



BOLETÍN DE LA ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

Volumen XCVII N° 202
Julio-diciembre 2019
Quito-Ecuador



BOLETÍN DE LA ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

**Volumen XCVII
N° 202**

**Julio–diciembre 2019
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

EDITORIA

Dra. Rocío Rosero Jácome, Msc.

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. Hugo Cancino	Universidad de Aalborg-Dinamarca
Dr. Ekkehart Keeding	Humboldt-Universitat, Berlín-Alemania
Dra. Cristina Retta Sivoiella	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. María Letícia Corrêa	Universidade do Estado do Rio de Janeiro-Brasil

BOLETÍN de la A.N.H.

Vol XCVII

Nº 202

Julio-diciembre 2019

© Academia Nacional de Historia del Ecuador

p-ISSN: 1390-079X

e-ISSN: 2773-7381

Portada

Antiguo castillo de perforación en Portovelo

Diseño e impresión

PPL Impresores 2529762

Quito

landazurifredi@gmail.com

enero 2020

Esta edición es auspiciada por el Ministerio de Educación

ANÁLISIS ESTÉTICO Y ARTÍSTICO DE CINCO PINTURAS DE PAISAJE DE RAFAEL TROYA (1845-1920)¹

Xavier Puig Peñalosa²

Resumen

Si la comprensión y el análisis de una obra artística puede hacerse desde la concepción y el proceso de su creación (estética y artística), desde la de su recepción y difusión (historia del arte social y/o cultural) o, desde ambos presupuestos, en el presente artículo se aborda, fundamentalmente, desde la primera premisa –sin obviar algunas cuestiones referidas a la segunda–, la analítica de cinco obras paisajísticas del artista Rafael Troya Jaramillo (1845-1920), es decir, atendiendo a los postulados y/o categorías estéticas desde las que – a mi juicio– fueron concebidas y realizadas, a saber, las del (neo)clasicismo academicista, las de la estética de lo pintoresco y las de lo sublime.

Palabras clave: Rafael Troya, estética, pintoresco, sublime, pintura de paisaje.

Abstract

If the understanding and analysis of an artistic work can be done from the conception and process of its creation (aesthetic and artistic), from its reception and dissemination (history of social and/or

¹ Recibido: 10/09/2019 // Aceptado: 4-11-2019

² PhD. en Filosofía por la Universidad del País Vasco/EHU, España; Profesor Titular en Estética y Teoría de las Artes, y Académico Correspondiente Extranjero de la Academia Nacional de Historia del Ecuador; Últimas publicaciones sobre temáticas ecuatorianas: “Rafael Troya: estética y pintura de paisaje”, 2015, “Algunos apuntes para una estética literaria según Juan León Mera: entre romanticismo y neoclasicismo”, 2018, “Biopolítica, higienismo y poder: el caso del noticiero “Ecuador Noticiero Ocaña Film 1929”, 2019. xavier.puig@ehu.eus

cultural art) or, from both budgets, in this article, the analysis of five landscape works by the artist Rafael Troya Jaramillo (1845-1920), that is, attending to the postulates and / or categories, is fundamentally addressed from the first premise - without forgetting some questions related to the second aesthetics from which - in my opinion - they were conceived and realized, namely, those of (neo) academic classicism, those of the aesthetics of the picturesque and those of the sublime.

Keywords: Rafael Troya, aesthetic, picturesque, sublime, landscape painting.

Antecedentes

Esta investigación pretende ampliar la llevada a cabo anteriormente sobre la obra paisajística de Rafael Troya con la aportación del análisis estético y artístico de cinco nuevas obras de dicho artista y género. En relación a lo antedicho, véase mi *Rafael Troya: estética y pintura de paisaje*, Loja, Ediloja/ Universidad Técnica Particular de Loja, 2015. Asimismo, informar que el lector interesado en una bibliografía más amplia y relativa a los diversos conceptos estéticos o temas que desarrollo en el presente artículo (clasicismo, lo pintoresco, lo sublime, romanticismo, etc.), puede consultarla en mi libro citado; aquí solo expongo aquella que considero como mínimamente básica o pionera al respecto.

Sobre la estética de lo pintoresco y de lo sublime. Sobre el historicismo romántico

La denominación de paisaje en pintura, tiene una larga tradición en la plástica occidental, no obstante y, desde un punto de vista moderno, será a partir de la segunda mitad del siglo XVIII

europeo, cuando este género adquiriera un carácter autónomo; es decir, será el motivo principal y, prácticamente único, de representación, y en el que el artista proyectará su *sentimiento* ante la naturaleza. Ahora, ésta ya no será un mero telón de fondo para representar una determinada narración (histórica, mitológica, etc.), sino que adquirirá un rol protagónico. Y ello significará que los hasta ese momento, exclusivistas y excluyentes cánones normativos academicistas del imperante clasicismo, serán puestos radicalmente en cuestión. A partir de este momento, una nueva concepción estética fundamentada en la subjetividad sensible del artista, guiará a la práctica artística y siendo esa naturaleza devenida en paisaje como reflejo –primero– de lo pintoresco e, inmediatamente a continuación, como sublime.

Así, la denominada estética de lo pintoresco³, valorará todo aquello que signifique novedad, movimiento, asimetría y singularidad en la naturaleza como motivos de representación pues, ello significará un mayor impacto (“entretenimiento”) en la imaginación del espectador y, por consiguiente, un superior placer estético en relación al –ahora considerado– aburrido, ordenancista y previsible del clasicismo . Y la estética de lo sublime⁴, propiciará la experiencia del mismo nombre, mediante la representación de una naturaleza agreste, salvaje e inexplorada o, desencadenando sus fenómenos más extremos (huracanes, tormentas, erupciones, terremotos, etc.) y, en consecuencia, provocando en el ser humano, un sumo temor por la conciencia de su fragilidad ante esa naturaleza horrida o violenta.

No obstante y deudora de los postulados románticos⁵, será la asimismo denominada estética de lo sublime –o también “lo sublime romántico”– que representará la experiencia liminar que significa, igualmente para el ser humano, su anhelo de reconciliación

3 Joseph Addison [1712], *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Edición e introducción de Tonia Raquejo, Madrid, Visor, 1991.

4 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, Madrid, Tecnos, 1987 (varias edit.).

