



Frederic Edwin Church: el pintor de Humboldt en los Andes¹

Frederic Edwin Church: Humboldt's Painter in the Andes

MARIANA C. ZINNI
Queens College CUNY, EE UU
mariana.zinni@qc.cuny.edu

Abstract: On April 27th, 1859, The Studio Building of New York unveils the feature exhibition of the season: *The Heart of the Andes*, an oil on canvas painted by Frederic Church, produced after his second trip to South America in 1857. He made sketches and studies in situ, and also wrote, in rudimentary Spanish, a Diary recording his experience. Traveling to South America under the influence of Humboldt seeking inspiration and artistic recognition was vital for Church's artistic style and career. The exhibition was a success, attracting 12.000 people in three weeks before its grand European touring. In this article I would like to explore the relationship between art, science and nature, and the concept of *heroic landscape painting* coined by Humboldt, in Church's New World canvases.

Keywords: Alexander von Humboldt; Frederic Edwin Church; Landscape painting; Nature; Science.

Resumen: El 27 de abril de 1859 se inaugura en The Studio Building de Nueva York la exposición artística del año: *The Heart of the Andes*, óleo sobre lienzo pintado por Frederic Church, luego de su segundo viaje a Sudamérica en 1857. Church dibujó bocetos y estudios in situ y, asimismo, escribió, en un español rudimentario, un diario narrando su experiencia. Viajar a Sudamérica bajo la influencia de Humboldt buscando inspiración y reconocimiento artístico resultó vital para el estilo y carrera de Church. La exposición fue un éxito, vista por 12.000 personas en tres semanas antes de comenzar su gira europea. En este artículo quiero

¹ Agradezco personalmente la asistencia de Ida Brier, bibliotecaria y archivista de Olana Historic Site, por su invaluable ayuda en la obtención de la transcripción de los diarios escritos por Frederic Church en su viaje de 1853, y de Rachel Eskridge, asistente de Winterhur Museum Garden and Library, quien me brindara acceso a la correspondencia entre el pintor y su familia durante el mismo viaje.

explorar la relación entre arte, ciencia y naturaleza y el concepto de ‘pintura paisajística heroica’ acuñado por Humboldt, en las pinturas del Nuevo Mundo de Church.

Palabras clave: Alexander von Humboldt; Frederic Edwin Church; Pintura paisajística; Naturaleza; Ciencia.

In the case of Latin America, its nineteenth-century landscape art is to a large degree the product of foreign eyes and hands.
Katherine Manthorne, *Traveler Artists*.

Estamos sembrados de recuerdos de Humboldt.
Pascual Venegas Filardo, *Viajeros a Venezuela en los siglos XIX y XX*.

El 27 de abril de 1859 se inaugura en el Studio Building de Nueva York la que sería la exhibición artística de la temporada. Se muestra por primera vez *Heart of the Andes*, un paisaje de grandes dimensiones pintado al óleo sobre tela por un joven Frederic Edwin Church, quien a los 33 años había dejado de ser la joven promesa de la escena artística norteamericana, y probaría con el tiempo convertirse en el máximo exponente de la llamada Hudson River School of Painting, y único discípulo de su fundador, Thomas Cole².

El cuadro fue realizado en el estudio que Church rentaba por aquel entonces (enero de 1858), a la vuelta del segundo viaje por Sudamérica que lleva a cabo en la primavera de 1857. Frederic Church realiza dos viajes a Sudamérica. El primero, de casi seis meses de duración (del 8 de abril al 29 de octubre de 1853), en compañía de Cyrus Field, un hombre de negocios y financista, quien posteriormente fundara la Atlantic Telegraph Company, encargada de tender el primer cable telegráfico transoceánico. En este periplo recorren parte de Colombia y Ecuador, desembarcando en Barranquilla, siguiendo el río Magdalena hasta Honda, de ahí a Popayán, pasando por Quito y finalizando en Guayaquil, donde un barco los llevaría nuevamente a Nueva York.

Durante este viaje Church lleva un diario –cuya primera parte está escrita en un rudimentario español– detallando su recorrido, aventuras, e incluso comentando los bocetos que realiza y las condiciones en que los hace, además de una copiosa correspondencia con su hermana Elizabeth y sus padres. El segundo viaje, esta vez en compañía de Louis Mignot, un joven pintor norteamericano, y durante el cual también mantiene un activo diario y correspondencia con su familia, es un poco más acotado en tiempo y espacio: recorre Ecuador entre mayo y julio de 1857, pudiendo avistar y bosquejar los volcanes Chimborazo, Cotopaxi, Pichincha y Sangay, que se convertirían en motivo frecuente de las pinturas que produjera en los años subsiguientes.

² Thomas Cole, fundador de la escuela, nunca quiso tomar discípulo alguno bajo su ala. Sin embargo, luego de haber visto las cualidades técnicas que desplegara el joven Church, aceptó apadrinarlo, alojándolo en su casa Cedar Groove, en Catskill, Nueva York. Church aprovechó las enseñanzas de su maestro por espacio de casi dos años, finalizando sus estudios a causa de la prematura muerte de Cole. Sobre la relación entre ambos pintores ver Wilmerding (2014).



Fig. 1: *Heart fo the Andes*. Óleo sobre tela, 168 X 302,9 cm.
The Metropolitan Museum of Art, New York, Bequest of Mrs. David Jones, 1909³

Como veremos a lo largo de este estudio, viajar a Sudamérica en lugar de Europa en busca de inspiración y educación pictórica fue fundamental para el desarrollo del estilo artístico de Church, así como también de su carrera, llegando a ser nombrado “heredero de J.M.W. Turner” en Inglaterra y posteriormente el pintor más famoso de Norteamérica, figura señera de la escena artística en Nueva York, obteniendo el rango de celebridad y sobrepasando en fama y técnica a su mismo maestro.

Heart of the Andes es el cuadro consagratorio de Frederic Church, digno sucesor de una carrera que se había lanzado con *Niagara* (1857) y que exigía una continuación y confirmación del estatuto del pintor por aquellos años, alimentado por rumores de un público ávido de novedades en el plano artístico capaces de competir con los pintores europeos, pero haciendo hincapié en temáticas americanas. El enorme lienzo fue presentado en un particular montaje: un marco diseñado especialmente para mostrarlo, de grandes dimensiones e imponente disposición simulando una ventana abierta, y

³ Imagen cortesía de Met Open Access <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10481>> (5.11.2018).



Fig. 2: Recorrido de Church por Sudamérica. (Mapa elaborado por Gustavo Zinni)

mostrado solo, en una habitación oscura, apenas iluminada por luces de tipo teatral y a la que se entraba por turnos. La exposición fue un éxito de público, visitada por 12.000 personas en tres semanas. Recaudó una cantidad de dinero inédita para la época, unos 600 dólares al día (la entrada costaba 0,25 dólares) produciendo una ganancia de unos 3.000 dólares, antes de comenzar su Grand Tour por Europa. Fue el cuadro de un pintor norteamericano vivo visto en menor tiempo por la mayor cantidad de personas (Huntington 1968: 5), incluyendo a Washington Irving, quien visitó la exhibición el último día.⁴ La afluencia de público fue tal que las crónicas de la época llegan a hablar de “histeria”: “the crowd was so great that many were obliged to turn away and not see the picture” (Huntington 1968: 5). En Londres se compusieron cromolitografías de alta calidad, reproducciones masivas con el objetivo de que el gran público pudiera acceder al arte más democráticamente, y se lanzaron como venta anticipada, colaborando no solo al éxito artístico de Church, sino también al de sus finanzas.

La idea era mostrar el cuadro en distintas ciudades como Londres, Edimburgo, París y Berlín. Esta última ciudad era de crucial interés para Church, quien pretendía que Humboldt viera el cuadro. El 9 de mayo de 1859 le escribe una carta a su amigo Bayard Taylor comentando que “[t]he principal motive in taking the picture to Berlin is to have the satisfaction of placing before Humboldt a transcript of the scenery which delighted his eyes sixty years ago –and which he had pronounced to be the finest in the world” (citado en Kelly 1989: 94). Irónicamente, el científico moriría una semana antes de que la pintura fuera embarcada hacia la ciudad alemana, cancelándose entonces la muestra de la misma.

