



BOLETÍN DE LA ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

**Volumen C Nº 208-A
Julio-diciembre 2022
Quito-Ecuador**



BOLETÍN DE LA ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

**Volumen C
Nº 208-A**

**Julio–diciembre 2022
Quito–Ecuador**

ERNEST CHARTON Y LA RENOVACIÓN PICTÓRICA DEL SIGLO XIX ECUATORIANO. UNA APROXIMACIÓN ESTÉTICA Y ARTÍSTICA A CUATRO VISTAS DE GUAYAQUIL¹

Xavier Puig Peñalosa²

Resumen

Una de las principales características del contexto artístico en el Ecuador de mediados del siglo XIX, es la completa ausencia de escuelas al efecto, supliéndose esta carencia por el aprendizaje, repetitivo, muchas veces y, sin apenas variación, en los talleres. Además, y en lo correspondiente a la pintura, la temática religiosa o los retratos de familias aristocráticas, eran los géneros mayormente practicados. No obstante, será a partir de las estadias del pintor costumbrista Ernest Charton -en 1849 y de 1862 a 1864- o, de las del romántico Edwin Church -en 1853 y 1857- en el país, las que -muy especialmente y en primera instancia- implicarán un rotundo cambio en la representación plástica propia, al enseñar nuevas y más modernas técnicas pictóricas a toda una generación de artistas ecuatorianos. Por ello y en este trabajo, se expone el magisterio ejercido por Ernest Charton al respecto y, su importante contribución e influencia en la renovada plástica del Ecuador.

1 Recibido: 08/07/2022 // Aceptado: 10/11/2022

2 Doctor en Filosofía y Profesor Titular en Estética y Teoría de las Artes, Universidad del País Vasco/EHU (España) -actualmente investigador independiente- y, Miembro Correspondiente Extranjero de la Academia Nacional de Historia del Ecuador. Entre las publicaciones de temática ecuatoriana destacan, "Rafael Troya: estética y pintura de paisaje", "Algunos apuntes para una estética literaria según Juan León Mera: entre romanticismo y neoclasicismo", "Análisis estético y artístico de cinco pinturas de paisaje de Rafael Troya (1845-1920)", "Biopolítica, higienismo y poder: el caso del noticiero "Ecuador Noticiero Ocaña Film 1929", "Apreciaciones sobre dos escritos de Luis A. Martínez: La pintura de paisaje en Ecuador (1898) y A la costa (1904)", "Los grabados en madera "Hombres del Ecuador" (1937) de Eduardo Kingman en su contexto de creación. Análisis de cuatro grabados" y, "Romanticismo y pintura de paisaje en el Ecuador decimonónico: el caso de Rafael Salas (1826-1906)" xavier.puig@ehu.eus

Palabras clave: Ernest Charton, pintura ecuatoriana siglo XIX, costumbrismo, estética, *vistas* de Guayaquil.

Abstract

One of the main characteristics of the artistic context in Ecuador in the mid-nineteenth century is the complete absence of schools for this purpose, supplying this lack by learning, repetitive many times and with little variation, in the workshops. In addition and in what corresponds to painting, religious themes or portraits of aristocratic families, were the genres mostly practiced. However, it will be from the stays of the costumbrista painter Ernest Charton -in 1849 and from 1862 to 1864- or, from those of the romantic Edwin Church -in 1853 and 1857- in the country, which -very especially and in the first instance - will imply a resounding change in the plastic representation itself, by teaching new and more modern pictorial techniques to a whole generation of Ecuadorian artists. For this reason and in this work, the teaching exercised by Ernest Charton in this regard is exposed, as well as his important contribution and influence in the renewed plastic arts of Ecuador.

Keywords: Ernest Charton, 19th century Ecuadorian painting, customs, aesthetics, *views* of Guayaquil.

Introducción

A lo largo del siglo XIX y tras la estela que supuso el largo viaje de Alexander von Humboldt por el continente sudamericano y el Caribe a principios de esa centuria, añadido al impacto de sus primeras publicaciones sobre ese periplo, un sin número de viajeros de variada procedencia arribarán a dicho continente: artistas, científicos, diplomáticos, militares, ilustradores, comerciantes, aventureros y, en algunos casos, reuniendo dos o más de esas características como

en el caso de los comisionados por diversas potencias atendiendo a sus respectivos intereses geopolíticos. Al tiempo, estos viajeros dejarán constancia, bien escrita (memorias de viaje, cartas o crónicas, tratados científicos) o gráfica (ilustraciones, cuadros, fotografías, mapas) de sus respectivos periplos por las jóvenes naciones sudamericanas. Ese registro incluía a sus habitantes y costumbres -aborígenes o no-, a la peculiar y novedosa geografía continental avistada (costas, selvas, cordilleras, volcanes, ríos, fauna), así como a las ciudades o poblados visitados.

Y es en este contexto donde ubicar a la figura de Ernst Charton como prototipo del artista-viajero pues, sus dos viajes al “nuevo continente”, así como su extensa itinerancia por numerosos países del mismo o, su prolongada residencia en varios de ellos, le acreditan como tal a pesar de que, como se señalará a continuación, su primera estadía en Ecuador fuese causada por un dramático episodio.³

Primera estadía de Ernst Charton en Ecuador (1849-1851)

El 14 de febrero de 1849, Ernst Charton y otros pasajeros y tripulantes de la goleta “La Rosa Segunda”, desembarcan en la ciudad de Guayaquil tras su rescate por otra goleta de la Isla de San Carlos (Archipiélago de las Galápagos) donde, tras sesenta y cinco días de extrema penuria, habían sido abandonados con engaños y a

³ No es la finalidad del presente escrito ofrecer una biografía del artista, si no y como ya se ha señalado, explicitar la importante influencia que su magisterio significó para una importante generación de, a la sazón, jóvenes artistas plásticos ecuatorianos. Además, no se ha localizado ni se tiene conocimiento de la existencia de una biografía acreditada del artista, solamente algunas referencias biográficas en las que y en bastantes casos, se han detectado inexactitudes o errores en fechas, países o ciudades visitadas por el artista u otras cuestiones relacionadas con su vida. No obstante y en relación a su biografía, seleccionadamente, véanse los siguientes trabajos elaborados a partir de datos obtenidos de fuentes primarias o debidamente documentados: 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): 1-40, con numerosas ilustraciones costumbristas de “tipos” realizadas o atribuidas a Ernest Charton y de otros artistas coetáneos de aquel; A. Darío Lara, *Viajeros franceses al Ecuador en el siglo XIX*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Vol. 1, Quito, 1972, pp. 103-149 (hay una reedición de 1987) y, del mismo autor, “Ernest Charton, Première Partie”, *Présentation de Claude Lara, apuntes. Ecuador: arqueología y diplomacia*, martes 21 de julio de 2015, <http://arqueologia-diplomacia-ecuador.blogspot.com/2015/07/ernest-charton-premiere-partie.html> (20.01.2021)

su suerte por el piloto y dos marineros de su propia embarcación. En Guayaquil y gracias a la ayuda del cónsul francés Girardot⁴ y de Juan Antonio Gutiérrez y Sicouret, acaudalado ciudadano argentino radicado en esa ciudad, puede recobrase y sobrevivir pintando, hasta que el 23 de septiembre de ese mismo año parte hacia Quito, llegando a la capital quince días después.⁵

Durante su estadía en Quito y que se prolonga durante casi un año, Charton imparte un breve curso de pintura –treinta y seis lecciones- a más de treinta pintores (“*maestros pintores*”) en activo de

4 Fundamental para esa ayuda consular fue el hecho que el hermano del artista, Édouard, fuese a la sazón, Consejero de Estado, al tiempo que fundador y editor de la reconocida publicación de viajes y exploración *Le Tour du Monde* (publicada de 1860 hasta 1941), así como de la Revista especializada en conocimiento práctico y artístico denominada *L'Illustration* (ídem de 1843 hasta 1944) y, de la enciclopédica *Le Magasin Pittoresque* (ídem de 1833 hasta 1938), entre otras. El propio Charton colaboraría esporádicamente en estas revistas con escritos e ilustraciones, bien propios, bien reelaborados para su imprimación por los “diseñadores” de las respectivas publicaciones a partir de los croquis o dibujos remitidos por el artista (véase nota siguiente).

5 Charton y otros pasajeros, habían fletado “La Rosa Segunda” en Valparaíso (Chile) con la intención de dirigirse a California, iniciando su singladura desde esa ciudad el 25 de octubre de 1848. Todo este dramático periplo se encuentra relatado en un escrito del propio Charton titulado “Aventures d’un peintre français dans l’Amérique méridionale. Séjour a l’île Florian.- Guayaquil. - Quito”, antologizado, presentado y comentado por un narrador sin identificar en el semanario *L'Illustration, Journal Universel*, N°418, Vol. XVII, París, 1er. Mars 1851, pp. 135-138, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.c008845598&view=1up&seq=146&size=150> (24.01.2021). Esta narración se presenta ilustrada con seis dibujos, indicándose en el sumario de la publicación que la autoría de los mismos es de Ernest Charton; no obstante, aquellos y en su mayoría, están firmados por otras personas, lo cual me lleva a colegir que fueron reelaborados por los “diseñadores” de dicha publicación a partir de los originales del artista, práctica bastante habitual en este tipo de ediciones. Tres años más tarde, Charton publicaría más pormenorizadamente esta dramática experiencia mediante cuatro entregas en la misma revista y, con el título de “Vol d’un navire dans le grand Océan. Récit d’un passager”. Véase de dicha publicación el N° 571 -Vol. XXIII, París, 4 Février 1854, pp. 75-76; el N° 572 - Vol. XXIII, París, 11 Février 1854, pp. 94-95; el N° 574 - Vol. XXIII, París, 25 Février 1854, pp. 127-128 y, el N° 575 - Vol. XXIII, París, 4 Mars 1854, pp. 134-135, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.b000359264&view=1up&seq=139&size=125> (26.01.2021). E igualmente en formato libro y con el título de *Vol d’un navire dans l’Océan Pacifique, en 1848, raconté par Ernest Charton, l’un des passagers*, París, Typographie de Firmin Didot frères, 1854, http://bdigital.bnpp.gov.pe/bnp/recursos/2/flippingbook/xz_1000062603_031_005/files/assets/basic-html/page-3.html# (27.01.2021). Anotar que este último texto se tradujo al español y, se publicó con el título de “Robo de un buque en el Gran Océano. Narración de un pasajero” en el periódico *El Correo de Ultramar, Parte Literaria Ilustrada*, Nos. 60, 62, 63 y 64, París, 1854, en Eugenio Pereira Salas, *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano*, Ediciones de la Universidad de Chile/Fundación Andes, Santiago, 1992, nota 4, p. 331. Erróneamente se cita en dicha nota a Madrid como lugar de publicación del citado periódico en lengua española, siendo sus editores-propietarios X. de Lassalle y Melán con sede en París.

