

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE HISTORIA



DISERTACIÓN PREVIA AL TÍTULO DE
HISTORIADORA DEL ARTE

“Emilio Moncayo y la permanencia de los elementos estéticos románticos de la pintura de paisaje en la primera mitad del siglo XX en el Ecuador”

AUTOR: SOFIA VANESSA GRANIZO ARIAS

DIRECTORA: ANDREA MORENO

QUITO-ECUADOR, 2018

Dedicatoria

A mis padres Oscar y Myriam por ser esencia, base, soporte y eslabón, por ayudarme y confiar en mí, quienes hicieron posible la culminación de esta etapa importante en mi vida. A mi hermano, Oscar Miguel, mi mejor amigo, quien personifica el más espléndido significado del amor. A mis abuelos José, Teresa y Carmen por mantenerme en sus pensamientos diarios y corazones llenos de cariño. A Abigail por su amistad incondicional. A Carmelita, mi estrella luminosa y constantemente parpadeante.

Agradecimiento

Esta investigación se logró gracias al importante aporte de personas e instituciones. Agradezco profundamente a mi directora Andrea Moreno por compartir con profesionalismo sus vastos conocimientos, tanto en el aula de clase como en las tutorías de tesis, gracias a ello he podido encaminar de forma acertada mi trabajo de disertación. Agradezco a Adriana Pacheco y Patricio Guerra quienes, a más de agregar valor a este trabajo por medio de sus recomendaciones, han sido profesores y amigos desde el principio de mi carrera universitaria. Así mismo a Sofía Luzuriaga por sus aportes académicos, enseñanzas y apoyo personal. A Diego por haberme ayudado y acompañado en este proceso y sobre todo por ser quien siempre tiñe de anaranjados mis grises. A mis compañeros y amigos Juan, Esteban y Maite por haber sido parte de mi aprendizaje aun estando fuera de las aulas de clase. Agradezco a la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit por facilitarme las fuentes e información necesaria para esta investigación, en la persona de Gabriela Salazar directora del Museo de la Biblioteca. Finalmente agradezco a Emilio Moncayo Miranda por haber aportado con valiosa información a este trabajo.

Índice

Introducción	1
Capítulo 1.- El paisajismo en el Ecuador: de la Colonia al siglo XX	5
1.1.- Procedencias estéticas y plásticas	5
1.1.1 Orígenes del paisajismo: una mirada occidental	5
1.1.2 Antecedentes del género de paisaje en el contexto local: de la colonia a la república.....	17
1.1.3 Influencias para el desarrollo del paisajismo en el Ecuador	22
1.2.- Paisajismo y ciencia. – La fidelidad del paisaje como muestra científica	28
1.3.- Visiones románticas del paisajismo	39
1.3.1.- El Romanticismo y la estética: primeras aproximaciones conceptuales.	39
1.3.2.- Principales artistas ecuatorianos referentes del género paisajista Romántico y científico.	45
Capítulo 2.- Emilio Moncayo en el escenario artístico ecuatoriano.....	51
2.1.- Datos biográficos y participación en el Concurso “Salón Mariano Aguilera” de 1930	51
2.2.- De Martínez a Moncayo. – La estética romántica del siglo XX.....	56
2.2.1.- Obra de Luis A. Martínez	56
2.2.2.- Obra de Emilio Moncayo.....	66
Capítulo 3.- Remanentes decimonónicos en la obra de Emilio Moncayo.....	79
3.1.- Permanencias: estética, sentimiento nacional y ciencia.....	79
3.1.1.- Permanencias estéticas.....	79
3.1.2.- Sentimiento nacional y ciencia.....	88
3.2.- Transformaciones en el entorno de Emilio Moncayo	91
Consideraciones finales	97
Bibliografía	103
Bibliografía de imágenes	109
Anexo	113

Índice de imágenes

Figura 1: Mosaico de animales. Siglo II a.C. Nápoles. Museo Arqueológico Nacional.	6
Figura 2: Anónimo. Siglo I. a.C. Palomas bebiendo en una taza. Mosaico. Museo Arqueológico Nacional.	7
Figura 3: Anónimo. Siglo III d.C. Detalle de Cristo Orfeo con los animales. Pintura mural. Catacumba de Domitila. Roma.	8
Figura 4: Jan van Eyck. (1435). La Virgen con el niño coronado por un ángel y donante. Óleo sobre lienzo. 66 x 62 cm. Museo du Louvre. París.	9
Figura 5: Jan van Eyck. (1435). Detalle de la obra: La Virgen con el niño coronado por un ángel y donante. Óleo sobre lienzo. 66 x 62 cm. Museo du Louvre. París.	10
Figura 6: Patinir, J. (1515-1524). Descanso en la huida a Egipto. Óleo sobre lienzo, 62 x 78 cm. Museo del Prado. Madrid.	11
Figura 7: Lorrein, C. (1645). Vista de Delfos. Óleo sobre lienzo, 150 x 200 cm. Art Institute of Chicago.	12
Figura 8: Hobbema, M. (1689). La avenida Middleharnis. Óleo sobre lienzo, 103 x 141 cm. National Gallery, London.	12
Figura 9: Constable, J. (1821). El carro de heno. Pintura sobre tela. 1.3 x 1.85 m. Galería Nacional de Londres.	15
Figura 10: Friedrich, C. D. (1813-1814). Cazador en el bosque. Pintura sobre tela. Colección particular.	16
Figura 11: Salas, A. Juan José Flores. Óleo sobre lienzo. Museo Jijón y Caamaño de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.	20
Figura 12: Charton, E. (1849). Guayaquil. Óleo sobre lienzo. 40 x 58 cm. Colección Xavier y Cecilia Alvarado. Guayaquil.	22
Figura 13: Troya, R. (1871 – 1874). Campamento cerca del Chimborazo. Óleo sobre lienzo. Colección: Volkerkundliche Sammlungen im Reiss-Museum, Mannheim.	24
Figura 14: Cortés Alcocer. Loranthus, pintura, 1783 – 1816, A1877, Real Jardín Botánico. www.rjb.csic.es/icones/mutis . Consultado el 27 de octubre del 2017.	31

Figura 15: Francisco Javier Cortés Alcocer, Guaira, pintura, 1783 – 1816, A2284, Real Jardín Botánico. www.rjb.csic.es/icones/mutis . Consultado el 27 de octubre del 2017.	32
Figura 16: Troya, R. (1874). Vista de la Cordillera Oriental desde Tiopullo. Óleo sobre lienzo. Museo del Banco Central del Ecuador.	34
Figura 17: Pinto, J. 1893 – 1897. Molusco. Óleo sobre papel, pintura número 214, publicada en: <i>Faune Malacologique de la République de l'Equateur</i>	35
Figura 18: Pinto, J. 1893 – 1897. Pavo Real. Óleo sobre papel, pintura número 103, publicada en: <i>Joaquín Pinto</i> . 1984.	36
Figura 19: Anónimo. (c.1900). Nariz del diablo. Fotografía iluminada publicada en: <i>Hans Meyer, In den Hoch-Anden von Ecuador</i> . 1907.	38
Figura 20: Salas, R. (1859). Paisaje. Copia de Frederic E. Church, The Heart of the Andes. Óleo sobre lienzo. 86 x 112 cm. Museo Nacional del Ministerio de Cultura y Patrimonio.	46
Figura 21: Troya, R. (1893). El Tungurahua. Vista de la Cordillera de Utuñac. Óleo sobre lienzo. Colección ex-Banco Central del Ecuador, actual Ministerio de Cultura y Patrimonio.	49
Figura 22: Martínez, L. Entrada al oriente. Óleo sobre lienzo. Museo Pumapungo, Ministerio de Cultura y Patrimonio.	50
Figura 23: Martínez, L. (1907). Chimborazo y Carihuayrazo. Óleo sobre lienzo. 92 x 122 cm. Museo Provincial Casa del Portal, Ambato.	57
Figura 24: Líneas guías del cuadro “Chimborazo y Carihuayrazo”.	58
Figura 25: Martínez, L. (1907). Una Vaquería. Óleo sobre lienzo. 101 x 121 cm. Museo Provincial Casa del Portal, Ambato.	59
Figura 26: Líneas guías del cuadro “Una Vaquería”.	60
Figura 27: Martínez, L. (1907). Vista de Angamarca. Óleo sobre lienzo. Museo Provincial Casa del Portal, Ambato.	61
Figura 28: Líneas guías del cuadro “Vista de Angamarca”.	62

Figura 29: Martínez, L. Paisaje Costeño. Óleo sobre lienzo. Museo Provincial Casa del Portal, Ambato.	63
Figura 30: Líneas guías del cuadro “Paisaje Costeño”.	64
Figura 31: Martínez, L. Cotaló. Óleo sobre lienzo. Museo Provincial Casa del Portal, Ambato.	64
Figura 32: Líneas guías del cuadro “Cotaló”.	65
Figura 33: Moncayo, E. Huarmicocha. (1930 - 1940). Óleo sobre lienzo. 44 x 170 cm. Colección del Museo de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, Quito.	67
Figura 34: Líneas guías del cuadro “Huarmicocha”.	68
Figura 35: Moncayo, E. Río Salima. (1930 - 1940). Óleo sobre lienzo. 20 x 215 cm. Colección del Museo de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, Quito.	69
Figura 36: Líneas guías del cuadro “Río Salima”.	70
Figura 37: Moncayo, E. Quilotoa. (1930 - 1940). Óleo sobre lienzo. 50 x 170 cm. Colección del Museo de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, Quito.	71
Figura 38: Líneas guías del cuadro “Quilotoa”.	72
Figura 39: Moncayo, E. Nariz del Diablo. (1930 - 1940). Óleo sobre lienzo. 46 x 95 cm. Colección del Museo de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, Quito.	73
Figura 40: Líneas guías del cuadro “Nariz del Diablo”.	74
Figura 41: Moncayo, E. Cotacachi. (1930 - 1940). Óleo sobre lienzo. 44 x 130 cm. Colección del Museo de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, Quito.	75
Figura 42: Líneas guías del cuadro “Cotacachi”.	77
Figura 43: Moncayo, E. s/f. Paisaje Andino. Óleo sobre lienzo. 36.5 x 46.4 cm. Quito. Colección Salguero Carvajal.	80
Figura 44: Moncayo, E. (1926). Simón Bolívar. Óleo sobre lienzo. Archivo histórico del Guayas y catálogo digital del fondo fotográfico del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.	81

Figura 45: Rosales, E. (1864). Doña Isabel la Católica dictando su testamento. Óleo sobre lienzo. 400 x 290 cm. Museo del Prado. Madrid.	82
Figura 46: Moncayo, E. El Chimborazo. (1930). Óleo sobre lienzo. Colección del Museo del Banco Central del Ecuador.	83
Figura 47: Troya, R. Vista de la Cordillera oriental desde Tiopullo. (1878). Óleo sobre lienzo.	85
Figura 48: Líneas guías del cuadro “El Chimborazo”.	86
Figura 49: Mideros, V. Indilana. (1920). Óleo sobre lienzo. 79 x 89 cm. Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.	92
Figura 50: Bar P. s/t. (1915). Óleo sobre lienzo. Colección Möeller – González.	93
Figura 51: León, P. Rinconada de Cousin. (1910-1920). Óleo sobre lienzo. Colección privada, Quito.	93
Figura 52: Vallejo, A. El Valle de Guápulo. (1929). Óleo sobre lienzo. 135 x 207 cm. Museo Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit.	95

Introducción

Esta investigación está enfocada en hacer un escrutinio por la producción artística de paisaje de Emilio Moncayo (1895-1970) en la década del 30 y 40 del siglo XX. Para ello es pertinente asirse a herramientas teóricas y visuales que permiten desenvolver el entramado detrás de las obras de Moncayo. Los cuadros son analizados desde la estética romántica y para ello es necesario valerse de algunas obras del pintor Luis A. Martínez (1869-1909), uno de los paisajistas ecuatorianos de finales del siglo XIX y principios del XX. Con ello se establece una suerte de puente estético entre Martínez y Moncayo para vislumbrar las persistencias del *paisajismo decimonónico* en la obra del siglo XX, basado especialmente en la estética romántica.

La falta de investigación de las obras artísticas de Luis A. Martínez (1869-1909) y Emilio Moncayo (1895-1970) significa un vacío al conocimiento estético y técnico de la pintura de paisaje. En el caso de Martínez los estudios lo muestran como un activista político y literato, sus óleos a pesar de ser citados por investigadores como Alexandra Kennedy, no han sido estudiados a fondo desde la mirada de la historia del arte. Por otra parte, para propósitos de esta tesis, el trabajo de Martínez es pertinente por ser uno de los artistas más destacados de finales del siglo XIX. Por lo cual puede ser un referente de su época, no con propósitos de una escueta comparación con el trabajo de Moncayo, sino para vislumbrar las relaciones entre el paisaje del XIX y el XX en un caso específico. Por su parte el artista Emilio Moncayo, poco ha sido investigado, a diferencia de otros paisajistas como Rafael Salas o Rafael Troya, a pesar de haber sido ganador del premio Mariano Aguilera en 1930, tema que se retomará en el desarrollo de la tesis.

Martínez y Moncayo se desarrollaron en diferente contexto histórico. En el caso de Martínez en medio de un ambiente artístico ecuatoriano que aún situó los ojos en el arte religioso, el costumbrismo y un naciente indigenismo. Sin embargo, con bases bien planteadas de un género artístico de paisaje, fortalecido por antiguos maestros como Rafael Salas y Rafael Troya. Por otro lado, dentro del contexto de paisaje científico, formando parte de investigaciones y expediciones científicas a manos de extranjeros como: Theodor Wolf, Wilhelm Reiss y Alphons Stübel, ayudados de la pintura de paisaje para mostrar el resultado de sus investigaciones.

Martínez, además, tuvo una influencia en la política y literatura ecuatoriana y un apego sin igual al territorio. Esto último compartiría Moncayo, en su obra direccionada a representar y realzar los parajes ecuatorianos. A través del acuerdo que existió entre Moncayo y el Padre Aurelio Espinosa Pólit, acerca de retratar cuadros de paisajes de las diferentes regiones del Ecuador, se busca indagar en la relación *ciencia y paisajismo* persistente en el trabajo de Moncayo para el siglo XX. Se puede analizar si esta conexión pervive en la serie de cuadros que hoy reposan en la *Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit* y su posible objetivo según la temporalidad en la que fueron hechos.

Se podría hablar de una producción artística de exploración y creación de paisajes para ser apreciados y a la vez aprender de ellos, como pasó con las obras de paisaje romántico-científico en el siglo XIX. Cabe recalcar que la curiosidad científica y el Romanticismo, en el contexto de Moncayo, fue poco común ya que vivió en una eventualidad en la que artistas como Camilo Egas y Eduardo Kingman, entre otros, establecieron con sus obras indigenistas una corriente enérgica en el país. Sin dejar de mencionar nuevas propuestas artísticas como la abstracción trabajada por Araceli Gilbert.

Con todas estas aristas de trabajo investigativo se plantea una pregunta vertebral como hilo conductor de la tesis: ¿Qué herencias ha dejado la pintura de paisaje decimonónico y la estética romántica en la pintura del siglo XX en el caso de Emilio Moncayo, volviendo la mirada a la obra de Luis A. Martínez? Esta pregunta dirige el desarrollo de la investigación, así como también los límites en el proceso de la misma. A través de este cuestionamiento se busca examinar la permanencia de la pintura de paisaje romántico en las décadas del 30 y 40 del siglo XX en el caso de Emilio Moncayo, tomando como referente a la obra paisajista del artista Luis A. Martínez de principios del XX. Además, se pretende comprender a Emilio Moncayo como un artista paisajista representativo del siglo XX y analizar su trabajo plástico en el contexto artístico ecuatoriano. Es importante descubrir las permanencias y transformaciones en la obra de Emilio Moncayo en cuanto a estética romántica y curiosidad científica.

Para este estudio es necesario recurrir a la teoría que trata algunos elementos de la estética romántica como son: lo sublime, lo bello y lo pintoresco. Estas categorías sirven de base para analizar la obra pictórica, tanto de Emilio Moncayo como de Luis A. Martínez. Para ello, es preciso acudir a teóricos y filósofos que han desentrañado en sus escritos algunas ideas sobre la estética romántica. Entre ellos están principalmente: Inmanuel Kant

(1724-1804), Edmund Burke (1729 – 1797), y Georg Hegel (1770-1831), quienes hablan sobre las ideas de lo sublime y lo bello estableciendo una comparación entre éstas. Wladyslaw Tatarkiewicz (1886- 1980) y Joseph Addison (1672 – 1719) se enfocan en los preceptos de lo bello. Por último, Alexander Cozens (1717-1816) y William Gilpin (1724-1804) establecen algunas reflexiones acerca de lo pintoresco.

Es importante recalcar que, a causa del interés por descubrir las permanencias teóricas, estéticas y técnicas del trabajo de Moncayo, se maneja una determinada metodología en cuanto al análisis de la obra. Los ejemplos pictóricos utilizados para esta investigación, tanto para Martínez como Moncayo, son examinados a través de la utilización de líneas guías en la composición. Es decir, se trata de descubrir la idea base del pintor, antes de realizar la representación, mediante trazos que sirvan para ubicar estratégicamente cada objeto en el lienzo. De esta manera se intenta descubrir la estructura que cada pintor utilizó para expresar la idea de un paisaje construido y lograr un producto final equilibrado y armónico. Estas líneas base, adicionalmente, otorgan un grado de academicismo a la pintura; por ello, es importante revelar cómo se presenta esta característica en Martínez y Moncayo. Por medio de los parámetros estéticos expresados en los teóricos y filósofos, se intenta percibir los aspectos *sublimes*, *bellos* y *pintorescos* que las obras nos puedan ofrecer.

Finalmente, es indispensable la utilización de fuentes primarias y secundarias para el desarrollo adecuado de esta investigación. Las obras de arte de paisaje de Emilio Moncayo que se analizan en esta tesis reposan en *la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit*. Se trata de una serie de óleos sobre lienzo de las distintas regiones del país, expuestos en el museo y de los cuales se han escogido seis para ser analizados a detalle y los demás constan en anexos con la separación pertinente según la región a la que pertenecen. Las obras de Luis A. Martínez analizadas se encuentran en la ciudad de Ambato, en *el Museo Provincial Casa del Portal Ambato*. Algunas obras que se adjuntan a lo largo del texto fueron recogidas de distintos museos e iglesias, como el *Museo Jijón de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador*, *Museo de Arte Colonial de Quito* y la *Iglesia de Guápulo*.

En cuanto a fuentes primarias se cuenta con algunos aportes. Es importante la contribución de las gacetas municipales de la ciudad de Quito, en las cuales consta el proceso del concurso “Salón Mariano Aguilera” tanto en el aspecto judicial como también en el proceso mismo del acontecimiento. Además, fue trascendental el hallazgo de algunos documentos en archivos como: *Fondo Jijón del Ministerio de Cultura y Patrimonio*, así

como también del *Archivo Metropolitano*, el catálogo virtual de fotografía del *Instituto de Nacional de Patrimonio Cultural*, la página virtual del *Real Jardín Botánico de Madrid* y la *Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit*. Por último, la investigación se sustenta en una lista bibliográfica de textos encontrados en las diferentes bibliotecas de la ciudad de Quito, como: la biblioteca de la *Pontificia Universidad Católica del Ecuador*, la biblioteca de la *Universidad Andina Simón Bolívar* y la Biblioteca de la *Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales FLACSO* sede Ecuador. Todas estas aportaciones son significativas para el desarrollo prolijo de esta investigación.

Capítulo 1.- El paisajismo en el Ecuador: de la Colonia al siglo XX

1.1.- Procedencias estéticas y plásticas

1.1.1 Orígenes del paisajismo: una mirada occidental

Al momento de remitirse al desarrollo del paisajismo en el Ecuador es necesario hablar de los antecedentes de este género en el arte, tanto local como internacionalmente. Es pertinente entender al género del paisaje desde sus primeras representaciones en el contexto occidental. Esta tesis no busca indagar en referentes visuales y estéticos de sociedades orientales debido a que pretende centrarse en las influencias que el territorio del actual Ecuador recibió cuando pertenecía a las colonias españolas. Estas colonias fueron inducidas a un proceso de evangelización en el que las formas visuales eran una herramienta esencial para la comprensión de los saberes católicos. Además, en este contexto histórico, los artistas europeos tenían a su mando la tarea de enseñar diferentes oficios a los indios. Adicionalmente, aún en el contexto republicano, muchas influencias llegaron desde Europa con las formas de entender y capturar el paisaje desde la mirada de los viajeros científicos. En este acápite se hará un recorrido breve de lo que significó el paisajismo desde sus primeras acepciones hasta ser considerado como un género legitimado y acreditado en el arte europeo occidental.

Para hablar del paisaje como género de pintura es preciso remontarnos a sus primeras acepciones. Según el *Diccionario Akal de Estética*, paisaje es: “la configuración física general de una región geográfica, o el aspecto que se descubre desde un punto de vista dado, o la obra de arte que representa ese aspecto. La noción estética de paisaje cubre estos tres sentidos, pero el último es el más frecuente.” (Souriau, 1998, p. 861). Un cuadro de paisaje podría estar exento de escenas, personajes o actividades que roben la atención a la naturaleza. Sin embargo, los elementos que constituyen una composición paisajística, como plantas, árboles, cielos o animales, se pueden encontrar en mosaicos o pinturas murales de civilizaciones antiguas como es el caso de Roma.

Un interesante espacio para el desarrollo urbanístico y artístico hacia el siglo II a.C. es la casa romana (Fig. 1). Existen vestigios de viviendas dotadas de mosaicos y decoraciones vastas. Cabe recalcar que estos espacios decorados pertenecieron a familias pudientes quienes tenían los recursos para presumir estos ornamentos. Constituyó, además

de un espacio de residencia y vida privada, un lugar para el desarrollo social e ideológico de quienes la habitaban y de sus invitados, por ello,

La vivienda refleja el rango social y le permite al poderoso cumplir con sus varios compromisos, además de aparentar ante los de afuera. De esta manera los salones principales, comedores o recepción eran los privilegiados en la decoración pictórica y escultórica; pero otras áreas de la casa que también ven los visitantes, como el atrio, el peristilo, los baños, ciertos dormitorios, podían recibir especial tratamiento (Dukelsky, 1993, p. 11).

Una casa mejor dotada de elementos decorativos significaba el prestigio y poder del anfitrión, de esta forma se ubicaba en un lugar jerárquico dentro de la sociedad romana. A pesar de que estas casas no contaron con el mismo nivel de decoración depurada de las construcciones privadas de la Roma antigua, mostraban detalles como el piso rojo elaborado a partir de fragmentos de terracota que estaban pintados y, muy frecuentemente, se representaba algún dibujo con losetas blancas o con lascas coloreadas. (Bussagli, 2004, p. 66). La temática de las decoraciones era esencialmente mitológica, aunque podamos afirmar que “Roma fue en su etapa imperial y aristocrática más naturalista, con sus decoraciones basadas en naturalezas muertas, vergeles y peces, nos muestra cómo los campos puramente ornamentales de las villas pompeyanas no dejan de actuar como ilustraciones vinculadas a temas esencialmente mitológicos, y ello a pesar de la evidente sensibilidad paisajística que destilan” (Santiago, 2009, p. 28).



Fig. 1: Mosaico de animales. Siglo II a.C. Nápoles. Museo Arqueológico Nacional.

Indudablemente las casas adornadas eran un símbolo de opulencia. Los propietarios encontraron una manera de trasladar los lujos y costumbres de estas construcciones, de la ciudad al campo, por medio de las residencias rurales. Este acontecimiento figuró un medio de escape de los centros urbanos y las crecientes cargas fiscales, es tal así que “se encontraba en el campo la posibilidad de crear ambientes atractivos y lujosos para el ocio y el sosiego de los pudientes”. (Fortea, Tomo IV, 2006, p. 264).

Estas residencias contaban con pinturas parietales y suelos de mosaicos de gran riqueza. Para el I a.C., en mosaicos de las casas en Pompeya, se podía encontrar representaciones de animales o batallas. Es el caso de un famoso mosaico de *Palomas bebiendo en una taza* (Fig. 2) inspirada en un original helenístico de Soso de Pérgamo (Fortea, Tomo IV, 2006, p. 262). Se observa alrededor de seis palomas bebiendo de un recipiente. Al parecer se realizaron varias versiones debido a su hermosura. La representación de animales significó una importante temática, fue presentada conviviendo con las complejas representaciones de los mosaicos.



Fig. 2: Anónimo. Siglo I. a.C. Palomas bebiendo en una taza. Mosaico. Museo Arqueológico Nacional.

Así mismo, en estas “villas” o residencias suburbanas, que proliferaron en los siglos III y IV d.C., al parecer se desplegó un incipiente culto cristiano. Se optó por la construcción de un baptisterio en una de las habitaciones decorada con pinturas murales de temática religiosa, como el Buen Pastor, Adán y Eva y episodios de la vida de Jesús (Fortea, Tomo IV, 2006, p. 296). Se mostró un rudimentario interés en las representaciones del paisaje como marco de las escenas principales. Se pintó montañas, animales y plantas. Es el caso de la

pintura mural, que se encuentra en la Catacumba de Domitila en Roma, del *Cristo Orfeo con los animales*, que data del siglo III d.C. Esta pintura presenta, como fondo, un perfil sutil de montañas y una escena rodeada de animales y árboles alrededor de la figura de *Cristo Orfeo* que se puede ver en la figura 3.



Fig. 3: Anónimo. Siglo III d.C. Detalle de Cristo Orfeo con los animales. Pintura mural. Catacumba de Domitila. Roma.

Para la era medieval la naturaleza era simbolizada como complemento de un tema central. No tenía la atención, sino que acompañaba a las composiciones de carácter religioso. Al parecer estas escenas empezaron a mostrarse en el siglo XIII. Un importante número de publicaciones en historia del arte señala que “los primeros intentos de representación de un paisaje en Europa se realizaron en 1296 por Giotto en los frescos pintados para la *Iglesia de San Francisco*, en Asís, donde se aprecia una tímida voluntad de recrear el medio físico en el que suceden las escenas narradas” (Santiago, 2009, p. 31). Las plantas que adornaban las escenas eran utilitarias “no interesando la representación mimética sino la recreación del tema, o finalmente, su simbolismo.” (Muñoz, 2015, p. 24). Es el caso de las representaciones, que se pueden observar en el cementerio pisano, de un “ciclo de pinturas del *Triunfo de la Muerte* y del *Juicio Final* (...) que hoy se atribuyen, generalmente, a un pintor local llamado Francesco Traini, activo en Pisa a partir de 1323” (Fernández, 1981, p. 30).

Uno de los fragmentos de las pinturas del *Triunfo de la Muerte* realizado hacia 1350 muestra un grupo de hombres y mujeres abandonados a la vida placentera de los sentidos. Se puede observar a este conjunto de personas atiborradas por elementos faunísticos; todo el espacio libre alrededor de ellos revela un denso bosque con rudimentarios atisbos de

profundidad por medio de la representación de hojas cada vez más pequeñas. En añadidura, los personajes sostienen en sus brazos animales como perros y aves. Si bien lo que interesa es la composición central de los hombres y mujeres, se denota una cierta deferencia a los elementos de la naturaleza y el paisaje.

Al igual que en la era medieval, en las pinturas religiosas el paisaje servía para encuadrar una escena gloriosa de los personajes santos de la historia bíblica como Jesús, María, los discípulos, entre otros. Uno de los ejemplos más relevantes de obras de arte de escenas religiosas, con paisaje como telón de fondo, en el contexto histórico de la pintura europea del norte, es el cuadro titulado *La Virgen con el niño coronado por un ángel y donante* del flamenco Jan van Eyck realizado hacia 1433 aproximadamente (Fig. 4).



Fig. 4: Jan van Eyck. (1435). *La Virgen con el niño coronado por un ángel y donante*. Óleo sobre lienzo. 66 x 62 cm. Museo du Louvre. París.

El cuadro que escenifica la coronación de la Virgen con el niño proporciona el valor agregado de un paisaje en intenso detalle. Muestra con gran realismo un fragmento de ciudad

con un río que divide perfectamente a la composición en dos mitades equidistantes una derecha y otra izquierda. Además, el paisaje toma atención en el verde de la vegetación, así como en la cromática blanda y lineal de los horizontes. Elementos, como el río, las construcciones lejanas, las montañas y el cielo, interpelan e invitan al espectador a hacer un recorrido visual pormenorizado de lo retratado (Fig. 5). Al parecer se busca una mimesis de la naturaleza ya que en la obra se recoge que: “el paisaje que se distingue entre las arcadas románicas (...) es un panorama de alguna ciudad observada por Van Eyck en uno de sus viajes. Quizá sea Lieja, Ginebra, Lyon o Utrecht” (Fernández, 1981, p. 70).



Fig. 5: Jan van Eyck. (1435). Detalle de la obra: La Virgen con el niño coronado por un ángel y donante. Óleo sobre lienzo. 66 x 62 cm. Museo du Louvre. París.

El Renacimiento fue el contexto histórico en el que se vislumbró mayor cantidad de ejemplos de escenas religiosas teniendo como acólito al paisaje. Sin embargo, la naturaleza seguía siendo un tema secundario en las obras de arte pictóricas (Fig. 6). Con el transcurrir del tiempo fue ganando autonomía “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 (...) aunque el trasfondo siga siendo tradicional”. (Muñoz, 2015, p. 24)



Fig. 6: Patinir, J. (1515-1524). Descanso en la huida a Egipto. Óleo sobre lienzo, 62 x 78 cm. Museo del Prado. Madrid.

