordinado por Araujo Sánchez, Diego *Historia de las literaturas del Ecuador, Literatura de la República, Volumen III, 1830-1895*, Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional, Quito, 1987/2002, especialmente pp.55-124.

59 *Cumandá* [1879], edición preparada por Diego Araujo Sánchez (con importante bibliografía al respecto), LIBRESA, Quito, 1985 y, el interesante estudio de Raúl Vallejo, *Juan León Mera* en Araujo Sánchez, Diego (1987/2002:207-254). Sobre sus pensamientos acerca de las artes, véase *Conceptos sobre las artes* [1894] en Ribadeneira, Edmundo (1987:291-321). Una antología de textos en *Juan León Mera, Pensamiento Fundamental*, Estudio, Selección y Notas de Vallejo Corral, Raúl, Corporación Editora Nacional, Quito, 2006. Una visión “cartográfica” de las diversas facetas de Juan León Mera —escritor, ensayista, periodista, etc.— en la publicación colectiva correspondiente al congreso “La producción de Juan León Mera: una visión actual” en Pazos Barrera, Julio (editor), *Juan León Mera. Una visión actual*, Pontificia Universidad Católica del Ecuador/Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/Corporación Editora Nacional, Quito, 1995. También puede consultarse de León Pesántez, Catalina *Hispanoamérica y sus paradojas en el ideario filosófico de Juan León Mera*, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/Abya-Yala/Corporación Editora Nacional, Quito, 2001. Para la polémica que sostuvo Mera con el Presidente José María Plácido Caamaño en 1886 y otras cuestiones, véase de Barrera-Agarwal, María Helena *León americano. La última gran polémica de Juan León Mera*, Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión” Núcleo del

tras un inicial rechazo a su gobierno. En ella y además de la pareja protagonista (Carlos y Cumandá), cobra especialísima importancia y en el sentido herderiano ya descrito (conformación de caracteres propios de los pueblos, etc.), el paisaje selvático. Además, éste se convierte en modelo a imitar (*mímesis*)⁶⁰ por las artes:

“En este laberinto de la vegetación más gigante de la tierra, en esta especie de regiones suboceánicas, donde por maravilla penetran los rayos del sol, y donde sólo por las aberturas de los grandes ríos se alcanza a ver en largas fajas el azul del cielo, se hallan maravillosos dechados en que pudieran buscar su perfección las artes que constituyen el orgullo de los pueblos cultos” (1985:47)⁶¹.

Y es que para Mera, esa naturaleza es intrínsecamente armónica, idealmente bella y, sólo es alterada esa armonía por la presencia colonizadora del ser humano (“salvaje” u occidental). Al tiempo, su percepción *sentimental* procura una vivencia de sublimidad contemplativa, mística, ya que es la vía más pura para el encuentro con Dios:

“Y cierto, una vez coronada la cima, se escapa de lo íntimo del alma un grito de asombro: allí está otro mundo; allí la naturaleza muestra con ostentación una de sus fases más sublimes: es la inmensidad de un mar de vegetación prodigiosa bajo la azul inmensidad del cielo (...) en la que se mueve el espíritu de Dios” (1985:44)⁶².

En un contexto político distinto (la revolución liberal de Eloy Alfaro en 1895)⁶³ y cronológicamente más tardío, conviene resaltar la figura del político, escritor, pintor y senderista Luis. A. Martínez Holguín por su conocida y divulgada única novela *A la costa* (1904)⁶⁴, además de algunos de sus escritos recogidos

Tungurahua, Ambato/Sur Editores, 2013 y, Vega y Vega, Wilson C. Juan León Mera íntimo. Correspondencia familiar del autor del himno nacional 1848—1889, Edit. Nuestro Guayaquil, Quito, 2007.; añadir: “También resulta interesante para conocer su pensamiento político (conservador-reformista), su propia obra [publicada por primera vez en 1932] La dictadura y la restauración en la República del Ecuador, Estudio introductorio de Rafael Quintero, Corporación Editora Nacional, Quito, 1982. Conviene citar el trabajo de Balseca, Fernando “En busca de nuevas regiones: la nación y la narrativa ecuatoriana” en Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia, N.º. 8, Corporación Editora Nacional, Quito, 1996, pp. 141-155 y en el que aborda una lectura de Cumandá (y de La Emancipada de Miguel Riofrío -1863-) desde una óptica territorial integracionista de la nación. Finalmente, señalar que las citas reproducidas en el texto y con fecha y paginación al final, son las correspondientes a esta edición de la novela

60 Para la cuestión de la *mímesis*, véase en la **Primera Parte** de este ensayo, el apartado **1.2.3. Las relaciones Arte/Naturaleza: la cuestión de la mimesis**.

61 Me permito señalar que en la página anterior —la 46— de esta edición y en un largo párrafo, Mera describe pormenorizadamente y casi en los mismos términos, la fundamentación del sujeto moral kantiano (en la *Análisis de lo sublime* de éste) merced al apriorismo que como idea de la razón supone nuestra conciencia suprasensible; ver NOTA 45 correspondiente a la **Primera Parte** del presente ensayo.

62 Siquiera señalar que, a lo largo de la novela, las descripciones que sobre la naturaleza realiza Mera son numerosísimas, tanto en lo que respecta al mundo vegetal como al animal, además del geológico y de determinados fenómenos meteorológicos y atmosféricos. Además y en todas ellas, cabe resaltar el alto valor *ekfrástico* desarrollado.

63 Para este período, véase el documentado estudio y con amplia bibliografía de Ayala Mora, Enrique *Historia de la Revolución Liberal Ecuatoriana*, Corporación Editora Nacional, Quito, 2002, 2ª. edición, ya citado en NOTA 15 de esta **Segunda Parte**. Así mismo y del mismo autor como editor (volumen colectivo), *Nueva Historia del Ecuador, Época Republicana III, Cacao, capitalismo y Revolución Liberal*, Volumen 9, Corporación Editora Nacional, Quito, 1988. También resulta muy interesante el trabajo —y en relación con NOTA 6— de Paz y Miño Cepeda, Juan José *Eloy Alfaro. Políticas Económicas*, Ministerio de Coordinación de la Política Económica, Quito, 2012; y también en relación a dicho período, el imprescindible trabajo de Ortiz Crespo, Gonzalo *La incorporación del Ecuador al mercado mundial. La coyuntura socioeconómica, 1875-1895*, Corporación Editora Nacional, Quito, 1988. Más monográficamente, puede consultarse Castillo Illinworth, Santiago *La Iglesia y la Revolución Liberal. Las relaciones de la Iglesia y el Estado en la época del Liberalismo*, Banco Central de Ecuador, Quito, 1995.

64 Luis A. Martínez *A la costa* [1904], Edición preparada por Diego Araujo Sánchez, LIBRESA, Quito, 1989. En realidad, esta novela la dictó a su esposa un par de años antes de su primera edición, mientras estaba convaleciente en Piura (Perú) de una grave enfermedad (palenuritis malaria). Los textos citados y su paginación corresponden a los de esta edición. Para el contexto histórico—artístico y la propia novela, puede consultarse al respecto, *Historia de las literaturas del Ecuador, Literatura de la República, Volumen IV, 1895-1925*,

en *Andinismo, Arte y Literatura*⁶⁵ dada su visión preminentemente romántica de la naturaleza en estos últimos.

Así y en la primera, sería erróneo calificar de romántica a esta obra a pesar de numerosos atisbos en ese aspecto, sino más bien como la primera novela realista en la historia de la literatura ecuatoriana. No obstante, tanto por su extraordinaria calidad literaria como y en lo que respecta particularmente a su narrativa sobre la naturaleza, entiendo que algunos comentarios al respecto, pueden resultar útiles en este apartado.

Luis A. Martínez establece una clara dicotomía (no solo física, si no fuertemente simbólica) entre el paisaje andino, el de la meseta andina y el de la costa. El primero es presentado así: “*Atrás dejaba la bruma plomiza, el cierzo destemplado, la desnuda y triste cordillera, el gemido melancólico del viento entre rocas peladas o en las gramíneas marchitas del páramo*” (1989:175). Al tiempo, este paisaje corresponde simbólicamente y en función de la trama narrativa de la obra, a un pasado descorazonador y sin esperanza de futuro, regido por el reaccionarismo político, la hipocresía clerical, la determinante moral católico—conservadora y la extendida y provocada pobreza —cuando no, miseria— en un amplio sector de la población.

Por el contrario, la meseta andina es descrita en su transición geográfica y simbólica hacia la costa, como un lugar de sosiego y de reencuentro con la naturaleza (y con uno mismo). Y a este respecto, notorio es el capítulo XVI de la novela; por ejemplo y entre otros, se lee:

“Los campos de la admirable meseta andina, estaban entonces cubiertos de tiernas mieses. Las abundantes lluvias de abril habían dado un nuevo impulso a la fertilidad de la incansable tierra (...) El verde pálido de la cebada en flor; ondeando a la brisa de la mañana, formaba el cinturón alegre de los cerros, coronados de paja, ora aceitunada, ora gris, ora amarillenta. Allá en un oscuro barranco boscoso, escarmenado jirón de nieblas blancas, se desvanecía lento al beso del sol matutino, y de las chozas y caseríos que animan el inmenso territorio, se levantaban ligeras columnas de humo que se evaporaban y confundían en el cielo azul y profundo de la mañana” (1989:130)⁶⁶.

Julio Pazos Barrera coordinador del volumen, Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, Quito, 1987/2002. También, el interesante artículo de Sinardet, Emmanuelle *A la costa de Luis A. Martínez: ¿la defensa de un proyecto liberal para Ecuador?* Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines [en línea] 1998, 27 (Sin mes):[Fecha de consulta: 24 de abril de 2014] Disponible en:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12627205>> ISSN 0303-7495; Pachano Lalama, Rodrigo *El pintor de la soledad*, Editorial Pío XII, Ambato, 1975; la sentida semblanza del gran escritor ecuatoriano Calle, Manuel J. [1917] “Don Luis A. Martínez” en *Biografías y semblanzas*, Imprenta Nacional, Quito, 1921, pp. 227-257; Arias, Augusto *Luis A. Martínez*, Imprenta del Ministerio de Gobierno, Quito, 1937; Cobo Barona, Mario *Luis A. Martínez: el arte de vivir y de morir*, Impresora Flores, Quito, 2003; Balarezo Duque, Julio E. *Conozcamos a Luis A. Martínez*, Ilustre Municipalidad de Ambato, Ambato, 2009, y el amplio trabajo de Jurado Noboa, Fernando *Luis A. Martínez: espada, pluma y espátula*, Banco Central del Ecuador, Quito, 2010.

65 Luis A. Martínez, *Andinismo, Arte y Literatura* [1899, 1900 y 1906], Ediciones Abya-Yala/Agrupación Excursionista “Nuevos Horizontes”, Quito, 1994.

66 Este mismo capítulo finaliza con el siguiente párrafo que recuerda muy vivamente los paseos pintorescos del siglo XVIII y su consiguiente goce estético como afirmación de la propia identidad (ver NOTA 12 de la **Primera Parte** de este ensayo): “...recorría durante largas horas las soledades andinas. En estas alturas, rodeado de la inmensa poesía de los páramos, era otro hombre, otro ser diverso, más imaginativo, más valiente, sí cabe, y más dueño de sí mismo. Nada le gustaba tanto como trepar a uno de esos picos resquebrajados por las intemperies de los siglos, y dominar desde allí, sobre un dosel de nieblas, la confusión sublime de cordilleras, valles solitarios y gigantes nevados. En cada lagunilla, en cada mancha de bosquecillos negros, en cada roca, en cada hilera encontraba la poesía de la verdad, la poesía de la naturaleza; y no esta fingida y académica cantada por poetas enfermos de vaciedad e impotencia. Luciano tenía, ¡cosa rara! Para su organismo moral fuerte y atrevido, una innata afición a los paisajes solitarios y agrestes en medio de los cuales su imaginación encontraba goces múltiples y desconocidos” (1989:136).

Finalmente y a partir de la segunda parte de la novela, el paisaje de la costa desde su inicial descubrimiento por el protagonista en Babahoyo, su descenso por el río Guayas en un vapor fluvial hasta su arribo a Guayaquil, el fuerte calor húmedo y el incesante tráfago de la ciudad y, posteriormente la selva tropical (y sus virulentas tormentas), son descritos no solo con una espléndida profusión de detalles, sino que, simbólicamente, representan la esperanza en una nueva vida para aquél mediante la intensa y profunda experiencia estética que le proporciona la contemplación de ese nuevo paisaje:

“La imaginación, cuando es herida por lo bello, deja de cavilar en las tenebrosas cavidades del odio o del escepticismo, y goza con un rayo de sol hiriendo una nube, con una gramínea nacida al pie de una roca, con una gota de agua que centellea suspendida en una hoja, o con el murmullo de un torrente, o el lamento de la brisa entre las selvas (...) Salvador [el protagonista de la novela] tenía la intuición de haber vivido, no sabía decir cuándo, en ese paisaje, de haber formado parte de esa naturaleza, de haber sido parte de esa vida (...) En todo el organismo sentía un bienestar indefinido, inexplicable, algo como el principio de la embriaguez de vinos generosos. El calor tórrido del medio día, en vez de causarle mortificación, causábale placer intenso, la sangre circulaba más ardiente, el cerebro era un mar de ideas nuevas; y un loco deseo de moverse, de gritar, de agitarse, invadió todo su ser” (1989:174-175)⁶⁷.

67 Un poco más adelante y muy en consonancia con el pensamiento de Heráclito se lee: “Sí, allí estaba la vida, esa exuberante vida, prodigiosa, mágica, nacida al beso amoroso del sol fecundo que incubaba millones incontables de vegetales gigantes y de seres que se mueven por todas partes. Sí, allí estaba la vida, la creación incansable que no deja una pulgada de tierra abandonada por el hombre sin cubrirla con una planta, ni una hoja sin un insecto. Pero allí estaba también la muerte, que no es más que una transformación de la vida. La creación y la destrucción, la vida y la muerte activas, incansables, eternas” (1989:177-178). Para la cuestión heracliteana citada, véase de Pániker, Salvador *Filosofía y mística. Una lectura de los griegos*, Anagrama, Barcelona, 1992, pp. 80-86.



Luis A. Martínez, **Babahoyo** (s/f)
Óleo/lienzo, 108 x 171 cm.
Museo Provincial Casa del Portal, Ambato.

En definitiva, el inusitado protagonismo —físico/geográfico, simbólico y hasta “moral”— que la naturaleza adquiere en numerosas y prolijas partes de la novela, la erijen así y a pesar de su marcada influencia en el ser humano, en protagonista mudo e indiferente de los avatares de aquél; su reino es —literalmente— otro, aunque parece presidir el destino de los humanos.

Dicho lo anterior, sin embargo y en algunos de los escritos recopilados en la publicación antológica *Andinismo, Arte y Literatura* ya citada, el autor muestra netamente su romanticismo frente/con la naturaleza a partir del sentimiento sublime que ésta le procura. Así y en *Ascensión a la cima del Tungurahua* —el 6 de febrero de 1900— se lee:

“Difícil es describir lo indescriptible, y lo es más cuando no se encuentran términos para la comparación. La primera sensación que mi alma experimentó al presentarme delante del enorme abismo, fue la del completo estupor y asombro. Una mezcla de admiración sin límites, de entusiasmo, y, ¿por qué no decirlo?, de impotencia. Mi paleta de artista era inútil delante de esa manifestación sublime de las fuerzas de la creación. Mi pluma era más deficiente aún para describir lo informe y caótico de esa resurrección del mundo primero” (1994:28)⁶⁸.

Para concluir dicho escrito con las siguientes palabras: *“y bueno es aspirar, mediante la contemplación de lo sublime y lo bello, a subir a las regiones de ideal”* (1994:32)

Pero donde será más patente su romanticismo, es en su creación pictórica ya que —y a pesar de que él considera que *“el paisaje no debe ser solo una obra de arte, sino un documento pictórico—científico”*⁶⁹— su representación del paisaje obedece a las pautas de lo sublime romántico; es decir, a partir de una esmerada descriptiva realista—científica de los macizos, nevados, rocas, árboles, plantas, celaje, etc. y que tan bien conocía por sus múltiples y constantes ascensiones, proyecta ese peculiar *sentimiento* sobre la naturaleza (las grandes vistas panorámicas en profundidad, el punto de vista elevado, el protagonismo de los ingentes macizos, la composición de la obra en suma, más el uso de la luz y de los tonos cromáticos, etc.), constituyendo así una obra profundamente sublime y que apela constantemente a la experiencia estética de lo Absoluto (Dios), tal y como su coetáneo Rafael Troya hará en muchas de sus obras paisajísticas⁷⁰.

68 Y en este mismo escrito y un poco más adelante (pág. 31) se lee: “En estas alturas, y admirando las maravillas de la creación, se palpa la grandeza y poderío de Dios y la pequeñez de nuestras obras; la fuerza creadora sin límites, y lo vano y pequeño de nuestras filosofías...”

69 Tomado de su cortísima y sucinta *“Autobiografía”* que escribió muy poco antes de su fallecimiento. También y justo antes del párrafo citado en el texto, se lee: “¿Algo sobre arte? No pertenezco a ninguna escuela; soy profundamente realista y pinto la naturaleza tal como es y no como enseñan los convencionalismos”; para ambas citas, 1994:12. En un artículo escrito en 1897 titulado “La pintura de paisaje en el Ecuador” y publicado en la Revista de Quito (1898), fundada por él mismo junto a su amigo el escritor y periodista Manuel J. Calle, leemos: “El mérito de un cuadro de paisaje, consiste en la fiel y exacta reproducción de la naturaleza, pero con su misma alma (...) No es sólo una servil imitación, rasgo á rasgo, no es una fotografía; es un algo más, más libre; en las brochadas que llenan la tela hay un poco del alma del artista, un soplo divino, conservado y fijado por el lápiz y los colores”; Revista de Quito, Volumen I, 23 de Marzo de 1898, Núm. XII, Quito, pág. 389.

70. Luis A. Martínez en el artículo citado “La pintura de paisaje en el Ecuador” [1897] y a propósito de la obra de Rafael Troya, escribe: “Rafael Troya es otro de nuestros buenos paisajistas. La colección de cuadros que hizo copiando del natural para el viajero Sttúbel, según he visto en un album de grabados tomados de ella, es de gran mérito en el dibujo. Después he tenido la oportunidad de ver cuadros al óleo. El dibujo y la elección del asunto ó composición son irreprochables, pero por desgracia el colorido no es digno de este calificativo. El verde amontonado en los primeros planos en junta de los amarillos de cromo y el abuso de los tonos avioletados en las lontananzas, da á los paisajes de este pintor un aspecto de oleografías alemanas, que desdice completamente con la naturaleza.



Luis A. Martínez, **A la costa** (1904)
 Óleo/lienzo, 48 x 88 cm.
 Colección de María Luisa Quevedo
 Fuente: Kennedy—Troya, A. (coord.) (2008:87)

“La sensación que produce la costa es indefinible: da la idea de la inmensidad; y el hombre se ve chico, miserable, al lado de esa naturaleza tan potente... (...) Es necesario ver el objeto para comprender lo grande, lo bello, lo magnífico, lo rico de esta maravilla que Dios ha colocado en los trópicos... La selva cansa pronto, porque uno se siente como aplastado por ella” (1994:41).

En el dibujo y anatomía de los árboles es sin rival, pero los carga de un follaje excesivamente verde, que hiere la vista del observador. En el manejo de las medias tintas es diestro, y en los cielos feliz. Paisajes de la provincia de Imbabura y cuadros tropicales del Oriente son los que he visto y por ellos formo mi juicio. Lástima que Troya haya caído en el vicio del colorismo, pues de lo contrario iría a la cabeza de los paisajistas ecuatorianos. Ojalá para la gloria del arte nacional oiga este amigable reproche y se corrija” (op. cit., pp. 391-392). El/la lector/a podrá juzgar al respecto de estas afirmaciones en la siguiente Tercera parte de este ensayo, donde se aborda y analiza seleccionadamente la pintura de paisaje de Rafael Troya.



Luis A. Martínez, **Chimborazo desde Occidente**

Óleo/lienzo, 98 x 68 cm.

Museo Provincial Casa del Portal, Ambato.

“...y mi alma se despertaba entonces a las sublimes emociones que brotan de los grandes espectáculos de la naturaleza” (1994:43).



Luis A. Martínez, **El réquiem** (1908)

Óleo/lienzo, 79 x 105 cm.

Museo Nacional del Banco Central del Ecuador, Quito.

Comentario: esta obra fue realizada tras el fallecimiento de la esposa del artista y muy poco antes de su propio deceso.

“Llegué a la roca, testigo mudo de mis ilusiones antiguas, tan puras y tan ricas; y de allí, cansado, triste, preocupado, tendí mi vista por el inmenso panorama (...) Pero en vez del entusiasmo enloquecedor de antes, solo encontré en mi alma el vacío, mezclado a una profunda tristeza (...) El fuego de artista, de poeta, de soñador, estaba apagado, y al revolver las cenizas no encontraba nada, a no ser hastío de vivir una vida vacía y miserable” (1994:46).

Conclusivamente y en estos apuntes que únicamente pretenden aportar algunas claves interpretativas en la recepción del Romanticismo en el Ecuador, cabría afirmar la importancia para la creación -sobre todo simbólica- de una conciencia unitaria y diferenciada de nación, del fundamental rol que el pensamiento herderiano ejerce al respecto, así como su plasmación plástica y literaria en una estética de lo sublime (romántica), tamizada en ambos casos por los propios *formalismos* y/o idiosincrasias locales. Así y en esas dos manifestaciones artísticas, los conceptos y formas representacionales que el nuevo *gusto* emergente propicia y constituye, hallan sus fundamentos en la necesidad de *visualizar* un marco propio y común y, por tanto, peculiar a la par que homogéneo de lo nacional (“patria”); y es en este sentido que serán propiciadas e instrumentalizadas por el poder político.

Al tiempo, esta apropiación supondrá, históricamente y entre otras cuestiones, la invisibilización de cualquier problemática social (explotación laboral y de género, discriminación y/o exclusión del *corpus social* de los indígenas, etc.) o política (corrupción institucional, elecciones restringidas y/o amañadas, rol de ejército en la vida política, etc.), a la par que la hegemonía de una nueva mentalidad ascendente, a saber, aquella que define a la burguesía liberal (agroexportadora y financiera principalmente) bajo la retórica de las ideas/fuerza de civilización, progreso y libertad. Por ello, el nuevo “artista romántico” y que en principio suponía la liberación de un pasado colonial y/o neocolonial (éste último entendido como modelo europeo a seguir) en la búsqueda de un arte nacional propio, será mostrado –salvo contadísimas excepciones- como vehículo creador, representacional y simbólico, del “paisaje patrio”, es decir, de una exclusiva y excluyente “forma de vida” (valores, ideas, cosmovisión, lenguaje, status, etc.) ligada a la nueva clase emergente.

Tercera parte

3. Sobre Rafael Troya¹

Rafael Troya fue autodidacta en sus inicios para, más tarde y al trasladarse su familia a Quito, afianzar sus conocimientos plásticos (dibujo y pintura) con el pintor Luis Cadena. Posteriormente, proseguiría su aprendizaje en el taller del paisajista Rafael Salas y en la única Escuela de Pintura existente en el país. Unos pocos años más tarde, esa Escuela se convertiría por orden del Presidente García Moreno en la Escuela de Bellas Artes (1872), dirigida a la sazón por el pintor Luis Cadena.

Conviene precisar que en esos años de aprendizaje, la ortodoxia academicista neoclásica era imperante en el país. Prueba de ello es que los numerosos géneros pictóricos que el artista practicó a lo largo de su vida (pintura religiosa o de historia, retratos, bodegones, escenas costumbristas), serán realizados desde aquellos postulados pues, ese era el gusto de los comitentes en la representación plástica para dichos géneros. No obstante, punto y aparte y como enseguida se verá, será la cuestión referida a la pintura de paisaje.

Efectivamente, como ya he comentado líneas arriba, el afán modernizador del Presidente García Moreno supuso —entre otras cuestiones ya descritas— la facilitación para la venida al país de numerosos científicos, técnicos, profesores, artesanos, etc. de origen extranjero. Entre estos, fundamental repercusión en la

¹ Para poder contextualizar adecuadamente al artista en función de la línea de investigación desarrollada en el presente ensayo, he tomado algunos datos del documentado y riguroso estudio —único existente— sobre el contexto, la vida y la obra de Rafael Troya realizado por Kennedy Troya, Alexandra *Rafael Troya 1845-1920 El Pintor de los Andes Ecuatorianos*, Ediciones del Banco Central del Ecuador, Quito, 1999, pp. 27-39 y 73-95. A esta publicación remito al/la lector/a para una mayor profundización historiográfica.

obra paisajística de Troya, será el arribo al Ecuador en 1870, del geólogo y vulcanólogo Alphons Stübel y del naturalista Wilhelm Reiss, ambos alemanes². Éstos y aunque ya con experiencia por otros viajes científicos en otros países, recorrieron en el Ecuador, tanto el antiplano, las cordilleras andinas como, más esporádicamente, el Oriente con la finalidad de desempeñar diversas catalogaciones científicas, tanto referido a la flora y fauna como y sobre todo, a los volcanes. Y, hecho capital, necesitaban un “ilustrador” que recogiera y reprodujera visualmente ese material, fundamentalmente en lo referido a los paisajes volcánicos (andinos) y del Oriente; y ese “ilustrador” —por intermediación del Presidente García Moreno³— fue el, a la sazón, joven Rafael Troya. En realidad, los dos alemanes se separaron y Troya solo colaboró con Stübel⁴.

Quizás convenga señalar en este punto que, aunque la fotografía comienza a implantarse en el Ecuador a partir de la década de 1840 en sus diversas y sucesivas técnicas (daguerrotipo, fotografía estereoscópica, ferrotipo, fototipia, etc.)⁵, ésta no podía ofrecer técnicamente el detallismo (nitidez de foco y/o amplitud de campo en las tomas, por ejemplo) —y por supuesto el color— que el alemán requería para ilustrar sus investigaciones; esa fue la razón para requerir los servicios del pintor.

