

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador
Departamento Antropología, Historia Y Humanidades
Convocatoria 2019 - 2021

Tesis para obtener el título de Maestría De Investigación En Antropología Visual

PAISAJE. LA REPRESENTACIÓN DE LOS ANDES ECUATORIANOS EN LA OBRA
FOTOGRAFICA Y PICTÓRICA DE AUGUSTO, NICOLÁS Y LUIS MARTÍNEZ
HOLGUÍN (1892-1933)

Jaramillo Serrano Martín Felipe

Asesora: Troya Gonzáles María Fernanda

Lectores: Coronel Valencia Adriana Valeria, León Mantilla Christian Manuel

Quito, marzo de 2024

Dedicatoria

Para Julián y su temprano encanto por los volcanes,

Para María Elena y su valioso apoyo y compañía,

Para César y Mercedes y su amor eterno.

Epígrafe

Todos quieren mi montaña.

–Luis Alberto Spinetta

Índice de contenidos

Resumen	11
Agradecimientos.....	12
Introducción	13
Capítulo 1. El paisajismo en la pintura y fotografía ecuatoriana del siglo XIX. Los hermanos Martínez Holguín.....	17
1.1. La pintura de paisaje en el Ecuador del siglo XIX.....	17
1.1.1. Las representaciones visuales de la nueva nación	17
1.1.2. El legado de Humboldt y de los geodésicos en las representaciones pictóricas locales	18
1.1.3. El romanticismo costumbrista en el Ecuador	22
1.1.4. Génesis del paisajismo ecuatoriano. La llegada de Osculati, Charton y Church.....	25
1.1.5. Paisajismo ecuatoriano durante la segunda mitad del siglo XX.....	27
1.1.6. Stübel-Reiss en el Ecuador y el paisajismo de Rafael Troya.....	29
1.2. La fotografía de paisaje en el Ecuador del siglo XIX (1860-1895).....	34
1.2.1. La fotografía en el Ecuador desde la visión extranjera.....	35
1.2.2. Camillus Farrand y las fotografías de paisajes ecuatorianos.....	36
1.2.3. Whymper y sus registros fotográficos en los Andes ecuatorianos	40
1.2.4. La primera publicación con fotografías de paisajes del Ecuador.	42
1.2.5. El libro Geografía y Geología del Ecuador de Wolf	43
1.2.6. El libro gráfico del progresismo ecuatoriano	44
1.3. Los hermanos Martínez Holguín y la quinta La Liria.....	47
1.3.1. Nicolás Guillermo Martínez Holguín: andinista, científico y artista.....	50
1.3.2. Augusto Nicolás Martínez Holguín: fotografía, ciencia y montaña	56
1.3.3. Luis Alfredo Martínez Holguín: Arte, política y montaña	60

Capítulo 2. Las representaciones visuales de los Andes: identidad nacional bajo la hegemonía del progreso.	67
2.1. La economía visual.....	67
2.2. El acto de representar	69
2.3. Del paisaje a las montañas y los volcanes	73
2.4. Las representaciones visuales del territorio como constructoras de la identidad nacional en el siglo XIX.....	80
2.4.1. El territorio en los símbolos patrios	84
2.5. La identidad y cultura nacional, un legado de la visión eurocéntrica.	86
2.5.1 La hegemonía del progreso en la ciencia y la cultura nacional.	88
Capítulo 3. La fotografía de Augusto y Nicolás Martínez Holguín.	98
3.1. El inicio de Augusto y Nicolás Martínez en la fotografía.....	98
3.2. La colección fotográfica de los Martínez en el Archivo Histórico Nacional y publicaciones derivadas.....	100
3.2.1. Visita al Archivo Histórico Nacional del Museo Nacional MuNa	107
3.2.2. Archivo digital del fondo de la IFL de Leipzig, Alemania.....	108
3.2.3 Colección fotográfica del Museo de Historia Natural Héctor Vásquez Salazar del Colegio Nacional Bolívar de Ambato.....	112
3.3. Los Martínez en los archivos privados familiares	113
3.3.1 El archivo fotográfico familiar. Los sellos fotográficos de Augusto Martínez	113
3.3.2. El archivo digital del Taller Visual	119
3.3.3. El archivo fotográfico de Adolfo Holguín.....	120
3.4. Equipo fotográfico utilizado por los Hermanos Martínez.....	124
3.5. La reproducción fotográfica de los Andes en la industria editorial y gráfica naciente del Estado Liberal.....	125
3.5.1. Las publicaciones editoriales de los hermanos Martínez: circulación de las fotografías en su época de producción.....	128

3.5.1.1. El Catálogo <i>General de las Vistas y Panoramas</i> que vende y exhibe la fotografía artística ecuatoriana	128
3.5.1.2. La primera publicación con fotografías de Augusto N. Martínez Holguín	133
3.5.1.3. La fotografía de Augusto N. Martínez en una publicación del exterior	135
3.5.1.4. El libro del Estado liberal. La publicación de la obra de los hermanos Martínez en el Ecuador.	137
3.5.1.5. Otras publicaciones con fotografías de los hermanos Martínez	139
3.5.1.6. Las publicaciones editoriales de Nicolás Martínez	141
3.6. Tarjetas postales: pequeños formatos de representación.....	146
Capítulo 4. La pintura de Luis Martínez Holguín	152
4.1. Luis Martínez en los archivos públicos.....	152
4.1.1. La reserva nacional del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador	152
4.1.2. Luis Martínez en otras colecciones nacionales.....	154
4.2. Luis Martínez en colecciones privadas en el Ecuador	155
4.3. Los orígenes del paisajismo de Luis A. Martínez.....	157
4.3.1. Nuevos antecedentes de los inicios del paisajismo ecuatoriano.	157
4.3.2. La línea familiar de pintura de paisaje Martínez-Mera	162
4.4. Los primeros pasos de Luis Martínez en el paisaje.....	164
4.4.1 Los primeros años como pintor profesional y circulación de su obra en la época de su producción.....	167
4.5. Visita de Luis A. Martínez al Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.....	169
4.6. La imitación como medio de validación en el arte de Luis A. Martínez	170
4.6.1. Las imitaciones locales de <i>El Corazón de los Andes</i>	170
4.6.2 La obra de Reschreiter en la obra de Martínez	174
4.7. La relación de la fotografía y la pintura en la obra de Augusto, Nicolás y Luis Martínez Holguín.....	177
4.7.1 La relación entre fotografía y pintura.....	177

4.7.2. La fotografía de Augusto y Nicolás en la pintura de Luis.....	181
4.8. Circulación y comercialización de la obra de Luis Martínez en la actualidad	186
4.8.1 Compra por internet de obras de paisajismo ecuatoriano.....	186
4.9. Restauración y materiales	190
Capítulo 5. La obra visual de los hermanos Augusto, Nicolás y Luis Martínez Holguín	194
5.1. La fotografía de Augusto y Nicolás Martínez: entre el realismo científico y el origen del documentalismo	194
5.2. El paisaje de Luis Martínez: entre lo real y lo ideal.....	201
5.3. El corpus visual de los Andes producido por los hermanos Augusto, Luis y Nicolás Martínez Holguín (1892-1933).....	206
5.3.1. Una mirada crítica a las representaciones visuales de los hermanos Martínez	213
5.4. La teoría de la construcción de la nación y la identidad nacional a través de la obra de los hermanos Martínez Holguín	217
Conclusiones.....	225
Referencias	228

Lista de ilustraciones

Figura 3.1. Volcán Tungurahua	108
Figura 3.2. Lámina Tungurahua.....	111
Figura 3.3. Díptico: Volcán Atacazo.....	114
Figura 3.4. Díptico: Volcán Rumiñahui	115
Figura 3.5. Volcán Pasochoa.....	116
Figura 3.6. Tríptico: Ferrotipos.....	117
Figura 3.7. Díptico: Retrato - tarjeta de visita.....	118
Figura 3.8. Retrato atribuido a Augusto Martínez	119
Figura 3.9. Llegada del ferrocarril a Ambato.....	119
Figura 3.10. Construcción del monumento a Montalvo	120
Figura 3.11. Álbum fotográfico de Adolfo Holguín	122
Figura 3.12: Volcán Chimborazo.....	123
Figura 3.13. Volcán Pichincha.....	131
Figura 3.14. Libros de Nicolás Martínez.....	143
Figura 3.15. Tarjetas postales de los Martínez.....	150
Figura 4.1. Volcán Atacazo	159
Figura 4.2. Volcán Sangay.....	160
Figura 4.3. Díptico: Detalles Atacazo y Sangay	161
Figura 4.4. Detalle del mural museo Martínez.....	162
Figura 4.5. Volcán Tungurahua	165
Figura 4.6. Periódico “La independencia”.....	166
Figura 4.7. El Carihuairazo y el Chimborazo	166
Figura 4.8. El Casaguala.....	167
Figura 4.9. Díptico: El corazón de los Andes y Paisaje	173

Figura 4.10. Díptico: Arenales del Chimborazo	175
Figura 4.11. Díptico: Volcán Chimborazo.....	177
Figura 4.12. Díptico: Cumbre del Chimborazo.....	182
Figura 4.13. Díptico: La cascada de Agoyán.....	183
Figura 4.14. Díptico: El Antisana.....	184
Figura 4.15. Díptico: El Casaguala	184
Figura 4.16. Díptico: Río Babahoyo.....	185
Figura 4.17. Impresión de cuadro de Martínez	187
Figura 4.18. Laguna de Ozogoche.....	189
Figura 4.19. Díptico: Detalle del marco, bastidor y lienzo.....	190
Figura 4.20. Paisaje (¿El Altar?)	193

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Yo, Martín Felipe Jaramillo Serrano, autor de la tesis titulada “PAISaje. La representación de los Andes ecuatorianos en la obra fotográfica y pictórica de Augusto, Nicolás y Luis Martínez Holguín (1892-1933)”, declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría, concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, marzo de 2024.



Martín Felipe Jaramillo Serrano

Resumen

Esta investigación estudia, analiza y dialoga con la obra pictórica y fotográfica de los hermanos Augusto, Nicolás y Luis Martínez Holguín, como un corpus integral de imágenes sobre la representación de la identidad nacional a través del paisaje de los Andes ecuatorianos, especialmente los volcanes de la Sierra central, entre 1892 y 1933. La obra de estos hermanos siempre se había estudiado por separado. Las investigaciones a profundidad sólo han abarcado la obra pictórica de Luis, mientras que la fotografía de Augusto y Nicolás han sido investigada superficialmente. Se analiza el acto de representar el paisaje desde la visualidad de la época, ligada al ideal de progreso propio del Estado liberal, y desde la historia del andinismo en el Ecuador, ya que tanto la construcción de imágenes del paisaje como el ascensionismo fueron actividades complementarias durante la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX. Se investiga la agencia de este corpus en la construcción del Estado nación liberal y cuáles fueron sus formas de circulación en el contexto de la reproductibilidad técnica y el coleccionismo. Además, se estudian los orígenes del paisajismo pictórico y fotográfico en el Ecuador y la vida y obra de los hermanos Martínez Holguín en el contexto histórico del romanticismo y el inicio de la modernidad, donde las representaciones visuales conjugan arte y ciencia, andinismo y política. La metodología consistió en un trabajo de campo virtual y presencial en archivos, colecciones y libros, en combinación con diálogos con interlocutores relacionados con el tema, como fotógrafos/as y pintores, investigadores/as de la familia Martínez Holguín, andinistas, geólogos, restauradores/as, coleccionistas y familiares.

Agradecimientos

A Mi familia: Julián y María Elena, y a mis padres: César y Mercedes, por ser mi constante luz, apoyo y guía, no solo en este proceso investigativo, sino en la vida.

A María Fernanda Troya, quien, a través de su dirección y guía, pude desarrollar mi propuesta de investigación y trabajo de campo. Sobre todo, gracias por su sensibilidad al tema y su amistad. A Christian León y Valeria Coronel, los lectores de esta investigación, por sus aportes a la estructura y narrativa de la misma.

Un especial agradecimiento a todos los interlocutores de esta investigación, por sus valiosas charlas y toda su generosidad al compartir sus conocimientos, libros y archivos: Patricio Aguirre, Carlos Ashton, Bernardo Beate, Fabián Corral, Iván Cruz, Lucía Chiriboga, Adriana Díaz, Patricio Estévez, Adolfo Holguín, Fernando Jurado, David Santillán, al coleccionista de paisajismo y al familiar coleccionista de los hermanos Martínez.

Al Club Tungurahua y Marco Aurelio Córdón, Al Colegio Nacional Bolívar y Cristina León, Jardín Botánico Atocha-La Liria y Juan Pablo Toasa, Museo Casa El Portal y Esteban Ramos, Archivo Histórico y Reserva Nacional del Museo Nacional MuNa y Patricio Trujillo, Escuela Luis A. Martínez (Mulalillo), Cementerio Municipal La Merced en Ambato, por abrir sus puertas a esta investigación.

A mis amigos y amigas que fueron un importante apoyo durante este proceso: Irving Iván Zapater, Betty Salazar, Aurelia Romero y Cordero, Alfonso Espinoza, Luis Dávila, Galo Fraga, Natalia Loaza y David Coral.

Y gracias a la luz, fuente de vida de la naturaleza y el arte.

Introducción

Soy fotógrafo documentalista y siempre me ha interesado la fotografía como documento social. Hace ocho años empecé una investigación personal sobre la historia de la fotografía ecuatoriana, que a su vez me llevó a investigar la pintura ecuatoriana del siglo XIX y principios del XX. A partir de entonces las imágenes de este periodo, tanto pictóricas como fotográficas, se convirtieron en mi principal foco de interés. Me encontré con la obra de los hermanos Martínez y comprendí que fueron figuras determinantes para el desarrollo de las ciencias naturales y las artes visuales, sobre todo del paisajismo, en la transición al siglo XX. De este modo integré dos de mis intereses personales: la historia de la fotografía y la pintura, y la fotografía y pintura dentro de la historia nacional.

En mi proceso personal de investigación me di cuenta de que no existía un abordaje de la obra pictórica y fotográfica de los Martínez como un corpus y que tampoco se había estudiado a profundidad su agencia en la construcción de la identidad nacional durante la instauración del Estado liberal en el Ecuador.

En mi interés por generar un producto que permitiera comunicar mi investigación y hallazgos a un público general, y además mantenerme en el lenguaje visual, me planteé hacer un documental. Sin embargo, la pandemia de COVID-19, el confinamiento y el cierre de bibliotecas y archivos hizo imposible avanzar en ese intento. Tomé así la decisión de hacer una tesis teórica y desistí de la idea del documental, aunque ésta también sufrió las consecuencias de la pandemia por las dificultades de acceso a instituciones públicas como bibliotecas, archivos, colecciones nacionales, museos, el Observatorio Astronómico, entre otros.

De este modo mi proceso de investigación se nutrió fundamentalmente del contacto con personas que desde diferentes perspectivas están relacionadas con los Martínez, ya sea por lazos familiares, el interés por el andinismo, la pintura, la fotografía, la historia, la geología, la restauración de obras y el coleccionismo. Durante mi proceso investigativo conocí gente que

al igual que yo comparto el gusto, el interés y el estudio de los hermanos Martínez y el paisajismo ecuatoriano.

Pese a las limitaciones de la pandemia, tuve acceso al Archivo Histórico Nacional del Ministerio de Cultura y Patrimonio en dos ocasiones y a colecciones privadas y bibliotecas personales, y viajé a Ambato varias veces. Así identifiqué obras y empecé a armar un corpus digital. Este ejercicio me llevó a encontrar consistentemente errores en la atribución de autoría de la obra en diferentes archivos y publicaciones. En este proceso también me di cuenta de la importancia del ascensionismo para el paisajismo ecuatoriano y de aproximarme a los Martínez no solo desde el arte, sino desde el andinismo.

Los objetivos que guiaron mi investigación fueron:

Objetivo central

- Analizar en qué medida contribuyó la obra fotográfica de Augusto y Nicolás Martínez Holguín, y la obra pictórica de Luis Martínez Holguín a la construcción del Estado nación/liberal moderno y su cultura visual.

Objetivos específicos

- Integrar la obra fotográfica y pictórica de los tres hermanos Martínez Holguín en un solo corpus visual de la representación de los Andes como un solo objeto de estudio.
- Analizar el corpus visual de las representaciones de los Andes de los hermanos Martínez desde su lenguaje y narrativa visual, pero también desde su significación histórica, antropológica, político-social, e interdisciplinaria (arte, ciencia y montañismo).

Para alcanzar estos objetivos, la investigación aborda los factores que condujeron a los hermanos Martínez a desarrollar su forma de representar la montaña en el campo de la pintura, la fotografía, los estudios de la montaña y el montañismo. Para ello busco entender sus historias de vida, que incluyen sus carreras, relaciones sociales, su relación con la

montaña, y qué se entendía o imaginaba como Ecuador en su contexto. La estructura de esta investigación está planteada de la siguiente manera:

El Capítulo 1 aborda dos ejes: el primero tiene que ver con los antecedentes del paisajismo ecuatoriano y la fotografía de paisaje antes de los Martínez; y el segundo es una aproximación a las biografías de los Martínez y su entorno familiar en la Liria. El Capítulo 2 desarrolla los conceptos teórico-metodológicos para entender la obra de los Martínez más allá de la estética, enfatizando su función social y política en la construcción de identidad nacional, sus modos de creación, usos y circulación y su importancia en el momento histórico de consolidación del Estado liberal. Esta contextualización sirve además para entender a los autores dentro de su tiempo. El Capítulo 3 es el análisis de la obra fotográfica de Augusto y Nicolás Martínez y muestra los hallazgos logrados en este eje, a partir del trabajo de investigación en archivos, bibliotecas personales, colecciones y diálogos con interlocutores. El Capítulo 4 es el análisis de la obra pictórica de Luis Martínez y muestra los hallazgos logrados en este eje, a partir de la misma metodología del capítulo anterior. El Capítulo 5 recoge los hallazgos de los capítulos 3 y 4 y los discute y analiza como un corpus desde la teoría de la identidad nacional.

Descripción de la metodología y trabajo de campo

Esta investigación se vale del concepto de economía visual de Deborah Poole para analizar “los mecanismos de archivo y representación, de la producción y circulación” (Poole 2000, 25) de las imágenes de los Andes y su agencia en los orígenes de la identidad y el pensamiento de la nación moderna. Además, a través de la línea de estudio de Alexandra Kennedy-Troya, se busca entender de qué manera se inscribió este corpus de imágenes del paisaje en la construcción de la identidad nacional.

A partir de los conceptos de Poole y Kennedy-Troya, la metodología de investigación se planteó hacer una revisión minuciosa de archivos dispersos en colecciones privadas y públicas. La intención de este primer momento fue generar un corpus digital lo más representativo y amplio posible, valiéndome de visitas presenciales, de una investigación en la web y en libros. Hice reproducciones fotográficas de alta calidad de cuadros y fotografías que

encontré tanto en archivos y colecciones como en libros.¹ Además, seleccioné y recopilé fotografías de obras que encontré en internet. Vale destacar aquí que en mis viajes a Ambato logré hacer reproducciones fotográficas de trece óleos de Luis A. Martínez.

Mi trabajo de campo fue complementado con teoría y entrevistas a interlocutores, donde encontré variedad de puntos de vista de personas relacionadas familiarmente con los Martínez o que se dedican al estudio de ellos. Además, entrevisté a interlocutores relacionados con las representaciones del paisaje y su estudio, la restauración de obras, el coleccionismo, el andinismo y la geología. Metodológicamente mi intención fue generar un diálogo horizontal entre los autores y los interlocutores, la teoría, la experiencia y la memoria. El estudio de las representaciones visuales realizadas por los hermanos Martínez Holguín abordó desde sus antecedentes del paisajismo en el siglo XIX, la vida de sus creadores y su coyuntura política-social, hasta el análisis social del corpus de imágenes, sus modos de creación, sus usos y circulación.

Durante la investigación en el año 2021, se realizaron entrevistas con los siguientes interlocutores: **Patricio Aguirre**. Antropólogo y andinista. Entrevista realizada el 5 de abril; **Carlos Ashton**. Pintor paisajista. Entrevistas realizadas el 17 de abril y el 1 de junio; **Bernardo Beate**. Geólogo y andinista. Entrevista realizada el 24 de junio; **Fabián Corral**. Escritor y abogado. Entrevista virtual realizada el 28 de abril; **Iván Cruz**. Coleccionista y curador de arte. Entrevistas realizadas el 23 de junio y el 3 de julio; **Lucía Chiriboga**. Fotógrafa e investigadora. Entrevista virtual realizada durante el mes de mayo a través de correos electrónicos; **Adriana Díaz**. Museógrafa de la reserva del MUNA. Entrevista realizada el 9 de julio; **Patricio Estévez**. Fotógrafo e investigador. Entrevista realizada el 1 de marzo; **Adolfo Holguín**. Familiar y andinista. Entrevista realizada el 22 de abril; **Fernando Jurado**. Familiar e investigador. Entrevista realizada el 26 de julio; **David Santillán**. Pintor y restaurador de arte. Entrevistas realizadas el 19 de junio y el 3 de julio; **Familiar custodio** del archivo fotográfico de los hermanos Martínez que prefirió el anonimato. Entrevista realizada el 21 de junio; **Coleccionista de pintura de paisaje** que prefirió el anonimato. Entrevista realizada el 1 de junio.

¹ En el crédito de las figuras utilizadas a lo largo de este trabajo consta el crédito de autoría de las fotografías como “mjs”, que corresponde a Martín Jaramillo Serrano.

Capítulo 1. El paisajismo en la pintura y fotografía ecuatoriana del siglo XIX. Los hermanos Martínez Holguín

Este capítulo trata los antecedentes históricos de esta investigación, a través de dos ejes: el primero analiza las representaciones visuales del paisaje de los Andes a partir de dos tipos de representación visual: la fotografía y la pintura. El segundo contextualiza la vida de Augusto, Nicolás y Luis Martínez Holguín para entender su agencia en la ciencia, las representaciones visuales, el andinismo y la política a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.

1.1. La pintura de paisaje en el Ecuador del siglo XIX

1.1.1. Las representaciones visuales de la nueva nación

Durante el inicio del siglo XIX, Ecuador y América del Sur construyeron sus independencias de la colonia española. En nuestro país se consiguió la independencia definitiva en 1822, y después de un breve paso por la Gran Colombia, en 1830 se creó lo que hoy conocemos como Ecuador. Cuando sus “héroes” de la independencia, los nuevos líderes de la coyuntura se vieron al frente del nuevo país, tuvieron la necesidad de crear la idea de una nación, a través de nuevas narraciones y representaciones. Así se empezó a crear la cultura nacional (algo que se sigue reinventando), con el objetivo de que fuera uno de los principales soportes de representación de la identidad y cohesión nacional que se requería para construir la nueva República.

En el Ecuador, el nacimiento de esta nueva identidad cultural nacional, en el marco de la representación visual, habría surgido en 1824, cuando se empezó a pintar la primera serie de retratos de los héroes de la independencia. Juan José Flores, encargado del control político de lo que hoy es el Ecuador, contrató a Antonio Salas, discípulo en un inicio de Bernardo Rodríguez y después de Manuel Samaniego, para que pintara los retratos de esos jóvenes militares (Rodríguez Castelo 1993, 100-101 y Navarro 1985, 177).

Esta fue la primera vez en que Salas pintó una serie de retratos de personas contemporáneas a él. Además, hizo una serie conceptual de retratos, porque “buscó dar unidad al conjunto” (Rodríguez Castelo 1993, 100). Esta serie fue terminada en 1830 con un segundo encargo hecho por el mismo Flores y llegó a un total de 24 retratos de generales militares de los

procesos de independencias de Quito, la consolidación de la Gran Colombia y la victoria final en Tarqui en 1829 (Kennedy-Troya 2016, 215).

Así se dio la génesis de una nueva forma de representación visual de la nueva nación, ya no solo se pintaba motivos religiosos, dirigentes políticos de la corona española o líderes de la iglesia, sino también a la nueva clase ascendente criolla, terrateniente y militar. Este primer periodo de cambios en los motivos de representación de la pintura en comparación a la corriente barroca-colonial de la Escuela Quiteña estuvo dominado por la figura de Antonio Salas quien constituye un “auténtico puente entre la pintura colonial y la republicana, con casi una mitad de su vida antes de la República y otra mitad en la República, y cada una de ellas en sintonía con el espíritu del tiempo” (Rodríguez Castelo 1993, 100).

1.1.2. El legado de Humboldt y de los geodésicos en las representaciones pictóricas locales

A partir de 1845, después de la Revolución Marista (nacionalista) que terminó con el poder político de casi 20 años de Juan José Flores en el Ecuador, se produjo una reforma política que produjo cambios en el pensamiento y la sociedad colonial, como la abolición de la esclavitud en 1851 (Ayala Mora 2008,29).

Además empezó un cambio en las representaciones visuales en nuestro país, las cuales podría considerarse que tuvieron un lento período de transición del barroco colonial de la Escuela Quiteña hacia el neoclasicismo y sobre todo el romanticismo y costumbrismo europeo, a partir de la influencia de Alexander von Humboldt y su pensamiento sobre el estudio y representación visual de la naturaleza *in situ* como sublime en contra posición del paradigma de la taxonomía propuesto por Linneo en el siglo XVIII (Pratt 1992, 229-239), en una gran cantidad de exploradores, científicos y artistas extranjeros que visitaron constantemente nuestro país durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, atraídos por su configuración geográfica y en busca de los lugares “exóticos” estudiados y representados por Humboldt durante su viaje por Sudamérica entre 1899 y 1904.

El célebre viajero alemán estuvo en nuestro país entre 1802 y 1803, acompañado del naturalista francés Aime Bonpland. Alexandra Kennedy-Troya señala la importancia de la estética romántica, movimiento que dominó las artes en esa época, y el pensamiento político liberal en la obra de Humboldt, e indicó que él “creyó en el progreso de los pueblos en el sentido liberal, uniendo y combinando positivamente el sentimiento y el análisis, la sensibilidad y la observación” (Kennedy-Troya 2016, 37).

Para Mary Louise Pratt, Humboldt al realizar sus representaciones románticas unió “la ciencia con la estética de lo sublime” (Pratt 2010, 230). Así, Humboldt describió a su metodología de las representaciones de *vistas* como “el modo estético de tratar los temas de la historia natural” (Humboldt 1810 en Pratt 2010, 230). Humboldt practicó el dibujo *in situ*, utilizándolo como complemento principal para sus investigaciones. Pero la otra actividad que practicó en nuestro país relacionándolo a la ciencia y el arte, fue el ascensionismo o montañismo.

Patricio Aguirre, a partir de la definición del alpinista Edward Whymper, señala que el montañismo en el siglo XIX estaba basado por “el impulso hacia lo desconocido (...) y de poner a prueba la capacidad física” (2020, 91) en lugares considerados extremos. Además de que “se toma en consideración el conocimiento que sólo puede otorgarlo a partir de la experiencia en el terreno” (2020, 91). De esta manera se puede decir que el ascensionismo en el siglo XIX, aparte de ser una actividad exploratoria, era una actividad que generaba conocimiento, muchas veces científico.

El 26 de mayo de 1802, Alexander von Humboldt, Aimé Bonpland y el ecuatoriano Carlos Montúfar llegaron a la cumbre del Pichincha. Los dos extranjeros repitieron la excursión dos días después (Derkinderen y Madera 2018, 330). La trayectoria del alemán en los Andes ecuatorianos también comprende ascensiones (sin llegar a las cumbres) al Cotopaxi, Antisana y El Altar. Pero “es su investigación e intento de ascender al Chimborazo lo que lo perenniza” (Alemán 2013, 13).² En ella “identificó muchos tipos de vegetación, incluyendo nuevas

² Hay que señalar que en 1822, Simón Bolívar, amigo de Humboldt, subió al Chimborazo alcanzando la línea de nieve, y que en 1831, el agrónomo francés Joseph Boussingault, quien fue coronel de Bolívar, ascendió hasta una altura aproximada de 6000 metros, la más alta alcanzada hasta ese momento (Alemán 2013, 13).

especies, a la vez que tomó datos barométricos en su ascenso de la vertiente sur de la montaña” (2013, 13).

Deborah Poole señala que Humboldt considera que cada región en la tierra tiene una fisionomía natural peculiar o “tipo” distintivo, que debe ser observado a través de una experiencia visual sin privilegiar ningún elemento en especial, sino a través de una impresión de conjunto donde “la región natural era un todo orgánico y observable” (Poole 2000, 92). Humboldt plantea la teoría de “la -mirada fisiognómica- como una tecnología espacial para la descripción y objetivación de la propia "naturaleza" (2000, 105). Así,

[...] la tarea científica consistía en medir el efecto total o acumulativo del todo, y hacerlo a través del contacto directo con la naturaleza. Por tanto, las plantas deberían estudiarse en sus lugares naturales en la medida en que son partes de todos sistémicos, y no como especímenes botánicos arrancados de su contexto natural. Para lograrlo, afirmaba Humboldt, los científicos deberían reemplazar el particularismo botánico con una visión totalizadora incluso artística del carácter o "tipo" integral del paisaje (Poole 2000, 93).

Este método no solo demandaba un sujeto observador, también un sujeto móvil y sensorial capaz de captar la unidad de los paisajes (2000, 93). La teoría del alemán explicada anteriormente, se resume en su famosa representación del Chimborazo y su vegetación (por segmentos): *Geographie der Pflanzen in den Tropen-Landen* (Geografía de las plantas en los países tropicales), más conocido como “El Naturgemälde” o el cuadro de la naturaleza, el cual es un grabado en cobre realizado en 1807 por L. Bouquet, basado en un dibujo de L.A. Schönberger y P.J. Turpin, sobre un boceto realizado *in situ* de Alexander Von Humboldt (Moreno 2005, 65).³ Humboldt también realizó la conocida imagen del Chimborazo y el Carihuarazo desde el valle de Tapi, además del Cotopaxi, el Cayambe, el Iliniza (sur), el Corazón y el Pichincha (Ortiz 2005, 91).

³ Existe un boceto en acuarela realizado por Humboldt con esta representación del Chimborazo que actualmente es parte de la colección del Museo Nacional de Colombia en Bogotá y tiene el título *Géographie des plantes près de l'Équateur*. La acuarela fue realizada en 1803 en la ciudad de Guayaquil y enviada a Colombia a José Celestino Mutis (Moreno 2005, 267).

La influencia intelectual de Humboldt llegará a través de sus varias publicaciones editadas desde Europa, donde destacan sus influyentes libros: *Cuadros de la naturaleza* (1808), *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América* (1810) y *Cosmos* (1845-1848). Para Mary Louise Pratt, las publicaciones realizadas por Humboldt durante treinta años en la primera mitad del siglo XIX marcaron “los lineamientos para la reinención ideológica de América del Sur” (Pratt 2010, 211). Además, fueron “la fuente de nuevas visiones fundacionales de América” (2010, 212).

Deborah Poole analiza que *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América* (1810) (que incluye 69 litografías, muchas de ellas sobre los volcanes del Ecuador) generó una gran influencia en Europa y América por representar una visión “realista” de América, algo no conseguido anteriormente (Poole 2000, 91). Para “los hispanoamericanos criollos y patriotas, su obra constituyó la prueba del carácter singular de su paisaje, recursos e historia” (2000, 91). Estas representaciones de los volcanes de los Andes, serán las primeras en circular y difundirse en nuestro país y Europa.

Para Pratt, Humboldt fue un experimentador de las formas en sus publicaciones, no solo por la calidad de impresión sino también por el arte gráfico. “Sus innovaciones visuales establecieron nuevas pautas para el uso de mapas, gráficos y tablas” (2010, 229). Para la autora; Humboldt, a través de sus publicaciones, reinventó las representaciones de América del Sur centrando su interés en la naturaleza, “no la naturaleza accesible, recolectable, reconocible, categorizable de los linneanos, sino una naturaleza impresionante, extraordinaria, un espectáculo capaz de sobrecoger la comprensión y el conocimiento humanos” (2010, 229).

Por otro lado, no podemos dejar de nombrar que el origen de esta tradición de viajes científicos de extranjeros a nuestro país se inicia con la Primera Misión Geodésica Francesa liderada por Charles Marie de La Condamine, entre 1736 y 1744, y con la publicación de sus estudios, los cuales dieron una primera gran difusión en el exterior de los territorios ecuatoriales, “lo que despertó la curiosidad de la comunidad científica europea que se interesó en visitar estas latitudes” (Egred 2002, 15). En 1742, 60 años antes que Humboldt, La Condamine junto a Bouguer, ascienden a la cumbre del Guagua Pichincha (Derkinderen y Madera 2018, 330). También ascendieron a la cumbre del Corazón (Alemán 2013, 12).

Junto a los geodésicos, y por orden de la corona española, viajaron a nuestro país los españoles Jorge Juan y Antonio de Ulloa para “vigilar” los trabajos que realizarían los franceses en la colonia española. Después de su viaje por América, los dos españoles publicaron *Relación Histórica del Viage a la América Meridional hecho de Orden de S. Mag para medir algunos grados del meridiano*, donde aparece la representación visual más antigua que se conoce de una montaña del Ecuador: el Cotopaxi en erupción (Ortiz 2005, 91).

Los geodésicos fueron los que concluyeron que la cima del volcán Chimborazo era el lugar más alto del planeta, idea que estuvo muy difundida en Europa y América por lo menos hasta la década de 1820. Ellos planificaron el primer ascenso sistemático al gran nevado, sin embargo, solo alcanzaron los 4750 metros por falta de un equipamiento ideal para lograr la empresa planteada. Además, registraron las alturas de las principales elevaciones del corredor interandino (Alemán 2013, 12). “Así, la llegada a nuestras tierras de la Misión Geodésica Francesa asume el montañismo desde una perspectiva técnica y desde la afición ilustrada por registrar y comprender el mundo por medio de la razón” (Alemán 2013, 9).

1.1.3. El romanticismo costumbrista en el Ecuador

Es a partir de la segunda mitad del siglo XIX que aparece una ola de viajeros europeos que visita nuestro país influenciado por los geodésicos franceses y sobre todo por Humboldt y su legado del Chimborazo. De esta manera, los viajeros hacían bocetos de *tipos* humanos,⁴ paisajes y costumbres de sus habitantes observados en sus viajes, sin embargo,

[...] en las misiones más importantes, iban acompañados de artistas profesionales que hacían los dibujos. A su regreso a Europa los dibujos tenían que transformarse en grabados -el medio común de reproducción masiva en ese entonces- para poder imprimir las ilustraciones para el público lector. El original debía ser primero copiado por un dibujante especializado sobre la plancha del grabador para convertirlo en un dibujo adecuado para ser grabado (Fitzell 1994, 41).

⁴ El *tipo* humano en las artes es un concepto que se refiere a una forma de representación visual, especialmente de los indios del siglo XIX; donde solo se destaca, de una manera exótica, su origen étnico y su oficio.

Estos viajeros extranjeros: científicos, escritores y pintores, introdujeron en nuestro país dos miradas que coexistieron paralelamente en nuestras representaciones visuales: la neoclásica y la romántica costumbrista, siendo esta última la que más se desarrolló en nuestro país. El neoclasicismo fue un movimiento artístico que dominó Europa a partir de la Revolución Francesa, donde “los hombres de la revolución se tenían por ciudadanos libres de una nueva Atenas” (Gombrich 1999, 480). El neoclasicismo fue un renacer del arte e ideales clásicos de los antiguos griegos y romanos, y el aparecimiento de las academias y las exposiciones de arte (Gombrich 1999, 478-481). A través de este movimiento, Latinoamérica accedió al mundo europeo y a sus innovadoras propuestas artísticas (Kennedy-Troya 1999, 13).

Por otro lado, como movimiento creativo, el romanticismo costumbrista en Latinoamérica se desarrolló durante casi todo el siglo XIX. En sus inicios, durante los primeros años del siglo, el romanticismo enfatizó la búsqueda “de la dimensión emocional y creativa del ser humano, y exaltó en las artes plásticas y literarias a la naturaleza” (Oliveras en Moreno 2010, 25). Por ello se considera que las formas de este movimiento nacen “en el sentimiento, la intuición, el impulso, el entusiasmo, la belleza nacida de la libertad de expresión del artista” (Oliveras en Moreno 2010, 25), lo cual resulta en el impulso del individualismo y el subjetivismo.

Alexandra Kennedy-Troya considera que hay un segundo periodo del movimiento, que comprende entre 1835 y 1875, conocido como la época de revelación romántica o la era del liberalismo y la reforma política (Kennedy-Troya 1999, 14). La autora indica que esto influyó para que los artistas abarcaron una mirada personal y social en sus obras, porque se comprometieron no solo con el desarrollo estético de las artes locales, sino también con una crítica social de la época (1999, 14). Para Kennedy-Troya, esto dio como resultado el aparecimiento del nacionalismo, que se sustentó en una forma colectiva de individualismo y en el concepto de libertad. Esta época se caracterizó por el aparecimiento de la relación entre ciencia y arte y por la búsqueda personal de la libre expresión de los artistas en contraposición al academicismo neoclásico (1999, 14). De esta manera, Susan Rocha indica que la imagen romántica costumbrista “adquiere un sentido de identidad local y se adhiere a un proyecto de orden, civilización y progreso” (Rocha 2016, 85).

El romanticismo sirvió a la pintura ecuatoriana para enfocar sus representaciones en los *tipos* y oficios humanos, las costumbres y finalmente el paisaje. Además, permitió romper con la influencia del arte y del pensamiento colonial, promoviendo valores republicanos, todo lo cual llevó a los nuevos artistas nacionales a tomar como motivos a los indígenas, y a que finalmente descubrieran su propio paisaje (Muratorio 1994, Kennedy-Troya 2016).

Hay que destacar que la pintura religiosa se siguió practicando durante todo el siglo XIX por algunos de los nuevos pintores románticos ecuatorianos, ya que la Iglesia seguía siendo uno de sus mejores clientes y porque durante todo el siglo XIX las representaciones religiosas fueron de gran utilidad para el Estado y la Iglesia para consolidar su poder político; como lo sucedido con el cuadro del Sagrado Corazón de Jesús, pintado por Rafael Salas por orden de Gabriel García Moreno para representar la consagración de la nación a dicho símbolo religioso. Alexandra Kennedy-Troya señala que el barroco tendrá un continuismo en el arte republicano hasta la década de 1880 (Kennedy-Troya 2016, 220).

Blanca Muratorio en su análisis de la pintura romántica costumbrista del Ecuador, concluye que ésta “es el resultado de la búsqueda romántica del ser nacional a través de la representación de la propia diversidad étnica y de los usos y costumbres del color local” (Muratorio 1994, 156). Esta visión romántica, exótica y enciclopédica de los indígenas se encargó de representar sus costumbres y oficios fuera de los contextos de su cultura, creencias y territorio. Para Muratorio las representaciones en el costumbrismo romántico terminan siendo una idealización folklórica adornada, porque “adopta la mirada del otro europeo para representar la propia realidad” (1994, 156). Así, el costumbrismo creó identidades estereotipadas, como la de las “tribus salvajes”, que complacían a los consumidores románticos europeos (Naranjo 2006, 14).⁵

Las imágenes románticas costumbristas han sido estudiadas por las ciencias sociales especialmente por su agencia en la construcción de la identidad nacional de la incipiente República. Susan Rocha señala que este modo de representación puede considerarse tanto un

⁵ La investigación aborda el tema de la representación visual del indígena de los Andes a finales del siglo XIX y principios del siglo XX de manera breve por ser un eje que se desarrolla paralelo al tema central de la investigación. Para profundizar sobre este tema se recomienda consultar a Muratorio (1994), Abram (1994), Poole (2000), Ortiz (2005) y Chiriboga y Caparrini (2005).

símbolo de nacionalidad, como un documento del pasado, porque pese a tratarse de imágenes que pertenecen al discurso estético, también logran (de manera indirecta) insertarse en el relato histórico (Rocha 2016, 84).

Las imágenes románticas costumbristas están arraigadas en el arte, pero revelan cierta información social. Para Rocha, además, estas imágenes republicanas tienen carácter normativo, pues fueron realizadas por artistas románticos con tendencias políticas liberales o conservadoras que pertenecían a academias, periódicos y sociedades filantrópicas, políticas o letradas (Rocha 2016, 85). Es decir, espacios sociales que marcaban pautas de pensamiento.

1.1.4. Génesis del paisajismo ecuatoriano. La llegada de Osculati, Charton y Church

En la segunda mitad del siglo XIX, dentro de la gran oleada de viajeros-artistas que buscaban los mismos lugares “encontrados” por Humboldt para su inspiración romántica, encontramos al italiano Gaetano Osculati, quien visitó nuestro país entre 1846 y 1848. Osculati contrató a Ramón Salas, uno de los hijos de Antonio, para que se encargue de las representaciones costumbristas de tipos humanos y oficios, ya que las ilustraciones de los paisajes y los volcanes los ejecutó él mismo *in situ*. A su regreso a Europa, editó en 1854 *Exploraciones de las regiones ecuatoriales a lo largo del napo y del río de las amazonas* (Friez 1994, 29). En el libro aparecen las representaciones del Antisana, Cotopaxi, Iliniza y Corazón, Chimborazo y Carihuairazo y el Altar (Ortiz 2005, 92).

Por otro lado, uno de los viajeros que más destacó durante sus visitas al Ecuador fue el francés Ernest Charton, que llegó por primera vez a Ecuador en 1849 (regresó en 1862) y es considerado uno de los máximos exponentes, desde la práctica y la educación, de la visión romántico costumbrista en nuestro país. Realizó paisajes y escenas de costumbres urbanas en Quito y Guayaquil y representaciones de *tipos* humanos.

Además, dictó un corto curso teórico y práctico de pintura de 36 sesiones (doce sesiones se hicieron en exteriores), enfocado en el estudio de la perspectiva renacentista y la naturaleza, los retratos de gente común, los *tipos*/vestimenta y costumbres locales, a varios de los futuros y mejores artistas ecuatorianos de la segunda mitad del siglo XIX: Rafael Salas, Luis Cadena,

Juan Manosalvas, Agustín Guerrero, Juan Pablo Saenz, entre otros (Kennedy-Troya 2016, 56-57; Rocha 2016, 98, Navarro 1991, 231).

Algunas de sus escenas costumbristas urbanas sirvieron de base para las ilustraciones de Ecuador que publicó las revistas francesas *L'Illustration* o *Le Tour du Monde* la cual fue fundada por su hermano Édouard Charton. Unos ejemplos de estas representaciones se pueden encontrar en el libro publicado por el Banco Central del Ecuador: *Grabados sobre el Ecuador en el siglo XIX. Le Tour du Monde* (1981)

Otro de los viajeros extranjeros de gran importancia para el arte del Ecuador fue el paisajista estadounidense Frederic E. Church, quien perteneció a la Escuela del Río Hudson; él es otro de los viajeros a los que se atribuye haber influenciado en la visión romántica paisajista en el Ecuador. Fue discípulo directo de Thomas Cole, a quien se le considera “padre del paisaje americano e introductor de la técnica del boceto al aire libre” (Jurado 2010, 227). Frederic E. Church realizó viajes a Colombia y Ecuador, producto de la gran influencia que tuvieron sobre él las publicaciones de Humboldt. De esta manera, Church hizo dos viajes al Ecuador, en 1853 y 1857, en su segundo viaje solo vino al Ecuador, y estuvo acompañado por el pintor Louis Rémy Mignot, de quien se conoce muy poco su obra sobre el Ecuador (Abram 2008, 29-30, Kennedy-Troya 2016, 31-32).

Church durante su primera estadía en Quito, hizo amistad directa con Antonio Salas, al igual que lo hizo Charton, y sobre todo con su hijo Rafael Salas, a quien lo motivó a dedicarse al paisaje (Navarro 1991, 117, 204-205). Church lo visitó reiteradamente para enseñarle a pintar al aire libre y Salas lo acompañó a sus excursiones por los sitios visitados por Humboldt. (Jurado 2010, 228). Así, Rafael Salas fue uno de los primeros pintores ecuatorianos en salir a trabajar en exteriores y hacer bocetos de paisajes, por eso se lo considera como el introductor del paisajismo en la pintura nacional (Navarro 1985, 229). Por otro lado, en 1854 el gobierno de José María Urbina lo becó a Europa, junto con Luis Cadena (Navarro 1985, 178) y posteriormente fue profesor de Rafael Troya y Luis A. Martínez (Abram 2008, 46), nuestros dos máximos exponentes de este género pictórico.

De regreso a su país en 1859, Church plasmó el influyente lienzo *El corazón de Los Andes*. Este cuadro originalmente “fue adquirido por W.T. Blodgett, por diez mil dólares, la suma más alta pagada a un artista vivo de los Estados Unidos en aquella época.” (Díaz Heredia 2010, 67). Para Alexandra Kennedy-Troya, este cuadro representa desde el paisaje, “la vista del *otro*, lejano y soñado, del paisaje que calzaba formidablemente con el inconsciente colectivo del estadounidense expansionista” (Kennedy-Troya 2016, 32).