la ciudad,⁶ “de los cuales algunos contaban de cuarenta a cincuenta años de ejercicio i a los cuales no faltaba más que la teoría para ser buenos pintores i cuya manera de trabajar no carecía de habilidad”.⁷

Y es que, a falta de una academia de pintura, se aprendía el oficio en los talleres de los maestros mediante la práctica en el copiado de obras ya existentes o en el de las imágenes, reproducciones a su vez de otras y, correspondiendo casi todas ellas al género religioso. Ejemplo de ello, será el taller del reconocido Antonio Salas, “el decano de los pintores quiteños” en palabras de Charton, y en el que

6 “En 1849 se organizó en Quito el Liceo de Pintura bajo la dirección e iniciativa del dibujante francés Ernesto Chartón. Fue la simiente de que brotó, como árbol espontáneo, la Escuela democrática “Miguel de Santiago” [fundada el 31 de enero de 1852; son sabidos los ideales republicanos profesados por Charton], en José María Vargas, *Los pintores quiteños del siglo XIX*, Editorial Santo Domingo, Quito, 1971, p. 11. La denominación de “Liceo de Pintura” es utilizada por varios autores contemporáneos, bien citando a Vargas o citando a otros investigadores; no obstante y hasta la fecha no tengo conocimiento de ninguna fuente primaria que pueda corroborar tal denominación y sus correspondientes connotaciones institucionales y académicas. Además y siguiendo lo expuesto en el propio escrito de Charton al respecto, entiendo que solo cabe hablar de una “*academia improvisada en Quito*”, dadas las características de la misma. Y sobre la Escuela democrática “Miguel de Santiago” y dada su importancia en la política y cultura del Ecuador decimonónico véase, *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; 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 (1), (2016):185-210, (especialmente 185-204) y, de la misma autora “Artistas, artesanos, liberalismo y sociabilidades republicanas en Ecuador, 1845-1859”, *Procesos. Revista ecuatoriana de historia*, 48, (2018):17-48 (especialmente 17-26). Retomando el libro de José María Vargas referenciado y a continuación de la cita anteriormente transcrita, el autor relata la visita de Charton al taller de Antonio Salas, “Los pintores quiteños...”, cit., pp. 16-19, a partir de la traducción realizada de la parte correspondiente a este episodio del artículo del propio Charton titulado “Quito (République de l'Équateur)” y, publicado en *Le Tour du Monde. Nouveau Journal des Voyages*, n° 391, Mars 1862. volumen recopilatorio correspondiente al Premier Semestre, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie., 1867, pp. 401-416, https://books.google.com.ec/books?id=qAscAQAAAMAAJ&pg=PA401&hl=es&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false (02.02.2021). Como se indica en la nota 16, *a priori* existe una contradicción cronológica entre ese encuentro de Charton con Antonio Salas y la fecha en que según el primero tuvo lugar, tal y como consigna en su artículo citado.

7 Agradezco a Gloria Cortés Aliaga, Historiadora del Arte, Curadora del Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago de Chile e investigadora, su amabilidad al facilitarme una reproducción del escrito de Charton titulado, “Folletín. Una academia improvisada en Quito por Ernesto Charton en 1850 (Fragmento inédito de sus viajes)”, y publicado en el periódico *El Ferrocarril*, Santiago, en tres entregas correspondientes al 6, 7 y 8 de diciembre de 1860, números 1.534, 1.535 y 1.536 respectivamente; la cita del texto con su grafía original –al igual que las siguientes que se expondrán–, corresponde al N° 1.535, Año V, del 7 de diciembre de 1860 de dicho periódico.

este impartirá dos lecciones prácticas, pintando el retrato de la hija mayor del propio Salas como modelo del natural (“*cabeza del natural*”), no sin antes enseñar a los asistentes “*a componer una paleta a la europea*”, es decir, la mezcla de los colores básicos y derivados para poder ejecutar un tratamiento cromático más enfático y “vivo” en las obras, acorde a las nuevas concepciones que sobre el color estaban en boga en la plástica europea más moderna.

Con el objeto de intentar suplir esta carencia de academia, al tiempo de que los asistentes pudiesen seguir “*trabajando solos con provecho*” en su ausencia, Charton organiza su curso⁸ comenzando por los necesarios fundamentos teóricos para proseguir con su aplicación práctica a partir del *natural*; en sus propias palabras:

Despues espliqué que el método adoptado por los antiguos maestros i los grandes artistas modernos era comenzar por la perspectiva i pasar lo mas pronto posible al estudio de la naturaleza (...) les espuse que dividiría aquel curso en ocho lecciones de perspectiva teorica i una de practica del natural ejecutada por mi en presencia de todos los estudiantes, doce lecciones de cabeza del natural para enseñarles el arte del retratista, dos lecciones de pintura ejecutada por mi, ademas doce lecciones de academia del natural.⁹

Según relata el propio Charton, los “*maestros pintores*”¹⁰ que-

8 A falta de un local al efecto, Charton desarrolla su magisterio en el escenario de un modesto y descuidado teatro gracias al auspicio de Ángel Ubilla, protector de las artes y “ex-zapatero llegado a ser abogado a fuerza de perseverancia i esfuerzo”. Un poco más adelante y en el mismo escrito, el artista expresa su asombro de que al querer impartir “las lecciones académicas del natural”, no encontrase a nadie dispuesto a hacer de modelo desnudo pues, “en Quito, nunca se había visto dibujar a un hombre desnudo; la idea solo de servir de modelo ofendía a todos; el mas torpe i el mas pobre se habria creído deshonorado presentándose desnudo delante de una sociedad”; al final solventaría dicho anacronismo contratando a un marinero anciano y alcohólico para esa sesión de “academia del natural”. Para ambas citas, Ernest Charton, “Folletín...”, cit.

9 “Folletín...”, cit.

10 La importancia de este magisterio de Charton en los jóvenes maestros que asistieron a esta “*academia improvisada*” 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”, José Gabriel Navarro, *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*, Dinediciones, 1991, Quito, p. 231.

daron asombrados por el método que él empleaba al pintar, opuesto al de ellos e, igualmente, resultaba patente el afán pedagógico que imprimía a su magisterio al interrelacionar en sus clases los aspectos teóricos con la propia práctica artística:

Yo no solo empleaba toda la primera hora en dibujar lo mas correctamente posible, sino que en la segunda hora comenzaba a pintar por las sombras más subidas, cuando ellos al contrario principian por la mayor luz, trabajando en telas preparadas con tintas cargadas. Al mismo tiempo que trabajaba, hacía todas las observaciones teóricas posibles, a fin de que los alumnos aprovecharan.¹¹

Igualmente y en ese anhelo de contribuir a una actualizada formación pictórica, Charton y en el homenaje que le ofrecieron con motivo de su despedida, aconsejará a sus alumnos que evitaran las envidias y rivalidades tan generalizadas “*en la jente de nuestra profession*”, al tiempo que les recomendaba, encarecidamente, que viajasen para ejecutar sus obras “*en los países mismos en que éstas se vendian*” para obtener así un mayor beneficio pero, sobre todo, porque muy probablemente coincidirían con “*algunos artistas que viniendo de Europa hubieran tenido una buena escuela i pudieran por lo tanto darles ideas nuevas i hacerles progresar en su arte; [pues] viajando se aprende siempre*”.¹²

A tenor de este último consejo, Charton manifiesta su concepción moderna sobre la creación artística y el propio artista. Efectivamente, la necesidad de estar permanentemente abierto y receptivo hacia nuevas formas o corrientes plásticas contemporáneas,¹³ al igual que la práctica viajera como una forma de conoci-

¹¹ “Folletín...”, cit.

¹² Ernest Charton, “Folletín...”, *El Ferrocarril*, Santiago, Año V, N° 1.536, 8 de diciembre de 1869.

¹³ Esta “modernidad” de Charton, no es ajena a la “idea de progreso” en su acepción cultural, al tiempo que supone una rotunda toma de partido por los *modernes*, en el importante debate iniciado en Francia -siglo XVII- conocido como la *Querelle des Anciens et Modernes*, y que atraviesa a la creación artística europea hasta la superación de la hegemonía clasicista por el romanticismo. Sobre el origen y desarrollo en Francia de esta polémica, véase de Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice 1680-1814*, Albin Michel, Bibliothèque de “L'Évolution de l'Humanité”, Paris, 1994; Marc Fumaroli, *Las abejas y las arañas. La Querrela de los Antiguos y los Modernos*, Acantilado, Barcelona, 2008; sobre el consiguiente debate y su superación, Simón Marchán Fiz, *La disolución del clasicismo y la*

miento, no solo artístico, sino también vital, indica y constituye una nueva mentalidad que halla en lo dinámico y, por tanto en el cambio, su propia razón de ser.

