



**BOLETÍN
DE LA ACADEMIA
NACIONAL DE HISTORIA**

**Volumen XCVII N° 200
Julio–diciembre 2018
Quito–Ecuador**



BOLETÍN DE LA ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

**Volumen XCVI
N° 200**

**Julio–diciembre 2018
Quito–Ecuador**



ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

DIRECTOR:	Dr. Jorge Núñez Sánchez
SUBDIRECTOR:	Dr. Franklin Barriga López
SECRETARIO:	Ac. Diego Moscoso Peñaherrera
TESORERO:	Hno. Eduardo Muñoz Borrero
BIBLIOTECARIA-ARCHIVERA:	Mtra. Jenny Londoño López
JEF. A DE PUBLICACIONES:	Dra. Rocío Rosero Jácome
RELACIONADOR INSTITUCIONAL:	Dr. Vladimir Serrano Pérez

BOLETÍN de la A.N.H.

Vol XCVI
Nº 200
Julio-diciembre 2018

© Academia Nacional de Historia del Ecuador
p-ISSN: Nº 1390-079X
e-ISSN: Nº 2773-7381
Portada
Rafael Troya, autoretrato
1913

Diseño e impresión
PPL Impresores 2529762
Quito
landazurifredi@gmail.com

octubre 2019

Esta edición es auspiciada por el Ministerio de Educación

LA PINTURA DE PAISAJE EN RAFAEL TROYA: ESTÉTICA E HISTORIA DE UNA REPRESENTACIÓN

-DISCURSO DE INCORPORACIÓN-

Xavier Puig Peñalosa¹

Prolegómenos al “paisaje”: sujeto, sensibilidad y representación

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. Así, nombrar a esta es introducir a ese desconocido en una cadena de significaciones, válidas para quien las constituye, para quien nombra. Además, ese lenguaje es en alta proporción, resultado de las propias y particulares cosmovisiones de quien enuncia, de sus formas de vida; y tanto aquéllas como estas 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, a pesar de que 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, sea la interrelación o concepción de aquellas con o de la Naturaleza.

En el caso de la cultura occidental-europea y hasta principios del siglo XVIII, la Naturaleza en general, es considerada 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. De ahí que, hasta ese

¹ Ph.D. en Filosofía. Universidad del País Vasco/EHU (España). xavier.puig@ehu.eus

siglo, a nadie se le ocurriría por absurdo, inútil y/o peligroso, por ejemplo, realizar un paseo por las montañas o los valles alejados de los núcleos de población o, embarcarse en un viaje a países remotos en busca del deleite de lo nuevo o el placer del descubrimiento de “lo exótico”.

En este punto, cabría citar el origen histórico-simbólico del ulterior y moderno término “paisaje” y de la percepción estética que se le asocia, en 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 descubierta de la propia vivienda combinando diversas especies vegetales (árboles, plantas aromáticas, flores) de forma que todo el año estuviese florecido o con algún tipo de follaje; 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, la del citado *locus amoenus*, atraviesa la diacronía histórica en numerosas partes del mundo con sus diversos cambios según los gustos de cada época y país, perdurando hasta nuestros días. En lo que respecta a Occidente, 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 –primero- o, inmediatamente después, de lo sublime como un poco más adelante detallaré.

Y es que a partir de esa época, lo que propicia ese cambio de gusto es, en primer lugar, la propia concepción que sobre el ser humano se enuncia y desarrolla. Efectivamente, si hasta entonces se entendía que el ser humano y además de su fundamento biológico, epistemológicamente estaba básicamente constituido por dos esferas, a saber, la del entendimiento (el denominado “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. Esta nueva acepción propiciará que, a partir de ese momento, la Naturaleza sea 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 occidental, ahora enteramente como “paisaje”.

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 de acuerdo a los cánones imperantes establecidos por la Academia y que, sintéticamente, podríamos denominar como los del “orden clasicista”, a saber, la rigurosa aplicación de la poética constructiva basada en el orden, medida, proporción y armonía, en la representación de los calificados como temas elevados (religiosos, mitológicos o históricos) o, la absoluta necesidad de una *mimesis* –bien que mejorada y/o idealizada– de la propia realidad, constituyéndose así en una “ideología estética”, es decir, en una visión única, ortodoxa, dogmática y excluyente sobre el arte.