The Heart no llegó más allá de las fronteras del Reino Unido, volviendo para una gira nacional en 1861 que lo llevaría a ser exhibido nuevamente en Nueva York, agregando Boston, donde los maestros de escuela de este distrito llevaban a los niños a contemplar el cuadro para que aprendieran las características naturales presentadas en él, Filadelfia, Cincinnati, Baltimore, Chicago y Saint Louis⁵ (donde fue visto por Mark Twain),⁶ para lo cual se preparó un aparato propagandístico inédito conformado por avisos en los periódicos y también en escaparates, panfletos editados en todas las ciudades, sendos *booklets* que acompañaran la primera exposición de 1857 escritos por el reverendo Louis L. Noble y Theodore Winthrop,⁷ además de poemas y canciones

⁴ Washington Irving deja constancia de la profunda impresión que le causara *Heart of the Andes*, y lo describe como “Glorious –magnificent- such grandeur of general effects with such minuteness of detail –minute without hardness; a painting to stamp the representation of an artists at once” (Irving, *Life and Letters of Washington Irving*, citado en Huntington 1968: 5).

⁵ Sobre las reacciones producidas en las distintas ciudades, véase Huntington (1968: 7 y ss.).

⁶ En una carta a su hermano, Mark Twain habla de *Heart of the Andes* y de su experiencia como espectador: “Your third visit will find your brain *grasping* and straining with futile efforts to take all the wonder in- and understand how such a miracle could have been conceived and executed by human brain and human hands” (citado en Huntington 1968: 8, énfasis en el original).

⁷ El texto de Noble, “Church’s Painting *Heart of the Andes*” (1859), de unas 25 páginas, se escribe como una suerte de ruta visual que invita a viajar, una guía de viajeros para continuar por el camino de Church. La idea de esta ruta visual es sumergir al espectador en un viaje imaginario, capaz de empar-

(Huntington 1968). Incluso se compuso una pieza musical en honor del paisaje, para cuya publicación Church en persona ilustró la portada. Los medios de comunicación se pusieron al servicio del arte, y de Church en particular, para impresionar y entretener al público y asegurar el éxito de la muestra, provocando quejas de otros artistas por el “truco” publicitario llevado a cabo (Kelly 1989). *Heart of the Andes* se convirtió en el cuadro más caro vendido por un artista norteamericano vivo: William T. Blodgett, un fabricante de matrices de Nueva York, lo compró por 10.000 dólares, aunque accedió a que el cuadro fuera exhibido por un tiempo en distintas partes del mundo antes de reclamarlo para ubicarlo en su mansión.

El éxito obtenido con *The Heart* acompaña a Frederic Church durante buena parte de su vida. A los 22 años había ingresado como miembro a la National Academic of Design, siendo entonces el miembro más joven. La década de 1870 fue intensa en la vida de nuestro pintor: en 1872 se convierte en miembro fundador de The Metropolitan Museum of Art, en Nueva York, del que fuera posteriormente elegido presidente por los *trustees*. Por esas épocas había aceptado un puesto como *park commissioner* también en Nueva York. Hacia 1869 vuelve de un largo viaje de dieciocho meses por Europa (su primera vez en el viejo continente) y Medio Oriente, que lo inspiraría no solo en el terreno artístico (produce obras como *El Kashné y Petra* [1874] o *The Aegean Sea* [1877]) sino también en el diseño de su ecléctica morada, Olana, sita en las colinas cercanas a la ciudad de Hudson, donde se instala, aún con la casa sin terminar en 1877. Sin embargo, su estrella comenzará a declinar a principios de la década de los ochenta, cuando el gusto artístico de la nación se inclina hacia otros caminos (Bolger 1987). Esos años coinciden con problemas de salud: Church encuentra cada vez más dificultoso pintar debido al reuma que aqueja sus manos, y pasa los inviernos en México, prácticamente olvidado por el país que lo elevara al rango de pintor nacional. Muere en el invierno de 1900, en Nueva York, de vuelta de uno de sus viajes a México, en casa de un amigo que lo aloja, y debido a su grave estado, imposibilitado de volver a Olana.

La serie de cuadros realizados por Church a partir de su viaje a América del Sur siguiendo los pasos de Humboldt abarca largos períodos de su carrera. Así, encontramos entre los más preminentes, además de *Heart of the Andes* (1859), *The Andes of Ecuador* (1857), *Cotopaxi* (1862), *Chimborazo* (1864), *Rainy Season in the Tropics* (1866), *The Vale of St. Thomas, Jamaica* (1867), o *Morning in the Tropics* (1867). Por todo esto,

dar el propio viaje que Church narrara en sus diarios, de modo que pueda seguir los pasos del pintor hasta la composición del cuadro. Por otro lado, el texto de Winthrop, *Companion to The Heart of the Andes* (1859), un escrito de casi el doble de extensión del anterior, analiza el lienzo detalladamente proponiendo un comentario basado en distintas esferas como “el cielo”, “el llano”, “la cordillera”, “la villa”, “las nubes”, etc. Ambos *booklets* se vendían a la entrada de la exhibición. Por otro lado, Winthrop fue también un viajero cuyas huellas resultan interesantes de seguir. Realizó dos largas visitas a los trópicos como agente de Pacific Mail Steamship Company en 1852, y como voluntario para la U.S. Exploring Exhibition en 1854 a la península de Darién. Tales antecedentes le permiten hablar de *Heart* con conocimiento de causa, no solo como un crítico de arte o un comentarista de sofá. Los dos escritos, de una manera u otra, incentivan al espectador a viajar, y lo guían por el paisaje a la manera de un “relato” de viajes.

toda una generación de norteamericanos debe, de alguna manera, la imagen mental de los trópicos –“an epic of the tropics in color” (Huntington 1963-1964: 65)– y Sudamérica a los cuadros pintados por Church, interpretando estas particulares tierras para sus connacionales en diferentes estadios de su extensa carrera. Otros pintores copiarán posteriormente la imaginería de Church, aunque viajen a otros sitios, tal es la impronta que deja.

¿Qué tuvo de particular *Heart of the Andes* para provocar este tipo de reacciones y encumbrar a su autor hasta las cimas más altas de la escena artística local? Es lo que trataremos de dilucidar en estas páginas, analizando una serie de elementos que contribuyeron a la exaltación de Church y su obra, a partir de la influencia ejercida por el barón Alexander von Humboldt con las nociones de pintura paisajística y de pintor científico; el viaje que llevara a Church a través de los Andes, así como también los textos autógrafos y bocetos producidos en esta etapa. Finalmente interesa particularmente a este análisis la idea de paisaje como microrrelato, que se desprende de lo anterior.

EL PINTOR DE HUMBOLDT

En una crítica a varios cuadros de Frederic Edwin Church publicada en *The Art Journal* en 1856, W. P. Bayley anuncia que “here is the very painter Humboldt so longs for in its writings; the artist who, studying, not in our little hot-houses, but in Nature’s great hot-house bounded by the tropics, with land labour and large-thoughted [sic] particularity parallel to its own, should add a new and more magnificent kingdom of Nature to Art, and to our distincter [sic] knowledge” (Bailey 1856: 265). Partiendo de esta idea, Frank Baron considera *Heart of the Andes* como un compendio de lo que Church descubrió en los Andes utilizando como guía casi literal los escritos y recomendaciones del científico prusiano, al punto de valerse al pie de la letra de la narración de Humboldt a la hora de buscar las locaciones ideales para sus propios cuadros (Baron 2005: 16). Su admiración por Humboldt llega a tales extremos que en Quito se hospeda en la misma casa que lo hiciera el barón, donde manda sacar copia de un retrato para el cual Humboldt había posado.

Para mediados del siglo XIX, el barón Alexander von Humboldt (14 de septiembre de 1769-6 de mayo de 1859) era, quizá, uno de los hombres más famosos y reconocidos del mundo, y seguramente el científico más renombrado (Wulf 2015). Fue geógrafo, naturalista y explorador, fundador de la “biogeografía”, ciencia que planteaba que todas los seres vivos e incluso las especies minerales formaban parte de un continuum relacionado entre sí por fuerzas naturales que se interrelacionaban, interactuaban y compenetraban en todos los aspectos. Entre 1799 y 1804 viajó por Hispanoamérica gracias a un permiso especial concedido por la corona española. Visitó el Caribe, México –por entonces, el virreinato de la Nueva España–, y las regiones equinocciales, en especial, Ecuador, Perú y parte de Colombia y Venezuela. Estos viajes exploratorios le permiten describir por primera vez desde un punto de vista científico las tierras aún

bajo la égida española, y a su vez sirvieron de inspiración a muchos naturalistas, e incluso artistas que siguieron sus pasos, ya que su acercamiento a la naturaleza mantuvo siempre un profundo elemento estético (Bleichmar 2018). Sus estudios fueron tan exactos y detallados que incluso llega a ofrecerlos a Thomas Jefferson, quien los utilizaría para observar y manipular las relaciones con sus vecinos del sur. Producto de estos viajes podemos destacar dos textos fundamentales, que estarán presentes en la biblioteca de Olana, la casa de Frederic Church –al igual que *Cosmos y Aspects of Nature*– en su traducción al inglés: *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent, fait en 1799-1804 par Alexander de Humboldt et Aimé Bonpland*, y *Veues des Cordilleres et monuments des peuples indigenes de l’Amerique*.

