



**BOLETÍN
DE LA ACADEMIA
NACIONAL DE HISTORIA**

Volumen C Nº 207
Enero-junio 2022
Quito-Ecuador

ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

Director	Dr. Franklin Barriga Lopéz
Subdirector	Dr. Cesar Alarcón Costta
Secretario	Ac. Diego Moscoso Peñaherrera
Tesorero	Dr. Eduardo Muñoz Borrero, H.C.
Bibliotecaria archivera	Mtra. Jenny Londoño López
Jefa de Publicaciones	Dra. Rocío Rosero Jácome, Msc.
Relacionador Institucional	Dr. Claudio Creamer Guillén

COMITÉ EDITORIAL

Dr. Manuel Espinosa Apolo	Universidad Central del Ecuador
Dr. Kléver Bravo Calle	Universidad de las Fuerzas Armadas ESPE
Dra. Libertad Regalado Espinoza	Universidad Laica Eloy Alfaro-Manabí
Dr. Rogelio de la Mora Valencia	Universidad Veracruzana-México
Dra. María Luisa Laviana Cuetos	Consejo Superior Investigaciones Científicas-España
Dr. Jorge Ortiz Sotelo	Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima-Perú

EDITORA

Dra. Rocío Rosero Jácome, Msc.	Universidad Internacional del Ecuador
--------------------------------	---------------------------------------

COMITÉ CIENTÍFICO

Dra. Katarzyna Dembicz	Universidad de Varsovia-Polonia
Dr. Silvano Benito Moya	Universidad Nacional de Córdoba/CONICET- Argentina
Dra. Elissa Rashkin	Universidad Veracruzana-México
Dr. Stefan Rinke	Instituto de estudios latinoamericanos/ Freie Universität Berlin-Alemania
Dr. Carlos Riojas	Universidad de Guadalajara-México
Dr. Ekkehart Keeding	Humboldt-Universität, Berlín, Alemania
Dra. Cristina Retta Sivoletta	Instituto Cervantes, Berlín- Alemania
Dr. Claudio Tapia Figueroa	Universidad Técnica Federico Santa María – Chile
Dra. Emmanuelle Sinardet	Université Paris Ouest - Francia
Dr. Roberto Pineda Camacho	Universidad de los Andes-Colombia
Dra. Maria Leticia Corrêa	Universidade do Estado do Rio de Janeiro-Brasil

BOLETÍN de la A.N.H.

Vol C
N° 207
Enero-junio 2022

© Academia Nacional de Historia del Ecuador
ISSN N° 1390-079X
eISSN N° 2773-7381

Portada

El Chimborazo, óleo sobre tela
Rafael Salas, siglo XIX

Diseño e impresión

PPL Impresores 2529762
Quito
landazurifredi@gmail.com

julio 2022

Esta edición es auspiciada por el Ministerio de Educación

ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA DEL ECUADOR

SEDE QUITO

Av. 6 de Diciembre 21-218 y Roca
2 2556022/ 2 907433 / 2 558277
ahistoriaecuador@hotmail.com
publicacionesanh@hotmail.com

ROMANTICISMO Y PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR DECIMONÓNICO: EL CASO DE RAFAEL SALAS (1826-1906)¹

Xavier Puig Peñalosa²

Resumen

El pintor Rafael Salas Estrada (1826-1906) será el iniciador de la pintura de paisaje en Ecuador, entendida esta desde los postulados de la estética romántica, a raíz del magisterio ejercido durante las dos estadias en el país del francés Ernest Charton (1849 y 1862) como, igualmente, las del norteamericano Frederic Erwin Church (1853 y 1857). Ello supondrá un progresivo cambio de paradigma en las canónicas concepciones, formales y de contenido, que sobre la pintura y hasta ese momento imperaban en Ecuador. Así, la preceptiva formalización clasicista con su correlato representacional basado en, principalmente, la pintura religiosa y de retratos, resultarán progresiva y en parte considerable desplazadas –sobre todo la primera– por el nuevo género de la pintura de paisaje.

Palabras clave: Rafael Salas Estrada, Ecuador siglo XIX, pintura de paisaje, romanticismo, estética.

Abstract

The painter Rafael Salas Estrada (1826-1906) will be the initiator of landscape painting in Ecuador, understood from the postulates of romantic aesthetics, as a result of the teaching exercised during the two stays in the country of the frenchman Ernest Charton (1849 and 1862) as well as those of the North American Frederic

¹ Recibido: 25/03/2022 // Aprobado: 11/05/2022

² Doctor en Filosofía y CC.EE. y, Profesor Titular en Estética y Teoría de las Artes, Universidad del País Vasco/EHU (España). Investigador independiente. Miembro Correspondiente Extranjero de la Academia de Historia del Ecuador. xavier.puig@ehu.eus

Erwin Church (1853 and 1857). This will suppose a progressive change of paradigm in the canonical conceptions, formal and of content, that on painting and until that moment prevailed in Ecuador. Thus, the mandatory classicist formalization with its representational correlate based on, mainly, religious painting and portraits, they will be progressively and to a considerable extent displaced –especially the first one– by the new genre of landscape painting.

Keywords: Rafael Salas Estrada, Ecuador 19th century, landscape painting, romanticism, aesthetics.

Introducción: Romanticismo y pintura de paisaje

Miembro de una familia de pintores (su padre y uno de sus hermanos lo eran), Rafael Salas Estrada (1826-1906) fue el primer artista ecuatoriano en representar a la naturaleza como “paisaje”, es decir, acorde a los postulados de la estética romántica.³ Sucintamente y a los efectos del presente trabajo, en dicha estética resulta articular el concepto de “lo orgánico” pues, conformará el nuevo paradigma de conocimiento sobre lo existente dado que, esta novedosa acepción es entendida como la (inter)conexión dinámica y secreta –indescifrable desde la mera razón– entre las partes y el todo. Por ello, desde el individuo *versus* la colectividad, el ser humano *versus* lo Absoluto/Infinito o Dios (en la acepción protestante – pietista),⁴ los elementos singulares *versus* la Naturaleza, los 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

3 Sobre los fundamentos estéticos de la representación de la naturaleza según los propios filósofos románticos, AA.VV., *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*, Edición de Paolo D’Angelo y Félix Duque, Akal, Madrid, 1999 y, Javier Arnaldo, *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*, Visor, Madrid, 1990.

4 Movimiento religioso protestante iniciado en Alemania en el siglo XVII, principalmente por Philipp Jakob Spener, como reacción evangélica contra el intelectualismo y el formalismo dominantes en las Iglesias luterana y calvinista. En: Real Academia Española. Ver en: <https://dle.rae.es/pietismo> (24-03-2022)

“Todo”, lo Universal. Y es que para el romántico, el anhelo por lo Absoluto o Infinito, viene justificado por ser el “lugar” donde se resuelven todas las contradicciones o dualidades que el tiempo –humano– genera (por ejemplo, igualmente cada momento remite a la Totalidad, al Infinito); es en última instancia, la plenitud extática e inefable –lo sublime– que la vivencia de la fusión con el Todo implica.

En este punto, señalar que la recepción en Ecuador del romanticismo, será relativamente tardía en relación a su difusión europea o norteamericana y, siendo aquellos aspectos pertenecientes a la creación literaria, los de mayor incidencia en el país.⁵ Igualmente, merece especial mención por su repercusión en la “construcción nacional” que las élites ecuatorianas procuraban, la acepción del concepto de *Volksgeist* herderiano.⁶ Es decir y frente al ilustrado y holístico concepto universalista de Historia, será la creencia en el denominado “espíritu de los pueblos” o, mejor, “espíritu nacional”, el auténtico forjador de las respectivas historias de aquellos. Así, dicho “espíritu” viene constituido por las intrínsecas y peculiares características –ontológicas diríamos– de cada pueblo, fundamentadas en sus propias y singulares determinaciones históricas (climatología, lenguajes, usos y costumbres, razas, etc.) y que, a partir de un remoto –y supuesto– pasado originario, halla su vinculación con un presente, relacionando y actualizando así un tiempo inmemorial mediante esa mítica diacronía “espiritual”.

En consecuencia, esta creencia en una fundamentación vinculativa, diacrónica a la par que sincrónica, implicaba otorgar legitimidad y, por tanto, sentido a la articulación constitutiva del estado-nación ecuatoriano por parte de las élites, siguiendo el modelo de las europeas. De este modo, la consiguiente –por necesaria– “identidad nacional” como nuevo imaginario para una joven nación,⁷ era

5 Xavier Puig Peñalosa, “Una introducción a la recepción y adaptación de la estética romántica en el Ecuador decimonónico: la influencia de Herder y la estética romántica de lo sublime en la literatura y la pintura de paisaje”, *Estudios de Filosofía*, 52, Antioquia, 2015, pp.161-180.

6 Johann Gottfried von Herder, [1784-1791] *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1959.

7 Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica (FCE), México D.F., 1993.

impuesta por una minoría blanco-mestiza al conjunto de la población, mayoritariamente de etnias indígenas diversas y, generando, en consecuencia, las tensiones y/o conflictos derivados de esa hibridación social. Y a ello, resulta fundamental añadir que, interrelacionada con esa concepción “imaginada”, se articula la eurocéntrica y teleológica “idea de progreso”⁸ como horizonte de modernidad y promesa de futuro, contenido igualmente insoslayable del discurso legitimador sobre el proyecto nacional de las citadas élites.⁹

Por lo antedicho, el concepto de “lo orgánico” no solo viene referido a los aspectos físicos (elementos naturales o *natura naturata* en la terminología romántica), sino igualmente a aquellos referidos a los histórico-políticos al establecerse esa “organicidad” como nexo entre un pasado y un presente en su constitución societaria y/o del “hecho nacional”; es decir, abarcando e interrelacionando en un condicionamiento mutuo lo natural y lo cultural, lo biológico y lo humano.