Actualmente, el cuadro se expone en el Museo Metropolitano de Nueva York, y la gran mayoría de los bocetos de sus viajes al Ecuador realizados por Church al óleo o lápiz se encuentran en el Museo Nacional de Diseño Cooper-Hewit de Nueva York (Díaz Heredia 2010, 67). Finalmente, Abram señala que Church “compone con gran *pathos* sus cuadros como reto de la naturaleza gigante, no experimentada como hostil al hombre, sino como imagen del paraíso (...) en presencia de Dios” (Abram 2008, 30).

1.1.5. Paisajismo ecuatoriano durante la segunda mitad del siglo XX

En el ámbito local, el inicio de la representación del paisaje en el arte se dio con la creación el 31 de enero de 1852 de la Escuela Democrática Miguel de Santiago (duró hasta 1859). El mismo año de su fundación, la nueva escuela organizó su primera exposición de arte, donde sus dirigentes motivaron a los pintores a dejar atrás el arte imitativo colonial para realizar un arte imaginativo y original (Kennedy-Troya 1999, 19). Sin embargo, en el concurso-exposición “el paisaje rural siguió brillando por su ausencia” (Kennedy-Troya 2016, 31).

En esta escuela se expresaron las primeras “ideas románticas sobre la naturaleza y una preocupación por el paisaje nacional” (Muratorio 1994, 156). Así, “el Chimborazo se empezó a convertir en una imagen de integración y símbolo patrio por excelencia” (Abram 2008, 41). Por otro lado, pese a que la principal fuente de inspiración del paisaje ecuatoriano era la montaña, y principalmente los volcanes, también se empezaron a hacer paisajes de la Amazonía, y en menor cantidad, del litoral.

Sin embargo, analizando los discursos del día de la inauguración de la escuela, José Gabriel Navarro concluye que la misma “era, más que una sociedad artística, una sociedad política”

(Navarro 1985, 179), y considera que “sin duda el odio al presidente Juan José Flores, unido curiosamente al amor de las bellas artes, había presidido la reunión de la Democrática” (1985, 179). Alexandra Kennedy-Troya destaca parte del discurso de Francisco Gómez de la Torre, el día de la inauguración, donde pedía a los artistas “a entregarse en brazos de la naturaleza para ser como ella en presentar imágenes grandiosas” (Vargas en Kennedy-Troya 2016, 59).

Kennedy-Troya señala que la influencia de los extranjeros, junto con el apareamiento de academias de arte en la ciudad de Quito impulsaron el inicio de un cambio en la pintura nacional, empezando a dejar una época caracterizada por aprender y pintar solo en el taller, y de producir arte en serie imitativo de motivos religiosos y a bajos costos, “inmerso en el modelo barroco colonial” (Kennedy-Troya 1999, 18); y se puede considerar el inicio de un nuevo arte creativo a través del paisajismo romántico y el costumbrismo en el Ecuador, y con el apareamiento de una nueva generación de pintores que experimentan nuevos motivos costumbristas para sus representaciones (1999, 18). En esta época empezaron los trabajos en paisajismo romántico de Rafael Salas, posteriormente los del ibarreño Rafael Troya y finalmente, el ambateño Luis A. Martínez, el último representante de esta corriente. También se conocen algunos paisajes, la mayoría de formato pequeño, realizados por Joaquín Pinto, posiblemente el máximo exponente de la pintura ecuatoriana del siglo XIX.

Además, durante la investigación se identificaron tres álbumes con dibujos en acuarelas de paisajes de los Andes del Ecuador realizados a inicios de la segunda mitad del siglo. El primer álbum fue realizado en 1852 por Juan Agustín Guerrero, uno de los promotores de la Escuela Democrática Miguel de Santiago. Este álbum fue publicado como el libro *Imágenes del Ecuador del siglo XIX* (1981) por Wilson Hallo. En él se encuentran representaciones costumbristas donde predominan los tipos y oficios. También incluye once paisajes donde se representan los volcanes: Pichincha (cráter), Imbabura, Antisana, Cayambe, Iliniza y Corazón, Tungurahua y Sangay. El álbum fue realizado por un encargo de Pedro Moncayo, quien vio necesario tener estas representaciones para que le acompañen durante su exilio en Santiago de Chile (Hallo 1981, 39).

El segundo caso es una caja que contiene 5 álbumes de propiedad del coleccionista Iván Cruz, la cual pude ver personalmente. Los álbumes habrían sido realizados por Álvaro Enríquez.

Cruz me indicó la fecha marcada en uno de los álbumes: 1856. Dentro de ellos existen varias representaciones de paisaje, algunas copiadas de las publicadas por Humboldt, como la conocida *Santa Rosa de Oas en el río Napo*.

El tercer álbum identificado está en la Biblioteca Nacional de Madrid y es conocido como *Álbum de costumbres ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres*. El álbum contiene 161 imágenes del Ecuador, y es parecido al realizado por Guerrero. En el álbum aparece un importante grupo de acuarelas de paisajes donde se representan los volcanes Pichincha, Cotacachi, Imbabura, Antisana, Cayambe, Cotopaxi, Sincholagua, Iliniza y Corazón, Tungurahua, Chimborazo y Carihuairazo y Sangay (Ortiz 2005, 13-15). Existe un extenso estudio sobre este álbum en el libro *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX* (2005) editado por Alfonso Ortiz Crespo.

1.1.6. Stübel-Reiss en el Ecuador y el paisajismo de Rafael Troya

En el periodo comprendido entre 1860 y 1875, época que fue liderada y gobernada por Gabriel García Moreno, se podría considerar que se da inicio al proyecto modernizador en el Ecuador. Es así que, con la necesidad de crear una nación, el Estado se centró en fortalecer la identidad nacional, y para lograr este propósito, el arte fue una de las disciplinas estratégicas. Para esto se crearon símbolos como el himno nacional y la imagen del sagrado corazón de Jesús, una de las representaciones principales que simbolizan la unión entre estado e iglesia en nuestro país (Kennedy-Troya 1999, 20).

Por otro lado, en 1861 se funda la Academia Nacional y se realizan algunas exposiciones de artistas, premiándolos y posesionando de a poco las exhibiciones en la ciudad. En septiembre de 1862, se da un punto de partida para el paisajismo en el Ecuador; en una de las exposiciones promovidas por esta institución, se concedió la medalla de oro a un paisaje: Paso del Manglar, pintado por Juan Manosalvas (Kennedy-Troya 1999, 20). Finalmente, en 1871 se fundó la Escuela de Bellas Artes y Oficios (cerrada después de la muerte de García Moreno en 1875) bajo la dirección del escultor español Gonzales Jiménez (Navarro 1985, 237).

De esta manera, durante el periodo Garciano, y gracias a sus políticas de estado, se empezó a tejer una relación entre el arte y la ciencia, que ocupó un rol importante en la construcción de la idea de nación. García Moreno creó un eje de “desarrollo” a través de la ciencia, el arte y el Estado/Iglesia. Esto se lo puede constatar con la creación de la Escuela Politécnica Nacional a cargo de un grupo de académicos jesuitas alemanes y de su apoyo incondicional a la empresa de Adolf Stübel y Wilhelm Reiss; acciones que permitieron la valoración de su gobierno como modernizador, progresista y conservador.

Elisa y Ana María Sevilla señalan que los alemanes Alphons Stübel y Wilhelm Reiss llegan al Ecuador 70 años después del viaje de Humboldt y Bonpland, muy interesados en el estudio de los volcanes por influencia de su amigo Teodoro Wolf (Sevilla y Sevilla 2012, 33), quien fue profesor de la escuela Politécnica Nacional desde su inauguración en 1870. Wolf decía sobre los volcanes del Ecuador: “ellos eran el terror de los indios, la admiración de los conquistadores, el estudio de los naturalistas y la plaga de los habitantes de sus alrededores” (Wolf en Sevilla y Sevilla 2012, 33). Wolf fue designado Geógrafo oficial del Ecuador en 1875, y posteriormente publicó su importante libro *Geografía y Geología del Ecuador* (1892) que incluía su mapa: *Carta Geográfica del Ecuador*.⁶

Stübel tuvo como objetivo en nuestro país el “estudio geológico y vulcanológico de los Andes (...) sin embargo, también hizo de etnólogo, paleontólogo y geógrafo” (Egred 2004, 17). Su viaje en América duró casi 10 años; al Ecuador llegó en marzo de 1870, y junto a Reiss, permanecieron estudiando sus Andes por casi cuatro años. Los científicos alemanes “atravesaron a pie casi la totalidad de las regiones montañosas de la cordillera de América del Sur, obsesionados por la idea de ser los primeros en realizar exploraciones y mediciones de los Andes en toda su extensión” (Krasse 1996, 14).

El 19 marzo de 1870, Reiss llegó a la cumbre del Guagua Pichincha y efectuó una exploración que duró 9 días. Así mismo, desde el 22 junio hasta el 6 de julio de 1870, Reiss

⁶ En 1870 Teodoro Wolf, en su condición de profesor de la Escuela Politécnica, subió en varias ocasiones a las cumbres del Pichincha. Además, se conoce por descripción del mismo Wolf que el 9 de septiembre de 1877, junto al ecuatoriano Alejandro Sandoval, subió por el lado norte del Cotopaxi, siendo uno de los primeros en llegar a la cumbre máxima del volcán (Derkinderen y Madera 2018, 330).

junto con Stübel exploraron el mismo volcán. Durante este ascenso fueron acompañados por el pintor Rafael Troya. Pero es a partir de 1872 que empezaron los ascensos en otros volcanes, logrando coronar por primera vez el Iliniza Sur (Derkinderen y Madera 2018, 330).

Ese mismo año Reiss, acompañado por el colombiano Ángel Escobar, llegó a la cima del Cotopaxi por una nueva ruta: el flanco sudeste. La ruta acostumbrada para el ascenso había sido hasta entonces por el ala norte. Al año siguiente, el 8 de marzo de 1873, Stübel hace la misma ascensión por la ruta que utilizó Reiss, acompañado y guiado por cuatro ecuatorianos: Eusebio Rodríguez, Melchor Páez, Vicente Ramón y Rafael Jantui. Este ascenso sería la primera conquista de cumbre de un nevado realizado por ecuatorianos. Después de estos dos ascensos, los dos alemanes se asociaron y ese mismo año realizaron el primer ascenso al Tungurahua (Alemán 2013, 14).

Tanto Stübel como Reiss eran grandes admiradores de las publicaciones de Humboldt, pero posteriormente fueron muy críticos con las observaciones geológicas del sabio alemán (Egred 2004, 16). Stübel llegó a escribir en una carta de agosto de 1870, desde Colombia, que “las descripciones de Humboldt en esta región y su conformación son absurdas, falsas y miserables” (Brockmann y Stuttgarten en Kennedy-Troya 2016, 38).

Stübel y Reiss, durante sus viajes en el Ecuador, se hicieron acompañar por el joven Rafael Troya, quien pintó para ellos varios de los principales volcanes del país, con el objetivo de ilustrar la teoría de la formación de los volcanes de Stübel. Esta colaboración, que duró casi cuatro años, le permitió a Troya perfeccionar su técnica estética-científica, y así se convirtió en el máximo exponente del paisaje en el país durante la segunda mitad del siglo XIX. Además, este trabajo sirvió para estimular la atención de la sociedad culta hacia la belleza del paisaje antes muy poco valorado (Abram 2008, 38).

Stübel, en una carta escrita en 1873 al presidente García Moreno, señala que las pinturas de los volcanes que realizó Troya tenían como objetivo complementar e ilustrar sus trabajos topográficos y geológicos, y se lamenta no haberlos pintado personalmente porque considera

que en ninguna parte del mundo hay tantos grandiosos volcanes y con tantos variados modelos como en el Ecuador (Kennedy-Troya 1999, 73).

Andreas Krasse remarca que el alemán no dedicó su atención a la información social que tenía el paisaje. Su método de investigación se basó en la captación de lo general, en “la búsqueda de la visión absoluta y estaba orientado en la clasificación y comprensión teórica de los fenómenos” (Krasse 1996, 17). Es a través de la constancia del registro visual, que Stübel pudo “probar con mayor rigurosidad sus hipótesis científicas” (Kennedy-Troya 2004, 23), y le sirvió como herramienta fundamental de apoyo “para mostrar sus descubrimientos didácticamente, tanto a un público culto como a sus propios colegas investigadores” (2004, 23).

Kennedy-Troya resalta que para Stübel el trabajo en los Andes de Troya fue monumental, la autora indica que el alemán lo calificó como un torneo gimnástico la producción y el traslado de los grandes óleos de más de un metro de ancho que aún permanecían frescos. El alemán se consideraba como cocreador de éstos, ya que no solo enseñó a Troya a representar la topografía de los Andes, también dio órdenes directas al pintor de cómo representar los mismos. Incluso llegó al extremo de ordenar talar la falda de una montaña para que Troya tenga la vista despejada y así garantizar una vista óptima de todo el paisaje (Kennedy-Troya 1999, 23).

Según Kennedy-Troya, a través de la empresa de Stübel y Reiss se “convierte el paisaje ecuatoriano en lugar de estudio, en *objeto* de estudio” (Kennedy-Troya 2004, 32), superando en buena parte las primeras representaciones idealizadas basadas en los primeros dibujos de los Andes de Humboldt. Además, los alemanes “se vieron obligados a elaborar documentos cartográficos, hasta entonces inexistentes, y dibujos topográficos. Para esto Stübel apeló a las representaciones pictóricas en perspectiva de las montañas volcánicas, además hizo dibujos a plumilla, algunos iluminados y acuarelas” (2004, 22).

Los alemanes, después de permanecer cinco años en nuestro país, generaron una gran cantidad de documentos en torno a las montañas del Ecuador, de su historia y su actividad.

Por otro lado, crearon y colectaron un importante corpus gráfico de los Andes del Ecuador que incluía dibujos, bocetos y cuadros pintados al óleo (Abram 2012, 27). Dentro de este corpus estuvo incluido el trabajo pictórico de Troya, quien pintó en exteriores un total aproximado de 80 paisajes al óleo para la empresa de Stübel entre 1871 y 1873 (Kennedy-Troya 2004, 30), los cuales fueron grabados en Alemania por la técnica de zincgrabado para ser donados al museo de la ciudad de Leipzig y sobre todo para ser utilizados en el libro *Skizzen aus Ecuador* (1886) publicado por Stübel (Kennedy-Troya 1999, 83).

Aunque los grabados distan mucho de los óleos, ya que carecen de todo detalle en la flora y no hay una propuesta de manejo de luz y color. Los grabados solo delinean los perfiles de las montañas o volcanes representados por Troya (Kennedy-Troya 2004, 21). Stübel además de sus publicaciones, “también realizó el montaje de museos y aulas de estudio en Alemania destinadas al público europeo” (Kennedy-Troya 2004, 21).

De esta manera, el alemán inauguró en el Museo de Etnología de Leipzig un departamento de geografía política en 1896. Sin embargo, después de la Segunda Guerra Mundial y la destrucción del museo por los bombardeos en la ciudad de Leipzig, se pensó que la colección se había perdido hasta que Andreas Krasse la encontró por casualidad en 1950. Él se encargó de ordenar y clasificar la colección, la cual está conformada por más de dos mil piezas (Chiriboga y Caparrini 2005, 91).

Por la investigación realizada por Kennedy-Troya se tiene conocimiento de que los cuadros de Troya que se llevó Stübel a Alemania también se perdieron durante los bombardeos durante la Segunda Guerra Mundial y la posterior destrucción y saqueo de Alemania. Se tiene conocimiento, de la existencia de cinco cuadros de Rafael Troya en Alemania, en Mannheim, que son parte de la colección del *Völkerkundliche Sammlungen der Stadt Mannheim Reiss Museum* (Kennedy-Troya 1999, 79).

Actualmente lo que se rescató de la Colección Stübel es parte de la Leibniz Institut für Landeskunde de Leipzig, y está conformada por varios dibujos, óleos, mapas, fotografías, material geológico, colecciones botánicas y zoológicas, tumbas y objetos precolombinos,

artesanía y arte, cerámicas, tallas, adornos e instrumentos indígenas de Colombia Perú, Ecuador y Bolivia, principalmente (Kennedy-Troya 2004, 27). Finalmente, Kennedy-Troya concluye que el material recopilado y producido por estos dos científicos alemanes, “es muy importante desde el punto de vista visual, es decir de la constitución de narrativas visuales y la generación de una tradición de pintura paisajista en el país” (2004, 24).

Esta necesidad de los visitantes extranjeros de registrar visualmente las montañas, primero en pintura y después en fotografía, se produjo, además de por sus intereses románticos y científicos, por la imposibilidad de llevarse estos “objetos” de admiración a sus países, algo muy acostumbrado por las naciones europeas colonizadoras. Abram señala que algunos exploradores no solo tuvieron intereses científicos o artísticos, sino intereses “de coleccionar, explorar posibilidades de colonización, promover prospecciones mineras o explotar productos tropicales” (Abram 2008, 38).

Se podría considerar que el paisajismo romántico en el Ecuador terminó entre 1905 y 1920, después de las muertes de Salas y Pinto en 1906, de Martínez en 1909 y finalmente de Troya en 1920, sobre todo, por la aparición de una nueva generación moderna de pintores graduados de la nueva Escuela de Bellas Artes de Quito que serán quienes fomenten la nueva pintura social y otras corrientes del arte moderno durante el siglo XX.

1.2. La fotografía de paisaje en el Ecuador del siglo XIX (1860-1895)

El día de la presentación de la fotografía, el 19 de agosto de 1839, en la Academia de las Ciencias de Francia se destacó que el nuevo invento era de gran importancia para la ciencia por su gran poder realista y objetivo en comparación con los otros modos de representación conocidos hasta el momento, como la pintura o el grabado. La fotografía pasó a ser uno de los medios de representación preferidos del positivismo y evolucionismo europeo y uno de sus principales instrumentos para afianzar las ideas de progreso y servir a los intereses colonialistas, pues gracias a ella fue posible instaurar una manera de representar al “nuevo continente americano”, además de registrar e inventariar a las personas, flora, fauna, grandes conjuntos arquitectónicos, arte y arqueología del mundo no occidental.

La fotografía durante el siglo XIX e inicios del siglo XX fue una importante herramienta de representación para las disciplinas “que se fundamentan en la documentación sistemática” (Moreno 2008, 195), como la antropología, etnografía, arqueología, biología, ciencias naturales, etc.

(...) Los antropólogos recurrían con frecuencia a fotografías no realizadas expresamente con fines -científicos-, y adquirían imágenes de fotógrafos de estudio, comerciales e itinerantes (...); esas fotografías se emplearon para las ideas sobre la existencia de pueblos -primitivos- y crear tipologías raciales (Hacking, 2013:140).

La gran demanda por parte del mundo occidental de imágenes de los pueblos que se consideraban primitivos y exóticos fue la principal razón de la popularidad alcanzada por la fotografía etnográfica durante la segunda mitad del siglo XIX (Hacking, 2013:136-137).

1.2.1. La fotografía en el Ecuador desde la visión extranjera

En los primeros veinte años, después de la presentación del invento de la fotografía por parte de Louis-Jacques Daguerre al público académico y artístico francés en 1839, la producción de fotografías en el Ecuador es mínima. Durante la investigación, se identificó que la gran mayoría de las fotografías realizadas en el Ecuador del siglo XIX, de las que se tiene conocimiento, fueron realizadas a partir de 1860, sobre todo tomando en cuenta las fotografías de vistas de ciudades y paisajes.

Juan Naranjo hace un breve análisis de la llegada de la fotografía desde Europa a Latinoamérica y otros lugares del mundo:

(...) La expansión de la industria fotográfica y el gran incremento en el consumo de fotografías llevó a las empresas fotográficas a ampliar su oferta y, en un intento de inventariar y reducir el mundo a una imagen bidimensional, se enviaron fotógrafos a documentar los lugares más lejanos del planeta. Al mismo tiempo, en estos apartados sitios se abrieron numerosos estudios fotográficos que, en ocasiones, cumplían la doble función: por un lado, fotografiar a la burguesía local, a los colonos, a los misioneros, a los marineros y a los militares que estaban de paso; y,

por otro, fotografiar tipos locales para que viajeros y turistas pudieran adquirir estas imágenes (Naranjo 2006,13).

Es así como en la década de los 50 y 60 del siglo XIX, se empezó a formar “el primer catastro fotográfico del mundo” (Navarrete 2014, 71), lo que significó el fin del dominio absoluto que tuvieron los pintores, dibujantes y grabadores de las representaciones “sobre la visión empírica del mundo” (2014, 71).

Lucia Chiriboga y Silvana Caparrini señalan como uno de los introductores de la fotografía en el país, al francés Louis Gouin, quien llegó al Ecuador a mediados del siglo XIX, y habría desarrollado su actividad como fotógrafo entre 1858 y 1869. Otros fotógrafos extranjeros, que identifican las autoras, que fueron importantes para la introducción de la fotografía en nuestro país fueron el estadounidense Enrique Morgan, quien vivirá en el Ecuador entre 1870 y 1877, y los fotógrafos que vivieron y trabajaron en Guayaquil a partir de la década de los 60s del siglo XIX: los españoles Ricardo Tossell y Julio Bascónes, y los franceses Leonce Labuere, Eugenio Maunoury, entre otros (Chiriboga y Caparrini 2005).

Sin embargo, unos pocos expedicionarios y viajeros extranjeros que visitaron nuestro país y Latinoamérica durante el siglo XIX, incorporaron a su equipo de viaje a la cámara fotográfica, así pudieron representar *in situ* y validar sus observaciones y apuntes tomados. De esta manera, la fotografía se convirtió en el medio validado para el registro de un hecho, ya que permitía obtener un registro con un realismo que se pensaba como científico positivista (Bedoya 2011, 61).

1.2.2. Camillus Farrand y las fotografías de paisajes ecuatorianos

Un caso especial en la historia de la fotografía del Ecuador es la del norteamericano Camillus Farrand, quien viajó con una cámara fotográfica tridimensional (y un optorama o linterna mágica) por Ecuador, Colombia, Perú y Venezuela en las décadas de 1860 y de 1870 (Chiriboga 2014, 15). La fotógrafa e investigadora Lucia Chiriboga, durante la entrevista virtual que tuvimos para esta investigación, señaló que durante sus investigaciones registró la existencia de 70 estereoscópicas de Camillus Farrand realizadas en el Ecuador, que se

extienden entre los números 1192 y 1262 bajo el título de *Views in “El Ecuador” (The Equator)*; vistas estereoscópicas en impresión de plata albúmina,⁷ las cuales están montadas sobre un cartón de color amarillo, bajo la razón social E. & H. T. Anthony & Company, con sede en No 501 de Broadway, Nueva York, registrada en 1864. Cada una de las fotografías mide 7.6 x 7.6 cm. Montadas sobre el soporte de cartón miden 8.2 x 17.1 cm (entrevista, Quito, mayo 2021).

Matthias Abram, señala que, en este archivo de fotografías, además de imágenes de tipos humanos y vistas urbanas, podemos encontrar los primeros registros fotográficos de las montañas, volcanes y paisajes de los Andes del Ecuador (Abram 2012, 27). Este es el corpus fotográfico más antiguo que se conoce sobre el Ecuador, dándole una especial importancia dentro de la historia de la fotografía ecuatoriana. Además, hay que señalar que la producción de este corpus fotográfico está “en coincidencia con el ascenso del paisajismo pictórico ecuatoriano entre artistas viajeros y nacionales” (Navarrete 2014, 71).

Por medio del relato realizado por Friedrich Hassaurek en su libro *Cuatro años entre hispanoamericanos* (1868) citado por Lucia Chiriboga y Silvana Caparrini (2005, 97); sabemos acerca de los detalles del ascenso al Pichincha efectuado por Farrand en 1862. Él permaneció más de una semana en el cráter del Rucu Pichincha a la espera de la visibilidad requerida y la luz necesaria que demandaban las placas de colodión que utilizaba como soporte para sus fotografías.⁸ Así, Farrand fue el primero en realizar cuatro fotografías, de planos cerrados, del interior del cráter del Pichincha (Chiriboga 2014, 15).⁹ Además, se sabe

⁷ Las fotografías estereoscópicas “se realizaban a partir de dos vistas yuxtapuestas, tomadas con una cámara de doble objetivo y un único negativo, que al ser vistas por el estereoscópico binocular crea la sensación tridimensional” (Chiriboga y Caparrini 2005, 124). El procedimiento del papel de albúmina consistía “en cubrir papel con clara de huevo, en la que se ha disuelto previamente bromuro potásico y ácido acético. Una vez seco se dejaba flotar en una solución de nitrato de plata y se secaba nuevamente” (Chiriboga y Caparrini 2005, 124). La imagen que se obtenía era muy nítida y contrastada, y se formaba por el contacto directo con el negativo. Fue el soporte para positivos más utilizado por los fotógrafos durante la segunda mitad del siglo XIX (2005, 124).

⁸ El colodión húmedo fue un soporte fotográfico sobre placas de vidrio que permitió a través del proceso de contacto directo negativo-positivo la multiplicidad de copias con una alta resolución, dando como resultado fotografías con muchos detalles (Navarrete 2014, 71). Este soporte apareció a principios de la década de los 50 del siglo XIX, tenía la gran ventaja de reducir a dos segundos el tiempo de exposición de la imagen, y consistía en un emplasto (formado por algodón, pólvora y éter) que se “untaba en una placa de cristal, la misma que, todavía húmeda, debía colocarse en el chasis y ser revelada... antes de que empiece a secarse” (Chiriboga y Caparrini 2005, 123). En 1855 apareció el colodión seco que facilitó el proceso fotográfico (2005, 123).

⁹ Entre los precursores de la fotografía de montaña tenemos: Samuel Bourne entre 1863 y 1866, fue uno de los primeros en realizar fotografías a gran altitud con condiciones climáticas adversas en el Tibet y el Himalaya. Por otro lado, a quienes se los considera como uno de los primeros especialistas de fotografía de montaña en Europa son los hermanos Louis-Auguste y Auguste-Rosalie Bisson, quienes en 1860 realizaron las fotografías de la

que, en 1867, Farrand vuelve a subir el volcán junto a James Ortom (Derkinderen y Madera 2018, 330). Aunque de esta segunda expedición no se conoce que se hayan realizado fotografías.

Otras de sus vistas de volcanes o paisajes rurales que destacan son: el Cotopaxi, la cual sería la primera fotografía que se realizó de este volcán, el camino Quito-Ambato, las realizadas en la cascada y puentes de Cusúa, las registradas en Baños, en el Agoyán y la fotografía del puente colgante sobre el río Chambo cerca de Penipe, muy influenciado por la famosa ilustración que publicó Humboldt del puente como lámina 33 en *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América* (1810). Además, existen vistas urbanas que incluyen volcanes y montañas. Hay dos vistas realizadas desde la Plaza Grande en Quito, en una podemos apreciar el Palacio de Gobierno en primer plano y el volcán Pichincha de fondo, y en la otra podemos observar el Palacio Arzobispal en primer plano y el volcán Pichincha de fondo. Otra fotografía retrata a Quito con el Panecillo de fondo y una última fotografía realizada en una calle de Riobamba con el Chimborazo al fondo.¹⁰

Lucía Chiriboga señala que el término “*vistas*” fue utilizado en la época histórica de producción y edición de estas por la casa distribuidora enunciada anteriormente. Así, Chiriboga retoma una cita de Goerges-Dibi Huberman en su aproximación al concepto de “*vistas*” y lo define como un “pensamiento visual: que se bifurca en: vista y visión, vista y memoria, vista y sentimiento” (Didi-Huberman en Chiriboga 2014, 14). De esta manera, Chiriboga reflexiona sobre las representaciones que aparecen en estas “*vistas*” de Farrand, y señala que son ante todo una aproximación a la memoria y el paisaje del Ecuador, pero también a la ciudad de Quito, sus espacios y población. Para Chiriboga la ciudad patrimonial de Quito centrará la mayor parte de representación visual de la obra de Farrand; nos entregará un panorama de cómo era la capital del Ecuador, al alcanzar la vida republicana. Además, una

montaña Mont-Blanc en Suiza. Por último, Adolphe Braun hizo fotografías de los Alpes en 1865. (Sougez 1981, 155)

¹⁰ En 1872 Farrand escribió una carta desde Colombia a los Estados Unidos, al boletín de la casa Anthony's, donde narró que mientras realizaba la fotografía en la calle de Riobamba se le acercó el gobernador Vicente Espinoza, quien estaba deslumbrado por la máquina y *el acto fotográfico*, y le pidió que le envié una cámara desde los Estados Unidos para poder llevársela al cielo. El gobernador mientras le hacía la petición habría señalado hacia el Chimborazo, mostrando su deseo de llevarse la cámara a la cumbre del volcán, lugar que para esa época aún no había sido conquistado por nadie (Chiriboga 2014, 14).

aproximación al paisaje andino, sin que haya priorizado la toma de las principales montañas en el territorio ecuatoriano (Chiriboga 2014, 16).

Además, se conoce que, en 1873, junto a un peón de Baños, Farrand pasó la noche en el cráter del Tungurahua (Derkinderen y Madera 2018, 330), y que estuvo en Cuenca en 1874. En esta ciudad dio una exposición sobre su optorama, el cual era un dispositivo de proyección de fotografías basado en la linterna mágica. Esta presentación se dio en una sesión solemne de la “Sociedad Liceo de la Juventud” (Bedoya 2016, 46). Dentro de esta presentación se habría mostrado una estereoscópica numerada 1203: *Views in “El Ecuador” (The Equator), View upon the volcanic deposit of lava. Thrown from the crater of Tungurahua during an eruption April 23, 1773*. La imagen muestra un depósito volcánico de lava del Tungurahua de su erupción de 1773 (Chiriboga 2014, 16).

Juan Antonio Navarrete reflexiona sobre el uso social de estas fotografías en su época de producción, y señala que su función era “satisfacer las expectativas de exotismo asociadas a uno de los entretenimientos de carácter doméstico que en su tiempo se hace cada vez más popular entre las clases altas y medias del occidente desarrollado: mirar estereografías” (Navarrete 2014, 73). Sin embargo, Chiriboga concluye que Farrand no solo vino a fotografiar el Ecuador con este fin, él “trajo a nosotros las primeras noticias de la invención de la fotografía; nos inició en la relación con este arte (...) y fue un introductor del conocimiento de la fotografía a través de textos escritos con la luz de los páramos andinos” (Chiriboga 2014, 15).

El archivo fotográfico de Farrand quizá sea el más importante realizado en el Ecuador del siglo XIX, ya que logró reunir un compendio de fotografías de varias partes del Ecuador, principalmente de la Sierra, pero también de la Costa y la entrada a la Amazonía por Baños, algo que no se conoce que haya realizado otro fotógrafo extranjero o nacional, además se destaca la intención del fotógrafo de representar a la gente en movimiento o de forma *cándida*, lejos de la pose del estudio tan característico de la fotografía del siglo XIX, trazando los primeros pasos para lo que se denominará documentalismo en los años treinta del siglo XX.

1.2.3. Whymper y sus registros fotográficos en los Andes ecuatorianos

En diciembre de 1879 llega a el Ecuador uno de los mayores alpinistas del siglo XIX: Sir Edward Whymper, junto con sus guías profesionales de montaña: Jean-Antoine Carrel y el sobrino de éste, Louis Carrel (Aguirre 2018, 18); “con el propósito de estudiar los efectos de la disminución de la presión atmosférica en el organismo humano, comúnmente conocido como -mal de altura-” (Aguirre, 2021:77). Durante 6 meses, desde inicios de enero hasta finales de junio de 1880 ascendieron los siguientes volcanes: Chimborazo (por dos ocasiones), Corazón, Cotopaxi, Sincholagua, Antisana, Guagua Pichincha, Cayambe, Saraurco, Cotacachi y el Illiniza Sur. La gran mayoría de estos volcanes son coronados por primera vez por Whymper y sus guías (Derkinderen y Madera 2018, 330).

Destaca el ascenso del 29 de junio de 1880 a la cumbre del Carihuairazo porque los acompañan los ecuatorianos David Beltrán y Francisco Campaña, quien fue el intérprete de Whymper (Aguirre, 2021:89). Así mismo, el 3 de julio de 1880, Whymper y los italianos Carrel realizan un segundo ascenso a la cumbre del Chimborazo (la primera vez lo hicieron el 4 de enero). Los acompañan nuevamente Beltrán y Campaña. Es así que estos dos últimos se convierten en los primeros ecuatorianos en subir a las cumbres del Carihuairazo y del Chimborazo (Derkinderen y Madera 2018, 331).

Whymper realizó el segundo ascenso al Chimborazo por la ruta Pogyos, y llevó a los dos ecuatorianos “para quebrar la incredulidad de la gente, ya que en aquel entonces se tenía como imposible el ascenso a su cumbre” (Aguirre 2018, 18). Durante sus exploraciones al volcán “bautizó varios de los glaciares identificados con los nombres de los primeros ascensionistas en los Andes del Ecuador: Boussingault, Stübel, Reiss, Thielmann, Humboldt, García Moreno” (2018, 18).

José Egred hace un análisis de cómo era hacer andinismo en la segunda mitad del siglo XIX, sin los implementos apropiados que conocemos en la actualidad, y señala que

[...] la indumentaria personal era la que se vestía usualmente en épocas frías en la ciudad, los víveres eran los de la alimentación diaria e incluso se llevaba animales para ser sacrificados

(cuando las comitivas eran numerosas) y para cocer los alimentos había que transportar leña o carbón. No existían los implementos especiales para ascender en nieve y, por ejemplo, iban provistos de herramientas de labranza para hacer gradas donde el hielo resbaladizo no permitía el paso. Las carpas eran de pesadas lona y grandes palitroques, los delicados instrumentos (de medición) eran igualmente grandes y pesados. El acercamiento a las montañas se lo hacía desde la población o hacienda más cercana, en caravanas con animales de carga hasta las alturas que estos podían llegar y de allí en adelante eran los indios porteadores los encargados de llevar la carga, quienes vestían su indumentaria habitual con ponchos y alpargatas (Egred 2004, 18).

El viaje de Whymper fue largamente detallado en su libro *Viajes a través de los magestuosos Andes del Ecuador*, publicado en Inglaterra en 1891 y el cual incluyó también el trabajo cartográfico de Whymper: un mapa que describe su viaje entre Guayaquil e Ibarra y tres mapas de dos montañas: Cayambe y Chimborazo. Además, Whymper, en su libro publicó información sobre la colección de historia natural que realizó *in situ* y escribió sobre sus vivencias con los ecuatorianos. Por esta publicación, Whymper fue condecorado por la Royal Geographical Society (RGS) con la Patron's Medal (Aguirre 2021, 78).

Whymper hizo el primer corpus fotográfico que se conoce de los Andes ecuatorianos,¹¹ algunas de las fotografías fueron hechas en las cumbres; sin embargo, este archivo no fue incluido directamente en su libro. En la época de la publicación del libro recién se estaban dando los primeros pasos en los procesos de impresión mecánica de fotografías en publicaciones, es por eso que las imágenes captadas por Whymper no fueron parte de la publicación, pero sí sirvieron de base para las ilustraciones que se utilizaron en el libro.¹² Hay

¹¹ Alphons Stubel no trabajó con la fotografía como herramienta auxiliar durante sus investigaciones y ascensos en los Andes ecuatorianos entre 1870 y 1874. El alemán consideraba que la cámara de fotos no permitía individualizar nada (Meyer 1993, 10). Además, consideraba que la fotografía no tenía compasión, ya que solo trabaja a través de leyes ópticas (Krasse 1996, 15); sin embargo, adquirió durante su estadía en Ecuador varias imágenes fotográficas, como documentación etnológica, la mayoría de *tipos* humanos, realizadas por fotógrafos del país, como Pedro José Vargas, quien retrató *tipos* y oficios de indígenas en Colombia y Ecuador, para que sean parte de la carpeta "Indianer-Typen Aus Ecuador Und Colombia" destinada al congreso de Americanistas de 1888 en Berlín (Chiriboga y Caparrini 2005, 91) (Bedoya 2011, 62).

¹² En la década de los 80 del siglo XIX se empezó a incluir a la fotografía en las publicaciones editoriales y sobre todo en los periódicos del mundo. El primero en hacerlo fue el *New York Daily Graphic* al publicar la primera fotografía en una de sus páginas en 1880. Este nuevo proceso de impresión de fotografía se irá desarrollando lentamente hasta que a finales del siglo XIX la fotografía empezará a poblar los periódicos y libros del mundo (Panzer 2005, 12). Por otro lado, podemos marcar que la entrada de la fotografía en el ámbito editorial ecuatoriano se da en 1899, cuando se publica el fotograbado del presidente Eloy Alfaro en el periódico *El Progreso* (Bedoya 2011, 64)

que señalar que Whymper, desde muy joven se destacó por su habilidad en ilustraciones y grabados (Aguirre 2021, 81).

El archivo de fotografías de los volcanes del Ecuador realizados por Edward Whymper reposa en la Royal Geographical Society de Londres (Abram 2008, 33) y en la Sociedad Geográfica Italiana (Abram 2012, 30). Además, algunas fotografías de Whymper son parte del archivo fotográfico del Leibniz Institut für Landeskunde de Leipzig, que habrían sido recopiladas por Hans Meyer. Unas pocas fueron incluidas en la carpeta-atlas que acompañó el libro de Meyer: *En los altos Andes Ecuatorianos* (1907).

No se conoce el equipo fotográfico que Whymper utilizó, probablemente fotografió en colodión seco, ya que la técnica de colodión húmedo era un formato que ya no se utilizaba en Europa, además hubiera sido muy difícil de exponer fotografías en ese soporte en las expediciones a las cumbres de Los Andes, ya que demandaba tener un laboratorio fotográfico portátil para el inmediato proceso de revelado que exigía este soporte. Whymper, en su libro nunca hace referencia a su trabajo fotográfico en el Ecuador, ni el equipo que utilizó, situación que sí sucede con sus instrumentos de medición geográfica que los llama “sus bebés”. Sin embargo, hay la posibilidad que Whymper haya traído al país el novedoso soporte fotográfico de la placa seca de gelatina de bromuro, la cual había sido desarrollada y perfeccionada en su país Inglaterra, durante toda la década del los 70 del siglo XIX, y que finalmente para inicios de los 80 reemplazó definitivamente al colodión (Sougez 1981, 178).

Por otro lado, las ilustraciones publicadas en el libro de Whymper, basadas en sus fotografías, cambiaron la manera de representar los Andes. Matthias Abram señala que la fotografía influenciará en la percepción del paisaje, obligando a hacer una pintura realista o naturalista, y no el paisaje idealizado propuesto por Humboldt y perfeccionado por Church (2008, 41).

1.2.4. La primera publicación con fotografías de paisajes del Ecuador

En 1890, Marcel Monnier, a través de la editora E. Plon, Nourrit et Cie, publicó en París, el libro *Des Andes au Para*, sobre su diario del viaje realizado entre 1886 y 1887 en el Ecuador, Perú y el río Amazonas. En el libro se publicaron 4 mapas a color impresos en

cromolitografía y 17 fotografías impresas en fototipia en medio tono de autoría de Monnier, además de incluir algunas ilustraciones realizadas por G. Profit a partir de bocetos y fotografías realizados por el mismo Monnier durante su viaje.

En el libro aparecen dos fotografías del Ecuador, una vista general de Guayaquil con el río Guayas y una vista general de Quito con el cerro Panecillo. Estas serían las primeras fotografías sobre el Ecuador impresas en un libro. Además, el libro tiene un mapa a color llamado “De Guayaquil a Quito” donde se destaca la ubicación de los principales volcanes de la Sierra centro norte del Ecuador, el mismo que parecería estar basado en el croquis hipsométrico publicado por Humboldt en su Atlas *Geografía y Física del Nuevo Continente* (1814).

El libro además contiene algunas ilustraciones, donde destacan dos: la primera del volcán Chimborazo visto desde la llanura de Tapi, siendo muy parecida a la lámina XXV que publicó Humboldt en *Vistas de las cordilleras* (1810), solo que en la ilustración de Monnier se excluyó al Carihuirazo, aunque si aparece una referencia de su ladera izquierda. La segunda ilustración es una llanura ubicada entre Ambato y Riobamba, donde aparentemente aparece el Tungurahua cubierto de neblina. Desconocemos cómo fue la circulación en nuestro medio de esta publicación que se editó en idioma francés.

1.2.5. El libro Geografía y Geología del Ecuador de Wolf

En 1892, Theodoro Wolf publicó en Alemania, la *Geografía y Geología del Ecuador*, la cual circuló de forma masiva en el país al ser un libro publicado en español por orden del gobierno del Ecuador con fines académicos. En el libro aparecen unas pocas fotografías del Ecuador, siendo este el primer libro en el país que incluye fotografías dentro de su diseño editorial. En el libro, destacan imágenes de Quito y Guayaquil. Por ejemplo, la vista de Guayaquil que no identifica a su autor es muy parecida a la realizada por Monnier en el libro *Des Andes au Para* (1890), ya que las dos son realizadas desde el Cerro de Santa Ana y tienen casi el mismo encuadre, aunque en la foto del libro de Wolf podemos ver nuevas edificaciones y cómo ha cambiado el malecón.

Por otro lado, el libro posee algunas ilustraciones de volcanes de Stübel, del mismo Wolf y de otros autores como Luis A. Martínez. Esta publicación, a través de un detallado estudio de la geografía y la geología, fue el primer proyecto editorial realizado en el Ecuador que presentó las representaciones de los volcanes y los Andes del Ecuador como uno de los elementos narradores principales de un proyecto de nación, donde el estudio e identificación del territorio se hizo vital para comprender las dimensiones espaciales y simbólicas de la Patria. Además, gracias a las ilustraciones y fotografías de este libro se empezó finalmente a dejar atrás las representaciones idealizadas de Humboldt, que fueron influyentes en Villavicencio en su publicación de *La Geografía del Ecuador* (1852).

1.2.6. El libro gráfico del progresismo ecuatoriano

El libro *El Ecuador en Chicago*, dirigido por Luis Felipe Carbo, fue publicado en el año de 1894 por el periódico guayaquileño *Diario de Avisos* y A.E. Chasmar y Compañía en Estados Unidos. El libro se editó por motivo de la participación del Ecuador en la Exposición Universal de Chicago inaugurada en 1893. En las Exposiciones mundiales o universales se tuvo como objetivo “la exaltación del hombre y del progreso” (Kennedy-Troya 1999, 15) que dio como resultado “una visión totalizadora de la humanidad” (1999, 15). Es a través de ellas que se tuvo un acceso masivo al arte (1999, 15).

Esta publicación con “visión científica colonial europea” (Laso 2016, 82) es de gran importancia en la historia nacional por estar considerada como el primer libro gráfico del Ecuador con fotografías realizadas por: Bascones, Hill, Neumane, Salvatierra, Menéndez y Noboa, Rivadeneira, Albuja Borja, Ubilla y Kilt. Para Irving Iván Zapater, el libro es pionero por ser la “primera fuente de información gráfica sobre nuestro país” (Zapater 2009, 80), siendo “un registro pormenorizado de hechos, lugares y circunstancias de fines de siglo con textos explicativos básicos sobre la historia y la realidad de nuestra patria” (2009, 80). En el libro destacan las *vistas* urbanas y rurales de la Costa y Sierra del Ecuador, pero sobre todo los retratos fotográficos de las “personalidades” (hombres) y “flores” (mujeres) del país.

Por otro lado, desde la perspectiva de la fotografía y la imagen, este libro resulta totalmente innovador para nuestro país porque es la primera vez que se cuenta la historia y el presente del Ecuador a través de una narración donde la visualidad, sobre todo la fotografía, es el recurso

principal. Betty Salazar en su tesis de grado “Benjamín Rivadeneira: el fotógrafo de la ciudad” señala que este libro “se convirtió en la primera galería impresa de carácter internacional” (Salazar 2013, 53), y que fue la primera vez que varios fotógrafos nacionales y extranjeros expusieron sus trabajos sobre el Ecuador tanto en un mercado local como internacional (2013, 53). El libro *El Ecuador en Chicago* aparecerá en medio de una coyuntura de avances en la impresión de imágenes, como un proyecto editorial con un discurso nacional que se enmarcó en el proceso de modernidad de una nación que buscaba consolidar su identidad nacional a través de imágenes o símbolos que representaran un imaginario del país.

Para María Elena Bedoya, este libro es “uno de los primeros documentos que vinculó la noción de política editorial con la puesta en escena de las imágenes sobre la nación ecuatoriana” (Bedoya 2011, 64), y logró iniciar “la construcción de un discurso visual particular sobre la nación, puesto que publicitaron las riquezas productivas del territorio” (2011,64). El libro tenía una clara intención: “dar a conocer a nuestra nación bajo los conceptos rectores de la época que se fundamentaban en la idea de civilización y progreso” (Salazar 2013, 56).

En el *Ecuador en Chicago* una situación que llama la atención es la manera de abordar el territorio y el paisaje en el libro. La naturaleza sólo tiene valor si está al servicio de las personas y del progreso de la nación. Por ejemplo, solo se retrata al paisaje del sur del Ecuador cuando se muestra la construcción del ferrocarril; las Islas Galápagos solo se representan a través de las fotografías del ingenio *El Progreso*. No hay imágenes de la flora y fauna de las islas. Lo mismo sucede con las fotografías de la zona rural de la costa del Ecuador, donde solo se representa el desarrollo cacaotero a partir de sus grandes casas de haciendas. Por otro lado, hay unas pocas fotografías denominadas en el libro “escenas del campo”, que son representaciones costumbristas de indígenas en exteriores. Estas fotos, de autor desconocido, son tomadas en el campo de la provincia de Imbabura, dos de ellas incluyen al volcán Cotacachi de fondo.