5 Carl Gustav Carus [1835], *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje. Diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción*, Introducción de Javier Arnaldo, Madrid, Visor, 1992.

con lo Absoluto o Indefinido (otros lo denominarán como el Todo o, Dios en el sentido pietista) como principio generador de todo lo existente (*natura naturans*), al tiempo que *lugar* donde se resuelven todas las contradicciones. E, igualmente, esta experiencia estética supondrá la aprehensión de las íntimas y secretas (inter) relaciones que se establecen entre todos los elementos –orgánicos o no orgánicos– que pueblan al universo, incluido –evidentemente– al propio ser humano.

Serán estas dos estéticas y, más particularmente, aquella asociada con lo sublime romántico, la que con inusitado empuje se expandirá paulatinamente a las propias tierras americanas, sobre todo, a partir del siglo siguiente. Además y, en el caso de América del Sur, el fuerte componente nacionalista asociado al concepto de “*Volksgeist*”⁶ que aquella estética también postulaba, hallará en los movimientos emancipatorios y forjadores de “nación” en estos países, una excepcional recepción.

En el caso del Ecuador, el arribo de aquellos postulados será considerablemente tardío –mediados del siglo XIX–, al tiempo que bastante selectivo en relación a sus contenidos originales.⁷ No obstante, si revestirá especial interés y aceptación la concepción historicista romántica basada en la continuidad históricamente intrínseca de los pueblos, a partir de un remoto pasado originario que halla su vinculación con un presente, relacionando y actualizando así, un tiempo inmemorial.⁸ Es decir, se fundamenta el establecimiento sincrónico de un concepto de pueblo, ahora denominado “nación”, a partir de una mítica diacronía temporal que otorga

6 Traducido como “Espíritu del pueblo” o “Espíritu nacional”. Véase a este respecto de Johann Gottfried von Herder [1784-1791], *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1959 (ver asimismo nota siguiente).

7 Para un estudio sintético-crítico de la recepción y difusión del romanticismo en el Ecuador y con bibliografía específica al respecto, véase mi “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”, *Revista Estudios de Filosofía*, Medellín, n°52-Diciembre, 2015, pp. 161-180.

8 Paradigma de ello en el Ecuador y en el ámbito literario, será la concepción sobre la (necesaria) construcción de una “poesía nacional” por parte de Juan León Mera. Véase a este respecto mi “Algunos apuntes para una estética literaria según Juan León Mera: entre romanticismo y neoclasicismo”, *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, Quito, n° 47, enero-junio 2018, pp. 33-57.

legitimidad y, por tanto, sentido a la constitución de esa “comunidad imaginada”.⁹ En definitiva, se trataba de construir una “identidad nacional”, simultánea y justificativa a la construcción del propio estado-nación.

Al mismo tiempo, ese proyecto impuesto y dirigido por las élites político-económicas del país, suponía e implicaba la homogeneización de sus singulares, de cualquier diferencia, bajo la denominación de ciudadano como nuevo panegírico social que imponía, en concomitancia con la eurocéntrica idea de progreso, una férrea y piramidal jerarquía social.¹⁰

Apuntes sobre la pintura de paisaje en Ecuador y la obra de Rafael Troya

Tradicionalmente y, desde la creación del estado-nación ecuatoriano en 1830, los géneros pictóricos más ampliamente mayoritarios fueron el religioso y los retratos, dado el tipo de comitentes que los encargaba, a saber, la iglesia y las familias pertenecientes a las élites, considerándose, para el caso de estas últimas, una forma de ornato y distinción.

Particular importancia para el inicio del género paisajístico en Ecuador, será la llegada al país en su primer viaje -1852, realizando un segundo en 1857- del pintor norteamericano Frederic Erwin Church, perteneciente a la romántica Escuela del Río Hudson.¹¹ Este y, siguiendo el periplo que anteriormente realizase,

9 Cfr. Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

10 Dicha jerarquía -escala comparativa- se establecía tanto a nivel individual -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. A este propósito véase de John B. Bury, *La idea de progreso*, Madrid, Alianza, 1986 (varias reedic.), de Robert Nisbet, *Historia de la idea de progreso*, Barcelona, Gedisa, 1981 (varias reed.), y de Campillo, Antonio Campillo, *Adiós al progreso. Una meditación sobre la historia*, Barcelona, Anagrama, 1985 (varias reedic.).

11 Church realizaría diversas obras con vistas paisajísticas de Ecuador, sobretodo de volcanes, algunas con varias versiones de la misma (Cotopaxi, Cayambe, etc.). Resulta muy ilustrativo sobre la Escuela del Río Hudson por sus artículos y excelentes imágenes, el catálogo de la exposición comisariada por Tomás Llorens, *Explorar el Edén. Paisaje americano del siglo XIX*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2000.

Alexander von Humboldt, por el Ecuador, contactará con el también pintor Rafael Salas, estableciéndose, inmediatamente, una fuerte amistad entre ambos.

Fruto de esa relación, serán las enseñanzas que el norteamericano impartirá a Salas, tanto en relación a los postulados de la estética romántica y, muy especialmente, en lo referido a la concepción sobre la *natura naturans* como, e igualmente, sobre su representación plástica (*natura naturata*), a saber, mediante el preciso y singularizado descriptivismo científico de cada elemento constituyente de la naturaleza, sea este vegetal, mineral u orográfico, atmosférico, lumínico, etc., aunado en una totalidad que lo represente como “paisaje”, es decir, proyectando la propia sensibilidad del artista en la obra, con la finalidad de transmitir al espectador la experiencia estética -sublime- que aquella suscita.

Este encuentro y enseñanza, significaría el inicio de este género pictórico en el país, aunque aún se necesitarían algunos años más, para que fuese aceptado y demandado por los propios comitentes nacionales en función del nuevo *gusto* emergente.

Así, artistas plásticos como el mismo Salas, Joaquín Pinto, Rafael Troya o Luis A. Martínez -por citar a los más reconocidos-, serán los pioneros en ejecutar la pintura de paisaje, como un género pictórico propio en el país, y situándola al mismo nivel que los ya tradicionalmente practicados.¹² Estas representaciones de la naturaleza, en parte considerable, resultarán idealizadas y creadas en los talleres de los artistas a partir de bocetos o apuntes tomados del natural por ellos mismos a modo de *aides de memoire* o, incluso, ejecutándolas desde modelos fotográficos. Y común a la mayoría de esas obras, será su concepción y realización a partir de la estética de lo pintoresco o, todavía más generalizadamente, de la estética de lo sublime romántico.