En el ámbito pictórico y para el artista romántico, la representación de la naturaleza será el *leitmotiv* principal, cuando no, único, en su labor creativa, ya que deviene en el vehículo privilegiado de acceso al *alma del mundo* y, por tanto, dotador de sentido a la experiencia humana. Para ello, reivindicando el uso de su radical libertad y dotándose de sus propias reglas constructivas merced a su *genio productivo*,¹⁰ el pintor proyectará en sus obras, la propia ex-

8 Dicha idea establecía una escala comparativa y, por tanto, jerárquica tanto a nivel individual –mayor o menor desarrollo racional del sujeto– como entre las propias naciones, culturas o pueblos, en función del mayor o menor grado de desarrollo de las ciencias, técnicas, industrias, comercio, artes, jurisprudencia, etc. en cada una de aquellas. Al tiempo, esta idea servía de coartada al colonialismo europeo en –principalmente– Asia y África, al justificar a este como una aportación al desarrollo de esos países salvajes y atrasados, situándolos así en la civilización y, por tanto, en la Historia. Véase de John B. Bury, *La idea de progreso*, Alianza, Madrid, 1986; Robert Nisbet, *Historia de la idea de progreso*, Gedisa, Barcelona, 1981; Antonio Campillo, *Adiós al progreso. Una meditación sobre la historia*, Anagrama, Barcelona, 1985.

9 Paradigma de esta concepción y de su puesta en práctica, serán los dos períodos de gobierno del presidente Gabriel García Moreno (1861-1865 y 1869-1875). Véase de Peter V.N. Henderson, *Gabriel García Moreno y la formación de un Estado conservador en los Andes*, Corporación para el Desarrollo de la Educación Universitaria (CODEU), Quito, 2010; Hernán Rodríguez Castelo, *García Moreno*, Paradiso editores, Quito, 2015; Enrique Ayala Mora, *García Moreno. Su proyecto político y su muerte*, Universidad Andina Simón Bolívar/Paradiso editores, Quito, 2016.

10 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,

perencia estética que vivencia en la contemplación del mundo natural en su acepción ahora como Naturaleza y, siendo el principio genético de esta la denominada *natura naturans*. O, dicho de otro modo, expresará mediante esa representación, la aprehensión –sentimiento– que la subjetividad de su sensibilidad le procura.

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.¹¹

A este tenor, la representación de la naturaleza en la pintura, ya no será un mero “telón de fondo” o escenario para describir o relatar el accionar humano –narratividad– en función de los diversos géneros ya establecidos (histórico, mitológico, religioso, etc.), sino que devendrá merced a la plasmación de esa emocionada percepción del artista, en la protagonista única –formal y simbólicamente– de la obra, es decir, ahora plenamente como “paisaje”.

Con la finalidad de poder representar esa concepción holística de la naturaleza y el consiguiente *sentimiento* que su encuentro procura, el artista recurre al descriptivismo científico,¹² singular y realista de cada elemento natural –botánico, orográfico, geológico, atmosférico, etc., lo nominado como *natura naturata*–, aunado normalmente con una visión panorámica a partir de un punto de vista elevado y frontal, tamizando todo el paisaje con un cuidado trata-

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”, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, [1800] *Sistema del idealismo trascendental*, Traducción, prólogo y notas de Jacinto Rivera de Rosales y Virginia López Domínguez, Anthropos, Barcelona, 1988, p. 69.

11 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.

12 Alexander Gode – Von Aesch, *El Romanticismo alemán y las ciencias naturales*, Espasa – Calpe, Buenos Aires, 1947.

miento lumínico mediante la peculiar luz del atardecer. De este modo, son los elementos formales y compositivos utilizados, los que crean en la obra ese efecto de integración y totalidad (orgánica) con la finalidad de evocar en el espectador, el *sentimiento* sobre el principio creador de todo lo existente, es decir, el de la *natura naturans*. En definitiva y con el romanticismo, la estética que fundamenta y determina a la obra paisajística, en realidad se transmuta e inviste de un carácter quasi sagrado pues, aquella, es *revelación* de un conocimiento supremo, suprasensible y, por tanto, *verdad*.¹³

Sobre Rafael Salas y su contexto cultural

En el contexto de la cultura decimonónica del Ecuador de mediados del siglo XIX, resulta significativo a los efectos de esta investigación por representar el clamor de cambio que las élites culturales del país demandaban, la sesión pública de premiación acaecida el 6 de marzo de 1852 y presidida por Antonio Salas –padre de Rafael–, del concurso de pintura organizado por la *Escuela Democrática de Miguel de Santiago*, fundada el 31 de enero de ese mismo año por el músico, poeta y pintor Juan Agustín Guerrero y única institución en la época dedicada a la enseñanza de la pintura,¹⁴ aunque muy influyente entre dichas élites. También participaron en aquella sesión, las reputadas *Sociedad de Ilustración* (ídem para la literatura y la his-

13 De hecho, belleza y verdad conforman una unidad y en la que, es la primera la que constituye a la segunda; por eso es — ante todo — una estética (como sentido de la experiencia). “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*, Edición y estudio preliminar de Juan Manuel Navarro Cordón, Madrid, Tecnos, Madrid, 1991 p. 240. También Schelling en su [1800] *Sistema del idealismo trascendental*, op. cit., había insistido repetidamente en el carácter sagrado del arte pues, su finalidad es la de (re)presentar “lo infinito” (Absoluto) con un medio “finito” y, esa será precisamente su definición de belleza romántica; véase asimismo sobre esta cuestión, 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.

14 Sobre la creación plástica de Juan Agustín Guerrero, véase Wilson Hallo, *Imágenes del Ecuador del siglo XIX. Juan Agustín Guerrero 1818-1880*, Texto e investigación, Colección Fundación Hallo, Ediciones del Sol y Madrid: Espasa-Calpe SA., Quito, 1981 y, sobre música, Juan Agustín Guerrero, *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*, Imprenta Nacional, Quito, 1876.

toría) y la *Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia* (para la música). La fecha elegida conmemoraba el alzamiento del 6 de marzo de 1845 iniciado en Guayaquil –la denominada Revolución Marcista–¹⁵ contra la autocracia, ineficacia y corrupción del gobierno del general Juan José Flores, representante de los intereses de la oligarquía aristocrático-terrateniente del momento.

Los numerosos discursos que se pronunciaron en dicha sesión, tuvieron un carácter marcadamente político, dado el aniversario que se conmemoraba –además del propio carácter eminentemente político de esas sociedades–, destacando especialmente las unánimes apelaciones de cuño inequívocamente ilustrado (“libertad, igualdad y fraternidad”, derechos del hombre, naciones civilizadas y de progreso, etc.) y patriótico (independencia, democracia, libertad y progreso del Ecuador, etc.).¹⁶

No obstante, en dos de aquellas oratorias y tras las citadas apelaciones, se abordaron cuestiones referidas al ámbito de lo artístico y, siendo su común denominador el referido a la preterita necesidad de una nueva orientación conceptual y formal en la pintura del país. Así y en la primera, se afirmaba tanto la importancia del (nuevo) género paisajístico basado en la observación de la naturaleza como, e igualmente, en la implicación de la propia creatividad del artista:

15 Enrique Ayala Mora, “La Revolución Marcista”, *Nueva Historia del Ecuador. Época Republicana I, Volumen 7*, editado por Enrique Ayala Mora, Corporación Editora Nacional/ Editorial Grijalbo Ecuatoriana Ltda., Quito, 1990, pp. 178-183.

16 “Las Sociedades Democráticas quieren, pues, ser los telégrafos propagativos de la ilustración en el Ecuador; y para conseguirlo, estudian y se afanan por adquirir luces (...) Estudian, además, para conocer los derechos del hombre, é informarse de sus deberes: reconocen la libertad del pueblo (...) Libertad, sometida a la lei; Igualdad ante esta, y Fraternidad entre los defensores de la Democracia, son pues los principios sobre que se sostienen las relaciones que entre ellas existen”, en *Discursos pronunciados en la sesión pública de exhibición por los miembros de las Sociedades Democráticas de Ilustración, de Miguel de Santiago y Filarmónica, en el setimo aniversario del 6 de marzo de 1845*, Imprenta de F. Bermeo, Quito, 1852, p. 24. Posteriormente a las citadas sociedades, se fundaría la Sociedad Hipocrática (Medicina) en 1853. Sobre las Sociedades Democráticas véase de Galaxis Borja González, “Sois libres, sois iguales, sois hermanos”. Sociedades democráticas en Quito de mediados del siglo XIX”, *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas - Anuario de Historia de América Latina*, 53 (2016), pp. 185-210 (especialmente 185-204) y, del mismo autor “Artistas, artesanos, liberalismo y sociabilidades republicanas en Ecuador, 1845-1859”, *Procesos. Revista ecuatoriana de historia*, n° 48 (julio-diciembre 2018), pp. 17-48 (especialmente 17-26).

Imitad los buenos modelos, pero esperad mucho de la inspiración, cread – Lo conseguiréis, robando al cielo esa luz mágica, que es el alma de la pintura. Decidle al extranjero que nuestro país es hermoso, enviadle copiadas nuestra florestas, nuestros ríos que pasan por un lecho de rica vejetacion, nuestras vistas variadas (...) Dirijios por otro camino menos trillado, dejad de ser copistas, estudiad la naturaleza y no os entretengáis solo en reproducciones que carecen de originalidad – Que el campo razo y la historia sean vuestro estudio de noche y día.¹⁷

Y en los mismos términos pero más contundente, fue la intervención del penúltimo orador Juan Francisco Gómez de la Torre¹⁸ en sus planteamientos sobre la demanda de una efectiva renovación para la pintura en el Ecuador:

(...) hasta ahora la pintura [en Ecuador] se ha contraído solo á representar imágenes melancólicas y meditabundas – El pincel ha tenido por único elemento el aspecto sombrío del claustro; y jamas ha propendido entregarse en brazos de la naturaleza, para ser fecundo como ella en presentar imágenes grandiosas, ni ménos seguir impulsos de los fantásticos caprichos de la imaginacion. Pudiéndose decir de nuestra pintura, lo que un viajero decia respecto de la española: “Que todas las paredes estaban adornadas con magníficas pinturas; pero que todas incitaban á la piedad y el cilicio.

Aun hai mas; la pintura entre nosotros se ha mantenido campeando en el teatro servil de la imitacion. Pero ahora, ella se lanza en pos de la invencion y de la originalidad, para tomar un carácter nacional.