Ahora y a partir de ese cambio de gusto, 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. Y ello implicará en relación a la Naturaleza, la nueva percepción de la misma mediante la propia sensibilidad del sujeto, es decir, como paisaje.

Y, entonces, ¿qué se entiende por paisaje?. 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, nos llena y colma como sujetos sensibles, de *gusto*.²

En definitiva, todo este cambio de paradigma estético supondrá en el campo de la pintura, que la naturaleza deje de ser un mero “telón de fondo” en la creación plástica y, como ya se ha apuntado, se erija en el *leitmotiv* representacional por excelencia, ahora como “paisaje”; es decir, reflejará el sentimiento del propio artista en su experiencia (estética) para o con aquella. Así, un nuevo género pictórico se había constituido, siendo su inmediatamente ulterior acepción romántica la que mayor éxito y difusión alcanzaría llegando, más allá de sus fronteras genéticas, al propio continente americano a partir del primer tercio del siglo XIX.

Hacia lo absoluto: naturaleza y romanticismo.

Será principalmente en los postulados estéticos del romanticismo, donde toda una generación de pintores en el Ecuador, hallará y adoptará las claves representacionales que dicho pensamiento profesaba en relación a la creación plástica en la pintura de paisaje. Así y compendiadamente, esas ideas estaban referidas a la creencia por parte de los románticos en una profunda analogía entre la esfera “micro” (la diversidad de seres que habitan en la tierra, humanos incluidos) y la esfera “macro” (el concepto panteísta de Naturaleza entendido y nominado como Absoluto o Dios -en el sentido pietista-, o también como Infinito), conformando ambas

2 Valeriano Bozal, *El gusto*, Visor, Madrid, 1999. También sobre esta cuestión, véase de George Dickie, *El siglo del gusto. La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*, A.Machado Libros, Madrid, 2003.

esferas e interrelacionadamente una totalidad orgánica y estructural (“Cosmos”).

Y, en función de lo antedicho, por un lado, cabe distinguir conceptual y lingüísticamente entre las múltiples, variadas y concretas formas que adopta la naturaleza (flores, árboles, montañas, etc.) y que en su conjunto se denominan *natura naturata* y, por otro lado, el principio creador origen de sus singulares existencias, denominado como *natura naturans*, es decir y propiamente, lo Absoluto. Al tiempo, esa *natura naturata* resulta mucho más “sentimental”, es decir alienta con mayor intensidad la sensibilidad del ser humano, cuanto más magnificente y grandiosa se muestre –es decir, sublime– como, por ejemplo, selvas o forestas impenetrables, cumbres muy elevadas e inaccesibles, volcanes en erupción, tormentas mayestáticas, paisajes y/o panoramas naturales inmensos, océanos y cielo infinitos, la misma inabarcabilidad cognoscitiva para nuestra mente del Universo infinito o un tiempo eterno, etc.³

Por ello, y ante lo meramente pintoresco en el paisaje de la naturaleza, (lo novedoso o singular, la variación, el movimiento, etc.)⁴ el espectáculo de lo sublime implica la sensación de otredad y fragilidad del ser humano frente a esos aspectos extremos de inconmensurabilidad con que la naturaleza se nos muestra. No obstante y al tiempo, la propia percepción interior que el ser humano tiene, tanto de su conciencia moral como de su intrínseca libertad, trasciende al efecto esa inferioridad física y lo “eleva” espiritualmente gracias a su suprema sensibilidad (romántica) hacia el Todo creador, principio y origen de lo existente, en una especie de ulterior disolución –desubjetivación, diríamos– catárquica:

3 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.).

4 “Todo lo que es nuevo ó singular da placer á la imaginacion; porque llena el ánimo [sensibilidad] de una sorpresa agradable (...) Así tampoco hay cosa que mas anime un paisaje 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 fija 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”, Joseph Addison [1712], *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Edición e introducción de Tonia Raquejo, Visor, Madrid, 1991, pp. 140 y 141 (la grafía corresponde a la original de la época, pues es una edición a partir de la traducción realizada por José Luis Munarriz en 1804 directamente del inglés).