En el libro casi no hay fotografías de los volcanes, montañas y paisajes de los Andes del país. Hay una fotografía de paisaje que aparece en la página 24, llamada *Quito. Vista del*

“*Pichincha*” atribuida a Benjamín Rivadeneira. En la página 25, la única que se designó para representar algunos volcanes, aparecen imágenes del Chimborazo, Cotopaxi, Tungurahua y Antisana, sin embargo, después de analizar un ejemplar del libro *Ecuador en Chicago* (1894) de colección de Iván Cruz, pude constatar que se utilizaron grabados basados de fotografías y no fotograbados como sucede con el resto de las imágenes del libro.

Por ejemplo, el grabado del Chimborazo que aparece en la página 25 en *El Ecuador en Chicago* es el mismo utilizado en la página 64 en la *Geografía y Geología del Ecuador* (1892) de Theodoro Wolf. En la publicación de Wolf se indica que el grabado está basado en una fotografía. Hans Meyer en su libro *En los altos Andes del Ecuador* (1907) señala que el grabado del Chimborazo de la página 64 utilizado por Wolf fue dibujado a partir de una fotografía realizada por Stoddard (Meyer 1993, 125). No se tiene información sobre Stoddard en los estudios sobre historia de la fotografía ecuatoriana, pero es posible que él también haya realizado fotografías de paisaje en nuestro país a finales del siglo XIX, y que todas o algunas de las fotografías que se publicaron en 1892 en el libro de Wolf (algunas también se publicaron posteriormente en 1894 en el libro *El Ecuador en Chicago*) sean de su autoría.

En el libro *Ecuador en Chicago* no hay una intención de visualizar al volcán, la montaña o el paisaje como elementos generadores de la identidad nacional, situación que parecería sí sucedió en la museografía del departamento de Bellas Artes que el Ecuador presentó en la exposición en Chicago entre 1892 y 1893 al incluir varias pinturas de paisajes, como consta en la página 400 del libro. Rafael Troya exhibió cinco cuadros, Luis A. Martínez dos cuadros, Daniel Grijalva dos y Jorge Grijalva uno. Además, constan cinco pinturas de paisajes de propiedad del Gobierno del Ecuador que no detallan a sus autores y dos pinturas: el Chimborazo y el Cayambe de autoría de los Talleres Salesianos. El mapa del Ecuador de Wolf publicado en 1892 también fue parte de la museografía del pabellón del Ecuador. Tanto el mapa como tres paisajes de Troya obtuvieron premios en la exposición (1894, 400-403). En la actualidad, no se tiene ningún registro visual de los cuadros participantes, ni se tiene información de cuales fueron y si estos volvieron al país.

Estos hitos dentro de la historia de la pintura y la fotografía del Ecuador decimonónico serán muy influyentes en la pintura de paisaje y la joven fotografía que se producirá en el periodo

transitorio entre el arte costumbrista republicano del siglo XIX y el arte moderno del siglo XX. Justamente es en este momento de transición que aparecerá la obra de los hermanos Martínez Holguín.

1.3. Los hermanos Martínez Holguín y la quinta La Liria

El doctor y político Nicolás Martínez Vásconez y Adelaida Holguín Naranjo se casaron en 1855, de esta unión tuvieron 11 hijos: Anarcasis, Ricardo, Arturo, Cornelia, Adela, Rosa, Julia, Lucrecia, Augusto, Luis y Nicolás (Rodríguez Castello 1994, VII). La familia, en un inicio “de firmes conceptos liberales” (BCE 1984, 9), tuvo su residencia en la Quinta La Liria, lugar que fue de gran influencia durante toda la vida de los tres hermanos, y que está ubicada a las orillas del río Ambato, en el pueblo de Atocha, muy cerca de la ciudad de Ambato.

Junto a La Liria quedaba la quinta de sus parientes Mera Iturralde: Juan León Mera Martínez, de tendencia conservadora, se casó con Rosario Iturralde Anda. Él fue un famoso escritor, reconocido por ser el creador de la letra del Himno Nacional y la novela romántica *Cumandá* (1879). Mera fue primo hermano de los hermanos Martínez Holguín, y al igual que Luis A. Martínez, pintaba al óleo.

El doctor Nicolás Martínez Vásconez, se desempeñó en importantes cargos políticos: corregidor de Ambato (1850-1851), gobernador y diputado por León (1853 y 1853-1857), gobernador de Tungurahua (1861-1868), representante de Tungurahua en la Convención Nacional de 1869, magistrado de la Corte Suprema (1870 y 1875), y representante de la Asamblea Nacional Constituyente de 1883 (Moreno 2008, 198).

En este último cargo, presentó un proyecto para regular la recaudación de diezmos. La propuesta buscaba abolir dichos impuestos a los pequeños agricultores indígenas, que en su mayoría eran campesinos pobres. El proyecto fue rechazado (Jurado 2010, 105). En esta misma línea ideológica, escribió el ensayo “La esclavitud de los indios” (Jurado 2010, 62). Fernando Jurado señala que gracias a las convicciones liberales de Martínez Vásconez, a sus hijos se les estaba permitido no asistir a misa. Sin embargo, durante todo el período Garciano

entre 1860 y 1875, colaboró directamente con su amigo García Moreno, al ocupar cargos públicos, lo que le significó confrontaciones con sus hijos liberales (Jurado 2010, 106).

Martínez Vásconez adquirió La Liria en 1849, y durante treinta y siete años se dedicó a comprar los terrenos aledaños hasta completar las once hectáreas que la conformaron. La quinta, inaugurada en agosto de 1865, es recordada en la historia oficial por ser el lugar donde se plantó uno de los primeros eucaliptos en el Ecuador. García Moreno, regaló a Martínez las semillas de eucalipto traídas desde París, además de frutales y plantas ornamentales, para que fueran sembradas en la quinta. Luis Cordero, quien fue presidente del Ecuador entre 1892 y 1895, le envió semillas del sur del Ecuador para que plantara en su quinta. Así, para 1880 la quinta tenía más de dos mil especies distintas (Jurado 2010, 55-58).

Nicolás Martínez Vásconez influyó en las vidas de sus hijos desde su participación directa y constante en la política nacional, lo que propició que su hijo Augusto fuera parte de la Restauración y que el propio Augusto y sus hermanos Luis y Nicolás se juntaran a la Revolución Liberal. Luis Martínez fue un importante político en la época de la reforma liberal del Estado y Augusto y Nicolás tuvieron cargos públicos importantes. La influencia de Martínez Vásconez sobre sus hijos también se apreció en la afición por la naturaleza y la botánica, lo que los llevó a explorar los Andes ecuatorianos, y a dedicarse a la agricultura y a las ciencias naturales.

Homero Soria (1994) recuerda que La Liria era un lugar importante de encuentro en la época: “En el continuo deambular de los científicos alemanes estuvieron a menudo, de paso por ‘La Liria’, solar ancestral y santuario para estudios, investigaciones, demostraciones artísticas y ensayos agrícolas de los Martínez” (Soria 1994, 9). Augusto Martínez recuerda la reunión de Teodoro Wolf con Juan Menten en la quinta en 1880 para planificar su proyecto de publicación de la *Carta Geográfica del Ecuador*, publicada en 1892 (Martínez 1994, 262). Fernando Jurado señala que en esa época no existían hoteles en la ciudad y que era común que los amigos llegaran a dormir o comer a la quinta. Fueron huéspedes de La Liria: Gabriel García Moreno, Ricardo Piedrahíta, los profesores alemanes de la Politécnica Nacional, los restauradores, el hermano Miguel, los liberales del 95. Algunos presidentes de la república comieron ahí (Jurado 2010, 56).

La quinta fue sede de varios actos artísticos producidos por los hermanos y hermanas Martínez Holguín. Se realizaban tertulias artísticas y científicas al estilo francés, en las cuales los hijos e hijas de Nicolás Martínez Vásconez y Juan León Mera leían un cuento o escribían un poema, que era posteriormente analizado y criticado (Jurado 2006, 25). Los hermanos y hermanas Martínez crearon la “Orquesta Martínez”, liderada por Ricardo, Anarcasis y Cornelia (Jurado 2010, 59). Cornelia fue escritora de artículos literarios, además de ser pianista y cantante soprano (2010, 62). En 1881 los Martínez crearon el periódico casero “La Independencia”, del cual publicaron ocho números durante un mes (2010, 59).

En 1883, durante la revolución contra el presidente Veintimilla, la quinta sirvió de depósito de las armas que se utilizaron para la toma de Guayaquil. En ese mismo año, Anarcasis produce el periódico “El Combate”. Finalmente se sabe que en 1884 los jóvenes Martínez Holguín montan, junto a sus primos Mera Iturralde, el “Circo La Liria”, donde destacan las actuaciones de Rosa Martínez y Rosario Mera, futura esposa de Luis Martínez. Las funciones se realizaron en la quinta y fueron un éxito en la ciudad de Ambato (Jurado 2010, 60-61).

Este ambiente familiar marcado por lo intelectual, lo político y revolucionario; lo artístico (desde la música, el circo, la literatura, el dibujo y el periodismo) y lo que hoy en día podríamos denominar una preocupación por lo ecológico, influyó de forma directa en el universo intelectual y creativo de todos los hermanos y hermanas Martínez Holguín. La quinta la Liria se convirtió, en las dos últimas décadas del siglo XIX, en un lugar importante para apuntalar la conformación del Estado moderno ecuatoriano. Desde allí se apoyó la Restauración contra la dictadura de Veintemilla y la Revolución Liberal; la conquista de cumbres volcánicas, el desarrollo de la cartografía y la manifestación artística (privada) de mujeres. La quinta fue fuente de inspiración para la creación de los cuadros de Luis o los escritos de Augusto o Nicolás, siendo este último el que mayor tiempo vivió en la quinta de los tres hermanos.

Actualmente la quinta es parte del Jardín Histórico Botánico Atocha - La Liria.¹³ En este lugar aún perduran las casas de las dos familias, que funcionan como museos: La Casa Museo Martínez Holguín y la Quinta Mera. La Casa Museo de la familia Martínez busca recrear y representar cómo fue la vida de la familia en esa propiedad a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, a través de muñecos de cera (se representa a Augusto trabajando en un escritorio, a Luis pintando en el caballete y a Nicolás caminando en el Chimborazo en compañía de su guía Miguel Tul), muebles de la época, documentos, objetos y fotografías de los miembros de la familia y de la quinta (algunas realizadas por Augusto y Nicolás Martínez). Cabe señalar que en la casa museo no existe obra original de pintura ni fotografía de los Andes de los hermanos Martínez.

1.3.1. Nicolás Guillermo Martínez Holguín: andinista, científico y artista

Nicolás fue el menor de los tres hermanos que son parte del presente estudio, nació en Quito en junio de 1875, y pese a no considerarse un académico de formación, ejerció los siguientes cargos y fue miembro de:

[...] Ayudante de astronomía del sabio Gonnessiat, profesor de Viticultura y jefe de Meteorología de la Quinta Normal de Agricultura, Sub-jefe de la Sección de Geodesia y

¹³ Adolfo Holguín, andinista y familiar de los Martínez Holguín, durante un encuentro y entrevista, comentó sobre el proceso de formación del Jardín Botánico Atocha-La Liria: “Yo participé en el proyecto de rescate de la Liria cuando fui vicepresidente de Fundación Natura. Desde ahí decidimos proteger a la Liria para salvarla de un proyecto que planteaba urbanizar esa zona, el cual finalmente se logró detener” (entrevista, Quito, 22 de abril de 2021), Holguín recuerda que los últimos propietarios de la Liria fueron los Rúaes Martínez, quienes, en los años 50 del siglo pasado, vendieron la propiedad al Municipio de Ambato. Así permaneció hasta que se logró idear y crear lo que hoy se conoce como el Jardín Botánico Atocha-La Liria. Holguín recuerda que este proyecto se realizó entre el 2000 y el 2005, y que lo primero que se hizo fue prohibir que se vendieran las dos propiedades, y se las considerara parte del patrimonio cultural de la ciudad. Luego se emprendió la restauración de la casa Martínez y de la Quinta Mera, esta última tenía la casa en muy buen estado. Holguín recuerda: “La casa Martínez era una ruina, con problemas estructurales y muy deteriorada. El proceso de restauración se encargó al Municipio de Ambato, el cual motivó a los familiares Martínez Holguín a que fueran parte del proyecto” (entrevista, Quito, 22 de abril de 2021). Se pidió a dichas familias que donaran muebles y objetos que hubieran heredado para amoblar la casa museo. Finalmente, se diseñó un guión museográfico y se hicieron las figuras de cera de algunos miembros de las familias. Según Holguín, no solo se hizo una restauración de la casa, sino una modernización, situación que en un principio produjo pequeños conflictos entre los familiares, ya que había parientes que querían una restauración igual a la original, Holguín indica que el arquitecto Francisco Naranjo, que se encargó de la intervención, opinó que no se podía restaurar la casa y dejarla exactamente a como fue en la segunda mitad del siglo XIX, y que no se justificaba hacer su restauración sin darle un uso acorde al proyecto del parque. Entonces, propuso una intervención conservando la estructura original, pero con nuevos acabados, que generara un nuevo uso, convirtiéndola en centro cultural y turístico. Con la restauración, concluye Holguín, “no solo se buscó recuperar el bien arquitectónico, sino devolverle su vida a través de nuevos usos” (entrevista, Quito, 22 de abril de 2021).

Topografía en el Estado Mayor del Ejército, Superintendente del Ferrocarril del Curaray, jefe del Servicio Meteorológico de la República y director del Observatorio Astronómico de Quito. Miembro de la Unión Geodésica y Geofísica de Bruselas y Miembro del Comité Nacional de Geodesia y Geofísica correspondiente al Concejo Internacional de Investigaciones (BCE 1984,17).

Andrea Moreno señala que en 1906 y 1912 se desempeñó como primer ayudante de meteorología en el Observatorio Astronómico de Quito, y que fue miembro del Ateneo de Quito y La Sociedad Geográfica de Quito (Moreno 2008, 199), y Fernando Jurado señala que en junio de 1913 fue elegido miembro de la Sociedad Geográfica de Washington (Jurado 1998, 536). Nicolás fue un constante colaborador para varios periódicos de la época y fue profesor del Colegio Nacional Bolívar de Ambato.

A través de esta larga lista de ocupaciones y asociaciones de Nicolás durante su vida, podemos dimensionar su gran aporte a los estudios de las ciencias naturales en el país a inicios del siglo XX. Este aporte está plasmado en muchas de sus fotografías en alta montaña, pero sobre todo a través de las publicaciones de sus crónicas en libros y periódicos del país desde 1904, además de cartas y extractos de sus diarios de expediciones en los Andes. Así, por ejemplo, podemos señalar la publicación de su crónica de ascensión al Chimborazo en 1911 en el periódico quiteño “La Prensa”, propiedad de Luis Napoleón Dillon y Zoila Ugarte (Rodríguez Castello 1994, XV).

A Nicolás se lo conoció como el “tuerto Martínez” porque tenía unos ojos verdes con “algún estrabismo en uno de ellos” (Jurado 1998, 532). Sus inicios académicos se dan en la escuela pública de Atocha, después estuvo en la primaria con los padres Mercedarios de Ambato y terminó sus estudios secundarios con los Hermanos Cristianos. Desde su juventud se interesó por auto educarse en Ciencias Naturales (Sandoval Mera, 1994, 270) e interesarse por las montañas motivado por sus hermanos mayores.

Su hermano Luis A. Martínez, seis años mayor, se hizo cargo de su formación en la Quinta la Liria; su hermana Cornelia, doce años mayor a él, también fue una importante guía en la educación de Nicolás, es por esta razón que él tuvo una relación muy especial con sus dos

hermanos (Jurado 1998, 532). Además, sabemos que Nicolás “estudió agricultura y meteorología, esto último bajo la guía del director del Observatorio Astronómico de Quito, el francés, M. Gonnessiat” (Rodríguez Castello 1994, VIII).

Durante la Revolución Liberal, a fines del siglo XIX, tuvo una participación directa “en el combate de Catigлата junto a su hermano Luis” (Jurado 1998, 533). 1899 se podría considerar el inicio de su carrera como excursionista científico, cuando convenció a su hermano Augusto que lo acompañara en su primer gran viaje, Baños-Agoyán-Guaranda, para que realizara fotografías. Junto a su hermano Luis A. Martínez y a Segundo Pérez realiza su primera excursión al Tungurahua en 1900. La investigación de Fernando Jurado señala que alcanzó la cumbre (Jurado 1998, 533), mientras que Evelio Echevarría señala que luego de alcanzarla su grupo se retiró del lugar casi inmediatamente por el mal clima (Echevarría 2016, 104). Esto será solo el principio de una larga relación en tanto ascensionista, fotógrafo y científico con los Andes de casi 35 años.

Hay que destacar que el 16 noviembre de 1904, Nicolás Martínez Holguín ascendió al Antisana junto a Víctor Mena Caamaño, Pacífico Chiriboga, G. Espinoza y el indígena Lorenzo Guaigua, “quien contaba 120 años y había acompañado un siglo antes a Humboldt. En esta vez sólo Nicolás alcanzó la cumbre, siendo el primer ecuatoriano en lograr tal objetivo” (Jurado 1998, 533), algo solo realizado anteriormente por el español Marco Jiménez de la Espada y el inglés Edward Whymper en el siglo XIX. De esta expedición hay una curiosa foto que documenta lo precario del equipo de montañismo utilizado, en la imagen se puede ver a “cuatro alpinistas marchando por el glaciar del Antisana, uno de ellos, llevando un pico de excavación muy pesado. Aunque con cuerdas, todo el grupo sólo llevaba grandes bastones” (Echevarría 2016, 104).¹⁴

Otro ascenso que se debe destacar, entre los varios que realizó, fue entre el 26 y el 28 de abril de 1911, cuando subió por cuarta vez al Tungurahua, esta vez acompañado por 6 personas más, donde destacó la alemana-ecuatoriana Elsbeth Bolle Werner de Robalino Dávila,¹⁵

¹⁴ La traducción de la cita es de mi autoría, así como las demás citas de este autor que aparecen a continuación.

¹⁵ Jerónimo Derkinderen y Sara Madera en su libro *50 años de montañismo en el Ecuador* señalan que además de su ascenso al Tungurahua, Elsbeth Bolle también fue la primera mujer en subir al Pasochoa, Rumiñahui, Corazón y Pichincha (2018, 331), aunque en el libro no se detalla la fecha de ninguno de estos ascensos.

convirtiéndose en la primera mujer hispanoamericana en dedicarse al montañismo (Echevarría 2016,102).

De todas sus ascensiones a los Andes, la más importante fue la que realizó el 20 de enero de 1911 al Chimborazo, por ser la primera vez que una misión exploratoria liderada por un ecuatoriano llegó a la cima. Acompañaron a Nicolás Martínez los franceses Paul Suzor y Pierre Reimburg y los ecuatorianos Miguel Tul y Manuel Cárdenas (Derkinderen y Madera 2018, 331). De los cinco expedicionarios, sólo Martínez y Tul llegaron a la cima, a la que bautizaron como Whymper, en honor al montañista inglés a quien se le reconoce como la primera persona que coronó el volcán. Al no tener una bandera para dejar en la cumbre, utilizaron un pantalón de Tul, que flameó allí como símbolo de conquista del país y para el país (Rodríguez Castelo 1994, XIII).

Echeverría señala que el mismo Nicolás, en su relato de la expedición, considera a su compañero Tul, a quien lo había entrenado con anticipación al viaje, como un indio valiente y resalta la importancia de haber realizado esta hazaña con un excelente equipo alpinístico, el entrenamiento adecuado y haber tenido un cuidado en los preparativos, situación que no sucedió en su primer intento de subir el Chimborazo cinco años antes (Echevarría 2016, 105). Nicolás gozó de una situación privilegiada al tener un equipo alpinístico adecuado, el cual pudo haber sido adquirido en Francia, siendo muy posible que su hermano mayor Anacarsis le haya traído dicho equipo después de uno de sus dos viajes a ese país. “En este aspecto debió ser único entre los (montañistas) sudamericanos, ya que en aquella época y hasta los años 30, solían poseer lo que algunos europeos habían traído o dejado” (Echavarría, 2016,103).

En este breve recuento de la biografía de Nicolás Martínez como montañista y estudioso de los Andes, se puede destacar el año de 1912 en que realizó dos ascensiones importantes: la primera el 27 de abril, junto al pintor Villacrés y Franz Hiti, logró coronar el Cotopaxi, descubriendo una nueva ruta más accesible para el ascenso y llegando a una parte del cráter que antes no se la había explorado; y la segunda fue la exploración del 3 mayo 1912, cuando realizó su ascenso al Iliniza con Alejandro Villavicencio y el mismo Hiti, logrando coronar la cumbre del pico norte. Al ser los primeros en estar ahí, bautizaron al lugar como Pico Villavicencio, en honor del geógrafo Manuel Villavicencio (Moreno 2008, 201), quien fue el

escritor del primer libro sobre geografía en el Ecuador en 1858: *Geografía de la República del Ecuador*.

Martínez también monitoreó las erupciones del volcán Tungurahua que empezaron en 1916 que incluyeron dos ascensos de las cuales se conocen dos fotografías: una en la que se ve al volcán en proceso de erupción y otra casi igual a la anterior, pero con personas posando en el volcán. El Tungurahua fue para él su gran objeto de investigación y exploración. Además, ascendió al Cayambe, Rucu-Pichincha, Guagua-Pichincha, el Quilindaña, el Carihuirazo, el Atacazo, entre otros.¹⁶

Por todo lo señalado anteriormente, Nicolás Martínez, quien fue iniciado en el montañismo por sus hermanos Augusto y Luis, es considerado el pionero del andinismo en nuestro país y en todos los Andes sudamericanos.¹⁷ Evelio A. Echevarría considera que Nicolás Martínez “es casi tan famoso para los andinistas sudamericanos como Whymper. No sólo es un precursor, sino que es comparable a los mejores de la época en cualquier país con tradición alpinística” (Echevarría 2016, 102). El autor resalta que habría sido Nicolás quien “escribió sobre el bastón ferrado, el piolet y los crampones. Acuñó los términos andinismo y andinista, necesarios para denominar el deporte, utilizándolos por primera vez en 1906, tras una ascensión al Cotopaxi” (Echevarría 2016, 103).

¹⁶ Para un completo estudio cronológico de las ascensiones realizadas por Nicolás G. Martínez desde 1900 hasta 1933 revisar los libros: *50 años de montañismo en el Ecuador* de Jerónimo Derkinderen y Sara Madera (2018, 331), *Los Andes: La historia completa del alpinismo en la alta América del Sur* de Evelio Echevarría (2016, 104-106) e *Ignacio Holguín Sánchez, un soldado de Bolívar en Ambato* de Fernando Jurado (1998, 532-541).

¹⁷ Durante mi entrevista con el andinista y antropólogo Patricio Aguirre (2021), señaló que el primer ecuatoriano que ascendió los Andes fue el expresidente García Moreno cuando tenía 24 años y habría sido entonces el primer ascensionista en el Ecuador. Subió al Pichincha el 15 de enero de 1845 junto al ingeniero Sebastián Wisse; ellos fueron los primeros en “la caldera del Guagua Pichincha y ver de cerca las fuentes fumarólicas, el domo, etc., de todo lo cual dejaron constancia para la posteridad en una descripción minuciosa” (Derkinderen y Madera 2018, 330). Ese mismo año, el 14 de agosto, repitieron el mismo ascenso acompañados de un indígena no identificado. Los tres pernoctaron en la caldera del Guagua Pichincha y “dejaron una descripción pormenorizada de la caldera, los cráteres, y las fumarolas del volcán, el levantamiento topográfico y observaciones barométricas y de otra índole, trabajos que se realizaron durante tres días y tres noches” (2018, 330). Finalmente se conoce que, en 1857, junto a Juan Jameson, García Moreno vuelve a subir al volcán y descende nuevamente al cráter. (2018, 330). Sin embargo, Carlos Montufar sería el primer ecuatoriano en subir al Pichincha junto a Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland el 26 de mayo de 1802 (2018, 330), aunque su rol no es la de un investigador-explorador, que sí tuvo García Moreno en sus ascensos, sino la de un acompañante y guía de los extranjeros.

Hernán Rodríguez Castelo señala que Nicolás no se consideraba científico sino un apasionado de la naturaleza, y pensaba que sus hallazgos servían para que los “verdaderos sabios” los pudieran interpretar; sin embargo, en su literatura podemos encontrar gran material científico sobre los Andes del Ecuador, como la carta que escribe al francés Raimburg, con quien intentó subir en 1910 el Tungurahua. En ella, Nicolás relata que instaló una estación meteorológica en la hacienda San Antonio (Rodríguez Castelo 1994, XII). La carta “se constituye en pequeña, pero precisa monografía de las faldas y contrafuertes del Tungurahua, con precisas descripciones de topografía, formación geológica, climatológica, vegetación y fauna” (1994, XII).

Es a través de sus relatos sobre sus experiencias en tanto explorador y estudioso de los paisajes, las montañas, volcanes, selvas y las Galápagos, que hoy sabemos cuáles fueron sus pasos, inquietudes, observaciones y hallazgos, pero sobre todo lo que sentía y pensaba al hacer montañismo. Sus relatos están recopilados en el libro *Pioneros y precursores del andinismo ecuatoriano. Tomo I* (1994) que fue publicado por las ediciones Abya-Yala y la Agrupación Excursionista “Nuevos Horizontes”. Gracias a esta recopilación de escritos de Martínez sabemos que su época de mayor actividad en los altos Andes fue entre 1904 y 1918. Además, conocemos cómo lideró las exploraciones que dieron como resultado las primeras conquistas por parte de ecuatorianos en las principales cumbres de los volcanes del país.

Pero Nicolás no solo estudió la Sierra, en agosto de 1906 viajó a Guayaquil para acompañar a su maestro y amigo Gonnessiat, y poder despedirlo por su regreso a Europa, ese mismo día decide viajar a las Galápagos (Sandoval y Mera 1994, 273). En las islas permaneció un año (regresó al continente en agosto de 1907) “realizando observaciones de la historia natural de Chathan, su hidrografía, geología, topografía, meteorología, vegetación, fauna, perspectivas agrícolas, industriales y ganaderas, historia de la colonización y sus habitantes” (1994, 273).

De su vida privada se sabe poco. En 1913 se casó con Ofelia Sarasti (Sandoval y Mera, 1994, 276) y en 1916 nació su hija Liria Ofelia (Jurado 1998, 539). La mamá de Nicolás, quien no aprobó nunca el estilo de vida de sus tres hijos, sobre todo de Luis y Nicolás, al enterarse del noviazgo entre Nicolás y Ofelia decidió escribirle al padre de ella:

“Señor General

He sabido que mi hijo Nicolás está de novio con su hija. Debo decirle que mi hijo es un bandido. Dejo a su responsabilidad.

Su affma amiga y servidora

Adeila H. de Martínez” (Jurado 1998, 536)

Durante la última escalada al Tungurahua, lo hizo junto a “el Padre Alberto Semanate, Segundo Pérez, Luis Mena, y alumnos ambateños del colegio Bolívar” (Derkinderen y Madera 2018, 49). En esa ascensión, una vez ya en la cumbre del volcán, se fundó el primer club de montañismo en el Ecuador: el Club Andino Ecuatoriano. Las actas se firmaron en la cumbre, el 9 de enero de 1933. Además, bautizaron a uno de los picos del Tungurahua como Pico Club Andino (Derkinderen y Madera 2018, 49).

Finalmente, por trabajo hizo un viaje a la Costa y se enfermó de bronconeumonía. Muere en Guayaquil el 11 de agosto de 1934 a los 59 años, sus restos estarían en las criptas de la Iglesia de la Merced de Quito (Sandoval y Mera 1994, 277-278). Por otro lado, Jurado señala que está enterrado en el cementerio de San Diego de Quito (Jurado 1998, 541).

1.3.2. Augusto Nicolás Martínez Holguín: fotografía, ciencia y montaña

Augusto N. Martínez nació en Ambato en marzo de 1860. Misael Acosta Solís, un antiguo alumno de Augusto, indica que su maestro nació el día 29 (Acosta Solís 1991,8). Fue el segundo de los once hijos de la familia y el mayor de los tres hermanos en estudio. Los primeros años de la primaria los hizo en la Liria con profesor privado y después viajó a Quito para estudiar en la escuela de los Hermanos Cristianos, donde fue el ayudante de su profesor el Hermano Miguel y donde estudió hasta julio de 1873. A través de su abuelo Ignacio Holguín, pudo conocer de cerca al presidente García Moreno entre 1870 y 1875 (Jurado 1998, 477).

Como él mismo lo relata en su escrito *Setenta años de recuerdos. El doctor Teodoro Wolf* (1994), su interés por la geología y el amor por las montañas nació al leer las cartas escritas por Stübel y Reiss al presidente García Moreno sobre los viajes y estudios a través de los volcanes de Los Andes ecuatorianos. Es así que Augusto pidió a su padre que lo ayudara a ingresar como oyente a la Escuela Politécnica de Quito. Así, con tan solo 14 años, fue alumno de los jesuitas extranjeros: Dr. Teodoro Wolf, con quien tendrá una estrecha relación de amistad, Dr. Juan B. Menten, Luis Sodiro y el Dr. Luis Dressel (Martínez 1994, 257-258).

Augusto Martínez será uno de los pocos asistentes a las conferencias nocturnas impartidas por Wolf, en las cuales se exponían los fundamentos de la doctrina darwiniana, jamás oídos en el país. Estas conferencias fueron canceladas por el arzobispo Checa, lo que trajo como consecuencia en 1874 la salida voluntaria de Wolf de la Compañía de Jesús, de la universidad y su posterior decisión de vivir en Guayaquil (Martínez 1994, 257-258).

Una vez ya matriculado en la universidad, Augusto Martínez recibió una beca de 20 pesos mensuales por parte del presidente García Moreno, quien había recibido buenos comentarios sobre él (Jurado, 1998:478). Augusto señala que tan solo pudo asistir a clases en la Politécnica hasta finales de 1976, año en que se clausuró la escuela tras el asesinato de García Moreno y la llegada al poder de Veintimilla, quien cerró la Universidad (Martínez 1994, 258).

Augusto obtuvo una beca del gobierno de García Moreno para estudiar en Alemania, la misma que se haría efectiva una vez terminado sus estudios en la Politécnica. Sin embargo, ésta no se pudo concretar por la muerte abrupta del presidente, además el doctor Menten consideraba que el viaje se debía diferir en uno o dos años, ya que Augusto solo contaba con 16 años, y consideraba que se podría desorientar en Alemania (Acosta Solís 1991, 19-20).

Después del cierre de la universidad, Dressel se encargó de los estudios particulares de Augusto, además lo escogió como ayudante en sus investigaciones de campo, hasta que pudo rendir su examen de grado (Martínez 1994, 260), y obtuvo su título de Profesor en Ciencias Físicas y Naturales, con un estudio geológico del volcán Antisana como tesis de grado (Soria 1993, 8).

A partir de 1875, Augusto inicia sus primeras ascensiones científicas al Quilotoa y al Sigchos guiado por sus maestros politécnicos. En 1876, después del cierre de la universidad, se instaló permanentemente en la quinta La Liria hasta 1890. Durante esta estadía visitó constantemente la gran biblioteca de su padre y aprendió por cuenta propia inglés, francés y alemán para poder estudiar de los sabios europeo (Jurado 2010, 57). En esta misma época, Augusto fue la mano derecha de Sodiro en el proyecto de organización en Quito del Museo Herbológico y Mineralógico (Jurado 1998, 479).

Su inicio como geólogo profesional se da en el Antisana en 1880, donde estuvo un mes estudiando al volcán, lo que dio como resultado el escrito *Memoria sobre el volcán Antisana* (1880), el cual fue revisado y corregido por Wolf desde Guayaquil para su publicación, que se dio por entregas en el diario *La Nación* de Guayaquil. Dressel lo tradujo a su regreso a Alemania para su publicación en ese país (Martínez 1994, 260). En 1878, Augusto fue nombrado segundo ayudante en el Observatorio en Quito con un sueldo de 20 pesos, y un año después fue nombrado ayudante principal durante el gobierno de Veintimilla. Sin embargo, a finales de 1881 renunció por su oposición al gobierno (Jurado 1998, 479).

El 19 de noviembre de 1881, ascendió al Casaguala con sus hermanos Arturo y Anarcasis y publicó una nota de la expedición en el diario “La Nación” (Jurado 1998, 480). En el año de 1883 coronó el Tungurahua junto con su hermano Anarcasis y su primo en segundo grado Trajano Mera, estuvieron asistidos por un mayordomo, tres peones y tres guías de Baños (Derkinderen y Madera 2018, 331). En enero de 1885, junto a su hermano Anarcasis, ascendieron nuevamente al Tungurahua durante su proceso de erupción (Jurado 1998, 481), y en 1894 exploró el volcán Carihuairazo y el cerro Puñalica y escribió una carta pública a su amigo, el presidente Cordero, detallando sobre dicha aventura.

Fue miembro de la Sociedad de Ciencias de Dresden, miembro de la Sociedad Astronómica de París, socio del museo Vollkerkunde de Francfort del Meno. Además, el gobierno francés le concedió la condecoración de las Palmas Académicas (Soria 1994, 10) y perteneció a la Sociedad Geológica Alemana (BCE 1985, 13). Su gran aporte a la geología nacional se da con su obra *Contribuciones para el conocimiento geológico de la región volcánica del*

Ecuador. Además, fue rector del colegio Bolívar de Ambato, director de la Quinta Agronómica de Ambato, profesor de Ciencias Naturales en el colegio Mejía de Quito y en el Rocafuerte de Guayaquil, y en 1927 fue nombrado catedrático de Geología en la Universidad Central donde publicó muchos de sus estudios y traducciones del alemán y del inglés para *los Anales de la Universidad Central* (Soria 1993,11).

El 23 de junio de 1934, el H. Consejo Universitario y la facultad de Ciencias-Exactas, Físicas y Naturales le confirieron el título de Doctor Honoris Causa, título que muy pocos ecuatorianos tenían en esa época. Finalmente se jubiló como director de la Escuela Práctica de Agricultura de Ambato (BCE 1985, 13).

Augusto fue “militante alfarista, participó como teniente coronel en las filas revolucionarias contra la dictadura de Ignacio de Veintimilla” (Chiriboga y Rodríguez, 2012, 108). En marzo de 1882, durante la segunda dictadura de Ignacio de Veintimilla, fue desterrado a Corinto, Colombia, hasta julio de 1882, cuando regresó y se incorporó a las tropas del general Sarastí para pelear en la Restauración, siendo parte de los combates de Chambo y Quero, y de las tomas de Quito y Guayaquil en 1883 (Jurado 1998, 480-481). Augusto también peleó en la Revolución Liberal de 1895. Una vez obtenido el triunfo, fue nombrado por Eloy Alfaro director del Observatorio Astronómico de Quito por sus conocimientos en ciencia naturales, geografía, climatología, agronomía, botánica y paleontología, cargo que ejerció entre 1895 y 1899 (Moreno 2008, 198).

Durante su dirección en el Observatorio Astronómico en Quito, entre septiembre de 1895 y octubre de 1896 realizó la publicación del “Boletín Meteorológico”. En 1899 se encargó de promover y organizar la llegada de la Segunda Misión Geodésica Francesa, proyecto que se realizó en 1901. Por dicha labor se lo reconoció con las Palmas de Francia otorgado por el gobierno francés y se lo nombró miembro perpetuo de la Sociedad Astronómica de Francia. Finalmente tuvo un proyecto (que no se realizó) de poner un observatorio meteorológico, que lo llamaría “Observatorio Humboldt”, en la cima del Guagua Pichincha (Acosta Solis 1991, 24-25).

Publicó varios textos sobre geología, vulcanología, gemología, botánica, geografía, meteorología y agricultura (Acosta Solís 1991, 37-39). Además, realizó traducciones del alemán, inglés, francés e italiano, superando las 24 publicaciones entre sus escritos originales y traducciones (Acosta Solís 1991,46). Augusto Martínez se casó con Roxana Quirola Saa y tuvo seis hijos que nacieron en Ambato: Georgina, Carlos, Carlota, Humberto, Luis Alfredo y Enrique. Muere en Quito en marzo de 1946 (Acosta Solís 1991, 42-43).

1.3.3. Luis Alfredo Martínez Holguín: Arte, política y montaña

Luis A. Martínez nació en Ambato el 23 de junio de 1869. Influyeron en su gusto por la naturaleza, su padre, que trabajaba en la quinta de la familia, y el peón indígena Andrés Nata, a quien escuchaba en noches de tertulias (Jurado 2010,98). Por eso, desde muy pequeño tuvo un interés por la tierra y las montañas (Rodríguez Castelo 2019,7). Sus dos primeros años de estudios secundarios los realizó en el colegio Bolívar de Ambato, pero luego será enviado a Quito al internado del colegio San Gabriel, dirigido por los jesuitas desde 1872 (Jurado 2010,98).

Según Rodríguez Castelo, “su amor por la naturaleza le dictó la necesidad de pintar” (2019,8), y Fernando Jurado señala que, al terminar su segundo año de estudios en Quito, se regresó a pie y en lomo de mula de arriero a La Liria para decirle

[...] a su padre que quería seguir pintura por su cuenta, como alumno en Quito del gran maestro Rafael Salas, (...) quien le formó como artista y le enseñó sobre todo la técnica del paisaje, de la que Salas fue su pionero. En los siguientes 25 años de su vida, Luis pintó alrededor de 180 cuadros, es decir a promedio de 8 por año: en cada uno de sus paisajes ponía realmente toda su alma y su espíritu de creador, de allí que cada una de sus obras es una verdadera reliquia (Jurado 2010,103).

Veinte años después, Luis, en su condición de Ministro de Educación Pública, nombró a Rafael Salas profesor de la reinaugurada Escuela de Bellas Artes de Quito. Fernando Jurado señala que, durante su adolescencia, Luis vivió un total de cuatro años en Quito, y que esta experiencia ejerció una gran influencia en su vida. De las cosas que más le llaman la atención de Quito es el volcán Pichincha, por su “espantosa cercanía”. Además, le sorprende la falta de

interés de los quiteños por explorarlo (Jurado 2010, 110). En 1886 escribe su cuento inédito *Episodios de una cacería*, además de obtener en el colegio un premio en retórica (Jurado 2010, 104).

En 1887 muere su padre, Nicolás Martínez, lo que le obliga a dejar de estudiar pintura en Quito para volver a La Liria. Su hermano Anarcasis, el nuevo encargado de la familia, a manera de castigo por sus constantes fallas en los estudios, le delega que se haga cargo de la hacienda de la familia en Mulalillo, donde Luis vivirá un total de nueve años, desde 1887 hasta 1896 (Jurado 2010, 166).

En la hacienda El Cangahual, muy cerca del pueblo de Mulalillo, Luis empezó a escribir la novela *En cuerpo viejo corazón joven*. Fue desde chacarero hasta teniente político de Mulalillo, donde buscó justicia para los indígenas del sector (Rodríguez Castelo 2019, 7-8), además de controlarlos para que no se gasten su sueldo en alcohol (Jurado 2010, 167). Durante esta época, formó un trío de ciclistas junto a sus amigos Luis Aníbal Mera y Manuel Páez Moscoso, y participó en la Exposición Nacional realizada en Quito en 1892 con cuatro pinturas donde destacó su cuadro *Mañana de neblina en el Casaguala* (2010, 166).

Durante su vida en Mulalillo, tuvo una relación con una vecina del pueblo, Basilia Navas, con quien tuvo dos hijos en 1892 y 1894. La familia Martínez siempre conoció sobre los niños, por lo que Basilia y los chicos estuvieron en varias ocasiones de visita en la Liria (Cobo Barona 2003, 36). Solo la llegada de la Revolución Liberal lo sacará de su exilio en el campo y lo llevará a las luchas liberales (Jurado 2010, 93).

Al conocer sobre el triunfo de los liberales el 5 de junio de 1895, viaja a Guayaquil para unirse al ejército liberal, con el que finalmente combatió en San Miguel (2010, 170). Desde 1882, Eloy Alfaro es un ídolo para Luis Martínez. Se reúne brevemente con él en Guayaquil, cuando Alfaro regresa de Panamá en 1895, pero lo llega a conocer en Ambato, durante su entrada triunfal después de la pelea en Atacazo, a finales del mismo año (2010, 186).

Luis peleó junto a sus hermanos a favor del liberalismo liderado por Alfaro. Augusto tenía treinta y cinco años, Luis, veintiséis, y Nicolás, veinte. El 18 de junio de 1895, día en que llegó Alfaro a Guayaquil,

[...] fue uno de los momentos más grandes en la historia del país y especialmente en el espíritu de Luis (...). Él se afilió a las tropas del general Cornelio Vernaza Carbo, en el llamado Segundo Cuerpo del Ejército Liberal, las cuales salieron a campaña el 26 de julio por la vía de Babahoyo, Balzapamba, San Miguel, con destino a Guaranda (...). El 6 de agosto fue su primer combate en San Miguel, después en Catiglata contra el coronel José Álvarez (Jurado 2010, 171).

En 1896, en La Liria, se casó con su sobrina María del Rosario Mera Iturralde, su amiga desde la infancia. Ella era hija de Juan León Mera, primo de Luis (Rodríguez Castelo 2019, 8). Esto a pesar de que Juan León Mera, antes de morir en 1894, le hizo prometer a su hija que no se casaría con su primo Luis (Jurado 2010, 187). Luis y su familia se van a vivir a Quito en 1897. En el Gran Café, propiedad de Gastón Charpentier, conoció a Manuel J. Calle, con quien fundó la *Revista de Quito*. Entre 1898 y 1899 asistió en Quito al Congreso como diputado de la provincia de Tungurahua (Rodríguez Castelo 2019, 8). “Su debut debatiendo se dio el 5 de agosto, se armó un debate entre él y su amigo Delfín Treviño contra Remigio Crespo Toral en la comisión de cultos” (Jurado 2010, 173). Durante esa época fue común que durante las noches visitara el Club Pichincha, que era principal centro social de Quito (2010, 217). Para este club pintó seis paisajes (2010, 64).

Pero de nuevo su pasión por la tierra lo llamó, y así empezó un nuevo proyecto: estudiar agricultura, donde llegó a escribir cuatro cuadernos de *Agricultura ecuatoriana*, pero solo el primer número se publicó por entregas. Es por eso que Luis sintetizó su gran obra inédita en una nueva publicación: *Catecismo de agricultura* (1905) (Rodríguez Castelo 2019, 8). Luis alterna su labor agrícola con las expediciones ascensionistas y la pintura. En junio de 1899, asciende al Carihuairazo en compañía de Camilo Portero, según relato de él mismo subió con un antejo (¿largavistas?) y un cuaderno de dibujo (Martínez 1994, 14) pero no logró coronar el pico más alto del volcán; solo llegó a coronar uno que está unos 100 metros por debajo (1994, 18-19).

Los primeros días de enero de 1900, iniciando el nuevo siglo, Nicolás y Luis Martínez, acompañados de Segundo Pérez, ascienden al Volcán Tungurahua, siendo posiblemente el primer ascenso después de la gran erupción de 1886 (Derkinderen y Madera 2018, 330). Luis A Martínez pocos días después asciende nuevamente, el 12 enero de 1900, en compañía de dos guías, uno de ellos fue Francisco Caicedo, quien fue un antiguo guía de Reiss.

La expedición empezó en Baños y su equipo de viaje incluyó víveres para dos días, una cobija, un buen antejo y un álbum para dibujos (Martínez 1994, 22). En 1900 escribió *Ascensión a la cima del Tungurahua*, durante el relato del ascenso, Luis Martínez nos da uno de los pocos datos que tenemos sobre la actividad fotográfica de su hermano Nicolás Martínez en los volcanes: “los escalones mandados a hacer por mi hermano, días antes, se conservan bastantes claros, y nos ahorraron algo de trabajo (...) En el punto donde habíamos llegado, existía una plataforma mandada a hacer por mi hermano, para acomodar la máquina fotográfica, y tomar vistas de las peñas del lado Occidental” (Martínez 1994, 27).

Durante ese mismo año se le ofreció administrar el ingenio Valdez, cerca de Milagro, en la provincia de Guayas. Luis también trabajó como peón en la agricultura y enseñó a leer a los peones. Pero en febrero de 1902 cayó gravemente enfermo con una parálisis por una polineuritis malaria. Después de cinco meses se pudo reponer de la enfermedad. Durante este período de recuperación dictó a su esposa algunos textos que terminaron siendo *Disparates y caricaturas*, publicado en Ambato en 1903 (Rodríguez Castelo 2019, 9).

