

► IDENTIDADES Y TERRITORIOS

PAISAJISMO ECUATORIANO DEL SIGLO XIX¹

Una vez lograda la independencia política de América Latina durante las primeras décadas del siglo XIX, el reto principal era el de construir las nuevas naciones situación que se dio en medio de fuerzas diversas y amenazadoras. En este contexto, las *narrativas históricas* fueron centrales al emerger de dichas naciones percibidas como comunidades de ciudadanos. Sin embargo, existieron otros tipos de narrativas que desempeñaron un rol similar en facilitar u obstruir la consolidación de estas comunidades imaginadas. Según Jorge Cañizares-Esguerra, y ciertamente de acuerdo con él, la *narrativa de la naturaleza* fue central al proceso, aunque de momento resulte un área muy poco estudiada por los actuales investigadores². Este tipo de *narrativa* podía suponer la búsqueda de paisajes típicos, locales, regionales o nacionales, levantar cartografías del terreno, estudiar el clima o la conformación geológica, la cultura y sus habitantes o la capacidad productiva del territorio. Por ello, estudiar la tradición paisajista pictórica de estas naciones es clave y -creemos- va más allá de leer las imágenes desde el punto de vista meramente estilístico o iconográfico. Es preciso hacerlo más bien como discursos estéticos y científicos que circulaban creando la noción de nación. Es evidente que cada una de las naciones en ciernes crearía su propio lenguaje paisajístico en función de sus circunstancias histórico-políticas, sus rasgos territoriales y aspectos de carácter artístico: tradición estética, comportamiento de los centros educativos especializados (escuelas y academias), supremacía de tal artista o grupos de artistas organizados, etc.

En este ensayo se pretende indagar en torno a los aspectos anteriores circunscribiendo su radio de acción a un país que, como Ecuador, a partir de mediados del siglo construyó una interesantísima tradición paisajística elaborada tanto por artistas profesionales como por aficionados -sobre todo nacionales- y estuvo alimentada por los descubrimientos científicos, muy especialmente centrados en las ciencias de la tierra -geografía y geología- y en la botánica. Lo interesante del período es que los límites del accionar de artistas plásticos, literatos, científicos y políticos son difíciles de definir y constituyen quizás uno de los aspectos más relevantes del periodo. En suma, los artistas se comportaban en ocasiones como científicos y los científicos acudían a la poesía. Los políticos fueron también paisajistas aficionados. A veces,

1 Este ensayo está basado en un artículo de la autora denominado “La percepción de lo propio: paisajistas y científicos ecuatorianos del siglo XIX”, en: *El regreso de Humboldt*, exposición curada por Frank Holl, Quito, Museo de la Ciudad, junio-agosto, 2001, catálogo de exposición. Fue ampliado y modificado de acuerdo con los avances en la investigación que la misma autora llevó a cabo con la Universidad de Cuenca en el proyecto intitulado *Territorios e identidades (Ecuador, Perú y Colombia)*, y con la ayuda de sus asistentes María Tømmerbakk y Monserrath Tello, a quienes la autora agradece muy especialmente.

2 Jorge Cañizares-Esguerra, *Nature, Empire, and Nation. Explorations of the History of Science in the Iberian World*, Stanford, Stanford University Press, 2006. Muchas de sus propuestas y sugerencias sobre el tema de la *narrativa de la naturaleza* han sido incorporadas a mi texto. Mi agradecimiento a sus sugerentes y esclarecedoras ideas.

en un mismo personaje se combinaban varias de estas actividades. Muchos de los artistas-reporteros-ilustradores estuvieron relacionados, directa e indirectamente, con la marcha política y el progreso del país, ocuparon cargos civiles o militares relevantes en diferentes gobiernos, en el campo educativo y en las relaciones internacionales o asistieron a la aclimatación de nuevas variedades botánicas en suelo ecuatoriano. En suma, los artistas, por vez primera, se sintieron llamados a participar de manera frontal y decidida en la constitución de la nueva nación, aspecto que -como dijimos- se materializó durante la segunda mitad del siglo XIX.

El tema central, sin lugar a dudas, fue el de los volcanes -la mayor concentración en los Andes ecuatorianos: cuarenta, entre éstos el Chimborazo, Cotopaxi, Tungurahua, los principales- y en segundo término, ríos y lagunas. Quizás porque la mayoría de los volcanes se hallaban en la sierra centro norte, buena parte del paisajismo pictórico se concentró sobre este área -donde se halla la capital, Quito- y el ingreso hacia las selvas amazónicas a través de la población de Baños y el río Pastaza, gran afluente del Amazonas. La temática estuvo ligada con el interés de los nuevos geólogos por descubrir la conformación de la corteza terrestre -no sólo describirla, como lo haría Humboldt- y en último término, conocerla por razones económicas: localización y formas de extracción de minerales metálicos y no metálicos. Mas los volcanes también constituían verdaderas amenazas a los pobladores y acentuaban el temor real ante los fenómenos naturales, erupciones y sismos, especialmente violentos durante aquellos años; el hombre atrapado ante una naturaleza implacable y la indiscutible necesidad de referencia divina. En otras ocasiones, los fenómenos naturales sirvieron para recordar y evocar historias míticas de los indígenas, un animismo sumamente interesante que seguía presente entre las comunidades. Así, pintores y aficionados dieron forma a distintos modos de ver el paisaje y de construir el imaginario territorial de su patria *volcanizada* y caótica, al decir del presidente Gabriel García Moreno. Adicionalmente, estas imágenes fueron divulgadas y conocidas a través de la prensa local, de las publicaciones periódicas de carácter científico o literario y de espacios de exhibición relevantes en colegios, universidades y cabildos. Muchas de ellas se convirtieron en iconos del trópico o de las sierras nevadas y su imagen estereotipada fue repetida hasta el cansancio debido a la demanda constante de comitentes locales.

Paralelamente al desarrollo del paisaje como género pictórico independiente, casi todos estos artistas y aficionados articularon visualmente su noción de país, complementando su trabajo con el de la descripción de tipos y costumbres, realizando decenas de pequeñas acuarelas y dibujos a lápiz que fueron ávidamente coleccionadas en álbumes particulares, tanto por nacionales como por extranjeros. No obstante, esta práctica tuvo antecedentes importantes desde el último cuarto de la centuria precedente. Figuras tan distintas como las de Mutis (1732-1808), Caldas (1768-1816), Humboldt (1769-1859), Charton (1807-1890), Darwin (1809-1882), Church (1826-1900), Stübel (1835-1904), Reiss (1838-1908) o Wolf (1841-1924), entre otras, sirvieron como motores indiscutibles en un proceso de conocimiento de la geografía y las costumbres que había arrancado con el afianzamiento de la ideas de la Ilustración y, con posterioridad al Romanticismo, se había extendido a lo largo y ancho del territorio americano. Las respuestas locales de médicos y periodistas ilustrados como Eugenio Espejo (1747-1795), continuada por Pedro Moncayo (1807-



1.1-Rafael Troya, *Vista de la Cordillera Oriental desde Tiopullo*, 1874, óleo/lienzo, 99x169cm., Quito, Museo Nacional del Banco Central del Ecuador.

1888), de pintores como el ilustrador botánico colonial Xavier Cortés de Alcocer (act. 1790-1798) o del pintor romántico e ilustrador decimonónico Joaquín Pinto (1842-1906) y de historiadores como los religiosos Juan de Velasco (1727-1792) o Federico González Suárez (1844-1917), se vieron enriquecidas con el conocimiento directo y diario de los fenómenos que afectaban a la naciente república del Ecuador. Se trataba de escribir nuevas historias de colonización y descubrimiento nombrando sus plantas, sus lugares y reconociendo el territorio sagrado de dioses amerindios o heridos por un terremoto.