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.⁵

Por ello, el paisaje natural, tamizado y proyectado por la sensibilidad y el sentimiento del pintor romántico en su plasmación plástica (la denominada “belleza romántica”), deviene en el medio por excelencia para representar esa analogía mentada (relación micro-macosmos o “relación interna”) y que es, en definitiva, la experiencia estética de la anhelada armonía del ser humano con la *natura naturans*, con lo Absoluto o Infinito (lo Incondicionado), lugar –en definitiva- de reconciliación de todas las oposiciones o polaridades, de todos los contrastes o conflictos. Y, también por eso mismo, belleza es Verdad (la primera constituye a la segunda), es decir, el Arte es el medio idóneo –por único- para acceder al verdadero conocimiento, el de la experiencia estética del Cosmos, entendida como el saber absoluto (suprasensible) de una nueva religión, de una renovada mística y, por tanto, de un auténtico sentido de la (propia) experiencia. En definitiva, el Arte es revelación.

Los inicios del romanticismo en el Ecuador: una aproximación estética y política

La recepción del Romanticismo en el Ecuador fue bastante tardía, resaltando el género literario como el de mayor difusión, y siendo el idioma francés la lengua vehicular en la que mayormente llegó aquél. Además, solo algunos de sus postulados –tamizados por

5 Carl Gustav Carus [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, p. 71. Este influyente y polifacético autor romántico (pintor, científico, naturalista y médico), denominará a este principio generador de lo existente como “alma del mundo”: “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”, op. cit., p. 68.

los de la escolástica- tuvieron verdadera aceptación entre las élites intelectuales del país, principalmente conservadoras, aunque eso sí, alcanzando una enorme difusión y aceptación en estas a lo largo del último tercio del siglo XIX y principios del XX, conformando en consecuencia un peculiar sincretismo en el que se primará todos aquellos aspectos que, de una forma u otra, estén relacionados o puedan servir a la construcción de “lo nacional”.

A este tenor, debe siquiera mencionarse por su influencia en el país, los escritos de Alexander von Humboldt y muy especialmente los compendiados en su magna obra *Cosmos: ensayo de una descripción física del mundo* (editada sucesivamente en cinco tomos durante el período 1845-1862, el último póstumamente),⁶ producto de su largo viaje por varios países latinoamericanos –incluido el Ecuador- y del Caribe.⁷ Esta publicación fue traducida al español –aunque incompleta- en 1874, y traída al Ecuador por los numerosos viajeros y científicos que visitaron el país, en parte importante contratados por el presidente García Moreno durante su segundo mandato (1869-1875).

Dicha influencia se concretizó, fundamentalmente, en dos aspectos; el primero en relación a todas aquellas cuestiones científicas que el expedicionario romántico compila y desarrolla en esos volúmenes (geológicas, botánicas, geográficas, meteorológicas, zoológicas, históricas, mineralógicas, físicas, etc.), y el segundo y a los efectos que aquí nos interesan, por la repercusión de su ensayo titulado “Influencia de la pintura de paisaje en el estudio de la Naturaleza”, capítulo segundo del segundo tomo de *Cosmos*, ya que en este aborda no solo aquellos aspectos relativos a la estética romántica de la Naturaleza –ya en parte importante anteriormente señalados-, sino que además propone una pedagogía ciudadana que

6 Alexander von Humboldt [1845-1862], *Cosmos: ensayo de una descripción física del mundo*, Imprenta de Gaspar y Roig, Editores, Madrid, 1874, disponible en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000001842>. También en Edición e introducción de Sandra Rebok, prólogo de Miguel Ángel Puig-Samper y epílogo de Ottmar Ette, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)/ Los Libros de la Catarata, Madrid, 2011.