La principal dificultad con que Stübel se encontró, fue la prácticamente inexistente tradición de la pintura de paisaje en Ecuador (con la notable excepción de Rafael Salas) y, a lo que no era ajeno el propio Troya⁶. Por ello, el geólogo que era muy buen dibujante y pintor, adiestró a Troya en este nuevo género pictórico y, más tarde, hizo traducir al español (el original estaba en lengua francesa) el libro *Teoría del Paisaje* [1818] del francés Jean Baptiste Deperthes con la inequívoca finalidad de poder formar a una generación de pintores en esta especialidad.

2 Véase el interesante libro con escritos y correspondencia de Reiss y Stübel de Brockmann, Andreas y Strüttgen, Michaela *Tras las huellas. Dos viajeros alemanes en tierras latinoamericanas*, Banco de la República, Bogotá (Colombia), 1996.

3 El propio Presidente ordenó en todo el territorio nacional que se les facilitasen a los expedicionarios, todo tipo de logística que precisasen (implementos, porteadores, mulas, comida, alojamiento, etc.). Al tiempo, aquellos debían rendir periódicos informes directamente a García Moreno sobre sus expediciones y descubrimientos.

4 Véase a este respecto en Kennedy-Troya, A. “Alphons Stübel: paisajismo e ilustración científica en Ecuador” en *Las montañas volcánicas del Ecuador. Retratadas y descritas geológica-topográficamente por Alphons Stübel*, Banco Central del Ecuador-UNESCO, Quito, 2004, pp. 21-38. También, León V., Juan Bernardo “Geología, vulcanología y educación cívica en Ecuador. 1830-1920”, en Kennedy-Troya, A. (coord.), (2008:139-162).

5 Consúltense para este tema, Chiriboga, Lucía y Caparrini, Silvana *El retrato iluminado. Fotografía y república en el siglo XIX*, Museo de la Ciudad, Quito, 2005.

6 Cabría citar al respecto, al pintor Joaquín Pinto como uno de los escasos practicantes —además del costumbrismo— de la pintura de paisaje, sobretodo en su acepción pintoresca; sobre dicho artista véase el catálogo de Gallegos de Donoso, Magdalena *Joaquín Pinto. Exposición antológica*, Museo del Banco Central del Ecuador, Quito, 1984; AA.VV *Joaquín Pinto. Crónica Romántica de la Nación*, Centro Cultural Metropolitano, Municipio de Quito, Quito, 2011 y, Herrera Crespo, Patricio (Editor) y Muñoz R., Verónica (Investigación y textos) *Joaquín Pinto. Álbum particular*, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito, 2013 (agradezco a Verónica Muñoz R. la remisión de la primera y última publicación citadas). Para una síntesis de la diacronía de la pintura de paisaje en el Ecuador, véase de Leonhardt Abram, Matthias *Los Andes en el corazón. Intérpretes del paisaje* en Kennedy-Troya, A. (coord.), (2008:27-49) y, Kennedy Troya, Alexandra “La percepción de lo propio: Paisajistas y científicos ecuatorianos del siglo XIX” en Holl, Frank (Editor), op. cit., (2001:113-127). También puede consultarse para este período, Vargas, José María *El arte ecuatoriano en el siglo XIX*, Centro de Investigación y Cultura del Banco Central del Ecuador, Quito, 1984.

3.1. Algunas apreciaciones sobre el “Tratado del Paisaje” de M.J.B. Deperthes [1818]⁷.

En sintonía con los postulados ilustrado—científicos vigentes en la época, Deperthes y ya en el comienzo de su *Tratado*, aboga por un conocimiento exhaustivo *in situ* de la naturaleza por parte del pintor:

“el que se dedica á pintar el paisaje debe comenzar por imitar separadamente cada una de las producciones de la naturaleza (...) pasando sucesivamente y por una gradación casi insensible, desde la reproduccion del punto de vista mas simple por su estension y sus detalles, hasta el mas vasto y ricamente compuesto” (1874:15-16).

Y para ello, “*el talento de la observacion y el don de la memoria*” resultan indispensables.

Uno de los aspectos más importantes para lograr el necesario efecto pintoresco⁸, fundamento estético de la pintura paisajística, será el tratamiento de la luz en la obra: “*el medio de hacer armonioso un cuadro de paisaje, consiste en subordinar las tintas generales á las del cielo del cual se supone que baja la luz para aclararle*” (1874:41). En estos términos, será en el amanecer [la mañana] “*las horas del día en que la naturaleza se muestra bajo el aspecto mas seductor y en el que brilla eminentemente la gracia que acompaña sus atractivos*” (1874:33). Rafael Troya seguirá al pie de la letra este consejo, tal y como veremos más adelante cuando comente su obra paisajística.

Deperthes y tras precisar aquellos rasgos a considerar en la naturaleza según las cuatro diferentes épocas del año o, en sus diversos estados meteorológicos (calor, frío, lluvia, viento, tempestad, etc.)⁹, abordará a continuación y en su segunda parte del *Tratado*, “*los diferentes modos de observar la naturaleza, ó de tratar el jénero del paisaje*”. Para ello y en primer lugar, el autor partirá de una premisa indispensable, a saber, aquella que apela y dentro de la diversidad de opciones por parte de los artistas “*paisistas*” (= paisajistas), a los dotados de “*la imaginación mas rica y el gusto mas delicado*” (1874:126)¹⁰. A continuación, establecerá dos categorías básicas —por sintetizadoras— en la pintura de paisaje: el denominado “*estilo histórico*” y el “*estilo campestre*”. Conviene recordar a este respecto que, en la jerarquía de géneros que el

7 El título completo de esta obra es *Théorie du paysage, ou considérations générales sur les beautés de la nature que l'art peut imiter, et sur les moyens qu'il doit employer pour réussir dans cette imitation* (“Teoría del paisaje, o consideraciones generales sobre las bellezas de la naturaleza que el arte puede imitar, y sobre los medios que debe emplear para lograr esta imitación”), y publicado originalmente en París en 1818. He utilizado la versión española publicada con el título *Teoría del Paisaje, Obra escrita en frances por M.J.B. Deperthes, y traducido al castellano por M.N.E.* [Miguel Nicanor Espinoza], Imprenta Nacional, Quito, 1874. Todas las citas reproducidas en el texto corresponden a dicha edición, al igual que su paginación; además, he reproducido tal cual la grafía castellana de la época (gramática y sintaxis).

8 Este efecto pintoresco en la representación se obtiene a través del manejo de los contrastes: “lo que agrada mas en el aspecto de la naturaleza, y que debe por consiguiente producir un efecto mas seductor en un paisaje [= representación], no es tanto la belleza de los objetos considerados en sí mismos cuanto las oposiciones que existen entre estos objetos, y que por cuanto sirven para romper la monotonía, dan necesariamente un nuevo precio á sus bellezas” (1874:64).

9 Por ejemplo y a propósito de la representación de una tempestad en el mar, Deperthes ofrece una descripción sobre lo sublime natural terrorífico que recuerda sobremana a la anteriormente realizada por Burke (ver 1.3. **La sistematización de lo sublime: Edmund Burke** en la **Primera Parte** de este ensayo) : “El movimiento de las nubes amontonadas por los vientos; su masa impenetrable que entenebrece el día; los relámpagos y los rayos que brillan por intervalos y disipan el horror de las tinieblas; el levantamiento furioso de las olas y su espuma blanquecina desordenada de los buques; la actividad de las maniobras; los esfuerzos de los marineros luchando contra la tempestad; los pasajeros arrojándose á nado para evitar la muerte y confiándose á frágiles apoyos ó aferrándose á las puntas de las rocas; muy frecuentemente las playas cubiertas de cadáveres y las olas sembradas de fragmentos de embarcaciones desbaratadas: esta reunión de objetos lúgubres forman un cuadro horrendo en la realidad, y cuya imájen reproducida con fidelidad imprime en el alma del espectador emociones tanto mas fuertes, cuanto el talento del imitador se haya acercado más á los rasgos de su modelo” (1874:90). Anotar asimismo y a propósito de lo sublime natural terrorífico que, Deperthes y en la línea burkeana ya citada, señalará diversos ejemplos —motivos— de representación (avalanchas de nieve, incendios, etc.).

10 Véase a este respecto, 1.2. **La genealogía de lo pintoresco y lo sublime: Joseph Addison** en la **Primera Parte** de este ensayo.

clasicismo establece, el estilo histórico estaría situado en la cúspide la pirámide valorativa; sin embargo, Deperthes y tras señalar esta cuestión, establece que “*Así comparando obras ejecutadas segun los dos estilos, la razon quiere que la superioridad quede de parte de aquel que en su jénero haya alcanzado el mas alto grado de perfeccion*” (1874:128)¹¹.

El “*estilo campestre*” vendría caracterizado por “*retratar con exactitud puntos de vista tomados del natural, de presentar la imájen fiel del campo con todos sus detalles*” (1874:132) y, extensivo al momento exacto (luz) de su representación. Al tiempo, el artista debe representar la infinita variedad de la naturaleza en sus diversas formas (árboles, montañas, ríos, piedras, plantas y flores, cielo y nubes, etc.) y desarrollar una calculada sutileza en la gama cromática (tonos), pero sin que ello “*dañe la unidad del conjunto y destruya la armonía del todo con las partes*” (1874:138). Y es ahí, en la excelencia de la imitación de “*los efectos mas pintorescos de la naturaleza*”, donde este estilo halla su equidad con el histórico, a pesar de que no reúna “*el genio de la invención ni la nobleza de las ideas*” (1874:144) que caracteriza a aquél.

Un aspecto importante a considerar es la introducción de figuras en la pintura de paisaje pues, la presencia de éstas ayudan a establecer una escala comparativa con las formas y/o tamaños de los elementos de la propia naturaleza, al tiempo que imprimen dinamismo y pintoresquismo a las escenas representadas. Así mismo, Deperthes recomienda muy encarecidamente utilizar en la composición de la pintura de paisajes la “*perspectiva aérea*”, es decir, un punto de vista elevado y panorámico. Y, como ya se comentará más adelante, estas dos últimas cuestiones, serán profusamente utilizadas por Rafael Troya en la representación de su obra paisajística.

La finalidad de este género aparentemente menor, es la de

“mover profundamente el alma del espectador ó exaltar vivamente su imaginacion (...) producir una ilusión que se apodere de los sentidos, que fascine la vista y que no se disipe sino para hacer admirar el talento del encantador” (1874:144-145).

Es decir, el de procurar en el espectador de la obra una experiencia estética que le conmueva y le permita, al tiempo, valorar la maestría del artista en la representación paisajística de la naturaleza. Quizás resulte conveniente en este punto, aclarar que la perfecta *mimesis* de la naturaleza que Deperthes reclama al pintor, no es una mera copia del natural, sino y en consonancia con los postulados neoclasicistas, “*corregir estas imperfecciones y para sustituirlas con bellezas que estén en armonía con todas aquellas que le rodean*” (1874:145). Y para ello, es necesario que —como ya se ha mencionado— el artista posea “*un gusto bastante delicado para distinguir en medio de las obras de la naturaleza las mas ligeras imperfecciones*” (1874:145)¹².

El otro estilo, el “histórico”, se caracteriza por tomar todo aquello “*que la naturaleza produce de mas grande, y de introducir personajes cuya acción sea que se refiera á un rasgo histórico, sea que se presente*

11 A este respecto y a continuación, Deperthes añadirá: “No perdamos de vista que los goces del alma son esencialmente independientes de los cálculos del raciocinio y que en la república de las artes todas las jerarquías son honrosas para los talentos que se distinguen” (1874:129). Evidentemente, esta caracterización sobre los géneros artísticos es anticlasicista.

12 La mejor escuela para cultivar ese “gusto delicado” es para Deperthes, estudiar a los grandes maestros de la pintura de paisaje, a saber, desde los clasicistas del XVII (Claudio de Lorena, Nicolás Poussin), los maestros holandeses del mismo siglo (Jacob Ruysdael, Van Goyen, etc.) o, a los más contemporáneos del siglo del propio autor (John Constable, Gaspar Dughet, etc.), entre otros. Este consejo lo repetirá el autor en numerosas ocasiones a lo largo de su “Tratado”, al tiempo que realizará a lo largo de éste, diversos análisis y comentarios sobre obras concretas de este género. También aconseja muy vivamente la lectura de los clásicos greco—romanos como fuente de inspiración.

un objeto ideal" (1874:192) y cuya finalidad es inspirar "*nobles sentimientos*" en el espectador. Por "*objeto ideal*" debe entenderse a aquella representación que ha sido creada bajo los parámetros de la categoría neoclasicista de lo "*bello ideal*"¹³, a saber, "*el objeto de la pintura debe consistir en la elección de lo que la naturaleza tiene mas bello y perfecto; de componer un conjunto en el que lo bello y lo verdadero se encuentren reunidos*" (1874:196). Y si esto último sería norma general en cualquier género pictórico, resulta insoslayable en el estilo que nos ocupa. Ya que, la genialidad del pintor en la creación de lo "*bello ideal*"¹⁴, está encaminada —y a diferencia de la mera fascinación y/o agrado o placer en el observador de la obra— a apoderarse "*del alma, la conmueve, la avasalla hasta el punto de hacerla experimentar, á su voluntad, mil sensaciones diversas, escitándole sucesivamente la sorpresa, el terror y la admiración*" (1874:199)¹⁵. Ello no sería posible si, previamente el propio artista no ha sentido esa conmoción, y no solo en el momento de la concepción de la obra, sino también en el transcurso de su ejecución, ya que "*solo por medio de esta continuidad de sensaciones, podrá alcanzar el objeto que se propone; esto es, conmover*" (1874:251).

Además, el componente educativo—moral (*paidético* en el sentido ya señalado anteriormente)¹⁶ es fundamentalmente intrínseco a este género, ya que contribuye "*á la utilidad común ó al bien de la sociedad*", es decir, "*á la perfeccion de la instrucción general y del afianzamiento, de la moral pública*" (1874:269 ambas citas). Por ello y cual *pastor de almas*,

"la prerrogativa principal del artista consiste, en la de ser llamado á dirigir estos espíritus, ácia un objeto moral; á no sugerirles sino sentimientos elevados y á no proponerles otros modelos que aquellos que los conduzcan á ser humanos, justos y jenerosos" (1874:272).

En definitiva, este *Tratado* y en un —digamos— buscado equilibrio entre la estética neoclásica (belleza/verdad, moralidad) y la moderna (lo pintoresco y lo sublime), incide a lo largo de su desarrollo en un aspecto que entiendo fundamental: lograr, en base a las categorías estéticas respectivas (belleza, función *paidética*, pintoresquismo y/o sublimidad) y mediante los recursos artístico—formales descritos, *excitar* la imaginación/sensibilidad/moralidad del espectador ante la contemplación de las obras paisajísticas; es decir y conclusivamente, procurarle un experiencia estética acorde a la representación plástica de dichas categorías.

3.2. Rafael Troya, pintor de paisajes

Si como ya he señalado, la verdadera *escuela* de Troya fue su colaboración con Stübel durante los años 1871 a 1874, ahora y con la lectura y aplicación de los consejos y sugerencias del libro de Deperthes, iniciaría su verdadero y autónomo camino como artista plástico en la pintura paisajística, aunque seguiría practicando a lo largo de su vida otros géneros pictóricos (pintura religiosa y costumbrista, retratos, bodegones, etc.).

13 Véase en relación a esta cuestión, lo expuesto en la Nota 9 de la **Primera Parte** de este ensayo.

14 Más adelante se lee: "El género del paisaje histórico exige, ante todo, una imaginación viva, un gusto delicado, una esquisita sensibilidad en los órganos y el hábito de la meditación. Mas una instrucción sólida es el complemento de todas esas cualidades" (1874:222).

15 Nótese la extrema similitud con lo expuesto en 1.4. **Algunas notas acerca del tratado Sobre lo sublime del Pseudo-Longino** en la **Primera Parte** de este ensayo.

16 Ídem Nota anterior.

Efectivamente y aunque Rafael Salas y como ya señalé anteriormente, fue el iniciador de este género en el Ecuador, cabe citar la anterior labor del fotógrafo, pintor, ilustrador y dibujante francés Ernest Charton durante el tiempo que permaneció en el país (1849-1851) en la introducción —a través sobretodo de sus acuarelas— de los primeros motivos paisajísticos tomados del natural en el Ecuador, aunque y fundamentalmente se dedicó a la ilustración costumbrista de tipos humanos y oficios artesanales¹⁷. También contribuiría al desarrollo de este género, la creación en Quito (1852) de la Escuela Democrática Miguel de Santiago.

No obstante, el nuevo *gusto* por la pintura paisajística y a pesar de los esfuerzos de García Moreno en promover este género con una clara finalidad de “construir la nación” mediante la representación plástica—simbólica de su territorio, no hallaría general aceptación entre las clases cultas (y por tanto, comitentes) hasta prácticamente el último cuarto del siglo XIX. Y aquella y principalmente de la mano de Rafael Troya, lo sería mediante la aplicación al paisaje como un *todo* de las categorías estéticas de lo pintoresco y lo sublime, aunque, eso sí, en perfecta simbiosis con la singularización científica de sus elementos.

Tras su colaboración con Stübel y por motivos que se desconocen, Troya se autoexilió en Pasto (Colombia) durante el período comprendido entre los años 1874 y 1889, en que y en este último, regresó a Ibarra hasta su fallecimiento en dicha ciudad en el año 1920. Y es en esta última etapa de su vida, cuando su labor creativa alcanzó mayor excelencia, siendo reconocida con numerosas exposiciones individuales y colectivas, y obteniendo varias medallas de oro y plata en los diversos concursos en los que participó. No obstante y paradójicamente, murió en la más absoluta pobreza.

Si al inicio de este apartado comentaba la influencia que el “*Tratado del Paisaje*” de Deperthes ejerció en la obra de Troya, a continuación desarrollaré sintéticamente las características que, a mi juicio, son constantes en la obra paisajística del artista, en clara concomitancia —entiendo y valoro— con lo expuesto en el apartado anterior dedicado al comentario sobre dicho “*Tratado*”.

En primer lugar, considero importante insistir en que mayoritariamente, la obra paisajística de Troya aúna dos aspectos fundamentales; por un lado, el minucioso detallismo descriptivo, científico—realista en suma, de los diversos elementos naturales (geológicos, orográficos, botánicos, meteorológicos) que incorpora en sus obras, singularizándolos así y dotándolos de una especial *presencialidad*. Por otro lado y dado que la mayoría de obras de este género están realizadas en estudio y a partir de apuntes tomados del natural, el artista mediante —principalmente— la composición, la cromática y la utilización de la luz, aúna en un *todo* al paisaje representado y en el que la plasmación de los contenidos de las categorías de lo pintoresco (diversidad, variedad, movimiento, etc.) y lo sublime (*deligth*, lo Absoluto y/o Dios, etc.) ya descritas en la **Primera Parte** de este ensayo, son la guía estética en la creación de la mayoría de los cuadros pertenecientes a este género.

A continuación, desarrollaré sintéticamente aquellas características artístico—formales que, entiendo, resultan comunes en la casi generalidad de la obra paisajística en Troya.

17 Véase y entre otros para la cuestión de la representación del costumbrismo, AA.VV *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*, Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito (FONSAL), Quito, 2005; también Castro y Velázquez, Juan, *Pintura costumbrista ecuatoriana del siglo XIX (de la Colección Castro y Velázquez)*, CIDAP, Cuenca, 1990.

Compositivamente, las obras y de acuerdo a los postulados clasicistas y neoclasicistas, están estructuradas en tres planos. En el primero y desde una perspectiva frontal, elevada y panorámica, se sitúa idealmente el espectador de la obra, *abriéndose* así a la contemplación del —normalmente— vasto segundo plano que discurre espacialmente hacia la profundidad/lejanía que le otorga el tercer plano, y en donde sitúa a las cadenas montañosas (comúnmente con nevados) y el celaje, concediendo a éste, un gran espacio sobre el total de la superficie representada (generalmente más de un tercio del total). Al tiempo y estructuralmente, Troya suele utilizar la composición basada en ángulo agudo, lo que le permite dotar de mayor vastedad espacial y profundidad a las escenas representadas. En ocasiones, uno de los lados de ese ángulo agudo (el horizontal), delimita la transición de un plano a otro (normalmente del segundo al tercero). También establece el artista, un calculado equilibrio, tanto entre los elementos estáticos (montañas, piedras, masas forestales, etc.) y los dinámicos (ríos, caminos, nubes, árboles o arbustos singulares, figuras de personas o animales en movimiento, etc.), como entre la horizontalidad generalizada —formato común al género paisajístico— y la verticalidad puntual (troncos de árboles y/o arbustos particularizados, cumbres de los nevados, techos “a dos aguas” de las casas, personajes erguidos, etc.). Así mismo y en numerosas ocasiones, Troya establece un diálogo formal (“ondulante”, diría) entre las diversas lomas y/o cumbres de las cadenas montañosas o las crestas de los nevados representados. Finalmente, la introducción de *figuras* (humanas y/o animales), le permite al artista establecer una escala comparativa (volumétrica, espacial y de altura) entre éstas y el entorno natural en que se ubican.

Cromáticamente, Troya utiliza una paleta relativamente parca en su gama de colores (marrones, ocre, verdes, azules y blanco fundamentalmente), pero es en los respectivos tonos utilizados a partir de esa gama, donde alcanza una absoluta maestría. A resaltar, los efectivos y calculados timbres de color que imprime en muchas de sus obras.

También destaca el artista y en íntima relación con la cromática, su magistral uso de la luz. Así, ésta es recreada a partir de la peculiar luminosidad del amanecer, normalmente en una diagonal descendente que recorre a las obras de un extremo a otro, y procurando fuertes contrastes visuales de nitidez y/o visibilidad (claroscuros) en las formas representadas. Cabe añadir que, en un número reducido de obras pertenecientes a este género paisajístico, Troya se basa en los postulados neoclasicistas, dando así y entre otras cuestiones, mayor relieve al dibujo frente al color y donde los motivos y/o temas relativos a lo pintoresco y/o lo sublime están lógicamente ausentes, y siendo aquellos relativos a lo bucólico—pastoril o lo patético (tema *elevado*) los representados.

3.3. La pintura de paisaje de Rafael Troya: obra seleccionada

Como metodología de análisis y tal y como anunciaba en **A modo de presentación** y teniendo en cuenta lo detallado en la **Primera Parte** de este ensayo y en el apartado anterior, ahora y en éste, procederé al análisis de determinadas obras seleccionadas de Rafael Troya pertenecientes al género de pintura de paisaje. En algunos casos, determinados datos técnicos (por ejemplo, lugar de ubicación de la obra, dimensiones, fecha de ejecución, etc.), no me han sido posible recabarlos. No obstante lo anterior, bien por la calidad o la importancia de las mismas, he preferido incluirlas siguiendo en general un criterio cronológico en su exposición, obviamente menos en aquellos casos en que su datación resulta desconocida. Y también en algún caso, he alterado ese orden cronológico en beneficio de la continuidad del mismo motivo/tema representado. Finalmente, añadir que todas las obras reproducidas aquí son óleos sobre lienzo.

Vista de la Cordillera Oriental desde Tiopullo (1874)

99 x 169 cm.

Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.



Esta obra es claramente deudora de las escenas pastoriles que, como género pictórico, fueron muy reproducidas con diversas variantes durante el clasicismo barroco y el neoclasicismo. En ella y en el primer plano —siguiendo las convenciones del género—, ubica Troya a un pastor (extremo derecho) en actitud contemplativa y tres ovejas jóvenes pastando; detrás de éstos, un gran y ondulado árbol, contrasta y equilibra con su verticalidad —junto a la de los nevados del tercer plano—, a la gran horizontalidad de la representación; también ahí, es donde predominan los elementos vegetales. Y es desde este primer plano que la obra se “abre” pausada, frontal y panorámicamente merced a la direccionalidad que imprime la pronunciada curvatura del río del amplio segundo plano, hasta los volcanes y el celaje del tercer plano. En éste, el protagonismo del majestuoso nevado situado a la izquierda, atrae irremediamente por su escala y el blanco puro de su nieve, la mirada del espectador. Al tiempo, el amplio espacio del cielo (más de un tercio del total de la superficie del cuadro), surcado por nubes cargadas de lluvia y en el que se adivina la suave luz rosácea del amanecer, también obra de atracción visual para el espectador.

Lumínicamente, el segundo y el tercer plano presentan una mayor claridad que contrasta sobremanera respecto al primero (exceptuando al pastor y sus ovejas), lo que procura a aquellos una acrecentada espacialidad y, permitiendo así, poder observar con cierta nitidez los elementos geológicos y orográficos allí situados (río, piedras, meseta y cañón por la que discurre el río, etc.).

La dominancia cromática de los marrones, verdes y ocre es absoluta, resaltando, eso sí, el blanco puro de los nevados y, los timbres de igual color en la vestimenta del pastor, las ovejas y la espuma del río. Igualmente, los sutiles timbres en rojo de las flores del matorral ubicado casi en el centro del primer plano; además sus filiformes ramas desarrolladas en todas direcciones, el propio discurrir del río o el lento transitar de las nubes, dotan de un cierto dinamismo a una obra eminentemente estática.

El bucolismo que desprende la representación, su paz y quietud reinantes, la actitud ensimismada del pastor, en suma, la tranquilidad y una cierta “dulzura” generalizadas, la sitúan en la estela de la estética neoclasicista.

El Agoyán (1875)

60 x 92 cm.

Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.



Es la gran, informe y oscura masa rocosa situada a la derecha y parte del centro del cuadro, la que atrae en primer lugar nuestra atención, sobrecogiéndonos y causando un cierto temor. Ocupando más de la mitad del segundo plano de la representación, aparece amenazadora frente a los dos personajes del primer plano, erguidos sobre un gran peñasco y vestidos a la usanza indígena y en la que, a la izquierda de éstos, atisbamos la entrada a una gruta (ver detalle). En la parte izquierda del segundo plano, otra gran masa rocosa que, dotada de luz, nos permite ver el detalle de sus rugosidades. En medio de ambas, la cascada que con gran fuerza, deja caer verticalmente sus aguas, conformando en su salto un gran salpicadero y que, más abajo se convierte en un turbulento, caudaloso y veloz río (primer plano).