Hacer paisaje era otra forma de hacer historia, de crear un sentido de pertenencia y patriotismo. De hecho, a lo largo del XVIII y a partir de las conocidas misiones científicas que se promovieron desde los gobiernos borbónicos, no faltaron las ilustraciones que acompañaran a todos y cada uno de los descubrimientos. La Condamine (1701-1774), por citar un ejemplo, recogió muestras y realizó varios dibujos sobre la quina o cascarilla, planta usada para curar el paludismo o malaria, también llamada popularmente el *árbol de las calenturas*. Pero también americanos como Fernando de la Vega, comerciante y curandero de Loja, o Miguel de Santiesteban, militar y funcionario colonial cuzqueño, gran aficionado a las ciencias naturales, hicieron lo propio a mediados de siglo: “sacar muestras de cortezas y dibujos de plantas frescas” de la misma cascarilla. Lo interesante de De la Vega fue, además, la preocupación que manifestó por el contenido cultural de la curación con quina realizada por los nativos, cosa que por entonces recibió poca atención por parte de los europeos, considerando



1.2 Anónimo, Erupción del Cotopaxí, Stbre. 24 de 1854, c. 1855, acuarela/papel, 30x25.5cm, Madrid, en: “Album de costumbres ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres”, Madrid, Biblioteca Nacional de España; reproducido en: *Imágenes de Identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*, Alfonso Ortiz Crespo, ed. Quito, FONSAL, 2005, p. 181

tales prácticas, según el mismo La Condamine, como *supercherías*³. Así, científicos y artistas locales se iban acercando a su propia realidad. Un gran impulso fue aquel dado por Mutis en su proyecto sobre *La Flora de Bogotá*, en el que trabajarían un sinnúmero de artistas ecuatorianos. Uno de ellos, Xavier Cortés de Alcocer, laboró con Mutis entre noviembre de 1790 y julio de 1798. A su mano pertenecen una serie de quince pasifloras de tres especies, actualmente en el Jardín Botánico de Madrid. Cortés de Alcocer se unió en 1800 a la expedición del navarro Juan de Tafalla en el proyecto *La Flora Huayaquilensis* y el resto de la familia se quedó ligada al proyecto de Mutis⁴.

Es probable que entre las cien láminas que regalara Mutis a Humboldt, en su corta pero recordada visita, estuviesen varios de los dibujos y acuarelas realizados por estos destacados pintores⁵. Es también posible que el prusiano compartiera con Mutis

3 Eduardo Estrella, “Ciencia ilustrada y saber popular en el conocimiento de la quina del siglo XVIII”, en: Marcos Cueto (ed.), *Saberes andinos. Ciencia y tecnología en Bolivia, Ecuador y Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1995, pp. 43 y ss.

4 Véase Johannes Tafalla, *Flora Huayaquilensis*, estudio introductorio de Eduardo Estrella, Madrid, V Centenario/ Real Jardín Botánico/ Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, y Quito, Universidad Central, 1989.

5 Federico González Suárez es el autor de esta aseveración, y añade que estas láminas fueron



1.3 Xavier Cortés de Alcocer, *Ibiscus*, c.1800, acuarela/papel, Quito, Biblioteca del Banco Central del Ecuador.

sus enseñanzas sobre cómo pintar la naturaleza, tan cuidadosamente científicas y, a la vez, tan sublimemente románticas, publicadas años más tarde en un capítulo de su conocida obra *Cosmos*. Y nada extraña que dichos *consejos* para que floreciera la pintura de paisajes, con una nueva y aún desconocida belleza, fuesen difundidos continentalmente por el impacto que tuvo su obra en círculos más amplios que aquellos restringidos a la intelectualidad.

Muchos viajeros, reporteros y artistas vinieron a América siguiendo sus huellas. Es conocido que una de las obras que mayor impacto tuvo fue el *Atlas Pitoresco*, publicado en 1810⁶. Cabe destacar que en este *Atlas* se representa en un sinnúmero de láminas y sus pies explicativos; los volcanes ecuatorianos, desde el

remitidas al Instituto Nacional de Ciencias de París. Véase *Viajeros, científicos, maestros. Misiones alemanas en el Ecuador*, Quito, Galería Artes, septiembre – diciembre de 1989, p. 87, catálogo de exhibición.

6 *Voyage de Humboldt et Bonpland. Première Partie, Relation Historique. Atlas Pitturesque*, Paris, F. Schoell, 1810. Tanto éste como la mayoría de libros en ediciones en diversos idiomas, se encuentran en el Fondo Jijón y Caamaño del Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador, en Quito. Algunos, como la edición francesa de *Cosmos*, de 1859, pertenecieron a Federico González Suárez, quien toma como modelo de ilustración las láminas del *Atlas* para ilustrar sus propios Atlas histórico-arqueológicos.

Cayambe hasta el Chimborazo, con especial énfasis en este último. También aparecen algunos monumentos cañaris e incas en las provincias de Cotopaxi, Cañar y Azuay, un puente a cordel sobre el río Penipe y una balsa guayaquileña. Y si bien no se destacan tipos ecuatorianos, esta obra se cierra con dos planchas a color de los indios de Michoacán. Muchas láminas incluirán, además, piezas arqueológicas y códices mejicanos. La razón por la que mencionamos estos conocidos datos es el deseo de remarcar la versatilidad de temas que ingresaron a la difusión enciclopédica que Humboldt intentaba realizar de América y el interés que demostró por los volcanes de nieves perpetuas en medio del trópico, concentrados mayoritariamente en territorio ecuatoriano, cosa que atraería el interés de investigadores y aficionados locales y extranjeros durante toda la mitad del siglo XIX.

El principio de nación estuvo vinculado en los inicios al de etnia y después al de territorialidad. Más adelante supuso un giro de atención hacia la *comunidad política*, en la perspectiva –manejada a partir de Eugenio Espejo– del nacimiento de “una sociedad diferente integrada por instituciones libres y ciudadanos responsables, con igualdad de derechos y capaces de participar activamente en la vida pública, y por ende en el ejercicio del poder en sus múltiples manifestaciones”⁷. Algunas de las propuestas esbozadas incluían el rescate o vuelta al acervo cultural del arte y la literatura coloniales, creencias y cultos precolombinos, instituciones y costumbres de diversas épocas históricas, siendo dos de los más destacados mentores el mismo Espejo y, posteriormente, el escritor ambateño Juan León Mera⁸.

Si bien a lo largo del XIX y principios del XX se desarrolló una pintura-ilustración colonialista puesta al servicio de la expansión imperial de los países europeos, no es menos cierto que, paralelamente y de manera sobresaliente, las sociedades periféricas americanas desarrollaron su propia imaginería, en esencia no abiertamente crítica –salvo el caso del indigenismo–, aunque evidenció la cara interna y las preocupaciones que vivían estas sociedades. Se crearon –remarca el investigador López Ocón– representaciones locales que provocaron una tensión de actores y motivaciones diversas, algunas de las cuales tratamos en el presente artículo⁹. El caso ecuatoriano es particularmente interesante ya que durante los gobiernos de García Moreno (1861-1875) la construcción del nuevo imaginario visual fue oficialmente apoyada en un esfuerzo único en América Latina por organizar nuevas respuestas a partir de un Estado nacional amparado en el poder de la Iglesia. Con ello se crearía un repertorio icónico transcendental que incluía imágenes tan diversas como la del Sagrado Corazón de Jesús, encomendada al pintor Rafael Salas (1821-1906), los propios retratos de García Moreno, el paisajismo y la ilustración científica que se dio alrededor de su gobierno, vinculando de manera organizada y deliberada ciencia y arte¹⁰.

7 Carlos Paladines, “La conformación del Estado Nacional desde la perspectiva del pensamiento ilustrado y romántico ecuatoriano”, en: Jorge Núñez (comp.), *Antología de Historia*, Quito, FLACSO, 2000, p. 215.

8 *Ibid.*, p. 223.

9 Leoncio López-Ocón Cabrera, “El nacionalismo y los orígenes de la Sociedad Geográfica de Lima”, en: Cueto (ed.), *Saberes andinos*, p.110.

