



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO - EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Departamento de Filosofía de los Valores y Antropología Social

TESIS DOCTORAL

**ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL
ECUADOR EN EL SIGLO XIX.**

“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

TEMA:

ANÁLISIS DE VEINTE OBRAS, DESDE LAS CATEGORÍAS ESTÉTICAS DE

LO BELLO, LO PINTORESCO Y LO SUBLIME

Doctoranda:

Verónica del Carmen Muñoz Rojas

Director:

Dr. Xavier Puig Peñalosa

Noviembre del 2015

A Francisco y Rodrigo,
mi inspiración.

A mi familia,
mi fortaleza.

AGRADECIMIENTO

Son muchas las instituciones y personas que han colaborado en esta investigación; en inicio deseo agradecer a la Universidad del País Vasco que posibilitó la estancia de la doctoranda en el Campus de San Sebastián, otorgando todas las facilidades necesarias para la culminación del trabajo escrito y la defensa, en especial a Doña Encarnación Cuellar por todas sus gentilezas, a Margaret Bullen por sus silenciosas pero efectivas acciones y a Ana Mari Sánchez por la coordinación y ayuda en las actividades requeridas.

De igual manera reconozco la contribución del Instituto Iberoamericano de Posgrados que facilitó la movilización de la investigadora.

Fue fundamental también la ayuda de las instituciones culturales propietarias de las colecciones de Joaquín Pinto, contando con la cooperación de Jacqueline Chamorro Curadora del Museo Nacional del Ministerio de Cultura, que con mucha paciencia y tiempo proporcionó toda la información solicitada; de Clara Cabrera encargada de la Jefatura del taller de Restauración y de las reservas de la colección del Museo Alberto Mena Caamaño. Y en especial al Arquitecto Guido Díaz, Director de los Museos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, por el respaldo desinteresado e incondicional a este labor.

En el ámbito particular deseo agradecer a todo mi familia, que permanentemente apoyan mis iniciativas laborales y profesionales, sacrificando incluso sus propios intereses, en especial a mi madre por su ejemplo y bendiciones, mi esposo que siempre está atento a todos mis requerimientos y en particular a Amparito, que es una amiga y hermana incondicional y asumió en mi ausencia todas mis responsabilidades. No puedo concluir sin nombrar a Elita y Ricardo que también estuvieron presentes con su tiempo y trabajo.

Finalmente y a la vez el más importante, mi gratitud sincera al Dr. Xavier Puig Peñalosa, Director de la presente Tesis quien merece un reconocimiento y agradecimiento especial, debido a que gracias a su persistencia, paciencia y erudición, alentó la realización de esta investigación, soportando todos mis desatinos académicos y culturales, razón por la cual es un ejemplo permanente a imitar.

TABLA DE CONTENIDO

PRÓLOGO	15
SINÓPSIS	19
CAPÍTULO I	21
LA CRISIS DEL CLASICISMO	21
1.1. LA TRADICIÓN: DE LA NATURALEZA AL PAISAJE EN EUROPA	21
1.2. RUPTURA CON LA TRADICIÓN	32
1.3. LA EMERGENCIA DEL NUEVO GUSTO	39
1.4 FILÓSOFOS FUNDAMENTALES EN LA CONCEPCIÓN DE LAS NUEVAS CATEGORÍAS ESTÉTICAS	45
1.4.1 JOSEPH ADISSON (1672-1719)	46
1.4.1.1. LA IMAGINACIÓN	48
1.4.1.2. LO BELLO	50
1.4.1.3. LO SINGULAR (PINTORESCO)	51
1.4.1.4. LO GRANDE (SUBLIME).....	55
1.4.2. EDMUND BURKE (1729-1797).....	58
1.4.2.1. EL GUSTO	59
1.4.2.2. LA NOVEDAD (PINTORESCO)	61
1.4.2.3. ENTRE LOS SUBLIME Y LO BELLO	62
1.4.2.4. CARACTERÍSTICAS DE LO SUBLIME	68
1.4.2.5. CARACTERÍSTICAS DE LA BELLEZA.....	71
1.4.3 WILLIAM GILPIN (1724-1804).....	74
1.4.4. OTROS AUTORES: COZENS	78
1.5. ALGUNOS APUNTES SOBRE EL ROMANTICISMO.	80
CAPÍTULO II	89
QUITO, LA REALIDAD LOCAL	89
2.1 LA TRADICIÓN: DE LA NATURALEZA AL PAISAJE EN QUITO	89
2.2 ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD: EL ARTE EN EL SIGLO XIX EN QUITO	101
2.2.1. LA CONSTRUCCIÓN DE LA NUEVA NACIÓN	104
2.2.2. LA ENSEÑANZA ARTÍSTICA.....	106

2.2.3. LA LLEGADA DE VIAJEROS, CIENTÍFICOS Y SU INFLUENCIA EN LOS ARTISTAS LOCALES.	108
2.2.4. PUBLICACIONES CIENTÍFICAS	122
2.3. CONTEXTO HISTÓRICO, CULTURAL Y ESTÉTICO	127
2.3.1. GARCÍA MORENO Y LA CREACIÓN DE UN ESTADO- NACIÓN	132
2.3.2. ELOY ALFARO Y LA REVOLUCIÓN LIBERAL.....	137
2.3.3. LA RECEPCIÓN DE LA ESTÉTICA EMPIRISTA Y ROMÁNTICA EN EL ECUADOR	142
CAPÍTULO III.....	145
JOAQUÍN PINTO: SU VIDA, SU OBRA	145
3.1. EL GENIO DE UN ARTISTA INCOMPRENDIDO EN SU TIEMPO	147
3.2. ANÁLISIS DE SU PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.....	159
3.3. TEXTOS DE ESTÉTICA QUE INFLUYERON EN SU OBRA.....	166
CAPÍTULO IV	185
ESTUDIO DE VEINTE PAISAJES DE JOAQUÍN PINTO	185
4.1. PAISAJE DEL ORIENTE. (s.f.)	187
4.1.1. FICHA TÉCNICA	187
4.1.2. ANÁLISIS ARTÍSTICO.....	189
4.1.2.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.....	191
4.1.2.2. ANÁLISIS DEL COLOR.	192
4.1.2.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.....	194
4.2. PAISAJE CON CASA. (1881)	197
4.2.1. FICHA TÉCNICA	197
4.2.2 ANÁLISIS ARTÍSTICO.....	199
4.2.2.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.....	201
4.2.2.2. ANÁLISIS DEL COLOR.	203
4.2.2.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.....	204
4.3. FIGURAS DE INDIOS Y PERRO. (s.f.)	207
4.3.1. FICHA TÉCNICA	207
4.3.2 ANÁLISIS ARTÍSTICO.....	209
4.3.2.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.....	211
4.3.2.2. ANÁLISIS DEL COLOR.	213
4.3.2.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.....	214

4.4. INDIOS Y PAISAJE. (1886).....	217
4.4.1 FICHA TÉCNICA	217
4.4.2. ANTECEDENTES	218
4.4.3 ANÁLISIS ARTÍSTICO.....	221
4.4.3.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.....	223
4.4.3.2. ANÁLISIS DEL COLOR.....	224
4.4.3.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.....	225
4.5. PAISAJE MARINO (FONDO AZUL). (s.f.).....	227
4.5.1. FICHA TÉCNICA	227
4.5.2 ANÁLISIS ARTÍSTICO.....	229
4.5.2.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.....	231
4.5.2.2. ANÁLISIS DEL COLOR.....	232
4.5.2.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.....	234
4.6. ERUPCIÓN DEL VESUBIO (FONDO AZUL). (s.f.).....	235
4.6.1. FICHA TÉCNICA.....	235
4.6.2 ANÁLISIS ARTÍSTICO.....	237
4.6.2.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.....	239
4.6.2.2. ANÁLISIS DEL COLOR.....	240
4.6.2.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.....	241
4.7 ERUPCIÓN DEL VESUBIO. (s.f.)	243
4.7.1. FICHA TÉCNICA.....	243
4.7.2 ANÁLISIS ARTÍSTICO.....	245
4.7.2.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.....	247
4.7.2.2. ANÁLISIS DEL COLOR.....	248
4.7.2.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.....	249
4.8. INGAPIRCA. (1894)	251
4.8.1. FICHA TÉCNICA.....	251
4.8.2. ANTECEDENTES	253
4.8.3 ANÁLISIS ARTÍSTICO.....	255
4.8.3.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.....	257
4.8.3.2. ANÁLISIS DEL COLOR.....	258
4.8.3.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.....	259
4.9. PAISAJE CON LAGO Y MONTAÑAS (CULEBRILLAS). (1894)	261
4.9.1. FICHA TÉCNICA.....	261

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.9.2. ANTECEDENTES	263
4.9.3 ANÁLISIS ARTÍSTICO.....	265
4.9.3.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.....	267
4.9.3.2. ANÁLISIS DEL COLOR.	268
4.9.3.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.....	269
4.10. PAISAJE DE INGAPIRCA. (1894)	271
4.10.1. FICHA TÉCNICA.	271
4.10.2 ANÁLISIS ARTÍSTICO.....	273
4.10.2.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.....	275
4.10.2.2. ANÁLISIS DEL COLOR.	276
4.10.2.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.....	277
4.11. PAISAJE DE MONTAÑA. (s.f.).....	279
4.11.1. FICHA TÉCNICA.	279
4.11.2 ANÁLISIS ARTÍSTICO.....	281
4.11.2.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.....	283
4.11.2.2. ANÁLISIS DEL COLOR.	284
4.11.2.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.....	285
4.12. EL CHIMBORAZO. (1901).....	287
4.12.1. FICHA TÉCNICA.	287
4.12.2. ANTECEDENTES	289
4.12.3 ANÁLISIS ARTÍSTICO.....	291
4.12.3.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.....	293
4.12.3.2. ANÁLISIS DEL COLOR.	294
4.12.3.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.....	295
4.13. INMEDIACIONES DE CUENCA. (9-06-1903).....	297
4.13.1. FICHA TÉCNICA	297
4.13.2. ANTECEDENTES	297
4.13.3 ANÁLISIS ARTÍSTICO.....	301
4.13.3.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.....	303
4.13.3.2. ANÁLISIS DEL COLOR.	304
4.13.3.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.....	306
4.14. LAGUNA CON EMBARCACIÓN. (1903)	309
4.14.1. FICHA TÉCNICA.	309
4.14.2. ANÁLISIS ARTÍSTICO.....	311
4.14.2.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.....	313

4.14.2.2. ANÁLISIS DEL COLOR.....	314
4.14.2.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.....	316
4.15. LA NARIZ DEL DIABLO. (3-09-1903).....	317
4.15.1. FICHA TÉCNICA.....	317
4.15.2. ANTECEDENTES.....	318
4.15.3 ANÁLISIS ARTÍSTICO.....	321
4.15.3.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.....	323
4.15.3.2. ANÁLISIS DEL COLOR.....	324
4.15.3.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.....	325
4.15.3.4. ANÁLISIS COMPARATIVO ESTÉTICO.....	327
4.16. LA NARIZ DEL DIABLO. (s.f.).....	331
4.16.1. FICHA TÉCNICA.....	331
4.16.2. ANTECEDENTES.....	332
4.16.3 ANÁLISIS ARTÍSTICO.....	335
4.16.3.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.....	337
4.16.3.2 ANÁLISIS DEL COLOR.....	338
4.16.3.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.....	340
4.17. COPIA DE LAS COMARCAS DE BIBLIAN, AZOGUES, CUENCA Y TARQUI. (22-01-1904)...	341
4.17.1. FICHA TÉCNICA.....	341
4.17.2. ANTECEDENTES.....	342
4.17.3 ANÁLISIS ARTÍSTICO.....	343
4.17.3.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.....	345
4.17.3.2. ANÁLISIS DEL COLOR.....	346
4.17.3.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.....	347
4.18. PAISAJE. (-12-1905).....	349
4.18.1. FICHA TÉCNICA.....	349
4.18.2 ANÁLISIS ARTÍSTICO.....	351
4.18.2.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.....	353
4.18.2.2. ANÁLISIS DEL COLOR.....	354
4.18.2.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.....	356
4.19. VISTA PANORÁMICA DE QUITO DESDE EL PLACER. (1905).....	357
4.19.1. FICHA TÉCNICA.....	357
4.19.2. ANTECEDENTES.....	358
4.19.3. ANÁLISIS ARTÍSTICO.....	361
4.19.3.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.....	363

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.19.3.2. ANÁLISIS DEL COLOR.....	364
4.19.3.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.....	366
4.20. PAISAJE CON PUENTE. (23-02-1906).....	369
4.20.1. FICHA TÉCNICA.....	369
4.20.2 ANÁLISIS ARTÍSTICO.....	371
4.20.2.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.....	373
4.20.2.2. ANÁLISIS DEL COLOR.....	374
4.20.2.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.....	375
V CONCLUSIONES.....	377
VI BIBLIOGRAFÍA.....	383
Anexos.....	397
Anexo N° 1.....	398
Anexo N° 2.....	400
Anexo N° 3.....	402
Anexo N° 4.....	412
Anexo N° 5.....	432
Anexo N° 6.....	436
Anexo N° 7.....	437
Anexo N° 8.....	438

INDICE DE IMÁGENES

Imagen 1.-	La Virgen y el Niño entre dos ángeles _____	23
Imagen 2.-	Pequeño jardín del paraíso _____	24
Imagen 3.-	Descanso de la huida a Egipto _____	24
Imagen 4.-	Escena de invierno con patinadores y trineos ante una ciudad _____	26
Imagen 5.-	Paisaje con los funerales de Foción _____	28
Imagen 6.-	El paseo matinal _____	31
Imagen 7.-	El caballo blanco _____	51
Imagen 8.-	Nafragio de un carguero _____	69
Imagen 9.-	Una vista de una ciudad a lo largo del Rin _____	71
Imagen 10.-	Interior de la abadía de Tintern _____	75
Imagen 11.-	Expulsión del Paraíso _____	83
Imagen 12.-	El caminante sobre el mar de nubes _____	85
Imagen 13.-	La Tentación, serie “La Creación” _____	94
Imagen 14.-	Buen Pastor _____	94
Imagen 15.-	Meditación sobre la Gloria _____	95
Imagen 16.-	Serie Milagros de la virgen de Guápulo _____	96
Imagen 17.-	Pasiflora _____	98
Imagen 18.-	Escena campestre _____	99
Imagen 19.-	Mural con el Mausoleo del Dr. Joaquín Andrade _____	100
Imagen 20.-	Inauguración de la Escuela de Bellas Artes _____	107
Imagen 21.-	El corazón de los Andes _____	111
Imagen 22.-	Paisaje _____	112
Imagen 23.-	Cascada del Agoyán _____	117
Imagen 24.-	Réquiem _____	121
Imagen 25.-	Puente natural de Icononzo (Colombia) _____	122
Imagen 26.-	Vista del Chimborazo y del Carihuarizo _____	123
Imagen 27.-	Camino del Napo. Subida de Guacamayos _____	124
Imagen 28.-	Cayambe visto de Guachalá _____	124
Imagen 29.-	Carpa del Dr. Stübel en el interior del cráter del Pichincha 1871 _____	126

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
 “EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

Imagen 30.-	Joaquín Pinto_____	145
Imagen 31.-	Estudio de esqueleto_____	149
Imagen 32.-	Estudios de pies_____	149
Imagen 33.-	Guionero_____	150
Imagen 34.-	Indio con escalera_____	150
Imagen 35.-	Anciano moribundo con su hijo_____	153
Imagen 36.-	Pinto como San Joaquín_____	153
Imagen 37.-	Vista al cráter Pichincha desde Capillapamba_____	154
Imagen 38.-	Estudio de los Cañaris (Cerámica)_____	155
Imagen 39.-	De los capítulos que se le olvidaron a Cervantes_____	155
Imagen 40.-	Joaquín Pinto con Filoromo Hidrovo en taller en Cuenca_____	156
Imagen 41.-	Dies Irae_____	157
Imagen 42.-	El Centavo o la Redención_____	157
Imagen 43.-	Bocetos de personajes del Dies Irae y el Buen Pastor_____	160
Imagen 44.-	Paisaje_____	160
Imagen 45.-	Paisaje_____	161
Imagen 46.-	Transformaciones (p. 101-102)_____	164
Imagen 47.-	Álbum Particular de Joaquín Pinto (p. 188)_____	171
Imagen 48.-	Portada del libro Teoría Estética de las Artes del Dibujo_____	174
Imagen 49.-	Álbum Particular de Joaquín Pinto (p. 194b)_____	177

Las imágenes y fotografías del cuarto capítulo no se incluyen en la presente lista, por su facilidad de localización en el índice general, relacionada a cada una de las obras de estudio.

PRÓLOGO

La historia artística ecuatoriana, Virreinal y Republicana, fue escasamente estudiada en el siglo anterior y, menos aún, en el campo estético. La antigua carencia de historiadores del arte en el contexto local, ocasionó la información repetitiva en las fuentes documentales existentes, la mayoría de ellas escritas por José Gabriel Navarro, diplomático ecuatoriano, y por el sacerdote dominico José María Vargas, eruditos que se limitaron a la recopilación histórica de datos con un interesante aporte estilístico en el caso de José Gabriel Navarro, y prácticamente un nulo análisis estético.¹

Especialistas como: Kennedy, Webster, Estébaranz, Ortiz, Morán, Pérez, Salvador, entre otros pocos, están reescribiendo la memoria nacional que, hasta el momento, se encuentra plagada de errores, confusiones y olvidos e investigan la mayoría de ellos bajo la perspectiva histórica, y en algunos casos antropológica, con interesantes aportes en la historia de las ideas de Paladines.²

En este contexto, el interés hacia la naturaleza y el paisaje son mínimos, se estudió a los artistas decimonónicos en términos generales, y en el caso de los paisajistas, se profundizó casi exclusivamente en Rafael Troya; paralelamente se publicaron en estos años, estudios sobre los científicos y viajeros de la época.

Valiosos son los aportes de la Dra. Kennedy que ha seguido las huellas del artista imbabureño y del contexto del paisaje, al igual que del Museo de la Ciudad, con la exposición: “*Escenarios para una Patria: Paisajismo Ecuatoriano, 1850-1930*”,³

¹ Criterios emitidos por la investigadora, en base a los textos e información analizados en más de 20 años de actividad profesional en el área cultural.

² Paladines, Carlos. 1990. *Sentido y trayectoria del pensamiento ecuatoriano*. Ediciones del Banco Central del Ecuador, Quito.

³ Chávez, Mauricio. *Escenarios para una Patria: Paisajismo Ecuatoriano 1850 – 1930*. [Digital] 2008. [Citado: 04 08, 2015.] <http://thecavernclub.blogspot.com/2008/02/escenarios-para-una-patria-paisajismo.html>

centrados casi exclusivamente en el aspecto histórico. No obstante y muy recientemente, la publicación del libro de Xavier Puig sobre el estudio estético (y artístico) de la obra paisajística de Rafael Troya, supone un valiosísimo aporte, pionero en esta disciplina del conocimiento.⁴

Entre los pintores que trataron el tema del paisaje en el siglo XIX podemos también destacar a Joaquín Pinto, quien fue considerado un artista notable por sus contemporáneos, pero “no de la relevancia” de los pintores becados a Europa, de acuerdo a los criterios de la época.

El Padre Vargas, por su parte, había resumido en sus libros los datos que se conocían de la vida del pintor, presentando mayores aportes al respecto José Gabriel Navarro, que fue alumno y amigo personal del maestro y que pese a esta cercanía publicó involuntariamente información errónea, como se constata en las últimas investigaciones de Fernando Jurado Noboa.⁵

A fines del siglo XX, se revalorizó a Pinto, por lo que se generó desde ese momento contados intentos de estudiar su producción pictórica, destacó: la “Exposición Antológica de Joaquín Pinto” del Museo del Banco Central (1983);⁶ “Joaquín Pinto, Crónica Romántica de la Nación” del Centro Cultural Metropolitano (2010); y “Álbum particular (1882)” de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (2013),⁷ las que lograron reunir, clasificar y organizar cronológica y sistemáticamente un vasto grupo de sus pinturas. No obstante, no existen hasta el momento trabajos conocidos que estudien sus paisajes y, menos aún, desde el punto de vista estético.

⁴ Puig, Xavier. 2015. *Rafael Troya: estética y pintura de paisaje*. Universidad Técnica Particular de Loja. Ediloja Cía. Loja.

⁵ Jurado, Fernando; Guerra, Patricio; Maldonado, Eduardo; Rocha Susan; Rodríguez, Ana; Chávez, Adriana. 2011. *Joaquín Pinto, Crónica Romántica de la Nación*. Ediecuatorial. Quito .

⁶ Gallegos Magdalena y Merlo Pilar. 1983. *Joaquín Pinto, Exposición Antológica*. Museo del Banco Central. Quito.

⁷ Pinto, Joaquín. 1882-1905. *Álbum Particular*. Verónica Muñoz [trans., Inv.], edición Casa de la Cultura Ecuatoriana. 2012. Quito.

A tenor de lo expuesto, se propone con esta investigación aportar a la realidad nacional en un campo casi inexplorado como es el de la estética, se trata de delimitar una posible metodología para un futuro análisis del paisaje del siglo XIX en general, y del artista decimonónico Joaquín Pinto en particular; se espera contribuir así, al conocimiento de la historia artística ecuatoriana.

La hipótesis que se comprueba en el presente estudio, consistió en:

- El desarrollo de la pintura de paisaje de Joaquín Pinto en la segunda mitad del siglo XIX en el Ecuador, fue el resultado de su evolución histórica, pero principalmente de las influencias de los postulados estéticos europeos, en especial de los desarrollados por la estética empirista inglesa.

Con este fin se planteó como objetivo general:

- Realizar el análisis estético de veinte pinturas de paisaje del artista decimonónico Joaquín Pinto, en base a las influencias locales y foráneas que determinaron su creación.

Se determinaron como objetivos auxiliares para conseguir la finalidad principal:

- Precisar antecedentes básicos en el desarrollo de la pintura de naturaleza y paisaje, en Europa y en el Ecuador, para lo cual se profundizó en la aparición y características de las categorías estéticas empiristas.
- Conocer el medio artístico, humano, social e histórico en el que se desarrolló el artista, y tratar de establecer cómo influyeron estos aspectos en su obra.
- Fijar parámetros básicos en el estudio de las obras analizadas, que permitan una posible metodología de trabajo aplicable a otros paisajes del mismo período histórico.

La metodología que se utilizó en la presente investigación se trabajó en cuatro etapas: la primera consistió en la localización y recolección de fuentes escritas – documentos históricos, textos, etc. – en archivos, bibliotecas, hemerotecas y en formatos digitales.

En la segunda parte se procedió a combinar la investigación documental y el trabajo de campo: al inicio se determinó los principales custodios de las obras de Joaquín Pinto y se obtuvo los permisos pertinentes, se realizó la toma fotográfica, la clasificación, fichaje, selección y estudio de los paisajes que se conservan en las colecciones estatales del Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Museo del Municipio del Distrito Metropolitano “Alberto Mena Caamaño” y del Museo Nacional del Ministerio de Cultura, sitios ellos en Quito.

En el trabajo de campo, mediante el método empírico y la minuciosa observación de los objetos que conformaron el universo de investigación, nos auxiliamos del método inductivo - deductivo para, mediante la identificación de los elementos particulares de cada obra, realizar la respectiva valoración y crítica de la misma.

En la tercera etapa, de entre más de ochocientos bienes culturales recolectados que pertenecieron al artista (dibujos, óleos, modelos de trabajo, etc.) y de temas diversos –destacando en cantidad el costumbrismo–, se seleccionaron con motivos de naturaleza y temática de paisaje, aproximadamente unas ochenta obras, la mayoría dibujos y bocetos, y de éstas se analizaron veinte pinturas que –a nuestro juicio– ameritaron su estudio, tanto por su calidad artística como por sus características estéticas.

En la muestra obtenida se aplicó el análisis artístico y estético y en aquellas obras en que fue posible, comentarios históricos, aplicando en este apartado toda la información y postulados recolectados a lo largo de la investigación.

En la última etapa, se procesó las referencias resultantes, llegando a conclusiones específicas que posibilitaron establecer características elementales aplicadas por el artista en su realización pictórica, obteniendo datos concretos sobre la influencia estilística y estética europea en sus obras.

SINÓPSIS

El proceso metodológico se ve reflejado en el desarrollo de la tesis, a saber, en el primer capítulo se analizó con el título de “*La crisis del Clasicismo*”, la ruptura de la belleza tradicional “*clásica*” con el “*nuevo gusto emergente*” y con esta finalidad se realizó al inicio una sintética referencia al desarrollo de la pintura de naturaleza y paisaje en Europa, relacionado principalmente con la evolución de los conceptos del “*hortus conclusus*” y el “*locus amoenus*” y de la aparición de la representación de la naturaleza como protagonista en las pinturas de la época, para, analizada la crisis del clasicismo, exponer aquellos nuevos postulados que reflexionaron sobre lo bello, lo pintoresco y lo sublime en su relación con la *imaginación* y las causas que motivan sus *placeres* en la “*estética empirista inglesa*”. Finalmente algunas aportaciones del propio romanticismo, por considerar que detalles presentes en las obras estudiadas tienen influencia de sus postulados.

En la segunda parte, se aplicó una analogía con el primer capítulo, se inició con un breve análisis de la influencia europea sobre el tema de naturaleza en el contexto nacional en la pintura virreinal para, posteriormente, revisar el contexto de la pintura ecuatoriana en el siglo XIX, principalmente en su segunda mitad.

El tercer apartado repasa el contexto histórico, biográfico y creativo del artista, finalizando con el comentario de los textos relacionados con estética cuyo uso se ha podido vincular con él y los artistas decimonónicos quiteños, para concluir en el cuarto capítulo con la aplicación de lo indagado a lo largo de la tesis, en el análisis estético – artístico de las 20 obras seleccionadas.

Sirva como antecedente comentar que en todo el estudio los párrafos transcritos se reproducen en las citas textuales, con la gramática y sintaxis de la fuente original consultada. Las palabras en cursiva presentes en los documentos primarios, se reemplazaron en las citas con el tipo de letra del propio redactado. Se recurrió además cuando fue factible a los libros originales en español del tema investigado, de no ser así, se utilizó el análisis de los mismos en el caso de existir.

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

CAPÍTULO I

LA CRISIS DEL CLASICISMO

1.1. LA TRADICIÓN: DE LA NATURALEZA AL PAISAJE EN EUROPA

La naturaleza a lo largo de la historia fue representada por la mayoría de las culturas, tanto en forma figurativa como simbólica, siendo una simple recreación de una imagen, de una idea de la misma, o una interpretación que recuerda los elementos naturales con mayor veracidad. No existía la idea de paisaje y su concepto se fue forjando en un lento proceso.⁸

Los romanos ya establecieron la diferencia entre “*loci amoeni y loci horribili*”, los primeros también llamados “*locus amoenus*”, relacionados a la “*Campania felix*” que era un lugar de fuentes cristalinas, prados floridos, árboles frutales, que evocaba la eterna primavera y era propicio para la serenidad, el amor y la sabiduría.⁹ Estos sitios se recrearon en los jardines de la antigüedad grecorromana, en las casas más adineradas o en jardines públicos que “*ofrecen un consuelo real*”¹⁰ a los ciudadanos. Se construían con una naturaleza diseñada a la medida del ser humano, con plantas de “*diversas especies vegetales*:

⁸ Maderuelo, Javier. 2005. *El paisaje. Génesis de un concepto*. Abada Editores. Serie lecturas de Historia del Arte y de la Arquitectura. Madrid. (p. 13)

⁹ Bodei, Remo. 2008. *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*. María Condor [ed. y trad.]. Biblioteca de ensayo N° 73. Ediciones Siruela. Madrid. (ps. 19-20). Para ampliar información sobre el paisaje en la edad media ver: Rodríguez, María. 2014. *La visión estética del paisaje de la Baja Edad Media*. Revista Medievalismo. N° 24, Revista de la Sociedad Española de Estudios Medievales. Universidad de Salamanca. (ps. 371-397) Para visualizarla la versión digital: [Citado: 07 06, 2015.] <http://revistas.um.es/medievalismo/article/viewFile/210641/167851>

¹⁰ Bodei, op. cit. (p. 20)

(árboles, plantas aromáticas, flores)”, etc., que daban verdor al jardín¹¹ en las diferentes estaciones del año; con una “fuente o arroyo límpidos, árboles que ofrezcan sombra, una temperatura suave; las flores y el canto de los pájaros”;¹² en definitiva se constituían en un lugar de esparcimiento, descanso y sociabilidad.

El *loci horribili* designaba al desierto, describiendo los: “lugares estériles, peligrosos, vastos y desolados”, que “evocan la muerte y suscitan miedo y espanto”,¹³ se utilizó también ese nombre para aludir a: los océanos, las selvas, los volcanes, las altas montañas, etc., que se consideraron carentes de armonía y belleza impactando su aspecto informe, inconmensurable. No eran visitados por placer, solo por obligación o necesidad¹⁴ (lo hacían los comerciantes, militares y los que debían ir a una peregrinación religiosa), porque son espacios que escapan al dominio del hombre, se veían como sitios inhóspitos, llenos de fieras salvajes, barbaros o bandidos, lugar de peligros y de muerte. (p. 20-21)

Esta idea sobre la naturaleza, se mantuvo en el Medioevo que concebía a los exteriores de las poblaciones, monasterios y viviendas, como un sitio hostil al ser

¹¹ Para profundizar en el tema de los jardines, véase de - Baridon, Michael: - 2004. *Los jardines* Vol.1. Abada. Madrid; - 2005. “Islam, Edad Media, Renacimiento y Barroco”. Los jardines Vol.2. Abada. Madrid; - 2008. “Siglos XVIII-XX”. *Los jardines* Vol.3. Abada. Madrid. Además de: - Fariello, Francesco. 2000. *La arquitectura de los jardines. De la Antigüedad al siglo XX*. Mairea/Celeste. Madrid. Maderuelo, Javier [dir.]. 1997. *Actas del Congreso sobre Arte y Naturaleza El jardín como arte*. Diputación de Huesca. Huesca. - Assunto, Rosario. 1991. *Ontología y teleología del jardín*. Miguel Cereceda [prologo]. Massimo Venturi [Intro.] Mar García Lozano [trad.]. Tecnos. Madrid.

¹² Puig, op. cit. (p. 13)

¹³ Bodei, op. cit. (p. 19)

¹⁴ La primera ascensión a una elevación montañosa por puro placer, la realizó Petrarca al monte Ventoux de casi 2000 metros en la Provenza francesa el 26 de abril de 1336 movido por la curiosidad, relatando pormenorizadamente la experiencia de la cual señala que, tras diversas peripecias y una vez alcanzada la cima, Petrarca queda extasiado ante el panorama que desde allí avista. No obstante y ante esa experiencia estética que la experiencia y la vista le ofrece, lee al azar un pasaje del libro las “Confesiones” de San Agustín y que siempre llevaba consigo, de inmediato medita que la única experiencia posible es la *interior*, es decir, aquella que procura la propia introspección, entendida ésta como una ascética sobre el drama de la salvación del alma, frente a la mera caducidad y banalidad del mundo. Para ampliar el tema véase el relato del propio Petrarca en: Maderuelo, Javier; Guardiola, Juan; y González, Javier. 2002. *Francesco Petrarca. La ascensión al Mont Ventoux*. ARTIUM/Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo. (varias ed.) Vitoria/Gasteiz. Y sobre dicho relato: Besse, Jean-Marc. 2010. *La sombra de las cosas. Paisaje y geografía*, Federico López [ed.]. Biblioteca Nueva. Madrid. (ps. 21-46).

humano, habitado por seres fantásticos, y percibido como algo inhóspito, una amenaza al individuo que se atrevía a adentrarse en él. En definitiva, era un lugar antihumano – lo humano eran las ciudades – por lo que en las pinturas la representación mimética de aquella era completamente irrelevante.

Al tiempo y buscando representar una naturaleza segura y acogedora, separada “*por muros de la otra naturaleza*”, (p. 13) retomó la Edad Media la representación del ya mencionado jardín grecorromano: *locus amoenus*¹⁵ (lugar ameno), que se construyó junto o dentro de la vivienda (patio) “*como un*



Imagen 1 La Virgen y el Niño entre dos ángeles.

Hans Memling. Escuela Flamenca (1480-90). Óleo/madera.

Fuente.– [https://euclides59.wordpress.com/tag/pintura/page 4/](https://euclides59.wordpress.com/tag/pintura/page/4/)

lugar de solaz, esparcimiento y sociabilidad”, y el *hortus conclusus* (huerto cerrado). El segundo inspirado en “*El Jardín del Edén*”,¹⁶ alude a los huertos de los monasterios, abadías medievales y a los jardines vallados y/o protegidos con muros del exterior, y que tenían en común el cerramiento vegetal o arquitectónico.

En origen las plantas utilizadas en su decoración eran de carácter utilitario (medicinales, aromáticas, condimentarías),¹⁷ adquiriendo con el tiempo los elementos presentes un valor simbólico. Así, su diseño era atravesado generalmente por dos ejes perpendiculares que representaban “*el cosmos; el*

¹⁵ Los conceptos de *hortus conclusus* y *locus amoenus* se usaron indistintamente a lo largo de la historia, adoptando la representación diferentes formas de acuerdo a las necesidades que requería el estilo.

¹⁶ Escobar, José; Díaz Antonio. 1993. *Hortus conclusus. El jardín cerrado en la cultura europea*. Cuaderno de Investigación Urbanística. Ed. Instituto Juan de Herrera, 2da edición, Madrid. (p. 5)

¹⁷ Escobar, op. cit. (p. 21)



Imagen 2.- Pequeño jardín del paraíso. a. 1410. Museo Histórico de Frankfurt
Fuente.- <http://www.codart.nl/504/>

*mundo dividido en cuatro partes*¹⁸, la manzana se relacionaba con la tentación, “- *Las hojas de las fresas, la Santísima Trinidad. - Las rosas rojas, el amor divino*” (p. 22) etc.

Paralelamente, estos jardines fueron representados en los diferentes estilos, como

complementos a un tema central, y/o como telones de fondo de temas religiosos, no interesando la representación mimética sino la recreación del tema, o finalmente, su simbolismo.

Posiblemente es en la pintura flamenca del siglo XVI cuando se da por primera vez, tanta importancia a la pintura de naturaleza, como a los personajes representados, con formas que evocan la vegetación, con cierto verismo “*idealizado*” en los elementos,



Imagen 3.- Descanso de la huida a Egipto, 1515/1524, Joachim Patinir, Berlín, Museo Staatliche.
Fuente.- <http://www.aparences.net/es/periodos/el-renacimiento-nordico/el-renacimiento-nordico/>

¹⁸ *Ibíd.* (p.10)

“con una visión salvaje y no ordenada de lo natural” (p.22), aunque el trasfondo siga siendo el tradicional.

Este tipo de pintura aportó con la “*vista panorámica*” en la representación de la naturaleza es decir que mediante un punto de visión alto y distante permitió la representación más extensa de la naturaleza,¹⁹ lo que confiere más realismo, realismo que resulta engañoso, debido a que en muchas de las pinturas de naturaleza estos recursos tienen un mensaje moralizante así, en las panorámicas es el lugar en que se ubica el “*distanciado observador del teatro del mundo para expresar la universalidad del mensaje-moral*”.²⁰

El Renacimiento al aplicar el razonamiento deductivo, en su afán por:

*“descubrir las formas permanentes y mensurables que se ocultan bajo las apariencias de las cosas y, en sentido contrario, encontrar cuáles son las proporciones adecuadas y pertinentes para mostrar las realidades de tales cosas”.*²¹

Dotó a la representación pictórica del uso de la perspectiva²² (tridimensionalidad espacial), para lo que utilizó elementos que se asemejaban a la naturaleza, pero con representaciones esquemáticas y convencionales que servían de telón de fondo al tema representado,²³ en el diseño de la representación del paisaje era usual utilizar “*formas geométricas puras surgidas de la regla y el compás*”,²⁴ con cerramientos creados por hileras de árboles en los que predominaban el círculo,

¹⁹ Ayala, Nina. 1995. *La pintura flamenca del siglo XVII*. Alianza editorial. Madrid. (p.65)

²⁰ *Ibíd.*

²¹ Maderuelo, Javier. 2005. *El paisaje. Génesis de un concepto*. Abada Editores. Serie lecturas de Historia del Arte y de la Arquitectura. Madrid. (p. 147)

²² Martín, Juan. 1976. *Historia de la Pintura*. Editorial Gredos, 3ra. ed. Madrid. Para ampliar el tema de la perspectiva revisar: Panofski, Erwin. 1927. *La perspectiva como forma simbólica*, Virginia Careaga (trad.). Fábula Tusquets editores. (varias ed.): 2003. Barcelona.

²³ Maderuelo, op. cit. (p. 154)

²⁴ *Ibíd.* (p. 157)

el cuadrado y el triángulo, añadiendo amplios caminos alrededor del jardín, particularmente en el tercer y último plano donde colocan el: “a lo lejos” (montañas, etc.), para insinuar la idea de profundidad espacial en sus cuadros, o como “*espacio marco*” donde tiene lugar el obrar humano (narración).

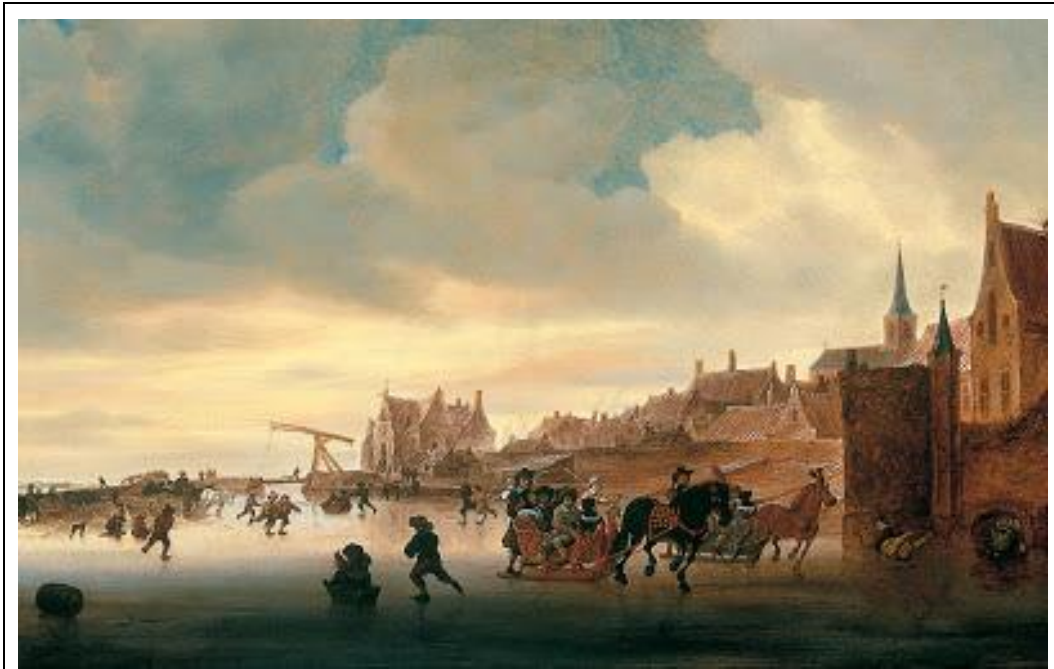


Imagen 4.– *Escena de invierno con patinadores y trineos ante una ciudad.* Salomon van Ruysdael, óleo/madera. 1660–1670. Museo Thyssen Bornesmiza, Madrid

Fuente.– <http://trazosybosquejos.blogspot.com.es/2010/11/paisajes-invernales-holandeses-i.html>

Denostada por el clasicismo por ser un género menor y de una temática banal, será la pintura holandesa²⁵ de paisaje (siglo XVII), en donde por primera vez la naturaleza fue el motivo principal de la representación (p. 287) pero, eso sí, intervenida por el ser humano, y es por ello que las escenas costumbristas (pastores, agricultores, viajeros, etc.) se desarrollaron en un entorno natural y apacible, denotando la importancia del lugar para el *homo aeconomicus*.

²⁵ Para ampliar información sobre la pintura holandesa del siglo XVII ver: Todorov, Tzvetan. 2013. *Elogio de lo cotidiano. Ensayo sobre la pintura holandesa del siglo XVII.* Colección Ensayo. Noemí Sobregués [trad.], Galaxia Gutenberg. Barcelona; Posada, Teresa. 2009. *Pintura holandesa en el Museo Nacional del Prado.* Catálogo de la Colección. Galaxia Gutenberg. Madrid; Alpers, Svetlana. 1983. *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII.* Consuelo Luca (trad.) Serie arte, crítica e historia. Hermann Blume: 1987. Madrid.

Desde las vistas de ciudades idealizadas, la bucólica vida campesina, la muchedumbre de felices patinadores sobre el agua helada de los ríos o estanques, pasando por el nuevo género de las marinas, la naturaleza fue representada en convivencia con el propio ser humano, con éste integrado en aquélla, estableciendo así un meditado equilibrio entre naturaleza y cultura, y buscando captar la inmediatez y el suceso común que los comitentes demandaban.

Pero la naturaleza, “llena de montañas, ríos, bosques y costa marítima, chozas y castillos, era imaginaria sin existir continuidad entre los diversos objetos que la componían, así, agradaba su visión al espectador porque era una imagen plausible del mundo que reconocía como “*potencialmente real*”,²⁶ pero de igual forma, su luz crepuscular, las combinaciones de flores y elementos al igual que en los bodegones, sólo son en realidad y en estos géneros, una reflexión sobre el “*memento mori*” o recordación de la muerte, sobre la fugacidad del tiempo y lo perecedero del mundo.²⁷

La minuciosidad realista es una de sus características y centra su interés en mostrar en la variedad de sus detalles que la naturaleza es digna de ser contemplada, para lo cual los parajes representados eran vistas fidedignas del sitio, eligiendo la estación, y hora del día.²⁸

El tema de naturaleza o mal llamada “*pintura de paisaje*”, aludiendo en muchos casos a este tipo de pintura, era considerado género de menor importancia por los académicos, porque las obras no suponían un “*mensaje moral*”, o no

²⁶ Ayala, op. cit. (p. 66)

²⁷ Cartategui, Soraya; Romero, Ana; Sanz, Alejandro. 2011. *Catálogo de la Exposición “Cielo y Tierra, Arte Sacro y Profano de los Países Bajos en el siglo XVII”*. Ayuntamiento de Posuelo de Alarcón y Universidad de Francisco de Vitoria. (p. 13)

²⁸ Maderuelo (p. 288)

representaban un “*tema elevado*”, elementos fundamentales para la tradición clasicista.



Imagen 5.- Paisaje con los funerales de Foción. Nicolás Poussin, óleo/tela, 1648. Museo y Galería Nacional, Cardiff
Fuente.- https://www.museodelprado.es/uploads/pics/funerales_pPoussin.jpg

En el mismo siglo, pero en el contexto del clasicismo (francés), la representación de la naturaleza fue completamente diferente, se basó en orden (subordinación de las partes a un todo), medida (de cada parte) y proporción (entre las partes). De ello resultó una naturaleza no mimética, sino cortada y diseñada con escuadra y cartabón, y que se basó en las formas geométricas²⁹ –cartesianamente, diríamos—. Ello es especialmente paradigmático en el diseño de los jardines, o como marco de un tema central (mitológico, religioso o histórico), en que en

²⁹ Escobar y Díaz, op. cit. (p. 23)

contraponiendo el desorden de la naturaleza, basados en la geometría dan orden, control y regularidad a las figuras imponiendo la civilización.³⁰

La Ilustración, al ponderar por primera vez la razón y la experiencia, buscó en el clasicismo lo bello ideal, por lo que legisló en eliminar el accidente (naturaleza real), estableciendo “reglas y normas inapelables”³¹ que creen obras bellas, utilizando en sus pinturas como complemento el modelo del jardín francés, bajo el rigor del “*more geométrico*”. En definitiva, se trató de tomar a la realidad como modelo, pero perfeccionándolo. El clasicismo y la academia³², consideraban a la pintura de temática histórica como “*grand genre*” o género mayor.

En sus obras prevalecían los temas trágicos o relacionados con la muerte, buscando crear “*la más refinada y típica actitud y emoción para el papel que están interpretando*” sus personajes. No pretenden que sintamos simpatía por ellos, lo que tratan es de crear una reflexión sobre el tema, vehiculando un mensaje moral.

Curiosamente, a lo largo del tiempo y del desarrollo histórico, económico y social que las diferentes culturas europeas atravesaron, la naturaleza en el siglo XVIII continuaba teniendo, de alguna forma, el carácter de *loci horribili*, considerando a la naturaleza como:

“*algo extraño y hostil al ser humano y, cuyo prácticamente único objetivo es el económico, es decir su explotación con fines*

³⁰ Maderuelo, op. cit. (p. 176)

³¹ Pochat, Götz. 1986. *Historia de la estética y la teoría del arte. De la antigüedad al siglo XIX*. Joaquín Chamorro [trad.]. Ediciones Akal. (varias ediciones): 2008. Madrid. (p. 348)

³² Las academias fueron fundamentales en la difusión del arte neoclásico, y con él la enseñanza del arte regido por normas y reglas basadas en la antigüedad greco-romana. El rápido crecimiento de estas instituciones educativas en Europa confirman su importancia, de diecinueve en 1770, se incrementan a más de cien en 1790. En Inglaterra fue distinto, la Royal Academy funcionó como un tipo de sociedad privada. Tomado de: Gotz. Op. cit. (p. 396)

agropecuarios, mineros, comerciales, militares y, en menor grado científicos”.³³

Esta concepción cambió radicalmente en el primer tercio del siglo XVIII, siendo más notorio y en unión con la recuperación o, para ser más precisos, descubrimiento —estético— de la Naturaleza a través del paisaje propiamente dicho, creado a partir de las nuevas categorías estéticas que se revisaran en los siguientes apartados.³⁴

El jardín francés del siglo XVII se inició de la idea de que era: “*una representación microcósmica del mundo*” al que se debía ordenar, siguiendo los postulados filosóficos del clasicismo que buscaba “*perfeccionar la naturaleza*” tamizándola por la razón, para lo cual debía tener una ordenación clara, con los parterres y plantas dividiendo el suelo en secciones clasificadas con una frecuencia matemática, recortando las ramas de los árboles y las plantas hasta darles volúmenes y formas geométricas exactas, “*en conos, globos y pirámides y en cualquier planta ó arbusto vemos la señal de la tixera*”³⁵ siguiendo un diseño preestablecido y calculado hasta su último detalle, nivelando o aumentando elevaciones montañosas de ser necesario, rellenando sectores fangosos, etc., mostrando así, en todo momento el dominio del hombre (ordenamiento) sobre la naturaleza.

El concepto del nuevo jardín inglés³⁶ iniciado con la estética empirista y llevado a sus extremos por el romanticismo, al contrario del clasicista, trató de mostrar el

³³ Puig, op. cit. (p. 14)

³⁴ Addison, Joseph. 1712. *Los Placeres de la Imaginación y otros Ensayos de The Spectator*. Tonia Raquejo [ed.]. Visor. 1991. Madrid. (p. 82) Esta edición se trabajó a partir de la traducción que en 1804 realizó directamente del inglés el español José Luis Munarriz. Ello supone que la ortografía española empleada es la correspondiente a la de esa época.

³⁵ *Ibíd.* (p. 83)

³⁶ Fue William Chambers en 1757 quien plasmó esta nueva visión en los jardines de Kew en Londres, introduciendo entre otros elementos, arquitecturas del mundo oriental como: pagodas, mezquitas, puentes japoneses, etc. Pero



Imagen 6.- El paseo matinal. Thomas Gainsborough, óleo/tela, 1783. National Gallery, Londres.

Fuente.- <http://www.aparences.net/es/periodos/rococo/la-pintura-inglesa/>

lado incontrolable de la naturaleza con toda su “*exuberancia y fuerza*”, eliminando el orden geométrico, para plantar y colocar elementos siguiendo el ejemplo irregular de la naturaleza agreste, se inspiró a la vez en la cualidad de los jardines chinos de: “*hallar lo imprevisto*”, generando así, los posteriormente denominados jardines “*anglochinos*”. (p. 82-83)

Los jardines bajo estas ideas debían tener: “*estructura irregular y apariencia salvaje –que salpicado de grutas, pequeñas construcciones exóticas y torrentes sorprende a cada momento al paseante–*”. (p. 84)

mayor alcance tuvo años después su libro “*Dissertation on Oriental Gardening*” publicado en 1772 y que da las bases para el nuevo gusto de los jardines ingleses, que influirá en el mundo europeo y posteriormente americano. Tomado de: *Ibíd.* (p. 84)

1.2. RUPTURA CON LA TRADICIÓN

En el siglo XVIII son varios los factores que intervinieron en el advenimiento de una nueva mentalidad de la época; fue un periodo de cambios, avances tecnológicos, “*de confusión y de unidad cultural, (...) de compromisos y ambigüedades, de principios revolucionarios pero insertados en el sistema*”,³⁷ destacando como modelo de pensamiento la Ilustración. Éste movimiento fue una de las grandes escuelas de pensamiento en Europa occidental; doctrina filosófica que se desarrolló inicialmente en Inglaterra en el último tercio del siglo XVII y en el XVIII, y que en su concepción básica buscaba que el hombre se guíe por la razón y la ciencia,³⁸ promulgando libertad y progreso, así, ya no existían leyes rígidas, todo podía ponerse por lo menos en discusión.

Se impulsó el culto al individuo, al hombre independiente que crea su destino, al hombre crítico, al hombre libre. Se mostró al individuo que elabora su camino gracias a la razón y a su intelecto, en el cual las barreras religiosas, sociales y éticas, no lo limitaban.³⁹ La capacidad crítica del individuo fue fundamental, ya que el cuestionar todo y aceptar como únicas ideas válidas las empíricas y racionales, le llevó a concluir que la razón debía ser analítica, a la par que contrastada por la experiencia, lo que nos conduce al denominado empirismo inglés. Este pensamiento estructuró toda la mentalidad de la época, fue un gran avance hacia la modernidad y determinó la ruptura con la tradición.

En la teoría del conocimiento dos fueron las principales líneas de pensamiento en éste momento histórico, el racionalismo y el empirismo. El racionalismo consideró que “*hay ciertas ideas y cualidades innatas*” que determinan su capacidad de

³⁷ Hume, David. *La norma del gusto y otros ensayos*. María Beguiristáin [ed. y trad.]. Ediciones Península. 1989. Barcelona. (p. 7)

³⁸ Outram, Dorinda. 1995. *La Ilustración*. The Enlightenment Universidad de Cambridge [trad.]. Editorial Siglo XXI. (varias ed.): 2009. México. (p. 11)

³⁹ Pochat, op. cit. (p. 373)

intelecto y su relación con la naturaleza. La actitud del empirista determinó que antes de actuar, se debían examinar las diferentes posibilidades los peligros que conllevan y como evitarlos, es decir, la “*observación de la naturaleza*”, haciendo de la experiencia la única fuente del conocimiento.⁴⁰

Así, en el área artística también acaeció una ruptura gradual con el arte tradicional, el cambio de representación, y más aún, de la conceptualización sobre la manera de pintar, representar, ver y percibir una pintura y en general una obra de arte; esto aconteció en la segunda mitad del siglo XVIII. En la formación de la nueva mentalidad influyó, el surgimiento de la Crítica, la Historia del Arte y la Estética como nuevas disciplinas.⁴¹

La Crítica nació como un recurso para dialogar, valorar y apreciar una obra artística, difundiendo el conocimiento sobre el autor, la obra y su interpretación, bajo supuestos teóricos implícitos o explícitos, sobre los que se apoyó esa interpretación. Así, ésta se desarrolló a raíz de la emergencia de la nueva sensibilidad, impulsada a su vez por el surgimiento de los salones artísticos que se iniciaron en 1667 en el Palaise Royale bajo la dirección de Colbert,⁴² los más importantes se realizaron en los salones del Louvre a partir de 1725.⁴³

En estas exhibiciones apareció un público que disfrutó el contemplar y valorar las obras expuestas, ante lo cual se estimuló el concepto de *gusto*, con asistentes que participaron por primera vez como espectadores. Además, la concurrencia pudo apreciar muchas de las colecciones palaciegas, las que antes eran

⁴⁰ *Ibíd.* (p. 359)

⁴¹ Para ampliar el tema ver: Bozal, Valeriano [ed.]. 2000. *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*. 2da. ed. Visor. Vol.1. Madrid .

⁴² Pochat, op. cit. (p.388)

⁴³ Bozal [ed.], op. cit. (p. 22)

observadas exclusivamente por los monarcas o la nobleza,⁴⁴ así, el arte sale de los círculos tradicionales –exclusivos y excluyentes– de la aristocracia y la Iglesia.

A raíz de la Revolución Francesa, se democratizaron las exposiciones, con lo que aumentó el número de expositores y asistentes; de este modo se difundieron este tipo de salones por otros países, por lo que aparece una modalidad de publicaciones informativas y que en algunos casos incluían valoraciones críticas de la obra.

Uno de los pioneros en el tema fue Diderot que en 1759 escribió una carta a Friedrich Melchior Grim, dando sus consideraciones personales sobre ciertas obras artísticas, las que comparó y a la vez “*informa sobre su contenido*”, de este modo surgió la *Crítica*; estos documentos posteriormente se publicaron y difundieron, así, se promovió tanto el dialogo como la discusión al respecto. (p. 23)

La Historia del Arte nació como disciplina con carácter científico y su correspondiente metodología a partir del siglo XVIII. A lo largo del tiempo artistas y personajes de importancia recolectaron reseñas sobre ciudades, ruinas, o sobre sus vidas y hazañas para que la “*posteridad supiera*” (p. 24), los que escribieron tratados y memorias de su trabajo. Pero la recopilación de la información, su estudio, análisis y clasificación, se la realizó de modo casual, razón por la cual se denominó a este campo del conocimiento, en muchos de los documentos de la época, con el término general de arqueología.

Es a Winkelman, al que se le considera como el creador de la metodología básica para la aparición de esta ciencia al publicar en 1764 su libro: “*Historia del Arte en la Antigüedad*”⁴⁵, en el cual trató de explicar científicamente el pasado y realizó la diferenciación entre Arqueología e Historia del Arte.⁴⁶

⁴⁴ *Ibíd.*

⁴⁵ Son varios sus escritos destacando.- Winckelmann, Johann: - 1764 *Historia de las Artes en la Antigüedad*. Editorial Iberia. (varias ed.): 1985. Barcelona; -1769. *Lo bello en el arte*, Amorrortu. (varias ed.): 1985. Buenos Aires,

El surgimiento de la estética fue el elemento fundamental para la nueva conceptualización del arte: el término “*deriva del griego Aisthetike y remite al ámbito de las sensaciones, la imaginación, la sensibilidad*”.⁴⁷

Sus conceptos y alcances fueron discutidos en el siglo XVIII, su definición surgió de un diálogo intelectual e incluso del debate; se le considera a Baumgarten⁴⁸ el padre de la estética moderna, al introducir por primera vez el término, al que relacionó con “la sensibilidad, ligada a la percepción sensible (...)”.⁴⁹

Baumgarten afirmaba que la estética “*completa la imagen del ser humano, pues nos dice que el ser humano no sólo es un sujeto racional, sino también un sujeto sensible*”,⁵⁰ ofreciendo una visión íntegra del individuo.

Los empiristas ingleses le confirieron a la estética una importancia fundamental al considerar que el arte y sus categorías, dependen del sujeto que contempla el objeto, así, asume importancia la persona que lo percibe, porque éste determinará si el elemento observado es bello⁵¹ o no.

Argentina; - 1755. *Reflexiones sobre la imitación de los griegos en la escultura y la pintura*. Salvador Mas [intro. y notas]. Fondo de Cultura Económica. (varias ed.): 2008. México.

⁴⁶ Bozal [ed.], op. cit. (p. 24)

⁴⁷ *Ibíd.* (p.19)

⁴⁸ Su libro más conocido relacionado con estética es: Baumgarten, Alexander. 1750. *Aesthetica*, Imprenta de Ioannis Christiani Kleyb. Alemania. Para una revisión en español se recomienda: Baumgarten, M. Mendelssohn, J. J. Winckelmann y J. G. Hamann, *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*. Mateu Cabot [intro.]. Vicente Jarque y Catalina Terrasa [trad.]. Ediciones Alba. 1999. Barcelona.

⁴⁹ Pochat, op. cit. (p. 378). Ver también un análisis resumido sobre su obra en el artículo digital: Valle, Julio del. *La razón sensible. Una aproximación a los fundamentos de la Estética en Alexander Baumgarten*. Revista de estudios filosóficos N° 38, Agosto de 2008, Universidad de Antioquia (p. 47-68). Ver versión digital en.- <http://www.scielo.org.co/pdf/ef/n38/n38a03.pdf>

⁵⁰ *Ibíd.*

⁵¹ La antigüedad griega heredó a las generaciones posteriores el concepto de la belleza conocido como “*La gran teoría*” para la cual “*En la belleza residía la verdad universal, que no era otra, que la razón numérica. Contemplando lo bello podíamos llegar al conocimiento*”; esta idea se aceptó a lo largo del tiempo con ciertas variantes pero sin mayores modificaciones. Santo Tomás adaptó el término a la mentalidad medieval y determinó tres condiciones objetivas de la belleza en el objeto: “*la perfección, porque lo bello se identifica con lo bueno; y la claridad y proporción*”. Todas estas ideas constituyeron la base del clasicismo del siglo XVII y XVIII. Tomado de: Tatariewicz, Wladislaw. 1997.

Se busca que el objeto, excite la imaginación del individuo, convirtiendo al sujeto en el protagonista principal;⁵² es él quien debe experimentar “*placer estético*”, es decir, que el sujeto debe percibir algún tipo de sentimiento sobre la obra de acuerdo a su peculiar y subjetiva sensibilidad, a su propio gusto, el cual es relacionado con la experiencia del sentimiento y no de la razón, ponderando por primera vez la imaginación.

Como bien lo señaló Cassirer,⁵³ a partir de este momento se generó un cambio de postulados, es decir, del elemento objetivo que era la obra artística, hacia el sujeto y los procesos llevados a cabo en la mente y sensibilidad del espectador. Destacando en esta nueva disciplina, la necesidad de estudiar las impresiones sensibles, al margen de la lógica de la ciencia. Addison siguiendo los postulados de Locke, planteó en sus razonamientos que el ser humano estaba formado:

*por dos esferas, a saber, la del entendimiento (“sentido común”) y la de la razón (capacidad de elaborar abstracciones como, por ejemplo, conceptos, teoremas, etc.), ahora, una tercera esfera e intermedia entre aquellas dos, la de la sensibilidad, es reivindicada en su propia autonomía constitutiva y siendo a la par, el ámbito por excelencia de todo lo referido a lo estético”.*⁵⁴

Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética. [ed.] Colección Metrópoli. [trans.] Francisco Rodríguez. 6ta. Madrid, Tecnos. (p. 153).

⁵² Con el desarrollo del “*nuevo gusto*”, es preciso señalar que, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII surge con verdadero ímpetu el Grand Tour, es decir, el viaje sobre todo al continente (Francia e Italia, principalmente) de los “*gentleman*” —“*hombre de gusto*”— ingleses (escritores, pintores, etc.) en busca del viaje pintoresco y/o sentimental. La finalidad principal era recibir las experiencias estéticas de lo novedoso, lo agreste, lo desconocido, lo que espolee vivamente al sentimiento. La experiencia con el tiempo se extenderá a recorrer América, Asia, África y lugares de mayor peligro o emociones. Muchos de estos aventureros publicaron sus memorias o experiencias de viaje, con lo que se difundió gran cantidad de literatura que fue la fuente de inspiración para numerosos artistas. Para ampliar este tema revisar: Hussey, Christopher. 2013. *Lo pintoresco. Estudios desde un punto de vista*. Edición de Javier Maderuelo, Biblioteca Nueva. Madrid. (ps. 129-188); Milani, Raffaele. 2007. *El arte del paisaje*. Federico López Silvestre [ed.]. Biblioteca Nueva. Madrid. (ps. 70-109)

⁵³ Cassirer, Ernst. “*Los problemas fundamentales de la Estética*”. En *Filosofía de la Ilustración*. Fondo de Cultura Económica, (varias ed.): 1972. México (ps. 304-391).

⁵⁴ Addison, op. cit.

Ello supuso el cuestionamiento de todo el marco conceptual establecido por el Neoclasicismo, pues la experiencia estética⁵⁵ que se percibía al mirar una pintura, ya no se sujetaba a reglas, canon o a normas, sino que dependía de la sensibilidad del sujeto, así, cesa el arte de ser objetivo, para convertirse en subjetivo, frente a lo cual se deben formular nuevas categorías estéticas que sustenten la creación artística.

La frase *Ut pictura poesis*⁵⁶, “La pintura es como la poesía”, un tema discutido y analizado desde el Renacimiento, sufrió también una ruptura definitiva en el siglo XVIII cuando Lessing⁵⁷ afirmó que la pintura y la poesía, no sólo no son iguales, sino que son contrapuestos; pues ese hecho de “no ser como...”, creaba una manera diferente de entender la obra artística.⁵⁸ Esta nueva interpretación, obligó a regresar nuevamente la atención al problema del sujeto, porque surgió el interrogante de que al tener la poesía, la pintura y cada disciplina artística, lenguajes diferentes, ¿de qué manera podía tener el sujeto acceso a cada una de ellas?

La solución que encontraron los filósofos de la época fue que es merced a la imaginación que el objeto es bello; belleza que no nace del objeto en sí, sino del sujeto que, mediante su imaginación lo percibe de esa forma.

Las obras de arte no existen si no son percibidas, por lo que la belleza surge en la sensibilidad del espectador, y ya no tiene que ver con las características físicas o

⁵⁵ Para ampliar el tema revisar: Mirabent, Francesc. 1927. *La Estética inglesa del siglo XVIII*. Cervantes. Barcelona; Assunto, Rosario. 1987. *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*. Visor. Madrid; Franzini, Elio. 2000. *La estética del siglo XVII*. Visor. Madrid; Marchán, Simón. 1987. *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Alianza, (varias reed.). Madrid.

⁵⁶ Para ampliar el tema revisar: Lee, Rensselaer. 1982. *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Cátedra. Madrid.

⁵⁷ Para ampliar el tema revisar: Lessing, Gotthold. 1766. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Editorial Orbis, (varias ed.): 1985. Barcelona.; sobre Lessing: Folkierski, Wladyslaw. 1969. *Entre le Classicisme et le Romantisme*. Étude sur l'Ésthétique et les esthéticiens du XVIIIe siècle. Librairie Honoré Champion. París. (ps. 517-578)

⁵⁸ Bozal [ed.], op. cit. (p. 30)

normativas del objeto, por lo que rompe con la "*gran teoría*". Pero el nuevo interrogante era: ¿el objeto debía tener alguna cualidad que despierte la sensibilidad del espectador? Esta nueva categorización provocará un radical cambio conceptual sobre las cuestiones artísticas, pues por primera vez la susceptibilidad verá a la naturaleza en la pintura en su sentido de paisaje.

1.3. LA EMERGENCIA DEL NUEVO GUSTO

Uno de los aspectos básicos en la ruptura con la tradición, fue revalorizar la experiencia subjetiva así, se trató de definir cuál era la facultad que provocaba placer”, que movía la sensibilidad ante la contemplación de un objeto

El gusto “*designa las preferencias de una colectividad y de un individuo*”, suele referirse a diferentes intereses y campos de conocimiento,⁵⁹ y acostumbra ser reflejo de cada época, poniendo “*de moda determinadas formas*”⁶⁰

“(tanto en lo relativo a las obras de arte cuanto a la naturaleza y los acontecimientos de la vida real, una persona sensible era la que, afectada por una obra de arte o una poesía, respondía sus incitaciones, también la que mostraba su delicadeza de sentimientos ante acontecimientos o individuos reales)”.⁶¹

Mengs, bajo los criterios clásicos, es quien convirtió esta categoría en modalidad estética; escribió en 1780 “*Reflexiones sobre la Belleza y Gusto en la Pintura*”,⁶² en donde estableció que el gusto del sujeto es un sistema de preferencias

⁵⁹ Bozal, Valeriano, 1999. *El Gusto*, Léxico de estética, La Balsa de la Medusa N° 94, Visor. Madrid. (p. 15)

⁶⁰ *Ibíd.* (p. 16)

⁶¹ Bozal [ed.], op. cit. (p. 28)

⁶² Para una versión en español de sus escritos ver: de Azara, Joseph [comen. y trad.]. 1797. *Obras de Antonio Rafael Mengs, Primer pintor del cámara del Rey*. Imprenta Real. 2da ed. Madrid. La versión digital se puede revisar en: https://books.google.es/books?id=-INqaJoiBycC&pg=PP13&lpg=PP13&dq=Mengs,+Reflexiones+sobre+la+Belleza+y+Gusto+en+la+Pintura&source=bl&ots=M3ULBc-VFm&sig=DFwxPmn01dS8aQn-fjEJC_888FA&hl=es&sa=X&ved=0CCwQ6AEwBWoVChMI6bze7L6ayQIVCU4UCh2mFgNW#v=onepage&q=Mengs%2C%20Reflexiones%20sobre%20la%20Belleza%20y%20Gusto%20en%20la%20Pintura&f=false. También existe la versión facsímil: Mengs, Antonio. 1797. *Reflexiones sobre la belleza y Gusto en la Pintura*. Águeda Mercedes [est.]. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. 1989. Madrid

basadas en el acierto, que le permiten descubrir el: “*destino de la cosa*”; es decir, el destino que el Creador ha querido dar a la materia.⁶³

Por lo que era necesario indagar sobre esas preferencias: qué son, cuáles eran sus modos de recepción y cómo se educa el gusto. Para “*su respuesta se precisaba los límites y contextura de un espacio propiamente estético y artístico*”.⁶⁴

Al tratar sobre el mundo de las sensaciones, Hutcheson sostenía que nuestros sentidos externos (vista, oído, etc.) recibían de su percepción placer, dolor, o dejaban un sentimiento de indiferencia, “*con total independencia de nuestra decisión o voluntad*”, por lo cual, él entendió que al actuar este sentimiento “*independiente de la voluntad*” era innato, esto es, que ocurre <<*por la misma constitución de nuestra naturaleza*>>”.⁶⁵ Argumento que fue refutado por sus contemporáneos.

Entre los filósofos que trataron estos temas destaca David Hume⁶⁶ con sus reflexiones sobre el gusto, indagando “*sobre su fundamento*” y afirmando “*su autonomía respecto a otros criterios que le son ajenos*”.⁶⁷

Hume analizó el tema en su libro: “*De la naturaleza humana*” e indagó sobre el conocimiento del individuo, lo que le llevó a conclusiones estéticas que evidenciaron que el hombre recibe diferentes impresiones del exterior, por lo que

⁶³ Bozal, Valeriano. *Orígenes de la Estética Moderna*. Academia. [Digital] 2015. [Citado: 08 03, 2015.] http://www.academia.edu/8607906/Or%C3%ADgenes_de_la_est%C3%A9tica_moderna (p. 30)

⁶⁴ Bozal [ed.], op. cit. (p. 27)

⁶⁵ Dickie, George. 1996. El siglo del Gusto. *La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*. [ed. y trad.] Francisco Calvo. Colección La balsa de la Medusa N° 130, Visor. 2da. edi. 2003. Madrid. (p. 26)

⁶⁶ Hume, David. 1739. *Tratado de la naturaleza humana*, vol. 3. de Félix Duque [trad., intro.]. Orbis. (varias ed.) 1984. Barcelona

⁶⁷ Bozal. 1999, op. cit. (p. 19)

fragua ideas en la imaginación, que serán enriquecidas con nuevas impresiones, ante lo cual se genera la experiencia.

Determina que hay variedad de gustos, sin embargo busca un camino común al que denomina: “*Norma del gusto*”, algo difícil de concretar:

*“Es natural el que busquemos una norma del gusto, una regla con la cual puedan ser reconciliados los diversos sentimientos de los hombres o al menos una decisión que confirme un sentimiento y condene otro”.*⁶⁸

Hume pensaba que la diversidad de gustos se unían en una universalidad fáctica: “*aprender, comprender*”, que es lo que nos lleva a la norma del gusto, alcanzando el “*Gusto universal*”.⁶⁹

El gusto, decía, está directamente relacionado con el sentimiento del espectador y en sus deducciones mantiene que:

*“Todo sentimiento es correcto, porque el sentimiento no tiene referencia a nada fuera de sí, y es siempre real en tanto un hombre sea consciente de él. Sin embargo, no todas las determinaciones del entendimiento son correctas, porque tienen referencia a algo fuera de sí”.*⁷⁰

Porque entre miles de opiniones no todas son correctas, mientras que en los sentimientos, todos motivados por “*el mismo objeto, todos ellos serán correctos*”, porque ninguno señala lo que realmente hay en el objeto sino que muestran una

⁶⁸ Hume, op. cit. (p. 27)

⁶⁹ Bozal [ed.], op. cit. (p. 29)

⁷⁰ Hume, op. cit. (p. 27)

“cierta conformidad o relación entre el objeto y los órganos o facultades de la mente”.⁷¹

El filósofo creía que: “en medio de toda la variedad y capricho del gusto hay ciertos principios generales de aprobación o censura”, tratando de establecer normas universales que establezcan cuales eran las “formas o cualidades particulares (...) de nuestra configuración interna” que provocaban que unos imágenes agraden y otros desagraden, principios “de los que depende nuestro sentimiento de la belleza o de la deformidad”. (p. 32)

En sus razonamientos establece cinco condiciones idóneas para realizar un juicio crítico:

- *Delicadeza del gusto*: Hume sostiene que los elementos que provocan aprobación o censura se encuentran en pequeño grado, por lo que el gusto debe tener una gran sutileza en los órganos de los sentidos, requiriéndose además “delicadeza de imaginación” para transmitir sensibilidad a las emociones más delicadas.
- *La práctica*: cuando un objeto se presenta por primera vez, no se apreciará de igual modo que si el espectador tiene la posibilidad de “adquirir experiencia en el trato y juicio de tales objetos”, así “sus sentimientos se volverán más exactos y adecuados”. (p. 37)

Considera tan importante este aspecto que asevera como requisito necesario para lograr un adecuado juicio del gusto, que la misma obra sea revisada por la misma persona más de una vez, bajo distintos puntos de vista.

- *La comparación*: la práctica de la contemplación conlleva la necesidad de comparar “las diversas especies y grados de perfección”, considerando que

⁷¹ *Ibíd.* (p. 29)

quien “*no ha tenido oportunidad de comparar las diferentes clases de belleza*”, está descalificado para opinar al respecto. (p. 38)

- *La Libertad de prejuicios*: Hume afirma que un crítico debe tener la mente libre de todo prejuicio, no permitiendo que “*nada influya en su consideración fuera del objeto mismo que está sometido a su examen*”, (p. 39) para ello debe analizarlo en su contexto y su propósito.
- *Buen Sentido*: Se refiere al uso de la razón para evitar la influencia de los prejuicios. (p. 42)

Con estos antecedentes concluye afirmando que la facultad del gusto se puede desarrollar, razón por la cual no todos reaccionamos de igual forma ante una obra de arte, porque no todos hemos incrementado nuestros respectivos gustos. (p. 44)

Influye también en el juicio los diferentes temperamentos, los que nos inclinan hacia los objetos con los que mejor nos identificamos; y “*los hábitos y opiniones particulares de nuestra época y de nuestro país*”. (p. 46)

Hume equipara la delicadeza del gusto con la delicadeza de la pasión, indicando que “*engrandece la esfera tanto de nuestra felicidad como de nuestra miseria, y nos hace sensibles tanto a los dolores como a los placeres que se escapan al resto de la humanidad*”. (p. 54)

Kant, enfocado ya en el romanticismo, refuta en su obra la “*Crítica del Juicio*”⁷² las ideas de Hume⁷³, porque considera que no se puede suponer igualdad de hechos para los sujetos en la aplicación del gusto. Él afirmaba que siempre se podía encontrar a alguien (desconocido) que no cumpliera con tales condiciones, buscando un fundamento a priori necesario que pueda validar este problema.

⁷² Para ampliar información revisar: Kant, Manuel. 1790. “*Analítica de lo sublime*”, § 28 y § 29 en *La Crítica del Juicio*, Manuel García [trad. y prol.]. Espasa-Calpe. Madrid. 4a ed. 1. (varias ed.): 1989. (ps. 149-169)

⁷³ Bozal. [ed.], op. cit. (p. 29)

Lo común en las dos tendencias, era la necesidad de la existencia de un sujeto sobre el que se funde el gusto; adicionalmente se determinó como una de sus cualidades, que el gusto es desinteresado y relativo.⁷⁴

⁷⁴ *Ibíd.*

1.4 FILÓSOFOS FUNDAMENTALES EN LA CONCEPCIÓN DE LAS NUEVAS CATEGORÍAS ESTÉTICAS

El paisaje surgió con fuerza por primera vez en el siglo XVIII en Inglaterra, con todo un fondo teórico estético que respalda su creación y con una nueva perspectiva de los elementos vegetales y su representación plástica, es decir, como tema único.

Destacan entre los principales pensadores y filósofos que tratan estas problemáticas y establecen las características de la estética empirista, cronológicamente por sus escritos, los siguientes:

- Joseph Addison, quien analiza entre otros, las causas que provocan los “*Placeres de la Imaginación*”⁷⁵ (1712).
- Hutcheson con: “*Investigación sobre el Origen de nuestras ideas de Belleza y Virtud*”⁷⁶ (1725).
- David Hume que trata el tema de la delicadeza del gusto, en “*La Norma del Gusto*”⁷⁷ (1757) ya mencionado.
- Edmund Burke con: “*Investigación Filosófica sobre el Origen de Nuestras Ideas de lo Bello y Sublime*”⁷⁸ (1757).
- Willian Guilpin con: “*3 Ensayos sobre la Belleza Pintoresca*”⁷⁹ (1794) quien analiza la belleza pintoresca.

⁷⁵ Addison, op. cit.

⁷⁶ Hutcheson, Francis. 1725. *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza*. Jorge V. Arregui [est. y trad.]. Tecnos. 1992. Madrid.

⁷⁷ Hume, op. cit.

⁷⁸ Burke, Edmund. 1757. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Menene Gras Balaguer [est. y trad.]. Tecnos, (varias ed.). 1987. Madrid.

- Además Alexander Cozens con: “*Nuevo método de ayuda a la creación en la composición del dibujo de paisaje*”⁸⁰ que propone una nueva forma de pintar el paisaje a partir de unas manchas de tinta sobre la cartulina o el lienzo, con lo cual obtenía un paisaje de naturaleza fantástica.

Por los objetivos del estudio que se realiza, de estos eruditos analizaremos con detalle a los que dan el principal marco conceptual de cada categoría: Addison, Burke y Gilpin, con comentarios puntuales en el apartado de otros filósofos sobre la obra de Cozens.

1.4.1 JOSEPH ADISSON (1672-1719)

Joseph Addison, ensayista, escritor y político inglés; educado en el clasicismo, rebasó los límites de la normativa estética de su tiempo y estructuró las bases del Romanticismo.⁸¹

Los elementos de mayor importancia de sus postulados consisten en valorar a la imaginación como fuente de placer estético (bien en su aspecto creativo, bien en su aspecto receptivo) y plantear la argumentación filosófica de sus categorías, tratando de explicar por qué la percepción de estas cualidades ocasionaban placer.⁸²

Este pensador publicó sus ideas sobre el tema desde 1711, en una serie de artículos periódicos en la revista de crítica e información literaria y teatral llamada

⁷⁹ Gilpin, William. 1794. *3 Ensayos sobre la Belleza Pintoresca*, Serie Fuentes para la Estética y la Teoría del Arte. Maderuelo, Javier [est.]; Veuthey [trad.], Maysi. ABADA editores, (varias ed.) 2004. Madrid.

⁸⁰ Cozens, Alexander. 1785. “*Nuevo método de ayuda a la creación en la composición del dibujo de paisaje*” en Fuentes y Documentos para la Historia del Arte-Ilustración y Romanticismo. [ed.]: Francisco Calvo, Fernando Checa Cremades, Mireia Freixa, Ángel González-García y Pilar Vélez. Gustavo Gili. 1982. Barcelona. (ps. 270-278).

⁸¹ Addison, op. cit. (p. 15)

⁸² *Ibíd.* (p. 27)

The Spectator,⁸³ los que posteriormente se reunieron en el libro titulado: “*Los placeres de la Imaginación y otros ensayos de The Spectator*”,⁸⁴ compuesto de once cortos capítulos, más tres pequeños ensayos.

Los cinco primeros capítulos los denomina Addison “*placeres primarios*”, es decir: los que nos son suscitados teniendo presentes a los objetos (naturaleza, pinturas, etc.). Los restantes están dedicados a los *placeres secundarios*, entendidos como: aquellos que dimanar enteramente del producto de nuestra imaginación, asociada ésta a la memoria de aquellos objetos.⁸⁵

En su tratado, con una fuerte presencia de las ideas del clasicismo, Addison relaciona el análisis del pensamiento con la antropología y con la naturaleza de la percepción, tratando de vincular las emociones con las ideas que nos formamos, dotando a la estética empirista y al romanticismo de las bases que influirán en su argumentación filosófica.

Addison retoma el texto de retórica de Longino y lo aplica al lenguaje visual, adaptándolo a la corriente filosófica del momento, “*él, a diferencia de los implicados directamente en la Querelle*”,⁸⁶ no le interesa defender a ninguna de las dos tendencias, tratando de sintetizar: “*cuáles son los rasgos que invisten de*

⁸³ Addison, op. cit. (p. 15)

⁸⁴ Desde su publicación, se realizaron múltiples ediciones de *The Spectator*, entre ellas: 1729, 1744, 1765, 1778, 1793, 1864, 1868, 1887, 1888, 1897, 1965, 1979, etc, variando el editor, el introductor y los comentarios de la obra.

⁸⁵ Puig, op. cit. (p. 19)

⁸⁶ En 1687 Charles Perrault causó revuelo en la lectura de un poema sobre el siglo de Luis el Grande en la Academia Francesa, en el que se negaba a <<*plier les genoux*>> (arrodillarse) ante la autoridad de los antiguos, motivado por la idea del “*desdoblamiento del concepto de belleza*” que su hermano Claude había enunciado cuatro años antes en un tratado de arquitectura. Posteriormente con la publicación de los cuatro volúmenes de su obra: “*Parallèle des anciens et des modernes*”, provocó entre los intelectuales de la época “*la célebre querelle*”, entre los partidarios de la tradición y la “*modernidad*”, que terminó con el dominio de más de 20 siglos del concepto tradicional de belleza clásica. Tomado de: Gilpin, op. cit. (p. 8); También revisar Pochat, op. cit. (ps. 347-350); Marchán, Simón. 2010. “*La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*”. Ediciones Universidad de Salamanca. España.

sublimidad en las obras de los modernos a partir de una comparación con las de los antiguos”.⁸⁷

1.4.1.1. LA IMAGINACIÓN

El tema principal de estos ensayos es el análisis de cuáles son los placeres de la imaginación y qué los provocan. Addison, en sus razonamientos tiene influencia de Locke⁸⁸ y de las reflexiones de Descartes,⁸⁹ mediante los cuales establece que la mente tiene tres esferas: la superior, formada por el entendimiento en donde se encuentra el juicio y el pensamiento (la ciencia, la filosofía, la historia y la poesía);⁹⁰ la inferior, en que están los deleites sexuales con los sentidos, a excepción de la vista; y la intermedia, que es el ámbito de la imaginación, producida por nuestras percepciones visuales y que no necesita tener contacto directo con el objeto para asimilarlo, nombrando a la vista como: el “*sentido más intelectual*”.⁹¹

*“La vista es el mas perfecto y delicioso de todos nuestros sentidos.
Presenta al ánimo ideas mas variadas, conversa con los objetos á*

⁸⁷ Scheck, Daniel. 2013. Lo sublime y la reunificación del sujeto a partir del sentimiento: La estética más allá de las restricciones de lo bello. Revista Signos Filosóficos, Vol. 15 N°. 29., enero-junio. México. (p. 113)

⁸⁸ Addison posiblemente escribió su tratado sobre los “*Placeres de la Imaginación*” en sus años de estudiante en Oxford, período en los que las ideas de Locke publicadas en “*Essay on Human Understanding*” (*Ensayo sobre el entendimiento humano*) en 1689, eran motivo de discusión y controversia, influencia que determinó las ideas del joven filósofo, lo que se refleja en sus escritos en los cuales sigue entre otros temas la concepción de las cualidades primarias y secundarias, ideas que serán proseguidas —fundamentalmente— por David Hume en su Tratado de la naturaleza humana. Tomado de: Addison, op. cit. (ps. 30-31) y Puig, op. cit. (p. 19). El libro de Locke fue traducido al español en 1956, la última edición es: Locke, John. *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Edmundo O’Gorman [trad. 1956]. José Robles y Carmen Silva [prologo]. Fondo de Cultura Económica. 2da. ed. 2da. reimp. 2005. México.

⁸⁹ “Descartes pensaba que el hombre estaba compuesto de dos esferas: Una superior que correspondía al entendimiento que alberga la razón. Y una inferior, donde dominan las pasiones provocadas por lo que captan los sentidos”. La unión de estos mundos se da por la estética, situándose el arte en: “la intersección formada por la esfera superior —que sería la idea o inspiración artística— y la inferior —materialización de esa idea en objeto artístico—”. Tomado de.- Albelo, op. cit. Si se quiere citar la influencia de René Descartes ver: 1649. *Las pasiones del alma*. Península 1972. Barcelona.

⁹⁰ Addison, op. cit. (p. 57)

⁹¹ *Ibíd.* (p. 30)

*mayor distancia y continúa mas tiempo en acción sin cansarse ni saciarse tan pronto de lo que goza”.*⁹²

En consecuencia, la imaginación va unida a la esfera de la subjetividad por lo que Addison la considera una nueva esfera en el punto medio entre el entendimiento y los sentidos, pero autónoma de ellos, por lo que los placeres que produce la imaginación son distintos a los de la razón pues son estéticos; es decir, competen al campo de la sensibilidad. (p. 30) Sobre este aspecto menciona Addison: “*El que posee una imaginación delicada, participa de muchos y grandes placeres, de que no puede disfrutar un hombre vulgar*”. (p. 134)

Para Addison, la imaginación cobrará un valor de conocimiento, puesto que puede: “*figurarse cosas más grandes nuevas o bellas*”, (p. 72) siempre que tenga mayor capacidad de entendimiento una persona; por lo cual, y según su razonamiento, la imaginación está a la par del entendimiento, ya que a mayor entendimiento, mayor imaginación.

Los objetos visibles los divide en dos: los objetos primarios, que son los que tenemos *presentes* y que “*existen al margen del sujeto*”, y los secundarios que son los proyectados por nuestra imaginación y representados en pinturas o descripciones, realizadas por el sujeto a través de recuerdos y recreaciones de los entes originales. (p. 31)

De esta manera evidencia en los objetos secundarios la importancia del recuerdo para poder recrear las sensaciones forjadas por la imaginación, ocupando la memoria un papel trascendental en la estética empirista y romántica, y llevada a sus extremos por este último estilo.

En cuanto Addison establece las causas por las que se generan los placeres de la imaginación, explora cuáles son las fuentes de las cuales emanan dichos

⁹² *Ibíd.* (ps.129 a 130).

placeres; así, distingue tres causas que mueven fuertemente nuestras pasiones: “Yo juzgo que todos ellos dimanar de la vista de alguna cosa grande⁹³, singular ó bella”, (p. 137) identifica éstas a su vez con lo que será llamado *sublime* (grande), *pintoresco*⁹⁴ (singular) y *bello*.

1.4.1.2. LO BELLO

Sobre lo bello, utiliza el término reiteradamente para acompañar los conceptos de “*lo singular y lo grande*”;⁹⁵ indica por ejemplo que la belleza difunde una satisfacción y complacencia secreta gracias a la imaginación, la que otorga la última perfección a todo lo que es grande o singular, y llena el ánimo de alegría provocada tanto por la variedad de colores, la proporción, la disposición de los cuerpos, etc.,⁹⁶ y aunque lo menciona ocasionalmente, no lo eleva a categoría estética, pero ya realiza una diferencia con la belleza clásica al darle la cualidad de la inmediatez, es decir, su no—mediación por otra facultad o concepto en la aprehensión estética:

“la belleza no tiene que ver con la razón en tanto que la reconocemos instantáneamente sin la necesidad de indagar la causa. (...) nos afecta de manera tan inmediata que llena de golpe a nuestra mente antes de que ésta haya podido pararse a pensar, o, lo que es lo mismo, actúa con más rapidez que la razón, y por tanto, es más poderosa (...).” (p. 34)

⁹³ En otras traducciones se menciona como “*lo extraordinario*”

⁹⁴ El origen del término pintoresco en el lenguaje pictórico según Maderuelo, se encuentra en Italia en el siglo XVII, a saber la palabra *pittresco* se utilizaba para identificar los efectos de luz y sombra, cambios de luminosidad y los fenómenos ambientales en los fondos paisajísticos de las pinturas venecianas de la época. Este término que se exportó a otros países, se condicionó fonéticamente según las necesidades, adoptando en Inglaterra el término *picturesque*, para designar “*lo pictórico en el sentido de lo gráfico*”. Gilpin, op. cit. (p. 28)

⁹⁵ Addison, op. cit. (p. 34)

⁹⁶ *Ibíd*

Además establece dos principios básicos para fundamentar la estética moderna: el gusto, al que Addison denomina frecuentemente como “*la imaginación delicada*” y del cual ampliamos el concepto en el apartado anterior, y el desinterés estético.

1.4.1.3. LO SINGULAR (PINTORESCO)

El tema que trata con detenimiento es el de “*lo nuevo o singular*”, que lo denomina *Pintoresco*: “*todo lo que es nuevo o singular da placer a la imaginación; por que llena el ánimo de una sorpresa agradable*”,⁹⁷ por lo que no hay nada más grato en un paisaje que riberas, corrientes, cascadas, objetos, que hagan variar permanentemente nuestra vista a diferentes sitios llevando alivio; así, en “*todas partes nos hallamos divertidos con perspectivas de visiones agradables*”. (p. 150)



Imagen 7.– El caballo blanco. John Constable, óleo/tela, 1819. Frick Collection

Fuente.– http://www.theartwolf.com/masterworks/constable_es.htm

⁹⁷ *Ibíd.* (p. 140)

Señala como la estación de mayor renovación la primavera por su lozanía, esplendor y porque la vista ya olvidó fugazmente estas figuras. (p. 141)

Ésta “*sorpresa agradable*” despierta nuestra curiosidad, ya que esta “*novedad, además, al causarnos extrañeza*”, (p. 63) provoca agrado incluso al contemplar algo monstruoso, lo que rompe con el tedio de nuestra vida cotidiana. Sostiene que lo pintoresco es el elemento que “*perfecciona todo lo grande o hermoso (...) la escena está variando perennemente y entreteniéndolo á cada instante a la vista con alguna cosa nueva*”, (p. 141) porque la novedad evita la monotonía de observar los objetos siempre en el mismo “*lugar y postura*”.

Las vistas pintorescas se obtienen por una *variedad* de elementos dotados por los sentidos, como colores (en los cielos, amaneceres, ocasos, nubes, etc.), sonidos (del agua, de las aves, etc.), el olfato, los que se unen para reforzar el agrado de la visión. (ps. 144-145)

Así, en éste sistema de asociación de ideas, “*todo aquello que experimentamos a través de los sentidos, nos afecta de doble manera, de tal forma que asociamos a cada uno de los objetos, otros de naturaleza similar a los percibidos*”;⁹⁸ y en segundo lugar se vincula con recuerdos de historias o leyendas que nos sugiere la pintura, creando nuevas representaciones gracias al desarrollo de la imaginación.⁹⁹

Addison distingue en la actividad mental dos facultades, “*wit*” que se refiere al ingenio, y “*understanding*” que compete al entendimiento. La primera busca semejanzas entre las ideas y las combina, con lo cual crea “*visiones agradables y atractivas*”, usando como instrumento la imaginación, por lo que es afín al poeta.

⁹⁸ Addison, op. cit. (p. 65)

⁹⁹ *Ibíd.* (p. 131)

La segunda se basa en el juicio y separa ideas aparentemente semejantes, esta actividad la desarrolla el filósofo. (p. 68)

Además Addison afirma que: "*la imaginación no sólo está limitada a recomponer imágenes recordadas de la naturaleza, sino que es capaz de crear mundos nuevos al mostrarnos personas que no se hallan en él*". (p. 69)

"*Las calidades, la luz y el color*" también son fundamentales para excitar nuestra imaginación, porque no sería lo mismo "*el bosquejo de la naturaleza si desapareciera todo su colorido, y faltasen las diversas distinciones de luz y de sombras*" (p. 150), ante lo cual desmerecería esta visión la presencia de un desierto o una campiña estéril.

Addison, al analizar los placeres secundarios de la imaginación, es decir, los que proyecta nuestra imaginación a través de los recuerdos y recreaciones de objetos reales, nombra entre sus diferentes clases a la estatuaría, la pintura, el sonido, la poesía, la mímica, etc., así, proviene el placer secundario de la comparación que hacemos de estas recreaciones con las ideas procedentes de los originales. (p. 174)

También trata el tema del gusto, aplicado principalmente a la poesía; menciona la distinta recepción que las personas tienen sobre la obra pese a que comparten los mismos códigos comunicativos. Esto sucede según su razonamiento por "la diferencia del gusto", que se produce por la mayor "perfección imaginativa" de una persona sobre otra, o por las distintas ideas que cada uno asocia a la misma descripción, lo que se aplica a otros campos del arte. (p. 176) Addison comenta al respecto:

(...) para tener verdadero gusto, y formar juicio recto de una descripción, es indispensable haber recibido al nacer una buena imaginación (...) y que el juicio sea de tal discernimiento que conozca qué expresiones son más propias para ataviarlas y engalanarlas con mayores ventajas". (p. 177)

Uno de los aspectos básicos que intenta Addison determinar es si ésta era una

cualidad universal, así, identifica que todos los hombres pueden "gozar" con lo bello ya que es inmediato y genera un sentimiento colectivo; pero establece que no todos lo asimilan de la misma forma, por eso plantea la problemática de ¿por qué el gusto suscita unas sensaciones en unos y en otros no?¹⁰⁰

El ser sensible es afectado por una obra de arte o una poesía, ante lo cual respondía a sus incitaciones y mostraba su delicadeza de sentimientos ante acontecimientos o individuos reales.

Addison relaciona la idea de la inspiración en el poeta como:

*“<<una creación>> que <<da existencia y presenta á los ojos del lector cosas que no la tienen>> y <<hace mas varias las obras de la divinidad>>, dándole, por tanto, la capacidad de perfeccionar las obras más hermosas del universo, así compuestas, no lo olvidemos por el propio Creador”.*¹⁰¹

Para que la mente perciba los placeres de la imaginación no es necesario haber estado en inicio en la presencia del mismo motivo o escena, puesto que es suficiente encontrar alguna semejanza o analogía. Pero pese a esta similitud existente, la recepción ante el mismo objeto será diferente según la persona que lo admire, se atribuye este hecho nuevamente a la “*diferencia del gusto*”,¹⁰² que se relaciona a su vez al conocimiento y mayor capacidad imaginativa de la persona, o a las ideas que el sujeto emite en asociación a lo observado.

¹⁰⁰ Bozal [ed.], op. cit. (p. 28)

¹⁰¹ Addison, op. cit. (p. 74)

¹⁰² *Ibíd.* (p. 177)

1.4.1.4. LO GRANDE (SUBLIME)

Con el término grandeza, que se relaciona directamente con lo sublime, entiende a los objetos en tamaño y *extensión* y se refiere a las masas montañosas, desiertos, precipicios *elevados*¹⁰³, vasta extensión de agua, etc., dotando al espectador ante su visión de “*un asombro agradable al ver tales cosas sin término; y sentimos interiormente una deliciosa inquietud y espanto*”. (p. 139)

Addison entiende que las obras artísticas siempre serán inferiores a las de la propia naturaleza, pues nunca poseerán “*aquella desmedida grandeza e inmensidad*”, que transporta el alma al contemplar las de éstas”. (p. 153)

Sobre la grandeza en las obras de arquitectura cree que se debe tomar en cuenta: “*el tamaño ó cuerpo del edificio, ó á la manera en que está fabricado*”.¹⁰⁴

El primero se refiere a las obras colosales que históricamente se construyeron o se pueden representar, “*porque todo lo majestuoso infunde respeto y reverencia al ánimo y hace sentir á la criatura la grandeza ó dignidad del alma*”.¹⁰⁵ La segunda alude a la forma, a la selección en la “*manera en que está fabricado*”. El autor considera que en dos objeto de las mismas dimensiones, el uno con diseño recargado como el gótico, en comparación con otro que tenga la “*división de los miembros principales en pocas partes, a fin de que cada una de ellas sea grande*”, el primero “*conseguirá un efecto pobre y mezquino*” por la redundancia de sus ángulos, pequeños ornatos, etc., resultando confuso, a diferencia del otro que nos da una sensación más “*vigorosa de la obra*”. (p. 167)

¹⁰³ Adopta de Longino los conceptos de: *extensión*, refiriéndose a un amplio océano, un campo abierto, un desierto, etc.; y *elevación*, para la idea de grandes montañas, riscos, precipicios, etc.; que son las características de la sublimidad. *Ibíd.* (ps. 38-39)

¹⁰⁴ Addison, *op. cit.* (p. 162)

¹⁰⁵ *Ibíd.* (p. 165)

Referente a las formas, Addison opina que es mejor “*captar el espacio en un golpe de vista*”, (p. 55) por lo que prefiere los cóncavos como las cúpulas, a los convexos del exterior, buscando la simplicidad.

Al concluir su ensayo, trata con mayor detenimiento esta nueva categoría que es motivada por el “*terror y el abatimiento*” que nos provoca “*compasión y a la vez placer*” ya la que denomina “*agradable horror*”¹⁰⁶ del cual menciona:

“*Si consideramos la naturaleza de este placer, hallaremos que no nace tanto de la descripción de lo terrible, como de la reflexión que hacemos sobre nosotros mismos al tiempo de leerla*”.¹⁰⁷

Así y para obtener placer, debe existir una experiencia de emociones contrarias, provocadas por la reflexión de que aunque el peligro es verosímil, no es real, no nos sucede a nosotros, existiendo “*una distancia entre el observador y el peligro*”, por lo que podemos disfrutarlo. (p. 42)

Addison ya había identificado el origen de este placer negativo, al sugerir que lo bello y lo sublime comparten ciertas similitudes, ya que ambos dependen de la imaginación y se asocian mediante placeres primarios y secundarios; pero la diferencia básica que ubicaba el filósofo, es que sólo lo sublime podía producir placer en algo que inicialmente podía parecer desagradable a la vista.¹⁰⁸ Para esto era necesaria la mediación del artista, que mediante su “*genio*” podía lograr este efecto; pero no era la obra en sí, con su carácter de devastación, o su horror,

¹⁰⁶ Obtiene del texto de Pseudo—Longino la definición para la expresión “*agradable horror, (...) consecuencias psicológicas de lo sublime*”, que nos provoca emociones opuestas, es decir: frío y calor, sufrimiento y gozo, todo al mismo tiempo. Locke indica que frecuentemente el dolor es resultado “*de los mismos objetos e ideas que nos producen placer,*” pero será Burke quien llevará estas ideas a sus límites, conceptualizando el *Deligth*. Addison, op. cit. (ps. 39-40)

¹⁰⁷ *Ibíd.* (p. 189)

¹⁰⁸ Scheck, op. cit. (p. 113)

la que provocaba éste resultado, pues su simple contemplación directa solo incitaría sensaciones desagradables o terroríficas”.¹⁰⁹

La causa residía según Addison, en la acción de la mente, que permite obtener algún tipo de complacencia en: "*la reflexión que hacemos sobre nosotros mismos al tiempo de leerla*";¹¹⁰ es decir, al razonar sobre la comparación entre nosotros y la persona que sufre.