En el contexto del siglo XVII la pintura de paisaje se mostró cada vez más importante para los estudiosos de arte. Sin embargo, se consideraba como “un género de menor importancia por los académicos, porque las obras no suponían un «*mensaje moral*» o no representaban un «*tema elevado*», elementos fundamentales para la tradición clasicista.” (Muñoz, 2015, p. 28). Sin embargo, es importante recalcar el trabajo de Claude Lorraine, en cuanto a temática paisajista, para el siglo XVII. Lorraine destaca en sus lienzos la imponencia de los paisajes y los jerarquiza. En la figura 7 se puede percibir que la estructura de los árboles sobresale ante los detalles arquitectónicos y logra una armoniosa convivencia entre estos dos elementos. El medio ambiente presente en esta obra se antepone a las personas retratadas, ya que, el tamaño de las mismas, en relación al paisaje, es insignificante. Finalmente, el pintor retrata el sol como un foco de luz que, a más de operar como iluminación, llama la atención del espectador de manera inmediata.



Fig. 7: Lorrein, C. (1645). Vista de Delfos. Óleo sobre lienzo, 150 x 200 cm. Art Institute of Chicago.

Además de Lorrein, para el siglo XVII, destaca Meindert Hobbema con su lienzo *La avenida Middleharnis*, figura 8. Hobbema enfatiza la estructura de los árboles centrales que irrumpen en el cielo, lo cual logra imponerse en la distribución de la composición. Además, maneja un sentido sobrio de la perspectiva que dirige al espectador hacia el punto central de la obra y a continuación a recorrerlo por completo. Finalmente, cabe recalcar la importancia que el pintor le da al celaje, actúa como telón de fondo y además como uno de los aspectos centrales del cuadro.



Fig. 8: Hobbema, M. (1689). La avenida Middleharnis. Óleo sobre lienzo, 103 x 141 cm. National Gallery, London.

Al llegar al siglo XVIII, se habló de un momento histórico en el que se hizo presente el movimiento europeo filosófico denominado como “Ilustración”, en el que, sintetizándolo a groso modo, primó las ideas, la razón y la ciencia en el ser humano.

Aún no se puede delimitar los preceptos de la Ilustración a ciencia cierta. Kant uno de los filósofos que analizó la Ilustración desde una mirada crítica, la catalogó como “un cierto estado de nuestra voluntad que nos hace aceptar la autoridad de otro para conducirnos por dominios en los cuales conviene hacer uso de la razón” (Foucault, 1995, p. 13). Es decir, el ser humano tenía potestad de “razonar” siempre y cuando obedezca. En este contexto se amplió la mirada a la crítica y los cuestionamientos, en temas políticos o sociales, gracias al uso de la “razón”. Esto dejó, también en la pintura, a la religión como un tema relegado. Gracias a las discusiones que se formaban en este ambiente filosófico, el paisaje fue reconocido como una temática importante, dejando atrás la idea clasicista de la pintura de paisaje como exenta de un tema moral o elevado (Muñoz, 2015). En el siglo XVIII despertó el interés en el ser humano por experimentar y conocer el medio ambiente, por incrementar la sabiduría e impartirla valiéndose de la educación.

En el proceso sistemático de la construcción de conocimientos, en las diferentes ciencias del siglo XIX, el género del paisaje en el arte tuvo sus bases asentadas. El género se renovó y adquirió relevancia y valores propios, se impuso de forma independiente y no como fondo de otras temáticas. Este género de pintura se enmarcó como emblema en el contexto histórico del XIX. Siglo que manifestó un ambiente político de cambios, entre ellos las independencias americanas, revoluciones en torno a lo social, económico, político y tecnológico¹, y la necesidad de contrarrestar a los preceptos de la Ilustración basados en la “razón” desde el interés por las emociones y los sentimientos, propios del Romanticismo. En el arte moderno² el paisaje se volvió portador de complejos mensajes espirituales, pero también significó toda una construcción ideológica nacionalista es por ello que se cree que

¹ Como la revolución industrial de impacto mundial y las revoluciones con intención de acabar con el *antiguo régimen*, término utilizado por los franceses para referirse al absolutismo.

² En palabras de Danto, se puede referir al arte moderno desde el inicio del museo moderno, a finales del siglo XVIII, junto con el romanticismo y la necesidad de mostrar en los espacios museísticos objetos enmarcados como “obras de arte” únicas y absolutas (Danto, 2002).

El auge del género paisajístico del siglo XIX es el auge de la pintura del paisaje nacional: la representación de una naturaleza propia, reflejo de un imaginario y una memoria colectivos, y proyección de la idea de nación y de sus aspiraciones (Fortea, Tomo IX, 2006, p. 253).

Por medio del paisaje se legitima a la naturaleza que conforma una imagen específica de una nación y transmite el sentimiento de pertenencia a una identidad construida. Es decir, se ve un extracto de territorio con un sentimiento de posesión y pertenencia. Es el caso de la Inglaterra del siglo XIX, en el ambiente de las guerras contra Francia, donde este género permitió comunicar las visiones naturalistas de un campo fecundo como símbolo de fuerza y prosperidad. Inglaterra entró en un debate en torno a crear una escuela exclusivamente inglesa, se buscaba responder a las ambiciones imperiales francesas de revolución en términos no solo políticos sino también visuales y estéticos (Fortea, Tomo IX, 2006, p. 257). Por ello la representación del paisaje es determinante para afirmar una identidad nacional por medio del arte inglés.

Uno de los artistas ingleses que destacó en la pintura de paisaje es John Constable (1776-1837). Este artista presenta en muchas de sus obras parajes ingleses que la gente puede identificar como propio y que se vuelven iconos nacionales. Constable ejemplificó “«pintura nacional» e imagen natural nacional, la exactitud topográfica y la fidelidad a efectos de atmósfera directamente observados remiten a la tradición inglesa del empirismo y las ciencias naturales.” (Fortea, Tomo IX, 2006, p. 259). Además, el pintor conjuntamente con otros artistas interesados en matizar la naturaleza, como William Turner (1775 – 1851), dejaron constancia de la temática de paisaje como un género que abre paso a la pintura contemporánea.



Fig. 9: Constable, J. (1821). El carro de heno. Pintura sobre tela. 1.3 x 1.85 m. Galería Nacional de Londres.

Constable y Turner intuyeron precozmente el valor del arte de paisaje como obras desprovistas de una temática específica. A pesar de mostrar parajes naturales que sirven a fines nacionalistas, sus obras se centraron en el color, la luz y la composición (Fig. 9). Estos pintores se enfocaron en el paisaje que “puede ser un retrato fiel de la naturaleza, pero puede ser algo más, algo que conduzca a un nuevo valor: el del arte en su mismidad” (Preckler, 2003, p.136). Es decir, las obras de estos artistas muestran un camino particularmente estético.

En el caso de Alemania, al hablar del Romanticismo, es inevitable mencionar al país como pionero en el terreno literario y musical con personajes como Goethe. En torno a la pintura de paisaje la naturaleza era un medio para representar la riqueza del sitio, aliado con el levantamiento de Alemania y la eclosión de la conciencia nacional, al iniciarse la guerra de liberación contra Napoleón. En Alemania la estética de la pintura se remite a la arquitectura como nexo del sentimiento nacionalista. Uno de los artistas que buscó conciliar el paisaje con una dimensión simbólica nacionalista fue Caspar David Friedrich (1774 – 1840). Un recurso de Friedrich fue referirse a “escenarios autóctonos y conocidos –las costas del norte de Alemania y las regiones del interior-, dotando así al paisaje alemán de una

relevancia estética hasta entonces sólo reconocida para la naturaleza arcádica del sur de Europa” (Fortea, Tomo IX, 2006, p. 255).



Fig. 10: Friedrich, C. D. (1813-1814). Cazador en el bosque. Pintura sobre tela. Colección particular.

En el contexto estadounidense, después de la independencia, la naturaleza se erigió como un hito de identificación nacional. Se recoge que “si el país carecía de restos de una herencia cultural sobre los que fundar su identidad como nación, sí poseía el privilegio de unas tierras primigenias e incólumes, altamente diferenciada de la naturaleza domesticada e historizada de Europa.” (Fortea, Tomo IX, 2006, p.259). El género de paisaje de este modo alió la necesidad de pertenencia al territorio con los recursos que la naturaleza misma brindó a los pintores.

El paisaje fijó la mirada en la tradición pictórica norteamericana con una exaltación a los lugares inexplorados, cascadas y lagos; uno de los artistas que destacó es Thomas Cole (1801 – 1848). Cole retrató las suaves colinas, los cielos despejados y la vegetación frondosa bajo tormentas. El pintor, además, trajo a colación en sus trabajos la dicotomía de los suelos

virgenes y explorados, los espectaculares horizontes salvajes y tranquilos, que son representaciones de la nueva nación.

Además, *la Escuela del Río Hudson* se encargó de asir el género de paisaje como una corriente importante que se va desarrollando en la nación estadounidense. En este contexto la escuela tenía ya sus bases asentadas y una organización establecida, ya que “está formado por paisajistas cuya visión estética estaba influida por el Romanticismo” (Universidad Nacional de La Plata, 2009). En esta escuela se manejó tres temáticas principales: “descubrimiento, exploración y asentamiento” (Universidad Nacional de La Plata, 2009).

El paisajismo, en el contexto occidental, muestra un proceso para ganar un espacio en el arte a lo largo del tiempo, hasta ser considerado un género pictórico. Desde las representaciones de elementos de la naturaleza (casi imperceptibles), siendo telón de fondo para las escenas religiosas y finalmente presentándose como un género autónomo. En estos diferentes momentos y contextos de la historia en los que el paisajismo se fue desarrollando y se enraizó, surgieron artistas, teóricos y filósofos importantes que trabajaron en torno a este tema. Estos personajes llenos de conocimientos, fueron importantes influencias para que, en el ámbito local, el género del paisaje germine. A través del estudio de la pintura de paisaje en el Ecuador en los próximos acápite, se podrá vislumbrar las similitudes del desarrollo de este género con el de otras latitudes.

1.1.2 Antecedentes del género de paisaje en el contexto local: de la colonia a la república.

En el contexto colonial de la Real Audiencia de Quito (1563 – 1822) los trabajos de taller, como pinturas o esculturas, considerados actualmente “obras de arte”, eran reconocidos por recrear principalmente motivos religiosos. Sobre todo, en escultura, la escuela quiteña (siglo XVII y XVIII) está señalada por representantes como Bernardo Legarda y Miguel Chili “Caspicara”. Se cree que “fue tal la calidad de la factura de las esculturas quiteñas en madera policromada que alcanzaron gran reconocimiento y fueron demandadas no solamente para ornamentar las iglesias y conventos quiteños sino en otros pueblos de la Audiencia.” (Escudero, 2007, p. 5). La corona española fue una de las entidades más importantes en encomendar trabajos, sobre todo para las iglesias, conventos y monasterios, que representen los diferentes momentos de la historia bíblica y los santos

(Kennedy, 2002). Para este periodo las pinturas y esculturas religiosas eran muy apreciadas dentro de las colonias españolas. No parecía extraño que las personas, sobre todo los feligreses, se interesaran en contar con estos objetos con un valor religioso, por lo tanto, el comercio de la época demandó trabajos de esta temática en los talleres.

En torno al tema religioso de los trabajos, en la colonia, se percibió un interés por el paisaje que, al igual que en el contexto europeo, servía de acólito a las escenas. De hecho, fueron europeos los encargados de las primeras manifestaciones artísticas cristianas en la Real Audiencia de Quito. “La llegada de éstos a América supondría, según Alcalá, una influencia decisiva en una nueva generación de artífices indios, criollos y mestizos, formados en un estilo europeo” (Justo, 2011, p. 23). Los artistas que llegaron a la América española en el siglo XVI y comienzos del XVII enseñaron las diferentes artes como música, artes plásticas y a formarse como artesanos, en la escuela franciscana de San Andrés (Justo, 2011, p. 24).

Uno de los ejecutores sobresalientes en esta época, sobre todo a principios del siglo XVII, fue Miguel de Santiago quien retrató escenas religiosas usando como tela de fondo diversos paisajes. Un gusto, aparentemente inducido por el personaje, en el que-hacer de las pinturas que se muestran con paisajes nubosos con tonalidades frías tras escenas de diversa temática religiosa (Justo, 2011, p. 29). Sin embargo, en el estudio realizado por Ángel Justo Estebaranz (2011) se presume que Miguel de Santiago realizó una serie de cuadros dedicados especialmente al paisaje con temática enfocada a cada mes del año.³ (Justo, 2011, p. 70).

Justo Estebaranz trata el tema del paisaje en un apartado de su investigación: *Pintura y sociedad en Quito en el siglo XVII* (2011). Es un apropiado y detallado estudio de archivo de las propiedades notariales en la que consta la diversidad de formas en las que el paisaje se hizo presente en la época colonial. Entre ellos; el paisaje como decoración de muebles quiteños de los siglos XVII y XVIII, en bodegones combinados con paisaje e incluso paisajes en escenas cinegéticas (Justo, 2011, p. 73). Por lo tanto, esto hace deducir que, si bien no es una temática indagada a fondo, este género se hizo presente de diversas maneras, tal vez no autónomo, pero sí como un recurso de presencia compositiva recurrente.

³ Esto a juzgar por una serie numerada con doce cuadros, pero que se presentaba incompleta, lamentablemente el autor no menciona donde se encuentra y tampoco se anexa imagen alguna.

En cuanto a la Real Audiencia de Quito en el contexto de 1777, bajo el mandato del rey Carlos III, es preciso mencionar que la pintura fue limitada bajo una línea específica de estilo Neoclásico debido a un decreto. Con la influencia borbónica de la corona, este estilo debía ser el que los artistas de la época consigan en sus representaciones, mismo que estaba relacionado con la Ilustración Francesa (Vargas, 1984). Artistas como Francisco José Caldas y Bernardo Rodríguez trabajaron bajo estos preceptos. Caldas y Rodríguez fueron maestros de Antonio Salas (1780-1858) uno de los artistas más relevantes en el arte ecuatoriano y gran influencia para las siguientes generaciones de pintores y quien también utilizó el paisaje en sus representaciones.

Las generaciones venideras de pintores ecuatorianos que destacaron fueron los alumnos e hijos de Antonio Salas. Uno de ellos es Rafael Salas (1824-1906), que a su vez fue maestro de artistas paisajistas como Rafael Troya (1845 – 1920). Por tanto, se podría indagar en la herencia de la línea Neoclasicista impuesta por Carlos III en la forma de pintar de los artistas activos en el siglo XIX e incluso principios del XX, como Rafael Salas o Rafael Troya, al incluir en sus producciones artísticas escenas heroicas y románticas, aspectos heredados de lo neoclásico. La línea del Neoclasicismo coincide con algunos preceptos de la época del siglo XIX, sobre todo cuando el Ecuador se encontraba bajo el mando del entonces presidente Gabriel García Moreno, “al Neoclasicismo se lo concibió como «progreso», al tiempo que reivindicó un arte nacional (...) Se reivindica el discurso de lo propio, mereciendo gran atención los temas históricos, o en cierta medida sociales.” (Banco Central del Ecuador, 2006, p. 21). Cabe recalcar que, así como podría haber herencia de lo Neoclásico, lo Romántico fue un estilo prevalente en la pintura ecuatoriana del siglo XIX y XX por la experiencia estética que el arte procura en el espectador.

Además, el arte en el siglo XIX en el Ecuador está enmarcado por cambios temáticos, formales, estilísticos y novedades sustanciales. En este siglo, con los procesos independentistas, en el Ecuador se hizo presente una nueva aproximación hacia la pintura de temas laicos, es así que el arte de carácter histórico y de personajes de la guerra se popularizó, como se muestra en la figura 11. En el siglo decimonónico, los retratos de héroes de la guerra van ganando espacio, acompañados de un fervor romántico. Adicionalmente, en el proceso de creación de las nuevas repúblicas se intentó fomentar el sentido de nación y para lograrlo la atención en el territorio ganó espacio a medida que el siglo XIX avanzaba.



Fig. 11: Salas, A. Juan José Flores. Óleo sobre lienzo. Museo Jijón y Caamaño de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

A mediados de siglo, Antonio Salas fue testigo del cambio político en el contexto de la revolución marcista⁴. En el contexto de esta revolución surgieron asociaciones de carácter cultural y artístico como la fundación del *Liceo de Pintura* en 1849 bajo la dirección del francés Ernest Charton (Vargas, 1984). Vargas reconoce que Charton llegó a Quito para retratar escenas costumbristas y de quien los artistas estudiantes de la época, como Ramón Salas, absorbieron sus enseñanzas.

Posteriormente, en 1852, se inauguró la *Escuela Democrática Miguel de Santiago* y, en 1872, bajo el mandato de García Moreno se inauguró la *Escuela de Bellas Artes* en Quito. Como resultado de la conformación de estas instituciones muchos artistas se formaron para

⁴ Denominada así por haberse dado en marzo de 1945, fue un levantamiento popular contra el presidente general Juan José Flores en la que se exigía, entre otras cosas, libertad de la patria que debía estar gobernada por civiles (Vargas, 1984).

hacerse cargo de las necesidades artísticas de la época. Si bien el costumbrismo fue uno de los géneros predominantes, el paisaje también se hizo presente en las diferentes representaciones.

Bajo el mandato de García Moreno los artistas fueron incentivados a realizar estudios de arte en el exterior para después aplicar lo aprendido en el país. García Moreno fue un político con muchos intereses intelectuales, además considerado el propulsor de la educación pública en el Ecuador. Dentro de su gobierno se crearon instituciones como la *Academia de Bellas Artes*, la *Escuela de Artes y Oficios*; además del *Conservatorio de Música* y la *Escuela Politécnica Nacional* (Pérez, 2012, p. 68). De ideología conservadora, el proyecto garciano marcó el interés por el aprendizaje de nuevas técnicas de pintura y progreso a través de las artes, tomando el ejemplo de Europa y trayendo desde allí estudiosos para inculcar en los artistas ecuatorianos las nuevas enseñanzas del arte.

El mandato de García Moreno, y su interés en incrementar el conocimiento de las artes en el Ecuador, significó un extracto de los cambios que se daban en lo artístico y en los géneros y estilos que ganaban espacio a lo largo del siglo XIX. De acuerdo con Alexandra Kennedy, se dio un fenómeno de cambio en las artes, puesto que “para la década de 1850, hasta el ocaso del movimiento liberal en 1920, en que las artes se enmarcaron en las rutas del modernismo y el indigenismo”. (2008, p. 15)

Finalmente, en el contexto del Ecuador como república, García Moreno aporta con su interés por incentivar las ciencias y artes en el país. Fue uno de los presidentes en brindar mayor apoyo a los viajeros científicos que llegaban a la nación con intenciones de investigación. Cabe recalcar la importancia de los viajeros científicos para el desarrollo del paisajismo en el Ecuador a lo largo de la historia, desde la colonia tardía hasta la república. Influyeron en los artistas para despertar en ellos la curiosidad por el territorio y la pintura del paisaje, lo cual será profundizado en los siguientes acápite.

1.1.3 Influencias para el desarrollo del paisajismo en el Ecuador

La llegada de artistas y científicos extranjeros al Ecuador en el siglo XIX y XX logró incrementar el conocimiento y la curiosidad por el territorio en los artistas ecuatorianos que se dedicaron al paisajismo. Uno de los extranjeros que marcan una importante influencia fue el paisajista romántico Frederic Church (1826 – 1900) quién visitó Ecuador en la década de 1850 y realizó cuadros de parajes ecuatorianos con una visión idealizada. Para Kennedy, el estadounidense trabajó e influenció con su estilo a Rafael Salas, hijo de Antonio Salas y quién sería maestro de próximos artistas como Rafael Troya o Luis Cadena. (Kennedy, 1998).

Otro importante artista fue Ernest Charton, quien arribó a suelo ecuatoriano en 1862 y realizó grabados de paisajes y costumbres del país, en la figura 12 se observa un ejemplo. Varios autores miran en Charton el promotor para la consolidación del género paisajístico en los centros académicos del arte en el Ecuador. Se piensa que

Por la influencia de Ernest Charton, como maestro y como pintor y dibujante, de Frederic Church, de la revista *Le Tour du Monde* y de los grabados que ilustraban las obras de los viajeros, el paisaje se abre campo y se convierte, junto al retrato, en la pintura más demandada y adquirida. Las misiones científicas habían arrojado una gran cantidad de conocimientos sobre los volcanes, los nevados y los Andes en general: el interés en el paisaje seguía creciendo (Leonhardt, 2008, p. 41).



Fig. 12: Charton, E. (1849). Guayaquil. Óleo sobre lienzo. 40 x 58 cm. Colección Xavier y Cecilia Alvarado. Guayaquil.

En el aspecto político de la segunda mitad del siglo XIX cabe recalcar la importancia de Gabriel García Moreno, quien impulsó las ideas de lo científico y la educación. Este presidente, de línea conservadora, brindó mayor apertura y colaboración para los estudios científicos de extranjeros quienes se encargaron de la educación superior en el Ecuador⁵. En este contexto los entendidos ya no estaban en el país únicamente por la explotación del territorio, sino que los fines educativos junto con las ideas de progreso y modernización, bajo la mirada de García Moreno, ganan terreno en el país.

Además, bajo su mandato, para la década del setenta, el Ecuador se inserta en la economía mundial con el impacto del “boom cacaotero”. Esto implicó un auge económico que el presidente supo manejar para establecer vínculos, sobre todo, con las metrópolis europeas (Ayala, 1996). A más de ello, dirigió el ingreso de recursos para impulsar el desarrollo modernizador de la sociedad al establecer acuerdos para la emergencia del comercio internacional y la banca. Estas relaciones y el auge económico son factores que facilitaron los proyectos relacionados con la educación e investigación, que, con modelos extranjeros tomados de la experiencia del mismo García Moreno, se aplicaron en el país para continuar con las vías del progreso, facilitando además el ingreso de exploradores extranjeros al país. El presidente también puso un gran interés en el desarrollo de las artes. Por ello fundó en 1870 la *Escuela de Bellas Artes de Quito* (Pérez, 2012).

Uno de los más destacados científicos, invitado por el presidente García Moreno, fue Teodoro Wolf, quién llegó al país en 1870. Aportó al saber científico con *Die Geographie und Geologie von Ecuador* (Geografía y geología del Ecuador, 1892), obra en la que representó la geografía del Ecuador: montañas y volcanes. Además, el jesuita colaboró con la creación y dirección de la Escuela Politécnica Nacional.

El mismo año de la llegada de Wolf, arribaron al país Reiss y Stübel. (Kennedy, 2004, p. 24) Los alemanes desarrollaron su investigación con viajes expedicionarios por todo el país gozando de la entera colaboración del presidente de la república. Contaron con el apoyo de Rafael Troya, pintor ibarreño que retrató los paisajes de las expediciones. Este acontecimiento hizo que el género de paisaje se desarrollara en las manos de Troya durante la expedición y se expandiera después de ella. El pintor fue uno de los pioneros del género de paisaje en el Ecuador, si bien se buscó una fidelidad en la representación con fines del

⁵ Entre estos científicos están: Teodoro Wolf, Juan Bautista Menten, Luigi Sodiro, entre otros.

trabajo científico, su producción pictórica posterior mostró tintes más idealizados y románticos de la naturaleza.



Fig. 13: Troya, R. (1871 – 1874). Campamento cerca del Chimborazo. Óleo sobre lienzo.

Colección: Volkerkundliche Sammlungen im Reiss-Museum, Mannheim.

Alphons Stübel, además, dejó una herencia invaluable a los pintores paisajistas de la época. Esta influencia teórica, para construir una composición paisajista, consiste en el libro *La teoría del paisaje* de Jean Baptiste Deperthes publicado en 1818 y traducido en 1874. Deperthes (1761 – 1833), de formación artística al final del reinado de Luis XVI, realizó este texto que es considerado uno de los trabajos fundadores de la historiografía del arte moderno que se erigió sobre las ruinas de la cultura académica del antiguo régimen. Mediante su publicación, él buscaba concatenar el poder que tiene el arte para imitar las bellezas de la naturaleza y los medios que usa para lograrlo. (Henry, 2008)

Deperthes, en *La teoría del Paisaje*, incita a los pintores a la imitación de la naturaleza para penetrar en los secretos del entorno mismo. Como una reconstrucción mental de la naturaleza, la imitación que practica el pintor debe basarse en el conocimiento del hermoso ideal y, por lo tanto, de los principios constitutivos de la naturaleza como espectáculo moral, edificante y reflexivo (Henry, 2008).

Consciente del bagaje intelectual que poseía Deperthes y que dejó plasmado en sus libros, sería el mismo Alphons Stübel quien insistió en traducir el texto para el periódico *El Nacional* (Kennedy, 1999, p.77). Es así que a manos de Stübel llegó este libro de forma tardía al país para servir como apoyo a quienes decidieron realizar obras dentro de esta rama

de la pintura. Los conocimientos adquiridos con este texto seguramente se insertaron en la forma de pintar de Troya, así como también de muchos otros artistas de la época.

El diario quiteño *El Nacional* presenta la traducción del libro de Deperthes con una introducción propia. En esta publicación se aclaró el interés de presentar a los lectores aquellos libros “provechosos”, en este caso es la traducción del libro hecha por el señor Miguel Nicanor Espinoza en el año 1874. La introducción mostrada por el escritor del diario, reconoce el gran talento de los pintores ecuatorianos, sobre todo de los quiteños:

El genio artístico de nuestros compatriotas y en especial de los quiteños, está generalmente reconocido; pero sabido es que el genio sin el estudio no basta para producir obras inmortales, y que, si las produce, la admiración que causan viene casi siempre á menoscabarse con los defectos que descubre la sana crítica entre los aciertos hijos de la intuición de una alma privilegiada. (Nicanor, 1874, p. 1)⁶

Al Nicanor referirse a “genio” se puede entender desde la filosofía kantiana. Immanuel Kant aclara que el genio en el arte es “el favorito de la naturaleza, es decir el que ha sido favorecido por esta, hasta tal punto que, como ella, crea algo que parecería hecho según reglas, pero sin adaptarse conscientemente a ellas; más aún: algo que sería totalmente nuevo, creado según reglas no concebidas todavía.” (Gadamer, 1991, p. 30). En efecto, es muy probable que el texto de Deperthes esté alimentado por la filosofía de Kant. En el siglo XIX, en el que primó el pensamiento positivo e ilustrado, referirse a “genio artístico” significaba recurrir a ideas de pensadores como Kant, quien consideraba que de este “genio” se desprenden obras de arte *inmortales*, siempre y cuando sean logradas a base de estudio e instrucción.

La introducción de Nicanor enaltece la maravillosa naturaleza con la que el país cuenta, motivo de muchas visitas de científicos y también pintores. Las obras de arte resultado de las comarcas ecuatorianas y los Andes, han sido apreciadas a nivel europeo y norteamericano.

⁶ Las citas textuales respetan el lenguaje original del texto recogido.

El libro que publicamos, escrito bajo la influencia de la naturaleza europea, debe por fuerza adolecer de algunos vacíos para los sudamericanos; pero el método, el Orden, las observaciones generales y la delicadeza de penetración del autor para descubrir y pintar las armonías y bellezas del mundo visible, así como la destreza con que maneja la parte teórica del arte para facilitar su aplicación á la practica, hacen su obra utilísima y digna de ser leida con atención por los que se dedican al estudio del paisaje. (Nicanor, 1874, p. 3)

El texto traducido de Deperthes, a la vez que intenta establecer un método de pintura, hace una exaltación a la naturaleza, a lo que muestra ante los ojos de los humanos. Propone una división: la mañana, el medio día y la noche. En la mañana resalta la tranquilidad de la naturaleza, el cambio de colores al amanecer, con el nuevo día se despiertan también los animales, los árboles, el cielo, el agua, entre otros. Revelan un cambio similar al del ser humano cuando se dispone en la mañana a enfrentar su día. En este momento del día el pintor no podría captar el paisaje en su esplendor, el mejor momento, menciona, es el medio día:

Los vapores de la atmósfera se rarifican á medida que el sol se eleva sobre el horizonte y que parece acercarse al Sur. La naturaleza se levanta por grados y concluye por separar enteramente la especie de velo que intercepta una parte de sus encantos; de suerte que su colorido es mas visible y sus rasgos se pronuncian con mas claridad. Es, pues, hácia la mitad del día que sus producciones no se encuentran modificadas por ningún vapor intermediario, y se ofrecen á la vista revestidas de formas y de tintas que las caracterizan particularmente (Deperthes, 1874, p. 37).

Deperthes menciona en su texto una división en la forma de retratar el paisaje, el campestre y el histórico. El escritor dice:

en el jénero del paisaje, se entiende, el modo de retratar con exactitud puntos de vista tomados del natural, de presentar la imájen del campo con todos sus detalles; en una palabra, de fijar sobre tela rasgo por rasgo un estension de pais con la proporción del cielo que le domina y aclarado con la luz que recibe en el instante mismo en que el pintor se ocupa en tomar su semejanza (Deperthes, 1874, p. 132).

Este método requiere mucha atención y observación, seguramente por ello el tiempo invertido en expediciones era extenso y paciente. En lo que respecta al estilo histórico Deperthes señala: “es el arte de componer sitios tomados a elección de todo lo que la naturaleza produce de mas grande, y de introducir personajes cuya acción sea que se refiera á un rasgo histórico” (Deperthes, 1874, p. 192).

Por su ordenamiento y clasificación del género y la técnica, se presume que este tipo de textos se convirtieron en un recetario que sirvió al pintor para seguir las instrucciones al pie de la letra. Deperthes divide y explica como concebir la pintura de paisaje en sus diferentes clasificaciones; sus técnicas enfatizan en tomar en cuenta la luz natural y la pintura al aire libre. Sin embargo, instruye también en el paisaje, poético y romántico, para que sea testimonio de un segmento de geografía del lugar que se busca obtener la representación, agregando detalles determinantes como el cielo y el horizonte. No cabe duda que estos textos fueron una guía para quienes incursionaban en el género del paisaje, ya sea con fines científicos o artísticos, además de impregnarse en el conocimiento de los primeros maestros, quienes seguramente heredaron a sus estudiantes los conocimientos adquiridos.