10 Para un tratamiento más profundo del tema, véase Cheryl Hartup, *Artists and the New*

Sin embargo, las representaciones paisajísticas tanto en Ecuador como en México y otros países, tuvo respuestas durante la segunda mitad del siglo XIX. El arte ecuatoriano de la primera mitad del siglo había tenido varias rémoras: muchos de los pintores contratados para las *Floras* no volvieron al Ecuador; otros salieron en busca de mejor suerte a Colombia, Perú y Chile, principalmente. El público local seguía demandando obra religiosa barroca de bajos costes. Esta demanda provenía incluso de los países vecinos¹¹. No existían clases formales de arte, salvo las que aún se daban a través de los colegios religiosos, como el de San Fernando¹². Los artistas que se quedaron, como Antonio Salas (bautizado 1784-1860) y su familia, por citar un conocido caso, tuvieron que adaptarse a las leyes del mercado y a la crisis política, económica, y educativa que por entonces vivía el país, en medio del militarismo y del juego mezquino de intereses de los terratenientes serranos. Es llamativo el caso del explorador amazónico italiano Gaetano Osculati (1808-1884), quien visitó estas tierras entre 1846 y 1848. Osculati tomó contacto con el mencionado taller de los Salas y contrató, al parecer, a uno de los hijos del citado Antonio, Ramón (1809-¿?), para realizar exclusivamente los personajes o *tipos*. Todos los paisajes fueron ejecutados *in situ* por el mismo Osculati, entrenado, como todos los exploradores europeos, para dibujar del natural¹³. Es posible que no pudiese llevar al pintor a sus viajes aunque de

Nation: Academic Painting in Quito during the Presidency of Gabriel García Moreno (1861-1875), masters thesis, The University of Texas at Austin, 1997; relacionado directamente con paisajismo, ilustración científica y el período garciano, consúltese Alexandra Kennedy-Troya, *Rafael Troya (1845-1920). El pintor de los andes ecuatorianos*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1999, pp. 73-108; para una ampliación del tema, de la misma autora, “Artistas y científicos: naturaleza independiente en el siglo XIX en Ecuador (Rafael Troya y Joaquín Pinto)”, *Memoria*, 6 (Quito, 1998), pp. 85-123, reproducido en: *Estudios de Arte y Estética*, 37, México, UNAM, 1994, pp. 223-241.

11 Para el tema de la migración de artistas y demanda del exterior, consúltese Alexandra Kennedy-Troya, “Circuitos artísticos interregionales de Quito a Chile. Siglos XVIII y XIX”, *Historia* 31 (Santiago de Chile, 1998), pp. 87-111; y de la misma autora, “Quito, un centre de rayonnement et d’exportation de l’art colonial”, en: *La grâce baroque. Chefs d’oeuvre de l’école de Quito*, Union Latine, Nantes/ Paris, Musée du Château des Ducs de Bretagne / Maison de L’Amérique Latine, 18 de junio de 1999 (traducido al español y publicado en el catálogo *La gracia barroca*, Quito, Museo del Banco Central del Ecuador, 2000); Alexandra Kennedy-Troya, “Arte y artistas quiteños de exportación”, en: Kennedy-Troya (ed.), *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades* Hondarribia, Editorial Nerea S.A., 2002, pp.185-203. Para un tratamiento ampliado sobre el tema, véase VVAA, *Arte quiteño más allá de Quito*, Biblioteca Básica de Quito 27, Quito, FONSAL, 2009.

12 Sobre educación artística en el siglo XIX, véase Alexandra Kennedy-Troya, “Del taller a la academia, educación artística en el siglo XIX en Ecuador”, *Procesos*, 2 (Quito, 1992), pp. 43-46; José Gabriel Navarro, “Academias y escuelas de bellas artes”, en: *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*, Quito, Dinediciones, 1991, pp. 230-238.

13 Gaetano Osculati, *Esplorazione delle Regioni Equatoriali lungo il Napo ed il Fiume delle Amazzoni*, Milano, Premo i Fratelli Centenari e comp., 1854. En las ilustraciones grabadas e iluminadas aparece únicamente el apellido del artista: *Salas*. Inferimos que no pertenece a Antonio por la calidad del trazo menos académico. Además, un trabajo que consideraría menor lo debió haber dejado a Ramón, quien más tarde dedicaría buena parte de su carrera a hacer *tipos* en acuarela, tal como podemos apreciar en aquellas que se encuentran en el Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito.



1.4 Luis Cadena, *Plaza de San Francisco*, 1881, óleo/lienzo, 1,13X1,51cm, Quito, Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana .

todas maneras el género paisajístico era poco valorado y practicado en Ecuador.

Es interesante advertir, en cambio, el predominante interés por el costumbrismo y en qué medida estas imágenes realizadas por extranjeros como Osculati o Charton sirvieron como modelos para casi todos los artistas locales dedicados al tema, entre ellos Juan Agustín Guerrero (1849-1885), el mismo Ramón Salas o, más tardíamente, Joaquín Pinto (1842-1906), así como para decenas de artistas anónimos¹⁴. La mayor parte de los *tipos* muestran los diversos oficios y vestuarios de indígenas y mestizos, así como sus actividades en torno al comercio. Al igual que la obra religiosa o el retrato de medio cuerpo, el costumbrismo, mayoritariamente trabajado a la acuarela, aseguraba

14 Existen algunas publicaciones de interés, como las de Wilson Hallo (comp.), *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*, Juan Agustín Guerrero, Quito/ Madrid, Ediciones del Sol / Espasa Calpe S.A., 1981, y la de Juan Castro y Velázquez, *Pintura costumbrista ecuatoriana del siglo XIX (de la Colección Castro y Velázquez)*, Cuenca, CIDAP, 1990. El Museo del Banco Central del Ecuador en Cuenca tiene en su poder una colección de acuarelas costumbristas atribuidas a Charton y otros artistas anónimos; existe otra colección particular en Quito muy destacada, la del señor Mario Ribaneira Traversari, así como un álbum en la Biblioteca Nacional de España, *Album de costumbres ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres* (ca.1855, inv. 132) que son buenos ejemplos de este género pictórico practicado en Quito con frecuencia. Alrededor de este *Álbum* de Madrid, el FONSAI realizó una investigación en el que participé junto con otros expertos, véase Alfonso Ortiz Crespo (ed.), *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*, Quito, FONSAI, 2005.

buenos ingresos a quienes lo practicaban. De este último interesaba muchas veces la multiplicación rápida, ingenua y poco cuidada de los personajes ecuatorianos a modo de cartas postales o *souvenirs*. Joaquín Pinto, sin embargo, dignificaría el género imbuyendo a los *tipos* de una mirada más antropológica por un lado y más respetuosa e incluyente por otro. Decenas de estas bellas acuarelas y dibujos estarían ligadas a un gran proyecto de recuperación de cantares populares publicado en 1892 por Juan León Mera¹⁵.

En ocasiones, el paisaje urbano que se desarrolla por aquellos años parece ser una extensión de este género costumbrista. En este sentido, se podría considerar la serie anónima de los *Cuatro cuadros de la Plaza Grande* (c.1860), actualmente en el Palacio de Gobierno¹⁶. La fusión de ambos -costumbrismo y paisaje urbano- en una gran presentación de *tipos* con un imponente escenario arquitectónico de fondo es el magnífico cuadro *Plaza de San Francisco* (1881), de Luis Cadena (1830-1906), en el Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito. Costumbrismo y paisaje rural también aparecen vinculados entre sí en una obra de gran formato atribuida a Rafael Troya, *Fiesta en el Lago San Pablo*, del Museo Jacinto Jijón y Caamaño en la Universidad Católica de Quito¹⁷. Y podríamos continuar, mas lo que cabe destacar es que la percepción de lo propio parece empezar a darse en Ecuador alrededor de los habitantes de estas tierras, de los que se muestra su procedencia regional mediante su traje, alimento o fiesta a la que representan. En suma, se trata de un registro de la mano de obra indígena y mestiza con la que se podía contar como base de la economía nacional.