Y consejos que, posteriormente, serán aplicados por una parte de la nueva generación de pintores ecuatorianos¹⁴ que, y entre otros, practicarán el novedoso género paisajístico tanto en su acepción pintoresca como romántica, esta última merced a la decisiva influencia y enseñanza del pintor norteamericano Edwin Church de la denominada Escuela del Río Hudson que, en sus dos visitas a Ecuador -1853 y 1857- ejerció en Rafael Salas, hijo de Antonio Salas, convirtiéndose así este artista en el pionero de dicho género en el país. A destacar en esta generación de pintores que representaron a la naturaleza ahora como “paisaje”,¹⁵ al propio Rafael Salas, a Rafael Troya, Luis A. Martínez y Joaquín Pinto.

construcción de lo moderno, Ediciones Universidad de Salamanca, Metamorfosis 10, Salamanca, 2010.

14 Ejemplo de ello es que, “muchos de los alumnos de Charton se instalaron, posteriormente, en Chile en las ciudades de Santiago, Concepción, Talca y el puerto de Valparaíso. Artistas emergentes en la escasa escena nacional del período, los quiteños suplieron una necesidad de la joven élite chilena, concentrada en el retrato y la incorporación del paisaje, heredado por la presencia de los llamados ‘pintores viajeros’”, en Gloria Cortés Aliaga y Francisca Del Valle Tabatt, “Circulación y transferencia de la imagen: pintura quiteña en Chile en el siglo XIX”, en VV.AA., *Arte Quiteño más allá de Quito. Memorias del Seminario Internacional*, Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito (FONSAL), Quito, 2010. Y en relación a esta “emigración” de pintores ecuatorianos a Chile, el propio Charton finalizará su última entrega del folletín mencionado con estas palabras: “A mi vuelta a América en 1855, esto es, cinco años después, he encontrado en la costa [Valparaíso] a algunos de mis antiguos alumnos de Quito que en otro tiempo apénas ganaban lo suficiente para comprar pan i que ahora estaban vestidos como petrimetros con botas de charol, sombreros franceses, reloj, cadena de oro, etc. Uno de ellos se habia casado en una familia rica de Concepcion; otros habian ganado ya bastante dinero para poder regresar a su patria o hacer un viaje por Francia e Italia; todos en jeneral me daban las gracias por los consejos que les habia dado”, en *El Ferrocarril*, Santiago, Año V, N° 1.536, 8 de diciembre de 1869.

15 Obviamente, un “paisaje” no es un ente que exista por sí mismo, objetivamente, sino que lo es en relación a un sujeto que proyecta en la Naturaleza sus propios valores o los de la sociedad y/o cultura de su tiempo. Es decir, “definir un paisaje quiere decir afrontar el tema de la valoración estética según los parámetros de la memoria histórica, colectiva y psíquica. Cada reflexión estética del paisaje esconde una relación entre la realidad de los lugares y las determinaciones ofrecidas por las categorías estéticas que, haciendo referencia a las cosas, se convierte en teoría del paisaje en sí misma. Los paisajes reales son, precisamente y por el hecho de ser juzgados, expresiones prácticas de aquellas teorías”, en Raffaele Milani, *El arte del paisaje*, Edición de Federico López Silvestre, Editorial Biblioteca Nueva, Paisaje y Teoría 3, Madrid, 2007, p. 116. A tenor de lo transcrito y en el contexto histórico que se está desarrollando, las categorías estéticas que determinan esa aprehensión y consiguiente represen-

Tras visitar algunas poblaciones del interior del Ecuador (Riobamba, Bodega [Babahoyo]), Charton viajaría a Santiago de Chile (octubre de 1851), Lima (enero de 1852),¹⁶ realizando a continuación y en ese mismo año, una breve visita a algunos países de Centroamérica (Panamá, Guatemala y El Salvador), regresando a continuación a París. Durante este periplo, el artista ejecutará numerosas obras de diversos géneros -retratos, paisajes naturales y *vistas* urbanas, escenas costumbristas- y en distintas técnicas -óleo, pastel, acuarela- que llevará consigo a Francia.¹⁷ Y ya en la capital francesa, realizará distintas obras, fundamentalmente acuarelas de “tipos y costumbres” a partir de los numerosos apuntes y croquis llevados a cabo durante su periplo americano.

Segunda estadía de Ernst Charton en Ecuador (1862-1864)

A principios de 1855, nuevamente el artista viaja a Sudamérica, ahora con su familia, instalándose primero en Santiago de Chile y, tras una corta estadía, se trasladan a la ciudad de Valparaíso hasta aproximadamente los últimos meses de 1859. Y será en 1862 cuando en solitario, viaje nuevamente a Ecuador para, desde Guayaquil, establecerse en Quito, prolongando su estadía durante dos años.¹⁸ En

tación de la naturaleza como “paisaje”, son las ya anteriormente citadas de lo pintoresco y lo sublime. Véase así mismo para esta cuestión, mi *Rafael Troya: estética y pintura de paisaje*, Edilaja/Universidad Técnica Particular de Loja, Loja, 2015, pp. 11-16.

16 Ese mismo año, el artista publica un breve artículo titulado “Indiens civilisés des environs de Quito. La chicha”, con una ilustración de su autoría en *Le Magasin pittoresque*, XXe ANNÉE, Tome XX.- Paris, Janvier 1852, pp. 31-32, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k31435k/f35.item> (18.03.2021).

17 En París y antes de regresar nuevamente a Sudamérica, Charton redacta y publica en formato libro su ya referida trágica experiencia en la isla Floriania del Archipiélago de las Galápagos (*Vol d'un navire dans l'Océan Pacifique, en 1848, raconté par Ernest Charton, l'un des passagers*) - ver nota 4-, dos artículos en relación a su estancia en Quito y titulados “Une mascarade à Quito” con un dibujo de su autoría, y “Fêtes indiennes de la Semaine Sainte et de Paques, a Quito (République de l'Équateur)”, ilustrado con siete dibujos suyos. Para estos dos últimos, véase respectivamente, *L'Illustration, Journal Universel*, N° 575, Vol. XXIII, Paris, 4 Mars 1854, pp. 143-144, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.b000359264&view=1up&seq=147&size=125> (27.03.2021) y, *L'Illustration, Journal Universel*, N° 581, Vol. XXIII, Paris, 15 Avril 1854, pp. 235-237, <https://babel.hathitrust.org/cgi/imgsrv/download/pdf?id=uc1.b000359264;orient=0;size=100;seq=235;attachment=0> (27.03.2021).

18 Posteriormente, Charton publicaría un artículo titulado “Quito (République de l'Équateur)”,

el transcurso de esta estancia, Charton imparte clases de dibujo y pintura y realiza numerosas acuarelas de “tipos y costumbres” del país (se le atribuyen casi una cincuentena), ya que este tipo de imágenes tenían una gran demanda, tanto de los viajeros que llegaban al país con el objeto de poder llevarse un *souvenir*, como y sobre todo, para el mercado de los países europeos.¹⁹ Al efecto, resulta necesario señalar la importancia que esta segunda permanencia del artista en el país –al igual que la primera– significó para un paulatino cambio, tanto en la temática (géneros artísticos) como en el lenguaje repre-

cit., pp. 401-416, dando cuenta de esa travesía, así como de diversos aspectos concernientes tanto a la historia como a las costumbres populares de Quito con siete dibujos de E. Thérond, “ilustrador” habitual de esa publicación, basados en los del propio artista. En este artículo y como ya se adelantaba en la nota 5, existe una contradicción cronológica pues, inicia Charton el mismo consignando que salió de Guayaquil hacia Quito el 22 de marzo de 1862 y, tras narrar su travesía hasta llegar a la capital y otras variadas cuestiones (historia del Ecuador y Quito, tipos y costumbres del país y la ciudad, su admiración por las mujeres quiteñas –sic–, sobre los indios, igualmente en relación a la arquitectura y las artes plásticas religiosas, etc.), informa de su encuentro con Antonio Salas, deduciéndose por el tono de su narrativa que ese era el primer encuentro con el “*patriarca de la pintura*” ecuatoriana. Esta cuestión y además de suponer un anacronismo temporal en relación a los hechos relatados y referidos al año 1850 en sus artículos publicados en el periódico santiaguense *El Ferrocarril* (1860), también implica una incongruencia sobre ese (¿primer?) encuentro, ya que el fallecimiento de Antonio Salas está documentado el 6 de mayo del año 1860.

- 19 Para estas cuestiones y en referencia o relación a Charton, véase en VV.AA., *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*, Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito (FONSAL), Quito, 2005 y, más ampliado al ofrecido en este volumen, el trabajo de 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*, Universidad de Cuenca/Casa de la Cultura Ecuatoriana-Núcleo del Azuay, Cuenca, 2015, pp. 101-140; Pascal Riviale, “Ernest Charton, les voyageurs...”, cit., especialmente pp. 6-40. También de Jorge Dávila Vásquez (texto del catálogo), *Ernest Charton: Un pintor corógrafo*, Banco de Crédito, Quito, 1998; Wilson Hallo, *Imágenes del Ecuador de siglo XIX. Juan Agustín Guerrero 1818-1880*, Texto e investigación, Colección Fundación Hallo, Ediciones del Sol y Madrid, Espasa-Calpe, SA., Quito, 1981; 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, 1994, Quito, pp. 25-73 y, 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.

sentacional, vigentes hasta ese momento en la plástica ecuatoriana. Efectivamente, la incorporación del paisaje –urbano o “natural”–, la propia temática costumbrista vinculada a la estética de lo pintoresco y, en parte, a la del propio romanticismo tan en boga en el continente europeo, o el empleo de una ejecución más “libre” al tiempo que deudora de un estilo realista, unido a un progresivo cambio de gusto en los comitentes, implicará la incorporación de nuevas alternativas en la práctica artística, en detrimento –muy singularmente– de la preeminencia de “lo religioso”. Al tiempo e igualmente por las razones apuntadas (sólidos fundamentos teóricos acerca del lenguaje plástico, práctica de la “*academia del natural*”, etc.), de la producción “seriada” y mimética que imponían los talleres. En definitiva, la modernidad artística y como ya se ha apuntado anteriormente, empezaba a afianzarse en el país gracias a la impronta que el magisterio de Charton había ejercido.²⁰

Las vistas de Guayaquil: estética y representación plástica de un paisaje urbano

Como ya se ha comentado anteriormente, tras el rescate de Charton en la isla San Carlos (la Floriania) y su traslado a Guayaquil, este y gracias a la ayuda dispensada por varias personas, sobrevivió en dicha ciudad realizando diversas obras, antes de trasladarse a Quito. Y algunas de estas ejecuciones, corresponden a las *vistas* que a continuación se ofrecen y comentan. Son los siguientes: Guayaquil (Estero de Juan Pérez de Villamar), 1849, Guayaquil (Casa del Cabildo o del Ayuntamiento) (circa 1849), Paisaje de Guayaquil (1849), Puerto de Guayaquil (circa 1850).

