



BOLETÍN DE LA ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

Volumen CII N° 212
Julio-diciembre 2024
Quito-Ecuador



BOLETÍN DE LA ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

**Volumen CII
N° 212**

**Julio–diciembre 2024
Quito–Ecuador**

ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

Director	Dr. Cesar Alarcón Costta
Subdirectora	Dra. América Ibarra Parra
Secretario	Ac. Diego Moscoso Peñaherrera
Prosecretaria	Ac. Ingrid Diaz Patiño
Tesorero	Dr. Claudio Creamer Guillén
Bibliotecario archivero	Lcdo. Carlos Miranda Torres
Jefe de Publicaciones (e)	Dr. Blas Garzón Vera, PhD
Relacionador Institucional	Dr. Eduardo Muñoz Borrero

COMITÉ EDITORIAL

Dr. Blas Garzón Vera	Presidente
Dr. Jorge Ortiz Miranda	
Dra. Rocio Rosero Jácome	
Dra. Libertad Regalado Espinoza	
MSc. Bayardo Ulloa Enríquez	
Dr. Wilson Gutiérrez Marín	(alternó)
Dr. Álvaro Mejía Salazar	(alternó)
Dr. Sebastián Donoso Bustamante	

EDITOR

Dr. Blas Garzón Vera	Universidad Politécnica Salesiana - Ecuador
----------------------	---

COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Katarzyna Dembicz	Universidad de Varsovia-Polonia
Dr. Silvano Benito Moya	Universidad Nacional de Córdoba/CONICET- Argentina
Dra. Elissa Rashkin	Universidad Veracruzana-México
Dr. Stefan Rinke	Instituto de estudios latinoamericanos/ Freie Universität Berlin-Alemania
Dr. Carlos Riojas	Universidad de Guadalajara-México
Dra. Cristina Retta Sivoiella	Instituto Cervantes, Berlin- Alemania
Dr. Claudio Tapia Figueroa	Universidad Técnica Federico Santa María - Chile
Dra. Emmanuelle Sinardet	Université Paris Ouest - Francia
Dr. Roberto Pineda Camacho	Universidad de los Andes-Colombia
Dra. Maria Leticia Corrêa	Universidade do Estado do Rio de Janeiro-Brasil
Dr. Roger Pita Pico	Investigador Academia Colombiana de Historia-Colombia
Dr. Justo Cuño Bonito	Universidad Pablo de Olavide-España
Dr. Héctor Grenni Montiel	Universidad Don Bosco- San Salvador
Dr. Pablo Solórzano Marchant	Universidad Católica Silva Henríquez - Chile
Dr. Tomás Caballero Truyol	Universidad del Atlántico - Colombia
Dr. Julio César Fernández	Universidad Nacional Pedro R. Gallo - Perú
Dra. Laura Falceri	Universidad Politécnica Salesiana - Ecuador
Dr. Jairo Bermúdez Castillo	Universidad Sergio Arboleda - Colombia
Dr. Renato Ferreira Machado	Facultad Salesiana de Porto Alegre - Brasil
Dr. Saúl Uribe Taborda	Universidad Politécnica Salesiana - Ecuador
Dr. Juan Cordero Ñiguez	Academia Nacional de Historia - Ecuador
Dra. Olga Zalamea Patiño	Universidad de Cuenca

BOLETÍN de la A.N.H.

Vol. CII
Nº 212
Julio-diciembre 2024

© Academia Nacional de Historia del Ecuador
ISSN Nº 1390-079X
eISSN Nº 2773-7381

Portada: Figurillas de Valdivia
Fotografía tomada de: Smithsonian, National Museum of the American Indian

Diseño e impresión
PPL Impresores 2529762 Quito
landazurifredi@gmail.com

Marzo 2025

Esta edición es auspiciada por el **Ministerio de Educación**

Libro de distribución gratuita

ESTÉTICA ROMÁNTICA Y PINTURA DE PAISAJE EN LUIS ALFREDO MARTÍNEZ HOLGUÍN (1869-1909): UN ENSAYO TRANSVERSAL

Xavier Puig Peñalosa¹

Resumen

La obra paisajística de Luis A. Martínez, único género pictórico que practicó durante toda su corta vida, halla su fundamento en las categorías estéticas románticas de lo pintoresco y lo sublime. Por ello, los diversos recursos formales que, como lenguaje artístico (poética) aplica en sus obras, están al servicio de poder representar mediadas dichas categorías, la experiencia sensible que el ser humano tiene con la naturaleza. Será en su época de madurez como artista (1905-1909), cuando su propia experiencia estética ante aquella, implique, además de un mayor magisterio de su poética representacional y la incorporación de ciertos elementos de modernidad pictórica (texturas, “impresiones” de color), una clara decantación hacia la estética de lo sublime como principal *leitmotiv* creativo. Al tiempo, ese romanticismo hallará en determinados párrafos de sus escritos ascensionales, pretéritos estos a su resolución plástica, un categórico paralelismo estético.

En los anteriores términos, en este trabajo se analizarán estética y artísticamente cuatro obras paisajísticas de la última época de Luis A. Martínez y en referencia a su contexto histórico-cultural y biográfico, al tiempo que se establecerá a partir de aquellas, un diá-

¹ Doctor en Filosofía y CC.EE por la Universidad del País Vasco/EHU (España) y, Profesor Titular de Universidad en el Área de conocimiento de Estética y Teoría de las Artes, actualmente investigador independiente. Miembro Correspondiente Extranjero de la Academia Nacional de Historia del Ecuador y, autor de numerosas publicaciones, entre las que destacan sobre artistas y literatos del siglo XIX y XX ecuatorianos, las referidas a Rafael Troya, Juan León Mera, Luis A. Martínez, Eduardo Kingman, Rafael Salas, Ernest Charton y Honorato Vázquez. xavier.puig@ehu.eus

logo estético-literario con seleccionados párrafos pertenecientes a los escritos mencionados.

Palabras clave: Luis A. Martínez, estética, romanticismo, pintura de paisaje, literatura.

Abstract

The landscape work of Luis A. Martínez, the only pictorial genre that he practiced throughout his short life, finds its foundation in the romantic aesthetic categories of the picturesque and the sublime. Therefore, the various formal resources that, as artistic language (poetics), he applies in his works, are at the service of being able to represent, through these categories, the sensitive experience that human beings have with nature. It will be in his period of maturity as an artist (1905-1909), when his own aesthetic experience before that, implies, in addition to a greater mastery of his representational poetics, and the incorporation of certain elements of pictorial modernity (textures, color "impressions"), a clear decantation towards the aesthetics of the sublime as the main creative leitmotif. At the same time, this romanticism will find in certain paragraphs of his ascendant writings, past their plastic resolution, a categorical aesthetic parallelism. In the previous terms, in this work four landscape works from the last period of Luis A. Martínez will be analyzed aesthetically and artistically and in reference to their historical-cultural and biographical context, while an aesthetic-literary dialogue will be established from them with selected paragraphs belonging to the mentioned writings.

Keywoks: Luis A. Martínez, aesthetics, romanticism, landscape painting, literature.

Introducción

Luis A. Martínez en su brevísimo “*Rasgo Autobiográfico*” escrito siendo ya sabedor de su inminente deceso² y, publicado muy pocos días antes de este (el 26 de noviembre de 1909), aporta en su vocación sintética elementos que nos permiten mejor comprender tanto su trayectoria vital³ como sus ideas acerca de la pintura:⁴

-¿Biografía?- Bien corta. Tengo cuarenta años y he vivido ya sesenta, como la mayoría de los mortales.

Un cuarto de siglo he luchado furiosamente por la vida.

Lo he sido todo, desde peón y jardinero, hasta gerente de grandes exportaciones agrícolas e industriales; desde Teniente Político de la más miserable parroquia, hasta Ministro de Estado; cazador, ascensionista, pintor, escritor, etc.

La pobreza y las contrariedades no me asustaron nunca; la prosperidad y los honores no me enorgullecieron jamás.

Cuerpo de acero y ánimo bien templado, fueron el secreto de mis éxitos.

El rasgo dominante de mi carácter, la independencia, - salvaje alguna vez. Y, además, amor entrañable a la naturaleza, al arte, a la Patria, a esta última sobre todo, tanto, tanto, que apagó a veces lo más querido de mi alma.

Dos grandes crisis, la pérdida de mi esposa, ángel guardián mío, y la ruina de mi salud, han echado al suelo toda mi fuerza, matando mi fe

2 La progresiva parálisis corporal, las fiebres continuas a raíz de la malaria contraída durante su estancia en el Ingenio Valdez (1900-1902) e, igualmente, el agravamiento de la tuberculosis que padecía fueron la causa de su prematuro fallecimiento (tenía 40 años).

3 Para los aspectos genealógico-biográficos de Luis A. Martínez, véase de Tamara Estupiñán-Freile, *Una Familia Republicana: Los Martínez Holguín*, Banco Central del Ecuador, Quito, 1988, especialmente pp. 9-139 y, Fernando Jurado Noboa, *Luis A. Martínez, espada, pluma y espátula*, Maestros del Arte Ecuatoriano, 5, Banco Central del Ecuador, Quito, 2010, especialmente pp. 45-329, con una reproducción antológica de numerosas pinturas de Martínez en pp. 345-389.