En el tercer plano, se vislumbran muy inclinadamente dos masas forestales que en su direccionalidad compositiva, convergen en los personajes citados. Éstos últimos son el vértice del ángulo agudo compositivo que se prolonga en el propio río. En el extremo superior izquierdo y cayendo perpendicularmente, unas plantas que hallan su contrapunto en los arbustos diagonalizados del extremo inferior derecho. Esta diagonalización, subraya a la del brazo extendido del hombre del primer plano que señala hacia la cascada (ver detalle).



La disposición de la luz, incide especialmente en la parte central de la obra, resaltando a la cascada, la turbulencia que origina en su caída y prolongándose en casi todo el primer plano de la composición. También en el tercer plano donde están ubicadas las masas forestales y el cielo (ver detalle). Solo la parte superior central de la obra está abierta al cielo, “despejando” así y en parte, una representación muy cerrada, agobiante en suma.

Esta disposición lumínica y que deja en la oscuridad a la gran masa rocosa creando un contrastado efecto de claroscuro, supone y potencia el carácter amenazador (sublime) de aquella, y a lo que cabría añadir la gran diferencia de escala que se establece con los dos personajes del primer plano.

Con una gama cromática reducida, aunada con las sutiles tonalidades otorgadas a los verdes y ocre/marrones principalmente, patentizan la gran maestría del artista en su uso. Además, los timbres de color rojo de las vestimentas en los personajes, suponen un acierto visual innegable, a la par que vehicula, simbólicamente, nuestra identificación con/a través de ellos.



Así, el movimiento desbocado y turbulento del agua, la gran y oscura masa mineral, la preeminencia absoluta de la naturaleza, la diferencia de escala aludida, el cromatismo desarrollado, la meditada composición y el uso de la luz, suponen una obra conceptualmente muy estudiada y un magistral ejemplo de la aplicación de la categoría estética de lo sublime en la pintura de paisaje.

El almuerzo campestre (1880)

89 x 137 cm.

Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.



Lo primero que llama la atención en esta obra, es el contraste entre el dinamismo de los personajes participantes en el almuerzo y ocupando agrupados más de la mitad del primer plano, con la quietud y estaticidad de los elementos pertenecientes a la naturaleza (árboles, arbustos, lago, montañas, volcán, cielo despejado) y, conformando éstos últimos, el segundo y tercer plano de la representación, a excepción en el segundo plano del pueblo lejano y en una altitud bastante más baja y del que se supone que provienen los participantes en el almuerzo. Prueba de ello, es la continuidad (narrativa y espacial/compositiva) que, principalmente, establecen los dos jinetes que atisbamos al fondo del camino con la explanada del ágape y las personas en ella representadas. Éstas, en constante movimiento y ejerciendo diferentes direccionalidades (arriba/abajo, izquierda/derecha), ocupan menos de la mitad de la superficie del cuadro, correspondiendo el resto a la propia naturaleza y, muy particularmente, al amplio espacio concedido al cielo; no obstante y por lo antedicho (ubicación en el primer plano, dinamismo), aquéllas cobran un claro protagonismo. Además, los timbres de color en las vestimentas de algunos de ellos (azul, rojo, blanco —también en el mantel y en dos de los caballos—), incrementan esta percepción que contrasta con los marrones, ocres y verdes predominantes en los elementos naturales. El tratamiento lumínico de la obra, nos indica que estamos en una hora tardía próxima a la puesta de sol (al igual que las sombras proyectadas), denotando el largo tiempo transcurrido en el evento y sus efectos en las personas por la ingesta de alcohol. A su vez, existe una evidente desproporcionalidad entre los equinos y los seres humanos, al tiempo que también es ello patente en los cuerpos de los dos niños que corren hacia la izquierda y que están en el primer plano de la obra. Ello me lleva a colegir que, parece que el artista está más interesado en la representación de la naturaleza que en la de los seres humanos y/o los animales.

Añadir que el punto de vista adoptado en la representación es ligeramente alto y en un casi imperceptible picado primando la horizontalidad, aunque Troya equilibra a ésta, tanto con la verticalidad que imprime a la mayoría de los personajes como y sobre todo, con el árbol sin follaje del extremo izquierdo y el volcán de detrás. En menor medida, con los tupidos árboles situados detrás de los participantes en el almuerzo y la gran montaña que está detrás de aquellos y, estando ésta *coronada* con una masa nubosa, indicando así su gran altitud. Y al fondo del tercer plano, sobresale la cima nevada de otro volcán, dotando así de mayor profundidad —espacio en fuga— a la obra, al igual que el camino que parte del pueblo en una marcada diagonal, perdiéndose en la lejanía de las montañas. Ese mismo camino y en sentido inverso, entiendo que halla su continuidad del pueblo al espacio donde tiene lugar la comida, conformando así a nivel compositivo un marcado ángulo agudo y, cuyo vértice se sitúa justo en el primer jinete que aparece al fondo del sendero que comunica al pueblo con la explanada .

En definitiva, una obra claramente pintoresca, sobre todo en la representación de los personajes, aunque también por la diversidad (volúmenes, altitudes, formas) de los elementos naturales representados, especialmente las montañas y el volcán, y el tratamiento lumínico impreso a éstos. Ello supone que nuestra mirada esté constantemente absorta y pendiente en/de la variedad, humana y natural, que el artista nos ofrece.

Fiesta en el lago San Pablo (s/f) (atribuido)

105 x 161 cm.

Museo Jacinto Jijón y Caamaño.

Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Quito



Obra atribuida a Rafael Troya y de fecha desconocida, su ubicación aquí, viene justificada por ser como la anterior de temática festiva. Sorprende que, a pesar de su título, el espacio otorgado a la naturaleza es absolutamente imperante (más de tres cuartas partes de la representación). Así y desde un punto de vista elevado, aquella se nos ofrece como un panorama, resaltando en el segundo plano, su aspecto “económico” (campos de cultivo, asentamiento habitado —cabaña con personajes—, árboles perfectamente alineados) para ubicar en su centro al lago San Pablo y, en el tercer plano, las montañas (reflejadas en parte en el lago), el majestuoso volcán (el Cotacachi) y el cielo con amarillentas nubes que ocupan justo la mitad de la superficie pintada (la orilla del lago que está al pie de las montañas, divide en dos partes exactas a la obra). Al tiempo, lago y montañas, aparecen difuminados para dotar de profundidad y, por tanto, sensación de lejanía a la obra. Así mismo, adviértase el predominio de las líneas curvas en detrimento de las horizontales y, muy particularmente, la elipse que forma el montículo donde tiene lugar la fiesta y que, compositivamente, halla su vértice en la punta del tejado de la segunda cabaña (la que no está “recortada”) y que conforma un gran ángulo agudo con la orilla citada, en su prolongación hasta el extremo derecho.

Los personajes ataviados a la usanza indígena y al efecto festivo, están agrupados en la parte inferior izquierda y dotados de movimiento merced a sus diversas actitudes (baile, movimiento de brazos y/o piernas, direccionalidad en varios sentidos), contrastando así con la estaticidad de la obra. Y aunque no existe ninguna línea horizontal (todo son curvas o diagonales), la horizontalidad prima en la obra; no obstante, Troya “compensa” a aquella con la verticalidad de la mayoría de los personajes, las dos cabañas, la distribución de los árboles y el imponente volcán. Para poder apreciar mejor este panorama, el artista imprime una luz uniforme en toda la representación y, primando cromáticamente la gama del ocre, verde, amarillo y azul, ejecutados en sutiles tonalidades. Nuevamente, sus timbres rojos y blancos en las vestimentas de muchos de los personajes, introduce y resalta el pintoresquismo de la fiesta. Y pintoresquismo que, a su vez, encontramos en la propia naturaleza (árboles, plantas y matorrales), más por su ubicación compositiva en la obra que por su diversidad.

Por lo antedicho, también aquí, parece que Troya está más interesado en transmitir ese *sentimiento* de/ por la naturaleza que propiamente la anécdota festiva.

Laguna de San Pablo con el Cotacachi (s/f)

65 x 169 cm.

Colegio Nacional de Señoritas de Ibarra, Ibarra.



Aunque de esta obra se desconoce su datación, al ser la laguna de San Pablo el motivo —y título— representado, creo justificada su ubicación aquí, tras la anteriormente reseñada. En esta y como viene siendo habitual en Troya con un punto de vista elevado y en panorama, el predominio de la naturaleza es total pues, no hay ningún elemento humano (físico) en ella; no obstante, sí puede apreciarse la *presencia* de lo humano. Efectivamente, dos son los elementos visibles de esa *presencia*: el más cercano, las viviendas apenas vislumbradas entre los árboles y que se hallan en la orilla más cercana al espectador de la laguna y delimitando el final del amplio primer plano (el segundo plano lo ocupa casi en su totalidad la propia laguna en el centro geométrico de la composición) y, el camino ascendente situado en el extremo izquierdo del inicio del tercer plano y bordeado de árboles perfectamente alineados, además del campo de cultivo situado a la derecha de ese camino; al fondo de este último plano, la masa imponente del volcán Cotacachi, resaltado por el más claro tratamiento cromático y lumínico del aplicado a las montañas que le anteceden. Y sobre ese tratamiento y basado en una gama relativamente escueta de colores (ocres, marrones, verdes y azules), destacar la magistral sutileza en el empleo de las respectivas tonalidades.

Compositivamente, cabe destacar y como ya se ha señalado en anteriores obras, el empleo de la diagonalización que conforma un ángulo agudo. Efectivamente, si partimos del centro geométrico del extremo inferior del primer plano (un poco más a la izquierda de donde está situada la firma del artista), resalta un amplio espacio sin vegetación (como con “aguas”), muy diagonalizado y que halla su vértice en el extremo izquierdo de la laguna citada. De ahí y en sentido inverso, aquélla recorre el propio camino ya descrito, prolongándose hasta la cima del Cotacachi.

También es patente en esta obra su extrema horizontalidad, excelentemente “equilibrada” con la verticalidad perfectamente calculada en su distribución compositiva de los numerosos y variados árboles representados en el primer plano. Finalmente, el propio volcán y las diversas crestas montañosas ubicadas en el tercer plano, complementan ese “equilibrio”.

Obra muy pintoresca pues, constantemente, la mirada se ve impelida a fijarse y recrearse en, sobre todo, los variados y distintos elementos naturales representados (árboles, arbustos, montañas, volcán, la laguna y sus reflejos, etc.) y “humanos” (las construcciones y el camino), espoleando así nuestra *imaginación*, es decir, al placer estético a ella asociado.

El Pastaza (1886)

170 x 290 cm.

Museo Municipal Alberto Mena Caamaño, Quito.

Foto: Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador, Quito.



Si la Amazonía era calificada en la época del artista como el “infierno verde”, en éste lienzo, Troya la representa desde una estética inequívocamente romántica. Factor principal en ello es el tratamiento lumínico que imprime en la representación; efectivamente, esa tenue luz dorada del amanecer que ilumina en alternados claroscuros a la selva y que, filtrándose entre el follaje —troncos, plantas, hojas—, crea volúmenes y espacios entre éstos (ver especialmente la masa forestal situada a la izquierda), y destacando así la singularidad de cada elemento vegetal representado. Este detallismo científico presente en todas sus obras paisajísticas (extensivo a los aspectos geológicos), alcanza aquí la excelencia no solo por su precisa individualización formal, sino también por su meditada ubicación compositiva. Cada planta, cada árbol tiene su espacio preciso y, al tiempo, están integrados en un conjunto armónico. Parece que el artista quiera ofrecernos un repertorio botánico perteneciente a una tierra ignota pero representado desde la sensibilidad, desde el sentimiento. También el tono rosáceo del celaje, contribuye sinestésicamente a esa *experiencia*. Así mismo, el sutilísimo y magistral manejo de los respectivos tonos en la gama del verde, ocre, marrón y amarillo principalmente, resultan absolutamente fundamentales a ese propósito.

Con su habitual punto de vista elevado, frontal y panorámico, el artista divide a la obra en dos partes muy precisas merced al río ubicado en su parte central y en la que vemos (mejor, *percibimos*), tanto en la parte izquierda (más abundante y cerrada) como en la derecha, una naturaleza en estado primigenio, salvaje, exceptuando un único signo de cultura: la especie de cobertizo situado a la izquierda del primer plano, entiendo que como refugio (¿de los aborígenes?, ¿de los expedicionarios?) frente a los frecuentes aguaceros que se producen en esta extremadamente húmeda región (a destacar la brumosa atmósfera producto de la evaporación que impregna al paisaje en la lejanía). En la parte inferior central del primer plano, aparece una suerte de camino natural (justo al lado izquierdo del gran tronco truncado) que, tanto en su inclinación como en la tupida masa forestal que está inmediatamente a continuación, designa un pronunciado desnivel. Éste y tras esa masa forestal, halla su continuación “allá abajo” en los meandros del río y la cerradísima e impenetrable vegetación a ambos lados de sus respectivas riberas bien iluminadas (segundo plano) y en una cuasi vastísima planicie, hasta prolongarse en la infinitud borrosa e inabarcable del tercer y último plano, metáfora a su vez, de lo Absoluto romántico.

Así, los altísimos árboles que rebasan en su altitud el propio marco de la representación y las grandes plantas ubicadas en los extremos derecho e izquierdo del primer plano y que equilibran con su verticalidad la extrema horizontalidad del cuadro, obran simbólicamente como un telón que nos abre y nos invita a esa anhelada experiencia estética de “reconciliación” con el Ser, con lo Infinito.

En definitiva, lo formal (*natura naturata*) y su principio genético (*natura naturans*), lo singular y lo Absoluto quedan interrelacionados en un Todo armónico (“totalidad orgánica”) que, trascendiendo el mero marco geográfico, apunta y nos aboca en su vocación estética a erigirse en símbolo de lo Universal.

Por lo antedicho y conclusivamente, cabe calificar a este gran lienzo como a una obra maestra de la estética romántica plástica ecuatoriana.

El Pastaza (s/f)

226 x 130 cm.



Nuevamente el mismo título y tema que la anterior obra, aunque ahora con algunas variaciones significativas, entre las que destaca mayormente la presencia del elemento humano, casi en el centro geométrico de la representación. Efectivamente, ahí vemos a tres aborígenes (uno en la orilla del río con una lanza y dos en una balsa) en actitud comunicativa y, un poco más a la derecha y ligeramente elevadas respecto a aquéllos, dos chozas; y todo ello, sito en un claro de la tupida floresta presente en toda la obra.

El propio río Pastaza sirve como elemento compositivo pues, además de la diagonal que traza partiendo ampliamente del extremo inferior derecho y prolongándose ascendentemente hasta casi la mitad del extremo izquierdo para nuevamente en diagonal ascendente y en sentido contrario “perdersé” en el último plano (nuevamente la composición en ángulo agudo), traza la transición entre el primer plano (la orilla más próxima al espectador) y el tercer y último plano (la cadena montañosa y el celaje con nubes). Así, el río y el claro en la floresta (toda la orilla opuesta con la gran masa forestal en el extremo derecho) corresponderían al segundo plano, dotando aquél en su decurso de profundidad a la obra.

En el primer plano, destaca un gran árbol casi sin follaje por su extrema verticalidad y su solitaria ubicación espacial; al tiempo, éste y en función de dichas características, compensa, junto con otros árboles de la orilla opuesta y que destacan por su altura entre la masa forestal del extremo derecho, la horizontalidad panorámica de la composición y que, también en este caso, está realizada desde un punto de vista elevado y frontal. Finalmente y en este primer plano, a destacar como detalle pintoresco, el de un colibrí que está libando de unas flores al pie del mencionado árbol.

Verdes, ocre, marrones y azules serían los principales colores empleados pero, y como es habitual en Troya, elaborados en sus sutiles tonos correspondientes. Y también el uso de los claroscuros es preponderante en toda la obra. A destacar en este sentido lumínico/compositivo, la incidencia de la luz en la parte central del cuadro: claro en la floresta y parte superior del río, así como en éste las espumillas que trazan su caudal, las grandes hojas situadas en el extremo izquierdo del primer plano y, los rayos del sol matutino filtrándose entre las copas de los árboles y grandes plantas ubicadas en el extremo derecho del segundo plano, y que contrastan con la más diáfana del tercer plano.

Narrativa y simbólicamente, nuevamente se representa la interrelación entre el ser humano (aborigen) y la naturaleza (sublime) en perfecta simbiosis integrativa. *Otras* formas de vida y, por tanto, de cultura(s) que coexisten sincrónicamente con las de la denominada cultura occidental. Además, esas *otras* formas de vida con sus propias costumbres, creencias, ritos, lenguajes, etc., también corresponden y fundamentan a las de la propia nación (ecuatoriana).

El Tungurahua. Vista de la Cordillera de Utuñac (1893)

62 x 92 cm.

Colección del Banco Central del Ecuador, Quito.



Tal y como su nombre indica, el protagonista de esta obra es el volcán Tungurahua. Éste, ubicado en el tercer plano de la representación, resalta tanto por sus grandes dimensiones como por su gran superficie nevada desde la cumbre hasta el pie de su ladera izquierda (glaciar). En aquél, una masa forestal y una planicie conforman el segundo plano de la composición. En el primero, dos hombres y con evidente esfuerzo, arrastran un tronco (ver detalle).

Compositivamente, este primer plano también está estructurado en ángulo agudo pues, uno de sus lados vendría dado por la propia horizontalidad de la base del cuadro y, situándose su vértice en los arbustos del extremo izquierdo de esta base. Y de ahí, el otro lado del ángulo, lo forma una diagonal que transcurre desde ese vértice, pasando por la planicie terrosa y sin vegetación del primer plano (detrás del gran árbol con escaso follaje y el tronco del que destacan sus raíces) y, se prolonga por la masa vegetal esbozada al pie de la ladera no nevada del volcán, justo después de los campos de cultivo sitios en la misma ladera. Además, esta última diagonal es paralela a las que definen el propio glaciar del volcán en sus dos extremos.

Nuevamente y en la gama cromática de la paleta del artista, predominan el ocre, verde, marrón, azul y blanco y, es en las diversas tonalidades desarrolladas a partir de esa gama, donde Troya refleja su maestría. Y en relación a ello, el tratamiento de la luz —en alternancia de claroscuros— particularmente incisivo en la cumbre del volcán, en las vestimentas de los hombres del primer plano (añadido como timbre blanco especialmente en el hombre situado más a la izquierda), el azulado en el follaje del tronco con raíces reseñado y, la planicie terrosa ya citada. Así mismo, el tono suavemente rosado de que dota al cielo y a las nubes. Destacar así mismo y compositivamente que el Tungurahua, al ser más elevado y próximo —además de su impactante masa— que el volcán nevado que vislumbramos al final del tercer plano, dota de mayor profundidad a la representación.

El predominio de la naturaleza, vegetal y mineral a partes iguales, es total. Solo los detalles humanos, a saber, los personajes del primer plano y los campos de cultivo, introducen un factor cultural y contrastan con esa preeminencia. Al tiempo que, en el caso de los hombres del primer plano, dinamizan una obra de por sí absolutamente estática. También en este caso, el equilibrio entre los elementos horizontales (tierra, masas forestales) y verticales (a destacar especialmente la “presencia” del árbol sin apenas follaje ya descrito, además del propio volcán y el árbol del extremo derecho del primer plano), es perfecto.

En síntesis, una obra de clara vocación pintoresca y en la que destacaría —entre otras—, las rugosidades de la ladera no nevada del volcán o, las de la cordillera situada a la izquierda del tercer plano, además del detallismo singularizador en los elementos vegetales (árboles, arbustos, follaje) y en la que, una vez más, el artista se muestra como un consumado maestro.



El terremoto de Ibarra de 1868 (1895)

190 x 220 cm.

Colección Municipio de Ibarra, Ibarra.



“Y luego, en medio de ese cuadro digno de las visiones del Apocalipsis, como natural cortejo de un mundo lacerado y herido de muerte, alaridos salvajes de los sobrevivientes que huroneaban los escombros; gritos ahogados entre las ruinas, pidiendo socorro (...) Y en todo el ambiente un olor de carne corrompida, olor de cementerio, de campo de batalla, de cataclismo. La desesperación, la locura, el idiotismo pintados en los rostros de los sobrevivientes vestidos de harapos”, Luis A. Martínez A la costa [1904] (1989:42-43)

De paisaje urbano cabría calificar a esta obra que Troya realizó en 1895 y como homenaje a su ciudad natal, víctima del devastador terremoto que en la madrugada del 16 de agosto 1868 destruyó casi por completo a la urbe, además de a la de Otavalo y otros pueblos de la provincia de Imbabura.

Obra eminentemente narrativa (de ahí la importancia del dibujo en ella y, por tanto, formalmente academicista —neoclásica—) y en la que el artista pretende transmitir todo el horror y la consiguiente desesperanza y devastación que dicho terremoto supuso. En ésta y en un formato panorámico algo elevado, el primer plano objeto de la “narración” ocupa más de la mitad de la superficie de la obra. A continuación, una tenue hilera de arbolado configura el segundo plano para, en su tercero y último, unas difuminadas y oscuras masas montañosas cierran la escena representada, devolviendo y concentrando así la mirada del espectador al primer plano. Y encima de aquéllas y en el mismo tono, un cielo todavía enrarecido por el humo y el polvo de la devastación. Como comentaba, Troya concentra en el primer plano de la representación, el efecto atterradoramente sublime de la naturaleza en su poder destructivo sobre los cuerpos de los seres humanos y de su cultura. Efectivamente, desde los cadáveres que los socorristas extraen de las ruinas (bebé, mujer), las muestras del horror de los supervivientes (gesticulaciones de pavor, rostros desencajados y ropajes que asemejan a los de una representación trágica en la antigua Grecia) o la propia devastación de/en la ciudad (ruinas de edificios por doquier incluida la propia iglesia (¿de la Compañía de Jesús?), enseres domésticos semienterrados, piedras amontonadas de lo que otrora fueron viviendas...), todo ello configura un paisaje caótico y de tremendo horror y vasta desolación que resulta casi imposible de soportar para el espectador de la obra; y de ahí su profunda sublimidad que calificaría de denodadamente patética.

Grises, ocres y marrones acrecientan con su cromatismo ese paisaje de muerte y desolación. El blanco marfil resaltan a los cadáveres y el timbre de blanco casi inmaculado de las vestimentas de los socorristas, nos obligan a fijar nuestra atención en ellos y, por consiguiente, la macabra “carga” que acarrear. Al fondo, la verde hilera de la arboleda que permanece incólume, parece una cruel ironía de/en la propia naturaleza: solo la naturaleza se salva de la devastación de la propia naturaleza, ajena al sufrimiento humano. Al tiempo, la gradación en la escala de los personajes y las ruinas de los edificios (de mayor a menor según nos alejamos del primer plano), dota de profundidad a la obra. También, la horizontalidad del cuadro resulta equilibrada con la verticalidad de los personajes, de muchas de las ruinas y de la hilera de árboles ya comentada y, a la que cabría añadir la de las propias montañas. Y en el mismo sentido, frente a la desoladora quietud que imprime la devastación, resalta el dinamismo de los personajes vivos y, muy particularmente, la de los sobrevivientes al desastre.

Conclusivamente y ante esta obra, cabe recordar que solo es la distancia “salvífica” que toda representación sublime instaura y (en que se) constituye, la que nos permite sentir ese sentimiento de “horror delicioso” (*delight*), característica fundamental de dicha categoría estética.

Chimborazo visto desde Patate (1897)

60 x 80 cm.

David y Susana Golbaun, Guayaquil

Fuente: A. Kennedy Troya (2008:47)



La amplia panorámica realizada desde un punto de vista elevado, nos muestra una escena costumbrista de la vida campesina de la región. Dicha escena aparece “dividida” topológicamente en dos partes prácticamente iguales a resultas del pequeño río que, serpenteante, la recorre diagonalmente en una pronunciada garganta, hasta desaparecer de la vista tras una elevación del terreno en la parte izquierda. A la derecha, Troya sitúa claramente iluminada una casa campestre, típica de la zona, con un campesino arreando una vaca y su ternero. A la izquierda y situadas a una altura ligeramente inferior, unos cerdos y gallinas pacen tranquilamente junto a otra vivienda; todo ello, río y ambas viviendas con sus respectivos animales y campesino, conforman un amplio primer plano.

El segundo plano, mucho más reducido en su extensión, abarcaría longitudinalmente desde la masa forestal situada detrás de la casa de la derecha, la continuación del río por una garganta, el conjunto de dos nuevas viviendas a la izquierda y los árboles del extremo izquierdo; y en profundidad, llegaría hasta la base de la cadena montañosa que desciende por la parte izquierda e, igualmente, con respecto a la montaña situada en el extremo derecho.

Finalmente, el tercer plano correspondería a las montañas propiamente dichas y en las que destaca por su singularidad el nevado Chimborazo, y el celaje con las tenues nubes tintadas del rosáceo amanecer.

La temprana luz, incidiendo diagonalmente desde la parte superior izquierda hacia la derecha, ilumina gradadamente y en la misma direccionalidad a la escena y, procurando diversos y efectivos contrastes lumínicos (claroscuros), sobretodo en la parte izquierda de la representación (los animales paciendo, los dos grupos de casas y tramos del propio río, tanto en el primer como —sobretodo— en el segundo plano).

También y compositivamente, el ángulo agudo es determinante en la representación. Así, el río y en el primer plano, traza una pronunciada diagonal hasta la masa forestal situada detrás de las casas en la izquierda del mismo plano (vértice); y de ahí, una firme horizontal —subrayada por su contrastado color marrón— que en dirección izquierda/derecha transcurre por detrás las blancas rocas ubicadas en el centro de la obra (marcando asimismo el límite entre el primer y el segundo plano), hasta “perdersé” por detrás de los árboles de la vivienda del extremo derecho.

El uso de la gama cromática por Troya, es bastante parco (verdes, ocre, marrones, blancos y azules principalmente), pero su maestría se despliega en la sutileza de los tonos empleados dentro esa gama; e, igualmente, en los meditados timbres de color aplicados: el azul en la vestimenta del campesino de la derecha y, fundamentalmente, en el blanco (espuma del río, animales paciendo a la izquierda, las rocas en el centro geométrico de la composición y al final del primer plano, las paredes de la casa de la derecha y el ternero allí ubicado y, magistral, en la nieve del propio Chimborazo).