*“Por la misma razón nos deleita reflexionar sobre los peligros ya pasados, ó mirar de léjos un precipicio, (...). De la misma manera, cuando leemos descripciones de tormentos, heridas, muertes y otros infortunios semejantes, nuestro placer no dimana tanto del dolor que nos dan tan melancólicas descripciones, como de la comparación secreta que hacemos entre nosotros mismos y el paciente”.*¹¹¹

Por ello establece como requisitos para producir algo sublime: "*el talento para conseguir grandes pensamientos*", además, "*pasión vehemente y entusiasta, formación de figuras, noble expresión y composición digna y elevada*".¹¹² Continuando con sus reflexiones Addison indica que al surgir estas ideas de la mente, al enfrentarse a la obra, debería denominarse "placeres del entendimiento" (*pleasures of the understanding*).¹¹³

Uno de los mayores aportes del filósofo, fue identificar la imaginación como fuente de placer estético, tanto en el aspecto creativo como en el receptivo, ante lo cual concluye que Dios –poseedor del conocimiento infinito– es capaz de transportar

¹⁰⁹ El talento se relaciona con el concepto de "*genio*", término con el que comenzó a designarse al pintor que maximiza su creación por medio de la imaginación y que es una característica de carácter innato. Las otras características se las "*pueden adquirir con la práctica.*" Addison. op. cit. (p. 38)

¹¹⁰ Addison. op. cit. (p. 189)

¹¹¹ *Ibíd.* (p. 190)

¹¹² Albello, op. cit. rev.

¹¹³ Scheck, op. cit. (p. 115)

nuestra imaginación a los más altos niveles, concretando esta idea el Romanticismo donde adquiere un aspecto místico en su máxima expresión.

*“Una de las causas finales del placer que sentimos en las cosas grandes, puede ser la esencia misma del alma del hombre, que no encuentra su última, completa y propia felicidad sino en el Sér Supremo”.*¹¹⁴

Sin por ello llevar sus ideas a concepciones religiosas o panteístas, como si lo hizo el romanticismo.

1.4.2. EDMUND BURKE (1729-1797)

Político e historiador irlandés, publica en 1757 la: *“Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello”*,¹¹⁵ documento que causa revuelo en su época, reeditando dos años después un estudio aumentado y revisado, que por su enorme popularidad será reimpresso en sucesivas ediciones.¹¹⁶

En él, da una explicación materialista - fisiológica¹¹⁷ sobre el problema de lo bello y lo sublime desde una visión antropológica, así, aporta con muchas de las concepciones teóricas que forman la base del empirismo, y se convierte en uno de los pensadores de más clara influencia en el romanticismo.

Burke Inicia su tratado con un *“Discurso preliminar sobre el Gusto”*, para continuar con el estudio de *“Lo Sublime y Lo Bello”* en cinco partes; en estos apartados, lo sublime es analizado desde tres niveles interrelacionados: en el primero reflexiona

¹¹⁴ Addison. op. cit. (p. 148)

¹¹⁵ Burke, op. cit

¹¹⁶ Ibíd. (p. 34)

¹¹⁷ Bozal [ed.], op. cit. (p. 42)

sobre los aspectos que la tradición considera características negativas en la representación pero que el filósofo afirma y demuestra que son positivas; en el segundo analiza las “*pasiones*” o elementos que causan lo sublime, para finalmente analizar *las causa eficiente* de la sublimidad, en las que trata de sugerir una explicación fisiológica por la que se generan nuestras pasiones.

1.4.2.1. EL GUSTO

En el discurso inicial que trata sobre el “*gusto*”, refuta algunos conceptos mencionados por David Hume en su escrito “*La norma del gusto*”. Así, y en éste defiende la idea de que “*la belleza es una cualidad de los objetos*”, pero difiere de Hume en las consideraciones de que el criterio del gusto solo puede ser establecido “*sobre las opiniones de un grupo selecto de críticos*” y en lo referente a la “*formación de un gusto refinado*”, que para Burke puede ser educado, pero que está “*al alcance de cualquiera*”, rompiendo con el “*aristocratismo del gusto característico de David Hume*”.¹¹⁸

*“A primera vista, puede parecer que nuestros razonamientos difieren mucho de los de los demás, al igual que nuestros placeres: pero, pese a lo que puedan diferir, hecho que creo más aparente que real, es probable que la norma en lo concerniente a la razón y al gusto sea la misma en todas las criaturas humanas. De no haber algunos principios en lo relativo a nuestro juicio y sentimientos comunes a toda la humanidad, sería imposible aprehender su razón o sus pasiones lo suficiente para mantener la ordinaria correspondencia de vida”.*¹¹⁹

¹¹⁸ Cereceda, Miguel. s.f. *Edmund Burke y la Estética del Empirismo Inglés*, Revista de Filosofía N° 11, mes 21. (p. 94)

¹¹⁹ Burke, op. cit. (p. 7)

En este primer apartado, Burke trata de establecer una “*lógica del gusto*” en base a la imaginación:

*“no entiendo por la palabra Gusto más que aquella facultad o aquellas facultades de la mente, que se ven influenciadas por, o que forman un juicio acerca de, las obras de la imaginación y las artes elegantes”.*¹²⁰

En ella procura demostrar que “*la percepción sensible*” entre los hombres no varía mucho entre ellos, no solo coincidiendo en el “*gusto fisiológico*” como mantenía Hume (diferencia de sabor entre dulce y amargo), sino también en el “*gusto estético*” (diferencia de gusto entre lo agradable del dulce y lo desagradable de lo agrio), acotando que lo mismo sucede con “*los placeres de la vista*”,¹²¹ así, demuestra con sus razonamientos que los hombres concuerdan en sus apreciaciones de que es bello, variando entre ellos el nivel de valoración.¹²²

Otro punto en que discrepa Burke, es la afirmación de que el *gusto crítico* es una cualidad innata, ya que él piensa que depende de un “*conocimiento superior*”,¹²³ es decir puede ser aprendido y mejorado con la “*experiencia y la observación*” y depende del nivel de conocimiento que se adquiera para obtener mayor o menor gusto (diferencia de gustos).¹²⁴

Recalca que la medida del gusto pertenece a la imaginación, y que todos los hombres son afectados igual y por las mismas causas, pero la diferencia radica: “*en el grado mayor de sensibilidad natural, o de una atención más cercana y larga*

¹²⁰ *Ibíd.* (p. 8)

¹²¹ Cereceda, *op. cit.* (p. 96)

¹²² Burke, *op. cit.* (p. 10)

¹²³ Cereceda, *op. cit.* (p. 97)

¹²⁴ Burke, *op. cit.* (p. 13)

con respecto al objeto”.¹²⁵ Así, el gusto dependerá de la sensibilidad y el juicio que varía entre las personas, derivando directamente del conocimiento y el entendimiento.

Concluimos mencionando que para Burke lo que denomina gusto:

“no es una idea simple, sino en parte hecha de una percepción de los placeres primarios de los sentidos, de los placeres secundarios de la imaginación, y de las conclusiones de la facultad de razonar, acerca de las diversas relaciones de éstas, y acerca de las pasiones humanas, costumbres y acciones”.(p. 16)

En el siguiente aparato trata de **“lo sublime y lo bello”**, trata de determinar las emociones y pasiones que fundamentan la lógica del gusto.

1.4.2.2. LA NOVEDAD (PINTORESCO)

Burke habla parcamente sobre el asunto de lo pintoresco, nombrándolo posiblemente con el término de *“novedad”* y del cual comenta:

“La primera y más simple de las emociones que descubrimos en el entendimiento humano, es la Curiosidad. Por curiosidad entiendo cualquier deseo o cualquier placer que experimentamos en relación a la novedad”. (p. 23)

Indica también, que es necesario que exista cierto grado de novedad, pese a que desvaloriza su mérito al sostener que todo elemento que nos llama la atención por la novedad, no se puede retener mucho tiempo, pues la vista *“recorre velozmente la mayoría de los objetos, y no tarda en agotar la variedad que comúnmente se encuentra en la naturaleza”*; (p. 23) volviendo cada vez con un efecto menos agradable, llegando incluso un momento a la aberración y el aburrimiento.

¹²⁵ *Ibíd.* (p. 15)

1.4.2.3. ENTRE LO SUBLIME Y LO BELLO

Burke desarrolla pormenorizadamente la idea de lo sublime y lo bello, analizando estas categorías bajo las perspectivas “*del sujeto que experimenta la sensación asociada con ciertas propiedades de un objeto*”, nombrando las pasiones que causan esas propiedades “*y los estímulos que se desprenden de ellas*”. (p. XX)

Sobre las ideas de dolor y placer, afirma como Locke que “*son ideas simples que no pueden definirse*”, (p. 24) pero a diferencia de él, cree que la remoción de una de ellas no causa su contrario, es decir la interrupción del dolor no provoca placer y la eliminación del placer no provoca dolor; además plantea que pueden existir los unos sin los otros, e incluso da más importancia a los de origen negativo, que él considera más poderosos, afirma que hay ideas capaces de causar impresiones muy fuertes en la mente, “*ya sean de dolor o placer*”. (p. 24)

En este punto rompe con la tradición, “*fundando las base de una nueva estética revolucionaria*”, no solo al no relacionar el dolor con la fealdad como lo habían conceptualizado otros pensadores, sino al identificarlo con otro tipo de placer, “*con una belleza superior: lo sublime*” que se complace en *sentimientos de origen negativo*.¹²⁶

Al llevar este concepto de los contrarios a su límite, habla de sentimientos de naturaleza positiva (*placer positivo*) y otros de naturaleza negativa (*placer negativo*),¹²⁷ considerando a este último como “*la sensación que acompaña la remoción de dolor o peligro*” al que identificará con el término de “*delight*” (horror delicioso) para diferenciarlo del placer positivo, al que solo denomina “*placer*”.¹²⁸

¹²⁶ Cereceda, op. cit. (p. 100)

¹²⁷ *Ibíd.* (p. 99)

¹²⁸ Burke, op. cit. (p. 27)

Burke define a lo sublime como el “*placer o pasión amorosa negativa que nos remite a todo aquello que es grandioso, terrible, inestable, melancólico*”,¹²⁹ por lo que le confiere a lo sublime una dimensión “*antitética negativa*”; afirma él, al igual que Adisson e incluso Hume, que los objetos de máximo terror “*agradan más que los objetos más bellos*”,¹³⁰ y asevera que se encuentra más placer en la sublimidad que en la belleza, idea que se resume en el *deligth*.

Sobre esta experiencia estética, Puig menciona que:

“la conciencia de la suspensión de nuestras facultades a causa de una fuerza superior, absoluta (Dios, demonio, poder) y que nos sitúa en extremo peligro (y que por tanto no nos deja indiferentes) es, al mismo tiempo, la conciencia de nuestra fragilidad y finitud, es decir, la experiencia del terror (absoluto)”.¹³¹

Todas estas ideas manejadas por Burke, son el más claro ejemplo del giro que el artista provoca basándose en el “*Tratado de lo Sublime*” de Pseudo—Longino,¹³² llevando la definición de “*horror delicioso*” a sus extremos, al establecer características negativas de lo sublime, provocando la ruptura definitiva con la sublimidad clásica.

Burke determina que el *deligth* está ligado a dos pasiones que nos constituyen antropológicamente y a lo que nos conduce todo, a saber, la autoconservación y la sociedad. La autoconservación se refiere al “*instinto natural que nos hace evitar el peligro y preservarnos de la muerte*” y que al relacionarse con el dolor, son las sensaciones más peligrosas y terribles.¹³³ La sociedad alude a todo lo que tiene

¹²⁹ Bozal, op. cit. (p. 264)

¹³⁰ *Ibíd.*

¹³¹ Puig, 2015, (p. 24)

¹³² Para ampliar el tema revisar: Anónimo [Pseudo-Longino] *Sobre lo sublime*. José Alsina Clota (inv. y trad.). Edición bilingüe griego/español. Bosch Casa Editorial, (varias edit.): 1977. Barcelona.

¹³³ Cereceda, op. cit. (p.101)

que ver con la “*vida, pulsión de reproducción*”, dividiendo Burke este último concepto en dos: el primero, la sociedad de los sexos, que corresponde a los “*finés de propagación*”¹³⁴ y en el cual “*la pasión que le pertenece se llama amor*”, siendo su objeto la belleza de las mujeres.¹³⁵ La segunda, la sociedad más general, que es la relación que tenemos con los hombres, animales y seres inanimados y que es el origen de gratificaciones y placeres, la pasión que le corresponde también se llama amor, pero no tiene ningún tipo de lujuria, y su objeto es la belleza que provoca en nosotros un sentimiento de afecto o ternura. (p. 39) Cuando el incentivo que mueve nuestra pasión es la soledad, es decir la falta de contacto con la sociedad, “*es el mayor dolor que puede llegar a concebirse*”. (p. 32)

En la sociedad, la pasión que mayor trascendencia tendrá con la nueva estética es la “*simpatía*”,¹³⁶ entendida ésta como “*una especie de sustitución, por la que se nos coloca en el lugar de otro hombre y nos vemos afectados en muchos aspectos, al igual que él*”, a saber, se relaciona con la idea de la autoconservación y es su analogía con el dolor fuente de sublimidad.¹³⁷ Ésta pasión se relaciona directamente con el desinterés estético, es decir que el hombre conscientemente, en ocasiones por simpatía “*actúan en contra de sus propios intereses*”,¹³⁸ sin la formulación de este concepto, no se podría explicar el disfrute que experimentamos en la contemplación de situaciones penosas o desagradables:

*“Estoy convencido que experimentamos cierto placer, y no pequeño,
en las verdaderas desgracias y pesares de los demás; (...) es*

¹³⁴ Burke, op. cit. (p. 32)

¹³⁵ Ibíd. (p.39)

¹³⁶ El principio de la simpatía fue propuesto inicialmente por Shaftesbury, Hutcheson lo desarrolló en su “*Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*” (Londres, 1725), y finalmente fue analizado por David Hume en su Tratado de la naturaleza humana”, en el que trata de desarrollar las doctrinas estéticas sobre el desinterés. Tomado de Cereceda, op. cit. (p.103)

¹³⁷ Burke, op. cit. (p. 33)

¹³⁸ Cereceda, op. cit. (p. 102)

necesario que mi vida no esté ante ningún peligro inminente, antes de que pueda gozar del sufrimiento de los demás, sea real o imaginario”.¹³⁹

Esta afirmación causó revuelo en su tiempo, por los alcances morales que implicaba el hecho de que el hombre voluntariamente encuentre “*placer*” en las desgracias ajenas, no obstante que Burke completó su análisis señalando que “*este instinto natural, aparentemente bárbaro e inhumano, ha sido puesto en nuestra naturaleza por el creador*”, y es el principio de simpatía el que nos lleva “*mezclando la repulsión y el deleite, a preocuparnos por los otros y a permanecer cerca de los desdichados*”.¹⁴⁰

Burke, sintetiza las pasiones de la autoconservación mencionando que:

“Son dolorosas simplemente cuando sus causas nos afectan inmediatamente; son deliciosas, cuando tenemos una idea de dolor y peligro, sin hallarnos realmente en tales circunstancias; no he llamado deleite a este placer, por estar relacionado con el dolor, y porque es lo suficientemente diferente de cualquier idea de verdadero placer. Todo lo que excita este deleite, lo llamo sublime”.¹⁴¹

Resumiendo, las condiciones que deben existir para acceder al *deligth* propio de lo sublime son:

¹³⁹ Burke, op. cit. (p. 36)

¹⁴⁰ Cereceda, op. cit. (p. 107)

¹⁴¹ Burke, op. cit. (ps. 38-39)

-Que entre el observador y el peligro potencial debe interponerse cierta distancia salvífica; esto es, según sea el caso, la mediación de la pintura, del historiador, etc.¹⁴²

- Que el espectador permanezca seguro, resguardando su integridad física y mental ante la tragedia que acontece. (p. 36)

- Lo sublime está condicionado por el dolor y el terror. Sólo podemos sentir compasión “*piedad*”, y la vez “*cierto deleite*” por las desgracias ajenas, en tanto no sufrimos nosotros mismos, esa complacencia nos “*impide huir de las escenas miserables, y el dolor que sentimos nos incita a consolarnos a nosotros mismos*” (p. 35) y que al verlas desearíamos enmendar o que jamás hayan ocurrido.

Al final de la tercera parte, vuelve a confrontar lo bello y lo sublime, concluyendo que sus características son completamente contrarias, porque la belleza se origina en el *placer* y lo sublime en el *dolor*, y aunque varíen sus causas, y sus formas se representen unidas, siempre existirá una distancia insalvable entre ellas.¹⁴³

Con éstas ideas también rompe con muchas de las teorías de sus contemporáneos, así, Burke dice: “*entiendo por belleza aquella o aquellas cualidades de los cuerpos*”, y afirma que la belleza es una cualidad primaria del objeto, “*que causan amor o alguna pasión semejante*” así, establece que la experiencia estética alcanzada, es una propiedad secundaria del objeto, porque el espectador la percibe como una reacción frente al objeto.¹⁴⁴

¹⁴² Ibíd. (p. 34)

¹⁴³ Burke, op. cit. (p. 94)

¹⁴⁴ Cereceda, op. cit. (ps. 112-113)

Burke se aleja nuevamente de la tradición de Pseudo—Longino, al otorgarle un enfoque subjetivo a los postulados del poeta griego, quien utilizaba los términos “*bello y sublime*” prácticamente como seudónimos.¹⁴⁵

Para el filósofo, la belleza no necesita ayuda de la razón ni de la voluntad: “*la aparición de la belleza causa en nosotros un grado de amor, en la misma medida en que la aplicación de hielo o fuego produce la idea de calor o frío*”.¹⁴⁶

En resumen, los razonamientos y aportes que Burke propone en sus *Indagaciones*, cuestionan el esquema mental que la sociedad de la época tenía sobre el efecto que la representación de los objetos causaban sobre el individuo y los sentimientos que motivaban. Su libro inicia con el análisis según el cual la belleza tradicional no es la causa obligada para sentir placer en la contemplación, y demuestra que los conceptos de lo bello y lo sublime no sólo no son iguales, sino que son completamente contrarios. Establece además la existencia de sentimientos *antitéticos negativos* como el dolor o el terror, los que también proveen placer, que son sensaciones más fuertes y que agradan más que las emociones de carácter positivas, generando el concepto de *delight* (horror delicioso). Con estas ideas generó toda una conceptualización revolucionaria para su época, que no solamente fue discutida y refutada por unos, aprobada y seguida por otros, sino que fundamentó las bases del nuevo gusto emergente, de la propia estética empiristas y, en parte, del romanticismo.

Como la finalidad de este estudio es distinguir en las obras de Joaquín Pinto la aplicación de las categorías estéticas empiristas y la posible presencia del romanticismo en sus pinturas, se procede a detallar las características que Burke estableció para identificar y diferenciar la belleza de lo sublime.

¹⁴⁵ Burke, op. cit. (p. XX)

¹⁴⁶ *Ibíd.* (p. 68)

1.4.2.4. CARACTERÍSTICAS DE LO SUBLIME

En el segundo apartado y referente a las pasiones causadas por lo sublime, el autor menciona los diferentes elementos y sentimientos que provocan ésta emoción en el espectador. Inicia con lo grande y lo sublime en la naturaleza que provocan *asombro*, y lo define como:

*“estado del alma, en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror (...) la mente está tan llena de su objeto, que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que le absorbe”*¹⁴⁷

Sobre el *temor*, refiere que al ser percibida la posibilidad de dolor o muerte, se asimila como miedo que actúa en la mente como verdadero dolor; por lo que todo lo que es terrible a la vista también es sublime, ya sea esto un elemento de terror, de grandes dimensiones, o que sea peligroso, por ejemplo animales salvajes, objetos muy grandes, como el océano. Resalta que: *“la idea de dolor es más fuerte que el grado de placer más alto”*.¹⁴⁸

Otro elemento de importancia es *la oscuridad*, (p. 43) debido a que esta idea, cuando se utiliza convenientemente, provoca en la imaginación situaciones que se relacionan al pensamiento de peligro, horror, fantasmas, duendes y elementos similares; establece además que las imágenes *“confusas o inciertas ejercen mayor poder en la fantasía para formar pasiones más grandes, que el que tienen aquellas que son claras y determinadas”*. (p. 46)

Igualmente *la privación*, ya que nuevamente en la *“oscuridad”* (privación de luz), en la *soledad*, y en el *silencio* (privación de sonido), se generan sentimientos que despiertan nuestra desesperación y miedo. (p. 43)

¹⁴⁷ Burke, op. cit. (p. 42)

¹⁴⁸ Ibíd. (p. 42)

El *poder* (p. 48) y la *vastedad* (p. 53) también son sublimes, como en el caso de la grandeza de dimensiones, tanto en longitud, como en altura, al igual que en profundidad. Señala que siempre la altura va a ser menos grandiosa que la profundidad, lo perpendicular tendrá más fuerza para crear lo sublime que un plano inclinado y las superficies rugosas y quebradas parecen más fuertes que las lisas y pulidas.



Imagen 8.- Naufragio de un carguero, William Turner, óleo/tela, 1805-1810, Fundación Calouste Gulbenkian
Fuente.- <http://blogsaverroes.juntadeandalucia.es/geohistoria/tag/13-arte-del-siglo-xix/>

Otra fuente de sublimidad es la “*Infinidad*” que llena la mente con una “*especie de horror delicioso*”, (p. 54) al no encontrar sus límites. También lo es la *dificultad*, (p. 57) así en una obra, cuando parece haber requerido mucho trabajo y esfuerzo, provoca la idea de grandeza, a saber, “*La rudeza de la obra incrementa la causa de grandeza*”. (p. 58) La *magnificencia* (p. 58) es otra causa de deleite, porque se expresa en una gran profusión de cosas, por ejemplo el cielo estrellado.

Al depender todos los colores de la luz, ésta ejerce un papel fundamental en la obra, su opuesto es la oscuridad y estos dos al extremo son motivos de

sublimidad. (p. 59) La luz debe ser fuerte como la del sol, debe moverse aceleradamente, tener una rápida transición hacia la oscuridad, aunque siempre va a tener más poder para lo sublime ésta última; se genera así el poder de los extremos al equiparse su fuerza. (p. 60)

De igual forma el *color* también es fuente de delight, así, hay mayor sublimidad en los oscuros y lóbregos cielos nublados, en la noche en vez del día; estos tienden a ser colores tristes y oscuros, “*como negro y marrón, o muy morado (...)*” pues estos colores provocan melancolía y tristeza. (p. 61)

La *intermisión* (p. 63) también puede aplicarse a la luz que es más tenebrosa cuando se mezcla con el sonido; cuando se prende y se apaga la luz de manera intermitente, acompañada de sonidos inciertos y alarmantes, con olores penetrantes, hedores, son también motivos sublimes que causan efectos similares.

El *sonido* y el *ruido*, la *brusquedad*, también son motivos de sublimidad. (p. 62) Los sonidos excesivos, las músicas estridentes, el griterío de multitudes, el sonido de animales, dejan en la imaginación turbación; de igual manera la intermisión de sonidos también provoca *delight*. Así, un sonido bajo, tembloroso e intermitente, aumenta en la noche nuestro terror porque pensamos en lo peor que nos puede pasar; “*y de ahí que la incertidumbre sea tan terrible*”. (p. 63)

Finalmente el *tacto* (p. 66) se relaciona directamente con el dolor, no existe idea más sublime que la del dolor corporal, la angustia y el tormento permanente de que esto no nos suceda. Concluye en esta sección con la idea de que la autoconservación relacionadas con el dolor, es una de las emociones afectivas más fuertes que se pueden provocar, “*y que ningún placer derivado de una causa positiva le pertenece*”. (p. 66)

1.4.2.5. CARACTERÍSTICAS DE LA BELLEZA

En el tercer apartado que trata sobre la belleza, Burke la define como:

“aquella cualidad o aquellas cualidades de los cuerpos, por las que éstos causan amor o alguna pasión parecida a él. Límite esta definición a las cualidades meramente sensibles de las cosas (...).”

(p. 67)

Completa esta idea al decir que la pasión: “(...) no es hija de nuestra razón, por cuanto nos sorprende sin ninguna referencia a su uso, e incluso cuando no se puede discernir ningún uso (...)”, (p. 83) trata así, de demostrar en su estudio que la proporción, la perfección, la virtud, la adecuación, entre otras normas, no son causa de belleza como había mantenido la concepción tradicional clasicista.

Afirma que: “(...) la belleza no es una idea que se puede medir, ni tiene nada que ver con el cálculo y la geometría”, (p. 68) demostrando que los elementos naturales como las flores, los árboles y las plantas, no guardan una ley de proporción en particular, al igual que los animales y la especie humana. (ps. 68-83)

Así, desmentida la tradición, analiza las diferentes causas por las que él cree que los objetos son bellos; resalta el hecho de que *“la belleza es una cosa que afecta demasiado para no depender de algunas cualidades*



Imagen 9.– Una vista de una ciudad a lo largo del Rin. Andreas Schelfhou, oleo/tela, 1841.

Fuente.– <http://wdb.ugr.es/~agamizv/?paged=19&cat=6>

positivas”. Para él, la belleza es: “*alguna cualidad de los cuerpos que actúa mecánicamente sobre la mente humana mediante la intervención de los sentidos*”. (p. 83-84) Con estos criterios, postula como características específicas que definen a un objeto bello:

- Ser comparativamente *pequeño*, porque la naturaleza humana se inclina a encontrar agradable lo pequeño. (p. 84)
- *Lisura*, pues cualquier objeto liso es más agradable que el que tiene irregularidades. (p. 85)
- *Variación gradual*, que presenta variedad en la dirección de las partes, pero sin sectores angulares, sino entrelazados. (p. 85)
- *Delicadeza*, sostiene que: “*un aire de robustez y de fuerza es muy perjudicial para la belleza*”. (p. 86)
- *Color*, debe ser limpio, no muy fuerte, los más suaves de cada gama, y si son claros, brillantes o resplandecientes, conviene tener diversidad. (p. 88)

Paralelamente analiza otros aspectos como:

- *La fisonomía*, que “*debe expresar cualidades gentiles y amables*”. (p. 88)
- *La mirada*, en que debe destacar su claridad, sin desviaciones en su representación y sin tender a representaciones geométricas. (p. 89)
- *La fealdad*, aclara que es opuesta a la belleza, pero no es opuesta a la proporción y adecuación, por lo que puede tener “*una perfecta disposición para cualquier uso*” por lo que es compatible con la idea de sublime. (p. 89)
- *La gracia* relacionada a la postura y al movimiento, que debe ser tranquilo, con redondez y delicadeza de actitud. (p. 90)
- *La elegancia* se refiere a los cuerpos compuestos “*de partes lisas y pulidas sin presionarse, sin mostrar ningún aspereza o confusión*”, pero de modo regular, que no imiten un objeto de la naturaleza; *la especiosidad* es cuando estos

mismos cuerpos tienen grandes dimensiones. (p. 90)

- *Lo bello al tacto*, alude a los objetos que oponen ligera resistencia al movimiento a lo largo de la superficie (liso), o a la presión de las partes (suave), presentando continuamente variación de su superficie, pero sin variar repentinamente de dirección. Por esto las formas geométricas angulares no son bellas al tacto. (p. 91)
- Sobre lo bello de los sonidos destaca que deben ser claros, suaves, sin transiciones violentas, ni mucha variedad, porque lo contrario “*excitaría pasiones repentinas y tumultuosas*” relacionadas con lo sublime. (p. 93)

Así, en una representación visual, todos los elementos mencionados provocan belleza.

En el cuarto apartado, establece las causas eficientes de lo sublime y lo bello, al respecto trata de dar una explicación fisiológica sobre el origen de estas ideas y constituye “*la parte teóricamente más inconsistencia de la obra y, por ello, la que le ha supuesto a Burke los mayores reproches. Pues aquí se nos presentan una serie de teorías un tanto peregrinas (...)*”;¹⁴⁹ tema que no es necesario para la fundamentación teórica que requerimos para el presente estudio, al igual que el quinto capítulo en el que reflexiona sobre lo sublime y la belleza en el lenguaje, relacionado con la poesía.

Finalmente rescatar de sus “*Indagaciones*” que Burke justifica las fuentes relacionadas con lo sublime, debido a las asociaciones anticipadas que pueden surgir en la mente del observador; éstas probablemente se obtienen de la experiencia y de los recuerdos, las cuales deben haber sido naturalmente agradables o desagradables. Por esa razón, al vincular con vivencias pasadas un elemento como la oscuridad, la rudeza, o los colores sombríos, se produce miedo

¹⁴⁹ Cereceda, op. cit. (p. 115)

o terror que se relaciona con la idea de dolor o muerte, lo que resalta la debilidad del sujeto, así, menciona que:

*“la única diferencia entre el dolor y el terror es que las cosas que causan dolor, operan en la mente mediante la intervención del cuerpo; mientras que las cosas que causan terror generalmente afectan a los órganos corporales mediante la actuación de la mente que sugiere el peligro”.*¹⁵⁰

Por lo que lo sublime, se produce al existir un elemento que provoque la tensión de ciertas emociones violentas, concluyendo que *“Un modo de terror o dolor siempre es la causa de lo sublime”.*¹⁵¹

1.4.3 WILLIAM GILPIN (1724-1804)

Este clérigo, profesor y pintor inglés, realiza un relevante estudio sobre lo pintoresco en su libro¹⁵² escrito en 1791, con el nombre de:

*“TRES ENSAYOS sobre LA BELLEZA PINTORESCA, sobre EL VIAJE PINTOESCO y sobre EL ARTE DE ABOCETAR PAISAJES, a los que se añade un poema sobre LA PINTURA DE PAISAJES”*¹⁵³

Gilpin inicia su estudio estableciendo la diferencia entre lo bello y lo pintoresco, término este último que en ese momento no tenía un significado concreto; así los diferencia sugiriendo que son: *“los que son placenteros a la vista en su estado*

¹⁵⁰ Burke, op. cit. (p. 97)

¹⁵¹ Ibíd. (p. 101)

¹⁵² Su primera traducción al español se publicó en 1794, provocando su fama la proliferación de diferentes ediciones hasta el momento.

¹⁵³ Gilpin, op. cit. (p. 47)

*natural y los que lo son debido a alguna cualidad capaz de ser ilustrada por la pintura”.*¹⁵⁴

Al indagar en las causas de por qué un objeto es bello, difiere en muchos aspectos con Burke; por ejemplo indica que en la representación pintoresca y para que un objeto sea bello, no debe ser suave, liso y pulido como sostenía Burke, ya que la idea de claridad (*neatness*) y lisura (*smoothness*), están en contra de la representación pintoresca. (p.59)

Gilpin considera pintoresca la superficie de los cuerpos cuando es áspera, o en su acepción más amplia, rugoso (“*roughness*”), que incluye su contorno, contradiciendo los postulados de Burke. Por eso y al hablar sobre esta categoría aplicada a la representación de un edificio señala:

“si deseamos dotarla de belleza pintoresca, deberemos emplear el mazo en lugar del cincel, tendremos que derribar la mitad del edificio, mutilar la otra mitad y tirar los fragmentos amontonados por los alrededores. En resumen, tendremos que convertir un edificio cuidadosamente acabado en una tosca ruina”. (ps. 59-60)

Refuerza este pensamiento al comentar que existe más placer en un paisaje con asperezas, rudeza, imperfección, inacabados, entre otros elementos claves que



Imagen 10.- Interior de la abadía de Tintern, William Turner, óleo /tela. 1794

Fuente.- <http://vi.sualize.us/mindbreaker/illustration/>

¹⁵⁴ Ibíd. (p. 57)

marcan lo pintoresco, pues “*más nos atrae lo rugoso y asimétrico que la tersura y claridad, porque excita nuestra imaginación*”. (p. 59)

Al hablar del movimiento del cuerpo humano, afirma que la forma es más pintoresca en *movimiento* que estática; (p. 63) al igual que la línea, que es más atrayente con un *trazo libre*. (p. 65) Concreta la idea al señalar que sólo con el trazo libre, decidido y firme del pintor, la técnica es agradable. (p. 66)

Considera que la diferencia en la técnica en la realización de la obra Pintoresca, está en el ingenio del artista al aplicar las líneas, texturas y la cromática, debiendo en la composición unir la diversidad de los elementos pero siempre con objetos toscos, destacando en este enunciado el uso de la variedad. (p. 66-67).

Gilpin alaba los fuertes contrastes, tanto de los “*objetos rudos* como de la luz y de la sombra por el rico colorido que se produce en las irregularidades. (p. 68) De esta idea crea el concepto de “*luz capturada*”, que lo define como “*el golpe de luz sobre alguna parte prominente de una superficie quedando el resto en sombras*”.

Las superficies regulares tienen un color uniforme, sin variedad, pero generalmente en la naturaleza no sucede así, ya que las rocas y el suelo accidentado, presentan variedad por todas partes gracias al color, concluyendo que el pintor debe usar los recursos pintorescos no solo por la ejecución que está realizando, sino porque “*es una exigencia misma de su arte*”. (p. 68)

Los dos apartados siguientes: “El viaje pintoresco” y “Sobre el arte de abocetar paisajes”, Gilpin los dirige principalmente a los artistas.

En el viaje pintoresco, afirma que el objetivo principal de quien lo realiza, es determinar la belleza pintoresca que se encuentra en los objetos de la naturaleza, por lo que se debe observar las cualidades y características de las distintas especies de plantas y árboles, de los animales, e incluso de las figuras humanas, en estas últimas destaca que solo son el ornamento de la escena, las que deben realizarse en rasgos generales, notándose los ropajes y las agrupaciones, pero sin “*exactitud de la forma ni la expresión*”. (ps. 86-87)

Gilpin comenta que uno de los deleites obtenidos del viaje pintoresco es la novedad: “*las expectativas de nuevas escenas que continuamente se revelan y surgen ante su vista*”;¹⁵⁵ y resalta la importancia como objetos pintorescos de las ruinas de la arquitectura antigua (torres, castillos, abadías, arcos góticos, etc.), dotando sus irregularidades de novedad.

El último apartado, “El arte de abocetar”, tuvo una considerable trascendencia en los artistas de la época, lo que es evidente en la aplicación de sus recomendaciones en lejanos lugares como en el continente americano y, porque no, en nuestro pintor decimonónico Joaquín Pinto, llegando su influencia indirectamente por medio de otras fuentes documentales.

Luego de alcanzar “*una idea completa del objeto*”, Gilpin sugiere a los artistas que se debe garabatear su aspecto para recordarlas. La primera indicación que transmite es adoptar el mejor punto de vista para obtener una composición agradable, ya que la selección del encuadre es básica para conseguir una imagen atractiva. De ahí se debe reducir adecuadamente la escena de acuerdo a una escala que la fije en los límites del papel; decidida cual parte del paisaje se va a recrear, se fijan dos o tres puntos principales de referencia que se marcan en el papel y se inicia el dibujo captando los rasgos característicos, es decir sus líneas generales.

Las ideas dominantes conviene fijarlas en el propio lugar porque si se confían a la memoria se perderían con facilidad; el boceto en consecuencia sirve de ayuda de memoria. En el momento en que se compone, el artista puede reubicar ciertos elementos de la naturaleza que sugieran una visión más agradable; así, se pueden quitar o eliminar árboles, lomas, cabañas, ayudados de las luces y las sombras, de ahí que recomiende la ayuda de la tinta china para difuminar las formas.

¹⁵⁵ *Ibíd.* (p. 89)

Cuando se desea que el boceto transmita nuestras ideas a otras personas se puede realizar un boceto más adornado o acabado; estas imágenes provocarán a la fantasía y servirán para recordar la experiencia o, finalmente, para realizar una pintura basada en el recuerdo de esas descripciones. (p. 100-108)

El ensayo de Gilpin, junto con las publicaciones de Uvedal Price, Richard Payne Knight¹⁵⁶ y Humphry Repton, este último con su manual de jardinería paisajística, serán considerados como manuales imprescindibles a fines de siglo, tanto en la ejecución de pinturas, como en la de jardines. (p. 28)

1.4.4. OTROS AUTORES: COZENS

Alexander Cozens (1717-1786) fue un pintor ruso radicado en Londres que en 1785 publicó el “*Nuevo método de ayuda a la creación en la composición del dibujo de paisaje*”.¹⁵⁷ Educado en la estética empirista se identificó con la pintura pintoresca, para la cual creó un nuevo método que consistió en la composición de paisajes por invención.¹⁵⁸ Él artista aseveraba que todas las formas que se requieren en la creación pictórica pueden iniciarse de una mancha, otorgando un valor fundamental a la imaginación en el proceso pictórico, porque las representaciones

¹⁵⁶ Para ampliar información sobre jardines y su relación con lo pintoresco revisar: von Buttlar, Adrian; Soto, Victoria. 1993. *Jardines del Clasicismo y el Romanticismo Editorial*, José Gil (trad.) Nerea, Madrid (p. 25-78); también Hussey, Christopher 2013. *Lo pintoresco. Estudios desde un punto de vista*, Javier Maderuelo [ed.], Biblioteca Nueva, Madrid (ps. 189-266). En su relación con la pintura de paisaje véase: Assunto, Rosario. 1987. *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*. Visor. Madrid. (págs. 37 y ss.); también Waterhouse, Ellis. 1994. *Pintura en Gran Bretaña, 1530-1790*. Editorial Cátedra. Madrid.

¹⁵⁷ Cozens, Alexander. 1785. *A new method of assisting the invention in drawing original compositions of landscape*. Impreso por el Autor y J. Dexwell. Londres. Para revisar un extracto del libro original en versión digital ver: <https://www.fulltable.com/vts/aoi/c/blot/a.htm>. Cozens, Alexander, “*Nuevo método de ayuda a la creación en la composición del dibujo de paisaje*” en Fuentes y Documentos para la Historia del Arte-Ilustración y Romanticismo, Edición a cargo de Francisco Calvo [ed.], Fernando Checa Cremades, Mireia Freixa, Ángel González-García y Pilar Vélez, Gustavo Gili, 1982. Barcelona. (ps. 270-278). Para ver su producción pictórica: Bender, Narim. 2015. *Alexander Cozens. 80 Watercolours and Drawings*. Osmora Inc. La versión digital se puede visualizar en: https://books.google.es/books?id=Mt5ICAAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Alexander+Cozens.+80+Watercolours+and+Drawings&hl=es&sa=X&ved=0ahUKewjT11OF5p_JAhWGOxQKHVR9BloQ6AEIHDA#v=onepage&q=Alexander%20Cozens.%2080%20Watercolours%20and%20Drawings&f=false

¹⁵⁸ Cozens, op. cit. (p. 271)

de la naturaleza pueden basarse en la realidad o en la imaginación, asumiendo más valor las que proceden de la propia subjetividad del artista.

El pintor sugería en su libro que para alcanzar un acercamiento directo con la naturaleza, lo primero que se debía hacer era una serie de manchas aparentemente casuales pero con cierto orden, y que a partir de ahí se realizaba la composición con base en la sencillez, tomando imágenes individuales que se encuentran dispersas en la naturaleza pero creando una unidad de carácter. (p. 271)

Afirmaba también que no se debía gastar demasiado tiempo en copiar las imágenes de otros e incluso de la misma naturaleza porque debilitaba la imaginación, debiendo dar cabida a la libre creación. Así, para él, esbozar era llevar las ideas de la mente al soporte, mientras que manchar en cambio permitía hacer diferentes representaciones y figuras en papel por medio de formas casuales sin líneas, mostrando las ideas de la mente pero de acuerdo a la realidad, ya que el aspecto de la naturaleza no se distingue por líneas sino por sombras y color, por lo que “*esbozar es delinear ideas, manchar las sugiere*”. (p. 272-274)

Con esta finalidad al inicio de sus teorías utilizaba tinta clara y poco a poco implemento el uso de la tinta negra y del papel transparente que el mismo elaboraba, especificando en su libro el procedimiento para fabricarlo. Por su afinidad con esta técnica también alcanzó fuerza el uso de la acuarela, por la facilidad que prestaba para mediante su difuminación componer los paisajes, dejando de ser los esbozos elementos auxiliares para convertirse en pinturas autónomas. (p. 273)

1.5. ALGUNOS APUNTES SOBRE EL ROMANTICISMO.

La estética empirista inglesa desempeñó un papel fundamental en el arte decimonónico ecuatoriano, influyó además en los artistas de la época ciertos preceptos del Romanticismo, razón por la cual se considera oportuno revisar sintéticamente sus postulados más importantes.

Es nuevamente en Inglaterra, a mediados y fines del siglo XVIII, donde nace el romanticismo, que se extenderá a Alemania y según Puig, “*desde allí y en dos oleadas casi sucesivas (1796-1802 y 1815-1830) pero con múltiples diferencias entre ellas, al resto de Europa, hasta llegar a Latinoamérica y los EE.UU*”.¹⁵⁹

Este estilo surge como una reacción crítica y subjetiva, ante la rigidez y “*absolutismo*” de las normas y reglas establecidas por la razón ilustrada, que mantenían su hegemonía como la única fuente correcta de conocimiento en las diferentes disciplinas del saber (filosóficas, antropológicas, históricas, artísticas, morales y éticas), por lo cual abarcó todas las ramas de la creación artística sobre todo la pintura, destacando por lo radical de sus alcances el Romanticismo¹⁶⁰ Alemán.

¹⁵⁹ Puig, op. cit. (p. 46)

¹⁶⁰ Debido al alcance internacional que tuvo el romanticismo la bibliografía que existe de su desarrollo, ideología, poética y características, es muy amplia, muchos de estos textos especializados en los diferentes ámbitos locales; como el interés de la presente tesis, no es el profundizar en este tema, se resume a continuación algunos de los textos básicos para el acercamiento a este estilo: Arnaldo, Javier [antol. y ed.]. 1987. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Tecnos. Madrid; Honour, Hugh. 1981. *El Romanticismo*. Alianza, (varias reed.). Madrid; Béguin, Albert. 1978. *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el Romanticismo alemán y la poesía francesa*, Fondo de Cultura Económico, (varias reed.). Madrid; Abrams, M.H. 1992. *El Romanticismo: tradición y revolución*. Visor. Madrid; De Paz, Alfredo. 1991. *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*. Tecnos. Madrid; Arnaldo, Javier. 1990. *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*. Visor. Madrid; Ballester, Manuel. 1990. *El principio romántico*. Anthropos. Barcelona; Argullol, Rafael. 1983. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Plaza & Janés, Barcelona; Argullol, Rafael. 1990. *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Destino, (varias reed.). Barcelona; Marí, Antoni. 1989. *Euforión. Espíritu y naturaleza del genio*. Tecnos. Madrid. (ps. 127-196); Vercellone, Federico. 2004. *Estética del siglo XIX*, A. Machado Libros. Madrid. (ps. 15-69).

El artista expresa su emotividad a través de la obra de arte, exaltando la naturaleza, el sentimiento, el individualismo y la pasión.¹⁶¹ Así se impone el sentimiento, la sensibilidad, y la libertad, reafirmando la cultura del YO “*frente a los postulados mecanicistas ilustrados*”.¹⁶²

La diferencia básica, entre: la concepción de la imaginación en el empirismo y el Romanticismo, consistió en que la primera consideraba la mente como un receptor pasivo en la que sólo se puede imaginar lo que antes se ha percibido, y en consecuencia, a la actividad artística como una habilidad para combinarlas.

La imaginación romántica entendió en cambio que el arte era una fuerza mental con el poder de crear imágenes; es decir, la imaginación desligada de la memoria pasa a tener ahora una facultad creadora y no meramente reproductora o reorganizadora. Por esa razón la imaginación era una actividad mental que abría las puertas de los misterios de la vida y su existencia, pues la mente tiene la fuerza para crear imágenes que nunca ha visto y que han salido de su creatividad.

El artista tenía la libertad de poder reunir en su obra elementos de diferentes etapas, lugares, etc., a fin de hacer la representación “*más agradable*”, cambiando o componiendo la naturaleza a su antojo mediante el poder de la imaginación, creando un paisaje que, inspirado en el natural, era cien por ciento ficticio.¹⁶³

De igual forma, tenían especial predilección por las ruinas, por lugares que presentan imperfecciones, rugosidades (*roughness*); además llevan las ideas empiristas a sus extremos, al identificar por ejemplo, el día con la vida, y la noche con la muerte, llegando a relacionar el paisaje con un espacio espiritual, con un sentimiento panteísta de la naturaleza.

¹⁶¹ Yáñez, op. cit

¹⁶² Puig, op. cit. (p. 47)

¹⁶³ Yáñez, op. cit.

Uno de los aspectos claves en la concepción del romanticismo, base filosófica de varias de sus ideas, fue la percepción de la naturaleza ya no como un elemento planificado como en el clasicismo, armado y concebido independientemente; ahora se la entiende como un organismo vivo, en el que cada elemento es la totalidad de sus partes, las hojas no pueden existir sin sus ramas, sin el tronco y sin la tierra; todo depende de los demás elementos y no existe el uno sin el otro.

Resume estas ideas el concepto de *lo orgánico* entendido como la (inter)conexión dinámica entre las partes y el todo, idea que no se aplica solo a la naturaleza sino al mundo físico, en consecuencia se relaciona al hombre como parte de la colectividad, los pueblos como parte de sus historias, al ser humano como parte de lo Absoluto, y éste con Dios; surgiendo una cadena de mutuas y recíprocas influencias en donde todo está en conexión con todo, conformando así una unidad superior que es, propiamente, la Totalidad.¹⁶⁴

Pero este organismo vivo es cambiante y crece o continúa por el lugar en el que decide hacerlo, por lo que no hay reglas fijas, todo es posible; estos cambios crean diversidad, novedad, se figuran mundos nuevos y el límite es la imaginación. Así, el romanticismo se centró en la idea de que la naturaleza y las cosas son medios para llegar a mundos supra naturales; llegando el artista a lo eterno, a lo infinito, realizando por esta razón como valor supremo, la imaginación; valor que le permitía conectar las formas particulares como la naturaleza y el mundo, con lo universal, es decir “*conectar al sujeto con el todo*”.¹⁶⁵

Al respecto Blake considera que al identificar la imaginación con Dios; ya no el “*Dios cristiano*” sino un ente cósmico, se genera “*la imaginación como una gracia*”

¹⁶⁴ Puig, op. cit. (p. 47)

¹⁶⁵ Martínez, Leopoldo. *El paisaje: el Romanticismo como búsqueda de lo sobrenatural, de lo trascendental, de la divinidad en la naturaleza*. Tesis de Master. Universidad de Valencia. [Digital] 2007 [Citado: 08 25, 2015.] <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/12541/TESINA%20FINAL%20DE%20M%C3%81STER%2007.pdf?sequence=1>, op. cit. (p. 50)

infinita y atemporal que, frente a la naturaleza finita y temporal”, es una creación divina; puesto que al operar nuestra imaginación, Dios en nuestro espíritu es quien está creando esa imagen, por lo cual: “cualquier acto de creación que resulte de la imaginación, es divino”.¹⁶⁶



Imagen 11.- Expulsión del Paraíso. Thomas Cole, óleo/tela, 1828.

Fuente.- <http://isidremonesart.blogspot.com/2014/12/joseph-mallord-william-turner-la.html>

Múltiples fueron las diferencias que tomó el romanticismo en cada lugar, presentando como rasgos comunes en la pintura, los siguientes aspectos:

- Al ser el color un elemento más cercano al sentimiento, se impone sobre el dibujo.
- “(...) Luz y color, anularán en ocasiones la forma, prefiriendo la técnica de manchas más que el trabajo minucioso”.

¹⁶⁶ Addison, op. cit. (p. 73)

- Se prefiere las posiciones “*dinámicas, diagonales y convulsas*” y composiciones en base a figuras geométricas complejas.
- A más del óleo se utiliza la acuarela.

“En este punto, conviene subrayar que la prolija producción teórica- estética, no exenta de una extrema densidad conceptual”¹⁶⁷ que el romanticismo alemán desarrolló, tendrá una influencia fundamental en los diferentes contextos geográficos en los que impuso su presencia.

“Ya no hay — como postulaba el clasicismo — unas reglas generales que sirvan de patrón o medida con las que poder juzgar a una obra, ya que cada obra es única e irrepetible en su radical singularidad”.¹⁶⁸

Ante estos argumentos se entendía que tampoco debían existir reglas fijas que dictaminen cómo y de qué manera debían realizarse las obras de arte, aludiendo que es el propio artista por medio de su “*genio productivo*”, quien establecía su propia poética creativa, “*ya que, todo acto de creación es al tiempo un acto de conocimiento, de acceso a la verdad; de hecho, belleza y verdad conforman una unidad en la que, es la primera la que constituye a la segunda*”. (p. 48)

Se centran ahora los debates en “*las experiencias del propio creador, ahora entendido como un sujeto activo y no perceptivo - pasivo*”.¹⁶⁹ Así, el arte deja de ser mimético, para convertirse literalmente en una “*revelación*” sentimental; el artista tomará los elementos naturales para, mediante su “*genio*”¹⁷⁰ creativo,

¹⁶⁷ Puig, op. cit. (p. 46)

¹⁶⁸ Ibíd. (p. 47).

¹⁶⁹ Bozal [ed.], op. cit. (p. 257)

¹⁷⁰ Para la estética empirista la obra era “*sublimada por la imaginación*”, presentando en éste punto una clara diferencia con el Romanticismo.

sublimar su creación por medio de su propia sensibilidad, que tiene su origen en el “*alma*” y en “*Dios*” generador de todo lo existente (en la acepción pietista).¹⁷¹

A este respecto, es importante considerar el concepto de genio¹⁷² relacionado con el artista, que es el que debe “*plasmarse plenamente en su creación para así transmitir al espectador su propio sentimiento interior* y despertar en él las más intensas pasiones”, alejando este criterio del concepto que postulaba la estética clásica que entendía al genio como “*la razón sublimada*”. Así, el genio es “*la fuerza productiva, creadora y formadora*”, características que le distinguen en todo el Romanticismo.¹⁷³

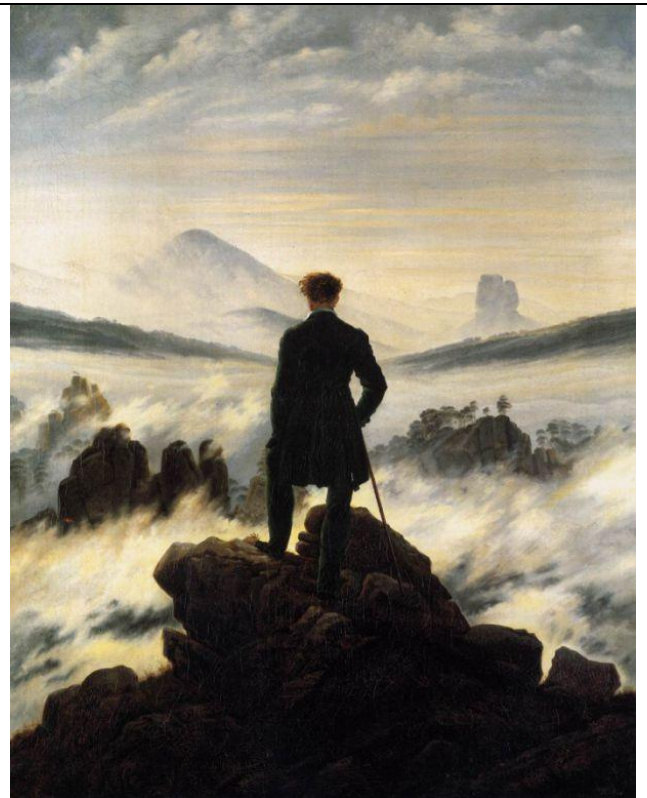


Imagen 12.- El caminante sobre el mar de nubes. Caspar David Friedrich, óleo/tela, 1818, Kunsthalle de Hamburgo.

Fuente.- <http://www.alemaniaparati.diplo.de/Vertretung/mexiko-dz/es/04-Cultura/Artes/Paseantenubes.html>

¹⁷¹ Puig, op. cit. (p. 48)

¹⁷² El concepto de genio fue desarrollado por primera vez por Jean Baptiste Dubos, en su libro *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura*, en donde da la definición del término en general, para luego enfocarse sobre el genio que hace a los pintores y a los poetas. Se extiende en la II parte de su libro, por aproximadamente 11 subcapítulos para tratar temas relacionados con su formación, características fisiológicas, etc. (ps. 207-248), volviendo a enfocarse en el “*genio*” de modo general en otros ítems del libro. Es importante rescatar el carácter innato que Dubos atribuye al genio, y la diferencia que el encuentra entre el genio y el artesano. Para profundizar en el tema ver: Dubos, Baptiste. 1719. *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura*. Piñero Ricardo [ed.] Josep Monter [trad.]. Colección estética & crítica N° 25. Edición del 2007. Valencia.

¹⁷³ Fue el grupo alemán “*Sturm und Drang*” a fines del siglo XVIII, quien tuvo una influencia fundamental en el desarrollo del romanticismo; llevando el concepto del “*genio artístico*” a su máxima expresión, al promover entre las características del movimiento romántico, el culto en torno a su figura. (p. 7) Según Herder, uno de los mentalizadores del grupo alemán, “*la importancia de una obra de arte radicaba no sólo en su belleza, sino en el hecho de constituir una expresión de su creador, el cual, de manera consciente o inconsciente, reflejaba en su obra su*

En este contexto, la pintura de paisaje romántico parte de una visión sentimental y contemplativa de la naturaleza: “*completamente exenta de cualquier finalidad práctica y/o utilitaria*”. (p. 12)

El paisaje fue el elemento utilizado por los artistas de esta tendencia, porque:

“la mente romántica está tan insaciablemente — y tan infructuosamente — anhelante de alcanzar la totalidad y la unicidad que erige el espíritu de la Naturaleza en el genuino representante estético de su ansia: ésta es la razón de que el paisaje, cada vez más importante desde la crisis renacentista, se constituya en la principal manifestación de la pintura romántica”.¹⁷⁴

Para éste tipo de pintura del romanticismo, se puede mencionar que: el paisaje generalmente desprovisto de figuras, se convierte en protagonista, “*causando una doble sensación de melancolía y terror (...) se hace trágico, (...) los horizontes se abren hacia el Todo y hacia la Nada con la abrupta alternativa de una sinfonía heroica*”.¹⁷⁵

Para el pintor romántico la realidad era modelada por la creatividad de una “*mirada interior. Una ruina, una montaña, un atardecer, o un huracán debe evocar*

propia actitud de vida”. (p. 9) Empezando el espectador a buscar congruencia entre la producción artística con la forma de vida del artista; interesando no sólo el talento creador, “*sino la esencia total del artista*”. (p. 9) Varios autores de la época desarrollaron el concepto del genio artístico, surgiendo todo un culto en torno a él. Las ideas y cualidades que lo definían eran: “*la invención, la subjetividad del artista, la valoración de lo inexacto en la obra de arte, la imaginación, el sentimiento, las pasiones, la naturaleza creadora del genio, la exaltación y liberación provocada por lo sublime, la originalidad, la exaltación de lo anormal, lo enfermo y la locura, el arte como expresión de la actitud de vida, el genio como talento innato y la voluntad creadora*”. (p. 12) Tomado de: ¹⁷³ Ramírez, Susana. *La conformación del concepto del genio de la modernidad*. Academia [Digital] 2015 [Citado: 13 09, 2015.] http://www.academia.edu/547445/La_conformaci%C3%B3n_del_concepto_del_genio_de_la_modernidad (p. 4)

¹⁷⁴ Martínez, 2007 op. cit. (p. 39)

¹⁷⁵ *Ibíd.* (p. 40)

y, por tanto, reflejar plásticamente, no fenómenos orográficos o climatológicos, sino estados de la subjetividad.¹⁷⁶

Para los románticos las formas más simples podían hablarles, expresarles sentimientos e ideas, sin que interviniera la cultura: *“soñaban con crear por medio del paisaje un arte que fuera personal y objetivo, original e inteligible, un lenguaje que no fuera discursivo sino evocativo”*.¹⁷⁷

Posiblemente es Carl Gustav Carus,¹⁷⁸ quien mejor resume en sus cartas realizadas entre 1815 y 1824, la importancia trascendental y el significado que la pintura de paisaje tuvo para el Romanticismo alemán.

Uno de los conceptos que enuncia en sus cartas es el del Erdlebenbild¹⁷⁹, por el cual afirma que:

“el pintor, como el naturalista, no debe concebir la naturaleza como una entidad inmutable, sino como un gran organismo vivo. De este modo, el pintor, a través de la contemplación, participa de una búsqueda mística más allá del mero goce estético”.¹⁸⁰

Además señala que el artista debe tener un *“propósito puro ante la naturaleza”*, es decir, *“desinterés ante la naturaleza”*: *“el artista ha de verse como recipiente*

¹⁷⁶ Martínez, 2007, op. cit. (p. 41)

¹⁷⁷ Ibíd.

¹⁷⁸ Carus, Carl Gustav. 1835. Cartas y anotación sobre pintura de paisaje. Diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción. Arnaldo, Javier [ed.]. Visor, (varias ed.) 1992. Madrid. La primera publicación se realizó en 1831 con el título Nueve cartas sobre pinturas de paisaje, en 1835 se publicó una segunda edición con una carta más, numerosos apéndices y bajo el magisterio de Goethe.

¹⁷⁹ Traduciendo Erdlebenbid como “<<imagen geobiográfica>> o cuadro <<geovivencial>>.” Tomado de Silvestre, Federico. 2013. *Los pájaros y el fantasma. Una historia del artista en el paisaje*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca. (p. 126)

¹⁸⁰ Arte Historia, op. cit.

sagrado que debe permanecer sin mácula y libre de toda impureza, bajeza y arrogancia”.¹⁸¹

Menciona también la relación *sentimental y/o estética* que existe entre el arte y la naturaleza,¹⁸² por la que el arte se convierte en el “*mediador entre el ser humano y lo infinito*” permitiendo nuestro acceso al *alma del mundo*, a la totalidad, al infinito, “*dotando de sentido a la experiencia humana*” porque la Naturaleza es parte de un todo y nos remite a lo Universal.¹⁸³

Para alcanzar la esencia de la obra romántica, “*el conocimiento científico de la Naturaleza*” debe ser transformado por la “*experiencia del sentimiento*”, es decir la “*experiencia estética*” se obtendrá de nuestra “*propia subjetividad*”. (p. 50)

Carus resalta a la vez la “*libertad de creación del artista*” al oponerse a la tradición clásica de las reglas y pidiendo al artista solamente que “*sea fiel a su sentimiento ante la naturaleza (ideal de belleza), en definitiva, que tenga estilo*”, logrando armonía en la obra por medio de proveerle “*de sentido y veracidad*”. (p. 50)

¹⁸¹ Carus, op. cit. (p. 69)

¹⁸² Puig, op. cit. (p. 49)

¹⁸³ *Ibíd.*

CAPÍTULO II

QUITO, LA REALIDAD LOCAL

2.1 LA TRADICIÓN: DE LA NATURALEZA AL PAISAJE EN QUITO

Como se mencionó en el prefacio del presente estudio, en el país son escasas las publicaciones que centran su atención en el estudio de la pintura de naturaleza y el paisaje de influencia europea, realizados en el ámbito local en el período virreinal y en la primera mitad del siglo XIX; se enfocan aquellas existentes en la segunda mitad de siglo y directamente en el tema histórico del paisaje.¹⁸⁴ En estos últimos años solo Kennedy parcialmente,¹⁸⁵ y específicamente Puig en una reciente publicación sobre Rafael Troya,¹⁸⁶ tratan sobre el tema estético¹⁸⁷ en el paisaje decimonónico.

¹⁸⁴ Una excepción es la publicación multidisciplinaria que realizó en estos años el Museo de la Ciudad, como respaldo teórico de la exposición *Escenarios para una patria: Paisajismo Ecuatoriano 1850 – 1930*, con una pequeña inclusión al tema de la estética, realizado por: Kennedy, Alexandra (coord.) 2008. En “Serie documentos Museo de la Ciudad. N° 12. Imprenta Noción. Quito. Son importantes además los estudios relacionados con el paisaje, como: Holl, Frank [ed.]. 2001. *El Regreso de Humboldt*. Exposición en el Museo de la Ciudad, Imprenta Mariscal. Quito. De igual forma el estudio del principal pintor de paisaje del período, Rafael Troya: Kennedy, Alexandra. 1999 *Rafael Troya (1845-1920)*, *El pintor de los Andes Ecuatorianos*, Ediciones del Banco Central del Ecuador, Imprenta Trama, Quito. y desde la perspectiva biográfica: Jurado, Fernando. 2010. *Luis A. Martínez. Ediciones del Banco Central del Ecuador. Quito.*

¹⁸⁵ Kennedy, Alexandra. *Identidades y Territorios, Paisajismo Ecuatoriano del siglo XIX*. Antología [Digital] s.f. [Citado: 03 15, 2015.] http://alexandrakennedytroya.weebly.com/uploads/6/9/2/5/6925372/identidades_y_territorios.pdf. La Dra Kennedy especifica que este documento está basado en el artículo “*La percepción de lo propio: paisajistas y científicos ecuatorianos del siglo XIX*”, que lo escribió para la exposición: *El regreso de Humboldt*, curada por Frank Holl, mencionado en la nota anterior, el cual fue ampliado y modificado para el proyecto intitulado Territorios e identidades (Ecuador, Perú y Colombia)

¹⁸⁶ Puig, op. cit.

¹⁸⁷ Paladines analiza la historia del pensamiento filosófico en el Ecuador desde la ilustración y trata sobre el pensamiento estético del XIX en términos generales. Para un análisis del tema ver: Paladines, Carlos. 1990. *Sentido y trayectoria del pensamiento ecuatoriano*. Ediciones del Banco Central del Ecuador. Quito.

En los tres siglos en que se desarrolló el período virreinal en San Francisco de Quito, debido a su aislamiento natural, la vida conventual y el orden religioso marcaban el movimiento de la sociedad; siguiendo la moda de la metrópoli, pero con un marcado atraso, e incluso posteriormente, estancamiento,¹⁸⁸ recibiendo influencias principalmente de España, Italia y Flandes, difundidas por las órdenes religiosas y la misma España. Así, diverso fue el proceso que la pintura siguió influenciada directamente por el arte europeo; de hecho y hasta hace pocos años la idea general era que el tema religioso fue el único representado, con la salvedad aislada de retratos de donantes y obispos.¹⁸⁹

Actualmente y gracias a las investigaciones de Ángel Justo Estébaranz,¹⁹⁰ se reescribe la historia artística ecuatoriana, con lo cual se evidenció en el período, un desarrollo en temática e intereses similar a otras ciudades de importancia del territorio hispanoamericano, con la presencia, aunque menor, de pinturas mitológicas, retratos, pintura de naturaleza, países, bodegones y temas profanos, en contraposición a la abundancia del tema religioso.

Kennedy al referirse a la representación de la naturaleza en el período menciona que: “*el paisajismo constituyó en Quito un género casi inexistente (...)*”

¹⁸⁸ En la representación religiosa la prohibición de difundir imágenes, según Male, “*que puedan confundir a los simples de espíritu*”; evitar toda impureza o formas de carácter provocativo; en resumen, el evadir la representación de todo tema inútil para que nada desvíe “*al cristiano de su piadosa meditación*”, fueron los principales preceptos que guiaron al arte, indicando claramente que “*todo lo que no sirva a este fin, debe ser alejado, ya que es la grandeza del evangelio lo que debe emocionarnos, y no la belleza de la naturaleza*”. Imponiéndose en buena parte de la representación barroca el tenebrismo, siguiendo estos preceptos, tendencia que convivió con otros estilos en el siglo XIX. Tomado de: Male, Emile. 1985. *El Barroco*. Ediciones Encuentro, Madrid. (p. 27)

¹⁸⁹ Aspecto mencionado en muchas las ediciones de arte virreinal publicadas por el Padre Vargas, José Gabriel Navarro, y otros historiadores, que mantenían esta tesis hasta el año 2011. Entre los impresos que se pueden revisar sobre el arte virreinal tenemos de Vargas, José: - 1977. *Arte Ecuatoriano*. Salvat. Vol. 2. Navarra; 1965. *Historia de la cultura ecuatoriana*. EC: Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito; - 1960. *El Arte Ecuatoriano*. Biblioteca Ecuatoriana Mínima. s.f. La Colonia y la República. Puebla, MX: J.M. Cajica Jr. México. De igual forma de Navarro, José: - 1991. *La pintura en el Ecuador del siglo XVI al XIX*. Dinediciones. Quito; - 2007. *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador*. FONSA. 2da. ed. Trama. Vol. I. Quito. De Kennedy, Alexandra [ed.]. 2002. *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII – XIX*. Editorial Nerea. Hondarribia.

¹⁹⁰ Estébaranz, Ángel Justo. 2011. *Pintura y Sociedad en Quito en el Siglo XVII*. PUCE. Quito. (p. 43)

constituyendo paisajes de representación decorosa”.¹⁹¹ En este punto se debe considerar que la historiadora con el término “*paisajismo*” designa a la pintura de naturaleza en la época, al respecto vuelve a utilizar este epíteto al recalcar su uso en lo que denomina “*representación decorosa*”.

Esta afirmación es cierta sólo en el segundo punto, porque a la capital de la Real Audiencia sí llegaron representaciones de naturaleza como las “*escenas de Flandes y Holanda*” que Estébaranz ubicó en los documentos de dote del capitán Andrés de Amaral en el siglo XVII, y en los que se menciona el nombre “*países de flandes*”,¹⁹² que a criterio del historiador, pudieron llegar comercializados por el taller de la familia belga Forchondt, uno de los más populares productores y mercaderes del siglo que negociaban sus obras y las de otros maestros, como originales o reproducciones a gran escala.

“serán los flamencos quienes reivindiquen el paisaje de modo que será muy común observar en un cuadro flamenco una escena que siempre remite al paisaje, bien sea a través de una ventana, bien porque se desarrolle efectivamente al aire libre”.¹⁹³

Adicionalmente, Estébaranz encontró en diversas fuentes documentales de la época que describen las posesiones de los quiteños del siglo XVII, datos como la presencia de pinturas “*de países...hechura de España*”,¹⁹⁴ “*pinturas romanas*”, entre otras alusiones a representaciones de naturaleza, debiendo existir un uso similar en la centuria siguiente.

¹⁹¹ Kennedy, Alexandra. 1997. “*Escultura y Pintura Barroca en la Audiencia de Quito*”. Barroco Iberoamericano de los Andes a las Pampas. Lunweg editores S.A. Barcelona. (p. 299)

¹⁹² Estébaranz, op. cit. (p. 72)

¹⁹³ Cartategui, et al., op. cit (p. 11)

¹⁹⁴ Estébaranz, op. cit. (p. 69)

En muchos casos, se cita el número doce o cuatro en las obras, o específicamente se da el nombre de “doze meses del año” o “*quatro tiempos del año*”,¹⁹⁵ los que se refieren a los meses y a las estaciones; obras muchas de ellas de procedencia europea, o que se trabajaron en la ciudad inspirados en grabados o imágenes que se reproducían, no reflejando la naturaleza real.

Según Estébaranz, como tema pictórico también se nombran cuadros de los cuatro elementos “*fuego, agua, aire, tierra*”, (p. 71) al igual que pintura de “*montería*” (p. 69) es decir, con escenas de cacería, obras que no han llegado físicamente a nuestro siglo.

También se registra la presencia de estampas,¹⁹⁶ muchas de ellas de procedencia flamenca, al igual que las pinturas mencionadas: “*dos países de flandes*” o “*cuatro paisajes de flandes*”.¹⁹⁷ Lastimosamente no se especifica a qué tipo de “paisajes” se refiere, siendo usual en el arte flamenco, de acuerdo a lo comentado en el subcapítulo del desarrollo de la pintura de Naturaleza y Paisaje en Europa, el uso de marinas, combates, acontecimientos históricos, alegorías, etc.; lo que resumiendo, demuestra nuevamente la existencia del tema en las viviendas quiteñas.

Éstas representaciones denominadas en la época como paisajes, se realizaban sin apuntes del natural, por lo que su morfología estaban completamente estereotipados, ya que “*la forma de las rocas, aristadas y sin vegetación, las ciudades en la lejanía, almenadas y coloreadas, los árboles en forma de pluma,*

¹⁹⁵ *Ibíd.* (p. 70)

¹⁹⁶ Muchas de las estampas llegaron de Amberes, que se convirtió en el centro editorial y de impresión de obras de arte más importante de Europa, se difundieron entre otros artistas: Pedro van der Borch, Martín de Vos, Galle, los Hermanos Wierix, Jan Collaert, entre otros.

¹⁹⁷ Estébaranz, *op. cit.* (p. 72)

con troncos delgados y largos, etc.”,¹⁹⁸ correspondían a un repertorio estructural ya establecido.

En muebles también se identifican representaciones de pintura de flora y naturaleza, en ocasiones compartiendo el espacio con temas religiosos y profanos como paisajes campestres, escenas de cacería, entre otros.¹⁹⁹

Con la denominación “*países fruteros*”,²⁰⁰ se alude a la combinación del uso del bodegón (fruteros) con el tema natural, se refiere posiblemente a escenas naturales, incluso costumbristas, sobre las que se colocaba a modo decorativo un recipiente con frutas en la parte superior, como se observa en el espaldar de una silla del siglo XVII, en la que sobre el tema costumbrista de un toro embistiendo al torero, se ubica un frutero, como complemento de la escena.²⁰¹

Entre lo común y tradicional que se desarrolló en el período virreinal, y con la finalidad de realizar un paralelismo con lo referido al inicio de la tesis sobre la historia de la naturaleza en Europa, resalta en la ciudad como uno de los ejemplos de la utilización temprana del *Locus Amoenus* (lugar agradable), algunas de las pinturas de la colección de dieciocho telas ubicadas en el artesanado del sotocoro y nártex de la iglesia de San Francisco, realizados probablemente en la primera mitad del siglo XVII.²⁰²

¹⁹⁸ Cartategui, et al., op. cit. (p. 12)

¹⁹⁹ Comentario de la autora en base a la observación del mobiliario virreinal.

²⁰⁰ Estebaranz, op. cit. (p. 73)

²⁰¹ Sillón de brazos del siglo XVII con soporte de cuero repujado y policromado de la colección del Museo de Arte Colonial - Quito.

²⁰² Fechadas por el historiador José Gabriel Navarro en 1550; si nos fiamos de su aspecto estilístico corresponden a la segunda mitad del siglo XVII, pero si recurrimos a fuentes documentales, la doctora Susan Webster, refiere en los últimos descubrimientos históricos que ha realizado de la iglesia de San Francisco, que al invertirse la ubicación de la edificación en la tercera construcción que es la actual; el trabajo de decoración interno de este sector se realizó entre 1620 – 1650, precisando incluso que en 1627 los franciscanos celebraron un contrato con el dorador Marcos Velázquez, “*para dorar y policromar... el asiento del coro.. hasta la rrexa de arriua con los Santos que estan en ella*” (p. 93). Se desconoce si el texto encontrado en referencia al coro, incluye las pinturas del artesanado inferior, pero si fueron realizadas en esas fechas, se verifica el interesante uso de la cromática del autor. Tomado de: Navarro, José.



Imagen 13.- La Tentación, Serie “la Creación”, anónimo, óleo/tela, siglo XVII. Sotocoro de la iglesia de San Francisco.

Fuente.- <http://colonialart.org/archives/subjects/old-testament/the-genesis-through-the-patriarchs/the-creation-of-the-world#c2095a-2095b>

En éstas se representa de forma muy vívida escenas del Génesis: la Creación, el Pecado Original, y la historia de Caín y Abel en el paraíso terrenal, en medio de una exuberante vegetación (plantas y frutas), fauna variada (tortugas, monos, aves, etc.) y que en este caso, evocan en parte su referencia figurativa original, pese a la fantasía que se identifica en la concepción de los animales.

Los personajes ocupan un sesenta por ciento de la escena, en el espacio restante

se representa la naturaleza, pero como simple recreación, sin ninguna fuerza vital.

Ejemplos similares en el uso nuevamente del *Locus Amoenus* (lugar agradable) y del *Hortus Conclusus* (huerto cerrado), los seguimos encontrando en el siglo XVIII. Del primero se retoma en la decoración el uso de escenas que completan el tema religioso, mostrando como se mencionó con anterioridad, lugares acogedores con plantas y animales, además de habitaciones e

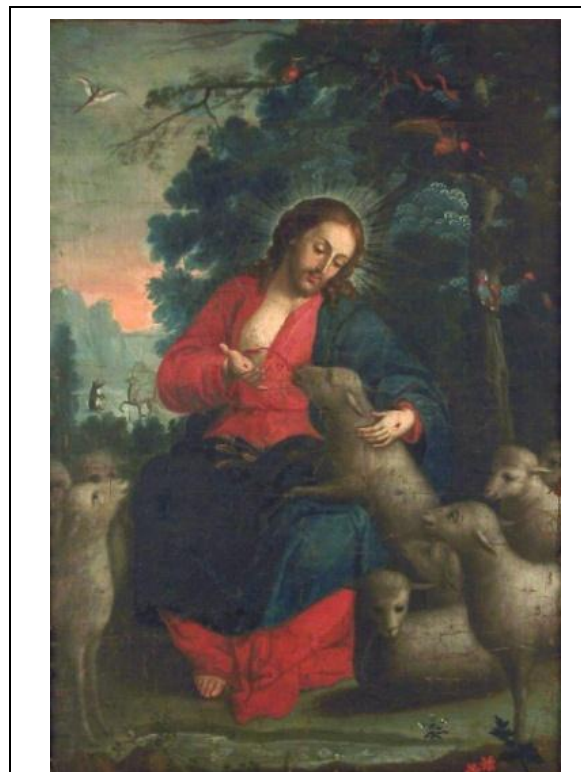


Imagen 14.- Buen Pastor, anónimo, óleo/ tela, siglo XVIII. Museo de Arte Colonial, CCE.

Fuente.- Fotografía de Verónica Muñoz R.

1991. *La pintura en el Ecuador del siglo XVI al XIX*. Dinediciones. Quito. (p. 48); Webster, Susan. 2012. *Quito, ciudad de maestros: arquitectos, edificios y urbanismo en el largo siglo XVII*. Abya-Yala. Quito.

interiores en los que se respira en ellos paz y tranquilidad.²⁰³

Del segundo se derivó probablemente el modelo eremítico que se utilizó en las obras citadas por Estébaranz, así en algunos documentos se mencionan frases como: “doce países (...) de diferentes santos”, u, “ocho países de diferentes santos ermitaños”,²⁰⁴ en estas pinturas el único interés fue el carácter dogmático de la representación, por esta razón, la naturaleza usualmente fue el telón de fondo de la escena, con la finalidad de ubicar a las imágenes religiosas, y dejar un mensaje simbólico. Uno de los modelos más usuales fue el de promontorio cerrando a uno de sus lados, con el santo en él, con la calavera, una cruz, silicios y elementos que invitaban a reflexionar en lo efímero de la existencia, se abría al lado contrario dejando ver la naturaleza desolada.²⁰⁵

En este contexto también se desarrollaron escenas de la vida de los Santos, en los que se ubicaba en primer plano el tema religioso (verdad suprema) con jardines renacentistas, a la



Imagen 15.– Meditación sobre la gloria, Serie “Meditación para los ocho días de los ejercicios espirituales”, Vicente Albán, óleo/tela, 1760. Palacio Arzobispal.

Fuente.– Catálogo de exposición de Augsburgo a Quito, imagen 36. http://colonialart.org/exhibits/de-augsburgo-a-quito-folder/daaq_works.pdf

medida del hombre, creando un microcosmos generalmente amurallado y con fuentes centrales; en el último plano se vislumbra el “a lo lejos”, con la naturaleza como sitio agreste y amenazador; una variación puede mostrar la representación

²⁰³ Observaciones de la autora.

²⁰⁴ Estébaranz, op. cit. (p. 71)

²⁰⁵ Comentario de la autora

de la naturaleza en la cual el hombre la transforma con la presencia de puentes, ciudades y casas.²⁰⁶

Cabe citar como único ejemplo que rompe con esta tradición de la copia e imitación, al mejor artista virreinal del siglo XVII Miguel de Santiago, quien por primera vez innovó en el tema del uso de la naturaleza en sus pinturas religiosas, cuando se le solicitó realizar óleos sobre los milagros de la Virgen de Guápulo y la del Quinche (advocaciones locales) y para cuya realización carecía de modelos preestablecidos, fijando su mirada en el paisaje circundante



Imagen 16.- Serie Milagros de la virgen de Guápulo, Miguel de Santiago, óleo/tela, siglo XVII. Iglesia de Guápulo.

Fuente.- <http://static.lexicoon.org/800/quito.jpg>

extrayendo por primera vez en la historia local a la naturaleza del natural.²⁰⁷

Santiago desde su juventud tuvo la oportunidad en su producción artística de trabajar la naturaleza, siempre como excusa, para resaltar la idea de profundidad en el tema religioso, o para colocar diferentes escenas en una misma obra, paisajes usualmente copiados o inspirados de los grabados europeos.

Pero en los óleos sobre los milagros citados, el hecho cambia; en ellos se aprecia el genio artístico del indígena²⁰⁸ que, sin intentar captar con fidelidad los aspectos

²⁰⁶ Ídem.

²⁰⁷ Kennedy, Alexandra. *Criollización y secularización de la imagen quiteña* (s. XVII – XVIII). [Digital] 2001 [Citado: 12 01, 2014.] <http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/1f.pdf>. (p. 8)

naturales, presenta masas montañosas, parajes agrestes o amplias llanuras, y trata de plasmar mediante tonos ocres, grises, verdes y dorados el paisaje andino, lo que completa en ciertos elementos con leves toques de color o manchas, como la multitud que peregrina con la Virgen de Guadalupe en busca de un milagro, logrando según Kennedy “*crear un ambiente de tal intensidad lumínica que el espectador podría sentir el reverberante calor de los veraniegos días de Quito*”.²⁰⁹ En estas obras se identifican los primeros intentos de captar los fenómenos atmosféricos en, principalmente, cambiantes nubes y en la sequedad del suelo, sin por ello querer representar algo más que el milagro mostrado.

Es de interés también mencionar que a fines del siglo XVIII se escribió el único tratado de pintura de la época,²¹⁰ realizado por el quiteño Manuel Samaniego, basado según Vargas²¹¹ en los textos de Pacheco, Palomino y Juan de Arfe, aportando además sus experiencias artísticas. En este tratado y en los pocos apuntes referentes al tratamiento de los celajes y de los árboles, dió las especificaciones de los colores que se deben utilizar, ceñidos todos ellos a las reglas tradicionales, documento que llegó a las manos de Joaquín Pinto y que desde entonces sirvió para su uso personal.

En lo referente a la representación de la naturaleza, el texto indica que: “*las manchas principales de los árboles en los oscuros se comienzan por las luces y claros del horizonte (...)*”²¹² que a saber, busca lograr una composición agradable

²⁰⁸ Estebaranz pudo establecer en sus investigaciones el origen indígena de Miguel de Santiago, al descubrir que el padre del pintor que se pensaba español, era el indígena Lucas Vizuete. Op. cit. (p. 78)

²⁰⁹ Kennedy. 2001, op. cit. (p. 9)

²¹⁰ En el territorio americano, por el momento sólo se han localizado dos tratados de pintura escritos en los virreinos: el de Samaniego de la segunda mitad del siglo XVIII, ya mencionado por historiadores y estudiosos, el único en la Real Audiencia de Quito; y uno de procedencia mexicana al que Myrna Soto denomina “El Arte Maestra”, constituyendo estos una rareza Americana. Para ampliar el tema revisar: Soto, Myrna. 2005. El Arte Maestra. Un tratado de pintura novohispano. Serie Estudios de Cultura Literaria Novohispana N° 23. Universidad Nacional Autónoma de México. México D.F.; Vargas, José. 1975. *Manuel Samaniego y su Tratado de Pintura*. Museo Jacinto Jijón y Caamaño. Editorial Santo Domingo. Quito.

²¹¹ Vargas. 1975, op. cit. (p. 97)

²¹² *Ibid.*

que complemente el verdadero tema tratado, el religioso, con lo que se comprueba su desinterés total hacia el estudio de los modelos naturales y su representación.

Los antecedentes para comenzar a fijar la atención en la naturaleza, ya no solo como complemento sino como protagonista individual, nace en la expedición botánica de Celestino Mutis que hizo dibujar más de seis mil especies vegetales de la flora de Bogotá de 1783 a 1808, para lo cual llevó con este fin trece pintores quiteños en diferentes períodos de tiempo que terminaron radicándose en Colombia, sólo Francisco Cortés de Alcocer regresó en 1798.²¹³ Su hermano Xavier también trabajó con Mutis hasta el mismo año, integrándose a la expedición del español Juan de Tafalla en el proyecto de la *Flora Huayaquilensis*, que se desarrolló de 1799 a 1808.²¹⁴

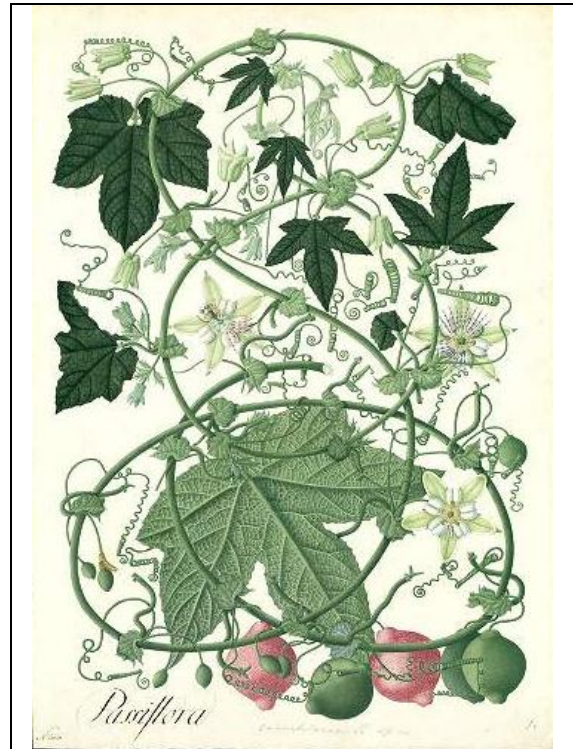


Imagen 17.- Pasiflora, Nicolás Cortes de Alcocer. Acuarela/papel, entre 1783-1816.

Fuente.- Proyecto de digitalización de la Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada: www.rjb.csic.es/icones/mutis.

Estos trabajos botánicos anunciaron por primera vez a los quiteños la importancia de la flora y fauna nativa, lastimosamente no provocó mayor acogida, a no ser por la atención al detalle que algunos artistas prestaron a la representación vegetal y animal, principalmente a la llegada de las misiones científicas al país.

²¹³ Kennedy, s.f., op. cit. (p. 22)

²¹⁴ Para ampliar el tema se puede revisar: Estrella, Eduardo. 1991. *Flora huayaquilensis: La Expedición Botánica de Juan Tafalla a la Real Audiencia de Quito 1799-1808*. Iván Cruz [ed.]. Abya-Yala. Vol. 2 de la Colección Historia de las Ciencias. Quito.

Un caso interesante es el de la pintura mural doméstica, actualmente casi extinta, e incluso la realizada en los conventos pero con temas profanos, que se utilizaba para decorar techos, frisos y paredes, bien con flores y animales o escenas costumbristas.

En la sala de Profundis del Monasterio del Carmen de la Asunción en Cuenca, se realizó en 1801 una de las pinturas murales con mayor creatividad e inventiva que se conserva hasta el momento;²¹⁵ representa escenas de caza y costumbrismo en general, con una naturaleza ingenua de imágenes planas, en la que los árboles se repiten en serie,



Imagen 18.– Escena campestre, pintura mural, Transición al siglo XIX, Monasterio del Carmen de la Asunción de Cuenca

Fuente.– http://www.academia.edu/4145053/El_paisaje_en_el_arte_pintura_mural_y_territorios_sociales_en_el_siglo_XVIII_el_Carmen_de_la_Asunci%C3%B3n_de_Cuenca_Ecuador

variando ocasionalmente su especie, los conejos saltan entre las plantas sin ninguna proporción junto al hombre, que les iguala en altura, con escenas pastoriles de clara influencia rococó pero sin llegar a lo pintoresco.²¹⁶

Este tipo de pinturas se extendió hasta el siglo XIX, cambiando el estilo y motivos representados pero continuó decorando casas, haciendas y monasterios, mostrando ocasionalmente en ellas:

“paisajes agrestes, liminales, en que las actividades son la caza, con arcabuz o con cerbatana, y en donde el sujeto se enfrenta con lo

²¹⁵ Martínez, Juan. *El paisaje en el arte: pintura mural y territorios sociales en el siglo XVIII, el Carmen de la Asunción de Cuenca, Ecuador*. [Digital] 2012 [Citado: 25 09, 2015] http://www.academia.edu/4145053/El_paisaje_en_el_arte_pintura_mural_y_territorios_sociales_en_el_siglo_XVII_el_Carmen_de_la_Asunci%C3%B3n_de_Cuenca_Ecuador. (p. 4); del mismo autor ver: *Arte y vida cotidiana en Cuenca durante los siglos XVI al XVIII, una cercana relación Anales, Revista de la Universidad de Cuenca*, Tomo 57. Julio 2015 (p.145-160)

²¹⁶ Comentario autora.

*extraño y lo desconocido. Ya no es el paisaje dominado, se trata de escenas que transcurren en paisajes agrestes, plenos de peligro, y que están en los límites del territorio o aun fuera de este”.*²¹⁷

Algunos de éstos murales muestran la llegada del “*nuevo gusto*”, con pinturas que ya presentan paisajes, muchos todavía vinculados a otros temas, como por ejemplo en la casa de las “tres Manuelas” en que se desarrollan pinturas con sentencia morales; o en otros con carácter decorativo, como en la Quinta Venecia en Guápulo con media docena de vistas de esa ciudad, la hacienda el Molino en Amaguaña (valle de los Chillós), la casa de las Palomas en Chaguarchimbana en Cuenca,²¹⁸ etc.

En las iglesias también se observa la llegada del paisaje, con escenas en que la naturaleza domina y absorbe a los personajes, como en los murales de los transeptos de la Iglesia de Santo Domingo, en que la Divina Pastora ocupa un

diez por ciento de la pintura; e incluso pinturas en que la imagen religiosa desaparece completamente pero que siguen siendo el marco ideal para el tema místico, como en la iglesia de la Merced en la que el muro derecho lateral a la mampara, presenta un gran paisaje como fondo de un mausoleo de mármol, invitando a la meditación.²¹⁹

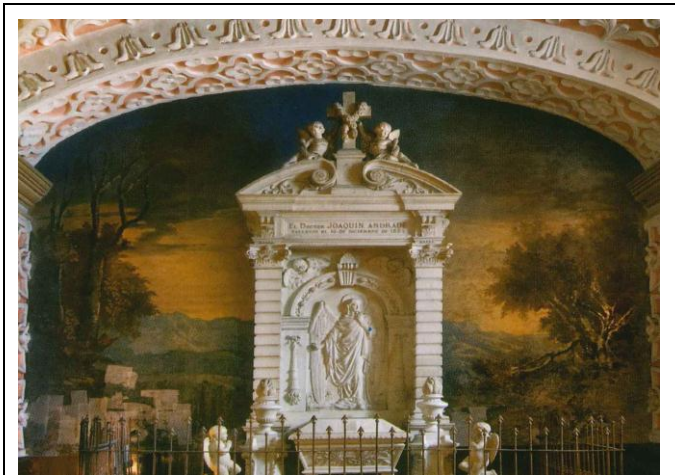


Imagen 19.- Mural con el Mausoleo del Dr. Joaquín Andrade (+ 1884). Anónimo. Último cuarto del siglo XIX, mural, iglesia de la Merced. Quito
Fuente.- Kennedy (coord.), op. cit. (p. 48)

²¹⁷ Martínez. 2012, op. cit. (p. 10)

²¹⁸ Ver fotografías de haciendas en Quito y Cuenca con pintura mural en: Kennedy (coord.) op. cit. (ps.: 43, 48, 50-51)

²¹⁹ Kennedy (coord.) op. cit. (p. 49)

2.2 ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD: EL ARTE EN EL SIGLO XIX EN QUITO

Al finalizar el período virreinal, se iniciaron grandes convulsiones económicas, sociales y políticas; la influencia enciclopedista, la Ilustración y con ella la Revolución Francesa, van a encontrar terreno fértil en algunos intelectuales de la época que, inconformes con las administraciones y, más aún, con la recia discriminación de castas existentes, germinaron en movimientos aislados.

El proceso emancipador latinoamericano: el “*Primer Grito de la Independencia*”²²⁰ en Quito en 1809, la masacre del 2 de Agosto del año siguiente,²²¹ las revueltas populares posteriores y la persecución a los próceres, culminaron con la emancipación de nuestro territorio del gobierno español el 24 de Mayo de 1822, pasando a formar parte de la Gran Colombia hasta su desaparición en 1830, concretándose así la creación del Estado ecuatoriano.²²²

Todos estos sucesos provocaron, como es lógico, un receso en el esplendor de la producción quiteña, desapareció, en parte, la fama de los numerosos obradores coloniales que para fines del siglo XVIII ya iniciaron la crisis, al eliminarse el sistema gremial²²³ y al no existir clases formales de educación artística.

Contribuyó a esta problemática el hecho de que muchos de los pintores que salieron para pintar la flora de Bogotá, tal y como se comentó anteriormente, no retornaron, a la par de la coincidencia del fallecimiento de las mayores personalidades de la pintura quiteña en el primer tercio del siglo XIX, Bernardo

²²⁰ Primer intento en América por parte de una colonia, de independizarse de España, acaecido el 10 de Agosto de 1809.

²²¹ Al poco tiempo del sublevamiento independentista, los patriotas fueron encarcelados y al año siguiente masacrados, ante el temor de una revuelta en conmemoración de los hechos generadores del suceso.

²²² Moreno, Segundo (com.). 1981. “*La Independencia y las vicisitudes de la Gran Colombia*”. Pichincha, monografía histórica de la región nuclear ecuatoriana. Consejo Provincial de Pichincha. Quito. (p. 283)

²²³ Kennedy. 2001, op. cit. (p. 16)

Rodríguez y Manuel Samaniego; solamente sobrevivieron los talleres de: Antonio Salas, Leandro Venegas, Santos Cevallos, la familia Cabrera, Ramón Vargas, entre otros de menor importancia.²²⁴

La arraigada sociedad colonial inició el lento cambio a la modernidad; cosa similar sucedió en las artes, donde hasta el primer tercio del siglo XIX las tendencias ya mencionadas: barroco e influencia rococó, se mantenían ligadas generalmente al tema religioso, siendo estos los elementos predominantes, contribuyó a estos sucesos la mínima producción escultórica, famosa en el período virreinal.

Influyó también de forma decisiva, tanto la pérdida de mecenas oficiales —la Iglesia, los Gremios, Cofradías principalmente— como el debilitamiento del poder de los criollos pudientes; causas entre otras que golpearon duramente a los talleres existentes, entrando en crisis en los primeros 30 años²²⁵ del siglo XIX. En consecuencia se realizaron pocas pinturas en el primer tercio de ese siglo y siendo muchas de ellas relacionadas con el tema independentista.

Por otra parte el Neoclasicismo, que también hizo su aparición en la época de transición y en edificaciones como la Catedral Metropolitana o el Palacio de Carondelet, no se consolidó como estilo sino varias décadas después, llegando con fuerza hacia mediados del siglo en las representaciones pictóricas, y extendiéndose hasta el último tercio del siglo XIX como se ve en la edificación del Teatro Sucre (1880 y 1887).²²⁶

²²⁴ Navarro, 1991, op. cit. (p. 174)

²²⁵ Kennedy, Alexandra. 1992. *Del taller a la Academia. Educación Artística en el siglo XIX en el Ecuador*. Procesos revista Ecuatoriana de Historia N°2. Corporación Editora Nacional. Quito. (p.120). Los problemas de los talleres se iniciaron a fines de siglo anterior con la eliminación de los gremios.

²²⁶ Peralta, Evelia; Moya Rolando. 2002. Patrimonio Cultural de la Humanidad, Ministerio de Relaciones Exteriores del Ecuador. Editorial Trama. Quito. (p. 68)

Entre los artistas que se destacan en esta etapa, debemos señalar a Antonio Salas (1780 - 1860),²²⁷ pintor que dio continuidad al siglo, ya que nació al final del período virreinal y desarrolló su labor artística hasta mediados del XIX. Sus veinte hijos, todos dedicados a la pintura,²²⁸ se convirtieron en una dinastía que tendrá un papel protagónico en el siglo XIX, principalmente Rafael en el tema del paisaje, artista que se retomará posteriormente.

En la familia Salas los más destacados fueron Ramón, Brígida y Rafael: Ramón trabajó al óleo y a la acuarela, prefiriendo ésta última técnica para la pintura costumbrista que fue su especialidad,²²⁹ posiblemente aprendió del italiano Gaetano Osculati²³⁰ quien lo contrató para pintar “*escenas de costumbres*”.²³¹ Brígida se destacó en la pintura religiosa, conservando los conventos dominicos de Quito sus obras.²³²

Varias circunstancias marcaron el cambio de los artistas de la vieja tradición virreinal a la llegada de la modernidad, y con ella, al paisaje. Entre las causas a mencionar, y que se ampliarán a continuación, tenemos: la construcción de la nueva Nación, la enseñanza artística, la llegada de viajeros, científicos y su influencia en los artistas locales, la circulación de publicaciones relacionadas al contexto local.

²²⁷ Vargas, 1971. *Los pintores quiteños del siglo XIX*. Editorial Santo Domingo. Quito. (p. 5)

²²⁸ *Ibíd.* (p. 17)

²²⁹ Freire, Edgar. 2005. *Quito. tradiciones testimonio, y nostalgia*. Libresa. Tomo V. Quito. (p.154)

²³⁰ Gaetano Osculati (1808-1884) Explorador italiano, naturalista, botánico, etnógrafo y zoólogo, viajó por Egipto, Arabia, Palestina, Asia Menor, Persia, Indias Orientales y América; llegó al Ecuador en 1847 recorriendo con muchas vicisitudes la Amazonía, fruto de este viaje editó el libro *Exploraciones de la América ecuatorial*, uno de sus principales intereses fue la pintura de costumbres. Para ampliar esta información ver: Osculati, Gaetano. 1854. *Exploraciones de las regiones ecuatoriales. A través del Napo y de los Ríos de las Amazonas. Fragmento de un viaje realizado en las dos Américas en 1846-47-48*. Abya-Yala. 2000. Quito.

²³¹ Kennedy, sf., op. cit. (p. 25)

²³² Freire, op. cit. (p. 154)

2.2.1. LA CONSTRUCCIÓN DE LA NUEVA NACIÓN

Otro factor decisivo en la pintura del siglo, fue el interés después de la independencia de “*construir la nueva nación*”.²³³ Según Kennedy, fue “*la elite ilustrada cristiana de la sierra norte y dueña aun del poder político (...)*”, los que “*centrarían la tarea de crear los símbolos de identidad en el paisaje ecuatoriano*”.²³⁴ Con este fin, se fundieron las artes y las ciencias en un proceso común, para “*crear las herramientas o instrumentos para la educación del nuevo ciudadano*”.²³⁵ Estos aspectos se evidencian con mayor fuerza de 1850 a 1920.

Sirvió para este propósito, el trabajo de los científicos e investigadores, pero a la vez de los artistas, que permitieron al ciudadano conocer su territorio, su clima, las regiones existentes, sus habitantes, etc., asumieron además las acuarelas costumbristas y el paisaje una importancia primordial en este campo, así, se interpretó estos temas desde la Ilustración hasta el Romanticismo.