7 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.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=96&swords=humboldt&tt_products=74

aúne conocimiento y “educación sentimental” sobre aquella: “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”.⁸

Es decir, y además del carácter pedagógico que este género pictórico supone, tanto en el ámbito inequívocamente científico como en el –digamos– sensibilizador ante la naturaleza, debe, asimismo, evidenciar (“imagen”) la experiencia estética de lo suprasensible y/o infinito. Y para que ello sea posible, previamente, el artista debe haber desarrollado tanto sus dotes de agudo observador de la naturaleza como y sobretodo su propia sensibilidad estética ante aquella: “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”.⁹

En definitiva, la influencia de los postulados estéticos de Humboldt en muchos de los pintores paisajistas, será muy considerable. Y de especial relevancia a los efectos que guían a este escrito, será la ejercida en el fundador de la denominada “Escuela del río Hudson”, el norteamericano Frederic Edwin Church, ya que este realizará dos viajes al Ecuador –en 1852 y en 1857– rememorando la ruta americana que hiciese Humboldt.¹⁰ En el transcurso de estos dos viajes, entabló una gran amistad con el también pintor Rafael Salas, enseñándole a este las concepciones de la estética romántica y su aplicación mediante la técnica artística de la pintura de paisaje, iniciándose así este género pictórico en el país.

Y a este propósito, también 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 sobre todo de sus acuarelas– de los primeros motivos paisajísticos tomados del natural en el Ecuador, aunque y

8 Alexander von Humboldt, op. cit., II, p. 72. He respetado en las transcripciones, la grafía original de la publicación.

9 Ídem anterior, p. 84.

10 Church realizaba 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. Así y entre sus obras de motivos ecuatorianos destacan, “Montañas del Ecuador” -1855– “Vista del Cotopaxi” -1857–, “Cotopaxi” -1855 y 1862–, “Cayambe” -1858– y la celeberrima “El corazón de los Andes” -1858–.

principalmente se dedicó a la ilustración costumbrista de tipos humanos y oficios artesanales.

En este contexto, igualmente resulta importante destacar, aunque más ligado al plano histórico-político, la gran influencia que supondría la adaptación en clave autóctona de los postulados historicistas de Herder, sintetizados en su concepto de *Volksgeist* como afirmación de lo propio (variedad de usos y costumbres, lenguajes, tradiciones, razas, etc.) y, por tanto, forjador de la singular historia nacional, y a lo que cabría añadir las diversas peculiaridades climatológicas y/o geográficas del propio territorio ecuatoriano, será apropiado por las élites del país mediante su resemantización en la literatura y la pintura paisajística, ahora en clave exclusivamente “nacional”.

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.

En este sentido, autores o artistas como los ya citados Rafael Salas o Joaquín Pinto, el propio Rafael Troya, 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 Vargas, comparten particularmente, en el caso de los escritores, y 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, en algunos casos, 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 u obras en muchos de ellos.

Es decir, el tema del paisaje (propio) en su relación con la –supuesta- constitución del “carácter nacional”, descrito y/o representado fundamentalmente a través de las citadas disciplinas artísticas, será encumbrado a la categoría –estética y política- de símbolo unitario de “lo nacional”, mediante la calculada apropiación y su ulterior resemantización por las élites del país.¹¹ O, dicho en otros términos, si mediante el paisaje se constituye la identidad de los pueblos, el (auto)conocimiento de estos pasa por la íntima vivencia (= *sentimiento*) de aquél, bien mediante su contemplación *in situ*, bien mediante la *ekphrasis* que proporciona su representación, ya sea esta pictórica o literaria (en menor medida cabría citar a la fotográfica), ahora en clave exclusivamente “nacional”.

Por ello y a pesar de las originales intenciones o finalidades de los escritores y pintores al realizar sus respectivas creaciones, la (interesada) presentación/difusión de las mismas por la institucionalidad imperante (concursos/exposiciones nacionales e internacionales, discursos, comentarios en prensa, semanarios o revistas culturales, etc.) y su ulterior recepción pública, lo serán desde el exclusivo, homogeneizante y excluyente concepto de lo nacional. Así, esa re-semantización implica en este contexto histórico que, cuando se lee y/o contempla un paisaje concreto (de una región, de un lugar), en realidad este “representa” al conjunto del territorio patrio y, por extensión, a toda la nación.