En el tejido histórico de principios del siglo XX, una influencia importante en la historia del arte del Ecuador, fue el francés Paul Bar quién llegó en 1913. Este personaje se hizo cargo de la cátedra de “pintura decorativa” en la Escuela de Bellas Artes. En este espacio de aprendizaje pretendió dejar en los alumnos las enseñanzas esenciales para el desarrollo como artistas. En efecto, Bar consideró que un artista debe tener nociones básicas de la teoría del color, por ello publicó un texto, no muy extenso, titulado *Ligeras apuntaciones acerca de la cromática aplicada a la pintura* (1917). En este texto explica de una manera muy didáctica la manera adecuada en la que se obtienen los colores y como estos deberían ser aplicados a los trabajos pictóricos. En la advertencia de esta publicación Bar subraya:

Claro está que estos conocimientos, aunque utilísimos, no son suficientes por si solos para formar un artista cabal. Para eso se necesita, además de todos los conocimientos del caso, la inteligencia, la sensibilidad y las demás condiciones naturales que son las que informan al verdadero artista. (Bar, 1917, p. 2).

Además, dedicó un importante espacio al manejo de la luz en las composiciones tomando en cuenta las diferentes horas del día y la influencia solar, así como también los colores de fondo para contrastar con los primeros planos. Este texto al igual que el escrito por Deperthes, aunque en contextos históricos muy distintos, adquieren un sentido instructivo para los estudiosos de la pintura. En el caso de Bar, su manual desglosa técnicas prácticas de combinación de colores y manejo adecuado de luz para hacer una pintura mucho más “armónica” apostando siempre por los colores vivos.

En el oficio de profesor en la *Escuela de Bellas Artes*, Bar propuso nuevas formas de pintar. En cuanto al paisaje, incorporó influencias impresionistas que dotan de luz, a través del color casi puro, a las composiciones. Estas formas se irán manifestando en los años consecutivos para cambiar la visión de la pintura, que hasta entonces seguía trabajando en la rigurosidad de lo convencional, es decir:

Lo que traía Bar era, lo hemos visto, cosa de casi medio siglo y distaba de ser riguroso –al estilo, por ejemplo, del impresionismo científico de Signac en su “De Eugène Delacroix au Neo-Impressionisme”-; pero para la Escuela quiteña significó un abrir las puertas para que entrase aire y sol. Mejor, abrió las puertas del sombrío edificio para que los alumnos saliesen a plantar el caballete al aire libre – al “plein air” que amaban los impresionistas. (Rodríguez, 1988, p. 9).

Para comienzos del siglo XX la influencia de un estilo impresionista, a manos de Bar, fue tal que muchos estudiantes de arte adoptaron rasgos de este género en sus obras. Artistas como Luis Moscoso, Sergio Guarderas, entre otros, se dejaron influenciar por rasgos de luz y pinceladas rápidas propias del impresionismo. Aspectos que se alejan de la estética romántica, al dejar de lado la importancia por la teatralidad, el sentimentalismo y la apología a la libertad. Tales matices cromáticos del francés posiblemente habrían impregnado la obra de Emilio Moncayo. Estas conformaciones estéticas y estilísticas serán analizadas en lo posterior.

1.2.- Paisajismo y ciencia. – La fidelidad del paisaje como muestra científica

Al analizar las maneras en las que el paisaje se fue enraizando dentro de los géneros pictóricos del Ecuador, es pertinente recurrir al trabajo investigativo de científicos que llegaron al país en el siglo XVIII y XIX. En este lapso, el territorio del actual Ecuador, antes Real Audiencia de Quito (1563–1822), fue un lugar específico para las investigaciones científicas emprendidas y costeadas por la corona española. En el contexto del Ecuador como República los viajes científicos aún se realizaban, esta vez, amparados por el gobierno central. Esto hizo que el paisaje y la ciencia se volvieran inseparables, trabajando la una de la otra.

El paisaje, más que una representación pictórica, sirvió a los científicos como una manera de ilustrar, a quienes no han podido ver la fauna, flora, horizontes o cielos por sus

propios ojos, en libros o lienzos favorecidos con el color de los pigmentos. A lo largo de esta investigación se hablará de las diferencias que significaron las expediciones en los ámbitos colonial y republicano del Ecuador. Así mismo el arte se concibió de diferentes formas en estos dos periodos.

Cabe recalcar que al hablar de arte en el siglo XVIII y XIX, en el tejido de los viajes científicos, no se pretende entenderlo con un carácter plano, ya que éste se concibió cambiante y tuvo diferentes acepciones dependiendo de su temporalidad. En el siglo XVIII el arte se enmarcaba en lo religioso, por lo tanto, los trabajos para los científicos no tuvieron el mismo peso artístico que tendrían en el contexto del XIX.

Los científicos estructuraron un equipo para ver materializado el trabajo que se realizaba a lo largo de los viajes; es decir, el estudio y descubrimiento en ramas de la botánica, geografía y vulcanología. En el grupo de acólitos de los viajeros se perfilaron artífices principalmente dibujantes y pintores. Estos personajes serían los encargados de dar vida a los documentos científicos a través de las ilustraciones. Esto fue, además, un detonante para que prospere en el Ecuador el género del paisaje.

A lo largo de esta investigación se traerá a colación ejemplos específicos de científicos que trabajaron conjuntamente con artistas para ilustrar flora y fauna. Trabajos como los de: José Celestino Mutis con un grupo de artistas americanos; Juan Tafalla con Javier Cortés Alcocer; Alphons Stübel y Wilhelm Reiss con Rafael Troya y Auguste Cousin con Joaquín Pinto ejemplifican la relación entre ciencia y arte, una dicotomía que será detallada en el desarrollo de este análisis.

Los científicos realizaron estudios en las colonias españolas “debido a la apertura parcial que se dio dentro del marco de las reformas borbónicas, centradas sobre todo en el libre comercio y en la reestructuración político territorial.” (Kennedy, 1998, p. 85). Se realizaron las primeras expediciones científicas, como la *Misión Geodésica Francesa* dirigida por La Condamine, en 1735, con el apoyo de Luis XV Rey de Francia y la *Academia de París* (Espinosa, 2013), y la de José Celestino Mutis en 1763, en la entonces Real Audiencia de Quito.

Uno de los más reconocidos científicos, el prusiano Alexander Von Humboldt, realizó un viaje expedicionario a América entre 1799 y 1804 (Botting, 1891). El entendido se valió de las formas visuales para documentar sus experiencias científicas. Humboldt

trabajó conjuntamente con otros expedicionarios como Mutis, “es también posible que el prusiano compartiera con Mutis sus enseñanzas acerca de cómo pintar la naturaleza, tan cuidadosamente científicas y, a la vez, tan sublimemente románticas.” (Kennedy, 20001). Este es un antecedente de la necesidad de mostrar el paisaje, si bien con fines científicos, con un espíritu romántico que persiste en los expedicionarios a finales del siglo XVIII y XIX.

Si bien Humboldt es el más conocido viajero por la América Colonial, las empresas emprendidas por el reino de Carlos III en el siglo XVIII cobran relevancia en el ámbito científico. González Suarez en su texto *Memoria Histórica sobre Mutis y la Expedición Botánica de Bogotá en el siglo pasado*, recoge: “Causa ciertamente admiración y hasta una especie de asombro el número de expediciones botánicas, que, casi al mismo tiempo, formó y organizó Carlos Tercero, costeándolas y dotándolas con regia munificencia” (González Suarez, 1888, p. 55). Para mostrar los hallazgos de estas expediciones botánicas, los científicos, se valieron de ilustraciones, dibujos y pinturas. Tanto la corona como los habitantes europeos podían acceder a los documentos y pinturas resultantes de las travesías (no solo en el siglo XVIII sino también en el XIX) con un sentido científico, pero también para conocer la diversidad florística y faunística de las tierras “exóticas” de la colonia.

Los investigadores pretendían mostrar la naturaleza con un exhaustivo detalle y realismo en las representaciones. Sin embargo, podrían cargar con el peso de lo romántico al mostrar representaciones idealizadas, donde conviven hojas adultas y jóvenes, su verso y reverso, flores maduras, flores en capullo y, además, semillas y frutos. Es decir, desde el arte se pueden tomar atribuciones para representar, por necesidades didácticas y de sistematización, una planta en sus distintos estadios de crecimiento, lo cual es imposible ver en la realidad. Uno de los personajes sobresaliente en mostrar esta dinámica de representación y explorador en utilizar la pintura como herramienta para las ilustraciones de las especies botánicas fue José Celestino Mutis. Este gaditano ilustrado gozó del apoyo del rey Carlos III para realizar la *Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada* de 1783 a 1816 (González Suarez, 1888).



Fig. 14: Cortés Alcocer. *Loranthus*, pintura, 1783 – 1816, A1877, Real Jardín Botánico.
www.rjb.csic.es/icones/mutis. Consultado el 27 de octubre del 2017.

Esta expedición marcó una primera tendencia hacia la pintura que muestra vegetación de un lugar específico (Gutiérrez, 2010). Incluso se lo consideró propulsor de un estilo de pintura. El “estilo Mutis” se caracteriza y “distingue por una cuidada composición artística, en la que se fusionan la búsqueda de la belleza y la fidelidad a las características del objeto” (Real Jardín Botánico, 2008). Se podría plantear la posibilidad de ver en el “estilo Mutis” una estética común, de *lo bello*. Al indagar con teorías como la de Adisson (1991), se señala que “la satisfacción que proporciona lo bello no está aliada con el entendimiento, lo bello es inmediato, no necesita reflexión” (p. 96). Característica que nos permite analizar las pinturas como obra de arte, ya que como documento científico tienen un propósito más bien educativo e ilustrativo.

La incidencia del trabajo investigativo de Mutis, durante treinta y tres años de expedición, reside no solo en ser líder y maestro de toda una generación de botánicos, científicos y pintores, sino también en ser referente para los estudios que se harían en el futuro. Junto con Mutis trabajaron alrededor de cuarenta dibujantes quienes fueron contratados y trasladados a Mariquita-Nueva Granada para realizar los trabajos ilustrativos. Los artistas en su mayoría eran americanos (Real Jardín Botánico, 2008).

En el proyecto de la publicación de *La flora de Bogotá*, Mutis, se sirvió de un grupo amplio de artistas. El primer dibujante fue Pablo Antonio García, de Santa Fe, contratado en 1783. Para 1787 cinco jóvenes quiteños fueron empleados para trabajar en la expedición en Mariquita, estos fueron: Antonio Cortés y Nicolás Cortés, hermanos; Antonio Silva, Vicente Sánchez y Antonio Barrionuevo (González Suarez, 1888, p. 65). Se unieron a este grupo los neogranadinos Francisco Javier Matiz y Salvador Rizo. Posteriormente, Francisco Javier, otro de los hermanos quiteños Cortés Alcocer, “laboró con Mutis entre noviembre de 1790 y julio de 1798. A su mano pertenecen una serie de quince pasifloras de tres especies, actualmente en el jardín botánico de Madrid” (Kennedy, 2001, p. 22). Se pintó con tal pulcritud y realismo que cada representación se volvía, fácilmente, una lámina de estudio. Los trabajos expedicionarios que arrojaron representaciones de flora, geografía o vulcanología pronto agruparían los elementos de la naturaleza para mostrar un paisaje.



Fig. 15: Francisco Javier Cortés Alcocer, Guaira, pintura, 1783 – 1816, A2284, Real Jardín Botánico. www.rjb.csic.es/icones/mutis. Consultado el 27 de octubre del 2017.

Los artistas que trabajaron para ilustrar *La Flora de Bogotá* continuaron con sus labores. El viaje fue un aprendizaje y un aliciente para persistir en la línea científica. Es el caso de Javier Cortés Alcocer quien realizó algunas ilustraciones, después de su experiencia con Mutis. Esta vez acompañó a Juan Tafalla, durante nueve años, en una expedición encomendada por la corona en 1799 para documentar la riqueza de la Real Audiencia de Quito: “recorrieron las principales zonas florísticas de la antigua Provincia de Guayaquil,

ascendieron a la Sierra para identificar las quinas de Malbucho, Lita y Cuenca, y llegaron finalmente a Loja y Jaén, donde realizaron el estudio botánico más importante en la historia de las quinas.” (Estrella, 1991, p. 13). Esta experiencia arrojó el primer gran estudio botánico del territorio de la Real Audiencia denominado *Flora Huayaquilensis*.

En el contexto republicano los viajes expedicionarios no cesaron. Sin embargo, la visión de explotar los suelos exóticos, sin detener la mirada en los procesos de los pueblos, seguía siendo una constante. Los científicos realizaban sus expediciones con una visión eurocentrista respondiendo a una orden imperialista. Lo que importa de los jóvenes países americanos es la tierra como materia prima de donde se extraen recursos y productos, opacando los procesos internos de los países a donde pertenecían estos paisajes “exóticos”. Solo importaba la tierra como muestra científica y no como cuna de procesos sociales y culturales (Louise, 2008). Sin embargo, los países podían servirse de los adelantos científicos para desarrollar un proceso propio. Los científicos ecuatorianos eran en su mayoría médicos. Fueron ellos quienes en su totalidad desarrollaron investigaciones, además de ejercer su especialización (Sevilla, 2011).

Como se mencionó, hacia el siglo XIX es importante recalcar el trabajo entre: los alemanes Stübel y Reiss y el pintor ibarreño Rafael Troya. Los científicos alemanes llegaron al Ecuador a finales del siglo XIX para realizar una investigación que arrojó la primera carta vulcanológica del Ecuador (Kennedy, 1998). Este estudio vulcanológico fue uno de los resultados más importantes de las expediciones en el país a finales del siglo XIX, ya que fue el resultado de “el viaje investigativo más fundado y productivo en la historia del descubrimiento de toda América” (Meyer 1905, en Sevilla A. y Sevilla E, 2012).

La expedición realizada entre los años 1871 y 1874 se centró sobre todo en retratar los volcanes de la Sierra Norte ecuatoriana. Entre esos años Rafael Troya realizó sesenta y seis cuadros⁷ (Kennedy, 1999). Al contrario de los viajes mencionados anteriormente, este fue apoyado por un líder político que mostró interés en la ciencia: Gabriel García Moreno. El mandatario estaba convencido de que a través de los avances científicos se estaba encaminado al país a la modernidad y al progreso, por ello, facilitó el proceso de excursión por los diferentes parajes ecuatorianos.

⁷ Cabe recalcar que estas pinturas han desaparecido, al parecer en la Segunda Guerra Mundial (Kennedy, 1999).

A diferencia de las láminas ilustrativas mencionadas, en esta expedición, se mostraron los resultados en cuadros al óleo con una composición completa del paisaje natural. Estos lienzos se fueron desligando del propósito de documentación científica para adentrarse en una incipiente categoría del arte en el país. Incipiente porque, a pesar de estar firmados por un artista legitimado por el gobierno y presentarse como obras de género de paisaje, aún eran utilizados con propósitos demostrativos: tanto de la diversidad natural, como de un territorio “exótico” y no como obras de un artista ecuatoriano.

Este trabajo pictórico a más de captar la impresión del paisaje, exponía características científicas específicas. Por ejemplo, se retrataba una montaña tal y como se mostraba ante los ojos de los viajeros y los equipos de medición. Los cuadros científicos, hechos por Troya, son una muestra de la naturaleza que prescinde de lo ideal, deja de lado aspectos, como nubes, que podrían distraer la atención hacia lo central de las composiciones, que en este caso se trataba de volcanes o montañas. Estas composiciones, además, tenían la particularidad de mostrar elementos, como diversas plantas y árboles, no genéricas, es decir, se podría reconocer cada clase de flora retratada. Son obras *in situ*, a diferencia del trabajo de láminas, los cuadros no se han trabajado en taller (Kennedy, 2004). Troya pintó en el lugar exacto de la expedición al aire libre. Es por ello que el papel que jugaba el pintor en estas expediciones sería tan importante, ya que debía seguir los lineamientos que los estudiosos exigían.



Fig. 16: Troya, R. (1874). Vista de la Cordillera Oriental desde Tiopullo. Óleo sobre lienzo. Museo del Banco Central del Ecuador.

El pintor siguió al pie de la letra las indicaciones de los científicos. Por lo tanto, como menciona Stübel, refiriéndose a Troya: “el hombre tiene talento, pinta rápido y está dispuesto a cumplir mis órdenes, de manera que los cuadros son a medias mi creación” (Kennedy, 2004). En efecto el científico pidió a Troya, como parte de su entrenamiento, copiar algunos dibujos suyos para que supiera jerarquizar los elementos de una composición paisajística científica. Una vez adquiridas las instrucciones, y después de haber practicado en el taller de Stübel, el artista, estaría listo para acompañarlos en los viajes donde, al encontrar la mejor hora del día y al mostrarse un paisaje apropiado, pudiera pintar del natural. Los conocimientos siguieron presentes en el pintor a lo largo de su producción artística.

Otro artista ecuatoriano que trabajó en el ámbito científico es Joaquín Pinto (1842 – 1906). Para finales del siglo XIX, en el que, como había mencionado anteriormente, el Ecuador era un objetivo para la investigación científica. Pinto colaboró con el doctor francés Augusto Cousin “en las ilustraciones de su obra “Faune Malacologique de la République de l’Equateur”, publicada parcialmente por su autor y que luego fue ampliada con nuevos aportes y descubrimientos (...) constituía un aporte trascendental para el conocimiento de los moluscos ecuatorianos” (Banco Central del Ecuador, 1984). Se trata de 36 óleos sobre papel, hechos entre 1893 y 1897, en los que el artista detalla con un gran apego al color y realismo propio de las láminas científicas, una de las ilustraciones se muestra en la figura 17.



Fig. 17: Pinto, J. 1893 – 1897. Molusco. Óleo sobre papel, pintura número 214, publicada en: *Faune Malacologique de la République de l’Equateur*.

En el contexto científico local, Pinto también colaboró con el Arzobispo Federico González Suárez. El religioso e investigador, en varios campos como la arqueología, tuvo como ayudante a Pinto

desde 1870, el artista colabora en los dibujos que servirían para los trabajos del sabio Arzobispo (...) Cooperará estrechamente con él a través de los años, especialmente cuando se publica su “Atlas Arqueológico” (1892) y cuando, en unión de otros artistas, prepara las ilustraciones para “Los Aborígenes de Imbabura y del Carchi, Láminas” que salieron a luz solamente el año de 1910, cuando el artista ya había fallecido. (Banco Central del Ecuador, 1984).

A pesar de ilustrar piezas arqueológicas de cerámica, sus dibujos aportaron con la exactitud cromática y formal necesaria para mostrar en el texto el resultado preciso de la investigación de González.

Pinto, asimismo, tiene una vasta obra de fauna y flora, fuera de la expedición, enmarcada como “producción artística”. El pintor fue un artista reconocido en su contexto, legitimado como tal por los estudiosos del arte de la época, e incluso, por la institucionalidad, al haber sido parte de la Escuela de Bellas Artes, instituto que fue fundado el 24 de mayo de 1904 (Arias, 1937). Estas acuarelas muestran una curiosidad científica, ya que son retratados con la mayor exactitud y detalle, entre ellas: el estudio de frutas, con el complemento de la corteza y semilla; pájaros, como el pavo real, con el detalle de su plumaje; y por supuesto, plantas como la flor de diente de león (Banco Central del Ecuador, 1984). Todos estos estudios forman parte de una muestra de realismo en la que la relación de la ciencia con el arte se ve estrechamente vinculado, al ser un pintor quien las conciba en todo el proceso, desde su percepción del objeto, la experimentación de tal (ya sea viéndolo o conociéndolo) y su representación en papel.

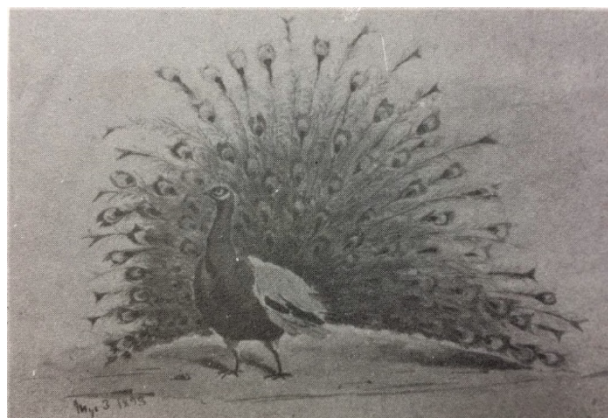


Fig. 18: Pinto, J. 1893 – 1897. Pavo Real. Óleo sobre papel, pintura número 103, publicada en: *Joaquín Pinto*. 1984.

Por otro lado, es importante mencionar el testimonio de los viajes científicos plasmado en otro soporte, la fotografía. La fotografía irrumpe en el Ecuador en la década de 1840 (Chiriboga; Caparrini, 2005, p. 17). Como una herramienta de trabajo de los viajeros para documentar los paisajes y los momentos precisos en los que hallaban un instante de interés, “la fotografía ofrecía una captación realista del entorno, entonces, paulatinamente, se da un traspaso de la función mimética de una técnica a la otra. Así, para la segunda mitad del siglo XIX la fotografía es considerada como una alternativa de representación visual” (Moreno, 2008, p. 191). La fotografía y la pintura pueden representar una composición paisajista, con la diferencia que en la pintura el valor agregado es el trazo cromático⁸. Sin embargo, entra en un debate el propósito de cada una de las técnicas, la representación fiel y la idealización. Varios viajeros y científicos trabajan junto con artistas ecuatorianos para lograr capturar, en fotografía, el paisaje.

Uno de ellos, Hans Meyer, llegó al Ecuador años más tarde que Edward Whymper a finales del siglo XIX. Profesor de geografía en Leipzig, Alemania, trabajó en mapas de nevados valiéndose de fotografías propias y también de Augusto Martínez, hermano de Luis Alfredo⁹, Paul Grosser, J. Horgan, Carl Uhlig, además de litografías y óleos de Rudolf Reschreiter (Leonhardt, 2008, p. 38) para publicar en 1907 *Los Altos Andes del Ecuador*. Nuevamente se puede ver la colaboración de pintura y paisaje en el contexto científico de las publicaciones de la época, esta vez a manos de Meyer.

Si bien las fotografías podían ser iluminadas, no se alcanzaba el realismo del color de la naturaleza como con los pigmentos de los paisajes románticos que son representadas con figuras más generales y vaporosas. Es importante recalcar a Rafael Troya como uno de los pintores más importantes de representaciones científicas de la naturaleza, al realizar composiciones precisas de paisaje, junto con otros pintores de Latinoamérica como José María Velasco en México. El paisaje en los científicos, se muestra con un solo objetivo: ser una copia latente de un entorno escogido “el paisaje científista, surgido del riñón de la Ilustración, había sido en parte un intento del ser humano por controlar de alguna manera el medio”. (Gutiérrez, 2010, p. 3) A pesar de reconocerse como una representación artística de la mano de un experto, como en el caso del pensamiento de Stübel sobre Troya, no es una

⁸ Si bien las fotografías podían ser iluminadas, no se alcanzaba el realismo del color de la naturaleza como con los pigmentos.

⁹ Es importante señalar el parentesco por profundizar en el interés de la familia Martínez en el andinismo, las montañas y temas relacionados con el paisaje natural.

obra autónoma despojada de la carga de experimentación para la que ha sido destinada, para la época, solo existe en el contexto de una investigación.



Fig. 19: Anónimo. (c.1900). Nariz del diablo. Fotografía iluminada publicada en: *Hans Meyer, In den Hoch-Anden von Ecuador*. 1907.

Los viajes científicos alimentaron una necesidad de identidad territorial. En el caso de los viajes encomendados por la corona se pretendió conocer la Colonia española, y al explorarla, la hace suya. Este trabajo destinado a servir a los reyes, y a mostrar sus colonias con la riqueza de territorio y exotividad, no estuvo interesado en hacer resaltar lo local, sino en documentar estudios científicos. En el contexto del Ecuador como república, la identidad territorial que demostraron los viajes científicos está amparada con las ideas progresistas y la latente convicción de que la ciencia es la entrada a la modernidad. Autores, como Alexandra Kennedy (2004), mencionan que la pintura de paisaje fue una puerta para conocer

el territorio y sentirlo propio. Además, pintores ecuatorianos como Rafael Troya o Luis A. Martínez viven la tierra, hacen del paisaje su medio patriótico palpable.

Otro aspecto importante que cabe indicar es la dualidad entre ciencia y arte que se evidencia con los viajes científicos. Como se había mencionado anteriormente, la ciencia toma al arte como una herramienta para sus fines ilustrativos, es la forma idónea de revivir las especies encontradas con la fuerza del color, que otorgan los pigmentos, bajo la experticia de los pintores. Sin embargo, los viajeros dejan en los artistas la curiosidad científica que los motiva a expresarla en sus obras pictóricas. Los artistas, después de sus trabajos con científicos, dejan las especificaciones rigurosas para tomar de la ciencia la temática y el realismo, y plasmarlo en los lienzos. Se podría decir, entonces, que la flora y fauna retratada puede descubrirse desde el conocimiento científico, pero también, desde la experiencia estética artística.

1.3.- Visiones románticas del paisajismo

1.3.1.- El Romanticismo y la estética: primeras aproximaciones conceptuales.

El Romanticismo como género artístico principalmente pictórico tendría cabida desde finales del siglo XVIII y un auge en el XIX. Esta corriente se dio como una reacción a los preceptos racionalistas y clasistas de la Ilustración, originalmente en Inglaterra, al mostrar un resultado fallido en el intento de exponer a la naturaleza encerrada en el mundo de la racionalidad sin tomar en cuenta sus expresiones más libres y emociones naturales.

Descrédito de la Ilustración cuyo proyecto emancipador naufraga en nuevas formas de violencia, disolución de las viejas referencias en la esfera pública y las vivencias privadas, insuficiencia de las concepciones heredadas sobre la naturaleza y la función del arte para expresar realidades siempre cambiantes: tal es el marco en el que surge lo que da en llamarse Romanticismo. (Fortea, Tomo IX, 2006, p. 212).

En Francia, el Romanticismo, irrumpe en la escena pública a través de la pintura de historia: con ocasión del Salón de 1824. Esto causa estupor en la sociedad de la época ya que para cierto grupo es “el sistema del caos y de la ignorancia para otros, es la lucha por la independencia de la pintura basada en un amor «profundamente sedicioso por la libertad»”

(Fortea, Tomo IX, 2006, p. 220). Esto llevó a que las categorías de lo estético se politicen y como consecuencia hará que elementos como lo *bello* se cuestionen.

El Romanticismo propone un estado de exaltación constante. El romántico encuentra una gran manifestación en las cosas cotidianas y toma aspectos de lo imaginativo y pasional. En palabras de Baudelaire “el Romanticismo no está precisamente ni en la elección de temas ni en la verdad exacta, sino en la manera de sentir. Lo buscaron fuera y solo dentro resulta posible encontrarlo. Para mí, el Romanticismo es la expresión más reciente, la más actual de la belleza” (Baudelaire, 1976, p. 100). El Romanticismo, por lo tanto, brinda categorías estéticas de análisis que estarán indagando siempre en lo sensitivo e interiorizando en el ser humano. De entre todos estos, lo sublime, lo bello y lo pintoresco serán analizados, en ese orden, para propósitos de esta investigación.

El filósofo alemán Alexander Baumgarten (1714-1762) fue uno de los primeros en establecer la estética como una disciplina filosófica. En sus escritos de 1750, en el contexto de la Ilustración, el filósofo desarrolló este concepto como un saber filosófico que está enfocado en lo cognoscitivo. Establece a la *aísthesis* como un equivalente a la sensibilidad del sujeto.

Ahora bien, no es cualquier *αἴσθησις*, no es mera sensación bruta, sino que la *aísthesis* sobre la que se centra la modernidad para fundar el ámbito de lo ‘estético-artístico’ es aquella que está relacionada principalmente con lo bello —también con lo sublime, lo feo, lo pintoresco, etc.—, y contiene ya ‘conciencia’ o ‘reflexión’, por supuesto no conceptual, de modo que puede afirmarse que es un percibir. (Gutiérrez, 2012, p. 200).

La estética, en este sentido, se establece ligada directamente al conocimiento sensible. Para que la filosofía estética de Baumgarten se viera legitimada es necesario dotar de autonomía al conocimiento sensible sobre el racional o conceptual, que era el que primaba en la época de las luces, para que como resultado lo cognitivo sensorial pueda ser el hilo conductor por el que se manejaría la estética. Con estas aristas, en el arte, la estética se dirige a la contemplación de lo bello, lo sublime, entre otros aspectos, no como una mera experiencia en el sujeto, sino que interpele a un conocimiento, es decir deja lo subjetivo.

Immanuel Kant (1724-1804), al contrario de Baumgarten, se dejó llevar por la “afección subjetiva, esto es, el ámbito del modo en que el sujeto es afectado sentimentalmente por sus representaciones” (Gutiérrez, 2012, p. 205). El filósofo prusiano hizo una observación en cuanto al análisis de los objetos sublimes y bellos, aclara en primer

lugar, que la percepción de estos elementos estéticos se encuentra en el sujeto y no en el objeto, es por ello que una obra de arte para algún individuo puede ser sinónimo de goce, mientras que a otro le parecerá completamente desagradable, es decir la sensibilidad o “sentimiento” depende de la percepción de cada persona. En segundo lugar, el filósofo hizo un recuento de la “emoción sensible” y precisa “este delicado sentimiento que ahora vamos a considerar es principalmente de dos clases: el sentimiento de lo sublime y el de lo bello” (Kant, 1946, p. 13).