Además, durante esta enfermedad Luis dictó a Rosario su reconocida obra *A la Costa*, publicada en 1904, la cual “le merecerá el lugar de hito decisivo en la novelística ecuatoriana” (Rodríguez Castelo 2019,10) y en donde “propugna abiertamente por el socialismo” (Jurado 2010, 66). Durante esta etapa en la Costa, Luis es visitado por Eloy Alfaro y su familia (Jurado 2010, 65).

En 1903 regresó a La Liria con su esposa Rosario y sus hijas Blanca y Magdalena. Ahí nace su hijo Edmundo, que después se dedicó a la pintura de paisaje. A su regreso de la Costa, Luis, aún con secuelas de su enfermedad, cojeaba y caminaba apoyado en un bastón. Durante

su corta estancia en la quinta de Atocha, junto a Leonidas Viteri, fundó el Club Tungurahua, el cual sigue funcionando en Ambato. El club tiene en su colección su cuadro *Río Babahoyo* en cual se puede ver el un barco de vapor sobre el río Babahoyo, con el Chimborazo de fondo; creando una representación muy similar a la del Escudo Nacional (Jurado 2010, 66).

En el gobierno de Leónidas Plaza (1901-1905), fue nombrado ministro de Educación Pública, un año antes se desempeñó como subsecretario del mismo ministerio. Favoreció la importación de maquinaria agrícola y la liberó de derechos de aduana. En 1904 trajo desde Chile a Domingo Brescia para ser el director del Conservatorio de Música. En 1912 su hija Blanca se matriculó en el conservatorio, influenciada por su tía Cornelia (Jurado 2010, 175-177). Por otro lado,

[...] fue un gran promotor de cultura y orientador de la educación nacional. Obras suyas fueron la Quinta Normal de Agricultura de Ambato, una facultad universitaria de ciencias, escuelas prácticas superiores y talleres. (...) Fundó en 1904, la Escuela de Bellas Artes. El año siguiente entregaba al general Lizardo García, que había sucedido a Plaza, un nuevo y más sensato plan de estudios. (...) Importa destacar la conferencia, famosísima, que pronunciara en la Sociedad Jurídico-Literaria en diciembre de 1904, sobre el indio (Rodríguez Castelo 2019,10).

El ministerio que dirigía Luis Martínez también se encargaba de obras públicas. Razón por la que él propuso el proyecto del ferrocarril al Curaray, el cual uniría la provincia de Tungurahua con la provincia de Pastaza, este proyecto sería uno de los proyectos más importantes en la vida de Luis; por esta razón, en 1905 viaja a Nueva York para la contratación de especialistas.

Ese mismo año publicó su *Catecismo de Agricultura* y el nuevo presidente, Lizardo García lo nombró director de Obras Públicas, sin embargo, en ese cargo solo estuvo por cuatro meses porque Luis Martínez enviudó a final del año, ya que su esposa Rosario se volvió a enfermar con tifoidea, durante una visita en el pueblo de la Magdalena, y murió de tan solo 29 años. Esto hará que Martínez tome la decisión de retirarse a Ambato, a la quinta de los Mera, en Atocha (Cobo Barona 2003,36).

Por otro lado, pese a que todo el año de 1905 el proyecto del ferrocarril del Curaray estuvo en marcha, con la caída del gobierno de Lizardo García en enero de 1906, se dio la cancelación del proyecto por las diferencias políticas que existían con Eloy Alfaro, que era el nuevo presidente del Ecuador. Luis, ya en Atocha, se habría entonces dedicado a la pintura para soportar su duelo, la tristeza y sobre todo la soledad. En 1909 volvió a ser elegido congresista, aunque debía luchar contra su propia salud (Rodríguez Castelo 2019, 10-11). Su último año fue muy difícil y solitario:

[...] Luis se volvió insoportable, se unieron la mala relación con su madre y hermanos, la pobreza, la viudez, la muerte de tres de sus cinco hijos, la pelea con su viejo ídolo el general Alfaro y finalmente el corte del trazado del ferrocarril al Curaray, su sueño vital y revitalizante total. Luis se volvió agresivo, difícil y cortó con muchos. Del club Tungurahua pasó a la más absoluta soledad (Jurado 2010, 93).

En 1906, Luis empezó un romance con la profesora Mercedes Cepeda Constante, quien era viuda al igual que él. De esta relación surgió su hija María Luisa, quien fue muy cercana a sus hermanos Blanca y Luis Edmundo Martínez Mera (Cobo Barona 2003, 36), siendo ella la última hija de Luis. El 21 de noviembre redacta su testamento donde indica que sus únicos bienes son intangibles, además deja la tutoría y cuidado de sus dos hijos con su suegra y madre política: Rosario Iturralde de Mera (Cobo Barona 2003, 65-66). Finalmente muere el 26 de noviembre de 1909 a los cuarenta años. Luis descansa en una bóveda en el Cementerio Municipal La Merced de la ciudad de Ambato, bajo un gran árbol.

En este capítulo se ha presentado la historia del paisajismo pictórico y fotográfico del siglo XIX para entender las influencias estéticas de los hermanos Martínez y la tradición de la que proviene su forma de representación visual. Los Martínez son producto del legado de Humboldt, pero son los primeros en materializarlo en el contexto de la emergente nación ecuatoriana. Por ello, sus representaciones visuales deben interpretarse desde el código propio de ese legado: el entrelazamiento entre arte, ciencia, naturaleza. Por otra parte, en este capítulo también se ha hecho una exposición del contexto particular de la vida de estos hermanos en La Liria. La intención de ahondar en cómo vivieron y cuál fue su ambiente familiar es entender su trabajo en las ciencias y en el arte como una extensión de su identidad.

Su familia y el espacio donde se desarrollaron fueron fundamentales para determinar su acercamiento a la tierra, al paisaje, a la montaña, al arte y a la ciencia. En ellos, la fotografía, la pintura, la literatura o la geología son las formas de representar tanto una relación romántica con la naturaleza, como los ideales políticos en los que creían. Esto probablemente fue facilitado por el hecho de crecer en La Liria en una familia ilustrada en un medio rural aislado. Un tercer elemento para conocer a estos hermanos es el andinismo y su relación con las representaciones visuales. Además, esta actividad es clave porque aporta la vivencia, la experiencia, como parte del quehacer artístico y científico. La exploración y la ascensión son formas de conquista del territorio en un momento necesario para la construcción de la nación, además de instrumentos para la producción de conocimientos y representaciones visuales.

Capítulo 2. Las representaciones visuales de los Andes: identidad nacional bajo la hegemonía del progreso

Este capítulo desarrolla los conceptos teórico-metodológicos para entender la obra de los Martínez más allá de la estética, enfatizando su función social y política, sus modos de creación, usos y circulación y su importancia en el momento histórico de consolidación del Estado liberal y la identidad y cultura nacional. Además, se hace un análisis de la significación del paisaje y la importancia del concepto de representación en la cultura y la hegemonía del progreso en la construcción de la nación.

2.1. La economía visual

Esta investigación sigue la línea de estudio de Deborah Poole sobre su enfoque denominado *economía visual*. Este analiza las imágenes visuales “como parte de una comprensión integral de las personas, las ideas y los objetos” (Poole 2000, 16). Poole destaca que “una forma de pensar en las relaciones y sentimientos que dan significado a las imágenes es verlas como *cultura visual*” (2000, 16), pero para la autora es más útil plantear su enfoque de análisis de la imagen integral desde una *economía visual*, “la palabra economía sugiere que el campo de la visión está organizado en una forma sistemática” (2000, 16).

Además, la utilización de la palabra *economía* invita a pensar el campo de la visión a partir de una organización entre “relaciones sociales, desigualdad y poder, así como con significados y comunidad compartida” (Poole 2000, 16). Poole señala que la economía visual tiene “una relación -no necesariamente directa- con la estructura política y de clase de la sociedad, así como con la producción e intercambio de bienes materiales o mercancías, que forman el alma de la modernidad” (2000, 16).

La metodología que utilizará la investigación para el análisis de la obra pictórica y fotográfica de los hermanos Martínez, estará basada en los tres niveles de organización de la economía visual propuestos por la autora: el primer nivel tiene que ver con la “organización de la producción que comprenda tanto a los individuos como a las tecnologías que producen imágenes” (2000, 18); el segundo nivel que está relacionado con “la circulación de mercancías, en este caso, de imágenes-objeto visuales” (2000, 19); y el tercer nivel que

aborda “los sistemas culturales y discursivos a través de los cuales las imágenes gráficas se aprecian, se interpretan, y se les asigna valor histórico, científico y estético” (2000, 19).

Así, podemos entender cómo es que las imágenes analizadas “*adquieren valor*”. Para Poole, en las imágenes, “no solo la función representacional está en su valor de uso” (2000, 20) o en su contenido representacional, sino que ellas van adquiriendo valor por “los procesos sociales de acumulación, posesión, circulación e intercambio” (2000, 20).

Además, la investigación parte de dos argumentos sobre la modernidad visual planteados por la autora: El primero es que se plantea un análisis de las imágenes tanto desde su rol “ideológico” como desde “las formas particulares en las cuales la fantasía y el deseo entran en la producción y el consumo de las imágenes visuales” (2000, 22-23), y el segundo que plantea que las imágenes no europeas -en este caso andinas- son algo más que "reflejos" pasivos de discursos contruidos en Europa (2000, 22-23).

Retomando el segundo argumento expuesto anteriormente, la autora destaca que “el propio placer que las imágenes nos dan está moldeado por ideologías estéticas cuyas historias no son nada inocentes” (2000, 30). Las artes y las imágenes “han servido como vehículos para expresar y fortalecer la devoción a la nación, la “raza” y el imperio” (2000, 30). Pero, por otro lado, Poole, siguiendo a Barthes, dice que “ninguna fotografía puede estar atada a una sola propuesta ideológica” (2000, 29). Una misma imagen puede ser interpretada de distintas maneras dependiendo de “los diferentes códigos y referentes que diversos observadores ponen en ella” (2000, 29).

La línea de estudio de Claudia Felá y Jessica Stites Mor señala la importancia de analizar la materialidad de la imagen y se interrogan sobre sus espacios de reproducción y circulación. Este análisis de las imágenes y soportes busca enfocarse en “las modalidades en que éstas operan, ya no tan solo como huellas, sino también como objetos -en el sentido de materiales productivos y también en el de objetivos o territorios a conquistar- de la memoria social” (Felá y Stites Mor 2009, 36) y sus representaciones. Las autoras analizan la memoria y la

imagen en relación con diferentes temporalidades: la temporalidad en la cual la imagen se construye, la temporalidad en la cual circula y la temporalidad en la cual es vista (2009, 32).

En la línea de las autoras citadas, esta investigación estudia el paisaje como medio de representación de las narrativas en torno a la identidad nacional, entendiendo la economía visual de la imagen, así como sus diferentes temporalidades desde su elaboración hasta los diferentes momentos de su circulación, que incluyen el presente y su valoración como objeto histórico y eventualmente como mercancía. De este modo, la investigación aborda la obra de los Martínez en tanto representaciones visuales, desde la perspectiva de los individuos, sociedades y tecnologías que las produjeron, sus usos como objetos generadores de identidad nacional, pero también a través del estudio de la circulación de estas imágenes como mercancías.

2.2. El acto de representar

La pintura ha sido uno de los principales medios de representación en la historia de la humanidad. A través de ella se ha definido desde Occidente y para Occidente, una historia visual “oficial”. Con el apareamiento del mundo de la reproductibilidad técnica durante el siglo XX, la fotografía y el cine relevaron a la pintura como principal medio de representación visual. En este capítulo se desarrolla qué entendemos por paisaje, por representaciones visuales y su influencia en la cultura, a partir de las reflexiones de Rogier Chartier y Stuart Hall y, posteriormente, se analiza su agencia y crítica en la generación de identidad y cultura nacional.

Para Roger Chartier y Analet Pons, una representación puede entenderse desde dos dimensiones: la primera dimensión de la representación es mostrar algo que está ausente, es decir, que está re-presentado. La segunda se refiere a la representación como soporte: “su exhibición por ella misma” (Chartier y Pons 2013, 42). Para Chartier y Pons el concepto de representación es indispensable para entender las relaciones sociales, ya que “permite comprender con mayor agudeza y rigor cómo se construyen las divisiones y las jerarquías del mundo social” (2013, 49), porque la realidad social es una forma de representación colectiva. De esta manera, el concepto de la representación,

[...] puede indicar las prácticas y los signos, los símbolos y las conductas que pretenden mostrar y hacer reconocer una identidad social o un poder (...), nos obliga a pensar la construcción de las identidades, las jerarquías y las clasificaciones como resultado de «luchas de representaciones» donde lo importante es la potencia, reconocida o negada, de los signos que deben hacer reconocer como legítimos una dominación o una soberanía (Chartier y Pons 2013, 43).

Así, el concepto de representación pone de relieve el hecho de que el acto cognitivo no es neutral, sino más bien una disputa social de significados que ayudan a dar un orden a lo real. De este modo las representaciones son importantes en “la construcción de identidades, cualesquiera que sean, siempre situadas en la tensión entre las representaciones impuestas (por los poderes, los poderosos o las ortodoxias) y la conciencia de pertenencia de los individuos mismos” (2013, 46).

Por otro lado, para Stuart Hall el concepto de representación “conecta el sentido al lenguaje y a la cultura” (Hall 2013, 447), y al definirla señala que: “representación significa usar el lenguaje para decir algo con sentido sobre el mundo, o para representarlo de manera significativa a otras personas” (2013, 447). Esto “implica el uso del lenguaje, de los signos y las imágenes que están en lugar de las cosas, o las representan” (2013, 447). Hall complementa su definición sobre representación: “es la producción de sentido de los conceptos en nuestra mente mediante el lenguaje. El vínculo entre los conceptos y el lenguaje es lo que nos capacita para *referirnos* al mundo” (2013, 447-448), ya sea real o imaginario (447-448).

El autor señala que habría dos sistemas de representación: el primer “sistema mediante el cual toda suerte de objetos, gente y eventos se correlacionan con un conjunto de conceptos o *representaciones mentales* que llevamos en nuestra cabeza. Sin esas representaciones mentales no podríamos de ningún modo interpretar el mundo” (Hall 2013, 448). Por otro lado, cuando nos referimos a conceptos abstractos, “conceptos sobre cosas que nunca hemos visto, y posiblemente nunca veremos, y sobre gente y lugares que simplemente hemos inventado” (2013, 448), Hall los denomina *sistema de representación*, ya que el mismo no consiste en

conceptos individuales, “sino en diferentes modos de organizar, agrupar, arreglar y clasificar conceptos, y de establecer relaciones complejas entre ellos” (2013, 448). Para ejemplificar este caso, Hall cita a la nación Estado (448).

El autor indica que tenemos la posibilidad de comunicarnos entre personas cercanas, porque interactuamos en los mismos *mapas conceptuales*, lo que nos permite interpretar y dar sentido al mundo de la misma manera (Hall 2013, 449), y así podemos crear una cultura compartida mediada por los sentidos y construir un mundo social (2013, 449). En la misma línea, la cultura, para Clifford Geertz es un concepto esencialmente semiótico, es decir, la cultura es un conjunto de representaciones. En consonancia con Weber, Geertz señala que “el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considera que la cultura es esa urdimbre y que su análisis ha de ser, por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones” (Geertz 2007, 548).

Geertz sostiene que la conducta humana debe analizarse como una acción simbólica, y que la cultura debe entenderse como un sistema de símbolos. Por ello, lo que importa es la interpretación de sus significados a través de una descripción densa, ya que el comportamiento humano tiene varias lecturas (Geertz 2007, 552). Geertz plantea que la cultura puede ser una conducta modelada, una estructura subjetiva o una mezcla de las dos y que la discusión de si la cultura es objetiva o subjetiva se supera desde este enfoque, ya que lo que importa es la interpretación de los significados (Geertz 2007, 552). Finalmente, para Geertz “la cultura consiste en estructuras de significado establecidas socialmente” (2007, 554), por eso considera que “la cultura es pública, porque lo es el significado” (554).

Sin embargo, una cultura compartida no es suficiente, indica Stuart Hall, y sostiene que debemos tener la capacidad de “representar o intercambiar sentidos y conceptos, y esto podemos hacerlo sólo cuando tenemos acceso a un lenguaje compartido” (Hall 2013, 449). El autor señala al lenguaje como el segundo sistema de representación que construye sentido. Y para poder hablar de un lenguaje en común es necesario que se compartan los mismos signos y sus interpretaciones (Hall 2013, 450): las palabras escritas, los sonidos, las imágenes visuales u objetos, que tienen y comunican un sentido que debe ser interpretado. Finalmente, Hall señala que los signos visuales son signos *icónicos*, porque tienen una semejanza estrecha

con las personas, cosas o eventos a las cuales se refieren, aunque se sabe que una versión registrada fotográficamente o pintada de un objeto no es exactamente el objeto “real” (2013, 449-450).

Finalmente, desde un enfoque basado en la interacción y experiencia, Deborah Poole define las acciones de ver y de representar como actos "materiales" porque se constituyen en medios para intervenir en el mundo (Poole 2000, 15). Para Poole:

[...] cómo vemos -y representamos- el mundo determina cómo es que actuamos frente a éste y, al hacerlo, creamos lo que ese mundo es. Igualmente, es donde la naturaleza social de la visión entra en juego, dado que tanto el acto aparentemente individual de ver, como el acto más obviamente social de la representación, ocurren en redes históricamente específicas de relaciones sociales. Es la combinación entre, por un lado, estas relaciones de referencia e intercambio entre las propias imágenes y, por el otro, aquellas de carácter social y discursivo que vinculan a quienes elaboran las imágenes con quienes las consumen, lo cual da forma a un "mundo de imágenes (Poole 2000,15).

A partir de esta discusión teórica sobre la función de la representación en la cultura es posible reconocer la importancia que tuvieron las representaciones visuales, generadas desde los nuevos grupos hegemónicos de la naciente república ecuatoriana, para crear el concepto de una nación. Asimismo, evidencia cómo estas mismas representaciones sirvieron para crear una *comunidad imaginada* y un lenguaje compartido. En este mismo sentido, Benedict Anderson explica que la industria editorial y de prensa sirvió en Europa para generar una representación del territorio a través de la cartografía, del mismo modo que las exposiciones universales de finales del siglo XIX y principios del XX lo hicieron para construir el imaginario social que legitimó la idea de lo nacional (Anderson, 1993).

Para Alexandra Kennedy-Troya, las representaciones de la nación en Ecuador a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX estuvieron vinculadas a la etnia, después a la territorialidad y finalmente a la comunidad política (Kennedy 2016, 28). La autora, basada en la teoría de W.J.T. Mitchell (2002) sobre las representaciones visuales de la naturaleza, señala que el análisis de estas imágenes desde la posmodernidad debe descentrar

su función formal pura hacia “una visión semiótica y hermenéutica que trata al paisaje como alegorías psicológicas o ideológicas” (2016, 48).

Por su parte, Patricio Aguirre analiza las cartas y los planos geográficos del siglo XIX como medios de representación. Aguirre señala que la cartografía tiene “como todo discurso, no solo una referencia directa de la representación, sino que también habla acerca del emisor y el destinatario” (Aguirre 2020, 94), y señala, siguiendo a Harley, que estas representaciones de la naturaleza “redescriben el mundo, al igual que cualquier otro documento, en términos de relaciones y prácticas de poder, preferencias y prioridades culturales” (Harley 2005 en Aguirre 2020, 94). Este mismo razonamiento bien puede aplicarse a la pintura y fotografía de paisaje.

2.3. Del paisaje a las montañas y los volcanes

Etimológicamente la palabra paisaje proviene del francés *paysage*, que es un derivado del francés *pays* y el sufijo *age*. *Pays* tiene su origen en el latín *pagus*, que significa campo, territorio, distrito, país. El sufijo *age* expresa una acción o resultado, y cuando este sufijo se une a un sustantivo significa un conjunto. Así, el paisaje sería un campo abierto o territorio que se observa desde un lugar como totalidad o conjunto. El sufijo *ismo*, utilizado en paisajismo, se utiliza para designar a movimientos efímeros artísticos, literarios o filosóficos.¹⁸

Para Xavier Puig “el paisaje no es un ente que exista por sí mismo, objetivamente, sino que lo es en relación a un sujeto que proyecta en la naturaleza sus propios valores o los de la sociedad y/o cultura de su tiempo” (Puig 2022, 84). Por eso ante un paisaje debemos considerar que siempre hay un observador. Para Bernardo León el paisajismo está relacionado desde el impulso y la motivación humana de materializar en la imagen la experiencia sensorial de su relación con el entorno (León 2008, 140), y entiende el hacer paisajismo como “la enigmática necesidad humana, desde luego social e históricamente pautada, de reproducir

¹⁸ La definición etimológica de la palabra *paisaje* se obtuvo de las siguientes páginas webs, las cuales fueron consultadas el 20 de abril de 2021: <https://definiciona.com/paisaje>; <https://www.paisajeo.org/post/2017/05/28/el-concepto-paisaje>; <http://etimologias.dechile.net/?paisaje>; <https://dle.rae.es/paisaje>; <https://dle.rae.es/ismo>

y representar la materialidad de la naturaleza a partir de la sensación que ella genera en primera instancia en nuestra retina” (2008, 140).

Por otro lado, León retoma la idea de Georges Bertrand de incluir las ciencias naturales y sociales como ciencias del paisaje (León 2008, 140). Esta idea se puede entender a través de la definición de paisaje desde la geografía realizado por el geógrafo Roger Brunet, en la cual se lo entiende como “una apariencia y una representación (...) que está cargada de valores colectivos, culturales o individuales, y puede tener un valor de uso, de cambio o de conservación. El paisaje puede también ser un signo y por ende tener un significado” (Brunet 1992 en León 2008, 140). En esta misma línea, Kennedy-Troya rescata el pensamiento de W.J.T. Mitchell:

(...) El paisaje es un medio no solo para expresar valores sino significados, para la comunicación entre personas, y en sentido más radical, la comunicación entre lo Humano y lo no Humano. El paisaje hace de mediador entre lo cultural y lo natural, o entre Ser Humano y Naturaleza (...), como si natura estuviese imprimiendo y codificando sus estructuras esenciales en nuestro aparato perceptivo (Mitchell 2002 en Kennedy 2016, 48).

Durante esta investigación se entrevistó a Fabián Corral, autor de varios libros sobre el mundo rural en el Ecuador, además de explorador y viajero a caballo de la Sierra y los Andes del Ecuador. Al preguntarle qué es el paisaje para él, respondió:

Primero hay que partir del concepto de que la naturaleza es un estado, es un ser que está allí, y es el medio en donde los humanos nos desarrollamos, pero eso implica que a la vez la estamos alterando. Sobre la naturaleza, el hombre hace una visión que tiene una connotación social y cultural, y construye así el paisaje (entrevista a Fabián Corral, Quito, 28 de abril de 2021).

Para Corral el paisaje es una apreciación relacionada con lo estético, pero también con lo ético, en el sentido de la preservación y conservación:

El paisaje es un concepto cultural, construido sobre el concepto y la realidad de la naturaleza. La naturaleza está ahí, los volcanes están ahí, los ríos están ahí, pero sobre eso, de alguna manera, el humano reflexiona, aprecia, se inspira y llega a construir el concepto o sentimiento del paisaje (entrevista, Quito, 28 de abril de 2021).

Por eso, para Corral un aspecto muy importante del paisaje son los nombres. “¿Quién les puso el nombre a los sitios? ¿Quién puso a las montañas y volcanes: Cotopaxi, Pululahua, Sincholagua, Casiguala, Cotacachi?” (entrevista, Quito, 28 de abril de 2021), se pregunta Corral, y agrega que “cada nombre es una poesía que ayuda a entender la diversidad en la que estamos inmersos en los Andes” (entrevista, Quito, 28 de abril de 2021). Muchos de los nombres que tiene nuestro territorio son originarios, algunos son kichwa y otros españoles. Corral señala que

...los nombres de alguna manera tienen sentido cuando empatan con el paisaje, porque hay nombres caprichosos o arbitrarios que rompen el sentido del paisaje. Creo que el paisaje tiene una continuidad en los nombres, como por ejemplo el nombre español de la laguna de Culebrillas o el nombre del volcán Carihuairazo, que significa: *cari*, que es hombre, *wayra*, que es viento, y *razu*, que es nieve. Entonces ese volcán es el viento bravo de la nieve. O sea, su nombre tiene un sentido simbólico del reflejo del paisaje (entrevista a Fabián Corral, Quito, 28 de abril de 2021).

Un ejemplo interesante del planteamiento de Fabián Corral es el nombre del volcán Altar. Este nombre corresponde a su bautizo español. Los españoles también bautizaron a las varias cumbres que forman el complejo de este volcán. Por ejemplo, a la punta Norte la llamaron Canónigo, a la del Este, Tabernáculo, y a la cumbre del Sur, Obispo. Si bien el nombre de cada una de las cumbres rompería por completo “el sentido del paisaje”, el nombre del volcán El Altar, sin duda refleja la identidad del paisaje. Hay que destacar que el nombre dado por los precolombinos al volcán fue Kapak Urku, que significa *montaña todopoderosa* o *señor de las montañas*, nombre que lleva en sí mismo la cosmovisión de los pueblos de los Andes.

Durante mi entrevista con el pintor paisajista Carlos Ashton, también le pregunté sobre sus apreciaciones del paisaje. Para él, el paisaje “es algo telúrico que está cerca de uno”

(entrevista, Quito, 17 de abril de 2021). Ashton se refirió a que las montañas producen el miedo de enfrentarse a lo sublime: “cuando te vas a la montaña solo, cuando estás en las estribaciones del Antisana y le ves al Cotopaxi, te da un poco de miedo, pero al mismo tiempo sientes cómo el paisaje se mete en tu subconsciente” (entrevista, Quito, 17 de abril de 2021). Para Ashton los volcanes del Ecuador no sólo son elementos decorativos del paisaje, porque tienen su propia presencia y poder:

Por eso cuando estás en tu automóvil en la carretera y está todo nublado, tú le sientes al Cotopaxi cuando pasas junto a él, aunque no lo veas. Esto puede pasar porque son volcanes, y tienen vida y una especie de personalidad propia, por eso es diferente lo que sientes con cada uno de ellos: el Cotopaxi es muy orgulloso, pero al mismo tiempo es tenebroso; el Cayambe es misterioso y lleno de vericuetos; el Chimborazo es el más solemne, es más viejo; y el Altar es un imperio derrocado. No se puede comparar la sensación al verlos, es diferente lo que te produce cada uno (entrevista a Carlos Ashton, Quito, 17 abril de 2021).

Hans Meyer en su análisis sobre las representaciones del Chimborazo y Los Andes, desde la visión romántica pictórica, dice que la calma, la soledad, la sublime grandeza no puede ser descrita, sino solamente sentida con un profundo sentido de recogimiento (Meyer 1993, 118), y que el artista sólo puede representar esa sensorialidad de lo sublime en la naturaleza “cuando prescinde de la infinita riqueza de los aspectos particulares, simplifica la totalidad, realza lo típico, y da con las formas y las líneas tomadas en un gran conjunto” (1993, 118). Para Meyer, esta representación podrá ser analizada como una representación que “puede triunfar en la pintura, de una personalidad tan poderosa como el Chimborazo y contribuir, al mismo tiempo, al adelanto de la ciencia geográfica” (Meyer 1993, 118-119).

Entonces, quizá el lugar más propenso para sentir lo sublime y su sensación de incompreensión, asombro y terror, es en la infinita soledad de la inmensidad en los páramos andinos y, sobre todo, en sus cumbres nevadas. Y es quizá esta sensación ante lo sublime, una de las mayores preocupaciones que buscaron plasmar en sus representaciones los hermanos Martínez Holguín. Tanto en algunas de sus fotografías, como en algunas de sus pinturas, desde mi punto de vista, encontramos esta representación del enfrentamiento con lo sublime, donde el espectador, pese a no estar en presencia de la montaña y su verdadera escala, siente su pequeñez frente a lo observado.

Para María Teresa Boulton lo sublime es lo excelso, eminente, de elevación extraordinaria. La autora destaca la definición que Kant escribió en su “Crítica al juicio estético” de lo sublime como lo absolutamente grande (1996, 19). Para ampliar este concepto, Boulton cita a Sergio Givonne (1990), quien, basado en el pensamiento kantiano, describe la diferencia entre lo bello y lo sublime:

(...) En lo sublime, a diferencia de lo que sucede con lo bello, la naturaleza y la libertad no aparecen inmediatamente en relación, porque la naturaleza, provocando un sentimiento de dolor y no de placer, rompe la autonomía del sujeto impidiendo así el libre juego de las facultades. Esto sucede cuando la naturaleza muestra grandezas que superan la capacidad humana de comprensión (sublime matemático) o cuando se presenta ante el hombre con una fuerza frente a la cual no puede hacer nada (sublime dinámico) (...) Es como decir que el acuerdo, deshecho y encontrado en un plano superior, siendo la humillación del sujeto se transforma en la exaltación de su superioridad y de su autonomía (Givonne 1990 en Boulton 1996, 19-20).

Desde la teoría estética, Alexandra Kennedy-Troya rescata la teoría del paisaje de Juan Bautista Deperthers, que tuvo una influencia directa en el paisajismo ecuatoriano de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, ya que circuló en nuestro país por entregas, traducida del francés al español por Alphons Stübel, a través del periódico oficialista “El Nacional” (Kennedy-Troya, 2016:44). Kennedy-Troya señala que para el tratadista francés era primordial la experiencia personal frente a la naturaleza a través de las sensaciones inmediatas que produce la belleza de la naturaleza. La autora señala que para Deperthers cualquier cosa podía ser reproducida, y que la representación de la naturaleza se la podía hacer de dos maneras: “directamente frente a ella o de memoria” (Kennedy-Troya 1999, 77).

La teoría de Deperthers plantea dos tipos de paisaje: “la representación de la naturaleza, tal como se presenta, y aquella en que el genio la excita o embellece con todo lo ideal que el gusto y el arte pueden inspirar” (Kennedy-Troya 1999, 77), además de la conjugación de ambas. Así se planteaba obtener una representación con “un realismo en lo particular y usando la imaginación o idealizando al paisaje en lo general” (1999, 77), como sucede en la obra de Church.

Xavier Puig señala que, en la composición estética del paisaje romántico, una de sus principales características es la construcción del espacio a partir de un lenguaje renacentista (Puig 2022, 88), el cual se desarrolla principalmente en formato panorámico

[...] con planos, armónica y proporcionalmente dispuestos, a partir de un punto de fuga único que constituye, estructura y ordena ese espacio, integrándolo en una unidad totalizante. (...) Esta construcción compositiva permite dotar a la obra de una notable y amplia perspectiva espacial que, en su tercer plano (el celaje), crea una significativa percepción de lejanía ante los ojos del espectador (Puig 2022, 88).

Por otro lado, Para Puig “la representación de la naturaleza como paisaje, responde a un cambio de gusto -siglo XVIII-, producto de la emergencia de una nueva sensibilidad frente/con aquella por parte del ser humano” (Puig 2020, 128), y que su representación pictórica es el resultado de su experiencia moderna, la cual es estética y existencial (2020, 128). Además, Puig indica que antes del concepto de paisaje en las artes, la naturaleza si fue representada, sin embargo

[...] la naturaleza no estaba mediada por el sentimiento –factor esencial para poder hablar modernamente de “paisaje” –, sino por otras cuestiones bien sean ideológicas –por ejemplo, la pintura de historia-, religiosas, mitológicas o morales, pero, sobre todo, funcionales, es decir, como “telón de fondo” o lugar en donde acaece o se escenifica lo sustancial, es decir, lo narrativo basado en el accionar humano y en relación con el género o motivo pictórico representado (Puig 2020, 128).

Para Lucía Chiriboga, “las montañas son el lugar visualmente integrador del paisaje. Es el espacio frente al cual el observador unifica, de manera trascendente, la espaciosa vivencia de cuanto le rodea” (Chiriboga 2012, 24). La montaña y sobre todo los volcanes nevados en nuestro país se convirtieron en uno de los elementos unificadores del paisaje, y son uno de los principales medios representados por los hermanos Martínez durante toda su vida. En una entrevista con el geólogo y andinista Bernardo Beate se abordó el tema del volcán y se le consultó cuál es la manera más didáctica de definir lo que es un volcán, a lo que él respondió:

“es un edificio que se forma porque el magma sube y sale a la superficie, pero un volcán, así como puede ser un cono formado de capas, también puede ser una masa de magma que no fluyó y que formó un domo, como el Pululahua, que en realidad son trece domos” (entrevista a Bernardo Beate, Quito, 24 de junio de 2021).

Beate resalta que esta interpretación de la realización de los domos ya fue advertida por Reiss, Stübel y después por Augusto Martínez. Agrega que “los volcanes son bastante efímeros como construcciones, crecen rápido geológicamente, como sucedió con el Cotopaxi, que ahora tiene un cono perfecto, pero cualquier día se puede derrumbar y puede quedar como ahora es el Rumiñahui o el Pasochoa” (entrevista, Quito, 24 de junio de 2021). A partir de esta observación, Beate plantea que el paisaje y los volcanes cambian, y que el paisaje que vemos ahora era muy distinto tiempo atrás.

El Chimborazo tuvo un derrumbe hace 50.000 años (...), después de eso volvió a crecer. El Reventador se ha derrumbado dos veces, el Sangay también. Ahora vemos el tercer Reventador y Sangay, al igual que el Tungurahua, que es muy jovencito, con solo tres mil años aproximadamente, y que parece que está listo para irse de nuevo. Puede derrumbarse pese a que ya está dormido. Por eso los volcanes son efímeros, viven un proceso constructivo y destructivo. Dependen de que salga magma y que haya erupciones para que crezca el volcán, para después empezar un proceso de erosión (entrevista a Bernardo Beate, Quito, 24 junio de 2021).

Beate afirma que algunos de los volcanes que vemos ahora en el paisaje han cambiado, como sucede con el cono actual del Cotopaxi, que es relativamente nuevo, con diez mil o trece mil años, y señala que antes del cono había otro volcán que se destruyó por las erupciones que sufrió. Beate calcula que el antiguo Cotopaxi llegó a tener 400 mil años y que todavía existen paisajes muy antiguos, como “el Rucu Pichincha, que tiene 800 mil años, o la caldera de Chacana, que tiene hasta tres millones de años” (entrevista a Bernardo Beate, Quito, 24 junio de 2021), que es una caldera gigante que va desde Oyacachi hasta casi el Antisana. “Los Illinizas era un solo volcán que por una falla que lo atravesaba, lo dividió en dos” (entrevista a Bernardo Beate, Quito, 24 junio de 2021).

En la actualidad los cambios en el paisaje se pueden apreciar sobre todo en los glaciares, y suceden en lapsos de tiempo mucho más cortos. Beate explica que el glaciar es “nieve compacta que se hace hielo, como piedra” (entrevista a Bernardo Beate, Quito, 24 junio de 2021). Beate hace una reflexión sobre su experiencia personal y recuerda la primera vez que fue al Altar en los años 70 del siglo pasado: “la laguna era pequeña y tenía algunos icebergs, y el glaciar casi llegaba a la laguna. Ahora el glaciar está lejísimos, mil metros más arriba, y ahora la laguna es muy grande y está bordeada por rocas” (entrevista a Bernardo Beate, Quito, 24 junio de 2021).

Beate dice que esto sucede porque los glaciares se están retirando y que, pese a que este fenómeno sucede en la actualidad por la acumulación de la quema de gases contaminantes, también se debe a un proceso natural de calentamiento del planeta que empezó desde finales del siglo XIX (entrevista a Bernardo Beate, Quito, 24 junio de 2021).

Por un lado, es triste porque el hielo debería estar ahí, pero ya no está más, y por otro lado, al retirarse el glaciar, deja despejado el paisaje y puedes ver las rocas que antes no podías ver, y eso es espectacular. Es como ver las tripas del Altar. Los Martínez y Meyer, a inicios del siglo XX, no vieron esas rocas, ni tampoco la laguna, porque no existía. El glaciar llegaba hasta abajo (entrevista a Bernardo Beate, Quito, 24 de junio de 2021).

2.4. Las representaciones visuales del territorio como constructoras de la identidad nacional en el siglo XIX

Alexandra Kennedy es una de las investigadoras que más ha estudiado la relación entre el paisajismo del siglo XIX y la identidad de la nación ecuatoriana, ella plantea que las representaciones de la naturaleza fueron importantes en el proceso de consolidación de las *comunidades imaginadas*, y que, en el caso del Ecuador, la representación del paisaje fue fundamental para la construcción de la identidad nacional y cultural (Kennedy-Troya 2016, 173).

La autora plantea un estudio del paisaje no sólo desde un análisis en lo estético, sino en el uso socio-político que tuvieron estas representaciones. De esta manera, plantea un análisis de la construcción de la nación a través de la *narrativa de la naturaleza*, la cual considera central

para este proceso (2016, 173). Esta narrativa estaría compuesta tanto por representaciones desde la ciencia como del arte, donde el paisajismo pictórico estuvo influenciado por los descubrimientos científicos (Kennedy-Troya 2016, 23). Kennedy-Troya plantea que estas representaciones deben ser estudiadas “como discursos estéticos y científicos que circulaban creando la noción de nación” (2016, 23).

Por su parte, Matthias Abram señala que en el Ecuador el inicio de la representación del territorio se dio a través de la pintura de paisaje en la segunda mitad del siglo XIX, y posteriormente en la fotografía de paisaje a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Abram señala que la montaña como representación de la identidad nacional surge como parte de la representación del territorio a partir de un proceso marcado por dos tendencias: por un lado, el proyecto eurocéntrico modernizador de la nación instaurado por Gabriel García Moreno (1860-1875), quien veía en la ciencia y el arte el camino hacia el progreso y la modernización (Abram 2008, 36), y quien fue “el responsable de un nuevo concepto de poner a la sociedad frente a la naturaleza, pero con una visión más práctica sobre la posible dominación y utilización del paisaje para que sea productivo” (2008, 36).

Para Kennedy-Troya, con García Moreno se empieza a construir un nuevo imaginario visual moderno en el Ecuador, donde los volcanes de la Sierra centro-norte se colocaron en el centro de esta nueva imaginaria nacional. Esto se puede constatar a través del apoyo directo del presidente a la empresa de Stübel y Reiss (y Troya) y la creación de la Politécnica Nacional, la creación de la escuela de Artes en 1871, además de haber fomentado un impulso en el arte local a través del otorgamiento de becas a destacados pintores ecuatorianos (Kennedy-Troya 2016, 40-44, 173). Estos antecedentes marcan este momento histórico como el punto de partida entre la relación de arte y ciencia como elementos fundamentales para las narraciones de la identidad nacional en el país.

Por otro lado, Abram señala que la segunda tendencia que originó la representación de la montaña en el Ecuador estuvo influenciada por el legado romántico-científico de Alexander Von Humboldt, a partir de su viaje al Ecuador junto a Aimé Bonpland durante 1802 y 1803 y de sus posteriores publicaciones en los cuales planteó su teoría del paisaje (Abram 2008, 29), que revisamos brevemente en páginas anteriores. Para Abram, en su teoría del paisaje,

Humboldt “formula las ideas básicas de su concepto de representar, describir y pintar la naturaleza (...) buscando las formas determinantes que le otorgan a una región su fisonomía característica” (2008, 29).

Como ya se señaló en el capítulo 1, durante todo el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX hubo una gran cantidad de científicos y viajeros ilustrados extranjeros seguidores de este legado de Humboldt, que visitaron, estudiaron y registraron los Andes e influyeron en las representaciones visuales nacionales de la región. Acerca de la naturaleza de la zona ecuatorial, Humboldt señala: “En ningún lugar, ella nos impresiona más profundamente con la sensación de su grandeza; en ningún lugar nos habla más enérgicamente” (Humboldt en Pratt 2010, 236).

Para Alexandra Kennedy-Troya, el Ecuador “fue especialmente atractivo por el elevado número de volcanes tanto activos como dormidos, situados en pleno trópico” (Kennedy-Troya 2002, 21). La autora señala que el Ecuador se convirtió en una extraordinaria fuente “para la obtención de los más variados datos sobre la formación de la corteza terrestre y en general sobre la función de los volcanes, complementados por el estudio de la flora tropical” (2002, 21). Para Kennedy-Troya, muchas de estas empresas científicas extranjeras no sólo produjeron datos o conocimiento, también representaciones visuales del país donde confluyeron el interés en la naturaleza, la ciencia, la aventura y la estética,

[...] esto corroboró la construcción del país como un laboratorio científico de primer orden, capaz no solo de ser estudiado, sino celebrado a través del arte o de la literatura. De esta forma, el Chimborazo, el Cotopaxi o el río Amazonas, se convirtieron en íconos de reconocimiento internacional, hitos que a su vez se transformarían en símbolos locales de identidad (Kennedy-Troya 2016, 48).

De esta manera, la imagen se volvió en un elemento fundamental para la representación de la identidad y cultura nacional creando “un imaginario visual de América que incluía predominante: paisajes rurales y urbanos, tipos étnicos, oficios y costumbres del lugar” (Kennedy-Troya 2002, 25). Alexandra Kennedy-Troya señala que las representaciones del paisaje rural, basadas en la estética romántico-académicas, se encargaron de generar una

representación del territorio que estuvo estrechamente relacionadas a los conocimientos de geografía y la agricultura (Kennedy-Troya 2016, 47).

Para Kennedy-Troya, es en la segunda mitad del siglo XIX, que “los artistas, por primera vez, se sintieron llamados a participar de manera frontal y decidida en la constitución de la nueva nación” (2016, 24). Para la autora, “hacer paisaje era otra forma de hacer historia, de crear un sentido de pertenencia y patriotismo” (2016, 25), y considera que:

(...) Los paisajes ecuatorianos parecen haberse plasmado, aunque no exclusivamente, en una serie limitada de sentidos: narrativas geológicas de los Andes ecuatorianos, por ende, más apegados a lo científico; visiones de una nación eminentemente agrícola o como emblemas cívico-religiosos del nuevo nacionalismo (...) Quizás el nuevo espíritu ilustrado-romántico obligará a que los artistas que se sintieran *científicos*, que podían y debían ilustrar para comprender. Había un interés nacional por identificar el país y llevarlo a los derroteros del progreso (Kennedy-Troya 2016, 35).

De esta manera la autora indica que: “hacer nación, describir el paisaje circundante y comprender nuestra constitución geofísica y humana -científicamente hablando- parecía ser parte de una sola consigna” (2016, 37). Por otro lado, Kennedy-Troya identifica a los promotores y creadores de estas narrativas nacionales, y resalta que:

[...] fue la élite ilustrada cristiana de la sierra centro-norte y dueña aun de un poder político - intelectualmente contaminada por el sinnúmero de descubrimientos científicos- quien asumirá la tarea de crear los símbolos de identidad en el paisaje ecuatoriano (...) Las artes y las ciencias se fundieron en un proceso común para identificar al país y enrumbarlo por el camino del progreso y la civilización (Kennedy-Troya 2016, 47).

Por otro lado, Kennedy-Troya propone que durante este inicio del paisajismo en el Ecuador se habría dado una constante repetición de ciertas representaciones de los volcanes y de los Andes ecuatorianos, un ejemplo es la representación del Chimborazo y el Carihuairazo visto desde el valle de Tapi. Esta situación no fue percibida como una falta de originalidad en el

paisajismo, “sino como una forma de crear y difundir una retórica que se iba consolidando como patriótica” (2016, 49).

Esto se dio porque la gran mayoría de las representaciones del paisaje ecuatoriano fueron realizadas sobre motivos que se encontraban en tres lugares del país donde coincidían las rutas de las exploraciones y del comercio: en la Sierra centro-norte; en el camino que marcaba el eje Guayaquil-Quito (y pasaba por Bodegas), que era la principal vía del Ecuador de esa época, y la única entrada al Oriente que se conocía en el país: el ingreso a Baños a través del río Pastaza. El resto del país, con excepción de Cuenca, eran territorios casi desconocidos. Salvo por sus mismos habitantes (2016, 48). Finalmente, Kennedy-Troya señala que las representaciones relacionadas a la construcción de la nación tuvieron una influencia muy directa por el momento político, social y económico que vivió el país (2016, 50). “La naturaleza también fue cambiando con el progreso” (2016, 50).

2.4.1. El territorio en los símbolos patrios

La importancia que tuvo el territorio como eje central del discurso visual nacional también se vio desarrollada a través de los símbolos patrios. Las montañas y los volcanes pasaron a ser un motivo muy importante dentro de estos símbolos, como en el Himno Nacional, escrito por Juan León Mera Martínez en 1865, en el cual el Pichincha es una de las representaciones principales. A continuación, un fragmento de la segunda estrofa del himno nacional:

Los primeros los hijos del suelo
que, soberbio; el Pichincha decora
te aclamaron por siempre señora
y vertieron su sangre por ti.

En la cuarta estrofa, el siguiente fragmento:

Y si nuevas cadenas preparan
la injusticia de bárbara suerte,
¡gran Pichincha! prevén tú la muerte
de la Patria y sus hijos al fin.