El reconocimiento del paisaje rural vendría un poco más tarde y tendría diversas formas de manifestarse. Por ello no deberá sorprendernos que en la primera Escuela Democrática Miguel de Santiago que aglutinó a quienes habrían de ser los más destacados artistas de la segunda mitad del siglo, al inaugurar el primer concurso-exposición de arte en Ecuador los resultados corroboran el uso de géneros como el paisaje urbano, las costumbres, las alegorías, los retratos y las obras de carácter religioso. El paisaje rural siguió brillando por su ausencia¹⁸. El centro de las representaciones era más bien la urbe.

15 Juan León Mera, *Cantares del pueblo ecuatoriano* [1892], ilustraciones de Joaquín Pinto, texto introductorio de Magdalena Gallegos de Donoso, Quito, Museo del Banco Central del Ecuador, 1984.

16 Esta serie fue adquirida en 1982 por el Museo del Banco Central, y las dimensiones de los lienzos son de 85cm x 69 cm. Véase Jorge Salvador Lara (ed.), *El Palacio de Carondelet*, Quito, Academia Nacional de Historia, 1996, pp. 34-35.

17 Se trata de un óleo sobre lienzo de 105x160 cm., inv. 101-423. Véase Alexandra Kennedy-Troya, *Rafael Troya. El pintor de los andes ecuatorianos*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1999, pp.106-107.

18 El discurso principal, que contiene una detallada descripción de la premiación, fue transcrito por José María Vargas O.P, *Los pintores quiteños del siglo XIX*, Quito, Editorial Santo Domingo, 1971, pp. 15 y 35. Posteriormente se publicó el documento íntegro: *Sociedades Democráticas de Ilustración, de Miguel de Santiago y Filarmónica. Discursos pronunciados en la sesión pública efectuada el 6 de marzo de 1852*. Fuentes y documentos para la historia de la música en el Ecuador II, Quito, Banco Central del Ecuador, 1984.



1.5 Luis Cadena, *Gabriel García Moreno*, óleo/lienzo, 2,20X1,50cm, Quito, Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

No habrían bastado las difundidas láminas de Humboldt, ni las notas y bocetos de los pocos viajeros extranjeros que pasaron por Ecuador durante la primera mitad del siglo. Fue más bien un seguidor del mismo Humboldt, el famoso pintor paisajista norteamericano de la Escuela del Río Hudson, Frederic E. Church, quien vino a Ecuador en dos ocasiones (1853 y 1857), y tuvo un impacto importante para el tratamiento más sistemático del paisaje ecuatoriano. Como de costumbre, Church se puso en contacto con el taller de Antonio Salas y, al parecer, según Navarro, estableció una relación de trabajo y amistad con otro hijo, Rafael, quien posteriormente se convertiría en uno de los primeros paisajistas¹⁹.

La obra de Church, *The Andes of Ecuador* (1855), impactó en los Estados Unidos como ninguna otra pintura de paisajes lo había hecho. Nadie como él parecía haber logrado plasmar las mismísimas palabras de Humboldt y traducir plásticamente *la sensación de unidad y armonía del cosmos*. Sus obras estaban destinadas a auditorios que soñaban con grandes y dramáticos paisajes, desafiantes efectos de luz que no precisaban de verosimilitud sino de composiciones espectaculares que mostrasen la magnificencia y belleza de los valles húmedos del trópico dedicados a una audiencia

¹⁹ Navarro, *La pintura en el Ecuador*, pp. 177 y 204-205.

que vivía a plenitud el espíritu romántico²⁰. Tras su segundo viaje, acompañado de otro pintor, Louis Rémy Mignon (1831-1870), Church produjo la obra más ambiciosa, compleja y espectacular: *The Heart of the Andes* (1858). Era la vista del otro, lejano y soñado, del paisaje que calzaba formidablemente con el inconsciente colectivo del estadounidense expansionista, lo que se llamó el *Destino Manifiesto*. El joven pintor Rafael Salas, en cambio, se debía enfrentar a la idea de que por entonces en Quito el cultivo del dibujo y la pintura de paisaje, de las flores y las frutas, era cosa de mujeres, de damas que debían recibir una instrucción “propia del sexo débil”. Entonces, relata el historiador del arte José Gabriel Navarro, Rafael Salas, “con aire sorprendido, iba admirando día a día las manchas y los croquis que le traía Church cada tarde a la conversación nocturna y que, después, le servirían para hacer grandes cuadros...”²¹.

Infortunadamente, se conocen pocos paisajes de Rafael Salas. Basándonos en uno del Museo del Banco Central del Ecuador, firmado y fechado en 1889, y erróneamente titulado *El Cotopaxi*, cuando en realidad se trata del Chimborazo, tomamos a manera de muestra otro óleo que atribuimos a Salas, *El Cayambe*, también erróneamente atribuido por el mismo Museo a Luis A. Martínez como *El Tungurahua*²², con el fin de destacar ciertas características que señalan su deuda con Church. Tendrían eco en pintores como el mismo Martínez y presentarían una visión romántica del paisaje, sin el interés por lo científico y el detalle de flora que se advertiría en la obra de Rafael Troya (1845-1920), por citar al más conocido. En ambas obras se percibe al paisajista interesado por el trabajo de la luz sobre las formas y una difuminación de éstas, una evocación del espíritu religioso tan afecto al mismo Church. Sin embargo, Salas se enfrentó a una audiencia que conocía su propio territorio y que no admitiría composiciones transgresoras en el sentido de construcciones ideales evidentes; tampoco había un interés expreso por expandir fronteras -salvo el caso de la selva amazónica- sino más bien por reconocer aquello que se vivía diariamente. Por ello, y por el impacto que causaron los descubrimientos geográficos y geológicos en el medio, tanto él como otros paisajistas ecuatorianos de diverso corte se ciñeron a reproducir más fielmente la geografía del lugar.

Quizás en la obra del citado Martínez, aunque menos cercano a la pintura de Church, sea donde mejor se evidencia la presencia divina, la soledad y sublimidad de la alta montaña, la pequeñez del ser humano, la fugacidad de la vida. Una de las obras más atrayentes en este sentido es *Arenales del Chimborazo* (1909), donde se muestra

20 Franklin Kelly, “A Passion for Landscape: the Paintings of Frederic Edwin Church”, en: Franklin Kelly, *Frederic Edwin Church*, Washington, National Gallery of Art, 8 Oct., 1989, 28 Jan., 1990, pp. 32 y ss., catálogo de exposición.

21 Navarro, *La pintura en el Ecuador*, p. 205.

22 *El Tungurahua*, 84 x 117 cm, óleo sobre lienzo. Es interesante advertir al lector que tradicionalmente se ha atribuido un *Quito* a Rafael Salas que se halla en exhibición en el Museo del Banco Central del Ecuador. Comparado con cuadros firmados por Salas, es muy dudoso que éste pueda haber pertenecido a la misma mano. Lamentablemente, en la única exposición realizada hasta el momento sobre los Salas no se incluyó ni un solo paisaje de Rafael Salas, considerado popularmente como el mayor paisajista ecuatoriano, tradición generada por los escritos de Navarro. Véase *Los Salas: una dinastía de pintores*, textos de P. Jorge Villalba y Ximena Escudero de Terán, Quito, Banco de los Andes, abril-julio de 1989, catálogo de exposición.



1.6 Manuel Moreno, *Tarqui en la altura*, 1950, óleo/lienzo, 111x73cm., Cuenca, Museo del Banco Central del Ecuador.

en primer plano la cruz, presencia de la muerte o desaparición, tan frecuente en los inhóspitos páramos del lugar²³.