4 El único texto más desarrollado sobre pintura que Martínez escribió, fue el titulado [1897] “La pintura de paisaje en el Ecuador. Carta al Señor Celiano Monge”, *Revista de Quito*, Semanario de Política, Literatura, Noticias y Variedades, 23 de Marzo de 1898, Volumen I, Núm. XII, Quito, pp. 385-394. Sobre dicho escrito, véase mi “Apreciaciones sobre dos escritos de Luis A. Martínez: *La pintura de paisaje en Ecuador* (1898) y *A la Costa* (1904)”, *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, Vol. XCVIII, N° 204, Julio-Diciembre 2020, pp. 125-145 (al respecto, pp. 127-132), en: <https://academiahistoria.org.ec/index.php/boletinesANHE/article/view/138/274> (01.06.2024).

en todo, y hecho un hombre en la flor de la vida, un valetudinario misántropo y casi nihilista.

¿Algo sobre arte? No pertenezco a ninguna escuela, - soy profundamente realista, y pinto la Naturaleza, como es y no como enseñan los convencionalismos.

El paisaje no debe ser solo una obra de Arte, sino un documento pictórico científico.

Mi maestro es la Naturaleza, pues todavía la estudio.

Soy enemigo acérrimo del paisaje bibelot, de aquél género que es el socorro obligado de los que no tienen pizca de inspiración ni talento; género que como una avalancha inunda ahora Europa, y se ha trasladado al suelo de América, como todo lo malo: aumentado, desfigurado... y empeorado.

¿Y qué más? -Nada más, amigo mío".⁵

Dos son los elementos a resaltar en estas cortas líneas: su profunda amargura, tanto por la pérdida de su esposa y la de su propia salud, como el fiasco que la (supuesta) Revolución Liberal había significado para él y para el país. Baste recordar sobre esta última cuestión, su frustración como Ministro de Instrucción Pública ante la crónica falta de presupuesto⁶ o, el fallido proyecto del ferrocarril al Curaray⁷ tras el golpe de estado de Eloy Alfaro⁸ y su consiguiente salida de la Dirección de Obras Públicas.⁹

5 En *La Ilustración Ecuatoriana*, N° 16, Quito, noviembre de 1909, p. 273; también en Augusto Arias, *Luis A. Martínez*, Imprenta del Ministerio de Gobierno, Quito, 1937, pp. 167-169; en Luis A. Martínez Holguín, *Andinismo, Arte y Literatura*, Pioneros y precursores del andinismo ecuatoriano, Tomo II, Colección Tierra Incógnita 12, Ediciones Abya-Yala/Grupo Excursionista "Nuevos Horizontes", Quito, 1994, pp. 11-12 y, en Julio E. Balarezo D., *Conozcamos a Luis A. Martínez*, Ilustre Municipalidad de Ambato, Ambato, 2009, p. 76.

6 Luis A. Martínez ejerció como Subsecretario y Ministro de Instrucción Pública (1903-1905) en el primer gobierno de Leónidas Plaza (1901-1905) y, en el siguiente de Lizardo García (1905-1906) como Director General de Obras Públicas (1905-1906). En relación al primer cargo, véase su *Memoria del Secretario de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1904*, Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, Quito, 1904, en: <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/16252/2/LBNCCE-INSTRUCCIONP-INF.pdf> (02.06.2024) e, igualmente su, *Memoria del Secretario de Instrucción Pública, Correos y Telégrafos, etc. al Congreso Ordinario de 1905*, Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, Quito, 1905. Mis mayores agradecimientos a Martha Narváez, funcionaria del Archivo de la Asamblea Nacional en Quito, por haber localizado y facilitado ambas *Memorias*. Y para el breve segundo desempeño institucional de Martínez, véase a continuación la siguiente nota.

7 Sobre la necesidad de un ferrocarril al Cuararay, su "Conferencia dada por el Señor Don Luis

Y en segundo lugar, denotar en este escrito su pronunciamiento sobre la pintura de paisaje. Efectivamente, Martínez fue siempre autodidacta en su creación plástica sin adscribirse a ningún movimiento y/o corriente artística,¹⁰ al tiempo que se reclama de una representación científica de la naturaleza en sus variadas singularidades formales (orografía, botánica, meteorología, etc.), aunque y como se constatará a continuación con el análisis de sus cuatro obras seleccionadas, tanto el motivo y punto de vista elegidos para sus paisajes, como la composición o el tratamiento cromático y lumínico ejecutados en estos, responden plenamente a las pautas de la estética romántica,¹¹ es decir, a la de su proyección *sentimental* en la

A. Martínez, miembro honorario y colaborador, á la Sociedad Jurídico-Literaria”, *Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria*, Año IV, Tomo VI, Junio de 1905, N° 36, Quito, en edición facsimilar del Centro de Investigación y Cultura, Colección de Revistas Ecuatorianas VI, *Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria*, Tomo VI, N.31 al N.36, Banco Central del Ecuador, Quito, 1984, pp. 341-360. También la misma conferencia en, Luis A. Martínez, “Conferencia sobre la conquista del Oriente”, en VV.AA., *Pensamiento Romántico Ecuatoriano*, Estudio Introductorio y Selección Rodolfo Agogliá, Banco Central del Ecuador/Corporación Editora Nacional, Quito, 1988, segunda edición, pp. 423-440. Señalar que dos años antes, Martínez había publicado su documentado folleto titulado *Caminos al Oriente* y, en el que argumentaba la necesidad de un camino al Oriente a partir de Baños; véase Luis A. Martínez, *Caminos al Oriente*, Imp. Comercial de Salvador R. Porras, Ambato, 1903, en: <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/12449/2/FBNCCE-Martinez-PUBCOM.pdf> (04.06.2024).

- 8 El cruento golpe de estado de Alfaro en enero de 1906 (la denominada “Guerra de los veinte días”), supuso la destitución del presidente Lizardo García y su gobierno y, el fin de dicha iniciativa ya que apenas se construyeron veinte kilómetros de vía férrea.
- 9 A partir de entonces, Martínez rompería con Alfaro pasando a la oposición hasta su deceso y, denunciando una serie de graves escándalos surgidos a instancias del propio Alfaro, tales como las exorbitantes cláusulas de pago ferrocarrilero al Conde Charnacé (marzo 1907), los diversos fraudes electorales y, muy especialmente, la pacífica manifestación del 25 de abril de 1907 contra el intento gobiernista de anular la candidatura unitaria y que fue violentamente reprimida por el ejército con el resultado de varios muertos y numerosos heridos de bala o, igualmente, el exorbitante “Convenio de Aguas” suscrito por el gobierno de Alfaro con el apoderado de la “The Guayaquil and Quito Railway Company”, el estadounidense Archer Harman.
- 10 “Antes de él, ninguna escuela, después de él ningún discípulo. No aprendió de escuela alguna, tampoco pudo escuela alguna determinar...”, Rodrigo Pachano Lalama, *El pintor de la soledad -La Obra Pictórica de Luis A. Martínez-*, Biblioteca Ambateña, Colección Remanso, Talleres Gráficos Municipales, Ambato, 1948, p. 14.
- 11 Me permito señalar que la representación de la naturaleza como “paisaje”, responde a un cambio de gusto (siglo XVIII), producto del nacimiento de una nueva sensibilidad frente/con aquella por parte del ser humano y, siendo su plasmación pictórica la consecuencia de esa nueva percepción sentimental, de su moderna experiencia (estética). Anteriormente, esa representación no estaba mediada por el sentimiento -factor esencial para poder hablar modernamente de “paisaje”-, sino por otras cuestiones ideológicas, religiosas o, sobretudo,

naturaleza o, lo que es lo mismo, a la de su propia experiencia (estética) con esta: *“la contemplación del paisaje produce en mis nervios una sensación desconocida: parecen ser tocados por mano poderosa e invencible. Todo mi ser se estremece y experimento algo como temor, algo como aspiración infinita”*.¹²

Así y en los anteriores términos, para el artista, *“El mérito de un cuadro de paisaje, consiste en la fiel y exacta reproducción de la naturaleza, pero con su misma alma”*; y es por esto último que la representación paisajística no se constituye en una simple *“mímesis”* (imitación) de la naturaleza, ya que, *“rasgo a rasgo, no es una fotografía; es un algo más alto, más libre; en las brochadas que llenan la tela hay un poco del alma del artista, un soplo divino, conservado y fijado por el lápiz y los colores”*.¹³ De ahí se entiende su crítica al decorativismo del paisaje bibelot de nulo valor artístico, tal y como denunciaba en el anteriormente transcrito *“Rasgo autobiográfico”*.

En este punto, señalar que la trayectoria pictórica del artista, estéticamente se fundamenta en dos categorías: la de lo pintoresco¹⁴

funcionales (“telón de fondo” o bien, lugar en donde acaece o se escenifica lo sustancial, es decir, lo narrativo basado en el accionar humano). Finalmente, constatar que un “paisaje” no existe per se, objetivamente, sino que lo es en relación a un sujeto que proyecta en la naturaleza sus propios valores (subjetividad sentimental) o los de la sociedad y/o cultura de su tiempo (categorías de gusto de su época). Para una genealogía estética e histórica de este nuevo gusto (moderno) y la emergencia del paisaje como motivo de la representación, así como una amplia bibliografía al respecto, véase mi *Rafael Troya: estética y pintura de paisaje*, Universidad Técnica Particular de Loja/Ediloja, Loja, 2015, pp. 11-50, en: <https://www.uv.mx/tipmal/files/2016/09/12.pdf> (05.06.2024).