Para Kennedy, “*hacer paisaje era otra forma de hacer historia, de crear un sentido de pertenencia y patriotismo*”; (p. 20) en consecuencia destacaron entre otros puntos de interés los volcanes, al igual que los ríos y lagunas, retratando en todos ellos la flora local, tomando protagonismo y cambiando el sentido de la imagen de acuerdo al estilo y la estética predominante en el momento.²³⁶

²³³ La necesidad de construir la nación fue una idea general tras la emancipación de los países en sus respectivas metrópolis; en este proceso, fue la concepción del progreso el fundamento ideológico, político, filosófico y moral en la construcción de los estados—nación en la región y durante el (largo) período postcolonial. Para ampliar el tema véase: Zea, Leopoldo, 1976. *El pensamiento latinoamericano*, Ariel, Barcelona,. Pueden encontrarse numerosas obras de Zea en versión digital en:<http://www.ensayistas.org/filosofos/mexico/zea/bibliografia/index.htm>; consulta realizada el [05.01.2014]. También puede consultarse la obra colectiva Andrés Roig (ed.). 2000. *El pensamiento social y político iberoamericano del siglo XIX*. Trotta. Madrid.

²³⁴ Kennedy, Alexandra. (coord.) 2008. *Escenarios para una patria: Paisajismo Ecuatoriano 1850 – 1930*, Serie documentos Museo de la Ciudad. N° 12. Imprenta Noción. Quito. (p.83)

²³⁵ *Ibíd.*

²³⁶ Kennedy, s.f., op. cit. (p. 32)

“Hacer nación, describir el paisaje circundante y comprender nuestra constitución geofísica y humana —científicamente hablando— parecía ser parte de una misma consigna”.²³⁷

El que los viajeros reconozcan al país como “*laboratorio científico*”, convirtió a los objetos de mayor estudio y admiración en iconos a ser resaltados, así y por ejemplo los volcanes Chimborazo y Cotopaxi, el río Amazonas, etc., se transformaron en “*símbolos locales de identidad*”.²³⁸

De igual modo, los lugares que eran de difícil acceso o que se encontraban fuera de las rutas del comercio y explotación, comenzaron a tomar una iconografía específica que sería repetida una y otra vez, “*un mismo paisaje, desde el mismo punto de vista, con los mismos detalles de flora o fauna, o un habitante tirando de una mula, recorriendo los agrestes caminos andinos*”,²³⁹ al igual que las escenas costumbristas, donde los indios cargando la escalera, los indios con pondo, entre otros tantos y tantos, eran repetidos como ejemplo de las costumbres locales, comprando los visitantes éstas imágenes como recuerdo de su visita.

Esta construcción visual fue cambiando de acuerdo al momento económico, social, político y los intereses del momento, y fue un elemento definitorio y una constante en la época, (p. 89) como la religiosidad que llegó a su máxima expresión con la Consagración del Ecuador al sagrado Corazón de Jesús. Los avances tecnológicos sellaron este rescate de iconos en el siglo XIX, culminado con la llegada del ferrocarril y los elementos paisajísticos relacionados a él.

²³⁷ Ibíd. (p. 32)

²³⁸ Kennedy [coor]. 2008. (p.85)

²³⁹ Ibíd

2.2.2. LA ENSEÑANZA ARTÍSTICA.

La primera escuela oficial que aparece en el siglo XIX, fue creada en 1822 en Cuenca por mandato de Simón Bolívar, bajo la dirección del escultor Gaspar de Sangurima, de efímera duración, después de ésta no se registraron mayores intentos de educación formal de importancia en la primera mitad del siglo.²⁴⁰

Uno de los primeros intentos de establecer un centro artístico en Quito, fue la creación del *Liceo de Pintura* (1849) que sería la base de la *Escuela democrática Miguel de Santiago* (1852-1859), estas dos todavía de corte conservador y que tuvieron corta duración. En 1857 se formó la *Escuela de Artes y Oficios* dirigida a obreros y artesanos, y en ese año también se creó la *Escuela de Dibujo* dirigida por Juan Pablo Sanz.²⁴¹

Entre 1859 y 1860, se estableció la *Academia de Arte y Pintura*, dirigida por Luis Cadena, y en 1861 la Academia Nacional, la cual y como dato curioso que consigna el texto consultado, premia en 1862 a la obra de Juan Manosalvas “*Paso del Manglar*”, pintura que según Kennedy es el “*punto de partida para el paisajismo en el Ecuador*”. (p. 128)

En 1871 se abrió la primera escuela de escultura bajo la dirección del escultor español José González y Jiménez, la cual duró un año. En 1872 se fundó la “*Escuela o Academia de Bellas Artes y Oficios*”, siendo uno de los intentos más importantes del Estado, nuevamente bajo la dirección de Luis Cadena, por impulso de Gabriel García Moreno, cerrando ésta en 1875 a la muerte del Presidente. (p. 130)

²⁴⁰ Kennedy, 1992. Del Taller a la Academia, *op. cit.* (p. 122)

²⁴¹ *Ibíd.* (ps. 125 a 127)

Hubo que esperar más de treinta años para su funcionamiento definitivo, cuando el Ministro de Educación, escritor y pintor, Luis A. Martínez, reabrió la Escuela de Bellas Artes²⁴² en 1904, bajo el régimen liberal, que buscó crear “*un sistema moderno de las artes*”. Y en esta institución



Imagen 20.- Inauguración de la Escuela de Bellas Artes, 1904. Se ubican en primer plano: Joaquín Pinto, Rafael Salas y Juan Manosalvas.

Fuente.- Salgado; Corbalán, op cit. (p. 26)

educativa fue uno de los profesores Joaquín Pinto, hasta su muerte en 1906.²⁴³

En esta sintética exposición sobre la enseñanza de las artes en el país, debemos destacar tres aspectos; en primer lugar que el interés hacia la enseñanza artística se centró prácticamente en la segunda mitad del siglo; en segundo lugar que el desarrollo que tuvo fue caótico, por esta razón no se estableció una escuela oficial permanente hasta la llegada del siglo XX y finalmente y en tercer lugar, que la tradición seguida en la mayor parte de la enseñanza fue académica.

De esta etapa también es importante rescatar la iniciativa de algunos gobiernos de corte progresista de becar a hábiles jóvenes pintores al extranjero, como a Juan Manosalvas y al mismo Luis Cadena, artistas que recibieron la influencia neoclásica de primera mano, al estudiar en la academia de San Lucas en Roma²⁴⁴ y perpetuando así la educación tradicional clasicista.

²⁴² Para ampliar información sobre el funcionamiento de la Escuela de Bellas Artes en el siglo XX, leer: Salgado, Mireya; Corbalán, Carmen. *La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX*. Instituto de la Ciudad, Archivo Metropolitano de Historia de Quito. Antología [Digital] 2012 [Citado: 26 10, 2015.] <http://archivohistorico.quito.gob.ec/index.php/publicaciones/investigaciones/29-la-escuela-de-bellas-artes-en-el-quito-de-inicios-del-siglo-xx>

²⁴³ Coronel, Valeria; Prieto Mercedes (coord.) 2010. Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana. FLACSO. Ministerio de Cultura. Quito. (p. 39)

²⁴⁴ *Ibíd.* (p. 47)

2.2.3. LA LLEGADA DE VIAJEROS, CIENTÍFICOS Y SU INFLUENCIA EN LOS ARTISTAS LOCALES.

En el cambio de centuria y a lo largo del siglo XIX, son numerosos los viajeros, expedicionarios y aficionados a la ciencia que llegaron al país, como los ingleses Stevenson, Jameson y Spruce, el portugués Lisboa, la austriaca Pfeiffer,²⁴⁵ el italiano Gaetano Osculati ya mencionado, etc., quienes registraron sus memorias en libros de viajes posteriormente publicados, algunos en vida del autor.²⁴⁶

La llegada de varios científicos fue el hecho que influyó definitivamente en el cambio de gusto y temática, ya que aquellos transcribieron con avidez en sus apuntes, bocetos y acuarelas el entorno nacional. Así, a inicios del siglo Celestino Mutis²⁴⁷ continuaba todavía en plena actividad productiva, recolectando sus especímenes e imágenes de la flora de Bogotá.

Importancia radical tuvo en este primer momento para el desarrollo de estos viajes científicos, la llegada al país de Alexander von Humboldt (1799-1804),²⁴⁸ despertando el interés geográfico, geológico y vulcanológico, entre otros, pues es bien sabido que gracias a su influencia, se originó la proliferación de excursiones científicas con las que se inició una feraz captación de la realidad circundante.

²⁴⁵ *Ibíd.*

²⁴⁶ Para ampliar información de estos viajeros ver: Toscano, Humberto (estud. y selec.). 1960. *El Ecuador visto por los extranjeros: viajeros de los siglos XVIII y XIX*, Editorial Cajica, Puebla (México); Lara, Darío. 1972. *Viajeros franceses al Ecuador en el siglo XIX*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito; Lisboa, Miguel María [1843-44/1852-54] *Relación de un viaje a Venezuela, Nueva Granada y Ecuador*, Biblioteca Ayacucho, 1992. Caracas; Spruce, Richard [1908] *Notas de un botánico sobre el Amazonas y los Andes: apuntes de los viajes por el Amazonas y sus tributarios, el Trombetas, Río Negro, Usupés, Casiquiari, Pacimoni, Huallaga y Pastaza: también por las cataratas del Orinoco, a lo largo de la cordillera de los Andes ecuatorianos y peruanos y por las costas del Pacífico durante los años 1849-1864*. Abya-Yala. Quito. 1996.

²⁴⁷ Varias expediciones llegaron al Nuevo Continente en el cambio de siglo con la finalidad de recolectar muestras de flora y fauna entre otros elementos; relación directa con el país tuvo la conocida con el nombre de Expedición de la Flora de Bogotá, a cargo del monje botánico y neoplatónico José Celestino Mutis, quien en 1783 inició con este monumental trabajo. Otras expediciones contemporáneas a la citada fue la botánica de Ruíz y Pavón (Perú y Chile), o la del doctor Martín Sesse (México, California y Guatemala).

²⁴⁸ Kennedy (coord.), 2008, op. cit. (p. 146)

Entre otras motivaciones, Humboldt²⁴⁹ quería confirmar cuál de las teorías de formación de las rocas era la correcta²⁵⁰, para lo cual llegó a América en compañía del médico francés Aimé Bonpland, contando con la autorización de Carlos IV, quien proveyó a ambos expedicionarios de un documento especial, pasaporte del *Consejo de Estado de su Majestad*, que le brindaba todas las facilidades en las colonias españolas.²⁵¹

Al llegar a la Audiencia paso por Pasto, siguió a Ibarra, Quito, Latacunga, Ambato (Antisana, Cotopaxi, Illiniza y Cayamburú), Riobamba, Cuenca, Loja y El Cañar para desde esta última población, continuar hasta Lima. En este largo periplo de seis meses en 1802, permaneció por algún tiempo en Quito explorando el Pichincha y a las elevaciones montañosas circundantes, luego prosiguió estudiando a estos colosos a lo largo de la denominada “Avenida de los Volcanes”: Cotopaxi, Chimborazo (suceso difundido a nivel mundial) y al Tungurahua, entre otros. (ps. 130-134)

En este tiempo Humboldt, además de sus experimentos científicos, realizó alzamiento de mapas, toma de muestras de minerales, plantas, insectos, etc., con anotaciones permanentes a base de dibujos, croquis, bocetos y esquemas de cuadros para ilustrar sus ulteriores publicaciones, incluyendo las costumbres e

²⁴⁹La bibliografía de Humboldt es sumamente extensa, para ampliar información sobre sus viajes y descubrimientos se recomienda: Beck, Hanno.1971. *Alexander von Humboldt*. Fondo de Cultura Económica. México; Biermann, Kart. 1990. *Alexander von Humboldt*. Fondo de Cultura Económica. México; Labastida, Jaime. 1999. *Humboldt, ciudadano universal*. Editorial Siglo XXI. México; Botting, Douglas. 1981. *Humboldt y el Cosmos. Vida, obra y viajes de un hombre universal (1769-1859)*. Ediciones El Serbal. Barcelona; Zea, Leopoldo; Taboada, Hernán [Eds.]. 2001. *Humboldt y la Modernidad*. Instituto Panamericano de Geografía e Historia. Fondo de Cultura Económica. México; Holl, Frank (Ed.): - 2001. *El regreso de Humboldt*. Museo de la Ciudad. Quito; - 2005. *Alejandro de Humboldt: una nueva visión del mundo*. Museo Nacional de Ciencias Naturales. Madrid.

²⁵⁰ En ese momento existían dos teorías en discusión en los círculos científicos europeos, la neptunista que afirmaba que las rocas se originaban por “*precipitación a partir de un océano primordial*” y la plutonista que aseguraba su origen en los volcanes. Tomado de: Holl, op. cit., (p. 129)

²⁵¹ A tal efecto, Carlos IV proveyó a ambos expedicionarios de un documento especial que les confería un total amparo y apoyo del Rey (pasaporte del *Consejo de Estado de su Majestad*), así como amplias prerrogativas de desplazamiento y actuación. Para revisar en detalle el texto del “pasaporte de Humboldt” ver: *Ibíd.* (p. 30-31)

historias locales de las culturas que divisó en su viaje²⁵². En su trabajo primaba la:

“sensibilidad propiamente romántica, es decir, la irrenunciable necesidad de la razón en la aplicación del método científico (observación y experimentación en detrimento de una mera ciencia descriptiva) con una concepción holística del Universo (...)

O más exactamente, lo que más le interesa no son los fenómenos (naturales y/o humanos) en sí mismos, sino las relaciones que se establecen entre ellos (...); y ahí, su deuda con Kant —reconocida por el mismo— es notoria”²⁵³.

A raíz de sus publicaciones se inició con fuerza la llegada a Sudamérica, y en ella, al país, de una oleada de seguidores del científico que, en diferentes momentos del siglo XIX, siguieron los pasos del prusiano para revisar sus estudios, realizar nuevos descubrimientos, o simplemente repetir las vivencias del viaje y experimentar nuevas aventuras en las travesías.

Pero es en realidad en la segunda mitad del siglo, hacia los años sesenta, cuando grandes cambios se gestaron en el ámbito artístico, con la llegada del pensamiento romántico y con él “*el Paisaje*”.

El primer contacto de importancia en el Ecuador con el paisaje romántico, acaeció con la llegada al país de Frederic E. Church,²⁵⁴ famoso pintor norteamericano

²⁵² Para revisar mayores detalles de la estadía de Humboldt en el Ecuador, ver.- Humboldt, Alexander. 1905. *Cartas Americanas*, (ed. y estud.) Charles Minguet, Biblioteca Ayacucho (ps. 75-92). Para consultar la versión digital se puede ingresar a: [Digital] s.f. [Citado: 10 29, 2015]
[http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=96&s words=Humboldt&tt_products=74](http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=96&s%20words=Humboldt&tt_products=74)

²⁵³ Puig, op. cit. (p. 66)

²⁵⁴ Frederic Edwin Church: (1826-1900), pintor norteamericano, alumno de Tomás Cole y miembro como él de la Escuela del río Hudson, paisajista romántico que seguía las teorías de John Ruskin, sobre el estudio detenido de la naturaleza y su relación con las verdades esenciales del mundo. Realizó paisajes locales, viajó en dos ocasiones a Sudamérica siguiendo los pasos de Humboldt, y posteriormente al norte del continente para pintar icebergs; entre sus mejores obras tenemos: Las cataratas del Niágara, el Corazón de los Andes, los volcanes Cayambe, Cotopaxi y

perteneciente a la Escuela del río Hudson²⁵⁵ que viajó al país en dos ocasiones, (1853-1857) y aportando con su pintura ésta nueva forma de representación de la naturaleza.



Imagen 21. El corazón de los Andes²⁵⁶, Frederic E. Church, óleo/tela, 1859. Museo Metropolitano de Nueva York.
Fotografía. <http://lolillo.blogspot.com.es/2011/06/frederic-edwin-church.html>.

Como se comentó líneas arriba, el interés de seguir las huellas de Humboldt hizo que muchos de los viajeros que leyeron sus memorias, se hospedarán en los mismos sitios donde estuvo Humboldt y visitaran los mismos lugares que este exploró, como el propio Frederic Edwin Church,²⁵⁷ con la diferencia de que éste pintor y en su regreso a su estudio en Nueva York, combinó los elementos de su

Chimborazo. Tomado de: Llorens, Tomás (Comis.). 2000. *Explorar el Edén. Paisaje americano del siglo XIX*. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid. Ver catálogo digital s.f. http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_artista/158 [Citado: 08 20, 2015.] Para ampliar información ver también: Navas, Pablo. *El viaje de Frederic Edwin Church por Colombia y Ecuador; abril-octubre de 1853*. Villegas Editores. Bogotá (Colombia). 2008.

²⁵⁵ La Escuela del Río Hudson fue un movimiento artístico estadounidense que realizaba paisajes románticos, con vistas de montañas y lugares exuberantes, sublimes o bellos, con un atenuado detallismo, una luz estudiada y sugestiva, venerando a la naturaleza y la belleza del paisaje., Tomado de: Llorens, Tomás [comis.]. 2000. *Explorar el Edén, catálogo de la exposición. Paisaje americano del siglo XIX*. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid.

²⁵⁶ Obra inspirada en su segundo viaje al Ecuador. Expuesta a inicios de 1859, logró tal éxito que recibió visitas masivas a su estudio para observarla. Posteriormente la expuso en una de las galerías de New York y por la fama que alcanzó la llevó de gira por dos años. La vendió, pagando en su momento la suma más alta entregada a un artista vivo por una obra de arte.

²⁵⁷ Kennedy (coord.), 2008, op. cit. (p. 99)

viaje por Ecuador y Colombia, y creó obras a partir de su propia imaginación (paisajes sublimes), aclamadas por su preciosismo y evocación sentimental, pero sin el carácter documental de un científico.



Imagen 22.– Paisaje, Rafael Salas, óleo/tela, siglo XIX. Museo Municipal Remigio Crespo Toral. Cuenca.
Fuente.– Kennedy, (coord.), op. cit. (p. 47)

En su segundo viaje, Church conoció, influyó y enseñó a Rafael Salas la pintura de paisaje romántica, quien se sorprendió con el detalle, preciosismo, magnificencia y sublimidad de las pinturas del norteamericano. El artista quiteño, heredero de una larga tradición virreinal, al principio debió vencer todos sus prejuicios para aceptar este tipo de pintura:

*“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”.*²⁵⁸

Lastimosamente, son pocas las pinturas que de Salas se conservan, pero las existentes muestran la llegada del romanticismo a los pintores locales, tratando de

²⁵⁸ Kennedy, s.f, op. cit. (p. 29)

resolver en parte también el conflicto de realizar una imagen tomada de la naturaleza que, aunque tenía detalles miméticos de los elementos vegetales, no era una copia fiel y exacta del lugar observado.²⁵⁹ Son mínimos los datos y estudios que se han dedicado a Salas y no existe por el momento un verdadero seguimiento de su vida y su producción artística, ya que la poca información registrada generalmente está unida con la de su padre y su familia.

Posiblemente Joaquín Pinto recibió la primera influencia directa sobre el tema del paisaje romántico del mismo Rafael Salas, porque no solo colaboraron como profesores en la escuela de bellas artes en sus últimos años de vida, sino que posiblemente compartió su tiempo en algunas tertulias que tenían un grupo de artistas de 1887 a 1889.²⁶⁰

En este período llegaron también al país el arquitecto e ingeniero francés Sebastián Wisse²⁶¹ (1843), el geólogo y geógrafo alemán Theodor Wolf²⁶² (1868), el botánico italiano Luis Sodiro (1870) y otros viajeros y científicos, muchos traídos por el gobierno en su afán modernizador y otros siguiendo el camino trazado por Humboldt.²⁶³

²⁵⁹ *Ibíd.*

²⁶⁰ Jurado, et al (ps. 62-63)

²⁶¹ Sebastián Wisse (1810-1863) Ingeniero, llegó al Ecuador en 1843 con la finalidad de edificar carreteras, dedicándose paralelamente a la docencia, permaneciendo hasta 1850; regresa por segunda ocasión en 1861 por mandato del presidente Gabriel García Moreno, con la misma finalidad. Entre sus méritos se puede mencionar, la construcción de carreteras, puentes, el levantamiento de planos, cartas geográficas y estudios geológicos de diferentes sectores del país. Ascendió al cráter del Pichincha y al volcán activo Sangay, para realizar observación y experimentos, escribiendo las memorias de estas visitas.

²⁶² Para ampliar el tema de los científicos alemanes que vinieron al Ecuador revisar: Acosta, Misael. “*Científicos alemanes que han contribuido a la geografía e historia natural del Ecuador*”. Cultura, revista del Banco Central de Ecuador. Vol. V, N°. 13. mayo-agosto 1982, Quito. (ps. 135-203)

²⁶³ Kennedy, 1992, *Continuismo Colonial (...)*, op. cit. (p. 121)

La llegada del dibujante francés Ernest Charton²⁶⁴ también fue fundamental para la difusión de las artes y de la acuarela (al igual que Manosalvas), dirigiendo una de las primeras academias de pintura en la ciudad capital.²⁶⁵

Curiosamente, el cambio radical que Rafael Salas imprimió a su pintura de paisaje, la influencia local directa de los extranjeros, así como la información que se publicó en revistas o documentos científicos, al tiempo de los pocos libros que arribaron al país, no terminaron con la tradición, así, se continuó con la copia repetitiva de los modelos religiosos, costumbristas y retratos.²⁶⁶ Pese a esto, poco a poco se fue generalizando en los artistas de la época, la idea de tomar notas del natural,

“de incorporar en su temario fenómenos terrestres como erupciones o terremotos, (...), 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.”²⁶⁷

Será con la llegada del vulcanólogo alemán Alphons Stübel y el naturalista Wilhelm Reiss,²⁶⁸ cuando se marca una diferencia decisiva en el cambio de interés hacia la pintura científica y romántica.

²⁶⁴ Álvarez, Soledad [ed.] 2006. *Ernest Charton*. Liño N° 12. Revista Anual de Historia del Arte. Ediciones de la Universidad de Oviedo. Asturias. (p. 113)

²⁶⁵ Kennedy, 1992, *Continuismo Colonial (...)*, op. cit. (p.124)

²⁶⁶ Holl [ed.], op. cit. (p. 118-119)

²⁶⁷ Kennedy, s.f., op. cit. (p. 32)

²⁶⁸ Alphons Stübel (1835-1904) Wilhelm Reiss (1838-1908) estudiosos alemanes que se dedicaron a la vulcanología y a realizar mediciones astronómicas y metereológicas, reuniendo grandes colecciones zoológicas, etnográficas y arqueológicas entre 1868 y 1876, años en que recorrieron Sudamérica atravesando los andes, dejando como legado de su vida y trabajo, las muestras tomadas en su viaje repartidas en numerosas colecciones, publicaciones y las cartas de sus viajes. Tomado de: de Brockmann, Andreas; Srüttgen, Michaela. 1996. *Tras las huellas de dos viajeros alemanes en tierras latinoamericanas. Reiss y Stübel*, Banco de la República, Bogotá (Colombia); ver también el

La llegada de estos científicos, específicamente de Stübel, se relaciona directamente con el desarrollo pictórico de Rafael Troya (1845-1920),²⁶⁹ el paisajista más importante del siglo XIX en el Ecuador.

Nacido en Ibarra, es apoyado por García Moreno para que estudie a sus 23 años con Luis Cadena “en la única Escuela de Pintura hasta entonces en pie”,²⁷⁰ conociendo posiblemente en ese corto período de tiempo a Joaquín Pinto.²⁷¹ A continuación, paso al taller de Rafael Salas hasta que toma contacto con los científicos alemanes por gestiones de Cadena y del mismo Presidente, quien da a los estudiosos su apoyo incondicional.

Reiss y Stübel estuvieron en el país entre 1870 y 1874, entre otros instrumentos técnicos les acompañó una cámara fotográfica²⁷² “para registrar los hallazgos con el fin de sistematizar la información y darla a conocer más eficazmente en Alemania”, (p. 33) no obstante, Stübel pensaba que:

“nada podía, según él, presentar con mayor fidelidad y valor documental irreprochable que el cuadro u óleo realizado in situ, a

estudio digital de Stüttgen, Michaela. Sobre la vida y la obra de Alphons Stübel y Wilhelm Reiss. Biblioteca virtual Luis Ángel Arango. [Digital] s. f. [Citado: 08 18, 2015.] <http://www.banrepcultural.org/node/21136>.

²⁶⁹ Para ampliar datos del artista se recomienda su libro biográfico y artístico: Kennedy, 1999, *op. cit.*

²⁷⁰ Kennedy, 1999, *op. cit.* (p. 33)

²⁷¹ Según comentarios de Kennedy, estos datos proceden del trabajo del Dr. Luis F. Madera, quien recibió información directa de Troya, escribiendo acerca del artista en: Madera, Luis. “*El pintor don Rafael Troya*”, abril-junio, 1971, Museo Histórico N° 51. (ps. 233-256); Madera, Luis. “*Aniversario*”. Periódico “La Verdad”. 9 de marzo de 1980. Ibarra; “*El Pintor don Rafael Troya*”. Periódico “El Comercio” 28 de septiembre de 1975. Quito; “*La Muerte de un artista*”. Periódico “El Comercio” 22 de marzo de 1920. Tomado de: *Ibíd.* (p. 122)

²⁷² La fotografía comenzó a implantarse en el Ecuador a partir de la década de 1840 en sus diversas técnicas (daguerrotipo, fotografía estereoscópica, ferrotipo, fototipia, etc.), pero la falta de colorido, de nitidez de foco y amplitud de campo en las tomas y en los detalles, eran limitantes por lo cual los científicos seguían prefiriendo la ayuda de las técnicas pictóricas. Para ampliar la información revisar: Chiriboga, Lucía; Caparrini, Silvana. 2005. *El retrato iluminado. Fotografía y república en el siglo XIX*. Museo de la Ciudad. Quito.

gran escala, para que se pudiesen apreciar los detalles que de otra manera se perderían visualmente”.²⁷³

Por lo cual, contrató a Rafael Troya como ilustrador de la expedición, debiendo enseñarle sobre el tema, ya que la pintura de paisaje era desconocida por el joven pintor; y este hecho cambiaría el curso de la historia artística nacional. Menciona Stübel al respecto:

“Una tarea artística tan grande –decía Stübel– no estaba a la altura de mi capacidad. La simpleza del dibujo, si bien es suficiente para la composición tectónica de un paisaje, no lo es, con todo, para transmitir la totalidad de la impresión, para lo cual el color y los efectos de iluminación son ambos factores determinantes (...)

*“Le propuse [a Troya] –dice el geólogo– que intentase realizar pinturas de paisaje. Al principio lo dejé comenzar copiando algunos de mis bosquejos a color y luego le permití prepararlos cromáticamente según el dictado directo de la naturaleza. Después de pocos intentos bastó para que despertara en él el entendimiento de la naturaleza; un buen ojo y la capacidad para copiar la perspectiva y el color apoyaban su técnica y entrenado pincel... Y desde entonces... el Sr. Rafael Troya... nos acompañó dos años en el viaje por Ecuador y pintó en las oscuras chozas de los indígenas, en carpas peladas, aterido de frío y cansado de largas caminatas...”*²⁷⁴

Stübel documentaba por medio de la pintura sus investigaciones científicas y era muy buen dibujante y pintor, por lo que instruyó a Troya en este nuevo género artístico. En este trabajo fue fundamental el libro de

²⁷³ Kennedy, 1999, op. cit. (p. 33)

²⁷⁴ Ibíd (p. 33)

Deperthes²⁷⁵ que, el mismo *Stübel*, hizo traducir con la finalidad de suscitar el interés en los pintores locales difundiendo el paisaje,²⁷⁶ libro del cual se hablará posteriormente.



Imagen 23.– Cascada del Agoyán, Rafael Troya, óleo / tela, siglo XIX. Museos de Arte Moderno, CCE.
Fuente.– Fotografía Verónica Muñoz R.

Ardua fue la tarea que enfrentó Rafael Troya, debía llevar consigo a lomo de mula las telas preparadas, o ya pintadas frescas, a lugares difícilmente accesibles de acuerdo a la conveniencia de la perspectiva y centro visual de la composición. Aprendió así, la ejecución de un tipo de paisaje científico, sin estudios preliminares, que permitía la “*lectura geológica de la naturaleza*”.²⁷⁷

²⁷⁵ La versión española se publicó con el título *Teoría del Paisaje*, se comenta de su contenido en el análisis estético de los textos que influenciaron en Joaquín Pinto. Para revisar el documento original ver: Deperthes, Jean Baptiste [1818] *Teoría del Paisaje*, Miguel Nicanor Espinoza (trad.): 1874. Imprenta Nacional. Quito.

²⁷⁶ Kennedy, (s.f). *Identidades y Territorios, Paisajismo Ecuatoriano del siglo XIX*. Op. cit. (p. 40)

²⁷⁷ Kennedy, 1999, op. cit. (p. 34)

Como resultado Troya pintó ochenta obras de gran formato para los científicos y ochenta pequeñas, que realizó para su uso personal pero que igualmente pasaron a dominio de los alemanes²⁷⁸.

El Presidente Gabriel García Moreno seguía paso a paso los avances de la expedición, debido a que los mismos científicos le entregaban informes periódicos por el apoyo recibido. Al finalizar, las pinturas fueron expuestas en el Palacio de Gobierno, el mandatario se maravilló con las imágenes obtenidas, razón por la cual quiso evitar su salida del país, ante lo cual los científicos las sacaron sin que éste se enterara porque consideraban que ese era su derecho.²⁷⁹

Estas pinturas sirvieron para realizar los grabados ilustrativos del libro “*Skizzen aus Ecuador*”, publicado en 1886 y pasando los óleos a conformar parte del Museo für Völkerkunde o Museo Grassi en Leipzig; lastimosamente de la mayoría de ellos actualmente se desconoce su paradero.²⁸⁰

Troya pintó toda su vida paisajes, trabajando en ocasiones tema religioso o de historias, retratos, bodegones, algo de costumbrismo, sátira, entre otros géneros. En sus pinturas se debe destacar a saber, que nacido en la tradición academicista neoclásica, muchas de sus obras de temas diversos las realizó bajo estos postulados que eran del gusto de los comitentes, a diferencia del paisaje en el que claramente se ve la influencia del Libro de Deperthes y de los postulados empiristas y románticos. En concordancia con el estudio estético de los paisajes de Troya realizados por Püig, el investigador confirma estas influencias estilísticas por diferentes aspectos como:

²⁷⁸ Kennedy comenta que, Troya realizó una colección paralela a la de la expedición en menores dimensiones para su uso personal, y al enterarse los alemanes, la compraron a su madre un día en que el artista no se encontraba.

²⁷⁹ Kennedy, 1999, op. cit. (p. 35)

²⁸⁰ Kennedy menciona que hay cinco en el Mannheim, Alemania, que tal vez no fueron parte de los dejados en Leipzig. (p. 35)

Al igual que los artistas del “*nuevo gusto*”, realiza apuntes (bocetos) al natural y plasma su creación en el estudio sublimizado por su imaginación. Estos apuntes son realizados con un “*minucioso detallismo descriptivo, científico—realista*”, es decir, se puede observar en cada una de las representaciones, los detalles visuales que caracterizan a los objetos presentes, diferenciando los tipos de plantas, árboles, etc., sugiriendo detalles realistas en los ríos, las piedras, etc., siguiendo también los postulados que Deperthes señala en su libro.

Representa en sus pinturas las características de las categorías estéticas descritas al inicio de este estudio, a saber, lo pintoresco por los diversos detalles que singulariza en su pintura (diversidad, variedad, movimiento, etc.), y lo sublime porque mediante “*la composición, la cromática y la utilización de la luz, aún en un todo al paisaje*”, creando escenas que con la representación de las ya mencionadas características de los elementos sublimes, provocan el *delight* (en su relación directa con lo Absoluto y/o Dios).²⁸¹ Entendiendo en sus pinturas a la divinidad en el sentido más romántico que Burkeano. Estos componentes también son sugeridos por Deperthes.

En la obra de Troya generalmente el cielo ocupa más de un tercio de la obra y deja un segundo plano muy amplio que discurre hacia la profundidad –“el a lo lejos” – que se cierra en la parte inferior con cadenas montañosas, composición que ayuda a la meditación y a sentir la presencia de un Ser Superior. Postulado romántico que también recomienda Deperthes. También se introduce en ocasiones figuras de personas o animales que denotan la escala humana (para mostrar la pequeñez del hombre ante la grandeza de la naturaleza), o se representan formas correspondientes a la cultura para mostrar la presencia del hombre.

²⁸¹ Puig, op. cit. (p. 90-91)

Finalmente comentar como característica usual en Troya y en otros artistas de la época incluyendo Pinto, que en ciertas obras del género paisajístico en que utiliza los postulados neoclásicos, se da mayor importancia al dibujo frente al color, en cuanto los motivos pintorescos son reemplazados por elementos bucólicos—pastoriles o lo patético (tema *elevado*).

Las imágenes de Troya difundidas por el libro de Reiss y Stübel, también sirvieron de inspiración a los artistas contemporáneos, experimentando nuevas posibilidades, en donde no sólo se abandonó la hegemonía del tema religioso, sino que también se innovó en la técnica plástica con la llegada del dibujo a pastel y la acuarela. Este último procedimiento artístico fue utilizado con frecuencia por los científicos, porque presentaba mayores alternativas para captar con fidelidad los cambios atmosféricos del ambiente, las tenues variedades cromáticas, etc.; por estas razones era parte formal de sus clases, con la finalidad de poder documentar su trabajo.

Por interés científico, recomendación de la estética empirista y del mismo libro de Deperthes, poco a poco se fue generalizando en los artistas de la época, la idea de tomar notas del natural y principalmente de contextos sublimes, de “*incorporar en su temario fenómenos terrestres como erupciones o terremotos, (...)*”.²⁸²

En este paisaje “*ánimico sentimental*”²⁸³ para el período de transición al siglo XX destacan Honorato Vásquez, y de mayor calidad artística Luis A. Martínez, notándose en este último claramente la influencia de Gaspar David Friedrich. Lastimosamente la afición autodidacta del ambateño Martínez fue truncada a los 40 años por su temprano deceso, privando al país de uno de los mejores pintores romanticistas del período. Su obra pictórica carece de estudio estético, pero se considera importante mencionar que sus pinturas más conocidas se enmarcan en

²⁸² Kennedy, s.f., op. cit. (p. 32)

²⁸³ *Ibíd.*

la categoría de lo sublime, con paisajes con una panorámica amplia, con un punto de vista elevado, que ofrecen la visión de grandes elevaciones montañosas o formas monumentales y vastas. En las pinturas resalta la importancia del último plano, permitiendo al espectador contemplar la gran obra creadora de Dios, y logrando con los elementos sublimes que introduce, obtener una introspección mística ante la presencia de la naturaleza.

Paralelamente apareció a criterio de Kennedy, un tipo de “*paisajismo positivista*” impulsado por un artista imbabureño casi desconocido, José Grijalva, en que el hombre modifica la naturaleza impulsando el progreso.²⁸⁴

En este contexto, se desarrolló la producción pictórica de Joaquín Pinto, un hombre polifacético que incursionó en todos los géneros y temas artísticos, incluyendo el paisaje; el cual como se ha visto, se fundamentó en las influencias foráneas, entre ellas la estética empirista inglesa y el romanticismo, analizando además, en el capítulo referente a sus obras, la aplicación de los intereses y categorías estéticas utilizadas por él y por muchos de los pintores del período.



Imagen 24.- Rèquiem, Luis A. Martínez, óleo/tela, Siglo XX. Museo Nacional del Ministerio de Cultura

Fuente.- Tomado de Puig, 2005, op. cit. (p. 82)

²⁸⁴ Kennedy. 1992. Del Taller a la Academia, op. cit. (p. 126)

2.2.4. PUBLICACIONES CIENTÍFICAS

Las evidencias más antigua de textos escritos por extranjeros con el tema científico, y que formaron parte de los primeros documentos que circularon en el medio europeo e incluso americano sobre la geografía, flora, arqueología y culturas de las lejanas colonias americanas, son las obras de los geodésicos franceses del siglo XVIII: *Figure de la terre*, por Bouguer²⁸⁵ (1749), y su *Journal du voyage fait à l'Equateur servant d'introduction historique a la Mesure des trois premiers degrés du Méridien*, por la Condamine²⁸⁶ (1751); además de la *Relación histórica del viaje a la América meridional* de Jorge Juan y Antonio de Ulloa²⁸⁷ (1748) estructurada en cuatro tomos y que

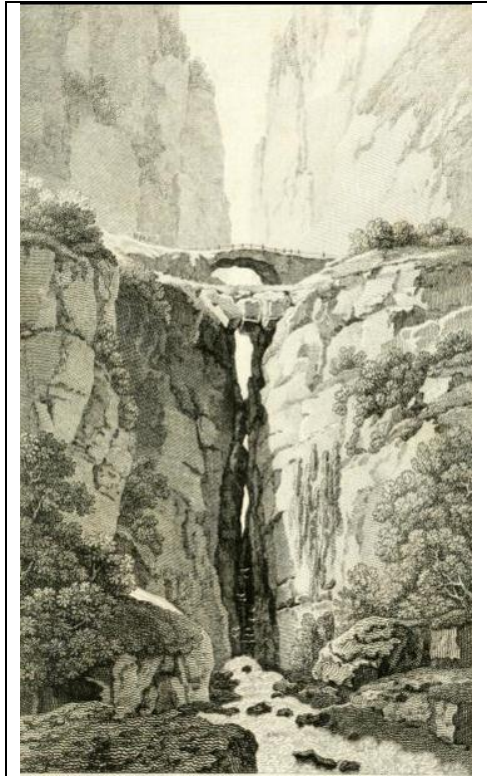


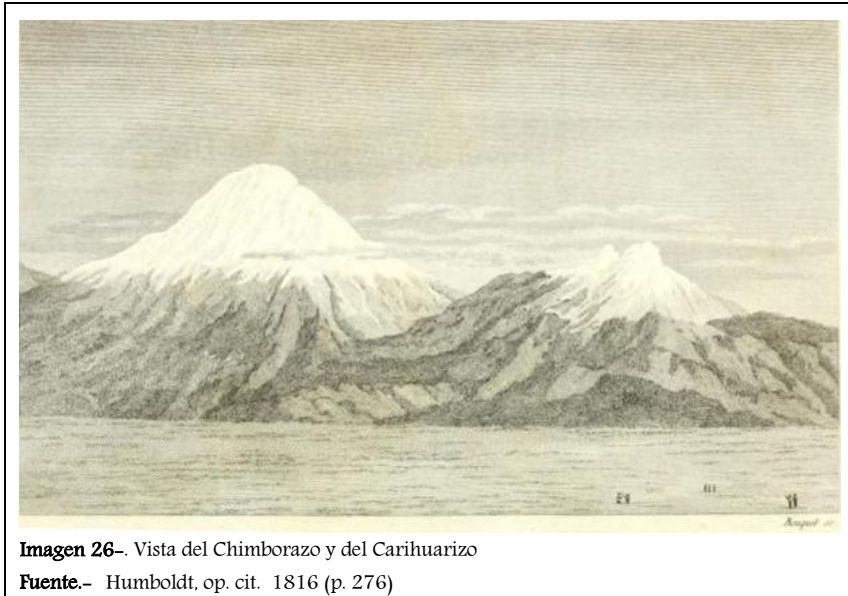
Imagen 25- Puente natural de Icononzo (Colombia)
Fuente.- Humboldt, op. cit. 1816 (p. 63)

²⁸⁵ “La Figure de la Terre, Déterminée par les Observations de Messieurs Pierre Bouguer, & Charles-Marie de la Condamine, de l'Académie Royale des Sciences, envoyés par ordre du Roy au Pérou, pour observer aux environs de l'Equateur : Avec une Relation abrégée de ce Voyage, qui contient la description du Pays dans lequel les Opérations ont été faites” / M. Pierre Bouguer. Este libro en francés, se puede revisar en formato digital de: <http://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-1003>

²⁸⁶ “*Journal du voyage fait à l'Equateur servant d'introduction historique a la Mesure des trois premiers degrés du Méridien*, por la Condamine”. Este libro en francés, se puede revisar en formato digital de: https://books.google.es/books?id=J7wWAAAAQAAJ&pg=PA39&lpg=PA39&dq=Journal+du+voyage+fait+%C3%A1+l%27Equateur+servant+d%27introduction+historique+a+la+Mesure+des+trois+premiers+degr%C3%A9s+du+M%C3%A9ridien&source=bl&ots=M5EZKd3a9m&sig=okhPSWoXYkt_GVXG6DP0nH8i4co&hl=es&sa=X&ved=0CC8Q6AEwAmoVChMI-f_tsZvlyAIVgbMUCh1LoA-6#v=onepage&q=Journal%20du%20voyage%20fait%20%C3%A1%20l'Equateur%20servant%20d'introduction%20historique%20a%20la%20Mesure%20des%20trois%20premiers%20degr%C3%A9s%20du%20M%C3%A9ridien&f=false

²⁸⁷ “*Relación histórica del viaje a la América meridional*”. El tomo III se lo puede revisar en: <https://books.google.es/books?id=hqb3LtZR5m0C&pg=PA14&dq=Relaci%C3%B3n+hist%C3%B3rica+del+viaje+a+la+Am%C3%A9rica+meridional,+Jorge+Juan+and+Ulloa&hl=es&sa=X&ved=0CCMQ6AEwAw0VChMI5fv8s57lyAIVAZcUCh1cPw2w#v=onepage&q=Relaci%C3%B3n%20hist%C3%B3rica%20del%20viaje%20a%20la%20Am%C3%A9rica%20meridional%2C%20Jorge%20Juan%20and%20Ulloa&f=false>

pese a tener pocas ilustraciones, abundaban en descripciones y notas de la geografía local.



Las revistas geográficas que comenzaron a circular también tomaban atención por el tema científico, llegando ocasionalmente alguna a la Audiencia.

Finalizado su viaje, el principal interés de Humboldt fue la publicación de sus vivencias,²⁸⁸ y con esta finalidad viajó a Roma donde contrató a un grupo de pintores para que interpretaran sus textos en imágenes, logrando inicialmente pinturas y grabados que copiaban los preceptos clásicos aplicados a las temáticas americanas y creando así un tipo de arte esquemático, lejano a la realidad original, que usaba los modelos clásicos como inspiración, pero que daban una idea del viaje del prusiano, lo que se convirtió en material precioso para ilustrar sus publicaciones.²⁸⁹

Ya en 1810 se había publicado “*El Atlas pittoresque. Vues des cordilleres et monuments des peuples indigenes de l'Amérique*” de Humboldt con algunas

²⁸⁸ Holl, op. cit. (p. 97)

²⁸⁹ Ibíd (p. 87- 90)

láminas de las principales elevaciones montañosas, algunos monumentos Cañaris e Incas, un puente de cordel sobre el río Penipe, etc. Más tarde se imprimió *Vues des Cordilleres*²⁹⁰ (1816) también con páginas ilustraciones, entre otras. (p.118) Al viajar Humboldt a Londres, conoció y se influenció de las nuevas ideas de la estética empirista inglesa, influenciándose de ellas y proporcionando a los artistas una serie de indicaciones para que una obra tenga estas cualidades.²⁹¹

Adicionalmente circularon documentos como *Esplorazione delle Regioni Equatoriali de Osculati* (1850), además de “unos exquisitos paisajes del Oriente, pintados con ingenuidad y lujo de detalles”²⁹² por el mismo italiano; el libro *Relacao de uma viagem a Venezuela, Nova Granada e Equador*²⁹³ (1866) por el portugués Lisboa con algunas imágenes de elevaciones montañosas y de tipos.

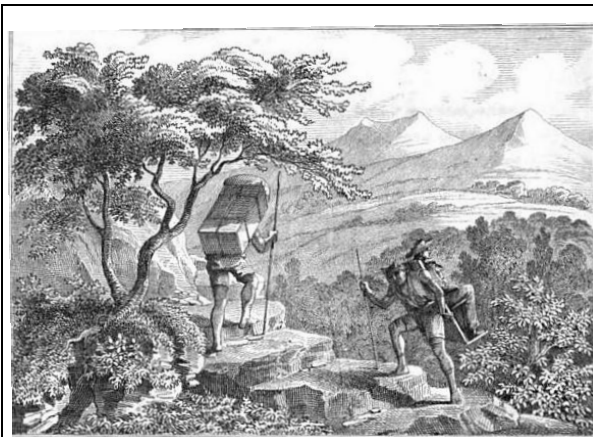


Imagen 27- Camino del Napo. Subida de Guacamayos.
Fuente.- Villavicencio, Manuel. 1858. *Geografía de la República del Ecuador* (p. 336 b)

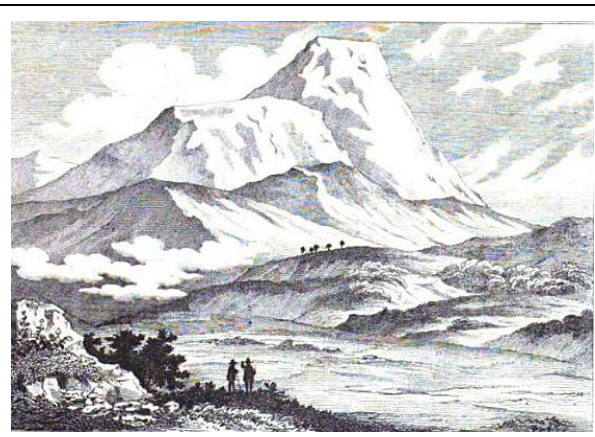


Imagen 28- Cayambe visto de Guachalá.
Fuente.- Villavicencio, Manuel. 1858. *Geografía de la República del Ecuador* (p. 45 b)

²⁹⁰ Humboldt, Alexander, 1816, *Vues des Cordilleres et Monumens des peuples indigenes de L'Amérique*. De la imprenta de J. Smith. París. Para ver la versión digital: <https://archive.org/stream/vuesdescordill01humb#page/n7/mode/2up>

²⁹¹ Holl, op. cit. (p. 94)

²⁹² Keneddy [coord], 2008, op. cit. (p. 36)

²⁹³ Para revisar la versión en francés ver: https://books.google.es/books?id=ed0pAQAAAMAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Resulta también importante mencionar el libro del Dr. Manuel Villavicencio²⁹⁴ *Geografía de la República del Ecuador* publicado en 1858, que es la primera geografía física, política y descriptiva que tenemos del país, y que fue un primer intento nacional de mostrar la geografía y cultura en descripciones e imágenes.²⁹⁵

A partir de 1860 tendrá mayor importancia la ilustración de los escritos, utilizando xilografías y litografías iluminadas, tanto en revistas como en libros y periódicos, iniciando esta tendencia la revista “*Le Tour du monde*”²⁹⁶ dirigida por Charton que empleaba variedad de imágenes.

Las casas de publicaciones generalmente eran francesas, inglesas y alemanas y sus impresos circularon por el continente europeo y americano. Por esta razón, aparece la necesidad de contratar una serie de artistas que según la exigencia debían viajar para obtener las imágenes necesarias para la publicación, o contratar pintores locales para realizar las vistas requeridas, así, se observa en una última etapa la influencia del romanticismo en muchas de las pinturas.²⁹⁷

El libro de Teodoro Wolf, “*Geografía y Geología del Ecuador*” (1892), fue fundamental en el ámbito local, ya que a partir de él se escribieron muchos de los libros de geografía de la época, continuándose en ellos la estandarización de “*modelos tipo*” como se mencionó en el sector de la “*construcción de la nación*”.

²⁹⁴ Villavicencio, Manuel. 1858. *Geografía de la República del Ecuador*. Imprenta de Robert Craighead, New York. Para ver la versión digital ir a: <https://books.google.es/books?id=RkAj3PJLqeQC&pg=PA501&lpg=PA501&dq=Geograf%C3%ADa+f%C3%ADsica,+pol%C3%ADtica+y+descriptiva+Manuel+Villavicencio&source=bl&ots=R86qZsB9Dh&sig=YV8yatQyL-HoJLhKaued4Ro8V8&hl=es&sa=X&ved=0CB0Q6AEwAGoVChMI2fHDw-DnyAIVjF4eCh3l0ACx#v=onepage&q=Geograf%C3%ADa%20f%C3%ADsica%2C%20pol%C3%ADtica%20y%20descriptiva%20Manuel%20Villavicencio&f=false>

²⁹⁵ Este libro fue el primer aporte en este campo en el país, criticado por insertar en una buena parte de su estudio, las ideas del Padre Juan de Velazco escritas un siglo antes, y no los nuevos descubrimientos en ciertos campos; el cuarenta y cuatro por ciento de su obra es una contribución original en el campo de la geografía humana y es fundamental para el conocimiento del país de ese momento. Tomado de: Kennedy (coord.) op. cit. (p. 151)

²⁹⁶ Holl, op. cit. (p. 97)

²⁹⁷ Ibíd.

Otra de las obras básicas fue el libro *Cosmos, Ensayo de una descripción física del mundo*²⁹⁸ que Humboldt comenzó a escribir a los 76 años de edad. A mediados de siglo llegan las primeras impresiones y su versión en español debió esperar hasta fines del XIX.²⁹⁹ Humboldt elabora su teoría del paisaje en este documento, en el tomo II capítulo segundo en el sector titulado “*Influencia de la pintura de paisaje en el estudio de la Naturaleza*”, de clara influencia románticista.

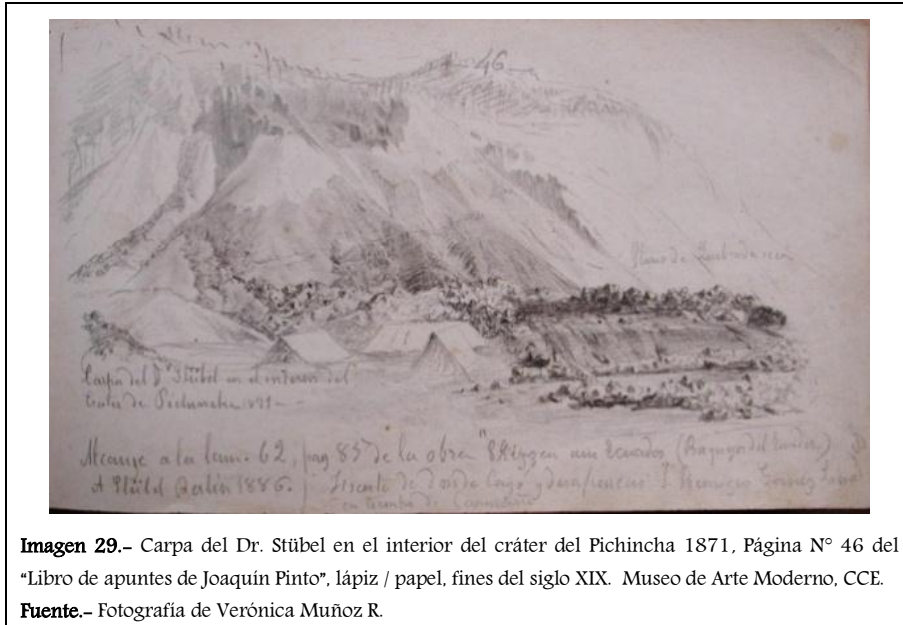


Imagen 29.– Carpa del Dr. Stübel en el interior del cráter del Pichincha 1871, Página N° 46 del “Libro de apuntes de Joaquín Pinto”, lápiz / papel, fines del siglo XIX. Museo de Arte Moderno, CCE.
Fuente.– Fotografía de Verónica Muñoz R.

Otra de las publicaciones fundamentales, que influyó en el contexto local, fue la ya mencionada de Reiss y Stübel, *Skizzen aus Ecuador*³⁰⁰ (1886), utilizada por Troya para la ilustración de sus pinturas y que también utilizó Pinto como inspiración para algunos bocetos, como se puede verificar en su “*Álbum particular*” en el que se ha ubicado la imagen del campamento de los alemanes

²⁹⁸ La edición original de “*Cosmos*” fue publicada de 1845 a 1858, y se tradujo a catorce idiomas. La versión en español se imprimió entre 1874 y 1875 y solo contiene los cuatro primeros libros, ya que al fallecimiento de Humboldt (1859), quedó inacabado el quinto volumen que sería publicado tres años más tarde en Alemania. En español dicho quinto volumen —más los cuatro anteriores— se publicó con el mismo título y en Edición e introducción de Sandra Rebok, prólogo de Miguel Ángel Puig-Samper y epílogo de Ottmar Ette en coedición por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y Los Libros de la Catarata, Madrid, 2011. Tomado de: Puig, op. cit. (p. 66)

²⁹⁹ Kennedy [coord], 2008, op. cit. (p. 53)

³⁰⁰ Kennedy. 1999, op. cit. (p. 35)

que aparece en el libro. Estos textos y muchos más inspiraron a viajeros, científicos y artistas, y fueron parte del fortalecimiento de la identidad nacional.

2.3. CONTEXTO HISTÓRICO, CULTURAL Y ESTÉTICO

Para establecer el contexto en que Pinto vivió, es importante conocer algunos de los antecedentes históricos e ideológicos de la sociedad quiteña de la época, elementos que marcaron directa o indirectamente su vida, y con ella, su producción pictórica.

En la Europa del siglo XIX, triunfó la idea de *progreso*, basada en la creencia de la evolución personal y en la de los pueblos, es decir como un desarrollo evolutivo hacia la necesaria madurez, tendente “*a la toma de (auto) conciencia —merced al ejercicio de la razón y la propia libertad— con el pleno ejercicio de las facultades, innatas al propio ser humano.*”³⁰¹ Esta concepción sobre el progreso consideró que los pueblos parten desde un primitivismo grupal y evolucionan a una fase superior, requiriendo para este fin de un respaldo institucional “*(estado—nación, derecho y jurisprudencia, ciencias y técnica principalmente, artes, etc.)*”.³⁰²

El planteamiento de ésta visión “*eurocéntrica y geopolítica de la historia*”, justificó las acciones imperialistas y colonizadoras de las grandes potencias europeas que buscaban “*aportar progreso*”, y ofrecer en consecuencia una “*aceleración histórica*” a los “*pueblos primitivos y salvajes*” para sacarlos de su atraso y situarlos en la historia. (p. 54)

Internamente Europa experimentaba un extraordinario desarrollo industrial y comercial, ya que el avance de los medios tecnológicos, la revolución industrial, el aumento de las vías de comunicación con nuevos medios masivos de transporte,

³⁰¹ Puig, op. cit. (p. 53)

³⁰² *Ibíd.*

imponían el modo de producción capitalista generando entre otras cuestiones, el rápido crecimiento de las ciudades ante la demanda de mano de obra para las fábricas manufactureras.

En este auge técnico, las *Exposiciones Universales* se convirtieron en las vitrinas simbólicas del desarrollo y del avance tecnológico, y París con su gran reforma urbanística y arquitectónica de los “*grands travaux*” diseñadas por Hausmann,³⁰³ fue el “*modelo a imitar*”, (p. 55) en el que confluían intelectuales y burgueses, con una serie de vanguardias revolucionarias para ese momento (realismo, impresionismo).

La realidad del Ecuador era muy diferente; en el campo de las ideas sociales, políticas y filosóficas, el siglo XIX se inició con el movimiento ilustrado, continuó con el idealismo, el positivismo y el romanticismo, hasta llegar a inicios del XX con el modernismo.³⁰⁴ Estas tendencias de pensamiento influyeron en los políticos, intelectuales y la sociedad “*culta*” de la época, generando diversos sucesos históricos que definieron la historia nacional y el contexto en el que se desarrolló el pintor.

La primera mitad de siglo XIX fue una etapa de transición del período virreinal al republicano, evolución conflictiva y determinante; después de un proceso caótico de guerras y masacres, el país es designado con el nombre de “*Estado Independiente del Ecuador*”³⁰⁵ redactando su Constitución el 11 de septiembre de 1830. Los políticos y los filósofos de la época se centraron en tratar de eliminar el sistema colonial, ideando fórmulas concretas basadas en la idea ya mencionada

³⁰³ Para ampliar información sobre Hussmann y su intervención arquitectónica en París ver: Jordan, David. 1995. *Transforming Paris. The life and labors of Baron Haussmann*. The Free Press. Nueva York; Haussmann, Georges. 1890. *Mémoires du Baron Haussmann I Avant L’Hotel de Ville*, Victor Havard editor 2da. ed. Francia. Para ver la versión digital original en francés: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k86063z.image.f4>

³⁰⁴ Paladines, op. cit. (p. 264).

³⁰⁵ Nombre usado años atrás por los geodésicos franceses para referirse a la línea imaginaria que divide el equinoccio y que atravesaba la Real Audiencia de Quito.

de progreso, para así edificar una república renovada.³⁰⁶ Esta preocupación se vio reflejada en todos los campos del saber, desde el religioso hasta el estético, con un llamado a regresar la mirada al contexto nacional; pero el principal interés fue caminar a la mano del progreso, en definitiva seguir “*por las rutas que los países ‘avanzados’ habían trazado*”, (p. 127) estableciendo como modelos de “*modernización*” a Francia e Inglaterra y posteriormente a Estados Unidos, a los que se observó como máxima meta a alcanzar.

Así, la obsesión por el desarrollo tecnológico llegó a su divinización por lo que se la denominó “*la religión del progreso*”; (p. 128) lastimosamente los actores de esta búsqueda de modernización fueron las mismas élites tradicionales (burguesía, hacendados, iglesia), que adaptaron los nuevos aportes a sus conveniencias y necesidades, frenando la modernidad. (p. 129) Los aspectos fundamentales en esta etapa evolutiva que se plantearon por parte de esas élites fueron:

“la apertura valorativa, positiva o negativa respecto a lo que se dio por entender como “nación” y la sentida necesidad de alcanzar la organización e integración de la misma mediante la construcción de un proyecto de Estado Nacional”. (ps.125-126)

La sociedad “*culta*” ante estas aspiraciones, trató de unificar la nación mediante la articulación de sus componentes en un gobierno republicano pero a la vez en un sistema de producción y expansión capitalista que se adecuase al comercio internacional, y ello en medio del caos político que en ocasiones puso en cuestión la supervivencia del Ecuador como nación por las luchas de intereses personales y de poder, llegando incluso en un momento a pugnar por la presidencia las cuatro principales ciudades del país. (p. 195)

³⁰⁶ Ayala, op. cit (p. 125).

La pugna entre la élite de la sierra con los nuevos terratenientes principalmente de la costa, e incluso la casta militar, no consideraban los intereses de los grandes grupos marginados: indígenas, campesinos, clases bajas, ya que no modificaron en mayor medida su situación económica, jurídica, social, etc., pese a que fueron ellos los que engrosaron las tropas insurgentes independentistas, forzados la mayoría de las veces a abandonar sus ocupaciones habituales, perdiendo sus posesiones y sirviendo en muchos casos como “*carne de cañón*” en las batallas.³⁰⁷

Una de las más claras evidencias de este interés clasista, se expresó en limitar por el nivel social y condicionamientos económicos el derecho a elegir y ser elegido, privilegio que se reservó solo a los que tenían propiedades y muy altos ingresos, además de saber leer y escribir.³⁰⁸ Así, en la primera mitad de siglo, se inició un proceso de transformación, con un incipiente desarrollo de la educación, la apertura de caminos y del comercio a Europa, impulsando las exportaciones especialmente del cacao que con el tiempo terminó eclipsando a los otros productos, así, se consolidó el sistema latifundista en la costa y disminuyó el de la sierra en fortaleza.³⁰⁹

Otro de los aspectos que influyó en el retraso económico de la economía nacional, fue el legado de la deuda contraída en las guerras de independencia que por una mala negociación en la distribución de la misma, implicó la contribución “*de cuatro y diez veces mayor a la de Colombia y Venezuela respectivamente*”,³¹⁰ lo que ocasionó desde las primeras administraciones “*la*

³⁰⁷ Ayala, op. cit. (p. 121).

³⁰⁸ La primera constitución de la Nación ya incluía en su redacción la prohibición de votar, a los analfabetos que en esa época era más del noventa por ciento de la población, además establecía la exigencia de poseer un mínimo de 300 pesos en bienes raíces o una profesión no servil para acceder a este derecho, así como tener rentas mayores a 30.000 pesos para ser elegido en cargos públicos. Tomado de: Ayala. 1989, op. cit. (p. 283 rev.)

³⁰⁹ Paladines, op. cit.(p. 123)

³¹⁰ *Ibíd.* (p. 124)

bancarrota de la Hacienda Pública” de esa manera se convirtió en una deuda impagable que se arrastra hasta el momento.³¹¹

En la segunda mitad de siglo, período de influencia directa con Joaquín Pinto, llegó el pensamiento romántico y ciertos adelantos tecnológicos al Ecuador promulgando la “*modernización*”, hecho histórico del cual no se beneficiaron todas las regiones, sino las urbanas y algunos sectores rurales de la costa,³¹² mientras el resto del territorio ecuatoriano continuó con elementos del antiguo sistema. La mayoría de los presidentes que transitaron por el contexto nacional en esta etapa y salvo excepciones, estuvieron motivados en muchos de los casos por intereses particulares.³¹³ Además el auge productivo y la exportación influyeron en la estructura de la población y para finales del siglo XIX, Guayaquil era la ciudad con mayor número de habitantes en todo el país.

El pensamiento romántico cambió la percepción de la realidad *por una cosmovisión de carácter conflictivo y dialéctico*”, (p. 131) de acuerdo al momento histórico, generando períodos contradictorios de despotismo-militarismo, “*progreso-tradición, americanismo-europeísmo*”, etc., siendo los indígenas los grandes ausentes en los intereses manejados. (p. 132)

Ante las grandes expectativas que en origen se asumió con las metas ilustradas y los escasos logros alcanzados por los malos gobiernos, administraciones y cambios económicos y sociales, se generó lo que Moncayo denominó “*pesimismo melancólico*”, que se caracterizó en inicio como una necesidad “*espiritual ávida de renovación*”, con una inclinación al “*sentimiento individual*”, a “*la melancolía y (...) al espíritu de rebelión*”, (p. 134) que generaron –entre otros sentimientos– las

³¹¹ Oña, op. cit. (p. 7)

³¹² Paladines, op. cit. (p.127)

³¹³ José María Urbina (1851- 1856), dio la libertad a los esclavos en 1851, y liberó a los indígenas en 1852 de las pesadas cargas económicas que a modo de contribución pagaban desde el período virreinal, en las denominadas “*protecturías*”. Tomado de: Ayala. 1989, op. cit. (p.121).

formulaciones intimistas, idílico sentimentales, la exaltación épica, el relato y el interés centrado en los temas autóctonos como el cuadro de costumbres, regresando la atención al rescate del entorno, con intereses históricos y geográficos, y con ellos, científicos.

La nueva “*praxis teórica*” condujo a nuevas “*construcciones doctrinales*” que se elaboraron paso a paso; estas ideas se reflejaron en el pensamiento pedagógico, político, religioso, en géneros como: la literatura, paisajismo, costumbrismo, historias y aventuras de gestas libertarias, etc., (p. 130) desarrollado por los pensadores de la época. Así, tenemos a mediados de siglo a Juan León Mera, Juan Montalvo y Juan Agustín Guerrero y en la segunda etapa a José Peralta y a Luis A. Martínez, con su contraparte religiosa en Federico González Suárez, entre otros. (p. 131)

En el campo político el pensamiento romántico tuvo diferentes corrientes, destacando tres que convivieron y que, dependiendo las circunstancias, tomaron mayor o menor protagonismo. Así, se impuso en su primera fase la línea conservadora que se relacionó con el sector de la sierra y que se impuso para los años sesenta con la contundente personalidad de Gabriel García Moreno; triunfando en el cambio de siglo la segunda alternativa, la liberal en sus variantes católica y emergente, que se relacionó en su mayoría con la costa y con otro hombre que será fundamental para la historia del país, el General Eloy Alfaro. (p. 133).

2.3.1. GARCÍA MORENO Y LA CREACIÓN DE UN ESTADO- NACIÓN

Una de las figuras más controvertidas del panorama nacional, fue Gabriel García Moreno descrito por Ayala, como:

<< (...) hombre austero, constructor dinámico y, sobre todo, “vengador y mártir del Derecho cristiano” y, de otro, su fanatismo religioso exacerbado y su inclinación psicopática a la represión, que le valió el calificativo del “Santo del Patíbulo”>> (p. 201)

Este político nació en Guayaquil, estudio en Quito bajo el auspicio religioso, en la universidad se graduó en Jurisprudencia y viajó a Francia para especializarse en física, matemática y química; vivió en la década de los cincuenta en varias ciudades europeas y visitó posteriormente Estados Unidos de América, vivencias en las que se imbuó en la “*idea de progreso*”³¹⁴ y en la necesidad de:

*“...articular como nación a un país que, desde la independencia, estaba sumido en el regionalismo por una parte, y en la rivalidad política costa-sierra por otra; de hecho, práctica y simbólicamente no existía la conciencia generalizada de un país unitario.”*³¹⁵

De muy clara inteligencia, logró como Presidente reunificar las diferentes regiones y sentar las bases políticas, jurídicas y económicas para el desarrollo de país. Gobernó por tres períodos: 1859-1865, 1869-1875, y el tercer período de corta duración en 1875,³¹⁶ cuando muere asesinado.

Presidió el país con “*mano de hierro (...) con castigos y penas sumarios de una crueldad inusitada en algunos casos, y la promulgación de unas leyes muy restrictivas —cuando no, represivas—*”.³¹⁷ Su administración en general se conjugó, entre el impulso constructivo, la organización del estado y una “*permanente atmósfera de represión*” que llegó al terror, encarcelando y flagelando públicamente a sus enemigos, fusilando y exterminando a los que se levantaban en armas contra su gobierno, todo bajo la propagación e incluso imposición del catolicismo.³¹⁸

³¹⁴ Puig, op. cit. (p. 55)

³¹⁵ Ibíd.

³¹⁶ Oña, op. cit. (p. 15)

³¹⁷ Puig, op. cit. (p. 56)

³¹⁸ Ayala. 1989, op. cit. (p. 207)

El programa garciano se centró en dos líneas de acción, la de integración o unificación nacional y la de modernización o progreso, tendente ésta última a llevar al país a la vinculación con el sistema económico y tecnológico mundial,³¹⁹ todo esto mediante una ideología conservadora extremista. Con este fin, se requería la reorganización de la nación para lo cual renovó el régimen fiscal con el desarrollo del sistema bancario, estabilizó las emisiones monetarias con la finalidad de atraer las inversiones extranjeras y renegoció la deuda externa.

Emprendió obras de infraestructura vial, con lo cual creó, mejoró y conectó la comunicación y el comercio costa - sierra con una red de caminos empedrados, líneas telegráficas y puentes³²⁰ que se consolidó con el inicio de la construcción de la línea férrea desde Yaguachi a Milagro.³²¹

Centralizó el manejo de los establecimientos de enseñanza pública, modernizando los planes de estudio y elevando las exigencias educativas. Creó un “*Colegio Normal*” para la enseñanza de profesores indígenas, edificando numerosas escuelas rurales, ya que su interés principal fue el de erradicar el analfabetismo. (p. 222)

Para llevar a cabo el programa de modernización del estado, García Moreno utilizó como elemento fundamental de sustento para sus pretensiones la unidad iglesia-gobierno, mediante un sistema político-religioso en el cual no existía diferencia entre la finalidad de la iglesia y la finalidad del estado. Así, la legislación eclesiástica y la ley de la comunidad civil debían postular similares propuestas, requiriendo el discurso político del discurso teológico, y a la vez, afirmando desde los púlpitos la propuesta política.³²²

³¹⁹ Paladines, op. cit. (p. 149.)

³²⁰ Ayala. 1989, op. cit. (p. 224)

³²¹ Vera [ed.], op. cit. (p. 41)

³²² Paladines, op. cit. (p. 155)

En consecuencia, para la ejecución de muchas de las necesidades del modelo garciano se requirió de la participación del clero nacional y del extranjero, no solo en el campo dogmático y científico, sino y sobre todo, en el ideológico; planteó una reforma religiosa mediante la purificación de la iglesia, para lo cual solicitó la llegada al país de sacerdotes de diversas órdenes religiosas, principalmente de las que tenían mayor influencia en grandes grupos humanos; así, concertó el cambio con el arribo de reformistas italianos que se ajustaban a sus intereses moralizantes y de poder³²³ para que “*retomen la disciplina religiosas*.”³²⁴

Para la reforma educativa requirió la ayuda de sacerdotes de origen francés que instruyeron en las escuelas primarias, encargándose los jesuitas españoles de la formación secundaria, y para la creación de la *Escuela Politécnica Nacional* contrató a científicos y estudiosos alemanes e italianos, estableciendo además el *Observatorio Astronómico*, el *Jardín Botánico*, etc. En esta misma línea creó el denominado “*Protectorado*” o *Escuela de Artes y Oficios*, para lo cual trajo ingenieros, geólogos, geógrafos y personal especializado, a la vez que abrió el “*Conservatorio de Música*” y la “*Escuela de bellas Artes*”.³²⁵

En el campo ideológico fue fundamental la llegada del padre jesuita italiano P. Terenziani que introdujo por mandato del Presidente Moreno la “*obra doctrinaria de Luis Taparelli*”,³²⁶ utilizando para sus cátedras en la facultad de jurisprudencia en la Universidad de Quito para evitar, según palabras de Moreno, “*que la Universidad sirviera como órgano de propaganda de ideales contrarios*”³²⁷ a los conservadores. Es importante aquí destacar que la línea filosófica de Taparelli era tomista, y es posiblemente por la importancia otorgada a este pensador

³²³ Ayala. 1989, op. cit. (p. 227)

³²⁴ Paladines, op. cit. (p. 160)

³²⁵ Ayala. 1989, op. cit. (p. 224)

³²⁶ Paladines, op. cit. (p. 156)

³²⁷ *Ibíd.* (p. 157)

italiano por Terenziani, e indirectamente por García Moreno, que Joaquín Pinto tiene interés y accede al texto de las “Causas de lo Bello según Santo Tomás” escrito por Taparelli, lo cual se comentará en el sector correspondiente a los textos de estética que influyeron en Pinto.

Las expresiones máximas de esta fusión católica- política se manifestaron en dos hechos de trascendencia histórica y social; el primero la consagración del Ecuador al “*Sagrado Corazón de Jesús*” en 1873³²⁸ y la segunda la firma del “*Concordato*” con el Vaticano, documento en el cual “*el Estado se limitaba, exclusivamente, a la función de dominación política y de cohesión, dejando el ámbito de las Sociedad Civil (...)*” en manos del iglesia, dando extraordinario poder a los sacerdotes en el control de la moral y la vida pública.³²⁹

Para consolidar su modelo político fue necesario alcanzar amplios poderes ejecutivos, logrando ésta meta con la reforma constitucional a la que históricamente se le dio el nombre de “*Carta Negra*”, y que le otorgaba la atribución de centralizar el poder público e intervenir directamente en los otros poderes del estado, reforzando también el catolicismo como única religión posible, al tiempo que reimplantó la pena de muerte entre otros fuertes elementos represivos.

Al finalizar su segundo gobierno, con el control total que ejercía del estado, García Moreno fue reelecto para un tercer período presidencial en 1875, entendiendo sus enemigos que la única forma de retirar del poder al que ellos consideraban “*tirano*” era el asesinato, lo que se concretó en el mismo año cuando Faustino Lemus Rayo y un grupo de conspiradores lo asesinaron a su regreso al palacio presidencial, recibiendo 14 machetazos y 6 balazos. El presidente fue trasladado

³²⁸ Ayala. 1989, op. cit. (p. 212)

³²⁹ Ibíd. (p. 226)

a la Catedral, expirando momentos después, mencionando antes de morir su histórica frase “*Dios no Muere*”.³³⁰

Contradictoriamente, frente al corte conservador religioso y de predominio político de la tradición oligárquica que su gobierno representó, el proyecto garciano significó un salto a la modernidad de la estructura social, orientado a vincular al país al sistema mundial y creando una conciencia de nación. La influencia de su administración y el proceso que había iniciado, se sintió hasta fines de siglo, pese a que muchas de sus obras se destruyeron a raíz de su muerte, así, se cerraron centros de enseñanza creados por él, y se perdió gran parte de los elementos de estudios traídos del exterior.

2.3.2. ELOY ALFARO Y LA REVOLUCIÓN LIBERAL

En la segunda etapa romántica que dominó el cambio de siglo, primaron las tendencias racionalistas y a partir de ahí se impuso el liberalismo. Paladines al analizar la historia de estas ideas refiere que la filosofía liberal deriva concretamente del espíritu racionalista, nombre asignado por Juan Montalvo a esta corriente de pensamiento; Paladines resalta que esta corriente filosófica se siguió en sus dos líneas de acción, la *heterodoxa* identificada con el liberalismo radical, mencionando como principal ideólogo a José Peralta,³³¹ y en la vertiente *ortodoxa* o católica a Federico González Suárez³³² como teórico. (p. 130)

³³⁰ Oña, op. cit. (p.22)

³³¹ José Peralta escribió numerosos documentos relacionados a su ideología filosófica y política, al no ser tema del presente estudio se sugiere para profundizar en el tema: 1896. *Peralta contra Peralta o sea el Deber contra la Razón*. Imprenta de la Libertad. Quito; 1898. *El casus belli del clero azuayo*. Imp. de la Tarde. Quito; 1901. *La cuestión religiosa y el poder público en el Ecuador*. Tip. de la Escuela de Artes y Oficios. Quito; 1905. *Porrazos a Porrillo* (artículos publicados en las ediciones de El Tiempo de Guayaquil y Quito). Imp. de El Tiempo. Guayaquil; 1911. *El régimen liberal y el régimen conservador, juzgados por sus obras*. Tip. de la Escuela de Artes y Oficios. Quito.

³³² Monseñor Federico González Suárez trabajó una amplia producción literaria en distintas ramas del conocimiento, principalmente en el campo histórico y político, escribiendo también un ensayo sobre estética. En algunos de sus textos científicos colaboraron en la pintura de las imágenes Pinto y su esposa. Para ampliar el tema revisar: 1877. *Exposiciones en defensa de los principios católicos*. Nueva Miscelánea. Imp. del Clero. Quito; 1878. *Estudio histórico*

El liberalismo ortodoxo estuvo conformado por grupos de ciudadanos que no asentían que la religión esté presente en todos los aspectos políticos y sociales del país, por lo cual era un grupo intermedio entre la corriente liberal extremista y la conservadora. Su pensamiento estaba a favor de la modernización del país, buscaba evitar discusiones religiosas, defendía la libertad de imprenta, la libertad de asociación y de reunión, además de la tolerancia religiosa. Se buscaba la superación de los conflictos a través de los campos jurídicos y constitucionales defendiendo el “*Estado de Derecho*”. En otras palabras se orientaba continuamente al equilibrio, término medio en el campo político, evadiendo posiciones extremas con la finalidad de evitar la anarquía. Esta búsqueda de equilibrio hizo que estuviesen a favor de prohibir a los eclesiásticos la intervención en asuntos políticos.³³³

El liberalismo radical también estaba interesado en la modernización del país, defendiendo la idea de que el conocimiento era el instrumento fundamental para la superación y que la “*libertad de observar, pensar y aprender eran síntomas claros de que el hombre y la sociedad están verdaderamente en vías*” de desarrollo; se pensaba también que el disminuir la ignorancia llevaría al progreso. Revalorizaron el valor del hombre, la cultura y la singularidad de cada pueblo, se identificó además nuevos elementos del contexto local en recursos vegetales, minerales, descubrimientos geográficos, etc.³³⁴

Veinte años habían transcurrieron desde la muerte de García Moreno, el Ecuador atravesaba por un periodo dinámico, con el mayor auge de las exportaciones del

sobre los Cañaris. Biblioteca Ecuatoriana Mínima. Ed. Cajica. 1960. Puebla- México; 1890-1903. *Historia General de la República del Ecuador*. 7 vol. Imprenta del Clero. Quito; 1895-1911. *En defensa de mi criterio histórico*. Edición del Archivo Municipal de Quito; 1937. Quito; *Memoria histórica sobre Mutis y la Expedición Botánica de Bogotá en el siglo XVIII*. Editorial del Clero. Quito; 1908. *Los Aborígenes de Imbabura y del Carchí*. Tip. y encuadernación Salesiana. Quito.

³³³ Paladines, op. cit. (ps. 162- 170)

³³⁴ Ibíd. (p. 180-185)

país, pero que por los caóticos gobiernos lastimosamente no se veía reflejado en el progreso de la Nación.

En junio de 1895, ante la insatisfacción popular por la desigualdad reinante y la tensa situación política, grupos insurgentes se movilizaron por toda la costa y por la sierra ecuatoriana y luego de fuertes enfrentamientos armados, “*bajo el grito épico y romántico de los macheteros: ¡libertad o Muerte!*”,³³⁵ ascendieron al poder a la segunda personalidad descollante en la construcción de la identidad nacional, la antítesis política del conservador, el general Eloy Alfaro (1895-1901 y 1906-1911), conocido en la historia con el sobrenombre de “*El viejo Luchador*”, triunfando con él la revolución liberal en su fracción más radical. En el aspecto doctrinal se necesitó casi un siglo, desde fines de la colonia, para que se consolide la corriente liberal, teniendo por primera vez como actores de los intereses nacionales, no solo a las “*élites cultivadas y selectas*”, sino también los diversos grupos sociales: montubios, trabajadores, campesinos, etc.³³⁶

Entre los progresos que trajo al país Eloy Alfaro tenemos: trató de centralizar en manos del estado las funciones de salud, educación, bienestar social y economía, retirando de estas funciones a la iglesia, impulsando como prioridad la enseñanza laica y gratuita, que evitó la transmisión ideológica directa de las doctrinas religiosas y conservadoras. Creó colegios normales para educar a los profesores y además impulsó colegios femeninos; expropió a la iglesia posesiones y haciendas mediante la ley de “*manos muertas*” y en esta misma línea de acción, abolió el Concordato y expulsó a muchas órdenes religiosas del país. Así mismo, derogó el concertaje de los indios o “*prisión por deudas*” propagó las ciencias. También desarrolló la riqueza pública y el comercio y se reconoció al matrimonio civil como el único legítimo frente a las leyes ecuatorianas. (p. 261)

³³⁵ Paladines, op. cit. (p. 259)

³³⁶ *Ibíd.* (p. 260)

En este período el Ecuador se instauró definitivamente como Estado-Nación, forjando en lo ideológico el proyecto de crear una identidad nacional mestiza con un programa orientado a integrar las regiones naturales. Un reflejo de ello y uno de los hechos de mayor impacto en la sociedad y de amplia influencia en la economía nacional, fue la conclusión de la construcción del ferrocarril Quito – Guayaquil, uniendo por primera vez la costa con la sierra de manera efectiva y permanente.³³⁷

Pero las acciones radicales de Alfaro, plasmadas en la Constitución de 1906, le valieron por un lado la fuerte rivalidad de los conservadores, por otro de la iglesia que monopolizaba el quehacer cultural y educativo, y finalmente de grupos latifundistas y oligarcas que habían perdido sus privilegios.³³⁸ A resultas de lo expuesto, su período presidencial se convirtió en un campo permanente de discusiones, intrigas y trabas de la oposición, principalmente por parte de la iglesia, para quienes:

“En filosofía, el liberalismo era la metafísica nebulosa del error; en política era el paladín de las revoluciones y de la inquietud; en moral, la proscripción de la conciencia humana, y en religión, el enemigo de Cristo y de su iglesia”. (p. 156)

Así llegamos a fines del siglo, en la lucha permanente entre liberales y conservadores, falleciendo Joaquín Pinto en 1906. Antes de morir, alcanzó a contemplar la llegada de la luz eléctrica a la ciudad en 1899, la que representó en una de sus pinturas; el uso del telégrafo para comunicar Quito y Guayaquil, incluso la llegada del teléfono que hizo su apareamiento en la ciudad en 1900 conectando nuevamente a las ciudades más grandes; también contempló el arribo

³³⁷ Ayala. 1989, Enrique. Resumen de Historia del Ecuador. Biblioteca digital Andina. Corporación Editora Nacional, (varias ediciones). [Digital] 2008 [Citado: 10 31, 2015.] <http://www.comunidadandina.org/bda/docs/EC-CA-0001.pdf> (p. 44)

³³⁸ Paladines, op. cit. (p. 259)

del ferrocarril a Alausí por la Nariz del Diablo, sin embargo no vio su llegada a la estación del ferrocarril de Chimbacalle, que aconteció en 1908.³³⁹ El artista tampoco conoció el trágico desenlace de Alfaro el 28 de enero de 1812, con el encarcelamiento de él y sus seguidores más cercanos, la masacre, arrastre e incineración pública de los cuerpos liberales, algunos de ellos todavía con vida, hechos que pusieron fin al sueño alfarista.³⁴⁰

A nivel social y urbano, hasta la llegada del siglo XX, la capital del Ecuador, era vista por los extranjeros como una pequeña urbe europea de aspecto atrasado y remoto, en donde el sonido de las máquinas y vagones que llenaban las grandes ciudades, del continente europeo y norteamericano, era reemplazado por el sonido de las campanas, el canto de los gallos y las trompetas de los soldados;³⁴¹ ese era el ambiente que acompañaba cotidianamente al Pintor.

Pero la visión interna de la ciudad era muy diferente, pese a no estar inmersa en el progreso tecnológico e industrial, Quito era el “centro estratégico en el control del territorio y la organización de los intercambios, desarrollando una serie de dispositivos que permitieron una administración de las poblaciones dentro y fuera de la capital, que vencían la dispersión del territorio ecuatoriano.³⁴² Los latifundistas visitaban y manejaban sus haciendas, pero desarrollaban parte de su vida en la urbe. La sociedad era predominantemente agraria, con muchos elementos en común entre la ciudad y el campo y a la vez muy diferente en sus funciones, organización social, etc. (p. 171)

Las condiciones adecuadas para la expansión urbana de Quito, estuvieron dadas sólo en las primeras décadas del siglo XX con el relleno de las

³³⁹ Ayala. 1989, 2008, op. cit. (p. 45)

³⁴⁰ *Ibíd.*

³⁴¹ Kennedy [coor], 2008 (ps. 167- 168)

³⁴² *Ibíd.* (p. 168)

quebradas, el trazado de las vías longitudinales; al tiempo la llegada del tranvía, cambiando el sistema de movilización que en el siglo XIX fue mayoritariamente a pie. (p. 171)

El bullir del comercio popular e informal era la dinámica cotidiana de la ciudad; vendedores indios y mestizos comercializaban en plazas o de forma ambulante con un curioso “*colorido de los trajines callejeros*”, (p. 184) constituyendo el regateo y el trueque la tónica que se mantuvo hasta parte del siglo XX. Es importante destacar que en esta etapa se producen algunos de los cambios en las estructuras de gobernabilidad que darán un giro en la constitución del estado ecuatoriano, pasando de manera paulatina la administración de las instituciones gremiales, corporativas, etc., de manos de la sociedad a la administración del estado como la salubridad pública, la policía, sistema escolar, etc. (p. 189)

2.3.3. LA RECEPCIÓN DE LA ESTÉTICA EMPIRISTA Y ROMÁNTICA EN EL ECUADOR

Los preceptos europeos sobre el nuevo gusto y las ideas empiristas y románticas no eran desconocidas en el medio quiteño. Así, Eugenio de Santa Cruz y Espejo a fines del siglo XVIII desarrolló la doctrina del “*buen gusto*” en la Conversación IV de su libro “*El Nuevo Luciano de Quito*” (1779) que analizó este tópico desde el punto de vista neoclásico. Un año más tarde reformuló sus planteamientos en su libro “*Marco Porcio Catón*” (1780), y divulga, refuta y defiende los nuevos criterios estéticos en “*La Ciencia Blancardina*” (1781), continuando este trabajo inicial Fray Vicente Solano.³⁴³

Fue necesario esperar hasta mediados de siglo para retomar las ideas estéticas con fuerza, a tenor de la influencia del Romanticismo en el Ecuador

³⁴³ Paladines, op. cit. (ps. 323-324)

y que propuso entre otras cuestiones un radical cambio en los temas (paisaje) y las formas de representación, ya que y fundamentalmente postuló al “arte como modo de encontrarse el hombre consigo mismo”³⁴⁴ y con su sensibilidad. El mismo Presidente Gabriel García Moreno en un certamen de literatura en la Universidad de Quito en 1846, ya reflejó en su discurso las ideas de la estética del momento, señalando al arte como un medio de expresión de la experiencia humana “*de los arranques impetuosos de la imaginación y los acentos y delirio de las pasiones*” (p. 325), ideas claramente románticas, aludiendo específicamente al tema literario.

Juan Montalvo fue en realidad el verdadero teórico del tema en el país, escribiendo su “*Tratado de la belleza en el género humano*” (1873), en el cual analizó la belleza en las diferentes edades, culturas y razas; además escribió una serie de artículos dedicados a varios temas incluyendo las bellas artes. Y atribuyendo al paisaje la exaltación de sentimientos, emociones y la valoración de la subjetividad. Otros intelectuales de la época también se interesaron por el tema, como Monseñor Federico González Suárez quien escribió “*Hermosura de la naturaleza y sentimiento estético de ella*” (1907) que expone diversos fundamentos Romanticistas, pero siempre ligados a la religión católica.

Pese a todo lo mencionado la forma como se estableció la recepción del paisaje en el país fue muy diferente a la que se desarrolló en otros lugares, los pocos pintores que inicialmente trataron el tema, copiaban los paisajes pastoriles y romántico europeos, criticando Mera esta descontextualización, pidiendo los pensadores de la época un regreso o contemplación de lo nacional.

³⁴⁴ Ibíd. (p. 324)

Se debatió sobre el sentimiento estético desde el punto de vista romántico - idealista y desde las tendencias espiritualistas; también se trató el tema de la purificación por la belleza y el arte, ya que el arte podía redimir actitudes negativas de los individuos y conducir a experiencias religiosas, aunque lógicamente de la religión católica.

Resumiendo, los intelectuales de la época conocían los conceptos, llamando siempre a la exaltación de lo nacional, a la búsqueda de un tratamiento de la belleza desde la realidad local; la literatura fue el más claro exponente de los preceptos románticos; extrañamente en la pintura, no fue evidente su recepción sino de forma tardía y en pocos artistas.

Todos estos antecedentes unidos a los textos de estética ya mencionados de procedencia foránea, y que Pinto como asiduo lector debió haberlos revisado en su totalidad, supusieron la influencia inicial de nuestro artista. Además, existe una alta probabilidad que su contacto directo con el paisaje fuera por medio de Rafael Salas, como ya se mencionó, y ocasionalmente por Rafael Troya que era contemporáneo de Pinto, a quien conoció en sus años de juventud y con el cual ocasionalmente debió tener algún contacto.

CAPÍTULO III

JOAQUÍN PINTO: SU VIDA, SU OBRA



Imagen 30- Joaquín Pinto

Fuente.- Jurado et al., op. cit. (p. 18)

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

3.1. EL GENIO DE UN ARTISTA INCOMPRENDIDO EN SU TIEMPO

Hablar de Joaquín Pinto, es tratar de seguir las huellas de un investigador y creador constante, un hombre que pese a sus limitaciones económicas y sus problemas familiares, trató mediante una férrea auto educación, de llegar a los más altos niveles de la pintura de su época; y no por la fama que siempre le fue esquivada, sino por la inmensa pasión que significó para él la pintura.

Su vida, plagada de pobreza y dificultades, se desarrolló en Quito.³⁴⁵ Navarro establece como su fecha de nacimiento el 18 de agosto de 1842, existiendo la probabilidad según Jurado³⁴⁶ de que esta fecha corresponda al nacimiento de un hermano menor del mismo nombre, con el que llevaba una diferencia de dos años. Los primeros datos que se tienen de sus padres proceden del propio artista, quien comentó a su alumno y posterior historiador y diplomático José Gabriel Navarro,³⁴⁷ los nombres de don José Pinto Valdemoros, ciudadano portugués y doña Encarnación Ortiz y Zevallos, originaria de la ciudad de Ambato. Actualmente Jurado ha refutado ésta información, determinando el origen quiteño de sus padres, justificando el interés del artista en esconder la turbia procedencia de sus progenitores, por ser ilegítima en el caso del padre y por el nivel social de su madre.³⁴⁸

Su vocación le motivó a sacar provecho de todas las oportunidades que se presentaron a su paso, aprendiendo en primera instancia de su compañero de escuela Cipriano Borja, pasando posteriormente por diversos talleres en períodos dispares de tiempo donde tuvo contacto con: Ramón Vargas, Rafael Venegas,

³⁴⁵ Navarro, 1991, op. cit. (p. 208)

³⁴⁶ Jurado et al., op. cit. (p. 47)

³⁴⁷ Navarro, 1991, op. cit. (p. 208)

³⁴⁸ Jurado et al., op. cit. (p. 44)

Andrés Acosta, Tomás Camacho, Santos Cevallos, entre otros.³⁴⁹ Navarro comenta que el maestro que perduró en su memoria y en su aprendizaje, fue Nicolás Cabrera,³⁵⁰ tallerista reconocido en su medio, nacido de una tradición de pintores especializados en la temática religiosa y que según Jurado, debió ser su nexo de unión con la obra del pintor virreinal Manuel Samaniego, de quien Pinto tuvo una primera influencia al poseer el “Tratado de Pintura”³⁵¹ escrito por el artista a fines del siglo XVIII,³⁵² tema ya señalado.

La falta de permanencia con un solo instructor, se debió en gran medida a la delicada situación económica de la familia, al tener el padre de Pinto numerosos hijos de varios matrimonios, y escasos ingresos debido a su avanzada edad. Su tercer matrimonio lo realizó a los 74 años de edad en el que tuvo 4 o 5 hijos, incluyendo a nuestro artista, recibiendo en esa época un mínimo ingreso como “*oficial jubilado de la Tesorería*”.³⁵³ Esta situación se agravó con su fallecimiento en 1853, cuando Joaquín contaba probablemente con 11 años de edad, razones por las que debió dedicarse desde muy joven a enseñar pintura para poder mantener a su familia.

En 1859 muere su maestro Nicolás Cabrera y su madre se opone a su oficio, surgiendo un alejamiento con el artista quien se dedicó de lleno a la pintura,³⁵⁴ la cual combina, de 1860 a 1875, con el estudio autodidacta de: “*geometría, anatomía, plástica y perspectiva*” que le permitían ir poco a poco perfeccionando su vocación.³⁵⁵ Su afán de conocimiento llegó al límite de auto educarse aprendiendo 6 idiomas como: francés, inglés, italiano, latín, alemán y hebreo con

³⁴⁹ Navarro, 1991, op. cit. (p. 208)

³⁵⁰ Ibíd.

³⁵¹ Ver nota 211

³⁵² Jurado et al., op. cit. (p. 48)

³⁵³ Ibíd. (p. 46)

³⁵⁴ Navarro, 1991, op. cit. (p. 208)

³⁵⁵ Vargas, 1971, op. cit. (p. 37)

la finalidad de poder leer los textos a los que podía acceder, tanto en su domicilio como en bibliotecas, muchas de ellas particulares.³⁵⁶ Estos documentos le ayudaban a perfeccionar sus técnicas artísticas, realizando apuntes en algunas de sus obras en estos idiomas.

De su primera etapa adolescente, se conservan retratos, pinturas de temática religiosa, muchas de ellas copias de grabados u obras existentes. Completó su formación sobre anatomía humana, con clases prácticas, asistiendo en 1862 al “viejo Anfiteatro quiteño, junto al Hospital San Juan de Dios”.³⁵⁷



Imagen 31.– Estudio de esqueleto, lápiz/papel, fines del siglo XIX. Museo de Arte Moderno, CCE.

Fuente.– Verónica Muñoz R.

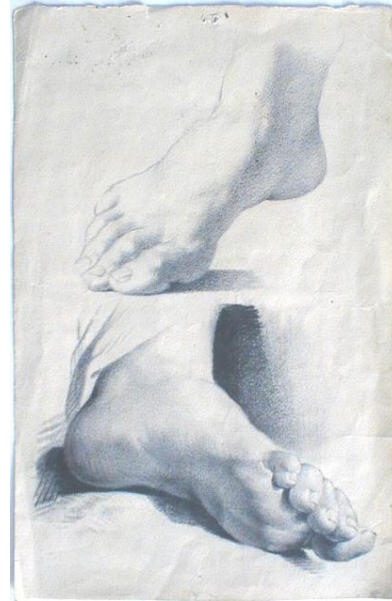


Imagen 32.– Estudios de pies, lápiz/papel, segunda mitad del siglo XIX. Museo de Arte Moderno, CCE.

Fuente.– Fotografía Verónica Muñoz R.

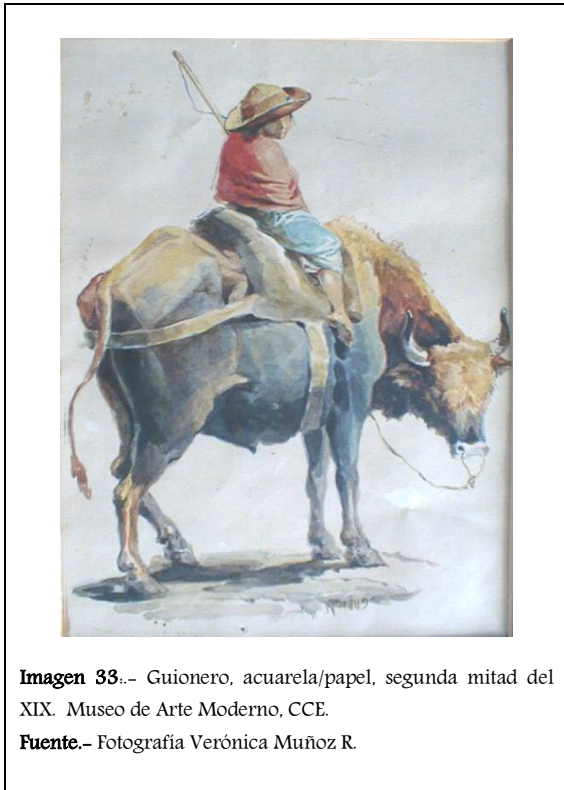
A sus 20 años, cuando la influencia de la acuarela llega con fuerza, aparece su interés por el tema costumbrista que se consolidará al final de su vida, al complementar el trabajo del ambateño Juan León Mera, quien en un intento por rescatar parte del folclore poético y de las tradiciones populares, recopiló coplas que Pinto acompañó con la representación de personajes costumbristas,³⁵⁸

³⁵⁶ Jurado et al., op. cit. (p. 50)

³⁵⁷ *Ibíd.*

³⁵⁸ Algunas de sus acuarelas costumbristas, también tienen en la parte posterior, coplas de su puño y letra.

colección que elabora como tal hacia 1892, realizando una segunda serie bajo pedido en los años 1899 – 1901.³⁵⁹



Es importante también recordar, que en este período era muy usual la reproducción de “*modelos icónicos*” de temas costumbristas, como ya se ha mencionado, que solían venderse incluso en los mercados populares, los mismos que eran comprados por turistas como souvenir u objetos de curiosidad.³⁶⁰

En la acuarela, además, estudió sus variadas posibilidades recreando: flores, animales, paisajes, escenas para las que en numerosas ocasiones recurrió al complemento de la ténpera o al uso exclusivo de ésta, logrando obras de extraordinaria calidad y perfección.

³⁵⁹ Jurado et al., op. cit. (p. 71)

³⁶⁰ Kennedy, s.f., op. cit. (p. 27)

Dedicado por entero a su actividad artística, contrajo nupcias a los 33 años de edad³⁶¹ con una de sus alumnas sobresalientes Eufemia Berrío; relación sentimental que le trajo felicidad, pero a la vez numerosos contratiempos y crisis emocionales, debido a la rivalidad y dificultades que el canónigo Andrade, ex cuñado de la señora Berrío, presentaba continuamente, no resignado posiblemente a perder sus anteriores amoríos con ella, fruto de lo cual habían tenido un hijo.³⁶² Eufemia tenía además, otro hijo de su primer matrimonio y con Pinto procreó tres hijas más, Rosa María, Josefina y Raquel, dedicadas también a la pintura, jóvenes que cuidaron a su padre hasta su fallecimiento.³⁶³

Los inconvenientes con el canónigo Andrade, llegaron a tal escándalo, que varios sucesos turbios ennegrecieron la vida del artista, sin que estos se hayan llegado a aclarar completamente. Por diferentes fuentes se conoce que el nombrado Canónigo amenazó en varias ocasiones al artista llegando a perseguirle con un cuchillo y proponiendo incluso su asesinato, hechos que fueron desmentidos por el canónigo, quien citó a Pinto para que se retractase de la acusación, pese a los testigos del hecho.³⁶⁴ Fuera cual fuese la verdad, en esos días fue sonado el asesinato de Monseñor Checa y Barba, envenenado en la iglesia Catedral en la Misa de Viernes Santo, en la misma que el Canónigo fungió como diácono, colocándose veneno en el vino del copón.