Lo mismo sucede con el Chimborazo, el cual es uno de los elementos protagonistas en el escudo nacional (y, por ende, en la bandera nacional que lo incluye). Rex Sosa hace un análisis de la importancia de la representación del Chimborazo y del río Guayas en el Escudo Nacional como elementos que fusionan las dos regiones del país: Sierra y Costa, y como medios generadores de identidad nacional. De esta manera, el autor se refiere primero al Chimborazo y luego del río Guayas:

[...] fue motivo de éxtasis de Bolívar y de la pluma inspirada de Olmedo. Y como él, muchos otros científicos, estudiosos y viajeros, especialmente extranjeros, lo han visto como un elemento que definía la naturaleza de los Andes ecuatorianos y, a la vez, como fuente nutricia de los ríos que, como en este caso, al volverse caudalosos, se convierten en vías de comunicación, progreso e integración nacional. Y aunque no lo especifique, este río podría corresponder al Guayas por el rol que cumplió, a mediados del XIX, como vía de comercio del cacao, el café y el banano de exportación. Río que, al mostrar un gran ensanchamiento en el diseño de la parte baja del campo, nos induce a pensar en el mar océano. La historiografía tradicional pocas veces ha tomado en cuenta a la cuestión marítima como un elemento formador de la nacionalidad y lo remarcamos para ponderar la determinante influencia que tuvo en nuestra historia...El barco que lo navega corresponde al *Guayas*, vapor que se construyera en los astilleros porteños en 1841 y que simboliza el ingenio y la laboriosidad de los ecuatorianos. (Sosa 2014, 69-70).

La importancia de los volcanes para la identidad nacional también puede reconocerse en las cinco provincias de la Sierra centro-norte, por donde pasa la Cordillera de los Andes, que llevan nombres de volcanes: Imbabura, Pichincha, Cotopaxi, Tungurahua y Chimborazo. En todos los escudos de estas provincias aparecen los volcanes u otras montañas, como en el caso del escudo de la provincia de Pichincha, que en vez de esta contener los dos volcanes Pichincha, contiene dos cerros conocidos como “La Marca”, lugar donde se celebró la fiesta del Equinoccio en épocas precolombinas.

Además, habría que destacar que, en los escudos de las provincias de Cotopaxi y Tungurahua, los dos volcanes aparecen erupcionando, resaltando su condición de volcanes activos. En el escudo de la provincia del Chimborazo, la representación de los volcanes Chimborazo y Carihuairazo parecería que está basada en la representación que Humboldt hizo de ellos desde

el valle de Tapi. Finalmente se identificó que el escudo de la provincia de Bolívar también tiene al Chimborazo como uno de sus elementos principales.

2.5. La identidad y cultura nacional, un legado de la visión eurocéntrica

Para analizar la identidad nacional, se parte del estudio realizado por Stuart Hall, que plantea que la identidad cultural está constituida por elementos que nos unen a nuestro entorno social, a la estructura; creando un puente entre lo personal-interior y lo público-externo, que nos permiten sentirnos estables en los mundos donde interactuamos y habitamos (Hall 2010, 375).

El autor señala que

[...] el hecho que nos proyectemos a nosotros mismo dentro de estas identidades culturales, interiorizando al mismo tiempo sus sentidos y valores y convirtiéndolos en parte de nosotros, nos ayuda a alinear nuestros sentimientos subjetivos con los lugares objetivos que ocupamos dentro del mundo social y cultural (Hall 2010, 375).

Por otro lado, Hall plantea que en la identidad nacional hay “elementos formados y transformados dentro de y en relación con un sistema de representación cultural (como un conjunto de significados)” (Hall 2010, 391), que hacen que la nación sea fundamentalmente una comunidad simbólica. Para Hall, la cultura nacional está conformada por instituciones culturales, símbolos y representaciones que generan significados sobre lo que entendemos como la nación (2010, 392). “Éstos están contenidos en las historias que se cuentan sobre ella, las memorias que conectan su presente con su pasado y las imágenes que de ella se construyen” (2010, 392).

Para el autor, las narrativas de la cultura nacional “representan las experiencias compartidas que conectan nuestras vidas cotidianas con un destino nacional que hubo antes que nosotros y que nos sobrevivirá” (2010, 393). Las nociones básicas de esta identidad nacional se mantienen iguales, no cambian, sino que buscan la creación de la tradición a través del mito fundacional (2010, 393).

El discurso de la cultura nacional produce identidades ubicadas ambiguamente entre el pasado y el futuro: rescatando constantemente glorias antiguas e impulsando a seguir adelante hacia el desarrollo moderno (Hall 2010, 394). Hall cuestiona a la homogeneidad que promulga la cultura nacional, ya que busca unificar a diferentes personas dentro de una sola identidad cultural, “para representarlos a todos como pertenecientes a la misma gran familia nacional” (Hall 2010, 395). Pero este intento, en apariencia inocente, esconde que la “cultura nacional nunca ha sido solo un punto de lealtad, unión o identificación simbólica. Es también una estructura de poder cultural” (Hall 2010, 395).

De este modo, el clasismo y el racismo fueron elementos fundantes de las representaciones de la identidad cultural nacional en las nacientes repúblicas sudamericanas, que, en la pintura y la fotografía, desde el romanticismo costumbrista, exhibieron lo indígena y su cultura como imagen exótica y territorio virgen, desarticulada de su propio contexto y entramado de significados. Estas representaciones servían para graficar a todos los habitantes de una región, incluso un país, de forma tipificada y homogeneizada (Abram 1994, 38).

En este sentido, Jean Rahier sostiene que desde los primeros años como república “la élite blanca y blanco-mestiza ha reproducido una 'ideología ecuatoriana' de identidad nacional que proclama al blanco-mestizo como el prototipo de la ciudadanía moderna ecuatoriana” (Rahier 1999, 75). Esta ideología moderna de progreso se sustentó en la creencia de la inferioridad del indígena y su mundo rural, lo que permitió la validación de la creación y circulación de *imágenes de la blanquitud* (Echeverría 2010).

La blanquitud está determinada por la blancura racial que a través de tres siglos de imposición cultural occidental se constituye como un elemento necesario para lograr una identidad moderna y progresista; es decir, de una construcción cultural que instala la superioridad de los blancos, y de los que viven como blancos, sobre los no blancos o que no viven como blancos, como una supuesta necesidad civilizatoria para lograr la modernidad, y que por ser necesaria se tolera socialmente. Esta blanquitud civilizatoria es generadora de un racismo identitario dispuesto a aceptar la cultura blanca-europea por su condición de moderna y capitalista (Echeverría, 2010 60-67).

En esta misma línea, Rahier sostiene que la identidad nacional se erigió desde una visión eurocéntrica y evolucionista, con una visión hegemónica racial y étnica, donde lo rural, asociado con salvajismo, sólo representa un freno para la consecución del desarrollo moderno. “Esta ideología ecuatoriana de identidad nacional fabrica una lectura racista del mapa del territorio nacional” (Rahier 1999, 76). El racismo, entendido como lo postula Stuart Hall, es un conjunto de representaciones y una estructura de conocimiento que reproduce ideas para justificar que unos estén arriba y otros abajo, y para que esas posiciones aparezcan como naturales dentro del orden social (Hall 2010, 74). Las representaciones de la identidad nacional a través del paisajismo no estuvieron libres de esta estructura racista y contribuyeron a legitimar una ideología ecuatoriana de identidad nacional basada en el dominio de los blanco-mestizos.

Es importante rescatar en el análisis de Rahier, cómo la identidad y las diferentes lecturas que se pueden hacer de ella dependen de las coyunturas políticas. Así,

[...] las identidades y sus representaciones son constantemente imaginadas y re-imaginadas, actuadas y re-actuadas dentro de situaciones específicas y de contextos socioeconómicos y políticos que siempre cambian y que proveen sitios por sus negociaciones y renegociaciones, sus definiciones y redefiniciones” (Rahier 1999,73-74).

El paisajismo, pictórico y posteriormente fotográfico, fue practicado y utilizado con fines políticos por conservadores y por liberales, dos grupos políticos antagónicos que en una de las tesis en la que coincidieron fue en querer llevar al país al camino del progreso y el desarrollo.

2.5.1 La hegemonía del progreso en la ciencia y la cultura nacional

Con la llegada de los viajeros extranjeros a América, y con sus relatos escritos y visuales publicados desde Europa, se escribió una nueva narrativa de colonización y descubrimiento en América (Kennedy-Troya 2016, 25). Patricio Aguirre, siguiendo el análisis de Chartier, señala que un libro puede ser un objeto que tiene una intención y “que organiza una forma particular de mirar y significar una realidad que intenta mostrar” (Aguirre 2020, 78). De esta manera, la literatura de los viajeros y su visualidad instauraron relatos que validaron la

relación entre el interés científico y la apropiación de los recursos naturales en la región de los Andes. (Aguirre 2020, 79-80).

Mary Louise Pratt señala que, a partir de las independencias de América, existió una renegociación con Europa tanto en las relaciones políticas y económicas, como en las relaciones de representación e imaginación, motivadas desde Europa por objetivos expansionistas para los capitales, la tecnología, las mercancías y los sistemas de conocimiento europeos (Pratt 2010, 212). Desde América, estas nuevas representaciones sirvieron a las élites independientes para “una autoinvención en relación con las masas, tanto europeas como no europeas, a las que intentaban gobernar” (Pratt 2010, 213).

Y es a través de esta “conquista simbólica” de lugares (de bautizarlos y de tomar muestras de su naturaleza) que supuestamente no habían sido visitados por los locales, ni los colonos españoles (como las cumbres de los volcanes de los Andes ecuatorianos), y la producción de relatos e imágenes, que se volvió a generar nuevos procesos colonizadores en América a través de la instauración de las nuevas corrientes de pensamiento europeas. De esta manera, “las ilustraciones acompañaron a todos y cada uno de los descubrimientos” (Kennedy-Troya 2016, 25), como en el caso de Whymper, quien se apoyó en sus fotografías, ilustraciones y en los relatos de sus guías y traductores locales para validar sus “conquistas” en los Andes, sobre todo en el segundo ascenso al Chimborazo (Aguirre 2020, 89-90).

Mary Louise Pratt utiliza el término de la “anticonquista” para referirse a la estrategia de representación “inocente” utilizada por la burguesía europea para reafirmar su hegemonía y superioridad frente a los *otros*, no por medios de fuerza sino por la ciencia y la apropiación simbólica del mundo observado (Pratt 2010, 35). Por ejemplo, a través de la taxonomía propuesta por Carl Linneo durante el siglo XVIII, la cual buscaba un estudio de la “Historia Natural” del mundo a partir de la clasificación de las especies sin tener en cuenta sus interacciones y sus contextos. Pratt señala que “estas estrategias de inocencia fueron construidas en relación con la vieja retórica imperial propia de la era absolutista de los siglos XVI y XVII” (2010, 35), e identifica como el principal protagonista de “la anticonquista” a “el veedor”, el cual es “el sujeto blanco y masculino del discurso paisajístico europeo: aquel cuyos *ojos imperiales* pasivamente contemplan y poseen” (2010, 35).

Pratt marca una analogía entre el “descubrimiento” de América de Colón y de Humboldt, este último revive el rótulo de “Nuevo Continente” para América (2010, 240). Ahora América es redescubierta a través del liberalismo capitalista que simboliza Humboldt, sus representaciones “estaban condicionadas por determinada coyuntura histórica e ideológica y por determinadas relaciones de poder y privilegio” (2010, 241). Humboldt consideraba que estas representaciones estéticas-científicas de la naturaleza serían de gran importancia en “el progreso de las artes” (2010, 252); sin embargo, Pratt señala que “la armonía se logra, en este caso, asimilando cultura a naturaleza de un modo que garantice la condición de inferioridad de la América indígena: mientras más salvaje sea la naturaleza, más salvaje será la cultura” (2010, 252).

Este modo de representación visual colonialista no solo buscaba abarcar nuevos territorios, sino nuevas mentes a través de la ciencia y la hegemonía del pensamiento eurocéntrico relacionado al progreso, es por eso que muchas de las representaciones de las nuevas repúblicas no fueron críticas a los problemas sociales y políticos que se vivían en la América del siglo XIX, por el contrario, se creó una articulación de las imágenes en el discurso hegemónico eurocéntrico del progreso (Fitzell 1994, 61), el cual “rara vez se discutió como una visión del mundo negociable” (1994, 61).

Ana María Sevilla, basada en el pensamiento de Maurico Tenorio señala que en la última parte del siglo XIX, la ciencia era considerada como uno de los elementos más importantes para el desarrollo de la hegemonía del progreso, convirtiéndose en un requisito obligatorio a seguir para las naciones occidentales. Así mismo, rescata el análisis que Tenorio formula de la ciencia como una forma paranacional, natural y objetiva de producción y conocimiento humano, por eso, pese a que es desarrollada en diferentes territorios, se la considera como universal y libre de contextos nacionalistas (Tenorio en Sevilla 2013, 230).

Por su lado, Jill Fitzell señala que el concepto del progreso sirvió para crear un puente entre la ciencia y la búsqueda de lo exótico, esto se lo consiguió a través de legitimizar las narrativas de los viajeros extranjeros que resaltaban las diferencias sociales y culturales (1994, 60), las cuales “servirían como una base de datos para abogar por la hegemonía europea del racismo

científico y del progreso” (1994, 60), donde los indios (y los negros) eran vistos y representados como bárbaros o esclavos opuestos al progreso (1994, 60). Patricio Aguirre realiza el mismo análisis y señala cómo desde esta autoridad científica, se validó una nueva conquista moderna del indígena y su cultura, ya que se lo descalificó como una persona carente de cognición, minimizándolo como un “salvaje” obstaculizador del proceso de progreso y civilización (Aguirre 2020, 96) que Europa obligó a seguir a toda Latinoamérica, y que toda Latinoamérica consintió hacerlo.

En este punto es necesario analizar el concepto de *hegemonía* de Antonio Gramsci, el cual sirve para entender las relaciones entre las clases dominantes y subalternas, que ya no se basan exclusivamente en la coerción, sino también en el consenso: “la supremacía de un grupo social se manifiesta de dos formas: como dominación y como liderazgo intelectual y moral” (Gramsci 1992, 45). De esta manera, “un grupo social puede y de hecho debe ya ‘dirigir’ —es decir, ser hegemónico— antes de ganar el poder del gobierno (esto de hecho es una de las condiciones principales para ganar dicho poder)” (Gramsci 1992, 47).

Gramsci considera que, aunque históricamente la unidad de las clases dominantes se realiza en el Estado, esta unidad necesaria no es exclusivamente jurídica ni política, sino que se basa en las relaciones “orgánicas” entre el Estado y la sociedad civil (1992, 52). El autor creía que la hegemonía se logra sobre todo por la mediación de un partido. Así, la detención del poder no es suficiente para dominar, sino que la dominación depende especialmente de la capacidad de “liderar”, de mantener la hegemonía (1992, 57).

Florencia Mallon estudia la hegemonía en la construcción política del Estado mexicano del siglo XIX e inicios del siglo XX. Su concepto de hegemonía no se enfoca en su connotación como ideología dominante, sino a través de dos definiciones: la primera, como “un conjunto de procesos incubados, constantes y en curso, a través de los cuales las relaciones de poder son debatidas, legitimizadas y redefinidas en todos los niveles de la sociedad” (Mallon 2002, 105); y la segunda, como “el resultado de un proceso hegemónico” (2002, 106). Mallon señala que Corrigan y Sayer equiparan la hegemonía con una “revolución cultural”, al ser un “proyecto social y moral común que incluye nociones de cultura política del pueblo y de la élite” (2002, 106). Desde el análisis de la segunda definición, la autora señala que la

hegemonía política solo se consigue si se logra ejercer el poder desde la coerción, consentimiento, legitimidad y apoyo duraderos.

En el Ecuador del siglo XIX, uno de los medios que validó la hegemonía progresista fue la nueva cultura nacional. Esto se puede analizar, por ejemplo, en los gobiernos conservadores de Caamaño, Flores y Cordero, durante las dos últimas décadas del siglo XIX, los cuales apostaron su capital político para legitimar las representaciones de un Ecuador “civilizado y progresista” para un consumo en el exterior y el interior, a través de las exposiciones mundiales de París (1889), Chicago (1893) y Madrid (1892); además de realizar una versión local en Quito (1892) y publicar el libro *El Ecuador en Chicago* (1894).

De esta manera, las élites políticas locales trataron “de acumular su propio capital simbólico (Bourdieu 1990) y de construir su propia hegemonía cultural en una época en la cual el éxito comercial y el progreso cultural eran percibidos como estrechamente vinculados” (Muratorio 1994, 117). Estos relatos nacionalistas en las exposiciones internacionales y locales habría que entenderlos dentro de un proceso en el cual “los grupos dominantes producen y reproducen sus significados culturales hegemónicos incorporando selectivamente, ignorando o suprimiendo los sistemas simbólicos de los grupos dominados” (1994, 124).

Lo mismo sucedió con la llegada del proyecto del Estado liberal a partir de 1895, debido a que, en el esfuerzo por difundir los valores de progreso y símbolos cívicos y patrios, facilitó la creación de un arte nacional. Mireya Salgado y Carmen Corbalán de Celis señalan que uno de los principales objetivos de la nación moderna liberal fue ser parte de una cultura universal para pertenecer al mundo moderno. En este sentido, el arte fue un elemento imprescindible para todas las naciones (2013, 140). Por este motivo, la Escuela de Bellas Artes se inauguró en 1904 durante el gobierno de Leonidas Plaza y tuvo como su mentor a Luis A. Martínez.

Trinidad Pérez señala que a través de esta escuela y sus exposiciones anuales se estableció definitivamente la educación artística oficial, logrando consolidar la inserción del arte a las ideas hegemónicas de modernidad y progreso de la nación (Pérez 2010, 49). Para Pérez, por medio del arte moderno oficial “se canalizaron una serie de políticas a través de las cuales se

pudo constituir un espacio en el que se generara un acuerdo entre productores, instituciones y público, acerca de qué se entendía por arte. Es decir, la Escuela de Bellas Artes fue el detonante de la conformación de un incipiente campo moderno del arte en el primer cuarto del siglo XX" (Pérez 2010, 49).

La autora identifica a la Escuela de Bellas Artes y sus exposiciones como el núcleo donde se generó un sistema que no solo ofreció formación profesional, sino la creación de espacios de circulación y valoración de las obras producidas en la escuela por las nuevas generaciones (2010, 55).¹⁹ Durante este período, el nuevo arte moderno marcó claras diferencias entre las bellas artes y las artes (u oficios) manuales, mecánicas e industriales donde la originalidad y la copia del natural eran las características estéticas fundamentales (Pérez 2010, 31), mismas que estuvieron en relación directa con la creación de un imaginario del país.

Otro objetivo importante de este “nuevo” Estado fue la secularización del país a través de reformas en las relaciones entre gobierno e Iglesia. Esto se logró principalmente a través de la regulación del sistema educativo con la creación de una opción de educación laica desde el gobierno (Salgado y Corbalán de Celis 2013, 136). De esta manera

[...] al desplazar el papel que la Iglesia tenía en la educación, se produjo también un desplazamiento de símbolos y valores: el imaginario religioso empezó a ser reemplazado por la difusión de valores cívicos y símbolos patrios (...) sin embargo, la mayoría de la población de Quito –analfabeta y poco secularizada– no había incorporado los discursos, representaciones e imaginarios de la nación propuesta (Salgado y Corbalán de Celis 2013, 136).

Como se indicó anteriormente, las exposiciones nacionales y locales fueron medios importantes para difundir el “nuevo” arte nacional del Estado liberal. Trinidad Pérez señala

¹⁹ Martínez, durante su rol como ministro del Estado liberal y desde la Escuela de Bellas Artes, organizó en 1904 la Exposición Nacional de Pintura y Escultura para conmemorar el 95 Aniversario del 10 de Agosto de 1809. Mireya Salgado y Carmen Corbalán de Celis señalan que en esta exposición se buscó posicionar los repertorios de los imaginarios de: nación, identidad nacional y la construcción de una memoria que la fundamentara. Por eso se definieron los ejes a los que se debían alinear los artistas participantes: Las guerras de independencia o el origen de la nación, las costumbres nacionales y el paisaje (Salgado y Corbalán de Celis 2013, 154).

que las exposiciones que se organizaron en nuestro país a partir de la última década del siglo XIX, fueron el momento en el cual las élites tuvieron la oportunidad de exponerse y autorrepresentarse como los líderes de naciones progresistas, con el objetivo de ser reconocidas dentro del escenario mundial moderno (Pérez 2010, 23).

Analizando la Exposición Nacional del Centenario 1909, organizada por el estado Liberal, la cual fue una de las más importantes durante el período que analiza la investigación; Pérez indica que “la nación fue vista a través de sus logros en educación, así como en conocimiento científico y literario, y en producción agrícola e industrial” (Pérez 2010, 24). Esta presentación del país fue montada “a través de un modelo clasificador y jerarquizador que replicaba la manera en que se ordenaba el mundo desde los centros de poder imperial” (2010, 24).

Para Valeria Coronel y Mercedes Prieto, la exposición sirvió principalmente para dos motivos: hacer un llamado a la pacificación en el país, entre las disputas existentes entre el gobierno liberal (republicanismo popular) y las élites regionales y, en concordancia con Pérez, hacer una renovación de los lenguajes de representación de la nación que buscaba legitimar al país en el mundo moderno. Para Coronel y Prieto, este proceso se complementó con una sistematización de la historiografía de la patria, la creación de instituciones modernas y la legitimación de las nuevas formas expresivas de la sociedad civil (Coronel y Prieto 2010, 11). Las narrativas presentadas en la exposición nacional “fueron vitrinas donde se desplegaron los valores fundamentales de las sociedades industriales y de los modernos imperios: exhibían, con un orden jerárquico, los prodigios del progreso, las mercancías y objetos culturales que llamaban la atención de Occidente” (Coronel y Prieto 2010, 12).

Además, Trinidad Pérez resalta que en esta exposición se consolida “un proceso de conformación de las bellas artes como una categoría separada de las artes manuales, el mismo que se constituyó en diálogo con las aspiraciones de la modernidad ilustrada y con procesos locales concretos” (Pérez 2010, 31). Es por esta razón que, en esta exposición, el arte ocupó

un lugar principal (2010, 24).²⁰ Para la autora, este proceso responde a un interés de hacer una diferenciación social a través de la cultura, donde las bellas artes, relacionadas a las élites, se distinguen frente a las artes manuales relacionadas a las clases subalternas (2010, 32).

Haciendo un análisis sobre el papel que desempeñó el arte durante este proceso, Pérez lo considera como “una pieza esencial de la construcción social de hegemonías. Como una disciplina moderna, el arte es una de las instituciones a través de las cuales se construye el Estado nacional, lo cual significa que, como aquel, está sostenido sobre una serie de valores y prácticas homogeneizadoras y, consecuentemente, excluyentes (Pérez 2010, 27).

La celebración del centenario en Ecuador marcó un punto de giro en el repertorio del Ecuador en las exposiciones modernas, dejando atrás la imagen del siglo XIX, de país de la periferia del círculo de las grandes naciones, exotizado y minimizado como país de ruinas incas, para crear una nueva imagen local que simbolizó una nación moderna, civilizada y progresista (Coronel y Prieto, 2010:14). De esta manera el arte nacional se volvió en un elemento fundamental en las narrativas museográficas identitarias. A manera de conclusión, citamos a Mireya Salgado y Carmen Corbalán de Celis:

[...] no es posible pensar en las acciones del Estado Liberal fuera del proyecto de construcción nacional. Más allá de dotar al territorio de vías de comunicación, medios de transporte y de tener una presencia activa a través de escuelas, programas de salud pública, etc., en lugares donde el Estado nunca se había hecho presente, el proyecto liberal tenía un fuerte componente ideológico y cultural, según el cual era necesario dotar al país de un imaginario nacional (Salgado y Corbalán de Celis 2013, 153).

Este imaginario o repertorio de representaciones que logró “crear un proceso de invención de tradiciones nacionales” (2013, 159), fomentó el sentido de lo propio, que permitió a una colectividad, sobre todo sus élites urbanas-rurales, reconocerse como parte de una narrativa común del proyecto de construcción de una nación liberal moderna, que pueda ser mostrada en las exposiciones.

²⁰ Pérez señala que en esta exposición se mostró la obra de pintores como Luis A. Martínez, Alfonso Medina Pérez, Wenceslao Cevallos, Rafael Troya, César Villacrés, N. Toro Moreno y Raúl María Pereira. (Pérez 2010, 31)

Por otro lado, es importante destacar, como indica Eduardo Kingman, que esta búsqueda por la ideología positivista del progreso y la estética neoclásica y romántica en las élites blanco-mestizas produjo que estas renunciaran a la tradición del barroco (Kingman 2014, 64). Esta influencia positivista también se expresó a través del ornato en las ciudades como símbolo de progreso, orden e higiene. Kingman señala que la búsqueda de una modernidad de requerimientos positivistas durante el Estado liberal, fiel a un modelo disciplinario y civilizatorio, hizo que las dinámicas sociales de la “ciudad de antiguo régimen” (2014, 86) cambiaran.

Así, “el ornato constituía un recurso de afirmación de las élites, en oposición al (mal) gusto por la ornamentación barroca, propio de la cultura popular” (Kingman 2014, 85). Esto se logró en parte gracias a la regulación del Estado de los *trajines callejeros*; es decir, “formas de hacer y de estar (...) relacionadas con el intercambio, los oficios, y las representaciones populares” (2014, 102). Sin embargo, el autor señala que las costumbres barrocas continuaron reproduciéndose en la vida cotidiana de la ciudad. “Esto era el resultado de las estrategias de resistencia, adaptación y contra-teatro de las culturas indígenas y populares urbanas, pero también una de las expresiones de la debilidad del propio Estado y de la Iglesia oficial al momento de ejercer una -hegemonía moderna-” (Kingman 2014, 65).

Kingman señala que lo que se conocerá como barroco en el siglo XIX y XX son las formas de la cultura callejera y de la religiosidad popular que no fueron validadas por las élites ni las narrativas de la cultura nacional (2014, 65). El autor destaca que lo más importante del barroco es su capacidad de sobrevivencia y reproducción de lo popular dentro de la hegemonía del progreso y las dinámicas urbanas modernas (2014, 60).

De esta manera, siguiendo la línea de estudio de Ana María Sevilla, se puede concluir que la hegemonía del progreso y la representación del territorio que ésta generó estuvo muy influenciada, principalmente por sistemas de conocimiento extranjeros, pero también nacionales (Sevilla 2013, 229), y que “junto con sus prácticas científicas, introdujeron un tipo de lenguaje y un tipo de conocimiento que influyó parcialmente en la forma en la que los ecuatorianos interpretaron su espacio” (2013, 229). Así, los estados de Latinoamérica

construyeron sus narrativas identitarias negando su pasado precolonial y colonial, y centrándose en una narrativa del presente y del futuro, sustentada por la búsqueda del desarrollo y el progreso en el sentido eurocéntrico. “En esa medida, el positivismo constituyó la principal fuente filosófica, reemplazando a la escolástica española, sin embargo, esta nueva visión se hizo una utopía por no haberla aplicado a una realidad particular de cada sociedad” (Kennedy-Troya 1999, 16).

Sin duda, la observación de los autores anteriores sobre la carga excluyente y racista de la narrativa visual oficial es muy acertada. Sin embargo, la pintura, y posteriormente la fotografía de paisaje ecuatoriano, se podría considerar que logró crear una identidad “unificada”, tal vez porque la naturaleza no estaba sujeta al orden racial tan directa y explícitamente, y porque todos sus habitantes podían tener diferentes usos de él, desde el reconocimiento territorial, la educación, la ciencia, la contemplación estética, entre otros. Alexandra Kennedy-Troya sostiene que “la naturaleza, que parecía no presentar controversia alguna, tuvo la gran ventaja de provocar en el ciudadano común la gran esperanza para el progreso de la patria: su riqueza científica y productiva, así como su belleza” (Kennedy-Troya 2016, 48).

Este periodo posterior a la Independencia, por un lado, exalta los valores republicanos en relación con los nuevos sentidos de identidad nacional libre del yugo español, pero por otro lado mantiene, desde el romanticismo y la ciencia, el sometimiento a la misma concepción colonial de superioridad racial y cultural de lo blanco-europeo. Visto de este modo, el origen de la identidad cultural nacional reproduce una paradoja: querer liberarse del sometimiento del colonizador y celebrar los símbolos de la independencia, pero reproducir las estructuras culturales del dominio colonizador en el intento de salir de ellas.

Capítulo 3. La fotografía de Augusto y Nicolás Martínez Holguín

3.1. El inicio de Augusto y Nicolás Martínez en la fotografía

Los jesuitas alemanes contratados por García Moreno trajeron al país una linterna mágica con imágenes sobre geología y geografía de Europa para que sirviera de apoyo didáctico en la Escuela Politécnica. La linterna mágica era un aparato óptico que, si se lo iluminaba con fuego o luz de aceite, podía reflejar luz a través de un agujero estenopeico logrando proyectar imágenes. Fue muy novedosa para la época en el Ecuador, sus imágenes fueron utilizadas por Wolf en sus polémicas conferencias sobre las teorías de Darwin que impartió en Quito (Granda 1995, 12).

Es muy probable que estas proyecciones de imágenes hayan influenciado de manera directa en el joven Augusto, para sus futuras intenciones como fotógrafo. Él fue uno de los asistentes a las conferencias del sabio alemán y es probable que pudo ser testigo de la novedosa utilización de las imágenes de la linterna mágica con fines científicos y académicos, un modo de trabajo que Martínez adoptará al utilizar la fotografía como documento visual para sus investigaciones geológicas y geográficas. Y es gracias a que Augusto “pudo incluir testimonios fotográficos en la mayoría de sus estudios científicos, que con el paso de los años llegaron a formar un valioso archivo fotográfico, compuesto por más de tres mil placas en negativo” (Estupiñán en Moreno 2008, 200).

Hasta ahora hay la duda sobre el año de inicio de Augusto en la fotografía y con quien la aprendió. Existen unos pocos datos sobre esto, pero algunos de ellos se cruzan entre sí. Fernando Jurado, familiar de los Martínez e investigador, señaló en entrevista que posiblemente Augusto haya empezado a hacer fotografías a partir de la década de los 80 del siglo XIX, momento de la llegada del francés Luciano Laffite a Ambato, quien fue amigo muy cercano de los Martínez Holguín, y practicaba fotografía (entrevista, Quito, 26 de julio de 2021).

Sabemos que Benjamín Rivadeneira, uno de los fotógrafos más importantes del siglo XIX en el Ecuador, aprendió a fotografiar con Laffite, quien además se dedicó a importar material

fotográfico hacia 1885 (Salazar 2011, 11) (Chiriboga y Caparrini 2005, 113). Es muy probable que Laffite haya enseñado también fotografía a Augusto, quien tenía 20 años en 1880, el año de su llegada al país. Sin embargo, durante la investigación no se encontraron fotografías de esa época realizadas por Augusto Martínez, ni documentos escritos que testifiquen de dicha relación. Al parecer, Augusto se inició de manera casual en la fotografía. En 1896, “una cámara le había sido regalada por el señor Bartola Bignola, quien era padrino de uno de sus hijos, con la condición de que se enviarán las fotografías del niño periódicamente” (Estupiñán 1988 en Moreno 2008, 200).

María Elena Bedoya identificó que Augusto Martínez abrió en Quito su compañía fotográfica en 1898 a la cual llamó *Fotografía Artística Ecuatoriana*. Realizó “vistas de ciudades, volcanes y distintos ángulos arquitectónicos, materiales que fueron presentados en su *Catálogo General de Vistas y panoramas de la Fotografía Artística Ecuatoriana (1898)*” (Bedoya 2011, 74), documento que se analiza más adelante.

Por otro lado, Fernando Jurado señala que, en el año de 1898, Augusto recibió clases de fotografía de su sobrino Juan León Mera Iturralde (Jurado 1998, 483), y que

[...] empezó a practicar la fotografía, acompañando en la mayoría de sus excursiones a su hermano Nicolás, la primera máquina que tuvo fue una Yumeli, de fabricación alemana, que tenía 5 placas cargadas. Coleccionista -como todos los de su familia- conservó hasta el final de sus días todas las placas de vidrio que por entonces eran los negativos de la época. Aquel año 98 tenía a manera comercial en su ciudad la -Foto Rápida- (Jurado 1998, 483).

Esta última información de Jurado acerca del taller de Augusto en Ambato en el año 1898 se contradice con la información detallada por María Elena Bedoya. Asimismo, Jurado señala que en 1899 Augusto se radicó en Ambato y abrió el estudio “Fotografía Instantánea” que permaneció abierto por largo tiempo (Jurado 1998, 484). Por último, el autor identifica que en los años de 1911 y 1912, a causa de problemas económicos que sufría por ese entonces, se vio obligado a radicarse en Latacunga por un periodo de tres meses, donde se dedicó a la fotografía con la máquina que le había obsequiado su cuñado Bartolomé Vignolo, la cual incluía un trípode, placas de vidrio y líquidos para revelado incorporados (Jurado 1998, 485).

Andrea Moreno logró identificar una cronología proporcionada por el mismo Fernando Jurado, del trabajo de Augusto Martínez en la fotografía de los Andes entre 1898 y 1918:

[...] En 1899 fotografía vistas de Baños, Agoyán y Guaranda; en 1900, de Babahoyo; en 1901, el Pasochoa y el Sagoatoa; en 1903, fotografía el Rucu Pichincha, y en 1904 al Antisana, Patate y Baños, nuevamente. En 1906, trabaja sobre el Chimborazo, y cinco años más tarde en 1911, el Cotopaxi y las Murallas Rojas. En 1916 y en 1918 realiza fotografías del Tungurahua (Moreno 2008, 200).

Moreno finalmente logra identificar un nuevo trabajo de Martínez realizado en 1930 en Quito: fotografías de *vistas* urbanas (2008, 200). Sobre los inicios en la fotografía de Nicolás Martínez, y en general sobre su actividad como fotógrafo, no se conoce información. Parecería que Nicolás aprendió fotografía junto a su hermano Augusto y/o su primo Juan León Mera Iturralde, durante las excursiones que realizaron juntos en los primeros años del siglo XX.

3.2. La colección fotográfica de los Martínez en el Archivo Histórico Nacional y publicaciones derivadas

Para el estudio de la obra fotográfica de Augusto y Nicolás Martínez Holguín se accedió a sus fotografías de manera virtual a través de dos archivos digitales. El primero, a través del catálogo digital del Archivo Histórico Nacional del Ministerio de Cultura y Patrimonio, el cual es parte de la Reserva Nacional del MCyP y se puede tener acceso directo en la página web del museo: www.muna.culturaypatrimonio.gob.ec.

Según datos proporcionados por la misma página web, la colección fotográfica del Archivo Histórico está conformada por 30.713 fotografías en diferentes soportes fotográficos. Las fotografías corresponden al período conformado entre los años 1860 y 2001. La mayoría del archivo está escaneado y es parte del catálogo digital. Dentro de este gran archivo fotográfico existen dos colecciones que contienen fotografías de los hermanos Martínez Holguín.

Las colecciones se detallan a continuación:

A. Fondo Martínez Holguín vendido por el Grupo Nuevos Horizontes.²¹ Código 81.F0000.

Se podría considerar a este fondo como la colección principal, porque está conformado por 314 negativos de fotografías realizadas sobre placas de vidrios con dimensiones de 13x20 centímetros. Enrique Martínez Quirola, último hijo de Augusto, escribió en la investigación de Fernando Jurado (1998) un pequeño texto sobre su padre, en el que se destaca lo siguiente:

(...) Fue un amante de la fotografía, y con ello obtuvo para sus estudios científicos, un valioso archivo fotográfico, en ese tiempo obtenido con placas de vidrio para negativo, las mismas que fueron resueltos por sus hijos, entregar como aporte a la institución Nuevos Horizontes de Quito, a quienes juzgamos nosotros las personas amantes de la naturaleza, quienes tendrían estas placas en el seno de la institución con mayor cuidado, cabe mencionar que estas ya han sido utilizadas en algunas publicaciones (Jurado 1998, 490).

Así, la colección de Augusto Martínez (que incluía fotografías de su hermano Nicolás Martínez) después de su fallecimiento en 1946, pasó a custodio del grupo de montañismo Nuevos Horizontes, quienes cuidaron del archivo fotográfico hasta el año de 1981, cuando fue vendida al Archivo Histórico Nacional, que en ese entonces estaba dirigido por el Centro de Investigación y Cultura del Banco Central del Ecuador.

²¹ Jerónimo Derkinderen y Sara Madera (2018) señalan que la Agrupación Excursionista Nuevos Horizontes se fundó el 6 de marzo de 1944, siendo el segundo club de andinismo que se creó en nuestro país. Actualmente es el club activo más antiguo en el Ecuador. Por otro lado, los autores indican que, a partir de la fundación de este club, se puede considerar el apareamiento de un andinismo organizado en el Ecuador, por eso se considera a este club como pionero para el andinismo nacional. (2018:50).

Adolfo Holguín, durante la entrevista que dio para la investigación, recordó su época como socio en la agrupación, y señaló: “La colección Martínez que ahora está en el Archivo Histórico, estuvo varios años en manos de Nuevos Horizontes, porque la familia Martínez les donó” (entrevista, Quito, 22 de abril de 2021). Holguín indicó que la agrupación organizó varias exposiciones en su sede con las fotografías de los dos hermanos Martínez. Así, Holguín recordó haber visto algunas exposiciones con las fotos ampliadas muy grandes y en una gran calidad. Además, señaló que la primera vez que las vio quedó muy impactado; aun no sabía que sus autores eran sus parientes, después se dio cuenta que algunas de esas fotos estaban en sus libros sobre montañismo, editados por Nicolás Martínez, que él había heredado de muy pequeño. Cuando volvió a ver las fotografías expuestas en la sede de Nuevos Horizontes logró hacer la relación y conexión de los Martínez con él (entrevista, Quito, 22 de abril de 2021). Holguín se ha dedicado desde su adolescencia al andinismo profesional y fue miembro fundador del Club de Andinismo Politécnico. En casi todas las ascensiones que hizo, siempre llevó su cámara de fotos. Sus fotografías de montaña están publicadas en el libro *50 años de montañismo en el Ecuador. Club de Andinismo Politécnico* (2018), editado por Jerónimo Derkinderen y Sara Madera.

El Centro de Investigación y Cultura produjo y editó la primera serie editorial gráfica publicada en el Ecuador. Estuvo conformada por 12 volúmenes: los primeros nueve números se editaron de forma regular entre 1980 y 1991; después se publicaron los números 10 y 11 en el 2002 y 2003, respectivamente, y finalmente el número 12 en el 2010. El volumen 5 de esta serie, corresponde al libro *Paisajes del Ecuador*, editado en 1985 por Cosme Vásquez sobre las fotografías de los hermanos Martínez que son parte del archivo mencionado. En el libro constan 94 fotografías o vistas rurales que tienen como motivo en común la representación de la Sierra ecuatoriana.

Aparte de representaciones del paisaje andino, que son la mayoría, hay vistas urbanas que incluyen las montañas de fondo, y unas pocas representan la cultura rural. Además, hay cuatro fotos de ríos: una del río Verde, una del río Topo y dos fotografías del río Pastaza. Por último, hay 5 fotografías realizadas en Babahoyo. Al inicio del libro, se realiza una pequeña biografía de cada uno de los hermanos, donde se incluye a Luis Martínez, pese a que él no hizo fotografía y no hay cuadros de él en la publicación. Este libro es el único publicado hasta la fecha sobre la fotografía de los hermanos Martínez Holguín, en el mismo no se detalla en ninguna de las fotografías el crédito de autoría, pero sí se identifica los lugares fotografiados y se acompañan las imágenes con extractos de textos de Augusto, Nicolás y Luis, así como de otros autores.

Retomando el análisis del fondo antes mencionado, la gran mayoría de motivos de las fotografías son paisajes rurales y sobre todo volcanes de Los Andes de la sierra central del Ecuador. Destacan las fotografías realizadas en las cumbres del Chimborazo y en el Antisana por parte de Nicolás Martínez. También existen fotografías del Tungurahua en su proceso de erupción sucedido entre 1916 y 1918 y un importante corpus fotográfico de la zona de Baños y el Agoyán (río Pastaza). Estas fotografías pudieron haber sido realizadas por cualquiera de los dos hermanos. Además de las fotografías con motivos rurales, existen también vistas de las ciudades de Quito, Ambato, Latacunga y Babahoyo realizadas por Augusto Martínez. Las fotos están catalogadas dentro del Archivo Nacional como 81.F, y están numeradas desde la 81F.0000.001 hasta 81.F0000.314

Dentro de este fondo hay dos placas que destacan, la 81F.0000.055 y la 81F.0000.178. Las dos fotografías son dos reproducciones de dos cuadros de Luis A. Martínez. La primera es la reproducción de un cuadro del Carihuairazo, actualmente en custodia del MUNA y la segunda es la reproducción del cuadro del Cayambe que posiblemente hoy forme parte de una colección privada. Esta segunda reproducción podría ser el cuadro del Cayambe que Fernando Jurado señala en su investigación, basado en un testimonio del hijo de Augusto Martínez, Luis Martínez Quirola, que “estuvo por años en el comedor de la Liria -entrando a mano izquierda-” (Jurado 2010, 285), y que este cuadro “estaba basado en una fotografía tomada por Augusto, y que constituyó quizás la única frustración pictórica de Luis, el no haber podido ir personalmente a conocer el sitio” (2010, 285).

Estas reproducciones fotográficas de los cuadros de Luis Martínez las he podido localizar en tres publicaciones que salieron posteriores a su fallecimiento: en la página 16 del libro *El Ecuador. Guía comercial, agrícola e industrial de la república* (1909-1911) donde aparece la reproducción del cuadro del volcán Cayambe y en la página 22 donde está publicado el cuadro del volcán Carihuairazo, sin embargo, en el libro no se detallan que son pinturas de Luis Martínez y parecería que la publicación las asumió como dos fotografías. Las imágenes de los cuadros están publicadas junto a algunas fotografías de sus dos hermanos.

Las otras publicaciones donde encontré las reproducciones de los dos cuadros fue en la revista ambateña *El Ecuatorial*, en su número 5 de abril de 1924, en la página 19, donde aparecen publicadas las dos reproducciones fotográficas de los cuadros con los títulos: *Soledad eterna* y *Cayambe*, y en la revista gráfica quiteña *La ilustración Ecuatoriana*, en su número del 1 de diciembre de 1909. En la página 274 aparece impresa la fotografía del cuadro del volcán Carihuairazo con el título *Soledad eterna*, pero en la página 275 aparecen impresas dos fotografías de otros cuadros de Martínez: el cuadro que ahora se lo conoce como *La inmensidad de los páramos*, que en la publicación está con el título *Soledad de los páramos*, y el cuadro *Requiem*. Esta publicación salió a tan solo unos días de la muerte de Luis A. Martínez a manera de homenaje. Posiblemente estas reproducciones hayan sido realizadas por Augusto Martínez y se las hizo con la intención de uso editorial, sin embargo, no dejan de ser novedosas, ya que de esa época, inicios del siglo XX, se conoce muy poco trabajo de reproducción fotográfica de arte en libros y revistas de arte ecuatoriano.

B. Fondo Martínez Holguín vendido por Ofelia Martínez de Fabara, hija de Nicolás Martínez en 1983. Código 83.F0010.

Este fondo está conformado por 504 imágenes copiadas o ampliadas en papel fotográfico de diferentes dimensiones. Esta colección fotográfica perteneció a Nicolás Martínez y está numerada dentro del Archivo Nacional con los códigos que van desde la fotografía 83.F0010.001 hasta la fotografía 83.F0010.504.

Este archivo contiene algunas fotografías en positivo en papel de plata gelatina de los negativos de placa de vidrio que pertenecen al fondo detallado anteriormente. Pero esta colección se destaca por tener un corpus de fotografías familiares de los Martínez Holguín donde encontramos dos retratos de Luis A. Martínez muy utilizados en varios de los libros y artículos escritos sobre él; una fotografía en la que aparece sentado y pintando en la casa de los Mera en Atocha, frente a una pintura de la cumbre del Chimborazo y una fotografía junto a sus hijos Blanca y Edmundo, en un jardín de Atocha, acompañados por un perro.

Estas dos fotografías pudieron haber sido realizadas por Augusto, Nicolás, pero tomando en cuenta que las dos imágenes fueron realizadas en Atocha, durante los últimos años de vida de Luis Martínez, es muy probable que las fotografías hayan sido realizadas por el cuñado (y primo en segundo grado) de Luis, Juan León Mera Iturralde, quien además de la pintura y la escritura, se dedicó a la fotografía.²² Además, en el archivo se pueden encontrar fotos de la quinta La Liria, su antigua casa. Hay fotos de los viñedos en Catiglata, el cual fue un novedoso emprendimiento familiar que no dio muchos réditos económicos. Así mismo, este archivo tiene fotografías de Nicolás Martínez realizadas en Baños y la Amazonía.