El sentimiento de lo sublime y de lo bello en el análisis de Kant son agradables, pero de diferente manera,

La vista de una montaña, cuyas nevadas cimas se alzan sobre las nubes; la descripción de una tempestad furiosa o la pintura del infierno por Milton producen agrado, pero unido a terror; en cambio la contemplación de campiñas floridas, valles con arroyos serpenteantes, cubiertos de rebaños pastando; la descripción del Elíseo o la pintura del cinturón de Venus en Homero, proporcionan también una sensación agradable, pero alegre y sonriente (Kant; 1946, p. 13).

Al primer sentimiento Kant lo enfoca en lo sublime y al segundo en lo bello. El filósofo marcó las directrices para el análisis de lo sublime y lo bello, dependiendo de los sentimientos que provocan algunos asuntos, por ejemplo, en la pintura, la noche es sublime, el día es bello; lo sublime conmueve, produce un sentimiento de profunda melancolía y terror; en cambio lo bello, encanta, da alegría y regocijo. “Lo sublime ha de ser siempre lo grande, lo bello puede ser también pequeño. Lo sublime ha de ser sencillo; lo bello puede estar engalanado.” (Kant, 1946, p. 15).

Por último, cabe mencionar que el pensador subdividió el sentimiento sublime en tres estadios. La reacción de terror que puede provocar una gran altura o una profundidad se enfoca en lo “sublime terrorífico”; lo que produce melancolía, como una arquitectura sencilla se enmarca en lo “sublime noble”; por último, el asombro y la tranquilidad serán sentimientos ligados con lo “sublime magnífico” (Kant, 1946). Estos enfoques proporcionan una característica propia a las diferentes manifestaciones en el arte, que, a través de elementos en las composiciones, en este caso de paisaje, permite emitir un juicio en cuanto al carácter estético de la obra.

El filósofo irlandés que también trabajó en torno a la categoría de lo sublime es Edmund Burke (1729-1797). Al igual que Kant, enmarcó a lo sublime dentro de sentimientos que ponen en vulnerabilidad al ser humano como el terror.

Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo *sublime*; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir (Burke, 2005, p. 66).

Lo sublime, entonces, en las representaciones pictóricas bajo la reflexión de Burke, dejarían al ser humano desprovisto de control y temeroso, mostraría paisajes imponentes que minimicen el carácter de la persona, o la escena, en una obra bajo un ambiente dominante.

Georg W. F. Hegel (1770 – 1831), es otro pensador que trabajó en torno al arte y los conceptos de estética de lo bello y lo sublime. Para Hegel, el arte no es una imitación de la naturaleza, sino un ideal y se pueden valorar las ideas estéticas desde la reflexión, por ello a su juicio, lo bello artístico es superior a lo bello natural, porque es producto de un espíritu, del cual es dueño el autor, cotejándolo además con el sentido de genialidad. Ve al arte como un producto de la espiritualidad del hombre que refleja su contexto, también lo analiza como un carácter mediador hacia lo absoluto, aprecia al arte como la relación entre contenido y forma, por ello la importancia que le da al arte clásico. (Hegel, 1977). Aunque el arte se presenta de distinta manera, cada una de ellas tiene una categoría especial en el espíritu de la época, es por ello que busca que las obras inciten a nuestro juicio, considerando llegar a una reflexión del contenido.

Hegel analizó lo sublime como lo infinito, una etapa de armonización, en el que lo infinito embarga el espíritu que, a través del arte, busca el ideal de abrazar el acuerdo de lo espiritual y la forma. “Únicamente lo espiritual es verdadero. Lo que existe no existe sino en tanto es espiritualidad. Lo bello natural es, pues, un reflejo del espíritu. Solo es bello en tanto participa del espíritu.” (Hegel, 1977, p. 9). A través de lo sublime se da lo fenomenológico que no pretende dejar la concepción de que el arte y lo sublime son algo abstracto, sino que se pueda percibir dentro de cada persona como algo casi palpable e indescriptible que el arte puede conseguir.

Alexander Cozens (1717 – 1816) y William Gilpin (1724 – 1804) trabajaron a finales del siglo XVIII lo referente al paisaje pintoresco. Sus escritos van ligados a la teoría del

“paisaje pintoresco de contenido filosófico y de ideas estéticas” (Gilpin, 2004, p.120) en un contexto romántico. Señalan una diferenciación con lo bello, como un objeto en su estado natural que tiene como características la claridad, suavidad y lisura, la estética de lo pintoresco es romántico, una alabanza a los objetos rudos, imperfectos e inacabados. Gilpin afirmó que esto podría ser la iconografía que aporta interés a la obra y expresa el estado de ánimo del autor, los objetos rugosos y abruptos acaban con el concepto de unidad espacial y perspectiva que había caracterizado el paisaje y jardín barroco (Gilpin, 2004).

Simultáneamente el contraste es importante, un juego entre luz y sombra para dar prominencias en la composición, la luz uniforme no produce este efecto. Cozens por su parte complementó la teoría argumentando que el paisaje pintoresco es una “invención” (Cozens, 1982). Representaciones artificiales que vienen de la imaginación a través de las operaciones intelectuales del autor, no de lo real.

El inglés Joseph Addison (1672 – 1719) estuvo inmiscuido también en la construcción de conceptos de los cuales se alimenta el marco teórico utilizado en esta investigación. Desarrolló su teoría referente al placer estético. Dentro de esta categoría explica que el autor para poder producir este efecto en el espectador debe estar dotado de “imaginación”, este aspecto, incentiva a las personas a disfrutar de placeres: primarios y secundarios. Los primarios están aliados con lo palpable, objetos tangibles, y los secundarios, con asociaciones que nuestra mente realiza en cuanto crea objetos asociados con la memoria. La imaginación, por lo tanto, se encuentra aliada con la subjetividad, por lo que Addison consideró que está ubicada en una “esfera” entre el entendimiento y los sentidos; sin embargo, está en el campo de la sensibilidad, y la sensibilidad a su vez está en el campo de lo estético. “El que posee una imaginación delicada, participa de muchos y grandes placeres, de que no puede disfrutar un hombre vulgar”. (Addison, 1991, p. 134).

Addison, además plantea que la imaginación cobra un valor con el conocimiento. Mientras mayor capacidad de conocimiento tenga una persona, mayor poder imaginativo puede poseer, el entendimiento y la imaginación, según el autor van a la par. Por lo tanto, aplicando las teorías del teórico, se podría deducir que las obras de arte pueden ser analizadas desde lo imaginativo, solo si el espectador posee el conocimiento.

En cuanto a lo bello, el crítico inglés desarrolló algunas ideas que reiteradamente tienen que ver con lo “singular y lo grande”. Reitera que la imaginación es una suerte de

puede para que se pueda dictaminar lo bello a todo lo grande o singular; sin embargo, como se había mencionado en la estética de lo bello para el “estilo Mutis” “la satisfacción que proporciona lo bello no está aliada con el entendimiento, lo bello es inmediato, no necesita reflexión” (Addison, 1991, p. 96). Asociado con Kant, se podría decir que prescinde de inteligencia. Para Addison, empero, lo bello no se eleva a la categoría estética, al tener esta característica de fugacidad e inmediatez.

Para continuar el campo de la estética es importante mencionar a Wladyslaw Tatarkiewicz. Teórico del siglo XX que desarrolló el tema de la experiencia estética. Consideró que la obra de arte se refleja como un carácter psicológico.

La idea de la belleza y el arte han tenido un carácter psicológico y su tema de estudio ha sido la respuesta humana a la belleza y al arte: aquello que se denomina como la experiencia estética o sensación, sus propiedades, elementos y desarrollo han sido investigados; también se ha investigado la naturaleza de la actitud mental que requiere (Tatarkiewicz, 2002, p. 347).

El autor hizo un recorrido por los principales enunciados de los pensadores que han tratado sobre la belleza. Por ejemplo, a Pitágoras quién señala que, en la vida aquel que tiene el lugar privilegiado es el espectador, porque puede percibir todas las sensaciones como si se tratara de un espectáculo en el que el observador tiene el mejor lugar, ya que solo él percibe la experiencia estética (Tatarkiewicz, 2002). De ahí deriva que los sentidos sean el camino para tener una percepción de la belleza, de la cual se origina un conocimiento.

Tatarkiewicz, desarrolló la idea de experiencia estética, retomando los análisis de pensadores anteriores como Aristóteles, Platón y Plotino, enfocándose en la percepción, en los sentidos. Para el autor, es una experiencia profunda que enlaza una conversación directa y privada entre el espectador y la obra de arte, única, exclusiva e irrepetible de quién la mantenga. Es entonces que la obra de arte permite comunicar la estética de una manera sensorial, enfocada sobre todo en lo visual.

Los elementos estéticos de lo sublime, bello y pintoresco dirigirán el camino para el análisis de las pinturas de Emilio Moncayo. De la mano de los preceptos de Kant, Burke y Hegel para identificar lo sublime, como componente que interpele al espectador de una manera grandiosa, temerosa, mística o infinita. Lo bello concebido desde el ideal de Hegel y desde la contemplación y el gozo de Kant. Lo pintoresco analizado de las pautas de Cozens y Gilpin como lo rústico, que rompe con la unidad espacial o perspectiva, la sutileza y lisura.

Además, los conceptos mencionados de Adisson, Tatarkiewicz y Baumgarten, servirán para tener una visión angular de los parámetros filosóficos desde los cuales se pueden analizar, estudiar y contemplar las obras de Moncayo y tener un juicio que permita visibilizar las categorías que se reflejan en su producción artística.

1.3.2.- Principales artistas ecuatorianos referentes del género paisajista Romántico y científico.

El género artístico del paisaje está enfocado en composiciones de la naturaleza, el punto principal es la vegetación, montañas, árboles y plantas, en algunos casos puede incluir personajes que coexisten en el hábitat, más no tienen un papel protagónico en las representaciones. Desde estas características, podemos destacar algunos artistas ecuatorianos que, además de otros géneros, se destacaron como paisajistas románticos.

Como uno de los más destacados pintores, que incursionó en el género de paisaje romántico, está Rafael Salas (1824-1906), heredero de la destreza de su padre, Antonio, quien fue su primer maestro (Escudero, 1989). Este artista, en lo que compete al género paisajista, se destacó con lienzos románticos siguiendo la influencia de quién sería su segundo maestro, el romántico, Frederic Church cuando estuvo de visita en el Ecuador en la década de 1850. Salas no estuvo solo en las clases dictadas por su padre, sino que además compartió aprendizaje con Luis Cadena, artista destacado, y al igual que su padre, fue también un maestro para otros artistas que estaban descubriendo los encantos de la pintura como Luis A. Martínez, uno de los paisajistas más importantes del Ecuador. Es decir, se forma un círculo de enseñanza y aprendizaje, principalmente, desde los viejos pintores hacia los nuevos pupilos:

Todos ellos aprendían la pintura “practicando con algún maestro”. Rafael Salas y Luis Cadena se formaron en el taller de Antonio Salas. Manosalvas frecuentó el estudio de Leandro Vanegas. Rafael Troya se inició con el joven Cadena. Joaquín Pinto asimiló cuanto pudieron enseñarle Ramón Vargas, Rafael Venegas y Nicolás Cabrera. A Luis A. Martínez le orientó Rafael Salas. De entre ellos, Salas, Cadena y Manosalvas fueron becados a Italia para perfeccionarse en su arte. Troya y Pinto continuaron su formación en Quito. (Vargas, 1960, p. 235).



Fig. 20: Salas, R. (1859). Paisaje. Copia de Frederic E. Church, *The Heart of the Andes*. Óleo sobre lienzo. 86 x 112 cm. Museo Nacional del Ministerio de Cultura y Patrimonio.

El arte en el Ecuador se traslada desde la sabiduría de los viejos pintores como una herencia de generación en generación. A pesar de las similitudes técnicas, y absorbidos por el ambiente religioso del siglo XIX los artistas diversificaron sus estilos en varias aristas “Cadena se especializó en retratos (...) Joaquín Pinto fue el primero que tomó en serio la representación del indio ecuatoriano y a interpretación de aspectos de folklore popular” (Vargas, 1960, p. 237). Estos entre los más destacados artistas de la generación de la segunda mitad del siglo XIX. En cuanto a paisaje es importante recalcar que los dos artistas que se consolidaron en este género fueron Troya y Martínez, a finales del siglo XIX y principios del XX respectivamente.

Como novedad introdujeron el paisaje ecuatoriano representado cual motivo independiente. Rafael Salas fue, cronológicamente, nuestro primer paisajista. Le siguieron luego Luis A. Martínez y Rafael Troya. Ellos trataron de intuir la perfección estética de nuestra naturaleza ecuatoriana, en sus nevados, sus bosques tropicales, sus escenas paisajísticas. (Vargas, 1960, p. 237)

El ibarreño Rafael Troya (1845-1920) se destacó como paisajista gracias al viaje expedicionario que realizó con el científico Alphons Stübel, como ya lo hemos mencionado, esta etapa de su vida fue una de las determinantes para convertirse en el pintor representante del paisajismo. La unión Stübel – Troya se convierte una analogía de la relación ciencia – arte en el Ecuador de finales del siglo XIX, ya que el científico a más de querer mostrar las pinturas como documentos reconoció un aporte artístico en el campo del paisaje bajo la mano diestra de Troya, como el científico lo mencionó en una carta dirigida al presidente García Moreno:

Con un placer especial debo mencionar que, en todo el viaje, del cual tengo la honra de dar á V. E. el resumen, me acompaño un joven artista del país, el señor Rafael Troya, de Quito. Seria ingrato no reconocer aquí el valor y la perseverancia que ha mostrado tanto como viajero cuanto para emplear su talento notable en la pintura de paisaje, bajo las circunstancias más difíciles del tiempo. Estas pinturas por la mayor parte tienen el objeto de completar nuestros trabajos topográficos y geológicos, y de facilitar la inteligencia científica de los volcanes, como los demás hacen gozar igualmente el ojo artístico. Ojalá que yo hubiera dado al mismo tiempo un nuevo impulso para este ramo de la pintura; porque ninguna parte del mundo tiene modelos más variados y grandiosos como el Ecuador. Dígnese V. E. recibir de nuevo mis agradecimientos por la alta protección y bondad con que ha querido honrarme y favorecer el objeto de mi viaje; un viaje únicamente posible por el largo espacio de paz que la presidencia de V. E. por la primera vez ha sabido dar á la República del Ecuador. (Stübel, 1873)

Stübel se refirió a una “inteligencia científica”, se podría tratar de una manera didáctica de mirar al paisaje al hacerlo inteligible; sin embargo, a la vez, pretende mostrar las obras de volcanes y montañas con pretensiones de “hacer gozar el ojo artístico”. Al tener un aliado con maestría para lograr una representación del entorno esta dualidad de objetivos se puede ver cumplida, a través de Troya, el científico encuentra la oportunidad de hacer florecer un género artístico en el Ecuador, que, si bien se aleja del propósito científico, aporta al disfrute de una obra de arte de este género. Si bien Stübel tenía vasto conocimiento en

cuanto a dibujo y pintura, aceptaba que no era apto para un trabajo pictórico tan grande y minucioso, al contrario de Rafael Troya. Los dibujos de Stübel no podían mostrar al espectador los detalles de las composiciones paisajísticas tal y como se existían en la naturaleza, sino que se mostraba con intención propiamente científica.

Después de haber trabajado cuatro años juntos (1871-1874), Troya en 1874 decidió autoexiliarse en la ciudad de Pasto en Colombia, al parecer la causa fue un problema familiar grave, aunque no se sabe el motivo con certeza (Kennedy, 1999, p.36). Posteriormente de haber sido galardonado en la *Exposición Nacional de Bogotá*, mantuvo estrechas relaciones con el vecino país, permaneciendo allí quince años hasta 1889, retornó a Ibarra para ser profesor de dibujo hasta 1920, año en el que el pintor muere (Kennedy, 1999). En este lapso realizó una producción artística que al parecer deja vestigios de su trabajo con Stübel; sin embargo, la mirada propia de Troya y su sello ganaron en las obras artísticas dejando lo científico para concebir rasgos románticos. Es decir, ya no son representaciones fieles de la naturaleza como lo habría hecho anteriormente, sino que sus obras exaltan lo sublime, lo bello y lo pintoresco en las representaciones de paisajes inventados, excelsos, con una vegetación abrumadora y dejando al ser humano absorto y sumergido dentro de las composiciones artísticas.

La producción artística del pintor, en lo que a paisaje respecta, adquiere importancia en tres etapas. La primera de 1871 a 1874, tiempo del viaje científico junto a Stübel, la segunda de 1875 a 1889 tiempo de su exilio en Pasto y de 1890 a 1920 cuando retorna a Ibarra hasta su muerte. Conforme avanza el tiempo en las tres diferentes etapas, Troya, mostró un despojo de los aprendizajes científicos para encaminarse dentro de lo romántico. Sus obras, si bien recuerdan la maestría del joven pintor expedicionario, ahora son realizadas con elementos románticos, con personajes nativos y con vegetaciones exuberantes e inventadas, además de cielos vaporosos e imponentes, pintando así hasta su muerte. Troya, por lo tanto, marcó un referente en la pintura de paisaje y se vuelve uno de los actores más destacados dentro de este género.



Fig. 21: Troya, R. (1893). El Tungurahua. Vista de la Cordillera de Utuñac. Óleo sobre lienzo. Colección ex-Banco Central del Ecuador, actual Ministerio de Cultura y Patrimonio.

Posterior a Troya, a finales del siglo XIX y principios del XX, el pintor Luis A. Martínez fue uno de los más destacados intérpretes de los lienzos paisajísticos. Existen autores que han dedicado sus investigaciones a este personaje en torno a su trabajo político, literario y poético; sin embargo, no se ha recogido mucha información en lo que respecta a su motivo artístico desde la historia del arte. Augusto Arias lo menciona como un ambateño que recoge las enseñanzas de su padre Nicolás Martínez, uno de los primeros gobernadores de Tungurahua y Adelaida Holguín mujer de la alta sociedad, su madre. En el ámbito político ascendió de la Subsecretaria, al Ministerio de Instrucción Pública. Dentro de su gestión “organizó la *Escuela de Bellas Artes*, Instituto que fue fundado el 24 de mayo de 1904, en velada literaria conmemorativa.” (Arias, 1937, p. 113).

En 1898, Martínez fue uno de los militantes de la causa liberal y de 1898 a 1899 asistió al congreso como diputado por Tungurahua. (Crespo, 1981) También fue en 1898 escritor de la *Revista de Quito* junto con Manuel J. Calle y publicó la novela *A la Costa* en 1904. Autores como Mario Cobo Barona, hacen un estudio de la vida de Luis A. Martínez. Se centra en sus antepasados para recalcarlo como un heredero de dos “familias de abolengo” tanto materna como paterna, y además del ejemplo de sus hermanos, dedicados a la ciencia, la geografía y el andinismo. En lo que a su producción artística respecta, señala:

Más que copiar la naturaleza, Martínez traslada a la tela su emoción frente a ella. Por eso, solo al principio intenta introducir en sus paisajes algún detalle de vida animal; después, únicamente, el inmenso panorama con el horizonte rielando entre la niebla balante, que él consiguió aprehender en sus pinceles. (Cobo, 2003, p. 45)

Cobo hace una exaltación bastante poética respecto a Martínez, con un afán de enaltecer su incidencia en el ambiente ecuatoriano de finales del siglo XIX y principios del XX. Por último, menciona el paradero de algunas obras artísticas del pintor. Algunas se encuentran en Estados Unidos, en la Biblioteca del Congreso, dos en el Museo del Vaticano, una en Río de Janeiro y algunas en el H. Concejo Provincial en Ambato (Cobo, 2003). Martínez muestra una obra prolija y bien trabajada, cuida del equilibrio y de representar adecuadamente sus composiciones paisajistas, siempre con un enorme sentir patriótico y un sentido de pertenencia al territorio, deja una producción artística amplia y variada para poderla analizar, lo cual será presentado conforme avance esta investigación. Por ello es pertinente, para esta investigación, analizar algunas obras paisajísticas de Martínez, ya que puede significar un ejemplo para marcar relaciones teórico estéticas y técnicas con la obra de Emilio Moncayo.



Fig. 22: Martínez, L. Entrada al oriente. Óleo sobre lienzo. Museo Pumapungo, Ministerio de Cultura y Patrimonio.

Capítulo 2.- Emilio Moncayo en el escenario artístico ecuatoriano.

2.1.- Datos biográficos y participación en el Concurso “Salón Mariano Aguilera” de 1930

Emilio Moncayo Moncayo (1895 – 1970), pintor ecuatoriano, es un personaje poco indagado en los libros de historia del arte del Ecuador. A pesar de resaltar con cuadros paisajistas y retratos, incluso en su periodo artístico activo fue laureado gracias a su trabajo. Los libros de literatura e historia del arte apenas lo nombran con escasas líneas resaltan, únicamente, su premio al primer lugar en el concurso de arte "Salón Mariano Aguilera".

Afortunadamente, para el desarrollo de esta tesis, se contó con el apoyo de uno de los hijos menores del artista que lleva su mismo nombre, Emilio Moncayo Miranda. Él siguió las enseñanzas de su padre y actualmente dedica su vida al arte. Moncayo Miranda aportó con valiosa información para dar un sentido de integridad a esta investigación. Gracias a su colaboración pudimos rescatar datos que aportan a la biografía de este pintor.

Emilio Moncayo nació en el año 1895 en Quito y murió en 1970 en la misma ciudad. Su hijo comenta que el pintor fue hijo ilegítimo de Abelardo Moncayo Jijón, político, escritor y educador colombiano-ecuatoriano y de la colombiana Margarita Moncayo, a pesar de que estos datos no son verificados se abre un campo atractivo de investigación en cuanto a genealogía. Moncayo Miranda agrega que su padre tuvo cuatro esposas, él es hijo de la última, Luz Albertina Miranda Cortés, también pintora de arte Naif. Su última esposa al parecer compartió con Moncayo el gusto por el arte, incluso, realizó exposiciones en la *Casa de la Cultura Ecuatoriana*.

En cuanto a los estudios e influencias de Emilio Moncayo, son pocos los datos. Su hijo, recordando los relatos del pintor, explica que cuando niño, asistía por la *inocente curiosidad* a mirar como el ya anciano pintor Joaquín Pinto mezclaba los pigmentos y los esparcía por los lienzos obteniendo fabulosas referencias. El ya reconocido y especializado Pinto, cuenta Moncayo Miranda, permitió que el pequeño pintor aprendiera y admirara la destreza de su pincel y fue una inspiración para que Moncayo siguiera con este oficio a lo largo de su vida reconociéndolo como influencia e incluso inspiración. Así mismo, construyó su propia técnica y especialización gracias a la amistad que mantuvo con artistas y amigos de su época como: Camilo Egas, José Enrique Guerrero y Víctor Mideros. El escenario que fue testigo de la creación de sus obras y su maestría en la pintura, fue su taller, que estuvo

ubicado por más de 25 años en la esquina de las calles Sucre y Guayaquil, en la ciudad de Quito.

Son pocas las obras de Moncayo que se encuentran expuestas al público, ya que al parecer su obra ha sido vendida, por el mismo pintor, a lo largo de su vida. Entre las pinturas que se encuentran en exhibición al público, está la serie de cuadros de paisaje que reposan en la *Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit*. Por otra parte, la revisión en archivos fotográficos ha permitido reconocer un cuadro de temática histórica. En el archivo digital de Fotografía Patrimonial¹⁰ se encuentra la fotografía del lienzo catalogado como *Simón Bolívar* con datación de 1926. Al parecer, alrededor de los cuarenta años, el artista incursionó en paisaje incluyendo escenas costumbristas (Fulling, 1948, p. 41). Moncayo pintó para el Colegio Mejía algunos cuadros de personajes de las gestas libertarias que están firmados con la fecha de 1915 y aún se conservan en el plantel.

Su hijo, comenta que Moncayo a su corta edad ya estaba encargado de trabajos importantes para diversas instituciones, sobre todo retratos con la técnica de encarnado, es decir, la superposición de pigmentos en el lienzo hasta lograr el efecto requerido sin necesidad de seguir un dibujo. Esta sería una razón para no haber ingresado como estudiante a la *Escuela de Bellas Artes de Quito*, sino más bien, crecer profesionalmente como autodidacta y tomando en cuenta las influencias de los artistas antes mencionados.

El medio hermano materno de Emilio Moncayo, de apellidos Vallejo Moncayo, fue alumno del pintor y a la vez asistía a la Escuela de Bellas Artes. Moncayo Miranda menciona que su padre fue como “un árbol con raíces”, las raíces serían todos los artistas que aprendieron del pintor, sobre todo sus medios hermanos como Italia y Eduardo Moncayo Guzmán y su amigo Héctor Moncayo. Con necesidad de seguir ampliando la información de este artista, es necesario dejar un primer acercamiento para la posterior construcción de sus influencias y sus herencias, tanto en producción artística como en técnica.

Uno de los puntos de partida para entender a Moncayo dentro del contexto del arte ecuatoriano del siglo XX es el premio al primer lugar en el concurso anual “Salón Mariano Aguilera” en agosto de 1930. Los libros que recopilan las obras de los artistas ganadores de los concursos del “Mariano Aguilera” nombran a Moncayo, pintor paisajista y autor del

¹⁰ Catálogo virtual de fotografía patrimonial del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. Consultado el 9 de febrero del 2018. <http://www.fotografianacional.gob.ec/web/es/galeria/element/9005>.

lienzo *Chimborazo*, como el ganador del primer premio con dicho cuadro. Sin embargo, el trabajo en archivo, con la revisión de gacetas municipales del Municipio de Quito y prensa, devela un contexto en el que el premio llegó con ciertas inconformidades (Moscoso y León, 1930).

Las gacetas municipales de 1930 revelan la naturaleza del concurso. El ministro de Francia, Baron Pallu de la Barriere, extiende un comunicado afirmando su disposición para formar parte del concurso Mariano Aguilera como jurado, junto con Rubén Vinci y Cristóbal Gangotena Jijón. En el acta de concurso constan los nombres de veinte artistas que presentaron sus obras de arte, entre ellos están: Francisco Aymacaña, Jorge Levoyer, Alberto Vallejo, Luis Alvarado, Luis Moscoso, Luis Mideros, Jorge Mideros, José Espín, Luis Almeida, Carlos Morales, José Yépez, Atahualpa Villacrés, José Ortiz, América Salazar, Leonardo Tejada, José Sigcha, Víctor Mideros, Emilio Moncayo, Pedro León y Constantino Reyes. Todos ellos, excepto Moncayo y Tejada, presentaron más de dos obras. Este evento fue cubierto por la prensa, fue el caso del *El Comercio*, que invita a los artistas ecuatorianos a inscribirse en el concurso desde el 3 de julio de 1930, previo a la exposición que se llevó a cabo el 17 de agosto de aquel año. Además, el diario aporta con análisis de las obras de los artistas destacados, como Mideros, Vallejo y Aymacaña, según el criterio de José Rumazo González autor de los artículos. (*El Comercio*, domingo 24 de agosto de 1930, pág. 4)

Después de la evaluación por parte de los jurados, hicieron la entrega del primer premio a Emilio Moncayo con el cuadro de paisaje titulado *Chimborazo*, el segundo premio a América Salazar con su escultura *Arrobamiento* y el tercer lugar a Víctor Mideros con la obra *Flor de Beleño*. Cabe recalcar que este último virtuoso, para 1930, contaba con un reconocimiento por su trabajo artístico que distaba del género paisajístico. La prensa puso mucha atención en su trabajo. *El Comercio* dedicó un artículo para elogiar la producción de Mideros (*El Comercio*, viernes 22 de agosto de 1930). Fue un año en el que el concurso otorgó el reconocimiento a un pintor que no logró mayor pantalla en el medio artístico, a juzgar por su escasa producción, el poco interés de los entendidos en investigar su obra o incluso la atención de la prensa hacia otros artistas ya reconocidos para la época. Además de premiar un género artístico un tanto relegado, o más bien, recordado como glorioso para el pasado siglo decimonónico.

Sin embargo, la pintura de paisaje aún es trabajada por pintores como Vallejo, Aymacaña y Yépez, quienes concursan en el certamen. Estos artistas fueron elevados con

criterios de calidad en la prensa, se dedica casi una página acerca de la pintura de paisaje en el Ecuador a cargo de estos representantes, son los sobresalientes, según la prensa, en el concurso en cuanto a paisajismo. Así mismo hacen referencia a Luis Martínez como uno de los más grandes actores de este género y como el ejemplo para el arte de la época:

A veces el paisaje no significa una estación anterior al dramatismo humano en un novel de interioridad, sino una etapa espiritual que ha pasado del hombre a la naturaleza, de la vida de la forma humana a la paz indispensable de las cosas. Esta clase de paisaje supremo cautivó nuestro más grande pintor en esta manera. Luis Martínez. Sus nieves eternas son a un tiempo la admiración y el desahogo, el encuentro de la paz en lo grande, el entusiasmo de la luz, la claridad meridiana de los cielos inmensos que invaden los sombríos sentires de la vida. (Rumazo, 1930).

Emilio Moncayo, en cambio, no tiene la dicha de los elogios; sin embargo, es el artista que sorprendió en el concurso. En el periódico del 20 de agosto de 1930, *El Comercio* (1930), dedicó casi una página a la opinión acerca de las obras de arte que se expusieron en el Salón Aguilera del Municipio, mismo artículo que con vagas referencias, a diferencia de los otros artistas, habla del trabajo de Moncayo: “Del señor Emilio Moncayo es un lienzo representativo del Chimborazo que satisface por las pinceladas complementarias del paisaje- la línea férrea, la chocita del camino- y ofrece, en distancia justa, la imagen del gran nevado ecuatoriano.” (Rumazo, 1930: pág. 4)

El jurado del concurso aclara en el comunicado existente en la gaceta municipal, que el arte de 1930 se ha mostrado “pobre y deficiente” en relación a otros años, lo cual reitera en las publicaciones del diario *El Comercio*. “El jurado ha debido colocarse dentro de un criterio de relatividad” (El Comercio, domingo 24 de agosto 1930). A pesar de todos los juicios de valor y expectativas generadas por la prensa, el jurado recalca una pobreza del arte ecuatoriano. ¿Es acaso que el cuadro de Moncayo ha sido sobresaliente a pesar de enfrentarse con obras reconocidas de paisajistas experimentados o artistas reconocidos como Víctor Mideros?