El Padre Vargas relata que Marieta de Veintimilla, sobrina del presidente Veintimilla, insinuó en la publicación “*Páginas del Ecuador*” de 1890, la posible relación de este asesinato con un fuerte llamado de atención del Obispo hacia el Canónigo por un supuesto ataque en la calle a don Joaquín Pinto “*a quien amenazó cuchillo en mano*”, aseveraciones que fueron desmentidas y

³⁶¹ El padre Vargas sostiene que tenía 34 años. Noboa menciona como fecha de matrimonio 1875, información esta última en la que nos basamos.

³⁶² Jurado et al., (p. 55)

³⁶³ *Ibíd.*

³⁶⁴ Vargas, 1971, op. cit. (p. 36)

descartadas en el proceso penal entablado por la muerte del Obispo.³⁶⁵ Jurado, revisando el proceso penal, asegura que el hecho no tuvo relación con Andrade y que fue perpetrado por. “*un grupo liberal rojo - extremista*”.³⁶⁶

Lo cierto de toda esta historia, es la obra inspirada en las posibles asechanzas del Canónigo hacia la pareja, llamada “*La inquisición*”, en que Pinto se autorretrata junto con su esposa, amarrados y siendo conducidos por el canónigo Andrade hacia un “*auto de fe*” para ser quemados. Obra que realizó varios años después de estos sucesos y de la cual hizo dos copias, sacándolas a la luz pública dieciocho años después.³⁶⁷

Ya casado, compró una casa en el barrio de San Roque, en el sector de Argumasín, sitio que dominaba la vista de la ciudad y en donde el artista permaneció hasta el final de sus días.³⁶⁸ Su vida transcurrió realizando encargos de temas religiosos, retratos, copias de pinturas europeas,³⁶⁹ paisajes, trabajos que alternaba con sus clases particulares y la creación personal, muchas de ellas de temas alegóricos, costumbristas, y principalmente de investigaciones académicas, teóricas y prácticas de estudios anatómicos, de movimiento, de formas y figuras de influencia clásica, plasmados estos últimos y en su mayoría, en miniaturas que eran su especialidad y obsesión.³⁷⁰

Otra variante artística que explotó en sus posibilidades, fue la del grabado litográfico iniciado en la ciudad por Juan Pablo Sanz en 1859, quien traía las piedras litográficas de la hacienda de Tolontag, trabajando nuestro artista esta

³⁶⁵ *Ibíd.* (p. 33)

³⁶⁶ Jurado et al., op. cit. (p. 57). Los liberales radicales eran denominados peyorativamente como “*rojos*”

³⁶⁷ *Ibíd.* (p. 67). De este tema se conserva el boceto en los Museos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y la obra concluida en la colección del Museo Municipal Alberto Mena Caamaño y en la colección del Museo Nacional, incluyendo en la composición final, a Cristo que también amarrado es conducido hacia el ajusticiamiento.

³⁶⁸ Vargas 1971, op. cit. (p. 37)

³⁶⁹ En el período en que Pinto vivió, las fuentes de mayor ingreso eran los retratos y las copias de obras europeas que las clases hegemónicas nacionales adquirían, ya que gracias al auge del cacao, los grandes productores viajaban y vivían en el extranjero, poniéndose de moda en el país, el poseer obras o copias de pinturas procedentes de Europa.

³⁷⁰ Comentario de la autora

técnica desde el mismo año y especializándose en la misma y también su esposa.³⁷¹

Se destacaron entre sus pinturas sus autorretratos, uno de ellos en que realizó un verdadero “retrato a lo divino”, tomando la personalidad de San Joaquín con sus símbolos iconográficos, el cordero y la niña María en brazos; otro de la Virgen del Carmen en el cual aparece como una de las almas del purgatorio y uno más tocando el violonchelo, etc.³⁷²

Con la llegada de la influencia romántica al país, primero con Church alrededor de 1857, y su ulterior consolidación alrededor de 1868, se inician los primeros paisajes de Pinto,³⁷³ él recorrió parte de la geografía circundante, se interesó por las elevaciones montañosas, los valles y las llanuras a las que pintó y bocetó innumerables veces, anotando su ubicación, fecha y en algunos casos, características especiales; en ocasiones utilizó como modelos para sus pinturas fotografías en blanco y negro.

Viajó a Píllaro, Ambato, Riobamba, Cuenca, Guayaquil, Tulcán, etc., identificando numerosos motivos de inspiración; por ejemplo, pintó el cielo visto desde el Chimborazo, la laguna de Culebrillas, la iglesia matriz de Ambato y diferentes



Imagen 35.– Anciano moribundo con su hijo, Joaquín Pinto, acuarela/cartulina, segunda mitad del XIX. Museo de Arte Moderno, CCE.
Fotografía: Verónica Muñoz R.



Imagen 36.– Pinto como San Joaquín, acuarela/papel, siglo XIX. Museo de Arte Moderno, CCE.
Fotografía: Verónica Muñoz R.

³⁷¹ Jurado et al., op. cit. (p. 50)

³⁷² Ibíd. (p. 69)

³⁷³ Entre las copias al natural que realizó, están las pinturas que pintó en la hacienda propiedad de sus cuñados en Iguayata, cerca del pueblo de San Andrés en Riobamba. Jurado et al., op. cit. (p. 55).

elevaciones montañosas entre otros muchos temas más.³⁷⁴ Derivó de esto el gusto por el paisaje en la captación de la flora y fauna circundantes, también en éstas anotó su ubicación y características y rehusó estos modelos para posteriores composiciones.



Imagen 37.- Vista al cráter Pichincha desde Capillapamba, dibujo al cebo/papel, fines del siglo XIX. Museo de Arte Moderno, CCE.

Fotografía.- Verónica Muñoz R.

Igualmente además del paisaje externo, le apasionó las vistas de

la ciudad desde su casa, lo que representó en numerosas ocasiones.³⁷⁵

Es importante también en su producción artística, el tema arqueológico y científico. Por pedido de Monseñor Federico González Suárez realizó en 1870, un primer grupo de pinturas sobre cartulina de objetos arqueológicos que encontró el prelado en excavaciones al norte del país.³⁷⁶ En 1878 dibujó piezas de la cultura Cañari para el libro “*Estudio histórico sobre los Cañaris*”;³⁷⁷ y otras, para los libros que posteriormente se publicaron, titulados: el estudio histórico sobre “*Los Aborígenes de Imbabura y del Carchi*”,³⁷⁸ (1908)³⁷⁹ y “*Atlas Arqueológico*” (1910)³⁸⁰ Obras que graficó Pinto conjuntamente con su esposa, tanto en los

³⁷⁴ Los datos de los lugares a los que Pinto viajó, los resumió la investigadora de las biografías de Pinto en: Jurado et al., op. cit.; Vargas, 1971, op. cit.; Gallegos; Merlo, op. cit.; Pérez, Rodolfo. *Joaquín Pinto*. [Digital] 2010 [Citado: 08 27, 2014.] <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo2/p7.htm>.

³⁷⁵ Comentario de la autora.

³⁷⁶ Jurado et al., op. cit. (p. 53)

³⁷⁷ Para acceder a la versión digital del libro ir a:
<http://repositorio.casadelacultura.gob.ec:8280/bitstream/34000/959/1/FR1-L-000322-Gonzalez-Estudio.pdf>

³⁷⁸ Jurado et al., op. cit. (p.73). Pinto trabajo para González Suárez "15 láminas al óleo sobre cartulina (...) y 30 óleos de flautas", recipientes, ollas, etc., para su libro sobre los Aborígenes de Imbabura y del Carchi en 1901. (p.73)

³⁷⁹ Paladines, op. cit. (p. 302)

³⁸⁰ Vargas, 1971, op. cit. (p 38)

bocetos originales realizados al óleo sobre papel, como en los grabados para la impresión de los libros.

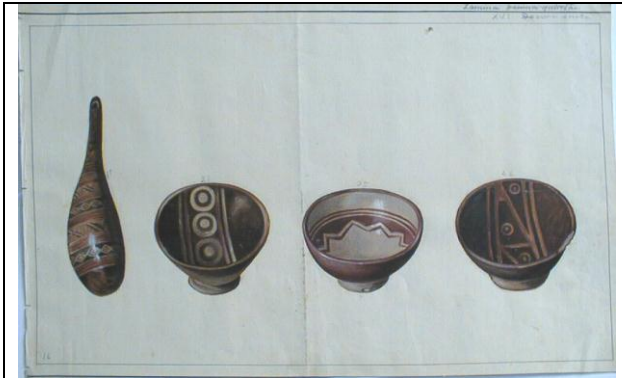


Imagen 38.—: Estudio de los Cañaris (Cerámica), óleo/papel, último tercio del XIX. Museo de Arte Moderno, CCE.

Fotografía: Verónica Muñoz R.



Imagen 39.—: De los capítulos que se le olvidaron a Cervantes. Óleo/tela, segunda mitad del XIX. Museo del Ministerio de Cultura.

Fotografía: Verónica Muñoz R.

Uno de los acontecimientos que a simple vista parecería superfluo pero que para nuestro estudio es importante, fueron las tertulias a las que asistió Pinto de 1887 a 1889 en el domicilio de Francisco Navarro, en una casa esquinera en la plaza de San Francisco, lugar en el que se reunían los “*pintores más famosos y más viejos de Quito*”;³⁸¹ variados debieron ser los temas de conversación, como política, sociedad y seguramente “*arte*”, y en ésta última, las nuevas tendencias o novedades. A estas reuniones ocasionalmente debió asistir Rafael Salas, que gracias a Church,³⁸² marcaba la tendencia paisajista en la ciudad.

Si recordamos que Rafael Salas era uno de los célebres pintores de la época, que debieron compartir cierta relación de amistad, colaborando como docentes en

³⁸¹ Jurado et al. op. cit. (p. 62-63)

³⁸² Es importante insistir en la presencia de Frederic Edwin Church en el país y la influencia decisiva que dejó en Rafael Salas. El paisajista norteamericano visitó el Ecuador en dos ocasiones (1852, 1857) siguiendo los pasos de Humboldt y las huellas de su libro “*Cosmos*”; desarrolló una pintura de paisaje de amplias panorámicas y gran formato en la que combinaba alegóricamente la armonía de la naturaleza (concepto de totalidad) con un detalle científico pormenorizado de sus componentes (entre otras, “*Montañas del Ecuador*” —1855—, “*Vista del Cotopaxi*” —1857—, “*Cotopaxi*” —1855 y 1862—, “*Cayambe*” —1858— y la celebrísima “*El corazón de los Andes*” —1858—). La gran amistad que inmediatamente se fraguó entre Church y Salas a raíz de las estadías de aquél, implicó que el norteamericano enseñara a Salas la estética (romántica) y la técnica artística de la pintura de paisaje, iniciándose así ese género pictórico en el Ecuador.

la escuela de bellas artes en los últimos años de vida, podemos establecer una de las posibles fuentes de influencia que marcaron el tipo de paisajes que trabajó Pinto.

En 1893 ilustró para el Dr. Augusto Cousín, parisino radicado en Quito, su libro de Malacología, trabajo que le tomó cuatro años.³⁸³

En 1899 fue contratado por el joven Francisco Cousin Saá para realizar temas costumbristas en acuarela, actividad que le llevó tres años.³⁸⁴

Combinó su arte con las clases particulares que inicialmente impartía en su domicilio, pasando de 1884 a 1895 a dictar la cátedra de dibujo en el colegio mercedario San Pedro Pascual. (p. 60)

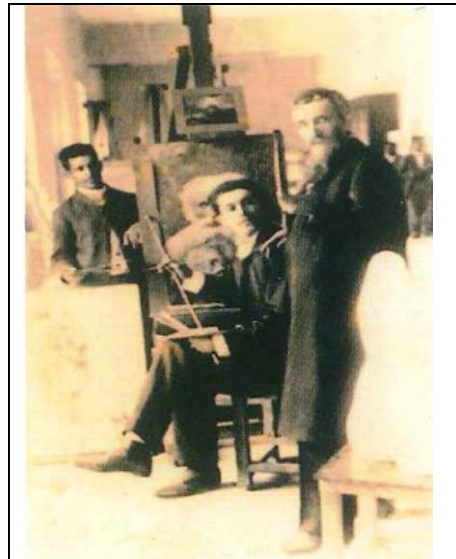


Imagen 40.- Joaquín Pinto con Filoromo Hidrovo en taller en Cuenca, Colección Museos de la Ciudad. Quito.

Fuente. Kennedy (coord.), op. cit. (p. 250)

En 1903, ya viudo, fue solicitado para dirigir la Academia de Dibujo y Pintura en Cuenca, ciudad de la serranía ecuatoriana donde pasó un año, (p. 73) y cuando se reinaugura la Escuela de Bellas Artes en Quito en 1904, pasó a formar parte del profesorado (p. 74) hasta el día de su fallecimiento en 1906.³⁸⁵

Entre los pocos reconocimientos que recibió en vida tenemos, en 1880 medalla de oro de la Sociedad Filantrópica del Guayas en la “*Exposición Nacional de Guayaquil*”; en 1888 obtuvo nuevamente el premio de la *Exposición Nacional de Guayaquil* y recibió un premio de la Municipalidad Cantonal. Finalmente en 1900

³⁸³ Jurado et al., op. cit.(p. 62)

³⁸⁴ Ibíd. (p. 71)

³⁸⁵ Año fatídico para el arte quiteño, en que fallecen, con diferencia de meses, 3 de los mejores artistas de la época, Pinto mencionado, Rafael Salas y Juan Manosalvas.

fueron enviados dos de sus óleos a la *Exposición Universal de París*, obteniendo en los dos, medalla de oro.³⁸⁶

Las obras más destacadas al final de sus días son, el “*Dies Irae*” en 1905, óleo de pequeñas dimensiones que fue reconocido en su época como “*una de las más grandes creaciones artísticas*”, por el cual fue incluso condecorado y premiado,³⁸⁷ y “*El Centavo*” pintura también llamada “*La Redención*” moneda de dos centavos en la que pintó un Calvario, e incluyó en la composición a 18 personajes pese a su reducido tamaño; se conserva en el Museo Nacional su boceto en tela. Esta miniatura la realizó para regalarla al Vicario Capitular Dr. Pérez Quiñones como agradecimiento a los artículos escritos en “*El Comercio*”, el 27 de Noviembre de 1905, aludiendo al *Dies Irae*.³⁸⁸



Imagen 41. – *Dies Irae*, óleo/latón, 1905.
Fuente.– Fotografía de Verónica Muñoz R.



Imagen 42.– *El Centavo o la Redención*, óleo/moneda de 2 ctvs, 1905. Museo de Arte Moderno, CCE.
Fuente .- Fotografía de Verónica Muñoz R.

Este hombre de extraordinarias cualidades, aprovechó todo su tiempo libre y el mínimo espacio disponible para realizar sus obras artísticas, firmando y fechando muchas de ellas a veces con el sinónimo IPTON, compuesto por las letras de su apellido. Dejó además numerosas miniaturas, especialidad en la que no fue

³⁸⁶ Jurado et al., op. cit. (p. 72)

³⁸⁷ *Ibíd.* (p. 76)

³⁸⁸ Navarro (1991), op. cit. (p. 210) *El Dies Irae* y *El Centavo* se conservan en la colección de los Museos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

igualado, creando obras de gran realismo, movimiento y vida, muchas de ellas de carácter burlesco o sarcástico.³⁸⁹

Sobre su producción artística, uno de sus alumnos, el historiador José Gabriel Navarro mencionó que "*su arte es personal y como pocos le comprendían, no tuvo mecenas que lo apoyaran*".³⁹⁰ Su manera de pintar, considerada por muchos inacabada, no era aceptada, razón por la que no llegó a tener la fama de sus contemporáneos; pese a esto, al final de su vida fue reconocido como un gran maestro, aunque siguió viviendo pobre, condición en la que murió.

Al fallecer, su familia "*sintió el peso de una gran pobreza, [por lo que] vendieron la mayor parte de las obras del artista*";³⁹¹ éstas se repartieron entre coleccionistas privados, amigos y ex alumnos de Pinto. Los lotes más grandes los adquirieron Jacinto Jijón y Caamaño, formando parte del Museo que hoy lleva su nombre; Alberto Mena Caamaño, obras que en la actualidad se conservan en el Museo del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito que también lleva su nombre. Otra colección bastante numerosa es la del Museo Nacional del Ministerio de Cultura que posee alrededor de 600 obras, de las cuales un veinte por ciento de ellas corresponden a estampas, dibujos y elementos que utilizó de modelos.

La colección de la Casa de la Cultura Ecuatoriana fue adquirida a la familia por el historiador Alfredo Flores Caamaño, y en 1938 la compró el Gobierno Nacional con la finalidad de crear el Museo Único, que fue absorbido posteriormente por la CCE. El legado de la colección Flores y Caamaño es de aproximadamente 220 obras que incluyen entre otras cosas su paleta y tres libros con dibujos y en uno de ellos además con citas y apuntes; este último es su cuaderno de trabajo o también llamando "*Álbum particular*" al cual se hace diferentes alusiones en el presente estudio.

³⁸⁹ Comentario de la investigadora.

³⁹⁰ Navarro. (1991), op. cit. (p. 210)

³⁹¹ Jurado et al., op. cit. (p. 77). Corchetes con nota colocado por la investigadora.

3.2. ANÁLISIS DE SU PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.

Dibujó, bocetó, pintó y experimentó con las más diversas técnicas como acuarela, óleo, pastel, témpera y grabado. Para poder estudiar sus obras es necesario recalcar el medio en que se desarrolló; nacido en la tradición tallerista, su metodología de aprendizaje inicial se basó en la copia de modelos, práctica que se mantuvo en toda el período virreinal e inicios de la república y que en el caso del artista, se puede verificar por las notas que el mismo registró en algunas de sus pinturas y de sus bocetos.

En los casos en que Pinto compuso sus propias creaciones, se determinó que trabajó bajo dos opciones, bien realizaba bocetos previos de los que se localizó algunos en la investigación, o en otros casos, pintaba sin dibujo inicial principalmente sí era acuarela o tinta. Cuando copiaba de bocetos realizados con anterioridad, sus métodos más usuales eran el estarcido (mencionado en su *Álbum particular*), duplicando sus dibujos por medio de perforaciones; y el calco, procedimiento que más utilizó, es decir repasaba sobre el dibujo el lápiz o punta seca dejando su impronta, copiando a veces con papel vegetal o manchando de negro la parte de abajo imitando un papel carbón, procedimientos ya identificados por Maldonado.³⁹²

Estos procedimientos son notorios en muchos de los dibujos y bocetos de las Colecciones del Museo Nacional y de la Casa de la Cultura, e incluso se distingue en las hojas de su *Álbum particular*. Un ejemplo es el *Dies Irae* (1905) miniaturas pintadas sobre metal (16 x 22 cms), conservando el Museo Nacional un papel transparente donde se aprecia la huella del traspaso de algunas de las imágenes del boceto al nuevo soporte, y la presión del calco también en una cabeza de un Buen Pastor; radicando en éste procedimiento una de las posibles causas por la que le gustaba realizar obras en pequeño formato.

³⁹² Jurado et al. op. cit. (p. 86)



Imagen 43.– Bocetos de personajes del Dies Irae y Buen Pastor, Joaquín Pinto, lápiz/ Papel calco (s.f.).

Fuente.– Fotografía de Verónica Muñoz R

En la investigación se pudo constatar el probable conocimiento de las ideas difundidas por Cozens, porque entre sus obras se localizó algunas donde es evidente la creación de la pintura por medio de manchas de color, principalmente en un paisaje que firmó en febrero de 1906, año de su fallecimiento, lo que nos indica que la obra estaba concluida. Lastimosamente se encuentra en muy mal estado y la cartulina presenta manchas de humedad y chorreados.



Imagen 44.– *Paisaje*. Acuarela a la aguada/cartulina. Museo del Ministerio de Cultura

Fuente.– Fotografía Verónica Muñoz R.

Si Pinto desconocía las recomendaciones de Cozens, esta pintura simplemente demostraría el interés permanente del artista en investigar e innovar en la producción artística, abandonando completamente todo el arte tradicional.

Pinto permanentemente buscaba nuevas soluciones técnicas e incluso experimentaba con sus creaciones, como en la obra “*Vista del Cráter del Pichincha desde Capillapamba*” (1868) que es una pintura al cebo; innovación posiblemente de su autoría y el primer paisaje realizado por él. Cozens en su libro recomienda entre otras cosas, una fórmula para elaborar papel transparente, soporte que provee mejores resultados en la aplicación de la técnica, proporcionando la receta detallada que utiliza trementina y otros componentes. En la colección del Museo Nacional se localizaron pinturas con el papel recubierto de cierta substancia extraña, utilizando en una de ellas las manchas para dar los rasgos generales, particularidad que le recordó a la investigadora las pinturas de Cozens, entrelazando los dos antecedentes. Esta teoría planteada queda a estudio y confirmación de artistas de experiencia y a futuros exámenes de laboratorio que confirmen la composición química del compuesto utilizado.



Imagen 35.- Paisaje. Sanguina?/cartulina. Museo del Ministerio de Cultura

Fuente.- Fotografía Verónica Muñoz R.

Muchas debieron ser las fuentes de inspiración a las que recurrió el artista, considerando su carácter autodidacta y su interés permanente de aprender. Al respecto Jurado refiere que los libros a los que accedió eran de: “*historia, geometría, anatomía, perspectiva, mitología*”, entre otros.³⁹³ Con esta finalidad, inicialmente asistía a la biblioteca del Dr. Pablo Herrera, y como la mayoría de los libros que llegaba estaban en francés, “*por medio del diccionario, aprendió primero este idioma*”, (p. 50) posteriormente tuvo acceso a la biblioteca del Convento Mercedario donde se dedicó a los estudios del griego y el latín. (p. 54)

En 1874 trabajó para el clérigo Manuel Andrade Coronel, poseedor de una de las “*siete grandes bibliotecas de la ciudad*”, (p. 54) por lo cual se asume que en un primer momento tuvo acceso a la misma, circunstancia que de forma inevitable se modificó a raíz de los problemas personales que tuvo con el sacerdote, y que se detallan con mayor detenimiento en el capítulo de su biografía.

Entre las evidencias físicas que nos quedan sobre las fuentes de inspiración del artista, se conserva en la colección del Museo Nacional y en el Convento de la Inmaculada Concepción de Quito, una serie de estampas de estudios académicos y modelos que sirvieron al pintor para la realización de algunas de sus obras. Jurado también menciona que por su relación con Ramón Vargas del cual también fue alumno, obtuvo el libro “*Viaje pintoresco por las orillas del Sena, desde París hasta el mar*” que Vargas compró en 1826, y que Pinto lo conservó “*toda la vida y le heredó a su hija Raquel*”. (p. 48)

También se conoce que por medio de Nicolás Cabrera, alumno del artista virreinal Manuel Samaniego, Pinto obtuvo el *Tratado de Pintura* del legendario artista; (p. 48) éste también fue heredado por sus hijas que lo vendieron a Jacinto Jijón y Caamaño, llegando su colección al Museo Nacional donde se encuentra actualmente.³⁹⁴ El tratado debió ser una de las bases conceptuales y teóricas en

³⁹³ Ibid. (p. 50)

³⁹⁴ Existe otro ejemplar de este texto en el archivo de la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit.

el arte del dibujo, la cromática, la iconografía, etc., del artista decimonónico, llegando por éste medio directo la tradición barroca.

El padre Vargas señala entre los libros que tuvo y utilizó el artista “*para uso personal y enseñanza de los alumnos*” el “*Curso racional de dibujo*” de L. D’Henriet de 1874, “*Curso de dibujo*” para enseñanza primaria media y superior del mismo autor”, publicado en 1884, “*Elementos de dibujo*” de la librería de C. Bourret 1885, “*El dibujo de paisaje*” editado en francés como “*Le dessin de paysage : étudié d’après nature*” de H. Guiot y .J.Pillet, en 1889.³⁹⁵

Jurado refiere que Pinto usaba en inicio los libros que llegaban a los talleres que frecuentaba,³⁹⁶ muchos de ellos de origen español o francés, o los generados por los artistas e investigadores que llegaron al Ecuador, como por ejemplo:

- “*La Ilustración, Jornal Universal de París*” de 1854 de Charton, libro ya comentado del cual Pinto sacó algunas imágenes costumbristas como modelos para sus obras.³⁹⁷

- “*Skizzenaus Ecuador*” (Bosquejo del Ecuador) del libro de Reiss y Stübel de 1783 (p.52), mencionando al respecto Pérez³⁹⁸ en la biografía de Troya, autor de las imágenes del libro, que “*Pinto los usó para ejercitarse en la realización de paisajes andinos*”.³⁹⁹

- *Geografía y Geología del Ecuador* de Teodoro Wolf en 1892, localizando Gallegos y Merlo⁴⁰⁰ varias acuarelas y pinturas copiadas del libro.⁴⁰¹

³⁹⁵ Vargas. 1971, op. cit. (p. 42)

³⁹⁶ Jurado et al., op. cit. (p. 49)

³⁹⁷ Ibíd.

³⁹⁸ Pérez, Rodolfo. *Rafael Troya*. Diccionario biográfico Ecuador. com. [Digital] s.f. [Citado: 08 24, 2015.] <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo19/t2.htm>.

³⁹⁹ Ver imagen N°. 29, (p. 112)

⁴⁰⁰ Gallegos; Merlo, op. cit.

- *Historia del Ecuador* de Pedro Fermín Cevallos en 1889, realizando paisajes en base a este.⁴⁰²

- *Ecuador en Chicago* de Luis Felipe Carbo y Belisario Torres en 1894, usando Pinto varias fotografías para realizar imágenes costumbristas. (p. 65)

Finalmente, en el álbum particular de Pinto, se menciona además de los textos estudiados en el aspecto estético, el almanaque español “*El Molín*” de 1887, de donde toma las denominadas “*transformaciones*”, representaciones que empiezan con una forma sencilla y en base a ésta, varía en diferentes figuras.⁴⁰³

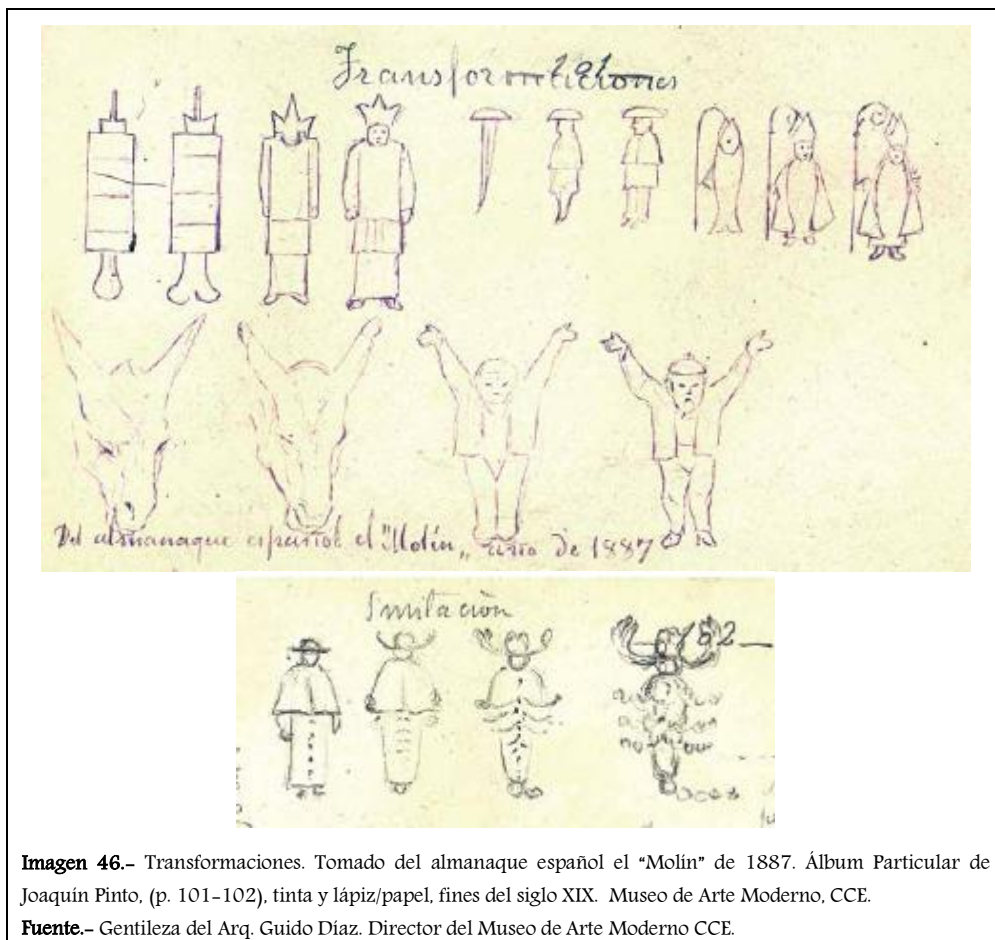


Imagen 46.- Transformaciones. Tomado del almanaque español el “Molín” de 1887. Álbum Particular de Joaquín Pinto. (p. 101-102), tinta y lápiz/papel, fines del siglo XIX. Museo de Arte Moderno, CCE.

Fuente.- Gentileza del Arq. Guido Díaz. Director del Museo de Arte Moderno CCE.

⁴⁰¹ Jurado et al., op. cit. (p. 65)

⁴⁰² Ibíd. (p. 61)

⁴⁰³ Pinto, op. cit. (p. 101)

Toda esta información se funde en su producción artística con los intereses generados por la llegada y pedido de investigadores y científicos, y por su profundo interés en documentar vistas, lugares, flora, fauna local y paisajes realizando también obras de modelos “*al natural*”, figuras arqueológicas, tema religioso, costumbrismo, retratos.

3.3. TEXTOS DE ESTÉTICA QUE INFLUYERON EN SU OBRA.

A más de los documentos que Pinto utilizó como modelos o referencia, el libro de Deperthes ya mencionado con Stübel y Troya, y del cual se revisa sintéticamente su contenido al final de este acápite, cuatro son los textos en el área estética que se han localizado relacionados directamente con él:

El primero es un texto atribuido al artista, con una extensión de un folio, con el tema *“Que es una buena pintura”* (anexo 1), citado por el Padre Vargas⁴⁰⁴ y que trata temas diversos, algunos relativos a composición, cromática, armonía, iluminación, la forma de representación, de expresión, etc. En éste y en el acápite inicial se lee lo siguiente: *“el asunto debe ser bien imaginado, y si fuera posible mejorado en la mano del pintor, el momento de la ejecución”*,⁴⁰⁵ aseveración de importancia, puesto que se mantiene fiel a los postulados de Addison y de los artistas románticos, en donde el paisaje no debe ser fiel copia del original, pues la finalidad del arte no es imitar la naturaleza, aspecto que se confirma en el último sector que dice:

“la naturaleza debe ser el general fundamento de la pintura; pero esta misma naturaleza debe estar enaltecida y aun mejorada, no solo bajo el punto de vista que comúnmente se nos presenta, sino de aquella manera que rara vez la descubrimos, según la juiciosa y bella concepción del pintor”. (p. 42)

El razonamiento de estar *“enaltecido y aun mejorado”*, hace referencia nuevamente a Addison como a los románticos, quienes sostienen que la naturaleza debe ser tamizada, mejorada y sublimizada por medio de la imaginación, que procede del Ser Supremo, por lo que es una manifestación divina.

⁴⁰⁴ Vargas. 1971, op. cit. (p. 42)

⁴⁰⁵ *Ibíd.*

A excepción de estos dos párrafos, las demás partes del texto no demuestran mayor influencia del romanticismo, al contrario, se observa la persistencia del clasicismo en algunas frases, como la que menciona que hay que hacer del “*todo un completo y armonioso conjunto; al tiempo que los detalles deben estar perfectamente conectados y contrastados*”. (p. 42)

Cita a los otros dos textos, en el denominado “*Álbum particular*”, uno de los bienes culturales de la colección de la Casa de la Cultura Ecuatoriana; este libro fue utilizado por el artista entre 1882 y 1905, es decir, en la última etapa de su vida, es prácticamente un cuaderno de trabajo,⁴⁰⁶ el cual tuvo la autora de la presente tesis, la oportunidad de trabajar su facsímil e investigar en profundidad su contenido.

El documento se puede dividir en tres partes; la primera compuesta prácticamente de bocetos, estudios preparatorios, apuntes visuales, garabateos, etc. La segunda, con alrededor de cuarenta hojas vacías, y la tercera con el predominio de apuntes de texto, con frases propias, comentarios, transcripciones, extractos de libros de pintura, estética, caricaturas, e incluso la transcripción de una necrología que algún amigo familiar dedica a la madre del pintor.

En lo referente al tercer sector, que es el que nos interesa en el presente estudio, la autora de la investigación encontró dos pasajes de mayores dimensiones que los demás, en los que nombra temas como la belleza, lo sublime, la estética, etc., citando el nombre de los autores consultados: el primero lo menciona Pinto como “*Estética de Taparelli*” y el segundo, la “*Teoría Estética de las artes del Dibujo, por José Manjarrés*”, textos que se analizan a continuación.

⁴⁰⁶ Identificado con el número de inventario 03-13-08-1266-1; mide 12 cmts. de alto por 20,5 de ancho y 2 cmts. de profundidad; actualmente tiene 197 hojas. En la primera hoja numerada se puede leer con letra de Pinto: “*En 1882 compré este libro al hijo de Señor Sebastián Viterí en 2 pesos, en modelo de encuadernación, es bien hecho*”. El documento, está integrado en su gran mayoría por dibujos a lápiz, y otros, a más de textos, en tinta e tono violeta y negro.

Al rastrear a Taparelli, se encontró una publicación periódica denominada “*Revista Contemporánea*”, dirigida por el escritor, filósofo y político cubano-español José del Perojo (1850-1908) quien creó su propia editorial para difundir las ideas políticas y filosóficas que profesaba, defendiendo las teorías darwinianas, las de Kant y Hegel.⁴⁰⁷ Investigando sobre el tema, se encontró que esta revista se publicó entre 1875 y 1907, dirigiendo la edición Perojo hasta el tomo 21, es decir hasta 1879, en que en el tomo 22 tuvo que vender la editorial porque “*la publicación, como negocio era ruinosa*”, cambiando de propietario y con él, de línea de pensamiento en el tipo de publicación.⁴⁰⁸

Inicialmente el interés del propietario fue publicar bajo los preceptos filosóficos que le motivaban, una revista dinámica, de variedad y discusión, tal como lo indica en la primera edición del 15 de diciembre de 1875 que contenga:

*“novelas, cuentos y leyendas... ensayos y estudios en todos los campos de la cultura... poesía; revistas literarias del movimiento intelectual de España, Francia, Inglaterra, Alemania, Italia y América”,*⁴⁰⁹

Adicionalmente se planificó ponerla en circulación dos veces al mes “*conteniendo cada número un abultado cuaderno de 128 páginas a lo menos*”,⁴¹⁰ lo que no se pudo llevar a cabo, circulando cuatro números anuales y desde 1886, seis.

El tema que interesa a la presente tesis, es una serie de artículos publicados entre 1878 y 1879 denominados “*Las causas de lo bello según los principios de Santo Tomás*”, escritos por Luis Taparelli y traducidos por Enrique Danero, con la

⁴⁰⁷ Datos al respecto de su pensamiento político se ubican en: Proyecto filosofía en español. *José del Perojo y Figueras 1850-1908*, Filosofía.org [Digital] 2008. [Citado: 11 14, 2014.] <http://www.filosofia.org/ave/001/a304.htm>

⁴⁰⁸ Proyecto filosofía en español. *Revista Contemporánea. 1875 - 1907. Artículos*. Proyecto filosofía en español. Hemeroteca. [Digital] 2004. [Citado: 12 14, 2014.] <http://www.filosofia.org/hem/med/m022.htm>

⁴⁰⁹ Proyecto filosofía en español. *Revista Contemporánea*. 1875, Año I, número 1, Tomo 1, volumen I, páginas (i - iv). Proyecto filosofía en español / 1870-1879 hemeroteca. [Digital] 2004 [Citado: 11 14, 2014.] <http://www.filosofia.org/hem/dep/rco/0010001.htm>

⁴¹⁰ *Ibid.* (p. iv)

finalidad de su publicación en la “*Revista Contemporánea*”.⁴¹¹ Curiosamente para esas fechas, el actor intelectual del escrito, Luis Taparelli D’azeglio (1793-1862), ya había fallecido. Éste erudito italiano nacido en Turín,⁴¹² perteneció a la orden jesuita y se especializó en filosofía, profundizando en el estudio de los pensadores griegos y en Santo Tomás de Aquino y adquiriendo fama por sus escritos.

En la *Revista Contemporánea*, se tradujo uno de sus textos al español, entregándose ésta información de modo periódico en pequeños artículos intercalados con una novela, ensayos, poesías, opiniones filosóficas y políticas, entre otros temas.⁴¹³

Los artículos de Taparelli debieron concretarse con el tiempo en un libro, localizando la investigadora la publicación de “*Las causas de lo bello según los principios de Santo Tomás*”, en la editorial del mismo Perojo en Madrid con doscientos nueve páginas, no consignando el año de publicación, pero por lo expuesto, probablemente fue años después de la *Revista*. Lastimosamente no se pudo recuperar el libro en formato digital y no se ha logrado ubicar ninguno de esos textos impresos en los archivos visitados en Quito.

Usando las notas registradas por Pinto en su álbum de trabajo como apuntes de las revistas, se logró recuperar en digital la que corresponde a los meses de enero y febrero de 1879, y posteriormente se encontró la página web de la “*Biblioteca Nacional de España*” desde donde se puede recuperar 137 revistas,⁴¹⁴ desde la N° 1 hasta la 134, está última del 15 de enero de 1907. Revisando las

⁴¹¹ Enciclopedia Filosófica. *Luis Taparelli D’azeglio*. Enciclopedia Filosófica. [Digital] 2009. [Citado: 11 22, 2014.] http://symploke.trujaman.org/index.php?title=Luis_Taparelli_D'azeglio.

⁴¹² Este sacerdote era conocido también por su afición a la música, inventó el instrumento musical llamado violicembalo.

⁴¹³ Como se mencionó fue Gabriel García Moreno quien impulsó la enseñanza de los textos de Taparelli en el país, y con él, el tomismo.

⁴¹⁴ Para revisar las publicaciones de la *Revista Contemporánea* ir a: <http://hemerotecadigital.bne.es/results.vm?q=parent%3A0002283020&s=0&lang=es&t=%2Bcreation>

publicaciones digitales se constató que las traducciones de Taparelli se encuentran en los ejemplares XVII, XVIII⁴¹⁵ y XIX, se inicia el 30 de octubre de 1878 y finaliza el 28 de febrero de 1879.

Cotejando los textos de Pinto con las tres revistas, se llegó a la conclusión de que el artista decimonónico no usó el libro, sino la publicación periódica, específicamente la edición del año *IV y V, el tomo XIX*, que corresponde a enero y febrero de 1879, porque de las otras revistas no transcribe apuntes. El tomo XIX que es el que finalmente interesa, es extenso (512 páginas),⁴¹⁶ porque tiene todas las revistas de enero y febrero con los diferentes artículos que se comentó anteriormente, por lo cual se separaron exclusivamente las traducciones sobre “Las causas de lo bello según Santo Tomás” de Taparelli que se usaron para el presente estudio, ascendiendo las mismas a noventa páginas, razón por la cual no se incluyó en los anexos.⁴¹⁷

En el cuaderno de Pinto,⁴¹⁸ son sólo cuatro (ps. 186 a 188) las hojas de apuntes (Anexo 2) que toma del texto de Taparelli, pese a que revisa la mayoría de los folios de la revista, lo que es evidente al localizar las páginas de donde toma la información en el texto original: 31, 147, 150, 313, 316 y 422.

Al analizar el texto, en la obra de Taparelli, se puede observar la tradición clásica en la teoría artística y en la apreciación estética, en que la belleza depende de la razón, del orden y la proporción, de la matemática y la armonía, siendo evidente

⁴¹⁵ Se puede acceder directamente a las revistas citadas desde:

Nº. XVII.- <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002330959&search=&lang=es>

Nº. XVIII.- <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002333508&search=&lang=es>

⁴¹⁶ Todas las revistas tienen un promedio de 500 a 700 hojas, porque en cada una de ellas se juntan 4 publicaciones, dos de cada mes.

⁴¹⁷ El enlace para la acceder a la revista que contiene el texto estudiado por Pinto es:

Nº. XIX.- <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002335886&search=&lang=es>

⁴¹⁸ Como nota curiosa de los apuntes de Pinto, las hojas numeradas del “*álbum personal*” del artista, en la parte final del libro (tercer sector), se deben leer de atrás hacia adelante, porque parece que sus apuntes los empezó en este orden.

la influencia grecorromana, además de la medieval por las ideas tomistas. Entre sus apuntes resume pequeñas frases relacionadas principalmente al concepto de la belleza, como: “*los dotes de lo bello*”, “*elementos de la belleza*”, entre otras ideas, rescatando también el tema de la “*gracia*”.

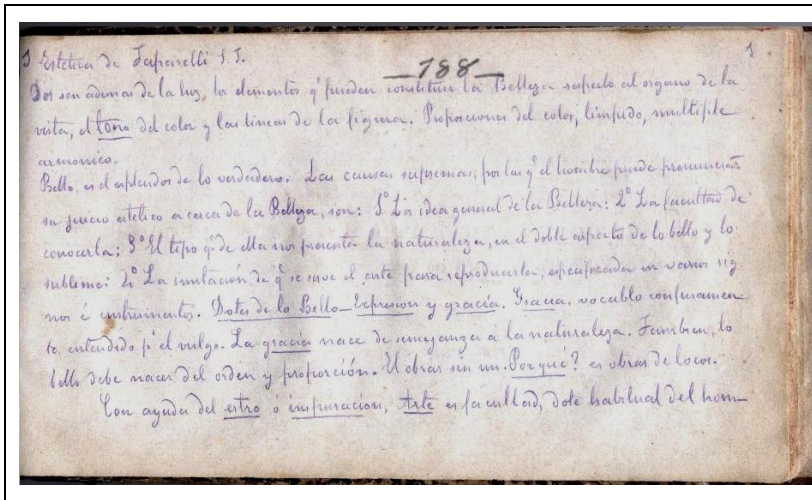


Imagen 47.- Álbum Particular de Joaquín Pinto.

Folio en que empieza sus apuntes del libro de Taparelli, (p. 188).

Tinta/papel. 1882 a 1905. Museos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”

Fuente.- Gentileza del Arq. Guido Díaz. Director del Museo de Arte Moderno CCE.

Sobre la belleza menciona en su “Álbum particular” Pinto:

“Dos son además de la luz, los elementos que pueden constituir la belleza respecto al órgano de la vista, el tono del color y las líneas de las figuras. Proporciones de color límpido, múltiple, armónico. Bello es el esplendor de lo verdadero. Las causas supremas, por las que el hombre puede pronunciar su juicio estético acerca de belleza, son: primero la idea general de la belleza: segundo, la facultad de conocerlo: tercero el tipo que de ella nos presenta la naturaleza, en el doble aspecto de lo bello y lo sublime: cuarto la imitación de lo que sirve el arte para reproducirla, especificada en varios signos e instrumentos. Dotes de lo bello – expresión y gracia. Gracia vocablo confusamente entendido por el vulgo. La gracia nace de semejanza a la naturaleza. También, lo bello debe nacer del orden y la proporción”.
(p. 188)

“Los elementos de la belleza artística son dos: la verdad que se quiere expresar y la proporción de la imagen con que se quiere expresarla (...)”⁴¹⁹ El artista debe reproducir algo bello en la materia; a fin de llamar a ella las miradas ajenas, y por ello transmitir a la mente de los espectadores su propio pensamiento (...) Representación evidente de la verdad por medio de imágenes bellas,” (p. 187b)

“(...) he aquí lo que se propone a sí mismo cualquier arte liberal (...) para lo bello no hay que tomar una cosa por otra (...)” (p. 187)

“(...) resumen, bello lo que agrada la vista: placer el reposo de una potencia en el objeto que le es propio: vista toda facultad cognoscitiva a cierto grado de claridad (...)” (p. 186b)

Como se puede apreciar en todos estos conceptos de lo bello, hay una serie de ideas estéticas entremezcladas, debido a que Pinto resume lo que más le llama la atención de diferentes páginas del libro, existiendo así, una fuerte carga clásica en la relación de la belleza con la virtud y la moral, y en la búsqueda de la armonía y de la verdad, en la que atribuye al objeto ser el emisor de las características de la belleza, es decir las que deben expresar “verdad” y proporción. Como se ve, el concepto de la belleza en estos párrafos es objetivo, se produce algo bello en la materia, y estas imágenes deben ser ejemplificantes (“morales”), sugiriendo que la obra bella es transmisora del mensaje o pensamiento del artista y reforzando esta apreciación en otra frase que dice “*el arte en general consta de fondo y forma*”, preceptos claros del arte clásico.

Es interesante comentar que mientras en Alemania, Inglaterra y Francia, se desarrollaba el Romanticismo y a fines del siglo XIX, nuevas tendencias artísticas, el Papa León XIII, el 4 de agosto de 1879, enunció la encíclica “*Aeterni Patris*”⁴²⁰

⁴¹⁹ Paréntesis colocados por la investigadora para resaltar el texto omitido.

⁴²⁰ Para revisar la encíclica completa ir a la página web de: La Santa Sede. Encíclica *Aeterni Patris* del Sumo Pontífice León XIII [1879] [Digital] s.f. [Citado: 08 07, 2015.] http://w2.vatican.va/content/leo-xiii/es/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_04081879_aeterni-patris.html

que trata sobre “*Sobre la restauración de la filosofía cristiana conforme a la doctrina de Santo Tomás de Aquino*” e invitando a beber de “*los ríos purísimos de sabiduría que manan en continua y riquísima vena del Angélico Doctor*”⁴²¹, como resultado del interés del pontífice de “*adaptarse a la nueva realidad de la sociedad*”,⁴²² tratando de conciliar en la denominada “*neoescolástica*” la filosofía escolástica con la filosofía moderna.⁴²³ Esta idea se concretó en el país, con la enseñanza de los textos de Taparelli por mandato del Presidente Gabriel García Moreno como se mencionó en el contexto histórico.

También el Papa Pío X, en su *Motu Proprio “Sacrarum Antistitum”*, en septiembre de 1910, trata sobre la promoción de las enseñanzas de Santo Tomás de Aquino en las escuelas católicas para que se establezca el Tomismo como fundamento de los estudios filosóficos y teológicos”;⁴²⁴ lo que denota que los preceptos teóricos, filosóficos y morales de Santo Tomás en la neoescolástica, tenían importante presencia todavía en el siglo XIX y principios del XX pese al triunfo liberal, principalmente impulsados por la religión católica, por lo que no es de extrañar que Pinto continúe con el interés por este tipo de documentos.

Pero la modernidad traía nuevos vientos, posiblemente ésta es la causa por la que Pinto se limitó a tomar pocos apuntes del documento, lo que no sucedió con el libro de Manjarrés. Pinto leyó y resumió todo el texto, rescatando los aspectos más importantes en doce carillas de recopilaciones, de la página 188 b a la 194,⁴²⁵ volviendo a citar otros aspectos del mismo libro en otras páginas de su cuaderno, como en la número 100 y en la 196.

⁴²¹ *Ibíd.*

⁴²² Paladines, op. cit. (p.298).

⁴²³ Este intento de conciliar la iglesia con el avance filosófico, es parte según Paladines, de la tendencia de lo que Montalvo denominó “*Espiritualismo racionalista ortodoxo*”, seguido en el Ecuador por Federico González Suarez, entre otros. (p. 296- 312)

⁴²⁴ Paladines, op. cit. (p.298).

⁴²⁵ También éste texto se lee de atrás hacia adelante.

José de Manjarrés y de Bofarull nació en Barcelona en 1816, y murió en la misma ciudad en 1880, fue un intelectual a carta cabal. Realizó numerosas publicaciones

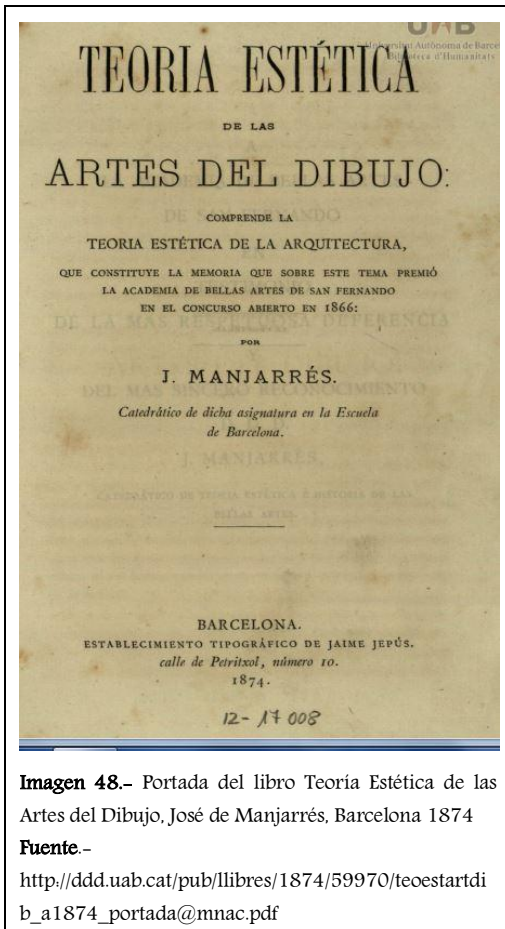


Imagen 48.- Portada del libro *Teoría Estética de las Artes del Dibujo*, José de Manjarrés, Barcelona 1874

Fuente.-

http://ddd.uab.cat/pub/l1ibres/1874/59970/teostartdi_b_a1874_portada@mnac.pdf

sobre arte, arqueología, estética, teoría artística, artes suntuarias, teatro, entre otros temas relacionados con el área artística,⁴²⁶ registrando la universidad autónoma de Barcelona en su biblioteca digital de historia del arte hispánico, más de diez publicaciones en formato digital de su autoría.⁴²⁷

Fue profesor de la Escuela Oficial de Bellas Artes, llegando a ser director de la misma y escribió algunos de sus textos con la finalidad de utilizarlos como libros auxiliares de educación en sus clases, innovando con ellos en la historiografía local.⁴²⁸

Así la “*Teoría estética de las artes del dibujo*”, libro al que tuvo acceso Pinto, fue publicado en 1874 e incluía además la “*Teoría estética de la arquitectura*”, tema que fue premiado por

⁴²⁶ Bastinos, Julián. *Apuntes biográficos de Don José Manjarrés y de Bofarull*. Deposito digital de documentos de la UAB. [Digital] 1881 [Citado: 03 05, 2015.] http://ddd.uab.cat/pub/l1ibres/1881/59974/bellarthisarq_a1881_biografia@mnac.pdf

⁴²⁷ Para acceder a estas publicaciones ir al link: http://ddd.uab.cat/search?ln=es&p=jos%C3%A9+de+manjarres&f=&action_search=Buscar&c=Dip%C3%B2sit+Digital+de+Documents+de+la+UAB&sf=&so=d&rm=&rg=10&sc=1&of=hb También se puede ingresar al link <http://ddd.uab.cat/> y en el buscador colocar “José de Manjarrés”.

⁴²⁸ Tarrago describe el aporte que Manjarrés da al arte de Cataluña en sus publicaciones. Tomado de: Tarragó, Guillem. *Romanticismo y positivismo en la obra de José de Manjarrés*. Biblioteca de la Universidad de Barcelona. [Digital] 2012. [Citado: 08 07, 2015.] http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/33090/1/Tarrago_TFR.pdf

la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1866; “artes suntuarias”; “*Teoría estética de la escultura*”, etc. en 421 páginas que como se comentó, fueron revisadas en su totalidad por el artista quiteño.⁴²⁹

Los escritos de Manjarrés, olvidados y en desuso en la actualidad, tuvieron trascendencia en la época, por lo que Guillem Tarragó⁴³⁰ los analizó en su tesis de maestría “*Romanticismo y Positivismo en la obra de José de Manjarrés*”, escrito en catalán. En este documento, el investigador considera al profesor español como uno de los iniciadores del positivismo historiográfico en España, analizando su obra desde el punto de vista teórico, histórico y estético. Para Tarragó, la fuente primaria que utiliza Manjarrés para construir “*toda su teoría del arte y su estética*” es la obra de Hegel que convive con el clasicismo de Mengs, en un tipo de “*romanticismo conservador*”, identificando por estos antecedentes al escritor con el nazarenismo. Estos tres preceptos, Hegel, clasicismo y romanticismo, son la base de la producción literaria de Manjarrés.⁴³¹

Según Tarragó, el idealismo promovido por Hegel en Manjarrés es una constante, distinguiendo en las afirmaciones del profesor su relación con el romanticismo en expresiones como: “*el objetivo del arte no debe ser simplemente la imitación, sino que debe convertirse en un producto del espíritu*”, (p. 29) para lo cual se utilizan fielmente elementos de la naturaleza. Pero Manjarrés afirma también que, el artista debe darle un contenido espiritual, recomponiendo y sublimizando su

⁴²⁹ Por la extensión del texto no se ha colocado en los anexos; La página web de la que originalmente se bajó el documento, afortunadamente se ha modificado y ahora es fácil su consulta, el link es: <http://ddd.uab.cat/record/59970?ln=es>; el libro se ha dividido en 17 secciones para su descarga, Incluye la portada y el índice; pese a que Pinto revisa todo el libro, los capítulos que se relacionan con este estudio son: - belleza en la naturaleza, - belleza en el arte, - fenómenos estéticos, - de la producción artística, - pluralización del arte, - naturaleza de las artes plásticas, - jardinería, - Naturaleza y objeto de las artes suntuarias.

⁴³⁰ Tarragó, op. cit.

⁴³¹ *Ibíd.* (p. 28)

creación con el poder de la imaginación;⁴³² así, en la creación está presente el poder divino.

La diferencia clara que deja Manjarrés en sus escritos con el romanticismo alemán, es que para él, el impulso moralizador, el “*poder divino*”, la presencia superior que motiva por medio de la imaginación la creación de una obra bella, es el Dios católico, resaltando permanentemente en sus textos, las artes morales, la utilidad moral, etc., e insistiendo en la relación de estos elementos con la religión católica y con el hecho de que debe transmitir valores.⁴³³

Manjarrés toma también de Hegel el concepto del gusto, al cual denomina “*el sentimiento de lo bello*”,⁴³⁴ y lo considera un sentido más, un don natural que no se puede formar, pero sí refinar por medio de visualizar la belleza y dedica en sus textos amplios sectores para indicar el procedimiento que el artista debe seguir para poder crear la belleza desde el punto de vista idealista, mediante el modelado, el color, el dibujo, la composición, etc., perpetuando de manera involuntaria la teoría clasicista según los preceptos de Mengs. (ps. 33-34)

Manjarrés en su libro se mantiene siempre dentro de una tendencia que mezcla el romanticismo con aspectos moralizantes y clasicistas, (p. 34) así, en el aspecto educativo inicial incentiva la enseñanza de la tradición académica, pero proporciona “*los preceptos básicos para dejar que se formara más tarde [en el alumno]⁴³⁵ su singularidad*”⁴³⁶ y tratando de evitar las normas rígidas en la

⁴³² Manjarres, José de. 1874. Teoría estética de las artes del dibujo: comprende la teoría estética de la arquitectura, que constituye la memoria que sobre este tema premió la Academia de Bellas Artes de San Fernando en el concurso abierto en 1866. Establecimiento tipográfico de Jaime Jepús. Barcelona. (ps. 10-11)

⁴³³ Tarragó, op. cit. (p. 29)

⁴³⁴ Ibíd. (p. 32)

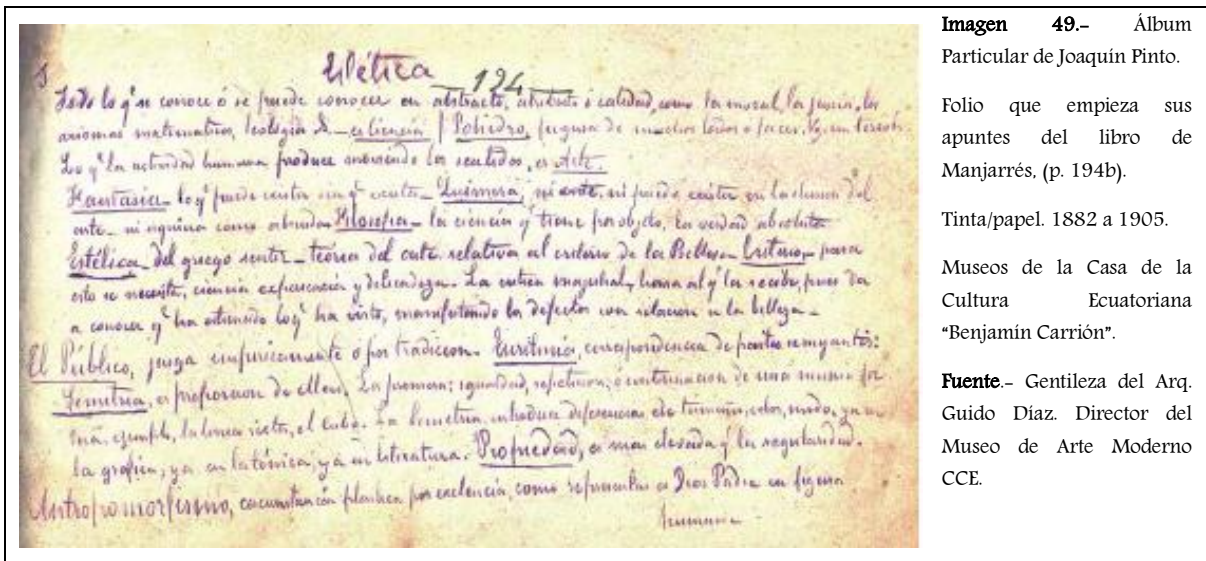
⁴³⁵ Corchete y nota colocada por la investigadora.

⁴³⁶ Tarragó, op. cit. (p. 40)

formación final. Las categorías estéticas que difunde, son las mismas impulsadas por los románticos, a las que añade lo feo y lo ridículo.⁴³⁷

Pinto en su “*Álbum particular*”⁴³⁸ o cuaderno de trabajo, rescata del libro de Manjarrés los aspectos que debieron interesarle para la aplicación en su producción artística, pero es importante resaltar que al leer el libro del profesor español, conocía sobre los postulados de los empiristas y del romanticismo, manteniéndose él, al igual que Manjarres en una tendencia que trata de buscar equilibrio entre el clasicismo, el romanticismo y el sentimiento espiritual católico. En los apuntes de Pinto se resaltan los siguientes párrafos:

*“Estética. Todo lo que se conoce o se puede conocer en abstracto, atributo o calidad como la moral, la justicia, los axiomas matemáticos, teología (...) del griego sentir – teoría del arte relativo al criterio de la belleza”.*⁴³⁹



⁴³⁷ Ibíd. (p. 39)

⁴³⁸ Pinto, op. cit.

⁴³⁹ Ibíd. (p. 194)

Lo que demuestra que el escritor conocía la relación del término “estética” en el ámbito de las sensaciones, relacionado con el criterio empirista, pero que a su vez muestra una fuerte carga clásica en su definición.

Sobre las “categorías estéticas”, motivo de este estudio, indica:

“Sublime Lo espiritual hasta lo limitado”

Surge en la palabra “limitado” la interrogante de si la transcripción del texto es la correcta, porque no corresponde a los postulados del Romanticismo, las que sí están presentes en los otros acápites.

El sector que Pinto copia, trata de las categorías estéticas de “lo sublime, lo ridículo y lo feo”; revisando en el libro de Manjarrés la frase a la que corresponde menciona:

*“Lo Ridículo es la materialización de la idea, así como lo Sublime es la espiritualización de la forma: es decir, en lo Ridículo domina el elemento material exagerado, en lo Sublime el espiritual hasta lo ilimitado; lo Bello es el perfecto acuerdo entre ambos elementos”.*⁴⁴⁰

Así, se puede concluir que en la frase de Pinto existe una omisión involuntaria de la letra “i”, porque todo el texto que resume de Manjarrés, se refiere a la idea romántica de la relación del Ser Divino con la recreación de la naturaleza mejorada y por ende sublimada. A excepción de la pequeña frase final del párrafo citado, no vuelve a nombrar el término sino en un acápite más que trata de la belleza y en el que enuncia un concepto completamente clásico: “La belleza en las artes, debe ser lo que la Virtud, en la moral, realidad, y no apariencia (...);”⁴⁴¹ ideas que relacionan la belleza con la moral y en donde para ser bello tiene que decir “verdad” lo que difiere completamente con la estética empirista y el

⁴⁴⁰ Manjarrés, op. cit. (p. 73)

⁴⁴¹ Pinto, op. cit. (p. 193)

romanticismo. Sobre la representación del paisaje, transcribe el texto del que se extrae:

*“El paisaje nunca debe ser un capricho; debe ser el retrato de una comarca o localidad o una determinada situación de la naturaleza. La variada accidentación y vegetación, los caudales de agua, los edificios no son artísticos; ni la lozanía de la primavera no es el estado más a propósito; ni un cielo completamente despejado tiene tanta animación como el que presenta accidentes atmosféricos”.*⁴⁴²

Lo que nos indica la aplicación y conocimiento del concepto de pintoresco del empirismo inglés, enunciando algunos de los postulados de Burke sobre la belleza pintoresca en la novedad y los accidentes geográficos y atmosféricos. Sobre la importancia de la imaginación menciona:

“la plástica, en pintura, no es porque presente formas en realidad, en la propia acepción de la palabra sino por que las presenta en ilusión y apariencia.” (p. 191b)

Estas ideas ya son contrarias al clasicismo, porque no considera de mayor importancia al dibujo “*formas de la realidad*”, sino que prioriza a la cromática en figuras sugeridas “*las presenta en ilusión y apariencia*”; preceptos nuevamente tomados de la estética empirista, lo que se concreta en la siguiente estrofa:

“En las artes plásticas, se requiere dos clases de operaciones; más de la imaginación y otra de la virilidad y destreza: Son de la primera; la invención y la composición; de la segunda modelado, dibujo y colorido”. (p. 191b)

Por lo que le confiere mayor importancia a la imaginación en la creación de la obra artística que a la composición clásica. Finalmente, podemos ver con los

⁴⁴² *Ibíd.* (p. 191)

textos citados, que los preceptos clásicos y románticos influyen directamente en la obra de Pinto; esto se precisa con claridad en esta última frase que define a la pintura:

“Es la representación de los sentimientos íntimos del alma bajo la apariencia visible por medio del color. Ella tiene géneros que puede presentar en distintos caracteres.....”. (p. 192)

Refiriéndose con la frase “*sentimientos íntimos del alma*”, al mencionar la representación de una pintura, definitivamente a la nueva estética.

Concluyendo sobre el uso de estos textos por parte de Pinto, se desconoce en qué momento a fines de siglo, tuvo el artista contacto con los mismos, existe una alta posibilidad por la fecha de publicación (Manjarrés en 1874 y Taparelli en 1879), de leerlos antes de la compra del cuaderno de trabajo del artista en 1882, lo que aumentaría el interés que el pintor tenía sobre estos documentos, al resumir los mismos en sus apuntes personales varios años después de una primera lectura.

Adicionalmente, es evidente ante los comentarios que se realizó del contenido de los mismos y por el interés que el artista denota al realizar específicos apuntes de estos textos, la influencia académica y del romanticismo “*moderado*”⁴⁴³ con el que el pintor se sentía afín.

- El último texto, señalado por Vargas, como uno de los documentos utilizados por Pinto para la enseñanza,⁴⁴⁴ es “*El dibujo de paisaje*”, editado en francés en 1889 por H. Guiot y J. Pillet que debe tener cuestiones estéticas por el nombre original en francés “*Le dessin de paysage: étude d'après nature*” (El diseño del paisaje:

⁴⁴³ Con el término “*moderado*” la autora se refiere a la tendencia del Romanticismo con la que se sintió identificado José de Manjarrés, quien difundió en sus textos, un equilibrio entre las bases académicas en la pintura, con los preceptos estéticos empiristas y románticos, pero dentro del ideal religioso católico.

⁴⁴⁴ Vargas, s.f., op. cit. (p. 42)

estudio de la naturaleza); lastimosamente de éste sólo se ha podido visualizar la cubierta de la edición.

Un libro de importancia fundamental en la época y al que indudablemente debió tener acceso Pinto, al igual que todos los artistas contemporáneos a él, es la obra: “Teoría del Paisaje” escrita por M.J.B. Deperthes en 1818 y editada en París.⁴⁴⁵ Este texto en francés fue traducido por Miguel Nicanor Espinoza en Quito en 1874 “*por solicitud del mismo Stübel, con el fin de promover una generación de pintores paisajistas en el Ecuador*”,⁴⁴⁶ razón adicional por la que se debió convertir en el libro obligado de consulta de los artistas decimonónicos interesados en el paisaje a fines de siglo.

La gran diferencia de este libro con todos los otros citados, es que se centra específicamente en el tema del paisaje y su concepción estética y filosófica, enmarcado en un equilibrio entre las ideas clásicas y románticas.

Deperthes, desde el inicio “*aboga por un conocimiento exhaustivo in situ de la naturaleza por parte del pintor*”,⁴⁴⁷ señala además que “*el que pinta paisaje, debe imitar cada parte de la naturaleza pormenorizadamente, valiéndose de la observación y la memoria*”.⁴⁴⁸

Deperthes analiza la naturaleza en las cuatro estaciones y en sus estados meteorológicos y considera que por la importancia de la luz y sus efectos “*armoniosos*”, es el momento idóneo para lograr “*el necesario efecto pintoresco*” las horas de la mañana. (p. 87)

Deperthes, al igual que Burke, mencionan lo “*sublime natural terrorífico*” en tormentas, avalanchas, incendios, etc., donde la tragedia, la sublimidad de los

⁴⁴⁵ Se publicó con el nombre *Théorie du paysage, ou considérations générales sur les beautés de la nature que l’art peut imiter, et sur les moyens qu’il doit employer pour réussir dans cette imitation* (“Teoría del paisaje, o consideraciones generales sobre las bellezas de la naturaleza que el arte puede imitar, y sobre los medios que debe emplear para lograr esta imitación”)

⁴⁴⁶ Kennedy, s.f., op. cit. (p. 40)

⁴⁴⁷ Puig, op. cit. 2015 (p. 85)

⁴⁴⁸ *Ibid.*

elementos, los muertos y la fragilidad de los materiales, *“forman un cuadro horrendo de la realidad”*, (p. 85) destacando los dos en la línea del romanticismo.

En la segunda parte del tratado Deperthes, señala los diferentes modos de *“tratar el género del paisaje”*, en las que establece dos categorías básicas: *“el estilo histórico y el estilo campestre”* siendo superior el que alcance mayor grado de perfección. (ps. 87-88)

En el estilo campestre, Deperthes demanda realizar con exactitud puntos exactos del natural *“con todos sus detalles”*, incluyendo el efecto de la luz en el momento captado y *“con sutileza en la gama cromática, juntando los diversos modos para “representar la infinita variedad de la naturaleza”, pero sin dañar la unidad y armonía del conjunto, introduciendo figuras que ayuden a establecer escala comparativa y de dinamismo pintoresco en la obra.* (p. 88)

En el estilo histórico, Deperthes menciona que se debe *“componer un conjunto en el que lo bello y lo verdadero se encuentren reunidos”* en un paisaje imponente, con personajes cuya acción se refiera a un hecho histórico y cuya finalidad es inspirar *“nobles sentimientos”* (p. 89), destacando su característica romántica en que la obra está encaminada a conmover y provocar *“mil sensaciones diversas, esitándole sucesivamente la sorpresa, el terror y la admiración”*

Es importante también resaltar el interés educativo – moral en la obra. (p. 89) Éste estilo histórico lo relaciona Puig en lo básico con *“lo bello ideal”* del neoclásico, es decir realizar una naturaleza en que se corrijan las imperfecciones para armonizar con lo que le rodea. Finalmente Deperthes sugiere utilizar un punto de vista alto (perspectiva aérea) y panorámico, logrando *“una experiencia estética que conmueva al espectador”*. (p. 88)

Fue usual también en este siglo que la influencia europea invada a todos los intelectuales de la época. Así por ejemplo, se ha logrado ubicar entre diversos textos, un ensayo romántico realizado por monseñor Federico González

Suárez,⁴⁴⁹ en el que se observa el conocimiento del sacerdote de la estética de lo bello, lo pintoresco y principalmente de lo sublime, aplicándolo de manera superficial en asuntos literarios, por lo que se entiende que era información de manejo usual para los artistas, principalmente los de mayor experiencia. Este documento no pudo ser revisado por Pinto, porque se publicó en 1908, dos años después de su muerte. Pese a esto, el Obispo pudo compartir sus inquietudes artísticas y estéticas con su cliente y amigo personal Pinto, pudiendo ser motivo de conversación y motivación, por lo que podría existir influencia indirecta en este caso del documento citado.

Es interesante y curioso resaltar, que aunque Pinto conoció las categorías estéticas mencionadas, existió un uso selectivo de las mismas en sus obras, con el predominio del uso de lo pintoresco y lo bello, como es lógico por la época en que vivió y el medio que le rodeaba, pero con un interesante acercamiento a lo sublime.

⁴⁴⁹ González, Federico. 1908. *Hermosura de la Naturaleza y Sentimiento Estético de ella*, Estudio Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra. Madrid.

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

CAPÍTULO IV

ESTUDIO DE VEINTE PAISAJES DE JOAQUÍN PINTO

Selección de la muestra

De las colecciones con pinturas del artista existentes en el Ecuador, se eligió las tres instituciones culturales que poseen la mayor cantidad de obras, las mismas que se ubican en la ciudad de Quito, por lo cual quedaron pocos paisajes de importancia fuera de la muestra obtenida.

Como ya se mencionó inicialmente, se revisó alrededor de ochocientas pinturas de temática variada, separando finalmente ochenta con el tema de naturaleza. De estas imágenes la mayoría eran líneas preparatorias de dibujos, bocetos, algunas pinturas con lápiz, carboncillo y en grisalla, y que por carecer de variedad cromática no eran adecuadas para el estudio, y finalmente pinturas en acuarela, tempera y óleo. De este último grupo, algunas quedaron en proceso y otras eran acuarelas de estudios de movimiento de las nubes, de montañas, etc.

Las pinturas concluidas alcanzaron las treintaicinco obras, de las cuales cuatro tratan sobre la *laguna de Culebrillas*, eligiéndose la de mayor variedad, de igual forma tres más en la *Panorámica de Quito*, y de las restantes, muchas no cumplían con los requisitos del estudio que se estaba realizando, es decir, la presencia de elementos pintorescos o sublimes en la obra, seleccionando finalmente las de notable calidad técnica.⁴⁵⁰

⁴⁵⁰ Para revisar los datos básicos de la mayoría de las obras preseleccionadas y no incluidas en el estudio y de algunos dibujos a lápiz y carboncillo ver el anexo N° 5, que resume las obras de la colección de la Casa de la Cultura.

Procedimiento de Análisis

Con el bagaje cultural recolectado en los capítulos iniciales de la investigación, se procedió en ésta sección a realizar el análisis estético - artístico de las veinte obras de paisaje seleccionadas. Con esta finalidad se dividió el estudio de cada obra en tres o cuatro apartados, el primero que presenta la ficha técnica de la pintura, el segundo elaborado sólo en las pinturas en que el tema representado lo permitió, profundizando en aspectos históricos o de información recabada en el trabajo de campo, el tercero con el análisis artístico y finalmente el análisis estético.


La ficha técnica fue realizada por la investigadora y consiste en una ficha básica de catalogación, que resume una serie de aspectos relacionados con el bien cultural, consignando en cada imagen sus características de identificación, es decir, su título, procedencia, número de inventario, técnica, soporte, dimensiones, fecha o año de elaboración, inscripciones, la descripción detallada del objeto y su estado de conservación. Para la elaboración del registro técnico, se trabajó por medio de la observación directa y detallada de las pinturas en las reservas de las entidades propietarias, verificando y completando la mayoría de las referencias recibidas; las fichas institucionales consignaban datos mínimos o incompletos, tal como se puede verificar en el anexo 4. Los apuntes realizados fueron fundamentales para alcanzar un adecuado acercamiento a la obra, ya que estos antecedentes nos ayudaron a conocer los aspectos intrínsecos de la pintura previo a su análisis, e incluso nos proporcionó pistas para investigar o encontrar elementos relacionados con su origen o su realización, lo que supone un valor cultural añadido.

El estudio artístico, sirvió también de herramienta básica para conocer la concepción compositiva y cromática que realizó el artista permitiéndonos valorar su importancia y conocer el proceso creativo del pintor. Finalmente se analizaron las obras bajo los criterios estéticos revisados en los capítulos iniciales.

Es importante considerar en la metodología utilizada en las fichas, en el análisis y en los comentarios de los bienes culturales, que siempre se menciona el sentido de la descripción (derecha e izquierda) con base al punto de vista del espectador.

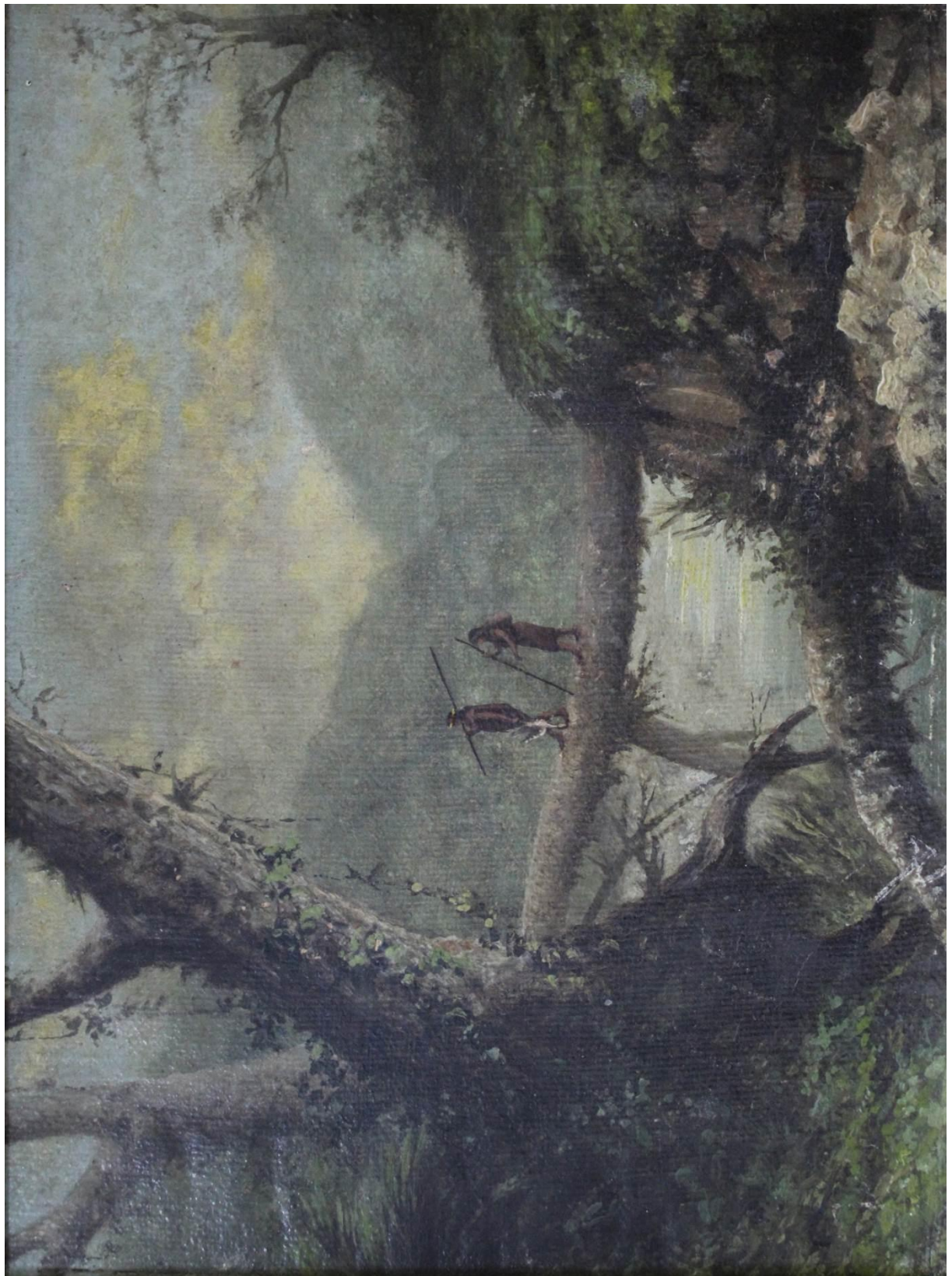
4.1. PAISAJE DEL ORIENTE. (S.F.)

4.1.1. FICHA TÉCNICA

FICHA BÁSICA DE CATALOGACIÓN		PAISAJES DE JOAQUÍN PINTO	
Colección:	Museo Alberto Mena Camaña (Municipio del DMQ)	Código	MC-A.5-1.126-57
Identificación de la Obra		Dimensiones:	
Título	Paisaje del Oriente	al ob (cm)	20
Autor	Joaquín Pinto	an ob (cm)	27,5
Soporte	Tela	al m (cm)	29,5
Técnica	Óleo	an m (cm)	36,5
Siglo/Año	Transición al XX	Fotografía	
Descripción			
Formato rectangular horizontal. Como elemento central de la pintura se distingue a dos indígenas de pie, de perfil, caminando hacia la izquierda con una lanza en su mano, el primero la apoya sobre el hombro y en la otra mano lleva colgado un animal blanco, la indígena usa la lanza de bastón; los dos atraviesan sobre un tronco grueso caído que sirve de puente, entre dos superficies de tierra divididas en el centro por un ancho río. Bajo el tronco a más del río, otro tronco caído que llega también al agua y uno más en primer plano junto a la ladera derecha de la obra. A la izquierda, vegetación que sube en diagonal hacia el mismo lado, con un árbol en el medio en "V" con un grueso tronco que va hacia el centro de la obra, extendiendo sus raíces hacia el río en la parte inferior; cierra la vista de la esquina superior izquierda de la obra con dos bifurcaciones y vegetación. En el último plano dos montañas difusas se juntan con el cielo celeste con nubes blancas.		Estado de Integridad	Estado de Conservación
		Completo	Bueno
		Observaciones conservación:	
		Forma Obtención: Compra	Año:
		Propietario anterior: Alberto Mena Caamaña	
		Inscripción:	
		Observaciones:	
		Obra barnizada con pequeños desprendimientos de capa pictórica. Marco con desprendimientos de estuco.	
Realizó:	Verónica Muñoz R.	Fecha realizó	12/07/2015
		Actualización:	

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

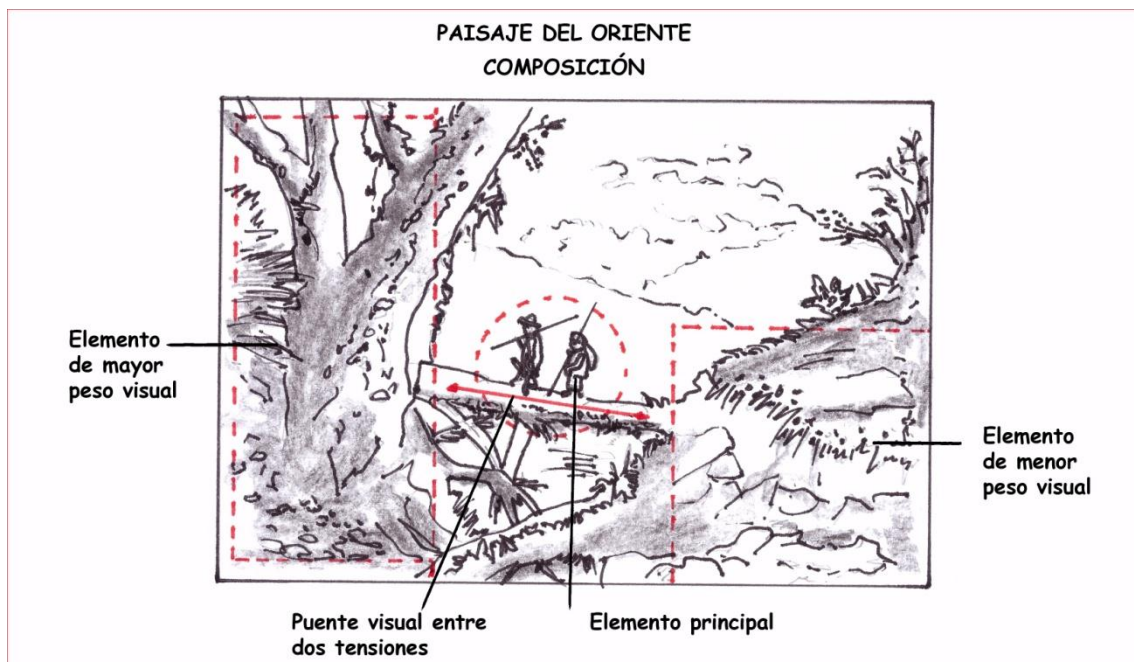
4.1.2. ANÁLISIS ARTÍSTICO



ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.1.2.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN

Esta pintura es un clásico ejemplo de los modelos que los artistas en el siglo XIX popularizaron y repitieron frecuentemente, de ahí que el esquema del árbol sobre el río y los dos indígenas que lo atraviesan sobre aquel, fue el icono que caracterizó a la Amazonía en las obras y estampas costumbristas. Pinto también lo representó, plasmando su genio personal, sobre todo en la cromática. Para su composición utilizó la ley de compensación de masas, consistente en evitar la simetría; para ello, ubicó las imágenes a distintas distancias del centro visual, pero equilibrando sus pesos visuales para que resulten armónicos.



Estas ideas se plasman textualmente en la composición de esta obra, porque en muchos casos la presencia de una balanza visual es sobreentendida; en este caso todo lo comentado se puede visualizar, así, la figura de mayor atención y eje central de la balanza es la indígena y el árbol por donde caminan sirve de brazos de soporte de la balanza, ubicándose los pesos visuales a los lados. Así y a la izquierda, encontramos el mayor peso visual en altura, mientras el lado derecho se compensa con un peso menor pero más ancho y sobre todo más alejado del centro, logrando que los dos se equilibren.

En otros aspectos, identificamos que los elementos de mayor atención de la obra son los indígenas del Oriente que regresan de cacería y caminan por encima del tronco; este es el componente que nos cuenta la anécdota en la pintura y es el más vigoroso. El profuso hábitat del paraje, no hace sino fortalecer las figuras principales, pues nos muestra las dificultades de vivir en ese entorno, la fragilidad del ser humano ante la naturaleza y la grandiosidad del paisaje.

Otro recurso del que se valió el artista, es eliminar el número de objetos alrededor de la pareja ya que las imágenes con exceso de detalles pueden distraer la atención de los componentes principales y dificultar la atención en el centro de interés; en este caso la saturación y la profusión de particularidades, los coloca en los extremos para mostrar la exuberancia del paisaje del Oriente. La trayectoria seguida por el ojo del espectador conduce nuestra atención alrededor de todas las figuras presentes, antes de salir del recorrido visual.

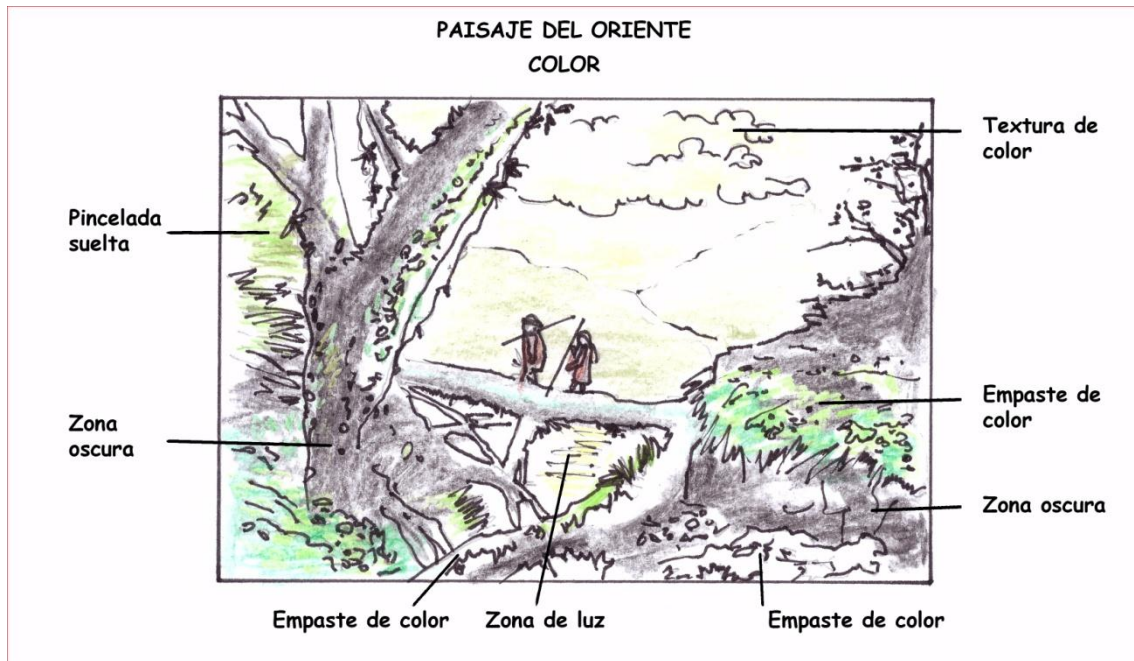
4.1.2.2. ANÁLISIS DEL COLOR.

Los comentarios que se realizan a continuación, se basan en el estado actual de la obra, que tiene una capa de barniz que parece tener ya cierto grado de degradación, modificando en algo la gama cromática, y acentuando un poco la tonalidad amarilla.

Siempre la visión otorga primacía a las imágenes que poseen forma y son familiares, por regla general nuestro modo de percibir el mundo, tiende a conceder más importancia a la figura que al fondo, quizá porque en aquella encontramos mayores referencias a la realidad, que lo que observamos cotidianamente, con esta finalidad Pinto define los contornos de los indígenas que caminan por el tronco, en contraste con el fondo que es más bien brumoso y sin definición, precisamente para acentuar los personajes centrales.

En el primer plano de la obra podemos ver gran cantidad de detalles, e inclusive se utiliza el empaste del óleo para sobresaltar las luces y dar textura a las rocas. Esta textura se va perdiendo conforme avanza la vista al horizonte, ya que los detalles se vuelven imperceptibles y se difuminan, al final solo queda la idea de

una tenue neblina, lo que crea una interesante representación de la perspectiva visual solo a base del color.



La pincelada en el primer plano es muy enérgica y dinámica. Se utiliza la huella del pincel para dar movimiento a la vegetación; todas las hojas de los árboles están singularizadas, logrando esa imagen visual de exuberancia muy propia de los paisajes del Oriente.

Prácticamente la totalidad del paisaje está resuelto en colores que están dentro del rango del verde, amarillo y blanco. También las nubes del fondo son resueltas entre amarillo y celeste para seguir con la armonía de los colores. Los verdes son trabajados en todas sus variedades cromáticas; desde los claros para dar la idea de la luz en las hojas, hasta su extremo contrario en las sombras y en las penumbras, resaltando el claroscuro dentro de los planos. En las dos zonas laterales encontramos partes más oscuras que acentúan la luz de la zona central donde aparecen el río y las figuras indígenas.

4.1.2.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.

Si empezamos por el entorno de la obra, e incluso eliminamos visualmente a los indígenas, la obra sería rotundamente sublime porque el espacio de la naturaleza llena todos los sectores con volúmenes de grandes dimensiones, aplicando la idea de vastedad.

En el primer plano, un árbol monumental cierra el lado izquierdo; al otro lado se observa una pendiente que nos arrastra a la quebrada con el peligro de caer al río o sobre las rugosas piedras amenazantes, así, aumenta nuestro temor y zozobra. La vegetación irregular cierra la vista en la parte alta a la derecha de la pintura, con un árbol raquítrico y siniestro que extiende sus ramas, lo que nos regresa visualmente al paisaje. Si se quiere escapar hacia el fondo, dos montañas más cierran el conjunto con un cielo nuboso y neblina, dicho esto, nos encontramos en medio de la grandeza de la naturaleza que nos muestra nuestra fragilidad ante su supremacía y potestad.

Todos los elementos de la sublimidad que Burke menciona están presentes, por ejemplo, rocas irregulares que están iluminadas en primer plano para atraer la vista y mostrarnos su amenaza, la vegetación a la derecha que ayudada por timbres de color sugiere accidentes, variedad e incertidumbre; árboles llenos de rugosidades que revelan a la naturaleza creciendo a su antojo, y que gracias al claroscuro ofrece sombras y penumbras, provocando inquietud ante lo desconocido y los peligros reinantes.

El componente vegetal central que es el que une las tensiones de los dos lados extremos es el árbol caído, lleno también de cortezas y malezas, causando su visión novedad, además que vuelve a insistir en el poder de la naturaleza majestuosa que se impone con toda su fuerza.

Los indígenas del centro son los que ponen el carácter pintoresco y dan la escala humana, se los representa en una escena costumbrista regresando a su vivienda llevando el alimento; los dos tienen lanzas, pero no son amenazantes, la mujer la usa como bastón y el otro la tiene en reposo; el hombre lleva colgando de su mano un ave blanca, timbre de color que llama visualmente.


Pese a estas imágenes civilizadores y pintorescos que llenan el espacio central, la escena provee la idea de majestuosidad ante el peligro que presentan los dos nativos al atravesar sobre el tronco caído desde el cual pueden resbalar, o que en cualquier momento amenaza con caer a aquel amplio río que pasa bajo ellos. Las figuras no están quietas, están caminando, están en acción, por lo que son más llamativas. Nuevamente los personajes no tienen los rostros definidos ni con detalles.

El ambiente difuso aumenta la ansiedad sobre todo en el fondo que carece de luz clara y brillante; todos los elementos presentes son toscos e irregulares, notándose una gran variedad de plantas, pero ninguna identificable. Adicionalmente nuestra imaginación se deleita con diferentes fantasías y sensaciones; así, el río nos comunica su sonido que debe pasar golpeando fuertemente contra las piedras y las hierbas; los pájaros, monos y diferentes animales deben llenar el ambiente con una sinfonía de sonidos y ruidos, y el desazón ante lo desconocido nos sacude, si pensamos en todos los peligros a los que nos enfrentaríamos si cruzamos con ellos y nos adentramos en la tupida selva, llenando nuestro espíritu de sensaciones encontradas y de *delight* por lo antes dicho, cumpliendo estas ideas con los postulados de la Estética empirista.

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

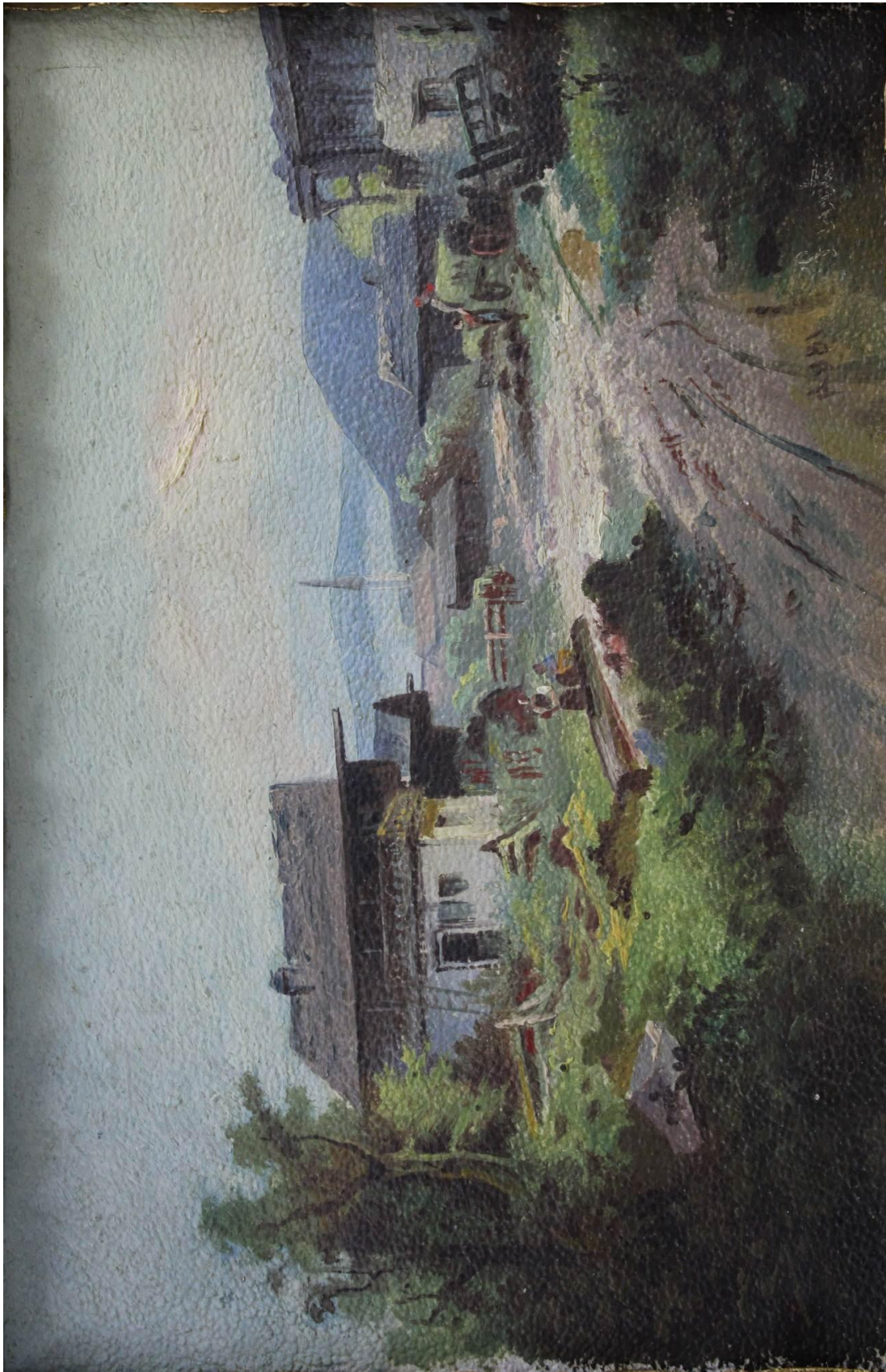
4.2. PAISAJE CON CASA. (1881)

4.2.1. FICHA TÉCNICA

FICHA BÁSICA DE CATALOGACIÓN		PAISAJES DE JOAQUÍN PINTO	
Colección:	Museo Alberto Mena Camaaño (Municipio del DMQ)	Código	MC-A.5-1.112-57
Identificación de la Obra		Dimensiones:	
Título	Paisaje con casa	al ob (cm)	17
Autor	Joaquín Pinto	an ob (cm)	25,5
Soporte	Papel	al m (cm)	28,5
Técnica	Óleo	an m (cm)	37
Siglo/Año	1881	Fotografía	
Descripción			
Formato rectangular horizontal. Paisaje pintoresco compuesto por tres planos, el primero que abarca el tercio inferior de la obra, muestra vegetación en tonos verdes ocres y rojizos con pequeños toques celestes, que es cortada por un amplio camino en la parte media central, éste se dirige hacia un claro en el centro del poblado, finaliza el sector con algunos troncos y trozos de madera caídos y dos personajes parados junto a un gran tronco desplomado cerca del camino. En el segundo plano se observa un grupo de casas separadas por un gran claro al que llega el camino mencionado, entre las casas a la derecha se distingue una pequeña carreta con dos personajes, uno de pie junto al vehículo y otro encima; dos casas son las de mayor tamaño, las que se distribuyen una a cada lado cerrando los extremos, la de la derecha en ruinas y la de la izquierda con baranda en la planta alta tiene además techo de dos aguas y chimenea; finaliza el segundo plano, a lo lejos, una delgada torre vertical, de chapitel esbelto y puntiagudo. El tercer plano está formado por pequeñas elevaciones montañosas que se distinguen en el claro entre las casas centrales, que combinan tonos grises azulados, con el blanco y celeste de las nubes y la neblina. La mayoría de las formas son difusas o insinuadas.			
Estado de Integridad	Completo	Estado de Conservación	Bueno
Observaciones conservación:	Restaurado		
Forma Obtención:	Compra	Año:	
Propietario anterior:	Alberto Mena Camaaño		
Inscripción:	1881 / Pinto		
Observaciones:			
Realizó:	Verónica Muñoz R.	Fecha realizó	12/07/2015
Actualización:			

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.2.2 ANÁLISIS ARTÍSTICO

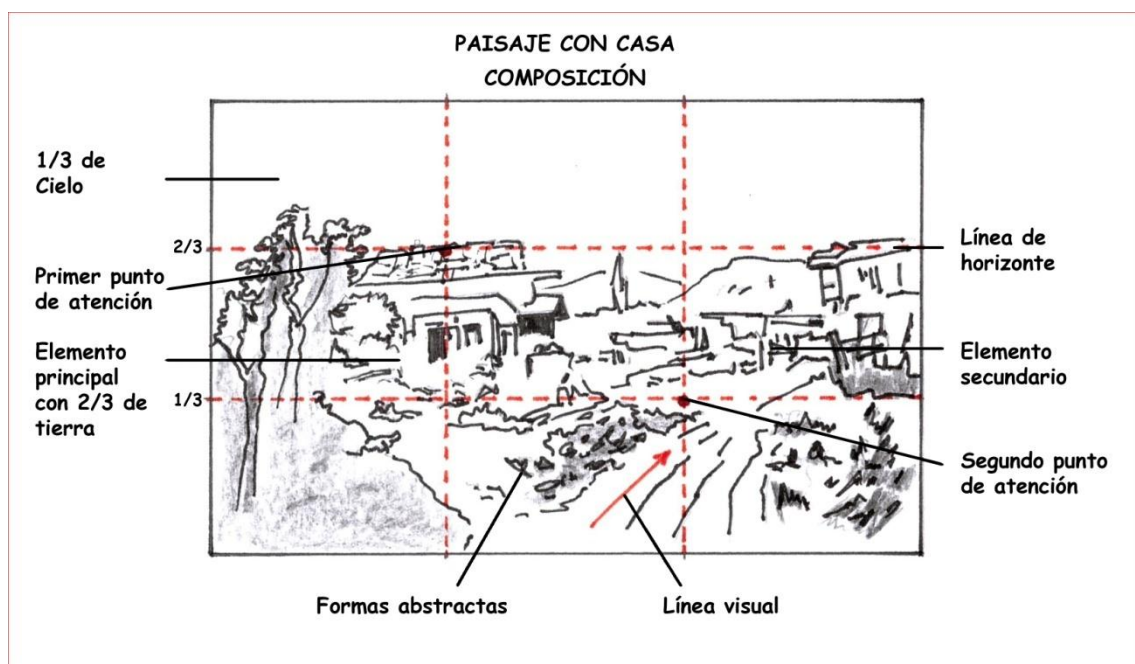
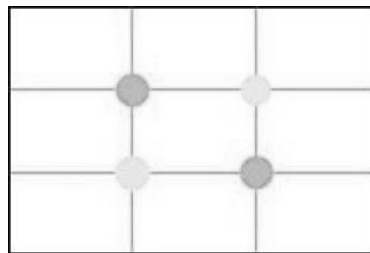


ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.2.2.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN

La composición de esta obra se basa en la regla de los tercios que es una aplicación de la proporción áurea. Esta idea se resume en colocar tres cuadrículas que se cruzan vertical y horizontalmente, el objeto de mayor interés se ubica en uno de los cuatro puntos que se forman en el cruce de las líneas del cuadrante central, colocando además, otros detalles anecdóticos en las aristas contrarias.