12 Luis A. Martínez [1898], “Ayer y Hoy: Impresiones íntimas de la Cordillera”, *Guayaquil Artístico*, Quincenal de Letras, Artes y Ciencias, Año III, Tomo 3º, Guayaquil, Junio 15 de 1903, n° 69, p. 302; también en Luis A. Martínez, *Andinismo...*, cit., p. 45.

13 Luis A. Martínez, [1897] “La pintura de paisaje en el Ecuador...”, cit., p. 389 para ambas citas en el correspondiente párrafo del texto.

14 Estéticamente, por “pintoresco” y referido a la naturaleza –ahora aprehendida como paisaje– debe entenderse que: “Todo lo que es nuevo ó singular da placer a la imaginación; porque llena el ánimo de una sorpresa agradable; lisongea su curiosidad; y le da idea de cosas que antes no había poseído (...) todo cuanto sea nuevo ó singular contribuye no poco á diversificar la vida, y á divertir algún tanto al ánimo con su extrañeza (...) Esta misma extrañeza o novedad (...) nos hace agradables las imperfecciones de la naturaleza. Esta es la que recomienda la variedad (...) Esta es igualmente la que perfecciona todo lo grande ó hermoso, dando al ánimo doblado entretenimiento (...) Así tampoco hay cosa que más anime un paisaje que las riberas corrientes y cascadas; en que la escena está variando perennemente y entreteniendo a cada instante la vista con alguna cosa nueva”, Joseph Addison, [1712] *Los*

y la de lo sublime,¹⁵ ambas íntimamente relacionadas con el género paisajístico y, siendo esta última casi exclusivamente la correspondiente a su época de madurez –de 1903 a 1909–¹⁶ (ver más adelante).

Resulta importante resaltar, la influencia que ejerció sobre Martínez la obra del alpinista y pintor paisajista romántico alemán Rudolf Reschreiter y, al que conoció durante la estadía de este en el Ecuador –ocho meses en 1903– como ilustrador científico de la expedición que efectuó el, a la sazón, famoso geólogo Hans Meyer en el país. Finalizada aquella y tras su regreso a Alemania, Reschreiter siguió componiendo obras de temática andina ecuatoriana, publicando en 1907 como anexo al libro de la expedición de Meyer,¹⁷ una carpeta de 44 litografías y de la cual Martínez obtuvo y conservó una copia.¹⁸

Si común a todo artista plástico, a su estilo y con él a su obra, es evolucionar diacrónicamente según los cambios en los propios planteamientos estético-artísticos que aquél se plantee, ya sea por la

placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator, Edición y traducción de Tonia Raquejo, Visor/La balsa de la Medusa, 37, Clásicos, Madrid, 1991.

- 15 La estética de lo sublime o, también, “lo sublime romántico” en relación a la naturaleza, implica la experiencia (estética) liminar que para el ser humano implica, mediante la contemplación de aquella (*natura naturata*), su anhelo de reconciliación con lo Absoluto o Indefinido (otros lo denominarán como el Todo o, Dios en el sentido pietista) como principio generador de todo lo existente (*natura naturans*), al tiempo que lugar donde se resuelven todas las contradicciones. E, igualmente, esta experiencia estética supone la aprehensión de las íntimas y secretas (inter)relaciones que se establecen entre todos los elementos –orgánicos o no orgánicos, el denominado microcosmos– que pueblan el universo (macrocosmos), incluido el propio ser humano. Para una genealogía estética e histórica sobre lo sublime, clásico y moderno, véase mi *Rafael Troya...*, cit., pp. 32-50.
- 16 De “emoción” calificará Rodrigo Pachano Lalama a esa experiencia estética de lo sublime en Martínez: “En verdad, lo que hay en su obra [pictórica] es emoción, comprendase claramente, emoción, es decir, superior y espontánea expresión de un estado de alma, que no reconoce ni medida ni molde”, en *El pintor de la soledad...*, cit., p. 30.
- 17 Hans Meyer, [1907] *En los altos Andes del Ecuador*, Colección Tierra Incógnita, n° 3, Abya-Yala, Quito, 1993. Citar a este respecto que, el hermano primogénito de Martínez y excelente fotógrafo paisajista, además de geólogo y ascensionista, Augusto Martínez, colaboró fotográficamente en el libro de Meyer.
- 18 Para las relaciones e influencia de Reschreiter en Martínez, véase de Matthias Leonhardt Abram, “Los Andes en el corazón. Intérpretes del paisaje”, en Alexandra Kennedy-Troya (coord.), *Escenarios para una patria: Paisajismo Ecuatoriano 1850-1930*, Serie Documentos Museo de la Ciudad 12, Museo de la Ciudad-Fundación Municipal Museos, Quito, 2008, p. 45, Nota 33 y, Fernando Jurado Noboa, Luis A. Martínez..., cit., pp. 228-229.

búsqueda de nuevas formas expresivas, las distintas conceptualizaciones representacionales que se formule o, por cualquier otra cuestión o factor que la determinen, en el caso de Martínez, cuatro son las etapas en que se vislumbran esos cambios en su obra:¹⁹ la primera de 1884 a 1891 e inspirada por su mentor Rafael Salas,²⁰ caracterizada por su extremo detallismo formal y un cierto abuso en las tonalidades verdosas. La segunda abarca el período de 1892 a 1898, etapa de un mayor aprendizaje y profundización; la tercera transcurre de 1898 a 1902 y se caracteriza por el uso “frío” de la gama de los verdes y los grises, e incorporar algunos motivos tropicales para, finalmente, alcanzar su madurez a partir de 1903, en parte influenciado por el ya citado Reschreiter. Por último y tras su forzado abandono del Gobierno de Lizardo García en enero de 1906, Martínez se dedicó casi exclusivamente a pintar –su época más prolífica y de extraordinaria calidad artística–, simultaneando su labor creativa con su escaño como senador y opositor a Eloy Alfaro en el Congreso, hasta su deceso el 27 de noviembre de 1909.

Prolegómenos a una obra paisajística

“La pintura es para mi alma, una necesidad imperiosa, irresistible”

Luis A. Martínez, *La pintura de paisaje en el Ecuador*²¹

Como ya he comentado anteriormente, la pintura de madurez de Luis A. Martínez responde a las pautas del paisajismo romántico, es decir que, la poética artística practicada por el pintor está al

19 Sintetizo la periodización que Fernando Jurado Noboa realiza en su *Luis A. Martínez...*, cit. p. 224; en esta –criterio que comparto– amplía, citándola, la anteriormente efectuada por Rodrigo Pachano Lalama en su, *El pintor de la soledad*, cit., pp. 31-36.

20 Anotar la importancia de Rafael Salas Estrada como el primer pintor paisajista en Ecuador con, prácticamente, los mismos conceptos estéticos y formales que poco después implementará Martínez, gracias a las enseñanzas al respecto del norteamericano Frederic Erwin Church de la Escuela del Río Hudson durante sus dos estancias en el país (1853 y 1857 respectivamente); véase al respecto mi, “Romanticismo y pintura de paisaje en el Ecuador decimonónico: el caso de Rafael Salas (1826-1906)”, *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, Vol. C, N° 207, Quito, Enero-junio 2022, 13-49 <https://academiahistoria.org.ec/index.php/boletinesANHE/article/view/252/490> (07.06.2024).

21 Luis A. Martínez, “La pintura de paisaje en el Ecuador”, cit., p. 386.

servicio de su conceptualización estética, ya que lo que pretende representar es su particular vivencia originada por su *sentimiento* para/con la naturaleza. Y con tal efecto, el artista estructura el espacio de la representación en tres planos; así, los primeros planos de sus obras están ubicados muchas veces en un extremo de la misma, ocupando un pequeño espacio de la superficie representada. Al tiempo, el encuadre adoptado para la totalidad del cuadro, lo es desde un punto de vista elevado, frontal y panorámico que crea un gran ángulo de visión, abocando al espectador en una perspectiva dinámica con un ligero “picado”, dotando así a esta de una extraordinaria profundidad que transcurre por el siguiente –segundo–plano, hasta alcanzar el tercer y último en el que generalmente se ubica una cadena montañosa con nevados y el celaje. Este “efecto” de atravesar un espacio inmenso hasta perderse en el “allá a lo lejos”, pretende suscitar en el espectador la experiencia estética de lo Infinito, de lo Absoluto pues, la “falta” de un suelo firme y constatable en donde asentarnos (menguado primer plano), nos precipita hacia un límite que, al tiempo, niega su condición de frontera; un linde... sin fin.