En este punto anotar que, a mi juicio, estos paisajes urbanos de la ciudad portuaria hallan su antecedente en las conocidas *vedute* que, principalmente Canaletto y el discípulo de este, Guardi, quienes

²⁰ Posteriormente, Charton viajaría a Perú (1864) donde también ejercerá de fotógrafo –en el Callao– para, siete años más tarde, radicarse en Buenos Aires. En esta ciudad y además de seguir pintando especialmente retratos de las élites y de las de otras ciudades de provincias, impartirá –a partir de 1874– clases de dibujo en el elitista Colegio Nacional de Buenos Aires, hasta su fallecimiento el 7 de diciembre de 1877.

realizaron a lo largo del *settecento*, tomando como modelo a la ciudad de Venecia.²¹ En este sentido y desde la óptica artística, una de las principales características comunes de la composición de Charton es la construcción del espacio de la representación en sus obras a partir de un lenguaje renacentista, es decir, con planos armónica y proporcionalmente dispuestos a partir de un punto de fuga único que constituye, estructura y ordena ese espacio, integrándolo en una unidad totalizante. Al tiempo, esta construcción compositiva permite dotar a la obra de una notable y amplia perspectiva espacial que, en su tercer plano, crea una significativa percepción de lejanía ante los ojos del espectador. E, igualmente, tanto el formato panorámico como el punto de vista ligeramente elevado con los que el artista estructura sus *vistas*, suponen y contribuyen a esa notoria espacialidad.

En el normalmente amplio primer plano, Charton ubica a las figuras humanas o los motivos más elocuentes desde el punto de vista narrativo, manteniendo una gradada continuidad perspectiva con el segundo plano y, a su vez, de este con el tercero. Esta disposición espacial y también muchas veces “narrativa” por los elementos representados en los tres planos citados, implica una subordinación de esas partes en favor del buscado “efecto de totalidad” en la obra. Al tiempo, citar el habitual agrupamiento con que representa a los personajes de sus *vistas*, normalmente en grupos formados por dos o tres personas, dejando a alguna de ellas en solitario.

La horizontalidad que como formato supone una obra de este género, a la par que los propios elementos representados y que geoméricamente responden a esa posición, son equilibrados por Charton con otros en los que acentúa su verticalidad, formal o diná-

21 Es sabido que estas *vedute*, no son una fiel y mimética copia de los lugares representados, sino que muy frecuentemente se alteraban ligeramente las dimensiones de algunos edificios o calles, su lugar exacto de ubicación o, los ángulos perspectivos de los encuadres para y a criterio de los artistas, poder ofrecer una visión más acorde a sus propias concepciones sobre lo que debía representar la obra. Véase de Katharine Baetjer and J.G. Links (curadores) y VV.AA. en los textos, *Canaletto*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1989 y, Dario Succi i Annalía Delneri (curadores), *Canaletto, una Venècia imaginària*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB)/ Institut d'Edicions-Diputació de Barcelona, Barcelona, 2001 (texto en catalán y castellano).

micamente, como los tejados a dos aguas de las viviendas, los árboles o las palmeras, etc. También establece el artista un equilibrio entre los elementos estáticos y los que implican movimiento o, entre los que suponen “masa” (cerros, plantas o árboles muy frondosos o en aglomeración, etc.) utilizando para ello tonos muy oscuros de la gama del marrón o del verde, con aquellos otros más diáfanos o de tonalidades muy claras e incluso pasteles y, en estudiada alternancia para así contribuir a la creación de espacios diferenciados (planos compositivos).

Así y en relación a esto último, encontramos que la paleta cromática utilizada por el artista se basa en las diversas tonalidades obtenidas a partir de los verdes, marrones, azul, blanco, amarillo y siena fundamentalmente. A resaltar, los calculados timbres de color empleados principalmente en las vestimentas de los personajes, así como la intensa luminosidad que imprime Charton a estas obras. Y en este sentido, mencionar como el celaje que ocupa la mitad o incluso un espacio mayor de la superficie de la representación, luce con un intenso y luminoso azul, solo interrumpido por algunas nubes -bien algodonosas tipo cúmulos, bien prácticamente delicuescentes-, pero habitualmente tintadas ligeramente por el tono rosáceo típico del comienzo del atardecer.

Si como se ha señalado líneas arriba, la composición de estos paisajes urbanos obedece a una inequívoca voluntad constructiva que no dudo en calificar de “clásica”, no obstante, los motivos narrativos habitualmente representados, corresponden al *leitmotiv* de los de la estética del pintoresquismo costumbrista. Así, aquellos y en la mayoría de estas *vistas*, pertenecen a aquellos lugares que, social y urbanísticamente, son más significativos para los habitantes de la ciudad, tales como las idiosincráticas arquitecturas presentes (casas flotantes o sobre pilastras, el edificio de la aduana, el propio malecón o las calles de tierra, etc.), las diferentes clases de embarcaciones autóctonas, los elementos vegetales vernáculos (palmera, caña guadua), etc. Y perfectamente integrado con todo ello, es la presencialidad en aquellos espacios de la cotidianidad citadina representada mediante los diversos “tipos y costumbres” populares

que la mirada del artista instituye y ejecuta, logrando así una plasación realista de aquella, al tiempo que procura con ello una identificación del espectador con la obra contemplada.²²

A continuación, se ofrecen cuatro *vistas* de Guayaquil realizadas por Ernest Charton entre los años 1849 y 1850, durante su primera estadía en Ecuador tras su salvataje de la isla Floriania.



Guayaquil. Estero de Juan Pérez de Villamar, 1849

Óleo sobre lienzo, 40 x 59,1 cm.

Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Charton,_Ernest_-_Guayaquil_-1849_ost_40x59.1.jpg (17.04.2021)

Con formato panorámico, encuadre frontal y desde un punto de vista ligeramente elevado, Charton nos “introduce” con esta *vista* en la cotidianidad de una barriada popular a la orilla del estero de Juan Pérez de Villamar, actual calle de Loja y de Rocafuerte. En el

²² Obviamente acentuado si ese espectador es costeño o, por extensión, del propio país. En el caso de un europeo, el patente pintoresquismo de la obra también supone una suerte de identificación en lo que significa de –digamos- universal humano, al tiempo que una percepción “exótica” de esa forma de vida.

primer plano de la obra y a ambos lados del mismo, se ubican sendas viviendas de dos alturas –habitables la parte superior– edificadas con caña guadua y madera, y sostenidas por grandes pilares de este último material; sus respectivos tejados a dos aguas, nos indican la frecuente pluviosidad característica en esta climatología tropical.

En la parte central de este plano, un sector del estero aparece como un pequeño lago que, dada su quietud, refleja a todo aquello que está en su superficie o en los bordes de sus orillas. Aquella, solo es, en parte, alterada por un tronco (palo de balsa) guiado por dos jóvenes que parecen dirigirse al exterior de ese “recinto”, al igual que una pequeña embarcación cargada de mercadería que, situada en la parte final del plano, ya enrumba en la misma dirección con su barquero situado en la popa de la misma y de espaldas al espectador. En las dos orillas y muy próximas a las viviendas señaladas, varias mujeres se asean parsimoniosamente en el agua, recordando por sus actitudes gestuales a las bañistas de un cuadro clasicista. También en la terraza de la vivienda sita a la izquierda, otras dos mujeres parecen estar platicando mientras realizan algún tipo de tarea doméstica. Y otra, se asoma contemplativa desde el pequeño balcón en la vivienda de la parte derecha.

El segundo plano viene delimitado en su comienzo por un pequeño puente de madera en la parte derecha que permite el paso acuático al amplio río, y en el que se yergue un alto fanal de alumbrado a “permaceti”²³ para hacer visible el camino, e indicar por la noche la salida a las aguas abiertas. Al tiempo, ese puente que comunicaba a la ciudad vieja con la nueva, se prolonga por su parte izquierda en un camino, conectando así, tanto a las dos zonas de viviendas descritas como a las que están a continuación de estas, también en ambas orillas, pero ahora en el segundo plano. En este sendero, se observa en su parte central a un hombre que se diría está pescando y, más a la izquierda, a otro personaje que se dirige en ese mismo sentido, al igual que un hombre y su cargada mula, algo más

23 El “permaceti” era el combustible utilizado para la iluminación pública en Guayaquil hasta entrado el año 1850. Consistía en un aceite extraído de las tortugas del archipiélago de las Galápagos o de las ballenas que surcaban el Pacífico, principalmente por las costas de California o Chile.

adelantados. Justo tras el puente se observa una balsa con vela y, más alejadas, otras embarcaciones típicas de esa zona y que obran como viviendas flotantes; más en la lejanía, se atisba el denominado Islote Rojo.

Finalmente, la línea del horizonte está constituida por una tupida floresta que supone el inicio del tercer y último plano, y en el que un cielo luminosamente azul ocupando casi tres cuartas partes del total de la superficie representada, presenta algunas nubes de compacta textura algodonosa en la franja más próxima al horizonte. Y en la parte derecha, algunas gaviotas revolotean en ese espacio sin fin.