Escritores de profesión y aficionados vivían el paisaje con la misma intensidad y por la misma línea. Un conocido estratega militar, Francisco Javier Salazar, además de publicar destacadas contribuciones en su área de trabajo, se convirtió en uno de los poetas *nacionalistas* más importantes del período. Sus poemas invocan el paisaje andino imponente, capaz de sojuzgar la voluntad del hombre, sujeto a la ira divina pero elevado sobre las culturas clásicas europeas. En su poesía en prosa *El Chimborazo*, a su llegada al Arenal, relata:

Mas arriba, la vida vegetal desaparece, y una llanura/ de arena muerta como una gran alfombra de cristal encanta por su hermosura, y hace un espléndido contraste/ con los campos de esmeralda y oro que se divisan allá.../Al costado de la cuesta que conduce al Arenal se halla una elevada galería, con enormes peñascos volados sobre el camino.../hombres rendidos por el cansancio y la intemperie.../ sus miradas lúgubres y penetrantes.../revelan la melancolía del desconsuelo o la amargura de la desesperación./ Ah, ¡Miguel de Santiago! Si en este momento pudieseis desde la eternidad confiarme vuestro magnífico pincel...²⁴

²³ La obra es pareja de otra de las mismas características y actualmente en la misma colección quiteña: *Camino del Inca*.

²⁴ *Poetas románticos y neoclásicos*, Biblioteca Ecuatoriana Mínima, La Colonia y la

A pesar de su imponente presencia, hasta del mismo Chimborazo dice que *algún día debe desaparecer su corpulenta mole al soplo de la ira del Señor*²⁵. Y va más allá, las ruinas clásicas terminan siendo para Salazar *humildes partículas* si comparadas con los Andes.

*¡Ruinas de Atenas y Roma! –nos dice en otro poema dedicado a El Altar-
¿Qué sois vosotras ante/ los elevados restos de la naturaleza conmovida?
Humildes partículas de polvo destinadas a representar, en el/ oscuro horizonte
de lo pasado, grupos confusos de seres humanos sepultándose con sus vicios,
sus locuras y sus/ escasas virtudes en la noche de la eternidad*²⁶.

Pero también hubo reacciones distintas frente a lo clásico y el paisaje, o más bien frente a la pintura de paisajes. Citemos un óleo anónimo atribuido a Rafael Troya *Musa pintando un paisaje* (sin fecha).²⁷ En éste aparece una musa clásica pintando un paisaje que parece ser la ciudad de Ibarra con el Cotacachi al fondo, como si la presencia de la musa legitimara el género paisajístico local o el reconocimiento de lo propio.

Los paisajes ecuatorianos parecen haberse plasmado, aunque no exclusivamente, en una serie limitada de sentidos: búsquedas evocadoras de lo sagrado –con referencia a dioses precolombinos o al dios cristiano– en una naturaleza divina superior a cualquier vestigio cultural; narrativas geológicas de los Andes ecuatorianos, por ende más apegadas a lo científico; visiones de una nación eminentemente agrícola o como emblemas cívico-religiosos del nuevo nacionalismo. Tales emblemas, no obstante, se encuentran directamente vinculados con un territorio en el que la divinidad o sus representantes protegen al nuevo Ecuador contra los progresistas liberales, las invasiones de los países vecinos o los desastres naturales. Por esta línea van las decenas de Sagrados Corazones de Jesús o las imágenes votivas alrededor de la Virgen del Quinche.

Quizás la mayoría de viajeros –reporteros locales, como el poco conocido Alvaro Enríquez²⁸ o Juan Agustín Guerrero– practicaban este género en sus pequeños

República, Puebla, Editorial J. M. Cajica Jr. S.A., 1960, p.159. Invoca el pincel de Miguel de Santiago, el primer pintor barroco quiteño que vivió en los últimos del siglo XVII y principios del XVIII, muy valorado durante el período romántico como el más destacado pintor colonial. Alrededor de él y de su obra se produjo un movimiento neobarroco en la segunda mitad del siglo, del cual todavía se conoce muy poco.

25 Ibid., p.157.

26 Ibid., p.161. Por la misma línea de magnificar la naturaleza andina frente a la imperfecta o menos imponente creación arquitectónica europea, van algunos pasajes de la conocida novela romántica *Cumandá* (1886). Véase Juan León Mera, *Cumandá*, Quito, Talleres Gráficos Nacionales, 1950, pp.22-23.

27 Véase Kennedy-Troya, *Rafael Troya*, pp.116-117.

28 El coleccionista y marchante Iván Cruz vendió en 1984 al Museo del Banco Central del Ecuador uno de los álbumes de Alvaro Enríquez y del cual reproducimos 2 folios. Cruz conserva cinco; uno de estos señala la fecha de 1856. Son dos álbumes grandes de 24cm x 15.7cm (el de 1856) y de 20cm x 14cm; tres álbumes pequeños de 15cm x 7.5cm, 14cm x



1.7 José Grijalva, *Trabajos en el ferrocarril de Chiguacuan*, 1907, óleo/lienzo, 72x94cm, Quito, Museo Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

cuadernillos de apuntes. Se iba generalizando la idea de tomar notas del natural, de incorporar en su temario fenómenos terrestres como erupciones o terremotos, tan presentes en la vida cotidiana de los habitantes, pero también de copiar (y quizás contrastar) escenas foráneas, de los Alpes por ejemplo. Parecía así ingresar en el inconsciente colectivo la necesidad de diseccionar estos fenómenos que históricamente habían afectado el devenir de estas sociedades. Quizá el nuevo espíritu ilustrado-romántico obligara a que los artistas se sintieran *científicos*, que podían y debían *ilustrar* para comprender. Había un interés nacional por identificar el país y llevarlo por los derroteros del progreso. Los artistas, por vez primera, ingresaron en la legión de ciudadanos comprometidos con su nueva circunstancia y decididos a dar soluciones prácticas. Juan Agustín Guerrero, por ejemplo, había sido, además de pintor, músico, pedagogo y capitán de la Compañía de Granaderos. Recorrió el país en calidad de

7cm y 13cm x 8.2cm. En ellos se advierte la mano de un aficionado, a veces tomando notas del natural, otras copiando lo que caía en sus manos, estampas europeas de vistas alpinas o historias de los turcos. Van dentro de una caja, junto con 50 ó 60 papeles sueltos, realizados aparentemente por el mismo artista y en cuya tapa se representan dos colibríes.

militar hasta 1857. Admirador de Bolívar, inició el Liceo de Pintura en 1849, la Escuela Democrática Miguel de Santiago, claramente comprometida en la lucha contra el militarismo abusivo a través de las artes. Quizá por todo esto no debe sorprendernos que un pintor como Guerrero, tan conocido por sus sencillas acuarelas costumbristas y algunas vistas esquemáticas de paisaje, también fungiera de *científico* e incluyera en su repertorio una erupción nocturna del Cotopaxi, dramáticamente intensificada por la aparición de rayos, o una acuarela inédita firmada y fechada en 1869: *El cráter de Pichincha visto del lado del Oriente*. En este trabajo, está claro el deseo de detallar con minuciosidad el terreno y su conformación volcánica, así como el de determinar el momento del día²⁹.

Hacer nación, describir el paisaje circundante y comprender nuestra constitución geofísica y humana -científicamente hablando- parecía ser parte de una misma consigna. ¿No era acaso lo que de alguna manera había propuesto el mismo Humboldt, a quien se conocería como el intelectual más influyente de mediados del XIX? La tensión entre arte y ciencia había sido expresada por él con fuerza. Fue un gran científico que colocó al paisajismo entre las tres expresiones más altas del amor por la naturaleza. Humboldt creyó en el progreso de los pueblos en el sentido liberal,



1.8 Juan Agustín Guerrero, *El cráter del Pichincha visto del lado del oriente*, 1869, acuarela/papel, Quito, Museo Nacional del Banco Central del Ecuador.

29 Véase Hallo (comp.), *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*. La acuarela del *Cráter* pertenece al Museo del Banco Central del Ecuador, Quito, está firmada J. A. Guerrero y sus dimensiones sin marco son 28cm x 19.6cm.



1.9 Joaquín Pinto, *Interior del cráter del Pichincha (vista al norte)*, 1897, pastel/cartulina, 48.5x60cm., Cuenca, Museo Remigio Crespo Toral

uniendo y combinando positivamente el sentimiento y el análisis, la sensibilidad y la observación. El sentimiento bien canalizado debía ser un prerrequisito para un conocimiento más profundo de la naturaleza³⁰.