La construcción a partir de una diagonal que recorre prácticamente todo el cuadro desde uno de los vértices inferiores a su opuesto superior, estructurando así el espacio de la representación, unido a una meditada labor compositiva en la ubicación de los respectivos y singularizados elementos formales, delineados a partir de una esmerada descriptiva realista-científica (macizos, nevados, rocas, árboles, plantas, nubes, etc.), y en los que siempre se busca un equilibrio de conjunto entre las dinámicas horizontales y verticales generadas, es realizado con la finalidad de ser “*un documento pictórico científico*” fiel a lo real. E igualmente en la representación de distintos fenómenos atmosféricos como la niebla, la humedad, etc. Y para esa reproducción fidedigna de lo real, le resultaban imprescindibles al artista los croquis, bocetos, notas, apuntes, dibujos o pequeños estudios de la naturaleza que realizaba *in situ* durante sus múltiples travesías o ascensiones por el país. No obstante lo afirmado, también habrán algunas excepciones a este “realismo” como líneas más ade-

lante explicitaré, prueba inequívoca de la asunción por el artista de determinados rasgos de la modernidad pictórica europea.

Para el tratamiento lumínico de sus obras, Martínez prefiere –en general– la particular luminosidad que el atardecer otorga al siluetar y dotar de una especial presencialidad a aquello que ilumina, dotándolas así de una inequívoca aura romántica. Y ejemplo de ello, es el uso recurrente de marcados claroscuros que imprimen una peculiar y contrastada volumetría entre partes o zonas de la obra –bien en un mismo plano o entre planos–, al tiempo que crean un cierto “efecto dramático” en las mismas, acrecentando de esta manera el pintoresquismo o la sublimidad buscada por el artista en sus representaciones.

Íntimamente relacionado con lo anterior es, a su vez, el empleo cromático. En este y a partir de una cierta gama de colores (verdes, marrones, sienas, azules, blancos, ocre, etc.), el pintor crea unas sutiles y variadas tonalidades de color en las que muestra su absoluta maestría pues, *“los colores son descriptivos de la realidad que captan los sentidos, en este caso, la vista, pero adquieren un sentido emotivo, expresivo (...) [al tiempo que] los pigmentos trasladados al lienzo responden a la realidad natural del paisaje, a los propios colores de la naturaleza y de los fenómenos que se dan en ella”*.²² A destacar muy especialmente en esa magistralidad, el uso que implementa a partir del violeta.²³

Como adelantaba líneas arriba, uno de los rasgos de mayor modernidad en la obra plástica del artista a partir de 1903, es el uso de la espátula para dotar de relieve y textura a algunos elementos de sus paisajes como nubes, timbres de luminosidad o blancura (por ejemplo en los nevados), resaltar constituyentes orográficos, laderas de montañas, etc. Y en el mismo sentido, señalar que en algunas de esas obras, el artista reemplaza la delineación del contorno de determinados elementos singulares (flores, arbustos, rocas, etc.) por “im-

22 Andrea Moreno Aguilar, “La pintura veraz: el paisaje de Luis A. Martínez”, en Fernando Jurado Noboa, *Luis A. Martínez...*, cit., p. 27.

23 “Únicamente representó [Luis A. Martínez] lo perpetuo y lo magno con azules y violetas (...) de estos dos esmaltes el más importante y conmovedor en la obra de Luis A. es el violeta”, Alvaro Renato Mejía Salazar, “Luis A. Martínez, un pintor de pactos. Notas sobre la obra pictórica”, en Fernando Jurado Noboa, *Luis A. Martínez...*, cit., p. 36.

presiones” de color casi puro que, sin perder su fisionomía y, por tanto, su reconocimiento por parte del espectador, se sitúa en la estela de la práctica artística del movimiento impresionista y que, sin duda, tan bien conocía pues estaba suscrito a diversas publicaciones europeas.²⁴ Añadir al respecto que, ambas cuestiones resultaban una práctica inusitada en el Ecuador de la época y claramente antagónica con varios de los postulados de la poética clasicista seguida por los pintores del país, cuál era la demandada lisura en la pincelada y el perfecto silueteado (dibujo) de cada elemento representado en una obra.²⁵

Una costumbre bastante extendida entre los artistas plásticos del período, era la confección de determinadas obras a partir de su reproducción de fotografías, estampas o publicaciones con imágenes referidas a paisajes, exposiciones, museos o colecciones de obras clásicas o contemporáneas.²⁶ Por ejemplo, Martínez recurrió en alguna

24 Esas publicaciones mayormente en idioma francés, no solo eran referidas a temas artísticos, sino igualmente a temática agropecuaria –otro de sus mayores intereses a la par que conocimientos– para poder estar informado sobre las últimas novedades científicas al respecto. Prueba de esto último será su temprano escrito, *La agricultura del interior. Causas de su atraso y modos de impulsarla*, Imprenta “La Novedad”, Quito, 1897, en: <https://repositorio.flacoandes.edu.ec/handle/10469/16213> (09.06.2024) y, el ulterior y de carácter didáctico *La Agricultura Ecuatoriana, Entrega 1ª, 2ª, 3ª, 4ª, 5ª y 6ª*, Tomo 1º, Imprenta y Litografía de Salvador R. Porras, Ambato, 1903, realizado con la colaboración (dibujos) de su cuñado y al que le unía una gran amistad, Juan León Mera Iturralde. Igualmente, fue este quien ejecutó los esporádicos personajes que aparecen en contadísimas de sus obras; para esta cuestión, véase en Fernando Jurado Noboa, *Luis A. Martínez...*, cit., pp. 240-241. También y con el popular –y muy empleado en la época– formato de “catecismo” por su carácter divulgativo, su *Catecismo de Agricultura*, Imprenta Nacional, Quito, 1905, en: <https://ia904608.us.archive.org/21/items/catecismodeagric00martrich/catecismodeagric00martrich.pdf> (09.06.2024).

25 Resulta cuanto menos paradójico que siendo Martínez quien definitivamente impulsó el desarrollo de la relevante Escuela de Bellas Artes en Quito (el Congreso Nacional ya había aprobado su creación en 1900) e, inaugurada en mayo de 1904, su enseñanza respondía a los más tradicionales modelos academicistas hasta que, en 1911, el nuevo director de la misma, José Gabriel Navarro, paulatinamente implementó una renovación pedagógica (conceptual y didáctica) en la misma. Sobre la Escuela de Bellas Artes, véase de Mireya Salgado y Carmen Corbalán de Celis, “La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX: liberalismo, nación y exclusión (Estudios sobre el Distrito Metropolitano de Quito)”, *Revista del Instituto de la Ciudad*, 1(2):135-160 (2013), en: <https://repositorio.flacoandes.edu.ec/handle/10469/6464> (10.06.2024); VV, AA., *Academias y Arte en Quito, 1849-1930* (Catálogo de la exposición del mismo nombre), Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”/Museo de Arte Colonial, Quito, 2017 y, José Gabriel Navarro, *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX, DEDICACIONES*, Quito, 1991, pp. 230-238.

26 También era frecuente que los pintores realizasen varias versiones de un idéntico tema, según el éxito del mismo y los encargos en tal sentido de los comitentes.

ocasión y muy seleccionadamente a la fotografía paisajística para confeccionar ciertos cuadros.

En el artista y escritor, convergen dos aspectos esenciales que, interrelacionados, van a determinar su obra plástica. Por un lado, su ya mentada afición por el senderismo y el andinismo practicados asiduamente mientras su salud se lo permitió, muy particularmente a parajes inhóspitos y prácticamente inaccesibles o, a cumbres nunca exploradas. Y el otro aspecto, su extrema sensibilidad romántica en parte importante acrecentada y cultivada por sus seleccionadas y continuas lecturas que –en varios idiomas– realizó a lo largo de toda su vida, muchas de ellas relacionadas con dicha estética. Esta especial emotividad supuso el origen de que, ante la privilegiada visión del paisaje que desde aquellas cumbres se contemplaba, su experiencia de esos excepcionales momentos, transidos de una profunda introspección, fuesen de una huella imborrable, mística: *“En estas alturas, y admirando las maravillas de la creación, se palpa la grandeza y poderío de Dios y la pequeñez de nuestras obras; la fuerza creadora sin límites, y lo vano y pequeño de nuestras filosofías...”*²⁷

En relación a este último aspecto, mencionar que en sus escasos y cortos escritos a modo de “cartas o crónicas de viaje” de algunas de sus ascensiones a nevados y montañas y recopilados en la publicación antológica *Andinismo, Arte y Literatura* ya citada,²⁸ Martínez introduce en su descriptiva, párrafos que expresan apasionadamente esas experiencias estéticas sublimes que su sentimiento con el paisaje le suscitan, o diversas reflexiones originadas por su propia introspección ante esa contemplación paisajística. Y párrafos o reflexiones que, en su extrema contundencia poética, suponen en muchísimos casos, la afirmación de una estética existencial²⁹ en la que es

27 Luis A. Martínez, “Ascensión a la cima del Tunguragua”, *Revista de la Escuela Literaria de Tungurahua*, Año I, marzo de 1900, n° 3, Ambato, p. 92; también en *Andinismo...*, cit., p. 31. Martínez siempre fue muy crítico a lo largo de toda su vida con la institución eclesiástica católica, con sus dogmas y sus ministros, tal y como ya demostró en su etapa al frente del Ministerio de Instrucción Pública; no obstante, sí era creyente en relación a un Ser Supremo.