Además, cabría resaltar el preciosismo naturalista en la representación de las rugosidades de la cadena montañosa y las propias montañas, así como en los diversos elementos vegetales representados.

En síntesis y como comentaba al inicio, estamos ante una obra costumbrista (vida campesina en un plácido entorno natural) y en la que el pintoresquismo de los diversos elementos que integran la escena, equilibrados en su general estatismo con el movimiento impreso a las aguas del río, entretienen constantemente nuestra mirada y son fuente de continuo estímulo para nuestra imaginación.

Visitando pueblitos (1898)

91 x 131 cm.

Colección Galo Troya Troya, Quito.

Fuente: A. Kennedy Troya (1999:90)



La gran presencialidad de la casa rústica del extremo inferior derecho, supone compositivamente, el inicio de una diagonal ascendente que se prolonga en la segunda vivienda hasta la cascada situada justo detrás de ésta. Dicho salto de agua obra de vértice del ángulo agudo que halla su continuación en el camino serpenteante a los pies del macizo montañoso (de donde se supone que provienen los dos jinetes que están platicando/recabando información con una campesina) y que se prolonga hasta casi la cima de la primera cordillera situada a la derecha. Así, tenemos un primer plano conformado por las dos viviendas y los personajes que aparecen en él, un segundo plano que correspondería al macizo montañoso donde está la cascada y que incluye a ese camino serpenteante y, un tercero integrado por el valle lleno de cultivos y las cordilleras situadas a la derecha y que “abren” en profundidad a la composición, además de ese tono amarillento en el cielo recién amanecido tan característico en Troya.

En esta obra, el artista integra en un perfecto equilibrio cuantitativo, a la naturaleza (y además y en ésta, lo vegetal y lo mineral) y a la cultura, aunque visualmente otorgue mayor relevancia a la segunda por su disposición compositiva, aunada ésta por el punto de vista elevado elegido. También y aunque predominando el estatismo, Troya introduce un cierto dinamismo con la representación en movimiento de los animales en el camino (gallinas, cerdo, perro), el diálogo entre uno de los jinetes y la campesina que tiene lugar en aquél, el riachuelo que cruza ese camino en su parte inferior y la cascada ya citada.

A resaltar los habituales claroscuros en la disposición de la luz y, el tratamiento cromático basado principalmente en la gama de los marrones, ocre, verdes, blancos, rojos y azulados pero con una resolución muy estudiada en sus diversas tonalidades y a los que cabría añadir sus timbres de color (la falda azul de la campesina de la primera vivienda, el blanco y rojo de la ropa tendida de la segunda vivienda o, los reflejos blancos en el agua de la cascada).

Si, por un lado, el título de la obra alude al viaje rural y, por otro, tanto el motivo representado como su forma de representación son claramente pintorescos, entonces, puede deducirse que estamos ante la estética del “viaje pintoresco” (ver nota 12 de la **Primera Parte** de este ensayo). Efectivamente, el descubrimiento y conocimiento de nuevas y distintas formas de cultura(s) y, por tanto, de vida(s) o, de nuevos lugares y paisajes en muchos casos ligados a aquéllas, en definitiva, todo ello, conforma una nueva experiencia (estética) —agradable y placentera— que, por ello mismo, incide profundamente en el sentido de nuestra propia existencia, de nuestra vida. Una obra, en definitiva, en la que Troya patentiza y nos transmite un sentimiento de perfecta armonía entre el ser humano ligado a una forma de vida y la propia naturaleza, de paz en suma.

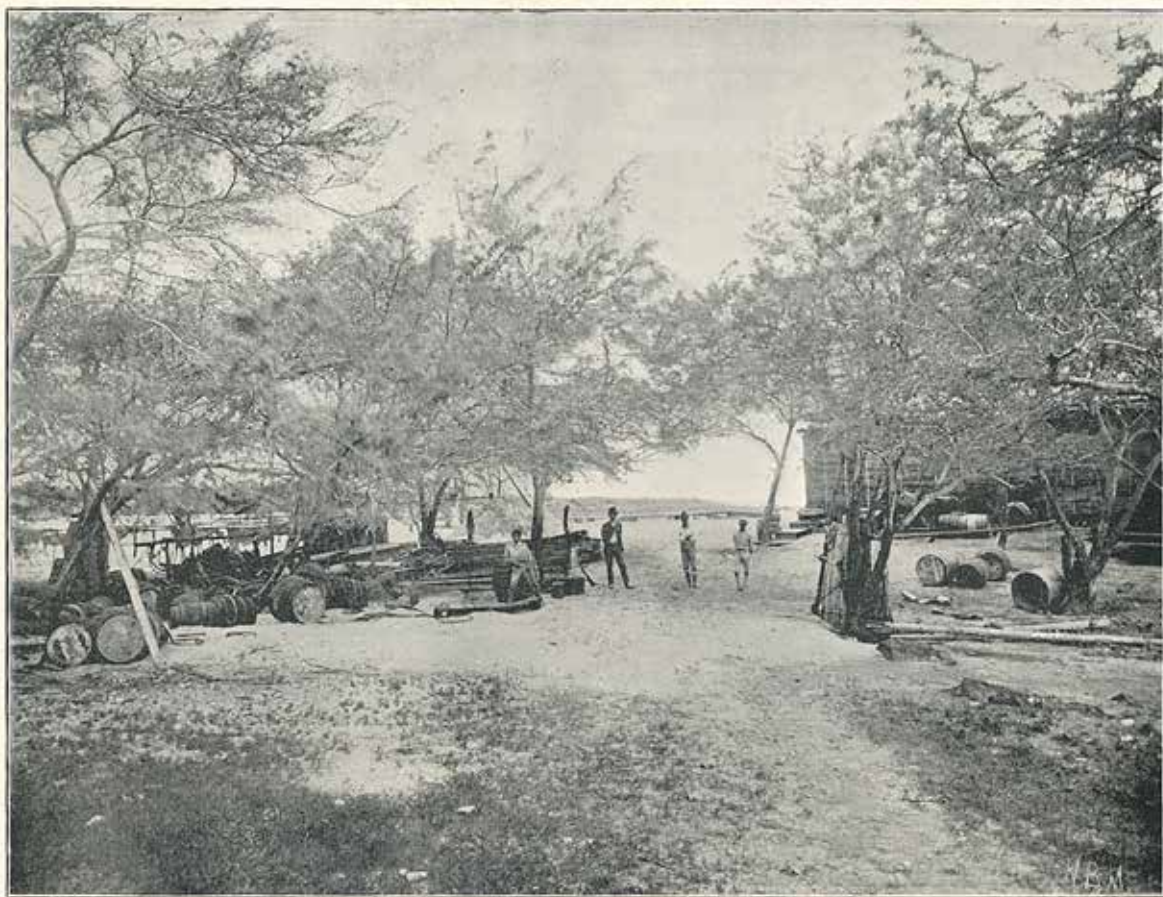
**Vista del Puerto Chico, isla de Chatham (San Cristóbal), Archipiélago de Colón
(1898)**

94,5 x 130 cm.

Colección Banco Central del Ecuador, Cuenca.

Fuente: A. Kennedy Troya (1999:36)





ARCHIPIÉLAGO DE COLÓN.
Vista de Puerto-Chico, en la Isla Chatham.

No está documentado ni existe noticia de que Rafael Troya hubiese viajado a cualquiera de las islas que forman el Archipiélago de las Galápagos. Por ello, creo no equivocarme al afirmar que el origen de esta obra se halla en una fotografía publicada en *El Ecuador en Chicago* del año 1894¹⁸, ya que es prácticamente una copia de aquélla aunque con algunas importantes variaciones compositivas y formales que, básicamente, implican dotar de profundidad a un original fotográfico que adolece de una cierta

18 Esta onerosa publicación (impresa en papel couché de lujo) fue realizada por Luis Felipe Carbo y Amador y con el apoyo y presentación in situ del entonces Presidente del Ecuador Luis Cordero Crespo con motivo de la participación del país en la gran Exposición Universal de Chicago (1893). Básicamente, dicha publicación mostraba con el concurso de los mejores fotógrafos ecuatorianos del momento y mediante diferentes vistas del país y un gran número de grabados, así como estadísticas, datos históricos y/o geográficos, etc., “una imagen escrita y visual de la nación con las particularidades nacionales y locales. Una representación de las élites políticas y culturales junto a los poderes del Estado. Se fijaba una norma de lo que es una ciudad, diferenciándola de un simple pueblo, y apuntando a realzar las capitales de provincia y los espacios rurales desde la perspectiva de los terratenientes. Las descripciones, poseen generalmente un lenguaje similar a los informes de autoridades locales (...) Estos dos textos [*El Ecuador en Chicago* (1894) y la *Guía Comercial, Agrícola e Industrial de la República* (1909)] (...) fijaron un modelo que sirvió para la confección futura de monografías. Cumplieron una función “autor”, que consiste en “la posibilidad y la regla de formación de otros textos”. Instauraron una discursividad, un estilo y una manera de figuración de la vida local”, en Ibarra, Hernán “Localismo y miradas urbanas: las monografías locales en el Ecuador del siglo XX”, *PROCESOS*, Revista Ecuatoriana de Historia, 24, II semestre, Quito, 2006, pp. 197-219. Los entrecuadrados dentro de la cita del autor, corresponden, tal y como éste mismo nos indica, a la obra de Michel Foucault, ¿Qué es un autor?, en *Obras Esenciales*, vol. I, Paidós, Barcelona, 1994, p. 344. Finalmente, señalar que en la referida Exposición Universal de Chicago, Rafael Troya alcanzó la medalla de oro por sus pinturas de paisajes, aunque fue su hermano quién con el desconocimiento del artista, presentó a concurso esas obras (cfr. Kennedy Troya, A. 1999:127).

planitud: introducción del pequeño montículo con los dos personajes platicando del primer plano y a la izquierda y un poco más abajo, del tronco de un árbol cortado y, elección de un punto de vista bastante más alejado y elevado con respecto al original fotográfico¹⁹.

Si exceptuamos a los dos personajes del primer plano ya citados, los cinco situados más atrás (el niño fue introducido por el artista), adoptan una inequívoca actitud de estar posando ante la cámara, típica en la fotografía decimonónica. Y fotografía, por cierto, que en el plano (general) y encuadre (frontal) elegidos deben mucho a la pintura clasicista.

El motivo mostrado es, fundamentalmente, la actividad económico/comercial desarrollada en la isla²⁰: los toneles dispersos a ambos lados del encuadre, el almacén que contiene a multitud de éstos y situado detrás de los dos grandes árboles del extremo derecho y el puerto con canoas estibadas en el extremo izquierdo y, justo en el centro, el largo espigón del muelle, al que confluye el camino que se inicia en la base del cuadro —lugar donde se ubica el espectador— y, resultando subrayada dicha direccionalidad por la valla diagonalizada en esa dirección del extremo izquierdo.

Por lo antedicho y aunque el motivo de la obra no corresponde al propio pintor, las variaciones compositivas y formales que éste introduce y su peculiar uso del color y la luz, la distancian de ser una mera copia del original fotográfico, resultando claramente una labor de estudiada creación. Así y respecto al cromatismo, la predominancia del ocre, marrón, verde y amarillo es total, aunque y como es habitual en el artista, con unas calculadas variaciones tonales. Y en el mismo sentido, los timbres de color en las vestimentas de los personajes (rojo, azul y blanco). Al tiempo, esas distintas vestimentas nos indican el estatus social de los personajes representados; por ejemplo y en lo relativo a los más alejados y en el centro de la composición —de izquierda a derecha— : dueño de la explotación, capataz y peón.

Respecto a la luz, ésta resulta bastante uniforme a excepción del tono rosáceo/amarillento del cielo y las nubes y su especial incidencia entre el ramaje de los árboles. Y es este último aspecto, además del (exótico) lugar geográfico a que alude el título, sumado al motivo representado, los que dotan a esta obra de las características típicas de una representación pintoresca.

19 Archipiélago de Colón. Vista de Puerto Chico en la isla Chatham, fotografía en *El Ecuador en Chicago*, Diario de Avisos, New York, 1894, p. 97. Agradezco al Sr. Honorio Granja, Curador del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura del Ecuador en Quito (ex Archivo Histórico del Banco Central en Quito), la realización de esta fotografía en alta resolución para la edición de esta investigación.

20 En la página web <http://es.scribd.com/doc/16459630/Cronologia-Asentamientos-Galapagos>, leemos: "Levick, con 94 hombres y cinco mujeres, arribó a Chatham [en 1879] donde Manuel J. Cobos había implantado, en una fértil zona a más de 300 metros sobre el nivel del mar, la hacienda e ingenio azucarero El Progreso. La Hacienda poseía un acueducto que se extendía por decenas de kilómetros, cultivos de café de cepa, caña de azúcar, árboles frutales y pastizales que llegaron a ampliarse hasta casi 3.000 hectáreas. El Capitán Levick se hizo responsable de un faro que se levantó en Puerto Chico (Puerto Baquerizo Moreno), así como de las bodegas y otras instalaciones ubicadas en la playa. Cobos mandó a construir un muelle de más de 100 m. de largo, enteramente de mazaño (madera incorruptible proveniente de un árbol nativo de Galápagos), sobre el que corría un tendido de rieles para vagones de carga halado por bueyes. La vía férrea se extendía hasta las bodegas y continuaba en terrenos de la hacienda." Y un poco más adelante y referido al año 1889, leemos: "La Hacienda El Progreso abastecía de suficiente azúcar al continente y del cada vez más escaso aceite de tortuga para el obsoleto sistema de alumbrado de las calles de Guayaquil, además de bacalao seco, pieles de lobo marino y cueros de ganado salvaje. La población de la isla, concentrada su mayoría en El Progreso, fue de 213 hombres, 54 mujeres y 20 niños". Consulta realizada el 13.02.2014. También puede consultarse el relato/diario de Luis A. Martínez Holguín del viaje que realizó a las Galápagos en noviembre de 1906 y titulado "Impresiones de un viaje a Galápagos" (1994:47-155) y, en lo referido a la isla de Chatham (1994:68-105).

El litoral (1905)

59 x 84 cm.

Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.



Lo primero que cabe decir sobre esta magnífica obra, es la duda de si fue Rafael Troya quién realmente pintó a la lavandera indígena en el río. Y comento esto porque me resulta chocante que, siendo la naturaleza con clara vocación de sublimidad la protagonista exclusiva de la representación (y como en otras que se comentarán posteriormente), me sorprende —cuanto menos— la inclusión de dicho personaje. Además, está documentada la inclusión posterior de personajes en la “Confluencia del Pastaza con el Palora. Carlos y Cumandá. La Reina de los bosques” de 1907 (véase a continuación). Y en este mismo sentido, me refuerza esta duda dos detalles: la evidente desproporción anatómica de la lavandera

—particularmente su brazo izquierdo que es el único que vemos— y, la desviación con respecto a la corriente del río que marcan las espumillas de ese conjunto (las patas de la mesa de lavar — además con una perspectiva muy forzada—, los propios pies de la lavandera y el canasto con ropa, incongruentemente reposando en el propio río) (véase detalle).

Teniendo en cuenta lo antedicho, lo que aparece representado es una naturaleza completamente selvática, impenetrable y cerrada (excepto muy tenue y difusamente en el extremo superior derecho), inhóspita e inexplorada que parece amenazar la integridad física de quién ose hollarla y que, ante su contemplación, nuestra *imaginación* se siente sacudida por un profundo temor (*deligth*).

Especial protagonismo cobra el majestuoso árbol central que, recubierto de plantas parásitas, centra y distribuye toda la composición. Por todas partes vemos motivos vegetales distintos y muy calculadamente ubicados, representados con verdadera minuciosidad científica en sus respectivas singularizaciones como especies. Además, las diversas formas “gesticulantes” de aquéllas, introducen dinamicidad —junto con el río— en una obra eminentemente estática. Resaltar en este punto que, la dinámica general del lienzo tiende claramente de derecha a izquierda, principalmente por las grandes y alargadas ramas del protagónico árbol central y, en el mismo sentido, la corriente del río. No obstante, esa direccionalidad es sutilmente compensada por el arbusto del extremo izquierdo en sentido inverso. La verticalidad ascendente de los árboles, sus ramas y la de las distintas especies vegetales, queda equilibrada con la direccionalidad descendente de las plantas parásitas ya citadas, las lianas de varios árboles, las dos hojas de la palmera situada detrás del árbol central y “volcadas” hacia el espectador

y, la diagonalización también descendente de la corriente del río.

Magistral resulta el tratamiento cromático en la sutileza de sus tonalidades (verdes, marrones y ocre principalmente) que, aunado con la calculada incidencia de la luz en los diversos motivos y partes vegetales, dota de volúmenes y espacios propios (cercanía/lejanía) a la representación. Además, el resalte que implican los timbres de color rojo de determinadas flores sitas en las plantas trepadoras del árbol central y, el de la espuma en la corriente del río (cabría añadir —con las reservas anunciadas— los timbres rojo y blanco en la vestimenta de la lavandera y los de su colada)

Una obra, en definitiva, en la que la naturaleza representada desde los postulados de la categoría estética de lo sublime, alcanza la excelencia.



Confluencia del Pastaza con el Palora (Carlos y Cumandá. La Reina de los bosques)
(1907)

87 x 126 cm.

Colección Banco Central del Ecuador, Quito.



Como adelantaba en mi anterior comentario a propósito de “El litoral”, los personajes de Carlos y Cumandá pertenecientes a la célebre novela *Cumandá* (1879) de Juan León Mera, son añadidos posteriormente por la sobrina del pintor²¹; por ello, mi comentario a esta obra, lo será sin tener en cuenta esta ulterior intervención, ya que, obviamente, ésta no formaba parte en la conceptualización del artista. Y aunque

21 En Kennedy Troya, A. (1999:76).

Troya realizó muchas versiones de la misma debido a su gran demanda por los comitentes, esta es la primera que ejecutó.

Obra de gran complejidad, tanto por su estudiada composición como en su ejecución, en realidad halla su origen en una de las expediciones científicas que realizó como dibujante y pintor, a las órdenes de los ya citados Stübel y Reiss al norte del país. Así y compositivamente, la entrada al “infierno verde” se nos muestra en una amplia panorámica con un punto de vista elevado (como es habitual en Troya) y, en la que resulta fundamental el segundo plano. Efectivamente, en este discurre serpenteante el Pastaza hasta perderse prácticamente en la lejanía, dotando así de perspectiva espacial a la obra; en las dos riberas de este, se alzan varias montañas completamente cubiertas de una vegetación impenetrable. En el tercer plano, una difusa, brumosa—producto de la evaporación ambiental— y muy lejana línea de horizonte, lo cual le otorga mayor profundidad y, encima el cielo (que ocupa un tercio de la superficie del lienzo), resaltado por el tono pastel de las nubes, característico de las primeras horas del día. Finalmente y en el primer plano, destacan en sus casi extremos derecho e izquierdo, los altísimos árboles y otras especies vegetales que equilibran la gran horizontalidad de la composición. También el evidente estatismo de la obra queda compensado por el curso sinuoso del mismo y el movimiento de la corriente de sus aguas. Igualmente y con la misma función, el riachuelo situado en la parte izquierda del primer plano.

Magistral en su ejecución resulta la representación de la naturaleza vegetal: las diversas especies representadas, lo son desde una óptica y conocimiento científico de las mismas. La minuciosidad y precisión del trazo, los sutiles cambios (tonalidades) en la gama de los verdes —fundamentalmente— y los ocres, interrelacionados con los timbres de color (rojo y blanco en las flores, blanco en el agua) y, la escala que según especies mantienen entre ellas, además de su propia singularización formal, nos indican que Troya, no solo es un magnífico pintor de la naturaleza, si no además un gran observador de la misma y que, en su labor creativa, aúna lo científico (forma) con lo sensible (representación).

Efectivamente, en esta obra maestra, el artista se vale de su vasto saber sobre la naturaleza, fruto de su trabajo con los científicos alemanes ya mencionados, para desarrollar a partir de su exquisita sensibilidad, una obra que trasciende lo meramente geográfico y se constituye en una patente evocación que apunta directamente hacia lo sublime romántico, hacia la *natura naturans*, es decir, al principio generador de todo lo que existe. Sentimos que estamos ante una naturaleza primigenia, no explorada por el ser humano y en la que el tiempo (invención humana) todavía no existe. Todo es pura presencialidad, plena facticidad y encaminadas hacia un único objetivo: *sentir* la experiencia estética de lo Absoluto.

A continuación: Rafael Troya, **Confluencia del Pastaza con el Palora** (1908)

Óleo/lienzo, 87 x 126 cm.

Col. Privada, Quito.

Fuente: Kennedy—Troya, A. (2008:126)

Comentario: una versión posterior bastante *naïf* del mismo tema.



Vista general de la Cordillera Oriental (s/f)

53 x 84 cm.

Colección Iván Ensara Espinosa, Ibarra.

Fuente: A. Kennedy Troya (1999:103)



Troya representa en esta obra parte de la Cordillera Oriental, adoptando y como es habitual en él, el formato panorámico y desde un punto de vista ligeramente elevado y frontal. Compositivamente, una diagonal parte del extremo inferior derecho del cuadro (justo en su vértice), hasta prácticamente la copa de la masa de arbustos situados en el extremo izquierdo y que aparecen “cortados”. A continuación y desde esa copa, parte una horizontal que coincide con la base de la cadena montañosa de la cordillera, hasta el extremo derecho y, conformando así, el tercer plano, integrado por la cordillera y el cielo. Nuevamente el ángulo agudo, tan caro al artista. A resaltar en este último plano, los cuatro nevados que solo atisbamos detrás de la cordillera y que dotan de una extraordinaria profundidad a la obra.

El primer plano (lugar ideal donde se ubica el espectador), es el correspondiente al espacio que delimita la diagonal citada, hasta la base del propio cuadro. En ese espacio encontramos cuatro grandes peñascos agrupados de dos en dos y una gran masa de matorrales, hasta culminar en cuatro árboles que, en su verticalidad ascendente equilibran la gran horizontalidad de la obra. A destacar en este primer plano y en su diagonal, la “caída” que marca Troya al segundo plano y en el que observamos en primer lugar y al fondo a la derecha un río y, a la izquierda de éste, una masa montañosa semi cubierta de vegetación y en sentido descendente hacia el río. Y detrás de ésta y en la lejanía, una enorme llanura salpicada de dos montículos y que se prolonga hasta el pie de la cordillera, magnificando así la sensación espacial y de lejanía.

Cromáticamente, el artista y como viene siendo habitual, utiliza una gama parca de colores (verde, marrón, ocre y amarillo), desarrollando su maestría en las calculadas tonalidades que imprime a esa gama. Y en relación a lo antedicho, el uso de la luz en sus habituales claroscuros, aquí deviene en un factor espacial de primer orden.

Efectivamente, al incidir aquella en el primer plano y, de manera muy especial en la planicie y la propia Cordillera Oriental y, oscureciendo el macizo montañoso central al borde del río, consigue y dota de un gran espacio y profundidad a la parte más lejana. Además, ese tono amarillento, típico del amanecer, refuerza, tanto ese aspecto espacial como el *sentimental*.

Naturaleza que, salvo lo que parecen una suerte de caminos en la cima de los montículos del segundo plano al borde del río, permanece sin hollar, silenciosa y estática en su enorme vastedad salvaje. Y desde nuestro emplazamiento como espectadores, parece que el artista nos invite a contemplar el panorama y dejar que sea nuestra *imaginación*, la que goce estéticamente de ella, no sin un cierto sobrecogimiento ante su magnificencia, ante su incommensurabilidad.

Vista general de la Cordillera Oriental (1909)



Rafael Troya y como señalaba a propósito de la **Confluencia del Pastaza con el Palora** (1907), realizó numerosas versiones de algunas de sus obras, sobre todo de las correspondientes a su período de madurez, por la gran demanda que tenía; esta es una de ellas, aunque no sabemos si anterior o posterior a la de igual título y comentada anteriormente.

Aunque a nivel compositivo es idéntica a la anterior, hay algunas pequeñas variaciones en los aspectos formal y lumínico. Así y respecto al primero, hay un menor detallismo singularizador en los elementos vegetales, ubicados tanto en el primer plano como en los de las montañas que bordean al río. Contrariamente, la propia Cordillera Oriental y los nevados que aparecen en ella, están mucho más remarcados en su trazo, al igual que el montículo (uno en esta versión) de la planicie inmediatamente anterior a la Cordillera.

Pero es en el tratamiento lumínico donde se aprecia una mayor variación. Efectivamente, en esta obra, Troya deja en una notoria penumbra todo el segundo plano de la composición, otorgando una mayor intensidad lumínica al tercero, dirigiendo así la mirada del espectador hacia aquél. Y en el primer plano, ese tratamiento lumínico está muy amortiguado con respecto a la anterior versión y, en ésta misma, en relación al conjunto. Quizás la única excepción a esta cuestión, la hallamos en los dos peñascos del extremo izquierdo y el tallo de los árboles situados detrás de aquéllos y, en los que el artista concentra la mayor luminosidad de ese primer plano, ya que y por temprana, aún la luz del sol no uniformiza a lo que alumbraba.

Aunque resulta una obra de inferior calidad a la anterior con el mismo motivo y título, también aquí, la vastedad de la naturaleza representada nos invita a su contemplación, a su (nuestro) *sentimiento* de su vivencia que es, en definitiva, el de nuestra propia experiencia.

Vista de la Cordillera Oriental (1914)

52 x 83 cm.

Colección Alicia Troya de Kennedy, Quito.

Fuente: A. Kennedy Troya (1999:84-85)



Como adelantaba al inicio de este apartado, en este caso, he alterado la cronología expositiva en la obra de Troya, en beneficio de la continuidad temática, es decir, del mismo motivo representado (la Cordillera Oriental), aunque aquí, ubicándose el artista desde un punto de vista geográficamente distinto.