En este punto es interesante destacar que quien sería presidente del Ecuador, el joven Gabriel García Moreno, había merecido elogiosos comentarios de su ascensión al Pichincha llevada a cabo con Sebastián Weisse en 1844. Era el mismo joven que, ya como presidente y hombre influyente, entre 1859 y 1875, habría de ser el mentor político más importante de la historia del país en crear vínculos reales de corte humboldtiano entre ciencia y arte. También fue seguramente quien intervino para que el geólogo Teodoro Wolf (1841-1924) -a quien él mismo había traído como parte del equipo de profesores alemanes fundadores de la primera Escuela Politécnica en Quito, en 1870- abandonara su cátedra debido a las trabas impuestas para que dictara clases sobre la teoría evolucionista de Darwin³¹.

30 Stephen Jay Gould, “Church, Humboldt, and Darwin: the Tension and Harmony of Art and Science”, en: Frank Kelly, *Frederic Edwin Church*, pp. 93 y 98.

31 *Viajeros, científicos, maestros*, p.105.

Es así como el paisajismo ecuatoriano de entonces se inclinó más bien por el lado de lo científico -aún en medio de agrias disensiones entre los mismos científicos³²- y creó una tradición excepcional para el caso ecuatoriano, en donde la ciencia y el arte se complementaron manteniendo ciertos rasgos de independencia. En este tipo de tratamiento, el espíritu de Humboldt parecía mantenerse o, mejor dicho, reavivarse. Durante la segunda mitad del siglo, en la literatura ecuatoriana es común encontrar referencias constantes a la labor del prusiano. Su nombre parece asociarse, además, con una concepción particular sobre el progreso de los pueblos americanos.

Un óleo anónimo ecuatoriano de 1865 copia en su mitad izquierda el frontispicio de la obra de viaje de Humboldt y Bonpland (1773-1858). El grabado parisino original, según Helga von Kügelgen³³, representa una alegoría de América a la cual asisten, tomándola del brazo, Mercurio-Hermes -dios de la elocuencia y patrono de comerciantes- y Atenea-Minerva -diosa de la sabiduría, de la prudencia, de las ciencias y las artes, especialmente de las textiles, y protectora de las ciudades en donde se cultivaban estas artes. Atenea rodea con su brazo a Mercurio y sostiene una rama de olivo que simboliza la paz. En esta versión, sin embargo, América pasa a ser Atahualpa, a quien ambos dioses ayudan a salir del sepulcro. El telón de fondo son los volcanes nevados, una estilización del Chimborazo y el Carihuairazo. La cartela inferior en francés, idioma utilizado con frecuencia por las elites americanas de entonces, reza: “*La Sagesse avec l’Eloquence trayté a Atahualpa du Sepulcre*”(La Sabiduría acompañada de la Elocuencia sacan a Atahualpa del sepulcro). La mitad derecha, según la misma autora, representa, en cambio dos alegorías de América, niña y adulta; la primera lleva una llama o vicuña.

32 Por ejemplo, los científicos alemanes A.Stübel y W.Reiss, que estuvieron en Ecuador entre 1871 y 1874, si bien arrancaron su trabajo siguiendo los pasos de Humboldt, pusieron -sobre todo el vulcanólogo Stübel- en tela de juicio las propuestas del famoso prusiano sobre las descripciones de los Andes. Stübel llegó a escribir en una carta de agosto de 1870, desde Colombia, que “las descripciones de Humboldt de esta región y su conformación son absurdas, falsas y miserables...”. (Véase Andreas Brockmann y Michaela Stüttgen, *Tras las huellas. Dos viajeros alemanes en tierras latinoamericanas*, Santa Fé de Bogotá, Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1996, p. 14). Conforme avanzaron las investigaciones sobre la configuración de los Andes -no sólo su descripción-, los desacuerdos entre ambos se hicieron cada vez más evidentes. La teoría de Reiss indicaba una gradual deposición de masas volcánicas eruptivas que fue edificando, por la actividad volcánica, un sistema de montañas; Stübel, en cambio, proponía su aparición a partir de una violenta catástrofe en la formación de la tierra. (Cfr. Augusto Martínez, *Vulcanología y geología de los Andes ecuatorianos, Pioneros y precursores del andinismo ecuatoriano*, Tomo III, Colección Tierra Incógnita 13, Quito, Ediciones Abya Yala/ Agrupación Excursionista “Nuevos Horizontes”, 1994, pp.7-30). Este largo preámbulo tiene un solo objetivo: plantear, hoy por hoy sin solución, la posibilidad de que los artistas también se hubiesen alineado a tal o cual posición científica y que esto tuviera directas implicaciones en la forma de concebir este tipo de paisajes.

33 Este óleo, de 81cm x 74cm, pertenece al Museo del Banco Central del Ecuador, Cuenca. Me remito a los comentarios de la Dra. Helga von Kügelgen realizados para el catálogo citado en nota 1. La obra a la que hacemos referencia es A. Von Humboldt, *Atlas géographique et physique du Nouveau Continent*, Paris, 1814-1834.



1.10 Anónimo, *La sabiduría, junto con la elocuencia, sacan a Atahualpa del sepulcro*, 1865, óleo/lienzo, 73x82cm, Cuenca, Museo Nacional del Banco Central del Ecuador.

La fecha del cuadro –se acabó en el mes de agosto de 1865, según consta sobre el mismo óleo– coincide en mes y año con el término del primer período presidencial de García Moreno, vinculado de manera directa y personal, como vimos, a la tarea de Humboldt. Tenemos la impresión de que el pintor, quizás contratado por allegados a García Moreno, resume el ideario político del propio presidente, tomando como motivo central ya no la imagen abstracta de una América lejana, sino el símbolo mismo de la nueva nación liberada: Atahualpa, rey inca que vive y muere en territorio quiteño al momento de la conquista española y a quien el historiador coetáneo y políticamente afín a García Moreno, monseñor Federico González Suárez, dedica cinco capítulos de su célebre *Historia General de la República del Ecuador*³⁴.

Si ampliamos la lectura de la cartela al significado variopinto de los dioses

34 Véase el libro segundo, tomo I, de la edición en Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1969, pp. 903-1102. De hecho, existe otra versión de la reaparición de Atahualpa en la escena política del XIX y que se enmarca en los movimientos mesiánicos –los Incarri-promovidos por los mismos indígenas.



1.11 Barthélemy Roger, *Humanitas, Literae, Fruges*, grabado en cobre frontispicio en: Alexander von Humboldt, *Atlas géographique et physique du Nouveau Continent*, Paris, 1814 - 1834, Bogotá, Biblioteca Nacional.

clásicos representados, podríamos especular que la rama de olivo significaba la ansiada paz política lograda en este primer período; en Atenea se cobija el deseo de recuperar el esplendor de las artes y artesanías coloniales, habiendo sido la industria textil la más destacada en el caso concreto de la Audiencia de Quito, y por último, que la sabiduría –i.e. educación– liberaría a los ecuatorianos de la miseria en la que estaban sumidos. García Moreno emprende ambiciosos proyectos para que se instituyan el mayor número de centros docentes de primera, segunda y tercera enseñanza y advierte en varias ocasiones la necesidad de recuperar las artes de su estado de agonía. Liga a la educación superior con las ciencias de la tierra, la botánica y la biología, principalmente a través de la creación de la Escuela Politécnica en Quito y del apoyo personal en la importación de científicos, sobre todo religiosos alemanes expulsados por Bismarck.