Si como se anotaba en líneas anteriores, la composición de estas *vistas* se estructura a partir de la metodología perspectiva renacentista, en la obra que nos ocupa, el punto de fuga que la ordena viene ejercido por el personaje que, sentado en el camino a la izquierda del puente, tal vez pescando, parece igualmente saludar con su brazo derecho al que conduce la embarcación próxima a él y que figura de espaldas a nuestra mirada, pareciendo corresponder a aquél saludo.

Efectivamente, tanto los dos troncos que, diagonalizados, flotan en la parte inferior derecha del primer plano y que hacen las veces de rústico embarcadero, al igual y en el mismo plano, el madero que usa de timón y remo el joven situado en la cabecera del tronco flotante de la izquierda, confluyen a partir de sus respectivas prolongaciones dinámicas ideales en el personaje citado. Igualmente, si se prolonga idealmente la parte lateral anterior del tejado de la segunda vivienda de la izquierda o la posterior del tejado inferior de la misma y, en el mismo sentido, el de la última casa de la derecha, coinciden con la figura de dicho personaje.

Otro aspecto compositivo que dota de profundidad a esta *vista*, son las disposiciones también en diagonal de las dos hileras de viviendas -particularmente la de la derecha dada su mayor angulación- y que, simultáneamente, ejercen de “presentación y obertura” al paisaje a modo de sendos cortinones como en la escena de un teatro. Igualmente cabe añadir y en el segundo plano, la prolongación a modo de muelle que se adentra en el estero, partiendo de la gran vi-

vienda con arcos situada en la parte izquierda de dicho plano. O la sensación de lejanía que supone perceptivamente el pequeño tamaño con que están representadas las embarcaciones o balsas-vivienda que navegan en esas aguas, estableciendo así una escala comparativa con los otros elementos presentes en los anteriores planos.

Asimismo, y con igual propósito es la menor luminosidad que Charton imprime en el primer plano, aumentándola gradadamente a medida que se avanza hacia el tercero donde ubica al amplio e impoluto celaje, al tiempo que alternadamente crea zonas más iluminadas o de una cierta penumbra en el transcurso de ese –digamos– “recorrido”, especialmente notorio en las hileras de viviendas en ambos lados de la obra. En definitiva, toda esta interrelación compositiva merced a las cuestiones descritas, están conceptualizadas y ejecutadas con la finalidad de poder crear una mayor perspectiva espacial a este paisaje fluvial.

Cromáticamente, el artista utiliza una paleta en la que domina la gama de los verdes, marrones y ocre, así como el azul y el blanco, pero imprimiendo una notable variedad de tonos que, con el tratamiento lumínico de una luz elevada y algo en diagonal desde la parte izquierda de la obra, resalta especialmente y sobremanera a los meditados timbres de color utilizados, tales como el azul intenso en el vestido de una de las dos mujeres que están en la terraza de la primera vivienda de la izquierda o en del pantalón del hombre sentado en el camino (“punto de fuga”), el rojo de las tejas o de ciertos toldos en algunas de las viviendas o la vestimenta del personaje que acarrea al mulo cargado en la parte izquierda del camino, así como el del pantalón del hombre que guía al tronco en el agua y a la izquierda del primer plano, o el ocre-amarillo de lo que parece igualmente un cortinaje en la última gran casa de dos plantas a la izquierda, ya en el segundo plano.

En esta obra establece Charton dos importantes “compensaciones”, a saber, entre lo dinámico y lo estático y, entre la horizontalidad y la verticalidad. En cuanto a la primera, prima una cierta generalizada quietud o, un casi imperceptible movimiento dada su tenue dinámica en, por ejemplo, todos los elementos que están en el

agua (tronco, diversas embarcaciones, ondas en la superficie acuática del primer plano), solo ligeramente alterada por las mujeres bañándose, el volar de las gaviotas, el caminar del personaje que acarrea un mulo o el otro que está más a la derecha, el ya aludido sentado en el camino con su gesto de saludo, el accionar de los que guían el tronco o la balsa en el primer plano y, los varios elementos vegetales como y principalmente, el gran árbol de la izquierda en el primer plano o el menor a la derecha del mismo o, la singular palmera que asoma majestuosa por detrás del puente, y que por su disposición formal otorgan una mesurada dinámica a la obra.

Si el propio formato apaisado de la obra condiciona perceptivamente la horizontalidad de esta, añadido al efecto que sinestésicamente procuran otros elementos parejos (la línea del horizonte, las terrazas de las viviendas y sus barandados, el pequeño puente, etc.), el artista y para mitigar esa preponderancia, establece un sutil equilibrio entre aquella y la verticalidad. Ejemplo de esta última son las numerosas pilastras que sostienen a las viviendas o a las techumbres de las mismas, así como el vértice de sus tejados a dos aguas, el mástil y la vela de la balsa ubicada justo tras el puente, el farol, la empalizada de caña en el extremo derecho del primer plano y bajo la primera casa sita en ese lugar los dos árboles en aquel plano o la gran palmera ya descrita. Así, la verticalidad de estos elementos, “contrapesa” y equilibra -funcional y compositivamente- la horizontalidad del paisaje, formato comúnmente empleado en la representación paisajística.

Resaltar el dibujo preciosista con el que Charton traza todos y cada uno de los diversos elementos formales presentes. Así, desde las propias viviendas en las que se aprecian -individualmente- la caña guadua con las que están construidas las paredes de las mismas o, en el mismo sentido, las tejas de las cubiertas u otros elementos en los edificios como, por ejemplo, las pilastras que los sostienen; las suaves ondas que tenuemente se conforman en la superficie del agua del primer plano; el respunte de los diversos elementos vegetales en la obra (árboles, matorrales, palmeras, los tiestos con flores o plantas en los balcones); los personajes que, aunque lejanos, se atisban y

reconocen sin demasiada dificultad su fisionomía, etc. Consecuencia de todo ese virtuosismo formal, de todo ese detallismo descriptivo, es que la mirada del espectador está constantemente fijándose en esa notable diversidad que es también novedad y variación en su intrínseca singularidad y, por consiguiente, proporcionándole el placer inherente a la estética de lo pintoresco.

Al tiempo, esa cotidianidad representada, revela la voluntad del artista por exponer una escena popular basada en la concepción primordial del costumbrismo, a saber, aquella que se reclama de los “tipos y costumbres” autóctonos, a la par y en el mismo sentido, de la arquitectura y el urbanismo en relación a ese mayoritario grupo poblacional. Por ello y aunque el título de la obra viene referido a una ciudad, en realidad, muestra un “lugar” muy concreto de la misma, es decir, aquél en el que las *formas de vida* y su entorno más inmediato se corresponden con la estética representacional expresada.



Guayaquil. Casa del Cabildo o del Ayuntamiento, circa 1849

Óleo sobre lienzo, 40 x 58 cm.

Colección privada

Una gran panorámica nos muestra en su amplio primer plano, el concurrido malecón de Guayaquil al comienzo de la puesta de sol -calle de la Orilla con intersección de la calle de Sucre y de norte a sur-, cuando algunos de sus habitantes salen a pasear y solazarse con el ligero frescor del atardecer. Estos están representados – sus vestimentas así lo indican- por prácticamente todas las clases sociales. Los burgueses en la parte derecha del paseo –damas con flamantes vestidos y sombrilla de etnia blanca o criolla-, hombres de la misma etnia con chaqueta o poncho relucientes y zapatos o botas; en el centro, una mujer de etnia negra y descalza, carga en su cabeza una repleta canasta mientras sostiene con su mano derecha a un niño –seguramente su hijo- también sin calzado, que está recabando su atención al señalar con su brazo derecho a un grupo de tres personas –dos cargadores o estibadores de etnia negra y el que parece su patrón de etnia blanca o criolla- que, muy cerca de él, se encuentran descansando sobre un apilamiento de fardos de mercaderías, tal vez

esperando el momento de su embarque. Al pie de la mujer que gira levemente su cabeza sin detener su marcha y del propio niño, un perro parece reclamar la atención de estos.

Tras esos personajes y algo más alejados y en gradada escala, otros viandantes que representan a varias clases sociales, se encuentran a lo largo del paseo. Y en este, destaca sobremanera en su parte derecha, la gran torre con reloj del cabildo con la protagonista *enseña marcista* –consecuencia del derrocamiento del general Juan José Flores el 6 de marzo de 1845 por la denominada Revolución Marcista-, así como la larguísima sucesión en hilera de viviendas de no más de tres alturas, solo horadadas por algunas entrevistas calles transversales, prolongándose hasta el tercer plano.

A la izquierda y tras el grupo de cargadores y haciendo las veces de segundo plano, se encuentra el estuario en el que se observa una balsa y, tras esta y en la orilla, una sucesión de pequeñas barcas de transporte –de personas y mercancías- entoldadas con sus dueños descansando a pie de tierra. Y en la lontananza, otras embarcaciones con las velas desplegadas surcan el río, destacando la silueta de proa y babor de un gran velero de tres mástiles con el velamen recogido.

Finalmente, la línea de horizonte viene marcada por una cadena montañosa apenas borrosamente avistada por su lejanía, dando inicio al tercer gran plano que ocupa las dos terceras partes de la representación, y en el que el intenso azul del cielo –más notorio en su parte superior-, presenta en su parte media-inferior un cúmulo longitudinal de nubes rosáceas por efecto de la luz del atardecer.