28 La primera mitad de esa recopilación de escritos corresponde a las ascensiones o travesías realizadas por Luis A. Martínez, mientras que la segunda más extensa y bajo el título genérico de “Impresiones de un viaje a Galápagos”, su autor es Nicolás G. Martínez, uno de los hermanos del artista y destacado ascensionista, además de meteorólogo.

su propia experiencia vital la que indaga sobre el sentido de la misma, común en muchos aspectos a la del propio ser humano y que, por ello mismo, resultan absolutamente diáfanas, tanto en su motivación como en su sentido. Por ello y por el carácter intrínsecamente inefable de esa estética, no dudo en calificarla de sublime.

Finalmente añadir que, en el presente ensayo he considerado apropiado poner en diálogo algunos párrafos de dicha antología con su seleccionada obra plástica,³⁰ ya que, no solo están en relación y se complementan, sino que además enriquecen el valor estético y artístico de aquella, es decir, la intensidad de su sentimiento y el magisterio de su arte.

Obra seleccionada

*La sensación que produce la costa es indefinible: da la idea de la inmensidad; y el hombre se ve chico, miserable, al lado de esa naturaleza tan potente...(...)
Es necesario ver el objeto para comprender lo grande, lo bello, lo magnífico, lo rico de esta maravilla que Dios ha colocado en los trópicos...
La selva cansa pronto, porque uno se siente como aplastado por ella"*

Luis A. Martínez

"La Cordillera y la Costa. Cartas de viaje (tercera)"³¹

29 Con estos mismos términos y argumentadamente, calificué al personaje principal de A la Costa – Salvador– en mi "Apreciación sobre dos escritos...", cit., pp. 132-145.

30 Aunque no necesariamente coincide la cronología de los párrafos transcritos con la de la ejecución de las obras analizadas, ello no es óbice a tenor de lo ya explicitado sobre el romanticismo de Martínez, el poder establecer esa transversalidad concomitante pues, tal y como suscribo en el texto, las "afinidades electivas" (Goethe) entre literatura y pintura resultan obvias.

31 Luis A. Martínez, "La Cordillera y la Costa. Cartas de viaje (tercera)", en Luis A. Martínez, *Andinismo...*, cit., pp. 40-41.



Paisaje del descenso de la cordillera hacia el oriente (1903)

Óleo sobre cartulina, 30 x 22 cm.

Colección Osvaldo Viteri

Fotografía: Martín Jaramillo Serrano

Esta obra de pequeño formato fue realizada por Martínez dos años antes de su considerada época de madurez; no obstante, ya en ella establece su propia impronta de modernidad como líneas adelante desarrollaré. Así, desde la perspectiva aérea en que se encuentra el espectador y sin una base palpable o un punto fijo de anclaje desde la que asentar y guiar la mirada ante esa vastedad natural, el artista –literalmente– nos aboca a un horizonte de diagonalizadas y (dinámicamente) descendientes cadenas montañosas tras las cuales solo se atisba el celaje como un vacío sin final, infinito. Y percepción reforzada, tanto por la direccionalidad impresa por el artista a la masa forestal del extremo derecho con una dinámica en sentido inverso –de derecha a izquierda hacia el “infierno verde”–, como

a la ubicación de esta como “telón de teatro recogido” a la manera de “cuadro dentro del cuadro”³² desde la que nos invita a descender de nuestra aérea posición de espectadores y, adentrarnos en esa informe Naturaleza como simbólico viaje iniciático a la experiencia estética de lo Absoluto.

La generalizada sensación de placidez que se percibe en esta obra, deviene a la vez en una cierta tensión *sentimental* que la proyección hacia esa infinitud nos procura, ya que y siguiendo a la poética formal desarrollada por el pintor romántico alemán Caspar David Friedrich (1774-1840) en muchos de sus paisajes, Martínez prescinde del segundo plano para proyectarnos desde el primero –con esa masa forestal que aparece cortada por las copas de los árboles– al último, sin la transición gradada que el segundo plano implicaría y, por tanto, en un especie de acelerado vértigo, sin asideros visuales y sin retorno. Así mismo, esa tensión citada, resulta sinestésicamente reforzada por la ausencia de una forma definida en esa infinitud, por la prevalencia de lo informe sin final en la cadencia casi “musical” que conforman las violáceas cadenas montañosas que acaban confundiendo con el propio cielo, parejo y en correlato a su monocorde cromatismo. Y a lo antedicho, cabría añadir la sensación de una cierta irrealidad que la decreciente luminosidad parece imprimir al conjunto del paisaje, con un fuerte contraste de claroscuro entre el primer plano y el espacialmente amplio tercero.

Formalmente, la imperante estaticidad de la representación, halla su contrapunto por el cierto dinamismo que las nubes parecen ejercer, al igual que la disposición de las ramas y hojas en el extremo derecho del primer plano en su direccionalidad hacia el Oriente, como ya anteriormente he señalado. Al tiempo, aquellas adquieren su propia singularidad, volumen y distancias entre sí (planos), merced al tratamiento lumínico-cromático que el artista les imprime con una gradada combinación de diversas tonalidades de la gama del

32 Para esta cuestión del “cuadro dentro del cuadro” y de larga tradición en la pintura europea, véase Julián Galleg, *El cuadro dentro del cuadro*, Cátedra, Madrid, 1978 (varias reediciones) y, André Chastel, *El cuadro dentro del cuadro*, Colección Paralajes en octavo 6, Libros de la Resistencia, Madrid, 2015.

verde y timbres blanquecinos al modo impresionista. Y en el último plano, tanto el violeta de la floresta pincelado en gradados tonos como el azul del cielo pespunteado con ligeros matices rosáceos particularmente en sus nubes, inciden con su diafanidad en la apertura perceptiva hacia ese espacio infinito.

Sublime atardecer en un paisaje que se pierde en la lejanía, donde ya nuestra vista no alcanza a distinguir las formas de esa infinita extensión de verdor que, por efecto de su extraordinaria profundidad y de la densa humedad producto de la incesante evaporación en esa tórrida climatología, prácticamente desaparece gradadamente a nuestra visión al compás de la sucesión de las ondulantes cadenas montañosas rebosantes de floresta.

Como señalaba al inicio, tres son los rasgos de inequívoca modernidad que Martínez ejecuta en esta obra; el primero viene referido por el inusual punto de vista elegido para la composición del paisaje, totalmente novedoso en la tradición pictórica ecuatoriana; el segundo, por el uso de la espátula para otorgar textura a las nubes representadas y, el tercero, por esos modos impresionistas ya comentados en el tratamiento lumínico de las hojas de los árboles del primer plano y el vi. Es como si el artista quisiera ensayar nuevas formas de representación, para que el espectador pueda sentir las mismas inéditas sensaciones que el propio autor vivió cuando pudo contemplar al Oriente desde ese mismo lugar, a saber, la vastedad de una tierra inexplorada y en la que el tiempo parece detenido, extático; o, con otros términos, la experiencia de esa ausencia, al igual que la de los (no)límites de ese territorio, la de su inmensidad.

Y es por ello, que no deja de embargarnos una profunda sensación de desasosiego ante semejante magnificencia protagónica, quedando el ser humano como en “suspense” por la inadecuación a su razón de la inconmensurabilidad de esa Naturaleza y de su inefable principio creador, lo Absoluto. En definitiva, Martínez y aunando estética y representación artística, expone magistralmente con esta obra, el radical sentimiento de sublimidad que solo la “eternidad” y la infinitud suponen para nuestra sensibilidad.

Post-scriptum: resulta interesante en el mismo escrito de Martínez citado al comienzo de mi desarrollo analítico, el problema de la representación de esta feraz naturaleza (lo sublime natural) que como artista y escritor se plantea al respecto; y párrafo que, a pesar de su extensión, valoro es suficientemente elocuente en relación a dicha problemática:

La pintura creo es impotente para retratar esas espesuras azulinas y misteriosas, esa infinita variedad de tonos tenues, vaporosos, casi difuminados, ese enjambre de plantas de formas bizarras y de colores imposibles; esa prodigiosa luz que se quiebra en mil sentidos y titila entre las ramas, las hojas y las maravillosas orquídeas, esos festones que se descuelgan desde lo alto de la bóveda al suelo, cuajados de flores enormes y de matices capaces de desesperar a un colorista. Pero necio de mí, que trato de describir lo que es indescriptible. Antes que conociera las selvas calientes, había leído descripciones admirables; pero ahora me convenzo de que los grandes escritores quedan atrás de la realidad, cuando quieren pintar un asunto como el presente.³³

*“Aquí sí hago un paréntesis,
pues desearía que la descripción del admirable panorama,
la hiciera una pluma maestra, pues desde el pico que acababa de coronar,
se domina el cuadro más sublime que imaginar pudiera
el genio de un artista enamorado de la naturaleza”*

Luis A. Martínez
[Junio de 1899],

“Relación de una ascensión al Carihuirazo”³⁴

33 Luis A. Martínez, “La Cordillera y la Costa. Cartas de viaje (tercera)”, en Luis A. Martínez, *Andinismo...*, cit., p. 41.

34 Luis A. Martínez [Junio de 1899], “Relación de una ascensión al Carihuirazo”, en Luis A. Martínez, *Andinismo...*, cit., p. 17.



El Carihuairazo (circa 1907)

Óleo sobre tela, 100 x 70 cm

Ministerio de Cultura y Patrimonio, Museo Nacional (MuNa), Quito

Fotografía: Martín Jaramillo Serrano.