En definitiva, se trataba de incorporar a las clases subalternas mediante una calculada retórica que apelaba a “lo nacional/ patriótico” como elemento común y aglutinador, al proyecto modernizador/civilizador y clasista de las propias élites siguiendo el ejemplo del de las europeas y norteamericanas, basado en la “idea

11 Esta importancia del paisaje –literario o pictórico- ha sido resaltada por Carlos Paladines, *Sentido y trayectoria del pensamiento ecuatoriano*, Ediciones del Banco Central, Quito, 1990, pp. 327 y ss; véase también los diversos artículos al respecto compilados en Alexandra Kennedy-Troya (coord.), *Escenarios para una patria: Paisajismo Ecuatoriano 1850-1930*, Museo de la Ciudad, Quito, 2008. Y desde el ámbito exclusivamente literario, la Tesis de Doctorado de César Eduardo Carrión Carrión, *La novela ecuatoriana del siglo XIX como relato del surgimiento de la nación (1855-1893)*, Área de Letras y Estudios Culturales, Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Quito, 2016, también disponible en <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/5751/1/TD090-DLLA-Carrion-La%20novela.pdf>.

de progreso” como fundamento ideológico de su geopolítica colonialista. Y de ahí, la necesidad por parte de esas élites en crear “una cultura nacional que exprese, al tiempo que consolide, su hegemonía de clase en otras esferas de la sociedad”.¹²

Sobre Rafael Troya

Rafael Troya fue autodidacta en sus inicios pictóricos para, más tarde y al trasladarse su familia a Quito, en 1868, afianzar sus conocimientos plásticos (dibujo y pintura) con el pintor Luis Cadena. Posteriormente, proseguiría su aprendizaje en el taller del ya citado paisajista Rafael Salas y en la única “Escuela de Pintura” existente en el país, la cual y pocos años más tarde, se convertiría por orden del Presidente García Moreno en la “Escuela de Bellas Artes” (1872), dirigida, a la sazón, por el pintor Luis Cadena.¹³

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.

El afán modernizador del país emprendido por el presidente García Moreno supuso –entre otras cuestiones– la facilitación para la venida al país de numerosos científicos, técnicos, profesores, artesanos cualificados, etc. de origen extranjero. Entre estos, fundamental repercusión en la obra paisajística de Troya, será el arribo al Ecuador en 1870, del geólogo y vulcanólogo Alphons Stübel y del naturalista

12 María Augusta Vintimilla, “Cultura nacional: notas para la definición de un problema teórico”, en Adrián Carrasco [et al.], *Literatura y Cultura Nacional en el Ecuador. Los proyectos ideológicos y la realidad social 1895-1944*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay/Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad de Cuenca (IDIS), Cuenca, 1985, p. 19. No obstante esta cita puntual, todo este ensayo de dicha autora resulta muy aportativo para una teoría sobre la cuestión de la “cultura nacional”; véase en op. cit., pp. 7-40.

13 Para aquellos aspectos más vinculados a lo histórico-biográfico en Rafael Troya, véase de Alexandra Kennedy-Troya, *Rafael Troya 1845-1920. El pintor de los Andes Ecuatorianos*, Ediciones del Banco Central del Ecuador, Quito, 1999.

Wilhelm Reiss, ambos de origen alemán. Éstos, ya con bastante experiencia por haber realizado 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 del país 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” requerido fue –por intermediación del presidente García Moreno– el, a la sazón, joven Rafael Troya. No obstante, los dos alemanes se separaron y Troya solo colaboró con Stübel.

Conviene precisar 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 este-reoscópica, ferrotipo, fototipia, etc.), 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 contratar los servicios del pintor.

La principal dificultad con que Stübel se encontró, fue la prácticamente inexistente tradición de la pintura de paisaje en Ecuador, a lo que no era ajeno el propio Troya, aunque con la notable excepción, ya citada, de Rafael Salas y el también excelente artista Joaquín Pinto, bien que ambos artistas practicaban otros géneros pictóricos dada su mayor demanda. Por ello, el geólogo que era asimismo muy buen dibujante y pintor, instruyó a Troya en este nuevo género plástico para, más tarde, hacer traducir al español (el original estaba en lengua francesa) el libro *Teoría del Paisaje*¹⁴ [1818] del francés Jean Baptiste Deperthes con la inequívoca finalidad de poder formar a una generación de pintores en esta especialidad.