(...) La literatura, la música y la pintura representadas por las Sociedades de Ilustración, Filarmónica y la Escuela Democrática empiezan á conquistar su independecia y nacionalidad, para no mendigar la ciencia y la inspiracion en las naciones que llevan la vanguardia de la civilización.¹⁹

17 *Discursos pronunciados en la sesión pública...*, op. cit., p. 18. Resulta cuanto menos curiosa la apelación a la (nueva) pintura de paisaje por parte de un orador, Pablo Bustamante, perteneciente a la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia.

18 Juan Francisco Gómez de la Torre sería al año siguiente el Presidente de la Sociedad de Ilustración; véase *Discursos pronunciados por los miembros de la Sociedad de Ilustracion, de la Escuela Democrática Miguel de Santiago y de la Sociedad Hipocrática en el día seis de marzo del presente año de 1853 en el local de las sesiones de la Sociedad de Ilustracion*, Imprenta del Gobierno, Quito, 1853.

19 *Discursos pronunciados en la sesión pública...*, op. cit., pp. 26-27.

Como puede apreciarse, el requerimiento a representar las “*imágenes grandiosas*” de la naturaleza (lo sublime), distanciándose de una mera “*imitación*” y recurriendo para ello a la “*invención*” y a la “*originalidad*” –es decir, a la propia subjetividad del artista- con vistas a la construcción de “*un carácter nacional*”, además de significar un llamado a los postulados románticos, igualmente y en este mismo sentido, viene referido a la necesaria constitución de una “*identidad nacional*”, al tiempo que a la afirmación de la idea de progreso –“*naciones que llevan la vanguardia de la civilización*”-, cuestiones ambas ya señaladas líneas arriba.

En este punto, resulta preciso referirse a la paradoja de que en las sucesivas escuelas o academias artísticas que se crearán en el país a lo largo del siglo XIX, todas de efímera duración, tanto las denominadas de “*Artes y Oficios*” como las estrictamente de “*Bellas Artes*”,²⁰ propiciarán la enseñanza del canon academicista europeo (principalmente la imitación de la naturaleza y el copiado de obras maestras) como ejemplo de civilización y progreso, frente a las demandas de cambio que bajo los postulados principalmente románticos se requería a la pintura. Y a este respecto, me permito sugerir que las “*tensiones*” –o sincretismo- entre el clasicismo de cuño neoclásico y el propio romanticismo, será una de las características más relevantes en la instauración del canon decimonónico en Ecuador.²¹

La influencia de Ernest Charton y Edwin Church en la pintura de Rafael Salas: hacia un cambio de paradigma

Retomando el planteamiento anteriormente aludido sobre la necesaria transformación que en la conceptualización y ejecución

20 Trinidad Pérez Arias, “Modos de aprender y tecnologías de la creatividad: El establecimiento de la formación artística académica en Quito: 1849-1930”, en *Academias y Arte en Quito 1849-1930*, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión / Museo de Arte Colonial, Quito, 2017, pp. 17-50 (especialmente 17-35); José Gabriel Navarro, *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*, Dinediciones, Quito, 1991, pp. 230-238.

21 Patente resulta esta “tensión” en el caso de la literatura y a propósito de Juan León Mera; véase Xavier Puig Peñalosa, “Algunos apuntes para una estética literaria según Juan León Mera: entre romanticismo y neoclasicismo”, *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, n° 47 (enero-junio 2018), pp. 33-57.

de la pintura se demandaba, aquella halla su primera influencia en el magisterio que el pintor y viajero francés –también ilustrador y fotógrafo– Ernest Charton impartió en Quito en 1849.²² Así y además de lecciones teóricas (perspectiva, cromática y tratamiento lumínico –“*paleta europea*” la denominaba-, etc.), Charton enseñó el dibujo y la pintura “*al natural*”, es decir, trasladando a las calles y plazas de Quito y alrededores a sus alumnos para que pudieran realizar sus prácticas *in situ*.²³ Ello significó un novedoso y moderno planteamiento en relación a la representación pictórica que hasta ese momento se realizaba en Ecuador, basada fundamentalmente en la producción “seriada” y mimética que imponían los talleres (copia a partir de estampas o de otras imágenes), además de la propia temática, principalmente de género religioso.

Y consecuencia de lo antedicho, son los diversos reclamos efectuados en los *Discursos* (1852 y 1853) de las Sociedades Democráticas líneas arriba transcritos, en el sentido de la necesidad de dotarse de una pintura que sea original, grandiosa, inventiva y basada en el propio paisaje nacional como símbolo de nación civilizada, moderna y de progreso.

Igualmente cabe señalar la importancia del segundo viaje a Ecuador del propio Charton (1862), estableciéndose en Quito durante dos años.²⁴ En el transcurso de esta estancia, el artista imparte

22 Véase del propio Charton sobre su primer viaje a Ecuador, “Aventures d’un peintre français dans l’Amérique méridionale. Séjour a l’île Floriania.- Guayaquil. - Quito”, antologizado, presentado y comentado por un narrador sin identificar en el semanario *L’Illustration, Journal Universel*, N°418, Vol. XVII, 1er. Mars 1851, París, pp. 135-138, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.c008845598&view=1up&seq=146&size=150> (12/08/2021) y, más pormenorizadamente en formato libro *Vol d’un navire dans l’Océan Pacifique, en 1848, raconté par Ernest Charton, l’un des passagers*, Typographie de Firmin Didot frères, Paris, 1854, http://bdigital.bnpp.gov.pe/bnp/recursos/2/flippingbook/xz_1000062603_031_005/files/assets/basic.html/page-3.html# (12/08/2021).

23 La importancia de este magisterio de Charton en los jóvenes maestros que asistieron a esta “*academia improvisada*” –en palabras del propio artista– y su consiguiente influencia en el desarrollo de la plástica ecuatoriana decimonónica, queda de manifiesto a tenor de algunos de los nombres de aquellos alumnos: “Fueron alumnos de éste [de Charton] en la pintura Ramón y Rafael Salas [hijos de Antonio Salas], Ramón Vargas, Leandro Venegas, Agustín Guerrero, Nicolás Miguel Manrique, Telesforo Proaño y Luis Cadena; y de dibujo Juan Pablo Sanz, Andrés Acosta, Camilo Corral, Juan Manosalvas”, en José Gabriel Navarro, *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX, op. cit.*, p. 231.

24 Posteriormente, Charton publicaría un artículo sobre esta segunda estadía: “Quito (Républi-

nuevamente clases de dibujo y pintura realizando numerosas acuarelas de “tipos y costumbres” del país (se le atribuyen casi una cincuentena).²⁵ En aquellas, destacan la variedad y pintoresquismo de los motivos representados (personas, indumentarias, oficios, costumbres, hábitats, etc.) mediante el empleo de una ejecución más deudora de un estilo realista y, a partir de los postulados estéticos del costumbrismo de cuño romántico. En realidad, es la particular y condicionada mirada europea sobre esa *otredad* la que construye al “objeto” representado para incorporarla como un imaginario propio, principalmente mediante una calculada “puesta en escena”²⁶ y, simultáneamente, representando a los diversos personajes como meros arquetipos.²⁷

que de l'Équateur”, *Le Tour du Monde, Nouveau Journal des Voyages*, n° 391, mars 1862, en el volumen recopilatorio correspondiente al Premier Semestre, Librairie de L. Hachette et Cie., París, 1867, pp. 401-416, https://books.google.com.ec/books?id=qAscAQAAMAAJ&pg=PA401&hl=es&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false (13/08/2021).

25 Este tipo de imágenes tenían una gran demanda, tanto de los viajeros que llegaban al país con el objeto de poder llevarse una *souvenir*, como y sobre todo para el mercado de los países europeos. Véase sobre las acuarelas costumbristas de Charton y esta tipología representacional, Alexandra Kennedy-Troya, “Álbumes de estampas, coleccionismo privado y relato nacional”, en Alexandra Kennedy-Troya, *Élites y la nación en obras. Visualidades y arquitectura en Ecuador 1840-1930*, Cuenca, Universidad de Cuenca/Casa de la Cultura Ecuatoriana-Núcleo del Azuay, Cuenca, 2015, pp. 101-140; Pascal Riviale, “Ernest Charton, les voyageurs et la pintura costumbrista en Équateur: une histoire interactive au XIXe siècle”, *HISTOIRE(S) de l'Amérique latine (HISAL)*, vol. 6, article n° 2, (2011), pp. 1-40 (especialmente 6-40); Jorge Dávila Vásquez, (texto del catálogo) *Ernest Charton: Un pintor corógrafo*, Banco de Crédito, Quito, 1998; Wilson Hallo, *Imágenes del Ecuador del siglo XIX. Juan Agustín Guerrero 1818-1880*, *op. cit.*; Juan Castro Velázquez, *Pintura Costumbrista Ecuatoriana del siglo XIX (de la Colección Castro y Velázquez)*, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP), Cuaderno de Cultura Popular N° 16, Quito, 1990; Jill Fitzell, “Teorizando la diferencia en los Andes del Ecuador: viajeros europeos, la ciencia del exotismo y las imágenes de los indios”, en Blanca Muratorio, editora, *Imágenes e Imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, Siglos XIX y XX*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-Sede Ecuador (FLACSO), Serie Estudios-Antropología, Quito, 1994, pp. 25-73; Blanca Muratorio, “Nación, identidad y etnicidad: imágenes de los indios ecuatorianos y sus imagineros a fines del siglo XIX”, en Blanca Muratorio, editora, *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, Siglos XIX y XX*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-Sede Ecuador (FLACSO), Serie Estudios-Antropología, Quito, 1994, pp. 109-196.

26 Una de las mediaciones constitutivas de esa “puesta en escena” era la referida al “mito del ojo inocente”, a saber, que la elaboración de la imagen procurase en el espectador una sensación de ingenuidad como valor representativo de una “captación aparentemente no mediada de la visión. Lo que propugnaban los académicos no era una verdadera inocencia de la visión, sino más bien que el artista fuese entrenado en las técnicas de la invención y composición para lograr una aparente espontaneidad”; Jill Fitzell, “Teorizando la diferencia en los Andes del Ecuador...”, *op. cit.*, p. 43.