Pinto sigue este recurso compositivo, copiando posiblemente de un modelo; colocó la casa (figura principal de la pintura) en el punto de intersección superior de la izquierda, y en el punto diagonalmente opuesto ubicó la mayor zona de luz del cuadro, que es el lugar en el que desemboca el camino. Así, el artista combinó estos dos elementos principales, ya que el cielo no tiene mayor protagonismo pese al interesante juego de las nubes creado por el empaste. Se desconoce qué cambios realizó en la composición en relación con el modelo original.



En otras obras recurrirá al mismo recurso compositivo, pero ubicando la línea del horizonte en la línea del primer cuadrante horizontal inferior, dando más realce al cielo. Aquí observamos que la línea de horizonte del paisaje, se ordena perfectamente con la segunda línea horizontal del cuadrante superior, esto permite que se dé más realce al plano terrestre que al del cielo. Este es un recurso que Pinto utiliza muy a menudo en sus obras.

El recorrido visual que nos propone el artista se inicia en el primer plano, en el camino central, que a causa de sus marcadas líneas diagonales, da movimiento y nos dirige directamente a la plaza que está iluminada como mayor centro de luz. La vista después de recorrer los diferentes detalles anecdóticos que son los personajes bocetados y que llaman la atención por sus toques de color, se dirige hacia la construcción vertical central, el campanario que con su esbelta torre nos lleva hacia el cielo, en donde por medio del empaste blanco de su pronunciada nube, nos regrese al mayor punto visual que es la casa, para finalmente debido a la cromática de la vegetación, nos regresa nuevamente al punto inicial.

Vemos en todo la representación que las figuras son marcadamente abstractas. Esto permite que los elementos interactúen entre sí, ya que al contrario, es decir, cuando las formas son más definidas, se vuelven más cerradas y pueden actuar por sí solas. Aquí siempre hay interacción de los objetos con el entorno, e inclusive hay algunas partes de la obra donde se permite que el espectador colabore con su imaginación para completar la imagen. La composición es muy dinámica, especialmente por la manera de resolver con la pincelada de color muchas zonas de la obra. No existe una sola línea totalmente recta, sino todo es más bien impulsivo e intuitivo, dando gran espacio para que surja el sentimiento en lugar del pensamiento.

4.2.2.2. ANÁLISIS DEL COLOR.

A diferencia de la mayoría de las obras estudiadas, aquí vemos que el artista utilizó una gran variedad de colores, prácticamente es una fiesta de color, lo que otorga a la obra alegría y dinamismo. Dominan los tonos verdes con todas sus variedades cromáticas, los azules, marrones, ocres y blancos, dando puntos de atención y equilibrio con ciertos timbres rojos, teniendo el espectador una gran variedad de detalles para mirar y recrearse.

Los principales protagonistas son la luz y el color ya que con la finalidad de atrapar la luz más allá de las formas básicas, realiza la paleta de color y se ayuda con la textura de la pincelada. Podríamos decir que aquí ya se advierten indicios del impresionismo, puesto que posiblemente la obra o estampa que tomó de modelo, desdibuja a los personajes, como también lo hace con el personaje de la obra “*Paisaje Marino (Fondo Azul)*” (s.f.) que se analizará posteriormente.



Vemos que utiliza muchos empastes al óleo para dar textura, logrando que se resalten los puntos más brillantes de luz de la obra. La pincelada es muy suelta y podríamos decir que casi abstracta; esto permite jugar mucho con las figuras pues al no ser muy definidas, se vuelven libres e interactúan unas con otras, todas forman un conjunto armónico y equilibrado.

La falta de definición de los perfiles puede también crear una reacción en el espectador; a menudo el cerebro, completa inconscientemente y lee las líneas discontinuas entre los diversos elementos y temas en donde las distancias varían. Las líneas sujetas por medio de la ilusión, contribuyen a dar una perspectiva lineal, lo que sugiere la ilusión de profundidad.

4.2.2.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.

Esta pintura es completamente pintoresca debido a que es un paraje donde la vista se puede entretener con diferentes detalles. Los personajes se ubican al borde del claro, dos a cada lado con toques de colores llamativos y sus contrastes que atraen nuestra vista, pero como recomendaba Gilpin, solo insinuados; por ello no se definen, están completamente desdibujados y son simplemente elementos anecdóticos para representar la idea de civilización que está presente en toda la obra.

Se refuerza la idea de lo pintoresco en la forma cómo están representadas las casas, mostrando la edificación más grande un techo que sugiere un segundo piso rodeado de barandal, por lo que presenta muchas irregularidades, sombras y contrastes. La casa de la esquina contraria, está en ruinas, observándose ventanas rotas, incluso trozos de madera caídos a un lado del camino, ante lo cual destaca la idea de Burke *“que es más pintoresca una ruina que una obra lisa y sin imperfecciones”*.

La naturaleza se representa en el primer y en el último plano, siendo evidente en el más cercano el dominio del hombre por el camino abierto y la yerba baja, pero a la vez, llena de objetos que crecen sin control en los extremos, dando variedad y novedad las sombras e irregularidades en la propia hierba, en la madera y en la vegetación lateral, gracias a los contrastes de tonos.

Se adivina el inicio de un bosque al borde izquierdo que por la oscuridad vegetal, se muestra poco seguro, donde reina el caos, a diferencia de la población en donde ni siquiera el ruido rompe la tranquilidad del lugar porque se ven pocos personajes, incluso la única carreta que se distingue está inmóvil, no existiendo

más ruidos que posiblemente el del viento, los animales de los graneros y las aves del bosque.


Los elementos cotidianos nos dan la idea de paz y tranquilidad, por lo que no existe ninguna amenaza en el medio y el cielo muestra una tarde primaveral, como aconsejaba Addison, con leves nubes blanquecinas que no anuncian tormenta. Pero esta belleza no es la que Addison postulaba, ya que no se enmarca en la lisura, ni en la gracia, ni en la elegancia pues todos los detalles son como mencionaba Burke, llenos de imperfecciones, rugosidades, cambios de cromática, que van dando sombras y luces en el campo.

En el último plano (“*a lo lejos*”), las montañas sí se podrían enmarcar en lo bello, porque tienen contornos lisos con líneas que suavemente cambian de sentido, y con tonos que cromáticamente van de un color a otro sin fuertes contraste. El color en el cielo es uniforme y limpio a excepción de la nube con el empaste grueso y que como se mencionó es un recurso para dirigir la lectura visual de la obra.

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.3. FIGURAS DE INDIOS Y PERRO. (s.f.)

4.3.1. FICHA TÉCNICA

FICHA BÁSICA DE CATALOGACIÓN		PAISAJES DE JOAQUÍN PINTO	
Colección:	Museo Alberto Mena Camaña (Municipio del DMQ)	Código	MC-A.5-1.100-57
Identificación de la Obra		Dimensiones:	
Título	Figura de indios y perro	al ob (cm)	20
Autor	Joaquín Pinto	an ob (cm)	27,5
Soporte	Tela	al m (cm)	29
Técnica	Óleo	an m (cm)	36,5
Siglo/Año	XIX	Fotografía	
Descripción			
Formato rectangular horizontal. La obra está formada por los troncos de un grupo de grandes árboles que cierran la vista al lado izquierdo de la obra, llenando la parte superior con sus hojas y ramas, se ubican en perspectiva de mayor a menor llegando hasta el centro de la obra en donde se confunden con la oscuridad que cierra el fondo hasta el lado derecho donde se distingue en primer plano otro árbol frondoso. En el centro queda una superficie abierta en el medio con hierba verde, en la cual se encuentran de pie una pareja de indígenas, los dos llevan sombrero, él un poncho rojo, y ella una chalina cruzadas sobre los hombros en tonos blancos; frente a ellos, de espaldas al espectador, un perro negro los mira. En el centro a la izquierda, entre las ramas y la vegetación inferior se puede distinguir entre grises y blancos un pequeño fragmento del cielo y neblina.		Estado de Integridad	
		Completo	
		Estado de Conservación	
		Bueno	
		Observaciones conservación:	
		Restaurado	
		Forma Obtención: Compra	
		Año:	
		Propietario anterior: Alberto Mena Caamaña	
		Inscripción:	
		Observaciones:	
		En los inventarios del M.A.M.C mal las dimensiones del marco.	
Realizó:	Verónica Muñoz R.	Fecha realizó	12/07/2015
		Actualización:	

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.3.2 ANÁLISIS ARTÍSTICO

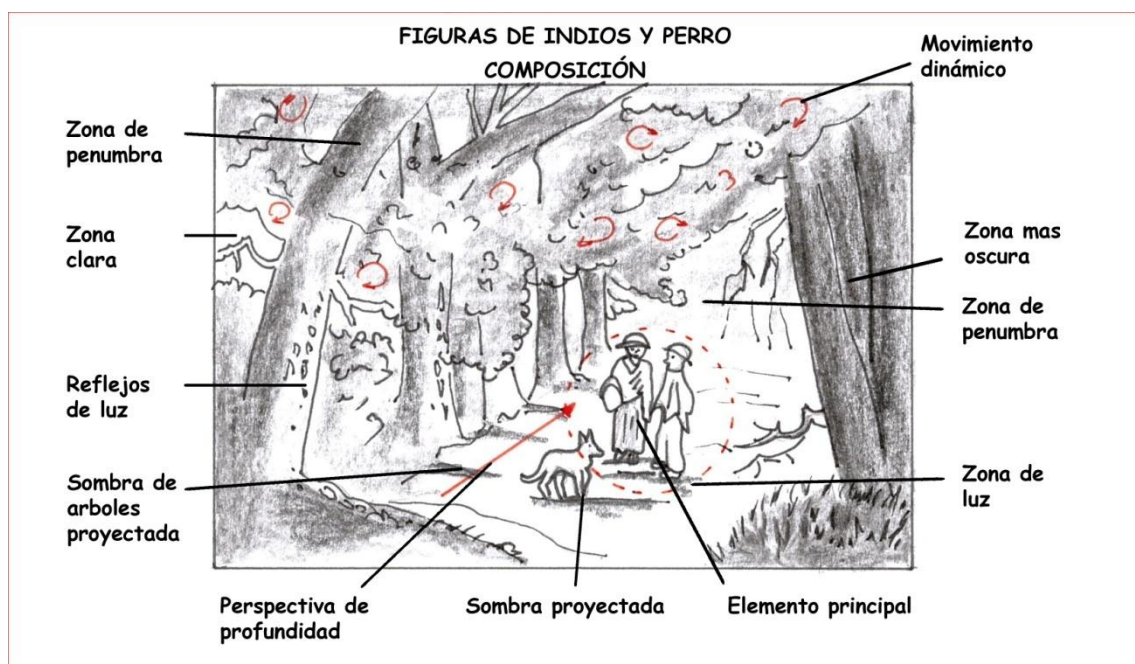


ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.3.2.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN

En esta obra el principal protagonista es el claroscuro ya que toda la composición está basada en la proyección de la luz; este recurso técnico consiste en la utilización de fuertes contrastes entre luces y sombras, para destacar efectivamente puntos de atención, o dotar de volumen. Pinto en esta pintura desarrolló el concepto en sus diferentes variantes, analizando el ingreso de la luz, en este caso natural, por los dos lados, el derecho y el izquierdo, lo que se puede comprobar en las sombras; aquí podemos identificar algunas de las zonas de claroscuro que se aplicó:

Zona de iluminación clara.- Esta zona identifica la parte que recibe los rayos de luz en forma directa. En la pintura corresponde al lugar en el cual se ubican las figuras de los indios y el perro que también son los elementos principales de la obra.



Zona de penumbra.- Es la zona intermedia entre la zona clara y la zona oscura; va desde la clara y hasta la oscura pasando por variedad de grises. En el óleo corresponde a la parte de atrás de las figuras y al lado izquierdo, y es en esa ubicación donde podemos encontrar una serie de tonos azulados y grises.

Zona oscura.- También llamada sombra propia, es la zona que no recibe ningún rayo de luz y se mantiene oscura. En este caso es la parte derecha de la obra en primer plano, en la cual no se divisa prácticamente ningún detalle, sino que todo queda envuelto por la oscuridad.

Zona proyectada.- Esta zona identifica la sombra que un objeto proyecta sobre otros objetos o sobre la superficie donde se encuentra. Aquí vemos que las figuras de los indios y el perro proyectan sombras sobre el sendero, igual que los árboles que están al filo del camino. Es notorio que la luz que ilumina a los árboles proyectando su sombra ingresa desde la izquierda, en cuanto el indígena es iluminado desde la derecha

Zona de reflejo.- Esta zona es la parte que recibe la luz que reflejan otros cuerpos que la acompañan, caracterizada por medios tonos luminosos. En este caso vemos que las hojas de los árboles más bajas tienen cierta luz que las hace visibles.

De esta forma vemos el magistral uso que Pinto hace de esta técnica, conjugando todas sus posibilidades. Adicionalmente, observamos que los personajes principales que son los indígenas, son estáticas, mientras que todo el entorno tiene un movimiento dinámico, especialmente por el recorrido circular que inscriben las hojas. También hay un tratamiento de la perspectiva que está ligeramente insinuado, con un punto de vista en picada, aunque aquí no es el principal elemento de la composición.

Finalmente y si dividimos horizontalmente la obra en dos partes, podemos ver que de la mitad hacia arriba, toda la pintura es netamente vegetal, cerrando completamente la vista y anclando la verticalidad de los árboles, mientras que el plano inferior es el que deja respirar al ambiente con la pequeña explanada abierta entre los árboles donde se ubican los indígenas, y un poco de luz entre los árboles de la izquierda.

4.3.2.2. ANÁLISIS DEL COLOR.

Predominan las tonalidades verdes y amarillas, pasando del oscuro al claro sin necesidad de recurrir a grandes variaciones cromáticas, como ya es constante en él, así, comprobamos que Pinto es capaz de modelar sin necesidad de introducir demasiados colores, los demás tonos, disminuidos al extremo, se equilibraron por contraste con los colores principales. Aquí vemos que casi no se utilizó el blanco para sacar la luz, salvo pequeñísimos detalles en la ropa de la mujer indígena. Toda la luz se aplicó en las hojas de los árboles en verdes, amarillos y ocres.



El movimiento de las hojas de los árboles está ejecutado con una pincelada de gran soltura. Las ramas son meras manchas de pincel, especialmente en la zona de penumbra y en la zona más oscura.

Como se mencionó, hay un gran trabajo de degradación de la luz, ya que no existen fuertes contrastes en el tratamiento del clarooscuro. Muchos detalles de las hojas están levemente insinuados y esto se consigue al aplicar capa sobre capa de pintura hasta lograr que los detalles se difuminen en la oscuridad. El resultado tiene que ser muy sutil para que el observador los pueda distinguir, también se

utilizó algún empaste en los filos de los árboles donde choca la luz, pero estos empaste son en tonos muy tenues.

4.3.2.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.

Ésta imagen nos remite varias ideas a la vez, ya que inicialmente es pintoresco por la imagen de los indígenas que están en el centro de la composición con el perro y por los diferentes elementos en donde se place la vista, como por ejemplo la gran variedad de las tonalidades de las hojas, entre verdes amarillas y marrones que nos muestran el cambio de estación, o los árboles con sus troncos de variadas texturas en sus cortezas, y la vegetación superior que cierra la composición, además se visualiza plantas de diferentes especies en el primer plano de la derecha.

Lo interesante es que nos encontramos ante la visión de una nueva forma de “*lugar agradable*”, porque en el centro se crea un ambiente que invita a la relajación, en donde la vegetación cierra el entorno con la yerba lisa y comfortable, aunque como Burke recomendaba, con variaciones cromáticas y que en este caso por las tonalidades le dan irregularidad y novedad, no colocando piedras ni objetos hirientes o amenazantes y deteniéndose los dos indígenas a conversar con la expectativa del perrito en un lugar de tranquilidad y sosiego. A su alrededor, la cromática y la magnitud de los árboles que crecen sin control, encierran el contorno, ahogando al espacio, a no ser por un pequeño toque de claridad lateral que otorga respiración a la obra y también novedad. Así, adivinamos en la parte externa la presencia del *loci horribili*, es decir, toda la naturaleza salvaje, misteriosa y destructiva.


En esta pintura también los personajes aparecen anecdóticos en la distancia, sus rostros no se definen como lo recomendaba Gilpin, pero si se revisten de una variedad de detalles en donde la vista puede entretenerse, como con los diferentes tipos de sombreros que llevan, el poncho del hombre y la manta de la mujer y los colores de estos elementos, incluyendo el perro de color blanco y negro. Adicionalmente, otra vez los personajes sirven para dar una idea de escala ante la magnitud de la naturaleza.

Nuestra imaginación vuelve a llenarse de fantasías alrededor de la escena, al mirar a los personajes surgen una gran cantidad de inquietudes: ¿de dónde vienen?, ¿a dónde van?, ¿por qué se detuvieron en ese lugar?, ¿de qué conversan?, ¿qué les puede pasar en el camino?, ¿todo el recorrido será plácido e iluminado, o será como la naturaleza siniestra que les rodea?, ¿existirán ríos, quebradas, obstáculos que tendrán que sobrellevar, o estarán a punto de llegar a una población?. Lo cual genera diferentes interrogantes y cuestiones que despiertan “*los placeres de nuestra imaginación*”.

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.4. INDIOS Y PAISAJE. (1886)

4.4.1 FICHA TÉCNICA

FICHA BÁSICA DE CATALOGACIÓN		PAISAJES DE JOAQUÍN PINTO	
Colección:	Museo Alberto Mena Camaaño (Municipio del DMQ)	Código	MC-A.5-1.96-57
Identificación de la Obra		Dimensiones:	
Título	Indios y Paisaje	al ob (cm)	17
Autor	Joaquín Pinto	an ob (cm)	20,5
SopORTE	Tela	al m (cm)	22
Técnica	Óleo	an m (cm)	30
Siglo/Año	1886	Fotografía	
Descripción			
<p>Formato rectangular horizontal. Escena de paisaje compuesta por tres planos, en el primero se observa en el centro izquierdo de la obra a dos indígenas con sombrero, frontales, llevando instrumentos musicales, el uno toca el violín y el otro tiene un rondador en la mano, cargando en la espalda dos arpas. Los dos caminan por un sendero que se abre hacia el frente por medio de montículos de tierra y vegetación que se ubican a cada lado, el de la izquierda de la obra de menores dimensión y el de la derecha que se abre en diagonal ascendente de izquierda a derecha, cubriendo el tercio inferior con penumbra. En el segundo plano se vislumbra parcialmente en el centro hacia la derecha de la pintura una laguna, en donde nace hacia la izquierda una elevación montañosa que sube en diagonal hasta perderse entre las nubes. En el tercer plano, en el eje central vertical de la obra, un macizo montañoso en forma triangular con los bordes irregulares en tonalidades verdes y ocres; a sus lados completando la escena e l cielo nuboso en tonalidades blancas y grises.</p>		Estado de Integridad Completo	
		Estado de Conservació Regular	
		Observaciones conservación:	
		Forma Obtención: El tercer plano más Año:	
		Propietario anterior: Alberto Mena Caamaño	
		Inscripción: Pinto // 1886	
		Observaciones: Desprendimiento de capa pictórica. Pegado en tabla	
Realizó:	Verónica Muñoz R.	Fecha realizó	14/07/2015
		Actualización:	

4.4.2. ANTECEDENTES

En la investigación se descubrió que Joaquín Pinto en su “*Álbum particular*”, realizó un boceto previo a esta imagen, que corresponde a un sitio real, ya que en la inscripción lateral anotó los nombres Yanaurco, Colangal y Fuya Fuya; al revisar las fotografías existentes del paraje se confirmó que las pinturas si corresponden al sector citado. Efectivamente, la montaña central representa al Yanaurco o Cerro Negro por sus bordes irregulares y su aspecto negruzco, rodeado por el Fuya Fuya y el Colangal; se deduce además que la laguna en el centro es la de Caricocha, la única rodeada por las tres elevaciones referidas y la más grande. Todo este conjunto montañoso y lacustre es parte del volcán Mojanda, ubicado a 17 km. de Otavalo y a 75 de Quito.

El Volcán Mojanda, debió competir en altura con el Cotopaxi, actualmente la elevación eruptiva activa más alta del país, hasta que hace miles de años una gran erupción explosiva destruyó el Mojanda, quedando como recuerdo de ese apocalíptico suceso, su gran caldera abierta con cinco kilómetros de extensión y en la que se ubican tres lagunas rodeadas por los restos del volcán, múltiples domos y elevaciones montañosas, muchas de ellas paredes del cono y escoria que quedó como evidencia del suceso, correspondiendo a estos restos las montañas motivo de estudio.

Como se señaló en la biografía de Pinto, en muchas de sus imágenes tomadas del natural, anotó datos referentes a la población, localidad o figura representada, a saber, en este caso también colocó la palabra “*Malchinguí*”, posiblemente para relacionar el dibujo con el nombre de la población por la que se ingresa al lugar, lo que sugiere la posibilidad de que Pinto visitó el complejo geológico y ejecutó el boceto del natural.

**COMPARACIÓN DEL BOCETO DEL “ÁLBUM PARTICULAR” CON LA
PINTURA EN ESTUDIO.**



Imagen.– Álbum particular de Joaquín Pinto. Lápiz/papel. (p. 24)

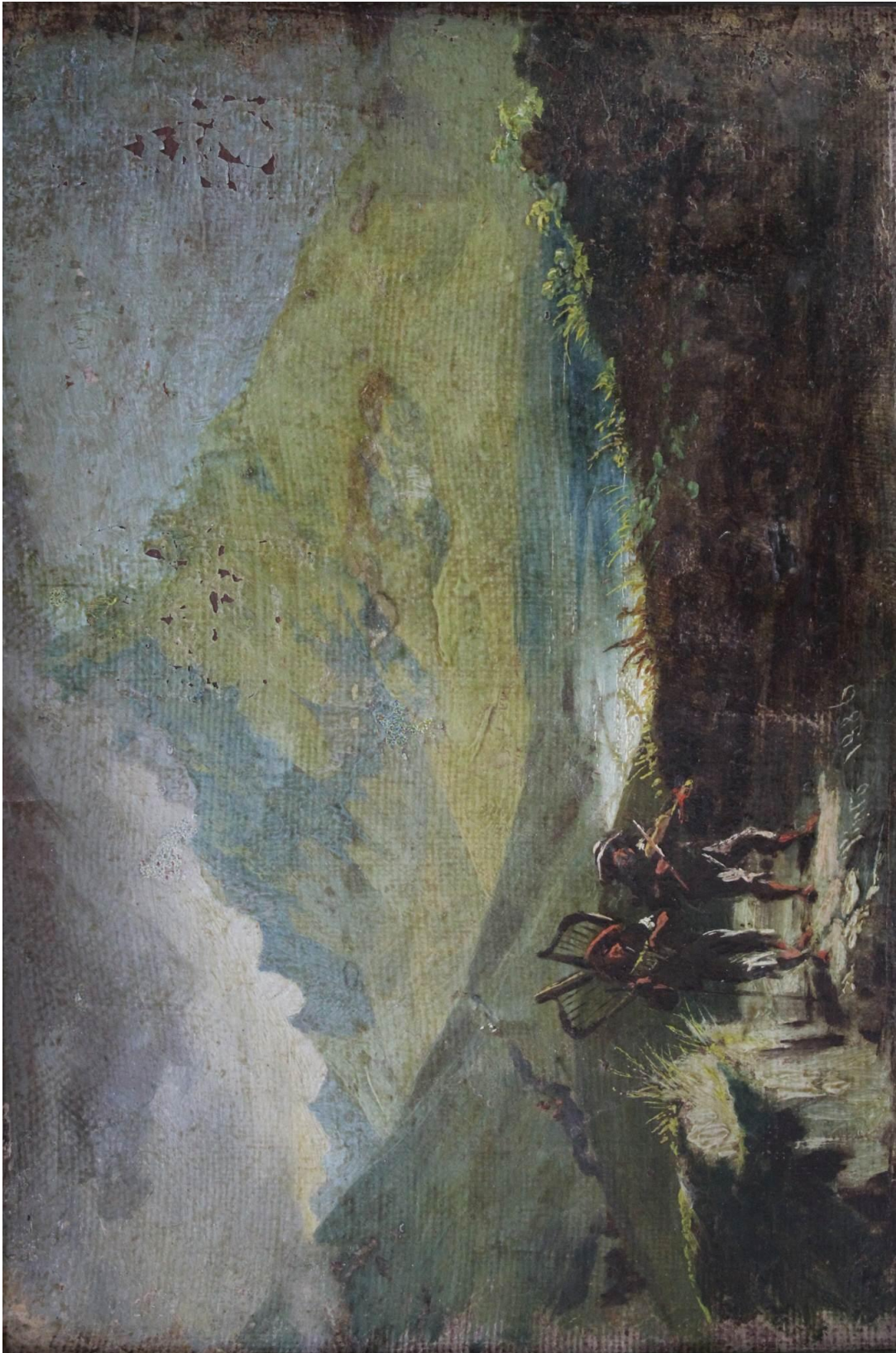
Fuente.– Fotografía de Verónica Muñoz R.

Inscripción.– (Izquierda): Yanaurco / Colangal / Fuyafuya. (Derecha): Malchinguí



ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.4.3 ANÁLISIS ARTÍSTICO

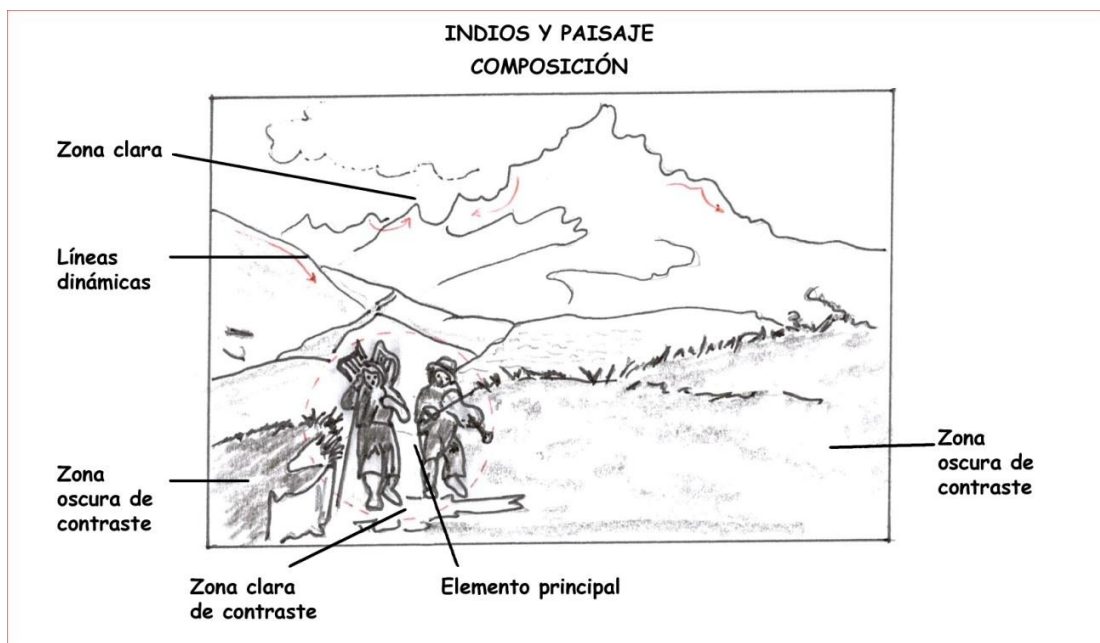


ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.4.3.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN

Comparando las dos imágenes, el boceto con la pintura al óleo, se observa que de su composición original, es el primer plano el que modificó, a saber, previamente en el campo ya ideó la composición del paisaje y buscó el punto adecuado de visión, plasmando su creación. En el estudio aumentó el primer plano con los personajes, el camino, el corte de la montaña a la izquierda y la gran masa oscura a la derecha, lo que equilibra los elementos introducidos.

El peso visual está enfocado en el tercio inferior de la obra, exactamente en el primer plano donde caminan los músicos; sitúa a la imponente y sublime naturaleza en los dos tercios superiores, que es el siguiente punto a donde nos lleva la vista con la majestuosa montaña que nos cierra la mirada, luego nos remite al cielo, a continuación nos empuja a la izquierda, regresando a la ladera de la montaña que gracias a su inclinación nos precipita a la laguna, y nuevamente a los indígenas.



Debido a que aquí prácticamente no existe dibujo previo, Pinto utilizó en esta composición pictórica los opuestos para generar interés, ya que sus contrastes realzan los componentes de la pintura. Esto genera variedad en la impresión visual, crea dinamismo y un toque dramático, a diferencia de cuando todos los

elementos son semejantes y la obra se vuelve aburrida y sin gracia. Por supuesto, estos contrarios los ubicó de modo equilibrado.

Los músicos indígenas se encuentran bañados de luz que se acentúa por las zonas oscuras que están presentes en el plano, dando claroscuros que realzan los detalles. Estos son personajes totalmente costumbristas y están rodeados de tierra y barro, mientras que el paisaje que aparece al fondo se eleva a la divinidad y nos acerca a lo espiritual y a lo divino, lo que también es otro contraste.

4.4.3.2. ANÁLISIS DEL COLOR.

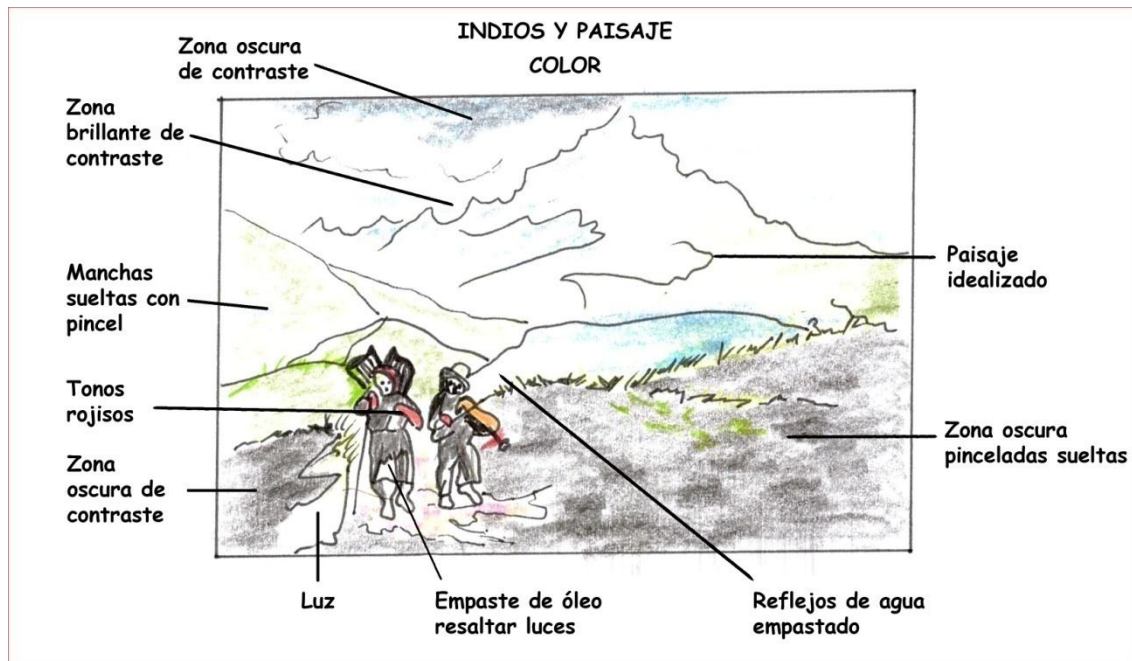
La textura se valora en sí misma y aparecen las superficies rugosas junto con las formas más sutiles. La pincelada es libre, viva y llena de expresividad, desaparece la línea frente al color y se recupera la potencia sugestiva de la cromática, liberando las figuras y los límites excesivamente definidos; el color es el agente emocional de primer orden porque sugiere pasiones y sensaciones.

Los tratamientos del color y de la luz son importantísimos y se cuidan sus gradaciones dando un carácter efectista y teatral; un gran foco de luz ilumina a la pareja lo que crea fuertes contrastes, se introducen zonas oscuras a su alrededor que no hacen más que resaltar la teatralidad del conjunto. Aprovecha además el contraste de valores tonales: esta es la forma más efectiva de generar divergencia y de relacionar zonas de mucha claridad con zonas de mucha oscuridad.

La pareja de músicos que caminan en el sendero con la laguna al fondo, son el elemento principal de la representación; están pintados con pinceladas sueltas y algunos tonos rojizos para que sobresalgan de todo el conjunto. Podemos ver además la utilización del empaste en blanco y marrón para resaltar las luces que caen en sus vestimentas. El artista utiliza la pincelada empastada especialmente en el marrón, para dibujar las hierbas y separar el primer plano oscuro de los planos que se encuentran detrás que son un tanto más luminosos.

Los límites entre el segundo y tercer plano prácticamente desaparecen. La gran montaña que está al fondo resalta con sus tonalidades verdes y grises, que están tratadas con manchas de pincel para insinuar los márgenes de la gran colina. La

pincelada se diferencia claramente y se hace impetuosa; aquí no importa el detalle, resaltan las técnicas que utilizó Pinto para expresar lo que él quería, por ejemplo al paisaje del fondo le da un aire idealizado y fantasmagórico, lo que acentúa con las gamas azules y grises, que le otorgan un aire melancólico acompañado con la tristeza del ambiente.



4.4.3.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.

Si eliminamos a las dos figuras indígenas, la pintura sería completamente sublime por la fuerza aplastante de la naturaleza mineral que domina en toda su magnitud. La gran masa montañosa que llena todo el fondo se impone visualmente, produciendo asombro y temor, se ubica en las dos terceras partes de la obra; llama la atención no sólo por sus grandes dimensiones, sino porque sus bordes en la ladera son completamente irregulares y grotescos; el sol acentúa ese efecto al iluminar parte de la montaña, mientras que en las sombras se distinguen gran cantidad de irregularidades y oquedades en los riscos, hondonadas y precipicios del lado izquierdo, lo que le convierte en un elemento conmovedor.

En el cielo, a la izquierda, nubes negras amenazadoras e indefinidas completan el panorama, creando fantásticas imágenes en nuestra mente de miedo, asombro y

terror ante lo que puede ocurrir en la lejanía, donde la misma naturaleza nos puede destruir o la tempestad puede arrasarlo todo.

La montaña lateral izquierda cierra toda la vista con su imponente magnitud, al tiempo que su inclinación nos empuja al agua. En la laguna y cerca del Yanahurco, la cromática acuosa se oscurece de manera siniestra sugiriendo profundidad y aclarando su colorido con tonos blanquecinos al acercarse al camino y a los indígenas; es decir, el reino de la naturaleza salvaje y descontrolada estimula nuestras ideas de peligro, terror y desgracias, y los objetos civilizadores nos inducen a la tranquilidad y a la calma.

Como se determinó, las figuras de los indígenas que van tocando sus instrumentos musicales en el primer plano, quitan el desasosiego que al inicio nos causó la presencia magnificente de la naturaleza. Estos personajes son componentes pintorescos por todo lo que llevan y los timbres de color y luz en su vestuario que dotan de novedad y variedad; además, su presencia nos induce a confirmar la acción modificadora del hombre, reforzada por el camino en el cual transitan, pero en donde la naturaleza nuevamente comienza a crecer sin control, con sus bordes de filos irregulares, hierbas salidas y en penumbra.

La gran masa oscura que tenemos al lado derecho también nos genera inquietud, porque nuestra vista no distingue forma alguna, al igual que al borde izquierdo; nuestra mente se llena de gran cantidad de dudas y preguntas, de fantasías ante lo desconocido y la oscuridad, ya que al no distinguirse detalles en este sector, pueden existir elementos que amenacen nuestra integridad física. Todo esto provoca el *delight*, el horror delicioso ante tantas dudas, inquietudes, miedos y peligros, y nos complace no estar en ese lugar; a la vez los indígenas aquietan esa sensación ofreciendo con su presencia un ambiente placentero y de paz.

Siguiendo nuevamente la idea de Gilpin, los indígenas no definen sus rasgos, aspecto que se puede aplicar a toda la obra; las figuras quedan sugeridas y se crean otros factores que provocan nuestro placer y sensibilidad, lo que insinúa la utilización de los postulados del empirismo y el romanticismo en donde nuestra mente completa con nuestra imaginación y emotividad los objetos inacabados y borrosos, creando fantasías e ideas acerca de esa creación.

4.5. PAISAJE MARINO (FONDO AZUL). (S.F.)

4.5.1. FICHA TÉCNICA

FICHA BÁSICA DE CATALOGACIÓN		PAISAJES DE JOAQUÍN PINTO	
Colección:	Casa de la Cultura Ecuatoriana	Código	03-12-08-0419-1
Identificación de la Obra		Dimensiones:	
Título		al ob (cm)	8
Paisaje marino (fondo azul)		an ob (cm)	11.7
Autor	Joaquín Pinto	Marco	
Soporte	Papel	al m (cm)	
Técnica	Mixta (pastel y acuarela)	an m (cm)	
Siglo/Año	Transición al Siglo XIX	Fotografía	
Descripción			
		Estado de Integridad	Estado de Conservación
		Completo	Bueno
		Observaciones conservación:	
		Forma Obtención: Compra	Año: 1953*
		Propietario anterior: Alfredo Flores y Caamaño*	
		Inscripción:	
		Observaciones:	
Realizó:	Verónica Muñoz	Fecha realizó	13/07/2015
		Actualización:	

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

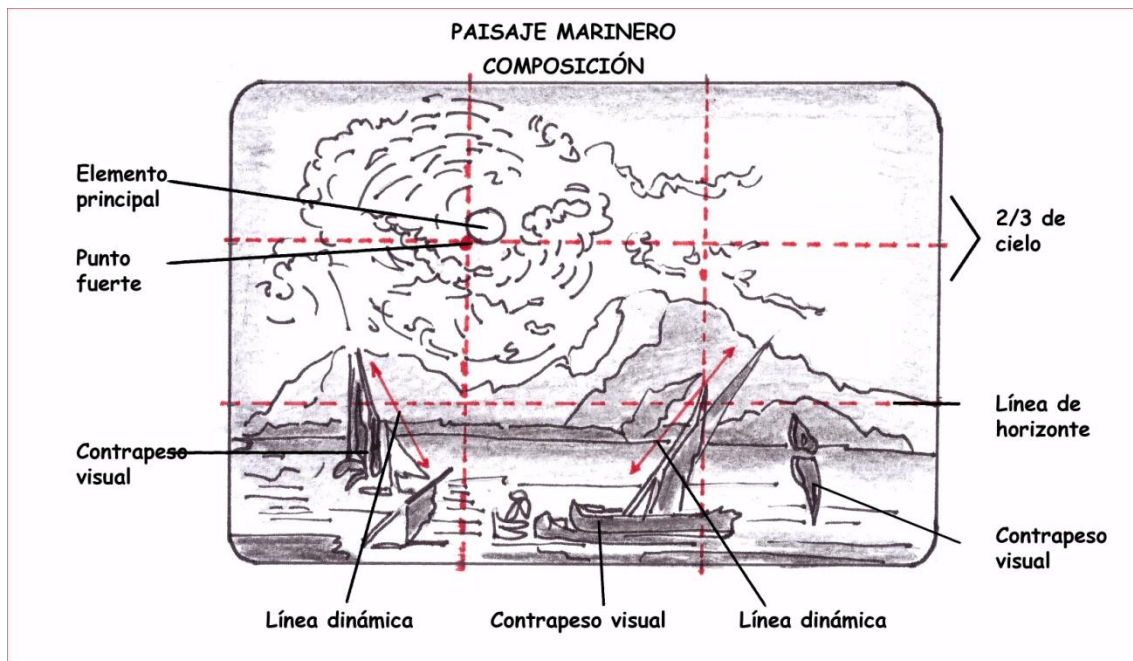
4.5.2 ANÁLISIS ARTÍSTICO.



ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.5.2.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.

De acuerdo a las sospechas expresadas con anterioridad, esta pintura la debió obtener de un modelo de motivación europea, posiblemente de la misma fuente documental de donde se inspiró para realizar la “Erupción del Vesubio” y “Erupción del Vesubio (fondo azul)”, y de no ser así, cuanto menos se realizaron en el mismo período porque todas estas pinturas tienen particularidades similares, y además porque Pinto les proporcionó un tratamiento técnico (tempera), de formato (apaisado y similares dimensiones) y cromática similar (dominio de los azules, blancos y naranjas en los dos primeros y sin el naranja el tercero, pero en la misma gama cromática), razón por la cual se ubican juntas.



Nuevamente Pinto utiliza la regla de los tercios para la composición, el artista aplica este recurso técnico en la distribución de las figuras y destaca a la Luna como elemento principal de la pintura, para lo cual la emplaza exactamente en uno de los puntos de interés, en la intersección de la esquina superior izquierda, como se observa en el dibujo. En el punto contrario ubica la vela de una de las embarcaciones y la masa montañosa de mayor tamaño. La línea de separación entre el agua y la tierra coincide con la línea del primer tercio inferior que compensa su horizontalidad con la verticalidad y diagonal de los mástiles de las

embarcaciones, además el cielo está anclado por la gran masa montañosa que está en el segundo plano

Hay una cuestión curiosa en esta composición, pues como la línea del horizonte está ubicada en el primer tercio, se supondría que tendría mayor protagonismo los dos tercios superiores, pero vemos que los pesos visuales de las embarcaciones son muy grandes y equilibran el conjunto en cuanto a importancia en la composición. Aquí hay un gran tratamiento de las relaciones de equilibrio entre las figuras y el ritmo que guía la mirada del espectador. En este caso, el recorrido se inicia en los toques de blanco del agua que nos conducen gracia al mástil de la embarcación hacia el cielo donde la luna es la gran protagonista y que con toques del mismo color, envía nuestra mirada hacia el lado derecho del cielo donde es atrapada por el mástil en diagonal de la segunda embarcación, nos dirige a la gran masa montañosa y finalmente regresa al lugar inicial, creando una composición cíclica.

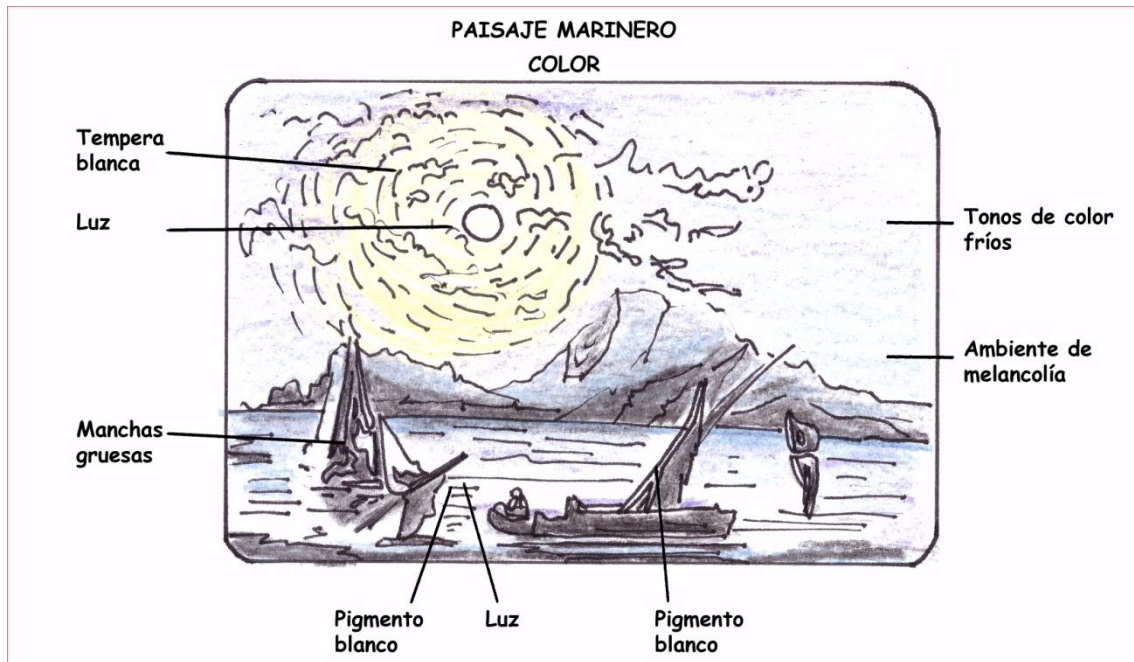
El artista, para obtener un conjunto homogéneo con un campo visual agradable, necesita en una pintura distribuir las figuras, valorando el papel que juega cada una de ellas en la composición. Algunas aparecerán como protagonistas, como en este caso la Luna, otras integrarán una especie de coro de la escena; así, las primeras constituyen la forma de una composición y las segundas el fondo. Podemos destacar una forma del fondo variando su tamaño, textura, contorno y color respecto a los demás integrantes de la composición, como se ve en la imagen, en el brillo y color de las nubes alrededor de la Luna.

En esta pintura todo está equilibrado, tanto el color, el tamaño de las figuras, la posición de los objetos y los colores, etc., creando armonía entre los distintos elementos. Las embarcaciones del primer plano son tratadas casi como manchas que juegan con las líneas dinámicas y contrapesos.

4.5.2.2. ANÁLISIS DEL COLOR.

Esta pintura nos permite apreciar la habilidad magistral de Pinto en el manejo del color, porque la obra está ejecutada en tonos blancos y azules con leves tonos verdosos, y mediante esta parca gama de colores resuelve toda la cromática. Uno

de los recursos que emplea es el uso de la técnica de la témpera, que a diferencia de la acuarela, nos permite resaltar de un modo diferente el blanco ya que éste es muy evidente, especialmente en la Luna y las nubes que le rodean, en los reflejos de la luz de la Luna en el agua y en el reflejo de la luz en las embarcaciones.



Aquí la principal protagonista es la luz, la luz que se identifica por el blanco; cae entre las embarcaciones y destaca en su contraposición el paisaje azulado y melancólico del anochecer. Su reflejo en el agua nos ayuda a obtener la sensación de tridimensionalidad por el efecto perspectivo que logra, al tiempo por el claroscuro que da volumen a las embarcaciones y aporta unidad y equilibrio a la composición.

La Luna es uno de los elementos visuales de mayor peso y describe un halo circular con toda la luz que emana de ella, Pinto demuestra su maestría en la elaboración de las nubes que rodean su resplandor con toques blanquecinos puros que acentúan las sombras de su movimiento. No podemos ver transparencias en toda la ejecución de la obra. El artista prefirió el contraste radical de la luz; casi no hay semitonos, excepto los verdosos en los reflejos del agua que ya se mencionó.

Este es un paisaje totalmente idealizado y en el que la utilización del color es fantasiosa. Aquí vemos como la imaginación o manipulación del color hace que se

crea un paisaje con un nuevo modo expresivo; la forma permanece mientras que el color se altera, hasta tal punto que en ocasiones el elemento principal queda semioculto tras la plenitud cromática. Este aspecto visual ayuda a motivar con aspectos psicológicos, simbólicos o estéticos.

4.5.2.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.

Esta obra está enmarcada en el concepto de belleza pintoresca porque pese a su cromática y a representar la noche, momento de mayor zozobra e inquietud, nos da una sensación de placidez, principalmente por lo ya descrito, es decir, la presencia de los diferentes matices de azul y blanco que desprenden esa sensación de reposo, meditación y calma.

Es pintoresca también porque la vista constantemente contempla los diferentes objetos presentes, como los detalles de las embarcaciones que con sus toques de luz muestran los diferentes pliegues de tela en las velas, exponiendo incluso parte de una de ellas colgada de la esquina, o el personaje sentado en otra embarcación de espaldas al espectador y mirando hacia la isla que resalta por un fuerte toque de blanco junto con un gris oscuro; o también la variedad de rugosidades e irregularidades de la montaña y el interesante juego del movimiento de las nubes alrededor de la luna, mostrando *variedad* y *novedad*, al igual que el suave movimiento del agua. Pero a la vez es sublime porque presenta una elevación montañosa de rugosidades siniestras, acentuadas por las sombras de los pliegues y del borde azul oscuro que separa la isla del mar y que nos llena de inquietud con sus tonalidades enigmáticas y con la gran duda de lo desconocido. Se intensifica el temor al no observar presencia humana en la isla, no se ven luces ni construcciones, solo las sombras y la inquietud de lo que puede suceder en ese lugar inhóspito; avivan estos sentimientos la oscuridad, la soledad y el silencio, en concordancia a lo que Burke mencionaba como características de la sublimidad, provocando en nosotros ese “*horror delicioso*”.

4.6. ERUPCIÓN DEL VESUBIO (FONDO AZUL). (s.f.)

4.6.1. FICHA TÉCNICA.

FICHA BÁSICA DE CATALOGACIÓN		PAISAJES DE JOAQUÍN PINTO	
Colección:	Casa de la Cultura Ecuatoriana	Código	03-12-08-0422-1
Identificación de la Obra		Dimensiones:	
Título	Erupción del Vesubio (fondo azul)	al ob (cm)	8.5
Autor	Joaquín Pinto	an ob (cm)	14.3
Soporte	Cartulina	Marco	
Técnica	Tempera	al m (cm)	42
Siglo/Año	Transición al XX	an m (cm)	51,7
Descripción		Fotografía	
<p>Formato rectangular horizontal, paisaje con ciudad y ensenada. La obra está dividida en tres planos: el primero en el tercio inferior que presente a la derecha matorrales, hacia el centro un sector gris claro y plano que forma un camino y a la izquierda matorrales abstractos en tonos oscuros. En el segundo plano se observa a la derecha, el agua de una ensenada, con tonos blancos cerca de la playa y celestes y azules cuando se aleja; al lado izquierdo una población dividida del lago por una playa curva gris azulada, las edificaciones son bajas, en toques de tono gris plomizo y blanquecino. En el tercer plano se observa a la derecha el filo de la ensenada con zonas azules y oscuras, y detrás de ellas elevaciones montañosas que se ubican en la parte central del mismo lado, entre éstas, un volcán en erupción lanzando lava rojiza y humo ante lo cual, se acumula la fumarada negra a la derecha. En el cielo, en el centro y a la izquierda, se vislumbra la Luna llena con tonos blanquecinos, cremas y alrededor tonalidades celestes y azules.</p>			
		Estado de Integridad	Estado de Conservación
		Completo	Bueno
		Observaciones conservación:	
		Manchas de agua	
		Forma Obtención: Compra	Año: 1938
		Propietario anterior: Alfredo Flores y Caamaño*	
		Inscripción:	
		Observaciones:	
Realizó:	Verónica Muñoz R.	Fecha realizó	30/05/2003
		Actualización:	12/07/2015

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

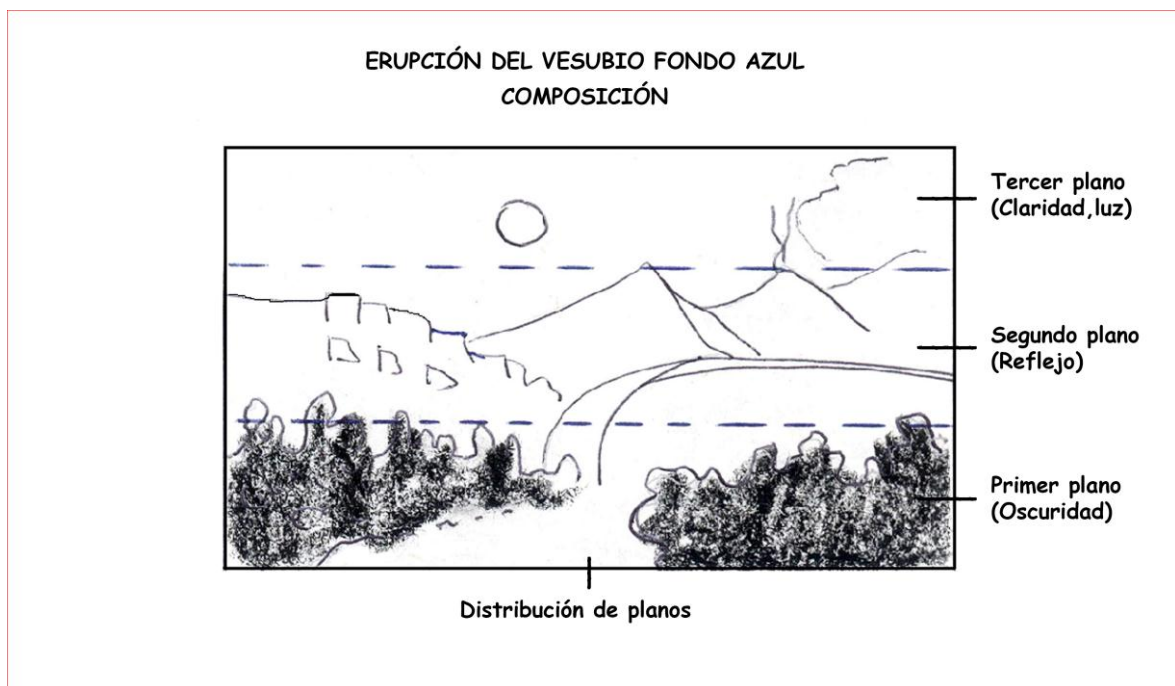
4.6.2 ANÁLISIS ARTÍSTICO.



ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.6.2.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.

Paisaje totalmente idealizado que Pinto pudo extraer también de un modelo, posiblemente de la misma procedencia de donde obtuvo la inspiración para la pintura anterior, en estos casos es evidente que la realidad representada en los tipos de edificaciones no es local, pese a que las formas de las construcciones solo son sugeridas.



En esta versión predomina la calma sobre la furia, a diferencia de la otra de la erupción del Vesubio, en que se enfocaba en la furia del volcán en sí. Esta es una vista panorámica de la ciudad en una noche con Luna llena, que ilumina una ensenada donde ingresa el agua hasta las orillas de la población, mientras aparece al fondo el volcán en actividad. La composición aquí se centra en la Luna y la luz que ejerce sobre los otros detalles.

Se evidencian tres planos claramente marcados: el primero lo forman matorrales y vegetación; el segundo lo componen la ciudad y el mar, éste último es el elemento perspectivo más fuerte y es un plano de transición que nos conduce por la curva de la ensenada directamente al fondo y precisamente hacia el volcán; en el tercer plano se ubica el cielo, la luna y la furia del volcán.

4.6.2.2. ANÁLISIS DEL COLOR.

A diferencia de “*Las inmediaciones de Cuenca*”, que se analizará ulteriormente, donde el primer plano es el más brillante y la profundidad se logra por difuminación, aquí el primer plano es el más oscuro y difuso, mientras que la Luna que se encuentra en último plano es la más luminosa.

Esta es otra técnica para lograr profundidad, a saber, se separan los planos con la utilización de tonos de color en proporciones distintas; este es el orden contrario en que deberían ir los colores, lo habitual es que el tono se enfríe conforme retrocede en el espacio. Aquí los oscuros del fondo se eliminan para que ninguno sea tan oscuro como los del primer plano, se refuerza esta idea de claridad del último plano con el toque de color rojo que produce el volcán que también irradia luz. Las texturas del primer plano por su oscuridad y el humo del volcán por su color en la parte superior, anclan y estabilizan a la pintura, que se eleva por las edificaciones y por el volcán con la gran vertical de su erupción.

Se observa también en la obra un predominio de líneas curvas al lado derecho, en equilibrio con las horizontales y verticales de la izquierda, se libera el peso de la composición tonal a la derecha por la claridad del mar, y dota de vida y atención a la ciudad las dos edificaciones más altas, además de los leves toques blanquecino - grisáceos con tonos blancos similares al color de la Luna.

En esta pintura la gran protagonista es la luz que irradia la luna, por eso este paisaje está realizado a contraluz. Esta proviene del último plano y del mar que refleja a la misma luz lunar, que también alcanza los techos de las casas. Los puntos de luz más brillantes son la fuente de luz (la Luna) y los reflejos en el agua.

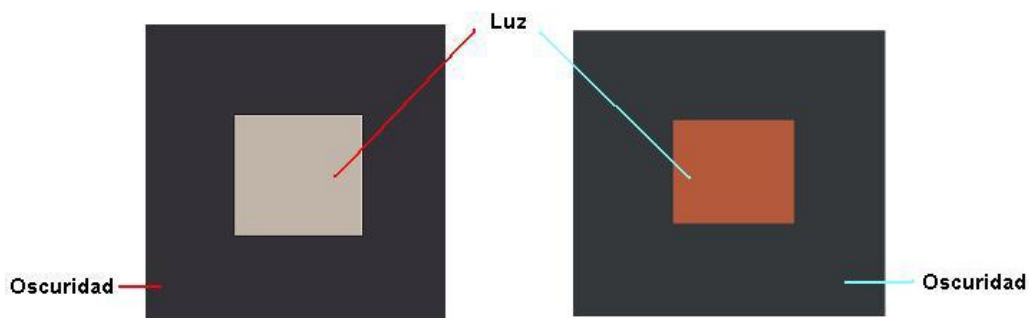
El volcán en erupción se presenta como parte de este paisaje, para volverlo anecdótico, por la diferencia entre la calma del paisaje en sí y la fuerza del volcán, usando el color anaranjado rojizo, color contraste de todo los elementos trabajados en gamas azules; el color complementario se utiliza para recalcar la anécdota del paisaje, la belleza de la naturaleza hasta en sus aspectos más extremos.

Hay un acertado trabajo en el detalle del agua, notándose la continua observación y práctica al trabajar esta sustancia, así el agua está hecha de muchas formas reflectoras en constante y suave movimiento, las propiedades mismas que hacen que esta sea fascinante, es el hecho de que sea reflectora, pues el agua tiene color y por consiguiente refleja como un espejo entonado; los destellos oscuros se quiebran con pequeñas manchas de luz del cielo reflejado en el agua, y el ojo interpreta esta mezcla claro y oscuro como un valor ligeramente más claro.



Gama cromática de la obra

Los brillos de luz en los techos de las casas las saca de su anonimato, dándoles un baño tenue acompañado de los grises, en el fondo el cielo en azul se oscurece a medida que se aleja de la fuente de luz, y las nubes negras de humo en el lado derecho, son puestas además para remarcar la luz lunar y hacer contraste entre el bermellón de la lava volcánica que en sí es otra fuente de luz, y el negro que representa la oscuridad.



Estudio de tonos opuestos en la cromática de la obra

4.6.2.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.

Obra enmarcada en la categoría de lo sublime, con elementos que excitan gravemente nuestra imaginación como las extrañas formas de los matorrales del primer plano y la lúgubre claridad de la ciudad, que en la noche y sin la presencia del hombre, pese a su tranquilidad, se muestra en parte amenazante por su siniestra soledad al igual que el volcán que vomita fuego.

Para crear el efecto de sublimidad el pintor aplica el tratamiento de ideas que provocan sentimientos dispares. Así, la noche con su oscuridad en tonos grises, nos sugiere la idea de frío, silencio y soledad, encontrando su opuesto en los tonos cálidos de la lava y la ardiente temperatura del volcán.

Otro sentimiento dispar es el placer que nos provoca la imponente y luminosa Luna llena, que con un cielo de nubes cambiantes otorga belleza a la quietud de la noche, en contraposición a las sensaciones de temor y terror devastador que nos trasmite el volcán, lo que incita emociones encontradas, al analizar que el peligro verosímil que vemos (la destrucción por donde pasa el volcán, incluyendo la ciudad), no sucede en realidad, y lo principal, no nos acaece a nosotros.

Para crear sensaciones sublimes, también utiliza una imagen capaz de provocar una fuerte impresión en la mente, en este caso de temor, puesto que la relacionamos con nuestra idea de auto conservación, como consecuencia se produce el *delight* al saber que no estamos cerca del peligro ni de la muerte, acentúa esta idea la oscuridad, la soledad y el silencio del paisaje que no presenta presencia humana, pero sólo la evidencia de su existencia (construcciones materiales realizadas por él, símbolo de cultura).

Otro elemento que provoca un “*horror delicioso*” en la contemplación de la pintura es nuestra imaginación que, al mirar la escena busca en los recuerdos o se figura la imagen de lo peor que nos puede pasar o, en este caso, que pasó, viene así a nuestra mente el caso de Pompeya y Herculano, lo que nos induce un estupor aterrador. Finalmente es importante recalcar que, pese a ser sublime, la obra también es bella, pero bajo el concepto de Burke, en donde la contemplación de la obra nos impacta de golpe, lo que desata fuertes pasiones.

4.7 ERUPCIÓN DEL VESUBIO. (s.f.)

4.7.1. FICHA TÉCNICA.

FICHA BÁSICA DE CATALOGACIÓN		PAISAJES DE JOAQUÍN PINTO	
Colección:	Casa de la Cultura Ecuatoriana	Código	03-12-08-0420-1
Identificación de la Obra		Dimensiones:	
Título	Erupción del Vesubio	al ob (cm)	8
Autor	Joaquín Pinto	an ob (cm)	11.8
Soporte	Papel	al m (cm)	41,7
Técnica	Tempera	an m (cm)	51,7
Siglo/Año	Transición al XX	Fotografía	
Descripción		Estado de Integridad	
Formato rectangular horizontal, paisaje que muestra una erupción volcánica. Como elemento central de la obra se ubica una gran masa montañosa en erupción, que divide el espacio casi simétricamente, tiene tonos grises azulados; en la parte inferior de la obra, formaciones rocosas en punta tendientes hacia la izquierda, resaltando sus bordes en la parte central de la montaña, con colores naranjas y amarillos. En el cráter del volcán se desprende material piroclástico de la parte media superior, acompañada de humo que sale de la montaña por medio de colores rojos y amarillos, con tonos grisáceos y blanquecinos. A los lados del volcán en el sector etéreo, se ubica la Luna blanca en creciente al lado derecho y en el espacio restante, coloración celeste blanquecina con un sector oscurecido en la parte superior izquierda.		Completo	
		Estado de Conservación	
		Bueno	
		Observaciones conservación:	
		Forma Obtención: Compra Año: 1938	
		Propietario anterior: Alfredo Flores y Caamaño	
		Inscripción:	
		Observaciones:	
Realizó:	Verónica Muñoz R.	Fecha realizó	30/05/2003
		Actualización:	12/07/2015

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

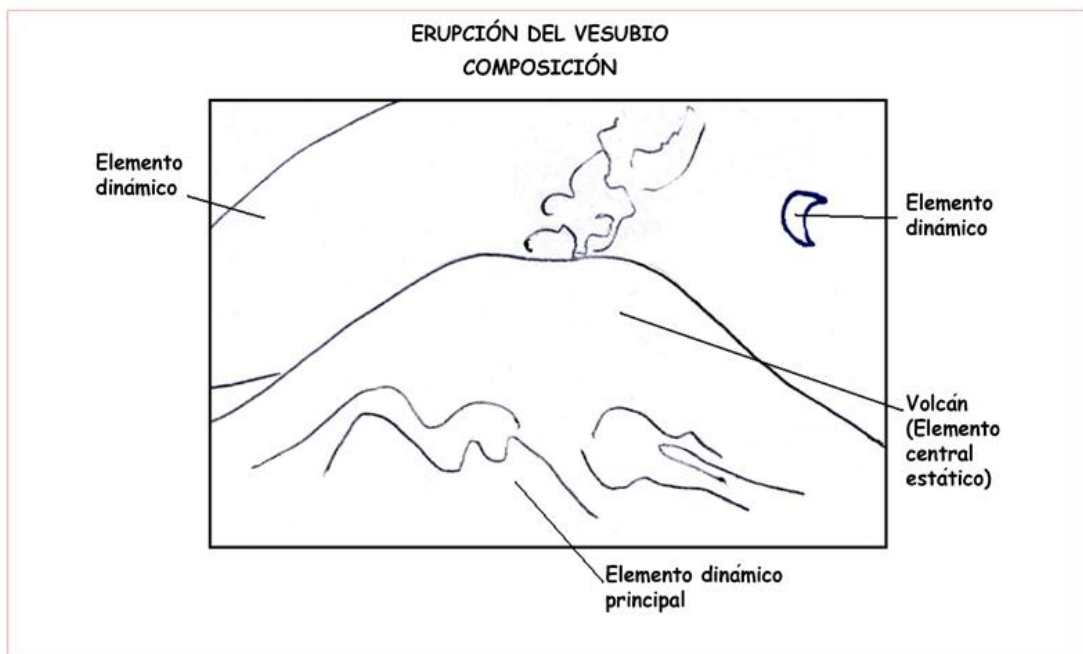
4.7.2 ANÁLISIS ARTÍSTICO.



ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.7.2.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.

Por el título, retoma la tradición clásica, en cuanto no recrea la erupción de uno de los volcanes locales, como el Cotopaxi o el Tungurahua, sino que evoca la erupción pliniana más conocida y recordada por la tradición occidental debido a sus aterradoras consecuencias. La interrogante es, ¿lo hace por su apego al clasicismo?, o ¿es que simplemente tenía una estampa como elemento de inspiración para practicar la categoría estética de lo sublime en una imagen?; la duda queda abierta ya que por el momento no se conoce de la existencia del modelo.



Al analizar la pintura, el elemento principal en la composición es el volcán, masa montañosa central, cuyo protagonismo volumétrico pasa a segundo plano por lo alucinante de la actividad volcánica. La composición aquí más que de formas es cromática, presenta un primer plano con el gran coloso en actividad como protagonista, y la tímida luna en el “*a lo lejos*” que acompaña en la parte superior derecha con la bruma de color negro.

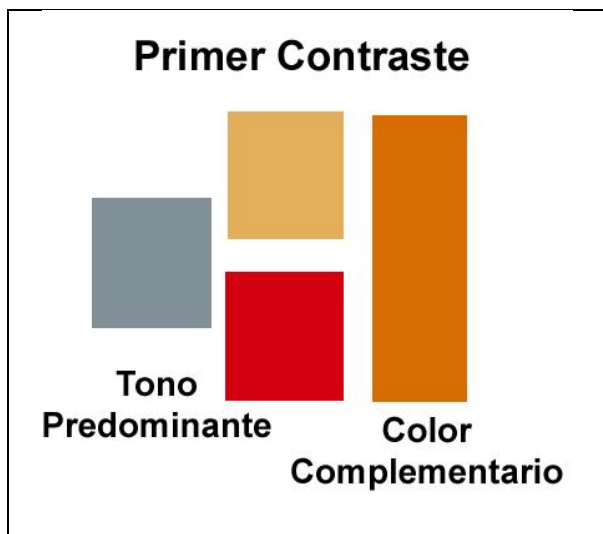
La gran masa montañosa ocupa más de la mitad de la obra con un centralismo imponente que ancla la composición al suelo; otorga dinamismo a la misma el lanzamiento de material piroclástico y una nube de ceniza que se levanta en

vertical, con tintes blanquecinos en diagonal que dan movimiento, con colores cálidos que acentúan más su ascensionalidad. Colabora a holgar el peso de la montaña, la presencia de material volcánico a fuego vivo en la base del volcán, al igual que las sombras que se forman junto a estas, que se pronuncian en diagonales hacia la izquierda y que detiene su ascensión visual el cierre que impone el filo del volcán con sus tonos oscuros y azulados, lo que se equilibra con los grises profundos de la estructura semicircular del cielo en la esquina superior izquierda.

4.7.2.2. ANÁLISIS DEL COLOR.



La obra se representa en colores grises azulados en el cielo, con un tremendo contraste entre el negro de la montaña, y el amarillo y anaranjado de la lava.



Gama cromática usada en la pintura

Los contrastes entre el negro de la oscuridad de la noche y el anaranjado de la luz del fuego, parecen ser los principales elementos cromáticos de la obra como su

título lo indica, el volcán Vesubio no es lo fundamental, sino la acción que realiza, es decir su erupción. He aquí el énfasis por el que el artista utiliza la gama cromática entre la oscuridad, la luz y el fuego. Es notorio también el contraste de la acción infernal de la erupción con la tranquilidad de la noche.

La gama de anaranjados, rojos y amarillos se fusionan en el proceso de la erupción y el negro es el que los enmarca, sobresale el contraste del gris celeste del cielo, también resalta el anaranjado al ubicarse independiente, porque es su complementario.

4.7.2.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.

La característica sublime del tema y de la plasmación compositiva y cromática es evidente, en cuanto su título “*Erupción*”, nos llena la mente de fantasías, formas extraídas de los recuerdos y nuevas y temibles imágenes de lo posible.

Ya en la obra, encontramos las características básicas planteadas por Addison y Burke para convertir un objeto en sublime: el uso de un elemento de gran *extensión* y *elevación*, la *vastedad*, la *grandeza* además de presentar componentes agrestes, irregulares, y amenazantes, como rocas en punta entre el material piroclástico, a la vez que la lava salpica y revolotea en el contorno, resaltando así los contrastes en color (luz – oscuridad) y en lo emocional (calma – furia).

La escena nos recrea el terror infernal de una erupción volcánica que sucede ante nuestros ojos, en donde el hombre, minúsculo ser, e incluso la lejana y pequeña Luna, no son nada ante el imponente fenómeno natural, sucumbiendo todo ante su poder, pero provocándonos a la vez un “*delicioso horror*” por enfrentar un acto que nos aniquilaría, que nos podría ocurrir, pero que está en la distancia, es decir, por ser representación, generando en nosotros el *delight*.

Pinto utilizó varios de los recursos técnicos señalados para obtener estos efectos y crear obras que nos impacten y sublimen, uno de ellos es el manejo de los contrarios, tanto en la aplicación de la cromática, al contraponer colores muy fuertes y cálidos, como en el tamaño, etc. Un ejemplo evidente es la diferencia de

volumen del volcán en comparación con la pequeña Luna, con sombras pronunciadas que excitan nuestra imaginación.

Utiliza además figuras que impactan nuestra sensibilidad a causa de nuestros miedos y recuerdos, elige la noche para representar el paisaje, en cuanto aterra más la idea de que el Vesubio o cualquier otro volcán nos puede destruir en segundos, e incluso sin que uno sea consciente del suceso por reinar la quietud del sueño. Por esto contrapone la furia del volcán en erupción con la calma y la soledad de la noche despejada y la luna en creciente que tímidamente acompaña la escena.

La lava volcánica resalta omnipotente en medio de los contrastes tonales, creando formas fantásticas y oníricas, que recrean un ambiente infernal de rocas en punta amenazantes, llenas de rugosidades e irregularidades, de esta manera provoca un sentimiento de desolación y angustia; más aún al recordar que éste representa al volcán Vesubio que destruyó las ciudades de Pompeya y Herculano, creando un sentimiento de piedad ante esas personas, generando *simpatía* pasiones encontradas de angustia, horror y dolor que nos llevan nuevamente al *deligth*.

4.8. INGAPIRCA. (1894)

4.8.1. FICHA TÉCNICA.

FICHA BÁSICA DE CATALOGACIÓN		PAISAJES DE JOAQUÍN PINTO	
Colección:	Museo Alberto Mena Camaaño (Municipio del DMQ)	Código	MC-A.5-1.113-57
Identificación de la Obra		Dimensiones:	
Título	Ingapirca	al ob (cm)	14
Autor	Joaquín Pinto	an ob (cm)	21,5
Soporte	Papel	al m (cm)	36
Técnica	Óleo	an m (cm)	26,5
Siglo/Año	1894	Fotografía	
Descripción			
<p>Formato rectangular horizontal. Escena que muestra en primer plano vegetación verdosa en tonos claros y oscuros con toques ocre, abierta a la derecha de la obra por un estrecho camino de tierra que acentúa el efecto perspectivo hacia el segundo plano; al centro y a la izquierda del espectador, se ubica el objeto de mayor importancia visual en la obra, que también va del primer plano al segundo, en línea diagonal de izquierda a derecha, esta es una edificación pétreo en ruinas con forma semicircular frontal, vista en contrapicado, sobre ella en la parte media se ubica una construcción que sobresale un piso más, con techo de dos aguas. Todo el monumento presenta en algunos lugares, vegetación parásita, deterioros, abandono, etc. El siguiente plano despliega pequeña elevaciones montañosas que coinciden en altura con la parte más baja del techo de la construcción descrita, el tercio superior en horizonte diagonal ascendente hacia la derecha, decora hacia arriba con nubes blanquecinas en el cielo celeste.</p>		Estado de Integridad	Estado de Conservación
		Completo	Bueno
		Observaciones conservación:	
		Restaurado 1995	
		Forma Obtención: Compra	Año:
		Propietario anterior: Alberto Mena Caamaño	
		Inscripción:	
		Una lámina	
		Observaciones:	
Realizó:	Verónica Muñoz R.	Fecha realizó	14/07/2015
		Actualización:	

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.8.2. ANTECEDENTES

Este enclave de origen Cañari y principalmente Inca, está ubicado en la provincia del Cañar y es el complejo arqueológico más importante del Ecuador. Está Compuesto por siete unidades constructivas de una planta su función era ser un centro ceremonial y administrativo. Las construcciones están trabajadas en piedra, muchas de ellas en sillares almohadillados al estilo Inca imperial por la importancia del recinto. El monumento más importante del complejo es el que vemos en la imagen de estudio, denominado “El Templo del Sol”; es una construcción elíptica que mide 39 mts. de largo por 15,6 mts. de ancho.⁴⁵¹

En su estructura cuenta con 11 hileras de piedras talladas y unidas en almohadillado y su función, además de centro ceremonial de adoración al sol, era de observatorio astronómico ya que por sus dos puertas contrapuestas, ingresaba el sol naciente y al otro lado el sol poniente, coincidiendo estos fenómenos con los solsticios y los equinoccios. En el siglo XVIII las ruinas estaban casi intactas, según lo mencionan algunos de los científicos que estudiaron el lugar, entre ellos: Jorge Juan y Antonio de Ulloa, La Condamine, Humboldt, Caldas, etc.⁴⁵²

Joaquín Pinto, colaboró con monseñor Federico González Suárez en la preparación de las imágenes para la publicación de su libro “*Estudio Histórico para los Cañaris*” en 1878 y para otros libros de arqueología, por lo que posiblemente despertó en el pintor el interés sobre el tema. Sobre la pintura existen varias posibilidades, la primera y más común, que pudo utilizar una estampa de la que no existe evidencia por el momento; la segunda, que el pintor en persona visitara el lugar y realizara la obra “*al natural*”; y por último, que fuera un pedido de González Suarez.

⁴⁵¹ Navarro, José. 2007. *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador*. FONSA. 2da. ed. Trama. Vol. I. Quito. (p. 27)

⁴⁵² Almeida, Eduardo. 1997. *Monumentos Arqueológicos del Ecuador*. Editora Luz de América. Quito. (ps. 117-124)

El principal componente en esta pintura es el Templo de Ingapirca. Aquí se observa como permanecía el monumento, ya que en la pintura está rodeado de vegetación y plantas parásitas en las piedras; estos elementos naturales pudieron ser aportes del pintor, pero en una fotografía fechada entre 1910 y 1930 con un ángulo de visión diferente, se distingue la existencia de cierta vegetación, no en la cantidad que coloca el pintor, pero se confirma su presencia al igual que las plantas sobre el monumento y el techo de paja, lo que desaparece en fotografías posteriores. En la actualidad, el complejo mantiene las bases y restos de sus construcciones definidas y limpias, proceso que se realizó en la restauración patrimonial del conjunto arqueológico.

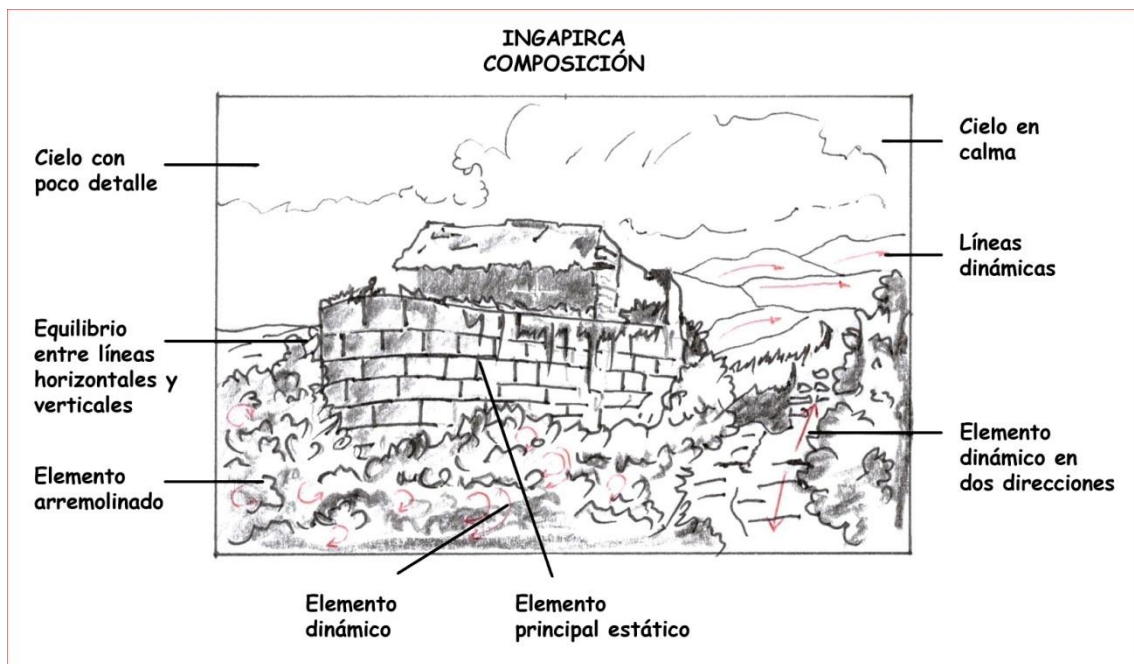
4.8.3 ANÁLISIS ARTÍSTICO.



ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.8.3.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.

En la composición de la pintura, el monumento es el componente central, todos los otros objetos son secundarios. Esta construcción pétreo tiene gran dinamismo, a pesar de ser un elemento tremendamente grande y pesado que se ancla en la tierra por la gravedad, al tener una gran cantidad de líneas verticales compensan la masa.



Las líneas de movimiento se matizan e insinúan en ciertos sectores para crear un juego dinámico en el conjunto y no hacerlo aburrido, lo mismo ocurre con los matorrales que rodean al monumento de piedra que se presentan arremolinados creando contraste y otorgando dinamismo y alegría a la obra.

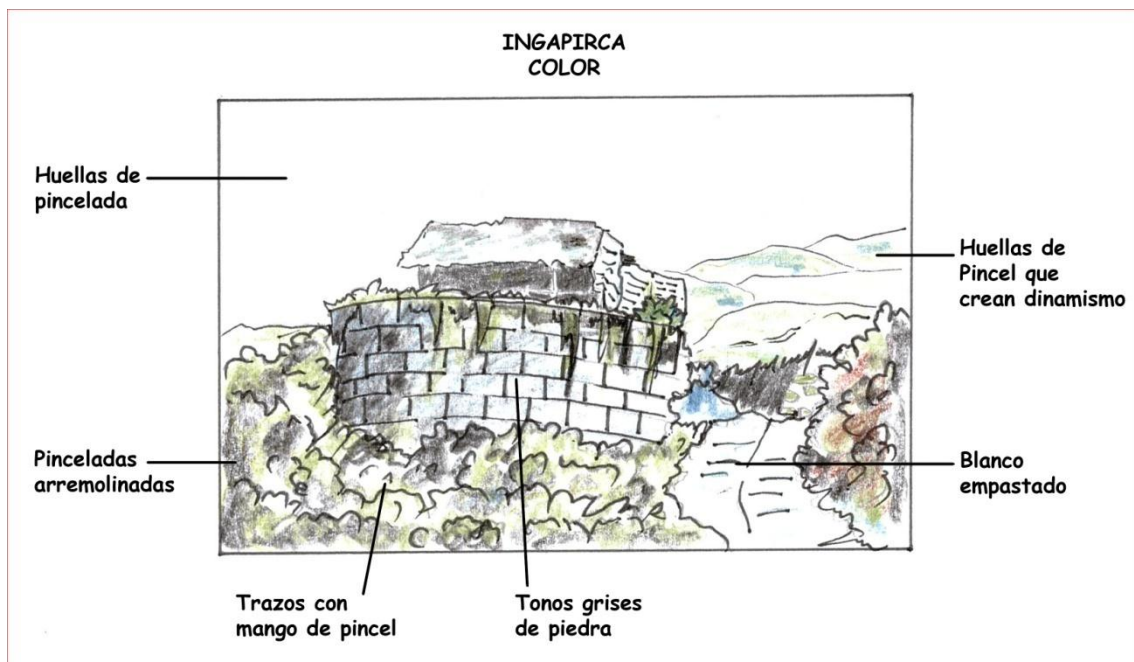
Se observa también transición de movimiento entre los tres planos del paisaje. En el primero, el tremendo dinamismo de los matorrales ya mencionado; en el segundo, cierto equilibrio entre la rigidez de la piedra y el juego de las plantas que cuelgan del monumento, y en el tercero, encontramos un cielo tranquilo que no quita protagonismo a los otros dos planos.

El camino que pasa junto a la construcción guía nuestra mirada en dos direcciones, y nos invita a entrar en el lugar y seguir el recorrido. Al final del camino, unos escalones nos conducen a otro punto de luz y de éste al cielo

nuboso, regresando nuevamente al edificio incaico y finaliza en el camino en una composición cíclica.

4.8.3.2. ANÁLISIS DEL COLOR.

Toda la obra está tratada con colores grises que van del blanco-verde-celeste al verde oscuro, casi negro, empleando el artista colores fríos para manifestar la soledad y la tristeza del sitio en el que está enclavado el monumento. La edificación está tratada con una pincelada muy suelta para alivianar la rigurosidad y la pesadez de este objeto; al tiempo, las plantas que crecen en el monumento son manchas verticales que dan dinamismo al conjunto. En el camino hay empaste de óleo blanco para resaltar la luz presente en la superficie.



Al monumento le rodean matorrales en la parte inferior, que están tratados con mucha soltura. Se puede notar las huellas del cabo del pincel utilizado como herramienta para dejar en el óleo fresco su huella, que hace que este dinamismo cree un contraste con el tratamiento de las horizontales y verticales de la piedra. En las montañas que se divisa al final del camino, se puede ver nuevamente la huella del pincel para crear movimiento. El trazo del pincel en el cielo crea la apariencia de nubes, no tiene mucho detalle para sugerir la apariencia de calma y tranquilidad, no quiere quitarle protagonismo al elemento principal.

4.8.3.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.

Una de las preguntas que nos planteamos en los antecedentes sobre la representación del tema, fue si el artista realizó la pintura por su interés arqueológico o si lo hizo por pedido de Monseñor González Suárez. Surge en el análisis estético un nuevo interrogante, ¿tal vez Joaquín Pinto quiso emular los postulados empiristas que recomendaban pintar ruinas como parte de la belleza pintoresca?; así, queda planteada la incógnita de si intentó aplicar estos postulados al contexto local. No obstante es importante recordar que el artista tuvo acceso a diferentes textos sobre estética.

Es sublime la edificación por el asombro que nos provoca la gran masa pétreo de las ruinas incas que se observa en la imagen, esta edificación esté llena de rugosidades e irregularidades como Gilpin lo aconsejó, causando su visión novedad, al observar el techo de la construcción destruido en el sector de la paja, las plantas creciendo en los bordes y lados de las paredes de la construcción, mostrando desniveles y variedad. Adicionalmente y en el primer plano, alrededor del edificio la vegetación también crece descontrolada, presenta cambios de color en las hojas, con tonos verde oscuro que dan contraste, variedad y algo de misterio, creando formas pintorescas.

En el ambiente prima como característica de lo sublime, la idea de la soledad y el silencio, porque pese a existir componentes civilizadores, la gran masa montañosa se encuentra abandonada en medio de la naturaleza, esperando su destrucción, cumpliendo así algunos de los postulados de Gilpin y de Burke.

Los detalles civilizadores presentes no están sólo en la gran construcción, sino en el camino abierto que elimina la hierba, lo que denota que todavía está en uso y los escalones que se ven al fondo del sendero.

Se encuentran otras figuras donde la vista se distrae dotando de novedad, como la variedad de plantas que se adivinan a la derecha, así, en los arbustos cambia la cromática en las manchas lo que le otorga variedad. Las montañas en el último plano, tienen bordes suaves y las líneas onduladas de sus crestas no tienen mayor variedad, mostrando la belleza al estilo de Addison. De igual manera las

nubes blanquecinas, juegan caprichosamente en el cielo celeste, con colores claros y limpios, observando una variación gradual de los elementos.





4.9. PAISAJE CON LAGO Y MONTAÑAS (CULEBRILLAS). (1894)

4.9.1. FICHA TÉCNICA.

FICHA BÁSICA DE CATALOGACIÓN		PAISAJES DE JOAQUÍN PINTO	
Colección:	Museo Alberto Mena Camaaño (Municipio del DMQ)	Código	MC-A.5-1.127-57
Identificación de la Obra		Dimensiones:	
Título	Paisaje con lago y Montaña (Culebrillas)	al ob (cm)	17
Autor	Joaquin Pinto	an ob (cm)	26
SopORTE	Papel	Marco	
Técnica	Óleo	al m (cm)	27
Siglo/Año	1894	an m (cm)	35
Descripción		Fotografía	
<p>Formato rectangular vertical. La obra está dividida en tres planos, el primero que muestra una sección de terreno que abarca el tercio inferior de la obra, con vegetación a ras de tierra en tonos ocres, mezclados con verdes y tonos azules; la superficie está atravesada en la parte media por un meandro de río que serpentea ampliamente hacia el centro de la obra. En el segundo plano, un río que se amplía en la parte media, atraviesa la pintura horizontalmente cerrándose a la derecha de la escena, ante la presencia de una imponente montaña que acompaña al río hacia el tercer plano, decreciendo su altura de derecha a izquierda acentuando el efecto perspectivo. Finaliza la imagen con una montaña cónica que aparece a la izquierda superior con los mismos tonos mencionados, pero mezclados con un tipo de neblina blancuzca que le da una apariencia difusa, se completa el panorama con el cielo que cierra toda la parte superior en tonos azules y blancos.</p>			
		Estado de Integridad	Estado de Conservación
		Completo	Bueno
		Observaciones conservación:	
		Restaurado	
		Forma Obtención: Compra	Año:
		Propietario anterior: Alberto Mena Caamaño	
		Inscripción:	
		1894 // Pinto // Una lámina	
		Observaciones:	
		Se relaciona con las obras 094 y 110 de la misma colección y con la 03-12-08-1276 -1 de los Museos de la CCE	
Realizó:	Verónica Muñoz R.	Fecha realizó	12/07/2015
		Actualización:	

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.9.2. ANTECEDENTES

 <p>Imagen.- Laguna de Culebrillas. Óleo/papel, 1894. Colección del Museo Alberto Mena Caamaño Fuente.- Fotografía Verónica Muñoz R.</p>	 <p>Imagen.- Laguna de Culebrillas. Óleo/papel, 1894. Colección del Museo Alberto Mena Caamaño Fuente.- Fotografía Verónica Muñoz R.</p>
 <p>Imagen.- Laguna de Culebrillas. Acuarela/papel, 1895. Colección del Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Fuente.- Fotografía Verónica Muñoz R.</p>	 <p>Imagen.- Laguna de Culebrillas. Carboncillo⁴⁵³/papel, 1894. Colección Alberto Mena Caamaño Fuente.- Fotografía Verónica Muñoz R.</p>

La laguna de Culebrillas está ubicada en la provincia del Cañar a los pies del cerro Yanaurco o Cerro Negro, tiene unas dimensiones aproximadas de 1400 mts. de largo por 500 de ancho. Recibe este nombre porque tanto los torrentes de ingreso que alimentan a la laguna como los de salida, tienen forma de meandros simétricos que recorren unos 800 metros hasta su destino, imitando el movimiento

⁴⁵³ En el catálogo de la Exposición antológica de Joaquín Pinto (op. cit. N° 79, 80) existe un error en la datación de estas pinturas, la acuarela la registra en 1875, al igual que a uno de los óleos. El carboncillo consta como grabado, lo cual se debe confirmar.

ondulante de una culebra. Este río varía en una anchura de dos y tres metros a lo largo de su trayecto.

El lugar se relacionó al mito del origen de los Cañaris que para ellos era un sitio sagrado en el cual se celebraban rituales en ciertas épocas del año. A la llegada de los Incas se le concede la misma importancia, por lo que se conserva en sus orillas restos arqueológicos de estas culturas.⁴⁵⁴

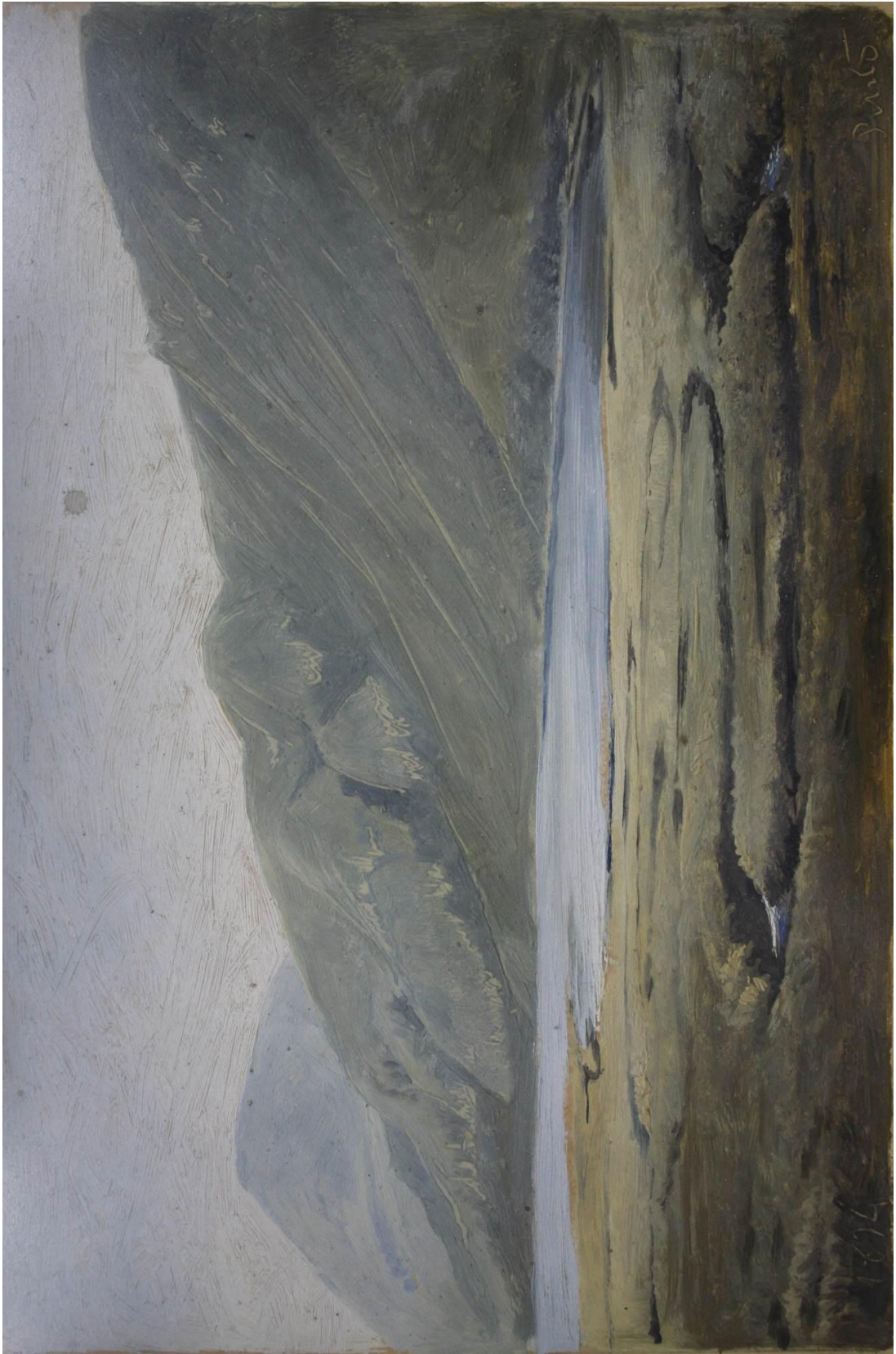
Relacionados con la laguna se han localizado cuatro pinturas: un carboncillo, una acuarela y dos óleos. Tres de las imágenes, la acuarela, el dibujo y uno de los óleos, son inspirados en el mismo modelo, escribiendo el autor una nota en la acuarela que indica que fue copiada de la “fotografía de Borja” en 1895. Esta fue la última que pintó porque pese a tener una inscripción que indica el autor del modelo, las otras dos registran el año 1894, por lo que primero trabajó éstas. Posiblemente el carboncillo sirvió como un recurso para estudiar las luces y posteriormente se desarrolló el óleo.