Hay que señalar que las dos colecciones tienen problemas en los datos de las fichas de las fotografías. Ambas tienen imprecisiones en la identificación de los autores. En las 504 fotografías de la colección 83.F0010, en la autoría está acreditada a la proveedora de estas:

²² Durante la investigación se pudo encontrar una fotografía realizada entre las dos primeras décadas del siglo pasado por Juan León Mera Iturralde titulada “El cuento de la abuela”, la cual está exhibida en la Casa Museo Mera en Ambato y publicada en la página 153 en el libro de Fernando Jurado *Luis A. Martínez* (2010). En la imagen aparecen Rosario Iturralde Anda (suegra de Luis Martínez) con sus nietos Blanca Martínez Mera y Edmundo Martínez Mera (hijos de Luis Martínez). Este retrato familiar se lo podría considerar como uno de los más íntimos y estéticos en la historia de la fotografía patrimonial ecuatoriana.

Ofelia Martínez de Bárbara (hija de Nicolás Martínez), lo que demuestra que en este archivo nunca se ha hecho un trabajo por tratar de identificar a los fotógrafos de las imágenes.

Por otro lado, en la colección 81.F0000, conformada por 314 placas de vidrio, solo 92 están identificadas la autoría a Augusto Martínez, pero ninguna de ellas a Nicolás Martínez. Esto genera confusión de créditos entre hermanos en el archivo, ya que sus fotografías están juntas indistintamente en un solo corpus, lo que da a entender que fueron realizadas por una sola persona: Augusto Martínez. Esto ha generado un problema para la investigación y la historia de la fotografía ecuatoriana: invisibilizar a Nicolás Martínez y su trabajo fotográfico en las cumbres de Los Andes y la Amazonía ecuatoriana.

Este problema se agrava debido a los nombres de los dos hermanos, porque ambos se llaman Nicolás, como su padre (quien también fue una figura pública en el Ecuador decimonónico). Augusto utilizaba su segundo nombre, incluso firmó en sus sellos comerciales fotográficos con la inicial: Augusto N. Martínez. Esto también ha causado confusión, ya que se ha puesto en algunas publicaciones como crédito de las fotografías de Augusto solo utilizando su segundo nombre: Nicolás Martínez, como si hubieran sido realizadas por su hermano menor, quien no firmaba sus fotografías con sellos comerciales fotográficos, porque no se dedicó formalmente a esta práctica, como sí lo hizo su hermano Augusto.

Es así como muchas de las fotografías utilizadas en publicaciones o investigaciones tienen la autoría de la fotografía como Nicolás Martínez, pero en referencia a su hermano Augusto. Es por esta razón que durante mi investigación puede encontrar fotografías de Augusto con crédito de Nicolás o viceversa. Pero lo que más se ha encontrado durante este estudio es la errónea acreditación de las fotografías de los hermanos Martínez a otras personas. Retomando el análisis de los créditos de autoría en la colección 81.F0000, de las 314 placas de vidrios, 92 están acreditadas a Augusto Martínez y el resto están acreditadas erróneamente a Foto Hnos. Montalvo y Antonio J. Montalvo.

Llama la atención que el Banco Central del Ecuador en el año 1981, cuando compró las fotografías al grupo Nuevos Horizontes, y sabiendo que los negativos de placa de vidrio

fueron realizados por los hermanos Martínez, pusiera como crédito de autoría de algunas fotografías a los hermanos Montalvo o Antonio Montalvo. Durante mi entrevista con el fotógrafo e investigador Patricio Estévez, colaborador del Banco Central del Ecuador y quien fue parte del proceso de reproducción fotográfica de este archivo, éste señaló que estas fichas o metadatos que se realizaron a las fotografías no se pueden considerar documentos informativos históricos, ya que fueron realizadas con fines administrativo-organizativos y no investigativo-históricos (entrevista, Quito, 1 de marzo de 2021). Por otro lado, hay que señalar que muchas de las fotografías con el error de acreditación a los hermanos Montalvo o Antonio J. Montalvo fueron parte de la publicación *Paisajes del Ecuador* que el Banco Central del Ecuador hizo en 1985. En esta publicación se atribuye el crédito de autoría de las fotografías a los hermanos Martínez.

Este problema en los créditos se pudo identificar en algunas fotografías conocidas, que actualmente están identificadas su autoría a cada hermano Martínez, como en el caso del paisaje del volcán Tungurahua y el valle de Patate (Figura 3.1.) de 1904, una de las fotografías más conocidas de Augusto; y que en la ficha del Archivo Histórico Nacional está acreditada a Foto Hnos Montalvo. Esto sucede porque el Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador hasta ahora sigue manteniendo las fichas de datos de las fotografías que fueron generados a inicios la década de los años 80 del siglo pasado, hace más de 40 años, momento en el cual se empezaba a realizar una investigación sobre la historia de la fotografía en el Ecuador.

Lo que ha generado que algunas publicaciones repliquen estos errores, como lo sucedido en el libro *El gran viaje* (1998) perteneciente a la serie “Tierra Incógnita” de ediciones Abya-Yala. Este libro es una selección de textos y notas de los viajeros de la Comisión Científica del Pacífico que visitó el Ecuador durante su exploración en parte del litoral americano entre los años 1862 y 1866. En este libro aparecen 16 fotografías de los hermanos Martínez que fueron recopiladas del Archivo Histórico Nacional: 6 de ellas están acreditadas a Antonio J. Montalvo, 5 aparecen como anónimas, 4 acreditadas a Augusto Martínez y una a los Hnos. Montalvo. Además, hay una fotografía perteneciente al fondo digital del Taller Visual que sí consta con el crédito de Augusto Martínez. Así, de 17 imágenes de autoría de Augusto o Nicolás Martínez, 12 imágenes tienen errores en la información de autoría. Lo mismo sucede

en el libro *Rafael Troya, el pintor de los Andes* (1999) de Alexandra Kennedy Troya, en la página 74 aparece una fotografía de los hermanos Martínez del río Pastaza acreditada erróneamente a Hnos. Montalvo.

3.2.1. Visita al Archivo Histórico Nacional del Museo Nacional MuNa

Con la intención de poder observar y estudiar algunas placas de vidrio realizadas por Augusto y Nicolás Martínez, realicé dos visitas al Archivo Histórico Nacional del Museo Nacional MuNa. En las oficinas del archivo, a través de un plasma y una computadora, tuve acceso a la visualización de todas las fotografías de los dos fondos que tienen imágenes de los hermanos Martínez, las cuales fueron digitalizadas directamente de los negativos en placa de vidrio y las fotografías copiadas en papel. Sin embargo, durante la segunda visita, pude visualizar dos placas de vidrio, una realizada por Augusto del Tungurahua y el valle de Patate (Figura 3.1.) de 1904 y otra capturada por Nicolás en 1906 del Chimborazo conocida como *La cumbre Veintimilla desde los arenales*, quizás dos de las fotografías más conocidas de los hermanos Martínez.

Al analizar las dos placas de vidrio junto a Francisco Trujillo, el encargado del archivo, pude apreciar que las dos están intervenidas con una especie de emulsión de color magenta en algunas zonas de las fotografías. Este recurso efectuado en el laboratorio fotográfico habría sido utilizado en las zonas que están más subexpuestas u oscuras en el negativo de placa de vidrio. Así, una vez realizada la copia u ampliación de la fotografía en papel fotográfico, se obtenía mayor detalle o información en la zona subexpuesta donde se aplicó la emulsión magenta. Además, la fotografía copiada en papel hace que las zonas pintadas de magenta se destaquen frente a las otras zonas de la imagen y se genera una sensación de mayor profundidad en la fotografía. La imagen se percibe como menos plana.

Figura 3.1. Volcán Tungurahua



Fuente (izq): Colección AHN del MCyP. *Fuente (der):* Colección privada.
Fotos: mjs

3.2.2. Archivo digital del fondo de la IFL de Leipzig, Alemania

El segundo Archivo digital consultado fue el perteneciente al fondo de la IFL de Leipzig. En entrevista virtual con la investigadora de historia de la fotografía ecuatorina Lucía Chiriboga, señaló que el archivo digital de la IFL es producto de un acuerdo de cooperación con el Leibniz-Institut für Länderkunde Leiter der Geographischen Zentralbibliothek und des Archivs für Geographie, IFL, el cual se lo gestionó y ejecutó en el 2010, dentro de una consultoría entre el antiguo FONSAL, actualmente Instituto Metropolitano de Patrimonio (IMP) del Municipio de Quito y el Taller Visual; corolario de la investigación y de la visita de Matthias Abram en el 2010 al IFL en Leipzig, Alemania (entrevista, Quito, mayo de 2021).

Los legados de las investigaciones y viajes en los Andes entre 1880 y 1910 de Stübel, Reiss, Whympfer, Grosser, Meyer, entre otros, se encuentran muy bien conservados en la ciudad de Leipzig, en el Leibniz Institut für Landerkunde. Esta reserva corresponde al archivo y colección del antiguo Instituto Geográfico de Leipzig y su museo Grassi. En él se encuentran las colecciones fotográficas de Stübel, Reiss, Meyer, entre otros. Hay alrededor de 2000 fotografías del Ecuador, incluidas fotografías de Augusto Martínez (Abram 2008, 40) (Abram 2012, 31).

Durante la entrevista, Chiriboga señaló que Abram, durante su estadía en Leipzig, observó una decena de cajas de fotografías del Ecuador. Es así que, Abram logró identificar un muy valioso archivo de fotografía histórica realizada en el Ecuador y es a partir de ese hallazgo, que Taller Visual, con el apoyo del Instituto Metropolitano de Patrimonio IMP mantiene la relación con el IFL hasta llegar a un acuerdo para la entrega al Ecuador de este archivo digital para fines exclusivamente culturales. En el 2010, el Taller Visual trabajó junto al IMP en la implementación del Fondo de Fotografía de y sobre Quito y el Ecuador, de la IFL de Leipzig Alemania, realizando la digitalización del archivo. Para esto se elaboró la base de datos electrónica de fotografía patrimonial del archivo Leipzig-Instituto Metropolitano de Patrimonio MDMQ / CIFIC-Taller Visual, Quito, Ecuador (entrevista, Quito, mayo de 2021).

Producto de este convenio, el Instituto de Geografía de Leipzig entrega archivos digitales al IMP para libre acceso ciudadano. Posteriormente con la Fundación Museos de La Ciudad del Municipio de Quito, Taller Visual en el año 2012 realizó la curaduría de la exposición fotográfica *Un viaje al espíritu del glaciar. Ecuador, a finales del siglo XIX* y edita el respectivo catálogo de la muestra. Un total de 8 fotografías de Augusto y Nicolás Martínez fueron parte de la curaduría de esta exposición que se inauguró en el museo *Yaku* de Quito.²³

Al ingresar en la página digital www.fotografiapatrimonial.gob.ec, pude acceder al archivo digital de fotografías sobre el Ecuador de la IFL, sin embargo, el archivo digital y su sistema de búsqueda es bastante deficiente, ya que al poner el nombre de Augusto o Nicolás Martínez en el servidor no se arrojan resultados, algo que sucede con cualquier nombre de otro fotógrafo. El servidor no responde a la búsqueda por autor, algo que genera un gran inconveniente para los investigadores. Al poner en el servidor de búsqueda el nombre del fondo Archivo Leibniz-Institut für Länderkunde. Leipzig, Alemania, que aparece en la ficha técnica de las fotografías, se puede acceder al fondo.²⁴

El archivo digital de la IFL consta de 1389 fotografías. Dentro de este archivo, la gran mayoría de imágenes corresponden a los Andes ecuatorianos y fueron realizadas entre 1880 y

²³ Parque Museo del Agua Yaku, adjunto a la Fundación Museos de la Ciudad del Municipio de Quito.

²⁴ Además, el archivo digital al revisarlo no tiene fin, siempre se sigue cargando de nuevas fotos hasta aparecer fotos repetidas, lo que lo hace un archivo digital circular que nunca termina, creando otro gran problema para el trabajo de los investigadores.

1920 por los extranjeros Edward Wympher, Hans Meyer, Paul Grosser, John Horgan y los ecuatorianos Augusto y Nicolás Martínez. También encontramos imágenes sobre algunas ciudades del país y retratos de estudio en formato de tarjeta de visita de personas o “personalidades” y retratos costumbristas de indígenas anónimos. Muchas de estas fotografías costumbristas fueron recopiladas por Stübel y Reiss durante su estadía en el país entre 1870 y 1874 y fueron realizadas por algunos fotógrafos.

Al revisar las fotografías acreditadas (y no) a Augusto Martínez pude detectar alrededor de 140 fotografías de su autoría. Sin embargo, algunas de estas fotografías fueron realizadas por Nicolás Martínez. Hay varias fotografías de paisajes de la sierra central del Ecuador, algunos paisajes del Pichincha, Tungurahua y en el sector de Baños que serían de autoría de Augusto. Además, hay fotografías en las cumbres del Chimborazo, Tungurahua y el Antisana que habrían sido realizadas por Nicolás, y fotografías en la cumbre del Pichincha que podrían haber sido realizadas por cualquiera de los dos.

Una característica de algunas imágenes de Augusto es que sus positivos sobre papel de gelatina de plata tienen un formato con marco blanco ovalado, una característica que ayuda a diferenciarlas de las de los demás autores. Por otro lado, en las vistas de los Andes se pudo detectar algunos errores en los créditos, sobre todo en fotografías realizadas por los hermanos Martínez que están acreditadas erróneamente a Meyer, Grosser o incluso a José Domingo Laso. En ninguna fotografía se reconoce la autoría de Nicolás Martínez, como sucede con las fotografías que hizo durante su primer ascenso al Chimborazo en 1905 y su segundo intento cuando logró la cumbre en 1911 junto a Miguel Tul.

El argumento principal para saber que las fotografías son de autoría de los hermanos Martínez son los negativos de placa de vidrio del Archivo Histórico Nacional y la publicación *Paisajes del Ecuador* (1985) con fotografías de los hermanos Martínez donde aparecen algunas de las fotografías del archivo digital de la IFL. Además, en publicaciones de la época como la *Monografía de la provincia del Tungurahua* (1927) o *El Ecuador. Guía comercial, agrícola e industrial de la república* (1911), aparecen estas mismas fotografías publicadas, aunque en ninguna fotografía se detalla de quien es la autoría. Por último, existen los tres libros publicados por Nicolás Martínez entre 1932 y 1933 que contienen algunas fotografías de los

Andes con sus respectivos pies de fotos donde se detalla el nombre de los autores de las fotografías. La mayoría de ellas fueron realizadas por Nicolás Martínez, pero también hay fotografías de Luis E. Mena, Paredes y otros autores. Más adelante en este capítulo se hace un análisis de estas publicaciones.

El archivo digital de la IFL no solo tiene fotografías, también tiene algunas hojas de cartulina (que están numeradas con un código) que contienen varias fotografías (y pies de fotos) pegadas, y que habrían sido realizadas en Alemania. En estas hojas de cartulinas, en la parte inferior sí se detalla el crédito del fotógrafo y el año de realización (además están numeradas). Sin embargo, en algunas de las fichas (metadatos) del archivo digital del IFL no se toma en cuenta esta información de los créditos de autoría. Como en el caso de la lámina Tungurahua (Figura 3.2.), en la parte inferior izquierda de la lámina se indica que las dos fotos pegadas en la parte de arriba de la cartulina son de autoría de Hans Meyer en 1903 y las cuatro restantes son de autoría de Augusto Martínez en 1905. Sin embargo, en la ficha (metadato) del archivo digital de la IFL realizado por el INPC se acreditan todas las fotos a Meyer con año de realización entre 1900 y 1905. Esto sucede en algunos casos.

Figura 3.2. Lámina Tungurahua



Fuente: Archivo digital del INPC de la IFL Leipzig.

La gran mayoría de imágenes de la IFL fueron realizadas durante el período que comprenden los años desde 1870, inicio de las investigaciones de Stübel y Reiss, hasta 1903, año de la investigación de Meyer. Sin embargo, algunas de las imágenes que recopilaron Stübel y Reiss

podrían haber sido realizadas en la década de los 60 del siglo XIX. Además, hay que destacar que, en algunas de las fichas digitales, las cuales transcriben lo escrito en el reverso de las fotos, se puede leer que algunas de las fotografías de los hermanos Martínez fueron enviadas por correo por Augusto Martínez a su amigo Hans Meyer. Así el archivo en Alemania siguió alimentándose de nuevas fotos de los Andes ecuatorianos años después del viaje de Meyer de 1903.

3.2.3 Colección fotográfica del Museo de Historia Natural Héctor Vásquez Salazar del Colegio Nacional Bolívar de Ambato

Durante una de mis visitas a la ciudad de Ambato, en julio del 2021, visité el Colegio Nacional Bolívar, ubicado en la calle Sucre, frente al parque Cevallos. Mi intención fue acudir al Museo de Ciencias Naturales, a la biblioteca y a su colección de cuadros donde destaca un paisaje de Luis Martínez realizado en 1906, el cual está ubicado en la oficina de la rectoría. Hay que destacar que Nicolás Martínez Vásquez, padre de los tres hermanos, y Augusto Martínez, fueron rectores en este colegio.

Durante mi visita fui asesorado por Cristina León, directora del Museo de Historia Natural Héctor Vásquez Salazar, ella me comentó que el colegio fue inaugurado el 27 de abril de 1861 y el Museo el 12 de noviembre de 1921, con la compra de su primera colección de 500 ejemplares de animales embalsamados. Actualmente alberga más de 10.000 especímenes y piezas museables (notas de campo, Ambato, 1 julio de 2021).

Dentro de la colección del museo, se incluye una colección de fotografías de Augusto y Nicolás Martínez, conformada por 94 positivos de volcanes y paisajes del Ecuador, ampliadas y enmarcadas con vidrio, las cuales están exhibidas en el lobby del museo, en una pequeña sala que se encuentra a la izquierda del ingreso. Las fotografías fueron adquiridas al club de andinismo Nicolás Martínez (llamado anteriormente club de Andinismo Ecuatoriano) y cada una de ellas tiene un pie de foto que describe el lugar retratado (escrito a máquina sobre papel, recortado y pegado en la parte inferior del marco que rodea la fotografía).

Esta pequeña sala es la única en el país que expone permanente fotografías de Augusto y Nicolás, sin embargo, las fotografías están montadas de una manera amontonada tanto en filas como en columnas, lo que no permite la clara visualización de estas, además el enmarcado que tienen no respeta toda la superficie de las imágenes y las cubre en parte, lo que produce un reencuadre en las mismas, haciéndolas de un formato casi cuadrado y no rectangular como los originales.

Estas copias fotográficas son antiguas y podrían haber sido ampliadas directamente de las placas de vidrio de la colección del Archivo Histórico Nacional, incluso dentro de este corpus expuesto constan las reproducciones fotográficas antes mencionadas, de los cuadros de Luis Martínez de los volcanes Carihuairazo y Cayambe. Estas fotografías podrían haber sido ampliadas cuando el archivo aún estaba en manos de sus autores. Así, las ampliaciones posiblemente hayan sido realizadas por los mismos hermanos Martínez. Sin embargo, la colección fotográfica del museo siempre ha estado atribuida a Luis y Nicolás Martínez, pese a que la mayoría de las fotografías expuestas son de autoría de Augusto y que Luis no se dedicó a la fotografía.

3.3. Los Martínez en los archivos privados familiares

3.3.1 El archivo fotográfico familiar. Los sellos fotográficos de Augusto Martínez

Durante la investigación se tuvo acceso a consultar un archivo de fotografías de los hermanos Martínez de propiedad de un familiar de ellos que prefirió el anonimato. Estas fotos fueron propiedad del hijo de Augusto, Luis Martínez Quirola,²⁵ quien también se dedicó a la pintura de paisaje y cedió las fotografías a su familiar. Muchas de las fotografías retratan la familia Martínez Holguín, por lo que son un archivo familiar para su custodio, quien es familiar directo de Lucrecia Martínez Holguín, la menor de los 11 hermanos. Para él, su archivo tiene dos dimensiones: la artística-histórica y la de memoria familiar.

²⁵ Luis Martínez Quirola fue el director de la película casera *El Terror de la Frontera* (1929), la cual habría sido realizada con una cámara Pathé Baby y filmada algunas escenas en el primer hipódromo de Quito. Es el primer western del cine ecuatoriano, y la película de ficción más antigua que se conserva en el acervo de la Cinemateca Nacional (Granda 2022, 295).

El archivo contiene principalmente fotografías de montañas y volcanes. El custodio del archivo se entrevistó con el nieto de Juan León Mera Iturralde, Alfonso Mera Navarro, quien fue andinista, para que lo asesore en la identificación de muchos de los lugares que aparecen en las fotos del archivo. En el reverso o en la parte frontal superior de algunas de ellas, el custodio del archivo anotó las locaciones identificadas por Mera (notas de campo, Quito, 21 de junio de 2021).

Figura 3.3. Díptico: Volcán Atacazo



Fuente: Colección privada.
Foto: mjs

Al revisar las copias fotográficas de la época, en muchos de los reversos están marcados los sellos de las marcas fotográficas que Augusto tuvo en Quito, Ambato y Latacunga; así se pudo identificar cuatro sellos: El primero corresponde a “Fotografía artística ecuatoriana” instalada en la ciudad de Quito desde 1898 (Figura 3.3.) (Bedoya 2011,74).²⁶ Llama la atención la palabra “artística” en el nombre de la empresa de Martínez, palabra muy poco utilizada en esa época en el contexto de la fotografía en el Ecuador. No se conoce un antecedente de un taller fotográfico que relacione su nombre o actividad con el campo del arte. Se conoce que, en 1917, el fotógrafo cuencano Enmanuel Honorato Vázquez, rebautizó su taller fotográfico “Vázquez-Crespo” por el nombre de “Fotografía artística” (Zapata y Landívar 2008,21). A Vázquez se lo considera como uno de los primeros fotógrafos artísticos en el Ecuador.

²⁶ En la investigación de María Elena Bedoya (2011) sobre los usos sociales de la fotografía en la ciudad de Quito, se pudo encontrar otra variante en el diseño del sello de la “Fotografía artística ecuatoriana” donde se incluye el crédito del fotógrafo: Augusto N. Martínez (2011,73).

El segundo sello identificado dentro del archivo es “Augusto N. Martínez. Ambato-Ecuador” (Figura 3.7.), y fue encontrado, al igual que el anterior, en varios de los reversos de las fotografías de paisaje y montaña realizadas por Augusto. Este sello no está impreso sobre el cartón, es un sello con tinta que también pudo haber sido utilizado en otros documentos.

Figura 3.4. Díptico: Volcán Rumiñahui



Fuente: Colección privada.

Foto: mjs

El tercer sello identificado (Figura 3.5.) está relacionado con el formato de copiado que tiene la fotografía, el cual es un reencuadre ovalado sobre la fotografía original rectangular. Este formato permite tener una zona amplia en las esquinas de los marcos para poder escribir. Este sello se podría considerar más como una firma de autor, que un sello de un taller fotográfico. La firma localizada en la esquina inferior izquierda está escrita a mano con tinta e incluye la fecha, algo muy novedoso en la fotografía de la época. Del lado inferior derecho está escrito el título o lugar donde se realizó la vista. Está sería la caligrafía de Augusto Martínez ya que es la misma que la de la firma.

Figura 3.5. Volcán Pasochoa



Fuente: Colección privada.

Foto: mjs

Aparte de las fotografías de paisajes y volcanes, en el archivo destacan algunas fotografías con otros motivos. El primer grupo son los retratos de estudio, un género de fotografía que casi no se conoce en la producción de Augusto Martínez y que en lo personal desconocía. Dentro de los retratos del archivo, sobresalen tres ferrotipos de personas que no han sido identificadas por su custodio ni por la familia Martínez Quirola y es posible que hayan sido realizados por Augusto Martínez (Figura 3.6).²⁷ El custodio comentó que los retratos comerciales que realizó Augusto posiblemente hayan sido producidos en Latacunga entre 1911 y 1912, cuando montó un taller de fotografía en esa ciudad (entrevista, Quito, 21 de junio de 2021).

²⁷ El ferrotipo es un soporte fotográfico inventado en la década de los 50 del siglo XIX, fue muy utilizado hasta finales de ese siglo por ser barato y de gran durabilidad. “Esta imagen única tiene como soporte una hoja de lata cubierta con una capa de barniz negro, sobre la que se ha emulsionado colodión sensibilizado en plata”. Muchas de estas imágenes eran comercializadas dentro de cajitas y se acostumbraba a pintarlas a mano (Chiriboga y Caparrini 2005,124).

Figura 3.6. Tríptico: Ferrotipos



Fuente: Colección privada.
Foto: mjs

Este dato se corrobora en el artículo escrito por el coleccionista de fotografía Miguel Díaz Cueva en *el Boletín de la Academia Nacional de Historia*, volumen LXXX – Nos. 169-170 del año 2002 y que fue nuevamente publicado por el Instituto Nacional de Patrimonio y Cultura INPC en el libro *Rostros, lugares de entonces. Cuenca siglo XIX. Colección Miguel Díaz Cueva* (2014). Este artículo de Díaz Cueva es el primer intento de producir un listado exhaustivo en orden alfabético de fotógrafos ecuatorianos y extranjeros que trabajaron en el Ecuador entre 1853 y 1931.

En el mismo se incluye a “Augusto N. Martínez. – Ambato. ca.1910”, y a la “Fotografía Rápida de Nicolás Martínez Holguín. Latacunga y Ambato. 1911”. Si bien en el artículo de Díaz Cueva, se cita a Nicolás, entendemos que se refiere a Augusto Nicolás Martínez y no a su hermano menor Nicolás Guillermo Martínez; finalmente se menciona también los “Hermanos Martínez asociados”. Ambato. ca. 1912” (INPC 2014,93). Por otro lado, el custodio tiene en su colección una tarjeta de visita de un retrato de una mujer no identificada (Figura 3.7.), que lleva en su parte posterior un sello de marca de Augusto: “Fotografía rápida de Augusto N. Martínez H. Ambato”, este es el cuarto sello identificado en la colección consultada.

Figura 3.7. Díptico: Retrato - tarjeta de visita



Fuente: Colección privada.

Foto: mjs

Otro motivo interesante que encontré en algunas de las fotografías de la colección son fotografías de indígenas en sus lugares de trabajo y en sus casas, estas representaciones se alejan del estilo costumbrista que había dominado en la fotografía rural del Ecuador de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, y se acercan a una narrativa moderna documental relacionada con la propuesta del realismo social pictórico que se desarrolló en el arte ecuatoriano a partir de la segunda y tercera década del siglo XX, la cual se centró en la denuncia de la vida de los indígenas a partir de una representación de los mismos en sus contextos de vida, no para clasificarlos visualmente por *tipos* humanos u oficios (Figura 3.8.).

Figura 3.8. Retrato atribuido a Augusto Martínez



Fuente: Colección privada.

Foto: mjs

3.3.2. El archivo digital del Taller Visual

Lucia Chiriboga, directora del centro de investigación de fotografía Taller Visual CIFIC, me compartió cuatro fotografías de autoría de Augusto Martínez que son parte del fondo digital de ese centro y que pertenecen al archivo Casa de Montalvo, en Ambato. Una de ellas es una vista urbana de la ciudad de Latacunga con el Cotopaxi en el fondo, las otras tres imágenes son registros de dos acontecimientos públicos importantes para la historia urbana de Ambato.

Figura 3.9. Llegada del ferrocarril a Ambato

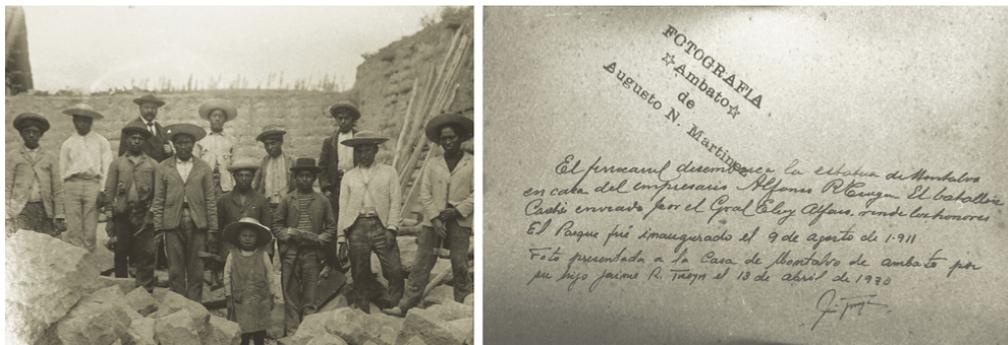


Fuente: Fondo Taller Visual

La primera fotografía fue realizada el día de la llegada del ferrocarril a la ciudad de Ambato en 1906 (Figura 3.9.), un evento masivo donde Augusto realiza una suerte de paisaje-retrato

colectivo donde destacamos cómo muchos de los asistentes miran a cámara, algunos subidos en la locomotora de vapor. Las otras dos fotografías registran la construcción del monumento a Juan Montalvo en Ambato; en la primera se puede ver en un plano general a obreros y el avance de la construcción de la base. En esta imagen podemos ver una combinación entre un retrato posado, ya que hay varias personas que miran a cámara y una foto cándida,²⁸ ya que hay algunos que parecen seguir trabajando pese a la presencia del fotógrafo.

Figura 3.10. Construcción del monumento a Montalvo



Fuente: Fondo Taller Visual.

La segunda fotografía es un retrato in situ de los obreros que trabajaron en la construcción de la base junto al empresario A. Troya (Figura 3.10.). Destaca la composición en forma de triángulo que realiza Augusto en base a las diferentes estaturas de los retratados, donde podemos ver la presencia de niños trabajadores. En esta última imagen, en su reverso, se identificó un quinto sello de marca de Augusto: “Fotografía Ambato de Augusto N. Martínez”. En las fichas del Taller Visual de estas dos fotografías se indica que el parque fue inaugurado el 9 de agosto de 1911.

3.3.3. El archivo fotográfico de Adolfo Holguín

En mi visita a la casa de Adolfo Holguín, descendiente de la familia Martínez Holguín, tuve la oportunidad de revisar un gran archivo fotográfico sobre la familia de su propiedad. Lo

²⁸ La foto cándida es una fotografía que se realiza sin que el retratado se dé cuenta de la presencia del fotógrafo y de su *acto fotográfico*. La fotografía cándida es considerada una fotografía viva, porque se realiza sin la necesidad de posar, “sacada a lo vivo” (Freund 2001, 103). Esta manera de hacer fotografías fue el inicio del fotoperiodismo moderno, donde el valor de la foto no se basa en la calidad (nitidez) de la imagen sino en el tema representado y la reacción que produce en el espectador (2001, 103).

particular de este archivo es que la gran mayoría de imágenes son reproducciones fotográficas que realizó Adolfo a partir de fotografías, cuadros y documentos de los hermanos Martínez que están en custodia de otros familiares e instituciones. Este archivo personal está registrado en su mayoría en película color 35mm y película diapositiva color.

Todo este trabajo lo realizó a finales de la década de 1990, mientras colaboró en la investigación para el libro sobre su bisabuelo *Ignacio Holguín Sánchez. Un soldado de Bolívar en Ambato*, escrito por Fernando Jurado y publicado en noviembre de 1998, donde se realizó un detallado estudio de toda la familia Martínez Holguín. De esta manera, Adolfo logró armar dos álbumes fotográficos que remiten mucho a los álbumes de fotos familiares que fueron muy populares durante finales del siglo XIX y todo el siglo XX (imagen 3.11.).

Para Adolfo, este archivo, además de la carga histórica, tiene una carga sentimental muy importante al tener muchos de los recuerdos e historias de su familia y de su Ambato natal. Al revisar los álbumes junto a Adolfo, es difícil para él no hacer un relato que complementa a cada fotografía que observa. Adolfo logra sin problema identificar personas y lugares, y pequeñas historias que sucedieron en la familia y en la Ambato de esa época. Por ejemplo, me cuenta que Adelaida Holguín Naranjo, la madre de los hermanos Martínez, era una mujer muy difícil y sobre todo exigente con los hijos, además que ella disponía con quien se debían casar sus hijas. También me confiesa que a los hermanos Martínez “les gustaba el trago”, el cual siempre los acompañaba en sus exploraciones a las montañas (entrevista, Quito, 22 abril de 2021).

Figura 3.11. Álbum fotográfico de Adolfo Holguín



Fuente: Colección A. Holguín

Foto: mjs

En el archivo de Holguín destacan muchas fotografías de los hermanos Martínez en diferentes épocas de sus vidas, sin embargo, ni en el archivo de Adolfo, ni en los otros archivos investigados se encontró un retrato de los tres hermanos juntos, Adolfo tiene fotos donde posan juntos Luis y Nicolás acompañados por otras personas. Por otro lado, también ha reproducido algunos óleos pintados por Luis Martínez, escritos originales de la novela *A la costa* (1904) y un libro-agenda pintado cuando solo tenía 16 años; así como un retrato al óleo que hizo Rafael Salas Alzamora de Luis Martínez. Además, ha reproducido algunas de las mejores fotografías realizadas por Augusto y Nicolás y el título de Honoris Causa que le entregó la Universidad Central a Augusto.

Muchas de las imágenes de Adolfo han sido impresas en libros relacionados con los hermanos Martínez, su archivo de reproducciones fotográficas ha sido publicado en el libro antes mencionado *Ignacio Holguín Sánchez. Un soldado de Bolívar en Ambato* (1998) y en el libro *Luis A. Martínez* (2010) editados por Fernando Jurado; Además en *Historia de un sueño realizado* (2003) de Mario Coba Barona y en *50 años de montañismo en el Ecuador. Club de Andinismo Politécnico* (2018) editado por Jerónimo Derkinderen y Sara Madera.

Figura 3.12: Volcán Chimborazo



Fuente: Archivo A. Holguín.

Foto: mjs

Dentro de la colección de Adolfo destaca una tarjeta postal original de la época (imagen 3.12.) con una fotografía realizada por Nicolás Martínez cerca de la cumbre del Chimborazo donde aparece recostado un ascensionista que podría ser los franceses Paul Suzor o Pierre Reimburg, junto a Miguel Tul y un arriero de pie, que sería Manuel Cárdenas (Derkinderen y Madera 2018, 331). La tarjeta fue un regalo a Adolfo por parte de María de los Ángeles Fabara, hija de Liria Ofelia Martínez, y nieta de Nicolás Martínez.²⁹

²⁹ Patricio Aguirre, antropólogo y andinista, hizo una reflexión en la entrevista que mantuvimos en torno a esta fotografía sobre qué era ser andinista o montañista en la época de los hermanos Martínez en nuestra región. Para Aguirre, en la fotografía podemos observar a un ascensionista, que podría ser Suzor o Reimburg, que está acompañado por dos peones arrieros indígenas campesinos que no son andinistas; solo el extranjero es considerado andinista en la imagen y en la historia. Los otros “solo” son los guías: los que siempre van adelante en la exploración. La función del guía en esa época era ayudar a cargar y explorar el camino. El guía, que vendría a ser un montañista porque también llega a la cumbre, no es considerado como tal en el siglo XIX, ya que en esa época al que se consideraba ascensionista era al líder de la expedición: la persona que hace el relato, los estudios o que genera el conocimiento, el que viene atrás de los guías. Aún no se miraba al ascensionismo como un deporte, sino como una actividad científica (entrevista, Quito, 5 de abril de 2021). Aguirre señala que en el Ecuador del siglo XIX no había gente que estudiara para la guianza, como los guías alpinos, sino peones, y que ser peón tiene una fuerte connotación de segregación social, ya que pertenecían al sistema explotador de la hacienda. No eran campesinos independientes. Finalmente, el interlocutor me recuerda que en los relatos de Nicolás Martínez, él sí reconoció un valor importante a su guía Miguel Tul, ya que lo consideró el verdadero conquistador nacional del Chimborazo. Para Aguirre, partiendo de esta validación de los peones arrieros como montañistas, los primeros ecuatorianos que coronaron el Chimborazo fueron Francisco Campaña y David Beltrán, bajo las órdenes de Edward Whymper en julio de 1880, y no Martínez y Tul en 1911. Whymper capturó en una fotografía a los dos arrieros junto a uno de sus guías italianos: Jean-Antoine Carrel. Esta fotografía fue la base para una ilustración que se imprimió en el libro de Whymper *Viajes a través de los majestuosos Andes del Ecuador* (1891) (entrevista, Quito, 5 de abril de 2021).

Esta tarjeta postal es uno de los documentos visuales más importantes de la historia del andinismo ecuatoriano porque en ella aparecen parte de los ascencionistas que fueron parte de la empresa ecuatoriana que ascendió por primera vez a la cumbre del Chimborazo en 1911. De los cinco ascencionistas: Martínez, Tul, Cárdenas, Suzor y Pierre, solo llegaron a la cumbre Nicolás Martínez y Miguel Tul. Además, la tarjeta postal tiene un valor agregado: está escrita a mano con tinta por Nicolás Martínez: “A 6.035 metros. Haciéndose dar friegas en los pies helados”.

3.4. Equipo fotográfico utilizado por los Hermanos Martínez

Una vez realizada la investigación en los archivos fotográficos públicos y privados se pudo determinar que uno de los soportes utilizados en las fotografías de los hermanos Martínez fue el gelatino de bromuro, conocido como placa seca, el cual se producía sobre negativos de placa de cristal. Este soporte, junto al papel de copiado positivo de gelatina de bromuro, se inventaron en Europa a inicios de la década de los 80 del siglo XIX, experimentando una serie de cambios y mejoras durante toda esa década. Este soporte se comercializó en el mundo occidental principalmente por la empresa Kodak y facilitó mucho el trabajo en la fotografía, ya que la empresa vendía las placas de cristal ya sensibilizadas listas para ser utilizadas (Sougez 1981, 178-184).

Las cámaras que utilizaban este soporte fueron las primeras cámaras mecánicas. Algunas de ellas eran destinadas al naciente mercado amateur, siendo pequeñas de tamaño y fáciles de utilizar, porque permitían fotografiar con la cámara en la mano en automático, liberando al fotógrafo del pesado trípode y del oficio profesional (Sougez 1981, 181-183). Sin embargo, es probable que por el tamaño de las placas de vidrio de 13x20 encontradas en el Archivo Histórico del MuNa, que los Martínez hayan utilizado una cámara grande profesional que demandaba la utilización del trípode y dificultaba el *acto fotográfico* en exteriores.

No conocemos las cámaras utilizadas por los hermanos Martínez, pero es probable que la primera cámara regalada a Augusto en 1898, haya tenido velocidad de obturador y los lentes, unos pocos números de diafragmas, tecnología fotográfica que ya era común a inicios del siglo XX. También hay la posibilidad que los hermanos Martínez hayan utilizado el soporte del gelatino de bromuro sobre negativos en acetato de celulosa (primera película en rollo),

comercializado a partir de 1890 (1981, 183). Sin embargo, no se encontró negativos de sus fotografías sobre este soporte de película, ni tampoco en el soporte de película de 35 milímetros, el cual fue muy popular a partir de la década de los treinta del siglo XX.

3.5. La reproducción fotográfica de los Andes en la industria editorial y gráfica naciente del Estado Liberal

Walter Benjamin en su análisis sobre el arte en la época de la reproductibilidad técnica señala que, a principios del siglo XIX con la litografía y su capacidad de ser reproducida,³⁰ las imágenes llegaron por primera vez a una escala masiva, además de poder renovarse día a día (Benjamin 2010,42). Para Benjamin gracias a la litografía y su capacidad de reproducción, “la gráfica pudo acompañar a la vida cotidiana, ilustrándola” (2010,42).

Sin embargo, con la fotografía y su posibilidad de reproducirse en la industria editorial a partir de 1880 a través del proceso llamado *halftone* (Freund 2011, 95),³¹ la foto superó a la litografía en la gráfica de los libros. “Dentro del proceso de reproducción de imágenes, la mano será reemplazada por el ojo que capta más rápido que la mano al dibujar” (Benjamin 2010,42), de esta manera, “se aceleró el proceso de reproducción de imágenes” (2010,42).

Se puede considerar que en la segunda mitad del siglo XIX se da origen a la cultura-industrial visual gracias a la creación y reproducción de un sinnúmero de fotografías, lo que da como resultado que la imagen empiece a ganar terreno frente a las palabras impresas (Naranjo 2006, 13). Las fotografías impresas lograron una transformación cultural “modificando los hábitos sociales e introduciendo cambios en la transmisión y en la recepción de la información” (2006, 13).

³⁰ Walter Benjamin señala que la litografía es una técnica de impresión que consiste en “la transposición del dibujo sobre una plancha de piedra del tallado de este en un bloque de madera o de su quemadura sobre una plancha de cobre” (Benjamin 2010, 42).

³¹ Gisèle Freund señala que este procedimiento imprime “una fotografía a través de una pantalla tramada que la divide en una multitud de puntos. Se pasa luego el cliché (foto) así obtenido a partir de una fotografía bajo una prensa, al mismo tiempo que un texto compuesto” (Freund 2011,95). La tipografía es el resultado del perfeccionamiento de este procedimiento. (2011,95).

Durante la segunda mitad del siglo XIX, la circulación de imágenes era muy limitada en nuestro país; uno de los pocos lugares donde se podía ver fotografías, especialmente de retratos, era en los escaparates de los estudios fotográficos que existían solo en las principales ciudades (Salazar 2013,53). Es así que muchos ecuatorianos no estaban acostumbrados a ver fotografías. Gisèle Freund indica que la introducción de la foto en la industria editorial y posteriormente en la prensa fue un importante fenómeno social porque “cambió la visión de las masas” (Freund 2011,96). Antes de este suceso, la gente solo está acostumbrada a enterarse de las cosas que sucedían cercanas a sus hogares o poblados, mientras que con la introducción de la fotografía en la prensa y libros “se abre una ventana al mundo” (2011,96). Gisèle Freund señala que

[...] al abarcar más la mirada, el mundo se encoge. La palabra escrita es abstracta, pero la imagen es un reflejo concreto del mundo donde cada uno vive. La fotografía inaugura los mass media visuales cuando el retrato individual se ve sustituido por el retrato colectivo. Al mismo tiempo se convierte en un poderoso medio de propaganda y manipulación (Freund 2011, 96).

Es por esta razón, que la producción cultural de imágenes debería ser examinada como sugiere Jill Fitzell: “como una práctica política que contribuye a supuestos hegemónicos o los cuestiona, confirmando o criticando discursos de significados dominantes” (Fitzell 1994, 26).

Jordi Busquet sostiene que la tecnología cambió el mundo de la cultura con la creación de nuevos públicos muy parecidos entre sí, que tuvieron más oportunidades de participación y de acceso a la cultura (Busquet 2017, 188). Para el autor, esto ha creado una cultura global: “la cultura mediática define un espacio de comunión y de consenso entre individuos de diversa categoría y procedencia social” (2017, 190). En la cultura mediática

[...] la reproducibilidad de las formas simbólicas constituye un requisito para la explotación comercial de los bienes simbólicos a gran escala. Las formas simbólicas pueden convertirse en bienes de consumo: es decir, en bienes susceptibles de ser vendidos y comprados en un mercado (Busquet 2017, 193).

En el Ecuador, el desarrollo de la industria editorial gráfica se da a partir de la instauración del Estado liberal a finales del siglo XIX, momento en el cual coincide con el aparecimiento y desarrollo de la fotografía de los hermanos Martínez, primero con las imágenes de Augusto y después con las de Nicolás. La construcción del estado liberal se centró en la formación de la sociedad civil, la cual se sustentó, entre algunos factores, en las nuevas instituciones educativas laicas y una naciente industria gráfica (Coronel 2020, 317). Coronel analiza cómo la época liberal se destacó por importantes cambios en los modos de representación orientadas a la formación cívica y al progreso de las clases obreras. Este proceso se desarrolló a través de dos esferas organizadas de la nueva sociedad civil: el obrero liberal y la prensa. De esta manera entre 1900 y 1920, la nueva prensa liberal se constituyó en una poderosa industria cultural (Coronel 2020, 321).

Así, desde los grupos editoriales e intelectuales los periodistas y artistas modernos y las organizaciones de la sociedad civil y políticas, se fomentó una educación popular impulsando nuevos círculos intelectuales para los trabajadores. Coronel indica que “existía una gran diversidad de proyectos impresos y editoriales, y se conformó un ámbito público y contra público atento a la noticia y al análisis interpretativo, así como a las innovaciones culturales y publicitarias” (Coronel 2020, 321).³²

Dentro de esta nueva industria cultural (visual), se publicó una amplia gama de periódicos de análisis político, revistas de arte moderno y civilización, periódicos obreros, tratados de sociología práctica, etc. (2020, 321). Entre las revistas ilustradas destacadas de la época, Irving Iván Zapater señala en Guayaquil a: *El Ecuador pintoresco* (1896), *Guayaquil artístico* (1900) y *Guayaquil gráfico* (1916); mientras que en Quito sobresale *La Ilustración Ecuatoriana* (1909) que fue la mejor publicación en su época,³³ donde tuvo mucho que ver el trabajo del fotógrafo y tipógrafo José Domingo Laso, y la revista *Vejece y novedades* (1909).

³² La traducción de la cita es de mi autoría.