Compositivamente, Charton crea una gran perspectiva que dota de una extraordinaria profundidad a la escena representada, mediante la acentuada diagonal con que estructura la obra. Efectivamente, partiendo del ángulo inferior derecho de la obra, aquella dinámica compositiva prosigue recorriendo la serie de farolas a “permaceti”²⁴ situadas en sucesión rectilínea en el centro del paseo (nótese la alargada proyección de las sombras de estas por la luz del atardecer, al igual que las de los viandantes), hasta llegar al inicio

24 Véase nota anterior.

del tercer plano, al final de la hilera de edificios de la derecha, que es donde se halla el punto de fuga compositivo. Y, a su vez, converge en dicho punto, otra diagonal que, partiendo del vértice del tejado a dos aguas del cabildo, se constituye al recorrer la sucesión de tejados de esas construcciones. Finalmente y en la misma parte derecha de la obra, una tercera diagonal que converge en el mismo punto, viene integrada por la línea que traza el barandado de todos esos edificios y cuyo comienzo se ubica en el del propio cabildo.

En la parte izquierda del paisaje y en el mismo sentido compositivo, una diagonal que parte del piso de la balsa en semipenumbra situada en esa zona, se prolonga idealmente hasta el mencionado punto de fuga. Charton y por lo antedicho, establece así una suerte de coordenadas espaciales a partir de las cuales instituye la necesaria tridimensionalidad para la construcción del espacio de la representación.

La general horizontalidad de la obra –formato apaisado y panorámica–, resulta equilibrada por diversos elementos verticales y entre los que destacan principalmente, la propia torre del cabildo y su puntiagudo tejado o, la sucesión de farolas en el malecón, el triángulo que conforma el tejado de una pequeña construcción muy probablemente de carácter militar (¿capitanía marítima?) casi al final del paseo, los mástiles y velas de las distintas embarcaciones del estuario y el alzado de los viandantes.

Igualmente, y frente al estatismo que, en general, se desprende de la obra, el caminar acompasado de los diversos viandantes, introduce y equilibra con su dinámica a aquél. Destacar en este mismo sentido, la gran bandera marcista ya descrita que, en parte recogida, cuelga en la fachada del ayuntamiento desde un mástil muy direccionado hacia la izquierda. Y un poco más retirada y hacia atrás, la enseña francesa con igual direccionamiento. Al tiempo, ambas banderas establecen un “diálogo” formal y dinámico con el mástil de proa de la gran goleta sita en el estuario. También la torre del cabildo ejerce una fuerte dinámica hacia arriba por su alzado y el propio tejado con la adornada a modo de pérgola que la corona, y que es compensada con la dinámica diagonalizada, descendiente y

hacia atrás que impone la cadenciosa sucesión de los tejados en las construcciones citadas.

Cromáticamente, Charton emplea en esta obra una gama no muy amplia de colores –marrones, ocre, azul, blanco, rojo-, aunque con una estudiada tonalidad de los mismos, primando los de efecto apastelado. Destacar los intensos timbres de color en, principalmente, las vestimentas de muchos de los personajes representados (azul, rojo y blanco), la bandera de la ciudad (blanco y azul) o, las lonas blanquecinas protectoras de los rayos del sol en el ayuntamiento y en algunos otros edificios.

Lumínicamente y como en parte ya se ha señalado, al ser una hora de poniente, la luz incide diagonalmente y algo baja desde la parte izquierda de la obra, proyectando alargadas sombras de las personas u otros elementos que ilumina. Al tiempo, la parte inferior del primer plano presenta longitudinalmente una relevante penumbra, ostensible en su zona de la izquierda (los cargadores sentados al lado de los fardos y parte de la balsa que está en el estero y en ese extremo) y, en la pared lateral-derecha del ayuntamiento, contrastando así fuertemente con la suave y tamizada claridad en el resto de la obra.

Resaltar, así mismo, el cuidado dibujo que el artista ejecuta como detallista base formal de la obra. Así, se aprecia con nitidez desde los pliegues de las vestimentas de los distintos paseantes o, los de la enseña de la ciudad, el barandado, los arcos y el remate de la torre del ayuntamiento, los componentes de caña que componen el piso y el techo de la balsa situada a la izquierda, etc., lo que confiere a este paisaje una suerte de pintoresquismo realista.

Como se comentaba al inicio de estas líneas, es a partir del inicio del atardecer cuando convergen en el malecón –lugar emblemático y centro neurálgico de la actividad económica de la ciudad-puerto, distintas personas pertenecientes a varios grupos sociales y ocupaciones laborales para disfrutar de la brisa del estero y socializar, es decir, la práctica de una “costumbre” arraigada en la idiosincrasia guayaquileña. Aquí, Charton representa a aquellas como “tipos”, y en un contexto tanto de su quehacer cotidiano (trabajo,

paseo, descanso, tertulia) como arquitectónico-urbanístico, resaltando en cada caso aquellos rasgos más pintorescos de los mismos; es decir, su variedad, movimiento, singularidad y, al mismo tiempo, novedad pues, la mirada y la imaginación del espectador encuentran en la contemplación de esta escena, un continuo placer estético merced a la representación que el artista recrea de un momento *amable* en la cotidianidad citadina de la urbe ecuatoriana.



Paisaje de Guayaquil, 1849

Óleo sobre lienzo, 42 x 60,3 cm.

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid-España

Con una panorámica frontal y ligeramente elevada, Charton representa a la antiguamente denominada calle Nueva -actual Rocafuerte-, una de las dos principales calles de la ciudad en la época, en un momento en que comienza a decaer el tórrido sol guayaquileño a juzgar por las alargadas sombras que proyectan en el terroso suelo tanto los edificios, la variada y abundante vegetación, los per-

files de las diversas personas que transitan quedamente por este lugar, como por el suave tono rosáceo que empiezan a adquirir las escasas nubes en la parte inferior del celaje.

En el primer plano que comprende desde el borde inferior horizontal de la *vista* hasta la primera calle que intersecciona con la principal, destacan de izquierda a derecha, una mujer que transporta una canasta de fruta en su cabeza, el brazo izquierdo apoyado en su igual cadera para equilibrar el peso, y llevando sujeto con su mano derecha a un niño que juega distraídamente con un palo. En el centro, dos damas burguesas elegantemente vestidas y con sendas sombrillas, caminan de frente con la mirada hacia el espectador y, en su parte derecha y algo retrasado, un “porteador”, seguramente de la servidumbre –es el único personaje en la obra que lleva la cabeza sin cubrir– les sigue acombado por el peso de los bultos que acarrea. A la izquierda de aquellas, un pequeño perro de raza les acompaña, pareciendo que reclama su atención interfiriéndoles el paso. Y en el extremo derecho, dos jóvenes semi agachados están absortos con el popular juego de la raya, mientras otros dos de pie siguen embelesados la partida, y un hombre sentado bajo la sombra de un gran ramaje observa a los primeros, apoyado en una suerte de cayata.

El segundo plano comienza en la calle que, un poco detrás de las damas citadas, intersecciona horizontalmente con la principal y en la que están los personajes descritos. Su final viene dado por las últimas edificaciones que bordean a esta vía y en el que destacan las dos torres de la iglesia de la Merced. Todas estas viviendas de dos alturas, están construidas con caña guadua, madera para las vigas y pilastras principalmente, y tejados de hoja de palma o tejas; algunas tienen parte de sus fachadas o paredes recubiertas de yeso blanco.

También en este plano y justo al comienzo del mismo, se observa en la parte izquierda bajo una vivienda y en la sombra, a dos personas platicando; uno de ellos y por su vestimenta, podría tratarse de un religioso. Un poco más a la derecha de estos, un jinete bien vestido y subido a un flamante caballo blanco, se dirige hacia el espectador mientras a su derecha y a pie, un hombre camina con un enorme fardo, pudiendo ejercer de criado del primero. Y un poco

más alejado y de espaldas, otro personaje a lomos de un equino se encamina hacia el final de esta calle. Finalmente y en el extremo más alejado de esta perspectiva, apenas se atisban lo que parecen las siluetas de otras personas sumidas en la sombras de los edificios.

El último plano lo constituye el celaje que ocupa un poco más de la mitad de la representación, y en el que luce un intenso azul celeste en su parte superior, mientras unas difusas nubes lo recorren en su parte media e inferior, tiñéndose de un leve tono rosado.

Compositivamente, el edificio ubicado al final de la calle Nueva por donde transitan los personajes citados y que, apenas se divisa al costado de la base de la torre izquierda de la iglesia al final del segundo plano, ejerce de punto de fuga que genera, compone y ordena el espacio de la representación. Efectivamente, en aquel convergen las distintas diagonales que “surcan” este espacio, a saber, la conformada por la línea superior de los tejados a dos aguas de las viviendas sitas a la derecha de la obra, al igual que la base de las balconadas de las mismas y la propia de esas edificaciones; la que se prolonga a partir igualmente de la base de la improvisada bancada en la que reposa sentado el personaje del extremo derecho del primer plano mientras contempla el juego de la raya. Mientras que en la parte inferior izquierda del primer plano y partiendo de lo que parece un pequeño resto de un antiguo charco de agua con rala vegetación junto a la mujer acompañado por el niño, parte una diagonal que se prolonga por la base del primer farol, “atraviesa” al jinete y su mayordomo que transitan frontalmente al espectador por esa calle, para ubicarse finalmente en el edificio que obra como punto de fuga citado.

La generalizada horizontalidad de la *vista* comenzando por el propio formato apaisado, la calle que atraviesa a la principal por la que transitan los diversos personajes, y la de las dos primeras casas en ambos extremos del segundo plano –especialmente las de la parte izquierda-, es compensada por la verticalidad que imprimen los tejados a dos aguas de las viviendas y sus pilastras de sostén, los vallados sitios en ambos extremos, las farolas, las dos torres de la iglesia y las distintas especies vegetales –particularmente las numerosas

palmeras-. Y a estos elementos, resta añadir a los personajes representados y, de los que cabe resaltar la presencicalidad de las dos mujeres burguesas que, al tiempo, son el centro óptico de la composición por su ubicación. Nótese a este respecto que los personajes aparecen siempre en la obra agrupados, excepto el jinete montado en su equino que se dirige de espaldas al espectador y alejándose, hacia la parte superior de la calle.