Dos grandes masas forestales situados a ambos extremos de la obra y en el primer plano de la composición, nos abren e introducen en una amplia panorámica frontal y desde un punto de vista elevado, a la Cordillera Oriental situada en el tercer plano. En medio de ambos planos, una masa rocosa y sin vegetación, destaca tanto por su volumen como por su extrema rugosidad. Además y en ésta, encontramos un camino muy serpenteante que establece una continuidad con el que hallamos ascendente en la izquierda del primer plano, detrás del árbol que destaca por su singularidad y, el de la propia base del cuadro, lugar de ubicación del espectador. Destacar que aquella prolongación ascendente del camino, finaliza abruptamente, creando así la sensación de una valle y/o fosa descendente a partir de aquél y que, halla reforzada esa sensación por la caída en vertical de la parte izquierda de la masa montañosa situada en el centro de la composición del segundo plano. Así mismo y compositivamente, una diagonal parte del extremo inferior derecho, prolongándose por la ladera donde está el primer camino señalado, hasta llegar en su vértice, casi a la copa de los arbustos situados en el extremo izquierdo. De ese vértice, parte una gran horizontal que transcurre justo por el borde de la caída en vertical de la masa montañosa del segundo plano hasta el extremo derecho donde se ubica (casi) la copa de los arbustos allí situados. Nuevamente, la composición en ángulo agudo tan característica en el artista.

También las distintas diagonales que en sentido izquierda—derecha ascendente suponen los troncos de los arbustos situados tanto a la derecha como a la izquierda de la composición, el camino del primer plano ya citado así como el del macizo montañoso del centro, la “separación” formal en éste de dos partes bien diferenciadas (redondeada y verticalizada) y las cadenas montañosas ubicadas en la parte superior izquierda y también —ambas— en sentido ascendente. En definitiva, la direccionalidad de la obra lo es en prácticamente todos sus elementos de izquierda a derecha y ascendente. Por otro lado, la evidente horizontalidad compositiva, es equilibrada verticalmente con los árboles situados en el primer plano y las propias cumbres de las montañas de la cordillera. Cromáticamente, nuevamente encontramos la gama de los verdes, marrones, ocre, amarillos y azules como predominante y, siendo en las diversas tonalidades de aquélla, donde el artista vuelve a demostrar su maestría.

La peculiar luz típica del amanecer representada por Troya, incide con sutiles timbres en algunos de los arbustos situados en el extremo inferior izquierdo del primer plano, al igual aunque en mayor medida en los del extremo derecho del mismo plano, prolongándose en las hierbas que marcan el inicio del sendero en éste y, reapareciendo en el camino que se corta abruptamente para y progresivamente, retomarse en el centro del segundo plano (macizo montañoso) hasta prolongarse en una mayor y gradada luminosidad en el tercer plano y el propio celaje. Y unos ligerísimos timbres de rojo en algunas flores de los arbustos del extremo inferior izquierdo.

Todo es naturaleza que, una vez más, destaca por su inmensa vastedad, por su serena soledad, por su atracción. Salvo el camino señalado con sus continuidades, no hay ningún otro elemento perteneciente a la cultura. Quizás éste sea símbolo de invitación al viaje, a adentrarnos en lo desconocido que es la vida, es decir, al sentido de nuestra propia experiencia.

El Illiniza. Tomado del socabón del Quilotoa (1912)

52 x 67 cm.

Colección Banco Central del Ecuador, Guayaquil.



A pesar de la vista frontal y dado el título de la obra, parece que la visión del nevado con sus peculiares dos cumbres y ubicado en el tercer y último plano —junto con el celaje—, deba hacerse ascensionalmente; al tiempo, aquélla, conforma su indudable lejanía y altitud.

Efectivamente, el denominado socabón del Quilotoa ocupa más dos terceras partes de la representación; en éste, un caudaloso río que surge del interior de la montaña a través de una cueva y de la que solo se percibe su opaca entrada, imprime todo el primer plano de la obra, trazando con su curso una ligera diagonal descendente que se prolonga —idealmente— más allá de la propia base y del extremo inferior derecho del cuadro. En el extremo inferior izquierdo, un erguido cañaveral contrarresta —junto con las cimas nevadas del Illiniza— la horizontalidad de la obra.

También compositivamente y en un amplísimo segundo plano, la extrema diagonalización en la ladera de la montaña de donde surge el río, se prolonga fuera de la obra por la derecha, hasta alcanzar su vértice en el encuentro con el propio río “fuera del cuadro”, conformando así un gran ángulo agudo. Además del considerable espacio ocupado en la representación y su propio volumen, la sensación de compacta y sólida masa de dicha montaña, cubierta en parte con la típica vegetación del páramo, es notoria y determinante en la percepción de la obra. Y reforzada aquella, por la casi estaticidad generalizada que emana el conjunto del cuadro, solo compensada por el dinamismo del caudal del río.

Estudiados y sutiles ocres, marrones, verdes, azules y blancos conforman el registro cromático—tonal de la obra, al tiempo que ligeros claroscuros y, sobre todo, gradadas intensidades de luz (en el agua del río, la propia montaña, las cumbres nevadas del volcán y las nubes del celaje) destacan aspectos concretos de la paisajística representada.

La mirada parece perderse en la contemplación de las caprichosas formas que marcan las rugosidades del terreno o los elementos vegetales, las diversas tonalidades empleadas en sus respectivas representaciones, el movimiento incesante y las caprichosas ondulaciones y espumillas en el fluir del agua del río y, allá a lo lejos, en la majestuosidad del nevado; eso sí, no sin una cierta inquietud —quizás teñida de curiosidad— provocada por esa gran y oscura cueva y de la que apenas percibimos su entrada.

Sin ningún signo de cultura, es la propia naturaleza el único motivo de la representación; silenciosa, perenne como las cumbres nevadas del volcán, parece que solo el constante discurrir de la corriente del río, imprime un sordo, monótono y continuo rumor al panorama. De vez en cuando, sopla el frío cierzo del páramo acompañando a ese discurrir...

El Cayambe. Vista tomada de Sannicolas (Pva. de Imbabura) (1913)

75 x 95 cm.

Colección Alicia Troya de Kennedy

Fuente: A. Kennedy Troya (1999:100-101)



En esta obra, Troya eleva a un más su habitual punto de vista para mostrar una extensa panorámica con el majestuoso volcán Cayambe, detrás de la cadena montañosa ubicada en el tercer plano. En éste, difumina gradadamente las formas mediante el tratamiento lumínico, hasta dejar semiborroso al nevado. Arriba de aquél, un cielo casi despejado, tornasoleado por la luz matutina.

Luz que ilumina la mitad superior de la superficie del cuadro, dejando en una cierta penumbra a la inferior y en donde el artista ubica a la casi totalidad de los elementos vegetales presentes en la obra. Al tiempo, éstos y sobre todo los troncos de los árboles ubicados en el primer plano, equilibran con su verticalidad (y las crestas de la cadena montañosa y el propio Cayambe), la horizontalidad de la obra.

Dos diagonales no paralelas y cuyo vértice de confluencia se situaría a la derecha y “fuera de cuadro”, estructuran compositivamente a éste. La primera, viene determinada por el camino sito en el primer plano; la segunda, por el río serpenteante que transcurre en el intensamente iluminado segundo plano.

Solo dos elementos humanos perfectamente integrados en la naturaleza, aparecen en el lienzo: el camino citado y la campesina indígena que lo transita en dirección hacia el propio espectador; además, aquella, define la escala con respecto a los elementos naturales representados e imprime un cierto dinamismo con su quedo caminar al estatismo de la obra. Al tiempo, el final de ese camino en dirección al segundo plano, supone un marcado desnivel entre aquél plano y el primero donde esta situado. De hecho, todo el primer plano (ver reborde) más oscurecido, está a una mayor altitud que el segundo, dotando así de una mayor espacialidad y profundidad a la obra; y en este mismo sentido espacial obran las diagonales compositivas ya aludidas.

Como es habitual en el artista, la gama del verde, marrón, ocre, azul y amarillo principalmente, adquiere unas estudiadas tonalidades en función de las diversas formas representadas que, a su vez, dotan a éstas del volumen y la singularidad precisas. A resaltar el timbre blanco y rojo en la vestimenta de la campesina.

Obra muy pintoresca pues, nuestra mirada no cesa de hallar motivos donde detenerse y gozar del placer estético que aquellos nos procuran. Así y notoriamente, desde los variados motivos vegetales representados, en el mismo sentido la planicie por donde discurre el río o, el macizo montañoso con el nevado y que se prolonga hasta el infinito por su parte derecha, procuran ese peculiar deleite que, mediante la sensibilidad de nuestra *imaginación*, son causa de aquél singular y subjetivo placer.

El Pichincha. Tomada de encima del Malchinguí (1913)

74 x 92 cm.

Colección Sr. Rafael Troya Pinthus

Fuente: A. Kennedy Troya (1999:102)



Con una amplísima vista panorámica desde un punto de vista bastante elevado, sitúa Troya casi en el centro geométrico de la obra a un caudaloso río del que solo atisbamos una pequeña parte, encajonado entre las gargantas montañosas que le sirven de cauce. Aquel resalta considerablemente en la percepción del espectador, tanto por la ubicación citada, como por su movimiento en medio de un paisaje totalmente estático y por su vivo color blanco—azulado que contrasta enormemente con la generalización terrestre de los tonos ocre, marrones y verdosos. Al tiempo, parte de su caudal es iluminado por la luz matutina que alumbra, contrastadamente, la mitad izquierda de la superficie de la obra. También se encuentran en ese espacio central, unas altísimas y delgadas plantas sin apenas follaje —solo tronco— que, indudablemente atraen la mirada del espectador por su extrema estilización —verticalidad— que contrasta vivamente con la redondez imperante en la obra.

En el primer plano conformado por dos montañas separadas por una garganta natural y que “abre” y direcciona la mirada del espectador a un amplio espacio central —segundo plano— donde al final de éste encontramos al río citado, se visualiza en su extremo izquierdo a un jinete y su perro cabalgando muy despacio, de espaldas al espectador y en ligero descenso por un camino apenas trazado (al igual que el de la montaña de la derecha en el mismo plano), hacia ese gran espacio central, reforzando así la direccionalidad citada y señalando así, un cambio de altitud —desnivel— entre el lugar donde se ubica el elemento humano y ese espacio. Al tiempo, la figura del jinete y su perro, establecen una escala comparativa con la magnitud del entorno natural representado (de espacio, tamaño y la altitud citada).

En el tercer plano, destaca imponente en el extremo derecho, la majestuosidad sublime del nevado Pichincha que coincide prácticamente en su altitud con el borde superior del propio cuadro, “cerrando” así el espacio de la representación. Sin embargo y hacia la izquierda del volcán, dos montañas de menor altitud y en las que se vislumbra el celaje, permiten dotar de profundidad a la obra. Nótese el diálogo formal (ondulante) que Troya establece entre las cumbres y laderas de las montañas ubicadas a la derecha de la obra y en los tres planos citados. Igualmente y en el mismo sentido, en la parte izquierda.

Compositivamente, el espacio de la representación está estructurado principalmente por dos diagonales que se cruzan, conformando así una equis. Una de éstas, partiría del camino con el jinete y el perro citados, prolongándose hasta el extremo superior de la montaña de la derecha, ambos en el primer plano. Y la segunda, hallaría su origen en el camino de esta última montaña y discurriendo hacia el espacio central donde está ubicado el río, concretamente por el risco puntiagudo de la montaña a la izquierda de aquél, hasta el extremo superior izquierdo del tercer plano (a la izquierda de la montaña allí ubicada).

Cromáticamente, destacan nuevamente los sutiles tonos empleados en la gama de los marrones, ocre y verdes, y los timbres de color: rojo para la vestimenta del jinete, blanco en la nieve del volcán y la espuma del río y, azul en el agua de éste último.

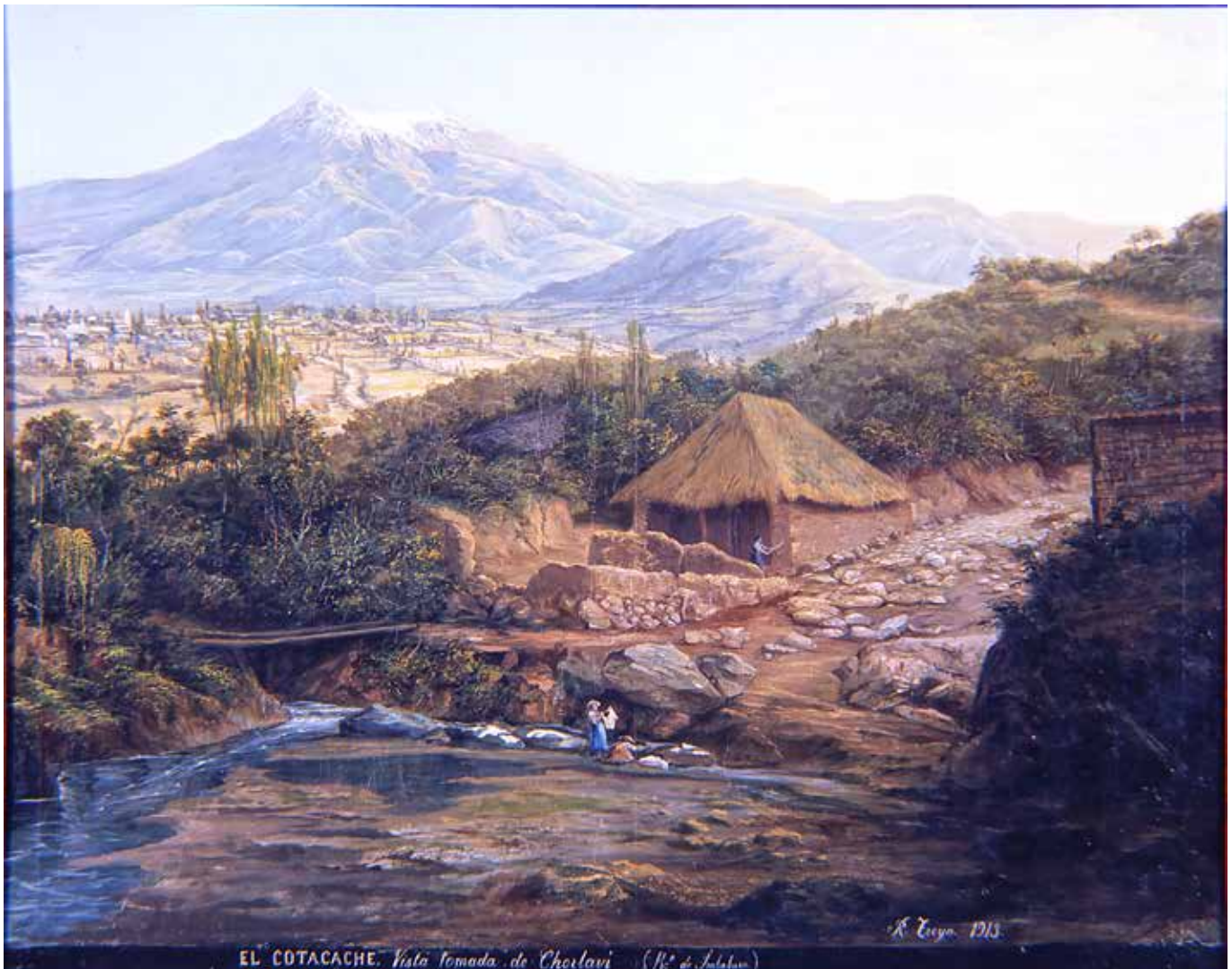
En suma, una obra pintoresca en la que los diversos contrastes señalados (de iluminación, de altitud, de tamaño, de ubicación, etc.) y/o la diversidad de los elementos vegetales, minerales y geológicos representados, a la par que el propiamente humano (y animal), entretienen y excitan placenteramente la mirada del espectador constantemente.

El Cotacache. Vista tomada de Chorlaví (Pva. de Imbabura) (1913)

74 x 94 cm.

Foto: Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador, Quito.

Colección Bertha Troya de Pazmiño, Quito.



Atrae visualmente nuestra atención, la gran vivienda campesina situada casi en el centro del lienzo (el centro geométrico correpondería al vértice izquierdo del alero del tejado de esta casa); ésta, presumiblemente, ha sido construida nivelando parte de la superficie donde está ubicada (véanse esos muros—parterres en su parte anterior) pues, a su izquierda, es notoria la acusada pendiente del camino, quizás el cauce de una antigua torrentera a juzgar por los numerosos pedruscos y guijarros que allí se ven. Y este mismo camino tiene una doble prolongación: por un lado y hacia la parte superior derecha (saliendo fuera de cuadro, justo a la altura de lo que parece un muro o una pared de otra construcción), comunicando con otra vivienda sita mucho más arriba y de las mismas características arquitectónicas. La otra prolongación pasa por detrás de la casa principal y conduciendo hacia la masa forestal situada detrás de ésta. A continuación y entre esa masa, vemos un sembrío en una perspectiva bastante forzada, dotando así de un gran desnivel (y por tanto de profundidad espacial) entre el gran primer plano y, el inicio de lo que es el segundo, a saber, la extensa superficie de cultivos y algunas casas que se extiende a los pies de la cadena montañosa (tercer plano) coronada por el imponente volcán, el otro gran protagonista de la obra.

Compositivamente, encontramos de nuevo tanto un punto de vista elevado, frontal y panorámico como el ángulo agudo tan caro al artista. Así y en relación a este último, partiendo desde el vértice situado en la copa del árbol amarillento con ramas colgantes situado en el extremo izquierdo —siguiendo la línea de camino que marca el rústico puente de madera—, una acentuada diagonal ascendente se prolonga por la delimitación del sembrío citado entre la masa forestal y, siguiendo por la cresta de la loma donde está la segunda vivienda. El otro lado del ángulo compositivo, lo conforma la diagonal descendente que, partiendo del mismo vértice, atraviesa al puente por su mitad y, un poco más abajo igualmente a la campesina que está haciendo la colada, hasta llegar al vértice inferior derecho del propio cuadro. Al tiempo, el tejado de la casa principal, la cresta de la loma donde está la segunda vivienda y, en el tercer plano, la montaña más próxima al espectador y la cima del nevado, establecen entre sí un claro diálogo formal. Así mismo, contrasta armónicamente la quietud del paisaje con el movimiento de los seres humanos y el del riachuelo.

También y nuevamente, las zonas de claroscuro están perfectamente delimitadas, siendo las más iluminadas aquellas en que corresponden al factor humano y/o cultural: la escena de trabajo cotidiano del primer plano (hombre y mujer) y, los extensos e intensivos campos cultivados del segundo plano. A destacar cromáticamente y además del matizado uso tonal en, fundamentalmente, la gama del ocre, marrón, verde, azul y amarillo, los acentuados timbres de color azul y blanco puros en, respectivamente, los ropajes del hombre y la mujer (en casi menor medida el riachuelo) y, las ropas de la colada y la cumbre del nevado.

Con esta obra, Troya crea una escena costumbrista (tipismo en las construcciones y en los ropajes, puente rústico, etc.), a la par que pintoresca (variedad, detallismo, movimiento) y en la que la integración ser humano/naturaleza está en perfecto equilibrio, en armonía; es una forma de vida y, por tanto, de cultura.

Claro de Luna (1914)

50 x 82 cm.

Colegio Nacional de Señoritas de Ibarra, Ibarra.



Esta obra es una excepción en la pintura de paisaje de Rafael Troya pues y como su título indica, representa una escena nocturna. En un formato panorámico, frontal y desde un punto de vista elevado, la luz de la Luna y situada ésta en el extremo superior izquierdo, ilumina muy diagonalizadamente al paisaje que se nos muestra; al tiempo, esta diagonalización lumínica crea fuertes contrastes de claroscuros que, fundamentalmente, resaltan al primer plano —desde la base del cuadro hasta las rocas del extremo derecho, las ubicadas casi en el centro y la hilera de árboles del extremo izquierdo— creando alargadas sombras, para oscurecerse en casi todo el segundo, exceptuando parte de su extremo derecho y la planicie de la meseta donde están las dos casas.

En el importante compositivamente segundo plano, resalta el camino que dota de continuidad y profundidad espacial al primer plano con el inicio del tercero y, en el mismo sentido, el río que transcurre zigzagueante al fondo de la vaguada.

Finalmente y en el tercer plano, las cadenas montañosas y un cielo nocturno con abundantes y diversos tonos de la gama del azulado.

Ocres, verdes, marrones, azules y amarillos conforman la gama cromática de la obra con sus respectivas y gradadas tonalidades. Así mismo, ligeros timbres de color blanco-ocre muy tamizado resaltan en determinados puntos: la propia Luna, las paredes de las casas, la espuma del río, parte de las rocas y los rayos de luz que se deslizan entre los árboles del primer plano, dotándolos así de una especial singularidad.

También en esta obra y compositivamente, encontramos el ángulo agudo tan empleado por Troya. Efectivamente, una larga diagonal parte de la base de la formación rocosa situada en el extremo derecho, para proseguir ascendentemente por el camino y, en su curva —vértice— “torcerse” como el propio camino hacia la derecha, prolongándose hasta las cumbres —casi extremo derecho— de los macizos montañosos del tercer plano. Y a destacar en éstos, el diálogo “ondulante” y/o formal que se establece entre sus respectivas cumbres y crestas.

En esta obra y además de su formato eminentemente apaisado, predomina la horizontalidad; no obstante, el artista armoniza aquella primacía con la extrema verticalidad que imprime —principalmente— al grupo de árboles ubicados en el extremo izquierdo del primer plano (y en éste mismo plano, al árbol solitario entre las dos rocas), y el calculado pespunteo de los árboles situados al final del segundo plano. Igualmente, cabría destacar la pincelada suelta que ejerce el artista en todo el cuadro.

Luz de Luna que imprime una especial “presencialidad” a todo lo que ilumina; así, los diversos elementos de que se compone la obra, están revestidos de un cierto aura “extraño”, casi fantasmagórico, como de otro mundo pero en el que prima la quietud, la paz. Parece que el artista nos invite a una nueva experiencia, a un diferente *sentimiento* de/con la naturaleza que es, en definitiva, sobre nosotros mismos, de nuestro propio Yo y el sentido de nuestra relación con aquélla. Una vez más, el espíritu romántico y su anhelo de Absoluto hallan con esta obra una nueva forma de plasmación, de representación, de —conclusivamente— una estética entendida y sentida como una forma de vida.

El Tungurahua (1915)

51 x 85 cm.

Colección Inés Varea de Andrade, Quito.

Fuente: A.Kennedy Troya (1999:94)



En una amplia panorámica frontal y desde un punto de vista elevado, se observa una vasta escena natural y en la que, el primer plano correspondería al emergente montículo situado en la propia base del cuadro, al tiempo que procura un gran desnivel hacia el segundo plano. Resalta en ese montículo la verticalidad de un árbol que, atravesando por el centro geométrico de la representación hasta casi su parte superior, “divide” a ésta en dos partes extensivamente iguales: a la izquierda el elemento fluvial (espacio abierto) y a la derecha lo geológico y botánico (espacio más cerrado), conformando así un amplísimo segundo plano. Al final y en el tercer plano, un mayestático Tungurahua y el celaje parecen presidir la escena.

Interesante resulta el recurso a las figuras de los jinetes y la resma de equinos ubicados en la parte izquierda y hacia la mitad del segundo plano pues, aquéllos, permiten establecer una escala comparativa con las dimensiones del entorno natural representado, destacando así, la inmensa majestuosidad de la naturaleza que los circunda. Ejemplo de ello sería el río, tanto por su caudal como por su amplitud; igualmente en lo correspondiente a la altitud de las montañas.

A pesar de la evidente horizontalidad de la obra, aquélla es compensada por Troya con la verticalidad del árbol del primer plano ya señalado y, a la izquierda de aquél, cuatro plantas sin follaje —solo sus altos y estilizados tallos— y el propio nevado que da título a la obra. También cabe resaltar, el “diálogo ondulante” que se establece entre las cumbres de todas las montañas representadas —incluido el nevado—, y que haya su contrapunto en las propias riberas del río o los peñascos ubicados en él.

La luz matutina que incide desde la parte superior izquierda del cuadro, crea unos estudiados contrastes (zonas de clarooscuro), tanto en el primer plano como y sobretodo, en las grandes masas montañosas y forestales sitas a la derecha y en el segundo plano. Particularmente sobresaliente en este aspecto, es el contrapunto cromático—lumínico entre la montaña del segundo plano donde están los altos tallos ya descritos y las riberas del río.

Nuevamente y como es habitual en el artista, la gama cromática está basada en los ocre—marrones, verdes, azules y blanco, resaltando en el uso de sus respectivos tonos. Y también sus habituales timbres de color que, en este caso, es el blanco correspondiente a la nieve del volcán y la espuma del agua del caudaloso río.

Y también nuevamente, la mirada del espectador no cesa de aprehender las múltiples y singulares formas vegetales, así como las geológico—minerales y, ante tanta diversidad, nuestra imaginación parece situarse a través de los jinetes, en ese entorno paisajístico que parece hollado por primera vez por el ser humano. En definitiva, es nuestra propia sensibilidad ante la estética de lo pintoresco así representado, la causa de este peculiar placer estético.

El Tungurahua en erupción (1916)

55 x 92,5 cm.

Colegio Nacional de Señoritas, Ibarra.



Una de las fuentes de la sublimidad natural, es la de un volcán en erupción por lo que significa de una enorme fuerza desatada por la naturaleza, amenazando así nuestra propia integridad física; además, esta sensación vendría acrecentada al hallarnos en un camino de montaña escarpado y al borde de un precipicio. Lo antedicho lo suscribiría cualquier pensador de la modernidad pues, ello sería fuente para excitar sobremanera a nuestra imaginación y causa del *delight* burkeano²², siempre y cuando nos hallásemos a salvo (distancia salvífica) de sus consecuencias.

En consonancia con el párrafo anterior, en esta obra, Troya representa a unos jinetes en un camino escarpado (parte izquierda de la obra en primer plano) y en el que claramente atisbamos un profundo desnivel hasta el río que, quedamente y en su parte más alejada, transcurre en una serie de meandros para, finalmente, prolongarse “fuera de campo” y en dirección al espectador (parte inferior derecha), trazando una marcada diagonal. Ésta y además de dotar de una extrema profundidad a la obra, divide en dos partes casi iguales a ésta, y en la que vemos en su segundo plano y a la derecha, a un imponente Tungurahua en plena erupción. Detrás de éste y al fondo (tercer plano), se contempla una serie de cadenas montañosas y, especialmente resaltado, la cumbre de otro nevado, además del celaje con las nubes anaranjadas por el reflejo de los rayos del sol matutino.