Las artes, la tradicional y reconocida forma de expresión quiteña, deberán ligarse con las ciencias, con una visión más científica de ver el mundo que se requiere para de esta manera afianzar el progreso material de un país que se consideraba

en ruinas. Conocer lo propio para producir, más allá de los tradicionales cereales, producción diversificada capaz de ser comercializada, simbolizada por Mercurio, el eterno y veloz caminante de alas en los pies. Crear caminos, salvar los obstáculos de los altos Andes, conectar Quito y las regiones de la Sierra con el puerto de salida más importante: Guayaquil. ¿No son la llama y la vicuña animales locales de carga, ágiles, capaces de desplazarse en los territorios más difíciles, que simbolizan el traslado de objetos comerciables, tan necesitados entonces para los pequeños productores ecuatorianos? El plan vial del presidente fue el más ambicioso de la historia moderna del país ¿Cuántas veces García Moreno habló sobre la necesidad de madurez y unidad de la república *volcanizada*? Estas, al parecer, eran las puntas de lanza del proyecto garciano –los volcanes como centro de una imaginería nacional- encaminado al progreso material del país, un progreso bendecido por la Iglesia Católica. ¿Era esto parte de la visión de una nación eminentemente agrícola ligada con la producción, una visión de narrativa geológica por un lado, pero también de tierra productiva, tierra de ganado y haciendas?. Esta otra cara del paisajismo nos lleva a la representación de un país eminentemente agrícola, ligado al tradicional latifundio al norte de la sierra y la costa, minifundios al sur.

El caso del político, escritor y pintor de afición Honorato Vázquez (1855-1933), un artista de transición romántico-impresionista, calza con otra visión más intimista y bucólica del amable campo familiar en su hacienda *Huertos de Challuabamba*, cerca de Cuenca. Muy próximos se encuentran los escritos del poeta romántico Julio Zaldumbide (1833-1881) cuando canta a su propiedad en Imbabura, Pimán. Ambos no sólo pintaron, escribieron y fueron políticos comprometidos con la marcha del país, sino que realizaron búsquedas científicas en torno a la agricultura. Al final de su vida, Vázquez se había rodeado de un pequeño jardín casero que él mismo cuidaba, evitando violentarlo “con la manía de lo artificial -decía- que quita a la vegetación la fisonomía y su idioma inconfundibles”³⁵. Vázquez acogería en su pintura el sentimiento religioso que, como dijimos, también encontramos en Rafael Salas y Martínez y cuyos contenidos ético-filosóficos pueden apreciarse en sus libros *Arte y moral* (1889) y *Jesucristo y la belleza* (1903).

Volviendo a García Moreno, este presidente, empeñado en construir las bases del Estado y la noción de identidad nacional con el apoyo de la Iglesia, fue capaz de establecer la relación entre las ciencias y las artes, aspecto que dio frutos sobresalientes en Sudamérica en el campo del paisajismo. Rafael Salas, su eterno protegido, Rafael Troya, a quien él mismo vincularía como ilustrador a la misión de los alemanes Reiss y Stübel, los Martínez –el fotógrafo Augusto N. (1860-1946) y el pintor Luis A. (1869-1909)- o Joaquín Pinto, también asociado a esa línea como ilustrador de los estudios que hiciera González Suárez sobre varios grupos indígenas, son algunos

35 José Rafael Burbano Vázquez, *Biografía de Honorato Vázquez (1942)*, Cuenca, Banco Central del Ecuador, 1981, p.324. Para una buena recopilación bibliográfica y el catálogo razonado de las obras de Vázquez en el Museo Municipal de Cuenca, véase Monserrath Tello Astudillo y María Tómmerbakk, “Inventario digitalizado de los bienes culturales de arte: pintura y escultura (siglos XVII al XX) del Museo Municipal Remigio Crespo Toral y catálogo razonado de las obras de Honorato Vázquez”, tesis de licenciatura, Facultad de Artes, Universidad de Cuenca, Cuenca, 2002.

casos en los que García Moreno tuvo directa relación con su formación y trabajo³⁶. Las imágenes de la sierra centro-norte fueron las más abundantes. Sin embargo, el repertorio también incluyó vistas parciales de las selvas orientales, muchas de las cuales se realizaron por los mismos años de presidencia de García Moreno.

La Amazonía -entonces una estrecha franja de territorio aledaña a las provincias serranas- desempeñó un papel importante en la consolidación del Estado nacional. Fue pensada como territorio a ocupar, linderos a defender o espacio concreto de proyección de expectativas económicas y políticas de las diferentes elites serranas y costeñas con el fin de diversificar sus bases económicas y consolidarse políticamente. “Desde mediados de la década de 1850 -nos dice Esvertit Cobes- la frontera oriental había recobrado protagonismo a raíz del proyecto de amortización de la deuda externa con terrenos selváticos, factor que hubiera podido suponer el inicio de la colonización efectiva del área”³⁷. Lo cierto es que entre 1860 y 1895, a pesar de los esfuerzos del gobierno ecuatoriano por dictar leyes de distinto orden con respecto a la región, la posición efectiva de los sucesivos gobiernos resultó débil y los proyectos aislados. La región de mayor penetración fue la de Quijos y Canelos, al norte del río Pastaza y área centro-norte del país. La primera era apetecida por el oro y grandes recursos naturales; la segunda, de menor interés económico y situada en las cabeceras del Pastaza, estaba mayormente controlada por misiones religiosas y articulada a través de la provincia de Tungurahua, vía Pelileo y Baños.

Estas son precisamente las regiones que se hallan representadas por pintores locales conocidos y anónimos. Así, por citar un ejemplo, el presidente García Moreno se vinculó a la influyente familia Martínez en Ambato (provincia de Tungurahua), y muy particularmente a Nicolás, padre de los mencionados Antonio y Luis Martínez, andinista y fotógrafo de paisajes el primero, político y paisajista el segundo. Nicolás, jurisconsulto, concejal, diputado y gobernador de la provincia de Tungurahua, había comprado en 1868 las tierras baldías de Mapoto, a orillas del río Topo, afluente del Pastaza. En su primera excursión a estas selvas, su sobrino relata que “iba de sorpresa en sorpresa y encantado de la feracidad, riqueza y exuberancia de aquella naturaleza monstruo, que no puede uno formarse ideas sino penetrando en el laberinto de sus misteriosas entrañas”³⁸. Estas desconocidas y extrañas tierras, cuyo único acceso natural entre Bogotá y Cuenca era precisamente a través de esta localidad cercana a Baños, se convertirían en el referente exótico de literatos y pintores de la época.

Como hemos visto a lo largo de este ensayo, muchos de los pintores de la época fueron activos políticos y se destacaron en campos de acción vinculados a sus creaciones artísticas. Uno de los casos más destacados fue precisamente el de Luis

36 Véase Kennedy-Troya, “Artistas y científicos”, pp. 102-106.

37 Natalia Esvertit Cobes, “La visión del Estado ecuatoriano sobre el Oriente en el siglo XIX. Reflexiones en torno a la legislación (1830-1895)”, en: Pilar García Jordány y Nuria Sala i Vila (coord.), *La nacionalización de la Amazonia*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1998, p.40.

38 Tamara Estupiñán Freile, *Una familia republicana, Los Martínez Holguín*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1988, p.35.

A. Martínez, cuyos paisajes grandiosos mostraban, desde puntos de vista elevados, los sublimes y apabullantes Andes, amén de cambios atmosféricos dramáticos y conmovedores. Este mismo Martínez, al posesionarse como Ministro de Instrucción Pública a inicios del siglo XX, había intentado negociar la construcción del ferrocarril al Curaray con una compañía norteamericana para abrir camino a la Amazonía ecuatoriana. A partir de 1900 sacó a la luz algunos tratados de botánica y agronomía, ascendió el Tungurahua e instaló en Ambato la primera estación meteorológica dependiente del Observatorio Astronómico de Quito³⁹. Finalmente, meses antes de su muerte acaecida en 1908, aparece una obra premonitoria, de las más conmovedoras del paisajismo romántico ecuatoriano: *L. A .M. El Réquiem*. Este cuadro simulaba una lápida fúnebre con las iniciales del pintor hincada en la soledad andina; detrás, una caída del sol en medio de masas de niebla espesa⁴⁰.