Un mes después de realizado el concurso, en septiembre de 1930, Luis Moscoso y Pedro León presentaron un reclamo. Estos artistas solicitaron que se anule el resultado del concurso, ya que se ha violado con una de las reglas que constan en los estatutos. Una de las normas de dicho ordenamiento exigía la presencia de cinco jueces, dos escogidos por los

participantes y tres por el Concejo Cantonal; al faltar los dos jueces electos por los artistas, alegan los demandantes, el resultado:

ha traído consecuencias por demás desagradables, que, al no ser reparadas con tiempo, influirán notablemente en el decaimiento del arte. Éste decaimiento prevendrá de la falta de estímulos, al ver que trabajos ejecutados con fines puramente mercantiles, trabajos de pacotilla, hechos para venderse por las calles, a precio bajísimo, son laureados en la Exposición destinada a fomentar el cultivo de las bellas artes en Quito. (Moscoso y León, 1930).

Sin embargo, el juez dictaminó que el fallo del jurado es legítimo, ya que se basó en los artículos reformados en el año 1923, explican que al no haberse dado Exposición Nacional el jurado puede ser impuesto únicamente por el Concejo Cantonal. Es decir, Emilio Moncayo obtiene un reconocimiento en un ambiente de celo e inconformidad por parte de sus colegas, al ellos alegar un arte “puramente mercantil”. Nace la inquietud acerca de la dinámica de este artista, en qué espacios se desenvuelve y si sus obras son destinadas a compradores o si también fueron parte de exposiciones anteriores.

El término “mercantil” se alude a un cuadro de paisaje; sin embargo, el diario *El Comercio* realza el arte de este género presentado por otros artistas antes mencionados como Vallejo y Yépez. De este último se pueden hallar apartados publicitarios de su taller ubicado en la calle Rocafuerte, en el que expone y vende óleos de paisaje y costumbres (El Comercio, 12 de agosto de 1930). Como parte de la labor, los artistas buscan un ingreso económico por medio del arte, en cualquier género, se podría cuestionar si esta dinámica devalúa el arte o es simplemente una manera de obtener una remuneración por un trabajo. Este aspecto abre una discusión para seguir indagando en cuanto al contexto artístico de la época en el Ecuador y su dinámica en la comercialización o en el ingreso del sistema arte.

Se puede entonces suponer que el género de paisaje, según los artistas concursantes, ya no es exaltado para 1930, o por lo menos el paisaje romántico. Tanto Moscoso como León tienen producción artística de paisaje; sin embargo, con tintes más bien impresionistas. Existe una contradicción en torno al gusto artístico de la época al ser la obra de paisaje romántico de Moncayo objeto de un lauro, y aún más, representado por un artista poco mencionado; y a la vez la presencia de la queja del género de paisaje como obsoleto y anticuado, expuesto por los mismos artistas. Por lo tanto, desde la mirada de la historia del

arte es necesario analizar los cuadros del artista para determinar su experticia en términos de composición, técnica, estilo, estética y teoría.

2.2.- De Martínez a Moncayo. – La estética romántica del siglo XX

2.2.1.- Obra de Luis A. Martínez

En este apartado es necesario recordar lo mencionado acerca de los elementos estéticos para poder vislumbrar la categoría romántica en las obras de arte que serán analizadas. Esta teoría estética será el hilo conductor que dirija el estudio de las pinturas de Emilio Moncayo. Antes de analizarlas, es importante traer a colación algunas de las obras trabajadas por Luis A. Martínez que servirán como base estética y estilística para visibilizar de mejor manera la obra de Moncayo.

Cabe recalcar que Luis A. Martínez y Emilio Moncayo, trabajaron en dos diferentes periodos y contextos históricos y artísticos. El primero, reconocido paisajista, de finales del siglo XIX y principios del XX y el segundo de un siglo XX del arte que está abriendo la mirada a propuestas artísticas nuevas, como el impresionismo. La estética romántica, como la hemos estudiado anteriormente, se presentará en las obras de los dos pintores con similitudes y diferencias respetando las influencias que cada uno ha recibido tanto del contexto artístico en el que se desenvuelve como de maestros y curiosidades autodidácticas.

Las obras, a más de ser analizadas en el aspecto estético, se tratarán como una primera aproximación a lo que concierne a técnica y composición. Solo se han escogido cinco ejemplares de cada pintor, a pesar de contar con una vasta producción, para poder detallar de una manera fresca y específica los detalles de las mismas. Las pinturas corresponden a paisajes de diferentes lugares del Ecuador. En el caso de Martínez, motivado por un apego sin igual al territorio y Moncayo, a pesar de que comparte este gusto por la naturaleza, al parecer por encargo del Padre Aurelio Espinosa Pólit S. J., ambos retratan la naturaleza del país dejando como resultado composiciones ricas en detalle para analizar.

Las obras de Luis A. Martínez, objeto de este análisis, se encuentran en el Museo Provincial Casa del Portal de la ciudad de Ambato en la sala dedicada al pintor. De esta sala se han escogido las obras pertinentes para poder explicar los elementos estéticos y su riqueza compositiva.



Fig. 23: Martínez, L. (1907). Chimborazo y Carihuayrazo. Óleo sobre lienzo. 92 x 122 cm. Museo Provincial Casa del Portal, Ambato.

Este cuadro representa las montañas *Chimborazo* y *Carihuayrazo* (Fig. 23). El cuadro nos sugiere una vista lejana en lo alto de las montañas en el que predomina una perspectiva lejana que abarca un paisaje extenso que destaca la morfología de las montañas. En el primer plano podemos ver un suelo de rocas y vegetación escasa. En el segundo y tercer plano apreciamos la cumbre de montañas verdes que descienden hacia el centro del cuadro. Un cuarto plano sugiere un gran espacio vacío de precipicio que logra una sensación de perspectiva lejana. El quinto plano está compuesto por las montañas cubiertas de nieve y nubes que abrazan su contorno, pero no las cubren ni opacan. Es interesante como el autor a través del uso de planos logra una profundidad tan notoria en un lienzo de dos dimensiones.

Martínez da una gran importancia al cielo en esta composición. Tal así que, para lograr una guía de constitución del cuadro, se podría percibir que traza una línea horizontal por el medio del lienzo para dividir el gran cielo de las representaciones montañosas. También, es posible que haya pensado en una línea vertical haciendo que el cuadro se divida en 4 partes; los dos cuadrantes superiores se dedican a representar el cielo (Fig. 24). El de la izquierda logra, en el extremo, un azul desprovisto de nubes, mientras que en el extremo del otro cuadrante una representación de nubes que casi ha cubierto el cielo, lo cual hace que el cuadro gane peso del lado derecho. Sin embargo, este aspecto brinda una sensación de

movimiento, es decir, simulando que las nubes están recorriendo el cielo hacia el lado derecho y que pronto podrá despejarse o empaparse aún más de blanco vaporoso. Los dos cuadrantes inferiores presentan un equilibrio, cada uno está compuesto por los mismos elementos, los dos presentan cumbres de montañas, que, además, siguen diagonales desde los extremos medios del cuadro hacia el centro.



Fig. 24: Líneas guías del cuadro “Chimborazo y Carihuayrazo”.

Este cuadro presenta características estéticas románticas, como la vaporosidad e importancia al cielo y las nubes. Por una parte, el sentimiento de melancolía y vastedad se relaciona directamente a lo sublime, según Kant (1946) las montañas que se elevan irrumpiendo las nubes, la sensación de vacío, lejanía e inmensidad son sublimes además de la importancia que Martínez da a lo telúrico; así mismo, en las reflexiones que hemos analizado de Burke (2005), concuerda que estas emociones dejan al ser humano exento de participar en la inmensidad del paisaje. Por otra parte, la suavidad con la que la luz proveniente del lado derecho toca las montañas de los primeros planos y produce un juego de luz sombra que incita al espectador a contemplarlas es una característica de lo bello, esto se vislumbra también en la sensación de poder palpar la suavidad de los pliegues de la montaña.

El pintor combina las tonalidades de blanco con tal maestría que se permite percibir la diferencia entre las nubes, algunas más opacas que otras, y la nieve de la montaña. Así mismo presenta varias tonalidades de verde, que, gracias a la captación de luz, cambian en la superficie de las montañas tanto de las cercanas como las lejanas. Este cuadro se presenta de tal forma que ofrece varios puntos de vista en el que el espectador puede experimentar una verdadera experiencia estética.



Fig. 25: Martínez, L. (1907). Una Vaquería. Óleo sobre lienzo. 101 x 121 cm. Museo Provincial Casa del Portal, Ambato.

Este paisaje presenta una composición de masa montañosa que inunda todos los rincones del cuadro. La composición presenta características desafiantes, existe la alternativa de dividir a la pintura por una línea vertical en el medio, que nos permite tener lados contrastantes en la concepción del cuadro (Fig. 26). En el lado derecho, el primer plano, se presenta retador al espectador, se trata de una roca montañosa que ocupa casi todo el cuadrante a lo largo. Se presenta dirigida por líneas oblicuas torpes generando montañas irregulares y picos. Este lado derecho de la pintura apenas deja lugar para las nubes, un tanto oscuras, que casi han cubierto la montaña del fondo. En el lado izquierdo de la pintura, al contrario, se perciben líneas delicadas y armoniosas que una tras otra van formando suelos irregulares hasta llegar a un fondo ocupado por la montaña, este lado de la pintura tiene más luz proveniente del cielo, que, al igual que el anterior ejemplo, brinda la sensación de movimiento. Estas características brindan a la composición una amalgama de texturas muy rica. Se puede diferenciar la dureza de las rocas, la textura del césped e incluso de la nieve.

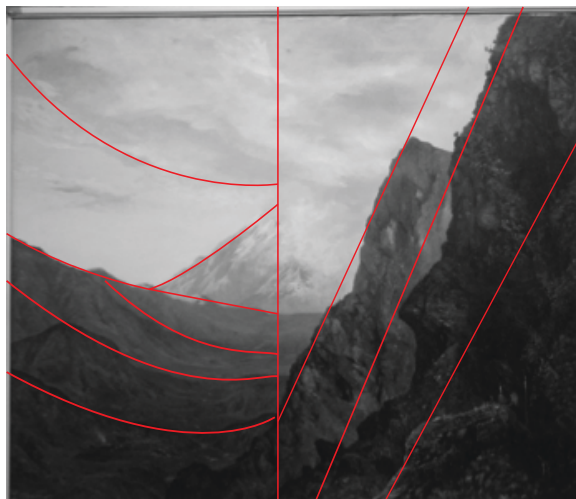


Fig. 26: Líneas guías del cuadro “Una Vaquería”.

El pintor maneja una luz que viene desde el cielo, es decir perpendicular, recordando a las reflexiones de Deperthes (1874) en su libro *Teoría del paisaje*, que asegura que la luz más apropiada para la pintura de paisaje es la del medio día. Esto hace que las rocas ubicadas inmediatamente sean más oscuras y provoquen una sensación de cercanía. Esto está perfectamente logrado en la pintura al ocupar pigmentos sombríos en los primeros planos, que van ganando luz, hasta finalizar con un escenario diáfano del nevado conviviendo con el gran cielo, que al igual que el anterior ejemplo, ocupa una gran importancia en la representación.

Para lograr estos efectos de luz, cercanía y profundidad es muy interesante la utilización del pintor de una paleta rica en colores. La presencia de marrones, blancos, grises y verdes que, al ser mezclados y difuminados, logran capturar las sensaciones más profundas del sentir de la naturaleza y un realismo que dista completamente de lo científico para enfocarse en el goce, en la grandiosidad, en lo romántico de la naturaleza genérica y la imponencia de los cielos que anuncian tormentas.

Es interesante como Martínez, en los cuadros, presenta aspectos que interpelen en la curiosidad del espectador. Este cuadro pretende provocar movimiento, llama a una necesidad de recorrer el suelo a lo largo hasta llegar a la montaña, mientras imponentes rocas cubren el camino, la vista del espectador distingue formas que lo llevan a plantearse inquietudes e imaginar fantasías. Este es un ejemplo de un cuadro estéticamente sublime, al presentar al espectador la inquietud de una naturaleza absorbente e implacable que se presenta impactante y muy cercana. Lo sublime se vislumbra, además, en las grandes montañas

colosales e irregulares que provocan asombro acompañadas de un contraste armónico que da un resultado conmovedor.



Fig. 27: Martínez, L. (1907). Vista de Angamarca. Óleo sobre lienzo. Museo Provincial Casa del Portal, Ambato.

Este cuadro de Martínez ofrece varios aspectos a analizar, ya que está cargado de especificidades que completan la composición (Fig. 27). Este cuadro presenta un equilibrio perfecto, si trazamos una línea imaginaria vertical por la mitad del cuadro, que sigue el camino del río, podemos notar que lo mismo que se encuentra en un lado está en el otro. Esto le da un valor proporcionado convirtiendo la composición en armonía.

En la composición podemos ubicar algunos planos, que al igual que los otros ejemplos, provocan una sensación de lejanía y horizonte. En el primero se ubican unos pequeños montículos de tierra con vegetación. En el segundo una casa de campo acompañada de un arbusto y un riachuelo que recorre el suelo por la mitad. En el tercer plano, a cada extremo de la pintura, se puede ver montañas pequeñas. En el cuarto, ya más lejano, están montañas grandes, seguidas por el quinto plano que muestra una gran cadena montañosa de las cuales se puede ver sus cumbres irregulares. Por último, un espacio de nubes densas que cubren el sexto plano.

Además, es pertinente fragmentar la pintura en tres espacios para su análisis. La primera abarca los tres primeros planos; es decir, divide las pequeñas montañas, que aparentemente son más cercanas, con las más grandes; el segundo espacio estaría compuesto por toda la representación de montañas grandes y el último espacio es el superior que concierne al cielo (Fig. 28). En cada uno de los tres espacios. En cada una de las divisiones, se puede notar que el pintor recurre a la base de líneas en forma de *U* abierta para colocar los elementos, lo que le brinda suavidad a la composición.



Fig. 28: Líneas guías del cuadro “Vista de Angamarca”.

Tomando en cuenta la separación de los tres espacios se puede notar la ubicación de detalles y el uso del color y la luz. En el primer espacio se ubican detalles como la casa, diferentes arbustos, e incluso la utilización del marrón, para dar la impresión de tierra, utiliza colores más acentuados, verdes que dan a notar la cercanía de las montañas y además el detalle de los suelos listos para sembrar. En la siguiente sección los colores son más opacos, la luz choca delicadamente y logra una separación de las anteriores montañas gracias a la utilización del gris combinado con el verde. Finalmente, la parte superior está compuesta específicamente de nubes dejando a relucir los diferentes tonos de blanco. Al parecer el pintor utiliza una luz natural que proviene del lado izquierdo. Esta forma de ocupar la luz hace que choque con los picos de las montañas ubicadas al lado derecho y sean un tanto más vistosas. Este aspecto crea oscuridad en el centro inferior del cuadro, lo cual el autor supera con la representación del riachuelo.

Todos estos aspectos hacen que nos enfrentemos a un cuadro que abarca especificidades de lo bello y lo pintoresco. A pesar de que las características de lo sublime, como montañas imponentes y gran vegetación, se muestren en este ejemplo, detalles

especiales de lo bello y lo pintoresco se anteponen. La lisura y suavidad de la que hablaba Gilpin (2004) se ve en las montañas bañadas de delicada luz, los componentes que muestran calma y sosiego priman en esta composición siendo rasgos bellos. Así mismo, los pequeños detalles en los primeros planos, como la casa inacabada, la desordenada vegetación y el riachuelo son elementos distractores propios de lo pintoresco.



Fig. 29: Martínez, L. Paisaje Costeño. Óleo sobre lienzo. Museo Provincial Casa del Portal, Ambato.

Este cuadro de paisaje costero presenta varios elementos dentro de su composición (Fig. 29). Martínez no ha dejado de dar gran importancia al cielo vaporoso y amplio, lo cual es una característica propia del Romanticismo. A más de ello, en este cuadro se muestra una particularidad, el río, que atraviesa casi toda la composición y llama la atención inmediatamente del espectador. En este cuadro se agregan elementos específicos como las casas, el barco e incluso una vaca en el extremo derecho.

En cuanto a la composición, considero que, se podría dividir en dos partes con una línea horizontal (Fig. 30). Esta línea divide el panorama y cielo en la parte de arriba, utilizando tonos diferentes a los antes mencionados, esta vez, el autor, recurre a una gran cantidad de tonos rojos y azules para las montañas lejanas y para el cielo, a más del blanco, recalcando el rasgo vaporoso de las nubes. En la parte inferior de la composición, el autor, ubica todos los detalles. Para ordenarlos se puede recomendar una forma de *X*, guiada por los arbustos, el borde del río y los picos de las montañas lejanas. A cada lado de esta *X* se

ubican detalles como las casas y los animales. La paleta está compuesta por varios colores, azul claro, verdes, negros, rosas, entre otros.



Fig. 30: Líneas guías del cuadro “Paisaje Costeño”.

Este cuadro tiene muchas cualidades pintorescas. Recordando a Gilpin (2004) es una alabanza a los objetos rudos, imperfectos e inacabados, elementos de distracción como las casas, el barco, animales y la organización imperfecta del río. El espectador necesariamente hace un recorrido visual por todos los detalles, planteándose inquietudes para descifrar el panorama. Para reforzar la idea de un paisaje pintoresco podemos recordar a Cozens (1982) quien argumenta que se trata de una “invención”, es algo idealizado, que no se encuentra en la composición real como el barco, los animales o los detalles del río. Por último, los contrastes de color claro y oscuro de la vegetación y el río argumentan esta idea.

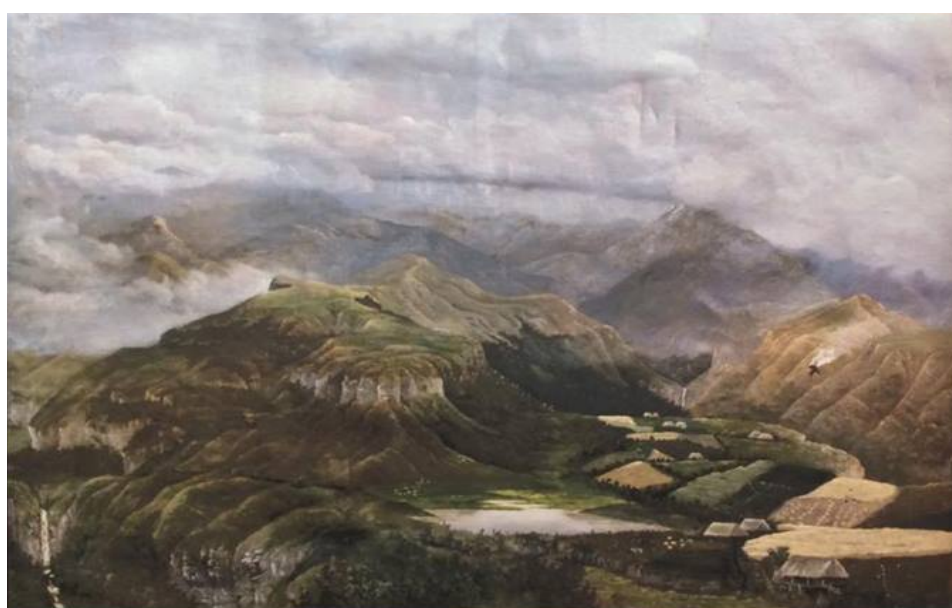


Fig. 31: Martínez, L. Cotaló. Óleo sobre lienzo. Museo Provincial Casa del Portal, Ambato.

El último cuadro objeto de análisis es una representación vasta en detalle. Esta composición grafica perfectamente el sentimiento de lo romántico, al mezclar detalles de nubes que abrazan el entorno y vegetación imponente con varios colores que danzan alrededor de la pintura y la circundan. Podemos ver que Martínez mantiene el interés por presentar cielos imponentes que acaparan una gran parte del interés en las obras, así como también suelos sinuosos, delicados o verdes. Agrega detalles de suelos sembrados o cosechados e incluso es posible diferenciar la inclinación del suelo.

En el análisis de esta composición es interesante tratar de hallar un patrón lineal por el cual posiblemente se hubiera guiado el pintor (Fig. 32). Debido a la gran cantidad de detalles, el cuadro sugiere líneas inclinadas, principalmente formando una *X*, que atraviesa todo el cuadro, guiada por los picos de las montañas y las sombras. Además, varias líneas que crean triángulos son parte del patrón, estas mismas, pasan desapercibidas al ocultarse bajo los detalles. Finalmente, es una pintura que crea infinidad de planos, lo que la hace especial ya que crea un recorrido visual vasto. Existe un elemento que llama la atención en esta obra, se trata de la laguna ubicada en el centro inferior de la composición, es decir, dentro del triángulo imaginario que hemos planteado. Este detalle aporta luz a la estructura del cuadro en la parte inferior; al imaginarnos la pintura sin este detalle, no tendría el mismo impacto.

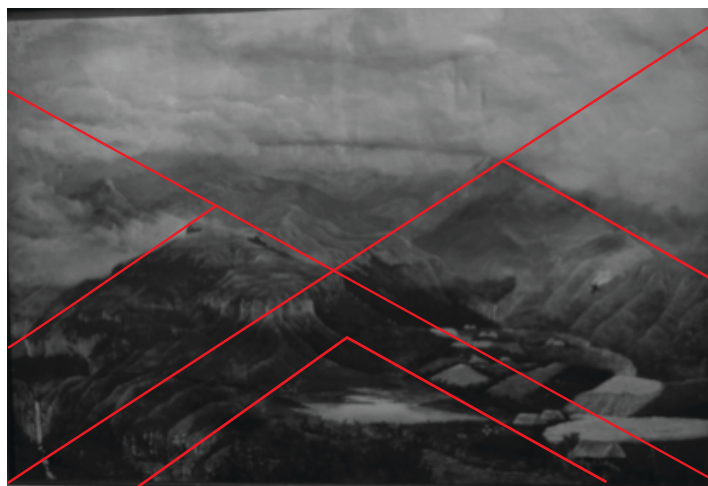


Fig 32: Líneas guías del cuadro “Cotaló”.

Al igual que otros ejemplos, este cuadro, presenta una gama de pigmentos guiada en los marrones, verdes, grises y celestes y recursos de detalle exhaustivo. A diferencia de los anteriores, este cuadro, no permite divisar un cielo azul, utiliza el recurso de nubosidad para

simular la neblina del lugar. Este recurso es riquísimo ya que brinda una gran impresión de movimiento, la neblina que baja al pasar las horas del día y va cubriendo las montañas y los sembríos. Este cielo con tintes grises aporta la impresión de una tormenta que se avecina. Todos estos recursos realistas distan de una intencionalidad de registro visual científico, más bien generan asombro, sentimiento característico del Romanticismo.

Esta representación es un claro ejemplo de lo sublime, elemento estético que Kant y Burke consideran. La tenebrosidad de una naturaleza implacable, nubes de tormenta y en especial la representación casi imperceptible de personas trabajando en el campo que los dejan totalmente minimizados por la fuerza imperante del entorno. La sensación de pequeñez y temor que el ser humano puede sentir al ver una pintura como esta, el relacionar esta clase de pinturas con el frío o la zozobra, es sublime.

A lo largo del análisis de estas cinco obras, podemos ver que el autor muestra algunos elementos constantes. Martínez respeta modelos compositivos academicistas, exhibe un orden equilibrado, repite la importancia del cielo y la nubosidad vaporosa en casi todas las obras y además presenta ejemplos de elementos estéticos desarrollados por pensadores y utilizados por sus contemporáneos y maestros. Estas obras de Martínez serán valoradas, además, junto con las de Emilio Moncayo, quien desarrolla una producción posterior en el siglo XX, pero con peculiaridades repetitivas, y por supuesto, también novedades.

2.2.2.- Obra de Emilio Moncayo

En cuanto a la obra de Emilio Moncayo, objeto de análisis, se busca determinar los aspectos sublimes, bellos y pintorescos, al igual que en el caso de Martínez. Cabe aclarar que las obras de paisaje han sido tomadas del *Museo de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit*, pero que lamentablemente no están fechadas. Sin embargo, se presume que corresponden a las décadas del 30 o 40 del siglo XX. Estos cuadros fueron escogidos de tal manera que se vislumbre de forma clara la aplicación de las categorías estéticas, el estilo de pintura y las composiciones.



Fig. 33: Moncayo, E. Huarmicocha. (1930 - 1940). Óleo sobre lienzo. 44 x 170 cm. Colección del Museo de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, Quito.

Huarmicocha es un cuadro que representa a la laguna en la noche iluminada con la luna (Fig. 33). Es interesante mencionar que, si bien en los cuadros de Martínez primaba la luz del sol en sus composiciones, en este caso, Moncayo resalta un paisaje con la luz nocturna. En un primer plano derecho fragmentado, desde la mirada del espectador, se vislumbra un segmento pequeño de tierra que circunda la laguna, esta logrado con colores oscuros, los que brindan al espectador un aspecto de sombra, esto a juzgar por el distanciamiento del primer plano con la luz de la luna. También en el primer plano izquierdo empieza la amplitud de la laguna que conforma el segundo plano, en este se puede observar el reflejo de la luz de la luna en el agua, con lo cual el pintor logra dar una impresión de profundidad y lejanía. El tercer plano está compuesto por montañas irregulares que, gracias al efecto de alejamiento que se logra con la laguna, dan la apariencia de compartir este plano con el cielo, las nubes y la luna.

Al momento de descomponer esta pintura y trazar una suerte de boceto por el que se guiaría el pintor, se puede notar la prevalencia de las líneas. Este cuadro está dividido por una línea horizontal que divide a la composición en dos mitades una superior y una inferior (Fig. 34). En la parte superior se representa una línea montañosa que atraviesa el cuadro de derecha a izquierda, el cielo, con nubes que aparentemente forman una paralela con la línea divisora, y la luna. En la parte inferior está la amplitud de la laguna, con el reflejo de la luna, y un fragmento de tierra con vegetación retratada muy sombría debido a la falta de luz. La luna representada en la composición daría la impresión de dividir al cuadro en dos mitades equilibradas, una derecha y otra izquierda. La mitad superior del cuadro logra este equilibrio, ya que los elementos de la derecha como la izquierda son proporcionales; sin embargo, en la mitad inferior la parte derecha adquiere más peso ya que la representación de suelo oscuro muy cercano al espectador no se equilibra con ningún elemento de la composición.

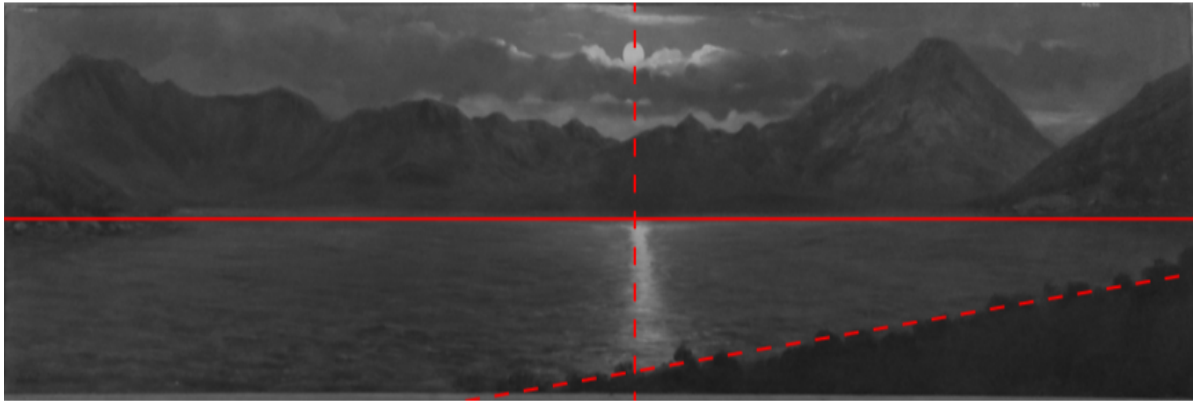


Fig. 34: Líneas guías del cuadro “Huarmicocha”.

En este cuadro el pintor juega con una paleta de grises, negros, azules, blanco, y en menor medida, amarillo y verde. Las montañas y la tierra son representadas con colores oscuros como el negro y gris para dar la apariencia de sombra y a la vez resaltar el paisaje nocturno. También exhibe en menor medida rasgos de verde que se alía con la vegetación y azul para inmiscuirse en el ambiente de la noche.

Las nubes son representadas con pigmentos oscuros y se contrastan con el azul claro del cielo iluminado por la luna blanca, se vuelve un efecto de luz y claridad en medio del paisaje lóbrego. Según Bar, en el texto anteriormente mencionado *Ligeras apuntaciones acerca de la cromática aplicada a la pintura* (1917), el blanco resalta junto a otro color primario, como el azul, por tratarse de un acromatismo (Bar, 1917, p. 9). El azul prima en la composición. El cuadro está retratado con tonos azules en su mayoría; en el cielo, un azul claro y en la laguna mezclado con tintes amarillos y verdes que logran movimiento y profundidad. Finalmente, el blanco utilizado en la luna y, difuminado, en el reflejo de ésta en la laguna.