12 Para una síntesis diacrónica de la pintura de paisaje en el Ecuador, véase de Alexandra Kennedy Troya, “La percepción de lo propio: Paisajistas y científicos ecuatorianos del siglo XIX”, en Frank Holl (Editor), *El regreso de Humboldt*, Quito, Museo de la Ciudad, 2001, pp. 113-127, y de Matthias Leonhardt Abram, “Los Andes en el corazón. Intérpretes del paisaje”, en Kennedy-Troya, A. (coord.), *Escenarios para una patria: Paisajismo Ecuatoriano 1850-1930*, Quito, Museo de la Ciudad, 2008, pp. 27-49.

No obstante y más allá de las genuinas concepciones y/o finalidades con que estos artistas ejecutaron sus obras, la apropiación de las mismas por parte de las élites políticas del país, resignificándolas como “territorio o paisaje nacional” mediante distintos dispositivos de reproducción ideológica (exposiciones nacionales o internacionales con museografía *ad hoc*, difusión en medios impresos, discursos institucionales con retórica “nacional”, etc.), y en concomitancia con su proyecto de creación de un estado-nación, en función de sus propios intereses hegemónicos, implicará que aquellos valores estéticos con que fueron creados esos paisajes, fuesen ocluidos y quedasen en el más completo olvido.

Aunque en parte se ha explicitado en líneas anteriores, conviene recordar por ser una de las constantes en la obra paisajística de Rafael Troya que, como principal característica en las obras de este género, será su detallismo realista -científico, diríamos- en la representación de los diversos elementos singulares. Y ello aunado, particularmente en las obras marcadamente sublimes (románticas), con un especial tratamiento lumínico a partir generalmente, de la tenue luz del atardecer que, imprimiendo marcados claroscuros, al tiempo detalla y resalta a esos variados integrantes naturales, todo ello, en un formato panorámico y, desde un punto de vista elevado -generalmente frontal-, con la finalidad de poder ofrecer unas vistas lo más amplias posible de los paisajes representados, conformando así un todo interrelacionado, trasunto y símbolo del Todo o Absoluto en el que halla su origen.

Fundamental para Troya en el aprendizaje de la pintura de paisaje, será su colaboración como “ilustrador” en las expediciones (1871-74) que por el antiplano, las cordilleras y el Oriente del país que realizase con el científico alemán Alphons Stübel, en el contexto de modernización del Ecuador emprendido -sobre todo en su segundo mandato- por el presidente Gabriel García Moreno.¹³ Así, sería el alemán quien enseñaría a Troya cómo representar a la naturaleza

¹³ Resulta imprescindible desde un punto de vista historiográfico para todas aquellas cuestiones relacionadas con la vida y obra de Rafael Troya y su contexto, el libro de Alexandra Kennedy Troya, *Rafael Troya. El pintor de los Andes ecuatorianos*, Quito, Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1999.

desde la concepción paisajística, científica y romántica a la vez, consolidando y desarrollando este género pictórico en el país. Y aunque el artista seguiría practicando los otros estilos tradicionales – pintura religiosa, retratos, bodegones, etc.-, sería en este (nuevo) género, donde alcanzaría su mayor excelencia y reconocimiento como creador.

Análisis de las obras seleccionadas

A continuación se analizan desde el ámbito de las categorías estéticas y del propio lenguaje artístico empleados, cinco obras del género paisajístico de Rafael Troya:

Paisaje de la selva ecuatoriana, circa 1870

Óleo sobre lienzo, 85 x 65 cm.

Colección del Sr. Gustavo Vascónez Hurtado

Fuente: José Gabriel Navarro (1991:226)¹⁴

Atrae la atención el formato vertical de este lienzo, inédito en la obra paisajística de Troya. En él, el punto de vista elevado y frontal, junto a la diagonal compositiva que señala –literalmente- la pasarela que parte del límite del último cuarto del extremo inferior derecho del cuadro en el primer plano, y que prolongándose diagonalmente hacia el personaje que está en el puente de madera con el brazo derecho levantado y de espaldas al espectador, continúa hasta la palmera ubicada casi en la parte central del extremo izquierdo de la obra, otorga una relevante profundidad al espacio representado. Y ello está reforzado por la deslumbrante luminosidad que del tercer plano emana, impidiendo cualquier visión con nitidez en este; solo y apenas esbozado y muy difuminado, tal vez una línea de más verdor selvático o una cadena montañosa.

El lado superior del ángulo correspondiente a la diagonal compositiva anteriormente reseñada, parte de la base del gran árbol que está justo detrás de la pasarela y que, diagonalmente, se dirige

¹⁴ José Gabriel Navarro, *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*, Quito, Dinediciones, 1991, p. 226.

hasta el vértice superior izquierdo de la obra; más concretamente, a la rama derecha que en forma de “v” allí se ubica.

La dinámica compositiva tiende casi totalmente de derecha a izquierda, a saber, la pasarela citada, el protagonista árbol, el jinete que de espaldas al espectador se dirige hacia el tercer plano, a punto de atravesar dos estacas a ambos lados del camino, la corriente del río y lo que, en el primer plano, parece un lindero que desemboca en esa agua. No obstante y en dinámica contraria, ejercen de contrapeso los dos árboles que, a ambos lados de la obra y, a partir de su tercio superior, asoman entre la floresta y, el personaje de espaldas al espectador que se encuentra en el puente con el brazo extendido.

También y, en el mismo sentido anteriormente citado, la dominante verticalidad de los elementos representados (árboles, plantas, pilares del puente, jinete), además del propio formato empleado, resulta en parte atenuada por la horizontalidad que ejerce el primer plano e, igualmente, por la amplia franja terrosa donde está el jinete y que supone la transición entre el final del segundo plano y el tercero.