Si Rafael Salas aprendió de Charton una nueva técnica pictórica a partir de las clases teóricas y prácticas del francés, al igual que un –hasta ese momento– inédito empleo del material pictórico, serán definitorias para el inicio del paisajismo romántico en Ecuador, la influencia que en Salas supondrán las dos visitas que el pintor romántico norteamericano perteneciente a la afamada Escuela del Río Hudson,²⁷ Frederic Edwin Church realizó a Ecuador (1853 y 1857),²⁹ siguiendo el viaje que Alexander von Humboldt hiciese a principios de siglo por el continente centro y sudamericano y el Caribe y, hacia el que profesaba una admiración sin límites.³⁰

Efectivamente, Church no solo ejecutó numerosas obras inspiradas en paisajes naturales del país (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),

27 Especialmente referidas a las literarias, aunque también a las de su correlato gráfico, las “imágenes de costumbres” presentan tres tipologías: la “panorámica”, caracterizada por ser una representación “testimonial” de un lugar visitado por el propio viajero y que no es propiamente ni un paisaje ni una vista, sino que está pensada como una “fijación de una memoria particular, que se activa con el relato del viajero, o del testigo de una acción”; de ahí su “valor documental”. La segunda está denominada como “iconista”, siendo su principal característica que “los personajes representados aparecen no en tanto individuos, sino como ejemplares” vinculados a una taxonomía social específica y “que se complementan con un relato descriptivo”. Y en tercer lugar, se define la tipología “costumbrista” como aquella que presenta un “carácter narrativo”, es decir, se presenta a un individuo singular en una situación y/o contexto particular, otorgando así narratividad a lo representado; por ejemplo y si es una imagen, con una indicación al efecto; en Juan Ricardo Rey Márquez y Carolina Banegas Carrasco, *Noticias iluminadas: arte e identidad en el siglo XIX*, (catálogo exposición), Alcaldía Mayor de Bogotá/Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá, 2011, pp. 62-63.

28 Los diversos pintores que integraban esa escuela (Thomas Cole –uno de sus fundadores y maestro de Church-, Albert Bierstadt, Asher Brown Durand, etc.), ejecutaban una pintura de gran formato y en la que la representación de la experiencia sublime en/con la naturaleza cobraba un protagonismo absoluto, destacando especialmente por el magistral tratamiento lumínico, así como en el detallado y científico descriptivismo de sus componentes. Para la Escuela del río Hudson, véase AA.VV., *American Paradise. The World of the Hudson River School*, The Metropolitan Museum of Art (MOMA), New York, 1987; Tomás Llorens (Comisario), *Explorar el Edén. Paisaje americano del siglo XIX*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2000.

29 Sobre el viaje de Church a Colombia y Ecuador, véase de Pablo Navas Sanz de Santamaría, *El viaje de Frederic Edwin Church por Colombia y Ecuador abril-octubre de 1853*, Villegas editores, Bogotá, 2008. José Gabriel Navarro erróneamente atribuye tres viajes de Church a Ecuador –1845, 1855 y 1864–, en *La pintura en el Ecuador...*, op. cit., p. 212.

30 Para la estadia de Humboldt en el Ecuador, véase en la edición de sus [1905] *Cartas Americanas*, Compilación, prólogo, notas y cronología de Charles Minguet, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1998, pp. 75-92, <https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/Cartas%20americanas%20Humbolt.pdf> (13/04/2021).

sino que la gran amistad que inmediatamente se fraguó entre Church y Rafael Salas a raíz de las estadias de aquél, implicó que el norteamericano adoctrinara a Salas sobre la estética de lo sublime romántico en relación a la naturaleza, así como la particular técnica artística en la representación de aquella y de acuerdo a esos postulados; se iniciaba así ese género pictórico en el Ecuador.³¹

Sobre esta última cuestión, conviene precisar que Rafael Salas aprendió a pintar en el taller de su padre Antonio -reconocido pintor en su época y perteneciente a la élite cultural del momento—³²

31 Sobre esta cuestión y en el pionero trabajo de Alexandra Kennedy-Troya, "Del Taller a la Academia. Educación artística en el siglo XIX en Ecuador", *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, N° 2, (1992), pp. 119-134, se lee: "la exposición promovida por la Academia [Academia de Dibujo o Academia Ecuatoriana instaurada en 1860 por García Moreno] en septiembre de 1862, concedió la medalla de oro a un paisaje: "Paso del Manglar" pintado por Juan Manosalvas (...) Creemos que esta fecha podría ser importante punto de partida para el paisajismo en Ecuador", p. 128. Efectivamente, José M. Sanz y bajo el epígrafe de "Exposicion publica de 1862" en la revista *El Iris. Publicacion literaria, cientifica i noticiosa* (Agosto de 1862), Imprenta del Pueblo, Quito, pp. 322-324 y, tras un preámbulo introductorio e informativo, escribe: "Las exposiciones tienen esa inmensa ventaja, pues haciendo un llamamiento a todas las inteligencias, apoyando los esfuerzos i ofreciendo coronas al talento, a la laboriosidad, a la invención, abren campos a los progresos del trabajo, a las concepciones del ingenio i a los vuelos de la fantasia", dando cuenta de esa premiación: "Obtuvieron medallas de oro los siguientes señores por las producciones que se espresan: Juan Manosalvas por un precioso paisaje al oleo, que representa "el paso del manglar", pp. 323-324. No obstante y si como se ha expuesto, la primera visita de Church a Ecuador fue en 1853, resulta razonable colegir que Rafael Salas comenzase a pintar paisajes (en el sentido romántico del término como ya se ha señalado) a partir de esa fecha y según las enseñanzas del norteamericano. Asimismo y aunque resulte secundario para el caso, el hecho de que se califique como "paisaje" al cuadro de Manosalvas, no significa que lo sea acorde a los postulados románticos ya descritos al inicio de este trabajo pues, para ello, cabría tener la oportunidad de poder observar fehacientemente a dicha obra. Finalmente, señalar que José Gabriel Navarro, *La pintura en el Ecuador...*, op. cit., atribuye en varios apartados la autoría primigenia del género paisajístico en Ecuador a Rafael Salas: "Church el maestro norteamericano de Rafael Salas, a quien hizo el primer paisajista de la pintura quiteña (...) El paisaje no fue cultivado entre nosotros sino desde el siglo XIX con Rafael Salas", p. 177, "[Rafael Salas] Fue un buen retratista y el primero de los paisajistas que tuvo el Ecuador", p. 204, "[Rafael Salas] se constituyó en el fundador de la pintura paisajística en nuestro país", 1991, 205. También y en estas dos últimas páginas citadas, informa Navarro del magisterio de Church a Salas al respecto. E, igualmente en los anteriores términos, José María Vargas, *Los pintores quiteños del siglo XIX*, Editorial Santo Domingo, Quito, 1971: "Fue [Rafael Salas] el introductor del paisaje en el arte nacional", p. 21.

32 Resulta revelador por lo antedicho líneas arriba en el propio texto y en relación a los *Discursos* comentados, la valoración efectuada por el crítico artístico de origen chileno, José Bernardo Suárez a propósito de Antonio Salas y la propia pintura ecuatoriana de la época en *Tesoro Americano de las Bellas Artes. Plutarco del Artista Americano*, Santiago, Imprenta Chilena, 1872, <http://www.libros.uchile.cl/files/presses/1/monographs/443/submission/proof/46/index.html> (19.04.2021): "Al terminar estos apuntes biográficos sobre los pintores mas notables

y, en el que él mismo trabajaba al igual que sus numerosos hermanos, ejercitándose en los géneros que mayor demanda tenían de sus comitentes: los ya citados de pintura religiosa y los retratos. De hecho y debido tanto a esa amplia solicitud como al lento cambio de gusto en la aceptación por los propios comitentes de la nueva pintura de paisaje, el artista siguió ejerciendo durante toda su trayectoria vital los mencionados géneros tradicionales.³³

Salas fue un gran admirador del gobierno de Gabriel García Moreno,³⁴ tanto por el catolicismo que ambos profesaban como por su admiración ante las reformas modernizadoras implementadas por dicho presidente. Al tiempo, este le concedió una beca para poder ampliar sus conocimientos artísticos en la Academia de San Lucas en Roma y en París (1873-1875), a pesar de que en esas fechas ya era un pintor reconocido, ejerciendo a su regreso la docencia en la Escuela de Bellas Artes –fundada por el propio García Moreno–³⁵ hasta su disolución, a raíz del asesinato de aquél en 1876.

del Ecuador, no dejaremos de advertir, que tanto los antiguos artistas ecuatorianos como de los de nuestros días, ninguno ha podido merecer la palma de la invención. Todos han sido copistas; i los cuadros que han llevado consigo alguna originalidad, siempre han tenido por modelo algun grabado o alguna cosa que pudiera encaminarlos. Los estudios académicos tomados del natural no datan sino de estos últimos tiempos. Don Antonio Salas fué el primero que inició esta era de progreso en los años de 1827 a 1830. En esta época dirigió la academia de dibujo, tomando por primera vez el modelo vivo, i mas tarde le siguió su discípulo Cadena”, pp. 47-48. Anotar que José María Vargas en su *Los pintores quiteños del siglo XIX*, *op. cit.*, p. 21, atribuye erróneamente al célebre pintor chileno Pedro Francisco Lira Recabarren la autoría del *Tesoro Americano* pues, es en esta publicación de José Bernardo Suárez donde se encuentra una corta reseña sobre Rafael Salas, p. 45 y, que el propio José María Vargas transcribe completa en su, *op. cit.*, p. 21. Sobre Pedro Francisco Lira, véase de Carmen Fernández-Salvador, “La invención del arte colonial en la era del progreso: crítica, exposiciones y esfera pública en Quito durante la segunda mitad del siglo XIX”, *Procesos. Revista ecuatoriana de historia*, n° 48 (julio-diciembre 2018), pp. 49-76 y, del propio Lira, “Las Bellas Artes en Chile. Estudio hecho por el joven don Pedro Francisco Lira Recabarren, a principios de 1865”, *Anales de la Universidad de Chile*, 28 (ene.-jun.1866), pp. 276-292, <https://anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/20037/21197> (20.04.2021).