³³ Francois Laso, en su investigación sobre el fotógrafo José Domingo Laso, hace un análisis de la revista *La Ilustración Ecuatoriana*, la cual fue fundada por José Domingo Laso, Celiano Monge, Enrique Ródenas y Roberto Cruz. La revista circuló quincenalmente a partir de 1909, se enfocó en las ciencias, artes y letras; y fue una de las primeras en publicar fotograbados con reproducciones de pinturas, caricaturas y fotografías (Laso 2016, 65). Laso identificó que en la publicación No. 5, de mayo de 1909, se encuentran “los primeros artículos de divulgación científica del distinguido geólogo y naturalista D. Augusto N. Martínez acompañados de sus fotografías” (2016, 67).

Mientras que, en las revistas especializadas en arte en Quito, Zapater destaca a la *Revista de la Escuela de Bellas Artes* (1904) y la *Caricatura* (1918) (Zapater 2022,380-381).

De esta manera podemos indicar que, a partir de este proceso de creación de una industria cultural, las imágenes empezaron a tener circulación en la sociedad civil. La reproductividad de la imagen (plástica y fotográfica) y su capacidad de poder almacenarlas crearon una nueva cultura visual nacional donde se posicionaron nuevos símbolos (laicos) locales, como los Andes. Sería a través de una hegemonía blanco-mestiza (liberal y conservadora) que las élites habrían logrado consolidar su influencia para la creación de un “nuevo” Estado moderno. Este proyecto se logró no solo por la creación de una cultura y arte nacional, sino por la introducción y difusión que tuvo en la sociedad civil gracias a la instauración de una industria editorial y periodística y la “creación de herramientas o instrumentos para la educación del nuevo ciudadano” (Kennedy-Troya, 2016:47), como las modernas revistas ilustradas o las propuestas museográficas realizadas en los marcos de las exposiciones mundiales y locales.

3.5.1. Las publicaciones editoriales de los hermanos Martínez: circulación de las fotografías en su época de producción

3.5.1.1. El Catálogo *General de las Vistas y Panoramas* que vende y exhibe la fotografía artística ecuatoriana

Uno de los documentos más importantes encontrados durante la investigación fue un catálogo publicitario que ideó Augusto Martínez a finales del siglo XIX para promocionar su stock de fotografías que había realizado en la Sierra central y en la ciudad de Quito. Este catálogo fue una publicación novedosa para el medio fotográfico local de la época, ya que no se ha encontrado un documento semejante realizado por otro fotógrafo del siglo XIX en el Ecuador. Si bien el catálogo no reproduce las fotografías que se ofertan a la venta, sirve para dimensionar el stock realizado por Augusto en los primeros dos años dedicado a este medio, tomando como inicio de su carrera el año 1896.

El catálogo fue publicado en Quito en el año de 1898 por la imprenta La Novedad. Por la información detallada en las dos primeras páginas de este, sabemos que las fotos de Augusto Martínez se exhibieron ese año en Quito, en el almacén de José María Proaño, en la carrera

(calle) Venezuela, No 69 A. Además, se indica que el señor Proaño se encargaba de la comercialización de las fotografías en su local, además de coordinar los días, horas y lugares de los retratos en exteriores que realizaba Augusto Martínez. Los pagos por los retratos fotográficos se podían hacer desde cualquier parte del país en moneda corriente o con sellos nuevos de correo.

Parecería que Augusto en ese momento no tuvo un estudio fotográfico en Quito, solo la empresa fotográfica, ya que solo se detalla una dirección de correspondencia: Apartado 84, Quito. Además, que toda la comercialización y contactos se hace a través del negocio de José María Proaño. No se detalla una dirección de un taller fotográfico y no se oferta la realización de retratos en estudio, lo que había sido muy común desde 1860 entre los fotógrafos de la ciudad, por lo contrario, se realiza una oferta de producción un tanto novedosa para la época: retratos personales y grupales en exteriores.

En el catálogo se señala: “contando la empresa con excelentes aparatos y materiales fotográficos, puede encargarse de hacer grupos al aire libre, especialmente de niños”. (1898,2). Las fotografías se positivaban para su comercialización “en papel albuminado extra brillante, y el afamado aristo, cuyo brillo y limpieza imita a la porcelana. Los clichés o fototipos son de tres tamaños, 18x24, 13x18, 9x12.” (1898,2). El papel aristo se lo comercializaba en mayor valor, variando desde los 40 hasta los 80 sucres. El valor variaba dependiendo del motivo fotografiado. El papel albuminado se lo comercializaba en menor valor, desde los 20 hasta los 50 sucres y su valor igual variaba según el motivo fotografiado (1898, 3-12).

El catálogo, tiene 12 páginas donde se detallan 109 fotografías y 3 reproducciones fotográficas de grabados. Las fotografías están numeradas, siendo la fotografía con menor numeración la 2 y con mayor numeración la 145, pero no aparecen en orden secuencial en el catálogo. Estas imágenes están divididas en 6 series:

1. A. Quito monumental y pintoresco; sus alrededores. Incluye 46 fotografías

Se detallan algunas vistas de la ciudad, donde destaca la fotografía realizada desde la cúpula del Observatorio Astronómico, la fotografía de la fachada del mismo edificio, fotografías de interiores de varios conventos e iglesias, el Teatro Sucre, principales calles, el parque de la Alameda, etc. Este tipo de vistas de la ciudad era muy común en la época, ya que varios fotógrafos lo hicieron, como Benjamín Rivadeneira para la publicación del libro *Ecuador en Chicago* (1894) y José Domingo Laso para sus tarjetas postales y posteriores libros gráficos de la ciudad publicados a partir de 1910.

2. B. Paisajes de la altiplanicie. Incluye 8 fotografías.

Las seis primeras fotografías de esta serie, por sus títulos, parecerían ser panoramas rurales a las afueras de Quito, a manera de paisajes. Las dos últimas fotografías son vistas de dos iglesias: Guápulo y la Magdalena.

3. C. Volcanes y cerros nevados. Incluye 17 fotografías y 3 reproducciones.

Esta sección oferta las siguientes fotos: dos vistas del Chimborazo, Chimborazo y Carihuairazo, Tungurahua, Tungurahua y río Patate, dos vistas del Illiniza, Corazón, Rumiñahui, Hoya del Machángara y Atacazo, Atacazo, seis vistas del Pichincha (una con el volcán nevado) y el Ungüi a los pies del Pichincha. Además, reproducciones de tres grabados del Chimborazo, Cotopaxi y el Antisana con una numeración distinta en el catálogo, a través de letras minúsculas. No se detalla el autor de los grabados.

4. D. Usos y costumbres. Incluye 10 fotografías

Incluye tres fotografías del camino entre Quito y Ambato en tres puntos distintos: Tambillo, Machachi y Cunchibamba, dos fotos de procesiones religiosas, una parada militar, y tres con motivos costumbristas de indígenas de Archidona. Una última fotografía se llama “el globo ecuatoriano” que se desconoce el motivo que aborda.

5. E. Ambato Pintoresco. Incluye 21 fotografías.

Una fotografía de la ciudad de Ambato, una panorámica de la ciudad con el río, dos fotos de molinos ubicados en la ciudad y la foto de la antigua fábrica de tejidos de lana serían las fotografías que se centran en la ciudad de Ambato como motivo principal, el resto de 16 fotografías, según sus títulos, se centran en los alrededores de la ciudad y al mundo rural como motivo principal. En los títulos se lee que la mayoría de fotografías son del río Ambato y sus valles, del pueblo de Atocha y la quinta La Liria.

6. F. En la cordillera de Pillaro. Incluye 17 fotografías

Según los títulos de las imágenes, todas estas fotografías corresponden a vistas o paisajes rurales de ese sector.

Durante mi investigación en el archivo virtual www.fotografiapatrimonial.gob.ec, revisé el fondo digital de la Biblioteca Municipal de Guayaquil, en el cual constan 2479 fotografías digitalizadas de varios temas, lugares, años y autores. Dentro de este archivo digital pude identificar un pequeño corpus fotográfico de 39 imágenes realizadas por Augusto Martínez. De las 39 imágenes, 25 son parte del grupo de fotografías que fueron catalogadas y comercializadas en el catálogo de 1898 detallado anteriormente.

En el archivo virtual investigado, las fotografías no tienen crédito de autoría y el año de realización de la gran mayoría de ellas está marcado en la primera década del siglo XX, entre 1900 y 1910. Hay unas pocas fotografías que incluyen el año de realización marcado en la última década del siglo XIX, entre 1890 y 1900. Este último dato sería el acertado tomando en cuenta que el año de publicación del catálogo es 1898, es probable que las fotografías fueron realizadas entre 1896, posible año de inicio de la carrera fotográfica de Augusto Martínez, y 1898 (Figura 3.13.).

Figura 3.13. Volcán Pichincha



Fuente: www.fotografiapatrimonial.gob.ec. Fondo: Biblioteca Municipal de Guayaquil.

El corpus fotográfico identificado parecería haber sido copiado en el papel de albúmina ofertado en el catálogo. Las 39 imágenes están pegadas sobre el mismo tipo de cartulina, la cual tiene un margen rojo que rodea a todas las fotografías. Sobre la cartulina, en la parte inferior, entre el margen rojo y la copia fotográfica, está pegado un pie de foto que parecería haber sido realizado en una máquina de escribir o en una imprenta. En el pie de foto se detalla la numeración y el título o lugar de realización de la fotografía. Estos dos datos en los pies de foto coinciden con la información de numeración y descripción de las fotos que se detallan en el catálogo de 1898. De las 39 imágenes, tres tienen pies de fotos escritos a mano, pero no tienen numeración y una fotografía no tiene pie de foto.

Si bien en el catálogo de 1898 la fotografía con la numeración más alta es la 145, en el corpus de 39 imágenes se encontró dentro de las 14 fotografías que no son parte del catálogo una fotografía con la numeración 235. Con lo que podemos darnos cuenta que el catálogo de las obras de Augusto era más grande de lo que se dimensiona a través del folleto publicado y que posiblemente también comercializó otras fotografías que no se ofertaban en él. Se pudo identificar a Martínez como autor de estas fotografías porque muchas de ellas tienen sus negativos en placa de vidrio en el Archivo Histórico Nacional y por los pies de foto que coincide con la información detallada en el catálogo de 1898.

Por otro lado, al revisar el archivo fotográfico del familiar de los Martínez, identifiqué una fotografía que tiene impresa en la parte de atrás el sello “La fotografía artística ecuatoriana”, y que habría sido parte del stock de imágenes ofertadas por Augusto en el catálogo de 1898. Esta imagen también se identificó en la colección de la Biblioteca Nacional de Guayaquil. Las dos fotografías tienen el mismo pie de foto, solo que en la fotografía de la Biblioteca está numerado y realizado en máquina de escribir (o en imprenta) y la de foto que tiene el familiar está escrita a mano sin numerar. La imagen corresponde en el catálogo de 1898 a la: *7 El volcán Atacazo desde las cercanías de Chimbacalle*. En la foto que tiene el familiar, el cartón que sirve de soporte es igual a los cartones de las fotos de la colección de la Biblioteca Nacional de Guayaquil.

Al comparar la fotografía que tiene el familiar, con otras tres fotografías de la Biblioteca Nacional de Guayaquil que también tienen escritos los pies de foto a mano, se puede

comprobar que las caligrafías son las mismas. Así, podríamos asumir que fueron escritos en la época de positivado y comercialización de las fotografías, y que fueron un sistema alternativo para escribir los pies de fotos. Posiblemente utilizado antes del catálogo porque no están numerados como sí sucede en los pies de foto escritos a máquina o en imprenta. La caligrafía de estos pies de fotos coincide con la firma de autor y pie de foto analizados anteriormente en la imagen 7 de autoría de Augusto Martínez, lo que confirmaría que los pies de fotos fueron escritos a mano por él.

3.5.1.2. La primera publicación con fotografías de Augusto N. Martínez Holguín

La primera publicación en la que se habrían incluido fotografías de Augusto Martínez fue en el folleto *République de L'Equateur. Monuments et Paysages*, el cual fue editado en Francia por la firma Draeger con motivo de promover al Ecuador en la Exposición Universal de París que se realizó por el comienzo del nuevo siglo, en 1900. El folleto tiene 24 fotografías y “fue publicado por la Comisaría con el auspicio de una empresa agroexportadora ecuatoriana con filial en París y del que 5.000 ejemplares fueron distribuidos en el Pabellón ecuatoriano” (Sinardet 2007, 141).

María Elena Bedoya señala que en esta exposición “la fotografía participó dentro del pabellón ecuatoriano y fue enmarcada en el grupo instrumentos y procedimientos generales en letras, ciencias y artes” (Bedoya 2011, 74); y que los fotógrafos que participaron fueron: N. Grijalva; Augusto Martínez: “con sus vistas fotográficas de los edificios de Quito” (2011, 74); Benjamín Rivadeneira; Enrique Lasarte y Menéndez y Jaramillo.

Sobre el folleto, Irving Iván Zapater señala que este no tiene un texto explicativo y fue publicado en 30 páginas con las dimensiones: 13 x 18 cm. El mismo “sería la primera publicación exclusivamente fotográfica sobre nuestro país” (Zapater 2008,81), ya que está compuesto solo por reproducciones fotográficas, en especial de Quito y Guayaquil, “aunque contiene también, dos visitas de Ambato y Vinces, una de Cuenca e Ibarra y de una hacienda en el Litoral” (2008,81).

Sin embargo, en el folleto no existe ninguna representación de los Andes ecuatorianos, y casi no hay vistas del paisaje rural, el cual solo se lo representa a través del desarrollo agrícola-industrial de las haciendas cacaoteras en el Guayas. Así, tanto este folleto como *El Ecuador en Chicago*, las dos primeras publicaciones gráficas del Ecuador, no consideran a la montaña, los volcanes o el paisaje como un elemento importante para la construcción del relato nacional o como generadores de una identidad visual del país. Esto se debe también a la casi nula producción de fotografías de las montañas ecuatorianas por fotógrafos locales o extranjeros radicados en el Ecuador durante el siglo XIX.

Durante mi investigación no pude acceder a un ejemplar original del folleto ni tampoco una versión digital en la web; sin embargo, a través del artículo “La Oligarquía liberal ecuatoriana y su representación: la Exposición Universal de 1900”, escrito por Emmanuelle Sinardet pude visualizar en los anexos diez imágenes que fueron parte de este. El autor señala que el folleto estuvo conformado por siete fotografías de Quito y diez de Guayaquil (Además de las siete imágenes detalladas anteriormente).

Dentro del grupo de diez fotografías de los anexos del artículo hay cinco vistas urbanas de Guayaquil, una de Cuenca y cuatro de Quito, tres de esas vistas urbanas serían de autoría de Augusto Martínez: *Le Jardin Public*, *Le Grand Séminaire* y *L'Ecole des Arts et Métiers*. Estas imágenes habrían sido parte de su catálogo comercial publicado en 1898 y habrían sido comercializadas bajo los siguientes títulos respectivamente: *60 Una parte de la ciudad desde la cúpula del Observatorio*, *35 El Seminario menor* y *64 Escuela de Artes y Oficios (Protectorado)*.

Por otro lado, Sinardet en su investigación señala que hay una fotografía del puente de la Liria en Ambato, la cual sería la única vista rural de la Sierra en el folleto, y que también sería de autoría de Augusto Martínez. Esta imagen también habría sido comercializada en su catálogo como: *105 Puente de la Liria sobre el puente Ambato*. Hay una segunda fotografía de Ambato y tres fotografías de Quito en el folleto que no he podido identificar, queda la interrogante si son de autoría de Augusto Martínez.

3.5.1.3. La fotografía de Augusto N. Martínez en una publicación del exterior

Destaca, a principios del siglo XX, una publicación que se convirtió en uno de los primeros medios de difusión en el extranjero de las representaciones fotográficas y pictóricas de los volcanes del Ecuador en la cultura mediática mundial. El libro *Los altos Andes en el Ecuador* fue publicado en Alemania por el geógrafo y geólogo Hans Meyer en 1907, en el cual, además del importante estudio geológico y geográfico de los volcanes del Ecuador, hay un importante despliegue gráfico de los Andes ecuatorianos, incluido un análisis de las representaciones visuales de los volcanes Chimborazo y Cotopaxi en el siglo XIX.

Las fotografías publicadas en el libro de Meyer quizás sean las primeras en difundir detalladamente Los Andes del Ecuador a un público masivo. Además, en el libro hay dibujos de Alphons Stübel que hizo durante su trabajo de campo en el Ecuador entre 1870 y 1874, y de Rudolf Reschreiter, quien además de ser artista era un experimentado alpinista. A la obra original le acompaña un atlas o carpeta de lujo en gran formato que cuenta con fotografías y acuarelas de autoría de Meyer, y donde destacan veinte y cuatro litografías a color de témperas realizadas *in situ* en los Andes de autoría de Reschreiter (Abram 2012,28).

A diferencia de Whymper, que nunca hace referencia en sus relatos a su trabajo fotográfico, Meyer en su libro describe el equipo fotográfico que utilizó en el Ecuador:

(...) Llevé dos aparatos fotográficos: uno más grande para placas y otro más pequeño para rollos, ambos con objetivos colineales de Voigtlander. El aparato pequeño había de emplearse principalmente en los viajes por las altas regiones de hielo, en las que cada gramo de peso que se tenga que llevar en la mochila es una sobrecarga penosa; con ella obtuve las primeras fotografías de película realmente buenas que conseguí en una larga práctica de viajes por los trópicos. Las placas eran, en parte, de Lumiere, en parte, de Schleussner; tanto las placas como los rollos fueron acondicionados, en el viaje de ida y regreso en cajas de hojalata, cerradas con parches de guatapercha y desarrollados en Alemania. De las fotografías que tomamos, que fueron más de 500, cerca de las tres cuartas partes dieron buen resultado, casi todas de objetos que antes nunca habían sido fotografiados” (Meyer 1993, 9-10).

Meyer complementó sus investigaciones con dibujos, algunos a color, pero señala que no solo siguió el método de Stübel de representar el paisaje solo a través de dibujos a lápiz y cuadros al óleo. Meyer consideraba que la fotografía había avanzado mucho en 30 años, desde la época de Stübel, dejando atrás su pensamiento que “la cámara no permitía individualizar nada” (Meyer 1993, 10). Para Meyer, a través de la fotografía se logra “representaciones correctas del paisaje y de sus particularidades” (1993, 10), y considera que la tarea general del viajero científico es “la fijación y representación de la fisonomía totalitaria del paisaje y debe, tanto con palabras, como con imágenes, hacer el ensayo de una visión tan plástica como sea posible” (1993, 10).

Las fotografías publicadas en el libro son de autoría de varias personas, la mayoría extranjeros. Así encontramos fotos del mismo Meyer; fotografías del alemán Paul Grosser, quien visitó el país en 1902 por un interés en estudios vulcanológicos y del estadounidense John Horgan, contratado a principios del siglo XX para fotografiar la construcción del ferrocarril. Pero hay que destacar que en la publicación (pude revisar en la edición de 1993 publicada por la editorial Abya-Yala) existen siete fotografías realizadas por Augusto Martínez, que sí están acreditadas su autoría. Las fotografías son: figura 42 *El valle de Ambato con la ciudad del mismo nombre*, figura 68 *El pie sureste del Pichincha y la ciudad de Quito*, figura 72 *La Quebrada de Guapal con el Pichincha de fondo*, figura 73 *La cordillera oriental vista desde Pinantura*, figura 77 *El Antisana desde el sur-suroeste*, figura 83 *El frente del glaciar occidental del Antisana*, y figura 88 *El Tungurahua visto desde el norte*.

Además, hay dos fotografías acreditadas al fotógrafo José D. Laso. Una de ellas, la figura 87 *La punta meridional del Illiniza vista este-sudeste*, sería de autoría de uno de los hermanos Martínez, porque la misma imagen fue publicada como autoría de ellos en el libro Paisajes del Ecuador. Además, su negativo en placa de vidrio es parte de la colección 81F0000 del Archivo Histórico de autoría de los hermanos Martínez. La otra fotografía, *El flanco occidental del Cotopaxi visto desde Santa Ana de Tiopullo* es muy probable que también sea de autoría de Augusto o Nicolás Martínez y que también su negativo de placa de vidrio sea parte de la colección 81F0000. Es posible que Augusto Martínez sea el primer fotógrafo ecuatoriano en publicar algunas fotografías en un libro de importante difusión para público

masivo en Europa. El libro fue traducido en el Ecuador y publicado por primera vez en 1940 por la Universidad Central.

3.5.1.4. El libro del Estado liberal. La publicación de la obra de los hermanos Martínez en el Ecuador

El libro *El Ecuador. Guía Comercial, Agrícola e Industrial de la República* fue publicado en 1909 con motivo de la conmemoración del primer centenario del primer grito de la Independencia, del 10 de agosto de 1809. La publicación fue impresa en los talleres de artes gráficas de E. Rodenas de la ciudad de Guayaquil. El libro consta de 1328 páginas y contiene muchas fotografías tanto en las monografías como en los anuncios comerciales que incluye la publicación, de las cuales no están acreditadas sus autores. Como iniciador de este proyecto se reconoce a Belisario González.

Irving Iván Zapater señala que este sería el libro gráfico del Ecuador más grande editado hasta la fecha, y que además de ser una valiosa fuente para la historia económica del país al ser una extensa guía comercial, industrial y agrícola; también es una fuente valiosa de información social para la investigación actual porque incluye importante información sobre la estructura política, jurídica y administrativa del país (Zapater 2008, 81). Para Zapater esta publicación constituye “un verdadero registro pormenorizado de nuestra sociedad a inicios del siglo veinte” (2008, 81).

En la Guía Comercial, Agrícola e Industrial de la República en comparación con las publicaciones que lo anteceden - el libro *El Ecuador en Chicago* y el folleto *Republique de L Equateur. Monuments et Paysages*-, sí tiene una clara intención de identificar a los Andes y al paisaje de la Sierra del Ecuador como uno de los elementos principales para la construcción de la identidad moderna del país. Es la primera publicación que le da un protagonismo a la geografía, principalmente de la Sierra, y a la fauna para crear un relato unificador de la nación. El volcán y el paisaje rural se representan desde una intención científica, desde la exploración y la estética, y no solo como recursos naturales que pueden ser explotados por los humanos con intereses basados en desarrollo y progreso, como sucede en las dos publicaciones gráficas anteriores.

Dentro de la edición del libro, las representaciones de los volcanes y los paisajes están casi al inicio, solo precedidos por la Carta Constituyente Liberal de 1906, y son parte de un gran capítulo que se llama “Geografía Física”, el mismo que tiene un extenso despliegue gráfico que abarca desde la página 14 hasta la página 51, en la cual constan muchas representaciones de los volcanes, paisajes de montañas y ríos de la Sierra norte-centro del Ecuador y la entrada a la Amazonía por el valle de Agoyán y el río Pastaza. La gran mayoría de las fotografías son de autoría de los hermanos Martínez. Además, hay unas pocas fotografías de la Costa del Ecuador.

Durante la investigación se pudo identificar un total de 38 fotografías realizadas por los dos hermanos Martínez. Además, hay reproducciones fotográficas de dos óleos realizados por Luis A. Martínez del *Carihuairazo* y el *Cayambe*. Así, el libro tiene un total de 40 representaciones de los Andes realizados por tres hermanos Martínez. Siendo esta publicación, dentro del período de investigación entre 1892 y 1933, la que tiene la mayor cantidad de fotografías impresas de autoría de Augusto y Nicolás y la única que incluye la obra de los tres hermanos juntos.

De muchas de estas imágenes, incluidas las dos reproducciones de los cuadros de Luis Martínez, sus negativos de placa de vidrio están en el Archivo Histórico Nacional. Por otro lado, hay 12 fotografías sobre las que no se identificaron sus autores (la mayoría realizadas en la provincia de Imbabura, lugar donde no fotografiaron los hermanos Martínez) y 3 dibujos que serían de autoría de Rudolf Reschreiter del Cotopaxi, Quilindaña y el Antisana.

Por otro lado, hay que señalar que esta publicación tiene una organización novedosa para la época, la cual estaba basada en las provincias del Ecuador por orden alfabético. Hay que destacar que para esa época el país estaba dividido en tan solo 17 provincias, donde todavía se denominaba León a la provincia de Cotopaxi, Archipiélago de Colón a las Galápagos y a la región del Oriente (que en esa época limitaba al Este con Brasil, Colombia y Perú), se la consideraba como una gran única provincia desconocida y “salvaje”. En el capítulo de la provincia de Tungurahua se incluyen 8 fotografías de Ambato y sus alrededores, las cuales serían de autoría de los Martínez, tres son realizadas desde la quinta la Liria, una incluso

muestra el interior de esta, especificándose en el pie de foto. Así, hay un total de 48 fotografías identificadas de autoría de los hermanos Martínez (incluidas las dos reproducciones fotográficas de los cuadros de Luis).

3.5.1.5. Otras publicaciones con fotografías de los hermanos Martínez

En 1920, J.J. Jurado Avilés publicó, a través de la casa editorial de Nueva York, De Laisne & Carranza, el libro *El Ecuador en el centenario de la independencia de Guayaquil*. El libro destaca por tener una impresión de alta calidad con fotografías de alta resolución y nitidez, sin embargo, en el mismo no se detallan los créditos de sus autores. El objetivo de la publicación fue realizar un homenaje gráfico a Guayaquil y el Ecuador por la conmemoración del Centenario de la Independencia de esa ciudad. El libro tiene una corta monografía sobre Guayaquil y el país, traducida al inglés, y un inigualable testimonio fotográfico sobre las principales ciudades y algunas zonas rurales del Ecuador (Zapater 2008, 84).

En el libro las vistas urbanas del Ecuador son la gran mayoría, sobre todo de la ciudad de Guayaquil, pero existen unas pocas imágenes rurales; destacan tres fotografías con paisajes de los volcanes Chimborazo, el Altar y el Tungurahua. Las imágenes están impresas en toda la página y están juntas desde las páginas 181 hasta la 183. La fotografía del Tungurahua está tomada en formato vertical y llama la atención por registrar al volcán en un proceso eruptivo, el cual sería el que sucedió entre 1916 y 1918, dos años antes de la publicación del libro. Durante la investigación se pudo encontrar dos fotografías realizadas por los hermanos Martínez del Tungurahua durante ese mismo proceso de erupción, una de ellas publicada en la página 99 del libro *Paisajes del Ecuador* que publicó el Banco Central del Ecuador, por lo que podemos dudar si esta foto, y las otras dos, son de autoría de los hermanos Martínez. Aunque estas fotos y sus placas de vidrio no se encontraron en los archivos fotográficos analizados durante la investigación.

También hay dos vistas del río Ambato, una con el puente de la Liria y otra con el puente de Atocha, que también podrían ser de autoría de los Martínez al ser dos motivos muy fotografiados por Augusto por ser muy cercanos a su quinta, siendo él uno de los pocos ecuatorianos en fotografiar esa zona a finales del siglo XIX y principios del XX.

En el año de 1928, la empresa editorial Raza Latina publica el libro *Monografía de la provincia de Tungurahua* (1928) en la ciudad de Ambato. El editor general del libro fue J. F. Montalvo y el director literario fue O. E. Reyes. En la publicación se utilizan varias ilustraciones y fotografías que acompañan las monografías sobre la historia y el estado actual en lo político, económico, social y cultural de la provincia, además de resaltar a sus “hombres notables”, donde se destaca al Doctor Nicolás Martínez Vásconez, segundo gobernador de Tungurahua en 1861.

Dentro del capítulo de los grandes ambateños del siglo XIX se destaca a Juan León Mera Martínez y a Luis A. Martínez. En valores de Ambato contemporáneo se destaca a Augusto, Anarcasis y Nicolás Martínez Holguín y a los hijos de Juan León Mera: Trajano y Eduardo Mera Iturralde. En la sección de cultura se destaca nuevamente a Juan León Mera Martínez, a sus hijos: Eugenia y Juan León Mera Iturralde y a Luis A. Martínez.

Para el capítulo de geografía de la provincia se utilizaron dos mapas, uno realizado por el profesor Luis Tufiño y otro por el Dr. Felicísimo López, quien se basa en el mapa del Ecuador de Wolf. Además, se publicaron 6 fotografías, donde está incluida una fotografía del volcán *Tungurahua y el valle de Patate* (Figura 3.1.) realizada por Augusto. Las cinco fotografías restantes son: cuatro del sector de Agoyán y una del puente del socavón sobre el río Ambato, es muy probable que estas fotografías hayan sido realizadas por los Martínez. Por último, existen cuatro imágenes de Ambato y dos de Pelileo que también podrían ser de su autoría.

Finalmente, la última publicación localizada en la investigación que contiene fotografías de los hermanos Martínez es el folleto *República del Ecuador* publicado en 1928 por Manuel Bustamante, quien fue cónsul general del Ecuador en Buenos Aires, ciudad donde se imprimió y distribuyó la publicación. El folleto está compuesto por fotografías e ilustraciones que no tienen sus créditos de autoría. El folleto tiene ilustraciones de cuadros de Church y témperas de Reschreiter. Además, en él aparecen las fotografías del Tungurahua en proceso de erupción y del Chimborazo que también son parte de la publicación *El Ecuador en el centenario de la independencia de Guayaquil* (1920) y que figuran sin autor. En esta publicación se pudo identificar 2 fotografías de los Martínez: La cascada del Agoyán y la

conocida fotografía de Augusto del *Tungurahua y el valle de Patate*. Sin embargo, existe la posibilidad que otras fotografías del folleto también sean de autoría de los Martínez.

3.5.1.6. Las publicaciones editoriales de Nicolás Martínez

Nicolás Martínez fue el primer ecuatoriano en publicar una serie de libros relacionados al andinismo, palabra que él mismo ideó (Echevarría 2018,103), en los cuales se hace un prolijo trabajo editorial que combina sus escritos y fotografías de su autoría y de sus asistentes del Observatorio Astronómico de Quito. Los libros, que son una recopilación de todos sus escritos y fotografías realizadas durante sus exploraciones en los Andes desde inicios del siglo XX, fueron publicados por el Observatorio Astronómico de Quito, a través de su sección de Geofísica, entre los años 1932 y 1933. Con anterioridad a estos libros, hizo una publicación en 1920 en Ambato y una anterior en 1912, que no pudo ser localizada durante la investigación. Los libros publicados por Nicolás fueron:

1. *Una ascensión al Antisana* (1912)
2. *Ascensiones a los Andes* (1920). Ed. de Ricardo Costales, Ambato. Libro sin fotografías.
3. *Estudios Meteorológicos y Climáticos* (1932). Imprenta Nacional. Libro sin fotografías.
4. *Las grandes erupciones del Tungurahua en los años 1916-1918* (1932). Publicaciones del Observatorio Astronómico de Quito. Libro que incluye fotografías.
5. *Exploraciones y estudios efectuados en el Cotopaxi y en el Pichincha* (1932). Imprenta Nacional. Libro que incluye fotografías.
6. *Exploraciones en los Andes ecuatorianos. El Tungurahua*. Imprenta Nacional (1933). Imprenta Nacional. Libro que incluye fotografías.
7. *Exploraciones en los Andes Ecuatorianos. Chimborazo, Carihuairazo, Quilindaña, Iliniza* (1933). Talleres Gráficos Nacionales. Libro que incluye fotografías.

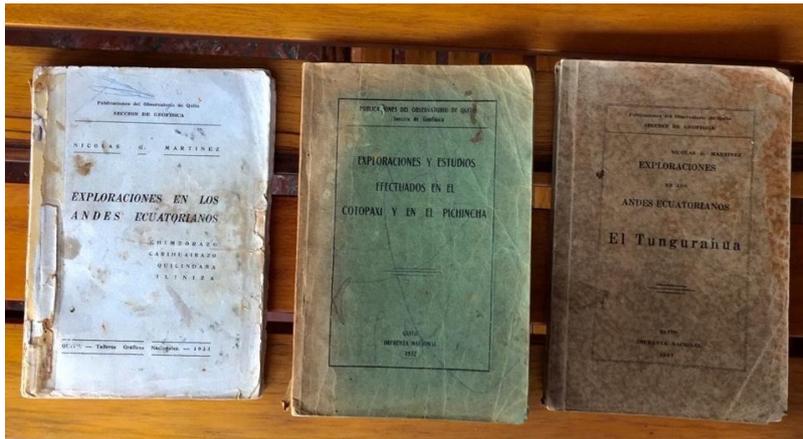
Sobre estos libros el andinista y crítico de arte Hernán Rodríguez Castelo resalta que muchos de ellos fueron producidos por el mismo Nicolás Martínez, quien

[...] amó hacer libros, los editó como pudo, más bien cortos, con crónicas en el meollo vivo y para darles cuerpo tal cual documento científico, y aunque nunca tuvieron ni el aliento ni las pretensiones de las obras grandes, fueron auténticos y vivos y ello les prestó un interés que no ha menguado con el paso de los años (Rodríguez Castelo 1994, XIII).

Por su parte Evelio Echevarría (2016) en su historia del andinismo, señala que Nicolás Martínez publicó seis libros (no toma en cuenta el libro *Estudios Meteorológicos y Climáticos*), en los que narra sus ascensiones y hace un repaso de sus predecesores. Echeverría resalta que cinco de aquellos libros “son de carácter deportivo, sin duda los primeros de su naturaleza en la Sudamérica andina y en América Latina. Las fotografías que tomó son preciosos documentos visuales de una época deportiva heroica pasada” (Echevarría 2016,104). Además, Jurado señala que Nicolás editó en Ambato “La condición actual de la raza indígena en la provincia de Tungurahua” (1998, 538), texto del que no he podido encontrar otra referencia ni su publicación durante la investigación.

Durante la investigación se entrevistó a Adolfo Holguín, quien además de dedicarse a la ingeniería química, es un andinista de larga trayectoria, fotógrafo de montaña y pariente de los hermanos Martínez. Adolfo Holguín recuerda que cuando era chico y empezaba a interesarse por ascender a las montañas, heredó de su papá y su padrino Aníbal Holguín, quien también era andinista y cuñado del hijo de Luis Martínez, Edmundo, los tres libros de autoría de Nicolás Martínez que hoy son parte de su biblioteca personal. Los libros son: *Exploraciones y estudios efectuados en el Cotopaxi y en el Pichincha* (1932), *Exploraciones en los Andes Ecuatorianos. Chimborazo, Carihuairazo, Quilindaña, Iliniza* (1933) y *Exploraciones en los Andes ecuatorianos. El Tungurahua* (1933) (imagen 3.14.) (entrevista, Quito, 22 de abril de 2021).

Figura 3.14. Libros de Nicolás Martínez



Fuente: Colección A. Holguín.

Foto: mjs

Adolfo recuerda que desde pequeño se pasaba dibujando montañas en sus cuadernos de escuela y que estos libros fueron una de sus mayores inspiraciones e influencias para dedicarse toda su vida al andinismo y también a la fotografía de montaña. “Me los leía de cabo a rabo, me parecía fascinante eso de poder llegar al cráter del Tungurahua y de ver la nieve, lo mismo que el Chimborazo, que me parecía inalcanzable” (entrevista, Quito, 22 de abril de 2021), señala Adolfo. Al revisar sus libros reflexionó:

“¡Qué lindos son los libros de Nicolás! Ellos (los hermanos Martínez) son los que empiezan con la ilustración de la naturaleza y los viajes de exploraciones. Para nosotros, el siglo de la ilustración es el siglo XX, porque la fotografía empezó a utilizarse con esos fines recién en el siglo XX, y es por ellos (entrevista, Quito, 22 de abril de 2021).

Adolfo Holguín señala que Nicolás, pese a ser un autodidacta, no solo fue el padre del andinismo en el Ecuador, sino también de la meteorología durante su período de director del Observatorio Astronómico de Quito, ya que él fue quien instaló muchas de las primeras estaciones meteorológicas del país, además del sismógrafo. Adolfo Recuerda que su abuelo Gabriel Holguín, primo hermano de los Martínez Holguín, acompañó varias veces a Nicolás al Pichincha, y que pudo observar cómo tenía sus instrumentos de medición en la cumbre: “tenía un termómetro y un hidrómetro escondidos entre las piedras para poder tomar las mediciones deseadas en la montaña” (entrevista, Quito, 22 de abril de 2021), señala Holguín.

Adolfo indica que el observatorio meteorológico de Cruz Loma, donde actualmente están las antenas del Pichincha, era considerado uno de los observatorios más altos del mundo, a 4.700 metros de altura aproximadamente, y que Nicolás, cuando dirigía el observatorio, contrató un cuidador que vigilaba y tomaba mediciones meteorológicas hasta la cumbre del Pichincha para luego reportar en el observatorio de la Alameda (entrevista, Quito, 22 de abril de 2021).

Durante mi investigación pude revisar los tres libros de propiedad de Adolfo, además de revisar el libro *Las grandes erupciones del Tungurahua en los años 1916-1918* (1932) en la biblioteca Aurelio Espinoza Polit, y pude apreciar en ellos su trabajo editorial que otorga igual importancia al texto como a las imágenes de los volcanes. Es importante destacar que, con excepción del último libro mencionado, todas las fotografías publicadas en los libros tienen créditos de autoría, ya que Nicolás no solo publicó sus fotografías, sino también las realizadas por sus colaboradores del Observatorio Astronómico de Quito y otras personas.

Entre los cuatro libros analizados existen un total de 135 fotografías: Nicolás Martínez publicó un total de 65 imágenes y Luis Eduardo Mena publicó un total de 44 fotografías. Además, hay cuatro fotografías de R. Paredes, cuatro fotografías de Hans Meyer, una de H. Roland y 17 fotografías que no tienen crédito que pudieran ser algunas de autoría de Nicolás Martínez. Es muy probable que las fotografías de Meyer hayan sido parte de un archivo personal de Augusto Martínez, ya que entre los dos existió una relación profesional y de amistad por correspondencia donde se compartían fotos.

Nicolás Martínez publicó 28 fotografías en el libro *Exploraciones en los Andes ecuatorianos. El Tungurahua*; 26 fotografías en el libro *Exploraciones en los Andes Ecuatorianos. Chimborazo, Carihuairazo, Quilindaña, Iliniza* y 11 fotografías en el libro *Exploraciones y estudios efectuados en el Cotopaxi y en el Pichincha*. Luis Eduardo Mena publicó 17 fotografías en el primer libro y 27 fotografías en el tercer libro. Estos datos de los créditos de las fotografías son muy importantes para poder identificar y diferenciar entre algunas de las fotografías realizadas por los hermanos Nicolás y Augusto, ya que estos libros son los únicos documentos que he podido localizar donde se especifica la autoría de fotografías de Nicolás Martínez.

El libro *Las grandes erupciones del Tungurahua en los años 1916-1918* (1932) es el único que no tiene créditos de autoría en las 17 fotografías publicadas. En él aparecen dos fotografías que hizo Nicolás Martínez en el cráter del Tungurahua, y que aparecen también en el libro *Exploraciones en los Andes ecuatorianos. El Tungurahua* (1933). De las 15 fotografías restantes, existen 6 fotografías que serían de autoría de otro fotógrafo no identificado. Una de estas fotografías, la llamada *Erupción del Tungurahua vista desde el Arenal 4100 metros* (marzo 1916) en el libro de Martínez, también aparece publicada en el libro *Paisajes de Ecuador* (1985) del Banco Central, con la diferencia de que en la segunda publicación de 1985 se puede apreciar sobre la fotografía que está escrita (aparentemente con máquina de escribir) información del lugar, fecha y crédito de autoría de la fotografía. Sin embargo, las iniciales que aparecen en el crédito de autoría no son legibles.

En el libro de Nicolás Martínez, la fotografía también está marcada con la información, sin embargo, Martínez borró dicha información para su publicación, dejando solo un pequeño rastro que puede ser identificado una vez que se ha visto con anterioridad la misma fotografía publicada en el libro *Paisajes de Ecuador*. Esto sucede con 5 fotografías más en el libro. Quizá esta sea la razón por la cual Nicolás Martínez en este libro no haya identificado a los autores de las fotografías. Las 11 fotografías restantes publicadas en el libro es muy probable que sí sean de autoría de Nicolás Martínez.

Por otro lado, en los datos de los créditos de las fotografías de los otros tres libros, se puede identificar la obra fotográfica de Luis E. Mena, que si no fuera por estas publicaciones habría quedado en el anonimato, ya que sus fotografías han pasado a ser parte de los archivos fotográficos de los hermanos Martínez. Esto sucede sobre todo en el fondo fotográfico 83.F0010 del Archivo Histórico Nacional, que fue de propiedad de Nicolás Martínez, donde pude encontrar algunas de las fotografías realizadas por Mena que actualmente serían acreditadas a Nicolás (o Augusto).

Además, estos créditos fotográficos ayudan a resolver la duda sobre quién hizo las fotografías a manera de registro documental de las expediciones en las montañas donde aparece Nicolás como protagonista. Las cuales fueron la mayoría registradas por Mena y Paredes. Durante mi

entrevista con Adolfo Holguín, él pudo darme algunos datos sobre Eduardo Mena, a quien recuerda lo conoció de vista en el Observatorio Astronómico de Quito, cuando ya era de avanzada edad:

Mena era el ayudante de meteorología de Nicolás en el Observatorio y era quien lo acompañaba en las ascensiones de monitoreo en el Pichincha. Mena era el que se encargaba de la operación, mantenimiento y arreglo de los instrumentos en el Observatorio, además era el único en Quito que sabía arreglar cámaras de fotos, porque sabía de óptica y era muy hábil para arreglar máquinas (entrevista a Adolfo Holguín, Quito, 22 de abril 2021).

Mientras Adolfo recordaba sobre Mena, buscó sus datos en el google, logrando localizar su fecha de nacimiento en 1906 y de muerte en 1976, con lo que se puede deducir que era muy joven cuando empezó a trabajar en la década de los 30 del siglo pasado con Nicolás en el que se convirtió en el Servicio Meteorológico del Observatorio Astronómico del Ecuador.

3.6. Tarjetas postales: pequeños formatos de representación

En 1870 las tarjetas postales ya se utilizaban en varios países de Europa; sin embargo, su costo era alto ya que en un principio no contenían fotografías, sino imágenes impresas.³⁴ Esto cambió con la introducción de la fotocolografía, que se puede realizar por heliotipia, fotolitografía o fototipia. Estos nuevos procesos incorporaron las fotografías a las tarjetas postales, abaratando sus costos, lo que las hizo muy populares y accesibles a nivel mundial (Freund 2011, 90) (Salazar 2011, 33). Esta nueva moda por coleccionar tarjetas postales instauró la edad de oro de la tarjeta postal a partir de 1900 (Freund 2011, 90) y fomentó el nacimiento de una cultura visual a través de la difusión y consumo masivo de imágenes que poco a poco fueron posicionándose dentro de la comunicación.³⁵

Algunas de estas imágenes ilustraron revistas, periódicos, guías turísticas, y catálogos comerciales, pero, por otro lado, “las postales comenzaron a circular como correspondencia a

³⁴ Los métodos de reproducción de imágenes se hacían a través del buril, la punta seca y la litografía (Freund 2011, 90).

³⁵ Según datos de Freund, en 1900 se produjeron en Alemania 88 millones de tarjetas postales cuando este país tenía 50 millones de habitantes. En Inglaterra y Francia, que tenían 38 millones de habitantes, se produjeron 14 millones y 8 millones de tarjetas postales, respectivamente (2011, 91).

partir de 1893, pero fue en 1900 cuando se buscó normalizar la cara posterior de la postal para que el franqueo no fuese colocado sobre la imagen” (Gutiérrez en Salazar 2011, 33). Así, estas fotografías impresas sobre pequeños cartones se trasladaron a varias partes del mundo y fueron guardadas o atesoradas por su carga sentimental por las dedicatorias que se escribían en ellas. Es muy posible que las tarjetas postales de paisajes de los Andes hayan sido las que más se acostumbraba a enviar como correspondencia tanto al exterior como al interior del país.

Gisèle Freund resalta que la afición por el coleccionismo de estos objetos “tiene sin duda unos orígenes psicológicos” (2011, 91). Y para explicar esta afirmación, la autora rescata las razones planteadas por Ado Kyrrou en su libro *L' Age de la carte postale* (1966):

[...] al elegir una postal, el comprador se identifica un poco con el artista que la ha concebido. Mandar una postal que representa la vista de un paisaje donde uno está, es una afirmación de las propias posibilidades de poder viajar, y por lo tanto un símbolo de su estatus social. Al escribir cosas personales, sabiendo consciente o inconscientemente que cualquiera puede leerlas, uno se da importancia saliendo del anonimato; de algún modo es como si nos publicaran (...) El éxito de la tarjeta postal se basa también en el recuerdo que se desea perpetuar, el sueño que se puede adquirir a buen precio, el voyeurismo y todos sus sucedáneos (...) y la manía del coleccionismo (Kyrrou en Freund 2011, 91).