Magistral es el tratamiento lumínico que Troya imprime al lienzo, dada la extrema oclusión a la penetración de la luz que la feracidad de la zona tropical implica al crear una suerte de bóveda vegetal. Por ello, la luz se adentra tamizadamente a través de la floresta, desde la intensidad de su origen en la profundidad del tercer plano –que resulta prácticamente cegado a la vista–, incidiendo, más contrastadamente, en la franja terrosa anteriormente citada, el puente con el personaje, igualmente ya señalado, el río y la orilla de este en el primer plano. Al tiempo y en su discurrir, crea diversas distancias y/o espacios entre los diversos elementos vegetales por los que transita, con especial incidencia en la copa de los árboles y las abundantes plantas representadas.

También es remarcable la brumosis que en esos intersticios y, a causa de la humedad dominante, dota de esa peculiar atmósfera a la representación.

Y sobre estas últimas –extensivo a las especies arbóreas presentes–, también subrayar la excelente, por minuciosa descriptividad científica, aplicada en la representación de las mismas pues, cada uno de estos elementos botánicos resulta singularizado, como especie y

reconocible en su unicidad, merced a sus estudiados detalles formales y cromáticos, demostrando así, el artista, su veraz conocimiento de los mismos, aprendido en las expediciones que realizó por la Sierra y la Amazonía bajo la dirección de Stübel.

La paleta de color empleada por el artista viene referida –fundamentalmente– a los colores ocres, verdes y marrones junto al amarillo pero, y como es habitual en él, son las diferentes tonalidades, empleadas en aquella gama, donde demuestra su absoluta maestría. Asimismo, resaltar los acertados timbres de color blanco en el personaje de espaldas al espectador, en las flores del gran matorral de la parte izquierda del segundo plano, la espumilla de la corriente en el río o, en algunas de las hojas de las plantas colgantes del protagónico árbol central; y, en igual sentido, los ligeramente rojizos timbres en las floressitas en las ramas de dicho árbol.

En suma, una obra en la que el equilibrio entre naturaleza y cultura resulta patente, ya que los pocos elementos que el ser humano ha desarrollado en la misma –además de su propia presencia, el puente, las dos estacas a modo de mojones y el camino–, están perfectamente integrados en ese ámbito natural. Y ámbito que, si en un principio, y dado su carácter selvático, pudiera deberse a la estética de una naturaleza ubérrimamente sublime, sin embargo, tanto la composición desarrollada y su tratamiento lumínico, como las “huellas” humanas en aquella, además de la familiaridad con que los dos personajes se desenvuelven en ese paisaje, le confieren más bien su adscripción a la estética de lo pintoresco.

A esta última afirmación cabe añadir tanto la constante variedad y peculiar singularidad conferida a los elementos naturales representados, así como a los –aunque tenues– distintos movimientos ya detallados; y es que, ambas cuestiones y aunadamente, contribuyen a mantener nuestra mirada en constante actividad y, en consecuencia, a “excitar” nuestra imaginación con el consiguiente placer estético que de ello se deriva.

Conclusivamente, este *Paisaje de la selva ecuatoriana* implica, desde los presupuestos del lenguaje artístico del academicismo pictórico, una excelente representación de la modernidad que la estética de lo pintoresco aporta y supone.

El Cotopaxi visto desde el río Alaquez, (1892)

Óleo sobre lienzo, 62 x 92 cm.

Fuente: Colección del Banco de la República, Bogotá (Colombia)¹⁵

Como en una obra teatral, un potente foco de luz ilumina a los dos hombres y cuatro equinos que se hallan casi en el centro de la obra, dirigiendo así la mirada del espectador hacia ese lugar, sinestésicamente reafirmada, por el punto de vista muy elevado y frontal adoptado por el artista. Al tiempo, esa perspectiva casi de “águila”, magnífica espacialmente al paisaje representado, lo que unido a la orografía del terreno, a saber, el río Alaquez que discurre mediante numerosos requiebros a través de un tortuoso valle, significa y establece una considerable profundidad a toda la representación, así mismo, acentuada por el desnivel que establece Troya, entre el primer plano y el segundo.

Lo anteriormente descrito correspondería, principalmente, al amplio segundo plano que ocupa la mayor parte de la obra. Además y en este, se observa un poco más arriba de los personajes señalados, un cercado correspondiente a un corral que permanece vacío, situándose en la parte derecha de este, un pequeño vallado que ejerce de puerta de entrada ascendente a una vivienda campesina en la que, en su parte frontal y exterior, padece un rebaño de ovejas con su pastor; detrás de aquella, unas grandes cadenas de montañas cierran la visión. Y, en la parte izquierda, de ese mismo plano, una formación montañosa obra de entrada al valle citado, y por el que discurre en suaves meandros el no muy caudaloso río Alaquez, pareciendo que es hacia este a donde se dirigen a abreviar los equinos.

En el primer plano y en su parte izquierda, diversas y abundantes plantas y arbustos opacan esa zona, tanto por su oscuro color, como sobre todo, por hallarse aquél muy ensombrecido, producto de los fuertes claroscuros que imprime el artista a esta obra. En este sentido, a resaltar la gran sombra que se proyecta desde el extremo de la parte derecha del segundo plano hasta donde se encuentran los

¹⁵ En: <https://villegaseditores.com/arte-internacional-coleccion-del-banco-de-la-republica-epilogo> (13.08.2019).

dos personajes y sus equinos, intuyéndose así, la presencia de una gran montaña en “fuera de campo”.

El Cotopaxi, en el tercer plano, se eleva majestuoso desde una cadena montañosa con su nieve perenne, realizada por la luz del atardecer que, tras las grandes montañas de la parte derecha del segundo plano, incide oblicuamente en su cono. Y luz que tiñe con su tono ocre-amarillento más de la mitad del cielo en el que se recorta, lejana, pero dotada de una especial presencialidad, la figura del coloso.

Compositivamente, un gran ángulo agudo recorre a toda la obra. Uno de sus lados parte del vértice que conforman en el extremo inferior derecho los límites del cuadro (vertical y horizontal), ascendiendo diagonalizadamente hacia la izquierda y atravesando el conjunto de rocas del primer plano, la copa del primer arbusto que a continuación allí se ubica, hasta llegar a la curvatura del río más pronunciada en el extremo izquierdo de la obra. De ahí, asciende por las cimas de las oscuras y compactas montañas de la zona derecha, hasta el límite del propio lienzo.