33 Para las cuestiones más vinculadas a la biografía de Rafael Salas, véase José María Vargas, *Los pintores quiteños del siglo XIX*, *op. cit.*, 1971, pp. 19-23; José Gabriel Navarro, *La pintura en el Ecuador...*, *op. cit.*, pp. 178 y 204-206.

34 Es sabida la realización por Salas del cuadro del *Sagrado Corazón de Jesús*, encargo del presidente García Moreno a raíz de su consagración del país -1873- como “República del Sagrado Corazón”.

35 Su director fue otro excelente pintor, Juan Manosalvas, becado asimismo por García Moreno a la misma academia, dos años antes que Rafael Salas; José María Vargas, *Los pintores quiteños del siglo XIX*, *op. cit.*, pp. 28-29.

Finalmente y como datos destacables por su ulterior repercusión en la diacronía de la recién inaugurada pintura de paisaje en Ecuador, mencionar que Salas tuvo en su taller durante un tiempo y como alumnos, a los posteriormente célebres pintores paisajistas Rafael Troya y Luis A. Martínez. Asimismo, igualmente remarcar por su capital importancia, el corto magisterio –falleció en 1906- que ejerció en la recién inaugurada *Escuela de Bellas Artes en Quito* (1904), gracias a las gestiones realizadas por el entonces ministro Luis A. Martínez en el breve gobierno de Lizardo García. Y Escuela que sería fundamental en el ulterior desarrollo de las artes plásticas y el diseño gráfico en el país.³⁶

Rafael Salas, pintor de paisajes, sus características

Varias son las constantes que Rafael Salas utiliza en la ejecución de sus pinturas de paisaje. En primer lugar, señalar que el punto de vista elegido en aquellas siempre es frontal y ligeramente elevado con la finalidad de poder ofrecer una visión más amplia y, por tanto, panorámica del paisaje representado. Al tiempo y en el primer plano de la obra, sendos majestuosos árboles o elevaciones del terreno ubicados en ambos extremos de aquél -o más pronunciadamente en uno de ellos-, hacen las veces de telón de un teatro como invitándonos a contemplar y “entrar” en esos paisajes.

Otra de esas constantes supone que, con mucha frecuencia, hay algún elemento natural (rocas, matorrales, árboles, hondonadas o pequeñas elevaciones de terreno, etc.), casi siempre en el primer plano o muy cercano al lugar en que se ubica la mirada del espectador que, compositivamente y trazando una perpendicular ideal, divide en dos partes espacialmente iguales a la obra.

También resulta recurrente en estos paisajes, la gran brumosisidad que imprime Salas en los terceros planos de los mismos, difuminando así a lo formalmente representado en estos (nevados principalmente o cadenas montañosas), dotándolos de una singular

³⁶ Sobre dicha Escuela de Bellas Artes, véase Mireya Salgado y Carmen Corbalán de Celis, *La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX*, Instituto de la Ciudad, Quito, 2012.

atmósfera que acentúa su lejanía, al tiempo que otorga una mayor perspectiva espacial a la obra. Y en este último sentido, la gradada transición del primer al último plano, recurriendo a diversos elementos naturales como caminos, senderos o ríos que atraviesan los planos hacia la profundidad del conjunto, o cadenas montañosas que están representados de menor a mayor altura según se alejan en la propia obra, vaguadas o mesetas o bosques y masas forestales con igual disposición, etc., ejercen de elementos compositivos que *dirigen* la mirada del espectador hacia una lontananza “allá a lo lejos” donde generalmente está ubicado el volcán, motivo y título de la representación.

Asimismo, compositivamente, el artista establece un calculado equilibrio entre los elementos verticales (árboles o masas vegetales perpendicularizadas, nevados o montañas, elevaciones del terreno, etc.) y los horizontales (llanuras, lagos, etc.), generalmente ubicados estos últimos en el segundo plano. Y anotar que, en sus obras, dedica al celaje casi la mitad de la superficie representada.

Otra de sus características es la casi generalizada ausencia de figuras humanas en la mayoría de sus paisajes, otorgando así un protagonismo absoluto a la propia naturaleza. No obstante lo antedicho, sí representa en ocasiones signos de civilización como caminos, viviendas campesinas o campos de cultivo. No obstante, cuando introduce algún o algunos personajes, estos sirven principalmente para establecer una escala comparativa con su entorno o, al tiempo, incidir en la *narratividad* de la obra.

Cromáticamente, Salas emplea una paleta en la que marrones, ocres, verdes, azules y el blanco son la gama mayormente predominante. No obstante, los distintos tonos que elabora a partir de aquella, sirven y ofrecen a una representación paisajística en la que los diversos elementos naturales (geológicos, orográficos, botánicos, meteorológicos, lumínicos, etc.) y en su propia singularidad, responden tanto a una cierta voluntad *mimética* como compositiva. Y en relación a lo antedicho, señalar el empleo de colores cálidos en, muy frecuentemente, el tercer plano -con menor medida en el segundo- y colores más oscuros en el primero, creando así en este un efecto

casi en contraluz para resaltar la mayor lejanía de aquél último plano y, consecuentemente, establecer una mayor profundidad perspectiva a la representación. Ello, asimismo, implica un efecto de “masa” a lo representado en el primer plano, mientras que en el último y comparativamente resulta mayormente “aéreo”.

El tratamiento lumínico con que dota el artista a sus paisajes, consiste básicamente en una luz difundida muy homogéneamente, aunque en alguno de aquellos aparece con un foco más localizado en un sector del cielo. No obstante y muy generalizadamente, la luminosidad corresponde bien al amanecer o al orto solar, tiñendo de un tono rosáceo o amarillento a algunos de los elementos de la propia representación (nubes, laderas de las montañas o nevados, copas de algunos árboles, etc.), y creando así un efecto de singular *presencialidad* que parece dejar en suspenso nuestra habitual percepción -y reconocimiento- de la cotidiana realidad.

En definitiva, esos recursos compositivos, formales, cromáticos o lumínicos empleados por Salas, están estudiados, conceptualizados y ejecutados para representar a la naturaleza como “paisaje” y, así, abocarnos a una contemplación *sentimental* de aquella, experiencia y símbolo de ese anhelado Absoluto como plenitud del sentido de la propia existencia;³⁷ o, como ya escribiese Humboldt: “*El gran estilo de la pintura de paisaje es el fruto de una contemplación profunda de la Naturaleza y de la transformación que se verifica en el interior del pensamiento*”.³⁸

37 El hecho de que Salas fuese profundamente católico, no es óbice para que la estética de cuño netamente romántico esté cabal y fehacientemente representada en sus obras paisajísticas. Y si así fuese, bastaría sustituir el término Absoluto, Infinito o Totalidad por Dios. En cualquier caso, será el espectador y su propia sensibilidad y/o conocimiento el que, en última instancia, hará su correspondiente “recepción” de la obra. Para esta última cuestión, véase Rainer Warning, (Editor), *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, 1989. Esta obra colectiva y aunque está referida principalmente a la recepción literaria, los principios que enuncia son aplicables a la recepción de cualquier obra artística.

38 Alexander von Humboldt, *Cosmos: ensayo de una descripción física del mundo, vertida al castellano por Bernardo Giner y José de Fuentes*, Tomo II, Imprenta de Gaspar y Roig, Editores, Madrid, 1874, p. 84, <https://archive.org/details/cosmosensayodeun02humb/page/n6> (10/05/2021). Señalar a este respecto que la edición original de *Cosmos* fue publicándose de 1845 a 1858, traduciéndose a catorce idiomas (en español en 1874/75) y alcanzando un enorme éxito e influencia en diversos ámbitos del conocimiento.

Análisis estético y artístico de cuatro paisajes de Rafael Salas³⁹

Vista del Chimborazo, ca.1860-1870



Vista del Chimborazo, ca.1860-1870

Óleo sobre tela, 76,3 x 114 cm.

Colección de Arte del Banco de la República – Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU),
Bogotá (Colombia).

Fuente:<https://www.banrepultural.org/coleccion-de-arte/obra/vista-del-chimborazo-ap4949>

Con un encuadre frontal y algo elevado, Salas conforma el primer plano de este paisaje a partir de dos promontorios coronados con sendas florestas a ambos lados de aquél (matorrales tupidos a la derecha y árboles singulares en el de la izquierda) y que obran de “apertura” hacia la vasta panorámica –en extensión y profundidad– que nos ofrece el artista. También resulta impactante el marcado des-

³⁹ La mayoría de la pintura paisajística de Rafael Salas pertenece a colecciones particulares –nacionales y foráneas– o se encuentra en el extranjero, por lo que resulta extremadamente difícil su conocimiento y ubicación.

nivel que formaliza en este primer plano, mediante principalmente dos recursos: el camino ubicado en la parte derecha que se prolonga desde el emplazamiento del espectador y que tras un ligero ascenso “desaparece” y, en segundo lugar, se avizora en la oquedad sita entre aquél y la mayor elevación del terreno en la parte izquierda, una parte de un río a juzgar por la blanca espumilla que genera en su superficie el fluir del agua.

El amplio segundo plano está conformado por una gran meseta central y la primera cadena de montañas más cercana al espectador. En aquella y excepto en su parte derecha repleta de quebradas, domina la planicie, respunteada por algunos árboles dispersos y campos de cultivo delimitados con perfectas figuras rectangulares.

En el tercer plano y en su parte derecha, la cumbre del nevado Chimborazo parece emerger majestuosamente tras la gran montaña que le antecede. Y en la parte izquierda de aquél y algo más retraído, asoma a su vez y casi difuminado, otro volcán.

Asimismo, compositivamente, cabe señalar cómo Salas introduce y guía visualmente al espectador hacia el volcán protagonista, primero mediante el camino ya señalado, siguiendo a continuación por las citadas quebradas –“prolongación” ideal de aquél- y que tal vez supongan el cauce de un río (¿el río del primer plano?), y las montañas que en pautadas elevaciones prosiguen hasta el nevado.

También compositivamente, remarcar que la masa vegetal que bordea la parte izquierda del camino en el primer plano, “divide” en dos espacios iguales a la obra. Al tiempo, el artista equilibra los numerosos elementos verticalizados (montañas y nevados, árboles, vegetación, etc.) con la horizontalidad que define la meseta central en el segundo plano y, el lago –o río- ya descrito, subrayado por la misma disposición de la vegetación sita en su orilla superior. E, igualmente, destacar que el celaje ocupa un tercio del total de la superficie del cuadro.