Luz que incidiendo desde la parte superior izquierda, ilumina con contrastes fuertemente marcados, toda la parte derecha de la obra (parte superior del río, la masa montañosa ubicada en el primer plano y a la derecha, al propio Tungurahua y a todo el tercer plano), y singularizando así a aquellas partes que resalta con su especial luminosidad matutina.

Cromáticamente, nuevamente la gama de los ocre—terrosos, verdes, azules y blancos son los predominantes aunque impresos en unas sutiles tonalidades y, destacando en éstas, el ocre—anaranjado en las nubes del celaje ya citado e, igualmente, en la masa montañosa de la parte derecha del cuadro. A resaltar, los timbres de color: el rojo intenso de la erupción del volcán, así como el blanco de la nieve en los dos nevados.

También compensa Troya la horizontalidad de la obra con la extrema verticalidad de los dos tallos y el árbol situados en el borde del camino donde están los jinetes, y las propias cumbres de los dos nevados. Asimismo, dicho borde y la parte anterior del río y por la pronunciada diagonalización con que están representados, inciden notablemente en ese equilibrio.

Otro equilibrio lo encontramos en el par movimiento/estatismo. Efectivamente, aunque en la obra predomina el estatismo, Troya introduce elementos de dinamicidad que compensan a aquél. Así, desde los meandros que traza el río en su parte más alejada o las ondas de su parte más cercana al espectador, la densa humareda que expulsa el volcán o los jinetes que parecen estar deteniéndose para contemplar la erupción, implican factores de movimiento frente a la generalizada quietud de la escena representada.

22 Véase 1.3. La sistematización de lo sublime: Edmund Burke en la Parte Primera de este ensayo.

Río Topo (1913)

33 x 50 cm.

Colección privada.



El grandísimo primer plano y casi la mitad de la superficie del lienzo, está ocupado por el río que da título a la obra. Este comienza en la base misma del cuadro hasta prolongarse al pie de las montañas cortadas a pico, ubicadas en el segundo plano. A la derecha de éste, una selva muy cerrada desde la que unos hombres intentan cruzar el bravío río caminando sobre unos frágiles troncos tendidos sobre las descomunales rocas. Al fondo y arriba a la izquierda, vemos un trozo de celaje con algunas nubes, constituyéndose así en el tercer plano.

Una diagonal compositiva recorre toda la obra desde el extremo inferior derecho, pasando justo por el centro de la cascada (el trombo de agua de la caída central con una pronunciada diagonal) y prosiguiendo en el pronunciado extremo con forma de triángulo de la masa montañosa sita a la izquierda también cortada a pico, hasta la copa del último árbol —extremo izquierdo— ahí ubicado.

La notoria horizontalidad del lienzo, es compensada por la verticalidad de las plantas en el extremo inferior izquierdo, por la masa montañosa cortada a pico y los árboles que la coronan (extremo superior izquierdo), las paredes casi verticales de la montaña ubicada al final del segundo plano y la gran masa forestal de su cumbre y, el protagónico árbol de la floresta (extremo superior derecho). También aunque en menor medida, los picos de los peñascos del río.

El manejo de la luz por parte del artista, nuevamente está basado en la técnica del claroscuro. Las zonas oscuras están ubicadas en el extremo superior derecho —la selva—, en el extremo izquierdo —la pequeña zona de tierra con plantas en el extremo inferior izquierdo— y la masa montañosa —extremo superior izquierdo—. Por contra, la zona más iluminada corresponde al río, las montañas del segundo plano y el cielo, dotando así de profundidad a la obra.

Cromáticamente resalta el blanco/azulado y grisáceo del río, los diversos tonos de verdes, ocre y marrones de las montañas y la floresta y, el gris marengo de los enormes peñascos del río. También los ligerísimos timbres —blanco, rojo y verde esmeralda— en las vestimentas de algunos de los personajes o, en el mismo sentido, el rojo en algunas de las plantas parásitas que envuelven al enorme árbol diagonalizado del extremo superior derecho.

El evidente protagonismo del río con su caída en cascada, la monumental espuma que forma y su fuerte corriente, nos indican el gran peligro que para el ser humano implica intentar atravesarlo. Troya parece representar una expedición exploratoria en esa remota región pues, el grupo humano está compuesto por porteadores indígenas y personas vestidas a la “occidental”, tal vez científicos que por primera vez indagan ese ignoto territorio, rememorando así el artista su propia experiencia al respecto.

Con esta excelente obra, el artista representa una vez más la sublimidad. Efectivamente, la escala entre el grupo humano y todo el entorno natural, resulta literalmente descomunal. Además, la caudalosa e impetuosa corriente del gran río, amenaza la integridad de aquél grupo en su intento de vadearlo con los delgados troncos. La floresta (casi) inexpugnable por su tupida maraña de árboles y plantas y ausencia de senderos, también nos causa temor. En definitiva, lo sublime natural vuelve a llenar a nuestra *imaginación* con ese “horror delicioso” que tan bien teorizara Burke.

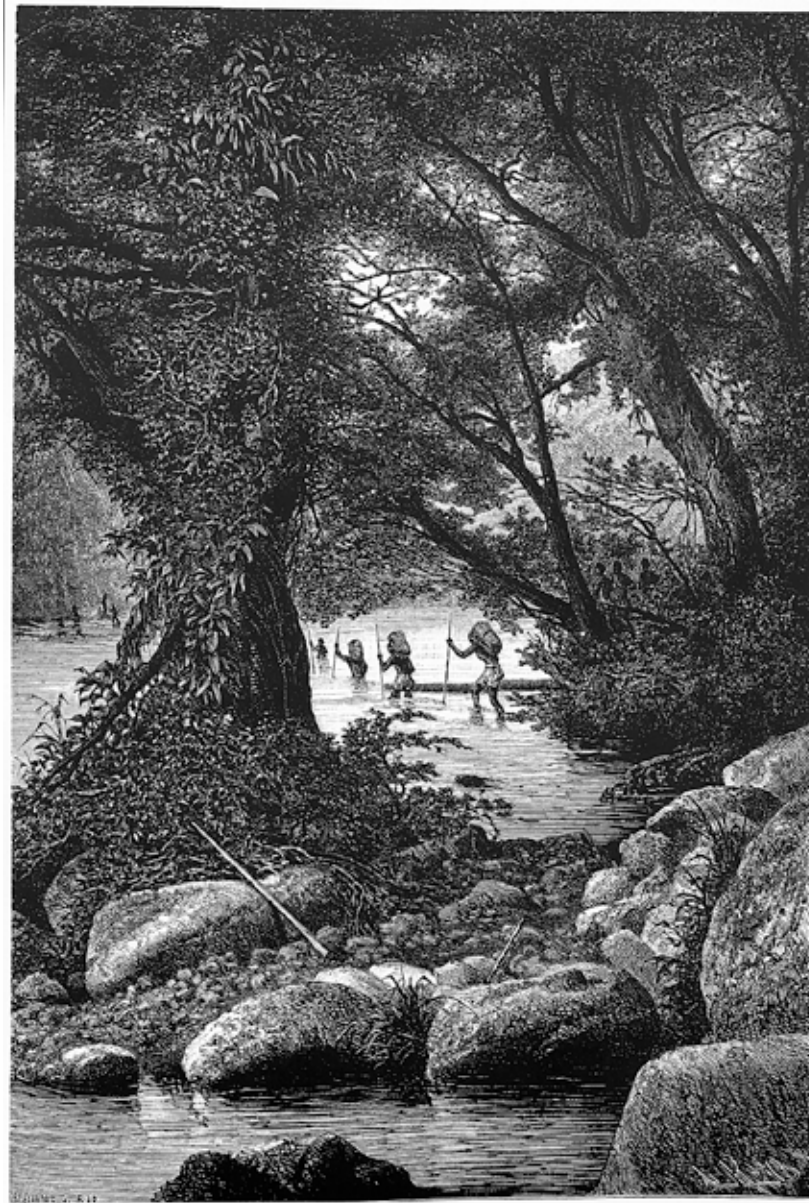
Finalmente y a propósito de las (posibles) influencias entre literatura y pintura y en relación a éste cuadro de Troya, en la novela *Cumandá* [1879] de Juan León Mera leemos:

“El paso del Topo es de lo más medroso. Casi equidistantes una de otra hay en la mitad del cauce dos enormes piedras bruñidas por las ondas que se golpean y despedazan contra ellas; son los machacones centrales del puente más extraordinario que se puede forjar con la imaginación (...) ese puente es, como si dijésemos, lo ideal de lo terrible realizado por la audacia de la necesidad. Consiste la peregrina fábrica en tres guadúas de algunos metros de longitud rendidas de la orilla a la primera piedra, de ésta a la segunda y de aquí a la orilla opuesta. Sobre los hombros de los prácticos más atrevidos, que han pasado primero y se han colocado cual estatuas en las piedras y las márgenes, descansan otras guadúas que sirven de pasamanos a los demás transeúntes. La caña tiembla y se comba al peso del cuerpo; la espuma rocía los pies; el ruido de las ondas asorda; el vértigo amenaza, y el corazón más valeroso duplica sus latidos. Al cabo está uno de la banda de allá del río, y el puente no tarda en desaparecer arrebatado de la corriente” (1985:43-44).

Como se lee, la pormenorizada descripción del novelista, coincide y a los efectos, exactamente con lo representado por Troya bastantes años después (1913); surge, pues, la pregunta: ¿se inspiró Troya en este pasaje de *Cumandá* para pintar **Río Topo**? o, ¿es simplemente una coincidencia y la pintura es fruto de la experiencia personal del pintor durante su estadía en el Oriente?...

A continuación: *Paso de un vado del río Cosanga (Napo)*. Dibujo de Alexander de Bar, según una fotografía y un croquis de Wiener.

Fuente: Villacís Verdesoto, Eduardo y Santamaría, Pedro (editores), (TM. 1883, XLVI, P.237), (1981:98).



Río Oriental (1918)

38,5 x 66 cm.

Colección Inés Varea de Andrade, Quito.

Fuente: A. Kennedy Troya (1999:79)



Quizás cabría calificarla a esta obra de, al tiempo que de pintoresca, también de “exótica”²³; veamos. Además de las propias características de la naturaleza (imperante, primigenia, diversa, singular), los únicos personajes que en ella aparecen son exclusivamente indígenas, supuestamente habitantes del lugar. Así, estos están representados agrupados en la parte derecha—central del cuadro y en diversas actitudes: el grupo más lejano —cuatro personas— alrededor de una fogata en la orilla opuesta al espectador del gran río central, otro —tres personas— en el extremo de la misma orilla y, un tercero —también compuesto por tres personas— y que fija nuestra mirada, atravesando el río en una frágil embarcación (¿un tronco vaciado?). La escala entre los tres grupos humanos y la propia naturaleza es muy considerablemente a favor de esta última; no obstante, parece haber una perfecta integración entre el ser humano y su entorno natural, a juzgar por las actitudes que aquél adopta en ese entorno: es su hábitat.

Adoptando un punto de vista panorámico y elevado como viene siendo habitual en Troya, compositivamente, una gran diagonal se extiende desde al vértice inferior derecho del cuadro hasta la parte superior de la masa vegetal situada en el extremo izquierdo y, partiendo de ahí, se prolonga también diagonalmente hasta el vértice superior derecho del cuadro “a través” de la cumbre del gran macizo montañoso situado a la derecha (segundo plano); nuevamente la composición basada en el ángulo agudo. Por ello, tenemos un primer plano integrado por la orilla más cercana al espectador y el propio río con la frágil embarcación y la cascada, un segundo plano integrado por la orilla opuesta, el macizo montañoso aludido y una gran selva completamente cerrada situada detrás de aquél y que se prolonga hasta la izquierda de la representación (ocuyendo la mitad de la obra en su parte superior izquierda); finalmente y en el tercer plano (superior derecha), encontramos una pequeña porción de celaje intensamente azulado y con ligerísimas y muy tenues nubes.

También y compositivamente, el artista equilibra la horizontalidad de la obra, con la verticalidad de las cañas agrupadas en el extremo inferior izquierdo, los troncos que atisbamos en la gran masa forestal, los picachos del macizo montañoso y la de la mayoría de los grupos humanos.

Cromáticamente y en la habitual gama del ocre, verde, marrón, blanco y azul y a la que cabría añadir el gris marengo—azulado (peñascos y parte del río), destacan, una vez más, el variado uso de las respectivas tonalidades (véase el macizo montañoso del segundo plano) y, los habituales timbres de color (blanco) localizados en la espuma de la cascada, las pantalonetas del grupo embarcado que cruza el río y el humo de la fogata.

Finalmente, resaltar una vez más en esta obra, la integración del ser humano autóctono en su propio marco natural de habitabilidad y con la que Troya parece querer representarnos (y decirnos) que, existen otras formas de vida — y por tanto de sentido— en las que la armonía cultura/naturaleza todavía permanece incólume, unitaria, viva; permanece incólume, unitaria, viva; y, al tiempo y en consecuencia, la construcción de la nación (ecuatoriana) debe tener en cuenta esa otredad primigenia, a la par que actual.

23 Este vocablo nace en la cultura occidental a finales del siglo XVIII para designar el nuevo gusto por otras culturas (orientales, principalmente) y, alcanza su apogeo en la época del colonialismo (siglo XIX). Viajeros, escritores, pintores, etc., van creando una serie de tópicos y estereotipos sobre esas *otras* culturas (costumbrismo, exotismo, orientalismo) que suponen, en definitiva, la construcción de un imaginario al respecto, transido de las propias categorías culturales occidentales y, basado en los prejuicios y, sobre todo, el poder (occidental). Obviamente, la bibliografía al respecto es extensísima, tanto en los marcos geográficos estudiados como en los diversos temas y/o enfoques abordados. No obstante y por su importancia (y actualidad), me permito citar el insoslayable trabajo de Said, Edward W. *Orientalismo*, Nuevas Ediciones de Bolsillo, Barcelona, 2003.

Río Oriental (1919)

80 x 108 cm.

Colección Banco Central del Ecuador, Quito.



Un vastísimo primer plano que ocupa casi la mitad del lienzo y con el habitual punto de vista elevado, nos abre a un amplio panorama —segundo plano— en el que destacan en el centro geométrico de la representación, una cascada, el río al que vierte sus aguas y una tupida floresta. Esta sensación de amplitud, está acentuada por la pronunciada parábola que traza la orilla del río próxima al espectador, los meandros que describe en su recorrido hacia la lontananza, perdiéndose tras una masa forestal sita a la derecha y, reapareciendo muy tenuemente en el horizonte, casi disuelto (formalmente) en una nube de humedad. Finalmente en el tercer plano y ocupando más de un tercio de la superficie del lienzo, el celaje con algunas nubes, coloreadas éstas con los tonos rosáceos típicos del amanecer.

Compositivamente, encontramos una gran y aguda diagonal que parte del vértice del extremo inferior derecho del propio cuadro, prolongándose por las crestas de los pequeños montículos iluminados del primer plano, hasta ubicarse en el extremo izquierdo para, a continuación y en un ligero descenso, atravesar la cresta de la cascada y el propio río hasta el extremo derecho. Así, de nuevo encontramos el típico ángulo agudo empleado por el pintor.

Dos son los equilibrios que imprime el artista: el de lo dinámico/estático y el de la horizontalidad/verticalidad. Así y respectivamente, la cascada, el flujo del río y los retorcimientos de los arbustos visibles en el primer plano o la diagonalización de los troncos de los árboles ubicados en aquél, contrastan con la quietud general del paisaje. Y respecto al segundo, la gran horizontalidad panorámica queda equilibrada con la verticalidad y gran altura de los troncos del primer plano y —principalmente— los más frondosos del extremo izquierdo del segundo plano.

Cromáticamente, nuevamente es la gama del ocre, marrón, verde, blanco y azul la dominante, aunque con la sabia modulación de sus respectivos tonos. El manejo de la luz es suave y muy tamizado, creando claroscuros e incidiendo especialmente en la cascada y el río, así como en algunos arbustos y plantas del primer plano y en parte de la tierra sita en éste.

Ningún signo de cultura está presente en la obra; todo es naturaleza en su inmensidad primigenia (saturniana, diríamos)²⁴ y con el naturalismo descriptivo y minucioso en sus diversas singularidades (árboles, plantas, rocas, etc.) tan típico en Troya. Sin embargo, el conjunto y por su tratamiento cromático—lumínico y compositivo, nos acerca a la anhelada búsqueda de una armonía *sentimental* entre el ser humano y lo Absoluto y, donde la *natura naturata* (las formas visibles de que se dota la naturaleza) es el camino y/o la invitación para esa reconciliación, para esa plenitud. Por eso y como expresaran los románticos, “belleza es verdad”²⁵.

24 Este vocablo en la acepción romántica designa a una naturaleza serena, amable, a la par que ya perdida y por tanto inactualizable, dando lugar así a una contemplación transida de nostalgia. A este respecto, me permito señalar que la nostalgia siempre lo es referida a un pasado, es decir, a un sentimiento y/o estado de ánimo ligado a algo definitiva e irreversiblemente perdido; mientras que la melancolía lo es a un futuro, es decir y en el mismo sentido, a algo que nunca se dará por imposible, por inalcanzable.

25 Véase a este respecto el libro recopilatorio con textos de A. G. Baumgarten, M. Mendelssohn, J. J. Winckelmann y J. G. Hamann, *Belleza y verdad (Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo)*, Introducción de Mateu Cabot, Alba, Barcelona, 1999. O como finalizará el gran poeta romántico inglés John Keats su poema *A una urna griega* (1819): “«La belleza es verdad y la verdad belleza»... Nada más se sabe en esta tierra y no más hace falta”, en *Poemas escogidos*, Cátedra, Madrid, 1997 (varias edic.).

El Antisana o La cacería del venado (1918)

51 x 77 cm.

Foto: Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador, Quito.

Colección Banco Central del Ecuador, Guayaquil.



“Ligeras columnas de humo se escarmenaban en los pardos tejados; y allá, en la inmensa distancia, sobre un tronco de nubes de plata y riscos azulinos, el Antisana, como un animal gigante en acecho, resplandecía con los rayos del naciente sol”, Luis A. Martínez A la costa [1904] (1989:127-128)

Ésta es una obra de marcado estilo academicista y/o neoclásico. Efectivamente, la preeminencia del dibujo (= contornos bien definidos) frente al color es total. Ello es particularmente notorio en los animales que intervienen en la escena de cacería del primer plano (venado, perros, caballo y jinete —éstos últimos en evidente desproporción—) y que no están integrados en la naturaleza, ya que, parecen estar como “flotando” sobre las matas vegetales en las que se desarrolla la escena principal, resultando así un tanto artificialmente representados. Contrasta, eso sí, dicha escena por la extrema dinamicidad de la misma frente a la quietud y vastedad del paisaje.

También muy forzada resulta la perspectiva del cercado situado en el extremo derecho de este primer plano, entiendo que para crear sensación de desnivel y por tanto de profundidad espacial y, con la misma finalidad, la diminuta escala de los dos jinetes que aparecen a la izquierda del mismo y casi en el centro del cuadro.

Así mismo, el tema de la cacería recuerda uno de los motivos representados en la tradición clasicista del siglo XVII e incluso posteriormente.

No obstante, la representación de la naturaleza está muy cuidada. Así, desde los matorrales del primer plano, el monte verdoso cubierto de vegetación con sus estudiadas oquedades producto de la erosión fluvial y que a los efectos ejerce de transición entre el primer y segundo plano, la cadena montañosa del segundo plano con una amplia planicie a su derecha y, culminando el tercer plano, el magnífico nevado que “preside” la escena en un blanco puro; al fondo y a la izquierda, se atisba otro volcán para dar paso en la parte superior de la obra, a un amplio celaje con matizadas masas nubosas.

Al tiempo, se establece un diálogo formal entre todas las montañas que aparecen en los distintos planos del lienzo.

Nuevamente la distribución de la luz en tenues y espaciados claroscuros y, la gama cromática basada en el verde, marrón, ocre, amarillo, azul y blanco con sus respectivos tonos, además del timbre de color blanco del perro más próximo al venado, la vestimenta del jinete y el citado nevado. Cabría añadir a este último aspecto, el verde casi esmeralda del pasto —entre los matorrales— sito en el extremo inferior izquierdo. Y nuevamente también, parece que el artista utiliza la anécdota de la cacería como motivo narrativo para así poder desarrollar su maestría en la representación de la naturaleza. Ese, entiendo, es el verdadero *leit motiv* de su pintura paisajística.

Vista general de Ibarra (atribuido), *circa* 1915/1920²⁶

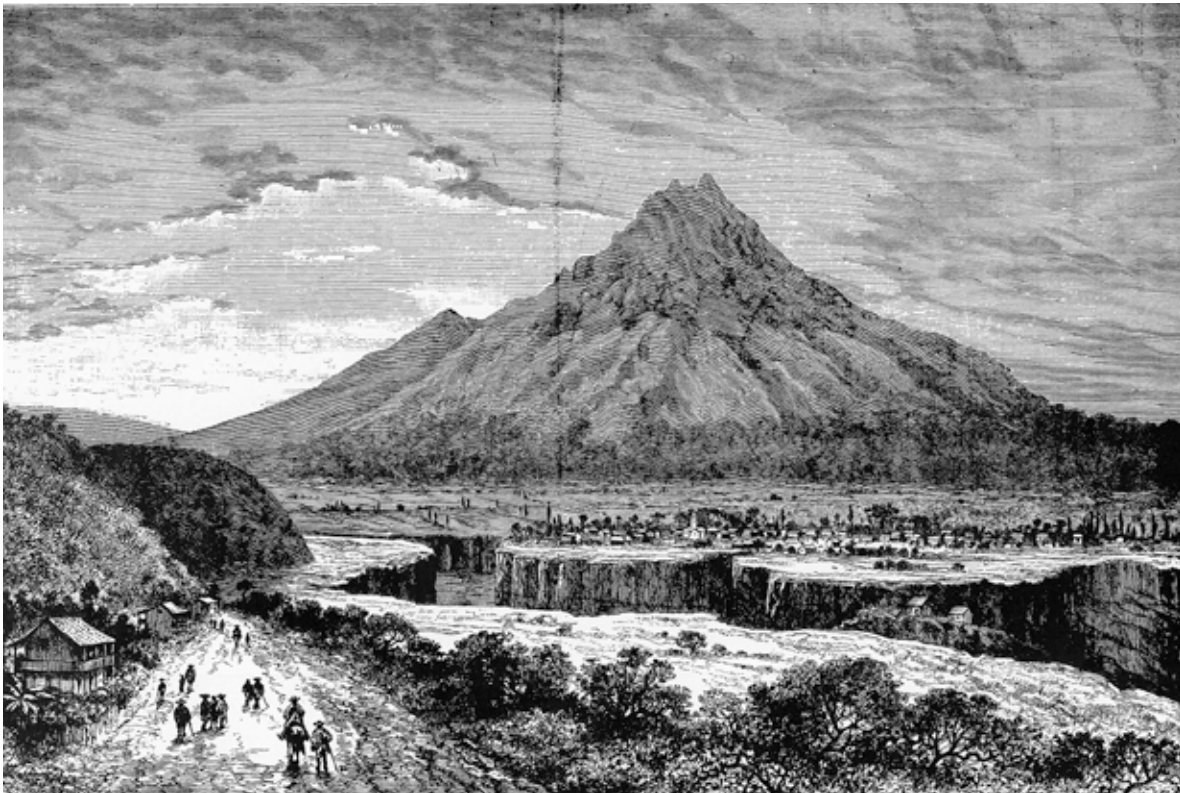
194 x 324 cm.

Casa de la Ibarreñidad, Ibarra.



26 Información facilitada por el Sr. Juan Carlos Morales Mejía, miembro de la Academia de Historia de Ecuador; a él mi sincero agradecimiento.

“A Ibarra se la debe ver desde la colina que domina la Yahuarcocha. Era el sitio elegido por el pintor Don Rafael Troya, gran artista y gran captador de las bellezas paisajísticas”, José María Vargas Estética del Paisaje en Pietro Castillo, Daniel (1986:341).



Vista panorámica de Ibarra y del volcán Imbabura. Dibujo de Riou, según los croquis de André (TM. 1883, XLV, P.365).

Fuente: Villacís Verdesoto, Eduardo y Santamaría, Pedro (editores), (1981:38).

Al igual que hiciese con **El terremoto de Ibarra de 1868** (1895) —ya comentada anteriormente—, esta obra es un homenaje de Troya a la ciudad de su infancia, y a la que volvería definitivamente en 1889 tras su larga estadía en Pasto (Colombia) hasta su fallecimiento (1920). Conviene precisar sobre esta obra dos cuestiones: la primera se refiere a la autoría. Efectivamente, no se posee una documentación fehaciente que pueda avalar a Troya la paternidad de este cuadro. No obstante y a mi modesto juicio, las constantes técnico—artísticas empleadas por el artista en sus pinturas del género paisajístico, están presentes y se repiten en este cuadro, tal y como a continuación comentaré. Y la segunda, viene referida a la fecha de su ejecución, cuestión de la que informo en la Nota 26. El habitual formato panorámico y el punto de vista elevado empleado por el artista en sus obras paisajísticas, alcanzan aquí su máximo exponente en lo que a amplitud y elevación suponen. La nueva ciudad de Ibarra, reconstruida tras el devastador terremoto de 1868 y de acuerdo a los postulados urbanísticos modernos (ver Nota 10 de la **Segunda Parte** de este ensayo), es representada aquí a “vista de pájaro” sobre la meseta en que se asienta y flanqueada por los ríos Tahuando y Chorlaví (ver cita de José María Vargas en el encabezado) o, si se prefiere, como una tarjeta postal fotográfica tipo “vistas” de las que tanto abundaban en la época.