Con una perspectiva panorámica, frontal y aérea tan usada por Martínez, en el primer plano resaltan las montañas allí ubicadas, en la base misma del cuadro y en toda la longitud de esta, obrando como una suerte de ventanal desde el que se nos invita a contemplar el sublime espectáculo del semioculto Carihuairazo, envuelto en densas nubes cargadas de lluvia, conformando así una suerte de indistinción entre segundo y tercer plano, destacando entre aquellas, la emergencia de la afilada cumbre del volcán. Al tiempo, este “efecto” de ventanal resulta acentuado por la propia direccionalidad de las cumbres de las montañas del primer plano y que, con sus agudos vértices, apuntan todas ellas a la cima del nevado. También, compositivamente, encontramos una diagonal que, partiendo de la punta

de la cresta de la montaña ubicada en el extremo izquierdo del primer plano, se prolonga en la siguiente cresta nevada del segundo plano, formalmente casi gemela a la primera y con la misma direccionalidad, hasta “tocar” a la del propio coloso y proseguir al vértice superior derecho de la obra, dividiendo en dos partes casi iguales a esta. Y, prácticamente en el centro de aquella y en la parte inferior del inicio del segundo plano, la concavidad orográfica que el artista ejecuta, otorga mayor profundidad a la escena. Igualmente y en la concepción compositiva, los elementos verticales (cumbres y/o picachos de las montañas del primer plano y la del propio Carihuairazo) y los horizontales (las montañas de la propia base de la obra y la gran cadena montañosa del segundo plano), conforman un perfecto por buscado equilibrio en la obra.

Siendo una obra estática, el artista introduce un cierto dinamismo con la representación de las nubes en movimiento y, con las laderas curvilíneas de la montaña que inicia el segundo plano e inmediatamente anterior al propio Carihuairazo. También, la sensación de pesada masa y fijeza que las montañas del primer término denotan, queda compensada tanto por esas casi etéreas nubes en movimiento como por las laderas citadas y, a la que cabría añadir en el mismo sentido, el blanco de la nieve que cubre casi al completo las masas montañosas del segundo plano. Y fundamental a este respecto pues es hacia donde se dirige inevitablemente la mirada del espectador, es la cumbre del volcán que emerge solitaria de entre las nubes como si tuviese vida propia, quedando como suspendida en ese espacio brumoso e indefinido, sin forma.

Magistral el cromatismo que imprime el artista al lienzo: desde los marrones oscuros del primer plano con los –digamos– “intervalos” de blanca nieve, hasta los ocre del comienzo del segundo plano y los profusos blancos de nieve de esa masa montañosa, junto con los sutiles grises-violáceos de las últimas montañas y las nubes, quedando todo ello aunado y en relación con una tratamiento lumínico especialmente intenso en la parte central de la composición y, cuyo origen se intuye en lo alto –“fuera de campo” de la propia obra– y algo retirado hacia atrás. Al tiempo, esa luz imprime una peculiar

e intensa luminosidad a la abundante nieve representada, dotándola así de una singular y viva presencialidad, casi orgánica.

Tanto el celaje que ocupa la mitad de la superficie de la obra y no mostrando más que densas nubes en movimiento que ocultan completamente al cielo, obrando así como un muro que (en)cierra así al paisaje y, “fijando” en consecuencia la mirada del espectador en la propia representación o, la contundente vastedad mineral mayormente cubierta de nieve y sin atisbo de huella humana o vida orgánica y en la que se percibe el helor reinante, al igual que la emergencia cuasi fantasmal de la cumbre del Carihuairazo entre ese “mar de nubes”, en definitiva, esa naturaleza inhóspita que procura la sensación de insignificancia del ser humano, al tiempo que, simultáneamente, atrae por su serena belleza, hacen de esta obra a la par que supone una meditada invitación a nuestro sentimiento ante/con ella, a la experiencia estética de lo sublime,³⁵ es decir, a la inefable *vivencia* del ser humano ante lo Absoluto.

*“El crepúsculo de la tarde ofrece siempre al alma apasionada y artista,
un cuadro magnífico; pero aquí en los páramos es sublime.
El agreste panorama se armoniza, se identifica con la agonía de la luz;
la severidad del paisaje está conforme con la profunda tristeza crepuscular
y ni una nota, ni un color dañan el admirable conjunto”*

Luis A. Martínez

“Ayer y Hoy. Impresiones íntimas de la Cordillera”³⁶

35 “...y mi alma se despertaba entonces a las sublimes emociones que brotan de los grandes espectáculos de la naturaleza”, Luis A. Martínez, “Ayer y Hoy: Impresiones íntimas de la Cordillera”, *Álbum Ecuatoriano, Revista literaria mensual*, Tomo I, n° 1, 30 de enero de 1898, Quito, p. 30; también y con el mismo título en, *Guayaquil Artístico*, cit., p. 301 e, igualmente en Luis A. Martínez, *Andinismo...*, cit., p. 43.

36 En *Álbum Ecuatoriano*, cit., p. 31; también en *Guayaquil Artístico*, cit., p. 301 y, en Luis A. Martínez, *Andinismo...*, cit., p. 44.

“La Inmensidad del Páramo”, vista de los volcanes extinguidos de Quillpucasha, Puca casaguala y Yurac rumi. Tengo para mí y así opina Anacarsis [hermana de Luis A. Martínez] que este paisaje es mi mejor obra, pues recuerda a la verdad, una inmensa psicología del páramo desolado y sombrío”

Extracto de una carta de Luis A. Martínez
a su cuñada Beatriz Mera, junio 1909³



La inmensidad de los páramos/Soledad eterna

(circa 1908)³⁸

Óleo sobre tela, 105 x 80 cm

Ministerio de Cultura y Patrimonio, Museo Nacional (MuNa), Quito

Fotografía: Martín Jaramillo Serrano

37 En Fernando Jurado Noboa, *Luis A. Martínez...*, cit., p. 316.

38 El hijo de Martínez, Luis Edmundo, titulaba a esta obra con el nombre de “Desolación” (cfr. Rodrigo Pachano Lalama, *El pintor de la soledad*, cit., p. 44).

Basada en parte considerable en la fotografía realizada por el hermano de Martínez, Augusto, en el Casaguala (Tungurahua),³⁹ en esta obra el artista nos muestra una vista panorámica y aérea encuadrada frontalmente y en la que el protagonismo del segundo plano en una sucesión de montañas y cordilleras hasta el tercer plano, es absoluto. Además, esa sensación viene reforzada por el picacho ubicado en el extremo inferior derecho que, con su diagonalización hacia el centro de la obra, aboca al espectador hacia aquellas. A la izquierda de ese picacho y en paralelo a la primera cordillera, un “mar de nubes” denota la altitud de esas cumbres, a la par que, en su diafanidad etérea, contrasta con el protagonismo del segundo plano, de esa masa mineral, inerte a la par que imponente. Arriba, un cielo plomizo con densas y compactas nubes cargadas de agua que amenazan lluvia, se despliegan en horizontal sucesión hasta el tercer plano en el que se atisba muy difuminada en su extremo derecho, la última luz del atardecer sobre otra sucesión de montañas.

Compositivamente, encontramos una diagonal que parte de la cresta del picacho del extremo inferior derecho, prolongándose idealmente hacia la cumbre de la montaña situada a la izquierda y perteneciente a la más cercana cadena montañosa que parece emerger de ese “mar de nubes” señalado, hasta lo alto de la cumbre de la montaña sita en el extremo superior izquierdo y que obra como antesala del tercer plano. También y frente a la estaticidad y protagonismo del plano central, Martínez introduce un cierto dinamismo con esas distintas “masas” de agua: las nubes que parecen avanzar de derecha a izquierda y en una diagonal descendiente, y el “mar de nubes” ya citado que parece hacerlo en sentido contrario a aquellas, dada su posición en la ladera de la montaña.

Cromáticamente destacan los ocre y marrones con una ligera pátina verdosa de las montañas protagonistas del segundo pla-

39 “Esta fotografía se encuentra en el Archivo Histórico Nacional como 81.F0000.285”, en Martín Jaramillo Serrano, *Paisaje. La representación de los Andes ecuatorianos en la obra fotográfica y pictórica de Augusto, Nicolás y Luis Martínez Holguín (1892-1933)*, Tesis de Maestría en Antropología Social, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO-Ecuador), Departamento Antropología, Historia y Humanidades, Quito, 2024, p. 184; en, <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/xmlui/handle/10469/20731> (29.06.2024).

no y, el violeta de las del tercer plano. También, los grises de las nubes de cielo, así como el blanco del “mar de nubes” próximo. Al tiempo y en el último plano, se vislumbra el amarillar de los últimos rayos de sol tras las montañas del horizonte.⁴⁰ La luz, muy difusa tanto por efecto de ese cielo tan nublado como por ser la postrer del día, impregna con una pátina de luminosidad monocorde a toda la obra, dotando a esta de una cierta sensación de irrealidad.

El conjunto de nubes citado –inferior y superior–, parecen encuadrar un atávico panorama mineral en el que no hay ningún rastro humano, ningún atisbo de cultura; solo el silencio y la vastedad de un espacio casi inabarcable a la mirada como las cadenas de montañas que se suceden sin fin, en linealidad y en profundidad. Es como si el tiempo estuviese suspendido en una época inmemorial y regida, acaso, por un arcano indescifrable, inhumano, pero absolutamente presente. Es el arrebato de angustiante inquietud que ante la contemplación de ese espectáculo golpea nuestra sensibilidad; es el sinsentido de toda experiencia humana que la naturaleza sublimemente nos provoca; es, en definitiva, el sentimiento del desconuelo de una irresoluble soledad. Una absoluta obra maestra.