Varios son los recursos utilizados por el pintor para equilibrar el generalizado estatismo de este paisaje: el río ubicado en el primer plano con el suave movimiento del discurrir de su agua

(véase la espumilla citada) y, en ese mismo plano, el camino sito en la parte derecha con su ostensible desnivel, la vaporosa bruma que parece fluir en constantes volutas o, igualmente, el lento desplazamiento de las escasas nubes.

Cromáticamente, Salas utiliza los tonos más oscuros de la gama de los marrones, ocres y verdes principalmente, en los elementos vegetales y orográficos, sitos en el primer plano, creando así un cierto efecto de contraluz en relación a los tonos claros utilizados en el segundo y el tercer plano. Ello supone que los árboles, matorrales, rocas o elevaciones de terreno representados en el primer plano, tengan perceptivamente una considerable masa en comparación a los elementos formalizados en los otros dos planos, al tiempo que implica un efecto de considerable lejanía en estos últimos, y en donde predominan los tonos ocre-amarillentos, verdosos y azulados.

Y en relación, asimismo, con el cromatismo, formal y lumínicamente Salas crea una magistral atmósfera neblinosa que comienza en el segundo plano para mostrarse más densa en el tercero, con unos ligerísimos y delicuescentes timbres rosáceos en el cielo, apenas perceptibles; ello permite considerar que estamos en el amanecer. En los anteriores términos, esta peculiar atmósfera que crea el artista, supone para el espectador una suerte de ensoñación más o menos irreal ante esa visión: es la propia naturaleza, ahora representada como paisaje transfigurado, es decir, como símbolo de lo Infinito. Solamente unos signos de civilización, a saber, el camino a la derecha del primer plano y los campos de cultivo citados, parecen recordarnos que también el ser humano está presente y habita en esta sublime naturaleza...

Vista del Chimborazo, 1870



Vista del Chimborazo, 1870

Óleo sobre tela, 76,5 x 113,7 cm

Colección de Arte del Banco de la República – Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU),
Bogotá (Colombia).

Fuente: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/vista-del-chimborazo-ap4950>
(01.05.2021)

En esta otra versión del mismo volcán, Salas representa en el primer plano y ocupando tres cuartas partes del mismo a un río que, proviniendo frontalmente del segundo plano, curva hacia la derecha y discurre paralelo a la base del cuadro. En la parte izquierda de este plano, ubica el artista una tupida masa forestal con un camino que bordea al propio río y en el que se aprecia una gran cruz, uno de los símbolos románticos por excelencia.⁴⁰

⁴⁰ Como ya se ha señalado, en general y para un romántico, Dios es entendido en la acepción pietista, es decir, como un ente -lo Absoluto o lo Infinito- y sin dogmática *ecclesial*. Dicho lo cual y en el caso de Rafael Salas, Dios se vincularía en relación a la concepción católica im-

El segundo plano halla su comienzo a partir de la pequeña cascada en el centro del río, y abarcando en su parte derecha a la cerrada arboleda que circunda la orilla superior del mismo, las cadenas montañosas que están situadas inmediatamente detrás de esa vegetación. En la parte izquierda, una gran montaña con forma curvilínea y por la que en su ladera derecha asciende zigzageante un camino (en “diálogo” formal con los meandros del propio río), distinguiéndose algunas casas campesinas y, a la vera de estas, lo que parecen pequeños campos de cultivo. Por el contrario, la ladera izquierda de esa montaña, pierde su condición abovedada para mostrar con grandes grietas, unas caídas en precipicio como “cortadas a pico”.

En el tercer plano, destacan “allá a lo lejos” entre una densa bruma, otra cadena montañosa en “diálogo” formal con la anterior y, detrás de aquella, majestuosamente el propio Chimborazo. Arriba, el cielo mostrando algunas pequeñas nubes filiformes teñidas con una cierta intensidad de color rosáceo, ocupa casi la mitad de la superficie representada.

También compositivamente, el predominio de la horizontalidad en esta obra, básicamente establecida por el río, toda la parte derecha del segundo plano (el bosque a lo largo de la orilla del río y la cadena montañosa ubicada detrás de aquél) y la meseta apenas vislumbrada a la izquierda de la última cadena montañosa, es equilibrada por Salas con la imponente altitud del nevado, la cruz anteriormente reseñada, así como por la pronunciada elevación de algunos de los árboles singularmente ubicados en el paisaje.

Resaltar que el centro visual de la representación, viene establecido por la pequeña cascada en el río, obrando su extremo derecho de centro geométrico de la misma, ya que si trazamos una perpendicular ideal desde ese punto hasta la cumbre del Chimborazo -y que transcurriría atravesando la meseta anteriormente citada-, quedan delimitadas dos partes iguales en el cuadro. Asimismo, y al “cortar” en ambos extremos de la obra las respectivas

perante en el país, lo que implicaría una resemantización de dicho símbolo -la cruz-, tanto en su concepción como en su recepción al efecto y en el país. No obstante, ello no supone ninguna alteración de los postulados representacionales del paisajismo romántico.

continuaciones de las montañas, es la imaginación del espectador la que “prolonga” extensivamente a estas, enfatizando y confirmando así de una mayor amplitud al paisaje.

Otro aspecto a destacar en este paisaje es que, no obstante, el estatismo reinante, tanto el suave discurrir del agua del río y las múltiples ondulaciones que trazan sus dos orillas o, los requiebros del serpenteante camino ubicado en la ladera de la voluminosa montaña de la parte izquierda del segundo plano, equilibran con su dinamismo a esa predominante quietud.

Cromáticamente, Salas emplea en el primer plano de esta obra, colores oscuros principalmente de la gama de los marrones, verdes y ocres que, en el caso del cerrado bosque de la izquierda, le imprime perceptivamente una fuerte sensación de pesada masa, solo atenuada por la claridad del azul del río y su propia fluidez. En el segundo plano, aminora el artista la oscuridad de su paleta, introduciendo efectos lumínicos de ocre claro y marrones y verdes menos contundentes para, en el tercer plano, otorgar mayoritaria preeminencia a la gama y tonalidad de colores claros. En consecuencia, esta estudiada gradación supone dotar de una gran profundidad perspectiva a la representación del paisaje, mucho más acentuada por la bruma neblinosa que imprime al último plano.

Destacar igualmente, los timbres de color blanco que por efecto del reflejo de la luz, el artista imprime en diversos lugares del río, tales como en la cascada citada –particularmente vistosos- y en ambas orillas en la parte alta de aquél o, en determinados tramos del mismo y que, pautadamente, remedan a la espumilla producida por el fluir de su corriente.

Si la imponente mole del Chimborazo parece presidir este panorama natural confiriéndole un aura de sublimidad, son los elementos civilizatorios citados (cruz, camino, casas, campos sembrados), los que –en cierta medida- atenúan aquél intenso efecto al establecer una suerte de pintoresquismo con su presencia. No obstante, es el nevado con su muda *presencialidad* el que, una y otra vez, atrae la mirada del espectador y, suscitando en su sensibilidad la propia experiencia de su correspondencia con el Todo.

Corazón de los Andes (atribuido), siglo XIX⁴¹



Corazón de los Andes (atribuido), siglo XIX

Óleo sobre tela

Colección Arturo Vinuesa (Ecuador)

También este paisaje con el Chimborazo majestuosamente representado en el centro del tercer plano y con el mismo título que el anterior, es atribuido a Rafael Salas. Como es habitual en este pintor, el encuadre frontal y con un punto de vista elevado, resulta patente. Así y en el primer plano, resalta por su gran amplitud un lago visto en perspectiva, ya que hay un evidente desnivel entre el montículo ubicado en el extremo izquierdo del plano y el sito en una posición más central y descendente y, a su vez, dicho lago.

⁴¹ Agradezco a la Dra. Verónica Muñoz Rojas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión" en Quito, el haber realizado las gestiones oportunas para poder disponer de esta imagen en el presente artículo.

El primer montículo está bordeado por un sinuoso, a la par que, terroso camino, presentando en su parte más extrema al borde de la obra, un pequeño salto de agua que surge de entre una gran masa forestal. A su vez, y en su lado derecho, igualmente exhibe una tupida vegetación de entre la que sobresalen dos ralos árboles y sus onduladas raíces. Y más abajo, el segundo montículo está recubierto en su parte alta con un gran penco y un arbusto desfoliado; y a su pie, unas numerosas chumberas. A su vez, resaltar que entre ambos montículos, existe una suerte de pequeña meseta muy verde apenas entrevista que todavía acentúa más el desnivel citado.

En el segundo plano, predomina la planicie aunque atravesada por una profunda quebrada en su parte derecha y en el que se adivinan numerosas viviendas campesinas, algunos campos de cultivo, igualmente dos pequeños lagos y pequeñas columnas de humo que parecen indicarnos la quema de rastrojos. A la derecha de este plano, discurre diagonalmente una meseta con abundante vegetación (arbustos y numerosos y notoriamente espigados árboles), proyectando así una gran profundidad perspectiva al paisaje.

El tercer plano está constituido por grandes cadenas montañosas que a medida que se alejan, aumentan su altura y, al tiempo y por efecto de la distancia -brumosa incluida-, van perdiendo definición, destacando mayestáticamente el volcán Chimborazo. Al tiempo, el celaje que ocupa un tercio del total de la obra, aparece surcado por nubes que, en algunos casos, están ubicadas más abajo que la propia cumbre del nevado.

La suave luminosidad de este amanecer que tiene su origen en la parte izquierda del paisaje, reverbera diagonalizadamente en la superficie del agua del lago y tiñendo con un tono rosáceo a las cumbres y laderas de las montañas y de los volcanes, al igual que a las nubes.

El cromatismo en esta obra, está “alternado” entre colores oscuros y sus respectivas tonalidades (verdes, marrones y ocre principalmente) en el primer plano y parte del final del segundo, y colores de la gama más clara (azules, blancos, verde y ocre claros, rosáceo) en el propio primer plano (el gran lago) y el tercero.