Cabe resaltar el detallismo urbanístico en la representación de la nueva ciudad (edificios, casas, iglesias, pequeñas haciendas, calles, etc.), así como el topo—oroográfico (la meseta, las rocas, uno de los ríos citados, los campos, las diversas especies vegetales, etc.), todo ello en un amplísimo segundo plano que adquiere así el protagonismo absoluto de la obra. El primer plano, estaría ubicado en el lugar (elevado) desde el que se capta la escena y, del cual atisbamos en la base de la obra parte de él (montículo en el extremo izquierdo y las distintas especies vegetales que coronan esa posición de observador), señalando así un profundo desnivel —altitud— entre éste y el de la ciudad. Por ejemplo, dicho desnivel resulta particularmente apreciable por la gran diagonalización descendente que Troya imprime en la representación del río. Al tiempo y compositivamente, el propio río implica uno de los lados del gran ángulo agudo cuyo vértice se encuentra en la parte más alta de aquél (extremo izquierdo), y siendo el otro lado, la horizontal que transcurre desde ese vértice hasta el extremo derecho de la obra y que está representada formalmente por el límite de la ciudad en su parte más alejada mediante la larga hilera de árboles (¿cipreses?).

Y el tercer y último plano, estaría conformado por las dos grandes cadenas montañosas y en las que se yerguen sendos nevados (a destacar la presencialidad por su enorme y sublime altitud del de la izquierda) y el celaje.

El tratamiento lumínico está caracterizado por suaves contrastes merced a la luz matutina (véase los tonos rosáceos de las nubes) que, incide muy especialmente en la propia ciudad y parte de la meseta en que está ubicada, la parte más baja del río. Cromáticamente, la gama de color empleada por Troya corresponde, una vez más, a la de los marrones, ocre, verdes, blancos y azules con sus sutiles y elaborados tonos correspondientes. También y como es habitual en él, los timbres de color están concretados en el blanco de la espuma del río, en numerosas construcciones de la propia ciudad y en la cumbre del nevado situado a la derecha. Con esta magnífica obra y en el que el evidente pintoresquismo de los múltiples y diversos elementos y detalles que la componen captan constantemente la atención del espectador, el artista representa a su ciudad en armonía con la naturaleza que la circunda y en la que, simbólicamente, singulariza con su toponimia (título del cuadro), un espacio de vida y convivencia y, por tanto, de sentido de la experiencia ligado a un específico lugar que es, el de su propia biografía.

3.4. A modo de conclusiones... sin final.

A tenor de lo expuesto y como reflexión general, constataría que una historiografía del arte que se limite meramente a describir los cambios formales en la estilística artística sin una explicación analítico—argumentada del porqué aquéllos acaecen, es decir, sin referirse a las categorías estéticas que los sustentan, poco aporta a la comprensión del —ampliamente entendido— hecho artístico. Además, la necesaria contextualización histórica, cultural, sociológica y simbólica, son elementos —a mi juicio— insoslayables en la práctica historiográfica y analítica de los estilos, las obras y, fundamentalmente, los procesos de creación artística; es más, sin esos parámetros epistemológicos, cualquier *relato* sobre lo artístico, adolece de una evidente falta de sentido. Y, todo ello, sin negar —antes al contrario— lo que de rupturista y aportativo puedan significar las singulares contribuciones creativas de determinados artistas.

Más específicamente y en primer lugar, cabe señalar que faltan por investigar muchas cuestiones relativas al siglo XIX ecuatoriano y, muy particularmente, en lo que se refiere tanto a cuestiones estéticas como artísticas. Así y desde una mayor profundización en la recepción en el país del Romanticismo —en su amplia acepción— como del posterior Realismo (o Naturalismo, cfr. Émile Zola), hasta la propia vida y producción de los diversos artistas en sus diversas facetas (plástica, literaria, arquitectónica, musical, etc.), al tiempo que las relaciones entre aquéllos y las diversas formas de manifestaciones artísticas (influencias y/o “préstamos” entre ellas, etc.), y sus imbricaciones con la institucionalidad del Estado o su repercusión en la(s) propia(s) cultura(s) (“gusto”) de la nación.

En segundo lugar y en el caso de Rafael Troya, falta profundizar en muchos aspectos de su biografía (por ejemplo y entre otros, su larga estadía en Pasto, Colombia) y de su pensamiento; quizás ello nos ayudaría a mejor entender, comprender y seguramente valorar su propuesta artística paisajística, aunque y en todo caso, ahí está ésta, que es en realidad la que nos “habla” e interpela.

Solemos admirar a quién es capaz de crear nuevos mundos plásticos y, en consecuencia, otorgarle el calificativo de maestro, de artista, de genio. Y que duda cabe que, en el caso de Rafael Troya, ello resulta innegable. Sus paisajes son únicos en lo que tienen de estilo propio, de neta creación, de profundo sentimiento. Una obra —en definitiva— que trasciende a los localismos y a la propia geografía (a pesar de que toma inicialmente a éstos como motivos) para erigirse de pleno derecho, en un arte de resonancias y alcance universales.

Y no quisiera acabar este ensayo sin, finalmente, hacer un serio —por sentido— y urgente llamado a las autoridades competentes, ante el grave deterioro (craquelado, humedades, rasgaduras y raspaduras, pérdida de pintura en muchas zonas, etc.) de muchísimas obras del artista. Entiendo que si no se acomete una planificada y científica labor de restauración, es muy probable la pérdida irremisible y a corto plazo de una parte considerable de un patrimonio artístico que, no solo es extraordinariamente valioso por sus excelentes valores estético—artísticos, sino que y además, pertenece al patrimonio cultural y a la memoria histórica de la ciudadanía ecuatoriana y, si se me permite y por extensión, depositaria de toda la Humanidad.

Bibliografía

AA. VV *Du Sublime*, Belin, París, 1988.

AA.VV *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Antología y edición de Javier Arnaldo, Tecnos, Madrid, 1987.

AA.VV *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*, Edición de Paolo D'Angelo y Félix Duque, Akal, Madrid, 1999.

AA.VV *Belleza y verdad (Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo)*, textos de A. G. Baumgarten, M. Mendelssohn, J. J. Winckelmann y J. G. Hamann, Introducción de Mateu Cabot, Alba, Barcelona, 1999.

AA.VV *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*, Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito (FONSAL), Quito, 2005.

AA.VV *El espíritu del lugar. Jardín y paisaje en la Inglaterra moderna*, (recopilación de textos de autores ingleses del siglo XVIII: Francis Bacon, Joseph Addison, Alexander Pope, Horace Walpole y William Chambers), Edición de Paula Martín Salván, Abada, Madrid, 2006.

AA.VV *Joaquín Pinto. Crónica Romántica de la Nación*, Centro Cultural Metropolitano, Municipio de Quito, Quito, 2011.

- AA.VV, *Zentralamerika = Centroamérica / Alexander von Humboldt* (textos bilingües alemán/español), Edición Héctor Pérez Brignoli, Traducción Silvia Kruse, Introducción Ottmar Ette, Universidad de Costa Rica, San José (Costa Rica), 2011, disponible en: http://www.avhumboldt.de/wp-content/uploads/2011/11/A.v.Humboldt-Centroam%C3%A9rica_Zentralamerika.pdf, consulta realizada el 02.01.2014.
- Abrams, M.H. *El Romanticismo: tradición y revolución*, Visor, Madrid, 1992.
- Acosta-Solis, Misael "Científicos alemanes que han contribuido a la geografía e historia natural del Ecuador", *Cultura*, Revista del Banco Central del Ecuador, Vol. V, n° 13, mayo-agosto 1982, Quito, pp. 135-203.
- Addison, Joseph [1712] *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Edición e introducción de Tonia Raquejo, Visor, Madrid, 1991.
- Agoglia, Rodolfo *Pensamiento Romántico Ecuatoriano*, Banco Central del Ecuador-Corporación Editora Nacional, Quito, 1988, 2ª. ed.
- Aguirre, Carlos "Cárcel y sociedad en América Latina: 1800-1940", en Kingman Garcés, Eduardo (comp.), *Historia social urbana. Espacios y flujos*, FLACSO, Sede Ecuador/Ministerio de Cultura, Quito, 2009, pp. 209-252.
- Alfaro, Eloy [1896] *Deuda Gordiana* y Terán, Emilio María [1896] *Estudio histórico de la deuda anglo-ecuatoriana. Historia de la deuda externa del Ecuador* con una Introducción de Núñez Sánchez, Jorge, Ministerio Coordinador de la Política Económica, Quito, 2013.
- América exótica. Panoramas, tipos y costumbres del siglo XIX*, Banco de la República, Bogotá, 2004.
- Andrés Roig, Arturo (editor), *El pensamiento social y político iberoamericano del siglo XIX*, Trotta, Madrid, 2000.
- Anónimo [Pseudo-Longino] *Sobre lo sublime*, Texto, Introducción, Traducción y Notas de José Alsina Clota, edición bilingüe griego/español, Bosch Casa Editorial, Barcelona, 1977 (varias edit.).
- Araujo Sánchez, Diego Coordinador del volumen, *Historia de las literaturas del Ecuador, Literatura de la República, Volumen III, 1830-1895*, Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional, Quito, 1987/2002.
- Argullol, Rafael *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Plaza & Janés, Barcelona, 1983.
- _____ *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Destino, Barcelona, 1990 (varias reed.).
- Arias, Augusto Luis A. *Martínez*, Imprenta del Ministerio de Gobierno, Quito, 1937.

- Aristóteles, Horacio *Artes poéticas*, edición trilingüe griego/latín/español de Anibal González, Taurus, Madrid, 1991, 2a reimp., (varias edit.).
- Aristóteles, *Retórica*, Introducción, traducción y notas por Quintín Racionero, Gredos, Madrid, 1990, (varias edit.).
- Arnaldo, Javier *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*, Visor, Madrid, 1990.
- Assunto, Rosario *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, Visor, Madrid, 1987.
- _____ *Ontología y teleología del jardín*, Prólogo de Miguel Cereceda, Introducción de Massimo Venturi Ferriolo y Traducción de Mar García Lozano, Tecnos, Madrid, 1991.
- Avenidaño, Joaquín de [1859 y 1861] *Imagen del Ecuador: economía y sociedad, vistas por un viajero del siglo XIX*, Introducción y organización documental de Leoncio López-Ocón Cabrera, Corporación Editora Nacional, Quito, 1985.
- Ayala Mora, Enrique “Gabriel García Moreno y la gestación del estado nacional en el Ecuador”, *Cultura*, Revista del Banco Central del Ecuador, Vol. 4, n° 10, mayo-agosto 1981, Quito, pp. 141-174.
- _____ *Lucha política y origen de los partidos en Ecuador*, Corporación Editorial Nacional, Quito, 1982.
- _____ (Editor) *Nueva Historia del Ecuador, Época Republicana III, Cacao, capitalismo y Revolución Liberal*, Volumen 9, Corporación Editora Nacional, Quito, 1988.
- _____ (Editor) *Nueva Historia del Ecuador, Época Republicana I, El Ecuador 1830-1895*, Volumen 8, Corporación Editora Nacional, Quito, 1990.
- _____ (Editor) *Nueva Historia del Ecuador, Época Republicana II, Perspectiva general del siglo XIX*, Volumen 9, Corporación Editora Nacional, Quito, 1990.
- _____ *Historia de La Revolución Liberal Ecuatoriana*, Corporación Editora Nacional, Quito, segunda edición, 2002.
- _____ *Ecuador del siglo XIX. Estado Nacional, Ejército, Iglesia y Municipio*, Corporación Editora Nacional/Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2011.
- Balarezo Duque, Julio E. *Conozcamos a Luis A. Martínez*, Ilustre Municipalidad de Ambato, Ambato, 2009.
- Balseca, Fernando “En busca de nuevas regiones: la nación y la narrativa ecuatoriana” en *Procesos*, Revista Ecuatoriana de Historia, N°. 8, Corporación Editora Nacional, Quito, 1996, pp. 141-155.
- Ballester, Manuel *El principio romántico*, Anthropos, Barcelona, 1990.
- Banfi, Antonio *Sobre lo sublime (Pseudo Longino)* en “*Filosofía del Arte*”, Península, Barcelona, 1987, pp. 151-161.

- Baridon, Michel *Los jardines Vol.1 "Paisajistas, jardineros y poetas"*, Abada, Madrid, 2004.
- _____ *Los jardines Vol.2 "Islam, Edad Media, Renacimiento y Barroco"*, Abada, Madrid, 2005.
- _____ *Los jardines Vol.3 "Siglos XVIII-XX"*, Abada, Madrid, 2008.
- Barrera-Agarwal, María Helena *León americano. La última gran polémica de Juan León Mera*, Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión" Núcleo del Tungurahua, Ambato/Sur Editores, 2013.
- Baudelaire, Charles *El pintor de la vida moderna*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia (España), 1995 (varias edit.).
- Beck, Hanno *Alexander von Humboldt*, Fondo de Cultura Económica. México, 1971.
- Béguin, Albert *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el Romanticismo alemán y la poesía francesa*, Fondo de Cultura Económico, Madrid, 1978 (varias reed.).
- Beguiristáin, Maite "Gusto, criterio y genio en Alexander Gerard" en *COO-Revista de Arte y Pensamiento*, nº 2, Diciembre, Diputació de València, València (España), 1999, pp. 31-32.
- Benjamin, Walter *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005, pp. 9-63 y 147-172.
- Bentham, Jeremías [1791] *El Panóptico*, La Piqueta, Barcelona, 1980.
- Besse, Jean-Marc *La sombra de las cosas. Paisaje y geografía*, Edición de Federico López Silvestre, Biblioteca Nueva, Madrid, 2010, pp. 21-46.
- Biermann, Karl R. *Alexander von Humboldt*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.
- Bodei, Remo *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*, Siruela, Madrid, 2011.
- Bothasso, Juan *Los Shuar y las misiones. Entre la hostilidad y el diálogo*, Mundo Shuar, Quito, 1982.
- Botasso, Juan (compilador), *Los Salesianos y la Amazonia (Relatos de Viajes, 1893-1909)*, Tomo I, Abya-Yala, Quito, 1993.
- Botting, Douglas *Humboldt y el Cosmos. Vida, obra y viajes de un hombre universal (1769-1859)*, Ediciones El Serbal, Barcelona, 1981.
- Bozal, Valeriano "Categorías estéticas de la modernidad: sublime y patético" en revista *La Balsa de la Medusa*, nº 3, verano, 1987, Madrid, pp. 67-86.
- _____ "Sobre la autenticidad en el expresionismo y el arte contemporáneo" en *Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*, Visor, Madrid, 1991, pp. 156-161.
- _____ (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Volumen I, Visor, Madrid, 1996.
- _____ *El gusto*, Visor, Madrid, 1999.

- Brockmann, Andreas y Srüttgen, Michaela *Tras las huellas. Dos viajeros alemanes en tierras latinoamericanas*, Banco de la República, Bogotá (Colombia), 1996.
- Buck-Morss, Susan *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Visor, Madrid, 1995, pp. 95–157.
- Budd, Malcolm *La apreciación estética de la naturaleza*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2014, pp. 13-45 y 123-190.
- Burke, Edmund [1757] *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Estudio preliminar y traducción Menene Gras Balaguer, Tecnos, Madrid, 1987 (varias edit.).
- Bury, John B. *La idea de progreso*, Alianza, Madrid, 1986 (varias reedic.).
- Calatrava Escobar, Juan y González Alcantud, José Ant. (editores), *La ciudad: paraíso y conflicto*, Junta de Andalucía/ABADA Editores, Madrid, 2007, pp. 229–278.
- Calle, Manuel J. [1917] “Don Luis A. Martínez” en *Biografías y semblanzas*, Imprenta Nacional, Quito, 1921, pp. 227-257.
- Campillo, Antonio *Adiós al progreso. Una meditación sobre la historia*, Anagrama, Barcelona, 1985 (varias reedic.).
- Capel, Horacio *Filosofía y ciencia en la Geografía contemporánea. Una introducción a la geografía*, Barcanova, Barcelona, 1981.
- Carchia, Gianni *Retórica de lo sublime*, Tecnos, Madrid, 1994, pp. 42 y ss. y 111-120.
- Carus, Carl Gustav [1835] *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje. Diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción*, Introducción de Javier Arnaldo, Visor, Madrid, 1992.
- Cassirer, Ernst “Los problemas fundamentales de la Estética” en *Filosofía de la Ilustración*, Fondo de Cultura Económica, México, 1972 (varias reedic.), pp. 304-391.
- Castillo Illinworth, Santiago *La Iglesia y la Revolución Liberal. Las relaciones de la Iglesia y el Estado en la época del Liberalismo*, Banco Central de Ecuador, Quito, 1995.
- Castro, Byron *El ferrocarril ecuatoriano. Historia de la Unidad de un Pueblo*, Banco Central del Ecuador, Quito, 2006.
- Castro y Velázquez, Juan, *Pintura costumbrista ecuatoriana del siglo XIX (de la Colección Castro y Velázquez)*, CIDAP, Cuenca, 1990.
- Cauquelin, Anne *L'invention du paysage*, Plon, Paris, 1989 (varias edit. y reed.).
- Cereceda, Miguel “Edmund Burke y la estética del empirismo inglés” en *Er, Revista de Filosofía*, nº 21, 1997, pp. 91-119.

- Clark, Kim *La obra redentora: ferrocarril y la nación en el Ecuador 1895-1930*, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2004.
- Cobo Barona, Mario *Luis A. Martínez: el arte de vivir y de morir*, Impresora Flores, Quito, 2003.
- Colomer, José María *El Utilitarismo*, Montesinos, Barcelona, 1987.
- Cozens, Alexander [1785] "*Nuevo método de ayuda a la creación en la composición del dibujo de paisaje*" en *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte-Ilustración y Romanticismo*, Edición a cargo de Francisco Calvo Serraller, Fernando Checa Cremades, Mireia Freixa, Ángel González-García y Pilar Vélez, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, pp. 270-278.
- Cuesta Domingo, Mariano y Rebok, Sandra (Coordinadores) *Alexander von Humboldt. Estancia en España y viaje americano*, Real Sociedad Geográfica, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2008, disponible en: <http://www.realsociedadgeografica.com/es/pdf/HUMBOLDT1.pdf>, consulta realizada el 25.01.2014.
- Chateaubriand, Francois-René de [1802] *El genio del cristianismo*, Traducción de M. M. Flammant, Ciudadela Libros, Madrid, 2008 (varias edit.).
- Chiriboga, Lucía y Caparrini, Silvana *El retrato iluminado. Fotografía y república en el siglo XIX*, Museo de la Ciudad, Quito, 2005.
- De Paz, Alfredo *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, Tecnos, Madrid, 1991.
- Deler, Jean-Paul, *Ecuador, del espacio al estado nacional*, Corporación Editora Nacional/Universidad Andina Simón Bolívar/Instituto Francés de Estudios Andinos, Quito, 2007, segunda edición.
- Demélas, Marie-Danielle e, Saint-Geours, Yves *Jerusalén y Babilonia. Religión y política en el Ecuador, 1780-1880*, Corporación Editora Nacional/Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA), Quito, 1988.
- Deperthes, Jean Baptiste [1818] *Teoría del Paisaje, Obra escrita en frances por M.J.B. Deperthes, y traducido al castellano por M.N.E.* [Miguel Nicanor Espinoza], Imprenta Nacional, Quito, 1874.
- Descartes, René [1649] *Las pasiones del alma*, Península, Barcelona, 1972.
- _____ [1637] *Discurso del método*. [1641] *Meditaciones metafísicas*, Espasa-Calpe, Madrid, quinta edición, 1982 (varias edit.).
- Dickie, George *El siglo del gusto. La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*, A.Machado Libros, Madrid, 2003.
- Eguiguren Valdivieso, Genaro *El gobierno federal de Loja. La crisis de 1858*, Municipio de Loja/ Corporación Editora Nacional, Quito, 1992.
- Engels, Friedrich [1845] *La situación de la clase obrera en Inglaterra*, Akal, Madrid, 1976 (varias edit.).

- Escamilla Vera, Francisco *Apuntes críticos sobre la obra geográfica de Alejandro de Humboldt*, Biblio 3W, Revista bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales, Vol. VI, nº 324, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2001, disponible en <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-324.htm>, consulta realizada el 10.01.2014.
- Espada Marcos, Jiménez de la, Martínez, Francisco de Paula, Almagro, Manuel y Isern, Juan [1928] *El Gran Viaje* [Comisión Científica del Pacífico –española-, 1862-65], Abya-Yala/Agencia Española de Cooperación. Internacional, Quito, 1998 (consúltese las web: www.csic.es/cbic/BGH/espada/pagina.htm. y www.pacifico.csic.es/)
- Esteva-Grillet, Roldán “La influencia de Alejandro de Humboldt en dos artistas venezolanos del siglo XIX”, ARBOR, Ciencia, Pensamiento y Cultura, CLXXXV 740, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2009, pp. 1185-1196, disponible en <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/388/389>, consultado el 02.01.2014.
- Estrada Guzmán, Eduardo *Los Faros de la República del Ecuador 1841-1941*, Historia Marítima del Ecuador, Tomo XIII, Instituto de Historia Marítima (INHIMA), Armada del Ecuador, Guayaquil, 2002, pp. 87-190; se puede encontrar en la web: http://estrada.bz/hme-tomos_y_volumenes/T_XIII-Version_Web.pdf, consulta realizada el 25.08.2013.
- Esvertit Cobes, Natàlia *La incipiente provincia. Amazonía y Estado ecuatoriano en el siglo XIX*, Corporación Editora Nacional/Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2008.
- Fariello, Francesco *La arquitectura de los jardines. De la Antigüedad al siglo XX*, Mairea/Celeste, Madrid, 2000.
- Ferraris, Maurizio *La imaginación*, Visor, Madrid, 1999.
- Ficino, Marsilio [1484] *De Amore. Comentario a “El Banquete” de Platón*, traducción y estudio preliminar de Rocío de la Villa Ardura, Tecnos, Madrid, 1986.
- Folkierski, Wladyslaw *Entre le Classicisme et le Romantisme. Étude sur l’Ésthétique et les esthéticiens du XVIIIe. siècle*, Librairie Honoré Champion, París, 1969, pp. 517-578.
- Gall, Jacques y François *La pintura galante*, Fondo de Cultura Económico, México, 1987, pp. 105-230.
- Gallegos de Donoso, Magdalena *Joaquín Pinto. Exposición antológica*, Museo del Banco Central del Ecuador, Quito, 1984.
- García Bacca, Juan David “Introducción filosófica a la Poética” en Aristóteles, *Poética*, Versión directa, introducción y notas, 4a edic., Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1982, pp. 24 y ss.
- Garin, Eugenio *Medioevo y Renacimiento*, Taurus, Madrid, 1981, pp. 207-222.
- Gerard, Alexander [1759], *De la influencia del juicio sobre el gusto*, Parte II, Sección II, en *COO-Revista de Arte y Pensamiento*, nº 2, Diciembre, Diputació de València, València, 1999, pp. 27-30.

- Gode-Von Aesch, Alexander *El Romanticismo alemán y las ciencias naturales*, Espasa-Calpe, Buenos Aires (Argentina), 1947.
- Gombrich, E.H. *Imágenes simbólicas*, Alianza, Madrid, 1986, primera reimp., pp. 63-130.
- _____ *Tributos (Versión cultural de nuestras tradiciones)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, pp. 29-49.
- Gómez de Mendoza, J.J., Muñoz Jiménez, N. y Ortega Cantero, A., *El pensamiento geográfico: Estudio interpretativo y antología de textos (De Humboldt a las tendencias radicales)*, Alianza, Madrid, 1988.
- Gómez Mendoza, Josefina y Sanz Herráiz, Concepción “*De la biogeografía al paisaje en Humboldt: pisos de vegetación y paisajes andinos equinociales*”, *Población y sociedad, Revista regional de estudios sociales*, volumen 17, Tucumán (Argentina), 2010, pp. 29-57 en http://www.poblacionysociedad.org.ar/include/ABS/abs_v17_Gomez_Sanz.php, consultado el 12.01.2014.
- González Suárez, Federico [1908] *Hermosura de la Naturaleza y sentimiento estético de ella*, Est. Tipográfico “Sucesores de Rivadeneyra”, Madrid, 1908.
- Gilpin, William [1794] *3 ensayos sobre la belleza pintoresca*, Edición de Javier Maderuelo, Abada, Madrid, 2004.
- Guisán, Esperanza “El utilitarismo” en Victoria Camps (ed.) *Historia de la Ética*, vol. 2, *La ética moderna*, Crítica, Barcelona, 1992, pp. 457-499.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo “El paisaje y las costumbres en la pintura iberoamericana. Artistas viajeros y costumbristas del XIX” en *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*, Cátedra, Madrid, 1997, pp. 153-199.
- Hassaurek, Friedrich [1867] *Cuatro años entre los ecuatorianos*, Abya-Yala, Quito, 1997, 3ª. edición.
- Havelock, Eric A. *Prefacio a Platón*, Visor, Madrid, 1994.
- Henderson, Peter V.N. *Gabriel García Moreno y la formación de un Estado conservador en los Andes*, CODEU, Quito, 2010.
- Herder, Johann Gottfried von [1774] *Otra filosofía de la historia para la educación de la humanidad. Contribución a otras muchas contribuciones del siglo*, en *Obra Selecta*, Traducción y notas de Pedro Ribas, Ediciones Alfaguara, Madrid, 1982, pp. 273-367.
- _____ [1784-1791] *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1959.
- Herrera Crespo, Patricio (Editor) y Muñoz R., Verónica (Investigación y textos) *Joaquín Pinto. Álbum particular*, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito, 2013.
- Hofmann, Werner *Los fundamentos del arte moderno*, Península, Barcelona, 1992, pp. 101-103.