Además de recolectar datos, especímenes, y relacionarse con científicos y políticos que pudieran influenciar o verse beneficiados por sus estudios (como el mencionado caso de Thomas Jefferson o un joven Simón Bolívar, quien escribiera en 1822 el poema “Mi delirio sobre el Chimborazo”)⁸, Humboldt fue un escritor incansable, y un conversador nato, quien pasó gran parte de su vida redactando y presentando sus ideas en distintos foros, desde académicos hasta en el elegante salón de Friedrich Wilhelm III. Su última expedición, llevada a cabo en condiciones extremas en la estepa rusa, ocurrió en 1829, cerrando una vida de viajes, pero no la dedicada a la difusión de sus ideas y hallazgos científicos. La temprana fama de Humboldt lo acompañó más allá de la muerte. El 14 de septiembre de 1869, para el centenario de su natalicio, se multiplicaron las celebraciones a lo largo y ancho del globo, con fiestas en Buenos Aires, Ciudad de México, San Francisco y Filadelfia, Chicago y Cleveland, e incluso en Moscú.⁹ Sus ideas y libros circulaban en traducciones, era recibido por gobiernos y academias, y aclamado donde quiera que fuere. La tardía y muy esperada publicación de *Cosmos* en 1866 lo puso nuevamente en boca de todos e influyó profundamente en Frederic Church, transformando su vida y su producción artística, y guiando su carrera hacia una nueva fase en la cual se desprendería en parte de las enseñanzas de su maestro y mentor, Thomas Cole. Este nuevo aspecto de su arte se manifestaría en dos puntos eminentemente marcados por Humboldt: por un lado, como “pintor científico”, y por el otro, siguiendo sus consejos e itinerario, cambiando el destino de sus viajes y formación artística de Europa a Sudamérica, y saliendo del ámbito del Mediterráneo, tal como pidiera el científico prusiano:

He who, with a keen appreciation of the beauties of nature manifested in mountains, rivers, and forest glades, has himself traveled over the torrid zone, and seen the luxuriance and diversity of vegetation, not only on the cultivated sea-coasts, but on the declivities of the snow-crowned Andes, [...] or in the primitive forest, amid the net-work of rivers lying between the Orinoco and the Amazon, can alone feel what an inexhaustible treasure remains still unopened by the landscape painter between the tropics in both continents [...]. Are

⁸ Sobre la relación de Humboldt con Bolívar véase Wulf (2016: capítulo 12).

⁹ Sobre las festividades y las ciudades y parajes nombrados a partir de Humboldt, véase Wulf (2015), en especial, el capítulo introductorio.

we not justified in hoping that landscape painting will flourish with a new and hitherto unknown brilliancy when artists of merit shall more frequently pass the narrow limits of the Mediterranean, and when they shall be enabled, far in the interior of the continents, in the humid mountain valleys of the tropical world, to seize, with the genuine freshness of a pure and youthful spirit, on the true image of the varied forms of nature? (Humboldt 1866: 93).

Louis Noble tomaría en cuenta este pedido y lo haría notar en el panfleto que se distribuye en la exhibición de *Heart of the Andes*:

Church resolved to pursue his professional researches, not upon the old grounds abroad, but in South America, a field entirely new to all modern artists of note and ability [...] In no other section of the globe (Humboldt himself not excepting the Alps and the Himalayas) could the landscape-painter acquire such an extent and variety of knowledge suited to his purposes, and received such inspiration and impulse (Noble 1559: 7).

Church abre el juego y no viaja en función de su educación artística a lugares tradicionales como Europa (recién lo haría en 1867, y promete no volver porque no encuentra nada que valga la pena), sino a Sudamérica y Oriente,¹⁰ y trata al subcontinente americano con la misma seriedad que trataría objetivos más clásicos.¹¹ Así, no se educa pictóricamente en el academicismo matemático y reglas de composición del paisaje europeo, aunque sea considerado el “heredero” de J. M. W. Turner. Es un artista “trained at home” (Gardner 1945: 59) con un estilo y unos objetivos estéticos particulares que se afianzan a medida que viaja siguiendo los pasos y directivas de Humboldt: dibujando, estudiando, experimentando otras latitudes e intentando mover el fiel de la tradición de los Alpes a los Andes. En una carta a W. Osborn fechada el 29 de noviembre de 1868, el pintor le escribe a su amigo, totalmente decepcionado por el sistema montañoso europeo, que los Alpes no tienen nada que no tengan los Andes (citado en Novak 2007: 67), y un par de años antes, el martes 28 de junio de 1853, escribe en su diario desde Bogotá “My ideal of the Cordilleras is realized”. En suma, deja de lado la estéticamente insular Europa, limitada a la hora de entender de manera más profunda las maravillas de una naturaleza (Baron 2005: 20) que del otro lado del Atlántico se presenta en todo su inexplorado esplendor, esperando al pintor avieso para

¹⁰ Church forma parte del renacimiento del Orientalismo en el siglo XIX, e incluso diseña Olana siguiendo patrones persas, como se puede ver no solo en la arquitectura, sino en la profusa decoración tanto interior como exterior de la casa de la que se encarga personalmente.

¹¹ De los pintores de la Hudson River School, solo Church y Bierstadt salen de la escena del valle del Hudson. Este último viaja al Oeste norteamericano en busca de inspiración. El resto pinta escenas bucólicas que reflejan la cotidianidad de la zona. Algunos pintores contemporáneos a Church se embarcan en viajes por Europa, como Catlin, Bush o Perkins (Manthorne 1985: 52), pero la generación posterior pierde esta tradición del Grand Tour para estudiar a los maestros y aprender las técnicas compositivas. Sin embargo sí se mantiene entre los intelectuales de la América española, como Bolívar, Sarmiento, Bello, Heredia, o Martí, entre otros. Sobre la importancia del viaje a Europa para las élites intelectuales, véase Viñas (1995), en especial el capítulo “La mirada a Europa: del viaje colonial al viaje estético”.

ser representada como novedad. Se apropiará de un paisaje novel, sin espesor histórico (no hay una “Arcadia” americana todavía), ni tradición pictórica propia –por ejemplo, la pintura heroica histórica, o la pintura de corte bíblico que cultivara Cole–, sino que comprende tempranamente que lo propio es el paisaje, y el paisaje, como veremos más adelante, es la historia. Tratará de pintar un nuevo mundo, dotarlo de un “pasado alternativo” (Novak 2006: 66)¹² en el cual prime la aventura y la exploración, lo salvaje virgen, la idea de conquistar –artísticamente pero también en términos territoriales– el continente siguiendo el camino señalado por Humboldt. Propondrá también una mostración del “American endurance”, de poseer el continente, producir este pasado por medio de una conquista heroica del paisaje, de este “estar ahí”, dando testimonio, documentando. Al mismo tiempo, y siguiendo la mentalidad de la época, dará cuenta también de la idea de un viaje interior, espiritual, una búsqueda de una identidad americana por primera vez alejada de lo sublime europeo y con ecos continentales.

Church quiere ser el más americano de los pintores, aun sabiendo que se exige más al pintor americano, ya que el paisajismo producido en el nuevo continente es tratado como una “curiosidad” por las academias europeas, es decir, como un género menor, que suele palidecer frente al arte “verdadero” (Bayley 1865: 267). Por lo tanto, le urge abrirse un lugar en la historia del arte “en tanto que” pintor americano, y lo logra pintando este mundo nuevo, con temas nuevos, con puntos de vista nuevos, pero también con experiencias estéticas novedosas. En este contexto, Church se apropia de América,¹³ y lo hace por medio del viaje y de la pintura, pero también dejando rastros simbólicos en sus pinturas: las numerosas y pequeñas iglesias (*churches*) que desperdiga en sus paisajes, y en el caso de *Heart of the Andes* de una manera mucho más gráfica, y también alegórica: inscribiendo, grabando, su firma en el tronco de un árbol en vez de poner su nombre de manera más tradicional al pie del lienzo. Es su manera de decir “pinté porque estuve ahí”,¹⁴ remarcando su autoría como forma de pertenencia y testimonio en el paisaje pintado.

A la hora de delinear las influencias y los precursores no ya estéticos sino en el ámbito de las ciencias, más allá de la evidente presencia de Humboldt en la obra de Church, es importante prestar atención a la extensa biblioteca que reúne el pintor en su residencia de Olana. No solo posee obras del científico prusiano, sino también una significativa colección de textos sobre botánica, ciencia, religión, e incluso literatura de viajes, aunque esta última casi siempre relacionada con los trópicos.¹⁵ El objetivo,

¹² Según Novak, “the opposition between Europe’s antiquity and their own wilderness had given Americans an alternative past” (2007: 124).