Este cuadro se muestra romántico debido, principalmente, a la temática apolónica de la laguna existiendo en la noche y además en la representación de las nubes vaporosas, casi desintegrándose, y, por último, el reflejo de la luna sobre el agua oscilante. En cuanto a lo estético, este cuadro se puede ubicar en la categoría de lo sublime. El ambiente lúgubre, oscuro y desconocido de la noche responde a una característica de lo sublime según Kant. A esto se suma la sensación de peligro que la laguna puede transmitir al retratarse con tal amplitud y como centro principal de la composición. Si bien las escenas nocturnas son un equivalente de lo sublime, en esta obra, las montañas lejanas, inalcanzables y desconocidas aportan también al sentimiento de lo infinito propio de esta categoría.



Fig. 35: Moncayo, E. Río Salima. (1930 - 1940). Óleo sobre lienzo. 20 x 215 cm. Colección del Museo de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, Quito.

Moncayo presenta una escena inspirada en el río Salima que está cargada de elementos interesantes (Fig. 35). El río es presentado con el reflejo de los árboles y el cielo; al parecer Moncayo toma interés en el reflejo de los elementos en el agua, a juzgar por los dos ejemplos hasta aquí mencionados. Otro elemento importante en la pintura es la forma vaporosa y difuminada en la que se presentan las nubes casi imperceptibles en un cielo azul claro. Por último, presenta arbustos difuminados y pequeños hechos de una forma genérica, lo que beneficia a la impresión de lejanía.

En un primer plano el espectador se encuentra directamente con el río, el cual se extiende a lo largo de la composición siguiendo un camino en perspectiva. En el segundo plano, a la derecha de la vista del espectador, se observa una casa con características de la costa, palos de madera y techo de paja, y en el interior se puede divisar dos pequeños personajes que casi se pierden en medio de la complejidad de la composición; este plano comparte espacio con el río que se divisa desde el primero. En el tercer plano se puede visualizar el bosque costero denso con algunos árboles altos y un fragmento estrecho del río; el cuarto se conforma de bosque lejano, que comparte espacio con el cielo.

La pintura presenta una línea divisora que la separa en dos mitades: una superior y otra inferior (Fig. 36). Al parecer el autor ubica en la parte superior la choza, toda la vegetación y el cielo. En la mitad inferior divisamos una parte del suelo, donde se asienta la choza, y el río completo; este último elemento se percibe con profundidad, gracias a la ubicación estratégica del reflejo de los arbustos en perspectiva, que lleva la mirada del espectador desde la amplitud hasta la estrechez del Salima aparentemente en el horizonte.

Además, el cauce más estrecho del río marca el centro del cuadro dividiéndolo, a su vez, en dos mitades: una derecha y otra izquierda. En la parte derecha la perspectiva es manejada con los arbustos y su reflejo, ubicados desde el filo derecho de forma amplia que

se va reduciendo hacia el centro. En la izquierda, la ilusión de perspectiva que se concentra en la mitad, solo se logra en la parte inferior izquierda del cuadro; en la parte superior derecha, compuesta por arbustos y cielo, la inclinación de la línea de perspectiva es menos pronunciada. Concentrándonos en esta última división, tanto el lado derecho como el izquierdo se perciben equilibrados, a pesar de que la mitad derecha está sobrecargada con la choza, el lado izquierdo compensa el peso con el colmado reflejo de vegetación en el agua y una tonalidad un tanto más oscura en el cielo.

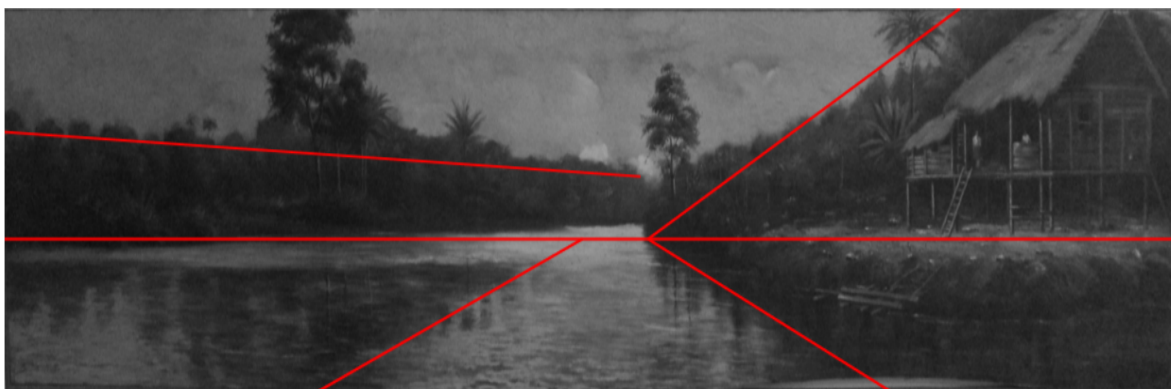


Fig. 36: Líneas guías del cuadro “Río Salima”.

En esta obra se juega con las tonalidades azules, verdes y ocres. El azul del cielo y el agua conviven con los verdes de la vegetación propuesta y la reflejada, esto hace que la vista del espectador vaya descubriendo las tonalidades entrelazadas. Los ocres se presentan, sobre todo, en la representación de la choza y su suelo, pero también, en menor medida, en la vegetación. Cabe mencionar que el blanco aporta con claridad al cuadro, este tono ubicado en el centro de la composición, a más de brindar profundidad, actúa como un punto de partida, o llegada, en el centro.

Los elementos abundantes y la choza sugieren un cuadro pintoresco. Lo pintoresco está reflejado en la escena cotidiana dentro de un elemento singular, como es la choza; además se presentan inacabados y rústicos. Otro aspecto que insinúa a esta obra dentro del elemento estético de lo pintoresco es, como señalaba Cozens, el juego entre luz y sombra, se cumple esta condición al presentarse la claridad del cielo y el río con la sombra de la vegetación y sus reflejos. Por otra parte, es importante mencionar que la presencia de los personajes en la choza, absorbidos por la magnificencia de la naturaleza, es una característica sublime. Por último, la sensación de infinitud que sugiere el cauce del río, a juzgar por los apuntes de Hegel, serían otra peculiaridad propia de lo sublime.



Fig. 37: Moncayo, E. Quilotoa. (1930 - 1940). Óleo sobre lienzo. 50 x 170 cm. Colección del Museo de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, Quito.

Esta pintura enfrenta al espectador con el paisaje enfocado en las alturas. La composición muestra el *Quilotoa* rodeado de nubes (Fig. 37). Este cuadro es un ejemplo de las obras en las que Moncayo se centraba específicamente en las montañas y el cielo. En el Museo de la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit reposan algunos de los trabajos de este tipo, muchos de ellas retratan los volcanes y montañas del Ecuador. Dichas obras prescinden de detalles pintorescos, como el que fue presentado en el ejemplo anterior, como la choza.

La pintura presenta cinco planos. En el primero directamente y centrado el cráter pequeño con agua en el interior, en el segundo plano casi imperceptible está la formación de la laguna del Quilotoa; el tercero está compuesto por una cadena de montañas que circundan la laguna, este plano comparte la presencia de las nubes del cielo; y en el cuarto, con una sensación de lejanía, está un pico de montaña que se alza sobre las nubes y toca el cielo con su cumbre. En todos los planos se retratan montañas, nubes y agua, dispuestos de diferentes maneras.

Al igual que los anteriores ejemplos, este cuadro tiene una guía de composición de líneas horizontales. Se puede marcar una línea horizontal que divide a la pintura en dos mitades irregulares (Fig. 38). En la parte superior se ubican las nubes, el cielo y el pico de montaña; y en la parte inferior se divisa la cadena montañosa que circunda la laguna y el cráter del primer plano. Estas líneas horizontales se replican de forma paralela a la principal; sin embargo, esta vez se cortan; en la parte superior por el pico de montaña; y en la parte inferior por el cráter principal.

Además de las líneas horizontales están dos inclinadas formando una suerte de triángulo incompleto que talla la elevación del cráter del primer plano. Este cráter, con el

agua en su interior, se presenta de una manera muy directa, lo que obliga al espectador a que vuelva su mirada siempre a este punto. La punta del triángulo, probablemente, podría encontrarse en el plano más lejano con la representación del pico de montaña. Este cuadro, a diferencia de los ejemplos mencionados, muestra un equilibrio pulcro, ya que, si pretendiéramos marcar una línea vertical por la mitad, el peso de cada lado es el mismo. Lo que está a la derecha del cuadro se replica a la izquierda.

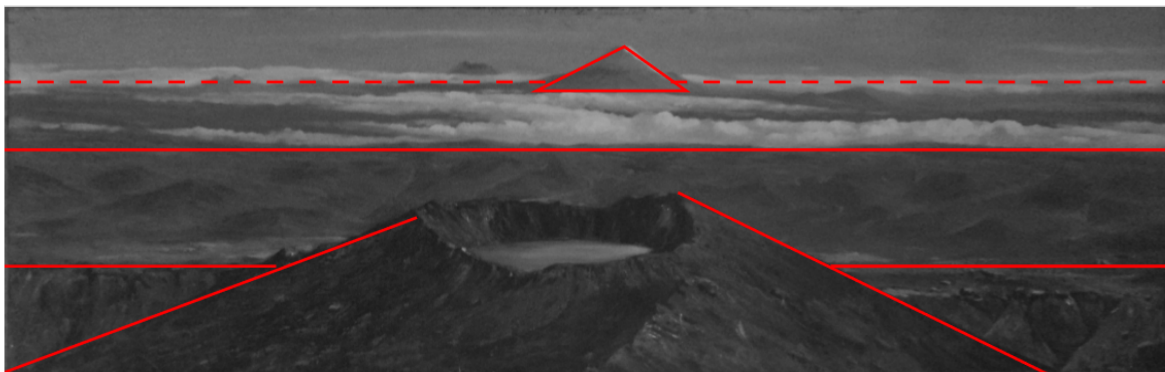


Fig. 38: Líneas guías del cuadro “Quilotoa”.

Se repite en esta presentación la paleta de tonalidades azules, verdes y ocres, sin dejar de mencionar la importancia que el pintor le da al blanco. El autor utiliza las tonalidades ocres combinadas con verde para las montañas. Estas elevaciones se realizan sin desechar el azul para dar la impresión de que se encuentran elevadas, que tocan el cielo. Al centrarse en el azul, el pintor propone al espectador una sensación de frío en las representaciones, aún más combinadas con el blanco de las nubes. El blanco está atravesando la representación en las nubes, logradas de tal manera que su vaporosidad sugiere movimiento; sin embargo, al no mostrarlas en cantidad, pareciera que el cielo apenas se está despejando.

Este cuadro es en esencia sublime. La perspectiva elevada que pone en escena el pintor con las nubes y el cielo pertenecen a esta categoría. Además, encaja a la perfección en los preceptos filosóficos de lo sublime según Kant, al elevar entre las nubes el pico nevado de una montaña en la lejanía de lo infinito. Este cuadro interpela al espectador en la sensación de inquietud al enfrentarse a espacios extensos pero sencillos, que a la vez producen temor y desconocimiento. Por último, la imponente montaña con un cráter grande, presentado en primer plano, de cierta forma choca con la intención del espectador de disfrute armónico a lo largo de toda la composición, esta experiencia estética también encaja en lo sublime. Sin embargo, existe un elemento que podría sugerir a este cuadro dentro de lo pintoresco. Es la

invención del autor en representar a la laguna del Quilotoa en una suerte de vista aérea con una elevación considerable, en palabras de Cozens lo pintoresco responde a la imaginación del pintor a retratar elementos distintos o exagerados a la realidad.



Fig. 39: Moncayo, E. Nariz del Diablo. (1930 - 1940). Óleo sobre lienzo. 46 x 95 cm. Colección del Museo de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, Quito.

Este es un cuadro en el que Moncayo ubicó una vastedad de elementos en la composición, lo cual es beneficioso al momento del análisis. *La Nariz del Diablo* (Fig. 39) como destino por el cual el tren, inaugurado a principios del siglo XX, transitaba no podía quedar por fuera de las temáticas de un paisajista. Algunos pintores, como Pinto y Martínez, han utilizado composiciones similares para lograr el cuadro de este específico lugar del Ecuador. Así mismo, fotógrafos han capturado este sitio utilizando esta perspectiva al parecer se convirtió, para el paisajismo, en un “encuadre” muy consumido. Si bien el punto central del lugar retratado es el tren, o en su defecto los rieles, en esta propuesta solo identificamos los rieles muy bien disimulados. En lugar del tren, se da la importancia más bien a una vista macro del paisaje.

La disposición de los planos, en este caso, dista un poco de los anteriores, ya que los tres primeros planos podrían estar conviviendo entre sí. Es así que, en el primer plano, que se extenderá a lo largo de los tres primeros, se divisa el suelo sin mucha vegetación y los rieles del tren, así como también el inicio de las montañas de los laterales del cuadro. En el segundo plano, a la derecha, está un pequeño riachuelo y la montaña; y al lado izquierdo, los

rieles acompañado de pequeñas casas, árboles y montaña. En el tercero se congrega el fin del camino con el fin de las montañas. En el cuarto plano, en el centro de la composición, se divide una montaña que su cima alcanza el borde superior del cuadro e irrumpe en las alturas y, por último, el quinto plano es dedicado al cielo y las nubes.

Las líneas guías en esta composición muestran claramente una perspectiva con punto de fuga (Fig. 40). Esta perspectiva consiste en ubicar un punto del que parten hacia los lados los elementos de un cuadro, desde lo más pequeño hasta extenderse a lo más grande; esta es la forma por la cual la impresión de profundidad se ve mejor lograda. Además, este recurso hace que la mirada del espectador se poseione en el centro para recorrer el mismo camino que la perspectiva propone. Y esta se rompe gracias a una montaña grande en forma de triángulo que ocupa el centro de la pintura.

Gracias al punto de fuga, el cuadro logra mantener un equilibrio. Tanto en la izquierda como en la derecha se presentan elementos en la misma disposición, lo que brinda una armonía al cuadro. Sin embargo, este equilibrio hace que algunos elementos se vuelvan insignificantes, como los rieles de tren, que están al lado izquierdo, o el riachuelo retratado a la derecha. Todos los objetos puestos en escena deben seguir el camino de la perspectiva hasta concentrarse en el punto de fuga, esto se logra también con los árboles y vegetación.



Fig. 40: Líneas guías del cuadro “Nariz del Diablo”.

Hemos visto ejemplos anteriores de paisajes en los que Moncayo toma atención al azul y sus derivaciones, en cielos o agua, y centra la composición en este color; sin embargo, en este paisaje la paleta se percibe mucho más rica. El cielo de este cuadro presenta

tonalidades verdes y azul cerúleo, colores que paisajistas como Luis A. Martínez no ocupan para el firmamento. Estos pigmentos se fusionan con la vaporosidad del blanco y al difuminarse logran, las tonalidades, entrelazarse entre sí.

El azul no deja de estar presente, aunque de una manera minimizada, en la montaña del centro de la composición dando la impresión, ya antes vista en Moncayo, de altitud y frío. Conjuntamente, los ocre y verdes se hacen presentes en las montañas y vegetación, pero esta vez ligados con el amarillo. El pintor da a la representación del agua gran importancia, como vimos en las obras anteriores; sin embargo, en esta, tiene menor atención. Se trata de un pequeño riachuelo al lado derecho, desde la mirada del espectador, que el pintor retrata con un azul celeste combinado con blanco lo que hace que pierda intensidad como carácter de agua.

Este paisaje cabe en la categoría estética de lo bello. Podemos detenernos a admirar este cuadro sin necesidad de poseer un entendimiento de lo retratado, e incluso sin saber que se trata de un lugar en específico. Como explica Adisson, mencionado anteriormente, lo bello es “inmediato” no necesita explicación se conforma con el goce del disfrute. Por otra parte, lo bello aliado con la contemplación sería un precepto tratado por Kant. Este trabajo artístico, además, está lleno de objetos lisos y suaves que engalanan la composición, lo cual es bello según Hegel; sin embargo, en menor medida, otros se muestran un tanto rústicos lo que serían atisbos de lo pintoresco, al igual que elementos de la vida cotidiana como la choza.



Fig. 41: Moncayo, E. Cotacachi. (1930 - 1940). Óleo sobre lienzo. 44 x 130 cm. Colección del Museo de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, Quito.

Este ejemplo, al igual que el anterior, ofrece muchos detalles propicios para ser analizados. Se trata de un paisaje de Cotacachi en el que se presenta, a más de las montañas,

un camino serpenteado y vegetación, lejanos vestigios del pueblo, como casas y, al parecer, una iglesia. El pintor utiliza el recurso de ir reduciendo el tamaño de elementos de mayor a menor, como los árboles, para dar la sensación de lejanía y profundidad; además del uso de la perspectiva con el punto de fuga a la derecha desde la mirada del espectador. Gracias a la cantidad de pormenores expuestos se podrían identificar muchos planos y todos estos con un mundo para explorar.

En este cuadro, al igual que el anterior ejemplo, gracias al uso de la perspectiva el primer plano comparte escena con otros. En este primer plano tenemos el principio de un camino de tierra, que se dirige hacia la derecha, acompañado de vegetación a los lados. En el segundo plano se ubica una explanada de césped y la continuación del camino de tierra, acompañado también de vegetación. Un tercer plano estaría conformado por el final del camino alineado hacia la derecha; el pintor logra una impresión de elevación del trayecto con líneas horizontales y verticales formando una suerte de grada de tierra, esto gracias a que dichas líneas no se dirigen al punto de fuga de la perspectiva que se ubica al lado derecho. En el siguiente plano, con características diminutas, están ubicadas las casas del pueblo, vegetación y la iglesia. El quinto y sexto se ocupan con las montañas, las primeras más cercanas que las siguientes y, por último, el séptimo plano se concentra en el cielo y las nubes.

El boceto tentativo que pudo haber usado el pintor, como se ha mencionado anteriormente, es una perspectiva con el punto de fuga a la derecha (Fig. 42). Se puede ubicar este foco en el final del camino retratado. Desde allí se distingue una línea horizontal que divide al cuadro en dos mitades una inferior y otra superior; este patrón se ha repetido reiteradamente en las representaciones de Moncayo. En la parte inferior están el camino que se destina a la derecha, la vegetación y explanadas con césped. En la parte superior están el pueblo lejano, vegetación, montañas y cielo.



Fig. 42: Líneas guías del cuadro “Cotacachi”.

Este paisaje utiliza una paleta variada de colores; el azul y verde siguen dominando la escena. En este último ejemplo es necesario centrar la mirada en la representación del cielo y las nubes, se observa el uso del azul cerúleo, el verde y el azul que predominan sobre el blanco de las nubes. Es un aspecto distinto completamente a las representaciones de los paisajistas románticos antecesores de Moncayo, como Martínez, que usaban los azules, celestes y blancos conviviendo en igual magnitud. Moncayo propone un cielo azul cerúleo, un tanto púrpura, tal vez idealizado, aparentemente podría tratarse de una paleta de usanza de su época; hipótesis que será desarrollada en la investigación en lo posterior. El verde de la vegetación, además de ser utilizada en los suelos, se hace presente en las montañas combinado con los tonos ocres de la tierra.

El pintor ha creado una obra para el disfrute, por ello se podría encasillar en la categoría de lo bello. La variedad de elementos se presenta para el disfrute, sin necesidad de tener una experiencia que interpele más allá de la contemplación. Lo bello se interpreta, además, según Kant, en la propuesta del camino serpenteado y engalanado de naturaleza con diferentes actores distractores de la mirada del espectador, como el pueblo lejano y los diferentes tamaños de árboles y piedras. Retomando a Gilpin agregaríamos que la delicadeza y finura con las que están logradas las montañas y el césped son un indicador de lo bello. Cabe recalcar que existe un aspecto en la composición que podría ser característico de lo pintoresco, este es la ruptura de la perspectiva marcada en el camino que se dirige hacia la derecha. Este aspecto, un tanto desequilibrante en la representación, mostraría aspectos de lo pintoresco en medio de un cuadro de estética de lo bello.

Las obras analizadas dan cuenta de un artista libre, que no responde a líneas academicistas. Las líneas guía planteadas demuestran que Moncayo no sigue un boceto estricto, casi siempre se basa en una línea horizontal que divide: en la parte superior el cielo o montañas y en la parte inferior la tierra, los ríos o lagos. Se puede advertir que Martínez es académico en sus obras, mientras que Moncayo se guía en lo intuitivo sin necesidad de regirse a un boceto concreto. En lo correspondiente a estética, Moncayo maneja en sus cuadros elementos románticos y pone en evidencia características de lo sublime, bello y pintoresco.

Capítulo 3.- Remanentes decimonónicos en la obra de Emilio Moncayo.

3.1.- Permanencias: estética, sentimiento nacional y ciencia

3.1.1.- Permanencias estéticas

Gracias a la serie de cuadros que se custodia en la *Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit* se logró indagar en varios aspectos de la producción artística de Emilio Moncayo. Los cuadros de paisaje analizados, para propósitos de esta investigación, dan cuenta de las características artísticas decimonónicas que permanecieron en la obra del pintor para la década del 30 del siglo XX. Época en la que el género de paisaje ya no es recurrente entre pintores contemporáneos de Moncayo, como fueron Moscoso o León quienes dieron a sus obras rasgos cercanos con el impresionismo.

Si bien Emilio Moncayo resalta por sus obras de paisaje, ya que su mayor producción artística se ha podido relacionar con esta temática, y se conoce que ganó un premio con un cuadro paisajista, al parecer también incursionó en otros géneros. Es necesario basarse en los testimonios de su hijo, quien se refirió especialmente a los retratos, y de escasa bibliografía que así lo reseñan. Es el caso del libro *The Cradle of American Art Ecuador* de Kay Fulling (1948) en el que dedica exiguas líneas a Moncayo:

No visitor to Quito has failed to see in the art shops the paintings of Emilio Moncayo. He has painted pictures of all dimensions with the indians against the Ecuadorian landscape as they go about their daily tasks. He is a prolific artist in his forties, one who has commercialized his art to such an extent that few tourists leave Ecuador without at least one Moncayo oil (Fulling, 1948, p. 42).

El autor enalteció al pintor refiriéndose a él como un artista prolijo y a sus obras como recurrentes en los diversos espacios en donde se comercializaban obras de arte como ferias o talleres. Al parecer sus obras fueron mercantilizadas de tal forma que se pensaría que mucha de su producción se encuentra en el exterior. Es interesante descubrir a Moncayo como un artista que incursiona en diversas temáticas, pero no abandona el tema del paisaje, lo hace sobresalir en las representaciones. Debido a que el texto de Kay es posterior al trabajo de Moncayo junto con Espinosa Pólit, se podría pensar que Moncayo responde al “gusto” de su contexto histórico que demanda escenas costumbristas e indigenistas ya que son esas las más consumidas por quienes compran arte, como los extranjeros (Fig. 43). Sin embargo, combina el paisajismo con estos géneros, como el indigenismo y el costumbrismo, favoritos

en su contexto histórico a partir de la década del 20 del siglo XX (Kennedy, 2008, p. 15). Al ser casi nulo el registro de las obras retratadas de estas temáticas es incierto pensar si responden a las características estéticas de lo sublime, bello y pintoresco.



Fig. 43: Moncayo, E. s/f. Paisaje Andino. Óleo sobre lienzo. 36.5 x 46.4 cm. Quito. Colección Salguero Carvajal.

Moncayo también incursionó en composiciones de carácter histórico. Es el caso de la pintura digitalizada en la página del fondo fotográfico del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, denominada *Simón Bolívar* que data de 1926 (Fig. 44). Este cuadro recrea el momento de la muerte del libertador, rodeado de sus acólitos, militares y de un sacerdote. El óleo está firmado por el artista y es uno de los escasos cuadros que se pueden hallar en cuanto a una temática distinta a paisaje. Sin embargo, se pueden analizar algunos aspectos formales. La ejecución de la obra es pobre, no existe un manejo de la proporción adecuada, tanto en relación de un personaje frente a otro y tampoco de la simetría corporal de cada retratado. Se puede apreciar las falencias en la composición a pesar de presentar una vasta cantidad de detalles como las vestiduras en la silla, las espadas, el crucifijo e incluso flores.



Fig. 44: Moncayo, E. (1926). Simón Bolívar. Óleo sobre lienzo. Archivo histórico del Guayas y catálogo digital del fondo fotográfico del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

La fecha de datación indica que este cuadro fue realizado antes de la serie encomendada por Espinosa Pólit y además es cercana a los festejos de los centenarios de independencia. Por lo tanto, se puede apuntar un sentimiento nacionalista al enaltecer escenas de próceres de la independencia o personajes de la guerra quienes lucharon por el territorio. Moncayo se hace presente por medio de esta obra que exhibe una escena netamente histórica. La pintura nos remite a cuadros de artistas españoles del siglo XIX en los que se puede ver una dinámica similar, y de los cuales posiblemente Moncayo tomo como referente. Es el caso de la pintura *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* realizado por Eduardo Rosales en 1864 (Fig. 45). Se aprecia la composición del personaje central que yace en el lecho de muerte rodeado de personas que se adolecen por la pérdida. Este recurso se puede catalogar como una alternativa utilizada en la pintura de carácter histórico



Fig. 45: Rosales, E. (1864). Doña Isabel la Católica dictando su testamento. Óleo sobre lienzo. 400 x 290 cm. Museo del Prado. Madrid.

Sería un interesante aporte complementar este estudio con obras de tópico diverso, en el caso de que estas se puedan hallar. Gracias al acuerdo realizado entre Moncayo y Espinosa Pólit, en cuanto a la serie de obras paisajistas, la producción destinada para el Padre no se encuentra dispersa, ya que, según los testimonios de su hijo, los cuadros de Emilio Moncayo están extendidos por diversos lugares del Ecuador y del mundo.

Si bien el indigenismo, costumbrismo y obras históricas pudieron haber sido parte de la producción artística de Emilio Moncayo, fue con el cuadro *El Chimborazo* (Fig. 46) con el que ingreso a la escena pública y a formar parte de contadas líneas en la historiografía. Con el primer lugar obtenido en el concurso “Salón Mariano Aguilera” a nivel nacional, Moncayo se convirtió en un referente de la pintura de paisaje en la década del 30 del siglo XX.



Fig. 46: Moncayo, E. El Chimborazo. (1930). Óleo sobre lienzo. Colección del Museo del Banco Central del Ecuador.

Las pinturas disponibles en la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa demuestran que el artista mantuvo una técnica constante en su trabajo pictórico, por ello lo resaltamos en el género paisajista. La línea de lo romántico y los elementos estéticos se hacen presentes en todas las obras de paisaje que han podido ser analizadas para efectos de esta investigación. Moncayo persiste, en la austera historiografía del arte, como un pintor de género paisajista. Las obras del artista no demuestran ningún giro a lo largo de su producción en cuanto a estética, técnica o composición utilizada.

Para ampliar el tema de las permanencias de la estética romántica en Emilio Moncayo es necesario remitirse a los trabajos de los paisajistas del siglo XIX. Luis A. Martínez fue uno de los artistas que trabajó el paisaje en sus representaciones con apego a estas especificidades teóricas, como lo analizamos anteriormente. Si bien no existe ninguna evidencia de acercamiento entre Moncayo y Martínez, ya que este último habría muerto cuando Moncayo tenía muy corta edad, en Moncayo se evidencia la permanencia de los principios compositivos que responden a las categorías estéticas usadas por el pintor ambateño a principios del siglo XX.

En base a los cuadros analizados en el capítulo anterior podemos ampliar algunas permanencias estéticas en los cuadros de Moncayo, que también se evidencian en el trabajo de Martínez. Un aspecto interesante es la forma de representación de los cielos y el valor que cada pintor le dio a este elemento; ambos mostraron un celaje romántico, con rasgos vaporosos, infinitos y que abrazan las montañas y nevados que irrumpen en ellos. Sin embargo, Martínez manifestó una importancia superior a los cielos, sus cuadros revelan firmamentos muy acercados a la realidad y su cromática se centra en el celeste, azul y blanco;

por su parte Moncayo realizó atmósferas un tanto idealizadas, que rayan en lo mágico o fantástico, esto al captar una cromática que se acerca al azul cerúleo, verdosos y púrpuras. Este pintor exploró un poco más allá del realismo del firmamento, en cuanto a cromática. Se centró en la exploración de pigmentos que rebasan los tonos naturales e idealizan al paisaje compuesto, pero sin dejar de lado las formas románticas de concebirlo.

El academicismo de Martínez hace que se vislumbre un manejo prolijo de la profundidad basado en la administración de la cromática, el equilibrio, las líneas compositivas y los contrastes. Moncayo se acerca al uso de la cromática y los contrastes para lograr profundidad; sin embargo, en la mayoría de sus obras, jugó con los diferentes tamaños de los elementos, esto es: mientras más pequeño se retrata un objeto más lejano está. Así mismo, usa la perspectiva con punto de fuga para lograr el efecto de fondo y también como guía ilustrativa.

Ambos pintores articularon en su producción artística elementos estéticos de lo sublime, bello y pintoresco. Martínez se descubrió muy aliado con lo sublime gracias a sus representaciones infinitas e imponentes, Moncayo por su parte mostró características relevantes de lo bello y pintoresco por la suavidad de las representaciones, las escenas de cotidianidad, entre otras. A pesar de que los artistas se inclinaron por diferentes peculiaridades cromáticas y especificidades escénicas, en ambos casos, la estética romántica se evidenció en los ejemplares pictóricos. Cada pintor logró expresar en sus obras particularidades teóricas para que el espectador se inmiscuya en una experiencia estética, como la sensación de lo imponente de las montañas y volcanes sobre los cielos, propio de lo sublime; la contemplación sin necesidad de entendimiento, propio de lo bello; o una escena nativa con chozas y animales pequeños, propio de lo pintoresco.