Anotar al respecto, y por la gran influencia ejercida en Troya y otros artistas que, dicho *Tratado*, aunaba un –digamos- buscado equilibrio entre la estética neoclásica (belleza/verdad, moralidad) y

14 Jean Baptiste Deperthes, *Teoría del Paisaje*, Imprenta Nacional, Quito, 1874.

la moderna (lo pintoresco y lo sublime), incidiendo 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 propios del romanticismo (luz correspondiente al amanecer, representación singularizada de los elementos naturales, composición panorámica, preciosismo cromático y compositivo, etc.). Y todo ello con la exclusiva finalidad de enardecer la imaginación/sensibilidad/moralidad del espectador ante la contemplación de las obras paisajísticas; es decir y conclusivamente, procurarle una experiencia estética acorde a la representación plástica de dichas categorías.

Rafael Troya, pintor de paisajes

A propósito de la nueva 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 plástico-simbólica de su territorio, el *gusto* por aquella emergente representación, no hallaría general acogida entre las clases cultas (y por tanto, comitentes) hasta, prácticamente, el último cuarto del siglo XIX.

Y es, en esta tesitura cronológica y cultural que, 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, es cuando fehacientemente iniciaría su verdadero y autónomo camino como artista plástico en la pintura paisajística, aplicando en esta las categorías estéticas de lo pintoresco o lo sublime, esta última en su acepción plenamente romántica, a saber, la representación de la naturaleza –paisaje– como evocación de esa *totalidad* ansiada (Absoluto, Infinito, Dios) en perfecta simbiosis con la singularización científica de sus elementos. Al tiempo, seguiría practicando, a lo largo de su vida, otros géneros pictóricos como la pintura religiosa y costumbrista, los retratos, bodegones, etc.

Tras aquella colaboración y, por motivos que se desconocen, Troya se autoexilió en Pasto (Colombia) durante el período comprendido entre los años 1874 y 1889, regresando posteriormente a Ibarra, donde residió hasta su fallecimiento 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.

A continuación, se exponen las –a mi juicio– características más importantes en la pintura de paisaje de Rafael Troya, muchas de ellas, en clara concomitancia con las desarrolladas por Deperthes en su *Tratado*, además de las más específicamente románticas.

En primer lugar, considero importante remarcar 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, metereológicos) que incorpora en sus obras, singularizándolos y dotándolos de una especial presencia. 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 (lo Absoluto y/o Dios, lo Infinito, etc.) ya descritas, son la guía estética en la creación de la mayoría de los cuadros pertenecientes a este género.

Así y compositivamente, estas obras y, de acuerdo a los postulados más academicistas –clasicistas y neoclásicos–, están estructuradas en tres planos. En el primero y desde una perspectiva frontal, elevada y panorámica, se ubica 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 el artista a las cadenas montañosas (comúnmente con nevados) y el celaje, concediendo a

este, un gran espacio sobre el total de la superficie representada (generalmente más de un tercio de la totalidad de esta). 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, bien entre los ubicados en el tercer plano, bien entre los del segundo y aquel último plano.

Otro de los recursos compositivos utilizados por el artista, es la introducción de figuras humanas y/o animales, estableciendo así una suerte de escala comparativa (volumétrica, espacial y de alzado) 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 en relación a esa gama, donde alcanza una absoluta maestría. Al 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 descendiente que recorre a las obras de un extremo a otro, procurando así fuertes contrastes visuales de nitidez y/o visibilidad más o menos remarcada en determinadas zonas de la obra –claroscuros–,

al tiempo que dota de especial singularidad y presencialidad a las formas representadas.

En definitiva, y, en sintonía con la estética romántica, Troya vehicula a través de esas obras, su propia experiencia estética ante esa naturaleza que es aprehendida y representada merced a la poética representacional aplicada, como origen y principio generador de todo lo existente, como *natura naturans*. Así, esas minuciosas, singulares y diversas, a la par que miméticas formas naturales, no son más que la apelación a la sensibilidad del espectador que las contempla, a sentir la inefable presencia de lo Absoluto.