¹³ “[P]ainting its scenery amounted to taking artist possession of it, South America became *his* territory” (Manthorne 1984:6).

¹⁴ Este gesto de inscribir la firma en troncos, rocas o incluso en arena y no solamente poner su nombre al pie del cuadro es frecuente en Church.

¹⁵ Podemos encontrar textos como *School and Field Book of Botany for Beginners and Young People* (1857), *Lessons in Botany*, y *Manual of Botany of the Northern United States* (1889) de Asa Gray, o los profusamente ilustrados tratados compuestos por Alphonse Woods, entre otros. Sobre la biblioteca

como se desprende del tipo de textos en su poder, no es otro más que reinventar Sudamérica, presentarla por primera vez en relación con su naturaleza, como espectáculo capaz de sobrecoger al espectador en el nivel estético, y asimismo en el plano del entendimiento científico. No se trata, como analiza Frank Kelly, solamente de impresionar al espectador con un paisaje de dimensiones monumentales y un nivel de detalle nunca visto en un lienzo de estas características, sino también de entretener y, sobre todo, instruir y educar al público (Kelly 1987: 31). El intento de Church al producir este tipo de cuadros es, siguiendo los preceptos de Humboldt, elevar la pintura paisajística por encima de lo meramente descriptivo y producir un efecto en el espectador más allá de lo estético. A diferencia de su maestro Thomas Cole, quien pretendía desarrollar aspectos morales y personales en sus cuadros, Church propone no solo un ámbito artístico ligado a lo personal —lo que ve, lo que retrata—, sino también dirigido a lo comunitario, al conjunto de espectadores que conforman sus contemporáneos. Para Church el arte debe educar. “*The Heart of the Andes in itself education in Art*”, sentencia Winthrop en el libelo que acompaña la exhibición. O, de manera más completa, W. P. Bayley, comenta que

The Heart of the Andes and the Iceberg (the Niagara we never saw) were comprehensive representations each of an entire class of noble scenery in nature, additionally valuable as being of subjects the most remote from us, and not merely extending our knowledge of the world we live in, but furnishing a delightful stimulus to the imagination, in the new form of astonishing grandeur and liveliness with which they abound (Bayley 1865: 265).

Por lo tanto, la elevación del género nos llevará a la elevación del objeto pictórico. Church intentará refundar la escena artística norteamericana orientándola hacia objetivos nóveles, inéditos, cercanos, es decir, haciendo hincapié en el paisaje sudamericano, considerado desde entonces como culturalmente válido, conseguir la anhelada independencia cultural de la que hablaba Thomas Jefferson, al promover un arte que converja con un movimiento continental y que comienza a rodar de la mano de intelectuales como Sarmiento, Bolívar, Bello, Heredia y Martí. Church se embarca en una misión de carácter nacional(ista) (Manthorne 1985: 52) donde es el artista quien revela los hechos, bellezas y promesas de estas regiones veladas al gran público. La representación pictórica del paisaje deviene en una apropiación del mismo, una identificación entre lo americano y la nación. Ya no será necesario viajar a Europa para educarse, o, como propone Jefferson, solo conviene hacerlo una vez que se haya profundizado el conocimiento tanto de uno mismo como de la joven nación.¹⁶ La pintura paisajista

de Church, véanse Novak (2007) y Davis (1987). Agradezco a Ida Brier por permitirme estudiar los anaqueles de la biblioteca de Olana.

¹⁶ “If we have to become a new people, we must become independent of the culture of the Old World; if the artist is to create American art, we must guard against novelty copying foreign art. There is only one safe way to avoid this pitfall, and that is not to go to Europe until one has found oneself in one’s country” (Jefferson, citado en Huntington 1968: 40).

funge, entonces, a la manera de reconocimiento de lo propio a la vez que presenta al mundo una identidad cultural naciente válida en términos estéticos. América se independiza de Europa en el ámbito artístico.

La otra vertiente respecto de lo que debe ser/hacer un pintor paisajista según Humboldt y seguida casi al pie de la letra por Church la encontramos en un apartado del seminal *Cosmos* titulado “Landscape painting in its influence on the study of nature –graphical representation of the physiognomy of plants. – The character and aspects of vegetation in different zones”, Humboldt delinea el perfil del pintor paisajista a la manera de un científico capaz de viajar a zonas remotas donde recolectar datos a la manera de bocetos y anotaciones para luego utilizarlos una vez reinstalado en la comodidad de su estudio:

Colored sketches, taken directly from nature, are the only means by which the artist, on his return, may reproduce the character of distant regions in more elaborate finished pictures’ and this object will be the more fully attained where the painter has, at the same time, drawn or painted directly from nature a large number of separate studies of the foliage of trees; of leafy, flowering, or fruit-bearing stems; of prostrate trunks, overgrown with Pothos and Orchideae; or rocks and of portions of the shore, and the soil of the forest. The possessions of such correctly-drawn and well-proportioned sketches will enable the artist to dispense with all the deceptive aid of hot-house forms and so-called botanical delineations (Humboldt 1866: 94).

Church encarna la figura el pintor-científico, del pintor-explorador que pone en peligro su vida e integridad física en el estudio de su objeto, como vemos leyendo los diarios y cartas. Viaja con un libro de bocetos, donde dibuja permanentemente, copiando la flora, la forma de las rocas, e incluso algunas construcciones indígenas o coloniales. Presta atención a detalles, colores, cambios atmosféricos, de luz, forma y color de las nubes, y realiza anotaciones minuciosas de todo ello, contemplando tanto las admoniciones de Humboldt, para quien es fundamental recolectar “especímenes” para luego “componer” en el estudio, como las de Thomas Cole, quien sugería en su “Essay on American Scenery” (1836) la utilización de bosquejos como el método compositivo de su arte en relación con cierta visión personal del mundo por la cual el arte rivaliza con la naturaleza al no copiarla, sino al producir un nuevo original con los fragmentos escogidos (Huntington 1968: 72).

Componer y no copiar. De eso se trata la factura de un cuadro como *Heart of the Andes*. Partir de esbozos, estudios, notas, actuar como un explorador para dotar a la obra de un realismo científico que no siempre es preciso. En el caso del paisaje que nos ocupa, hay, al menos, un momento en que la composición no sigue fielmente las características naturales del lugar: encontramos un quetzal, imposible de hallar en esos sitios, y sabemos que en *Cotopaxi* Church traslada una palmera en su afán de presentar un paisaje tropical completo e ilustrar al espectador respecto de lo que podría encontrar en el valle del volcán, aunque la palmera no pertenezca a este ecosistema, sino al curso del río Magdalena, que nuestro pintor recorre en barco. En su pretensión de

educar, “trasplanta” esta palmera (de la especie *schelea butyracea*) que ha visto, para mejorar el aspecto pictórico, tal como pidiera Humboldt. Así, Church modifica el paisaje, coloniza con su pincel trasladando especies, agregando, quitando, e incluso historizando lo que ve. En suma, realiza una pintura que podemos denominar artificial en tanto que no es un reflejo exacto del modelo, sino una condensación de notas y bocetos compuesta en el estudio.

Church propone un grado tal de composición del paisaje influido por Humboldt que incluso llega a pintar lo que ninguno de los dos experimenta, guiado por el texto del prusiano. Notamos un ejemplo manifiesto de esta influencia en los dos lienzos sobre *Cotopaxi* (1855 y 1857), en los cuales se puede ver una representación cónica de la montaña, la forma perfecta para Humboldt, con una profusa columna de humo que sugiere actividad volcánica, cosa que ninguno pudo haber visto, puesto que cuando Cotopaxi comenzó su proceso de erupción Humboldt no estaba en Sudamérica, y el pintor ya no se encontraba en la zona, y lo lamenta en sus diarios. Stephen Gould comenta que seguramente Church pinta el Cotopaxi con esta forma simétrica y cónica siguiendo un boceto de Humboldt, quien, dejando de lado la fidelidad de su modelo, lo idealiza de esa manera (Gould 2000: 100), dotándolo así de un grado de sublimidad necesario para ilustrar sus teorías. De hecho, Humboldt utiliza el perfil del Cotopaxi para su “Physical Table” (Bleichmar 2018: 198). Además, la vegetación que rodea al volcán es del todo inexacta, pues hay palmeras y plantas típicas de otras regiones que no crecen en proximidad de volcanes. Huntington, estudiando la serie de pinturas aquí mencionadas, anota que “It should by now be clear that *Cotopaxi* is not a specific view in the Andes but a naturalistic and symbolic characterization of a region of the planet. There is certainly no one place where a person could behold at once this vast continental scene” (Huntington 1968: 20). Por lo tanto, la capacidad compositiva de Church se pone al servicio no solo del arte, sino también de un aparato científico que debe mostrar distintos especímenes en cierto grado de proximidad con el paisaje para ilustrar y educar a los espectadores. En este sentido, el paisaje no se ve como un mero objeto para ser contemplado, o un texto para ser leído, sino como un proceso por medio del cual se puede advertir la formación de determinadas identidades sociales y políticas (Nicholson 2002: 88). Componer y seguir los pasos de Humboldt implicará también en algún momento modificar el punto de vista y el paisaje físico frente al cual se comience a dibujar.