La pintura motivo de estudio, está fechada en el mismo año que las dos últimas, y aunque no menciona si procede de alguna fotografía, lleva escrita la frase “una lámina”. Se desconoce si esta imagen, que es diferente de las otras, la realizó al natural; surgen también las interrogantes de si el óleo fue interpretado con el interés de captar el paisaje, o con fines de estudio por mandato de Federico González Suárez para su libro Atlas Arqueológico,⁴⁵⁵ posibilidad nada despreciable si se considera su valor arqueológico y que el sacerdote realizó estudios *in situ* en toda ese región.

⁴⁵⁴ Almeida, op. cit. (p. 38)

⁴⁵⁵ En la edición final del libro no existe esta imagen.

4.9.3 ANÁLISIS ARTÍSTICO.

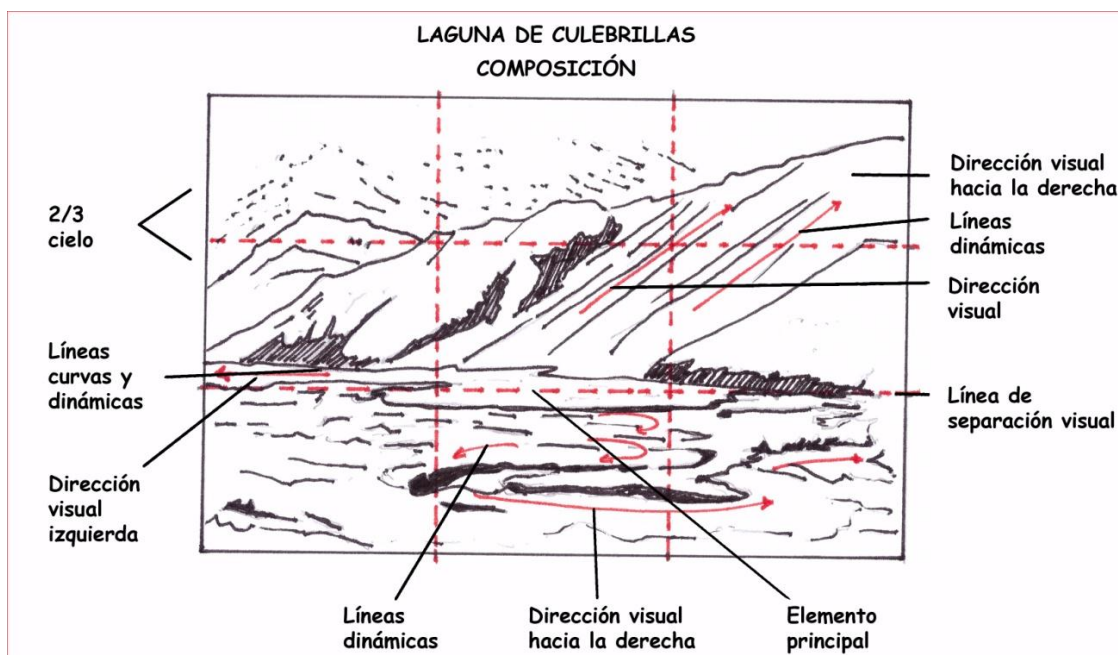


ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.9.3.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.

Aquí se da igual peso visual a todos los elementos. Para su ejecución el artista nuevamente utilizó la ayuda de la regla de los tercios, pese a que no hay un objeto específico que esté ubicado en la intersección de las líneas que definen los cuadrantes, pero el componente principal que es la laguna de culebrillas está ubicado en la primera línea horizontal que conforma el primer tercio.

En este caso, la laguna es la línea de horizonte que separa el suelo del cielo y en donde Pinto realiza una marcada utilización de líneas curvas. Estas líneas dinamizan y llevan la mirada del espectador por los lugares que el artista quiere que hagamos el recorrido.



Así, las sinuosas líneas de los meandros del río traen y llevan la vista hacia la laguna, creando dinamismo. De la laguna pasamos a la montaña de la derecha, en la que Pinto marcó con amarillo muy claro líneas diagonales que ascienden hasta llegar a la cima de la montaña y que al llegar al pequeño y asfixiante espacio de cielo que pinta, nos invita con sus tonalidades más claras a bordear la montaña con su marcada diagonal descendente hacia la izquierda, llegando a una elevación central que se observa brumosa en el último plano; regresando la vista hacia la derecha se vislumbra la otra montaña con sus oquedades e

irregularidades, regresando nuevamente a la laguna. Todo se compensa con la dirección visual que lleva nuestra mirada a salir por la izquierda. Este es un buen ejemplo del movimiento en la composición de una obra, logrado en este caso por medio de recursos visuales como las líneas de fuerza, secuencia lineal, agrupamiento, ritmo, etc.

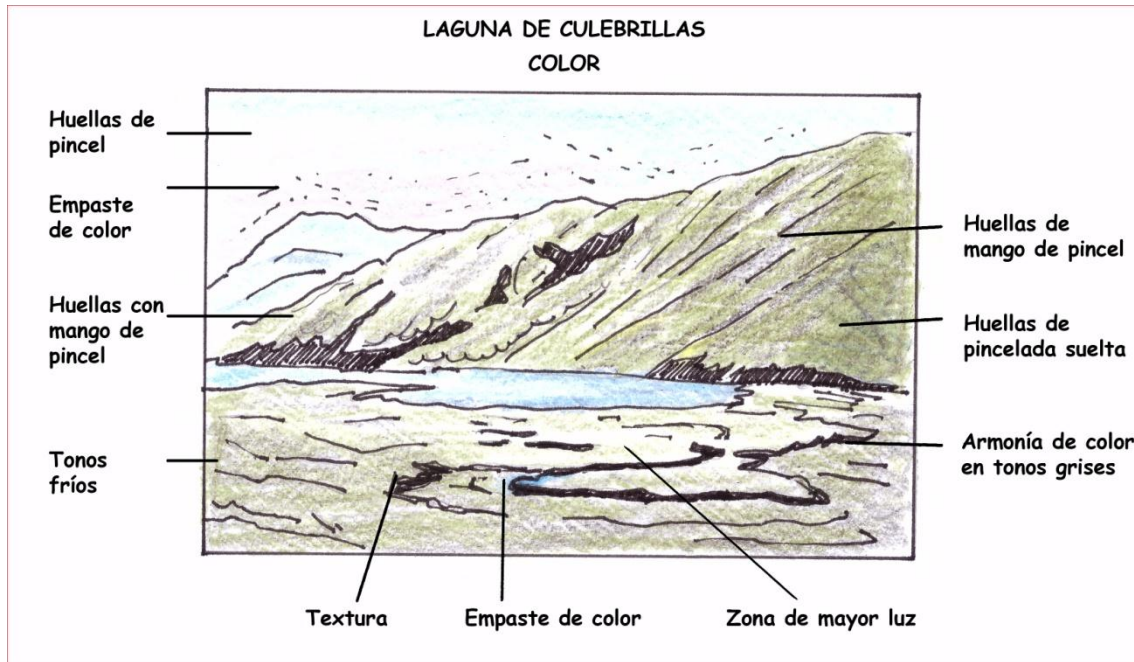
4.9.3.2. ANÁLISIS DEL COLOR.

Pinto armoniza en la pintura todos los colores seleccionados, prefiere en este caso la gama de los verdes grisáceos y en menor cantidad los azules, es decir, la mayoría de los colores poseen una parte de verde o de azul, mezclando los dos en algunos casos y variándolos en cantidad e intensidad; la sensación de armonía está justamente dada por las gradaciones constantes en las mismas gamas de tonos de estos colores.

Aquí, el tono dominante y el de mayor extensión es el verde grisáceo, tiene como función destacar los otros colores que conforman nuestra composición y acentuando en este caso el celeste de la laguna.

Pinto es un maestro al mezclar colores, ya que posee la habilidad para hallar similitudes entre los tonos, favoreciendo en gran medida el proceso de aplicación del color, pues permite combinar con armonía y equilibrio toda la cromática del paisaje. Por ejemplo en la mezcla del azul y el verde, logra un nuevo color que crea un puente visual entre los dos primeros y sus derivados, dotando a la pintura de una armoniosa distribución de la cromática y creando una sorprendente ilusión de transparencia.

Otros recursos que vuelve a reiterar el artista, son dejar la huella del cabo del pincel y trabajar empastes por ejemplo en las montañas. En la utilización del cabo del pincel, realiza marcas con el cabo cuando el óleo está todavía fresco y de forma esgrafiada, para que surja el color del fondo y así crear líneas muy finas y dinámicas. El empaste lo aplica especialmente en el área del cielo para dotarle de movimiento. Los tonos utilizados son en su mayoría grises, para crear un ambiente muy parecido a la tristeza de los páramos, que es en donde está situada esta laguna.



4.9.3.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.

La pintura es sublime porque en ella se ve la grandeza, magnificencia y poder de la naturaleza, empleando también las ideas de Gilpin sobre la belleza pintoresca, ya que la vista puede entretenerse en diferentes lugares viendo los detalles pese a que no existe gran variedad de vegetación, solamente un árbol de gran tamaño que nos cierra la vista a la derecha con sus formas irregulares y confusas, al punto de convertirse en un fantasma que pasa casi inadvertido al fundirse por sus tonalidades oscuras con ese lado de la montaña.

La luz baña uniformemente toda la escena y resalta los sectores de oquedades e irregularidades gracias a las sombras oscuras. Pinto consideraba que el negro no era un color por lo cual no lo utilizaba, ocupando en la pintura variedades de verdes oscuros con este fin, lo que acentúa el misticismo y la presencia sobrecogedora de la soledad en el ambiente,

Otros detalles pintorescos se vislumbran en el primer plano, puesto que se advierte que la superficie está llena de irregularidades con gran movimiento gracias al meandro del río que en perfil ondulante nos traslada hasta la laguna, dotando solo de dinamismo y novedad, pero a la vez nos provoca expectativa ante la incertidumbre de lo desconocido, de que si estuviéramos en ese lugar,


podríamos encontrar sectores lodosos, huecos escondidos en la tierra, o incluso pantanos, a los que podríamos caer por accidente amenazando nuestra integridad física. Además la superficie de ese terreno y aunque tiene la hierba corta y, gracias al manejo del color la dota de profundidad, a la par que crea un cierto ambiente de misterio. La laguna también está bordeada por filos anómalos, aunque su color blanquecino resalta los bordes oscuros e inquietantes de la derecha.

La gran masa montañosa que nos cierra la vista es monumental, ocupa gran parte de la obra y sus bordes superiores lucen líneas regulares, suaves y bellas; pero de pronto nos arrebatada con los accidentes topográficos en las irregulares de su superficie, que por medio de sus marcadas líneas amarillas, nos devela una ladera agreste y hacia la izquierda, otra montaña con montículos más amenazantes y escabrosos. Estos colosos comparten sus tonalidades verde oscuro resaltadas por los bordes amarillos, formando oquedades, precipicios y quebradas, siguiendo la tradición empirista en la realización de la belleza pintoresca y sublime. La montaña “*a lo lejos*” se ve difusa y misteriosa, gracias al cielo y a la veladura blanquecina, cerrando la vista al extremo izquierdo.

Todo este conjunto tan variado y accidentado, nos sumerge en un estado de sentimientos cruzados, belleza y sublimidad, tranquilidad y desasosiego, e idas encontradas que surgen de la imaginación y de las fantasías e inquietudes provocadas por todo lo mencionado, llevándonos a su extremo en el *delight*, el “*horror delicioso*” ante la distancia que nos separa de todos los posible peligros que surgen en la magnificencia del paisaje que contemplamos.

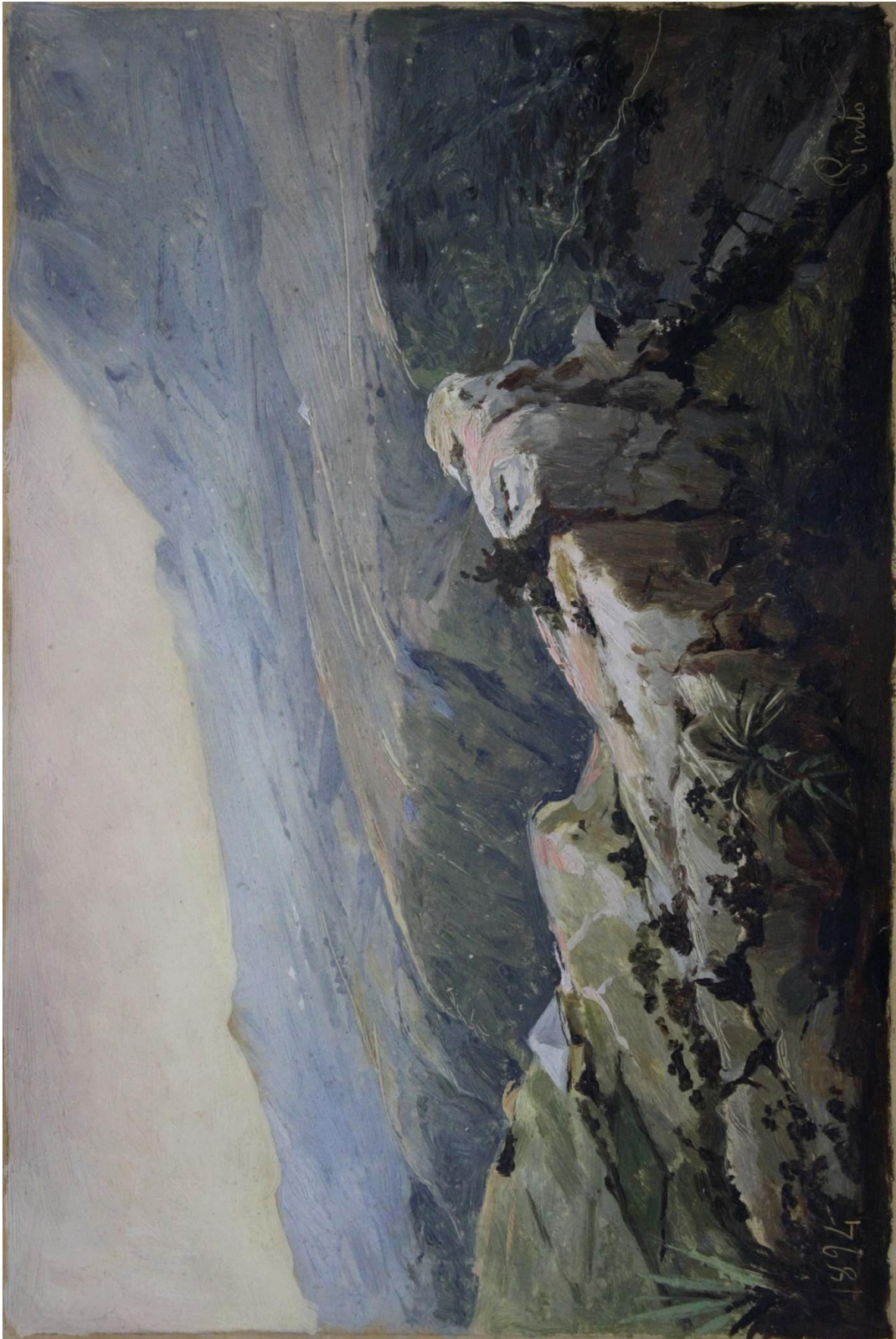
4.10. PAISAJE DE INGAPIRCA. (1894)

4.10.1. FICHA TÉCNICA.

FICHA BÁSICA DE CATALOGACIÓN		PAISAJES DE JOAQUÍN PINTO	
Colección:	Museo Alberto Mena Camaaño (Municipio del DMQ)	Código	MC-A.5-1.114-57
Identificación de la Obra		Dimensiones:	
Título	Paisaje de Ingapirca	al ob (cm)	14,5
Autor	Joaquín Pinto	an ob (cm)	22
Soporte	Papel	al m (cm)	26,5
Técnica	Óleo	an m (cm)	36
Siglo/Año	1894	Fotografía	
Descripción			
		Estado de Integridad	Estado de Conservación
		Completo	Bueno
		Observaciones conservación:	
		Restaurado 1995	
		Forma Obtención:	Año:
		Compra	
		Propietario anterior: Alberto Mena Caamaño	
		Inscripción:	
		1894 / Pinto // Una lámina	
		Observaciones:	
Realizó:	Verónica Muñoz R.	Fecha realizó	14/07/2015
		Actualización:	

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

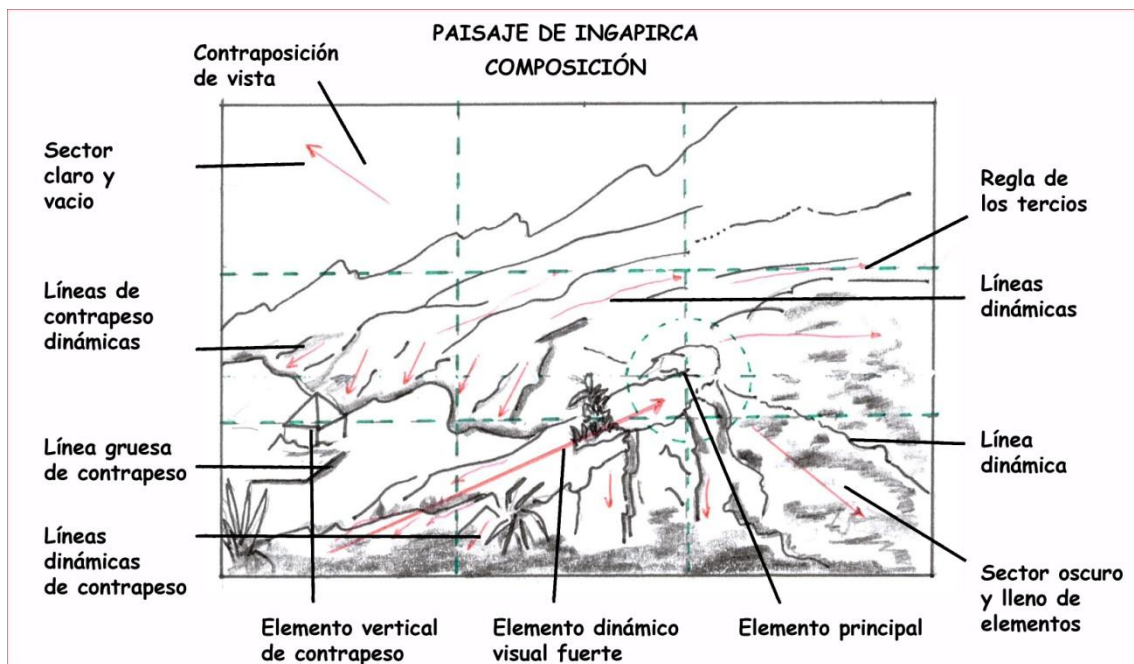
4.10.2 ANÁLISIS ARTÍSTICO.



ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.10.2.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.

Esta es una obra con una composición muy interesante, pues hay un juego de líneas dinámicas, contrapesos y contrastes de color que hacen que esta pintura cautive visualmente. Aquí Pinto utilizó nuevamente la regla de los tercios, que como ya se mencionó es una variante de la proporción Aurea; el protagonista principal de la obra es la masa rocosa con su punta amenazante, su presencia se compensa en el punto opuesto con un valle tranquilo y brumoso.



El movimiento es el foco de atención más fuerte dentro de cualquier composición y aquí tenemos un muy buen ejemplo. El artista otorga movimiento con la tensión existente entre las líneas de las montañas que sugieren ascensión y se compensan con las de la quebrada que impulsan hacia abajo, igual que en el peñasco y en el cielo, dotando de equilibrio a la obra.

Al componer, el pintor trata de armonizar, unir, relacionar líneas, masas y tonos, así, lleva la mirada del espectador por el camino que él definió. Pinto y en este caso, nos lleva a recorrer el peñasco hasta colocarnos en el borde del mirador, invitándonos a contemplar la inmensidad del paisaje y otorgando protagonismo al espectador que, ante la grandeza y magnificencia de la naturaleza, siente su

pequeñez; reafirmando en este *sentimiento* la presencia civilizadora que es la casa, y que sirve entre otras cosas para dar escala.

Podemos observar que el primer plano de la obra esta lleno de contrastes, procedimiento técnico que permite acentuar los detalles; con esta finalidad se debe considerar que un tono claro parece mas claro cuando está rodeado de fondo oscuro, recurso que Pinto explota al máximo, como se puede ver en la manera como representa la luz del peñasco y la oscuridad del abismo, resaltando aun más la claridad de las piedras.

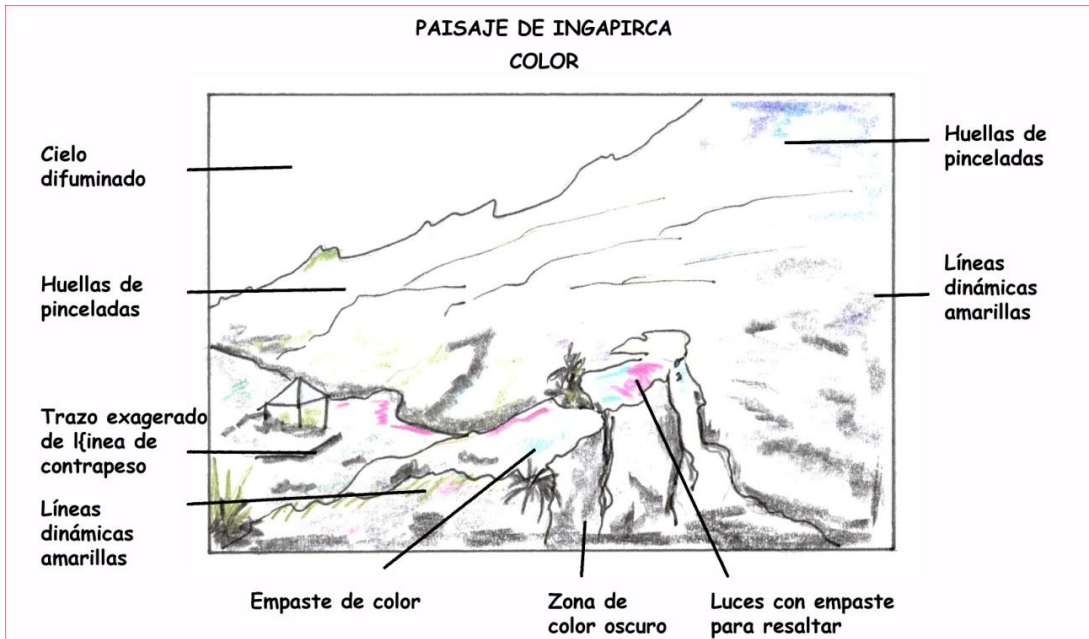
En el último plano, el cielo no tiene detalles para que la vista se escape al infinito, en ese sector las particularidades son eliminadas para que el cuadro no se convierta en una masa pesada y abarrotada. Esta parte se contrapone con la esquina inferior derecha donde prevalece la oscuridad y esta llena de elementos.

4.10.2.2. ANÁLISIS DEL COLOR.

Pese al fuerte contraste de claroscuro en algunos sectores, utilizó también colores pasteles que van del blanco, al verde, celeste o amarillo, al igual que grises hacia el negro.

En la obra utiliza pinceladas muy fuertes en los primeros planos, e insinúa la mayoría de las formas, por lo cual casi no hay detalles definidos. La pincelada es la principal protagonista del color, todo se resuelve con pinceladas precisas y que marcan su textura, dotando de dinamismo a la pintura con la propia huella del pincel. En el peñasco, que es la figura principal, se utilizó óleo muy empastado para sacar luces y llevar al espectador a un recorrido visual hasta el mirador. Así, el empaste se utiliza para resaltar las luces, por eso es grumoso y espeso y adquiere una naturaleza táctil; esto es así, con el objetivo dar un carácter impulsivo y espontáneo a la obra.

Se utiliza el contraste entre las sombras y colores oscuros que rodean a las zonas de claridad para resaltarlas aún más. Podemos notar el recurso del contraste entre la parte superior del cielo que es limpio y claro, mientras que en la esquina opuesta se encuentra el abismo oscuro y ciego.



4.10.2.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.

Nos encontramos frente a un paisaje sublime, la naturaleza es la protagonista, ocupando el noventa por ciento de la superficie total de la obra, las grandes masas montañosas cierran prácticamente toda la vista, lo que nos sugiere las ideas de *extensión*, *elevación*, según los postulados de Addison como características de lo *grande* manera como llamaba a lo *sublime*.

Esta es una buena muestra de los postulados de la estética empírica y del Romanticismo, donde se contempla a la naturaleza como una manifestación de las fuerzas misteriosas y sublimes; el espectador es conducido visualmente al borde del precipicio para apreciar lo *grandioso*, *imponente*, *terrible* y aterrador de la naturaleza siguiendo las reflexiones de Burke.

De acuerdo a las ideas de Gilpin, sus laderas son irregulares llenas de sombras, oquedades, matorrales y elementos que con cambios de color o tonalidad crean variedad y novedad en el primer plano, impregnando de un aire irregular y misterioso al otro lado de la quebrada, sobre todo hacia la izquierda donde el tono blanquecino sugiere la idea de la humedad del ambiente, con formas inacabada y abiertas, recurso muy usado también por el Romanticismo.

El primer plano es el sector de la civilización y la novedad, porque aunque se muestra un gran monolito de piedra agreste, irregular, en punta y amenazante, se puede observar detrás, hacia la izquierda, el techo de una vivienda junto a un parcela sembrada, delimitado en un cuadrado, como es costumbre en el sector.


Otra de las características de los elementos pintorescos es pintar muchos detalles en los que la vista se pueda entretener, lo que es visible en la variedad de tipos de plantas representadas, muchas de ellas insinuadas y otras definidas; por ejemplo, se distingue un penco en la esquina inferior izquierda.

Lo que llama nuestra atención y nos llena de inquietud, es la gran quebrada que separa los dos espacios y que muestra un amplio precipicio en el medio; una masa pétreo, informe y en punta nos invita a llegar al borde, llevándonos la vista desde su filo a la oscuridad inferior del precipicio. Muchas ideas llegan a nuestra mente; la imaginación crea diversas imágenes que nos conducen en su mayoría al miedo, al temor, al terror, incluso a la muerte. Resbalar, caer por el precipicio, que la misma montaña se desprenda, llevándose incluso la choza que aparece al borde; qué nuevos espantos traerá la oscuridad en la noche, junto a la profundidad y a la vez grandeza de la naturaleza, sintiendo el hombre la infinitud de esta ante la incertidumbre.

La soledad reina en el ambiente; se ven las casas porque a lo lejos se distingue otra, pero no hay personas ni animales. Nuestra imaginación escucha el sonido del viento que silba por los aires en la montaña, acentuado por el eco de la quebrada y el frío dominante en el lugar, surgiendo el *delight*.

4.11. PAISAJE DE MONTAÑA. (s.f.)

4.11.1. FICHA TÉCNICA.

FICHA BÁSICA DE CATALOGACIÓN		PAISAJES DE JOAQUÍN PINTO	
Colección:	Museo Alberto Mena Camaaño (Municipio del DMQ)	Código	MC-A.5-1.85-57
Identificación de la Obra		Dimensiones:	
Título	Paisaje de Montaña	al ob (cm)	22
Autor	Joaquín Pinto	an ob (cm)	16
Soporte	Cobre	al m (cm)	
Técnica	Óleo	an m (cm)	
Siglo/Año	Transición al XX	Fotografía	
Descripción			
<p>Formato rectangular horizontal. Escena compuesta por tres planos, el primero en el tercio inferior de la obra muestra en el centro un pequeño montículo en tonos negros y grises, tonos que se extienden en todo el plano; este montículo tiene forma tronco piramidal truncada en la parte alta, lugar por el cual se desprende humo blanco que se eleva hacia la parte central derecha de la obra, tomando tonalidades grises en la parte más alta, el montículo también emite destellos rojizos. El segundo plano está formado por otra montaña que recorre de forma horizontal toda la pintura, aumentando un poco su dimensión hacia el lado izquierdo de la obra, tiene colores más claros con verde, gris y rojo que bajan su tonalidad con la mezcla del blanco. Finalmente cierra la vista una gran montaña que se eleva hacia la izquierda de la pintura, con sus bordes irregulares y que finaliza en una cima angular en punta. A sus lados el cielo con nubes blancas y espacios celestes.</p>		Estado de Integridad	Estado de Conservación
		Completo	Regular
		Observaciones conservación:	
		Forma Obtención: Compra	Año:
		Propietario anterior: Alberto Mena Caamaño	
		Inscripción:	
		Observaciones:	
		Desprendimiento de capa pictórica. Manchado.	
Realizó:	Verónica Muñoz R.	Fecha realizó	14/07/2015
		Actualización:	

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.11.2 ANÁLISIS ARTÍSTICO.

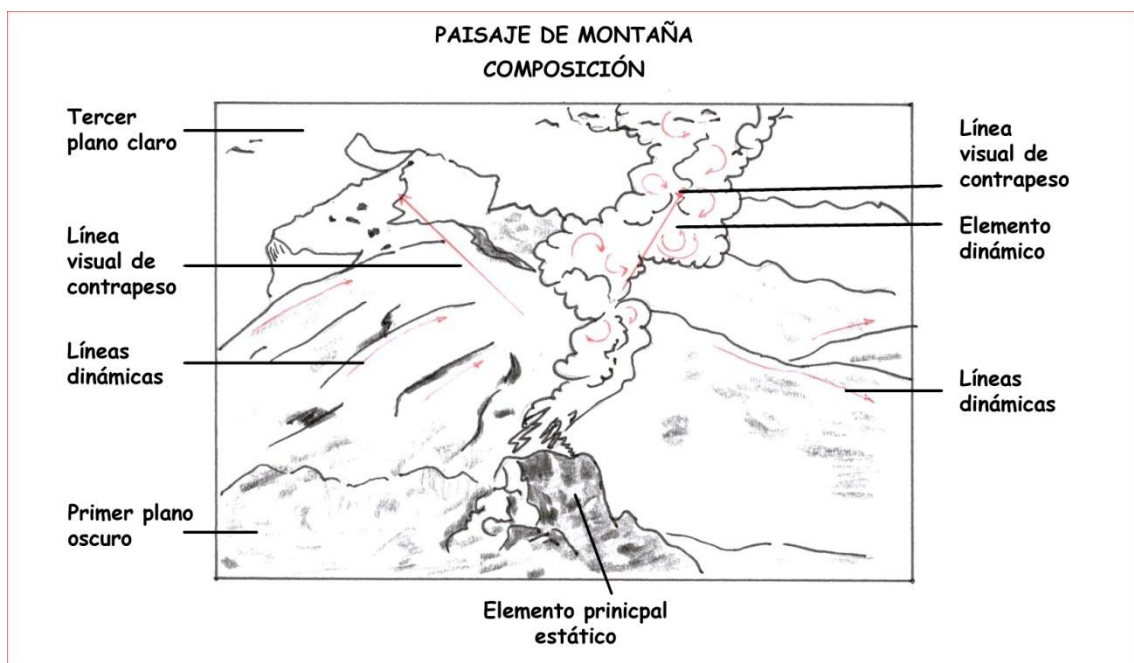


ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.11.2.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.

La pintura está realizada en base a formas triangulares y tiene como protagonista central a un pequeño montículo estático en erupción, que es una masa de roca de la que sale material piroclástico en tono amarillo con chispas rojizas y humo; de hecho, éste último elemento volátil es el que le da dinamismo. Efectivamente, estos dos componentes constituyen el motivo medular de la obra ya que, los dos cuentan la anécdota, el uno estático y el otro dinámico.

El equilibrio en el movimiento está marcado por el humo ascendente que se dirige al lado derecho, mientras que la gran montaña puntiaguda se yergue en el mismo sentido pero hacia el lado izquierdo, ambas siluetas se contraponen, la una es muy dinámica y frágil y la otra es pesada y maciza, pero al juntarse crean armonía.



En la gran montaña del fondo hay numerosas líneas dinámicas que suben y bajan por los declives; esto hace que este elemento que es enorme y pesado se atenué y se dinamice, creando no una masa aburrida y pesada, sino atractiva y en donde se combina con líneas de composición y de equilibrio.

Pinto le da a la imagen otro detalle interesante al invertir los planos. Efectivamente, dispone un primer plano sin mayor detalle donde todo está

insinuado con manchas; un segundo plano en el que se ven los detalles en las colinas, y un tercer plano de fondo, sumamente elaborado, con un cielo empastado al óleo para resaltar las luces y los detalles, al igual que la montaña llena de rugosidades e irregularidades, gracias también entre otras cosas al empaste. En el mundo físico esto no sucede, pues los detalles siempre están en el primer plano y luego se van difuminando hasta desaparecer en la lejanía, pero en la pintura y sobre todo en los pintores románticos, estos recursos eran muy habituales, a saber se restaba importancia al primero y segundo plano para abocarnos al absoluto (infinito / Dios), pues ellos defendían la superioridad del sentimiento sobre la razón, exaltando la sensibilidad, la imaginación y las pasiones.

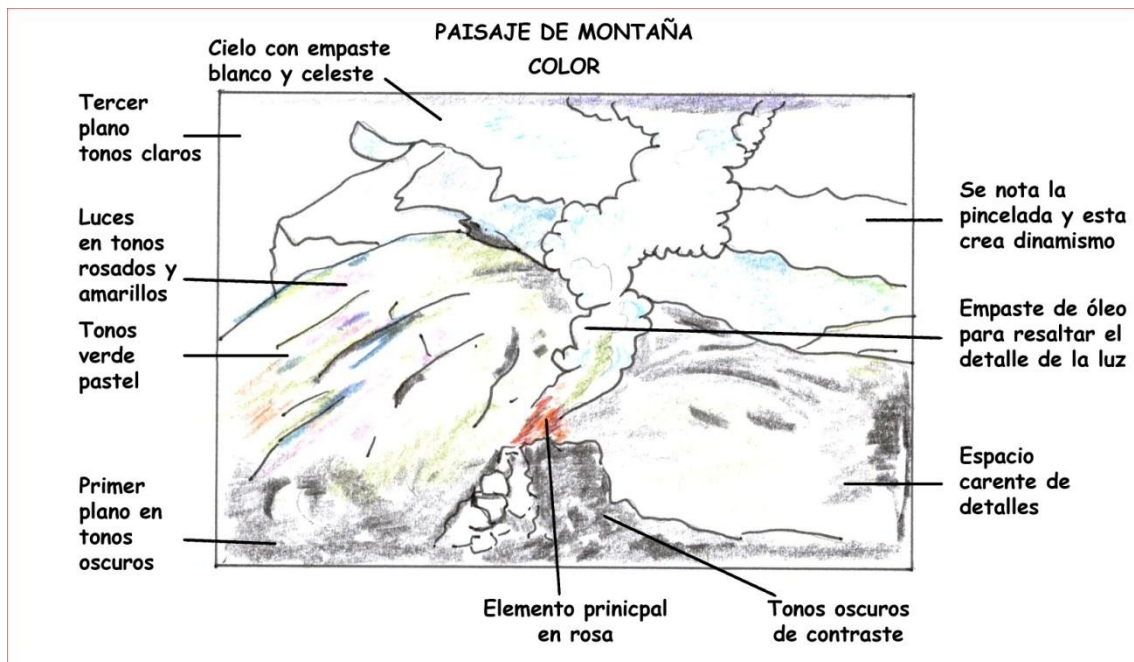
4.11.2.2. ANÁLISIS DEL COLOR.

El color contribuye en gran medida a crear la concepción de una pintura, sobre todo en el “*nuevo gusto*” en el que se relaciona con la sensibilidad, y en el que se le da más importancia que a la composición, que era el integrante fundamental en la tradición clásica. El movimiento, el equilibrio y la armonía, dependen en gran medida del contraste tonal de las formas; aquí percibimos como Pinto en una combinación magistral del color, traza espacios llenos de luz en contraposición con espacios oscuros; zonas muy detalladas en contraste con espacios prácticamente vacíos.

Toda la obra está resuelta con una paleta cromática de tonos pasteles, que varían desde el blanco, amarillo, rosado, verde, gris, hasta el negro; el rojo se usa únicamente para dar vida al elemento principal, y puesto que este al parecer es un volcán en erupción, el rojo de la lava es el color que más sobresale en toda la pintura.

Pinto usa una serie de recursos pictóricos para equilibrar la composición, como son: el contraste entre zonas muy trabajadas y otras totalmente vacías, salvo escasas pinceladas; el contraste entre zonas oscuras y zonas claras, y sobre todo la resolución con grandes pinceladas de color, tratando de dejar la huella del pincel en la obra, marcando así con fuerza el trabajo en ésta pintura. Se percibe claramente en el primer plano como utiliza el color negro del óleo muy diluido para

dejar ver la capa gris verdosa que coloca inicialmente; esta zona la ejecuta así con la intención de contrastar con el cielo que está lleno de empaste y de detalles.



En el segundo plano donde se encuentran las montañas, el artista utiliza la huella de la pincelada para dotar de movimiento a las colinas, elementos grandes y pesados. Vemos que en determinados puntos y también para crear movimiento, usa la pincelada gruesa y en tonos oscuros; en consecuencia, en este componente montañoso de difícil solución técnica por lo tedioso y complejo de su representación, Pinto lo resuelve magníficamente mediante el juego de contrastes y movimiento por medio de la pincelada, desapareciendo la monotonía en su resultado final.

El empaste del óleo en color blanco se utiliza para resaltar las luces del cielo y el humo que sale del fuego de la erupción, y con pequeñas manchas empastadas de color rojo, logra poner al volcán como primer punto de atención; además y con empaste en tonos rosados, amarillos y blancos, crea luces que caen en las laderas de las montañas.

4.11.2.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.

Esta obra es completamente sublime porque frente a su presencia devastadora y explosiva, experimentamos emociones angustiosas que nos invaden por la idea

de la inminente erupción, así, presenta de hecho muchas de las propiedades que menciona Burke como características para distinguir una pintura que nos provoca emociones encontradas y violentas.

Se observa vastedad y grandeza en las enormes masas montañosas que ocupan prácticamente toda la obra y en la cual, la montaña del fondo es el elemento de mayor magnitud. Esta tiene los bordes completamente irregulares, amenazantes, llena de oquedades, quiebros e imperfecciones y con uno de sus lados prácticamente vertical, lleno de sombras y contrastes de oscuridad, lo que produce la idea de lo desconocido, de lo terrible, de la muerte ante el peligro evidente que representa escalar sus paredes, o aventurarse a deambular por su cercanía.

Lo más inquietante es el montículo del primer plano que, pese a ser pequeño no es bello como mantenía Addison; es irregular y tenebroso, en su cromática se aplican contrastes porque pese a tener manchas blanquecinas, se mezcla con colores oscuros que resaltan su tonalidad, al igual que en la sombra en donde prácticamente parecería negro. Además la parte inferior oscura nos inquieta con amenazantes ideas de que lo visible es la cúspide de un gigantesco volcán, aumentando nuestro terror. De aquí se desprenden chispas rojas y vapor que se escapa a presión, con una nube de humo vertical que representa la fumarola del volcán y que ya está en pleno proceso eruptivo, circunstancia que aumenta nuestra angustia ante la inminente explosión del coloso y generando en nuestro espíritu “*horror delicioso*” por las ideas que se forman en nuestra mente y por la distancia salvífica que nos separa del cataclismo a punto de ocurrir en la representación pictórica.

Este paisaje muestra la grandeza de la naturaleza y acrecienta nuestra insignificancia y pequeñez ante su poder; nos sentimos sumamente frágiles ante la posibilidad de ser destruidos por el volcán del primer plano, o por las agrestes montañas del fondo.

4.12. EL CHIMBORAZO. (1901)

4.12.1. FICHA TÉCNICA.

FICHA BÁSICA DE CATALOGACIÓN		PAISAJES DE JOAQUÍN PINTO	
Colección:	Museo Alberto Mena Camaña (Municipio del DMQ)	Código	MC-A.5-1.119-57
Identificación de la Obra		Dimensiones:	
Título	El Chimborazo	al ob (cm)	22,4
Autor	Joaquín Pinto	an ob (cm)	31,5
Soporte	Madera	al m (cm)	37
Técnica	Óleo	an m (cm)	46,5
Siglo/Año	1901	Fotografía	
Descripción			
		Estado de Integridad	Estado de Conservación
		Completo	Bueno
		Observaciones conservación:	
		Forma Obtención: Compra	Año:
		Propietario anterior: Alberto Mena Caamaña	
		Inscripción:	
		Anverso: "Quito 1901, Del natural una vista de fotografía de Perú" / Reverso: "1901 Del natural Pinto"	
		Observaciones:	
Realizó:	Verónica Muñoz R.	Fecha realizó	14/07/2015
		Actualización:	

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.12.2. ANTECEDENTES

El Chimborazo fue una de las obras de mayor interés para los viajeros, expedicionarios y científicos de la época por sus características físicas, geológicas y sus grandes dimensiones. Es la elevación más alta del mundo medida desde el centro del planeta y cuando Humboldt la estudió y ascendió a ella fue noticia mundial, como ya se comentó.



Imagen.- Caravana en el Chimborazo. Lápiz/papel, 1901. Colección del Museo Nacional

Fuente.- Fotografía Verónica Muñoz R.



Imagen.- El Chimborazo. Acuarela/papel, s.f. Colección del Museo Nacional

Fuente.- Fotografía Verónica Muñoz R.

Pinto también sintió atracción por el gran coloso; relacionadas con el tema se han localizado cuatro obras, dos bocetos, una acuarela y el óleo en análisis; el primero un dibujo a lápiz denominado “*Una caravana en el Chimborazo*” en la colección del Museo Nacional (cód. 414-12-77), que muestra a un grupo de jinetes y dos personas a pie frente a varios montículos con el Chimborazo de fondo. Para este acercamiento al tema, Pinto se inspira de la imagen del libro *Nach Ecuador de Joseph Kolberg*, e inscribe en la parte inferior “de Agosto de 1901”, fecha que difiere con la publicación del libro⁴⁵⁶ en 1897. Éste cambio podría indicar el mes en que plasmó el dibujo, pero la pintura en estudio nos confirma su presencia en el sector en ese año, explicación por la cual posiblemente le interesó dibujar el tema.

En el óleo motivo de análisis, escribe de su puño y letra en el anverso y en el reverso “*Quito 1901, del Natural*” a uno de los lados aumenta las palabras “*una vista de fotografía del Perú*”. Esta confusa información llevó a la investigadora después de revisar el trabajo creativo de Joaquín Pinto y otras obras indagadas, a deducir que en el proceso “*al natural*” que seguía el artista, trazaba apuntes y bocetos y en ocasiones también como ayuda de memoria materializaba las formas en acuarela y óleo; no obstante y para plasmar la pintura final, debido a su interés detallista, eventualmente se asistía con alguna otra fotografía o imagen existente. Las otras pinturas localizadas son un dibujo esquemático en el *Álbum particular* del artista y una acuarela en la colección del Museo Nacional (cód. 350-12-77).

⁴⁵⁶ Kolberg, Joseph. 1897. “*Nach Ecuador. Reisebilder von Joseph Kolberg*”. Freiburg Herder. 4ta. [ed.] (p. 259) con pie de foto “Bild 86. Der Chimborazo” y con las iniciales en la imagen “M.R.Ca”

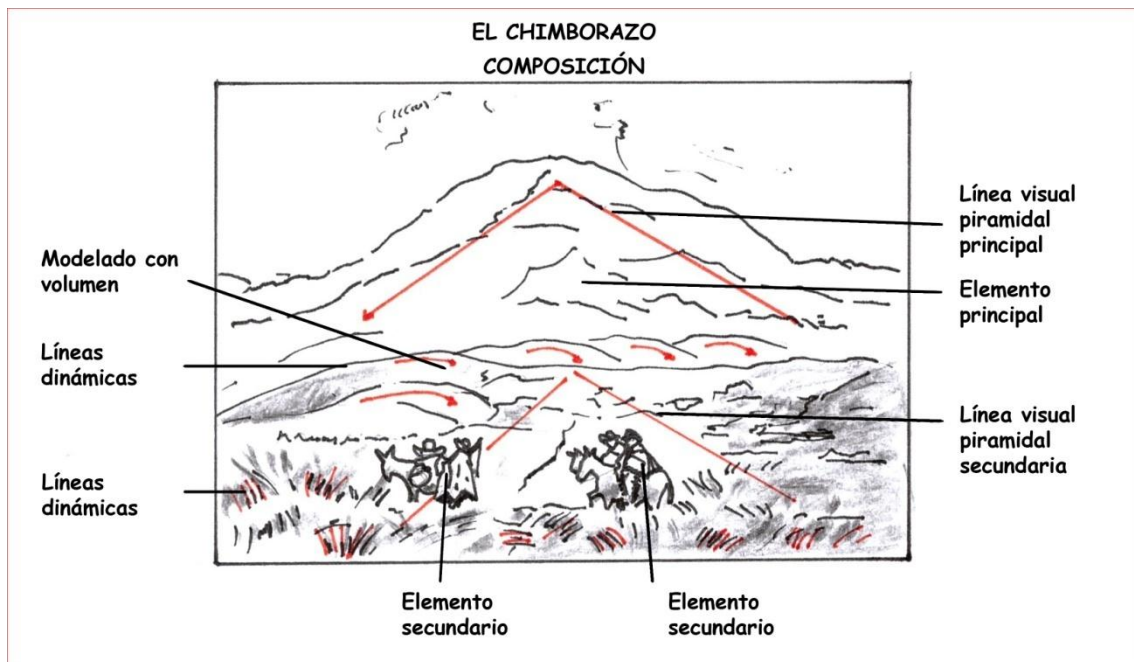
4.12.3 ANÁLISIS ARTÍSTICO.



ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.12.3.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.

Se distingue claramente que Pinto se valió para la composición de la obra de una estructura piramidal. Los vértices que define la primera pirámide, dan forma a la figura principal que es el nevado Chimborazo. La segunda pirámide y que podríamos llamar secundaria, se encuentra en el primer plano y abarca toda la zona de luz de la planicie, sirviendo como recurso para trasladarnos visualmente e instalarnos frente a la majestuosidad del Chimborazo. Aquí se encuentran los arrieros montados a caballo que conforman los elementos secundarios de la composición.



La vista nos ubica inicialmente en el primer plano y en el personaje de poncho amarillo y sombrero blanco que llama la atención por su contraposición en marcado claroscuro con la sombra que define el acompañante, creando a continuación, mediante la mezcla del amarillo con el blanco, una línea visual directa que nos conduce detrás de los jinetes, a la planicie del segundo plano. Esta llanura tiene a los lados montículos con tonos verdosos formando un camino visual que nos traslada tercer plano, al gran coloso nevado, cerrando el cielo la mirada. De allí la vista nos empuja a la derecha de la obra, a las faldas del nevado, que con su gran masa blanca iluminada, nos lleva inmediatamente a los

dos montículos con mayor luz en el segundo plano. De estos pasamos al hombre a caballo que nos atrae la vista cromáticamente con su poncho rojo y el caballo blanco, sin estos detalles cromáticos el jinete quedaría fuera del circuito visual, para remitirnos al burrito con el hombre a pie, y nuevamente a los dos jinetes iniciales. Pinto nos cierra además la visión en la derecha, en tonos oscuros, con una nube que amenaza tormenta.

El artista da volumen a las colinas y al mismo monte Chimborazo mediante el uso de luces y sombras y modelando las figuras, lo que acentúa con su contraste y con el dinamismo de la pincelada. En los arrieros a caballo también se puede ver el mismo procedimiento técnico.

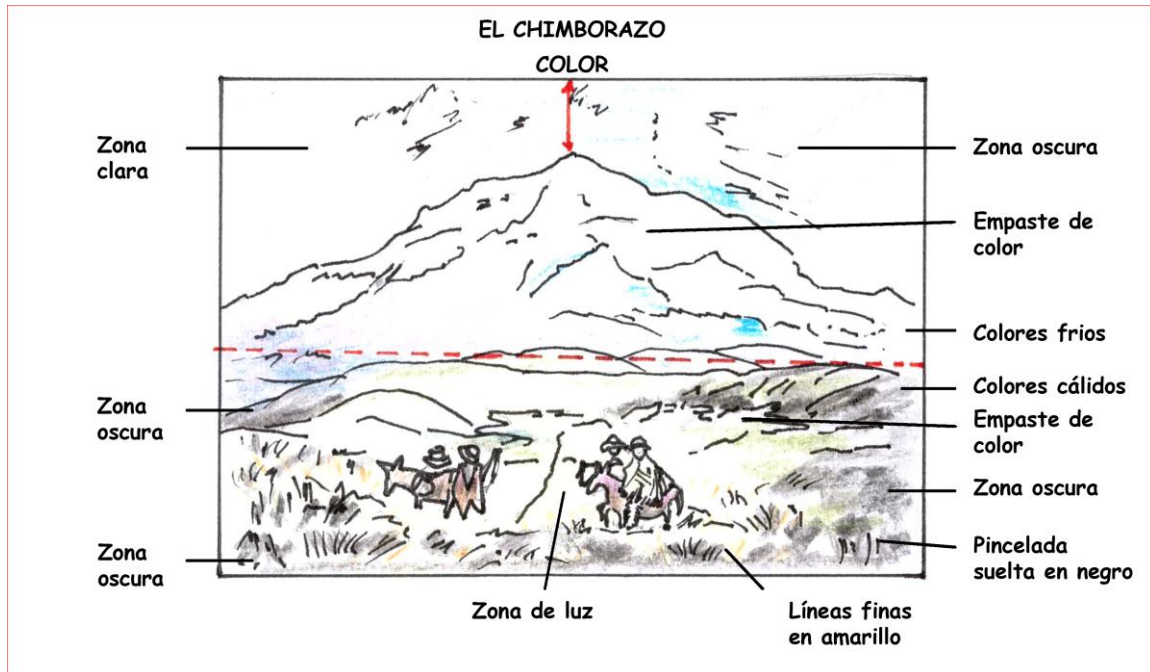
Si bien el Chimborazo es el elemento principal de la obra por el tamaño que ocupa dentro de la composición, su magnitud lo convierte en un objeto tremendamente estático y pesado, pero Pinto resuelve este problema confiriendo mucho dinamismo y luces por medio del empaste de color, lo que provoca que toda la obra sea muy dinámica: el juego de luces y contrastes en la llanura, la dinámica visual de los jinetes que están en movimiento, etc., hacen que el conjunto sea tremendamente dinámico y muy atrayente para nuestra vista.

4.12.3.2. ANÁLISIS DEL COLOR.

En lo referente al color, Pinto resolvió la parte inferior de la obra con colores cálidos, a saber, recurrió a líneas de color amarillo para dotar de movimiento a los pajonales; además contrastó con la parte superior en la que utilizó colores fríos. En el sector del cielo por ejemplo, el artista realizó dos zonas de contraste, la parte derecha que pintó con colores fríos, que van desde el celeste al gris muy oscuro, y la parte izquierda representada con tonos más cálidos y blancos. Finalmente, como tono anecdótico de color matizó al jinete de la izquierda con un poncho rojo.

Es muy interesante ver como Pinto maneja los diferentes tonos porque en el caso del blanco le otorga diferentes variedades, dependiendo del lugar en el cual lo ubica, si bien se trata de la montaña, del cielo o de otros montículos pequeños. Lo mismo sucede con el azul que discurre de una variedad de azules oscuros a

celestes claros; al igual que con el verde, que va de verde claro, prácticamente amarillo, hasta un verde oscuro, sugiriendo variedad en la vegetación o en el lugar que se coloca.



El artista utilizó pinceladas muy sueltas y en algunas partes muy marcadas, con la finalidad de realzar el dinamismo de la pintura, como en las nubes en que la pincelada es la principal protagonista. Se advierte también claramente los empastes de blanco en las nieves de la montaña.

También hay una óptima utilización del contraste de la luz. En el redondeado de las colinas podemos notar la representación del claro-oscuro. En el primer plano donde se encuentran los jinetes, se pintó con colores cálidos y brillantes; esta zona tiene profusa iluminación y está rodeada por zonas oscuras laterales para realzar el contraste de luz.

4.12.3.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.

En esta obra Pinto representa al gran coloso nevado prácticamente despejado, la montaña se muestra majestuosa ante nuestros ojos y nos dota de la idea de amplitud, grandeza y vastedad, evidentes características de la sublimidad. Los personajes que van a caballo sirven para dar la escala visual, sugiriendo la idea

de lo colosal de la montaña; además se contraponen como formas anecdóticas para mostrar la presencia humana delante de la infinitud y sublimidad del nevado y de la naturaleza. Además los personajes no definen rasgos en el rostro como recomendaba Gilpin, a excepción del primero que según criterio de Gallegos⁴⁵⁷ es un autorretrato de Joaquín Pinto, vestido de zamarro, poncho y sombrero, lo que es muy probable, porque de los cuatro jinetes es al único en el que se toma la molestia de definir ciertas facciones, entre ellas: está barbado, de cierta edad, porque se nota su cabello y barba canoso, coincidiendo su fisonomía con otros autorretratos. Él al igual que su compañero, presentan el rostro hacia el espectador; adicionalmente el personaje a pie, parece que lleva un arpa y ciertos bultos sobre el burro, siendo todos estos elementos pintorescos.

Otro componente interesante es la vegetación del primer plano, que presenta gran variedad en su movimiento, nada se muestra estático ya que todos están en perpendicular, en curvas, entreteniéndose la vista al ver cada detalle de la hierba, dotando de novedad. Lo mismo sucede al inicio de las elevaciones montañosas en donde por medio de toques de blanco y verde, creó una gran diversidad de detalles como rocas, hierba, irregularidades, sombras que también entretienen la vista, por lo que también es pintoresco.


Otra fuente de deleite es pensar en el sonido del viento entre los pajonales, el frío del páramo, que se deduce, por tanto el tipo de vegetación como por los ponchos que llevan los personajes representados o por el blanco de la nieve que se observa en la montaña y que está muy cerca de ellos.

Los personajes a caballo son cuatro y se dirigen hacia la izquierda, despertando nuestra imaginación con preguntas como: ¿a dónde se dirigen?, ¿qué llevan y cómo será el sitio a dónde lleguen?, entre otras fantasías e inquietudes que se desprende de nuestra imaginación.

⁴⁵⁷ Gallegos; Merlo, op. cit. (N° 69)

4.13. INMEDIACIONES DE CUENCA. (9-06-1903)

4.13.1. FICHA TÉCNICA

FICHA BÁSICA DE CATALOGACIÓN		PAISAJES DE JOAQUÍN PINTO	
Colección:	Casa de la Cultura Ecuatoriana	Código	03-12-08-1268-1
Identificación de la Obra		Dimensiones:	
Título	Inmediaciones de Cuenca	al ob (cm)	23
Autor	Joaquín Pinto	an ob (cm)	30
SopORTE	Cartulina	al m (cm)	40,4
Técnica	Acuarela	an m (cm)	47,2
Siglo/Año	1903	Fotografía	
Descripción			
Formato rectangular horizontal, predominio en la obra de tonos verdes, grises, marrones y azules. Pintura formada por tres planos, el primero en la parte inferior muestra una población con casas bajas con techos ocre entre árboles verdosos verticales en toques insinuados, al lado derecho unas techumbres mucho más cercanas y largas que las anteriores, en tonos cafés. En el segundo plano elevaciones montañosas que cierran a todo lo ancho la vista, de diferentes alturas y formas en tonos verdes, amarillos y ocre, que otorgan perspectiva con su ubicación de menor a mayor, con un sector a la derecha en sombras. En último plano a lo lejos, las cimas de las montañas se funden con el cielo en tonos celestes, mostrando nubes blanquecinas de formas irregulares, el espacio etéreo ocupa la mitad superior de la obra.		Estado de Integridad	Estado de Conservación
		Completo	Bueno
		Observaciones conservación: Manchas de agua, manchas cafés, sucios, deyecciones.	
		Forma Obtención: Compra	Año: 1938
		Propietario anterior: Alfredo Flores y Caamaño	
		Inscripción: Martes 9 de Junio de 1903. // Guillashaha parroquia de Turi, contramuro a 3 leguas del histórico Tarqui (Sur fijo) Carácter de las colinas de las inmediaciones de Cuenca	
		Observaciones:	
Realizó:	Verónica Muñoz R.	Fecha realizó	30/05/2003
		Actualización:	12/07/2015

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.13.2. ANTECEDENTES

La inscripción de la obra indica que la imagen fue realizada en el sector de Turi, en las cercanías de la población donde se dio la célebre batalla de Tarquí, enfrentamiento armado de amplia trascendencia histórica nacional, razón por la cual el artista debe detallar también este tema en la inscripción.

Inicialmente la investigadora asumió que esta pintura se realizó al natural por la variedad de elementos que presenta, por su ágil y rápido trazo que deja desdibujadas las formas y que busca inmediatez. Otro aspecto que se consideró, es el título de la obra, que menciona un sitio ubicado en la provincia del Azuay, en las cercanías de Cuenca, ciudad en la que el artista permaneció dirigiendo la Escuela de Pintura desde enero de 1903 hasta enero del siguiente año, coincidiendo la fecha de la obra con su período de estancia, hipótesis que se respaldó con la presencia de la fotografía inferior tomada en Cuenca, en la cual se distingue a Pinto sentado entre matorrales con algunos de sus alumnos observando la naturaleza y obteniendo apuntes en exteriores



Imagen.- Pinto enseñando a sus alumnos. Colección del Ministerio de Cultura

Fuente.- Kennedy (coord.), op. cit. (p. 250)

Dos bocetos a lápiz con cierta similitud de detalles con la imagen se localizaron en la colección del Museo Nacional, los que nos confirmaron que el modelo se lo plasmó “*al natural*”, pero que a la vez posiblemente la acuarela no la hizo in situ, o si la pintó en el lugar, realizó previamente dibujos a lápiz para analizar la composición final. Sea cual fuere la cuestión, en esta etapa el pintor ya era un

hombre sexagenario, consagrado en el campo pictórico y hábil acuarelista como se puede observar en el manejo de la técnica y la aplicación del color.



Imagen. - Paisaje, Colección del Museo del Ministerio de Cultura (cód. 14-12-77)

Fuente. - Fotografía de Verónica Muñoz



Imagen. - Paisaje, Colección del Museo del Ministerio de Cultura (cód. 73b-12-77)

Fuente. - Fotografía de Verónica Muñoz

4.13.3 ANÁLISIS ARTÍSTICO.

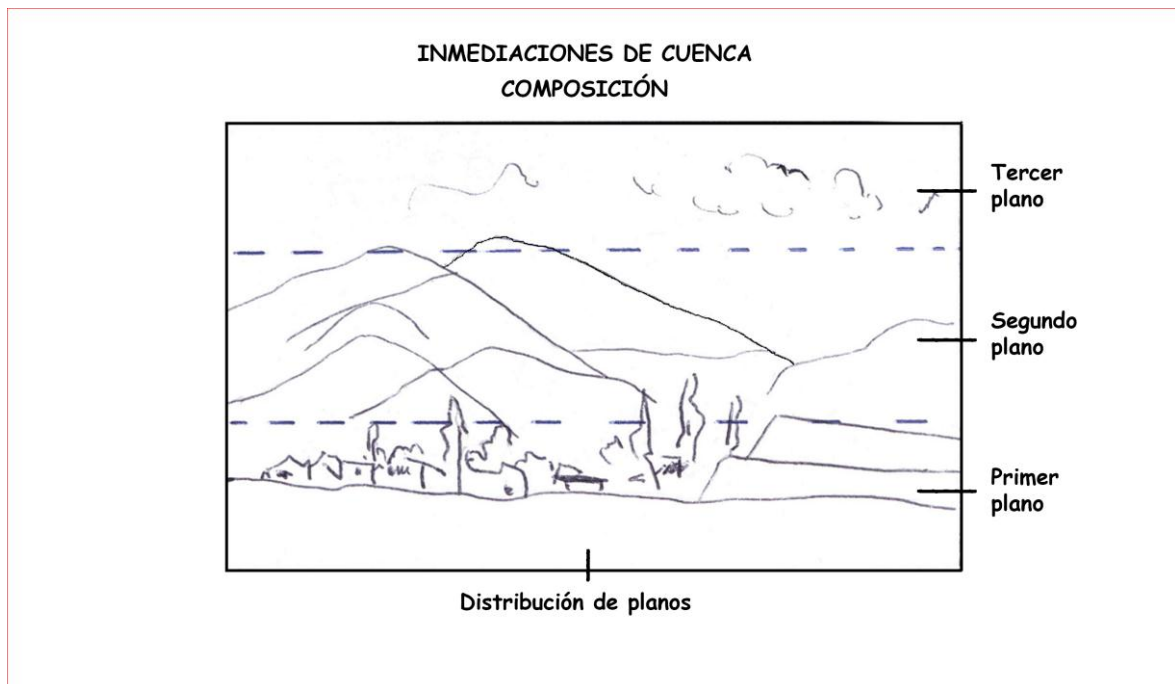


ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.13.3.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.

Analizando la pintura, se denota en la escena lo interesante de la composición, en donde el artista elige proporcionar el peso visual de las grandes masas montañosas al lado izquierdo, dándole tonos claros, que se equilibran con la montaña de menor tamaño a la derecha, de colores oscuros. Se complementa el peso visual, con los techos del primer plano de gran tamaño y colores cálidos.

La obra está dividida en tres segmentos: en el inferior sobresalen las casas con árboles, en el segundo se observa una cadena de montañas y en el tercero el cielo.



En este sentido, consigue un adecuado trabajo de profundidad mediante la aplicación de un primer plano iluminado y cromáticamente más acentuado con elementos continuos verticales, los árboles, que aligeran el peso de las masas montañosas oscuras y las figuras horizontales. Conforme se aleja la vista del espectador, los objetos parecen achicarse; al retroceder el espacio, se pierde el detalle y se suavizan los contornos, los colores se enfrían y disminuyen los contrastes de los valores cromáticos.

En la profundidad se trata el primer plano y el fondo como finales opuestos de una escala, por ejemplo, de acuerdo con el principio mencionado según el cual el detalle se pierde conforme retrocede el espacio, el fondo está al final de la escala, donde casi no hay detalles, las nubes son muy tenues, el plano intermedio es la transición de los dos y las últimas montañas se difuminan con el cielo, siendo en el primer plano donde sobresalen los detalles del pueblito por el empleo de los colores más cálidos.

La tensión de las líneas diagonales paralelas de las montañas de la izquierda y el centro, se equilibran con sus correspondientes en sentido contrario, también en diagonales paralelas.

El juego visual de la composición dirige nuestra mirada a la claridad de la izquierda y nos invita con las diagonales de las montañas a recorrer los detalles del pueblo, de esta forma nos remite a la derecha, a la masa montañosa azulada, al cielo y a los tejados del primer plano, cuya horizontal nos conecta nuevamente con el inicio de la pequeña montaña central y empieza nuevamente el recorrido por la obra, con lo que crea una observación cíclica. Por la parte superior derecha, también el tono del cielo nos regresa a la tenue degradación de las montañas de la izquierda.

4.13.3.2. ANÁLISIS DEL COLOR.

En la técnica, como se mencionó, hay un magistral empleo de la acuarela, si se considera que para su ejecución requiere de manchas de color rápidas y precisas, con su incapacidad de borrar y corregir; existe una extraordinaria representación de las quebradas en las montañas, y los grises dan la atmósfera de tranquilidad en el paisaje, donde la aldea se ubica protegida por las montañas.

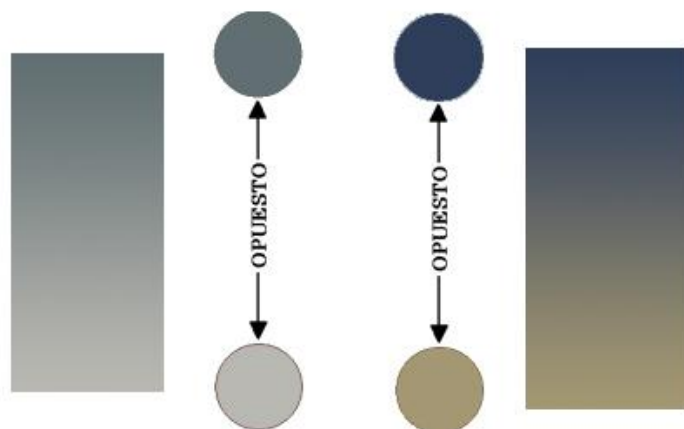
La obra se realiza casi completamente en tonos grises celestes, y solo en el primer plano coloca colores cálidos. Es interesante ver el tratamiento de la luz, que es la que da vida a los cuatro pliegues o rugosidades de las montañas; así, vemos que la luz del sol viene del lado derecho, iluminando a los montes y a los elementos del pueblo. A la derecha de la obra hay una zona más oscura, producto

de la sombra que confiere la altura y profundidad de la montaña, mientras que en el lado izquierdo se ve la explosión de luz con las montañas brillantes.



En el primer plano también encontramos contrastes aún más marcados entre la luz y la sombra, que aumenta hacia el lado izquierdo. En este caso, el artista se vale de tonos cálidos como el verde claro y el rojo para acentuar el contraste con las sombras negras, el color en el fondo prácticamente se difumina con el cielo, lo que elimina los contornos y crea un ambiente efímero y fugaz, donde se adivina la humedad del ambiente principalmente hacia la derecha.

Ejemplos de variedades de grises usados en la obra



Pinto para preparar el gris no se limita a mezclar el blanco con una cantidad variable de negro de acuerdo a la tradición, él mezcla un color puro, en este caso el azul, con distintas cantidades de un color opuesto, a saber en este paisaje el blanco, con lo que obtiene variedades, tanto en grises cálidos y fríos.

En esta pintura el artista demostró claramente como pintar y dominar una paleta limitada; esto le permitió de hecho, abarcar un sin fin de posibilidades para conseguir y dominar armonías cromáticas con mucha más facilidad, porque empleó colores relacionados entre sí, con lo que consiguió el mayor provecho de la pauta de valores y de sus contrastes. Es también de magistral trabajo el detalle del manejo del cielo, con nubes insinuadas, plagadas de contornos fantásticos, donde se adivina la humedad del ambiente y el leve baño del sol que recorre la escena.

Se debe ponderar la maestría de Pinto ya que a todo este manejo genial del uso cromático y del dominio de la acuarela, el artista debía aumentar su concentración en la aplicación de los detalles y así poder trabajar con precisión obras de pequeñas dimensiones.

4.13.3.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.

La obra se enmarca dentro de la categoría estética de lo pintoresco debido a la variedad de los detalles en que el espectador se complace, observando los diferentes aspectos que se encuentran en el primer plano con los violentos contrastes de luz y sombra de los árboles, la variedad de verdes en ellos, el juego de colores de los techos de las casas, en donde la vista se va recreando y excitando a la imaginación con diferentes formas insinuadas pero no completamente definidas, donde se pone en evidencia la creatividad del artista, tamizando la imagen percibida al natural con el poder de su imaginación.

En el segundo plano se pueden observar una gran variedad de rugosidades de las líneas sinuosas de las quebradas, sombras, declives, quebraduras de caminos, etc., que dan volumen a las montañas y ayudan, al igual que la variedad cromática, a la perspectiva, con lo que se cumplen los diferentes postulados de las causas que provocan lo placentero en Addison, es decir una obra pintoresca

que se adecúa con la idea de que “*la novedad causa una sorpresa agradable*”. La singularidad que se observa en cada uno de los árboles, en las formas que se dibujan en las montañas y en las nubes, agitan nuestra mente con nuevas ideas, tal como Gilpin afirmaba, lo que provoca que nuestra imaginación vague por sus contorno, sin dejar que la atención se fatigue al detenerse demasiado tiempo en un objeto.


Una de las claras cualidades pintorescas que se evidencia, es la presencia de las rugosidades o *roughness* que consiguen contrastes tanto en sombras como en variedad de líneas, en movimiento, etc. y cosa similar sucede en el trabajo del “*a lo lejos*” en el lado derecho, en el cual el suave baño de la luz en la difusa montaña nos ofrece un espacio de contemplación mística, que nos conecta con la idea espiritual de un ente superior, de este modo nos remite al sistema de asociación de ideas, en el que una misma imagen tiene doble efecto, a saber, el primero el reconocimiento de un paisaje y el segundo la idea mística y espiritual.

Nuestra curiosidad también se aviva con pequeños detalles; así, entre los árboles y el techo de la derecha se sugiere una torre, la que materializa al dejar el espacio en blanco, sin color, esto indica nuevamente su maestría en el manejo de la acuarela, de esta forma provoca la inquietud de si es o no una iglesia, o de que otro tipo de construcción se trata, como consecuencia se concreta la aplicación de la estética empirista en esta obra al “*excitar nuestra imaginación*”.

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.14. LAGUNA CON EMBARCACIÓN. (1903)

4.14.1. FICHA TÉCNICA.

FICHA BÁSICA DE CATALOGACIÓN		PAISAJES DE JOAQUÍN PINTO	
Colección:	Casa de la Cultura Ecuatoriana	Código	03-12-08-1331-1
Identificación de la Obra		Dimensiones:	
Título	Laguna con Embarcación	al ob (cm)	<input type="text"/>
Autor	Joaquín Pinto	an ob (cm)	<input type="text"/>
Soporte	Papel	al m (cm)	<input type="text"/>
Técnica	Acuarela	an m (cm)	<input type="text"/>
Siglo/Año	1903	Fotografía	
Descripción		Estado de Integridad	
<p>Formato rectangular horizontal. Obra compuesta por tres planos, el primero en la parte inferior de la obra, muestra una amplia masa acuosa azul con toques blancos, con un barco a vapor que se ubica al centro izquierdo, navegando en diagonal hacia la esquina inferior de la pintura; hacia el segundo plano el agua cambia de color a tonos blanquecinos. En el segundo plano masas montañosas que recorren de derecha a izquierda, disminuyendo el tamaño para dar un efecto perspectivo, la más grande a la derecha que destaca por sus tonos verdes claros y oscuros intercalada con tonos cremas, hasta la última montaña en tonos blancos con toques celestes. El tercio superior de la obra se completa con un cielo nuboso, con espacios blancos con leves toques celestes.</p>		Completo	
		Estado de Conservación	
		Bueno	
		Observaciones conservación:	
		Manchas de agua y salpicados, sucio	
		Forma Obtención:	Compra
		Año:	1938
		Propietario anterior: Alfredo Flores y Caamaño	
		Inscripción:	
		<input type="text"/>	
		Observaciones:	
		<input type="text"/>	
Realizó:	Verónica Muñoz R.	Fecha realizó	30/05/2003
		Actualización:	<input type="text"/>

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

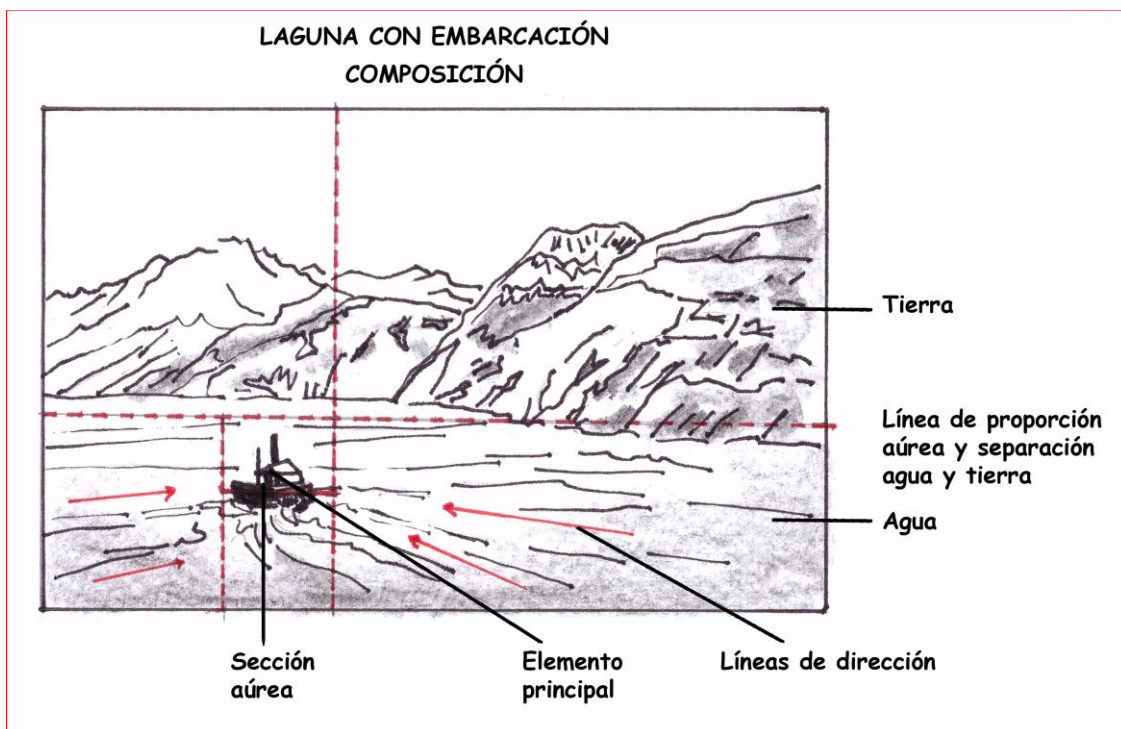
4.14.2. ANÁLISIS ARTÍSTICO.



ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.14.2.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.

En esta obra se utiliza la proporción áurea para la composición ya que si se aplica este concepto en la pintura, la embarcación que navega por la laguna está en la sección dorada, esto indica que es la figura principal. También es evidente que Pinto utilizó la primera línea de la proporción aurea como una especie de línea de horizonte que divide el paisaje en las secciones de la tierra y del agua, con la finalidad de crear líneas de tensión compositivas.



El recorrido visual que Pinto plantea es muy interesante; la atención se inicia en las líneas visuales de las estelas del agua que deja la embarcación a su paso, y que confluyen en ella, lo que resalta el hecho de que es el principal elemento de la composición. La mirada luego nos invita al silencio, a recorrer el gran espacio que circunda la embarcación, y luego a recorrer la inmensidad de las montañas, iniciando aquel de derecha a izquierda. El artista nos incita a pasear por el paisaje como si fuéramos uno más de los pasajeros de la nave. Es un paisaje tranquilo, que nos exhorta a la meditación y contemplación de la naturaleza.

En cuanto al movimiento, es una obra muy activa. Hay un juego de contrapesos y direcciones en todas las líneas dispuestas, tanto en la zona del mar como en las

montañas y en el cielo. Todo se mueve gracias a la cromática, que tiene variedad y un sinfín de matices, y a las irregularidades de las formas, incluso las montañas que aparentemente son figuras estáticas y con evidente masa son dinámicas.

La pintura está bañada por una luz regular, posiblemente matutina; el espectador está a la altura del barco por lo que las montañas se emplazan en contrapicado, lo que las vuelve imponentes. Para compensar el peso visual de la gran masa montañosa que coloca a la derecha, Pinto ubica pequeños montículos y nevados a la izquierda que, sumadas al barco y al color del sector, otorgan equilibrio a la obra.

Las diversas montañas, pese a que están emplazadas en el mismo plano, también tienen un efecto perspectivo. Una primera gran masa montañosa al lado derecho, otra de menores dimensiones que está en el centro hacia la izquierda y que tiene las mismas tonalidades de verde, y otra cadena montañosa menor que confluye con otros picos nevados. En el último punto de visión a la izquierda, otras elevaciones fantasmales presentan el “a lo lejos” con picachos blancos nevados.

4.14.2.2. ANÁLISIS DEL COLOR.

Pinto, utiliza en esta obra la técnica de la témpera que, a saber, por su característica opaca le permite aplicar tonalidades claras sobre una oscura, incluyendo el color blanco lo que en la pintura se aprecia muy claramente, en especial en algunos reflejos del agua y en las nieves de las montañas del plano del fondo. En el cielo es más notorio que el blanco no es producto de la transparencia del papel, sino de pigmento.



Una precaución que se realiza al pintar con témperas, es la de aplicar el color en capas crecientes; con otras palabras, la capa inferior debe ser más aguada que la que le sigue y cada una debe ser más espesa que la anterior, evitándose así, que se fusionen las capas en lugar de intercalarse. Pinto domina éste procedimiento técnico, lo que es visible en los sectores más complejos que son los de mayor contraste tonal por las sombras, rugosidades y detalles, como en las montañas de la derecha y el centro y en el agua ubicada en el tercio inferior.

En la composición cromática se distingue que varía entre el azul, los tonos grisáceos del verde y el blanco, con los que resuelve toda la pintura al aplicar los diferentes tonos de estos colores, los que conjuga a lo largo de la obra para dar sombras, claridades, oquedades e irregularidades. Estas tonalidades podrían hacer lúgubre el producto final, pero el artista lo resuelve al aplicar un sinfín de matices dentro de un mismo color, incluso dentro del blanco de las nubes y en las montañas del fondo, combina con los matices del blanco al mezclar pequeñas cantidades de rosado, celeste y violeta.

Todo es lúdico, en este juego de tonalidades que nos invita a que miremos el dinamismo y la vida que fluye alrededor, lo que nos recuerda que una de las leyes de la naturaleza es que lo que único que es perenne es el cambio.

4.14.2.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.

Si se excluye temporalmente la embarcación de la composición, este es un paisaje completamente sublime, porque muestra la grandeza, asombro y vastedad de las grandes elevaciones montañosas que cierran la vista en el último plano, del gran espejo acuoso con sus aguas profundas, azules y misteriosas, y del cielo con sus turbulentas nubes.

En las montañas más cercanas, gracias a la variedad de tonos que se contraponen (verdes claro - verde oscuro) crean “*luz capturada*”; esta se muestra ante nosotros como rugosidades, oquedades y quebradas. Las montañas del “*a lo lejos*” a la izquierda, son también inhóspitas, nevadas y prácticamente sin color, lo que provoca en nosotros inquietud, sorpresa y terror, ante la duda de los peligros y misterios que existen en ese lugar desolado y tenebroso, lo que recordando a Gilpin, excita nuestra imaginación obteniendo más placer.

Nuestra mente también se aterra ante la idea del peligro y la dificultad, ya que las montañas no presentan un puerto o zona donde el barco pueda atracar, o si el barco naufraga, no existe un sitio en que los pasajeros se puedan refugiar. De igual modo, subir o escalar las laderas es casi imposible, sus paredes son prácticamente verticales, por lo que el agua y la tierra en este paisaje son inhóspitos, reinando una naturaleza completamente salvaje.

El paisaje tiene una luz uniforme pero reina la tristeza y la melancolía, principalmente por el tono azul que domina el agua. Sobre las montañas se impone lo sublime, ya que el silbido del viento debe golpear con fuerza entre las oquedades, y el frío se incrementa en los nevados aumentando la zozobra.

El barco es el único elemento civilizador y que da la escala humana ante la grandeza y magnificencia de la naturaleza; es además un objeto pintoresco por la gran cantidad de detalles con los que está realizado, por lo que la vista se entretiene al contemplarlo, al igual que a las líneas del agua que indican su direccionalidad. El sonido del motor debe jugar con el del agua que golpea en la embarcación, lo que rompe con lo sublime del lugar.

4.15. LA NARIZ DEL DIABLO. (3-09-1903)

4.15.1. FICHA TÉCNICA.

FICHA BÁSICA DE CATALOGACIÓN		PAISAJES DE JOAQUÍN PINTO	
Colección:	Casa de la Cultura Ecuatoriana	Código	03-12-08-0385-1
Identificación de la Obra		Dimensiones:	
Título	Nariz del Diablo	al ob (cm)	23
Autor	Joaquín Pinto	an ob (cm)	33
Marco		al m (cm)	35,4
Soporte	Tela	an m (cm)	41,2
Técnica	Óleo	Fotografía	
Siglo/Año	1903		
Descripción		Estado de Integridad	
<p>Formato rectangular horizontal de paisaje montañoso. En el centro de la obra montaña cónica levemente desplazada hacia el lado derecho, ésta ocupa el ochenta por ciento del espacio de la pintura llegando al borde superior; a la izquierda, un río sinuoso se inicia en el primer plano y bordeando la base del coloso montañoso se dirige al tercer plano, en el mismo sector también se observa el inicio de las líneas del ferrocarril. En el centro comienza un camino zigzagante que asciende la montaña hasta la mitad, a sus lados crece vegetación verde rojiza, junto a la cual se desprende arena de la montaña. En el centro horizontal de la montaña y en dirección derecha, formas rugosas descienden hasta el sector en que se ve una gran precipitación de arena; del medio hacia arriba, las vías del tren en leve diagonal ascendente, cortan la montaña con dos paralelas; el cono de la montaña se corona con vegetación verdosa. Al lado derecha se observa un primer plano con el segmento diagonal de la montaña verde rojizo; al lado izquierdo se inicia en la parte inferior en el borde del río la ladera de otra montaña verde amarillenta. A lo lejos en la mitad superior izquierda se distingue una última elevación montañosa entre las ya descritas, que se funde con el cielo celeste, con nubes blanquecinas pronunciadas que bordean todo el conjunto montañoso.</p>		Completo	
		Estado de Conservación	
		Bueno	
		Observaciones conservación:	
		Forma Obtención: Compra Año: 1938	
		Propietario anterior: Alfredo Flores y Caamaño	
		Inscripción:	
		Jueves 3 de septiembre (...) 1903	
		Observaciones:	
Realizó:	Verónica Muñoz	Fecha realizó	30/05/2003
		Actualización:	12/07/2015

4.15.2. ANTECEDENTES

Obra que inicialmente se pensó sin fecha, datándose entre 1901, posible año de la fotografía en blanco y negro de la que es una fiel copia, y 1906 fecha de la muerte de Pintor. Ya desmontada la pintura y retirado el paspartú está fechada en 1903.

La llegada del ferrocarril, fue uno de los sucesos de mayor trascendencia en el fin de siglo; no solo llevó al país a la modernidad, sino que cambió radicalmente la manera de vida y mentalidad de la población en general. Se inició su construcción a fines de 1872 en la segunda presidencia del conservador Gabriel García Moreno,⁴⁵⁸ quien emplazó 95 Km. finalizando e inaugurando la obra el Presidente de corte liberal general Eloy Alfaro en 1908,⁴⁵⁹ gracias a lo cual se pudo unir por primera vez la costa con la sierra.

“*La Nariz del Diablo*” es una montaña cónica compuesta por una formación rocosa, se ubica en la provincia del Chimborazo en el Ecuador a 2346 m.s.n.m. y alcanza una altura de 1900 mts. Se localiza en el tramo entre Alausí y Pistishi y es la sección más impresionante del recorrido; recibió su nombre por la dificultad de su construcción, de su pendiente y por las maniobras que el tren debe ejecutar para superar a la elevación montañosa. Constituye parte del recorrido de la vía férrea que conectó inicialmente Duran con Alausí,⁴⁶⁰ su obra constructiva se finalizó en 1901. (p. 129)

⁴⁵⁸ Vera, María [ed.]. 2008 El camino de Hierro. Cien años de la llegada del ferrocarril a Quito. FONSAL. Biblioteca básica de Quito N° 20. (p. 120)

⁴⁵⁹ Ibíd. (p. 13)

⁴⁶⁰ La conexión actual de la Nariz del Diablo con Riobamba se finalizó en 1926. (p. 129)

Apreciación de las similitudes con la fotografía que debió usar de modelo



Imagen.- Colección de los museos de la CCE

Fuente.- Fotografía de Verónica Muñoz



Imagen.- Fotografía de Autor Desconocido 1901

Fuente.- Fototeca del Ministerio de Cultura

Sighald Muller realizó en su mayoría el diseño de la línea férrea, quien calificó al proyecto como *“El ferrocarril más difícil del mundo”*. (p. 126) Fue construido por el norteamericano Archer Harman e intervinieron trabajadores indígenas, negros y jamaquinos, contratados estos últimos para reforzar la construcción de este tramo (p. 226) debido a que el río Chanchán arrasaba continuamente las bases y el pavimento cimentado.

En la construcción de este tramo, como en muchas de las áreas difíciles de la vía, murieron gran cantidad de obreros:

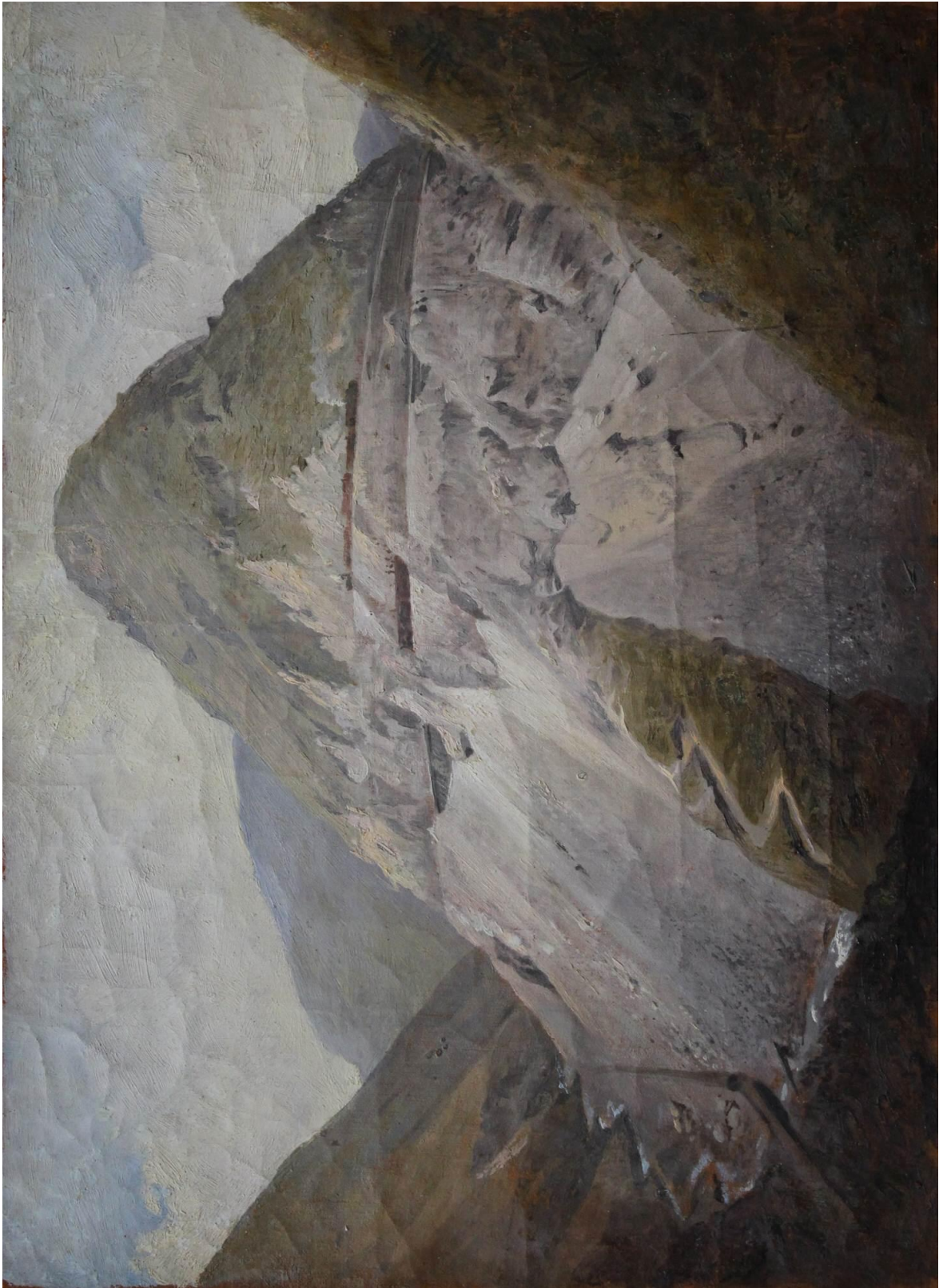
“(...) costó muchas vidas. Los trabajadores contratados sufrieron enfermedades desconocidas, mordeduras de serpientes y graves accidentes”. (p. 226)

El camino del tren va desde la base de la montaña en la esquina inferior izquierda, circunscribiendo en zigzag 800 mts., con pendientes superiores a cuarenta y cinco grados, por lo que el tren tiene que subir, pasar el tramo de la vía de unión, cambiar las vías y en marcha atrás volver a subir, imitando este procedimiento en todos los segmentos en que se divide hasta superar la montaña. (p. 129)

Gracias a esta labor ingenieril se abandonaron los caminos de herradura que era lo único existente hasta ese momento para comunicar Costa y Sierra, y en donde la tasa de mortandad era muy alta, debido a que los cargadores que subían y bajaban la cordillera, sucumbían ante el gran peso que llevaban en sus espaldas, cayendo a los precipicios muchas veces con criollos o extranjeros adinerados, a quienes también llevaban en sillas de espalda.

Es lógico entender por todo lo que se menciona, el suceso extraordinario que constituyó la llegada del ferrocarril a Quito y aún más, la estremecedora visión que representó para los viajeros que iban al puerto principal, Guayaquil, atravesar la temible Nariz del Diablo con su sobrecogedora vista hacia el lado del precipicio por donde bordeaba el tren, por lo que se explica el interés del artista en la escena por lo que la trabaja al óleo.

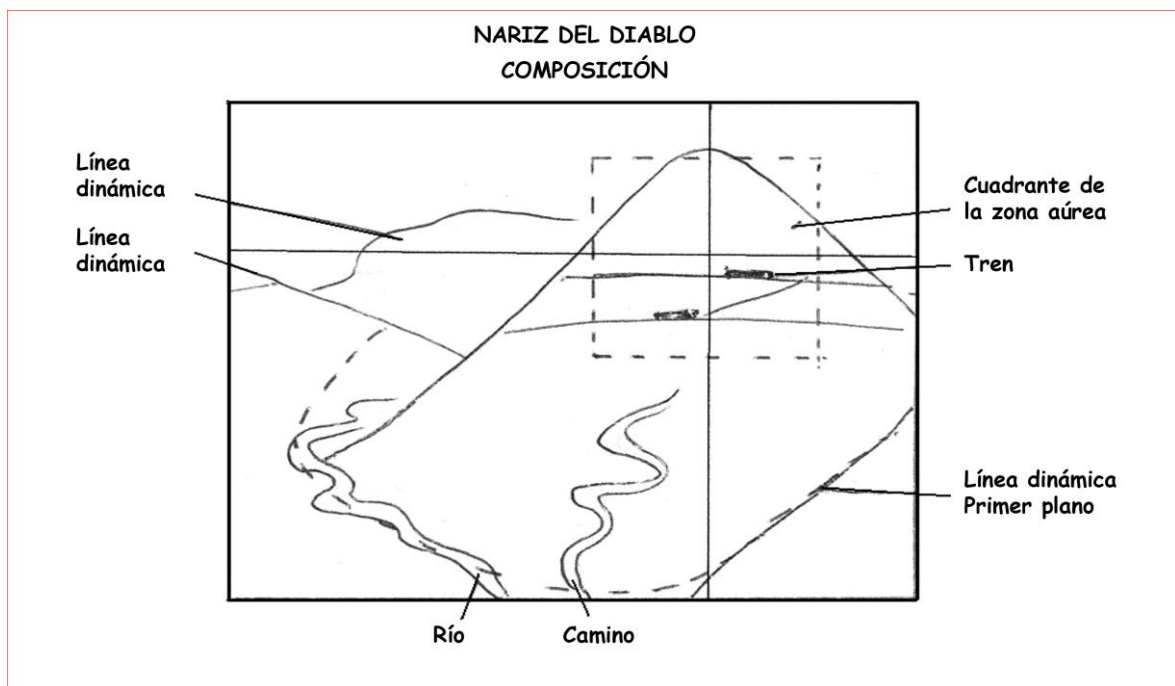
4.15.3 ANÁLISIS ARTÍSTICO.



ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.15.3.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.

En la composición es notoria la habilidad del fotógrafo anónimo, al seleccionar el ángulo de visión con una composición artística magistral. Introduciendo un claro equilibrio de diagonales paralelas, entre la Nariz del Diablo y la montaña del primer plano a la derecha, y en sentido contrario, entre la misma montaña central y la ubicada a la izquierda.



El elemento principal de la obra es la gran masa montañosa cónica que llena todo el espacio físico de la pintura, precisamente para mostrar su majestuosidad. La montaña se ubica a la derecha de la composición porque si estuviera en el centro de la pintura se convertiría en un gran monolito que cansaría la vista; así, al aplicar el recurso del desplazamiento, proporciona vivacidad al objeto. El gran peso del coloso pétreo que ancla la obra, se dinamiza en ascendente con el camino zigzagueante y las líneas de los cortes geológicos que dan estabilidad a la composición.

El tren se vuelve casi imperceptible por la escala de la montaña, pese a esto se encuentra dentro del cuadrante de la zona áurea, enmarcando la monumentalidad de la composición, único detalle de la fotografía modificado por el artista posiblemente con este fin.

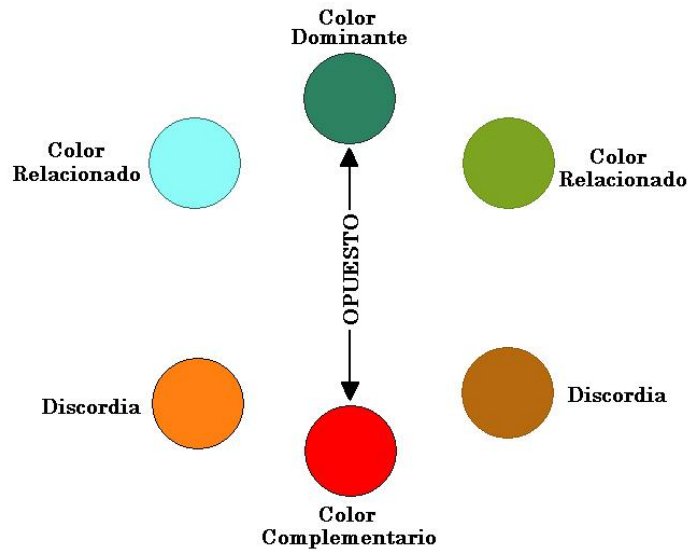
La perspectiva se remarca claramente por el río y las montañas, a la derecha la primera en primer plano, la Nariz del Diablo en el segundo, y a la izquierda la parte visible de mayor dimensión de la otra montaña, con otra más en el a “lo lejos”, conectando el río los dos planos.

Como se mencionó, se debe destacar la habilidad del fotógrafo que realizó la captura fotográfica que venciendo todo tipo de obstáculos físicos y naturales, llegó al lugar idóneo para capturar la composición ideal para la imagen presentada.