Aunque el formato apaisado de la obra otorga horizontalidad a la misma, y los elementos vegetales (árboles, arbustos), las montañas y especialmente sus cimas o el propio nevado compensan con su verticalidad a aquella disposición, en realidad, son las numerosas diagonales, las líneas dinámicas predominantes, tanto es su disposición figurativa (río, piedras, senderos, valle, etc.) como compositiva/direccional. Al tiempo, estas dotan de dinamismo a una representación mayormente estática, ejerciendo asimismo y, entre ellas, su –digamos– propia compensación. Por ejemplo, la corriente fluvial se dirige hacia el espectador, mientras que las figuras humanas y animales lo hacen en sentido contrario.

Como es habitual en los paisajes de Troya, su gama cromática se compone básicamente de ocre, marrones, verdes, azules y blanco, destacando la sutilidad y variedad en los tonos empleados. A resaltar el timbre de color azul en el pantalón de uno de los caminantes, el blanco del Cotopaxi y, en menor medida, este último color en las ovejas y la espumilla del río.

Conceptualmente, es la estética de lo pintoresco la que guía y establece las pautas representacionales (artísticas) en esta obra. Efectivamente, desde la singularidad del perspectivamente engrandecido espacio representado y en el que, como en un teatro, iluminadas y centradamente se destacan las figuras humanas y animales con su lento caminar, estableciendo así una escala comparativa con el entorno paisajístico en el que se ubican y, en consecuencia, magnificándolo dado su pequeño tamaño (igualmente las ovejas y su pastor en la parte derecha del mismo plano); el perezoso, a la par que sinuoso discurrir del pequeño río con esas singulares y mayormente grandes rocas que rítmicamente lo pespuntean; los numerosos y variados elementos vegetales representados; la aludida montaña “fuera de campo” que aviva por ello mismo a nuestra imaginación o, en igual sentido los fuertes contrastes lumínicos que el uso del claroscuro implica o, la suave luz del atardecer reflejándose en buena parte del celaje, todo ello, supone que constantemente nuestra mirada encuentra motivos para su atención, al igual que la imaginación, produciendo así ese delicioso placer (estético) que conlleva la aludida estética de lo pintoresco.

Sin título [El Tungurahua en erupción] (1916)

Óleo sobre lienzo, 49 x 83 cm.

Colección privada

Como ya he comentado al inicio del apartado anterior, Edmund Burke en su obra *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (ver nota 4), afirma que una de las mayores causas de sublimidad es el desencadenamiento de la fuerza extrema de la naturaleza pues, es en esa circunstancia cuando sentimos un profundo terror al sabernos amenazados, dada la fragilidad de nuestro cuerpo. En estos términos, la erupción de un volcán resulta paradigmática al respecto y más, si como en esta obra de Troya, sucede de improviso y en plena noche.¹⁶

Efectivamente, la erupción del Tungurahua está representada

¹⁶ Esta obra es uno de los escasísimos paisajes nocturnos realizados por Troya.

justo en el momento de su impactante inicio con una fuerte explosión de la que emana súbitamente el flujo piroclástico, pues todavía no hay lava descendiendo por sus laderas o, el humo que provoca aquella tampoco alcanza mucha altura. De hecho, los dos personajes y los tres equinos –dos de estos portando enormes fardos– (ver detalle), parece que todavía no reaccionan ante este hecho pues, prosiguen su queda andadura por ese camino que, desde una cierta altura, bordea al río; solo faltan unos segundos para que detengan su marcha a fin de poder contemplar ese sublime espectáculo o, por el contrario, aceleren la misma para huir del inminente peligro.

Con el habitual punto de vista frontal, panorámico y, en este caso, bastante elevado, el primer plano resulta apenas atisbado en la parte extrema izquierda, y en la que está representado un gran árbol con una masa vegetal a su pie.

El gran segundo plano, está integrado por el camino con las figuras y animales citados, estableciendo así una escala comparativa con el entorno natural en que están inmersos. A su vez, estos resultan “enmarcados” por una masa montañosa a su izquierda, coronada por varios árboles y, en la parte derecha, por una sucesión de cadenas montañosas, ubicándose en su extremo final al Tungurahua. En el centro del mismo, el citado río que, diagonalmente y en paralelo al camino, aunque mucho más abajo de este, en su tramo más alejado del espectador –de hecho discurre hacia este–, traza varios meandros hasta perderse en la lejanía. Al tiempo, su diagonalizada composición otorga una eficaz profundidad perspectiva al conjunto de la obra, ya que conforma la parte más inferior de un amplio valle.

Finalmente, el tercer plano lo integra un muy lejano nevado, con unas apenas vislumbradas sucesión de montañas y, el celaje en el que resalta en su parte derecha una luminosa luna llena y algunas tenues nubes, apenas esbozadas.

Compositivamente, el ángulo agudo tan empleado por el artista en este género pictórico, se inicia con una gran diagonal que parte del extremo inferior de la obra y, siguiendo el borde del camino poblado de espesa vegetación, llega hasta los tupidos árboles ubicados justo antes del recodo del sendero –al tiempo divide en dos partes casi iguales a la representación–. Desde ese punto que obra de vértice