*“Llegué a la roca, testigo mudo de mis ilusiones antiguas, tan puras y tan ricas;
y de allí, cansado, triste, preocupado, tendí mi vista por el inmenso panorama (...)*

*Pero en vez del entusiasmo enloquecedor de antes, solo encontré en mi alma,
el vacío, mezclado a una profunda tristeza (...)*

*El fuego de artista, de poeta, de soñador, estaba apagado,
y al revolver las cenizas no encontraba nada, a no ser hastío de vivir una vida vacía y
miserable”*

Luis A. Martínez

“Ayer y Hoy: Impresiones íntimas de la Cordillera”⁴¹

⁴⁰ A propósito del color en esta obra, Rodrigo Pachano Lalama escribe: “Paul Barry, Cassadio, lo aplaudieron, ambos lo alabaron, y señalaron expresamente el nuevo enrumbamiento que con este cuadro podía tomar la pintura en el Ecuador (...) [ya que] deja entrever algunos atisbos de las modernas tendencias cromáticas de descomposición del color y la factura puntillista que, por primera vez, se encuentra presente en nuestra pintura nacional”, en *El pintor de la soledad*, cit., p. 44.

⁴¹ En *Guayaquil Artístico*, cit., pp. 302 y 303; también en Luis A. Martínez, *Andinismo...*, cit., p. 46.



Réquiem (1908)

Óleo sobre tela, 105 x 80 cm

Ministerio de Cultura y Patrimonio, Museo Nacional (MuNa), Quito

Fotografía: Martín Jaramillo Serrano

El 19 de diciembre de 1905, fallece la esposa de Luis A. Martínez; apenas cinco meses más tarde, es su hijita Magdalena la que le abandona. El artista, sumido en una profunda depresión, no publica nada durante ese año (1906). Un poco antes, el 31 de diciembre de 1905 y como comentaba al inicio del presente trabajo, Eloy Alfaro propicia un cruento golpe de estado contra el gobierno de Lizardo García, derrocándole y, en el que Martínez ejercía como director general de Obras Públicas, pasando este a la oposición. A principios de 1907, Martínez es injustamente acusado de querer que el ferrocarril –por el que tanto había luchado– pasase por su hacienda en Ambato y por

otra supuesta propiedad, sita en Mapoto (Oriente). También en ese año, debe separarse del resto de sus hijos por la tuberculosis que padece con la finalidad de evitar posibles contagios. Y, finalmente, sabiéndose próximo a fallecer por el agravamiento de su irreversible enfermedad, debe renunciar a su amor renacido e imposible en la figura de su cuñada, Eugenia Mera –dieciocho años más joven que él–, por la firme oposición de la familia de ella; ante esta lacerante circunstancia, Martínez dedicará *Réquiem* a Eugenia.

Contextualizado brevemente lo anterior, resulta entendible la profunda melancolía, cuando no la total desesperanza que esta obra representa y nos transmite. Encuadrada con la ya habitual vista panorámica, aérea y frontal, el artista representa un desolado paisaje montañoso y, en el que las nubes y nieblas adquieren un considerable protagonismo, ocupando casi la mitad de la parte derecha de la obra y un tercio de toda la parte superior. Al tiempo, estas obran como elementos dinámicos, aéreos y horizontales, equilibrando así la verticalidad y la contundente masa de las montañas parcialmente envueltas entre jirones de niebla que copan la mitad izquierda del cuadro (segundo plano), al igual que la gran roca/lápida del reducido primer plano. Esta última, ubicada en el centro de dicho plano (ocupa la mitad de la parte inferior de la obra), tiene esculpida la inscripción L.A.M. REQUIEM MCMVIII [Luis A. Martínez Réquiem 1908] bien visible; y a escasa distancia de esta, dos pequeños árboles secos la flanquean, ejerciendo el de la derecha con su extrema diagonalización un claro efecto dinámico, mientras que el de la izquierda y con el timbre de vivo color amarillento que le imprime el artista, ejerce de “reclamo visual” para el espectador, llevando la mirada de este hacia la roca/lápida descrita y sobre la que está apoyada una corona mortuoria ya seca.⁴² Y al pie de esos árboles, algo de hierba y algunos pequeños matorrales parecen querer perdurar en medio de tanta desolación; son los únicos elementos vivos en la obra.

El segundo plano ocupa la mitad izquierda de la parte central de la obra, y en él ubica el artista a dos escarpadas montañas

⁴² Resulta oportuno a este tenor, citar los *memento mori* tan profusamente representados en la pintura religiosa barroca.

cuyas cumbres están completamente ocultas por una masa compacta de nubes y jirones de éstas en sus laderas. Y siguiendo en esta parte central y a la derecha, retiradamente hacia atrás, aparece el tercer plano como “enmarcado” entre la propia ladera de la segunda montaña y las masas nubosas citadas, tanto en la parte superior como en la inferior y pertenecientes ambas al primer plano. En aquél, se aprecia un “mar de nubes” ocupando desde la parte inferior de la obra hasta su mitad para, ahí, dejar ver una franja de cielo despejado con la típica luz anaranjada del crepúsculo y, en la que asoma majestuosa la cumbre de un nevado en la lejanía (magistral el “efecto” de distancia logrado). Finalmente, la tenue luz que ilumina más o menos por igual a toda la obra, aunque acentuada en su claridad luminiscente en el último plano, refuerza esa sensación de melancolía anteriormente señalada, muy del gusto romántico.

Cromáticamente, el artista hace nuevamente gala de su sabio por calculado uso de la gama de los marrones, ocre/amarillos, verdes, violetas y azules, blancos y anaranjado en sus distintas tonalidades, dotando así de perspectiva volumétrica y espacial a los elementos representados en la obra.

Réquiem, ante todo, supone una obra con una fuerte carga simbólica, muy ligada tanto a la íntima biografía del artista como, en consecuencia, a un determinado estado de ánimo producto de su propio sentimiento o, lo que es lo mismo, de su extrema angustia en un trascendental, grave y prácticamente último momento de su existencia. Así, sus iniciales grabadas en la roca, junto con el término REQUIEM y la propia fecha de ejecución del cuadro en números romanos, son el epitafio de su propia tumba, de su muerte anunciada en vida.

Para Martínez, su momento vital es el de la propia introspección, sin cortapisas ni aplazamientos y que, más bien, resulta un enfrentamiento con el misterio que toda muerte encierra, al de su sinsentido existencial. La intuición de un final de (su)vida que sabe cercano, la inaplazable cita con un más allá incierto y sin el consuelo de una religión “salvadora”; ese profundo y antiquísimo atavismo que la vida oculta, ese arcano insondable y desconocido, universal,

irresoluble a la par que imperecedero en su inefable misterio y ante el que cualquier filosofía permanece muda, al tiempo que implica la inconmensurabilidad de un profundo e insondable vacío que no sabe de moral y, por ello mismo, profundamente desasosegante, trágico en suma. Todo ello representa y encarna la bella a la par que angustiante melancolía de este *Réquiem*.

Extraña esta belleza que nos impele a meditar sobre nuestra frágil condición, sobre esa inaplazable “presencia”; extrema esta belleza que nos muestra la ausencia de respuestas, al (sin)sentido de toda existencia; sublime belleza...

Conclusiones

“...y bueno es aspirar, mediante la contemplación de lo sublime y lo bello, a subir a las regiones del ideal”

Luis A. Martínez [1900]

“Ascensión a la cima del Tungurahua”⁴³

Los párrafos transcritos de Luis A. Martínez y, pertenecientes a los textos redactados a raíz de sus numerosas travesías por regiones remotas del país o, a las ascensiones a nevados y montañas, muestran el testimonio vital de una especial y particular sensibilidad: la romántica. La experiencia estética que le procura el panorama que, desde esas lejanas cumbres sus ojos contemplan, es la naturaleza convertida en “paisaje” y su propia introspección ante ella lo que describe, al tiempo que es ese particular sentimiento de sublimidad lo que recrea y transmite. Por ello y además de escritura, debe ampliarse con la calificación de estética a esos testimonios de su intensa y peculiar sensibilidad.

Igualmente y pionero en Ecuador con esos “apuntes” de modernidad (texturas realizadas con espátula o, “manchas” impresionistas de color), esos paisajes panorámicos que parecen prolongarse

⁴³ En *Revista de la Escuela Literaria de Tungurahua*, Año I, marzo de 1900, n° 3, Ambato, p. 92 y, en Luis A. Martínez, *Andinismo...*, cit., p. 32.

más allá de los límites del propio cuadro, esa magnificencia y grandiosidad en la plasmación de cordilleras, montañas, nevados o el inabarcable “infierno verde” amazónico, deudores todos ellos de una meditada composición que, integrada con un excepcional manejo cromático y lumínico, a la par que con su característica minuciosidad descriptivo-científica, son los recursos del lenguaje pictórico que Martínez emplea para poner al servicio de su representación paisajística pero, como el mismo escribe, con “*el gusto delicado, la finura del alma*”⁴⁴ del artista, esto es, el arte entendido como una poética creativa, vehículo de una especial emotividad. Esta y a partir de un profundo sentimiento ante la Naturaleza, se constituye en una experiencia estética que, en su subjetividad, construye y conforma indeleblemente al sujeto más allá de los conceptos y, tal vez, de la propia razón, es decir, desde la muda e impalpable sensibilidad.