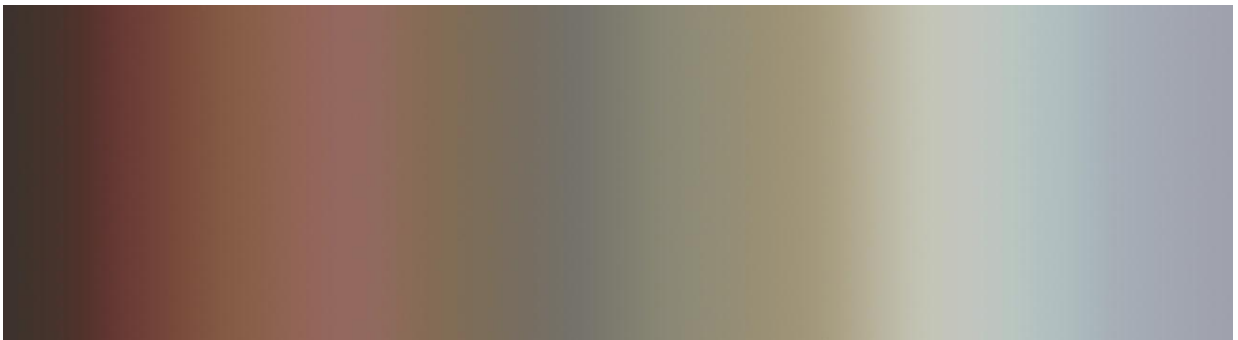
4.15.3.2. ANÁLISIS DEL COLOR.

En este caso, es el trabajo cromático el que muestra la magnífica ejecución de Joaquín Pinto. Toda la coloración viene de su creatividad, los tonos que utiliza son los grises, ya que es una tarde triste y lúgubre por lo que el cielo también es gris; estos colores además transmiten una idea de profundidad y misterio, y un sentimiento místico; para proporcionar brillo a los detalles del río y al tren utiliza los tonos rojos, blancos y celestes, con lo que consigue que no se pierdan en la montaña. Las sombras definen las hendiduras y los abismos.

El color atrae la vista del espectador y es lo primero a lo que se reacciona cuando se observa un cuadro, por lo que su planificación es importante a la hora de plasmar los colores de una pintura para obtener armonía. Pinto lo consigue equilibrando el color verde que es el tono dominante y el más utilizado en el cuadro, con su color opuesto o complementario, en este caso el rojo, pero este lo equilibra cuidadosamente para evitar que el verde sea aburrido, pero sin que llegue a distraer la atención del espectador, como se puede ver aquí, magníficamente ejecutado. Además realza el paisaje con toques de colores discordantes como los ocre y los naranjas los cuales le dan vivacidad a la pintura.



Por lo demás, aplica distintos tonos de verde, como el azul verdoso, el amarillo verdoso, dotándole de variedad sin entrar en contrastes. Sin embargo, un cuadro con solo verdes y colores relacionados con él, aburrirían rápidamente, el espectador por lo que alegra nuevamente los tonos con el rojo y sus discordantes.



Gama Cromática

4.15.3.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.

Estéticamente, la obra se enmarca en la categoría de lo sublime, en donde el hombre, insignificante punto rojizo en medio de la majestuosa montaña, aparece aniquilado ante su grandeza, pese a que su acción modificadora busca dominar a la misma con la evidencia del ferrocarril y del camino zigzagueante que desaparece debido a un derrumbe que se extiende a los lados, con la amenaza de cubrir también las vías del tren en la base de la montaña e, incluso de las vías superiores, se muestra así, una tensión de opuestos en la lucha del hombre con la

naturaleza, la cual al final siempre saldrá victoriosa, aumentando nuestra incertidumbre y terror.

Las *rugosidades* y líneas confusas que invaden todo el espacio, tanto en los sectores de derrumbes como en las formas que describen la vegetación y la montaña, excitan nuestra imaginación, llevándonos a pensar en eminentes peligros.

Esta imagen también se presenta terrible a la vista, reafirmando su sublimidad, por las grandes dimensiones de la montaña (*vastedad, grandeza*, según los postulados de Burke), por los peligros que nos muestra en los derrumbes, y por la desolación que existe alrededor del elemento civilizador, puesto que a excepción del tren todo lo demás es vegetación y montañas de gran tamaño, reafirmando esta idea las dos elevaciones montañosas que se ven en el último plano.

Se aplica a la vez el concepto de los contrarios, que se mencionó en la cromática, pero en este caso en la diferencia de sectores verdes de hierba que significa cultivo-civilización, y los sectores aledaños de tierra áridos, sin vegetación; igualmente da la idea de cultura por la presencia del hombre, versus la naturaleza salvaje e indomable.

El placer que provoca la obra se encuentra también en el eminente peligro, producido por todos los antecedentes planteados al inicio de este estudio, generando en la memoria del espectador la idea de dificultad, al pensar en cómo debieron haber trabajado en la construcción del tren las personas que murieron en su construcción, y la inestabilidad real de la montaña.

Llena de zozobra y ansiedad observar el esfuerzo mecánico que esta máquina debe hacer al ascender por la montaña y atravesarla para volver a bajar. Lo que deben sentir las personas que se encuentran dentro del tren, al filo permanente del precipicio, imagen verosímil y sobrecogedora del temor a lo desconocido, a lo incierto, a lo que puede acontecer.

Máxime en la época en que se pintó la obra, pues hay que pensar que en 1903, todavía era mínima la cantidad de personas que recorrían esa ruta, debido a que la línea completa no estaba terminada, lo que aumenta la expectación; suscita así, en el espectador el sentimiento de “simpatía” con los pasajeros dentro del tren que se trasladan con el riesgo permanente de la muerte, percibiendo las mismas sensaciones que ellos deben tener ante el peligro de su integridad física. El terror nos invade, pero a la vez nos regocijados por la distancia salvífica que nos separa de la amenaza, de estar lejos de todo el espanto que significa la elevación montañosa derrumbándose, en un monstruo metálico de fuego y humo, al borde del precipicio; generándose el *deligh* (deleite horroroso)

Esta visión majestuosa, nos remite a la presencia de un Ser Supremo, un ente superior que creó esta naturaleza sublime, la que presenta elementos salvajes, llena de irregularidades, quebradas y con numerosos contrastes, principalmente cromáticos, dando la parte inferior del río, un aire pintoresco por el movimiento del agua, y los toques rojos que permanentemente bailan a los filos del agua azul.

Otra fuente de *delight* que presenta la imagen, mediante la imaginación, es la que nos sugieren los sonidos que deben percibirse en la escena, incluyendo el sonido del viento por la altura en que se encuentra la elevación, el río que se mueve turbulentamente, las piedras y la arena que cae constantemente en su derrumbe y el del mismo tren que se agita continuo a lo largo de la elevación montañosa, produciendo esta unión una estridencia de sonidos que nuevamente nos hace caer en la idea de grandeza, sublimidad, excitando nuestra imaginación en forma turbulenta.

4.15.3.4. ANÁLISIS COMPARATIVO ESTÉTICO.

A lo largo de la investigación se pensó que la única obra existente basada en la fotografía en blanco y negro era la de Pinto; no obstante y apunto de finalizar el presente estudio, se ubicó en el catálogo de la exposición “*Escenarios para una*

*patria: Paisajismo Ecuatoriano 1850-1930*⁴⁶¹ que el pintor L. Graves, realizó una pintura basada en la misma fotografía, pero que, a diferencia de Pinto que la trabajó en pequeño formato como era su costumbre, Graves pintó el óleo de 144 x 193 cmts., dando mayor espectacularidad a la obra.

Los dos pintores usan el mismo modelo y realizan prácticamente una mimesis exacta de la fotografía. Así mismo, los dos están dentro de la categoría estética de lo sublime, por la magnitud de la montaña y los elementos de terror y peligro extremos de la naturaleza ya comentados. No obstante se observan claras diferencias, a saber, la obra de Pinto es mucho más conservadora en el uso de los extremos, empezando por el tamaño de la obra 23 x 33 cmts. Los perfiles, pliegues y oquedades de las montañas son irregulares en Pinto, pero en Graves, son violentamente más acentuados y amenazantes, las paredes de la montaña en que se observa la formación rocosa, son puntas irregulares e hirientes, incluso el derrumbe que Pinto muestra con un leve pronunciamiento de piedras y tierra que caen, Graves los muestra como una verdadera avalancha de piedras flotantes.

La vegetación en Graves es mucho más reseca, acentuando el amarillo y con la ladera de la montaña del primer plano llena de accidentes visuales: hierba, y en continua variedad, pencos puntiagudos. Incluso el zigzagueante camino que Pinto curva suavemente en sus bordes, en Graves se convierte en algunos tramos en verdaderos ángulos afilados. Finalmente, el magistral estudio de nubes de Pinto, es reemplazado por un beligerante cielo lleno de nubes en continuo movimiento.

⁴⁶¹ Kennedy (coord.) op. cit. (p. 32)

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”



Imagen.– Nariz del Diablo, óleo /tela, 1903.Colección del Museo de Arte Moderno de la CCE.

Fuente.– Fotografía por Verónica Muñoz



Imagen.– Nariz del Diablo, L. Graves, óleo/tela, c. 1900, col. Rossana Vinueza. Guayaquil

Fuente.– Kennedy, Alexandra (coord.) 2008. *Escenarios para una patria. Paisajismo Ecuatoriano 1850 – 1930*, Serie documentos Museo de la Ciudad. N° 12. Imprenta Noción. Quito. (p. 32)

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.16. LA NARIZ DEL DIABLO. (s.f.)

4.16.1. FICHA TÉCNICA.

FICHA BÁSICA DE CATALOGACIÓN		PAISAJES DE JOAQUÍN PINTO	
Colección:	Casa de la Cultura Ecuatoriana	Código	03-12-08-0403-1
Identificación de la Obra		Dimensiones:	
Título	Nariz del Diablo	al ob (cm)	5.1
Autor	Joaquín Pinto	an ob (cm)	6.7
SopORTE	Cartulina	al m (cm)	
Técnica	Óleo	an m (cm)	
Siglo/Año	Siglo XIX	Fotografía	
Descripción			
Formato rectangular horizontal. En el primer plano, líneas horizontales entrecortadas, con tonos ocres y grises, con vegetación abstracta verde a los lados; al centro, las vías del tren curvan en escorzo levemente hacia la izquierda, dando la idea de profundidad, éstas se inician en la parte media de la obra, hacia la izquierda detrás de la vegetación y de una casa cuadrada con techo de cuatro aguas; en la arista que forma la cúspide de la techumbre se abren en "V" dos montañas, con sus masas informes en tonalidades verdes y azules, una para cada lado. En el último plano, en medio de las montañas descritas, una montaña cónica se eleva hasta la parte alta de la pintura; el cielo blanco y celeste con empastes cierra la vista a lo lejos.		Estado de Integridad	Estado de Conservación
		Completo	Bueno
		Observaciones conservación:	
		Forma Obtención: Compra	Año: 1953*
		Propietario anterior: Alfredo Flores y Caamaño*	
		Inscripción:	
		Observaciones:	
Realizó:	Verónica Muñoz	Fecha realizó	30/05/2003
		Actualización:	

4.16.2. ANTECEDENTES

El superar al gran coloso montañoso subiendo parte de la cordillera, requería de una fuerza de motor que imposibilitaba subir todos los vagones, por lo que hacía falta ubicar inmediatamente una estación férrea para dejar en espera los furgones traídos y regresar a subir los faltantes, denominándose a esta acción como doblaje. Alrededor de la estación se fue formando una pequeña población que al suspenderse la actividad del tren, sucumbió con el tiempo.

Las dos imágenes de la carilla anterior nos muestran en la primera, la pintura realizada por Pinto posiblemente al poco tiempo de creada la estación, si es que él la conoció, o recreada por su imaginación de no ser así; la estación que recrea el artista destaca por la simplicidad de la construcción con una pequeña casa con techo de cuatro aguas y vegetación circundante. En la segunda imagen que es una fotografía datada alrededor de 1900, pero que se realizó posiblemente en años posteriores⁴⁶², ya se ven algunas edificaciones diferentes a las de la pintura. Se desconoce si Pinto usó esta fotografía como modelo, pero si no es este el caso, reubica el ángulo de visión para crear una composición agradable.

⁴⁶² No es probable que la fotografía date de 1900, porque el tren finalizó este tramo en 1901 y la estación se construyó varios años después, ubicándose poco a poco otras edificaciones según las necesidades del tránsito ferroviario. Para revisar información sobre la construcción del tren y de las estaciones revisar: Vera. op. cit.

Comparación del encuadre de la pintura con la fotografía del lugar



Imagen. - Colección del Museo de Arte Moderno de la CCE

Fuente. - Fotografía de Verónica Muñoz

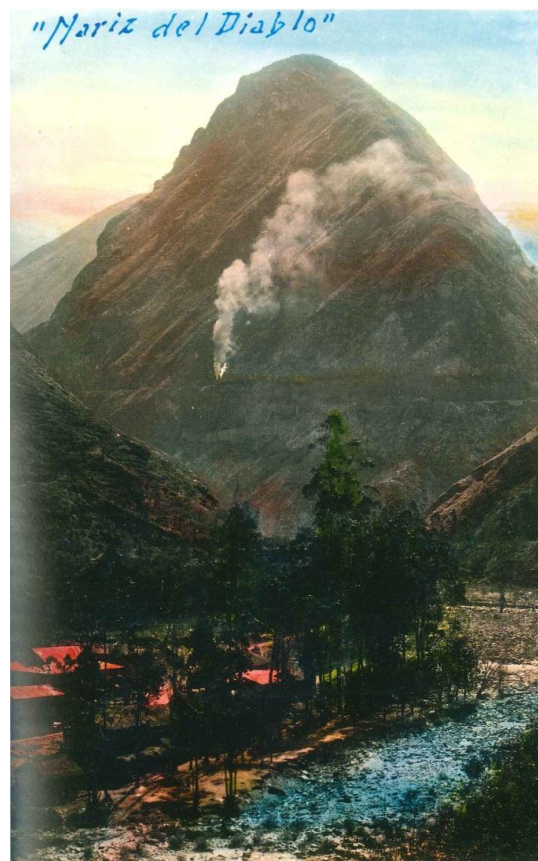
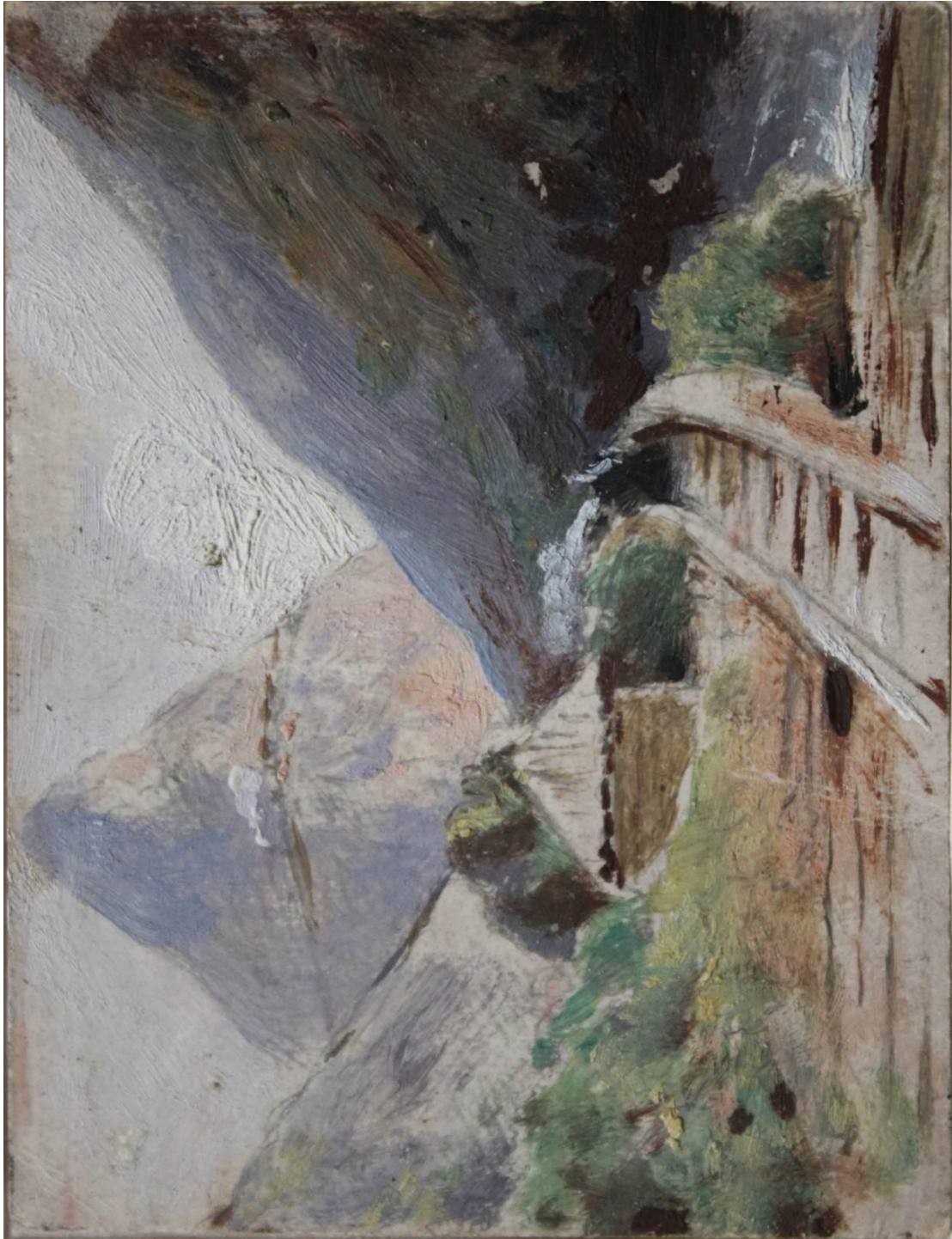


Imagen. - Nariz del Diablo, anónimo, fotografía iluminada, c.1900. Publicada en Hans Meyer, In den Hoch-Anden von Ecuador, 1907. Reposa un original en la Fototeca del Ministerio de Cultura, fondo Jacinto Jijón y Caamaño, Quito

Fuente. - Kennedy (coord.), 2008, op. cit. (p. 32)

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

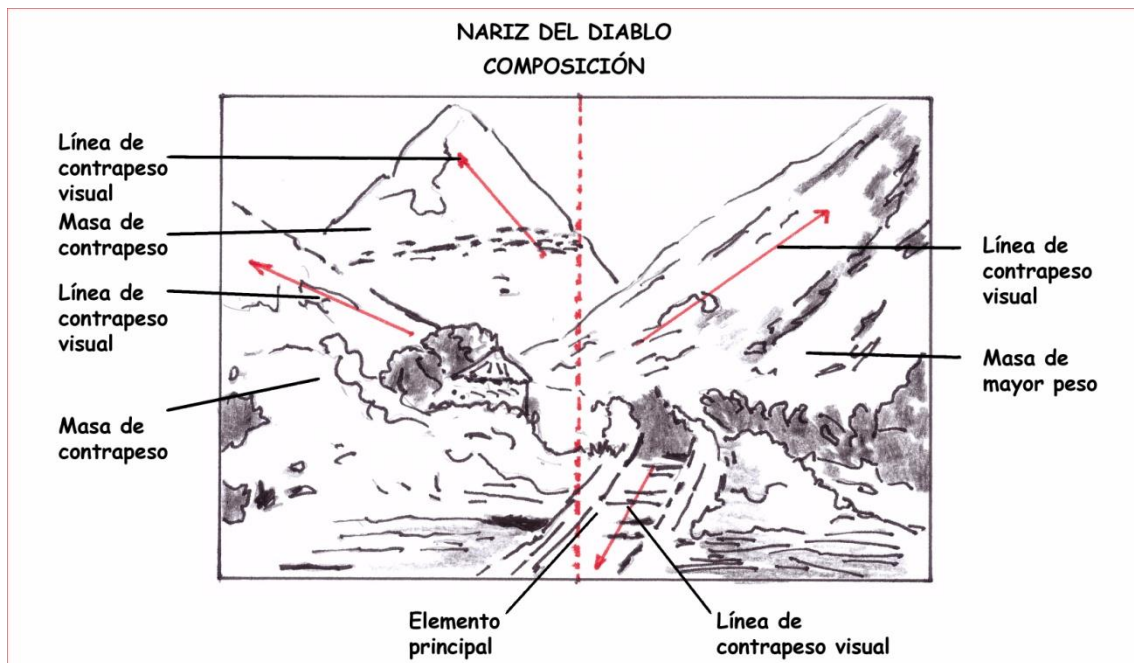
4.16.3 ANÁLISIS ARTÍSTICO.



ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.16.3.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.

Esta obra tiene un punto de vista frontal, el espectador se ubica delante de las vías del tren, por lo que la magnificencia de las montañas que están en contrapicado es mucho más poderosa. Existe también compensación de "pesos visuales", es decir las formas de diferentes tamaños y los colores más o menos llamativos con o sin textura, se contrarrestan y estabilizan mutuamente en base a un eje vertical central. En este caso, si trazamos una línea vertical dividiendo la pintura en dos mitades, vemos que la composición se estructura de acuerdo al peso de las montañas, así, la que está al lado derecho es mucho más grande y pesada, y se compensa con la Nariz del Diablo y la montaña a la izquierda.



En la pintura no se utiliza una composición estática, pues no encontramos elementos rígidos, sino más bien es dinámica, pues las diferentes masas se compensan unas a otras por su posición, su tamaño, su color y su textura. Las montañas laterales compensan las diagonales de sus perfiles con sus paralelas en la Nariz del Diablo, aunque juntas se contraponen. La horizontalidad de los durmientes y las líneas ocres del primer plano, compensan con la horizontalidad de las líneas de la casa y de la línea del tren en la montaña, que se inclina levemente en diagonal ascendente para darle movimiento. También hay equilibrio entre diferentes líneas visuales, la línea del tren que desciende en diagonal en el

primer plano, se contrapone con la línea visual también en diagonal, que sube la montaña del fondo.

4.16.3.2 ANÁLISIS DEL COLOR.

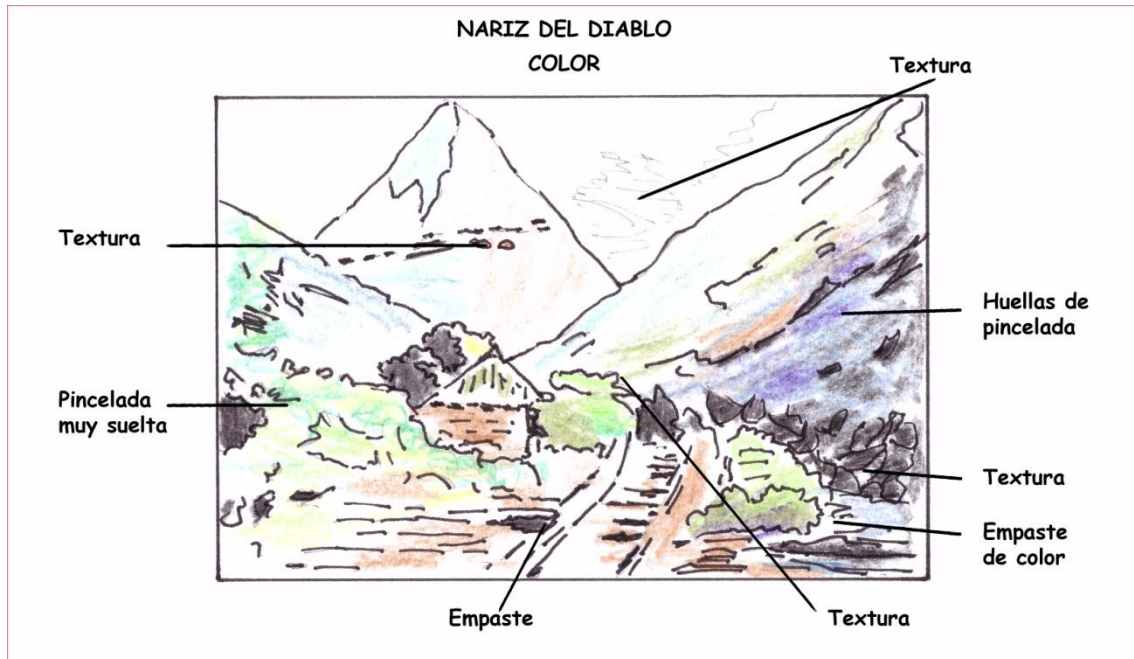
Esta obra de pequeñas dimensiones 5,1 x 6,7 cms., a primera vista parecería inacaba, es decir una especie de boceto o apunte para alguna otra pintura, ya que hay mucha libertad en la pincelada, todo está ejecutado con rapidez. Pero por el momento no se conoce de la existencia de una pintura de mayores dimensiones basada en el óleo estudiado, tal vez por la cercana muerte del artista en 1906.

Por el año de realización, posterior a 1901, podríamos también aventurarnos a pensar en un intento de poner en práctica los nuevos conceptos modernistas del impresionismo, tratando de conseguir una representación del mundo espontánea y directa, en donde prima la importancia de la luz real que emana de la naturaleza, captada en el instante en el que el artista la contempla en un determinado momento del día, logrando este efecto a través del color, y no de la representación exacta de sus formas, ya que la luz tiende a difuminar los contornos. Pero si recordamos que la influencia impresionista llegó al Ecuador entre 1911-1913, etapa en que el pintor francés Paul Bar comienza a enseñar la pintura a “*plain air*” en la Escuela de Bellas Artes de Quito, desistimos de esa idea.

Mi inclinación inicial es creer que se trata de un boceto, pero al aire libre, es decir un apunte al natural, realizado por el autor en la estación de la Nariz del Diablo y que pinta rápidamente por la inmediatez del suceso y lo corto del tiempo disponible para atrapar la escena. Eso no exime considerar que para ésta etapa de la vida de Pinto, él era un artista consumado en el dominio pictórico y, por propio interés y madurez de sus conocimientos artísticos o por alguna noticia leída en los textos y revistas que asiduamente revisaba, pudo querer captar al óleo esa inmediatez, el instante, esa luz cambiante, queriendo atrapar los colores que están sucediendo en ese momento.

En otras obras vemos que Pinto puede trabajar con muchos detalles, pero aquí la intención es otra; al artista no le interesa hacer una fiel representación de la

naturaleza porque elimina los detalles minuciosos y tan sólo sugiere en muchos casos las formas, empleando para ello pinceladas de color, cortas y yuxtapuestas, empastados y texturas.



Se utilizó casi en la totalidad de la obra pintura empastada, muy cargada. En otros cuadros Pinto recurrió al empaste para sacar luces o para resaltar pequeños detalles, pero aquí casi en su totalidad aplicó el óleo por medio de esta técnica. Esto se consigue juntando los colores en el propio pincel o tomándolos de la paleta sin mezclarlos, de forma que conservan los tonos independientes, pero están juntos visualmente en la misma pincelada, en definitiva, el artista genera una sensación muy viva, con los colores estriados al aplicar la pincelada espesa. Por otra parte, la impresión de movimiento y las direcciones se crean con largas pinceladas cargadas de pintura, casi como rayados.

Aquí, Pinto todo lo resuelve con toques de coloración muy rápidos, al punto que la vegetación parecen manchones, los colores que predominan son: el verde, el azul y el marrón junto con ciertas mezclas rojizas. La obra está bañada con luz uniforme, siendo el único lugar donde da sombra la parte lateral de la montaña que está en penumbra. El primer plano no es el lugar de importancia porque incluso lo deja desdibujado centrando todos los detalles en el segundo y tercer plano en donde las montañas son los componentes de mayor atención.

4.16.3.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.


La pintura se plasmó de acuerdo a los postulados de la belleza pintoresca, pero también tiene elementos sublimes. Es pintoresca según los postulados de Addison porque existe *variedad*, es decir, diversas formas como la casa, el tren, los arbustos, las vías con cada uno de sus durmientes marcados, etc., en los cuales la vista se entretiene y causan “*novedad*”. Se aplican también las ideas de Gilpin sobre la belleza pintoresca, porque en todos los lugares encontramos objetos irregulares como los arbustos llenos de rugosidades, con variedad de tonos de color junto a sus contrarios, proyectando oquedades, sombras, irregularidades, como en el borde del techo de la choza y provocando nuevamente variedad y novedad.

Siguiendo las ideas de Burke lo sublime nos provoca *asombro* y *vastedad* y que en este caso se aplica a la Nariz del Diablo y a las grandes elevaciones montañosas que se observan a los lados. La concepción de dificultad se relaciona con la magnificencia de la construcción del tren, resaltando el corte de la montaña por donde atraviesa físicamente la imponente máquina metálica que lanza humo y ruido. Aquí nos encontramos ante el choque de poder de dos fuerzas, la natural con la imponente montaña rocosa y la del monstruo de acero que lo bordea, y que de cierta manera lo domina, hasta que la naturaleza lo permita.

El sonido y el ruido también son motivos de sublimidad, no limitándose Pinto a colocar en la imagen un tren humeante, sino dos; uno en la montaña, a lo lejos, y otro llegando a la construcción. Los dos lanzan humo y deben emitir fuertes chasquidos metálicos, producto de su fricción entre los metales de la vía y el tren. El sonido del viento y de las piedras o tierra que se derrumba también deben estar en el entorno, lo que aumenta nuestra zozobra por medio de nuestra imaginación. En particular al considerar que el espectador está parado justo en el punto por donde el tren va a pasar en pocos segundos, lo que nos llena de terror al pensar que puede destrozarnos, de este modo se genera el *Delight* gracias nuevamente a la distancia salvífica que supone la representación. También se observa la presencia civilizadora por la casa y el tren, pero reina la soledad fuera de estas construcciones, por lo cual se impone solo la naturaleza en su magnificencia.

4.17. COPIA DE LAS COMARCAS DE BIBLIAN, AZOGUES, CUENCA Y TARQUI. (22-01-1904)

4.17.1. FICHA TÉCNICA.

FICHA BÁSICA DE CATALOGACIÓN		PAISAJES DE JOAQUÍN PINTO	
Colección:	Museo Alberto Mena Camaaño (Municipio del DMQ)	Código	MC-A.5-1.125-57
Identificación de la Obra		Dimensiones:	
Título		al ob (cm)	11,5
Copia de las comarcas de Biblia, Azogues, Cuenca y Tarqui		an ob (cm)	46
Autor	Joaquín Pinto	al m (cm)	65
Soporte	Papel	an m (cm)	29,5
Técnica	Acuarela	Fotografía	
Siglo/Año	1904/ 01/22		
Descripción		Estado de Integridad	
Formato rectangular horizontal. Panorámica de paisaje, primer plano que va en diagonal desde el centro izquierdo hacia la esquina inferior derecha, la tierra se define en tonalidades ocre con toques blancos, en el centro izquierdo se ubican dos caballos con sus respectivos jinetes, que visten poncho y sombrero y se dirigen hacia la izquierda. En el extremo derecho, de forma difusa, se puede distinguir un jinete más caminando hacia ese lado. Decoran la línea de separación de los planos árboles y arbustos en tonalidades verdes claras y oscuras, detrás de ellos se extiende un valle rodeado de montañas bajas, aumentando la dimensión de una de ellas a la izquierda de la obra, las que se unen al final con el cielo que ocupa menos del tercio superior de la obra, con nubes en tonalidades blancas que envuelven casi toda la superficie a excepción de pequeños claros en celeste.		Completo	
		Estado de Conservación	
		Bueno	
		Observaciones conservación:	
		Restaurado	
		Forma Obtención: Compra Año:	
		Propietario anterior: Alberto Mena Caamaño	
		Inscripción:	
		Copia de las comarcas de Biblia, Azogues, Cuenca y Tarqui. // 1904 22 de enero.	
		Observaciones:	
Realizó:	Verónica Muñoz R.	Fecha realizó	14/07/2015
		Actualización:	

4.17.2. ANTECEDENTES

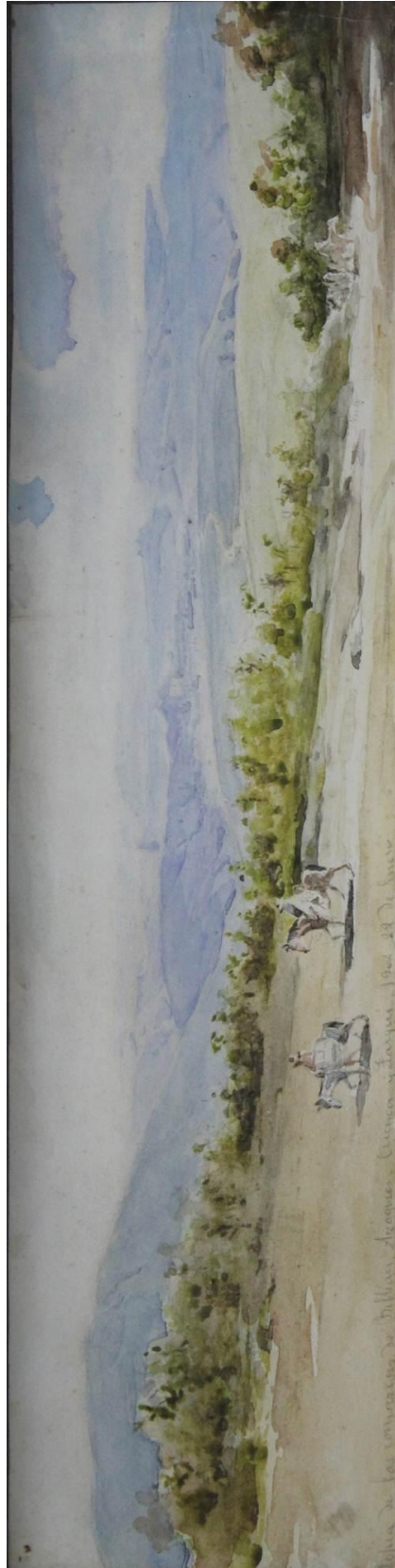
Joaquín Pinto fue requerido como profesor en la ciudad de Cuenca, permaneciendo en esa localidad desde el 14 de enero de 1903, por el lapso de un año. Jurado menciona que se trasladó ya viudo, y en esta circunstancia posiblemente se justifica su larga estadía fuera de Quito, hecho nada común en su vida.

En 1904 regresa a Quito con la finalidad dar clases en la recién inaugurada Escuela de Bellas Artes, realizando la pintura posiblemente en su viaje de retorno, debido a que la acuarela está fechada en enero de ese año.⁴⁶³ Además las cuatro poblaciones nombradas son de paso obligado en la ruta Cuenca-Quito; dos están en la provincia del Azuay: Cuenca y Tarqui, y dos en el Cañar: Biblián y Azogues.

En general el título se refiere exactamente a esto, que se transita por esta ruta porque la imagen no muestra ninguna población, solo tres jinetes a caballo en diferentes direcciones, especifica también el nombre de la acuarela el hecho de que es una panorámica de estos sectores.

⁴⁶³ Jurado, et al. (p. 73).

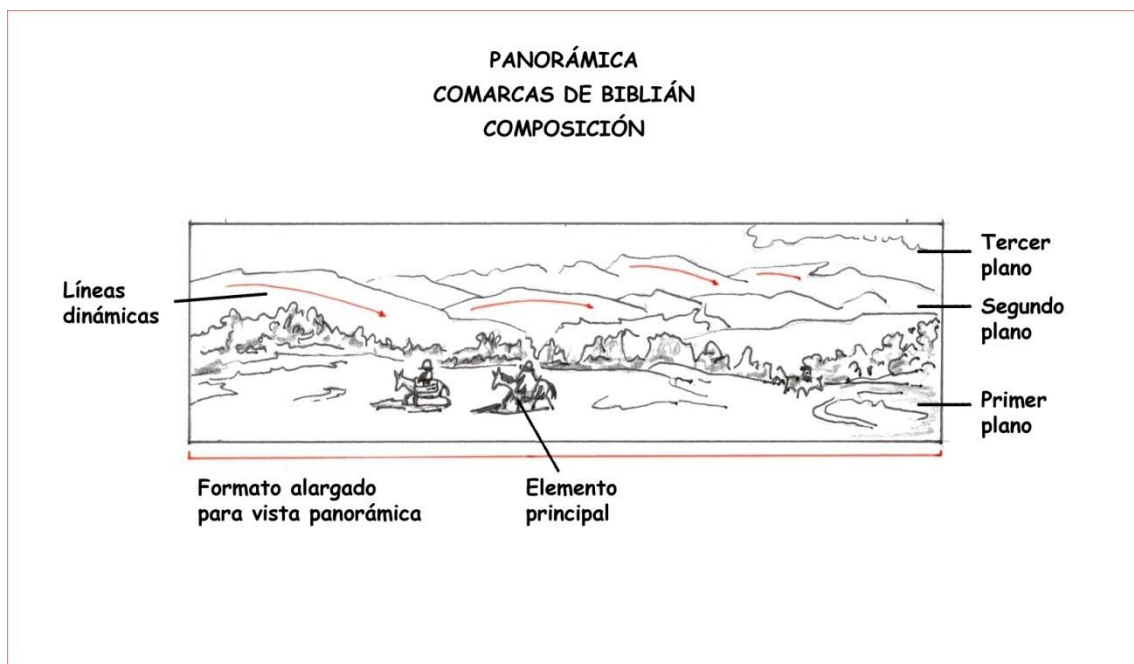
4.17.3 ANÁLISIS ARTÍSTICO.



ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.17.3.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.

Como mencionó, estamos frente a una vista panorámica de todo este sector del Austro del país. Esta forma de pintar, es decir la panorámica, es un tipo de ilusionismo pictórico que engaña al ojo, por el cual se consigue que el espacio se extienda hacia los lados y produzca una percepción de gran amplitud; el formato horizontal ayuda a enfatizar esa sensación.



Para realizar este tipo de imágenes, surgió desde el “*Nuevo Gusto*”, las recomendaciones de Gilpin que habla del “*Viaje Pintoresco*” y de otros pintores, que recomiendan al artista para preparar sus composiciones, primero tomar apuntes al natural, muchos de ellos haciendo pequeños bosquejos en un pequeño cuaderno de dibujo a mano, como el “*Álbum particular*” que tenía Pinto.

El artista para representar una parte muy amplia del paisaje, necesitaba realizar varias secuencias, moviendo levemente su posición y su ángulo de visión. De vuelta al taller con los dibujos preparatorios realizados al natural, era usual que el pintor seleccione los que consideraba idóneos para su creación, mejorándola con su imaginación”, como sugería Gilpin”, y en el caso de los pintores románticos, “*por medio de la Imaginación sublimizada por un ente superior*”, unificando a las formas seleccionadas en una sola imagen. Para ello, era común el método de

seleccionar, cortar, y pegar, que en Pinto es más notorio, por la evidencia que se encontró en muchos de sus bocetos y en su cuaderno de trabajo, de los calcos que ejecutaba.

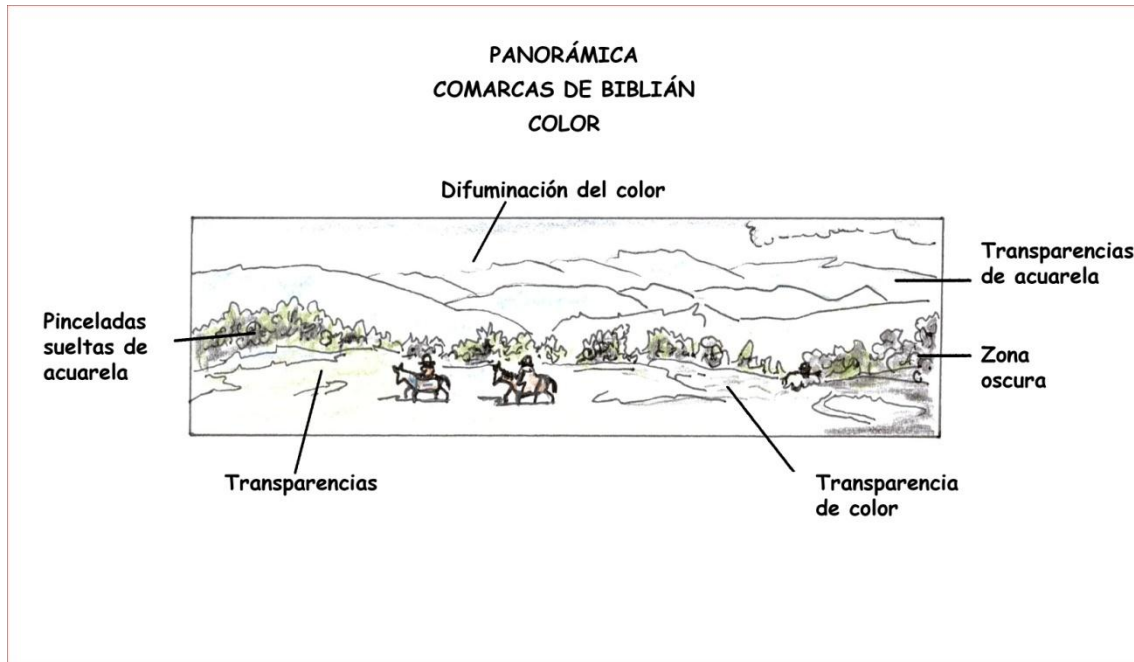
Pinto utilizó un punto de vista frontal, es decir está casi al ras del suelo, siguiendo el ejemplo holandés del siglo XVII, logrando recrea una gran ilusión de realidad. Esta vista permite además abarcar extensiones muy amplias del espacio.

En la pintura, las figuras principales de la composición son los dos arrieros, pese a que el verdadero interés en realidad es la totalidad del paisaje. Se quiere que el espectador pasee su vista por cada uno de los elementos presentes en la obra y que abarque lo más posible del panorama. Las montañas son líneas dinámicas que otorgan movimiento y nos llevan hacia la derecha, compensando ese dinamismo los dos jinetes direccionándolos hacia la izquierda. El primer plano muestra una explanada continua por donde transita la civilización, el hombre, mientras el segundo y el tercer plano son el dominio de la naturaleza.

4.17.3.2. ANÁLISIS DEL COLOR.

La técnica seleccionada por Pinto es la acuarela, recurso artístico que el dominó, pese a su dificultad. El principal reto que presenta esta técnica, como se mencionó en la obra “*Inmediaciones de Cuenca*”, es que es un procedimiento acuoso sobre soporte celulósico y que prácticamente no permite errores, porque sus toques de color deben ser precisos, en la medida, tonalidad y forma requeridas.

Aquí advertimos en Pinto, el gran dominio de la técnica ya que los trazos son precisos y no observamos chorreados grotescos en su ejecución y en la que cada mancha de color tiene su sentido. Por el pequeño tamaño de la obra es posible deducir que esta se ejecutó en el sitio mismo del paisaje, lo que le confiere mayor mérito a la ejecución de la obra.



La paleta de color se resuelve entre azules, verdes y ocre, aplica además las variaciones cromáticas en distintos tonos que impregnan el blanco del soporte. En el primer plano domina el ocre, en el segundo el verde con todas sus variantes, lo que otorga a los arbustos mayor diversidad y singularidad. La vista de los valles la resuelve en color gris azulado, y en la rica difuminación del color entre el paisaje de la lejanía y el cielo, donde se mezcla también con tonos verdosos.

4.17.3.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.

Este paisaje es completamente pintoresco por los diversos elementos visuales que nos entretienen a lo largo del recorrido y en donde encontramos novedad y variedad. Toda la obra está bañada con una luz regular siendo el color limpio con brillantes gamas a excepción del lado derecho donde se vislumbran algunas sombras.

Empezamos por el primer plano con los cuatro jinetes, que con su movimiento otorgan dinamismo y gracia a la obra; los personajes, están abocetados, no se notan los rostros, posiblemente por la técnica y por los reducidos tamaños que tienen, pero si se ve variedad en la presencia del vestuario, como los sombreros y ponchos, lo que provoca nuestra curiosidad sobre su identidad, motivo de viaje, el

cansancio y sensaciones que deben tener por el recorrido, etc., interactuando nuestro subconsciente por medio de lo que Burke denominó, el sentimiento ligado a la sociedad, y en él “la simpatía” o empatía, que nos identifica y coloca en el lugar de los personajes observados.


También es fuente de nuestro placer distraernos, en la vegetación que separa claramente la naturaleza vasta e infinita de los últimos planos, del sector dominado y modificado por la cultura, representado por el camino y los jinetes. La vegetación presenta novedad, con tonos claros y oscuros contrapuestos como lo sugería Gilpin, con un trazo libre, con toda la variedad de verdes, así da sorpresa, se adivina sus formas porque nada está definido todo está desdibujado, provocando a nuestra imaginación.

Sí estos trazos fueron interesantes, el paisaje del fondo es impresionante, sigue en muchos detalles el concepto de belleza de la estética empirista; coloca una montaña a la izquierda y un gran valle lleno de montículos bajos, pequeños y lisos, que van recorriendo “*a lo lejos*”, con un camino suavemente zigzagueante que marca la perspectiva y nos traslada de un plano al siguiente, imprimiendo también a la obra emoción y sorpresa al entretener constantemente nuestra vista en todos los detalles presentes y por tanto *excitando* la imaginación.

Al final se observan otros montículos con bordes irregulares causando también sorpresa; al tiempo el cielo con nubes así mismo irregulares y en contraposición de colores fuertes, también crea ese efecto pintoresco.

4.18. PAISAJE. (-12-1905)

4.18.1. FICHA TÉCNICA.

FICHA BÁSICA DE CATALOGACIÓN		PAISAJES DE JOAQUÍN PINTO	
Colección:	Casa de la Cultura Ecuatoriana	Código	03-12-08-1333-1
Identificación de la Obra		Dimensiones:	
Título		al ob (cm)	15
	Paisaje	an ob (cm)	23.5
Autor	Joaquin Pinto	Marco	
Soporte	Papel	al m (cm)	
Técnica	Acuarela	an m (cm)	
Siglo/Año	1905	Fotografía	
Descripción			
<p>Formato rectangular horizontal, paisaje lacustre con elevaciones montañosas de fondo. La obra está enmarcada en tres planos, el primero muestra al lado inferior izquierdo, el borde de un lago o río en tonos de degradación azul oscuro a blanco; a sus orillas en el centro, una masa rocosa irregular y alargada en tonos ocres azules y verdes, detrás de ella vegetación, arbustos y dos árboles secos verticales. En el segundo plano un gran valle en tonos verdes que degradan al amarillo, que se extiende al extremo izquierdo de la obra y que finaliza con dos pequeño montículo de tierra a la izquierda. El tercer plano está formado por elevaciones montañosas irregulares, que se pierden a lo lejos en una gran masa montañosa brumosa, que se funde con el cielo que ocupa la parte superior de la obra, en tonos celestes y nubes blanquecinas de formas indefinidas.</p>		Estado de Integridad Completo	
		Estado de Conservación Bueno	
		Observaciones conservación:	
		Forma Obtención: Compra	Año: 1938
		Propietario anterior: Alfredo Flores y Caamaño	
		Inscripción: Cayo Diciembre de 1905	
		Observaciones:	
Realizó:	Verónica Muñoz R.	Fecha realizó	30/05/2003
		Actualización:	12/07/2015

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.18.2 ANÁLISIS ARTÍSTICO.

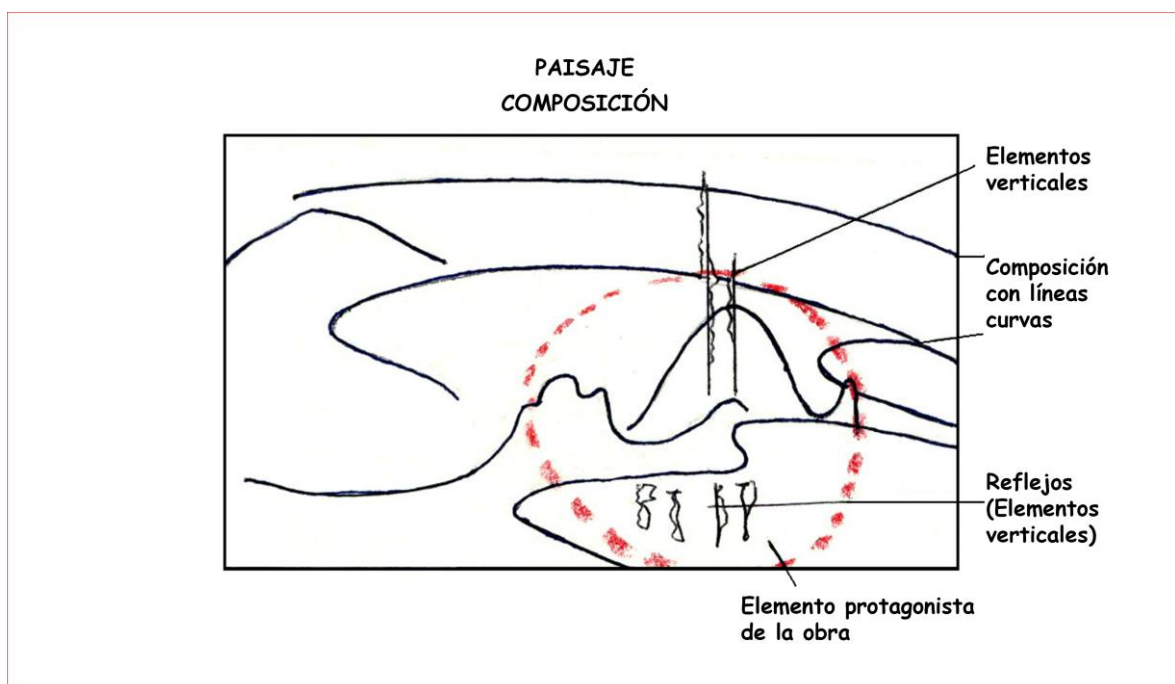


ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.18.2.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.

Esta obra marca claramente la evolución histórica del tema de naturaleza, muestra su magistral paso a lo que se denomina “paisaje”, pues la pintura ya no interesa por su historia, por donde se realizó, a quién representa o acompaña, ni como mero telón de fondo, es *simplemente* un segmento del paisaje circundante, sublimizada mediante la imaginación, para impactar y excitar por medio de la vista nuestra sensibilidad.

Pinto destina las tres cuartas partes inferiores de la pintura para la ubicación de los elementos terrenos. La composición se realiza a base de líneas curvas que delimitan el agua, el valle tras el arbusto y la cordillera montañosa en el horizonte. Las líneas al ser curvas son dinámicas, lo que proporciona vida y movimiento al conjunto, se contraponen los objetos verticales que son la masa rocosa central y el arbusto contiguo con líneas prolongadas en los maderos de este.



Pinto crea un recorrido visual cíclico; de la masa pétreica central, protagonista de la obra, se pasa al río, este por su movimiento y degradación tonal nos lleva hacia atrás a las montañas del tercer plano, primero al monte de la derecha, luego a los del centro en el cual los troncos secos cortan nuestra mirada obligándonos con su perpendicular a mirar al horizonte y al cielo con su tono blanquecino y sus nubes

en movimiento, cierra nuestra mirada un tono celeste en el borde superior de la pintura que nos regresa por el vasto valle del segundo plano y nuevamente a la roca central. Los árboles secos conectan el primer plano con él “*a lo lejos*” de las montañas y el cielo que con su baja tonalidad en el fondo es un elemento más que ayuda a dar espacios y equilibrios al peso visual. Los bordes de la obra en sus esquinas, por medio de las líneas curvas y el uso de tonos suaves afirman la composición cíclica.

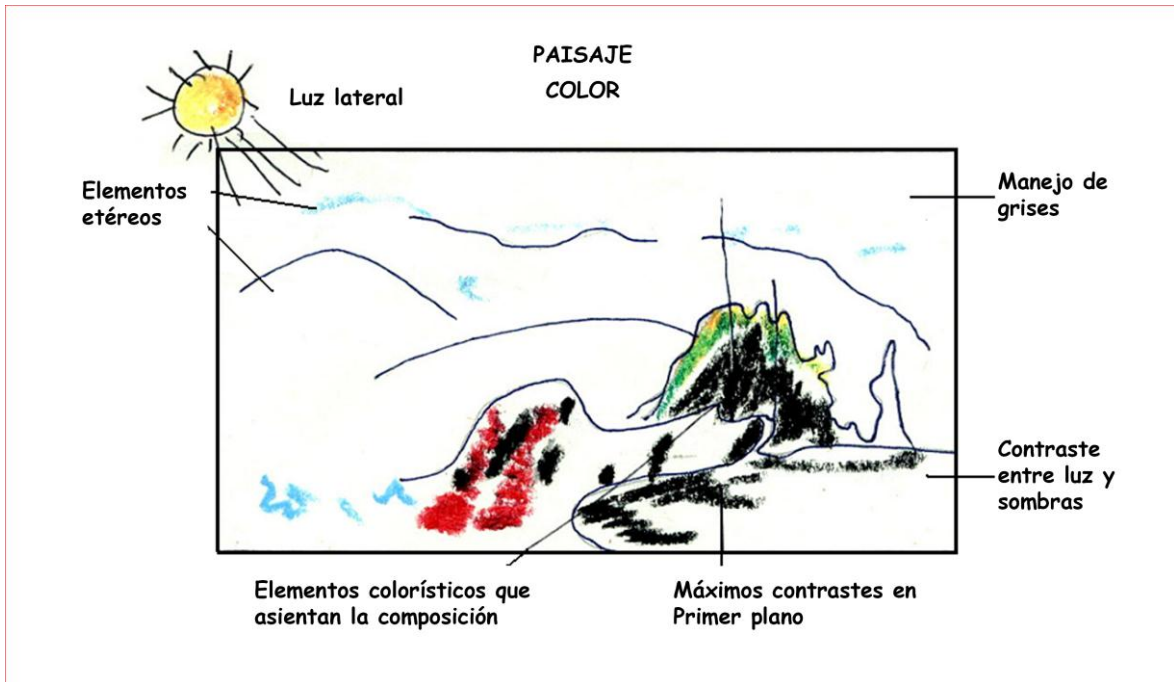
Tanto la roca central como el río y los arbustos, anclan la obra por su volumen y sus colores que llegan en sus contrastes a profundas sombras. Este predominio de peso visual se compensa con los árboles secos verticales, el pequeño arbusto de la derecha que tiende hacia arriba e incluso por las sombras verticales de los mismos en el agua.

Las líneas ondulantes se equiparan en formas paralelas; así la sinuosidad del río corre paralela a las del valle a la izquierda en el segundo plano, el ángulo de la montaña de la derecha, lo hace con la línea de la piedra a su izquierda y en el sector de los toques de rojos y azules, la sinuosidad del arbusto central se repite en los picos de las montañas del último plano, y así sucesivamente.

4.18.2.2. ANÁLISIS DEL COLOR.

Sobresale en la obra el magnífico empleo de la acuarela, donde la composición, sus elementos y la cromática son un pretexto para utilizar con alegría el color pese a los grises, lo que le transforma en una pintura notoriamente idílica.

La degradación blanquecina de la montaña, por su tono cromático logrado por las transparencias que Pinto aplica y por el color blanco de la cartulina, nos regresa hacia el valle a la izquierda del árbol seco, con una variación cromática que va del verde claro con toques amarillos al verde oscuro y al azul, lo que nos dirige por su iluminación al primer plano. La mezcla de leves timbres rojizos, pese a no ser el color predominante, equilibran la cromática en las sombras, y con rápidos toques, en el filo derecho de la roca central, en los arbustos más a la derecha y en el mismo tono del ambiente brumoso de las montañas del fondo.



En general en el paisaje predominan el contraste cromático y su complemento degradado, ya que la utilización del color tiene como propósito transformar la realidad en algo paradisíaco. La luz es otra de las protagonistas de la obra, ingresa por la izquierda alumbra suavemente el paisaje e ilumina la cara izquierda de las montañas, las figuras del primer plano y del valle, lo que provoca en el agua reflejo y sombras y resalta su trabajo en la contraposición de la luz.



Gama cromática

En el paisaje se combina los efectos de los contrarios: montañas iluminadas por su lado izquierdo con profunda oscuridad y sombras extrañas en el otro lado; se aplica el mismo principio en la contraposición de la paleta cromática de los rojos a los grises y a los oscuros. Los negros de la sombra son utilizados para resaltar los componentes del primero plano (orillas del río), ya que el negro crea una

contraposición y da peso a este paisaje idílico, y asienta a la realidad con respecto al azul que lo vuelve etéreo y alejado de la realidad (mundo espiritual). El primer plano también está lleno de vida y movimiento que impacta a la vista con sus contrastes y relaciones entre azules, amarillos, verdes, rojos y blancos. El segundo y tercer plano están tratados con tonos grises para no quitarle protagonismo al agua y sus masas vegetales y minerales en la orilla.

Los elementos son tratados con manchas de color de gran precisión, los reflejos son indefinidos, todo está sugerido, no se entra en detalles, insinúa las formas y los colores son los protagonistas visuales en este espectáculo cromático.

4.18.2.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.

Paisaje enmarcado bajo la categoría de la belleza pintoresca puesto que agrada a la vista y a la imaginación, pero con objetos irregulares, rugosos, de gran variedad cromática ya que la vista se deleita en continua contemplación de manchas, sombras, contrastes en los vegetales, minerales, etc.

Esta obra aplica en su mayoría los postulados de Gilpin, pues para que exista belleza, ya no se usa lo liso y las formas regulares y no tienen las líneas ángulos entrelazados delicadamente, presenta variedad en su composición, no mostrando aspectos iguales, con líneas irregulares, rugosas, sin lisura, en donde el juego cromático da contrastes lumínicos equilibrados y armónicos. Son fundamentales los toques de rojo y amarillo al igual que sus degradaciones, puesto que son los recursos que se utilizan para dar alegría al paisaje; sin ellos se transformaría en sublime al mostrar una naturaleza imponente y amenazante.

Deleita la vista en la diversidad de tonos de la gran roca central que divide el espacio acuático del primer plano, con un río o lago que excita nuestra imaginación con sus sombras y reflejos y que ayuda en el efecto perspectivo al ir la línea ondulante del primer plano en la orilla del centro, hacia la derecha.

4.19. VISTA PANORÁMICA DE QUITO DESDE EL PLACER. (1905)

4.19.1. FICHA TÉCNICA.

FICHA BÁSICA DE CATALOGACIÓN		PAISAJES DE JOAQUÍN PINTO			
Colección:	Museo Alberto Mena Camaña (Municipio del DMQ)	Código	MC-A.5-1.121-57		
Identificación de la Obra		Dimensiones:	Marco		
Título	Vista panorámica de Quito desde el Placer	al ob (cm)	30	al m (cm)	49,5
Autor	Joaquín Pinto	an ob (cm)	39	an m (cm)	53
Soporte	Tela	Fotografía			
Técnica	Óleo				
Siglo/Año	1905				
Descripción		Estado de Integridad			
Formato rectangular horizontal. Panorámica en picada de la ciudad de Quito; en primer plano composición sugerida en "V" que empieza desde la parte media del lado izquierdo, con el perfil de una montaña, que baja en diagonal hasta el centro de la pintura, la superficie montañosa se corta en ángulo recto para alojar en ella a un par de casas con algunos árboles y arbustos, que dan continuidad a su perfil, se ven también animales en tonos blancos junto a la construcción; en el mismo sector cerca del borde del precipicio, se encuentra una mujer de pie mirando la ciudad, que se extiende a las faldas de la montaña. Al lado contrario la ciudad en penumbras completa la composición en "V", se inicia en el centro inferior de la obra y sube en diagonal hacia el centro derecho. La población que se contempla en picada, presenta edificaciones bajas con techos de dos aguas en tonos rojizos, resaltan entre ellas algunas iglesias con sus torres y cúpulas y en algunos sectores sus calles; el sol ilumina las edificaciones, a excepción de las construcciones están en penumbra. Cierra el paisaje citadino montañas bajas en tonos azules que se juntan con el cielo que ocupa las dos terceras partes superiores de la pintura, y se presenta en tonos blancos, grises y azules e n difusas nubes con texturas. En el cielo sobre la ciudad, a la derecha inferior media de la obra, se distingue un pequeño globo de fiesta flotando.		Completo			
		Estado de Conservación		Regular	
		Observaciones conservación:			
		Forma Obtención: Compra		Año:	
		Propietario anterior: Alberto Mena Caamaña			
		Inscripción:			
		Pinto. 1905			
		Observaciones:			
		Con rayones? Y pequeños faltantes. Manchado			
Realizó:	Verónica Muñoz R.	Fecha realizó	14/07/2015	Actualización:	

4.19.2. ANTECEDENTES

Pinto sintió un interés particular por la ciudad y realizó varios bocetos y vistas relacionados con la urbe capitalina; se conservan en el Museo Nacional los dibujos a lápiz: “*Vista de Quito desde el reloj de la Plaza Mayor*” de 1888 (cód. 90-12-77); “*Vista de Quito*” de 1901 (cód. 16-12-77); “*Arrabales del Sur Sudoeste de Quito*”, de 1899 (cód. 50-12-77), este último es la continuación visual de la pintura que estudiamos en este apartado, porque inicia las imágenes desde el sector de una figurada iglesia de Santo Domingo, construcción en la que termina la vista motivo de análisis.

En relación con la pintura *Vista panorámica de Quito*,⁴⁶⁴ existen dos temas relacionados; el primero un dibujo a lápiz en la colección del Museo Nacional, posiblemente es el boceto inicial (cód. 17 y 18-12-77). La imagen tiene una inscripción que señala que fue realizado el día en que se inauguró la luz eléctrica en Quito; adicionalmente sobre la torre de la iglesia de la Merced en vertical, coloca la inscripción “*Equinoccio o mitad de la tierra*”, recalcando el hecho histórico de la medición del meridiano terrestre realizada por los geodésicos franceses que designaron a la torre de la iglesia de la Merced como punto de referencia para sus mediciones (paso imaginario del meridiano), particularidad que se consignó en algunos planos de la época. Además en la otra mitad del dibujo anota “*Solsticio aquí invierno*”, lo que se relaciona con el mismo tema.

Pinto ejecutó un óleo sobre pergamino de reducidas dimensiones 10 x 2,5 cms. posiblemente basado en el boceto descrito, miniatura que se conserva en el Museo Jacinto Jijón y Caamaño (cod. 124/369) y que es un primer acercamiento cromático a la realización de la pintura final.

La pintura en estudio tiene varios aspectos interesantes que se deben comentar; tiene unas dimensiones de 30 x 39 cms. pero la escala en relación al boceto no

⁴⁶⁴ Para profundizar sobre su código, colección y características revisar la ficha técnica.

es proporcional, la composición inicial ocupa la tercera parte de la obra, por lo que es notorio que Pinto quiso destacar el extraordinario estudio del cielo y de nubes cambiantes que realizó.



En relación al título, el nombre que consta en los inventarios del museo es “*Vista panorámica de Quito desde el Placer*” y Gallegos,⁴⁶⁵ en el catálogo de la exposición antológica del artista, aumenta en el título las expresiones “*mirando desde la casa del autor (El Placer)*”, lo que se confirma si se acude al barrio de San Roque, sector El Placer y se mira desde la antigua ubicación de la casa de Pinto hacia la ciudad, modificando algunos detalles visuales. Además es evidente que utilizó el boceto relacionado con la inauguración de la luz eléctrica, nombre que si consta en el boceto al óleo, pese a que en la obra analizada no se advierte la presencia de luces en las casas del sector en penumbras, pero si se distingue las celebraciones en la plaza iluminada, posiblemente por los pirotécnicos, y porque no, por su iluminación artificial. Este hecho nos demuestra el interés documental del artista de plasmar en una pintura un acontecimiento histórico de trascendencia que impactó en toda la sociedad.

⁴⁶⁵ Gallegos; Merlo, op. cit. (Nº. 81.)

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

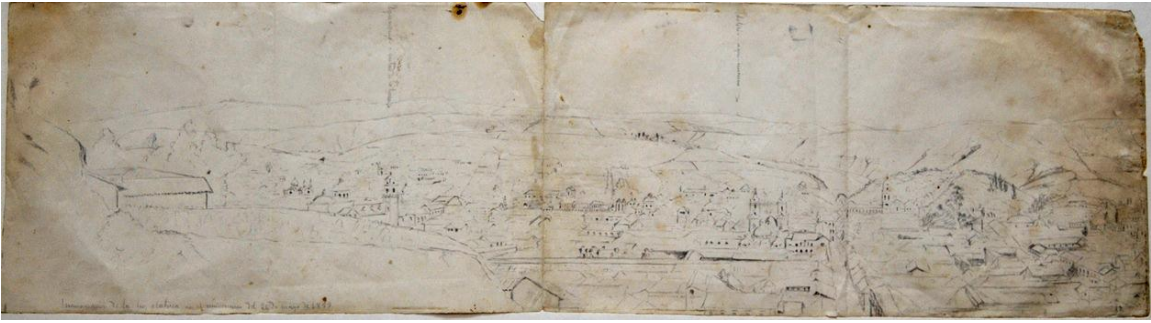


Imagen. - Vista de Quito. Lápiz/papel, 1899. Colección del Museo Nacional del Ministerio de Cultura.

Fuente. - Fotografía de Verónica Muñoz



Detalle de la mitad izquierda. En primer plano el mirador natural con una casa y en la ciudad torre de la iglesia de la Merced. Inscripción inferior: “*Inauguración de la luz eléctrica en el aniversario del 24 de Mayo de 1899*”.

Inscripción en el tercio superior en vertical: “*Equinoccio o mitad de la tierra*”.



Detalle del sector derecho. Vista de la ciudad de Quito, se distinguen las torres de la iglesia de San Francisco y Santo Domingo.

Inscripción en el tercio superior en vertical: “*Solsticio aquí invierno*”

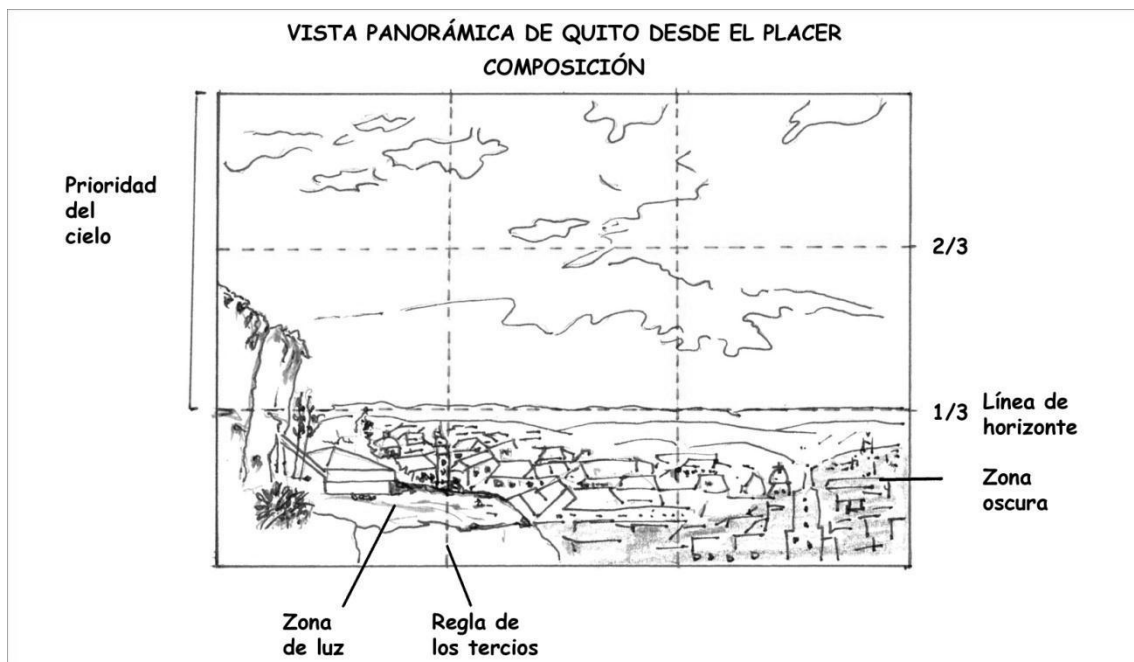
4.19.3. ANÁLISIS ARTÍSTICO.



ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.19.3.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.

Pinto representa esta pintura un año antes de su deceso, distinguiéndose en ella los grandes logros técnicos y cromáticos que había alcanzado hasta ese momento. En la composición y para lograr una disposición más agradable, se ayuda nuevamente de un recurso básico en muchas de sus obras, a saber, la regla de los tercios, explotando aquí esta alternativa al máximo al realizar un cielo magistral en sus dos tercios superiores, convirtiendo así, a este elemento en el de mayor importancia, y con un punto de vista de la ciudad en picado que nos ofrece una panorámica del lugar.



Una mujer en el primer plano observa desde este mirador natural las construcciones del centro histórico de Quito. La vista panorámica nos remite a recordar que Pinto vivió en los altos de Argumasín, por lo que ese puede ser el punto imaginario que utiliza para representar el paisaje, por otro lado es curioso pensar que él, o nosotros en este caso, aparecemos como espectadores curiosos que miramos a la mujer y, con ella, a la ciudad.

En la vista urbanística destacan algunas de las iglesias por la luz que realza las torres y cúpulas, se distingue por ejemplo: el convento de San Francisco que resalta visualmente por la parte posterior con su gran muro blanco en ángulo,

iluminado a sus dos lados y se observa entre sombras sus torres. A la derecha de esa construcción, la iglesia de la Merced, con su gran torre y cúpula. Pinto desfasa un poco la ubicación del convento de Santo Domingo, que también se distingue por su pared blanca, omitiendo ciertas edificaciones de la arquitectura de la ciudad, por lo que la representación no es completamente descriptiva.

Quito, rodeada de montañas, se muestra festiva entre las sombras de la noche que ya cubre la parte derecha de la ciudad. En el cielo se vislumbra un globo inflado que flota por el aire, lo que nos remite inmediatamente a la línea vertical cercana, formada por pequeñas chispas rojizas que suben y bajan sobre una línea horizontal llena de luz entre las casas, y que alude a la iluminación de una plaza, que se adivina por la luz del sector, provocada por la explosión de los juegos pirotécnicos de la fiesta que se desarrolla. La explosión de los juegos se acentúa en la esquina de la plaza, completamente iluminada, ésta define un ángulo recto con la calle que sale hacia el espectador. El ángulo mencionado encuentra su correspondiente inverso y en menor escala en el ángulo formado por el corte de la montaña.

Pinto recurre una vez más a un recurso compositivo que se observa en algunas de sus pinturas, un corte en “V” constituido por dos montañas o figuras perpendiculares laterales, esto es, la montaña con el mirador y el sector de la ciudad que ya está en penumbras, para enmarcar un siguiente plano de interés, en este caso la ciudad. A lo lejos se ven elevaciones montañosas que están rodeando la ciudad; por otro lado, el aplastante cielo que llena la obra es compensado con elementos verticales como las torres, las casas, la montaña, los juegos pirotécnicos, etc.

4.19.3.2. ANÁLISIS DEL COLOR.

Pinto nos demuestra su conocimiento absoluto sobre el color y la composición, ya que toda la obra está meticulosamente planificada en función de la luz y el color. Su paleta cromática está compuesta básicamente de colores complementarios, principalmente el gris y el marrón. El empleo de colores complementarios es importante en el desarrollo técnico de cualquier obra, porque cuando se colocan juntos, el contraste entre ambos hace que parezcan más brillantes.



De hecho, el uso de estos colores para darle brillo e importancia a la obra, es un recurso espléndido; Pinto manipuló los contrastes a la manera de claro-oscuro, como se distingue en la ciudad en penumbras y en el juego de luz de la fiesta. Distinguimos además que hay diversos tratamientos de ese claroscuro, pues tenemos una zona de luz en la parte baja-izquierda de la obra, una zona oscura en la esquina derecha-inferior y una zona de penumbra a la altura del horizonte del paisaje. El cielo también lo representa en tonalidades de grises, desde el más oscuro al más claro.

Para resaltar las luces y darle mayor énfasis a los sitios de claridad recurrió al empaste del óleo, se distingue este detalle en el muro de San Francisco, en la casa del mirador, sin embargo es más evidente en la fuerza del firmamento.

El cielo, magníficamente representado, para lograr los efectos de los cambios atmosféricos que le interesan, presenta un trabajo dinámico en las nubes, que pinta entre tonos blancos y azules en variedad de matices gracias al empaste y a dejar la marca del pincel, logra además acentuar la llegada de la noche, e incluso, la amenaza de lluvias en nubes que comienzan a cargarse. La mayoría del paisaje se resuelve con pinceladas que más que proporcionarnos detalles, simplemente nos insinúan las construcciones de la ciudad.

Cabe destacar el uso del Sfumatto para el desenfoco y la difuminación del paisaje en el horizonte, técnica de difícil dominio que el pintor la realiza con maestría; esta consiste en trabajar por medio de capas de pintura extremadamente delicadas los contornos (veladuras), obteniendo bordes imprecisos, con una suave disipación de color y de formas que se mezclan con el ambiente, dando además un aspecto de antigüedad y lejanía.

Es importante resaltar de lo ya mencionado, el uso frecuente que Pinto realiza de la huella del pincel para crear movimiento, como en este caso en las nubes del cielo, para que no se vean estáticas, sino que crea una lucha de tensiones.

4.19.3.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.

La vista de Quito es una obra completamente pintoresca, ya que está llena de detalles que causan variedad, novedad y entretienen al espectador al contemplar uno a uno los diferentes objetos anecdóticos que el artista representó. En primer lugar se empieza por la irregularidad que muestra la montaña de la izquierda en donde el corte de la ladera presenta oquedades, un matorral con flores de distintos tonos, la pequeña explanada de la montaña donde se puede ver dos edificaciones, unos animalitos blancos a los lados, o la persona que es la que prácticamente está dando la escala humana y que observa la ciudad a sus pies.

El lugar más pintoresco es la ciudad por la variedad de elementos visibles en todas sus casas, torres, el color de los tejados, dándonos la idea de gracia, variedad, lo que nos provoca una sorpresa agradable, con objetos pequeños que son características de la belleza y variando sus tonos sin colores fuertes ni estridentes, lo que le otorga delicadeza.

Recorrer la vista a lo largo de la ciudad, no sólo nos provee de deleite por la novedad de los detalles presentes, sino que incluso nos sorprende al ver entre las sombras de la noche el desarrollo de una fiesta que mediante su iluminación y detalles, llenan nuestra mente con la imagen colorista de una fiesta popular, el sonido de la música de la banda y la algarabía de la gente, con la explosión de juegos pirotécnicos cuyas chispas saltan por los aires, e incluso un globo flotando en el cielo, llenándonos de placer y emoción.


Curiosamente, el lugar de mayor atención que es el plano inferior corresponde al primer tercio de la obra, llenando los dos tercios superiores con un fantástico estudio de nubes, jugando nuestra vista con las formas caprichosas de los celajes que, gracias al empaste, nos provee de distintos detalles en las rugosidades donde nuestra vista se complace y llena de fantasías. La tormenta que se acerca en el “*a lo lejos*”, nos descubre el misterioso y amenazante tono azul del horizonte que separa la ciudad, sitio de la civilización y de la seguridad, de lo desconocido y peligroso que se esconde fuera de este “*lugar agradable*”, aumentando nuestro placer.

La mayoría del paisaje se resuelve con pinceladas que más que proporcionarnos detalles, simplemente nos insinúan las construcciones de Quito, recordando nuevamente los postulados de Gilpin. Todo está a favor de lo que pretende el artista, en este caso, mostrar lo grandioso del paisaje y la pequeñez del ser humano, acentuado por el detalle del tamaño de la mujer, característica claramente romántica, porque nos invita a reflexionar en que el hombre en su finitud se enfrenta a la grandeza de la creación ante la presencia de un Ser Supremo presente en la infinitud.

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.20. PAISAJE CON PUENTE. (23-02-1906)

4.20.1. FICHA TÉCNICA.

FICHA BÁSICA DE CATALOGACIÓN		PAISAJES DE JOAQUÍN PINTO	
Colección:	Museo Nacional del Ministerio de Cultura	Código	16-17-69
Identificación de la Obra		Dimensiones:	
Título		al ob (cm)	
	Paisaje (con Puente)	al m (cm)	
Autor		an ob (cm)	
	Joaquín Pinto	an m (cm)	
Soporte	Papel	Fotografía	
Técnica	Acuarela		
Siglo/Año	23-02-1906		
Descripción		Estado de Integridad	
<p>Formato rectangular horizontal. Paisaje que se desarrolla en tres planos, en el primero un puente de madera con el barandal colocado solo a un lado, se inicia en el centro izquierdo de la pintura e ingresa en diagonal en perspectiva hacia la montaña de la derecha; se insinúa la presencia de vegetación alrededor de él. En el segundo plano dos montañas en "V" que se juntan en el centro de la obra, en un punto imaginario sobre el puente, presentan vegetación, oquedades y manchas en tonos verdes, azules y ocre. En el tercer plano, en la línea imaginaria central hacia la izquierda, se ve a una montaña en ángulo abierto con el pico central hacia arriba; los tonos de ésta montaña se mezclan con blanco para dar la idea de lejanía, además por la cromática, se junta al cielo de nubes blancuzcas en que se distinguen algunos claros en celeste.</p>		Completo	
		Estado de Conservación	
		Bueno	
		Observaciones conservación:	
		Forma Obtención:	Año:
		Propietario anterior:	
		Inscripción:	
		Quito 23-02-1906 / Pinto	
		Observaciones:	
		Denominado por Gallegos "Paisaje con Puente", en inventarios como "Paisaje 489"	
Realizó:	Verónica Muñoz R.	Fecha realizó	08/08/2015
		Actualización:	

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

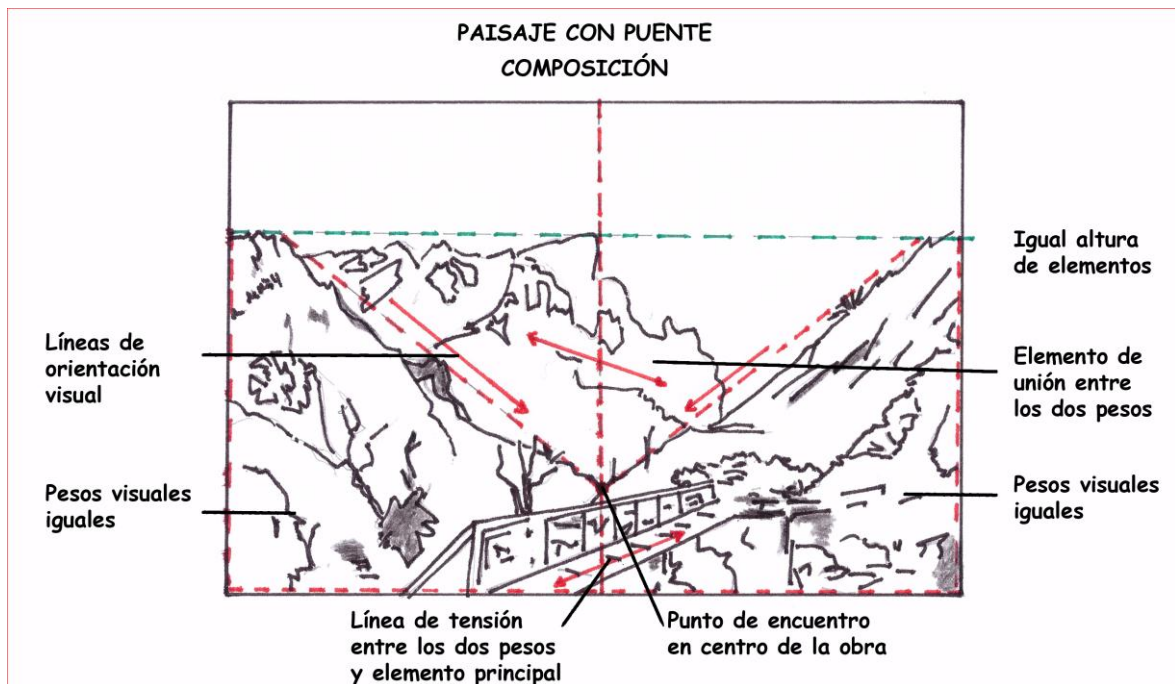
4.20.2 ANÁLISIS ARTÍSTICO.



ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
“EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

4.20.2.1. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN.

En la composición de la pintura se recurrió nuevamente a la ley de la balanza, Pinto en este caso lo realizó de forma textual, situó para ello dos grandes masas montañosas a la misma distancia y altitud y organizó estas exactamente en el centro vertical de la acuarela; así sus pesos se repartieron en ambos lados de la composición, creando simetría. Nuestro artista deshizo este equilibrio con el puente que sirve de unión entre los dos pesos y que en este caso, es el fiel o soporte de la balanza, ya que por su diagonal sirve como línea de tensión entre las dos montañas. Finalmente compensó el desequilibrio creado, con líneas de tensión en la diagonal contraria, las que ubicó en las sombras y oquedades de la montaña central al fondo.



El principal elemento de la obra es el puente, pues las líneas visuales que bajan de las montañas confluyen precisamente en él. La trayectoria seguida por el ojo del espectador nos conduce a ver los detalles alrededor de este centro compositivo, para luego contemplar las montañas y volver a él. La montaña que cierra la vista en el centro de la acuarela se convierte en un tercer plano (“a lo lejos”) en donde nuevamente recurre Pinto a una “V” que enmarca a otro

elemento visual en el siguiente plano en el centro, en este caso, un fantasma amenazante con su cima en punta.

4.20.2.2. ANÁLISIS DEL COLOR.

Esta pintura está ejecutada nuevamente con la técnica de la acuarela, aplicando varios procedimientos en la misma obra, el uno tradicional que se realizó en las otras dos pinturas estudiadas, y el otro que le ayuda a dar calidades casi abstractas a las formas, demostrando que en su último año de vida alcanzó maestría y experiencias extremas en los procedimientos técnicos y en la manera de plasmar la concepción de lo representado.

A destacar también, el hecho de que se otorga mayor importancia al tratamiento de la cromática antes que a la línea; Pinto le imprime un tratamiento a la cromática casi impresionista al resolver los toques de color con pinceladas rápidas, insinuadas con manchones de calidades abstractas y con el estudio del contraste de los tonos.

En ciertos sectores de la pintura y para lograr estas formas difusas, casi abstractas en el manejo del color, el artista aplicó un color sobre otro ya seco o de fondo, ya que prefirió en la práctica ir de los colores cálidos a los fríos, por ejemplo primero extendió el rosado y luego el azul.

Los colores producen especiales reacciones y estados de ánimo en las personas que los miran. En esta obra Pinto se inclina por utilizar la gama de colores fríos, sobre todo el azul y el verde, los que complementa con toques y mezcla de ocre, produciendo en el espectador un estado de ánimo de soledad y tristeza.

La pincelada de la acuarela es muy suelta y recargada de color en las dos montañas principales y en donde no se utiliza la transparencia propia de la acuarela, a diferencia de la montaña del fondo que tiene un tratamiento más elaborado de las transparencias, surgiendo la idea de una luz que ilumina al coloso, a la vez que de la bruma y la humedad del ambiente que le rodea. En la parte del cielo utilizó la técnica de la acuarela sobre superficie mojada para hacer

que el color se esparza con más facilidad además de que resulte más homogéneo y transparente.



4.20.2.3. ANÁLISIS ESTÉTICO.

Este es una acuarela completamente sublime porque la naturaleza es la que reina en paisaje, y no está representada con un aspecto pequeño y ordenado, sino en grandes elevaciones montañosas que llenan la vista; aquellas están enmarcadas con filos irregulares, rocosos, incluso en puntas amenazantes como la gran montaña del fondo que se ubica justo en medio de la obra y nos muestra su gran picacho hacia el cielo.

Toda la superficie de la montaña se presenta —como recomendaba Burke— llena de detalles en que la vista se entretiene; no existe un lugar donde se mantenga el mismo color por un largo tiempo y las diferentes tonalidades varían rápidamente de sector en sector dando novedad visual. Así el azul, el verde y el café, se mueven continuamente, adivinando entre los manchones la presencia de la vegetación con toques verdes claros y oscuros, e incluso la abstracción de unos dos troncos secos con sus raquílicas ramas entre las manchas verdes.

Es interesante el tratamiento casi impresionista que Pinto da a las pinceladas, tratando de resolver con toques rápidos y con el contraste de los tonos de color, la

gran montaña amenazante del fondo que aparece difusa entre tonalidades blancas y celestes, sugiriendo la idea de la humedad del ambiente o incluso de una leve neblina. El cielo también nos deja apesadumbrados ante su presencia, abriéndose paso tímidamente con unas manchas celestes, ante los grandes nubarrones blancos formados con el blanco de la cartulina de la pintura.

La escala humana y la acción de la civilización están presentes en el puente que aparece en el primer plano y que muestra el intento de tratar de domesticar a la naturaleza mediante su transformación, venciendo dificultades físicas de grandes magnitudes; no obstante sólo se adivina la presencia del hombre porque no hay personajes en el paisaje. Pero el autor no se limita a la representación constructiva, pues este ícono simbólico va más allá; así, este se dispone como un mirador artificial que con su barandal protegido solo por un lado, nos abre al espacio y nos invita a ubicarnos en él, a admirar y meditar sobre la grandeza de la creación, provocándonos su magnificencia y vastedad un golpe emocional que se agudiza con la soledad reinante y el ambiente de tristeza y melancolía, lo que confirma el dominio absoluto de la naturaleza y la presencia omnipotente de un ente creador. El frío del paraje y el sonido del viento que silba entre las montañas, aumentan el desconsuelo y la incertidumbre.

V CONCLUSIONES

Utiliza las influencias estilísticas europeas –principalmente el Neoclasicismo– en el interés por el dibujo, la aplicación del canon, la composición, etc. e incluso en el apego por el sublime histórico. En el caso del paisaje, mantiene su gusto más bien por las ideas prerrománticas en una parte de ellos, aplicando indistintamente las categorías estéticas estudiadas, prefiriendo la belleza pintoescas”, tanto por el uso del color, de la variedad de detalles, del manejo de las rugosidades o de los elementos que entretienen la vista, entre otros, solo aplicará esporádicamente la categoría de los sublime, principalmente al final de su vida, donde el aire Romántico comienza a hacerse notorio.

En la preselección inicial de sus paisajes, se localizó varias pinturas con interés científico, como una fiel copia del medio natural y costumbrista, aplicando mínimamente las categorías indicadas, detallando en la parte inferior de los mismos, el lugar en que se realizaron las obras, las características del mismo, la fecha y firma. Al tiempo pudo utilizar muchos de estos como estudios previos para obras posteriores.

En la revisión de su producción creativa influye en él, como es lógico, el contexto histórico – social con fuerza, encontrándose paisajes o vistas de la ciudad capital que muestran a Quito iluminada con luz eléctrica por primera vez, panorámicas en que se observa a lo lejos fiestas nocturnas con fuegos pirotécnicos y globos, paisajes que presentan la llegada o paso del tren como el caso de la Nariz del Diablo, etc.; en otros géneros, podemos mencionar “La Inquisición” en que se autorretrata con su esposa, “Los “Capítulos que se le olvidaron a Cervantes” en que se muestra a Don Quijote con el rostro del Presidente García Moreno y a Sancho Panza como un Sacerdote Dominicano ebrio, etc., realizando en esta última una dura crítica social. Es evidente también el trabajo del tema costumbrista inspirado en el rescate de las tradiciones populares y en el arqueológico para las pinturas de investigación que realizó con Monseñor Gonzáles Suárez.

En el modo de trabajo de Joaquín Pinto se visualiza todo el proceso evolutivo del pintor, desde imágenes en las que define los rasgos, los bordes de las figuras, a obras que deja abocetadas e insinuadas, permitiendo que la imaginación colabore en su creación

Las acuarelas analizadas en ésta investigación, el artista utilizó varias técnicas de elaboración; desde la manera tradicional con cartulina húmeda en la que aplicó el color, el método en el que sobrepuso el color en capas sucesivas secas para lograr formas más difusas e imprecisas, hasta una posible aplicación según el método de Cozens, es decir se realizó el paisaje con base en manchas de tinta, aunque en este caso en acuarela. También en algunas de sus pinturas se advierte un acercamiento al impresionismo en los toques rápidos, en la utilización de pinceladas con colores puros y contornos desdibujados con los que quiso captar la inmediatez, sin implicar esto que tratara de emular a ésta vanguardia artística, característica que también se distingue en algunos óleos. Sus pinceladas son libres, enérgicas, expresivas y dinámicas, ya que en los óleos muchas veces deja la huella del pincel con gruesas texturas para resaltar efectos visuales o compositivos,

Del grupo de témperas que se estudió en esta investigación, la autora considera que todas se trabajaron en el mismo período por la similitud de formato, dimensiones, e incluso modelos, afirmando además que todas, incluyendo algunas más del mismo estilo que pertenecen a la colección de la CCE y del Museo Nacional, se basan en estampas europeas, dominando esta técnica en un juego de colores en las que predominan los grises, azules, blancos y ocasionalmente los naranjas.

De igual modo se puede apreciar que sobreviven en él las técnicas barrocas adoptadas a sus necesidades. Así en muchos de sus óleos y en las capas sobrepuestas realiza esgrafiados con el mango de su pincel, permitiendo ver las capas subyacentes y realizando ciertos toques dinámicos en su composición; igualmente, su firma también la suele realizar de esta manera. En algunas acuarelas de corte científico se detectó la utilización puntual del chinesco, ratificando la presencia de las técnicas virreinales.

Es interesante también comentar que a lo largo de la investigación se pudo observar varios aspectos reiterativos en el pintor como por ejemplo el uso de fotografías y estampas, hecho que ya se conocía por las notas consignadas en muchos de sus pinturas y comentarios de historiadores que estudiaron su obra. Pero también se verifica el “trabajo al natural”, utilizando en el proceso creativo bocetos previos para la realización de la obra, aunque en muchas de sus pinturas no se encuentran marcas ni líneas de un dibujo inicial, realizando en ocasiones el dibujo por medio del pincel. Para plasmar la imagen podía realizar varios estudios previos a lápiz o carboncillo estudiando su cromática, para finalmente realizar propiamente la pintura. Como es lógico, muchos de sus bocetos al natural se utilizan como parte de un cuadro con una composición diferente o reestructurada, como por ejemplo en “*Indios y Paisaje*” (1886) en que aumenta todo el primer plano, o en la “*Vista panorámica de Quito*” (1905), en la cual el boceto solo ocupa el tercio inferior.

Pinto utilizó el estarcido y el calco de sus modelos del boceto a la pintura, por las marcas que dejó en las hojas debido a la presión del lápiz o la punta seca, no se aplicó esta técnica en la mayoría de los paisajes y cambiando incluso su escala.

En la mayoría de sus pinturas otorga gran importancia al cielo con magistrales estudios de nubes, llegando a ocupar los dos tercios de la pintura; sus nubes son cambiantes y denotan la evolución climática sugiriendo en muchas de ellas tormentas; para dotar de mayor realismo se ayuda de la acuarela o del óleo, aplicando en este último texturas por medio del pincel plano.

Aunque muchas de sus obras se basan en composiciones de estampas y fotografías, en las que son de su creatividad utiliza algunos recursos técnicos que estas ya tienen, como la ley de la balanza en la cual gravita el equilibrio en los pesos visuales. Así mismo se vale de la ley de los tercios en la que resalta, o bien al elemento terrestre que ocupa los dos tercios de la pintura, o bien a la sección etérea con el cielo en los dos tercios. Igualmente la composición la realiza en base al número áureo, o simplemente muestra su maestría en composiciones triangulares, en ángulo, o cíclicas. Otro elemento que se reitera en ciertas composiciones es colocar en el primer plano y a los lados dos masas montañosas

o elementos diagonales que adquieren la forma de “V”, sirviendo como telón inverso para emplazar en ocasiones el elemento de más importancia al segundo o incluso al tercer plano. En este último aspecto, juega con la composición llegando a eliminar en muchos casos el valor del primer plano realzando las figuras del tercero, y dejando desdibujado el primer plano o simplemente pronunciado para exaltar la importancia del “*a lo lejos*”.

Cuando realiza dibujos al natural, a saber, recurre a un gran elemento de dimensiones imponentes como por ejemplo macizos montañosos, un río, o una gran ruina arqueológica para mediante su escorzo o su ubicación visual dirigir la mirada de adelante hacia atrás acentuando el efecto perspectivo.

Joaquín Pinto es un maestro en el uso cromático, en sus obras se verificó que con pocos colores, muchas veces solo dos, domina toda la obra mediante la utilización de los diferentes tonos. De igual manera cuando son obras pintorescas alegres y llamativas, utiliza una gama cromática muy variada, aplicando en algunas de sus pinturas un timbre visual generalmente de color rojo que conecta con el ritmo visual de la obra, el que generalmente es cíclico.

La iluminación establece diversos sectores del claroscuro, con zonas iluminadas de manera uniforme que se contraponen con tramos de violenta oscuridad, tanto en el primer y último plano como en las áreas laterales, mediante movimientos variados que crean equilibrio entre las zonas estáticas y dinámicas.

En relación a la presencia de la estética empirista en sus pinturas, se confirma la aplicación de las categorías motivo de ésta investigación, destacando en la mayoría lo pintoresco, como en: “*Inmediaciones de Cuenca*” (1903), “*Copia de las comarcas de Biblian, Azogues, Cuenca y Tarqui*” (1904), “*Indios y Paisaje*” (1886), etc. pero recurriendo también en algunas de ellas a lo sublime como: la “*Erupción del Vesubio*” (s.f.), “*la Nariz del Diablo*” (1903), “*Paisaje de montaña*” (s.f.), etc.

En lo concerniente a la utilización de lo pintoresco, hay escenas en donde nuestra vista se puede entretener en múltiples objetos distribuidos en toda la obra, trabajando los detalles de acuerdo a las recomendaciones de Burke y de Gilpin, a saber, otorgando variedad en los matices de las hojas, en la coloración de los

elementos vegetales, en la representación de las montañas que sugieren oquedades y rudezas, con suelos irregulares en diferentes tonos etc. En muchas de las escenas pintorescas se observa la presencia de figuras humanas e incluso animales, en otras no aparece el hombre pero se adivina su presencia por las casas, los puentes y las edificaciones representadas.

En las pinturas sublimes lo usual es la vastedad, la grandeza, la naturaleza llenando la mayor parte del espacio con grandes macizos montañosos o laderas, precipicios, grandes oquedades, montañas amenazantes o volcanes en erupción que nos llevan al *delight* (horror delicioso). En las pinturas que quiere darles un ambiente de tristeza y soledad, generalmente utiliza los tonos fríos prefiriendo los azules, verdes y grises.

En muchas de estas obras también se verifica la presencia del romanticismo, porque las imágenes llegan a nuestra sensibilidad mostrándonos la presencia de un entidad superior convirtiendo a las pinturas de paisaje, los montes, las elevaciones, en verdaderos templos al aire libre que crean una verdadera comunión entre nuestro espíritu y el Ser Supremo. Los dos ejemplos más claros se encuentran en “*Paisaje de Ingapirca*” (1894) y su última obra la acuarela “*Paisaje con Puente*” (1906), en los cuales incluso nos coloca al borde del precipicio o de un mirador natural para mostrarnos esta reflexión interior.

En cada una de las pinturas se comprobó la gran diferencia entre el arte tradicional y el nuevo gusto del empirismo que ya es subjetivo, porque a lo largo del desarrollo del análisis de los bienes culturales, se afrontó verdaderas experiencias estéticas, en algunas escenas más que en otras, que no solo nos introdujeron por medio de la simpatía dentro de la obra, sino que nos llenó de diferentes sensaciones y emociones como en el caso de la “*Vista panorámica de Quito*” (1905) en donde incluso se participó de la fiesta con los juegos pirotécnicos que se observan; en el “*Figura de indios y perro*” (s.f.) en donde el espectador espera ansioso escuchar la conversación de los indígenas o en la imagen “*Paisaje del oriente*”(s.f.) en donde con temor atravesamos también sobre el tronco para penetrar al misterio y peligros de la Amazonia, o en la “*Erupción del Vesubio*” (s.f.) en donde prácticamente sentimos el calor de la lava y del fuego

con el sonido de las rocas derritiéndose y quemándose, o el silencio y la tranquilidad de los botes que se mueven suavemente sobre las olas en la noche clara y despejada.

VI BIBLIOGRAFÍA

Acosta, Misael. *Científicos alemanes que han contribuido a la geografía e historia natural del Ecuador.* Cultura, revista del Banco Central de Ecuador. Vol. V, N°. 13. mayo-agosto, **1982**. Quito. (ps. 135-203)

Addison, Joseph. 1712. *Los Placeres de la Imaginación y otros Ensayos de The Spectator.* Tonia Raquejo G. [ed.]. Visor. 1991. Madrid.