Esta idea de composición tiene que ver, como mencionamos, tanto con Humboldt como con Cole, con la noción de imaginación artística necesaria para crear un arte serio, no re-crear un paisaje particular, sino arquetípico que sirva a los diseños educativos y edificantes del arte paisajístico. En el caso de Cole, estos diseños siempre van de la mano de una imaginación fuertemente moral y religiosa, mientras que Humboldt apunta a una educación científica. El efecto estético de este tipo de paisajes se inscribe en lo científico, en la posibilidad de enseñar por medio del arte con este doble deber estético y moral, además de documental. Todo lo que se ve en el paisaje “podría estar ahí”, todo ha sido minuciosamente estudiado, revisitado, dibujado y documentado,

incluso las variaciones de color, temperatura, altitud, clima, etc. Lo documental se manifiesta en los detalles, en la minuciosidad en el dibujo de la flora, las rocas, las raíces, y no en el conjunto en general, porque el cuadro se piensa como una elaboración de parte del artista, una creación. En suma, el paisajismo americano debe su esencia a Humboldt. En 1859, el editor de *Harper's* dice, hablando de Humboldt: "No man who had been in the tropics of Latin America and the equatorial regions of South America, and who has eyes, heart and mind to feel their charm, but must be conscious of his great debt to Humboldt, who, in a generous sense, was the discover of the region" (citado en Manthorne 1985: 53).

DIARIOS Y BOCETOS: DIBUJA MIENTRAS CAMINA

A lo largo de sus dos viajes por Sudamérica, Frederic Church mantuvo una profusa correspondencia con su familia (en especial con su padre, madre y hermanas Elizabeth y Charlotte),¹⁷ y escribió varios diarios. El correspondiente al viaje de 1853 consta de tres libretas —una de ellas perdida— que van desde su arribo a Barranquilla el 2 de mayo, que curiosamente escribe en un español muy rudimentario, hasta el 9 de julio.

Lunes

Barranquilla a' 2 de mayo de 1853

Hoy yo comienzo un diarion en Español, pero semejante los más de mis resoluciones, espero pronto discontinuár la practica.

Esta mañana yo he levantó muy temprano por ver le monte nombrado Sierra Nevada pero estaba obscurecido por nubes. Yo esquicaba un grupo de portadores de agua quienes estaban cargando las burros de ellas.¹⁸

Su pobre manejo de la lengua es una queja frecuente en su correspondencia.

La segunda libreta, con el cuaderno extraviado en medio, comienza el 24 de agosto, ya en inglés, abandonando el español casi por completo, a excepción de algunas palabras sueltas o expresiones que recoge, hasta el 17 de octubre de 1853, cuando embarca hacia Nueva York, dando por terminado el viaje. Esta libreta se inicia precisamente lamentando la pérdida del material: "Left Tuquerres to day but had the misfortune to lose my notebook containing a part of my diary and some valuable information relating to our further journey here".¹⁹ Del segundo viaje tenemos el "Diario de Sangay",²⁰ que abarca solamente la excursión que realizará entre el 9 y el 12 de julio al volcán del mismo nombre.

¹⁷ La correspondencia de Church puede consultarse en The Winterhus Library, alojada en The Joseph Downs Collection of Manuscripts and Printed Ephemera.

¹⁸ Church, Frederic Edwin, *Diary 1853*. Olana, Hudson, NY. OL.1980.27. Entrada del 2 de mayo de 1853, n/p.

¹⁹ Church, Frederic Edwin. *Diary 1853*. Olana, Hudson, NY. OL.1980.27. Entrada del 24 de agosto de 1853, n/p.

²⁰ Church, Frederic Edwin. *Sangay Diary 1857*. Olana, Hudson, NY. OL.1980.28

Tanto la correspondencia como los diarios se complementan con los numerosos bocetos, dibujos y anotaciones, muchas veces de corte científico, que Church lleva a lo largo de sus viajes, convirtiendo todo este material en “a virtual encyclopaedia that became a vital reference tool when Church returned to his studio to compose the great easel pictures on which is fame is rested” (Paravisini-Gebert 2002: 81). Los diarios completan y comentan los bocetos y esquemas, conviene “leerlos” juntos para tener una idea más acertada no solo del método compositivo de Church descrito más arriba, sino también para atisbar el espíritu de época y las vicisitudes de los viajes del pintor, como por ejemplo la preocupación que lo embarga durante la enfermedad de Field.

Ayer Señor Field enferma y estuvo el opinión de la mayor parte que estuvo el calentura intermitente pero hoy el médico Señor Cheyne lo considera totalmente un calentura bilioso... Señor Field esta mucho enfermo hoy pero no cree que está calentura intermitente.²¹

En una carta a su madre fechada en Barranquilla, el 28 de abril, nos encontramos con nuestro pintor varado por unos cuantos días, ya que la embarcación que debería recogerlos se atrasa un par de semanas. Sin embargo, en vez de descorazonarse Church describe “monstruos plants” y “huge wasp nests” e insiste en su función documental: “shall keep my eyes open... I shall find ample material for my pencil”.²² También menciona problemas políticos como el levantamiento campesino ocurrido en Bogotá el 8 de junio,²³ frutas, comidas, arquitectura, etc., esto último aparece especialmente en la correspondencia enviada a su familia, donde describe alimentos y también dibuja insectos o formas curiosas que encuentra en las viviendas locales. Así, podemos encontrar notables diferencias entre los escritos de los dos viajes. En las cartas encontramos cierta imaginación pictórica donde describe detalladamente lo que ve a su familia y habla de “picturesque buildings” o “pictorial effects” (carta a la madre, 25 de mayo de 1853), de montañas como catedrales, o del camino entre Popayán y Puresé, caracterizado como “marvellously [sic] beautiful and picturesque” (carta a su hermana Charlotte, 8 de agosto de 1853), y apela permanentemente a la buena recepción de sus cartas y a la curiosidad que suscitan. La relación de la enfermedad de Field remite a los textos del primer viaje, mientras que si atendemos al “Diario de Sangay” veremos que se concibe de manera un tanto más científica y no tan anecdótica (registra latitud, altura, temperatura, formaciones geológicas y botánicas), como si hubiera habido un cambio de objetivos entre un viaje y el otro, estando en el segundo más seguro de sus pasos y planes:

²¹ Church, Frederic Edwin. *Diary 1853*. Olana, Hudson, NY. OL.1980.27. Entradas del 8 y 9 de junio, n/p.

²² Church, Frederic Edwin. Barraquilla letter to his Mother, April 28th, 1853. *Letters of Frederic Edwin Church, chiefly from South America*. The Winterthur Library. The Joseph Downs Collection of Manuscripts and Printed Ephemera. Henry Francis du Pont Winterthurt Museum, Winterthurt, DE. Box 1.20.29a-b

²³ Sobre este episodio, véase Navas Sanz de Santamaría (2008: 74 ss.).

the sun produced a curious prismatic effect although quite common in these countries. The weather is suspect and I hope it will be fine tomorrow.²⁴

During the night a storm came arose which lasted two or three hours and this morning all the mountains which before were free from snow are white. Indeed a great proportion of the mountain sides were frosted at a height very little above our Rancho – I found the thermometer at 40°... Our movements were necessarily very slow owing to the blindness of the path the terrible grass and the rarity of the air. We were not about 13000 feet above the sea. And we were frequently obliged to dismount in order to assist the animals through some difficult passages. The rain of last night made the ground very slippery.²⁵

En los diarios, Church se presenta como un artista profesional, preocupado por los aspectos visuales de lo que va a pintar. Especialmente en el diario del primer viaje, describe lugares, formas, puntos de vista, impresiones, comentarios sobre las gentes con las que se cruza, la hospitalidad y costumbres de, por ejemplo, los bogotanos, y además recaba información sobre las temperaturas y altitudes, color y textura de las nubes, o dibuja in situ árboles, hojas, frutos, con la minuciosidad de un naturalista. Pero también esboza rápidamente, teniendo en cuenta las cambiantes condiciones climáticas que le rodean, así como también los peligros a los que se somete con tal de obtener un estudio comprensivo y completo de su objeto pictórico.