También en este paisaje, el artista equilibra la horizontalidad inherente a todo paisaje con la verticalización que imprimen los árboles y su desnudo ramaje y, muy especialmente, los volcanes. Y en igual sentido, el estatismo imperante con el “movimiento” de las nubes, del ramaje de muchos árboles, de las diminutas columnas de humo y, sobretodo, el salto de agua en el extremo izquierdo del primer plano.

Corazón de los Andes es un paisaje que transmite la placidez, la serenidad y la paz que solo la perfecta integración entre naturaleza y civilización otorga. Una forma de vida en la que el ser humano establece una suerte de sincretismo con su entorno y, aunque tiene un claro componente de sobrevivencia y “economía” (campos de cultivo, el pescador en la parte inferior del lago, las cabañas), se muestra al mismo tiempo profundamente armónico con aquél y lo transmuta en un *lugar*. En definitiva, Salas y con esta obra, trasciende el mero marco de lo agradable para representar a lo bello, entendido este último, como experiencia y vida de *lo natural*, es decir, como sentimiento de/con el paisaje para, así, (re)unirnos a la totalidad que lo origina y nos crea; ser, en definitiva, *unidad*.

Chimborazo (atribuido), sin fecha



Chimborazo (atribuido), sin fecha

Óleo sobre tela
113 x 82 cm.

Colección particular (Ecuador)

En esta obra atribuida a Salas y a diferencia de las anteriormente comentadas, el artista recurre al formato vertical, además de representar a numerosos personajes –seis en total– con sus respecti-

vos equinos. Aquellos están ubicados en el primer plano, aunque con algunas diferencias pues, tres de los jinetes y por su aspecto, son criollos y parecen dirigirse en su descenso a paso quedo por el camino de notorio desnivel y que continua por la base del cuadro, abocándose hacia el espectador; el cuarto de este grupo está bastante retrasado y apenas se le distingue, justo en el recodo de esa pista forestal. Y todos ellos están a lomos de sus respectivas monturas y sin ninguna carga o fardo en estas por lo que puede colegirse que son viajeros.

Otros dos jinetes de atuendo y ciertos rasgos indígenas, figuran a pie de sus cargadas monturas, uno en actitud de arremangarse su pantalón en el centro de este plano y, el otro intentando sujetar a su montura desbocada y situado más a la izquierda. Al tiempo, ambos parecen encaminarse por el pedregoso sendero ascendente situado en ese sector y en el que en su extremo izquierdo, dos grandes árboles parecen obrar a modo de telón escénico para introducirnos en este paisaje.

Faltaría reseñar a un séptimo jinete que casi no se le vislumbra –solo su silueta, estableciendo así una escala con o en relación al entorno natural– en la muy marcada parte superior de ese camino y que, a mucha mayor altura (como en un tercer nivel) se corresponde a una montaña del segundo plano pues, los anteriores personajes descritos están localizados en el primero. Y ambas elevaciones están situadas y ocupan la mitad derecha de la obra, ostentado en sus cumbres sendas y cerradas arboledas, y que en el caso de la primera, la singularidad de sus árboles parece corresponder a la parte derecha del telón escénico antedicho.

El segundo plano y además de la anteriormente citada más posterior segunda montaña en la derecha, comprende en su parte izquierda a un tupido valle y en el que y entre esa floresta, se perciben varias elevaciones con bancos de niebla, más acentuados estos a medida que se aproximan al último plano.

Y en el tercer plano, completamente centrado, el Chimborazo aparece majestuoso, cubierto de nieve y con algunas nubes más bajas a su alrededor, otorgando así mayor magnitud a su ya de por si gran

presencialidad. En igual sentido y a su pie, algunas montañas, también envueltas con una tenue -pero palpable- brumosidad. Y en la parte superior de toda esa orografía, el cielo se muestra azul con algunas nubes completamente viradas en tonalidad rosácea.

Si se traza una perpendicular ideal desde el punto más álgido y central de la cumbre del nevado hasta la base de la obra, aquella se ubicaría en su descenso final en el pequeño espacio existente entre el jinete que manipula su pantalón y la montura de este, instaurando así dos partes iguales en el cuadro.

A diferencia de otros paisajes ya comentados, en este la horizontalidad no resulta tan patente, mientras que compositivamente cobran un especial protagonismo las numerosas diagonalizaciones existentes en los caminos y/o senderos del primer y segundo plano, ciertos perfiles de la vegetación y el arbolado del segundo plano y, las laderas de las montañas o las del nevado, sitios en el tercero. Sin embargo, sí está presente la dinámica verticalizada merced a los altos árboles ya citados en ambos extremos de la obra, el singular protagonismo del que está truncado en el primer plano y justo por encima de los jinetes más cercanos al espectador o, igualmente, la de las cadenas montañosas y la del propio Chimborazo.

Asimismo, Salas imprime un calculado equilibrio entre el estatismo que -en general- supone la representación de la propia naturaleza (excepción hecha del “movimiento” en las ramas y raíces de algunos árboles o el de las nubes), con el dinamismo que imprime en las diversas actitudes de los jinetes con sus monturas o, la diagonalización del camino más superiormente ubicado y que parece hallar su prolongación -dinámica- en el inicio de la cadena montañosa del tercer plano y emplazada en la base del nevado.

En casi todo el primer y segundo plano, cromáticamente resultan dominantes las tonalidades correspondientes a la gama de los verdes, marrones, ocre-amarillentos y azul. En el segundo plano, serían las de los azules, blanco y rosado. No obstante, el artista alterna magistralmente los espacios en que el efecto “masa” es patente al emplear colores oscuros (zonas boscosas), con otros más claros, equilibrando así aquél efecto (caminos) u otorgando lejanía a lo repre-

sentado (volcán y celaje). Destacar los timbres de color en las respectivas vestimentas de los jinetes (rojo y azul saturados), y en los troncos y ramas de determinados árboles (blanco) por efecto de la reverberación lumínica.

Y en relación a lo antedicho, la luz diagonalizada del amanecer –o atardecer– que incide desde la parte izquierda de la obra y dados los evidentes desniveles que presenta este paisaje, crea numerosas zonas de clarooscuro que, a su vez, dotan de volumen a las formalizaciones en las que incide (árboles, rocas, arbustos, caminos), además de efectivos espacios perspectivos entre aquellas y al conjunto de la representación.

Con esta obra, Salas nos ilustra de las dificultades y penurias que un viaje a través de la cordillera implicaba en aquella época, por esos caminos pedregosos y de marcados desniveles, al tiempo que, bordeados de abismales precipicios y en el entorno de una naturaleza ubérrima, a la par que atávica. Y a esta experiencia de carácter sublime que implicaba dicha travesía,⁴² cabe añadir la mayestática envergadura del Chimborazo que, desde la lejanía en que se encuentra, preside la escena. Sin embargo, ese efecto queda en parte amornado por el pintoresquismo que implican esos jinetes, y que el artista representa mayormente con su cabalgar quedo, presumiblemente conocedores de ese medio e integrados con cierta naturalidad en el mismo.

En definitiva y frente a una naturaleza feraz e intransitable, la necesidad de crear vías de comunicación que articulen el territorio y pongan en relación a sus habitantes, resulta prioritaria en esa época del joven estado-nación ecuatoriano. Así, este paisaje y además de sus resaltables valores estéticos y plásticos, simbólicamente parece apelar a esa menesterosidad, al tiempo que resulta –contemporáneamente contemplado– un efectivo testimonio de un pasado período histórico.

42 Véase sobre esta cuestión de lo sublime natural tan caro a la tradición plástica del romanticismo, el clásico tratado de 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, Parte segunda, pp. 42-66 y, Parte cuarta, pp. 95-111.

Conclusiones

La obra paisajística de Rafael Salas, significará un hito en la representación plástica de la naturaleza en Ecuador. Efectivamente, las nuevas concepciones –teóricas y prácticas– que sobre la representación pictórica impartió Ernest Charton durante sus dos estadias en Quito, al igual y en el mismo sentido que las desarrolladas por Edwin Church relativas a la estética romántica y su formalización en la ejecución del paisaje sublime, fueron decisivas en la formación de Rafael Salas como pintor paisajístico, al tiempo que supusieron el inicio de este género pictórico en el país. No obstante, esta nueva pintura de paisaje no será paulatinamente aceptada como género propio hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIX, tras un paulatino cambio de gusto.⁴³ Al tiempo, aquella irá objetando y, en consecuencia, progresivamente desplazando la estricta jerarquización de géneros que el clasicismo secularmente había impuesto, al igual que el propio proceso de creación artística. Por ello, también los “motivos” tradicionalmente representados, serán –en parte– cuestionados por no ser acordes con el nuevo espíritu de modernidad y progreso que las élites propugnaban.

Finalmente, quisiera señalar que estas nuevas obras, serán ulteriormente apropiadas y resemantizadas simbólicamente por parte de aquellas élites en clave de “paisaje nacional”, es decir, apelando y nombrándolas como representaciones del “territorio patrio”.⁴⁴

⁴³ Sobre la cuestión del gusto véase de Valeriano Bozal, *El gusto*, Madrid, Visor, 1999.

⁴⁴ Esa resemantización implicaba que cualquier paisaje concreto (de una región, de un lugar) e independientemente de la intencionalidad estética del artista, en realidad “representaba” al conjunto del territorio patrio y, por extensión, a toda la nación. Para una diacronía de la construcción nacional mediante la representación paisajística, véase de Alexandra Kennedy-Troya (coord.) *Escenarios para una patria: Paisajismo ecuatoriano 1850–1930*, Museo de la Ciudad-Fundación Municipal Museos, Quito, 2008.