Igualmente, los mayormente elementos estáticos como las construcciones, la mayor parte de la vegetación o, los tres últimos personajes en el extremo derecho del primer plano, están compensados por la queda dinamicidad que ejercen la mayoría de aquellos, y las curvaturas de los troncos de las dos palmeras -singularmente la de más altura- del extremo derecho de la obra.

Cromáticamente, la gama del verde, marrón, amarillo, blanco y azul, es la predominante, siendo en las tonalidades conseguidas donde el artista muestra su excelencia, al igual que en el manejo de la luz. Destacan los timbres de color rojo en la vestimenta del personaje agachado en el juego de la raya y en el pañuelo o especie de sombrero del hombre que los contempla, el de los bultos que transporta el mayordomo al costado de las damas burguesas y el del largo pañuelo de la mujer con niño de la izquierda. En el mismo sentido, el blanco de la blusa de aquella y de la ropa del niño, el de las dos sombrillas que sujetan aquellas damas, y las camisas de los tres últimos personajes -dos jóvenes y el hombre sentado- en el extremo derecho que contemplan el juego de la raya. También el caballo del jinete que desciende con su mayordomo por la calle, o el de los cortinones que a modo de parasol están desplegados en algunas de las fachadas de las construcciones de la parte derecha de la obra. O el intenso azul de la chaqueta del propio jinete y la del joven en sentadillas jugando a la raya, y el del pantalón del hombre que los observa. Y en la misma gama, el también intenso del celaje -sobre todo en su parte superior- y, más atenuado, el del vestido que ostenta la dama de la izquierda en la pareja del centro del primer plano, destacando el de la derecha por ser de un blanco-rosáceo.

Charton establece en ambos extremos del primer plano, sendas zonas más en penumbra que, a la manera del telón de un teatro, invita al espectador a presenciar esta escena urbana en la que algunas de las arraigadas costumbres en la urbe están presentes. Ejemplo de ello lo constituye el paseo de tarde en el que mujeres y hombres se visten y lucen sus flamantes vestimentas o, el popular juego de la raya citado. También resalta el artista el pintoresquismo de esta *vista*, tanto por los distintos motivos y tipos representados (casas, personajes, vegetación, etc.) mediante la preciosista formalización en el dibujo de los mismos, como por la calculada armonía compositiva y cromática -y lumínica- empleada. Todo ello está al servicio de poder suscitar en el espectador, ese específico placer que la contemplación de esa singularidad, variedad y novedad originan, tanto en su imaginación como en su sensibilidad.



Puerto de Guayaquil, *circa* 1850

Óleo sobre lienzo, 42 x 60 cm.

Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Ernest_Charton_-_Puerto_de_Guayaquil.jpg
(21.04.2021)

Nuevamente adopta Charton en esta obra, un encuadre frontal y elevado para poder ofrecer así una visión ampliamente panorámica del puerto de Guayaquil, es decir, de la denominada calle de la Orilla vista hacia el norte desde el antiguo estero de Olmos (la actual calle de Tomás Martínez); al tiempo, este encuadre acentúa la profundidad espacial de la *vista*. La parte inferior de la obra y correspondiente al primer plano de la misma, está mayormente ocupada por la gran franja de tierra firme en la que, y en su extremo izquierdo, están representados y agrupadamente dos mujeres –una peinando a la otra– e, inmediatamente detrás de estas, otro grupo compuesto de una mujer recostada y un niño de pie y, dos hombres descansado uno sentado y el otro apoyado en sendas pequeñas barcas típicas de esa zona. A los pies de estos personajes y extendido, destaca un gran lienzo blanco que podría corresponder a una o varias de las velas de las embarcaciones. Tras aquellos, una empalizada

con ropa tendida delimita el espacio perteneciente a la casa de dos alturas con balconada que “cierra”, junto con un gran árbol en su extremo izquierdo, esa zona de la obra. Y un poco más distanciada, asoma otra casa mucho más modesta, así como como una gran palmera que destaca por su elevada altura y que establece una suerte de “cadencia” formal con las que se hallan en el segundo plano, a saber, las dos que se yerguen parejas en el propio puerto y, mucho más distanciada, la que también notoriamente asoma en el extremo derecho y casi a pie de acantilado en el majestuoso cerro de Santa Ana.

Señalar en esta franja de tierra y en su parte más inferior –casi en el centro geométrico–, la presencia de tres gallináceos –uno de ellos a punto de posarse– que, agrupadamente, parecen disputarse los restos cadavéricos de algún tipo de animal, probablemente los de un perro. E, igualmente, otros tres también agrupados, reposan observantes en el tejado de la primera vivienda citada, estableciéndose así una suerte de “diálogo” formal y cuantitativo entre ambos grupos de aves.

El segundo plano está integrado en su parte derecha por la tranquila masa acuática del río Guayas que, como en un espejo, refleja en su superficie al buen número de balsas-vivienda que, aparentemente abarloadas entre sí, forman una diagonal paralela a la línea costera del primer plano y, del mismo modo, a las otras embarcaciones que se encuentran faenando en esas aguas o, a las que casi al final del plano, navegan con sus blancos velámenes desplegados al viento. Destacan tras las primeras en hilera, el conjunto de casas que componen la ciudad vieja, así como el citado cerro de Santa Ana. Y al pie de una pequeña pasarela que, desde el muelle parece llevar a las balsas-viviendas, dos hombres aparecen departiendo, al igual que en muchas de aquellas se avistan a varias personas en diversas actitudes (tendiendo ropa, pescando, etc.).

Finalmente, el tercer plano halla su comienzo con la cadena montañosa que, a la derecha y difuminadamente se atisba en la lejanía, y el celaje que, ocupando más de la mitad de la obra, se muestra en parte poblado –principalmente en su zona inferior– por franjas

nubosas que aparecen teñidas del tono rosáceo que la luz del atardecer genera.

Compositivamente, el punto de fuga que estructura a la obra se halla en el vértice que conforma el tejado a dos aguas perteneciente a la gran casa de dos alturas a la izquierda del primer plano. Desde aquel y en donde reposan el grupo de gallináceos ya señalados, una diagonal se prolonga por el alero lateral del tejado hasta el vértice inferior derecho de la obra. También y desde el mismo punto, otra diagonal se prolonga hasta el vértice del tejado de la balsa-vivienda que, en la hilera ya descrita, se halla más próxima al espectador, hasta llegar a la proa de la barca sita a la derecha, y en la que un pescador está recogiendo sus redes. Igualmente, otra diagonal parte del mismo punto, atravesando la base de la palmera que destaca singularmente en la parte derecha del cerro, continuando por el velero más próximo a aquél y, llegando al vértice de la techumbre a dos aguas de la balsa-vivienda que está quedamente navegando en el extremo derecho de la *vista*.

Señalar asimismo la relación compositiva que, mediante una diagonal, se establece entre ambos grupos de aves, del superior al que está en tierra, y de aquél y mediante un eje perpendicular con las dos mujeres del primer plano a la izquierda.

Y en el anterior sentido estructural, también equilibra Charton la mayor y generalizada horizontalidad presente en la obra con la verticalidad que suponen las palmeras citadas, los vértices de los tejados de las múltiples viviendas –incluidas las de las balsas– que están representadas o, el velamen de las embarcaciones que navegan al final del segundo plano. Igualmente, la quietud que se desprende por doquier de la vista, es compensada por la tenue dinámica que imprime el quedo navegar de algunas embarcaciones, la sinuosidad casi zigzagueante de las palmeras ya descritas y, el gallináceo del primer plano a punto de tomar tierra en busca de su alimento. También algunas de las posturas que implican movimiento en varios de los personajes representados.

Con la habitual paleta cromática basada en la gama de los marrones, verdes, amarillos, ocres, azul y blanco principalmente, el

artista imprime unas variadas y estudiadas tonalidades a los diversos elementos representados, al tiempo que se destaca el notable dibujo en aquellos. Resaltar, así mismo, los saturados timbres de color -rojo, azul y blanco- en las vestimentas de algunas de las personas representadas, en la ropa tendida en el vallado y el tendedero ubicados en la parte izquierda del primer plano o, en la de la balsa-vivienda más próxima al espectador.

La alternancia de -digamos- claroscuros en la zona izquierda de la obra por el empleo de una luz en diagonal que incide desde la parte izquierda -véanse las sombras que proyectan las personas y demás elementos representados-, es utilizada por el artista para dotar de mayor volumen y presencialidad a la vivienda de dos plantas allí ubicada, al tiempo que "introducir" al espectador en la propia *vista*, dotándola así de mayor perspectiva y, por tanto, profundidad y lejanía. Nótese en este sentido, el rol que ejerce la segunda vivienda de la izquierda en extrema penumbra.

Pintoresquismo y costumbrismo se aúnan en esta representación de la cotidianidad popular guayaquileña. Gente platicando, socializándose, trabajando o simplemente descansando, en un sencillo entorno urbano que, dado su detallismo y singular cromática -particularmente en sus timbres- o tratamiento lumínico, mantiene la mirada del espectador en constante atención para captar todos aquellos aspectos, bien formales, bien humanos, que están presentes en la obra. Y aspectos que muestran una idiosincrática forma de vida (sus construcciones, sus balsas-vivienda, la pesca artesanal, etc.) que, alejada de cualquier conflicto, transmite el sosiego y la tranquilidad de una convivencia armónica, tanto en las propias relaciones humanas como con el entorno -urbano y natural- en que se establecen. Y esa agua del río que con su perfecta lisura refleja calmadamente todo aquello que entra en su campo de visión, obra como metáfora de un instante de vida que se prolonga y pierde en la atemporalidad que significa el quedo y ameno transcurrir, sin apenas cambio, de aquella humana existencia.