En el “Diario de Sangay”, en la entrada correspondiente al 11 de julio advertimos, además de los comentarios referidos más arriba a la calidad del aire y falta de oxígeno que siente mientras explora las tierras cercanas al volcán, las aventuras y peligros que ocurren en la expedición. Leemos que casi pierde la vida en un accidente en el río cuando se enreda en las bridas de su caballo, o el ascenso hasta un lugar donde pueda ver con más claridad el Sangay para esbozarlo, desoyendo los consejos de los expertos indios que ofician de guía. En la extensa entrada a continuación notamos la influencia de Humboldt, quien sugiere que un buen pintor no imita a la naturaleza, la recrea, pero para ello es necesario hacer bocetos en colores y anotados, para que sean útiles a la hora de volver al estudio y pintar (Humboldt 1866: 94 y ss.)

The Indians assured me that the volcano was still very distant and as we were in a sort of bowl among the mountains which reared their hoary heads around us I knew that there could be no view of Sangay this night with out a scramble and as there was a couple of horses to spare I seized my sketch book and commenced the ascent of the hill behind us. It seemed not very high but the exertion in working through the grass was tremendous and I toiled and toiled while every little eminence which I gained revealed a still more elevated one above but I persevered and was rewarded finally by planting my feet on the summit. Clouds hung around the mountains everywhere and I looked in vain in the direction of Sangay for a sight of the mountain or smoke – so turning my back I commenced a sketch of the picturesque mountain at the S. west. Gradually the clouds broke away the sun came

²⁴ Church, Frederic Edwin. *Sangay Diary 1857*. Olana, Hudson, NY. OL.1980.28. p. 23. Entrada del 10 de julio.

²⁵ Church, Frederic Edwin. *Sangay Diary 1857*. Olana, Hudson, NY. OL.1980.28. p. 25. Entrada del 11 de julio.

out and gilded with refined gold every slope and ridge that it could touch and the most lovely blue contrasted with the rich color – My sketch finished I turned my back and lo! Sangay with its lofty plume of smoke stood clear before me. I was startled with the beauty of the effect.

Above a serrated black, rugged pile of rocky mountains two columns arose one white creamy white against the blue sky melted itself away into the vapor and was lost in the azure. The other black and sombre piled up in huge rounded formes [sic]

Cut sharply against the rich the white of the first and piling itself up higher and higher gradually diffused itself into a yellowish smoky vapor out of which occasionally would burst a mass of the black smoke. Lower down among the mountains slept some quiet grey clouds – It was a novel and beautiful night I commenced to sketch the effect as rapidly as possible but constant changes took place and new beauties revealed themselves as the setting sun turned the black smoke into burnished copper and the white steam into gold.

At intervals of two or three minutes an explosion would take place the first intimation was a fresh mass of smoke with sharply defined outline rolling above the black rocks and immediately the dull rumbling sound which reverberated among the mountains – The I was so delighted with the changing effects that I combined making rapid sketches of the different effects until night overtook me and a chilly dampness warned me to retrace my steps. It was comparatively easy descending the hill although I could not see where my feet were going. I took a distant peak as a guide and plunged down the slopes – until my eyes were gratified by the sight and smoke of our fire.²⁶

Vemos aquí no solo los peligros, sino también la pasión de Church, y los rápidos cambios en los efectos cromáticos que pretende esbozar utilizando términos técnicos como “creamy White, azure”, etc. A este respecto, Nicholson comenta que los diarios y las notas marginales a los esbozos nos permiten oír sus ojos trabajando (Nicholson 2002: 3). El diario y los bocetos se convierten en un relato de viaje: se leen como notas de viaje que dan cuenta de la inmediatez, del haber estado ahí, de la primera impresión, necesario todo esto a la hora de preparar el lienzo para el paisaje con la mente fría y un plan compositivo. Church, una vez vuelto a su estudio en Nueva York, compondrá el cuadro que consagrará su carrera como el gran pintor americano.

UN DRAMA GEOGRÁFICO *INDOORS*

Para entrar al recinto donde se exhibía *The Heart* se pedía a los espectadores que llevaran binoculares –*opera glasses*– consigo para un mejor disfrute del evento. Este detalle, inédito en una muestra artística, se suma al aparato propagandístico que lo rodea e insufla cierto misterio que no hace más que provocar una asistencia masiva a lo que se considerará la exposición del año en la escena pictórica neoyorquina, pero a su vez controlada cuidadosamente en relación a la cantidad de personas que pueden

²⁶ Church, Frederic Edwin. *Sangay Diary 1857*. Olana, Hudson, NY. OL.1980.28. p. 43. Entrada del 11 de julio.

acceder a la sala especialmente acondicionada. El cuadro se expuso en una habitación a oscuras, las paredes cubiertas con cortinas negras, cuidadosamente iluminado con luces del tipo de las que se utilizan en el teatro.²⁷ Teniendo en cuenta que el lienzo tiende a reflejar y absorber la iluminación de la sala, en este caso se logra crear la impresión de que la luz emana del cuadro mismo, convirtiéndolo en “a living world of its own” (Avery 1986: 55). Algunas crónicas de la época señalan que había enramadas y palmas en algunos rincones, como para acentuar cierto tono tropical. También hacen hincapié en el particular marco en el que es montado el cuadro, describiéndolo como de grandes dimensiones, con más cortinados y celosías e incluso los retratos de John Adams, George Washington y Thomas Jefferson –suerte de muestra de “americanidad”– instalados en el borde superior, y apoyado en el suelo, de modo que el espectador viera primero el fondo, y luego, posteriormente, los primorosos detalles, promoviendo la idea de estar frente a una ventana. El marco fue desarmado luego de la exhibición correspondiente al Met Fair de 1864, en Nueva York, y no se conservan más que fotografías del mismo.

El marco en sí resultó ser un elemento controversial, provocando cierta función ilusionista respecto de lo representado, ya que proponía que el público espectador se acercara al cuadro como si fuera un paisaje, de pie frente a una ventana abierta, propiciando lo espectacular espectacularizado a partir de determinados artificios unidos al esfuerzo propagandístico que acompañó a *Heart of the Andes*. La función del marco se puede relacionar con un deseo de mostrar el cuadro como espacio “atmosférico” o panorámico, donde el horizonte queda a la altura de los ojos del espectador que mira por esta ventana artificial a los Andes como si efectivamente estuviera de viaje. No se trata de algo construido, exhibido e interpretado desde el ámbito del museo, sino “abierto” a un paisaje hiperrealista –recordemos que Church es conocido como “el van Eyck de la botánica–, como si el espectador se situase efectivamente en el paisaje, para lo cual utiliza esta serie de artificios o trucos propuestos, como la cámara oscurecida, los binoculares, la luz que parece salir del cuadro-ventana, etc. Tal vez el montaje particular haya sido influenciado por consejos del mismo Humboldt, quien, al referirse a la presentación de paisajes naturales, prefería la disposición de panoramas en vez de cuadros más tradicionales: “Panoramas are more productive of effect than scenic decorations, since the spectator, inclosed [sic], as it were, within a magical circle, and wholly removed from all the disturbing influences of reality, may the more easily fancy that he is actually surrounded by a foreign scene” (Humboldt 1866: 98). Se produce entonces un efecto que podemos llamar de “metapintura”, cruzar el umbral del marco

²⁷ La preocupación por la luz fue una constante durante las giras llevadas a cabo por *Heart of the Andes*. Church en persona solía inspeccionar las salas donde se exhibiría el lienzo en pos de encontrar la luz adecuada para el mismo (Avery 1986: 54). De hecho, el cuadro se muda de sitio para la primera exhibición en The Artist Studio debido a la iluminación que era a gas y ponía en riesgo no solo la integridad de la obra, sino también la de los visitantes. Solo queda una noche alojado en esta locación, para ser trasladado al día siguiente. Cabe recordar que *Heart* resulta ser la primera exposición individual de un artista americano montada en The Artist Studio.

del cuadro y situarse en el interior, como en un viaje imaginario para revivir una y otra vez la experiencia de los Andes.