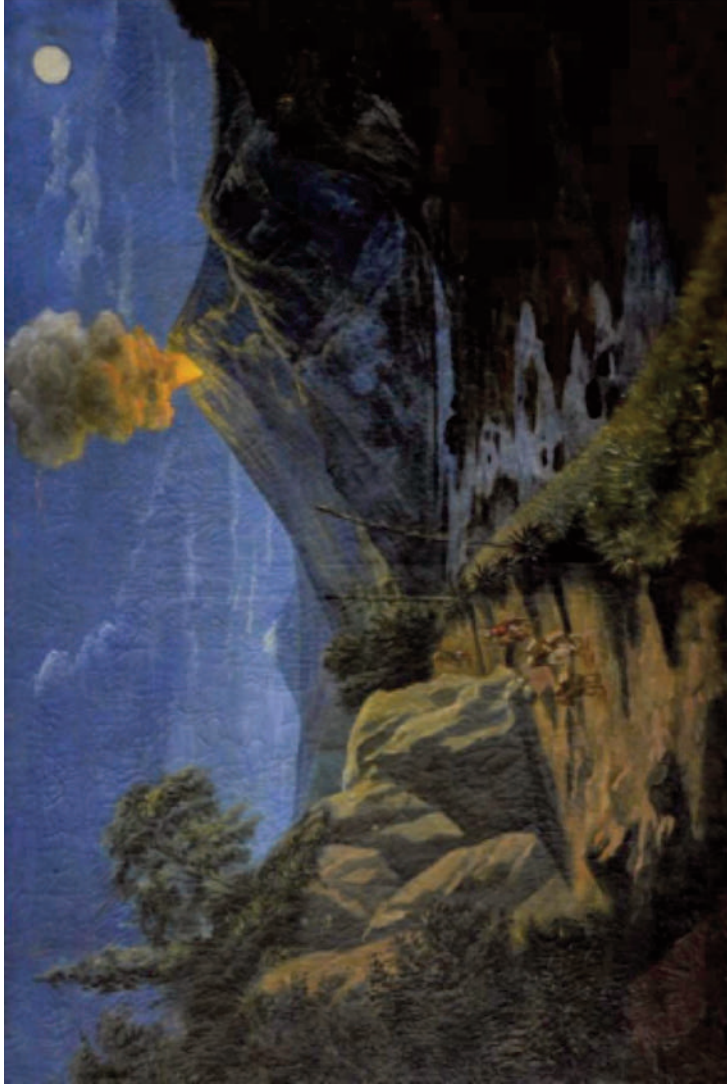
Paisaje de la selva ecuatoriana, circa 1870
Óleo sobre lienzo, 85 x 65 cm
Colección del Sr. Gustavo Vascónez Hurtado



El Cotopaxi visto desde el río Alaquez, (1892)

Óleo sobre lienzo, 62 x 92 cm

Colección del Banco de la República, Bogotá (Colombia)



Sin ifiulo [El Tungurahua en erupción] (1916)
Oleo sobre lienzo, 49 x 83 cm
Colección privada



Sin título [Río Oriental] (1919)
Óleo sobre lienzo, 47 x 53 cm
Colección privada



Sin título [Río Oriental] | 1919
Óleo sobre lienzo, 47 x 73 cm
Colección privada

de dicho ángulo, el otro lado del mismo está constituido por la diagonal que asciende hacia la derecha por la ladera del volcán hasta su tobera, prolongándose a continuación hasta la propia luna y, llegando al ángulo que forma la intersección horizontal/vertical del límite superior derecho del lienzo.

Cromáticamente, nuevamente la gama de los ocre-terrosos y marrones, verdes, azules y blancos son los predominantes aunque impresos en unas sutiles tonalidades. A destacar, los fuertes timbres de color en el anaranjado intenso de la erupción del volcán, así como en el blanco de la luna y, en menor medida, en el igual color de la cumbre del lejano nevado o, el rojo y azul de las vestimentas en cada uno de los dos hombres. Y luna que, con su fuerte resplandor y, dada su elevada y lateral ubicación, origina lumínicamente grandes zonas de claroscuro –más oscuras en ambos extremos de la obra y con mayor claridad en la parte central correspondiente al sendero y a las figuras humanas y animales–, al tiempo que igualmente, es la causa de que se proyecten alargadas sombras especialmente en dicho camino por efecto, tanto de los dos verticalizados y filiformes árboles que bordean a aquél como de los numerosos elementos vegetales que allí se encuentran.

Troya compensa la horizontalidad de la obra con la extrema verticalidad de los dos altos tallos citados anteriormente o, los distintos árboles que figuran en la representación. E igualmente con las diversas cumbres existentes y, muy particularmente, con la elevación del humo por la erupción del Tungurahua.

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

También puede hablarse de equilibrio en el uso de colores más oscuros y aplicados para dotar de masa a lo representado (mon-

tañas, rocas y zonas de oscuridad en general) con, por el contrario, de otros más claros o cálidos para “aligerar” aquella pesantez como el azul del agua del río y del cielo o, el blanco de la luna y de uno de los equinos y las nubes y, la propia luminosidad que refleja la luna en determinadas zonas (sendero, árboles y arbustos o laderas de montañas), o como el de la propia erupción.

Conclusivamente y como afirmaba líneas arriba, esta obra nos remite a la estética de lo sublime burkeana por los efectos amenazantes que la fuerza desatada de la naturaleza supone para el ser humano. Al tiempo, el artista deja que sea la imaginación del espectador la que suponga esas consecuencias pues, la luz casi fantasmal que proyecta la luna llena junto con la súbita erupción del volcán, establecen y representan un claro ejemplo de dicha estética.

Sin título [Río Oriental] (1919)

Óleo sobre lienzo, 47 x 53 cm.

Colección privada

Nuevamente, el formato panorámico y el punto de vista elevado, amplían y magnifican a lo representado, en este caso, una vista sobre un río de la Amazonía. En el primer plano –la parte de tierra firme donde se ubica el espectador–, un árbol casi enteramente cubierto por una planta parásita, divide en dos partes al paisaje: a la izquierda, el espacio más abierto y en el que el color azul en diferentes tonalidades es predominante y, a la derecha, la cerrada e impenetrable selva con predominio de las tonalidades verdosas y marrones. A este espacio cerrado, también contribuye compositivamente la direccionalidad hacia ese lugar de las ramas de aquel árbol.

En el centro y como segundo plano, se encuentra el amplio y caudaloso río y en el que en su parte izquierda, navega una canoa con lo que parecen ser tres exploradores con sus pertrechos.

En la parte derecha de este plano, una masa forestal completamente cerrada e impenetrable, compone la otra parte del mismo. Al tiempo, ese río –merced a la orilla opuesta al primer plano– conforma la diagonal compositiva que recorre prácticamente a toda la obra desde la parte derecha de la misma, hasta el límite en sentido opuesto

(tras “atravesar” a la canoa mencionada) y situándose su vértice, justo en el límite izquierdo de la obra y que supone el comienzo del tercer plano. A continuación, prosigue horizontalmente en dirección derecha ocultándose tras la floresta, constituyéndose así en una de las más alejadas orillas del río.

En el tercer plano, se vislumbra con una cierta brumosis, producto de la alta humedad reinante, una masa selvática sobre la que se halla el cielo con algunas nubes teñidas en un tono amarillento típico del atardecer.

La generalizada horizontalidad que prima en este paisaje, es compensada por la verticalidad de los altos árboles representados. Y en igual sentido, el estatismo de la compacta floresta en relación a los elementos dinámicos como, principalmente, la corriente del río y la navegación de la canoa o, también, el “movimiento” que significan el grueso ramaje de muchos de los árboles existentes y, muy particularmente, del protagonista ubicado en el primer plano, en su parte derecha.