Conclusiones

A tenor de lo expuesto, puede colegirse que las dos estadias de Ernest Charton en Ecuador, significaron una decisiva influencia en el cambio de las, hasta ese momento, prácticamente monotemáticas pinturas de género que se realizaban en el país: la religiosa y los retratos de próceres y militares autóctonos en poses ya codificadas y *ne varietur*.

Efectivamente, resaltar en primer lugar, la insistencia por parte del artista durante la impartición de su magisterio, en el desarrollo y profundización de determinados aspectos teóricos relacionados con la conceptualización y ejecución del lenguaje plástico como, y en segundo lugar, la oportuna práctica de este a partir "*del natural*" o, igualmente, el énfasis en la necesidad de adoptar una actitud abierta y receptiva por parte de los jóvenes pintores a nuevas propuestas artísticas. En consecuencia, fueron estas innovaciones las que implicaron un paulatino al tiempo que radical novedad en la, hasta ese momento, consuetudinaria concepción y producción pictórica en Ecuador. Y aunque en parte se siguieron ejecutando aquellos géneros *tradicionales* mencionados dada su demanda, la -digamos- "puesta al día" que las enseñanzas de Charton implicaron para las nuevas formas y contenidos pictóricos, junto a la progresiva aceptación de aquellos por parte de los comitentes, es decir, de su cambio de gusto, supuso definitivamente los comienzos de la asunción de una actitud y resolución modernas hacia y de la pintura en el país.

Es en razón de lo expuesto que la modernidad artística de Charton, plasmada y desarrollada en su dilatada obra y variados soportes (óleo, pastel, acuarela, dibujos, etc.), así como en su ya comentada enseñanza profesoral, quizás no ha sido suficientemente estudiada en su relación e incidencia con el cambio que líneas arriba se apuntaba. Asimismo, falta un mayor y mejor desarrollo investigativo en aquellos aspectos más "sociológicos" durante sus dos estancias en el país. Por ejemplo, quienes eran sus comitentes y que tipo de relaciones se establecieron; y en el mismo sentido, sus amis-

tades con los pintores quiteños que conoció e instruyó o, igualmente, sus contactos con intelectuales o políticos progresistas de la época (por ejemplo con los futuros integrantes de la Escuela Democrática “Miguel de Santiago”, ya que el artista era un acérrimo republicano), etc.

Y desde un ámbito más general, cabe señalar que la carencia de una biografía contrastada y basada en documentación fehaciente o, una sistematización y catalogación de su amplia y variada producción artística –mayoritariamente en colecciones privadas–, tanto en lo referido a los géneros representados como a los distintas técnicas empleadas (óleo, pastel, acuarela, lápiz, etc.), al igual que un estudio contextual (verbigracia, las influencias recibidas) parejo a un análisis estético y artístico de esa producción, implican un notorio e injustificado desconocimiento sobre la persona, el artista y su obra. Por ello, solventar esas carencias sería la mejor aportación para su oportuna –por necesaria– reivindicación.

Bibliografía

BAETJER, Katharine, and Links, J.G. (curadores) y VV.AA. en los textos, *Canalotto*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1989.

BECQ, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice 1680-1814*, Albin Michel, Bibliothèque de “L'Évolution de l'Humanité”, Paris, 1994.

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 (1), (2016):185-210.

-----, “Artistas, artesanos, liberalismo y sociabilidades republicanas en Ecuador, 1845-1859”, *Procesos. Revista ecuatoriana de historia*, 48 (2018):17-48.

- 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.
- CORTÉS ALIAGA, Gloria, y VALLE TABATT, Francisca del, "Circulación y transferencia de la imagen: pintura quiteña en Chile en el siglo XIX", en VV.AA., *Arte Quiteño más allá de Quito. Memorias del Seminario Internacional*, Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito (FONSAL), Quito, 2010.
- CHARTON, Ernest, "Folletín. Una academia improvisada en Quito por Ernesto Charton en 1850 (Fragmento inédito de sus viajes)", *El Ferrocarril*, 6, 7 y 8 de diciembre de 1860, números 1.534, 1.535 y 1.536, Santiago de Chile.
- 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 setimo aniversario del 6 de marzo de 1845*, Imprenta de F. Bermeo, Quito, 1852.
- 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, 1994, Quito, pp. 25-73.
- FUMAROLI, Marc, *Las abejas y las arañas. La Querrela de los Antiguos y los Modernos*, Acantilado, Barcelona, 2008.
- HALLO, Wilson, *Imágenes del Ecuador de siglo XIX. Juan Agustín Guerrero 1818-1880*, Texto e investigación, Quito, Colección Fundación Hallo, Ediciones del Sol y Espasa-Calpe, SA., Madrid, 1981.
- KENNEDY-TROYA, Alexandra, "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*, Universidad de Cuenca/Casa de la Cultura Ecuatoriana-Núcleo del Azuay, Cuenca, 2015, pp. 101-140.

- LARA, A. Darío, *Viajeros franceses al Ecuador en el siglo XIX*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Vol. 1, Quito, 1972, pp. 103-149 (hay una reedición de 1987).
- MARCHÁN FIZ, Simón, *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, Ediciones Universidad de Salamanca, Metamorfosis 10, Salamanca, 2010.
- MILANI, Raffaele, *El arte del paisaje*, Edición de Federico López Silvestre, Editorial Biblioteca Nueva, Paisaje y Teoría 3, Madrid, 2007.
- 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.
- PEREIRA SALAS, Eugenio, *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile/Fundación Andes, Santiago, 1992.
- PUIG PEÑALOSA, Xavier, *Rafael Troya: estética y pintura de paisaje*, Ediloja/Universidad Técnica Particular de Loja, Loja, 2015.
- RIVIALE, Pascal, "Ernest Charton, les voyageurs et la peinture costumbrista en Équateur: une histoire interactive au XIXe siècle", *HISTOIRE(S) de l'Amérique latine (HISAL)*, vol. 6, article n°2, (2011): 1-40.
- SUCCI, Dario i DELNERI, Annalia, (curadores), *Canaletto, una Venècia imaginària*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB)/Institut d'Edicions-Diputació de Barcelona, Barcelona, 2001 (texto en catalán y castellano).
- VV.AA., *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*, Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito (FONSAL), Quito, 2005.
- VARGAS, José María, *Los pintores quiteños del siglo XIX*, Editorial Santo Domingo, Quito, 1971.

Webgrafía

- CHARTON, Ernst, “Aventures d’un peintre français dans l’Amérique méridionale. Séjour a l’île Floriana.- Guayaquil. – Quito”, antologizado, presentado y comentado por un narrador sin identificar en *L’Illustration, Journal Universel*, N°418, Vol. XVII, Paris, 1er. Mars 1851, pp. 135-138, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.c008845598&view=1up&seq=146&size=150> (24.01.2021).
- , “Indiens civilisés des environs de Quito. La chicha”, *Le Magasin pittoresque*, XXe ANNÉE, Tome XX.- Paris, Janvier 1852, pp. 31-32, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k31435k/f35.item> (18.03.2021).
- , “Vol d’un navire dans le grand Océan. Récit d’un passager”, *L’Illustration, Journal Universel*, N° 571 -Vol. XXIII, Paris, 4 Février 1854, pp. 75-76; el N° 572 – Vol. XXIII, Paris, 11 Février 1854, pp. 94-95; el N° 574 – Vol. XXIII, Paris, 25 Février 1854, pp. 127-128 y, N° 575 – Vol. XXIII, Paris, 4 Mars 1854, pp. 134-135, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.b000359264&view=1up&seq=139&size=125> (26.01.2021).
- , “Une mascarade à Quito”, *L’Illustration, Journal Universel*, N° 575, Vol. XXIII, Paris, 4 Mars 1854, pp. 143-144, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.b000359264&view=1up&seq=147&size=125> (27.03.2021).
- , “Fêtes indiennes de la Semaine Sainte et de Paques, a Quito (République de l’Équateur)”, *L’Illustration, Journal Universel*, N° 581, Vol. XXIII, Paris, 15 Avril 1854, pp. 235-237, <https://babel.hathitrust.org/cgi/imgsrv/download/pdf?id=uc1.b000359264;orient=0;size=100;seq=235;attachment=0> (27.03.2021).
- , *Vol d’un navire dans l’Océan Pacifique, en 1848, raconté par Ernest Charton, l’un des passagers*, Paris, Typographie de Firmin Didot frères, 1854, http://bdigital.bnpp.gov.pe/bnp/recursos/2/flippingbook/xz_1000062603_031_005/files/assets/basic-html/page-3.html# (27.01.2021).
- “Quito (République de l’Équateur)”, *Le Tour du Monde. Nouveau Journal des Voyages*, n° 391, Mars 1862, volumen recopilatorio correspondiente al Premier Semestre, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie., 1867, pp. 401-416, https://books.google.com.ec/books?id=qAscAQAAMAAJ&pg=PA401&hl=es&source=gb_s_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false (02.02.2021).

LARA, A. Darío, "Ernest Charton, Première Partie", Présentation de Claude Lara, *apuntes. Ecuador: arqueología y diplomacia*, martes 21 de julio de 2015, <http://arqueologia-diplomacia-ecuador.blogspot.com/2015/07/ernest-charton-premiere-partie.html> (20.01.21).

Otras páginas web citadas

https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Charton,_Ernest_-_Guayaquil_-1849_ost_40x59.1.jpg (17.04.2021): óleo de Ernest Charton titulado "Guayaquil" (Estero de Juan Pérez de Villamar), (1849).

https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Ernest_Charton_-_Puerto_de_Guayaquil.jpg (21.04.2021): óleo de Ernest Charton titulado "Puerto de Guayaquil", (circa 1850).



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, "Ernest Charton y la renovación pictórica del siglo XIX ecuatoriano. Una aproximación estética y artística a cuatro vistas de Guayaquil", *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, vol. C, N°. 208-A, julio – diciembre 2022, Academia Nacional de Historia, Quito, 2023, pp.77-114