Este espacio abierto tanto por el cuadro como por su particular disposición resultó ser una gran innovación a la hora de montar la exhibición. El objetivo principal no fue otro más que dirigir la mirada del espectador, producir un ejercicio escópico donde romper la barrera creada entre el cuadro y el que mira, sobre todo debido a la presencia de los binoculares, artificio por el cual el espectador es capaz de aislar detalles, de recortar fragmentos del cuadro y establecer un enfoque particular de modo que se pueda acceder al cuadro de dos maneras: como un todo, con los ojos desnudos y desde una distancia relativa, o escindiéndolo en detalles desde una proximidad aumentada por el aparato óptico. Estas maneras de ver permitieron al espectador armar su propio recorrido por medio del acto de mirar, pasar y pasear por el paisaje, acceder a distintos planos, decidiendo qué incluir y qué excluir, en qué concentrarse y qué ignorar, qué enfocar y qué no, y también de qué manera sectorizar el lienzo a partir del enfoque, mientras que los folletos explicativos, al comentar el cuadro minuciosamente, lo hicieron más inteligible y a la vez, más completo. Louis Noble declara *Heart of the Andes* “a wolderful and inexhaustible landscape” (Noble 1859: 22).

El espectador, situado en una relación de intimidad respecto del cuadro, disfruta del paisaje, de la novedad y la aventura pero sin los peligros de estar ahí.

It is, indeed, a most lovely, enchanting landscape. And what a privilege to enjoy it, *in town*, seated unanxiously [sic], exempt from the unhealthy influences apparent in the humid tone, the monstrous entomology, and all the other perils and privations of tropical misadventures; not parboiled in our own clothes, not invaded by the continual dropping into our hammocks of strange enormous insects of unknown powers, not mosquito-fevered (Bayley 1865: 265; énfasis en el original).

Es Church quien viaja, esboza y delinea una imagen de Sudamérica a través de sus paisajes, zonas climáticas y botánicas, y a la vez escribe diarios y cartas donde deja constancia de los peligros, riesgos e incomodidades que sufre durante su estadía en los Andes. Es, asimismo, el primero que establece un punto de vista adecuado para poder pintar, incluso desbrozando parte del paisaje no solo para instalar su caballete y empezar, sino también para instalar un lugar desde donde ver. Church es el dueño de la mirada, y como tal, capaz de diseñar recorridos, recortes, alejar y acercar al espectador con habilidad.

Por otro lado, tal como anticipamos al inicio de este apartado, *Heart of the Andes* representa un drama geográfico, un cuadro total que incluye en sus pinceladas lo filosófico-científico –las ciencias botánicas, minerales, vulcanográficas, la influencia insoslayable de Humboldt, etc.–, lo poético, de la mano de cierta romantización de la naturaleza, y también lo político. En este último sentido los elementos recién descritos se ponen en relación con la idea de un mundo nuevo americano de proyección continental, de una mirada de Estados Unidos sobre Sudamérica todavía en el proceso de reorganización posterior a las independencias, y a la vez, con una visión de los Andes

atravesada por la idiosincrasia de Nueva Inglaterra, sumado al cristianismo propuesto por Thomas Cole, que Church, como su discípulo, seguiría en partes, ilustrado con la inclusión de cruces, caminos, rocas e iglesias en sus obras.

En otras palabras, Frederic Church, por medio de artificios, engaños sutiles y estrategias teatrales, encamina al espectador a través de la pintura paisajística hacia una suerte de exploración global llevada a cabo en un viaje tan artificial como estático. Si bien sus métodos son originales, no dejan de ser parte de un contexto de época que incluye, por supuesto, la literatura de viajes: “In a novel sub-genre of landscape painting inspired by the literature of global exploration in which the viewer was invited to learn as much as geography as about art, it can be no surprise if the artist would oblige his audience’s urge to experience the representation as vividly as possible” (Avery 1986: 68).

EL PAISAJE COMO MICRORRELATO

Miguel Gómez analiza la presencia de Humboldt en el Nuevo Mundo en función a la reinención que lleva a cabo el científico de las tierras del otro lado del océano. Mary Louise Pratt dice que Humboldt efectivamente “reinvented South America first hand and foremost as nature, as dramatic, extraordinary nature, a spectacle capable of overwhelming human knowledge and understanding” (Pratt 1992: 120). Church, al seguir los métodos compositivos y el recorrido propuestos por el prusiano no hace más que demostrar que el proceso de invención del continente está en marcha, impulsado además por la literatura de exploración global (Avery, Manthorne, Navas Sanz de Santamaría). Para Katherine Manthorne “Church’s canvases became the most authoritative images of South America. And from among his many renderings, ‘Heart’ emerges as the single most important and enduring of the Latin American Landscapes ever created by a North American artist” (Manthorne 1984: 55). A partir de estas consideraciones, me interesa explorar en este apartado final, y a la manera de conclusión, cómo este tipo de intervención artística es también una intervención histórico-narrativa sobre el paisaje, a la vez que forma parte de un movimiento expansionista imperialista (Novak 2002) en el cual el paisaje se presenta como “conquistado” y apropiado.

Church no viaja a una tierra virgen. Si bien el sujeto pictórico es nuevo (Winthrop 1859), la operación artística no lo es. Sigue el periplo de Humboldt, interpreta los Andes desde un punto de vista contaminado por su influencia, y a la vez propone un exotismo desplazado del foco tradicional a un objetivo que podemos llamar menor pero que comienza a ser prestigiado. Al mismo tiempo, Church ayuda a conocer los trópicos, pero sin necesariamente atenerse a la fidelidad de su modelo, ni abandonar del todo lo local (norte)americano.²⁸ El mismo Winthrop ofrece una clave de lectura:

²⁸ Por ejemplo, la técnica utilizada es típica de la Hudson School of Painting, así como también cierta composición paisajística en relación al fondo, cielos, luz, nubes. Estos elementos están presentes en los cuadros no sudamericanos de Church, quien mantendrá este estilo a lo largo de toda su carrera.

In the 'Heart', Mr Church had condensed the condensation of nature... Life is too short for descriptive painting: we want dramatic painting. We want to know from a master what are the essential, the compact, capital, memorable facts he has had eyes to see and heart to understand in Nature (Winthrop 1859: 12 y ss.).

Si el cuadro se lee como drama, entonces el paisaje se convierte en microrrelato. Esto es, dotar al paisaje de un sustrato histórico que podemos vislumbrar en al menos tres operaciones: en primer lugar, como ya vimos, traslada, trasplanta vegetación, e inscribe su firma en un tronco. De alguna manera transforma y coloniza el paisaje para pintar. Sujeta, erosiona, cultiva y desbroza el paisaje para convertirlo en esta condensación de la que habla Winthrop, o en palabras de Church, en su "ideal cordillera" (diario, entrada correspondiente al 26 de agosto). Adecuar y domesticar el paisaje para contar la historia, una historia de invenciones ideológicas, apropiaciones, conquistas.

En segundo lugar, Church interviene el paisaje para pintar "desde" Humboldt. Es capaz de desbrozar bosques, limpiar de malezas un trozo de terreno para instalarse y dibujar, todo para obtener la misma vista que Humboldt. En la entrada del diario correspondiente al 30 de junio leemos en su muy mal español: "Hoy efectuámos el hado y teníamos el satisfaccion de visto el Salto de un nueva y más buena vista. Teníamos seis pions quienes corlaron [¿cortaron?] los plumón arbres que inter-aptada la vista. Hice los esquicios en lapis. El vista es admirable".²⁹ Los esbozos realizados por el pintor corresponden casi punto por punto con el grabado del salto de Tequendama publicado por Humboldt en *Vues des Cordilleres*. En suma, se desmonta para ver, quizás para darle un "marco" artificial al paisaje que se quiere retratar, para convertir una vista en paisaje.

En tercer lugar, notamos en *The Heart* una marcada presencia humana. No solo el nombre de Church en el tronco, esa reafirmación del "estar ahí", sino también una serie de elementos que hacen a la historización del paisaje: caminos limpios, cruces, iglesias, hasta una villa. Inserta cultura en el paisaje, y con la cultura, la civilización, la historia de la colonia española en Sudamérica, el catolicismo, una naturaleza domesticada, marcas humanas y civilizatorias que convierten este paisaje supuestamente virgen en uno compuesto, en un constructo cultural anacrónico, y por ende, histórico.³⁰

Church quiere pintar una humanidad no muy evolucionada y romántica (Winthrop 1859), y no desconoce el accionar del hombre sobre la naturaleza. De hecho, la firma en el tronco es un ejemplo notable. Solo puede representar un paisaje donde aparezcan signos, presencias y ausencias de posesión. La cruz, la villa, pero no la ruina. No hay ruinas en los paisajes americanos de Church. No hace falta la ruina, sino mostrar una naturaleza poblada y domesticada, post-emancipación americana (recordemos que Humboldt recorre las colonias con un pasaporte emitido por el rey de España),

²⁹ Church Frederic Edwin. *Diary 1853*. Olana, Hudson, NY. OL.1980.27. Entrada del 30 de junio, n/p.