Azara, Joseph [comen. y trad.]. 1797. *Obras de Antonio Rafael Mengs, Primer pintor del cámara del Rey.* Imprenta Real. 2da ed. Madrid. La versión digital se puede revisar en: https://books.google.es/books?id=-INqaJoiBycC&pg=PP13&lpg=PP13&dq=Mengs,+Reflexiones+sobre+la+Belleza+y+Gusto+en+la+Pintura&source=bl&ots=M3ULBc-VFm&sig=DFwxPmn01dS8aQn-fjEJC_888FA&hl=es&sa=X&ved=0CCwQ6AEwBWoVChMI6bze7L6ayQIVCU4UC h2mFgNW#v=onepage&q=Mengs%2C%20Reflexiones%20sobre%20la%20Belleza%20y%20Gusto%20en%20la%20Pintura&f=false.

Almeida, Eduardo. 1997. *Monumentos Arqueológicos del Ecuador.* Editora Luz de América. Quito.

Alpers, Svetlana. 1983. *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII.* Consuelo Luca (trad.) Serie arte, crítica e historia. Hermann Blume. 1987. Madrid.

Álvarez, Soledad [ed.] 2006. *Ernest Charton.* Liño N° 12. Revista Anual de Historia del Arte. Ediciones de la Universidad de Oviedo. Asturias. (p. 113)

Arnaldo, Javier [antol. y ed.]. 1987. *Fragmentos para una teoría romántica del arte.* Tecnos. Madrid.

—. **1990.** *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán.* Visor. Madrid

Andrés Roig [ed.]. 2000. *El pensamiento social y político iberoamericano del siglo XIX,* Trotta, Madrid.

Anónimo [Pseudo-Longino] Sobre lo sublime. José Alsina Clota [inv. y trad.]. Edición bilingüe griego/español. Bosch Casa Editorial, (varias edit.): **1977**. Barcelona.

Argullol, Rafael. 1983. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico,* Plaza & Janés, Barcelona.

—. **1990.** *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo.* Destino, (varias reed.). Barcelona.

Argullol, Rafael; Marí, Antoni. 1989. *Euforión. Espíritu y naturaleza del genio.* Tecnos. Madrid. (ps. 127-196)

Assunto, Rosario. 1991. *Ontología y teleología del jardín.* Miguel Cereceda [prolog.]. Massimo Venturi [Intro.] Mar García Lozano [trad.]. Tecnos. Madrid

—. **1987.** *Naturaleza y razón en la estética del setecientos.* Visor. Madrid.

Ayala, Enrique [ed.] 1989. *Nueva historia del Ecuador, Volumen 7, 8, y 9, Época Republicana I, II y III.* Corporación Editora Nacional. 2da ed. 1996. Quito.

Ayala, Nina. 1995. *La pintura flamenca del siglo XVII.* Alianza editorial. Madrid.

Azara, Joseph [comen. y trad.]. 1797. *Obras de Antonio Rafael Mengs, Primer pintor del cámara del Rey.* Imprenta Real. 2da ed. Madrid

Aznar, Sagrario; Cámara, Alicia. 2006. *Historia del Arte.* Universidad Nacional de Educación a Distancia. 3ra ed. Madrid.

Ballestero, Manuel. 1990. *El principio romántico.* Anthropos. Barcelona

Bastinos, Julián. *Apuntes biográficos de Don José Manjarrés y de Bofarull.* Deposito digital de documentos de la UAB. [Digital] 1881 [Citado: 03 05, 2015.] http://ddd.uab.cat/pub/lilibres/1881/59974/bellarthisarq_a1881_biografia@mnac.pdf

Baridon, Michael. 2004. *Los jardines.* Vol.1. Abada. Madrid.

—. **2005** “*Islam, Edad Media, Renacimiento y Barroco*”. Los jardines Vol.2. Abada. Madrid

—. **2008.** “*Siglos XVIII-XX*”. Los jardines Vol.3. Abada. Madrid.

Baumgarten, M. Mendelssohn, J. J. Winckelmann y J. G. Hamann, *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo.* Mateu Cabot [intro.]. Vicente Jarque y Catalina Terrasa [trad.]. Ediciones Alba. 1999. Barcelona.

Beck, Hanno. 1971. *Alexander von Humboldt.* Fondo de Cultura Económica. México.

Béguin, Albert. 1978. *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el Romanticismo alemán y la poesía francesa.* Fondo de Cultura Económico. (varias reed.). Madrid.

Besse, Jean-Marc. 2010. *La sombra de las cosas. Paisaje y geografía.* Federico López [ed.]. Biblioteca Nueva, Madrid. (ps. 21-46).

Biermann, Kart. 1990. *Alexander von Humboldt.* Fondo de Cultura Económica. México

Bodei, Remo. 2008 *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje.* [ed. y trad.]. María Condor. Biblioteca de ensayo N° 73. Ediciones Siruela. Madrid.

Botting, Douglas. 1981. *Humboldt y el Cosmos. Vida, obra y viajes de un hombre universal (1769-1859).* Ediciones El Serbal. Barcelona.

Bozal, Valeriano [ed.]. 2000. *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas.* 2da ed. Visor. Vol. 1. Madrid.

.— *Orígenes de la Estética Moderna*, Academia. [Digital] **2015.** [Citado: 08 03, 2015.] http://www.academia.edu/8607906/Or%C3%ADgenes_de_la_est%C3%A9tica_moderna.

.— **1999.** *El Gusto.* Léxico de estética. La Balsa de la Medusa N° 94. Visor. Madrid.

Baumgarten, M. Mendelssohn, J. J. Winckelmann y J. G. Hamann, Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo. Mateu Cabot [intro.]. Vicente Jarque y Catalina Terrasa [trad.]. Ediciones Alba. 1999. Barcelona

Burke, Edmund. 1757. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello,* Menene Gras Balaguer [est. y trad.]. Tecnos, (varias ed.): 1987. Madrid.

Carl Gustav Carus, 1835. *Cartas y anotación sobre pintura de paisaje. Diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción.* Arnaldo, Javier [ed.], Visor, (varias ed.): **1992** Madrid.

Cartategui, Soraya; Romero, Ana; Sanz, Alejandro. 2011. *Catálogo de la Exposición “Cielo y Tierra, Arte Sacro y Profano de los Países Bajos en el siglo XVII”.* Ayuntamiento de Posuelo de Alarcón y Universidad de Francisco de Vitoria.

Cassirer, Ernst. 1972. “Los problemas fundamentales de la Estética” en *Filosofía de la Ilustración.* Fondo de Cultura Económica, (varias ed.). México. (ps. 304-391).

Cereceda, Miguel. 1996. *Edmund Burke y la Estética del Empirismo Inglés.* Revista de Filosofía N° 11, mes 21. (ps. 91-120)

Chávez, Mauricio. *Escenarios para una Patria: Paisajismo Ecuatoriano 1850 – 1930.* [Digital] **2008.** [Citado: 04 08, 2015.]
<http://thecavernclub.blogspot.com/2008/02/escenarios-para-una-patria-paisajismo.html>

Chiriboga, Lucía; Caparrini, Silvana. 2005. *El retrato iluminado. Fotografía y república en el siglo XIX.* Museo de la Ciudad. Quito.

Coronel, Valeria; Prieto Mercedes (coord.) 2010. *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana.* FLACSO. Ministerio de Cultura Quito. (p. 39)

Cozens, Alexander. 1785. “Nuevo método de ayuda a la creación en la composición del dibujo de paisaje” en Fuentes y Documentos para la Historia del Arte-Illustración y Romanticismo. [ed.]: Francisco Calvo, Fernando Checa Cremades, Mireia Freixa, Ángel González-García y Pilar Vélez. Gustavo Gili. 1982. Barcelona.

de Brockmann, Andreas; Srüttgen, Michaela. 1996. *Tras las huellas de dos viajeros alemanes en tierras latinoamericanas. Reiss y Stübel,* Banco de la República, Bogotá (Colombia)

De Paz, Alfredo. 1991. *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías.* Tecnos. Madrid.

Descartes, René. 1649. *Las pasiones del alma,* Ediciones Península. 1972. Barcelona.

Dickie, George. 1996. *El siglo del Gusto. La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII.* Francisco Calvo [trad.]. Colección La balsa de la Medusa N° 130, Visor. 2da ed. 2003. Madrid.

Dubos, Baptiste. 1719. *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura.* Piñero Ricardo [ed.] Josep Monter [trad.]. Colección estética & crítica N° 25. Edición del 2007. Valencia

Enciclopedia Filosófica. *Luis Taparelli D'azeglio.* [Digital] **2009.** [Citado: 11 22, 2014.] [http://symploke.trujaman.org/index.php?title=Luis_Taparelli_D'azeglio.](http://symploke.trujaman.org/index.php?title=Luis_Taparelli_D'azeglio)

Escobar, José; Díaz Antonio. 1993. *Hortus Conclusus El jardín cerrado en la cultura europea.* Cuaderno de Investigación Urbanística. Instituto Juan de Herrera, 2da ed. Madrid.

Estebaranz, Ángel Justo. 2011. *Pintura y Sociedad en Quito en el Siglo XVII* PUCE. Quito.

Estrella, Eduardo. 1991. *Flora huayaquilensis: La Expedición Botánica de Juan Tafalla a la Real Audiencia de Quito 1799-1808.* Iván Cruz [ed.] Abya-Yala, Vol. 2 de la Colección Historia de las Ciencias. Quito

Fariello, Francesco. 2000. *La arquitectura de los jardines. De la Antigüedad al siglo XX.* Maireia/Celeste. Madrid.

Franzini, Elio. 2000. *La estética del siglo XVII.* Visor. Madrid.

Filosofia.org. *José del Perojo*, Proyecto filosofía en español. / hemeroteca. [Digital] 12 15, 1875. [Citado: 11 14, 2014.] <http://www.filosofia.org/hem/dep/rco/0010001.htm>.

— *Revista Contemporánea.* José del Perojo [ed.] Filosofía.org / hemeroteca. [Digital] 12 15, 1875. [Citado: 11 14, 2014.] Año I, número 1, Tomo 1, volumen I, páginas (i - iv). <http://www.filosofia.org/hem/dep/rco/0010001.htm>.

Folkierski, Wladyslaw. 1969. *Entre le Classicisme et le Romantisme.* Étude sur l'Ésthétique et les esthéticiens du XVIIIe siècle. Librairie Honoré Champion. París.

Gallegos, Magdalena; Merlo, Pilar. 1983. *Joaquín Pinto, Exposición Antológica,* Museo del Banco Central del Ecuador. Impresora Nacional, Quito .

Gilpin, Wiliam. 1794. *Tres Ensayos: sobre la Belleza Pintoresca, sobre el Viaje Pintoresco y sobre el Dibujo de Paisaje,* Serie Fuentes para la Estética y la Teoría del Arte. Javier Maderuelo [est.]; Veuthey [trad.], Maysi. ABADA editores, (varias ed.): 2004. Madrid.

González, Beatriz. *La escuela de Humboldt. Los pintores viajeros y la nueva concepción del paisaje,* Revista Credencial Historia N° 122, Bogotá [Digital] 2000 [Citado: 05 17, 2015] <http://www.banrepcultural.org/node/32550>

González Suárez, Federico. 1877. *Exposiciones en defensa de los principios católicos.* Nueva Miscelánea. Imp. del Clero. Quito.

— 1878. *Estudio histórico sobre los Cañaris.* Biblioteca Ecuatoriana Mínima. Ed. Cajica. 1960. Puebla- México.

— 1890-1903. *Historia General de la República del Ecuador.* 7 vol. Imprenta del Clero. Quito.

.— **1895-1911.** *En defensa de mi criterio histórico.* Edición del Archivo Municipal de Quito.

.—**1937.** Quito; *Memoria histórica sobre Mutis y la Expedición Botánica de Bogotá en el siglo XVIII.* Editorial del Clero. Quito.

.— **1908.** *Los Aborígenes de Imbabura y del Carchi*”. Tip. y encuadernación Salesiana. Quito.

.— **1908.** *Hermosura de la Naturaleza y Sentimiento Estético de ella, Estudio Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra.* Madrid.

Haussmann, Georges. 1890. *Mémoires du Baron Haussmann I Avant L’Hotel de Ville,* Victor Havard editor 2da. ed. Francia. Para ver la versión digital original en francés: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k86063z.image.f4>

Holl, Frank [ed.]. 2001. *El Regreso de Humboldt. Exposición en el Museo de la Ciudad.* Imprenta Mariscal. Quito

.— **2005.** *Alejandro de Humboldt: una nueva visión del mundo.* Museo Nacional de Ciencias Naturales. Madrid.

Honour, Hugh. 1981. *El Romanticismo.* Alianza, (varias reed.). Madrid; Abrams.

Hume, David. s.f. *La norma del gusto y otros ensayos.* [ed. y trad.] María Beguiristáin. Ediciones Península. Barcelona. 1989.

Hussey, Christopher. 2013. *Lo pintoresco. Estudios desde un punto de vista.* Edición de Javier Maderuelo, Biblioteca Nueva. Madrid.

Hutcheson, Francis. 1725. *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza.* Jorge V. Arregui [est. y trad.]. Tecnos. 1992. Madrid.

Joaquín Pinto, 1882-1905. *Álbum Particular,* Verónica Muñoz [trans., Inv.]. Edición Casa de la Cultura Ecuatoriana. 2012. Quito.

Jordan, David. 1995. *Transforming Paris. The life and labors of Baron Haussmann.* The Free Press. Nueva York.

Jurado, Fernando; Guerra, Patricio; Maldonado, Eduardo; Rocha Susan, Rodríguez, Ana; Chávez, Adriana. 2011. *Joaquín Pinto, Crónica Romántica de la Nación.* Ediecuatorial. Quito.

Kant, Manuel. 1790. “*Analítica de lo sublime*”, § 28 y § 29 en *La Crítica del Juicio*, Manuel García [trad. y prol.]. Espasa-Calpe. Madrid. 4a ed. 1. (varias ed.): 1989.

Kennedy, Alexandra. 1992. *Del taller a la Academia. Educación Artística en el siglo XIX en el Ecuador*. Procesos revista Ecuatoriana de Historia N°2. Corporación Editora Nacional. Quito.

—. **1997.** “*Escultura y Pintura Barroca en la Audiencia de Quito*”. Barroco iberoamericano de los Andes a las Pampas. Lunwerg editores S.A. Barcelona.

—. **1999.** *Rafael Troya (1845-1920). El pintor de los Andes Ecuatoriano*. Edición del Banco Central del Ecuador. s.n. Quito.

—. *Criollización y secularización de la imagen quiteña (s. XVII – XVIII)*. [Digital] <https://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/1f.pdf>

2001. [Citado: 12 01, 2014.]

<http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/1f.pdf>.

—. **(coord.) 2008.** Escenarios para una patria: Paisajismo Ecuatoriano 1850 – 1930, Serie documentos Museo de la Ciudad. N° 12. Imprenta Noción. Quito

—. [ed.]. 2002. *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII – XIX*. Editorial Nerea. Hondarribia.

—. *Identidades y Territorios, Paisajismo Ecuatoriano del siglo XIX*. Antología [Digital] s.f. [Citado: 03 15, 2015.] http://alexandrakennedy-troya.weebly.com/uploads/6/9/2/5/6925372/identidades_y_territorios.pdf.

Kolberg, Joseph. 1897. “*Nach Ecuador. Reisebilder von Joseph Kolberg*”. Freiburg Herder. 4ta. [ed.]

Labastida, Jaime. 1999. *Humboldt, ciudadano universal*. Editorial Siglo XXI. México.

Lara, Darío. 1972. *Viajeros franceses al Ecuador en el siglo XIX*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito

La Santa Sede. “*Encíclica Aeterni Patris del Sumo Pontífice León XIII*” [1879] [Digital] s.f. [Citado: 08 07, 2015.] http://w2.vatican.va/content/leo-xiii/es/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_04081879_aeterni-patris.html

Lee, Rensselaer. 1982. *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Cátedra. Madrid.

Lessing, Gotthold. 1766. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía.* Editorial Orbis. (varias ed.): 1985. Barcelona

Lisboa, Miguel María. [1843-44/1852-54] *Relación de un viaje a Venezuela, Nueva Granada y Ecuador,* Biblioteca Ayacucho. **1992.** Caracas.

Llorens, Tomás [comis.]. 2000. *Explorar el Edén. Catálogo de la exposición. Paisaje americano del siglo XIX.* Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid.

Loor, Wilfrido. 1966. *Cartas de García Moreno,* tomo IV. Editorial Ecuatoriana. Quito.

Locke, John. 1689. *Ensayo sobre el entendimiento humano.* Edmundo O'Gorman [trad. 1956]. José Robles y Carmen Silva [prologo]. Fondo de Cultura Económica. 2da. ed. 2da. reimp. 2005. México.

MacFarlane, Thomas 1994 *Hacia los Andes: notas de viaje a América del Sur (1876).* Abya-Yala. Quito.

Male, Emile. 1985. *El Barroco.* Ediciones Encuentro. Madrid.

Madera, Luis. 1971. *El pintor don Rafael Troya.* Revista de abril-junio. Museo Histórico N° 51. (ps. 233-256)

Maderuelo, Javier. 2005. *El paisaje. Génesis de un concepto.* Abada Editores. Serie lecturas de Historia del Arte y de la Arquitectura. Madrid.

—. (dir.) **1997.** *Actas del Congreso sobre Arte y Naturaleza El jardín como arte.* Diputación de Huesca. Huesca.

—. **Maderuelo, Javier; Guardiola, Juan; y González, Javier. 2002.** *Francesco Petrarca. La ascensión al Mont Ventoux.* ARTIUM/Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, (varias ed.) Vitoria/Gasteiz.

M.H. 1992. *El Romanticismo: tradición y revolución.* Visor. Madrid.

Manjarres, José de. 1874. *Teoría estética de las artes del dibujo: comprende la teoría estética de la arquitectura, que constituye la memoria que sobre este tema premió la Academia de Bellas Artes de San Fernando en el concurso abierto en 1866.* Establecimiento tipográfico de Jaime Jepús. Barcelona. Para acceder a la versión web, revisar la Biblioteca Digital de Historia del Arte Hispánica de la Universidad autónoma de Barcelona en: <http://ddd.uab.cat/record/59970?ln=es>

Marchán, Simón. 1987. *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo.* Alianza. (varias reed.). Madrid.

—. **2010.** *“La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno”*. Ediciones Universidad de Salamanca. España.

Martín, Juan. 1976. *Historia de la Pintura*. Editorial Gredos, 3ra. ed. Madrid

Martínez, Juan. *Arte y vida cotidiana en Cuenca durante los siglos XVI al XVIII, una cercana relación* Anales, Revista de la Universidad de Cuenca, Tomo 57. Julio 2015 (p.145-160)

—. *El paisaje en el arte: pintura mural y territorios sociales en el siglo XVIII, el Carmen de la Asunción de Cuenca, Ecuador.* [Digital] **2012** [Citado: 25 09, 2015] http://www.academia.edu/4145053/El_paisaje_en_el_arte_pintura_mural_y_territorios_sociales_en_el_siglo_XVIII_el_Carmen_de_la_Asunci%C3%B3n_de_Cuenca_Ecuador.

Martínez, Leopoldo. *El paisaje: el Romanticismo como búsqueda de lo sobrenatural, de lo trascendental, de la divinidad en la naturaleza.* Tesis de Master. Universidad de Valencia. [Digital] **2007** [Citado: 08 25, 2015.] <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/12541/TESINA%20FINAL%20DE%20M%C3%81STER%2007.pdf?sequence=1>

Martínez, Soraya; Romero, Ana; Sanz, Alejandro. *Catalogo de Exposición Temporal “Cielo y Tierra, Arte sacro y profano de los Países Bajos en el Siglo XVII”*. Ayuntamiento de Pozuelo de Alarcón. [Digital], **2011.** [Citado: 11 25, 2014.] http://www.pozuelodealarcon.org/recursos/doc/Vivir_Pozuelo/Cultura_y_ocio/40653_3033032011112424.pdf.

Mengs, Anton. **1789** *Reflexiones sobre la Belleza y Gusto en la Pintura*. Azara José [ed. lit.].

Mirabent, Francesc. **1927.** *La Estética inglesa del siglo XVIII*. Cervantes. Barcelona

Milani, Raffaele. **2007.** *El arte del paisaje*. Federico López Silvestre [ed.]. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid.

Moreno, Segundo (com.) **1981.** *Pichincha, monografía histórica de la región nuclear ecuatoriana*. Consejo Provincial de Pichincha. Quito.

Museo Thyssen Bornemisza. *Frederic Edwin Church , biografía y obras.* [Digital] s.f. [Citado: 08 20, 2015.] http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_artista/158.

Navas, Pablo. **2008.** *El viaje de Frederic Edwin Church por Colombia y Ecuador; abril-octubre de 1853*. Villegas Editores. Bogotá (Colombia).

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

—. **2007.** *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador.* FONSA. 2da. ed. Trama. Vol. I. Quito.

Osculati, Gaetano. 1854. *Exploraciones de las regiones ecuatoriales. A través del Napo y de los Ríos de las Amazonas. Fragmento de un viaje realizado en las dos Américas en 1846-47-48.* Abya-Yala. 2000. Quito.

Outram, Dorinda. 1995. *La Ilustración. The Enlightenment* [trad.] Universidad de Cambridge. Siglo XXI editors, (varias ed.): 2009. México.

Paladines, Carlos. 1990. *Sentido y trayectoria del pensamiento ecuatoriano.* Ediciones del Banco Central del Ecuador. Quito .

Panofski, Erwin. 1927 *La perspectiva como forma simbólica.* Virginia Careaga (trad.). Fábula Tusquets editores. (varias ed.): 2003. Barcelona.

Peñuela, Jorge. *Filosofía de lo Bello de Kant.* Revista Científica N° 9. Universitaria distrital Francisco José de Caldas. [Digital] **2007** [Citado: 01 09, 2014.] en <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/revcie/article/view/352/531>

Peralta, Evelia; Moya Rolando. 2002. *Quito, Patrimonio Cultural de la Humanidad,* Ministerio de Relaciones Exteriores del Ecuador. Editorial Trama. Quito. (p. 68)

Peralta, José. 1896. *Peralta contra Peralta o sea el Deber contra la Razón.* Imprenta de la Libertad. Quito.

—. 1898. *El casus belli del clero azuayo.* Imp. de la Tarde. Quito.

—. 1905. *Porrazos a Porrillo* (artículos publicados en las ediciones de El Tiempo de Guayaquil y Quito). Imp. de El Tiempo. Guayaquil.

—.1911. *El régimen liberal y el régimen conservador, juzgados por sus obras.* Tip. de la Escuela de Artes y Oficios. Quito.

Pérez, Rodolfo. *Joaquín Pinto.* Diccionario biográfico Ecuador.com. [Digital] 2010 [Citado: 08 27, 2014.] <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo2/p7.htm>

—. *Rafael Troya.* Diccionario biográfico Ecuador. com. [Digital] s.f. [Citado: 08 24, 2015.] <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo19/t2.htm>

Pochat, Götz. 1986 *Historia de la estética y la teoría del arte. De la antigüedad al siglo XIX*. Joaquín Chamorro [trad.]. Ediciones Akal. (varias ediciones): 2008. Madrid. (ps. 347-350)

Posada, Teresa. 2009. *Pintura holandesa en el Museo Nacional del Prado*. Catálogo de la Colección. Galaxia Gutenberg. Madrid.

Proyecto filosofía en español. *José del Perojo y Figueras 1850-1908* Filosofía.org [Digital] 2008. [Citado: 11 14, 2014.] Descarga de documentos:

— <http://www.filosofia.org/ave/001/a304.htm>

— *Revista Contemporánea*. 1875, Año I, número 1, Tomo 1, volumen I, páginas (i - iv). Proyecto filosofía en español / 1870-1879 hemeroteca. [Digital] 2004 [Citado: 11 14, 2014.] <http://www.filosofia.org/hem/dep/rco/0010001.htm>

— *Revista Contemporánea*. 1875 - 1907. Artículos. *Proyecto filosofía en español. Hemeroteca*. [Digital] 2004. [Citado: 12 14, 2014.] <http://www.filosofia.org/hem/med/m022.htm>

— *Revista Contemporánea*. 1875, Año I, número 1, Tomo 1, volumen I, páginas (i - iv). Proyecto filosofía en español / 1870-1879 hemeroteca. [Digital] 2004 [Citado: 11 14, 2014.] <http://www.filosofia.org/hem/dep/rco/0010001.htm>

Puig, Xavier. 2015. *Rafael Troya: estética y pintura de paisaje*. Universidad Técnica Particular de Loja. Ediloja Cía. Loja - Ecuador.

Ramírez, Susana. *La conformación del concepto del genio de la modernidad*. Academia [Digital] 2015 [Citado: 13 09, 2015.] http://www.academia.edu/547445/La_conformaci%C3%B3n_del_concepto_del_genio_de_la_modernidad (p. 4)

Rodríguez, María. 2014. *La visión estética del paisaje de la Baja Edad Media*. Revista Medievalismo. N° 24, Revista de la Sociedad Española de Estudios Medievales. Universidad de Salamanca. (ps. 371-397) [Digital] 2014. [Citado: 07 06, 2015.] <http://revistas.um.es/medievalismo/article/viewFile/210641/167851>

Salgado, Mireya; Corbalán, Carmen. *La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX*. Instituto de la Ciudad, Archivo Metropolitano de Historia de Quito. Antología [Digital] 2012 [Citado: 26 10, 2015.] <http://archivoqhistorico.quito.gob.ec/index.php/publicaciones/investigaciones/29>

Scheck, Daniel. 2013. Lo sublime y la reunificación del sujeto a partir del sentimiento: La estética más allá de las restricciones de lo bello. Revista Signos Filosóficos, Vol. 15 N°. 29., enero-junio. México. (ps. 103-135)

Silvestre, Federico. 2013. *Los pájaros y el fantasma. Una historia del artista en el paisaje.* Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca.

Spruce, Richard. 1908 *Notas de un botánico sobre el Amazonas y los Andes: apuntes de los viajes por el Amazonas y sus tributarios, el Trombetas, Río Negro, Usupés, Casiquiari, Pacimoni, Huallaga y Pastaza: también por las cataratas del Orinoco, a lo largo de la cordillera de los Andes ecuatorianos y peruanos y por las costas del Pacífico durante los años 1849-1864.* Abya-Yala. 1996. Quito.

Stüttgen, Michaela. *Sobre la vida y la obra de Alphons Stübel y Wilhelm Reiss.* Biblioteca virtual Luis Ángel Arango. [Digital] s. f. [Citado: 08 18, 2015.] <http://www.banrepcultural.org/node/21136>.

Tarragó, Guillem. *Romanticismo y positivismo en la obra de José de Manjarres.* Tesis de Master en Estudios Avanzados de Historia del Arte Biblioteca de la Universidad de Barcelona. [Digital] 2012. [Citado: 08 07, 2015.] [ttp://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/33090/1/Tarrago_TFR.pdf](http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/33090/1/Tarrago_TFR.pdf).

Tatarkiewicz, Wladislaw. 1997. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética.* Francisco Rodríguez [trad.]. Colección Metròpoli. Tecnos. 6ta. ed. Madrid.

Todorov, Tzvetan. 2013. *Elogio de lo cotidiano. Ensayo sobre la pintura holandesa del siglo XVII.* Colección Ensayo. Noemí Sobregués [trad.]; Galaxia Gutenberg. Barcelona.

Toscano, Humberto (estud. y selec.). 1960. *El Ecuador visto por los extranjeros: viajeros de los siglos XVIII y XIX.* Editorial Cajica. Puebla (México).

Soto, Myrna. 2005. *El Arte Maestra. Un tratado de pintura novohispano.* Serie Estudios de Cultura Literaria Novohispana N° 23. Universidad Nacional Autónoma de México. México D.F.

Valle, Julio del. *La razón sensible.* Una aproximación a los fundamentos de la Estética en Alexander Baumgarten. Revista de estudios filosóficos N° 38, Agosto de 2008, Universidad de Antioquia (p. 47-68). Ver versión digital en.- <http://www.scielo.org.co/pdf/ef/n38/n38a03.pdf>

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

—. 1975. *Manuel Samaniego y su Tratado de Pintura.* Museo Jacinto Jijón y Caamaño. Editorial Santo Domingo. Quito.

—.1977. *Arte Ecuatoriano* - . Salvat. Vol. 2. Navarra .

—. **1965.** *Historia de la cultura ecuatoriana*. EC: Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito.

—. **1960.** *El Arte Ecuatoriano. La Colonia y la República*. Biblioteca Ecuatoriana Mínima. Puebla, MX: J.M. Cajica Jr. México

Vera, María [ed.]. 2008 *El camino de Hierro. Cien años de la llegada del ferrocarril a Quito*. FONSAL. Biblioteca básica de Quito N° 20.

Vercellone, Federico. 2004. *Estética del siglo XIX*, A. Machado Libros. Madrid. (ps. 15-69).

Villavicencio, Manuel. 1858. *Geografía de la República del Ecuador*. Imprenta de Robert Craighead. New York.

von Buttlar, Adrian; Soto, Victoria. 1993 *Jardines del Clasicismo y el Romanticismo Editorial*. José Gil (trad.) Nerea. Madrid.

Webster, Susan. 2012. *Quito, ciudad de maestros: arquitectos, edificios y urbanismo en el largo siglo XVII*. Abya-Yala. Quito

Winckelmann, Johann. 1764. *Historia de las Arte en la Antigüedad*. Editorial Iberia. (varias ed.): 1985. Barcelona.

—. **1769.** *Lo bello en el arte*. Amorrortu, (varias ed.): 1985. Buenos Aires – Argentina.

—. **1755.** *Reflexiones sobre la imitación de los Griegos en la escultura y la pintura*. Salvador Más [intro. y notas]. Fondo de Cultura Económica. (varias edit.): 2008. México.

Zea, Leopoldo, 1976. *El pensamiento latinoamericano*. Ariel. Barcelona.

Zea, Leopoldo; Taboada, Hernán [Eds.]. 2001. *Humboldt y la Modernidad*. Instituto Panamericano de Geografía e Historia. Fondo de Cultura Económica. México.

Personas e Instituciones que han colaborado en este trabajo

- Museos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Dirección y Departamento de Curaduría.
- Museos Alberto Mena Caamaño Dirección y Departamento de Restauración y Reservas.
- Museos del Ministerio de Cultura, Área de Reservas y Museo
- Archivo Histórico del Ministerio de Cultura, Fotografía Nariz del Diablo
- Universidad del País Vasco (Ayuda de viaje y facilidades de instalaciones y coordinación logística para investigación)
- Asociación Universitaria Iberoamericana de Posgrados (Ayuda de movilización)

Dibujos e imágenes fotográficas:

Fotografías de obras de Joaquín Pinto:

- Verónica Muñoz

Dibujos, bocetos y escalas cromáticas:

- Verónica Muñoz y Luis Valencia.

Procesamiento de bocetos de paisajes

- Verónica Muñoz
- Ricardo Muñoz

Levantamiento de Fichas

- Verónica Muñoz

ANEXOS

ANEXO N°. 1

Texto atribuido a Joaquín Pinto, tomada del Libro “Los Pintores del Siglo XIX” del Padre Vargas (p. 42). Se desconoce la ubicación del original.

QUE ES UNA BUENA PINTURA.

El asunto debe ser bien imaginado, y si fuera posible, mejorado en la mano del pintor, en el momento de la ejecución. El Pintor debe pensar tan bien como un historiador, con tanto sentimiento como un poeta, con tanta profundidad como un filósofo; pero, sobre todo, haciendo sabio uso de todas las ventajas de su arte y empleando aquellos recursos con los cuales sepa ocultar hábilmente sus propios defectos.

La expresión debe ser propia del asunto y del carácter de los personajes; debe ser robusta, de suerte que el mudo espectáculo pueda ser perfecta y prontamente comprendido. Cada parte de la obra debe contribuir eficazmente a su fin; colores, animales, vestidos y especialmente las diversas actitudes de las figuras.

Debe haber una luz principal a la cual estén subordinadas todas las partes, lo mismo que las sombras y reposos, haciendo del todo un completo y armonioso conjunto; al propio tiempo que los detalles deben estar perfectamente conectados y contrastados. El resultado, en suma, debe agradar a la vista, de igual manera que agrada al oído una excelente pieza de música.

El dibujo debe ser fiel; nada debe estar fuera del lugar o desproporcionado, y las proporciones podrán variar de conformidad con los caracteres y situaciones de los personajes dibujados. El colorido, ya sea alegre o triste debe ser natural, y de tal manera que grade a la vista tanto en las sombras como en la luz y en las medias tintas. Los colores, ora sean claros, ora espesos o suavemente

hermoseados, deben manifestar que han sido aplicados por una mano ligera y segura.

La naturaleza debe ser el general fundamento de la pintura; pero esta misma naturaleza debe estar enaltecida y aun mejorada, no solo bajo el punto de vista que comúnmente se nos presenta sino de aquella manera que rara vez la descubrimos, según una juiciosa y bella concepción del pintor.

ANEXO Nº 2

Apuntes del libro de Joaquín Pinto; tomado de “Las causa de lo bello según los principios de Santo Tomás” de Luis Taparelli, traducido por Enrique Danero en 1874.

En el “Álbum Particular” de Pinto, solo los folios frontales están numerados, por lo que a los posteriores se les dio el mismo número de la hoja con la letra “b”.

El texto está escrito de atrás hacia adelante, para conservar la lógica de la lectura se ha respetado el orden que ha seguido el pintor.

Página 188:

1. *J Estética de Japarelli S.J.*

Dos son además de la luz, los elementos que pueden constituir la belleza respecto al órgano de la vista, el tono del color y las líneas de la figura. Proporciones del color, límpido, múltiple armónico.

Bello es el esplendor de lo verdadero. Las causas supremas, por las que el hombre puede pronunciar su juicio estético acerca de Belleza, son: primero la idea general de la Belleza: segundo la facultad de conocerla: tercero el tipo que de ella nos presenta la naturaleza, en el doble aspecto de lo bello y lo sublime: cuarto la imitación de que sirve el arte para reproducirla, especificada en varios signos e instrumentos. Dotes de lo Bello - Expresión y gracia. Gracia, vocablo confusamente entendido por el vulgo. La gracia nace de semejanza a la naturaleza. También, lo bello debe nacer del orden y proporción. El obrar sin un Por que? es obrar de locos.

Con ayuda del estro o inspiración, Arte es la facultad, dote habilidad del hom

Página 187b:

2.

hombre interior, no subsidio externo de direcciones o mecanismos. Ars recta ratio factibilium.

Los elementos de la belleza artística son dos: la verdad que se quiere expresar, y la proporción de la imagen con que quiere expresarla.

ANEXO Nº 3

Apuntes del libro de Joaquín Pinto tomado de José Manjarrés, 1874.

El nombre del libro se encontraba como una nota separada en otra hoja, luego de ubicar el libro se pudo relacionar con el título de esta página. Paréntesis colocado por la investigadora para clarificar el término adjunto.

Página 185:

Teoría Estética / de las /artes del Dibujo: SS (etc, etc) /por /José Manjares. /Barcelona /Establecimiento tipográfico / de Jaime Jepús (Jepijs), calle de /Pebitcol (Petritxol) n° 10 / 1874.

(...)

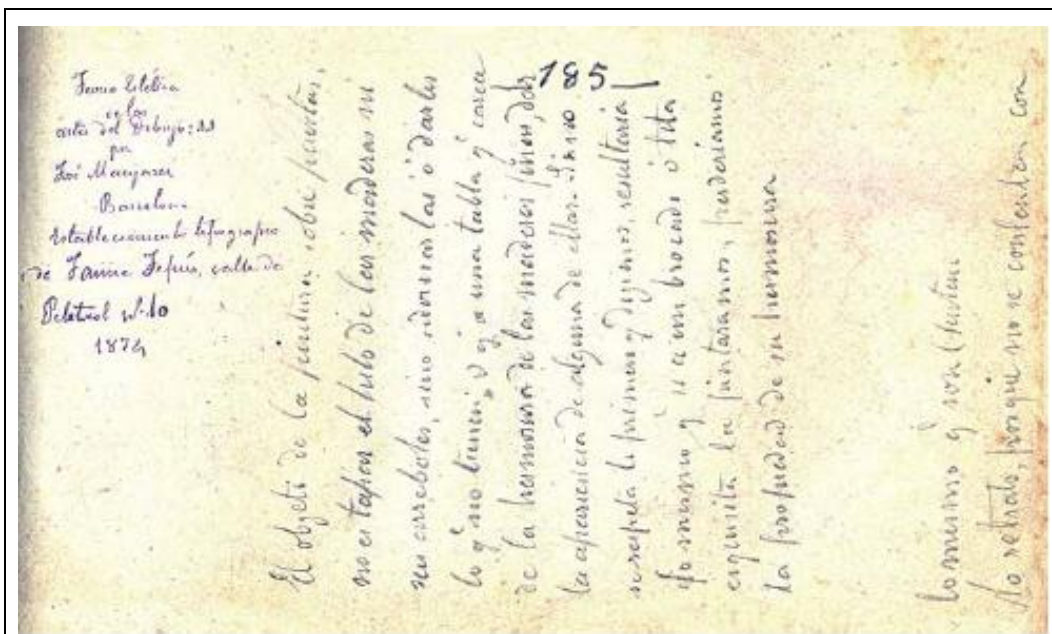


Imagen 50.- Álbum Particular de Joaquín Pinto. Folio que cita el texto de Manjarrés (p. 185). Tinta/papel. 1882 a 1905. Museos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”

Fuente.- Gentileza del Arq. Guido Díaz. Director del Museo de Arte Moderno CCE.

Página 194

1

Estética

Todo lo que se conoce o se puede conocer en abstracto, atributo o calidad como la moral, la justicia, los axiomas matemáticos, teología S.- es Ciencia / Poliedro, figura de muchos lados o fases, de Vg.. un terrón.

*Lo que la actividad humana produce moviendo los sentidos, es arte.
Fantasia. - lo que puede existir sin que exista – Quimera, ni existe,
ni puede existir en la ilusión del arte _ ni siquiera como absurdo –
Filosofía - la ciencia que tiene por objeto, la verdad absoluta.*

*Estética- del griego sentir – teoría del arte relativa al criterio de la
Belleza – Criterio, – para esto se necesita, ciencia experiencia y
delicadeza. La crítica magistral_ majestad - honra al que la recibe,
pues da a conocer que ha estimado lo que ha visto, manifestando
los defectos con relación a la belleza.*

*El Público, juzga empíricamente o por tradición. Euritmia,
correspondencia de partes semejantes: Simetría, es proporción de
ellas. La primera: igualdad, repetición o continuación de una misma
forma, ejemplo, la línea recta, el cubo. La simetría introduce
diferencia de tamaño, color, modo, ya en la gráfica, ya en la tónica,
ya en literatura. Propiedad, más elevada que la regularidad.*

*Antropomorfismo, circunstancia plástica por excelencia, como
representa a Dios padre en figura humana*

Página 193b

2. *Transigir con el Profano, sería renunciar la misión del arte que
contribuye al perfeccionamiento de la sociedad y del individuo.
Ridículo, lo material hasta lo exagerado. Sublime Lo espiritual hasta
lo limitado. El Genio es estrella fija y el talento el planeta que gira a
su alrededor. La Composición es la disposición y combinación de las
partes que la imagen del asunto proporcionan. De un artista
viviente, los bosquejos los borradores, etc, no deben pasar del
recinto de su estudio. Pintores de receta, los que servilmente imitan
el estilo o manera ajenos. (...) Cariatides, Atlantes, Telamones, son
toda figura /q^e (que) sostiene un edificio con las espaldas ó con la
cabeza. Cartela, Repisa ó Mensula, / es miembro sustentante, de
toda parte voladiza ó móbile. Son molduras rectilíneas:*

*El filete / La gola ó talón derecho / El Chaflán / La gola ó talón
inverso/*

Curvilíneas / Cordón / La Escocia /El junquillo bocel o tondino / El cuarto bocel / El toro o bocel / El esgucio o media caña

Página 193

Barroquismo, el abuso ó profusión de alguna cosa, como: molduras en arquitectura, músculos en Anatomía, pliegues en las ropas, etc. Adorno antemático, el que es sacado de la naturaleza orgánica, animal ó Vegetal; y no Arabesco- El Arte, da las formas, y la Industria los procedimientos. El arte Suntuario desempeña tres funciones, y son: construir, adornar y producir- Anaglifíptica; el arte suntuario que da los adornos en relieve. Cromática el que da los adornos con colores; derivado del griego Cromo Color. La belleza en las artes, debe ser lo que la virtud, en la moral, realidad, y no apariciencia... Como los pintores que tratan de complacer al dueño de la obra faltando a los preceptos del arte.

Los colores o barnices no deben tener por objeto la sofisticación, sino la conservación del objeto material.

(A continuación escribe sobre ropa, calzado, cobertura del traje etc. En las hojas siguientes señala como esta constituida las artes simbólicas.) Los Muebles de asiento, manuales, como Copas, Candeleros y otros analogos / Constan de Cuenca, fuste y pie ó base. Los de traslación, como cantaros, pailas S (etc), por suspensión ó /empunadura (empuñadura); los primeros por asas; los segundos por mangos. El traje del genero humano, consta / de vestido, calzado y Cobertura. El simbolismo de las piedras preciosas sancionó la Ciencia Heráldica.

Página 192b:

4 *Bases sobre las q^e (que) está organizado el sistema de las artes Suntuarias*

<i>Artes de Construc-/cion.</i>	<i>Carpinteria----- Cerrajería----- Alfarería ----- Sastrería-----</i>	<i>Dedálica.- Del Carpintero al Cubero. Toréutica. De la Cerrajería a la Joyería Cerámica. De la Alfarería a la Vidriería Indumentaría. De la sombrería al Bordado</i>
<i>Artes de adorno.</i>	<i>Escultura de talla----- Pintura de paredes---</i>	<i>Anaglifíca. Cromática.</i>
<i>Artes de Reproducion</i>	<i>Fundición----- Fabrícación de indiana Tejido labrado-----</i>	<i>Vaciado. Estampado. Tejido.</i>

Página 192

5

El arte en general consta de fondo y forma. La Escultura es: La representación del espíritu en su carácter individual por medio de la materia labrada bajo la forma de ser animado. La Música por ser tónica, no expresa sino lo que afecta al oído.

La poesía, aunque da razón de la forma visible, cuando pretende llegar a los pormenores, si-/quiera a los principales, se hace oscura y empalagosa: la manifestación visible del sentimiento / por medio del gesto, ademán y aptitud, q^e (que) se llama expresión, solo la pintura.

La poesía, aunque da razón de la forma visible, cuando pretende llegar a los pormenores, si-/quiera a los principales, se hace oscura y empalagosa: la manifestación visible del sentimiento / por medio del gesto, ademán y aptitud, q^e (que) se llama expresión, solo la pintura.

Pintura, es la representación de los sentimientos íntimos del alma bajo la apariencia visible por medio del color. Ella tiene géneros que puede presentar en distintos caracteres: con el Épico, da razón del espíritu de una civilización, de la vida de un pueblo; con el descriptivo, solo la razón de determinados seres animados, o de escenas de la vida común.

Genero Histórico.- Carácter épico, es la epopeya propia. El pintor Kanbalche, ha dado ejemplo de epopeya, en la torre de Babel, en la “Batalla de los Hunos”; y Rafael, en la “Disputa del Santísimo Sacramento”. Difícil de presentar en un solo punto de vista y de un solo golpe la idea que abrase todos los pormenores. En la epopeya es preciso manifestar el espíritu del hecho haciéndole accesible a la vista; el lirismo, canto épico; obra maestra de la plástica de imitación.

Página 191b

6 La plástica, en pintura, no es porque presente formas en realidad, en la propia acepción de la palabra, sino porque las presente en ilusión y apariencia.

Gran auxiliar de género épico es la Alegoría, por ella se individualizan genialidades y materializan abstracciones y se personifica ideas expresando en sentido figurado, su fuente la Mitología.

Carácter Descriptivo.- Los Asunto se refieren, ya al hombre, ya a las escenas, ya a los objetos, ya a los goces y a nuestras tristezas: en lo primero se produce el retrato, en lo segundo, los cuadros de género, los de costumbres; este género etnográfico, constituye asuntos tomados de la vida práctica.

El Naturalismo pictórico, alguna vez ha mezclado el misticismo, con lo vulgar o familiar, por ejemplo, Murillo en la Sacra familia del gílgüero; sin duda para hacer mas accesible la Relijion / a la Clase menos instruida, empleando al efecto el lenguaje q^e (que) esta usa.

El Bamboche, viene del pintor holandés del siglo (XVII), Pedro de Laar (Pieter van Laer) a quien los Italianos lo lla-/maron il bamboccio

(el fante) p (por) su obesidad y pequeña estatura, que se dedicó especialmente a este género /

El género de Simpatía | flores frutas S (etc)| no es dado a la escultura; pero sí se encuentra en la jurisprudencia decorativa haciéndose dependiente de la Arquitectura; donde termina el estatuero principia el tallista.

En las artes plásticas, se requiere dos clases de operaciones; más de la imaginación y otra de la habilidad o destreza: son de la primera; la Invención y Composición; de la segunda Modelado, Dibujo y Colorido.

Página 191

7 Sincronismo, es la simultaneidad de actos que (que) en realidad se verificaron separadamente, por ejemplo, en “ Sⁿ Pedro ad vincula” (“San Pedro encadenado”) de Rafael; pero es preciso ser muy avaro, porque la prodigalidad de personajes recienta la unidad con tal amalgama.

El paisaje nunca debe ser un capricho; debe ser el retrato de una comarca o localidad o una determinada situación de la naturaleza. La variada accidentación y vegetación, los caudales de agua, los edificios, no es artísticos; ni la lozanía de la primavera no es el estado más a propósito; ni un cielo completamente despejado tiene tanta animación como el que presenta accidentes atmosféricos. Siendo imposible que tenga interés alguno; como lo sería una música sin pensamiento que sirvieran de base a su composición. La introducción de figuras vivifican la representación de espectáculo, y el ser humano como el bruto dan una parte importante.

Caracterizar es como imprimir en los objetos, personas y acciones, los distintivos especiales, capaces de individualizarlos. / Para la Historia, no puede prescindir el artista, del conocimiento de la Arqueología, sin esto / ningún carácter podría dar a sus representaciones.

Página 190b

8 *Trage y Ropage, son distintos; así el trage caracteriza personalidad época nacionali-/dad S (etc); el Ropage visto puramente, como se ven las imágenes sagradas, por ejemplo, Cristo Ma/ría, los apóstoles S (etc), nada tienen de hebreos en sus trajes – q^e (que) sí los tubieran quedarían desconocidos /Decía Miguel Angel a Francisco de Holanda: ningún artista puede ser bastante cándido que /prefiera al pie q^e (que) le calza, el zapato.*

La expresión espiritual partiendo del rostro, pasa a los demás miembros, se difunde en ellos, pero en / escala descendente; y lo q^e (que) queda es una belleza casi del todo física, viniendo a ser su desnudez indiferente /a la verdadera belleza. El trage no es un simple accidente para la caracterización, sino q^e tam_/bien contribuye al espiritualismo del arte; y con él se debe cubrir aquello q^e (que) no respondera / la nobleza del alma. El Desnudo en Cristo, es la expresión del tormento para el cristiano- y en el niño, / la idea de Candor; y en las criaturas el velo de su misma inocencia. El trage talár en las imá_/genes, no es p' (por) q^e (que) estas lo llevaro; especialmente los hebreos, si no porque el arte halló mejor estética en /ese antes q^e (que) en el propio q^e (que) lo tubieron. En las estatuas, se ve q^e (que) convien (convienen) mejor aquellos trages, que los /de la moda de los grandes personajes; porque aquellos traducen mejor la inmortalidad q^e (que) el arte / quiere dar.

Página 190

9 *La fantasía.-Puede inventar imágenes de varios modos, a saber: en carácter situación y en acción.*

La Expresión es la disposición de las formas exteriores del cuerpo que revela los movimientos del alma, esto es, las pasiones. La expresión ha de ser propia, natural oportuna, razonable y simple: propia para que de verdadera idea de pasión: natural que no sea exagerada, ni estudiada a propósito: oportuna cuando se presenta en ocasión, lugar y conveniencia; razonable cuando el buen criterio no lo rechace; y simple cuando aparezca desnuda de complicaciones.

La Invención, esta da los materiales, escoge los movimientos propios, y lo conveniente para el asunto.

La Composición es la disposición y combinación de estos elementos y partes de que consta el asunto que se quiere representar.

Agrupamiento.- este debe ser impar dice Mengs; aunque con algunas excepciones, por ejemplo dos gladiadores, etc , etc.

El agrupamiento p (por) enlace, ó por orden no esta comprendido en el /precepto, por ejemplo, dos personas en asitencia, dos soldado de frente SS. (etc, etc) q^e (que) esta en euritmia.

Página 189b

10 *El agrupamiento debe propender a piramidal, pero sin fatigar la composición, por la necesidad de evitar la monotonía; porque al cabo las figuras son al grupo lo que los grupos al cuadro*

Efecto, este se conoce comúnmente solo por el destacamiento de figuras u objetos o su claro - oscuro; más el efecto pintoresco, pocos; este no esta sin objetos ó su claro-oscuro; /mas el efecto pintoresco, pocos; este no esta circunscrito solamente a lo dicho del efecto: un objeto, un conjunto de objetos, una obra entera del arte plástico bañada de luz por igual, pierde mucha parte de efecto: equilibrase las masas de luz y sombra y el efecto será más vivo.

Esbatimento. La sombra cortante que resulta de todo cuerpo adelantado. / Marco del cuadro. esto no es ⁱⁿdiferente para el efecto

pintorezco. Esta forma debe regular_/se por la naturaleza del asunto, lo exigira en paralelógramo, en elíptico, circular S (etc).

Contorno.- sus caracteres son: grande, dulce o morvido, seco y austero; el grande nada deja de dudoso; Morvido el que tiene suavidad y blandura; seco, el que carece de fluidez o es muy determinado; austero, el que hace caso omiso de lo delicado; y se ciñe solo a los conjuntos principales: esto constituye estilo.

Página 189

11 Colorido.- *es la combinación y fusión artística de los colores con diversidad de tintas y variedad de tonos.*

La Luz es cuerpo elástico y tiende a volver al foco que la produce; he ahí la explicación de los reflejos.

El color tiene dos valores; el absoluto y el relativo. El blanco y el negro no son más que la última expresión, el primero, de la luz y el segundo de la oscuridad... La Policromía, esto es muchos colores, pertenece al valor absoluto. La monocromía, o de pocos colores, no es más que la hipótesis para conocer el claroscuro en abstracto.

La Vibración es el reflejo de una misma tinta, pero con distintos sentidos o matices.

La armonía nace del empleo de los colores situados a proporcionadas distancias en el círculo cromático.

La litografía y el grabado son procedimientos que solo tienen por objeto la reproducción gráfica o plastográficamente lo que quiere representar; porque por este medio se puede presentar invención propia o copias.

Página188b:

12

Resena. (Reseña) *La nota q^e (que) se toma de las señales más distintas del cuerpo del hombre ó de algún /animal para venir en conocimiento de ellos. Note corporis hominis (nota para el cuerpo humano).*

Enjalbegar. Blanquear las paredes con cal, yeso ó tierra blanca. Dealbare parietes (blanquear las paredes).


Afeitar, componer el rostro con albayalde ú otros afeites. Fricare (frotar).

Churriquesco en las artes gráficas, es, lo q^e (que) en literatura, el gongo-/rismo; en medicina él empírismo

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
 “EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

ANEXO Nº 4

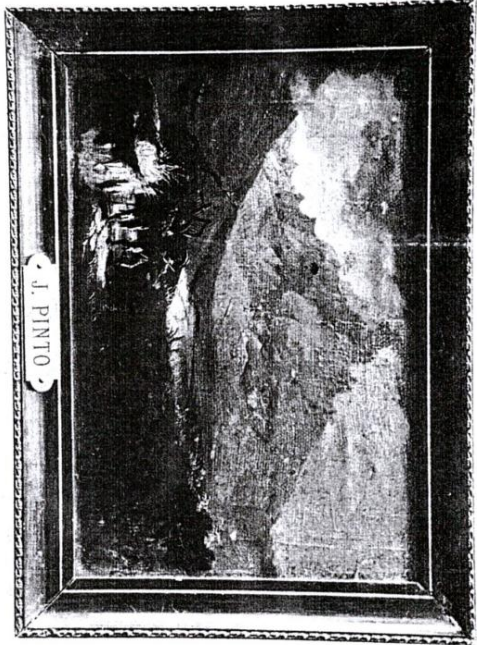
Fichas proporcionadas por el Museo Alberto Mena Caamaño, transcritas en digital nuevamente por no ser legibles al fotocopiar y escanear.

MUNICIPIO DEL DISTRITO METROPOLITANO DE QUITO		DIRECCIÓN DE PATRIMONIO CULTURAL INVENTARIO DE BIENES CULTURALES MUEBLES		CÓDIGO DEL OBJETO MC-A.5-1.85-57	
CLASIFICACIÓN GÉNÉRICA: PINTURA					
OBJETO/TÍTULO PAISAJE DE MONTAÑA	SIGLO/FECHA XIX				
AUTOR: NOMBRE: JOAQUIN PINTO		ATRIBUIDO <input type="checkbox"/>			
NACIONALIDAD ECUATORIANA					
FIRMAS/MARCAS/INSCRIPCIONES:					
LOCALIZACIÓN:					
TÉCNICAS Y MATERIALES: OLEO					
SOPORTE: COBRE					
MEDIDAS: ALTO: 22 cm. ANCHO: 16 cm. LARGO: PROFUNDIDAD: DIÁMETRO MAYOR: DIÁMETRO MENOR:					
ESTADO DE CONSERVACIÓN: Desprendimiento de capa pictórica. Manchado.		ESTADO DE INTEGRIDAD:			
BUENO <input type="checkbox"/> REGULAR <input checked="" type="checkbox"/> MALO <input type="checkbox"/>		COMPLETO: <input checked="" type="checkbox"/> INCOMPLETO: <input type="checkbox"/> UNIDO: <input type="checkbox"/> AGREGADO: <input type="checkbox"/> FRAGMENTADO: <input type="checkbox"/>			
DESCRIPCIÓN: Paisaje de montaña en tonos grises y amarillo, en primer plano horno pequeño del cual sale fuego y humo.					
ORIGINAL: <input checked="" type="checkbox"/>		REPRODUCCIÓN: <input type="checkbox"/>			

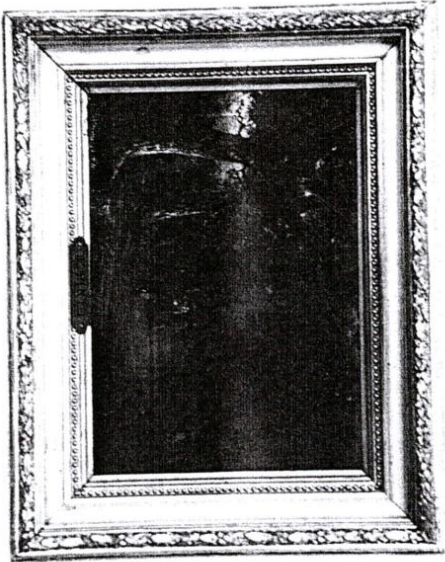
ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
 "EL CASO DE JOAQUÍN PINTO"

MUNICIPIO DEL DISTRITO METROPOLITANO DE QUITO		DIRECCIÓN DE PATRIMONIO CULTURAL INVENTARIO DE BIENES CULTURALES MUEBLES		CÓDIGO DEL OBJETO MC-A.5-1.94-57
CLASIFICACIÓN GÉNERICA: PINTURA				
OBJETO/TÍTULO CULEBRILLAS		SIGLO/Fecha 1894		
AUTOR: NOMBRE: JOAQUIN PINTO ATRIBUIDO <input type="checkbox"/>				
NACIONALIDAD ECUATORIANA				
FIRMAS/MARCAS/INSCRIPCIONES: PINTO 1894				
REALIZACIÓN:				
TÉCNICAS Y MATERIALES: LAPIZ Y CABON				
SOPORTE: PAPEL				
MEDIDAS: CM: 27 x 31 cm.				
ALTO: 14 cm.				
ANCHO: 21 cm.				
LARGO:				
PROFUNDIDAD:				
DIÁMETRO MAYOR:				
DIÁMETRO MENOR:				
				FOTOGRAFÍA
ESTADO DE CONSERVACION: Restaurado		ESTADO DE INTEGRIDAD:		
BUENO <input checked="" type="checkbox"/>	REGULAR <input type="checkbox"/>	MALO <input type="checkbox"/>	COMPLETO: <input checked="" type="checkbox"/>	INCOMPLETO: <input type="checkbox"/>
			UNIDO: <input type="checkbox"/>	AGREGADO: <input type="checkbox"/>
			FRAGMENTADO: <input type="checkbox"/>	
DESCRIPCION: Paisaje de montañas y orillas de laguna en carbón y lápiz.				
ORIGINAL: <input checked="" type="checkbox"/>		REPRODUCCION: <input type="checkbox"/>		

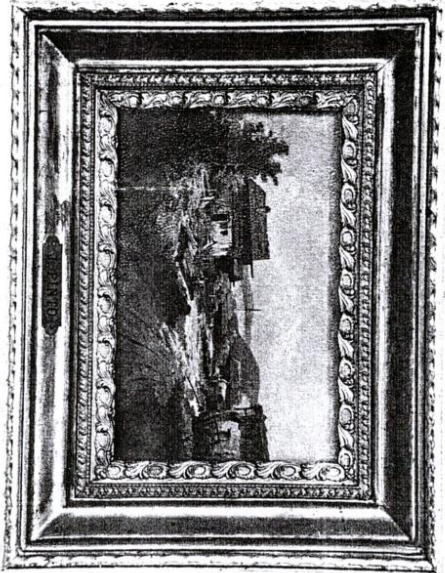
ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
 "EL CASO DE JOAQUÍN PINTO"

MUNICIPIO DEL DISTRITO METROPOLITANO DE QUITO		DIRECCIÓN DE PATRIMONIO CULTURAL INVENTARIO DE BIENES CULTURALES MUEBLES		CÓDIGO DEL OBJETO MC-A.5-1.96-57		
CLASIFICACION GENÉRICA: PINTURA						
OBJETO/TITULO INDIOS Y PAISAJE	SIGLO/FECHA XIX					
AUTOR: NOMBRE: ATRIBUIDO <input type="checkbox"/>						
NACIONALIDAD ECUATORIANA						
FIRMAS/MARCAS/INSCRIPCIONES: PINTO 1886						
REALIZACIÓN:						
TECNICAS Y MATERIALES: OLEO SOPORTE: LIENZO						
MEDIDAS: CM: 22 x 30 cm. ALTO: 17 cm. ANCHO: 20,5 cm. LARGO: PROFUNDIDAD: DIÁMETRO MAYOR: DIÁMETRO MENOR:						
ESTADO DE CONSERVACION: Desprendimiento de Capa pictórica, pegado a tabla.					ESTADO DE INTEGRIDAD: COMPLETO: <input checked="" type="checkbox"/> INCOMPLETO: <input type="checkbox"/> UNIDO: <input type="checkbox"/> AGREGADO: <input type="checkbox"/> FRAGMENTADO: <input type="checkbox"/>	
BUENO <input checked="" type="checkbox"/> REGULAR <input type="checkbox"/> MALO <input type="checkbox"/>					DESCRIPCIÓN: En primer plano pareja de indios que portan instrumentos musicales fondo paisajístico.	
ORIGINAL: <input checked="" type="checkbox"/>			REPRODUCCION: <input type="checkbox"/>			

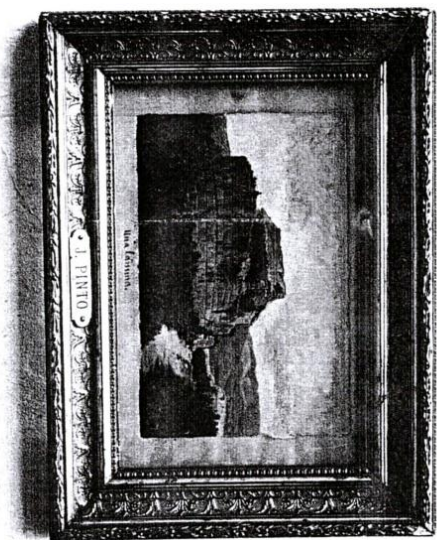
ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
 "EL CASO DE JOAQUÍN PINTO"

MUNICIPIO DEL DISTRITO METROPOLITANO DE QUITO		DIRECCIÓN DE PATRIMONIO CULTURAL INVENTARIO DE BIENES CULTURALES MUEBLES		CÓDIGO DEL OBJETO MC-A.5-1.100-57		
CLASIFICACIÓN GENÉRICA: PINTURA						
OBJETO/TÍTULO FIGURAS DE INDIOS Y PERRO	SIGLO/FECHA XIX					
AUTOR: NOMBRE: JOAQUIN PINTO ATRIBUIDO <input type="checkbox"/>						
NACIONALIDAD ECUATORIANA						
FIRMAS/MARCAS/INSCRIPCIONES:						
LOCALIZACIÓN:						
TÉCNICAS Y MATERIALES: OLEO SOPORTE: LIENZO						
MEDIDAS: CM: 29 x 29,5 cm. ALTO: 20 cm. ANCHO: 27,5 cm. LARGO: PROFUNDIDAD: DIÁMETRO MAYOR: DIÁMETRO MENOR:						
					FOTOGRAFÍA	
ESTADO DE CONSERVACION:		ESTADO DE INTEGRIDAD:				
BUENO <input checked="" type="checkbox"/> REGULAR <input type="checkbox"/> MALO <input type="checkbox"/>		COMPLETO: <input checked="" type="checkbox"/>	INCOMPLETO: <input type="checkbox"/>			
		UNIDO: <input type="checkbox"/>	AGREGADO: <input type="checkbox"/>			
		FRAGMENTADO: <input type="checkbox"/>				
DESCRIPCIÓN: En el centro, dos personajes indígenas (hombre y mujer); junto a ellos un perro. A su alrededor vegetación y árboles.						
ORIGINAL: <input checked="" type="checkbox"/>		REPRODUCCIÓN: <input type="checkbox"/>				


ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
 "EL CASO DE JOAQUÍN PINTO"

MUNICIPIO DEL DISTRITO METROPOLITANO DE QUITO		DIRECCIÓN DE PATRIMONIO CULTURAL INVENTARIO DE BIENES CULTURALES MUEBLES		CODIGO DEL OBJETO MC-A.5-1.112-57	
CLASIFICACIÓN GENÉRICA: PINTURA					
OBJETO/TITULO PAISAJE CON CASA	SIGLO/FECHA 1881				
AUTOR: JOAQUIN PINTO NOMBRE: ATRIBUIDO <input type="checkbox"/>					
NACIONALIDAD ECUATORIANA					
FIRMAS/MARCAS/INSCRIPCIONES: 1881-Pinto					
LOCALIZACIÓN:					
TÉCNICAS Y MATERIALES: ÓLEO					
SOPORTE: PAPEL					
MEDIDAS: CM: 28,5 x 37 cm. ALTO: 17 cm. ANCHO: 25,5 cm. LARGO: PROFUNDIDAD: DIÁMETRO MAYOR: DIÁMETRO MENOR:					
ESTADO DE CONSERVACION: Restaurado		ESTADO DE INTEGRIDAD:			
BUENO <input checked="" type="checkbox"/> REGULAR <input type="checkbox"/> MALO <input type="checkbox"/>		COMPLETO: <input checked="" type="checkbox"/> INCOMPLETO: <input type="checkbox"/> UNIDO: <input type="checkbox"/> AGREGADO: <input type="checkbox"/> FRAGMENTADO: <input type="checkbox"/>			
DESCRIPCIÓN: Grupo de casas ubicadas a las orillas de sendero, rodeadas de vegetación. Se evidencia personaje junto a carreta y otros sentados sobre tronco.					
ORIGINAL: <input checked="" type="checkbox"/>		REPRODUCCIÓN: <input type="checkbox"/>			

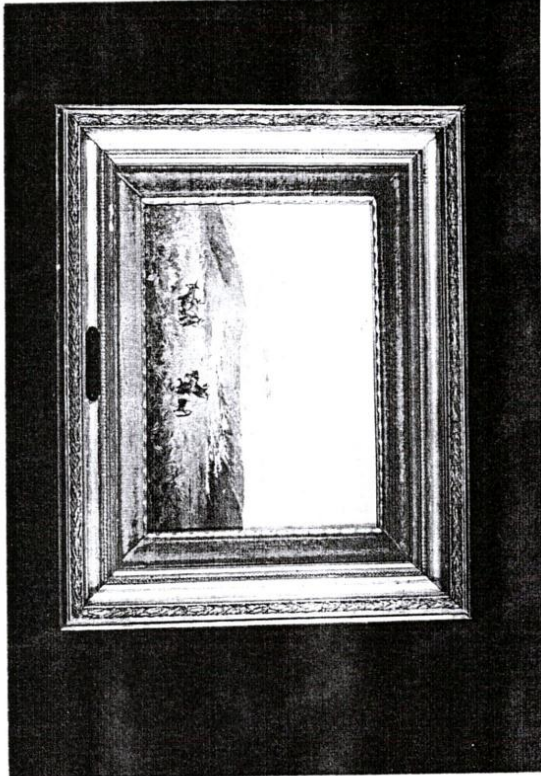
ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
 "EL CASO DE JOAQUÍN PINTO"

MUNICIPIO DEL DISTRITO METROPOLITANO DE QUITO		DIRECCIÓN DE PATRIMONIO CULTURAL INVENTARIO DE BIENES CULTURALES MUEBLES		CÓDIGO DEL OBJETO MC-A.5-1.113-57
CLASIFICACIÓN GENÉRICA: PINTURA				
OBJETO/TÍTULO INGAPIRCA	SIGLO/FECHA 1894			
AUTOR: JOAQUIN PINTO NOMBRE: ATRIBUIDO <input type="checkbox"/>				
NACIONALIDAD ECUATORIANA				
FIRMAS/MARCAS/INSCRIPCIONES: Una lámina				
REALIZACIÓN:				
TÉCNICAS Y MATERIALES: ÓLEO				
SOPORTE: PAPEL				
MEDIDAS: CM: 36 x 26,5 cm. ALTO: 14 cm. ANCHO: 21,5 cm. LARGO: PROFUNDIDAD: DIÁMETRO MAYOR: DIÁMETRO MENOR:				
ESTADO DE CONSERVACION: Restaurado 95		ESTADO DE INTEGRIDAD:		
BUENO <input checked="" type="checkbox"/> REGULAR <input type="checkbox"/> MALO <input type="checkbox"/>		COMPLETO: <input checked="" type="checkbox"/> INCOMPLETO: <input type="checkbox"/> UNIDO: <input type="checkbox"/> AGREGADO: <input type="checkbox"/> FRAGMENTADO: <input type="checkbox"/>		
DESCRIPCIÓN: Al centro del cuadro las ruinas de piedra rodeadas por paisaje montañoso y vegetación.				
ORIGINAL: <input checked="" type="checkbox"/>		REPRODUCCION: <input type="checkbox"/>		

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
 "EL CASO DE JOAQUÍN PINTO"

MUNICIPIO DEL DISTRITO METROPOLITANO DE QUITO		DIRECCIÓN DE PATRIMONIO CULTURAL INVENTARIO DE BIENES CULTURALES MUEBLES		CÓDIGO DEL OBJETO MC-A.5-1.114-57
CLASIFICACIÓN GÉNÉRICA: PINTURA				
OBJETO/TÍTULO PAISAJE DE INGAPIRCA	SIGLO/FECHA 1894			
AUTOR: NOMBRE: JOAQUIN PINTO ATRIBUIDO <input type="checkbox"/>				
NACIONALIDAD ECUATORIANA				
FIRMAS/MARCAS/INSCRIPCIONES: Una lámina				
LOCALIZACIÓN:				
TÉCNICAS Y MATERIALES: ÓLEO				
SOPORTE: PAPEL				
MEDIDAS: CM: 26,5 x 36 cm. ALTO: 14,5 cm. ANCHO: 22 cm. LARGO: PROFUNDIDAD: DIÁMETRO MAYOR: DIÁMETRO MENOR:				
ESTADO DE CONSERVACION: Restaurado 95		ESTADO DE INTEGRIDAD:		
BUENO <input checked="" type="checkbox"/> REGULAR <input type="checkbox"/> MALO <input type="checkbox"/>		COMPLETO: <input checked="" type="checkbox"/> INCOMPLETO: <input type="checkbox"/> UNIDO: <input type="checkbox"/> AGREGADO: <input type="checkbox"/> FRAGMENTADO: <input type="checkbox"/>		
DESCRIPCIÓN: Paisaje montañoso con grieta central y vegetación andina en primer plano.				
ORIGINAL: <input checked="" type="checkbox"/>		REPRODUCCION: <input type="checkbox"/>		

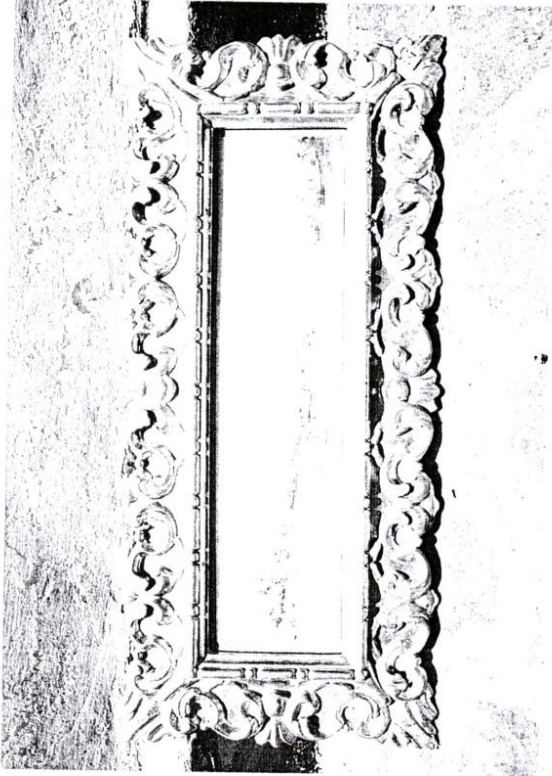
ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
 "EL CASO DE JOAQUÍN PINTO"

MUNICIPIO DEL DISTRITO METROPOLITANO DE QUITO		DIRECCIÓN DE PATRIMONIO CULTURAL INVENTARIO DE BIENES CULTURALES MUEBLES		CÓDIGO DEL OBJETO MC-A.5-1.119-57		
CLASIFICACIÓN GENÉRICA: PINTURA						
OBJETO/TÍTULO EL CHIMBORAZO	SIGLO/FECHA 1901					
AUTOR: NOMBRE: JOAQUIN PINTO		ATRIBUIDO <input type="checkbox"/>				
NACIONALIDAD ECUATORIANA						
FIRMAS/MARCAS/INSCRIPCIONES: LOCALIZACIÓN:						
TECNICAS Y MATERIALES: ÓLEO						
SOPORTE: MADERA						
MEDIDAS: CM: 37 x 46,5 cm. ALTO: 22,4 cm. ANCHO: 31,5 cm. LARGO: PROFUNDIDAD: DIÁMETRO MAYOR: DIÁMETRO MENOR:						
ESTADO DE CONSERVACION:		ESTADO DE INTEGRIDAD:			FOTOGRAFÍA	
BUENO <input checked="" type="checkbox"/> REGULAR <input type="checkbox"/> MALO <input type="checkbox"/>		COMPLETO: <input checked="" type="checkbox"/> INCOMPLETO: <input type="checkbox"/> UNIDO: <input type="checkbox"/> AGREGADO: <input type="checkbox"/> FRAGMENTADO: <input type="checkbox"/>				
DESCRIPCION: Vista de Chimborazo nevado. En primer plano el pajonal con cuatro caballos y jinetes.						
ORIGINAL: <input checked="" type="checkbox"/>		REPRODUCCION: <input type="checkbox"/>				


ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
 "EL CASO DE JOAQUÍN PINTO"

MUNICIPIO DEL DISTRITO METROPOLITANO DE QUITO		DIRECCIÓN DE PATRIMONIO CULTURAL INVENTARIO DE BIENES CULTURALES MUEBLES		CÓDIGO DEL OBJETO MC-A.5-1.121-57	
CLASIFICACIÓN GENÉRICA: PINTURA					
OBJETO/TÍTULO VISTA PANORAMICA DE QUITO DESDE EL PLACER	SIGLO/FECHA 1905				
AUTOR: NOMBRE: JOAQUIN PINTO		ATRIBUIDO <input type="checkbox"/>			
NACIONALIDAD ECUATORIANA					
FIRMAS/MARCAS/INSCRIPCIONES: PINTO 1905					
LOCALIZACIÓN:					
TECNICAS Y MATERIALES: ÓLEO					
SOPORTE: LIENZO					
MEDIDAS: CM: 49,5 x 58 cm.					
ALTO: 30 cm. ANCHO: 39 cm. LARGO: PROFUNDIDAD: DIÁMETRO MAYOR: DIÁMETRO MENOR:					
ESTADO DE CONSERVACION: Manchado. Lienzo: con rajaduras y pequeños faltantes.		ESTA			
BUENO <input checked="" type="checkbox"/> REGULAR <input type="checkbox"/> MALO <input type="checkbox"/>		COMPLETO: <input checked="" type="checkbox"/> INCOMPLETO: <input type="checkbox"/> UNIDO: <input type="checkbox"/> AGREGADO: <input type="checkbox"/> FRAGMENTADO: <input type="checkbox"/>			
DESCRIPCIÓN: Parte inferior: peñas y tejados de casas; niña que contempla panorámica de Quito; se evidencia fondo de iglesias, muralla y construcciones. Fondo: cordillera y cielo nublado.					
ORIGINAL: <input checked="" type="checkbox"/>		REPRODUCCION: <input type="checkbox"/>			

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
 "EL CASO DE JOAQUÍN PINTO"

MUNICIPIO DEL DISTRITO METROPOLITANO DE QUITO		DIRECCIÓN DE PATRIMONIO CULTURAL INVENTARIO DE BIENES CULTURALES MUEBLES		CÓDIGO DEL OBJETO MC-A.5-1.125-57	
CLASIFICACION GÉNÉRICA: PINTURA					
OBJETO/TÍTULO COPIA DE LAS COMARCAS DE BIBLIAN, AZOGUEZ, CUENCA Y TARQUI		SIGLO/Fecha 1904			
AUTOR: NOMBRE: JOAQUIN PINTO		ATRIBUIDO <input type="checkbox"/>			
NACIONALIDAD ECUATORIANA					
FIRMAS/MARCAS/INSCRIPCIONES: Azoquez, Cuenca y Tarqui. 1904 // 22 de Enero. Copia de Biblian					
REALIZACION:					
TECNICAS Y MATERIALES: ACUARELA					
SOPORTE: PAPEL					
MEDIDAS: CM: 65 x 29,5 cm. ALTO: 11,5 cm. ANCHO: 46 cm. LARGO: PROFUNDIDAD: DIÁMETRO MAYOR: DIÁMETRO MENOR:					
ESTADO DE CONSERVACION: Restaurado		ESTADO DE INTEGRIDAD:			
BUENO <input checked="" type="checkbox"/> REGULAR <input type="checkbox"/> MALO <input type="checkbox"/>		COMPLETO: <input checked="" type="checkbox"/> INCOMPLETO: <input type="checkbox"/> UNIDO: <input type="checkbox"/> AGREGADO: <input type="checkbox"/> FRAGMENTADO: <input type="checkbox"/>			
DESCRIPCION: Paisaje montañoso y árboles, en primer plano un camino de tierra por donde transitan algunos caballos con jinetes.					
ORIGINAL: <input checked="" type="checkbox"/>		REPRODUCCION: <input type="checkbox"/>			

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
 "EL CASO DE JOAQUÍN PINTO"

MUNICIPIO DEL DISTRITO METROPOLITANO DE QUITO		DIRECCIÓN DE PATRIMONIO CULTURAL INVENTARIO DE BIENES CULTURALES MUEBLES		CÓDIGO DEL OBJETO MC-A.5-1.126-57		
CLASIFICACIÓN GÉNÉRICA: PINTURA						
OBJETO/TÍTULO PAISAJE DEL ORIENTE	SIGLO/FECHA Fines XIX					
AUTOR: JOAQUIN PINTO NOMBRE: ATRIBUIDO <input type="checkbox"/>						
NACIONALIDAD ECUATORIANA						
FIRMAS/MARCAS/INSCRIPCIONES: REALIZACIÓN:						
TÉCNICAS Y MATERIALES: OLEO						
SOPORTE: LIENZO						
MEDIDAS: CM: 29,5 x 36,5 cm. ALTO: 20 cm. ANCHO: 27,5 cm. LARGO: PROFUNDIDAD: DIÁMETRO MAYOR: DIÁMETRO MENOR:						
ESTADO DE CONSERVACIÓN: Barnizado con algunos desprendimientos de capa pictórica. Marco: desprendimientos de estuco.		ESTADO DE INTEGRIDAD:				
BUENO <input type="checkbox"/> REGULAR <input checked="" type="checkbox"/> MALO <input type="checkbox"/>		COMPLETO: <input checked="" type="checkbox"/> INCOMPLETO: <input type="checkbox"/> UNIDO: <input type="checkbox"/> AGREGADO: <input type="checkbox"/> FRAGMENTADO: <input type="checkbox"/>				
DESCRIPCIÓN: Paisaje selvático con montes y árboles. En el centro un río sobre el cual se extiende un tronco a modo de puente sobre el que deambulan personajes.						
ORIGINAL: <input checked="" type="checkbox"/>		REPRODUCCION: <input type="checkbox"/>				

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
 "EL CASO DE JOAQUÍN PINTO"

MUNICIPIO DEL DISTRITO METROPOLITANO DE QUITO		DIRECCIÓN DE PATRIMONIO CULTURAL INVENTARIO DE BIENES CULTURALES MUEBLES		CÓDIGO DEL OBJETO MC-A.5-1.127-57
CLASIFICACIÓN GÉNÉRICA: PINTURA				
OBJETO/TÍTULO PAISAJE CON LAGO Y MONTAÑA (CULEBRILLAS)		SIGLO/Fecha XIX		
AUTOR: NOMBRE JOAQUIN PINTO		ATRIBUIDO <input type="checkbox"/>		
NACIONALIDAD ECUATORIANA				
FIRMAS/MARCAS/INSCRIPCIONES: Una lámina				
REALIZACIÓN:				
TÉCNICAS Y MATERIALES: ÓLEO				
SOPORTE: PAPEL				
MEDIDAS: CM: 27 x 35 cm.				
ALTO: 17 cm.				
ANCHO: 26 cm.				
LARGO:				
PROFUNDIDAD:				
DIÁMETRO MAYOR:				
DIÁMETRO MENOR:				
				FOTOGRAFÍA
ESTADO DE CONSERVACION: Restaurado		ESTADO DE INTEGRIDAD:		
BUENO <input checked="" type="checkbox"/> REGULAR <input type="checkbox"/> MALO <input type="checkbox"/>		COMPLETO: <input checked="" type="checkbox"/> INCOMPLETO: <input type="checkbox"/>		
		UNIDO: <input type="checkbox"/> AGREGADO: <input type="checkbox"/>		
		FRAGMENTADO: <input type="checkbox"/>		
DESCRIPCIÓN: Laguna limitada en la sección superior por montaña, y en la sección inferior orilla con arroyo serpenteante.				
ORIGINAL: <input checked="" type="checkbox"/>		REPRODUCCION: <input type="checkbox"/>		

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
"EL CASO DE JOAQUÍN PINTO"

Fichas de inventario proporcionadas por el Museo Nacional


BANCO CENTRAL DEL ECUADOR MUSEO	DESCRIPCION DE PIEZAS DE ARTE	No. Invent. 16-17-69			
TITULO:					
BIEN CULTURAL: Pictórico 682	NOMBRE DE LA PIEZA: Paisaje 489				
682	Fi ma:	Año:			
Autor: Joaquín Pinto	Fecha:	Siglo: XIX			
		Movimiento:			
		Escuela Moderna 85			
Descripción: Paisaje andino. En la parte superior aparece el cielo de color muy claro. Hay también tres montañas, la del centro está con mayor perspectiva. De las dos que están a los lados sale un valle muy pequeño y al lado, una quebrada, en la parte inferior de ésta hay un puente. Los colores son muy suaves y muy claros. NOTA: Cuadro con marco 42-17-69	D I M E N S I O N E S				
	Peso	Alto	Ancho	Diámetro	Profundidad
	CORRESPONDENCIA FOTOGRAFICA				
	Negativo No.:		Fecha:		
Inscripciones:					
Referencia cruzada:					
	Revisado	Fecha	Realizado	Fecha	

Form. No. O. M. 972 A.

Fichas de inventario proporcionadas por el Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana

Museos Matriz Quito		Código CCE: 03-13-08-0385-1	
Ficha de Catalogación		Museo CCE	
Colección:		Otros Códigos	
Tipo de Bien:	Pintura de Caballete		
Nombre:	Nariz del Diablo	Dimensiones (m):	
Anónimo <input type="checkbox"/>	Firmado <input type="checkbox"/>	Obra	Plancha Grabado
Atribuido <input checked="" type="checkbox"/>	Documento <input type="checkbox"/>	Elemento Relacionado	
Autor:	Pinto, Joaquín	alto	23
País:	Ecuador-Quito-1842-1906	ancho	33
Ubicación Firma:		prof.	
Siglo/Año:	1903 (Siglo XX)	Número:	
Técnica:	Oleo	Diámetro mayor:	
Soporte:	Tela	Diámetro menor:	
Elemento Relacionado:	Cartulina	Datos de Obtención	
última ubicación:	R/M7B-C59&	Fecha catalogación:	19/08/2014
Fecha catalogación:	19/08/2014	Catalogó:	Elita Mena
Revisó catalogación:		Revisó catalogación:	
<p>Formato rectangular horizontal. Paisaje. Ocupando la mayor parte del formato al lado derecho un prominente cerro de colores verdes, grises, ocres en diferentes tonalidades. Rodeado este; por dos ferrocarriles de color marrón oscuro. Además en la parte inferior un pequeño camino sinuoso.</p> <p>A lado izquierdo un canal y un pequeño riachuelo. Ubicado en la parte inferior, entre dos montañas.</p> <p>En el fondo una montaña y un cielo de color celeste y blanco.</p>		Imagen	
			
Premios/año:			
Estudios:			
Publicaciones:		"200 Años de Pintura Quiteña"	
Bibliografía:			
Observaciones:			
Inscripciones:	Jueves 3 de Septiembre1903		
Exposiciones en las que ha participado:			


ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
 “EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

Museos Matriz Quito CCE		Ficha de Catalogación Museo CCE		Código CCE:	03-13-08-0403-1
Colección:				Otros Códigos	
Tipo de Bien:		Documento			
Nombre:	Nariz de Diablo			Dimensiones (m):	
Anónimo <input type="checkbox"/> Firmado <input type="checkbox"/> Atribuido <input type="checkbox"/> Documento <input type="checkbox"/>				Obra	
Autor:	Pinto, Joaquín			Plancha Grabado	Elemento Relacionado
País:	Ecuador-Quito-1842-1906			alto:	alto
Ubicación Firma				ancho:	ancho
Siglo/Año:	Siglo XIX			prof.:	prof.
Técnica:	Óleo			Número:	
Soporte:	Cartulina			Diámetro mayor:	
Elemento Relacionado:				Diámetro menor:	
última ubicación:	R/M2B-C74	Fecha catalogación:	15/08/2014	Catálogo:	Elita Mena
				Revisó catalogación:	
<p>Formato rectangular horizontal. Paisaje. A la derecha se observa la falda de una montaña representado por colores verdes, ocres, En el centro la riel de un tren de color siena y ocre, cercada por varios arbustos de color verde. Además una casa de madera con caída de agua, A la izquierda el pie de una montaña acompañada de varios arbustos. En el fondo un cerro en la parte de su falda circunda un ferrocarril. Y un cielo ocre y blanco.</p>				Imagen	
					
Inscripciones:				Premios/año:	
Exposiciones en las que ha participado:				Estudios:	
Umbrales*					
				Publicaciones:	
				Bibliografía:	
				Observaciones:	


ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
 “EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

Museos Matriz Quito CCE		Ficha de Catalogación Museo CCE		Código CCE:	03-13-08-0419-1
Colección:				Otros Códigos	1234; XA
Tipo de Bien:		Documento			
Nombre:	Paisaje Mannero (Fondo Azul)			Dimensiones (m):	
Anónimo <input type="checkbox"/> Firmado <input type="checkbox"/> Atribuido <input checked="" type="checkbox"/> Documento <input type="checkbox"/>				Obra	Plancha Grabado
Autor:	Pinto, Joaquín			alto	8
País:	Ecuador-Quito-1842-1906			ancho	11,7
Ubicación Firma				prof.	
Siglo/Año:	Siglo XIX			Número:	
Técnica:	Tempera			Diámetro mayor:	
Soporte:	Papel			Diámetro menor:	
Elemento Relacionado:				Elemento Relacionado	
última ubicación:		R/M2B-C73&	Fecha catalogación:	13/08/2014	Catálogo:
					Elita Mena
					Revisó catalogación:
Representación de Paisaje.				Imagen	
				Premios/año:	
				Estudios:	
				Publicaciones:	
Inscripciones:		Bibliografía:			
Exposiciones en las que ha participado:		Observaciones: Esta obra es parte del lote que el coleccionista compró a la familia de Pinto.			


ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
 “EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

Museos Matriz Quito		Ficha de Catalogación Museo CCE		Código CCE:	03-13-08-0420-1
		Colección:			
		Tipo de Bien:	Documento		
Nombre:	Erupción del Vesubio		Dimensiones (m):		
		Anónimo <input type="checkbox"/> Firmado <input type="checkbox"/> Atribuido <input type="checkbox"/> Documento <input type="checkbox"/>	Obra	Plancha Grabado	Elemento Relacionado
Autor:	Pinto, Joaquín		alto	alto:	alto
País:	Ecuador-Quito-1842-1906		ancho	ancho:	ancho
Ubicación Firma			prof.	Número:	prof.
Siglo/Año:	Siglo XIX		Diámetro mayor:		
Técnica:	Témpera		Diámetro menor:		
SopORTE:	Papel		Datos de Obtención		
Elemento Relacionado:	Cartulina		Forma de Ingreso:		
última ubicación:	R/M2B-C73&	Fecha catalogación:	Propietario Anterior:		
		16/08/2014	Valor ingreso:	Cartulina, Paspartú (40 x	
			Fecha doc ingreso:		
			Avaluo USD:	\$ 6.000,00	
			Catalogó:	Elita Mena	
			Revisó catalogación:		
Representación de Paisaje.			Imagen		
					
			Premios/año:		
			Estudios:		
			Publicaciones:		
			Bibliografía:		
Inscripciones:			Observaciones:	Esta obra es parte del lote que el coleccionista compró a la familia de Pinto.	
Exposiciones en las que ha participado:					


ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
 “EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

Museos Matriz Quito CCE		Ficha de Catalogación Museo CCE		Código CCE: 03-13-08-0422-1
Colección:		Tipo de Bien: Documento		Otros Códigos:
Nombre: Erupción del Vesubio (Fondo Azul)		Dimensiones (m):		
Anónimo <input type="checkbox"/> Firmado <input type="checkbox"/> Atribuido <input checked="" type="checkbox"/> Documento <input type="checkbox"/>		Obra	Plancha Grabado	Elemento
Autor: Pinto, Joaquín		alto: 8,5	alto:	Relacionado
País: Ecuador-Quito-1842-1906		ancho: 14,3	ancho:	alto: 42
Ubicación Firma:		prof.:	Número:	ancho: 51,7
Siglo/Año: 1901 Siglo XX		Diámetro mayor:		prof.:
Técnica: Témpera		Diámetro menor:		
Soporte: Cartulina		Datos de Obtención		
Elemento Relacionado:		Forma de Ingreso: Compra		
última ubicación: R/M2C-C75		Propietario Anterior:		
Fecha catalogación: 13/08/2014		Valor ingreso:		
		Fecha doc ingreso:		
		Avaluo USD: \$ 6.000,00		
		Catalogó: Elita Mena		
		Revisó catalogación:		
Representación de Paisaje.		Imagen		
				
Inscripciones: "Erupción del Vesubio" / "Napoles, J.." / "luens 10 de Octubre 1901" (d)		Premios/año:		
Exposiciones en las que ha participado:		Estudios:		
		Publicaciones:		
		Bibliografía:		
		Observaciones:		

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
 “EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”






Museos Matriz Quito CCE		Ficha de Catalogación Museo CCE		Código CCE:	03-13-08-1331-1
Colección:				Otros Códigos	
Tipo de Bien:		Documento			
Nombre:		Laguna con Embarcación		Dimensiones (m):	
Anónimo <input type="checkbox"/> Firmado <input type="checkbox"/> Atribuido <input type="checkbox"/> Documento <input type="checkbox"/>				Obra	
Autor:		Pinto, Joaquín		Plancha Grabado	
País:		Ecuador-Quito-1842-1906		Elemento Relacionado	
Ubicación Firma				alto	
Siglo/Año:		1902 Siglo XX		ancho	
Técnica:		Témpera		Número:	
Soporte:		Papel		Diámetro mayor:	
Elemento Relacionado:				Diámetro menor:	
última ubicación:		R/M4B-CJP2		Datos de Obtención	
Fecha catalogación:		08/08/2014		Foma de Ingreso:	
Catalogó:		Elita Mena		Propietario Anterior:	
Revisó catalogación:				Valor ingreso:	
				Fecha doc ingreso:	
				Avaluo USD:	
				\$ 3.000,00	
Representación de Paisaje.					
Inscripciones:					
Exposiciones en las que ha participado:					
Premios/año:					
Estudios:					
Publicaciones:					
Bibliografía:					
Observaciones:		Mal tecnica			

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
 “EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”




Museos Matriz Quito		Ficha de Catalogación Museo CCE		Código CCE:	03-13-08-1333-1
		Colección:			
		Tipo de Bien:	Documento		
Nombre: Paisaje		Dimensiones (m):			
Anónimo <input type="checkbox"/> Firmado <input type="checkbox"/> Atribuido <input type="checkbox"/> Documento <input type="checkbox"/>		Obra	Plancha Grabado	Elemento Relacionado	
Autor: Pinto, Joaquín		alto: 14,5	alto:	alto:	
País: Ecuador-Quito-1842-1906		ancho: 23,5	ancho:	ancho:	
Ubicación Firma:		prof.:	Número:	prof.:	
Siglo/Año: Siglo XX		Diámetro mayor:			
Técnica: Acuarela		Diámetro menor:			
Soporte: Papel		Datos de Obtención			
Elemento Relacionado:		Forma de Ingreso:			
última ubicación: R/M4B-CJP2		Propietario Anterior:			
Fecha catalogación: 10/08/2014		Valor ingreso:			
Catalogó: Elita Mena		Fecha doc ingreso:			
Revisó catalogación:		Avaluo USD: \$ 3.000,00			
Representación de Paisaje.		Imagen			
					
Inscripciones:		Premios/año:			
Exposiciones en las que ha participado:		Estudios:			
		Publicaciones:			
		Bibliografía:			
		Observaciones: Medidas al revés			

ANEXO N° 5

Detalle de los Dibujos, bocetos y pinturas del artista, con temática paisajista, existentes en la Colección de los Museos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión” no usadas en el presente estudio por no corresponder a la finalidad de la presente investigación (dibujos a lápiz o tinta, bocetos, etc.).

Paisajes					
Código (03-12-08-)	Nombre	Siglo/ Año	Técnica	Soporte	Fotografía
0037-1	Valle de los Chillos	Siglo XIX	Acuarela	Cartulina	
0038-1	El Tungurahua	Siglo XIX	Acuarela	Papel	
0404-1	Serranía	Siglo XIX	Óleo	Cartón	
0407-1	Paisaje	Siglo XIX	Tempera	Cartulina	
0408-1	Paisaje	Siglo XIX	Tempera	Papel	







ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
 “EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

Paisajes					
Código (03-12-08-)	Nombre	Siglo/ Año	Técnica	Soporte	Fotografía
0409-1	Paisaje / Romanos	Siglo XIX	Pastel y acuarela	Cartulina	
0413-1	Paisaje de pluma	Siglo XIX	Dibujo a tinta	Papel	
0423-1	Plaza de Ibarra	Siglo XIX	Tempera	Cartulina	
0431-1	Cartulina con dos paisajes y un grabado	Siglo XIX	Acuarela	Cartulina	
0432-1	Paisaje de montañas	Siglo XIX	Acuarela	Papel	

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
 “EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

Paisajes					
Código (03-12-08-)	Nombre	Siglo/ Año	Técnica	Soporte	Fotografía
0433-1	Paisaje de nevados	Siglo XIX	Acuarela y dibujo a lápiz	Papel	
0434-1	Paisaje de Sayausi	1903	Tempera	Cartulina	
0435-1	Paisaje en papel (montañas)	Siglo XIX	Acuarela	Cartulina	
0436-1	Rincón de la casa de Joaquín Pinto	Siglo XIX	Acuarela	Papel	
0466-1	Monte Imbabura	1868			

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ECUADOR EN EL SIGLO XIX
 “EL CASO DE JOAQUÍN PINTO”

Paisajes					
Código (03-12-08-)	Nombre	Siglo/ Año	Técnica	Soporte	Fotografía
0453-1	Paisaje Andino	1893	Dibujo a lápiz	Cartulina	
0456-1	Estudio de paisaje	Siglo XIX	Dibujo a lápiz	Cartulina	
0458-1	Serranía	Siglo XIX	Dibujo a lápiz	Papel	
0470-1	Paisaje (Sangurima)	Siglo XIX	Dibujo a lápiz	Papel	
0477-1	Paisaje Andino (Imbabura yCarchi)	Siglo XIX	Dibujo a lápiz	Papel	
1267-1	Vista de cráter del Pichincha desde Capillapamba	1868	Dibujo al cebo	Papel	

ANEXO N° 6

Álbum particular de Joaquín Pinto, detalle de la primera hoja

Título: Álbum Particular de Joaquín Pinto

Fecha: De 1882 a 1905

Técnica: Lápiz, tinta y acuarela / papel

Dimensiones: 21 x 12 x 2 (cm.)

Colección: Museos de Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”

Cód. CCE: 03-13-08-1266-1

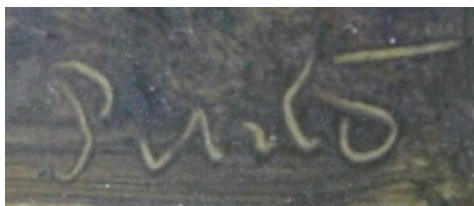
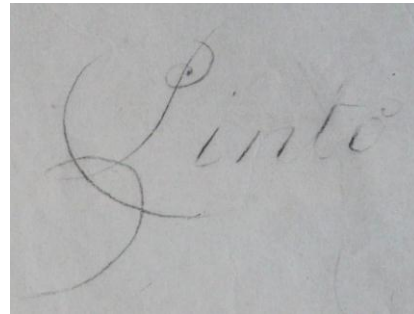
Inscripción con la letra de Pinto: En 1.882 compre este libro al hijo del Sr. (Señor) Sebastian Viderí / en 2 P(esos).
Es modelo de encuadernación es bien hecho.

Observación: en la parte superior menciona el número de hojas con obras que tiene, las páginas que faltan y el año en que lo compró Alfredo Flores y Caamaño (1930), todas estas son notas de puño y letra de Flores.



ANEXO N° 7

Firmas de Joaquín Pinto



ANEXO N° 8

Paisaje y detalle de datos y firma que consignaba el artista en sus obras de campo, usando como modelo una fotografía

Título: Laguna de Culebrillas (Provincia del Cañar)



Autor: IPTON (Seudónimo de Joaquín Pinto)

Técnica: Acuarela / Papel

Año: 1895

Detalle de la Inscripción



Inscripción: Laguna de Culebrillas, Vista al norte – Entrada del Río, de fotografía de J. Borja, 1895 Enero

IPTON