E, igualmente en relación a la direccionalidad de las dinámicas generadas, ya que, mayormente esa tiende hacia la derecha por efecto de las ramas del árbol del primer plano y del arbusto que crece a su pie o, las de los árboles del segundo plano y la propia corriente del río, que fluye en la misma dirección. En este caso, la compensación, en sentido contrario, viene dada por la solitaria rama que brota en la parte izquierda del mismo árbol protagonista y, sobre todo, por la idéntica direccionalidad en el rumbo de la canoa descrita.

La luz que incide diagonalmente desde la parte superior izquierda, refleja su luminosidad preeminentemente en el río y en todo el segundo y tercer plano, quedando el primero, casi en un contraluz, aunque con una ligera claridad en la parte izquierda de la planta parásita que cuelga del árbol allí ubicado.

La gama cromática empleada por el artista, está basada, muy principalmente, en los marrones y verdes, además del azul y el blanco, matizados en varias tonalidades y acordes a los motivos reproducidos.

Con esta obra, Troya muestra un Oriente aún inexplorado, en el que la impenetrable selva y los caudalosos ríos, junto con la diversa

fauna o los propios ancestrales aborígenes, conforman los habitantes de esa tierra ignota y mayormente desconocida por inexplorada. Y vasto territorio que, a pesar de su denominación como “suelo patrio”, históricamente sigue siendo, en el contexto de su representación, una completa otredad para el homogeneizante e impositivo proyecto unificador nacional. No obstante, ese desconocimiento, la “comunidad imaginada” (nación ecuatoriana) por determinadas élites, impele a su más o menos efectiva incorporación a ese proyecto; de ahí esa previa, por necesaria, exploración de una naturaleza a la que, hasta ese momento, solo la subjetividad sentimental de la sensibilidad había nombrado y sentido como paisaje, como sublime.

Sin título [Río Oriental] 1919
Óleo sobre lienzo, 47 x 73 cm.
Colección privada

Como es habitual en sus pinturas de género paisajístico, nuevamente utiliza Troya el plano frontal, panorámico y elevado para dotar de mayor amplitud visual a lo representado; y también, en este caso, corresponde a un paisaje de la región amazónica. El amplio primer plano, parece “abrirse” hacia la profundidad de campo, merced a dos recursos perspectivos empleados: el montículo en el extremo izquierdo de ese plano, coronado con un singular árbol, contrasta con su parte central y derecha, por la planitud y despeje de esta zona, al tiempo que significa un desnivel en relación a la inmediata orilla del río; ello, aboca la mirada del espectador por esa amplia espacialidad al siguiente plano.

Al tiempo, esa invitación a la contemplación del paisaje, está complementariamente reforzada, por la propia ubicación del citado árbol, ya que, visualmente, parece obrar como “telón recogido” que, a modo de un teatro, enmarca y direcciona la visión de quien observa la representación.

En el segundo plano, un amplio y caudaloso río que discurre trazando plurales meandros con sus correspondientes brazos de tierra, ocupan ese espacio.

Destaca entre esos últimos, la orilla opuesta a la del primer plano por su extrema densidad vegetal, totalmente selvática y prácticamente impenetrable para el ser humano. Y en el propio río, una canoa con tres personajes y de los que no se adivina su procedencia, aunque se presume, como en el caso anterior, que corresponden a exploradores.

Finalmente, en el último plano está representada una cadena montañosa y que parece estar recubierta con una espesa floresta y, el cielo con algunas nubes, percibiéndose, en su parte extrema izquierda, el tenue tono amarillento del atardecer.

Compositivamente, una pronunciada diagonal asciende desde la parte inferior del montículo del primer plano –por su borde-, alcanzando su cima que, al efecto, obra de vértice. Desde ahí, a continuación y en sentido inverso, ascender hasta el extremo derecho del límite de la obra por la silueta de la montaña completamente recubierta de vegetación y sita antes de la ubicada en el tercer plano. Así, nuevamente se constata la, mayormente, utilización por parte de Troya en la composición de sus obras del ángulo agudo.

También aquí y, como es habitual en las obras del artista, la compensación entre elementos horizontales, a saber, el río y el terreno ubicado en los varios planos y, aquellos otros verticalizados –principalmente los árboles- es evidente, así como la quietud generalizada que se observa en este paisaje, lo es con la dinámica que la corriente fluvial ejerce, al igual que la disposición de las ramas de ciertos árboles, arbustos o flores (ver especialmente en el primer plano).

Cromáticamente, la predominancia de la gama del verde, marrón, ocre y azul es, en sus diversas tonalidades, notoria; además, los habituales timbres de color que utiliza el artista, aquí están concentrados en las flores de las plantas del primer plano: blanco-rosáceo en la que está en el límite inferior y, amarillento en la situada a la izquierda, al pie del singular árbol.

La luz del atardecer, incide diagonalizadamente, desde la parte superior izquierda de la obra, creando zonas de clarooscuro en la misma. Consecuencia de ello, es la mayor penumbra en que se halla la parte izquierda del primer plano, mientras que, la mayor luminosidad corresponde al río y a todo el resto de la masa boscosa del tercer plano. Y en esta, el efecto de la humedad y de la propia

lejanía, hace que resulte menos nítida su definición formal, prolongándose así hasta en el tercer plano.

En definitiva, con esta obra Troya proyecta su propia experiencia en el Oriente, durante la época de sus expediciones con Stübel, mostrándonos un mundo desconocido para el ser humano de la época y que, nos remite a un estadio evolutivo en que parece que el tiempo se ha detenido desde una época inveterada, en la que nada ha cambiado sustancialmente. Se palpa la armonía de una naturaleza que, ajena a su progresivo descubrimiento y exploración, se conserva equilibrada, al tiempo que mayestáticamente en su propio existir como *natura naturata*, mostrando así la inefable voluntad de su profundo ser, del principio que la origina y guía en su existir, de su *natura naturans* y de la que solo la experiencia estética de lo sublime nos permite llegar a aprehender y sentir.