Así, el artista trasciende el marco estrictamente singular y/o regional de su motivo, proyectando en sus obras la representación de su propia experiencia y, por ello mismo, estas devienen en “representaciones”,⁴⁵ es decir, símbolos de una vivencia y de un sentimiento, el de lo sublime que, no obstante su inconmensurabilidad, apela a la suprema intuición de lo inefable, de lo Absoluto en su relación con el propio ser humano y, por ello mismo, con el sentido de su experiencia. Reconciliación?, tragedia?, será esto último lo que nos muestre Martínez en sus postreras creaciones, ofreciendo al tiempo un excepcional magisterio artístico y que, a la postre, parece interrogarnos sobre nuestra propia humana condición existencial.

⁴⁴ Luis A. Martínez, *La pintura de paisaje...*, cit., p. 387.

⁴⁵ Etimológicamente, la raíz latina de “representación” consta de: “re” (cosa, cualquier cosa) y el verbo “praesentare” (poner a la vista), siendo así que, entonces, dicho término significa “poner a la vista algo” (una idea, un sentimiento, etc.).

Bibliotecas

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit

Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (Quito)

Bibliografía

ADDISON, Joseph, [1712] *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Edición y traducción de Tonia Raquejo, Visor/La balsa de la Medusa, 37, Clásicos, Madrid, 1991.

ARIAS, Augusto, *Luis A. Martínez*, Imprenta del Ministerio de Gobierno, Quito, 1937.

BALAREZO D., Julio E., *Conozcamos a Luis A. Martínez*, Ilustre Municipalidad de Ambato, Ambato, 2009.

CHASTEL, André Chastel, *El cuadro dentro del cuadro*, Colección Paralajes en octavo 6, Libros de la Resistencia, Madrid, 2015.

ESTUPIÑÁN-FREILE, Tamara, *Una Familia Republicana: Los Martínez Holguín*, Banco Central del Ecuador, Quito, 1988.

GALLEGO, Julián, *El cuadro dentro del cuadro*, Cátedra, Madrid, 1978 (varias ediciones).

JURADO NOBOA, Fernando, *Luis A. Martínez, espada, pluma y espátula*, Maestros del Arte Ecuatoriano, 5, Banco Central del Ecuador, Quito, 2010.

LEONHARDT ABRAM, Mathtías, "Los Andes en el corazón. Intérpretes del paisaje", en Alexandra Kennedy-Troya (coord.), *Escenarios para una patria: Paisajismo Ecuatoriano 1850-1930*, Serie Documentos Museo de la Ciudad 12, Museo de la Ciudad-Fundación Municipal Museos, Quito, 2008, p. 45, Nota 33.

MARTÍNEZ HOLGUÍN, Luis A., [1897] "La pintura de paisaje en el Ecuador. Carta al Señor Celiano Monge", *Revista de Quito*, Semanario de Política, Literatura, Noticias y Variedades, 23 de Marzo de 1898, Volumen I, Núm. XII, Quito, pp. 385-394.

- , "Ayer y Hoy: Impresiones íntimas de la Cordillera", *Álbum Ecuatoriano*, Revista literaria mensual, Tomo I, n° 1, 30 de enero de 1898, Quito, pp. 30-33.
- , "Ascensión a la cima del Tungurahua", *Revista de la Escuela Literaria de Tungurahua*, Año I, marzo de 1900, n° 3, Ambato, pp. 81-92.
- , *La Agricultura Ecuatoriana*, Entrega 1ª., 2ª., 3ª., 4ª., 5ª. y 6ª., Tomo 1º, Imprenta y Litografía de Salvador R. Porras, Ambato, 1903.
- , "Ayer y Hoy: Impresiones íntimas de la Cordillera", *Guayaquil Artístico*, Quincenal de Letras, Artes y Ciencias, Año III, Tomo 3º, Guayaquil, Junio 15 de 1903, n° 69, p. 301-303.
- , *Memoria del Secretario de Instrucción Pública, Correos y Telégrafos, etc. al Congreso Ordinario de 1905*, Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, Quito, 1905.
- , "Conferencia dada por el Señor Don Luis A. Martínez, miembro honorario y colaborador, á la Sociedad Jurídico-Literaria", *Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria*, Año IV, Tomo VI, Junio de 1905, N° 36, Quito, en edición facsimilar del Centro de Investigación y Cultura, Colección de Revistas Ecuatorianas VI, Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria, Tomo VI, N.31 al N.36, Banco Central del Ecuador, Quito, 1984, pp. 341-360.
- , "Conferencia sobre la conquista del Oriente", en VV.AA., *Pensamiento Romántico Ecuatoriano*, Estudio Introductorio y Selección Rodolfo Agoglia, Banco Central del Ecuador/Corporación Editora Nacional, Quito, 1988, segunda edición, pp. 423-440.
- , *Andinismo, Arte y Literatura*, Pioneros y precursores del andinismo ecuatoriano, Tomo II, Colección Tierra Incógnita 12, Ediciones Abya-Yala/Grupo Excursionista "Nuevos Horizontes", Quito, 1994.
- MEJÍA SALAZAR, Alvaro Renato, "Luis A. Martínez, un pintor de pactos. Notas sobre la obra pictórica", en Fernando Jurado Noboa, *Luis A. Martínez, espada, pluma y espátula*, Maestros del Arte Ecuatoriano, 5, Banco Central del Ecuador, Quito, 2010, pp. 33-37.
- MEYER, Hans Meyer, [1907] *En los altos Andes del Ecuador*, Colección Tierra Incógnita, n° 3, Abya-Yala, Quito, 1993.

- MORENO AGUILAR, Andrea, "La pintura veraz: el paisaje de Luis A. Martínez", en Fernando Jurado Noboa, *Luis A. Martínez, espada, pluma y espátula, Maestros del Arte Ecuatoriano*, 5, Banco Central del Ecuador, Quito, 2010, pp. 21-31.
- NAVARRO, José Gabriel, *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*, DINEDICIONES, Quito, 1991.
- PACHANO LALAMA Rodrigo, *El pintor de la soledad –La Obra Pictórica de Luis A. Martínez*, Biblioteca Ambateña, Colección Remanso, Talleres Gráficos Municipales, Ambato, 1948.
- VV. AA., *Academias y Arte en Quito, 1849-1930* (Catálogo de la exposición del mismo nombre), Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión"/Museo de Arte Colonial, Quito, 2017.

Webgrafía

- JARAMILLO SERRANO, Martín Jaramillo, *Paisaje. La representación de los Andes ecuatorianos en la obra fotográfica y pictórica de Augusto, Nicolás y Luis Martínez Holguín (1892-1933)*, Tesis de Maestría en investigación en Antropología Social, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO-Ecuador), Departamento Antropología, Historia y Humanidades, Quito, 2024, en: <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/xmlui/handle/10469/20731> (29.06.2024).
- MARTÍNEZ HOLGUÍN, Luis A., *La agricultura del interior. Causas de su atraso y modos de impulsarla*, Imprenta "La Novedad", Quito, 1897, en: <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/16213> (09.06.2024).
- , *Caminos al Oriente*, Imp. Comercial de Salvador R. Porras, Ambato, 1903, en: <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/12449/2/FBNCCE-Martinez-PUBCOM.pdf> (04.06.2024).
- , *Memoria del Secretario de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1904*, Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, Quito, 1904, en: <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/16252/2/LBNCCE-INS-TRUCCIONP-INF.pdf> (02.06.2024).

-----, *Catecismo de Agricultura*, Imprenta Nacional, Quito, 1905, en: <https://ia904608.us.archive.org/21/items/catecismodeagric00martrich/catecismodeagric00martrich.pdf> (09.06.2024).

PUIG PEÑALOSA, Xavier, *Rafael Troya: estética y pintura de paisaje*, Universidad Técnica Particular de Loja/Ediloja, Loja, 2015, en: <https://www.uv.mx/tipmal/files/2016/09/12.pdf> (05.06.2024).

-----, “Apreciaciones sobre dos escritos de Luis A. Martínez: La pintura de paisaje en Ecuador (1898) y A la Costa (1904)”, *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, Vol. XCVIII, N° 204, Julio-Diciembre 2020, pp. 125-145, en: <https://academiahistoria.org.ec/index.php/boletinesANHE/article/view/138/274> (01.06.2024).

-----, “Romanticismo y pintura de paisaje en el Ecuador decimonónico: el caso de Rafael Salas (1826-1906)”, *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, Vol. C, N° 207, Quito, Enero-junio 2022, pp. 13-49. <https://academiahistoria.org.ec/index.php/boletinesANHE/article/view/252/490> (07.06.2024).

SALGADO, Mireya y CORBALÁN DE CELIS, Carmen, “La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX: liberalismo, nación y exclusión (Estudios sobre el Distrito Metropolitano de Quito)”, *Revista del Instituto de la Ciudad*, 1(2):135-160 (2013), en: <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/6464> (10.06.2024).