Finalmente, cabe añadir que en un número reducido de obras pertenecientes al 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 o temas referidos a lo pintoresco o lo sublime están lógicamente ausentes, siendo en estos casos, aquellos otros referidos a lo bucólico-pastoril o lo patético (tema elevado) los representados.

A modo de conclusión...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 puede aportar a la comprensión del -ampliamente entendido- hecho artístico. Además, la necesaria contextualización histórica, cultural, sociológica y simbólica, son -a mi juicio- elementos 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.

riano 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.) o, igualmente, sus imbricaciones con la institucionalidad del Estado y su repercusión en la propia cultura 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 o de genio. Y qué duda cabe, 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 discurso sin, finalmente, hacer un serio y urgente –pero sentido– llamado a las autoridades competentes, ante el grave deterioro de muchísimas obras del artista (craquelado, humedades, rasgaduras y raspaduras, pérdida de pintura en muchas zonas, etc.). 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:

- ADDISON, Joseph [1712], *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Edición e introducción de Tonia Raquejo, Visor, Madrid, 1991.
- BOZAL, Valeriano, *El gusto*, Visor, Madrid, 1999.
- 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.).
- 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.
- CARRIÓN CARRIÓN, César Eduardo, *La novela ecuatoriana del siglo XIX como relato del surgimiento de la nación (1855-1893)*, Tesis de Doctorado, Área de Letras y Estudios Culturales, Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Quito, 2016, también disponible en: <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/5751/1/TD090-DLLA-Carrion-La%20novela.pdf>.
- DICKIE, George, *El siglo del gusto. La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*, A.Machado Libros, Madrid, 2003.
- HUMBOLDT, Alexander von [1845-1862], *Cosmos: ensayo de una descripción física del mundo*, Imprenta de Gaspar y Roig, Editores, Madrid, 1874, disponible en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000001842>.
- , *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, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)/ Los Libros de la Catarata, Madrid, 2011.
- , [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.
- KENNEDY-TROYA, Alexandra, *Rafael Troya 1845-1920. El pintor de los Andes Ecuatorianos*, Ediciones del Banco Central del Ecuador, Quito, 1999.
- , (coord.), *Escenarios para una patria: Paisajismo Ecuatoriano 1850-1930*, Museo de la Ciudad, Quito, 2008.

PALADINES, Carlos, *Sentido y trayectoria del pensamiento ecuatoriano*, Ediciones del Banco Central, Quito, 1990.

VINTIMILLA, María Augusta, "Cultura nacional: notas para la definición de un problema teórico", en Adrián Carrasco [et al.], *Literatura y Cultura Nacional en el Ecuador. Los proyectos ideológicos y la realidad social 1895-1944*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay/Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad de Cuenca (IDIS), Cuenca, 1985.



La Academia Nacional de Historia es una institución intelectual y científica, destinada a la investigación de Historia en las diversas ramas del conocimiento humano, por ello está al servicio de los mejores intereses nacionales e internacionales en el área de las Ciencias Sociales. Esta institución es ajena a banderías políticas, filiaciones religiosas, intereses locales o aspiraciones individuales. La Academia Nacional de Historia busca responder a ese carácter científico, laico y democrático, por ello, busca una creciente profesionalización de la entidad, eligiendo como sus miembros a historiadores profesionales, entendiéndose por tales a quienes acrediten estudios de historia y ciencias humanas y sociales o que, poseyendo otra formación profesional, laboren en investigación histórica y hayan realizado aportes al mejor conocimiento de nuestro pasado.

Forma sugerida de citar este artículo: Puig Peñalosa, Xavier, “LA PINTURA DE PAISAJE EN RAFAEL TROYA: ESTÉTICA E HISTORIA DE UNA REPRESENTACIÓN” –DISCURSO DE INCORPORACIÓN–, *boletín de la academia nacional de historia*, vol. XCVI, N°. 200, julio – diciembre 2018, Academia Nacional de Historia, Quito, 2018, pp.404-422.