De hecho, los artistas de la segunda mitad del siglo habían vivido una época privilegiada donde, desde varios ángulos, se repensaba y estudiaba la geografía física y humana del Ecuador. Proyectos de Estado y privados con nacionales y extranjeros enriquecieron enormemente el escaso conocimiento que se tenía de estas tierras. Teodoro Wolf, Reiss y Stübel, Whympfer, García Moreno, los citados Martínez, fomentaron y trabajaron en el conocimiento de la geografía. El italiano Luis Sodiro y el ecuatoriano Luis Cordero contribuyeron a los estudios de botánica. Pedro Fermín Cevallos estudió la historia y Federico González Suárez, como vimos, se interesó particularmente por aspectos de carácter arqueológico y antropológico. Uno de los proyectos más ambiciosos fue el de los alemanes Reiss y Stübel, quienes vinieron al Ecuador en 1871. Tal como señalamos, literalmente siguieron los pasos de Humboldt con el fin de completar y rectificar la carta vulcanológica y el estudio de plantas de altura que él dejara incompleta. Independientes del proyecto de la Politécnica, estos naturalistas recibieron igualmente el apoyo de García Moreno, quien habría de presentarles a uno de los pintores jóvenes más prometedores, que en aquel entonces estudiaba en Quito en el taller del pintor Luis Cadena: Rafael Troya. Ajeno el joven artista al tema del paisajismo, no así a los retratos o cuadros religiosos, sus lecciones subsiguientes con Stübel fueron las de hacer paisajes del natural que reflejaran tanto los descubrimientos del geólogo como los del botánico Reiss sin perder el carácter subliminal de toda pintura romántica de paisajes, que tanto preconizara el mismo Humboldt. Teóricos del paisaje como el francés Jean Baptiste Déperthes (1761-1833), entrarían en el repertorio de fuentes que por aquel entonces usaron no sólo Troya sino esta nueva generación de artistas. Stübel se preocuparía incluso de traducir del francés su *Teoría del Paisaje* para publicarla por entregas a través del periódico oficial del país, *El Nacional*.

Contratado como ilustrador de esta expedición que duraría hasta 1874, Troya completó alrededor de ochenta cuadros grandes y ochenta copias de los anteriores en formato pequeño que fueron llevados a Alemania y grabados para la obra de Stübel

39 Ibid., pp. 91-98.

40 El óleo de 104cm x 77cm, se encuentra expuesto en el Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.

Skizzen aus Ecuador (1886). Estos grabados, a su vez, se convertirían en los modelos-memoria de muchas de sus obras posteriores, en las cuales el pintor -condicionado por los nuevos comitentes locales- se tomó la libertad de incluir detalles sobre la vida de los mismos habitantes, lo que de alguna manera también ligaría el conocido costumbrismo con el nuevo género paisajista. Académico y romántico, las obras de Troya se convirtieron en la mejor expresión del paisajismo científico-romántico de la época y en las nuevas visualidades donde se plasmaba el deseo generalizado de adquirir vistas conocidas de la realidad geográfica circundante. Su *Vista de la cordillera oriental desde Tiopullo*, de 1874, o el *Tungurahua en erupción*, de 1916, muestran a un pintor preocupado por detallar en primer plano todas y cada una de las plantas, dejando libre la vista de las cordilleras, evitando celajes nubosos que entorpecieran la visibilidad del espectador y, finalmente, incorporando -a diferencia de su trabajo con Reiss y Stübel- una mujer indígena hilando, en el primer caso, y en el segundo un volcán en plena actividad, mientras los silenciosos testigos transitan por los caminos de tierra⁴¹.

Otro caso sobresaliente de un pintor ilustrador fue el de Joaquín Pinto, contratado por el historiador y religioso Federico González Suárez. Siguiendo el tipo de clasificación y de ilustración humboldtiana, González Suárez realizó el *Estudio histórico sobre los cañaris, antiguos habitantes de la provincia del Azuay en la República del Ecuador* (Quito, 1878), *Historia de la República del Ecuador. Atlas arqueológico* (Quito, 1892) y *Los aborígenes de Imbabura y del Carchi. Investigaciones arqueológicas. Láminas* (Quito, 1910). En estos trabajos participó Joaquín Pinto, que si bien se destacó por sus preciosas acuarelas costumbristas de tipos de la tierra, su versatilidad como pintor y estudioso le permitió convertirse en el mejor ilustrador de piezas arqueológicas y otros objetos de uso de los indígenas, además de una colección sobresaliente de malacología ecuatoriana, como consecuencia de ser contratado entre 1893 y 1897 por el médico y naturalista francés Auguste Cousin.

Paralelamente a estos trabajos, en algunos de sus viajes acompañando al historiador, sobre todo por las provincias de Azuay y Cañar, Pinto tomó notas de lo que veía y vivía (o de lo que posteriormente copiaba). Su diario de apuntes y bocetos nos permite conocer no solo el trayecto sino su proceso creativo⁴². En estas pequeñas vistas de uno de los álbumes particulares del artista se incluyen lugares de importancia arqueológica, como las ruinas incas de Ingapirca, o sitios sagrados, como la Laguna de Culebrillas, ambas en Cañar, en la Sierra Sur. En otras, como *Nariz del Diablo*, Pinto recupera aquellos hitos por donde pasarían los rieles del tren, la obra que simbolizaría el *summum* del progreso a fines de siglo. Pese a conocer el lugar, el pintor, como era la costumbre, recurrió a imágenes grabadas o fotografiadas por otros. Esta vista de la

41 Véase Kennedy-Troya, *Rafael Troya*, p. 4 y la reseña por Trinidad Pérez, “Rafael Troya. El pintor de los Andes ecuatorianos”, *Cultura*, Segunda época, 8, Quito, (julio 2000): pp. 73-81.

42 Véase Kennedy-Troya, “Artistas y científicos”, pp. 117-123. Consúltense además *Joaquín Pinto. Exposición Antológica*. Catálogo realizado por Magdalena Gallegos de Donoso, Quito, Museo del Banco Central del Ecuador, diciembre 1983 - marzo, 1984, catálogo de exhibición.

Nariz del Diablo fue tomada de una fotografía que más tarde formó parte del paquete de ilustraciones de Hans Meyer en *In den Hoch-Anden von Ecuador* (Berlín, 1907). Con su magna labor, Pinto resumiría la nueva imagen del artista viajero y científico preocupado por dejar constancia de los pequeños y grandes descubrimientos de su patria, valorando en sus pinturas desde el pequeño y tradicional pastelillo de queso, la *quesadilla*, hasta la ilustración de las grandes obras de la literatura del país, como *Los capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, de Juan Montalvo.

La idea del progreso ligada a la de concretar el enlace vial entre Sierra y Costa, para así procurar la comercialización de productos desde los espacios más remotos, amén del traslado de personas y animales, crearía una generación, aún no bien estudiada, de artistas que se dedicaron a ilustrar la obra del ferrocarril, tal el caso de José Grijalva y su *Puente N°27*, de 1907. El paisaje ecuatoriano fue tratado incluso como plano posterior de algún retrato, lo que arrojó imágenes casi surrealistas, como el de la *Sra. Oakford*, en una colección privada quiteña, que atribuimos a la mano de Rafael Salas, aunque probablemente por razones comerciales esté firmado como A. Salas. El territorio nacional se convierte también en centro de atención en las múltiples versiones de *El Corazón de Jesús*, de cuyo corazón surge un rayo de luz que va directamente al globo terrestre sostenido por Cristo en una de sus manos, y en concreto a Ecuador. En este caso estaba claro el enfrentamiento de conservadores y liberales. Era una forma icónica que los primeros usaron en contra de lo que consideraban peligroso para la patria: la masonería y el liberalismo.

De esta manera tan diversa se fue construyendo la imagen de la nueva nación. Casi todos los artistas y/o cultores visuales locales que fungieron de ilustradores, científicos y hombres inmersos en el acontecer político, remarcaban su creación sobre la realidad tangible, reconocible. Había que identificarlo todo e identificarse con lo que les rodeaba. Había que nombrar las pautas de su propio progreso, de su propio destino material o religioso. Había, en definitiva, que traducir en imágenes la idea de lo exótico en un país tan desconocido para el propio habitante, pero tan rico, variado y prometedor.