Es posible que Moncayo haya heredado los preceptos de los paisajistas del siglo decimonónico. Ya que, a pesar de que es con Luis A. Martínez con quien se ha denotado la mayoría de coincidencias estéticas, existen paisajistas reconocidos por la historiografía ecuatoriana actual con quienes se puede revelar algunas similitudes. Uno de ellos es Rafael Troya, activo a finales del siglo XIX y principios del XX.

En la producción pictórica de este artista se pueden encontrar características de la estética romántica que permanecen en Moncayo. Es el caso de la pintura *Vista de la Cordillera Oriental desde Tiopullo* de 1878 (Fig. 47) que muestra una composición detallada

de la naturaleza idealizada. Al igual que Martínez, Troya, manejó una prolijidad en cuanto al equilibrio y armonía de la composición, por medio del recurso de un camino zigzagueante en el centro, logró dar un equilibrio; es decir, los elementos del lado derecho son proporcionales con los del izquierdo. Propuso una vista amplia y profunda de los nevados en la lejanía, haciendo que lo infinito lo asociemos directamente con lo sublime. Así mismo puso especial atención en el cielo y en los aspectos vaporosos.

El pintor ubicó cada elemento de la representación de una forma estratégica, logró que la vista del espectador recorra por cada rincón de la pintura admirando los detalles. Manejó una cromática similar a la de Martínez, los ocre, verdes y blancos priman en la paleta del pintor. Existe, en este ejemplo, una escena pintoresca de un personaje nativo en el extremo derecho de la composición que se muestra absorbido por la superioridad de la naturaleza. Si bien estos aspectos son recurrentes en los cuadros de Troya, son especificidades para poder compararlas con el trabajo de Moncayo



Fig. 47: Troya, R. Vista de la Cordillera oriental desde Tiopullo. (1878). Óleo sobre lienzo.

Con estos antecedentes estéticos es pertinente regresar a la obra de Moncayo *El Chimborazo*, trabajo con el que fue laureado. Este cuadro es uno de los más comentados y conocidos del pintor. Es necesario revisarlo para descubrir los aspectos estéticos que permanecen en esta particular obra de la década del 30 al 40 del siglo XX. Además, es pertinente contrastarla con los detalles mencionados de la obra de 1878 de Rafael Troya así como con los aspectos analizados en Luis A. Martínez.

Este trabajo pictórico presenta al nevado en el centro de la composición. Se puede trazar tres líneas horizontales dando como resultado tres divisiones en la composición (Fig.

48). El tercio inferior está formado por el territorio y ocupa el primer plano, está trabajado con colores ocres y verdes alusivos a la tierra y vegetación, en la parte derecha se divisa dos pequeñas chozas y un personaje indígena casi imperceptible. El fragmento medio está compuesto por la montaña lejana y fue lograda con tonos azules, de forma predominante, lo que le otorga el aspecto de lejanía. Por último, en la parte superior de la pintura está la cumbre del nevado, retratado con blanco mayoritariamente para interpretar la nieve a más de los celestes y grises, que sobresale en medio del cielo azul claro y nubes vaporosas.



Fig. 48: Líneas guías del cuadro “El Chimborazo”

Los aspectos como el tratamiento del celaje y la disposición imponente del nevado son características de la estética romántica y se muestra similar a la obra de Troya, a pesar de que dista en cromática. El nevado en el centro de la representación que se levanta sobre el cielo, la sensación de infinitud y vastedad son características de lo sublime. Sin embargo, elementos como la choza y el personaje que se muestran como parte de una escena cotidiana caben en la descripción de lo pintoresco. Estos elementos estéticos son similares a la obra de Troya. Es decir, este cuadro, analizado desde la metodología que la investigación usó para las obras pictóricas, se mantiene en lo característico de la estética romántica del siglo XIX, aun cuando compitió en el concurso de 1930, más de 50 años después, con obras que se alejan de estas particularidades.

Con este cuadro podemos forjar algunas conjeturas. El valor de la obra, como evidencia *artística*, en el contexto histórico de Emilio Moncayo, ha sido legitimado gracias al premio del primer lugar en el concurso, empero de los reclamos de sus colegas respecto a este reconocimiento. A pesar de creer que las obras de género costumbrista e indigenista eran consumidas por personas, como extranjeros, en las ferias de arte, tiendas o talleres, según testimonios de Kay, es interesante descubrir el “gusto” del jurado calificador por el

cuadro paisaje. Es posible que dentro del contexto artístico ecuatoriano los cuadros paisajistas hayan sido valorados y consumidos, esto a juzgar por anuncios de varios artistas en el periódico *El Comercio* (1930) en el que ofrecen a la venta sus óleos paisajistas en sus diferentes talleres, tal es el caso de Eugenia Mera, José Yépez (Paisajes y costumbres al óleo, 1930) y Juan León Mera (Juan León Mera, 1930). Los cuadros paisajistas, al parecer, son vendidos constantemente en la misma época en la que se realizó el concurso y por ello persiste en el gusto del jurado a pesar de que existan propuestas nuevas. Puede ser esta una causa por la cual los artistas que compitieron con Moncayo hayan catalogado al cuadro *El Chimborazo* como “comercial o mercantilizado”.

Existe otro factor que agrega legitimidad a la obra, esto es la idealización. Respecto a esta caracterización autores como Trinidad Pérez, razonan que:

la idealización de la realidad en el paisajismo también contribuyó a otorgar a la pintura de paisajes el estatus de arte y, de ese modo, llevó a diferenciarlo de otras formas de representación visual, como, por ejemplo, las representaciones descriptivas y documentales de la naturaleza de carácter científico. (Pérez, 2012, p. 210).

Los elementos en la composición como el personaje junto a las chozas dan cuenta de un ambiente sobrenatural embellecido, una escena pintoresca en la que

la naturaleza parece ser un lugar apacible en el cual el ser humano puede encontrar un refugio para su trajinar diario. Es decir, la naturaleza es un espacio ideal, ubicado en la imaginación, fuera de la vida real y cotidiana. (Pérez, 2012, p. 210).

La idealización de una obra es un aspecto que se hizo presente en los paisajistas del siglo XIX. Si bien se podría concluir que la idealización es uno de los aspectos que dan legitimidad a la obra, también expresa los sentimientos de estética romántica por crear representaciones sublimes, bellas o pintorescas. Emilio Moncayo, al igual que los paisajistas decimonónicos, muestra permanencias estéticas que le brindan legitimidad a sus obras, a pesar de haber incursionado también en otros géneros pictóricos, de los cuales lamentablemente no se tiene mayor información. Moncayo presentó en su obra aspectos descriptivos de la naturaleza, personajes absorbidos por el medio ambiente como un lugar magnífico y también aspectos irreales, como la cromática, por ello persiste en la idealización.

3.1.2.- Sentimiento nacional y ciencia

Los cuadros analizados de Moncayo a lo largo de esta investigación denotan una curiosidad por trabajar el territorio. Alexandra Kennedy estudia la imagen idealizada como una evidencia que otorga un sentido de pertenencia al terruño, un sentido de *nación*, esta es una de las características que se denota en la obra de Moncayo. Se exponen parajes de la serranía con un propósito de mostrar aquello que se catalogaba como *lo propio* y se idealizan con la cromática o con la conformación compositiva del paisaje mismo. Es curioso encontrar esta permanencia de rasgo de identidad nacional, a través del paisajismo, en un artista del siglo XX, ya que los paisajistas como Martínez o Troya fueron quienes mostraron estos intereses en la segunda mitad del siglo XIX. Moncayo se opuso a los lenguajes modernos que adquirieron legitimación en este periodo, ya que captura diversos lugares del país y lo hace utilizando una estética romántica, dos aspectos infrecuentes entre sus contemporáneos.

El escrutinio visual de los lugares del Ecuador, que ofrecen los paisajes de Moncayo, opera con una construcción imaginaria del territorio, es decir, una creación ideal hecha por el autor. Al igual que Martínez los paisajes son construcciones de un espacio y en ambos se puede notar un apego al territorio. En el caso de Martínez su amor a las montañas, nevados y a la tierra misma era fehaciente, vivía la tierra, la hacía suya. Además, su apego a la política como defensor de sus ideales liberales o la cercanía al andinismo junto con su familia, nos lleva a considerar un pensamiento de pertenencia al territorio e identificación que se enmarca en lo romántico. Por su parte, Moncayo expresa el sentimiento de pertenencia al territorio por medio de los cuadros de paisaje. Cada paraje se convierte en una forma de identificación y apropiación de un lugar único, aspectos que se alían con la dinámica de Martínez.

En la figura del Padre Aurelio Espinosa Pólit S.J. existe un factor que reitera las presunciones antes establecidas, considerando que fue este personaje quién encomendó el trabajo de retratar la Sierra ecuatoriana por la mano de Moncayo¹¹. Espinosa Pólit fue considerado como “amante de la patria” y además un acérrimo observador de la naturaleza (Bravo, 1990, p. 45). Uno de los proyectos de Espinosa Pólit fue la inauguración de la

¹¹ Información otorgada por el personal del Museo de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit y por Emilio Moncayo Miranda, hijo de Emilio Moncayo. Estas entrevistas dieron como resultado la confirmación de que se habría celebrado un acuerdo entre Moncayo y el Padre Aurelio Espinosa. Sin embargo, tal recibo o documento contractual se encuentra extraviado en el archivo de la Biblioteca, por lo que no ha sido posible acceder a la fuente.

Biblioteca en 1929 que llevaría su mismo nombre, la cual es pensada para acopiar el sentimiento nacionalista de la patria, Bravo recoge,

El P. Aurelio Espinosa hizo la presentación de la Biblioteca Ecuatoriana como un homenaje más a la nacionalidad en el centenario de su constitución republicana (...) dejó indeleblemente marcada su finalidad esencialmente patriótica de preservar y conservar íntegro el patrimonio espiritual de la patria «defendiéndolo de la inconciencia y el olvido» (Bravo, 1990, p.113).

La creación de la Biblioteca trajo consigo una necesidad por aliar la memoria histórica con el espíritu nacional. Espinosa Pólit consideró el conocimiento de la vida nacional como un motor importante para el desarrollo de la patria. Su sentimiento de pertenencia al territorio lo llevó a reflexionar estos espacios como los idóneos para que los ciudadanos no caigan en una “falta de honradez histórica”.

Además, como parte de este proyecto se inauguró un museo de arte e historia. Aurelio Espinosa se preocupó por dar a este espacio un sentido de integridad en cuanto a lo expuesto. Bravo allega,

Parte importante del museo constituye el patrimonio artístico del arzobispo de Quito, Mons. Manuel María Pólit y de la familia Espinosa Pólit, y la mapoteca o colección de la cartografía histórica en la que constan los mapas y planos más antiguos de la Audiencia de Quito y República del Ecuador, diseñados en gran parte por los jesuitas misioneros del Marañon y los profesores de la Escuela Politécnica fundada por García Moreno; las galerías de retratos de los superiores generales, cardenales y teólogos de la Compañía de Jesús pintados en Quito a mediados del siglo XVIII, las de literatos y escritores nacionales y paisaje ecuatoriano pintadas por encargo y bajo la dirección del P. Aurelio Espinosa Pólit por artistas contemporáneos. (Bravo, 1990, p. 121).

Debido a la coincidencia de temporalidades se podría confirmar la relación del Padre Aurelio con algunos pintores ecuatorianos, entre ellos Emilio Moncayo con la serie de paisajes de territorios del país. Estos óleos estarían expuestos junto con mapas del Ecuador y planos de la ciudad; es decir, se podría establecer una relación entre el espíritu nacional y el territorio romántico. Si esta serie estuvo pensada para ser vista junto con cartografía se puede intuir la intencionalidad de Espinosa por realzar el territorio. Considerando que las obras fueron dirigidas por el Padre Aurelio su sentimiento nacional aporta al sentido romántico de las obras de Moncayo que datan de la década del 30 y 40 del siglo XX.

La relación entre el Padre y el artista, mediante el encargo de una serie de paisajes del Ecuador, respondió a un espíritu nacionalista, al sentido de pertenencia al territorio y al sentimiento romántico, características que se expresan en el arte ecuatoriano en el siglo XIX. Esta permanencia se puede aliar con la dinámica de los científicos, quienes contrataron artistas ecuatorianos para lograr la gráfica idónea de una determinada representación en sus estudios. Cabe recalcar que la intencionalidad de resaltar el territorio del Padre Aurelio Espinosa Pólit estaba apoyada con algunos mapas y planos antiguos. Es decir, en este caso específico, se logra a través de la cartografía que la ciencia y el arte trabajen de forma mancomunada. Los mapas se alían con las intencionalidades de la ciencia y el paisajismo que corresponde a la visualidad.

La cartografía que se exhibió en el museo pensado por Espinosa, según Bravo, fue diseñada por Jesuitas. Cabe recalcar que esta orden religiosa ha sido reconocida por el manejo de mapas y planos de la época colonial y también republicana. Se podría proyectar en la figura de los Jesuitas la de los científicos del siglo XIX, ya que, al igual que los estudiosos decimonónicos los integrantes de la orden religiosa brindan las herramientas necesarias para alcanzar un determinado conocimiento. En este caso la cartografía, que, aliada con el arte, logra enseñar al público del museo la geografía de un determinado sitio. Los mapas y planos forman parte de una curiosidad por aprender y descubrir el territorio ecuatoriano y las obras de arte complementan la visualidad. De este modo, por medio de estos dos elementos se consigue impactar al espectador del museo ilustrado con una zona educativa, pero también de apreciación estética. Por medio de la estética romántica del paisaje se complementa la experiencia sensorial, que va más allá del conocimiento, y que interpela al asistente con las especificidades de lo sublime, bello o pintoresco.

El museo ideado tras un profundo sentimiento nacionalista, también encaja en las particularidades de la curiosidad científica. Si planteamos la posibilidad de que los cuadros fueron ideados con intenciones de realce y conocimiento del territorio, también estaríamos hablando de una intención científicista didáctica que permite que el valor pedagógico y artístico coexistan. Es decir, convive una dualidad propia de un romanticismo científico, se aprecia y se aprende.

Por medio de los lienzos de Moncayo de las diferentes regiones del Ecuador se puede intuir el complejo entramado de la búsqueda por resaltar el sentimiento nacional y el rezago de la relación arte y ciencia, pensando al Padre Aurelio Espinoza Pólit como personaje clave.

Posiblemente el pintor realizó un recorrido por varios lugares de la sierra capturando escenas paisajísticas construidas. Si bien no existe información de la dinámica de su trabajo para Espinosa, se podría sugerir que Moncayo tuvo que visitar los parajes ecuatorianos para poder retratarlos, de ser así la intencionalidad científica de exploración siguió replicándose en Moncayo, al igual que los paisajistas decimonónicos quienes trabajaron junto con científicos como Rafael Troya. Estas obras podrían evidenciar la necesidad de exploración del suelo para capturar un espacio geográfico en un lienzo, al igual que los artistas de un siglo atrás, pero con obras que datan de las décadas del 30 y 40 del siglo XX. Estas pinturas que permiten revisar un territorio insisten en un rezago del paisajismo científico.

3.2.- Transformaciones en el entorno de Emilio Moncayo

Si bien la obra paisajista de Moncayo mostró atisbos de una estética romántica constante heredada de los pintores decimonónicos, también absorbió características propias de sus coetáneos. Esto hace que en sus obras se vislumbren incipientes cambios que tienen que ver con aspectos técnicos. Por ello a más de analizar dichos cambios es importante entender el ambiente artístico en el que Moncayo se desarrolló junto con el género de paisaje. Si bien el paisaje era un tema recurrente en sus colegas, ellos lo concebían de diferente manera, como una temática más que como un género propio del Romanticismo.

Los cambios en la obra de Moncayo se enmarcan sobre todo en lo cromático. El artista utiliza una paleta de colores muy variada, a diferencia de sus referentes paisajistas del siglo XIX. Moncayo incursiona en colores que idealizan al paisaje volviéndolo un tanto irreal, retrata los cielos con tonalidades que brindan luz como verdes, púrpuras y azul cerúleo, cromática inusual en paisajistas decimonónicos como Martínez. Los matices que utilizó Moncayo, en algunas de sus obras, es similar a la de obras de artistas de su contemporaneidad como Víctor Mideros (Fig. 49), Camilo Egas, Pedro León, entre otros, y con quienes, aparentemente mantenía un lazo de amistad, según relatos de su hijo Emilio Moncayo Miranda. Estos artistas, además, fueron ganadores del concurso “Salón Mariano Aguilera” al igual que Moncayo; Mideros en 1917, 1924, 1927 y 1932; Egas en 1918, 1923 y 1937; León en 1934, 1935 y 1941.



Fig. 49: Mideros, V. Indilana. (1920). Óleo sobre lienzo. 79 x 89 cm. Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

Los contemporáneos de Moncayo no estaban interesados en el paisaje de estética romántica y tampoco en la utilización de los tonos ligados a este estilo, sino que mostraban una cromática acentuada en los verdes, violetas y azules en sus representaciones. Es posible que los artistas hayan compartido conocimientos, de allí que Moncayo evidencia un matiz variado en sus paisajes. Es probable, por lo tanto, que, producto del contexto artístico en el que vivió Moncayo y la comunicación entre los artistas, haya agregado en sus pinturas tonalidades con las que sus colegas estaban trabajando. Cabe recalcar que algunos de los virtuosos que pintaron en el mismo lapso que Moncayo se asieron de conocimientos académicos en las diferentes escuelas, como la de Bellas Artes de Quito.

Pedro León (1894-1956), fue uno de los artistas que incursionó en la pintura de paisaje en el siglo XX, pero completamente alejado de la estética romántica. Fue alumno en la Escuela de Bellas Artes de la cual absorbió conocimientos de personajes como Paul Bar (Fig. 50) quien fue profesor en el establecimiento. Bar fue una de las figuras que introdujo el impresionismo en el país y mantuvo una relación estrecha con su alumno, tal así que “Pedro león es el discípulo predilecto de Bar con el inició en el impresionismo y el puntillismo” (Rodríguez, 1988, p. 9). León se empapó de las enseñanzas de Bar e incursionó

en el impresionismo, desde allí planteó la temática de paisajes para sus representaciones, e incluso presentó mucha similitud con las obras de su mentor.

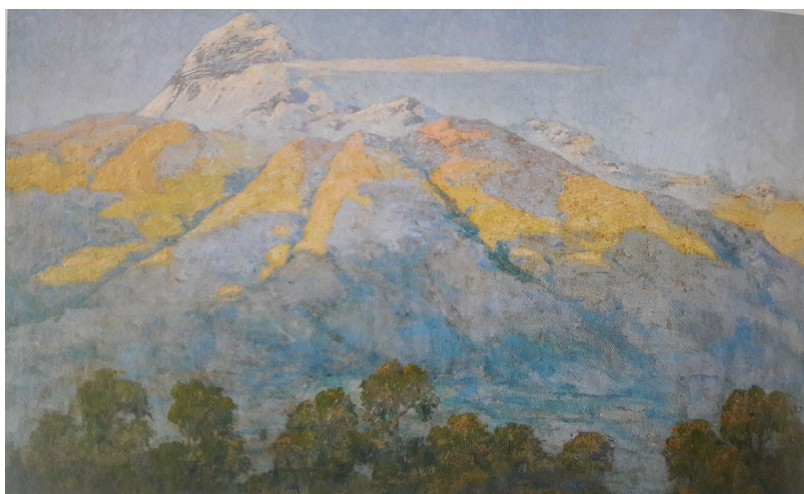


Fig. 50: Bar P. s/t. (1915). Óleo sobre lienzo. Colección Möeller – González.

Las obras de León distan de la estética romántica, del gusto por lo vaporoso y más bien optan por las pinceladas independientes y rápidas. “León dominó el impresionismo e impuso el gusto por los paisajes resueltos en sabias manchas de colores puros” (Rodríguez, 1988, p. 9). En la obra paisajista de León lo que más importa es el tratamiento de la luz y el color (Fig. 51). La cromática define cada elemento que se encuentra en la composición, la disposición equilibrada o armónica de los objetos pasa a ser menos importante.



Fig. 51: León, P. Rinconada de Cousin. (1910-1920). Óleo sobre lienzo. Colección privada, Quito.

En el ejemplo propuesto, de la pintura de León, se puede percibir que la composición tiene mayor peso en el lado derecho del cuadro y que no existe una definición clara de cómo concebir el paisaje, a diferencia del trabajo de Moncayo. Sin embargo, se mantiene el gusto por representar, a través de las pinceladas, un personaje en la pintura que es absorbido por la inmensidad. Por último, como es propio del impresionismo, gracias al color podemos diferenciar cada elemento de este lienzo, como el suelo, la vegetación, las montañas, los personajes, etcétera; empero no podemos identificar una clase de planta o la rugosidad de las montañas, es una impresión de paisaje.

Luis Moscoso (1915-2007) fue otro pintor contemporáneo a Emilio Moncayo que representó paisajes en sus lienzos, pero alejado completamente de la estética romántica. Este pintor, al igual que León, mostró tintes impresionistas al principio de su carrera hasta acercarse a la abstracción en el ocaso de esta. Pedro León y Luis Moscoso concursaron en el “Salón Mariano Aguilera” de 1930 al igual que Moncayo; sin embargo, no recibieron ningún reconocimiento. León fue considerado uno de los mejores artistas de su época y autores como Vargas y Rodríguez Castelo así lo reiteran. Además de pintar paisajes, también realizó escenas costumbristas e indigenistas, pero fue reconocido por su producción impresionista. Este pintor junto con Luis Moscoso, fueron quienes especularon que la obra *El Chimborazo* de Emilio Moncayo no era merecedora del primer lugar en el concurso. Sus argumentos definen a este cuadro como “pacotilla” y además como un retroceso por no estar a la vanguardia del contexto artístico de la década del 30 (Moscoso y León, 1930). Es decir, es cuestionado por su temática, género y técnica.

León y Moscoso desembarazan la obra de Moncayo de todo conocimiento artístico ya que ellos presentan en sus obras nuevos estilos, nuevas temáticas y nuevas técnicas. Si bien el conflicto que se suscitó en torno al concurso de 1930 ya fue comentado anteriormente, es pertinente recordar que estos artistas aparecen en la escena pública para oponerse a ese primer lugar. Aunque el lienzo de Moncayo no está acorde con los géneros y estilos de la época, como el impresionismo, indigenismo o costumbrismo, presenta características románticas que recurren a elementos estéticos, como lo analizamos anteriormente. Por lo tanto, es acelerado emitir un juicio de valor sobre esta obra, ya que ha permanecido en ella características estéticas y técnicas válidas heredadas de paisajistas del siglo XIX, a pesar de desencajar en el contexto histórico y artístico de 1930 y en el concurso

del mismo año. Cabe recalcar que la dinámica de estos concursos aún es un tema amplio a tratar.

Por último, es pertinente traer a colación el trabajo de Alberto Vallejo, coetáneo de Moncayo, artista reconocido por sus paisajes. Al igual que los dos anteriores, se alejó de la estética romántica e incursionó en el estilo impresionista y puntillismo



Fig. 52: Vallejo, A. El Valle de Guápulo. (1929). Óleo sobre lienzo. 135 x 207 cm. Museo Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit.

La obra de Vallejo está lograda con técnicas impresionistas y puntillistas (Fig. 52). Además de las pinceladas sueltas e independientes y el manejo de la luz por medio de la cromática, el artista se vale de los puntos para diferenciar los elementos en la composición. Pequeños trazos independientes se configuran para sugerir al espectador la elevación de las montañas que irrumpen en el cielo. Coloca en el primer plano vegetación baja que de cierta manera logra enmarcar el punto principal de la representación que es el valle de Guápulo. Al igual que Mideros, Bar y León, este artista se vale de una cromática diversa en la que resalta el cielo pigmentado con azul cerúleo, las montañas con diferentes tonos ocres, amarillos, azules, púrpuras y verdes que brindan mucha luz al lienzo. El artista logra expresar equilibrio en esta composición al colocar cada elemento de una manera armónica. El espectador se enfrenta a una composición con mucha luz y una atención al detalle lograda mediante el color. La mezcla de los pigmentos en el óleo hasta lograr un tono propuesto ya

no es una técnica válida en este tipo de representaciones; por lo tanto, las características técnicas de lo romántico que manejó Moncayo distan mucho de representaciones como esta.

Artistas contemporáneos de Moncayo como Moscoso, León y Vallejo, de quienes se tiene evidencia de un paso por la academia según autores como Rodríguez Castelo, tienen a lo largo de su carrera cambios y pasos por diferentes categorías artísticas. Moncayo, por su parte, no presenta transformaciones. Además, estos artistas se transforman, indagan en géneros como indigenismo, costumbrismo y estilos como impresionismo o expresionismo; sin embargo, ningún coetáneo de Moncayo expresa la necesidad de mostrar un territorio específico del Ecuador con intenciones de identidad territorial y tampoco muestran curiosidad alguna por lo científico en sus representaciones, especificidades del siglo XIX que se mantuvieron en Moncayo. Las innovaciones que experimentó posiblemente tuvieron que ver con incursionar en algunas obras costumbristas o indigenistas, de las cuales no hay evidencia a excepción del relato de Kay (1948) y de la pintura digitalizada en el catálogo Fotográfico del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. Empero, en la obra paisajista, sujeto de esta investigación, su línea se muestra continua.

Consideraciones finales

A lo largo de la tesis se descubrieron diversas aristas teóricas, estéticas, técnicas y formales de la pintura de Emilio Moncayo que permitieron establecer la permanencia de la estética romántica decimonónica en sus pinturas paisajistas de las décadas del 30 y 40 del siglo XX. Alrededor de este componente es importante mencionar los factores conclusivos que permiten llegar a esta aseveración y que serán desarrollados a lo largo de este apartado. La figura de Luis A. Martínez como un paisajista referente del siglo XIX fue de vital importancia para poder marcar un puente estético entre el siglo XIX y XX, y de esa manera vislumbrar las permanencias o transformaciones que el trabajo artístico de Moncayo presenta.

Después de entender el desarrollo del género paisajista desde una mirada occidental, se pudo determinar que en el ámbito local este género se percibió de una forma similar. En la Real Audiencia de Quito, gracias a las primeras manifestaciones artísticas inculcadas por los europeos hacia los indios, criollos y mestizos en el contexto de la evangelización y educación, se realizaron trabajos visuales con temática religiosa que tendrían como telón de fondo los primeros atisbos de elementos naturales y paisajes. Por ello, se puede referir que para los siglos XVII y XVIII, por medio de artistas como Miguel de Santiago, el paisaje fue un recurso de presencia compositiva recurrente ya que sería en el siglo XIX en el que tomó fuerza en el país por medio de artistas como Rafael Salas y Rafael Troya. Además, en el contexto de la independencia, los artistas de la República del Ecuador pretendieron mostrar el territorio con un sentimiento nacionalista que implica el apego al territorio.

Para el siglo XIX y principios del XX, se puede concluir que el paisaje tomó fuerza gracias a las influencias de algunos personajes extranjeros que estuvieron en el país. Se intuye que los artistas ecuatorianos adquirieron experticia gracias a sus colegas foráneos. Es el caso de Rafael Salas quien influenciado por el paisajista Frederic Church perfeccionó sus óleos de paisaje. Así mismo Rafael Troya, en su trabajo con los científicos Reiss y Stübel, logró perfeccionar sus trazos por medio de las indicaciones de los estudiosos, quienes, además, fortalecieron sus conocimientos por medio de libros teóricos como el de *La teoría del paisaje* de Jean Baptiste Deperthes. En esta relación ciencia-arte, en el siglo XIX en el Ecuador, es cuando el paisaje deja sus raíces fuertes en el contexto artístico del país.

Para el siglo XX, en las décadas del 30 y 40 en las que Emilio Moncayo pintó la serie de cuadros de paisaje, este género fue “opacado” por otros como el costumbrismo e indigenismo. Sin embargo, el artista presentó elementos estéticos románticos que fueron constantes en las representaciones de sus colegas del siglo XIX como Luis A. Martínez. Los conceptos de la estética romántica fueron detallados a lo largo de la investigación y reiterados en el análisis de las obras. Algunas autores y teorías permitieron que la investigación alcanzara el análisis pertinente. Autores como Charles Baudelaire aportan al entendimiento del Romanticismo como una manera de “sentir” una expresión de la belleza. El Romanticismo brinda categorías estéticas que están enfocadas en lo sensitivo y la interiorización del ser. De allí que es importante entender la estética no como una sensación bruta sino, en palabras de Alexander Baumgarten, como un percibir de lo *sublime*, *bello* y *pintoresco*. Estas categorías fueron esenciales para el análisis de las obras del paisajista decimonónico Luis A. Martínez y de Emilio Moncayo activo en el siglo XX.

Es preciso sustentar los conceptos de lo sublime, bello y pintoresco a través de los análisis de importantes teóricos. Immanuel Kant arguye lo sublime y lo bello como un sentir propio del sujeto. Esta aseveración es sustancial para entender que la experiencia estética del espectador frente a un cuadro puede ser distinta a la de otra persona. Es decir, el sujeto es afectado por sus propias afecciones provocando un entendimiento único. En cuando a lo sublime, Kant explica que es una percepción no siempre agradable. El contemplar una representación de la noche, tempestad o de montañas imponentes, puede causar una sensación de terror o desconcierto, el interpelar al espectador de distintas reacciones a más de lo agradable, es sinónimo de lo sublime. En palabras de Edmund Burke, lo sublime puede ser terrible y dejar al ser humano desprovisto de control. Lo bello es agradable, sonriente y suave, Addison insiste en lo bello como elementos que no necesitan comprenderse, lo bello no está aliado con el entendimiento sino con la contemplación.