- Hogarth, William [1753] *Análisis de la belleza*, Edición de Miguel Cereceda, Visor, Madrid, 1997.
- Holl, Frank (Editor) *El regreso de Humboldt*, Museo de la Ciudad, Quito, 2001
- _____ *Alejandro de Humboldt: una nueva visión del mundo*, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid, 2005.
- Honour, Hugh *El Romanticismo*, Alianza, Madrid, 1981 (varias reed.).
- Humboldt, Alexander von [1805] *Ensayo sobre la geografía de las plantas acompañado de un cuadro físico de las regiones equinocciales*, Edición de J. Sarukhán, Siglo XXI, México, 1997.
- _____ [1801-1802] Yudilevich L, David (Edición y prólogo) *Mi viaje por el Camino del Inca. Antología*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile (Chile), 2006.
- _____ [1811] *Ensayo Político sobre el reino de la Nueva España*, en <https://archive.org/details/ensayopoliticos00arnagoog>, consultado el 09.01.2014.
- _____ [1816] *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, Marcial Pons, Madrid, 2012 (varias edit.).
- _____ [1826] *Ensayo político sobre la isla de Cuba*, Presentación de Vladimir Acosta, Biblioteca Ayacucho Digital, Caracas (Venezuela):http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=96&swords=humboldt&tt_products=326, consultado el 07.01.2014.
- _____ [1849] *Cuadros de la Naturaleza*, Los libros de la Catarata, Madrid, 2003 (varias edit.).
- _____ [1845-1859] *Cosmos: ensayo de una descripción física del mundo*, Traducción de Bernardo Giner y José de Fuentes, editada por la Imprenta de Gaspar y Roig, Editores, Madrid, 1874, cuatro volúmenes (edición facsímil).
- _____ [1845-1862] *Cosmos: ensayo de una descripción física del mundo*, Edición e introducción de Sandra Rebok, prólogo de Miguel Ángel Puig-Samper y epílogo de Ottmar Ette en coedición por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y Los Libros de la Catarata, Madrid, 2011, cinco volúmenes.
- _____ [1905] *Cartas Americanas*, Compilación, prólogo, notas y cronología de Charles Minguet, Biblioteca Ayacucho Digital, Caracas (Venezuela), s/f, pp. 75-92, en http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=96&swords=humboldt&tt_products=74, consulta realizada el 10.06.2013.
- Hume, David [1739] *Tratado de la naturaleza humana*, 3 vol., Traducción, introducción y notas de Félix Duque, Orbis, Barcelona, 1984 (varias edit.).
- _____ [1757] *La norma del gusto y otros ensayos*, Traducción y prólogo de María Teresa Beguiristáin, Península, Barcelona, 1989 (varias edit.).

- Hussey, Christopher *Lo pintoresco. Estudios desde un punto de vista*, Edición de Javier Maderuelo, Biblioteca Nueva, Madrid, 2013, pp. 129-188.
- Hutcheson, Francis [1725] *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza*, Estudio preliminar, traducción y notas de Jorge V. Arregui, Tecnos, Madrid, 1992.
- Ibarra, Hernán "Localismo y miradas urbanas: las monografías locales en el Ecuador del siglo XX" en *PROCESOS*, Revista Ecuatoriana de Historia, 24, II semestre, Quito, 2006, pp. 197-219.
- Iser, Wolfgang *El acto de leer*, Taurus, Madrid, 1987.
- Jaeger, Werner *Paideia*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1982, séptima reimpresión.
- Jauss, Hans Robert *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*, Taurus, Madrid, 1986 [traducción parcial del original alemán].
- Judde, Gabriel *El Ecuador en el siglo XIX. Historia y naturaleza desde la visión de los diplomáticos y viajeros franceses*, Abya-Yala, Quito, 2011.
- Jurado Noboa, Fernando *Luis A. Martínez: espada, pluma y espátula*, Banco Central del Ecuador, Quito, 2010.
- Kant, Manuel [1790] "Analítica de lo sublime", §25, § 26, § 27 y especialmente § 28 y § 29, en la *Crítica del Juicio*, Traducción y Prólogo de Manuel García Morente, Espasa-Calpe, Madrid, 1989, 4a edic., pp. 149-169 (varias edit.).
- Keats, John *Poemas escogidos*, Cátedra, Madrid, 1997 (varias edic.).
- Kennedy-Troya, Alexandra "Del taller a la Academia. Educación artística en el siglo XIX en el Ecuador" en *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, n° 2, 1er. semestre, Corporación Editora Nacional, Quito, 1992, pp. 119-134.
- _____ *Rafael Troya 1845-1920. El pintor de los Andes Ecuatorianos*, Ediciones del Banco Central del Ecuador, Quito, 1999.
- _____ "Alphons Stübel: paisajismo e ilustración científica en Ecuador" en *Las montañas volcánicas del Ecuador. Retratadas y descritas geológica-topográficamente por Alphons Stübel*, Banco Central del Ecuador-UNESCO, Quito, 2004, pp. 21-38.
- _____ "Paisajes Patrios. Arte y literatura ecuatorianos de los siglos XIX y XX", en idem (coord.), *Escenarios para una patria: Paisajismo Ecuatoriano 1850-1930*, Museo de la Ciudad, Quito, 2008, pp. 83-107.
- Kingman Cortés, Eduardo *La ciudad y los otros Quito 1860-1940 Higienismo, ornato y policía*, FLACSO Sede Ecuador-FONSAL, Quito, 2008.

- Kingman Garcés, Eduardo y Goestchel, Ana María "El Presidente García Moreno, el Concordato y la administración de poblaciones en el Ecuador de la segunda mitad del siglo XIX," en *Revista Historia Crítica*, n° 52, enero – abril, Bogotá (Colombia), 2014, pp. 123-149.
- Kohlhepp, Gerd *Reconocimiento científico del viaje de Alexander von Humboldt por los trópicos latinoamericanos (1799-1804) desde una perspectiva geográfica*, Población y Sociedad, n° 10/11, Tucumán (Argentina), 2003, disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3265721>, consulta realizada el 21.01.2014.
- Kolberg, Joseph [1897] *Hacia el Ecuador. Relatos de viaje*, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 1977.
- Kristeller, Paul Oskar *Ocho filósofos del Renacimiento Italiano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, segunda reimp., pp. 57-76.
- Labastida, Jaime *Humboldt, ciudadano universal*, Siglo XXI, México, 1999.
- Lara, Darío *Viajeros franceses al Ecuador en el siglo XIX*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1972.
- Lee, Rensselaer W. *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Cátedra, Madrid, 1982.
- León Pesántez, Catalina *Hispanoamérica y sus paradojas en el ideario filosófico de Juan León Mera*, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/Abya-Yala/Corporación Editora Nacional, Quito, 2001.
- León V., Juan Bernardo "Geología, vulcanología y educación cívica en Ecuador. 1830-1920", en Kennedy-Troya, Alexandra (coord.), *Escenarios para una patria: Paisajismo Ecuatoriano 1850-1930*, Museo de la Ciudad, Quito, 2008, pp. 139-162.
- Leonhardt Abram, Matthias "Los Andes en el corazón. Intérpretes del paisaje" en Kennedy-Troya, A. (coord.), *Escenarios para una patria: Paisajismo Ecuatoriano 1850-1930*, Museo de la Ciudad, Quito, 2008, pp. 27-49.
- Lessing, Gotthold Efraim [1766] *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, Orbis, Barcelona, 1985 (varias edit.).
- Lisboa, Miguel María [1843-44/1852-54] *Relación de un viaje a Venezuela, Nueva Granada y Ecuador*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1992.
- Locke, John [1690] *Ensayo sobre el entendimiento humano*, Sarpe, Madrid, 1984, varias edit.
- Luna, Juan L. *Pintura Británica (1500-1820)*, col. Summa Artis XXXIII, Espasa Calpe, Barcelona, 1996, 3a edic., pp. 167-697.
- Llorens, Tomás (Comisario), *Explorar el Edén. Paisaje americano del siglo XIX*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2000.

- MacFarlane, Thomas *Hacia los Andes: notas de viaje a América del Sur (1876)*, Abya-Yala, Quito, 1994.
- Macpherson, C.B. *La teoría política del individualismo posesivo. De Hobbes a Locke*, Fontanella, Barcelona, 1970.
- Maderuelo, Javier, *El paisaje: Génesis de un concepto*. Abada, Madrid, 2005.
- _____ (director), *El jardín como arte*, Diputación de Huesca, Huesca (España), 1997.
- _____ (director), *Paisaje y pensamiento*, CDAN-Centro de Arte y Naturaleza/Abada, Madrid, 2006.
- Maiguashca, Juan “El proceso de integración nacional en el Ecuador: el rol del poder central, 1830-1895”, en _____ (edit.) *Historia y región en el Ecuador, 1830-1930*, Corporación Editora Nacional/FLACSO/CERLAC, Quito, 1994, pp. 355-420.
- Marchán Fiz, Simón *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Alianza, Madrid, 1987 (varias reed.).
- _____ *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca (España), 2010.
- Marí, Antoni *Euforión. Espiritu y naturaleza del genio*, Tecnos, Madrid, 1989, pp. 127-196.
- Martínez, Luis A. [1904] *A la costa*, Edición preparada por Diego Araujo Sánchez, LIBRESA, Quito, 1989.
- _____ [1897] “La pintura de paisaje en el Ecuador” en *Revista de Quito*, Volumen I, 23 de Marzo de 1898, Núm. XII, Quito, pp. 385-394.
- _____ [1899, 1900 y 1906] *Andinismo, Arte y Literatura*, Ediciones Abya-Yala/Agrupación Excursionista “Nuevos Horizontes”, Quito, 1994.
- Martínez Moro, Juan *Ilustrar lo sublime (El concepto de lo sublime y la técnica del claroscuro en la ilustración del libro clásico: John Flaxman, Henry Fuseli y John Martin)*, Tesis Doctoral, Servicio de Publicaciones de la Universidad del País Vasco/EHU, Leioa (España), 1996.
- Mera, Juan León [1879] *Cumandá*, edición preparada por Diego Araujo Sánchez, LIBRESA, Quito, 1985.
- _____ [1894] *Conceptos sobre las artes* en “Teoría del Arte en el Ecuador”, Ribadeneira, Edmundo (Estudio Introductorio), Banco Central del Ecuador-Corporación Editora Nacional, Quito, 1987, pp. 291-321.
- _____ [publicada por primera vez en 1932] *La dictadura y la restauración en la República del Ecuador*, Estudio introductorio de Rafael Quintero, Corporación Editora Nacional, Quito, 1982.
- Milani, Raffaele *El arte del paisaje*, Edición de Federico López Silvestre, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.

- Minguet, Philippe *Estética del Rococó*, Cátedra, Madrid, 1992.
- Mirabent, Francesc *La Estética inglesa del siglo XVIII*, Cervantes, Barcelona, 1927.
- Miranda Ribadeneira, Fco. *García Moreno y el General Salazar*, Editorial Ecuatoriana, Quito, 1975.
- _____ *García Moreno y la Compañía de Jesús*, Imprenta y Ediciones Lexigrama, Quito, 1976.
- Moreno Yáñez, Segundo E. y Borchart de Moreno, Christiana “Los Andes ecuatoriales: entre la estética y la ciencia. Las catorce láminas relativas al Ecuador en la obra *Vues des Cordillères et Monumens des Peuples Indigènes de l'Amérique* de Alexander von Humboldt”, *HiN, Revista Internacional de Estudios Humboldtianos*, XI, 20, 2010 en http://www.uni-potsdam.de/u/romanistik/humboldt/hin/hin20/inh_moreno.htm#, consultado el 15.07.2014.
- Moreno Yáñez, Segundo E. “Entre quimera y realidad: conocer y dominar las selvas amazónicas 1735-1900” en Kennedy-Troya, Alexandra (coord.) *Escenarios para una patria: Paisajismo Ecuatoriano 1850-1930*, Museo de la Ciudad, Quito, 2008, pp.110-137.
- Muratorio, Blanca (edit.) *Imágenes e Imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, Siglos XIX y XX*, FLACSO, Quito, 1994.
- Navas Sanz de Santamaría, Pablo *El viaje de Frederic Edwin Church por Colombia y Ecuador; abril-octubre de 1853*, Villegas Editores, Bogotá (Colombia), 2008.
- Nisbet, Robert *Historia de la idea de progreso*, Gedisa, Barcelona, 1981 (varias reed.).
- Ortiz Crespo, Gonzalo *La incorporación del Ecuador al mercado mundial. La coyuntura socioeconómica, 1875-1895*, Corporación Editora Nacional, Quito, 1988.
- Osculati, Gaetano [1854] *Exploraciones de las regiones ecuatoriales. A través del Napo y de los Ríos de las Amazonas. Fragmento de un viaje realizado en las dos Américas en 1846-47-48*, Abya-Yala, Quito, 2000 (consúltese la web –en italiano-: <http://www.codazzi.mitreum.net/es/figura/gaetano.php>).
- Pachano Lalama, Rodrigo *El pintor de la soledad*, Editorial Pío XII, Ambato, 1975.
- Paladines, Carlos *Sentido y trayectoria del pensamiento ecuatoriano*, Ediciones del Banco Central del Ecuador, Quito, 1990.
- Pániker, Salvador *Filosofía y mística. Una lectura de los griegos*, Anagrama, Barcelona, 1992, pp. 80-86.
- Panofsky, Erwin *Estudios de iconología*, Alianza, Madrid, 1980, cuarta reed., pp. 189-237.
- Payne Knight, Richard [1805] “*An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*” en *Art et Nature en Grande-Bretagne au XVIIIe. siècle, de l'harmonie classique au pittoresque du premier romantisme*, Textes présentés par Marie-Madeleine Martinet, Aubier-Montagne, Paris, 1980, pp. 260-276, (edición bilingüe inglés/francés).

- Paz y Miño Cepeda, Juan José *Eloy Alfaro. Políticas Económicas*, Ministerio de Coordinación de la Política Económica, Quito, 2012.
- Pazos Barrera, Julio (editor), *Juan León Mera. Una visión actual*, Pontificia Universidad Católica del Ecuador/Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/Corporación Editora Nacional, Quito, 1995.
- _____ Coordinador del volumen, *Historia de las literaturas del Ecuador, Literatura de la República, Volumen IV, 1895-1925*, Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, Quito, 1987/2002.
- Petrarca, Francesco *Francesco Petrarca. La ascensión al Mont Ventoux*, con textos de Javier Maderuelo, Juan Guardiola y Javier González de Durana, ARTIUM/Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria/Gasteiz (España), 2002 (varias edit.).
- Pierre Francois, Padre *Viaje de exploración al oriente ecuatoriano 1887*, Abya-Yala, Quito, 1998.
- Pimentel, Juan *Cuadros y escrituras de la naturaleza*, Asclepio, Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Volumen LVI-2, Madrid, 2004, disponible en: <http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/view/50/51>, consultado el 12.01.2014.
- Pizza, Antonio *Londres-París. Teoría, arte y arquitectura en la ciudad moderna 1841 1909*, Tomo 1, Edicions UPC-Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 1998, pp. 13-80 y 163-270.
- Platón *El banquete, Fedón, Fedro*, Orbis, Barcelona, 1983, (varias edit.).
- Price, Uvedale [1794, 1798], "Essays on the Picturesque" en *Art et Nature en Grande-Bretagne au XVIIIe. siècle, de l'harmonie classique au pittoresque du premier romantisme*, Textes présentés par Marie-Madeleine Martinet, Aubier-Montagne, París, 1980, pp. 246-257, (edición bilingüe inglés/francés).
- _____ [1801] "A Dialogue on the Distinct Characters of the Picturesque and the Beautiful" *Art et Nature en Grande-Bretagne au XVIIIe. siècle, de l'harmonie classique au pittoresque du premier romantisme*, Textes présentés par Marie-Madeleine Martinet, Aubier-Montagne, París, 1980, pp. 258-259, (edición bilingüe inglés/francés).
- Prieto Castillo, Daniel, Estudio Introductorio y Selección, *Pensamiento Estético Ecuatoriano*, Banco Central del Ecuador-Corporación Editora Nacional, Quito, 1986.
- Protágoras y Gorgias, *Fragmentos y testimonios*, Orbis, Barcelona, 1984, pp. 157-158 y 162-167 respectivamente (varias edit.).
- Ribadeneira, Carlos A. *El martirio de Gabriel García Moreno, presidente de la república del Ecuador*, Editorial Ecuatoriana, Quito, 1975.
- Ribadeneira, Edmundo, Estudio Introductorio, *Teoría del Arte en el Ecuador*, Banco Central del Ecuador-Corporación Editora Nacional, Quito, 1987.

Rocha Suárez, Pedro y Ponce Arteta, Jorge "Ibarra" en del Pino Martínez, Inés (Edición y coordinación), *Ciudad y Arquitectura Republicana del Ecuador 1850-1950*, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, pp. 295-331.

Roger, Alain *Breve tratado del paisaje*, Edición de Javier Maderuelo, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.

Rucinke, Héctor F. y Jiménez Wellington *El Papel de Humboldt en el Origen y Desarrollo de la Geografía Moderna*, SEMESTRE GEOGRÁFICO, Volumen 1, N° 2, Octubre de 2001, Bogotá (Colombia), en http://www.geotropico.org/files/Rucinke_2001_Humboldt.pdf, consultado el 15.01.2014.

Said, Edward W. *Orientalismo*, Nuevas Ediciones de Bolsillo, Barcelona, 2003.

Saint Girons, Baldine Fiat Lux *Une philosophie du sublime*, Quai Voltaire, París, 1993.

_____ *Lo sublime*, A.Machado Libros, Madrid, 2008.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph [1800] *Sistema del idealismo trascendental*, Traducción, prólogo y notas de Jacinto Rivera de Rosales y Virginia López Domínguez, Anthropos, Barcelona, 1988, otras edit.

_____ [1809] *La relación del arte con la naturaleza*, SARPE, Madrid, 1985.

Schiller, Friedrich [1793] "Sobre lo sublime" en *Escritos sobre estética*, Edición y estudio preliminar de Juan Manuel Navarro Cordón, Tecnos, Madrid, 1991.

_____ [1803] "Sobre el uso del coro en la tragedia" en *Escritos sobre estética*, Edición y estudio preliminar de Juan Manuel Navarro Cordón, Tecnos, Madrid, 1991.

Shaftesbury, [1708] *Carta sobre el entusiasmo*, Crítica, Barcelona, 1997.

_____ [1711] *Sensus communis. Ensayo sobre la libertad de ingenio y humor*, Pre-Textos, València (España), 1995.

Sherringham, Marc "*L'esthétique du sublime*" en *Introduction à la philosophie esthétique*, Payot, Paris, 1992, pp. 195-203.

Sica, Paolo *Historia del Urbanismo. El siglo XIX*, Tomo 1, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1981, pp. 7-217.

_____ *Historia del Urbanismo. El siglo XIX*, Tomo 2, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1981, pp. 1031-1169.

Simson, Alfred [1877] *Viajes por las selvas del Ecuador y exploración del río Putumayo*, Abya-Yala, Quito, 1993.

Simmel, Georg "Filosofía del paisaje" (1913) en *El individuo y la libertad*, Península, Barcelona, 1986, pp. 175-186.

- Sinardet, Emmanuelle *A la costa de Luis A. Martínez: ¿la defensa de un proyecto liberal para Ecuador?* *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines* [en línea] 1998, 27 (Sin mes):[Fecha de consulta: 24 de abril de 2014] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12627205>> ISSN0303-7495. (pp. 285-307).
- Smith, Adam [1759] *Teoría de los sentimientos morales*, Fondo de Cultura Económico, México, 1979 (varias edit.).
- Spruce, Richard [1908] *Notas de un botánico sobre el Amazonas y los Andes: apuntes de los viajes por el Amazonas y sus tributarios, el Trombetas, Río Negro, Usupés, Casiquiari, Pacimoni, Huallaga y Pastaza: también por las cataratas del Orinoco, a lo largo de la cordillera de los Andes ecuatorianos y peruanos y por las costas del Pacífico durante los años 1849-1864*, Abya-Yala, Quito, 1996.
- Taylor, Anne Christinne “El Oriente ecuatoriano en el siglo XIX: ‘el otro litoral’”, en Maiguashca, Juan (edit.) *Historia y región en el Ecuador, 1830-1930*, Corporación Editora Nacional/FLACSO/CERLAC, Quito, 1994, pp. 17-67.
- Terry, Adrian R. [1834] *Viajes por la región ecuatorial de América del Sur, 1832*, Abya-Yala, Quito, 1994.
- Tobar Donoso, Julio *García Moreno y la instrucción pública*, Edit. Ecuatoriana, Quito, 1940, 2ª. edición, pp. 3-67 y 181-253.
- Toscano, Humberto, Estudio y selección de, *El Ecuador visto por los extranjeros: viajeros de los siglos XVIII y XIX*, Cajica, Puebla (México), 1960.
- Vallejo Corral, Raúl (Estudio, Selección y Notas de), *Juan León Mera, Pensamiento Fundamental*, Corporación Editora Nacional, Quito, 2006.
- Vargas, José María *El arte ecuatoriano en el siglo XIX*, Centro de Investigación y Cultura del Banco Central del Ecuador, Quito, 1984.
- Vega Ugalde, Silvia. *Ecuador, crisis políticas y Estado en los inicios de la república*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Ecuador (FLACSO)/Abya-Yala, Quito, 1991.
- Vega y Vega, Wilson C. *Juan León Mera íntimo. Correspondencia familiar del autor del himno nacional 1848-1889*, Edit. Nuestro Guayaquil, Quito, 2007.
- Vercellone, Federico *Estética del siglo XIX*, A. Machado Libros, Madrid, 2004, pp. 15-69.
- Villacís Verdesoto, Eduardo y Santamaría, Pedro (editores), *Grabados sobre el Ecuador en el siglo XIX (Le Tour du Monde)*, n° 2 “Colección Imágenes”, Banco Central del Ecuador, Quito, 1981, 2ª. edición.
- Viñamata, Agueda *El Rococó*, Montesinos, Barcelona, 1987.
- Von Buttlar, Adrian *Jardines del Clasicismo y el Romanticismo - El jardín paisajista y Soto Caba, Victoria Jardines de la Ilustración y el Romanticismo en España*, Nerea, Madrid, 1993.

Walpole, Horace [1780] *Ensayo sobre la jardinería moderna*, Traducción de Plácido Prada, José J. de Olañeta editor, Palma de Mallorca (España), 2003.

Warning, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1989.

Waterhouse, E.K. *Pintura en Gran Bretaña, 1530-1790*, Cátedra, Madrid, 1991.

Whymper, Edward [1893] *Viajes a través de los majestuosos Andes del Ecuador*, Abya-Yala, Quito, 1994, 2ª. edición.

Winckelmann, Johann Joachim [1755] *Reflexiones sobre la imitación de los griegos en la escultura y la pintura*, Introducción y notas de Salvador Mas, Fondo de Cultura Económica, México, 2008 (varias edit.).

_____ [1764] *Historia del arte en la Antigüedad*, Iberia, Barcelona, 1985 (varias edit.)

_____ [1769] *Lo bello en el arte*, Amorrortu, Buenos Aires (Argentina), 1985 (varias edit.).

Zea, Leopoldo (Compilación, prólogo -pp. IX a LII- y cronología), *Pensamiento positivista latinoamericano I y II*, Biblioteca Ayacucho digital en http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=87&begin_at=64&tt_products=71 y http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=103&begin_at=64&tt_products=72 respectivamente, Caracas (Venezuela). Consulta realizada el 05.01.2014.

_____ *El pensamiento latinoamericano*, Ariel, Barcelona, 1976.

Zea, Leopoldo y Taboada, Hernán, (Editores) *Humboldt y la Modernidad*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, Fondo de Cultura Económica, México, 2001.

Zecchi, Stefano “*La belleza sublime*” en *La belleza*, Tecnos, Madrid, 1994, pp. 53-59.



Autorretrato

Fecha: desconocida

Museo del Banco Central, Cuenca, Ecuador

Autor: Rafael Troya (1845-1920)

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rafael_Troya_-_Portrait.JPG



El autor, Xavier Puig Peñalosa, nacido en España (Barcelona, 1955) y residente en San Sebastián (España) y Quito (Ecuador), es Doctor en Filosofía por la Universidad del País Vasco/EHU y Profesor Titular en Estética y Teoría de las Artes por aquella universidad en donde imparte actualmente su docencia desde el año 1985. Con numerosas y diversas publicaciones nacionales e internacionales (libros, capítulos de libros, artículos) sobre –principalmente– filosofía, estética, teoría artística y cinematografía, ha sido Responsable de varios Programas de Doctorado impartidos, tanto en su universidad como en el extranjero (Ecuador), además de docente en otros, también impartidos en San Sebastián o en convenio con universidades de países latinoamericanos (República Dominicana, Venezuela y Ecuador). Así mismo, su trabajo en la dirección de Tesis Doctorales y de Maestría o su participación en diversos tribunales académicos (de Tesis Doctorales, de Suficiencia Investigadora y de Maestría) y de gestión académica (comisiones de contratación de profesorado, de equipamiento, etc.). Igualmente, destacar su participación en numerosos congresos nacionales e internacionales, simposios o jornadas académicas con ponencias de su especialidad o en la organización de los mismos.

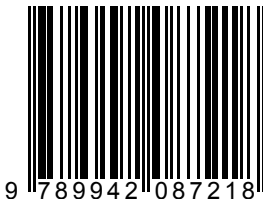
También ha formado parte del Consejo de Redacción de varias revistas especializadas españolas, y ha intervenido como gestor en diversos convenios entre su universidad y universidades latinoamericanas o instituciones culturales españolas.

Desde hace más de quince años e ininterrumpidamente, imparte conferencias, seminarios o asesoramiento académico en el Ecuador (Licenciatura y Maestría) y en diversas universidades o instituciones académicas y culturales, habiéndolo hecho anteriormente en otros países de aquél ámbito geográfico (Colombia y Cuba), mayoritariamente bajo el rubro de “cooperación al desarrollo”, auspiciado por la Agencia Española de Cooperación Internacional al Desarrollo (AECID) o, en el caso de Ecuador, por la Embajada de España en ese país. Al tiempo, cabe señalar su labor como miembro del jurado en varios certámenes de pintura en el Ecuador (Guayaquil y Loja).

Actualmente, el principal ámbito de investigación es el referido al –ampliamente entendido– campo de la teoría de la representación y, particularmente aplicado a la práctica pictórica en su contexto histórico/cultural y estético; y ello, tanto desde el aspecto creativo (artista) como en el de su recepción (“modos de ver”).

Finalmente y en relación a lo anterior, reseñar su singular interés por todo lo referido al pensamiento y arte ecuatoriano decimonónico y de la primera mitad del siglo XX.

ISBN-13: 978-9942-08-721-8



9 789942 087218