³⁰ Church tarda dos años en "traducir" sus esbozos y producir el cuadro, por lo tanto, el anacronismo está presente en su método compositivo, poniendo en juego su memoria al mismo tiempo que los bocetos. Sobre la presencia de la naturaleza como historia en las pinturas caribeñas; véase Paravisi-Gebert (2009).

un mundo ideal que todavía no ha sido del todo contaminado, pero que dé cuenta de un paisaje conquistado y civilizado. No se trata de pintar un paisaje casual, sino uno producto de circunstancias y construcciones ideológicas complejas, alejadas del ojo inocente que se pretende utilizar. Encontramos entonces la historia y el relato en el paisaje, en el recorte, en el “marco” tanto el otorgado a la vista que tiene delante como el que se utiliza al presentar el cuadro en la exhibición. Este recorte da cuenta de una intervención histórica sobre el paisaje, asocia el paisaje a un momento de la historia (en el caso del marco del lienzo, flanqueado por los padres fundadores de la nación), y orienta la mirada del siglo XIX, del esplendor norteamericano que mira, observa y participa en la conquista simbólica de la naturaleza en pos de la incipiente civilización. La intervención histórica modifica la mirada, y también el gusto de una audiencia, manifestándose no solo en lo que ha de mostrar, incluyendo folletos explicativos y un aparato propagandístico original, sino incluso en la disposición del cuerpo del espectador ante la obra, la presencia de binoculares, el cuarto oscurecido, la forma de la ventana.

Ante una pregunta esbozada anteriormente: ¿por qué pintar los Andes?, podemos ensayar una respuesta: lo que se pretende, en lienzos como *Heart of the Andes*, no es solo mostrar, sino también guiar la mirada, educarla en la contemplación de la naturaleza americana a conquistar, pero, sobre todo, producir un paisaje que contenga en sí la microhistoria que quiere representar con estos sutiles elementos: el viaje de Humboldt, la noción de pintor-científico, la composición del paisaje, la inclusión de lo humano. Un cuadro total, condensado y dramático que presente un momento particular de las relaciones políticas e históricas por las que atraviesa el continente en su conjunto. Así, estas marcas en el supuesto paraíso sobreimprimen la historia en un paisaje donde la presencia humana se nota más que si hubiera incluido hombres pintados, como sí hace en otros lienzos.

Agregaríamos aquí otra pregunta: ¿cómo mirar un cuadro como *Heart of the Andes*? ¿Qué ver en este paisaje? Lo que vemos es la acción del hombre sobre la naturaleza, el camino, la cruz, la firma, las dinámicas ecológicas cambiantes del paisaje, pero también el camino de Church, su educación artística, el cambio de foco, la nueva tradición estética, el novel objeto pictórico en incipiente formación. En conclusión, cuando contemplamos un lienzo como *Heart of the Andes* nos situamos frente a un “living landscape” (Noble 1859), un microrrelato condensado en sus magistrales pinceladas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Avery, Kevin J (1986): “The *Heart of the Andes*’ Exhibited: Frederic E. Church’s Window of the Equatorial World.” En: *The American Art Journal* 18 [vol. 1], pp. 52-72.
- Baron, Frank (2005): “From Alexander von Humboldt to Frederic Edwin Church: voyages of Scientific Exploration and Creativity.” En: *International Review for Humboldtian Studies* VI [vol. 10], pp. 11-24.
- Bayley, W. P. (1865): “Mr. Church’s Pictures: Cotopaxi, Chimborazo and the Aurora Borealis”. En: *The Art Journal* 4, pp. 265-267.

- Bleichmar, Daniela (2018): *Visual Voyages. Images of Latin American Nature from Columbus to Darwin*. New Heaven: Yale University Press.
- Bolger Burke, Doreen/Hoover Voorsanger, Catherine (1987): "The Hudson River School in Eclipse". En: Avery, Kevin *et al.* (eds.): *American Paradise. The World of the Hudson River School*. New York: The Metropolitan Museum of Art, pp. 71-90.
- Cole, Thomas (1836): "Essay on American Scenery". En: *American Monthly Magazine* 1, pp. 1-12.
- Davis, John. (1987): "Frederic Church's 'Sacred Geography'". En: *Smithsonian Studies in American Art* 1 [vol. 1], pp. 78-96.
- Gardner, Albert Ten Eyck (1945): "Scientific Sources of the Full-Length Landscape: 1850". En: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series* 4 [vol. 2], pp. 59-65.
- Gómez, Miguel (2008): "Prólogo". En: Cabañas, Miguel A.: *The Cultural "Other" in Nineteenth-Century Travel Narratives: How the United States and Latin America Described Each Other*. New York: Mellen, pp. I-VI.
- Gould, Stephen Jay (2000): "Art Meets Science in the *Heart of the Andes*: Church Paints, Humboldt Dies, Darwin Writes, and Nature Blinks in the Fateful Year of 1859". En: Gould, Stephen Jay (ed.): *I Have Landed. The End of a Beginning in Natural History*. Boston: Harvard University Press, pp. 90-109.
- Humboldt, Alexander von (1866): *Cosmos: A Sketch of a Physical Description of the Universe*. New York: Harper & Brothers Publishers, Vol. II.
- Huntington, David C. (1968): *The Landscapes of Frederic Edwin Church: Vision of an American Era*. New York: G. Braziller.
- (1963-1963): "Landscape and Diaries: The South American Trips of F. E. Church". En: *Brooklyn Museum Annual* V, pp. 65-98.
- Kelly, Franklin *et al.* (1989): *Frederic Edwin Church*. Washington, D. C.: National Gallery of Art.
- Kelly, Franklin/Carr, Gerald L. (1987): *The Early Landscapes of Frederic Edwin Church 1845-1854*. Houston: Amon Carter Museum.
- Manthorne, Katherine (1984): *Tropical Renaissance: North American Artists Exploring Latin America: 1839-1879*. Washington, D. C.: Smithsonian Institution Press.
- (1985): *Creation and Renewal: Views of Cotopaxi by Frederic Church*. Washington, D. C.: Smithsonian Institution Press.
- (2015): *Traveler Artists. Landscapes of Latin America from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. New York: Fundación Cisneros.
- Navas Sanz de Santamaría, Pablo (2008): *The Journey of Frederic Edwin Church through Colombia and Ecuador. April-October 1853*. Bogotá: Universidad de Los Andes/Thomas Greg & Sons.
- Nicholson, Rob (2002): "A Beautiful Hand". En: *Natural History* 111, 5, pp. 50-56.
- Noble, Rev. Louis L. (1859): *Church's Painting. "The Heart of the Andes"*. New York: D. Appleton and Company.
- Novak, Barbara (2007): *Nature and Culture. American Landscape and Painting, 1835-1875*. Oxford: Oxford University Press.
- Paravisini-Gebert, Lizabeth (2009): "'American' Landscapes and Erasures: Frederic Church's *The Vale of St. Thomas* and the Recovery of History in Landscape Painting". En: Olof, Kristin/Niblett, Michael (eds.): *Perspectives on the "Other America": Comparative Approaches to Caribbean and Latin American Literature*. Amsterdam: Rodopi, pp. 73-100.
- Pratt, Mary Louise (1992): *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge.

- Viñas, David (1995): *Literatura argentina y realidad política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Vol. I. Buenos Aires: Sudamericana.
- Wilmerding, John (2014): *Master, Mentor, Master. Thomas Cole & Frederic Church*. Catskill: Thomas Cole National Historic Site.
- Winthrop, Theodore (1859): *Companion to "The Heart of the Andes"*. New York: D. Appleton and Company.
- Wulf, Andrea (2015): *The Invention of Nature. Alexander von Humboldt's New World*. New York: First Vintage Books Edition.

Fecha de recepción: 11.06.2018

Fecha de aceptación: 11.12.2018

| La doctora **Mariana C. Zinni** es *associate professor* de Español en Queens College, City University of New York. Sus líneas de investigación actuales se centran en las manifestaciones artísticas religiosas del arte surandino del barroco y el neobarroco, y en versiones falsas o apócrifas del ritual de la misa cristiana en los Andes. En 2013 recibió el Isaias Lerner Memorial Award by The CUNY Academy for the Humanities & Sciences. Ha publicado *Mimesis, Exemplum, Narración. La crisis de la hermeneusis cristiana en la enciclopedia doctrinal de fray Bernardino de Sahagún* (2014) e “‘Irrisón del santo sacrificio de la misa’: simulacro y mimesis en una doctrina de indios en los Andes, siglo xvii” en *Revista Andina* (2017). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8105-4710>.