Bibliografía

- AA.VV., *American Paradise. The World of the Hudson River School*, The Metropolitan Museum of Art (MOMA), New York, 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.
- ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica (FCE), México D.F., 1993.
- ARNALDO, Javier, *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*, Visor, Madrid, 1990.
- AYALA MORA, Enrique, "La Revolución Marcista", *Nueva Historia del Ecuador. Época Republicana I, Volumen 7*, editado por Enrique Ayala Mora, Corporación Editora Nacional/Editorial Grijalbo Ecuatoriana Ltda., Quito, 1990, pp. 178-183.
- , *García Moreno. Su proyecto político y su muerte*, Universidad Andina Simón Bolívar/Paradiso editores, Quito, 2016.
- BORJA GONZÁLEZ, Galaxis, "Sois libres, sois iguales, sois hermanos". Sociedades democráticas en Quito de mediados del siglo XIX", *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas - Anuario de Historia de América Latina*, 53 (2016), pp. 185-210.
- , "Artistas, artesanos, liberalismo y sociabilidades republicanas en Ecuador, 1845-1859", *Procesos. Revista ecuatoriana de historia*, n° 48 (julio-diciembre 2018), pp. 17-48.
- BOZAL, Valeriano: *El gusto*, Madrid, Visor, 1999.
- BURKE, Edmund, [1797] *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.

BURY, John B., *La idea de progreso*, Alianza, Madrid, 1986.

CAMPILLO, Antonio, *Adiós al progreso. Una meditación sobre la historia*, Anagrama, Barcelona, 1985.

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.

CASTRO VELÁZQUEZ, Juan, *Pintura Costumbrista Ecuatoriana del siglo XIX (de la Colección Castro y Velázquez)*, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP), Cuaderno de Cultura Popular N° 16, Quito, 1990.

DÁVILA VÁSQUEZ, Jorge, (texto del catálogo) *Ernest Charton: Un pintor corógrafo*, Banco de Crédito, Quito, 1998.

Discursos pronunciados en la sesión pública de exhibición por los miembros de las Sociedades Democráticas de Ilustración, de Miguel de Santiago y Filarmónica, en el sétimo aniversario del 6 de marzo de 1845, Imprenta de F. Bermeo, Quito, 1852.

Discursos pronunciados por los miembros de la Sociedad de Ilustración, de la del presente año de 1853 en el local de las sesiones de la Sociedad de Ilustración Escuela Democrática Miguel de Santiago y de la Sociedad Hipocrática en el día seis de marzo, Imprenta del Gobierno, Quito, 1853.

FERNÁNDEZ-SALVADOR, Carmen, "La invención del arte colonial en la era del progreso: crítica, exposiciones y esfera pública en Quito durante la segunda mitad del siglo XIX", *Procesos. Revista ecuatoriana de historia*, n° 48 (julio-diciembre 2018), pp. 49-76.

FITZELL, Jill, "Teorizando la diferencia en los Andes del Ecuador: viajeros europeos, la ciencia del exotismo y las imágenes de los indios", en Blanca Muratorio, editora, *Imágenes e Imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, Siglos XIX y XX*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-Sede Ecuador (FLACSO), Serie Estudios-Antropología, Quito, 1994, pp. 25-73.

GODE – VON AESCH, Alexander, *El Romanticismo alemán y las ciencias naturales*, Espasa – Calpe, Buenos Aires, 1947.

GUERRERO, Juan Agustín, *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*, Imprenta Nacional, Quito, 1876.

HALLO, Wilson, *Imágenes del Ecuador del siglo XIX. Juan Agustín Guerrero 1818-1880*, Texto e investigación, Colección Fundación Hallo, Ediciones del Sol y Madrid: Espasa-Calpe SA., Quito, 1981.

HENDERSON, Peter V.N., *Gabriel García Moreno y la formación de un Estado conservador en los Andes*, Corporación para el Desarrollo de la Educación Universitaria (CODEU), Quito, 2010.

HERDER, Johann Gottfried von, [1784-1791] *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1959.

KENNEDY-TROYA, Alexandra, "Del Taller a la Academia. Educación artística en el siglo XIX en Ecuador", *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, N° 2, (1992), pp. 119-134.

-----, "Álbumes de estampas, coleccionismo privado y relato nacional", en Alexandra Kennedy-Troya, *Élites y la nación en obras. Visualidades y arquitectura en Ecuador 1840-1930*, Cuenca, Universidad de Cuenca/Casa de la Cultura Ecuatoriana-Núcleo del Azuay, Cuenca, 2015, pp. 101-140.

-----, (coord.) *Escenarios para una patria: Paisajismo ecuatoriano 1850-1930*, Museo de la Ciudad-Fundación Municipal Museos, Quito, 2008.

LLORENS, Tomás, (Comisario) *Explorar el Edén. Paisaje americano del siglo XIX*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2000.

MURATORIO, Blanca, "Nación, identidad y etnicidad: imágenes de los indios ecuatorianos y sus imagineros a fines del siglo XIX", en Blanca Muratorio, editora, *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, Siglos XIX y XX*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-Sede Ecuador (FLACSO), Serie Estudios-Antropología, Quito, 1994, pp. 109-196.

NAVARRO, José Gabriel, *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*, Dinediciones, Quito, 1991.

NAVAS SANZ DE SANTAMARÍA, Pablo, *El viaje de Frederic Edwin Church por Colombia y Ecuador; abril-octubre de 1853*, Villegas Editores, Bogotá, 2008.

- NISBET, Robert, *Historia de la idea de progreso*, Gedisa, Barcelona, 1981.
- PÉREZ ARIAS, Trinidad, "Modos de aprender y tecnologías de la creatividad: El establecimiento de la formación artística académica en Quito: 1849-1930", en *Academias y Arte en Quito 1849-1930*, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión / Museo de Arte Colonial, Quito, 2017.
- PUIG PEÑALOSA, Xavier, "Una introducción a la recepción y adaptación de la estética romántica en el Ecuador decimonónico: la influencia de Herder y la estética romántica de lo sublime en la literatura y la pintura de paisaje", *Estudios de Filosofía*, 52, Antioquia, 2015, pp.161-180.
- , "Algunos apuntes para una estética literaria según Juan León Mera: entre romanticismo y neoclasicismo", *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, n° 47 (enero-junio 2018), pp. 33-57.
- REY MÁRQUEZ, Juan Ricardo y BANEGAS CARRASCO, Carolina, *Noticias iluminadas: arte e identidad en el siglo XIX*, (catálogo exposición), Alcaldía Mayor de Bogotá/Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá, 2011.
- RIVIALE, Pascal, "Ernest Charton, les voyageurs et la pintura costumbrista en Équateur: une histoire interactive au XIXe siècle", *HISTOIRE(S) de l'Amérique latine (HISAL)*, vol. 6, article n°2, (2011), pp. 1-40.
- RODRÍGUEZ CASTELO, Hernán, *García Moreno*, Paradiso editores, Quito, 2015.
- SALGADO, Mireya y CORBALÁN DE CELIS, Carmen, *La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX*, Instituto de la Ciudad, Quito, 2012.
- SANZ, José M., "Esposicion publica de 1862", *El Iris. Publicacion literaria, científica i noticiosa*, (Agosto de 1862), Imprenta del Pueblo, Quito, pp. 322-324.
- 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.
- , [1809] *La relación del arte con la naturaleza*, SARPE, Madrid, 1985.
- SCHILLER, Friedrich, [1803] "Sobre el uso del coro en la tragedia" en *Escritos sobre estética*, Edición y estudio preliminar de Juan Manuel Navarro Cordón, Madrid, Tecnos, Madrid, 1991.

SUÁREZ, José Bernardo, *Tesoro Americano de las Bellas Artes. Plutarco del Artista Americano*, Santiago, Imprenta Chilena, 1872, <http://www.libros.uchile.cl/files/presses/1/monographs/443/submission/proof/46/index.html> (19.04.2021).

VARGAS, José María: *Los pintores quiteños del siglo XIX*, Editorial Santo Domingo, Quito, 1971.

WARNING, Rainer, (Editor), *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, 1989.

Webgrafía

CHARTON, Ernest, “Aventures d’un peintre francais dans l’Amérique méridionale. Séjour a l’île Floriana.- Guayaquil. - Quito”, antologizado, presentado y comentado por un narrador sin identificar en el semanario *L’Illustration, Journal Universel*, N°418, Vol. XVII, 1er. Mars 1851, París, pp. 135-138, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.c008845598&view=1up&seq=146&size=150> (12/08/2021).

-----, *Vol d’un navire dans l’Océan Pacifique, en 1848, raconté par Ernest Charton, l’un des passagers*, Typographie de Firmin Didot frères, Paris, 1854, http://bdigital.bnpp.gov.pe/bnp/recursos/2/flippingbook/xz_1000062603_031_005/files/assets/basic-html/page-3.html# (12/08/2021).

-----, “Quito (République de l’Équateur)”, *Le Tour du Monde, Nouveau Journal des Voyages*, n° 391, mars 1862, en el volumen recopilatorio correspondiente al Premier Semestre, Librairie de L. Hachette et Cie., París, 1867, pp. 401-416, https://books.google.com.ec/books?id=qAscAQAA-MAAJ&pg=PA401&hl=es&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false (13/08/2021).

HUMBOLDT, Alexander von, *Cosmos: ensayo de una descripción física del mundo, vertida al castellano por Bernardo Giner y José de Fuentes*, Tomo II, Imprenta de Gaspar y Roig Editores, Madrid, 1874, <https://archive.org/details/cosmosensayodeun02humb/page/n6> (10/05/2021).

-----, [1905] *Cartas Americanas*, Compilación, prólogo, notas y cronología de Charles Minguet, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1998, pp. 75-92, <https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/Cartas%20americanas%20Humbolt.pdf> (13/04/2021).

LIRA RECABARREN, Pedro Francisco, “Las Bellas Artes en Chile. Estudio hecho por el joven don Pedro Francisco Lira Recabarren, a principios de 1865”, *Anales de la Universidad de Chile*, 28 (ene.-jun.1866), pp. 276-292, <https://anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/20037/21197> (20.04.2021).

VISTA DEL CHIMBORAZO, *ca.*1860-1870, Colección de Arte del Banco de la República – Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU), Bogotá (Colombia), <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/vista-del-chimborazo-ap4949> (01.05.2021).

VISTA DEL CHIMBORAZO, 1870, Colección de Arte del Banco de la República– Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU), Bogotá (Colombia), <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/vista-del-chimborazo-ap4950> (01.05.2021)



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, "Romanticismo y pintura de paisaje en el Ecuador decimonónico: el caso de Rafael Salas (1826-1906)", *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, vol. C, N°. 207, enero – junio 2022, Academia Nacional de Historia, Quito, 2022, pp.13-49