Cozens y Gilpin fueron teóricos que aportaron al conocimiento de lo pintoresco en el paisaje. A través de los autores pudimos identificar elementos pintorescos en las representaciones que responden a lo rústico. Lo pintoresco romántico alaba a lo inacabado, la rudeza e imperfección. Cozens, además, insistió en que lo pintoresco es producto de la imaginación del pintor, que no se encuentra en la realidad. Elementos de las obras de Martínez y Moncayo, como la importancia a los cielos, la imponentia de las montañas, la sensación de infinitud y un ambiente colosal, han insistido en ser parte de estas

especificidades de lo sublime, bello y pintoresco. Por cual se puede distinguir que en la producción artística de ambos representantes del paisajismo es constante la estética romántica.

La estética romántica constante en la pintura de Moncayo y los elementos de lo sublime, bello y pintoresco son categorías que reiteran la permanencia de componentes paisajistas decimonónicos en la obra de este artista. Esta permanencia analizada dejó ver la incidencia de la obra de Moncayo en su contexto artístico empero de haber sido peyorativamente catalogado por sus coetáneos en el concurso “Salón Mariano Aguilera” de 1930 del cual obtuvo el primer premio. Cabe recalcar que Moncayo, a pesar de mostrar la permanencia de la estética romántica en sus representaciones, revela sus falencias en cuanto a las composiciones paisajistas, esto a juzgar por la escasa comprensión del equilibrio y la proporción que se mostró en algunos de sus cuadros analizados por medio de la metodología de líneas guía. Se puede concluir que esta es una muestra de la ausencia de academicismo en sus trabajos, ya que, gracias al testimonio de su hijo, sabemos que Moncayo fue autodidacta, su educación seguramente fue concebida por medio de sus antepasados paisajistas, por ello la permanencia en pensar al paisaje romántico, mediante lo vaporoso de los elementos, la importancia de la vegetación y el tratamiento del celaje.

Además, las permanencias lograron descubrir a Moncayo como un artista que proyecta el sentimiento de exaltación del territorio nacional. A través de la representación de las diferentes regiones del país, en los cuadros encomendados por el Padre Aurelio Espinosa Pólit, considerado un acérrimo patriota, se exalta lo *propio*. Las obras de Moncayo construyen un paisaje idealizado que enaltece el espacio nacional. Al parecer las obras fueron destinadas al museo ideado por el Padre Aurelio el cual estaría compartiendo objetos de cartografía, esta relación entre la ciencia y la visualidad son una característica propia del sentimiento nacional expresado en los paisajes de Moncayo. Adicionalmente, el museo se expresa como un lugar educativo en el cual coexiste la intencionalidad de apreciación estética. Mediante la relación con Espinosa Pólit, se crea un vínculo propio de los científicos y artistas del siglo XIX en el cual los artistas retratan la naturaleza según las especificaciones de los científicos.

Por otra parte, la permanencia en el género de paisaje en Emilio Moncayo aparece como protagonista del concurso “Salón Mariano Aguilera” de 1930. Al haber presentado una obra con “temática decimonónica”, frente a propuestas de escultura, indigenismo y

costumbrismo, con la que ganaría el premio al primer lugar, se puede vislumbrar que el *gusto* por el arte de paisaje también permanecía en su contexto artístico, sobre todo en quienes actuarían como jurado calificador. La pintura *El Chimborazo* de estética romántica aparece como la favorita de los encargados de entregar el galardón. Se podría argumentar que el gusto por el paisaje en la época de Moncayo aparecía gracias a la constante oferta de los pintores por adquirir este tipo de obras. Se puede concluir que, si bien el ambiente artístico estaba explorando nuevas propuestas, el gusto de los compradores de arte locales y extranjeros aún ponía los ojos en el paisajismo, esto a juzgar por el constante anuncio de estas obras en los medios de comunicación como el periódico, en este caso *El Comercio*.

Este premio fue entregado en un ambiente de inconformidades y litigios. Si bien Moscoso y León tacharon a la obra de Moncayo como “pacotilla”, también infirieron en esta obra como puramente “mercantil” para ser vendida en las calles en un precio “bajísimo” e incluso afirman que este lauro puede inferir en el decaimiento del arte ecuatoriano. Esto podría sugerir una oposición entre el gusto de los artistas coetáneos a Moncayo y el jurado, e incluso personas que compran arte en la época. Ya que los artistas se refieren peyorativamente al comercio callejero aludiendo que son obras que no aportan al crecimiento de las artes.

Sería interesante ampliar la información en cuanto a la comercialización del arte y así determinar el género artístico que se comercializaba mayoritariamente en la década del 30 del siglo XX en los diferentes espacios. Es decir, comercio informal, galerías, talleres, entre otros. De esta manera se podría inferir que los artistas, como León y Moscoso, estaban invadidos de un bagaje intelectual, proveniente de su paso por las academias de arte, que los encaminaban a explorar nuevas propuestas artísticas. Por su parte, artistas como Moncayo y personajes como el jurado calificador, se inclinaron por el arte que se anunciaba en los periódicos y que se vendía en talleres o ferias de arte. Es decir, un arte que no propone nuevas alternativas, sino que, posiblemente responde a objetivos más decorativos que intelectuales y recuerda el gusto por el arte de los antiguos pintores de finales del siglo XIX y principios del XX como Martínez, Troya, Salas, Pinto, Manosalvas, entre otros.

En cuanto a las transformaciones en Emilio Moncayo no se busca referir a su obra de paisaje, sino más bien a su entorno artístico. Moncayo no incursiona en técnicas como el impresionismo o puntillismo, propias de sus colegas contemporáneos. Sin embargo, el pintor se transforma en cuanto a la cromática utilizada en sus representaciones, se aleja de los

colores difuminados y las tonalidades ocres para agregar en su paleta el azul cerúleo, los púrpuras y verdes. Cabe recalcar que estas tonalidades son recurrentes en los artistas contemporáneos a Moncayo como Mideros, Egas, León, entre otros. Por lo tanto, las transformaciones se advierten en la técnica. Moncayo es el pintor relevante del siglo XX en cuanto a paisaje romántico, ya que sus colegas se enfrentan, mayoritariamente, al paisaje concebido mediante el impresionismo.

En cuanto a la serie de paisajes que reposan en la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit es necesario tomar en consideración para algunas hipótesis. Debido a la escasa información acerca del acuerdo entre el Padre Aurelio Espinosa Pólit y Emilio Moncayo no se ha podido determinar los detalles de este acontecimiento. Por ello, se pueden hacer algunas presunciones. Si bien las personas encargadas de los archivos en la *Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit* han indicado que Moncayo recorrió las regiones del país para poder retratarlas¹², existen algunas obras, como el *Quilotoa* analizada anteriormente, que se presentan como una invención. Es decir, al parecer el cuadro de la laguna es logrado tras una invención del pintor ya que no se puede descubrir de tal forma ese territorio en la realidad. Otro cuadro, como el de *la Nariz del diablo*, propone un marco repetitivo entre los pintores paisajistas del siglo XIX y XX, incluso desde la fotografía se puede observar una composición similar. Es posible que Moncayo se haya valido también de fotografías para lograr las especificidades de los lugares retratados. Por último, no se descarta la posibilidad de la exploración del territorio para ser retratado, signo, además, de la permanencia de la dinámica científica. Estas hipótesis podrían ser analizadas con un estudio pormenorizado de la similitud de estas obras con las de otros artistas, o a su vez con fotografías.

Finalmente, es sustancial concluir en la pertinencia de este trabajo como aporte al conocimiento de la obra de un artista poco estudiado como es Emilio Moncayo. El análisis compositivo, estético, técnico y cromático en el caso de las obras de este artista enfrentadas a las de su colega decimonónico Luis A. Martínez, permiten descubrir la permanencia de la estética romántica en el siglo XX. Lo cual es peculiar tomando en cuenta el contexto artístico en el que Moncayo se desarrolló. La obra de este artista aún es un camino largo por analizar, ya que requiere de un esfuerzo importante el desentrañar el paradero de muchas

12 El personal encargado de los archivos de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit asegura que existen documentos tras papeleados en los cuales se declara que el Padre Aurelio Espinosa Pólit concede a Moncayo una cantidad de dinero para que pueda visitar los lugares del Ecuador que serían retratadas.

obras dispersas en el Ecuador y el extranjero. Además, se descubrió a Moncayo como un pintor en el que se ve proyectado muchas características propias del siglo XIX, como el sentimiento nacionalista palpitante en sus obras al detallar los parajes ecuatorianos y la curiosidad por lo científico. Este trabajo, adicionalmente, busca ser un aporte al descubrimiento de la biografía del pintor Emilio Moncayo y su incidencia como artista ecuatoriano, ya que es muy poco mencionado en la historiografía o literatura ecuatoriana. Este estudio es un primer aporte al conocimiento del artista Emilio Moncayo como paisajista activo en las décadas del 30 y 40 del siglo XX.

Bibliografía

- Adisson, J. (1991). *Los Placeres de la Imaginación y otros Ensayos de The Spectator*. (Ed. por T. Raquejo) Madrid, España: Visor. (Original publicado en 1712).
- Arias, A. (1937). *Luis A. Martínez*. Quito, Ecuador: Imprenta del Ministerio de Gobierno.
- Ayala, M. E. (1996) El Laicismo en la Historia del Ecuador. *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, 8. Quito, Ecuador: Corporación Editora Nacional.
- Banco Central del Ecuador. (1984) *Joaquín Pinto*. Quito, Ecuador: Banco Central del Ecuador.
- Bar, A. (1917). *Ligeras apuntaciones acerca de la cromática aplicada a la pintura*. Quito: Imprenta Nacional. Recuperado de: <http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/handle/34000/44>.
- Baudelaire, C. (1976). *El Salón de 1846*. En: F. Torres (editor). Valencia, España: COSMOS-artes gráficas.
- Botting, D. (1981). *Humboldt y el cosmos*. Barcelona, España: Ediciones Serbal.
- Bravo, J. (1990). *Aurelio Espinosa Pólit: apóstol de la educación católica y de la evangelización de la cultura*. Quito: Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit.
- Burke, E. (2005). *De lo sublime y de lo bello*. (3 ed.) Madrid: Alianza editorial. (original publicado en 1757).
- Bussagli, M. (ed.). (2004). *Roma arte y arquitectura*. Colonia: Köneman.
- Chiriboga, L; Caparrini, S. (2005). *El retrato iluminado: fotografía y república en el siglo XIX*. Quito: FONSA.
- Cobo, B. M. (2003). *Luis A. Martínez: El arte de vivir y de morir*. Quito, Ecuador: Impresora Flores.
- Cozens, A. (1982). Nuevo método de ayuda la creación del dibujo de paisaje. En M. Freixa. (ed.). *Ilustración y Romanticismo*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gill, S. A. (Original publicado en 1785).

- Crespo, T. H. (1981). *Y, al fin aparece el paisaje*. Museo Camilo Egas. Quito, Ecuador: Banco Central del Ecuador.
- Danto, A. (2002). *¿Qué es una obra maestra?* Quito: Crítica.
- Deperthes, J. B. (1874). *TEORIA DEL PAISAJE*. Traducido al castellano por M. N. E (Miguel Nicanor Espinoza). Quito. Imprenta Nacional 1874. Publicado en el Diario “El Nacional”. Archivo del Fondo Jijón. CML04603.
- Dukelsky, C. (1993). *La arquitectura doméstica romana: orígenes y evolución*. Buenos Aires.
- El Comercio. (12 de agosto de 1930). *Paisajes y Costumbres Nacionales al óleo*. Quito: Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica.
- El Comercio. (14 de agosto de 1930). *Juan León Mera*. Quito: Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica.
- El Comercio. (20 de agosto de 1930). *Exposición Anual Mariano Aguilera*. Quito: Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica.
- El Comercio. (22 de agosto de 1930). *En la exposición Mariano Aguilera Víctor Mideros. - Tres cuadros de indios. - dos retratos. - dos lienzos más*. Quito: Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica.
- El Comercio. (24 de agosto de 1930). *Calificación de la Exposición Marino Aguilera*. Quito: Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica.
- El Comercio. (24 de agosto de 1930). *En la exposición Mariano Aguilera La exposición el paisaje. – León y Yépez. - Aimacaña y Vallejo*. Quito: Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica.
- Escudero, X. (1989). *Los Salas una dinastía de pintores*. Quito: Banco de los Andes.
- Escudero, X. (2007). *Escultura colonial quiteña arte y oficio*. Quito, Ecuador: Trama ediciones.
- Espinosa, C., Lomné, G. (2013). *Ecuador y Francia: diálogos científicos y políticos (1735 – 2013)*. Quito, Ecuador: FLACSO, sede Ecuador.

- Estrella, E. (1991). *Flora Huayaquilensis. La expedición Botánica de Juan Tafalla a la Real Audiencia de Quito 1799 – 1808*. Quito: Centro Cultural de Artes, 1991.
- Fernández, A. (ed.). (1981). *Historia del Arte*. (Tomo V). Barcelona: Salvat Editores, S. A.
- Forteza, F. (ed.). (2006). *Ars Magna. Historia del Arte Universal*. (1 ed., Tomo IX). Barcelona: Editorial Planeta.
- Forteza, F. (ed.). (2006). *Ars Magna. Historia del Arte Universal: El descubrimiento del orden clásico El arte en Grecia y Roma. El arte paleocristiano*. (1 ed., Tomo IV). Barcelona: Editorial Planeta.
- Gadamer, G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona, España: Ediciones Paidós. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Gilpin, W. (2004). *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca / William Gilpin*. (ed. por J. Maderuelo). Madrid, España: Abada. (original publicado en 1724).
- González, F. (1888). *Memoria Histórica sobre Mutis y la Expedición Botánica de Bogotá en el siglo pasado*. Quito: Imprenta del Clero.
- Grijalva, A. (ed.). (2006). *Rafael Troya entre Neoclasicismo u Romanticismo*. Ecuador: Banco Central del Ecuador
- Gutiérrez, R. (2010) Itinerarios de la pintura de paisaje en Latinoamérica. Siglos XIX y XX. En M. Bulhoses y K. Bastos (coord.). *Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporáneas*. (pp. 37-59). Porto Alegre: UFRGS.
- Gutiérrez, A. (2012). El concepto estricto de la estética como disciplina filosófica y su crítica. *PENSAMIENTO*, 68(256), 199-224.
- Hegel, G. W. F. (1977). *Lecciones de estética*. Buenos Aires, Argentina: La Pléyade.
- Henry, C. (2008). *DEPERTHES, Jean Baptiste*. París: Instituto Nacional de la historia del arte. Recuperado de: <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/deperthes-jean-baptiste.html?search-keywords=jean%20baptiste%20deperthes>

- Jurado, N. (2010). *Luis A. Martínez*. Quito, Ecuador: Banco Central del Ecuador.
- Justo, A. (2011). *Pintura y sociedad en Quito en el Siglo XVII*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador
- Kant, I. (1946). *Lo bello y lo sublime. La paz perpetua*. (2 ed., Vol. 2.). Buenos Aires, Argentina: Espasa-Calpe. (Original publicado en 1764).
- Kay, F. (1948). *The Cradle of American Art Ecuador*. New York: University of Wisconsin. Recuperado de: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=wu.89056199060;view=1up;seq=7>
- Kennedy, A. (1998). *Artistas y científicos: naturaleza independiente en el siglo XIX En Ecuador (Rafael Troya y Joaquín Pinto)*. Quito: Instituto de Historia y Antropología Andina.
- Kennedy, A. (1999). *Rafael Troya 1845-1920 El pintor de los Andes Ecuatorianos*. Quito, Ecuador: Banco Central del Ecuador.
- Kennedy, A. (2001). *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglo: XVII-XIX: patronos, corporaciones y comunidades*. Madrid, España: Nerea.
- Kennedy, A. (2001). *Identidades y territorios Paisajismo Ecuatoriano del siglo XIX*. Quito: Museo de la Ciudad. Catálogo de exposición.
- Kennedy, A. (2004). Alphons Stübel: Paisajismo e Ilustración científica en Ecuador. En C. Camacho, A. Grijalva, X. Carcelén (eds). *–las Montañas volcánicas del Ecuador retratadas y descritas geológica-topográficamente por Alphons Stübel* (pp. 21-39). Quito, Ecuador: Banco Central del Ecuador, UNESCO.
- Leonhardt, M. (2008). Los Andes en el corazón. Intérpretes del paisaje. En: A. Kennedy (coordinadora) *Escenarios para una Patria: paisajismo ecuatoriano 1850 – 1930*, Quito-Ecuador: Museo de la Ciudad Quito.
- Louise, P. (2008). *Imperial Eyes*. New York, Estados Unidos: Routledge.
- Moreno, A. (2008) Una mirada hacia el interior. Los Martínez, fotografía y andinismo. En A. Kennedy (coordinadora), *Escenarios para una Patria: paisajismo ecuatoriano 1850 – 1930*. Quito, Ecuador: Museo de la Ciudad Quito.

- Moscoso, L. y León, P. (1930). *Gaceta Municipal del Municipio de Quito N. 32*. Imprenta del Municipio de Quito. Órgano del Concejo de Quito. Archivo del Municipio de Quito.
- Muñoz, V. (2015). *Estudio estético de la pintura de paisaje del Ecuador del siglo XIX en el caso de Joaquín Pinto*. Tesis doctoral de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad del País Vasco, España.
- Pérez, T. (2012). *La Construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: geopolíticas del arte y eurocentrismo*. Quito-Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Preckler, A. (2003). *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*. (Vol. 1). Madrid: Editorial Complutense.
- Real Jardín Botánico-CSIC. (2008). *Proyecto de digitalización de los dibujos de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (1783-1816), dirigida por José Celestino Mutis*. Recuperado de: www.rjb.csic.es/icones/mutis. Consultado el 27 de octubre del 2017.
- Rodríguez, H. (1988). *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*. Guayaquil, Ecuador: Banco Central.
- Rumazo, J. (1930). *Gaceta Municipal del Municipio de Quito N. 32*. Imprenta del Municipio de Quito. Órgano del Concejo de Quito. Archivo del Municipio de Quito, Circasiana.
- Santiago, M. (2009). *VISIONES DEL ENTORNO Paisaje, territorio y ciudad en las artes visuales*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Sevilla, A. y Sevilla E. (2012) *Desojando flores frente a los paisajes andinos: El impacto de la expedición de Stübel en Ecuador*. En L. Chiriboga y L. Rodríguez, *Un viaje al espíritu del glaciar, Ecuador a finales del siglo XIX*. (pp. 33-36). Quito, Ecuador: Taller visual, Trama ediciones.
- Sevilla, E. (2011). *Imperios informales y Naciones poscoloniales: la autoridad de la ciencia*. Tesis para obtener el título de Doctorado en Ciencias Sociales con especialización en estudios políticos. Quito: FLACSO, sede Ecuador.

- Souriau, É. (1998). *Diccionario Akal de Estética*. Traducido al español por F. Castro. Madrid: Ediciones Akal
- Stübel, A. (1873). *Carta de Sr. Alfonso Stübel. A. S. E. el presidente de la república sobre sus viajes a las montañas Chimborazo, Altar, y en especial sobre su ascensión al Tungurahua*. Archivo del Ministerio de Cultura, fondo Jijón (JJC003663). Quito: Imprenta Nacional 1873.
- Tatarkiewicz, W. (2002). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. (7 ed.). Madrid, España: Tecnos: Alianza. (original publicado en 1987).
- Universidad Nacional de la Plata. (2009). *Escuela de Río Hudson*. La Plata, Argentina: Facultad de humanidades y ciencias de la educación de la Universidad Nacional de La Plata.
- Vargas, J. (1960). *El arte ecuatoriano*. Quito: Biblioteca ecuatoriana mínima. México: J. M. Cajica.
- Vargas, J. M. (1984.) *El arte ecuatoriano en el siglo XIX*. Quito, Ecuador: Banco Central del Ecuador.
- Wolf, T. (1892). *Geografía y geología del Ecuador*. Leipzig, Alemania: Tipografía de F. A. Brockhaus.

Bibliografía de imágenes

- Anónimo. (c.1900). Nariz del diablo. Fotografía iluminada publicada en: *Hans Meyer, In den Hoch-Anden von Ecuador*. 1907. Archivo histórico de fotografía del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito.
- Anónimo. Siglo I. a.C. Palomas bebiendo en una taza. Mosaico. Museo Arqueológico Nacional. Publicada en: Fortea, F. (ed). (2006). *Ars Magna. Historia del Arte Universal: El descubrimiento del orden clásico El arte en Grecia y Roma. El arte paleocristiano*. (1 ed., Tomo IV). Barcelona: Editorial Planeta.
- Anónimo. Siglo III d.C. Detalle de Cristo Orfeo con los animales. Pintura mural. Catacumba de Domitila. Roma. Publicada en: Fortea, F. (ed). (2006). *Ars Magna. Historia del Arte Universal: El descubrimiento del orden clásico El arte en Grecia y Roma. El arte paleocristiano*. (1 ed., Tomo IV). Barcelona: Editorial Planeta.
- Bar P. s/t. (1915). Óleo sobre lienzo. Colección Möeller – González. Publicada en: Kennedy, A. (2001). *Identidades y territorios Paisajismo Ecuatoriano del siglo XIX*. Quito: Museo de la Ciudad. Catálogo de exposición.
- Charton, E. (1849). Guayaquil. Óleo sobre lienzo. 40 x 58 cm. Colección Xavier y Cecilia Alvarado. Guayaquil. Publicada en: Kennedy, A. (2001). *Identidades y territorios Paisajismo Ecuatoriano del siglo XIX*. Quito: Museo de la Ciudad. Catálogo de exposición.
- Constable, J. (1821). El carro de heno. Pintura sobre tela. 1.3 x 1.85 m. Galería Nacional de Londres. Publicada en: Fortea, F. (ed). (2006). *Ars Magna. Historia del Arte Universal: El descubrimiento del orden clásico El arte en Grecia y Roma. El arte paleocristiano*. (1 ed., Tomo IX). Barcelona: Editorial Planeta.
- Cortés Alcocer. Loranthus, pintura, 1783 – 1816, A1877, Real Jardín Botánico. Publicada en: Real Jardín Botánico-CSIC. (2008). *Proyecto de digitalización de los dibujos de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (1783-1816), dirigida por José Celestino Mutis*. Recuperado de: www.rjb.csic.es/icones/mutis. Consultado el 27 de octubre del 2017.

- Francisco Javier Cortés Alcocer, Guaira, pintura, 1783 – 1816, A2284, Real Jardín Botánico.
Publicada en: Real Jardín Botánico-CSIC. (2008). *Proyecto de digitalización de los dibujos de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (1783-1816), dirigida por José Celestino Mutis*. Recuperado de: www.rjb.csic.es/icones/mutis. Consultado el 27 de octubre del 2017.
- Friedrich, C. D. (1813-1814). Cazador en el bosque. Pintura sobre tela. Colección particular.
Publicada en: Fortea, F. (ed). (2006). *Ars Magna. Historia del Arte Universal: El descubrimiento del orden clásico El arte en Grecia y Roma. El arte paleocristiano*. (1 ed., Tomo IX). Barcelona: Editorial Planeta.
- Jan van Eyck. (1435). Detalle de la obra: La Virgen con el niño coronado por un ángel y donante. Óleo sobre lienzo. 66 x 62 cm. Museo du Louvre. París.
- León, P. Rinconada de Cousin. (1910-1920). Óleo sobre lienzo. Colección privada, Quito.
Publicada en: Kennedy, A. (2001). *Identidades y territorios Paisajismo Ecuatoriano del siglo XIX*. Quito: Museo de la Ciudad. Catálogo de exposición.
- Martínez, L. (1907). Chimborazo y Carihuayrazo. Óleo sobre lienzo. 92 x 122 cm. Museo Provincial Casa del Portal, Ambato.
- Martínez, L. (1907). Una Vaquería. Óleo sobre lienzo. 101 x 121 cm. Museo Provincial Casa del Portal, Ambato.
- Martínez, L. (1907). Vista de Angamarca. Óleo sobre lienzo. Museo Provincial Casa del Portal, Ambato.
- Martínez, L. Cotaló. Óleo sobre lienzo. Colección Particular Colegio Bolívar, Ambato.
- Martínez, L. Paisaje Costeño. Óleo sobre lienzo. Colección Particular Club Tungurahua, Ambato.
- Mideros, V. Indilana. (1920). Óleo sobre lienzo. 79 x 89 cm. Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador. Publicada en: Kennedy, A. (2013). *Alma mía*. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano.
- Moncayo, E. (1926). Simón Bolívar. Óleo sobre lienzo. Archivo histórico del Guayas y catálogo digital fondo fotográfico del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

- Moncayo, E. Cotacachi. (1930 - 1940). Óleo sobre lienzo. Colección del Museo de la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, Quito.
- Moncayo, E. El Chimborazo. (1930). Óleo sobre lienzo. Colección del Museo del Banco Central del Ecuador.
- Moncayo, E. Huarmicocha. (1930 - 1940). Óleo sobre lienzo. Colección del Museo de la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, Quito.
- Moncayo, E. Nariz del Diablo. (1930 - 1940). Óleo sobre lienzo. Colección del Museo de la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, Quito.
- Moncayo, E. Quilotoa. (1930 - 1940). Óleo sobre lienzo. Colección del Museo de la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, Quito.
- Moncayo, E. Río Salima. (1930 - 1940). Óleo sobre lienzo. Colección del Museo de la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, Quito.
- Moncayo, E. s/f. Paisaje Andino. Óleo sobre lienzo. 36.5 x 46.4 cm. Quito. Colección Salguero Carvajal. Publicada en: Kennedy, A. (2001). *Identidades y territorios Paisajismo Ecuatoriano del siglo XIX*. Quito: Museo de la Ciudad. Catálogo de exposición.
- Mosaico de animales. Siglo II a.C. Nápoles. Museo Arqueológico Nacional. Publicada en: Bussagli, M. (ed.). (2004). *Roma arte y arquitectura*. Colonia: Köneman.
- Patinir, J. (1515-1524). Descanso en la huida a Egipto. Óleo sobre lienzo, 62 x 78 cm. Museo del Prado. Madrid.
- Pinto, J. 1893 – 1897. Pavo Real. Óleo sobre papel, pintura número 103, publicada en: Banco Central del Ecuador, *Joaquín Pinto*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1984.
- Pinto, J. 1893 – 1897. Molusco. Óleo sobre papel, pintura número 214, publicada en: Cousin, A. (1887). *Faune Malacologique de la République de l'Equateur*. Francia. Archivo del Fondo Jijón. JJ012057. Quito.
- Rosales, E. (1864). Doña Isabel la Católica dictando su testamento. Óleo sobre lienzo. 400 x 290 cm. Museo del Prado. Madrid. Publicada en: Vizcaino, D. (22 de

septiembre del 2017). *Arte Magistral*. Recuperado de: <http://artemagistral.blogspot.com/2017/09/dona-isabel-la-catolica-dictando-su.html>.

Salas, R. (1859). Paisaje. Copia de Frederic E. Church, *The Heart of the Andes*. Óleo sobre lienzo. 86 x 112 cm. Publicada en: Kennedy, A. (2001). *Identidades y territorios Paisajismo Ecuatoriano del siglo XIX*. Quito: Museo de la Ciudad. Catálogo de exposición.

Troya, R. (1893). El Tungurahua. Vista de la Cordillera de Utuñac. Óleo sobre lienzo. Ministerio de Cultura y Patrimonio.

Troya, R. Vista de la Cordillera oriental desde Tiopullo. (1878). Óleo sobre lienzo. Publicada en Pérez, T. (2012). *La Construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: geopolíticas del arte y eurocentrismo*, Quito-Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar.

Vallejo, A. El Valle de Guápulo. (1929). Óleo sobre lienzo. 135 x 207 cm. Museo Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit.

Anexo

Lista de las obras de Emilio Moncayo en la colección de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit

Sierra

- Agoyán. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 49 x 133 cm.
- Altar. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 48 x 133 cm.
- Antisana. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 50 x 170 cm.
- Carihuairazo. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 50 x 133 cm.
- Cayambe. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 47 x 150 cm.
- Cerros del Sol. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 43 x 133 cm.
- Chiles. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 45 x 100 cm.
- Corazón. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 47 x 80 cm.
- Cotacachi. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 44 x 130 cm.
- Cotopaxi. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 164 x 125 cm.
- Cotopaxi. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 40 x 170 cm.
- Cotopaxi. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 50 x 133 cm.
- Cuicocha. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 45 x 170 cm.
- Guagua Pichincha. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 47 x 133 cm.
- Huarmicocha. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 44 x 170 cm.
- Ilinizas. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 50 x 133 cm.
- Llanganati. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 50 x 133 cm.
- Los Chillos. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 48 x 170 cm.
- Mojanda. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 44 x 170 cm.
- Nariz del Diablo. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 46 x 95 cm.
- Nariz del Diablo. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 46 x 133 cm.

Nariz del Diablo. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 46 x 95 cm.
Páramo del Ángel. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 43 x 196 cm.
Pasochoa. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 50 x 133 cm.
Pichincha. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 47 x 170 cm.
Piedra Chilintosa. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 50x 170 cm.
Quilindaña. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 48 x 133 cm.
Quilotoa. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 50 x 170 cm.
Ruco Pichincha. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 47 x 133 cm.
Rumiñahui. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 48 x 170 cm.
Sangay. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 45 x 133 cm.
Sinchalagua. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 50 x 88 cm.
Tungurahua. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 50 x 133 cm.

Costa

Guayaquil. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 50 x 170 cm.
Río Salima. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 20 x 215 cm.
Río Vinces. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 48 x 215 cm.

Oriente

Reventador. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 47 x 133 cm.
Río Bomboiza. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 48 x 192 cm.
Río Napo. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 45 x 216 cm.
Saraurco. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 46 x 170 cm.
Sumaco. (1930 – 1940). Óleo Sobre lienzo. 49 x 158 cm.