A modo de conclusiones

Si la pintura de paisaje es un género tardíamente aceptado en el país, en parte considerable debe su reconocimiento por parte de las élites comitentes, a su resignificación ideológica por parte de las mismas. Efectivamente, el uso “patriótico” que aquellas implementan a este género pictórico, nuevo en su contexto histórico, indica su necesidad de poder contar con imágenes -entre otros dispositivos- que procuren una identidad como nación *tout court*. No obstante, me parece altamente improbable que las clases subalternas, dado su crónico analfabetismo -ampliamente entendido-, fuesen depositarias de la supuesta efectividad de esa resemantización simbólica. Y más generalmente, su extensa base cuantitativa en la pirámide social, implicaba que ese “mensaje”, en realidad, solo serviría para retroalimentar el proyecto oligárquico de país que las propias élites imponían y desarrollaban, no exento de fuertes tensiones en su propio seno, dados los distintos intereses en liza.¹⁷

17 Jorge Núñez Sánchez, *De Patria criolla a República oligárquica*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2015. Es sabida la existencia de una abundante bibliografía al respecto, por ello me permito sugerir por su claridad y síntesis expositiva, Enrique Ayala Mora, Editor, *Nueva Historia del Ecuador, Volumen 7, Época Republicana 1*, Quito, Corporación Editora Nacional/Editorial Grijalbo Ecuatoriana Ltda., 1990 (hay reedición); Enrique Ayala

Lo antedicho implica que la sola acepción analítica, desde el punto de vista ideológico, de este género pictórico y con todo lo legítima –por necesaria– que esta opción supone, resulta cuanto menos menguada, cuando no insuficiente, en su –a mi juicio– auténtica concepción por parte de los artistas que lo practicaron en el contexto cronológico descrito (aproximadamente último tercio del siglo XIX y primeros años del XX) y, más particularmente, en el caso de Rafael Troya aquí expuesto. Por ello y sin obviar el contexto histórico de ejecución, reivindico la necesidad del enfoque estético y artístico en el análisis de este género de obras para, así, entender y valorar mayormente todo lo relativo al ámbito creativo de los artistas paisajistas; y aspecto este último del que queda casi todo por realizar.¹⁸

Bibliografía

ADDISON, Joseph (1712), *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Edición e introducción de Tonia Raquejo, Visor, Madrid, 1991.

ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

AYALA MORA, Enrique, Editor, *Nueva Historia del Ecuador, Volumen 7, Época Republicana 1*, Corporación Editora Nacional/Editorial Grijalbo Ecuatoriana Ltda., Quito, 1990 (hay reedición).

Mora, Editor, *Nueva Historia del Ecuador, Volumen 9. Época Republicana III, Cacao, Capitalismo y Revolución Liberal*, Corporación Editora Nacional/Editorial Grijalbo Ecuatoriana Ltda., Quito, 1990, primera reimpression y, Enrique Ayala Mora, *Ecuador del siglo XIX. Estado Nacional, Ejército, Iglesia y Municipio*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, 2011.

18 Notable excepción es la investigación (Tesis Doctoral) realizada por la Dra. Verónica del Carmen Muñoz Rojas, *Estudio estético de la pintura de paisaje en el Ecuador del siglo XIX. El caso de Joaquín Pinto*, Universidad del País Vasco/EHU, España, 2015 (inédita).

- , Enrique Ayala Mora, Editor, *Nueva Historia del Ecuador, Volumen 9. Época Republicana III, Cacao, Capitalismo y Revolución Liberal*, Corporación Editora Nacional/Editorial Grijalbo Ecuatoriana Ltda., Quito, 1990, primera reimpresión.
- , *Ecuador del siglo XIX. Estado Nacional, Ejército, Iglesia y Municipio*, Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, Quito, 2011.
- BURKE, Edmund (1757), *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Estudio preliminar y traducción Menene Gras Balaguer, Tecnos, Madrid, 1987 (varias edit.).
- BURY, John B., *La idea de progreso*, Alianza, Madrid, 1986 (varias reedic.).
- CAMPILLO, Antonio, *Adiós al progreso. Una meditación sobre la historia*, Anagrama, Barcelona, 1985 (varias reedic.).
- 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.
- HERDER, Johann Gottfried von Herder (1784-1791), *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1959.
- KENNEDY TROYA, Alexandra, *Rafael Troya. El pintor de los Andes ecuatorianos*, Ediciones del Banco Central del Ecuador, Quito, 1999.
- , "La percepción de lo propio: Paisajistas y científicos ecuatorianos del siglo XIX", en Frank Holl (Editor), *El regreso de Humboldt*, Museo de la Ciudad, Quito, 2001, pp. 113-127.
- LEONHARDT ABRAM, Matthías, "Los Andes en el corazón. Intérpretes del paisaje", en Kennedy-Troya, A. (coord.), *Escenarios para una patria: Paisajismo Ecuatoriano 1850-1930*, Museo de la Ciudad, Quito, 2008, pp. 27-49.
- LLORENS, Tomás (Comisario), *Explorar el Edén. Paisaje americano del siglo XIX*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2000.
- MUÑOZ ROJAS, Verónica del Carmen, *Estudio estético de la pintura de paisaje en el Ecuador del siglo XIX. El caso de Joaquín Pinto*, Universidad del País Vasco/EHU, España, 2015.

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

NISBET, Robert, *Historia de la idea de progreso*, Gedisa, Barcelona, 1981 (varias reed.).

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", *Revista Estudios de Filosofía*, n°52-Diciembre, Medellín, 2015, pp. 161-180.

-----, *Rafael Troya: estética y pintura de paisaje*, Ediloja/Universidad Técnica Particular de Loja, Loja, 2015.

-----, "Algunos apuntes para una estética literaria según Juan León Mera: entre romanticismo y neoclasicismo", *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, Quito, n° 47, enero-junio 2018, pp. 33-57.

Webgrafía

El Cotopaxi visto desde el río Alaquez (1892). Ver en: <https://villegaseditores.com/arte-internacional-coleccion-del-banco-de-la-republica-epilogo> (13/08/2019).



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, "ANÁLISIS ESTÉTICO Y ARTÍSTICO DE CINCO PINTURAS DE PAISAJE DE RAFAEL TROYA (1845-1920)", *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, vol. XCVIII, N°. 202, julio – diciembre 2019, Academia Nacional de Historia, Quito, 2019, pp.115-137.