Deborah Poole en su estudio sobre las imágenes estereográficas como objetos de consumo, indica que estas fotografías que se caracterizaban por ser tridimensionales, como las realizadas por Camillus Farrand en el Ecuador en el siglo XIX, “eran empaquetadas y vendidas por temas” (Poole 2000, 143), y que sus motivos eran muy variados, desde monumentos, vistas de la ciudad y del campo hasta humorísticos o eróticos (2000, 143). Este análisis también lo podemos aplicar en las tarjetas postales, las cuales fueron comercializadas de la misma manera. Es así que Poole indica que la estereografía y la tarjeta postal

[...] prefiguraron, en muchas formas, el mercado y la demanda pública por tarjetas de visitas que no fueran retratos. Tanto las estereografías como las tarjetas postales ofrecían a sus respectivos públicos fotografías que eran relativamente baratas. Ambos igualmente,

construyeron sus mercados en torno a la seductora promesa de una mercancía pequeña, novedosa y constantemente actualizada, cuyo disfrute provenía de la probabilidad de poseerla en cantidad o de coleccionar todas sus variedades (...) La imagen visual adquirió el status de un objeto para la propiedad, el atesoramiento, la compra y la venta, al igual que cualquier otra mercancía producida a nivel industrial. La estereografía (al igual que la tarjeta postal) plasmó - y en cierta medida revolucionó- una comprensión de las imágenes fotográficas como artefactos materiales, o mercancías (Poole 2000, 143).

La fototipia fue muy utilizada en Quito a principios del siglo XX por el fotógrafo José Domingo Laso. Él será uno de los introductores de la oferta de tarjetas postales en el medio local a través de su comercialización en la librería de Roberto Cruz, quien también fue su socio en la publicación del segundo volumen del libro fotográfico *Quito a la vista* (1911) (Zapater 2008, 84). Los temas que abordaban las tarjetas postales, y que atrajeron la atención no solo de los extranjeros, sino también de los ecuatorianos, fueron muy variados: vistas urbanas y rurales, retratos individuales y grupales, fiestas cívicas y días festivos, entre otros. Francois Laso, en su investigación sobre José Domingo Laso, siguiendo la línea de Marie Pratt (1997) hace un análisis a las tarjetas postales impresas por José D. Laso, y señala que en estas se ofrecía “una mercancía que satisfacía a *los ojos imperiales* y construía, a través de la fotografía y la postal, una mirada sobre nosotros mismos a través de los ojos occidentales: *transculturados*” (Laso 2016, 85-86).

Esta comercialización de grandes cantidades de tarjetas postales estaba enlazada con el modo de representación colonial europeo, el cual respondía a una tradición de representación costumbrista que tenían las tarjetas de visita de *tipos* (Poole 2005 en Laso 2016, 88). Por otro lado, Francois Laso en su análisis de las postales impresas por José Domingo Laso, se centra en las que representan vistas rurales y sobre todo los volcanes de la sierra centro-norte del Ecuador. En estas tarjetas postales la gran mayoría de fotografías son de autoría de Augusto y Nicolás Martínez, y no de José D. Laso, quien solo se habría encargado de la impresión de estas. Francois Laso señala que a estas tarjetas postales se las podría considerar como una *mercancía del paisaje*.

[...] La reinterpretación como postal que José Domingo Laso hacía del tropo de paisaje humboldtiano repetido una y otra vez se convertía en los primeros años del siglo XX, en una

mercancía visual intercambiable (...) La postal otorgaba visibilidad al deseo europeo y norteamericano como placer escópico y (...) convertía el relato nacional inspirado en el tropo estetizado de la América virgen, en objeto de consumo (Laso 2016, 85).

Es a través de las nuevas tarjetas postales y su intercambio, circulación y consumo, que se generó que las fotografías fueran coleccionadas, almacenadas y guardadas. (Laso 2016, 88). José D. Laso imprimió varias fotografías de montaña y paisajes de los dos hermanos Martínez que en la actualidad figuran en archivos de fotografía y en libros con el crédito de autoría de José D. Laso. Con esto se abre un interrogante: ¿Qué fotografías que fueron impresas en tarjetas postales por la fototipia Laso son de autoría de José D. Laso y cuáles pertenecen a otros fotógrafos y fueron reproducidas por Laso?

En un principio parecería que las fotografías realizadas en las zonas rurales de la sierra norte-centro no serían de autoría de Laso, y que la mayoría de ellas serían de autoría de los Martínez. Lo mismo sucedería con las fotografías tomadas en Baños y en el Agoyán. Francois Laso señala que, en la época de la producción de estas tarjetas postales, pesaban “rasgos más comerciales que autorales” (Laso 2016, 81), y por eso, en ellas “se proclama una autoría sobre la mercancía más que sobre el contenido. La autoría sobre el producto terminado” (2016, 81). Francois Laso plantea que hay una apropiación intencional de Laso de las imágenes de los Martínez para realizar y comercializar sus tarjetas postales. Queda por investigar cómo fue el trato comercial al que llegaron los Martínez con José D. Laso.

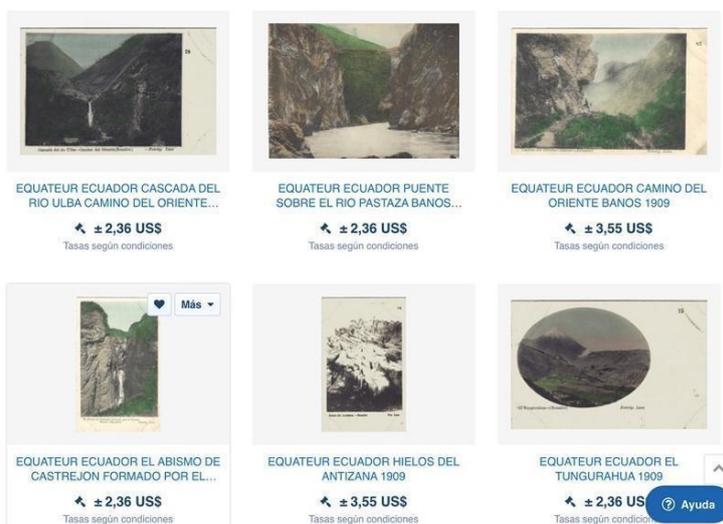
Durante la investigación se encontró un caso especial con la fotografía de Augusto Martínez conocida como *El Tungurahua y en valle de Patate* (imagen 3.1.), realizada en 1904, la cual se pudo identificar que fue impresa en tres momentos distintos y por tres distintas imprentas. Esta situación también fue identificada por François Laso en su investigación, y sostiene que: “una fotografía del volcán Tungurahua que fue publicada hacia 1910 por José Domingo Laso; hacia 1931 por otro taller de impresión y una última que contiene la misma fotografía, pero al pie señala erróneamente: Valle del río Ambato con el Chimborazo” (Laso 2016, 94).

Así es posible deducir que las fotografías de los Martínez se siguieron imprimiendo como tarjetas postales treinta años (o más) después de su captura original. Por otro lado, este

ejemplo denota un problema de sobre explotación de las imágenes de los Martínez, muchas de ellas siendo descontextualizadas, y parecería que algunas imágenes solo fueron impresas (por otras personas y no sus realizadores) con una única intención de sacar provecho de la *mercancía del paisaje*, donde cualquier volcán, en este caso el Tungurahua, se hacía pasar por el Chimborazo, para obtener mayor atención del mercado de las tarjetas postales del siglo XX. Esta sobreexplotación de las mismas imágenes sobre el Ecuador, crearon una representación estereotipada del paisaje del país donde muchas veces solo se tiene la representación de un volcán desde el mismo lugar, encuadre o visión.

Actualmente se puede tener acceso a la compra por subasta de tarjetas postales con las fotografías de Augusto y Nicolás Martínez a través de la página de internet www.delcampe.com. En esta página pude encontrar 13 fotografías de los hermanos Martínez sobre los Andes, la quinta la Liria y la entrada al Oriente por Baños y el Agoyán. Las fotografías están impresas por la fototipia Laso entre 1900 y 1910 aproximadamente, y fueron varias veces impresas en distintos tipos de tarjetas postales, existiendo pequeños cambios en sus formatos, diseños o en el hecho de ser o no iluminadas (Figura 3.15.).

Figura 3.15. Tarjetas postales de los Martínez



Fuente: web www.delcampe

Los precios de las tarjetas postales, pese a ser objetos patrimoniales de más de 100 años, siguen siendo muy accesibles. Se ofertan para su subasta desde los 2 euros hasta los 20 euros aproximadamente. Muchas veces los precios varían según el motivo representado, como el Chimborazo, que ha sido uno de los volcanes más demandados a nivel mundial desde el siglo XIX o por la cantidad de sellos postales que tiene la tarjeta postal.

Por otro lado, el mercado en la actualidad de fotografía en tarjetas de visita y tarjetas postales en el Ecuador es casi inexistente. Durante la investigación tuve una entrevista con el coleccionista Iván Cruz, y al tratar el tema del mercado de fotografía patrimonial ecuatoriana, él considera que es inexistente y es por eso que las fotografías de tarjetas de visita o postales de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, casi no tienen valor monetario en la actualidad (entrevista, Quito, 23 de junio de 2021). De esta manera se puede concluir que el coleccionismo de fotografías patrimoniales, que sí existe en el país en una escala pequeña, no está sustentado por su valor monetario sino por su valor simbólico ligado a la imagen patrimonial, la historia y la memoria.

Estas imágenes rurales de los Martínez ayudaron a complementar la oferta de temas de las tarjetas postales producidas por Laso, ya que este último se dedicó a fotografiar la ciudad y a tipos humanos desde la representación costumbrista como motivos principales para sus tarjetas postales. Las fotos de paisaje de los Martínez y la técnica de reproducción de fototipia de Laso son las bases de una industria visual de postales de montaña que fueron muy populares durante todo el siglo XX en el Ecuador, tanto para el mercado local como extranjero, y que fueron de gran influencia en la cultura masiva del país. Estas postales, por la gran difusión que tuvieron al ser muy baratas y haber sido utilizadas como correspondencia, que se puede considerar que tuvieron un peso muy importante dentro del nacimiento de la cultura visual nacional.

Capítulo 4. La pintura de Luis Martínez Holguín

4.1. Luis Martínez en los archivos públicos

4.1.1. La reserva nacional del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador

Para el estudio y análisis de la obra pictórica de Luis A. Martínez, se realizó un inventario de los cuadros de su autoría que pertenecen a colecciones o reservas públicas del país. Así, se identificó que la colección que más obras tiene es la Reserva del Museo Nacional MuNa del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador MCyP. El Museo Nacional MUNA es el espacio físico donde se expone parte de la reserva y que custodia la misma. Esta colección, antes del 2010, perteneció al Banco Central del Ecuador, el cual a partir de finales de la década de los 50 del siglo pasado empezó con la creación de la colección de arte ecuatoriano.

Así, durante la segunda mitad del siglo XX, el Banco Central del Ecuador conformó la Reserva Nacional compuesta por las reservas de arqueología; objetos etnográficos; arte moderno y contemporáneo; y las bibliotecas, los fondos antiguos y el archivo histórico nacional (donde se depositaron las colecciones de fotografías de Augusto y Nicolás Martínez). A finales de la década de los 60, el Banco Central Ecuatoriano abrió el Museo Guillermo Pérez Chiriboga en el edificio matriz del Banco Central. Finalmente, en la década de los 90, el museo se trasladó al edificio de los espejos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, lugar donde actualmente funciona el Museo Nacional, MUNA. Al momento esta reserva nacional cuenta con cerca de 2.600 obras.

La reserva nacional del MCyP cuenta con un total de 16 cuadros de paisaje de Luis A. Martínez, la mayoría son de formato grande. Ambato es la ciudad que custodia la mayor cantidad de cuadros de la reserva, un total de siete, los cuales están en exhibición permanente en el museo Casa El Portal. Los cuadros están prestados al museo desde hace algunos años a través de un convenio entre el MCyP y la Prefectura del Tungurahua, entidad que se encarga de la administración del museo. Los cuadros que se exhiben son: *Paisajes de páramo* (1901), *Laguna paramera* (1903), *La inmensidad de los páramos* (1908), *Crepúsculo Andino* (1900), *Picachos andinos, hacia* (1904), *Vista de Angamarca* (1904) y *Hogar indígena* (1899).

En Quito se encuentran cinco cuadros de la reserva: *Carihuairazo* (1906), *Réquiem* (1908), *Paisajes andinos, sembríos, montañas en la Provincia de Bolívar* (1898), *Paisaje de la cordillera en la provincia de Bolívar* (hacia 1902) y *Laguna de páramo* (hacia 1901). Hay que destacar que el cuadro *Paisajes andinos, sembríos, montañas en la provincia de Bolívar* (1898), durante los años 2015 y 2016 fue parte del guion museográfico de la monumental exposición “Paisaje en las Américas. Pinturas de La tierra de Fuego al Ártico” curada por Peter John Brownlee, Valeria Piccoli y Georgiana Uhlyarik y que fue presentada en tres países: en el Art Gallery of Ontario en Canadá; el Crystal Bridges Museum of American Art en Arkansas, Estados Unidos y en la Pinacoteca de Sao Paulo en Brasil.

Dentro de esta exposición también estuvieron incluidos el cuadro *Cotopaxi, vista de la cordillera Oriental desde Tiopullo* (1874) de autoría de Rafael Troya, el cual también es parte de la Reserva Nacional del MCyP y se lo expone actualmente en el MUNA, el cuadro *Nariz del Diablo*, (c.1900) realizado por L. Graves, de quien no se tiene referencias biográficas. El cuadro pertenece a la colección del Club de la Unión de Quito, y la ténpera en papel *Passiflora adenopoda DC (Passifloraceae)* (1783-1816) del quiteño Nicolás Cortés Alcocer realizada para la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada, la cual fue liderada por el padre José Celestino Mutis y es parte de la colección de la Biblioteca y Archivo del Real Jardín Botánico de Madrid. Alcocer laboró con Mutis desde 1790 hasta 1798. Esta lámina podría haber sido parte del grupo de láminas que fueron regaladas por Mutis a Humboldt (Kennedy-Troya 2016, 26).

En esta exposición fue quizás la primera vez que el paisajismo ecuatoriano se exhibió junto con los máximos exponente del género de todo el continente y Europa, como los estadounidenses anteriormente mencionados: Church, Mignot y Cole; el mexicano José María Velasco, los argentinos: Prilidiano Pueyrredón y Cándido López, entre otros. El cuadro de Martínez que fue parte de esta exposición representa la agricultura en los Andes, un tema del cual Martínez siempre se apasionó al crear una academia especializada en torno a ella, y publicar sus dos libros: *La agricultura ecuatoriana* (1903) y *Catecismo de Agricultura* (1905), las dos publicaciones con ilustraciones de Juan León Mera Iturralde.

En la ciudad de Cuenca se encuentran 4 cuadros de la reserva del MCyP, que están en el Museo Pumapungo que es de propiedad del mismo ministerio, pero que lamentablemente han permanecido guardados en la reserva. El museo Pumapungo permaneció cerrado desde el 19 de marzo de 2019 hasta el 2 de diciembre del 2021, día que finalmente se lo volvió a abrir al público, sin embargo, en la nueva exposición de la colección del museo que se montó para su reapertura no fueron incluidos en el nuevo guión museográfico ninguno de los cuadros de Luis Martínez. Los cuadros son: *El salto de la Agoyán* (hacia 1900), *El Antisana visto desde el Oriente* (1906), *El páramo del Antisana* (1906), *Entrada al Oriente* (1906).

4.1.2. Luis Martínez en otras colecciones nacionales

Por otro lado, la prefectura del Tungurahua tiene una colección de cuatro cuadros de formato grande que habrían sido realizados en 1907 y son parte de la exhibición permanente que está en el Museo Casa el Portal, en la ciudad de Ambato. Sumando estos cuatro cuadros a los siete cuadros de la reserva nacional del MCyP, son un total de 11 cuadros montados en una sala del Museo Casa El Portal. Esta sala es la única en todo el país que exhibe de manera permanente algunos cuadros de Luis A. Martínez. Los cuatro cuadros de la colección de la prefectura son: *Chimborazo y Carihuaairazo* (1907), *El Kapac Urco (El Altar)* (1907), *Una vaquería en el páramo del Quilindaña* (1907) y *El Chimborazo* (1907) (Figura 4.10.)

El día 28 de febrero de 2020, visité el museo Casa El Portal con la intención de apreciar la obra de Luis A. Martínez que se expone ahí. Esta fue mi primera experiencia frente a varios cuadros de Martínez juntos, si bien había visto algunos cuadros de él en varias exposiciones en la ciudad de Quito (de lo que se investigó, no se ha realizado una exposición retrospectiva sobre la obra de Luis A. Martínez), nunca había tenido la oportunidad de poder ver y reproducir fotográficamente 11 cuadros reunidos en una sola sala. Si bien la sala no tiene una propuesta museográfica ni una buena iluminación de las obras, es una de las más importantes en el país para la historia del paisajismo ecuatoriano.

En la ciudad de Quito, existen también tres cuadros pertenecientes a otras colecciones públicas. Dos de ellos son parte de la colección del Museo Alberto Mena Caamaño del Municipio de Quito, y son: *Paisaje de Valle interandino* (1898) y *Paisaje serrano* (1906), estos cuadros no están en exhibición y se encuentran en la reserva del museo en el Centro

Cultural Metropolitano. El tercer cuadro es *El camino del inca* (1900) el cual es parte de la colección de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Finalmente, al buscar en el archivo digital que existe de la reserva del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo MAAC de la ciudad de Guayaquil, que también es parte de la reserva nacional del MCyP, me llamó la atención que, pese a que en ese museo se encuentra la mayor reserva de arte moderno del Ecuador, tan solo aparece en el archivo digital un cuadro de Luis A. Martínez. Sin embargo, al revisar el cuadro pude constatar que el mismo no es de autoría de Luis Martínez, ya que se puede ver claramente en la parte inferior izquierda del cuadro que consta la firma: LMQ, que corresponde al sobrino de Luis e hijo de Augusto: Luis Martínez Quiroga, quien tiene un estilo de paisaje muy distinto al de Luis A. Martínez.

4.2. Luis Martínez en colecciones privadas en el Ecuador

Durante la investigación se pudo identificar un total de 16 cuadros de autoría de Luis A. Martínez pertenecientes a colecciones privadas en el Ecuador, de los cuales 15 pertenecen a colecciones particulares y dos a colecciones institucionales. Personalmente se pudo conocer y registrar fotográficamente seis cuadros: dos de ellos en la ciudad de Ambato: en el Colegio Bolívar el cuadro *Cotaló* (s/f) y en el Club Tungurahua el cuadro *Río Babahoyo* (s/f). En la ciudad de Quito se identificó los cuatro cuadros restantes que pertenecen a tres colecciones particulares: *El Altar* (c.1907), *La laguna de Ozogoché* (c.1907) *El Tungurahua* (visto desde la Amazonía) (s/f) y *Cráter del Tungurahua* (1904). Se omite más información sobre los cuadros por pedido de sus propietarios.

Por otro lado, a través de dos interlocutores se pudo tener acceso a reproducciones fotográficas de tres cuadros de Luis A. Martínez pertenecientes a dos colecciones particulares. Los cuadros están en dos haciendas en la Sierra del Ecuador. Se omite más información de estos por pedido de los interlocutores que me compartieron las imágenes.

A través del libro *Escenarios para una patria: Paisajismo ecuatoriano 1850-1930* (2008), editado por Alexandra Kennedy-Troya, se identificó tres cuadros de colecciones particulares: *A la Costa* (1904) de colección de María Luisa Quevedo, *Camino del Inca* (1909) y *Arenales*

del Chimborazo (1909) de una colección particular. Finalmente, a través del libro Luis A. Martínez (2010) de Fernando Jurado, se identificó cuatro cuadros: *El Altar*, (c.1908), *Paisaje andino con el Carihuairazo al fondo*, (c.1908), *Paisaje cerca de Pelileo* (1903) y *Entrada al Oriente* (c.1902); todos de colecciones particulares.³⁶ De esta manera se pudo crear un archivo digital con 39 reproducciones fotográficas de cuadros de los Andes realizados por Luis A. Martínez entre 1898 y 1909, pertenecientes a colecciones nacionales y privadas en el Ecuador.

Por otro lado, algunos investigadores han identificado algunos cuadros de Luis Martínez en el exterior. Fernando Jurado señala que entre 1903 y 1904, Federico González Suárez, en ese momento obispo de Ibarra y figura influyente en la cultura y política del Ecuador, habría encargado pintar cuadros a Luis A. Martínez para el Papa León XIII, los cuales estarían en el museo del Vaticano (Jurado 2010, 66). Matthias Abram identifica dos cuadros de Luis en la sección de arte moderno de dicho museo, sin embargo, señala que fueron un obsequio para el papa Pío X. Además, identifica un cuadro de Luis en Washington, en el Congreso de los Estados Unidos, y otros en Río de Janeiro, sin precisar cuántos ni dónde están (Abram 2008, 45). Rodrigo Villacís y Mario Cobo Barona señalan que hay dos cuadros (en vez de uno) de Martínez en la biblioteca del Congreso de los Estados Unidos y que solo hay un cuadro en Río de Janeiro, tampoco dan referencia del lugar donde se encuentra este último cuadro (Villacís 1994, 11-12) (Cobo 2003, 40).

Sin embargo, durante la investigación se hizo una búsqueda de los cuadros de Luis Martínez en los Estados Unidos a través del apoyo de Galo Fraga, funcionario de Cooperación, Salud y Ambiente en la Embajada del Ecuador en Washington D.C. Fraga hizo una exhaustiva búsqueda de los cuadros junto con Suzanne Schadl, directora de la división de Latinoamérica, El Caribe y Europa de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, y no encontraron ningún cuadro de autoría de Luis A. Martínez. Lo único que se encontró fue el libro publicado por el Banco Central *Paisajes del Ecuador* (1985), que contiene fotografías de Augusto y Nicolás Martínez.

³⁶ En el libro Luis A. Martínez también aparecen dos paisajes que representan a la costa ecuatoriana: *Estero en los alrededores de Balzar* (1900) y *Paisaje costero cerca de Babahoyo* (1899).

Finalmente hay que señalar que durante el cierre de la investigación, la investigadora Natalia Loaza identificó un cuadro de Luis A. Martínez en una exposición en Santiago de Chile. El cuadro pertenece a una colección privada y es otra versión del cuadro *Carihuarazo* que se exhibe en el MuNa. Este segundo cuadro del volcán Carihuarazo, está fechado en 1905 (un año antes que el cuadro del MuNa) y tiene el título: *Soledad eterna. Volcán Carihuarazo*. El mismo difiere en pequeños detalles al del MuNa, sobre todo en el primer plano de la pintura que representa las rocas del volcán. El cuadro fue parte de la instalación artística *Desborde* de Josefina Guilisaste, la misma que fue parte de la exposición *Trabajos de campo* en el Centro Cultural de la Moneda, en Santiago de Chile a partir del 25 de agosto del 2022.

4.3. Los orígenes del paisajismo de Luis A. Martínez

4.3.1. Nuevos antecedentes de los inicios del paisajismo ecuatoriano

Luis Martínez nunca aceptó tener maestros de pintura, pese a que fue alumno de Rafael Salas en su casa de San Blas en Quito, a mediados de la década de los 80 del siglo XIX. Con Salas, el joven Martínez aprendió sobre paisajismo (Jurado 2010, 103). Rafael Salas, considerado el precursor del paisaje en el Ecuador, también fue uno de los profesores del gran paisajista ibarreño Rafael Troya (Abram 2008, 46).

Carlos Ashton, pintor autodidacta se dedica desde hace 20 años a pintar paisajes de los Andes, principalmente los volcanes del Ecuador, perfeccionándose en el tema. Junto a esta pasión de pintar los páramos y sus montañas, ha realizado un estudio personal de la historia del paisajismo ecuatoriano. Ashton en la entrevista que mantuvimos, comienza su relato de la historia de la pintura de paisaje señalando que Rafael Salas fue discípulo en paisajismo del pintor estadounidense Frederic Church, quien visitó el Ecuador en 1853 y 1857, y a continuación indica que es importante empezar nombrando a Antonio Salas, a quien no duda en señalar como el principal pintor de la primera mitad del siglo XIX en el Ecuador (entrevista, Quito, 17 de abril de 2021). Ashton continúa su relato:

Al taller de Antonio Salas llegó Church, con la intención de entablar relación con pintores locales y de encontrar materiales para sus bocetos. Antonio Salas tenía 13 hijos, muchos de ellos eran alumnos del padre. Entre ellos se destacó su hijo Rafael Salas, quien era contemporáneo en

edad a Church y con quien desarrollará una amistad y un proceso de aprendizaje del paisaje (entrevista a Carlos Ashton, Quito, 17 de abril 2021).

Ashton analiza las representaciones de Church y de la Escuela del Río Hudson, los cuales influenciaron en Rafael Salas para iniciar el paisajismo en el Ecuador, y señala que:

En Estados Unidos, en la Escuela del Río Hudson, se da la búsqueda de la grandiosidad americana, a través del paisaje romántico idealizado. Cole importa la técnica de los paisajistas ingleses, pero también esa búsqueda del significado de las teorías de Humboldt en relación con lo grandioso de la naturaleza; de la presencia permanente de ella en el desarrollo de las personas (entrevista a Carlos Ashton, Quito, 17 de abril 2021).

Matthias Abram, complementando al relato de Ashton, escribe que Church obsequió a Rafael Salas un cuadro del Cotopaxi, el cual “permaneció más de 125 años en el Ecuador hasta ser vendido en 1981 a la Galería Berry-Hill en Nueva York” (Abram 2008, 46). Este cuadro habría sido visto por Luis Martínez durante sus años de estudiante en el taller de Salas (Jurado 2010, 228). Ashton comenta que este cuadro, el único Church que había en el Ecuador durante el siglo XIX y XX, fue vendido por la viuda del crítico de arte José Gabriel Navarro (entrevista, Quito, 17 de abril de 2021). Este último fue el custodió del pequeño cuadro después de la muerte de Rafael Salas en 1906. Ashton señala que después del fallecimiento de Navarro, sucedido en 1965, “el cuadro permaneció en custodia de su esposa, quien finalmente vendió el cuadro al extranjero” (entrevista, Quito, 17 de abril de 2021).

Por otro lado, durante la investigación, junto con Carlos Ashton, se tuvo acceso a una de las colecciones privadas de paisajismo ecuatoriano más importantes en la ciudad de Quito; en ella se pudo identificar un cuadro del Atacazo pintado por Frederic Church, el cual posiblemente sea un boceto hecho *in situ* por sus pequeñas dimensiones: 45 x 30 centímetros (Figura 4.1). El paisaje está firmado y fue comprado por subasta por internet en los Estados Unidos. Este cuadro, junto a otro cuadro realizado también por Church sobre un paisaje del Ecuador con el volcán Corazón, de otra importante colección de paisajismo privado en la ciudad de Quito, serían los dos cuadros de este importante autor extranjero que se identificaron actualmente en nuestro país. Posiblemente haya otros “escondidos” en las colecciones privadas de nuestro

país que actualmente tienen la accesibilidad de comprar cuadros en cualquier parte del mundo por medio de subastas de arte por internet, tema que se desarrollará posteriormente.

Figura 4.1. Volcán Atacazo



Fuente: Colección privada.
Foto: mjs

Retomando el relato de Carlos Ashton sobre Church, comenta que, durante su segundo viaje en 1857, el artista norteamericano tuvo la oportunidad de ver y pintar el inaccesible volcán Sangay en la amazonía ecuatoriana. En la misma colección privada de paisajismo del siglo XIX investigada, existe un cuadro de autor no identificado sobre el Sangay, comprado en Estados Unidos hace pocos años (Figura 4.2.). El cuadro es un posible boceto realizado *in situ* por sus pequeñas dimensiones: 50x40 centímetros. Carlos Ashton pudo analizar los dos cuadros detallados anteriormente, y comparó las palmeras del cuadro del Sangay con las palmeras que aparecen en el cuadro de Church del Atacazo, e indicó que, al parecer, las dos palmeras que aparecen en cuadro del Sangay parecerían ser de la mano de Church (entrevista, Quito, 1 de junio de 2021).

Figura 4.2. Volcán Sangay



Fuente: Colección privada.

Foto: mjs

A primera impresión, las palmeras de los dos cuadros parecerían ser hechas por la misma mano (Figura 4.3.), y como señaló Ashton: “aquello nos deja una gran interrogante: si este cuadro fue realizado durante el viaje de Church por el Oriente ecuatoriano” (entrevista, Quito, 1 de junio de 2021). Ashton incluso se pregunta si Church hizo ese viaje a la amazonía con Salas y si el mismo Church se llevó el cuadro del Sangay a Estados Unidos (entrevista, Quito, 1 de junio de 2021). Esta teoría podría explicar el porqué de su anterior paradero en ese país. Sin embargo, el cuadro después de realizar un proceso de restauración y limpieza, se pudo apreciar que tiene una firma que en la parte inferior derecha que es apenas legible, pero que no pertenece a Church (ni a Salas), y que podría haber sido añadida posteriormente a la fecha de la realización del cuadro.

Figura 4.3. Díptico: Detalles Atacazo y Sangay



Fuente: Colección privada

Fotos: mjs

El cuadro del Atacazo de Church y el cuadro del Sangay de autor desconocido, son de gran importancia para la historia del paisajismo ecuatoriano, porque podrían ser de los primeros bocetos realizados durante el nacimiento del paisajismo romántico en el Ecuador. La fecha de realización del cuadro del Atacazo sería a inicios de la segunda mitad del siglo XIX y el cuadro del Sangay sería uno de los primeros paisajes que se conoce sobre el volcán. Estos cuadros constituyen objetos decimonónicos que marcan y testifican el inicio de una línea de enseñanza de la tradición del paisaje ecuatoriano durante el siglo XIX: de Church (Escuela del Río Hudson) a Salas, y de Salas a Martínez (y Troya).

En la historia del arte del Ecuador existe un detallado estudio de varios autores, como Alexandra Kennedy-Troya, Mireya Salgado, Susan Rocha, Trinidad Pérez, Hernán Rodríguez Castelo, entre otros, que han identificado las diferentes escuelas de arte que surgieron en el país a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, estos mismos autores señalan que en Quito existió una gran tradición de artistas que se formaron en los talleres de los pintores aprendiendo muchas veces a través de la realización de copias, donde los discípulos recibieron una educación directa de los maestros, como lo sucedido en la línea desde Church hasta Martínez. La importancia de este linaje está en entender que el paisajismo en Ecuador tuvo una primera influencia directa de la reconocida Escuela del Río Hudson de Nueva York, de la cual Church fue uno de sus grandes exponentes.

4.3.2. La línea familiar de pintura de paisaje Martínez-Mera

Por otro lado, se podría considerar que otra influencia artística en Luis A. Martínez, llegó desde uno de sus familiares: su primo y vecino Juan León Mera Martínez, quien era 37 años mayor a él, y que en la historia del país se lo conoce como político conservador y escritor romántico; destaca haber sido el autor de la letra del Himno Nacional y de la novela romántica *Cumandá* (1879). Sin embargo, se lo conoce muy poco como pintor. Una situación similar sucede con Luis A. Martínez.

En Ambato, en el Jardín Botánico Atocha-La Liria, se encuentran tres cuadros de su autoría en la casa museo Juan León Mera: *San Mateo*, *Juan Bautista* y *La niña y el niño*, además existen 8 paisajes que están pintados en los retablos de madera de los marcos de las ventanas en la sala en la casa-museo Martínez Holguín que también son de autoría de Mera. En uno de estos murales parecería estar representado el Tungurahua durante el proceso de erupción que sucedió entre 1885 y 1886. (Figura 4.4.), el cual fue monitoreado por Augusto Martínez en una expedición realizada junto a su hermano Anarcasis (Jurado 1998, 481), pero no hay registros fotográficos de dicha expedición.

Figura 4.4. Detalle del mural museo Martínez



Fuente: Parque botánico Atocha-La Liria, Ambato.

Foto: mjs

Juan León Mera Martínez en sus primeros años de adolescencia se interesó por la pintura. En 1852, cuando solo contaba con 20 años, su familia realizó un gran esfuerzo económico y lo envió a Quito para que asistiera a las clases del maestro Antonio Salas, en su casa-escuela

ubicada en el barrio de San Blas. Pero Mera durante su vida adulta se dedicó por entero a la política y la escritura, abandonando por mucho tiempo la pintura. Solo en su vejez retomaría la práctica, dedicándose nuevamente a la pintura durante sus últimos cuatro años de vida. (Jurado 2007, 119). En este sentido las vidas de Mera y Luis A. Martínez tienen una similitud, ya que los dos se dedican por completo a la pintura en sus últimos cuatro años de vida.

El año de su muerte, en abril de 1894, Mera publicó *Conceptos sobre las artes*, artículo que apareció en la Revista Ecuatoriana Quito y que seguramente leyó Luis Martínez en las bibliotecas familiares de la Liria o de Atocha. Esta última etapa de pintor de Juan León Mera coincidió con la primera etapa de pintor de su primo Luis A. Martínez y con el romance de este último con Rosario Mera Iturralde, hija del “viejo Mera”. Aunque se puede pensar que esta influencia no fue tan directa, ya que las diferencias políticas entre los dos primos no solo los separaban a ellos, sino a las dos familias. Sin embargo, Es importante señalar la existencia de una escuela familiar de pintura de paisajismo, única en el país, en las familias Martínez y Mera; y conformada por tres etapas:

La primera etapa, es la línea de influencia (no tan directa) iniciada por Juan León Mera Martínez hacia su primo menor Luis A. Martínez; la segunda etapa es la línea de influencia directa de Luis A. Martínez en sus dos primos en segundo grado y cuñados: Juan León y Eugenia Mera Iturralde (hijos del “viejo Mera”), quienes fueron sus alumnos; y la tercera etapa que se divide en dos partes que coexisten paralelamente: la primera que es una línea de influencia del legado de Luis A. Martínez en las familias Martínez y Mera, y la segunda que es una línea de influencia directa de los dos hermanos pintores: Juan León y Eugenia Mera Iturralde en Edmundo Martínez Mera (hijo de Luis Martínez), Luis Martínez Quiroga (hijo de Augusto Martínez) y de Eugenia Tinajero Martínez (nieta de Luis A. Martínez e hija de Blanca Martínez Mera).

Hay que destacar que Eugenia Mera Iturralde, a quien Luis A. Martínez dedica su cuadro *Requiem*, sería la primera mujer en el Ecuador que se conoce que se dedicó a la pintura de paisaje. Durante la investigación se identificó obras de ella en el Museo Nacional MuNa y en

el Museo Jacinto Jijón y Caamaño en Quito, y en la Escuela Bolívar y el Museo Quinta Juan León Mera en Ambato.

4.4. Los primeros pasos de Luis Martínez en el paisaje

Gracias a la investigación de Fernando Jurado: *Luis A. Martínez: espada, pluma y espátula* (2010) se conocen algunos de sus primeros dibujos realizados cuando estaba en el Colegio San Gabriel y era estudiante de Salas. Muchos de ellos están dibujados en el libro *Psicología* (1880) escrito por Juan Manuel Orti y Lara, y utilizado por Luis Martínez durante su época de estudiante en Quito.

Durante mi entrevista con el familiar que es custodio del archivo fotográfico de Augusto y Nicolás Martínez, tuve la oportunidad de revisar y fotografiar el libro *Psicología* que también es de su propiedad. En el mismo pude constatar que hay ocho dibujos de paisajes, además de pequeños dibujos de figuras humanas. Estos dibujos fueron publicados en el libro *Luis A. Martínez* (2010) por Fernando Jurado, sin embargo, por alguna razón desconocida, quedó inédito un dibujo del volcán Tungurahua que está en la página 496 del libro *Psicología* (Figura 4.5.), y que sería una de las primeras representaciones que conocemos de Martínez de este volcán, realizada muy posiblemente en 1886. Este dibujo realizado en lápiz incluye un pequeño texto: “El Tungurahua. El panesillo nevado visto de San Marcos”, escrito a mano por el joven Luis.

Figura 4.5. Volcán Tungurahua

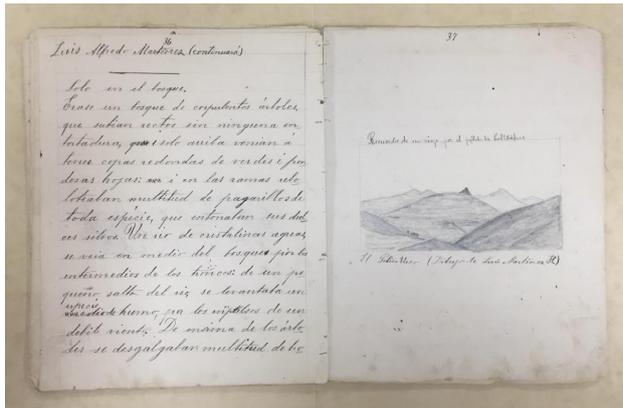


Fuente: libro *Psicología* (década del 80 del SXIX). Colección privada.
Foto: mjs

Durante la investigación realizada en el Archivo Histórico del Museo Nacional, además de analizar los archivos fotográficos de Augusto y Nicolás Martínez, se pudo localizar el Fondo Martínez Holguín, que consiste en una caja con documentos, como borradores escritos a mano de *A la Costa*, escritos a mano de *La agricultura ecuatoriana*, textos incompletos de Fray Colas, la novela inédita e inconclusa *El terruño* de 1904, así como cartas, artículos, revistas, álbumes, recortes de periódicos y dibujos de la familia Martínez Holguín.

En este archivo destacan dos documentos relacionados a los primeros años de Luis Martínez en el paisaje. El primero es el periódico casero *La independencia* (Figura 4.6.), realizado por los hermanos Martínez en la Liria entre marzo y abril de 1881. El periódico, escrito en un pequeño cuaderno, se conserva a partir del número 3 hasta el número 8, que comprende desde la página 11 hasta la página 58. El periódico contiene once dibujos de paisajes, de los cuales ocho son de autoría de Luis, uno de Augusto, uno de Anarcasis y uno que no tiene crédito de autor. Todo el documento está escrito por la misma caligrafía, que sería de Luis A. Martínez. Los dibujos de Luis fueron hechos a sus doce años y son los más antiguos que se encontraron del autor durante la investigación.

Figura 4.6. Periódico “La independencia”



Fuente: Periódico “La independencia” (1881). Colección MUNA
Foto: mjs

El segundo documento es un álbum con dibujos y acuarelas de autoría de Luis A. Martínez. Es muy probable que este álbum haya sido utilizado por Luis para realizar bocetos in situ durante sus expediciones, como él mismo detalla de la utilización de estos álbumes en sus relatos de ascenso al Tungurahua o el Carihuairazo. El álbum contiene 30 dibujos y acuarelas, de los cuales 27 son de paisajes y tres son pequeñas acuarelas de flores. Algunos de los dibujos están firmados: L.A.M. (Figura 4.7.), y tres de ellos tienen la fecha de 1887, cuando Luis tenía 18 años.

Figura 4.7. El Carihuairazo y el Chimborazo



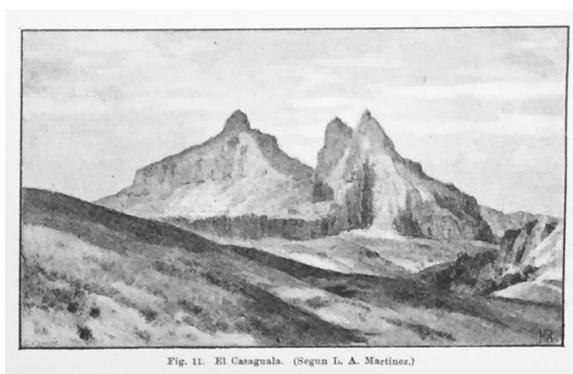
Fuente: Álbum (década del 80 del SXIX). Colección MUNA.
Foto: mjs

Este álbum es importante porque es un documento testimonial que sirve para entender algunos procesos de trabajo en exteriores que utilizaron los pintores de paisaje del siglo XIX e inicios del XX. Muchos de ellos se apoyaron en ligeros y portátiles álbumes de campo para hacer bocetos y apuntes que después, en el taller del artista, finalizaban en óleo sobre lienzo. La caja también contiene cuatro dibujos sobre papel (uno de ellos realizado en acuarela y montado sobre cartón), que serían de autoría de Luis, porque su técnica de representación es muy parecida a las imágenes que están en el álbum y en el diario anteriormente citados.

4.4.1 Los primeros años como pintor profesional y circulación de su obra en la época de su producción

Es difícil determinar con exactitud cuándo se podría considerar que Luis Martínez empezó formalmente a dedicarse a la pintura. Sin embargo, dentro de la investigación, se identificó como un posible inicio de la carrera profesional de Luis A. Martínez el año de 1892; ya que en dicho año se localizó sus primeros cuadros que compitieron en exposiciones en el Ecuador y el exterior, además de localizar una primera ilustración publicada de su autoría: la que sería la primera ilustración de Luis Martínez que se difundió públicamente del país. La ilustración se publicó en 1892, en la página 79 dentro del libro *Geografía y Geología del Ecuador* de Theodoro Wolf (Figura 4.8.), como Fig. 11 con el título “El Casaguala (Según L.A. Martínez)”. La ilustración es un dibujo sobre el cerro Casaguala, ubicado al sur de la ciudad de Ambato y el cual fue uno de los primeros que ascendieron los tres hermanos Martínez, además de hacerlo en reiteradas ocasiones.

Figura 4.8. El Casaguala



Fuente: libro *Geografía y Geología del Ecuador* (1892). Colección I. Cruz.

Foto: mjs

Por otro lado, los primeros cuadros que se identificaron de Luis A. Martínez como profesional o pintor reconocido serían los cuatro que presentó en Quito, en la Exposición Nacional de 1892, donde habría destacado, según Fernando Jurado, un paisaje llamado *Mañana de neblina en el Casaguala* (Jurado 2010, 166); sin embargo, más allá de la referencia que se tiene de uno de los cuadros por el título proporcionado por Jurado, no conocemos estas obras, ni tampoco su paradero actual. Por otro lado, ese mismo año, Luis A. Martínez envió dos cuadros a Estados Unidos con motivo de la gran Exposición Universal en Chicago. La exposición se inauguró el 21 de octubre de 1892, las atracciones de la exposición se abrieron al público el 1 de mayo de 1893, cerrándose seis meses después (Ortiz 2019, 21).

En las últimas páginas del libro *El Ecuador en Chicago*, se detalla la información de los objetos que fueron parte de la participación del Ecuador. En la página 400 se detalla la participación de Luis A. Martínez en la exposición internacional con dos cuadros, sin embargo, la información de la publicación es escasa sobre las obras, ya que no hay una reproducción fotográfica de las mismas, no se detallan los títulos o motivos, ni sus técnicas, soportes, dimensiones ni años de realización de los cuadros. Solo se detalla que son dos pinturas de paisaje y que en la exposición fueron parte del Departamento H, correspondiente a Bellas Artes. El crédito del artista en el libro consta como: A. Martínez y la ciudad de origen: Ambato. Finalmente, no se conoce cuales cuadros fueron los enviados, ni se conoce si volvieron al Ecuador.

Durante la investigación en el Museo Casa Martínez en el Parque Botánico La Liria se identificó cuatro diplomas de Luis A. Martínez de sus participaciones en exposiciones mundiales y nacionales: Las Exposiciones Nacionales de 1892 y 1909, La Exposición Mundial de París en 1900 y la Pan American Exposition en Buffalo y Nueva York en 1901. De estas dos últimas exposiciones se desconoce cuántos y qué cuadros envió Martínez. Además, como se indicó anteriormente, se conoce de la participación de Martínez en la Exposición Universal en Chicago de 1892. Esto suma un total de cinco participaciones en importantes exposiciones (dos locales y tres internacionales) entre 1892 y 1909.

Las exposiciones nacionales y mundiales fueron una de las principales plataformas públicas en las que circularon las obras de Martínez en la época de su producción, tanto en el ámbito local como internacional. Sin embargo, es probable que la cantidad de obras expuestas por Martínez en estas exposiciones haya sido pequeña, como sucede en la Exposición Nacional de 1892, donde participó con cuatro cuadros, o la Exposición Mundial de Chicago del mismo año, donde participó con solo dos obras. Por otro lado, como se señaló en el capítulo anterior, la obra de Luis A. Martínez tuvo una circulación masiva a través de las reproducciones fotográficas de su hermano Augusto Martínez, que pudieron ser reproducidas y comercializadas en imágenes impresas en libros, revistas y tarjetas postales.

4.5. Visita de Luis A. Martínez al Museo Metropolitano de Arte de Nueva York

Durante la investigación realizada en el Archivo Histórico del Museo Nacional, dentro del fondo Martínez se pudo localizar un libro casero sin fecha que se titula *Cartas de mis padres*, que consiste en un recopilatorio de cartas y telegramas escritos y recibidos por Luis A. Martínez. Pese a que el libro tiene un título con referencia a una correspondencia de Luis con sus padres, en realidad la correspondencia es con su esposa Rosario, su hermana Cornelia y sus hijos Blanca y Luis Edmundo. No hay correspondencia de Luis con sus hermanos Augusto y Nicolás. Además, hay cartas enviadas entre Rosario y Cornelia. Las cartas recopiladas en este libro, según la información escrita en la carpeta que contiene y protege al libro, habrían sido escritas entre 1891 y 1909.

Junto al libro casero se encontró una carpeta que contiene una conferencia dada por Blanca Martínez Mera sobre su padre Luis, el 9 de octubre de 1969 en el Club Rotario Femenino de Ambato. En la carpeta, además de la conferencia está una carta fechada en Nueva York el 12 de febrero de 1905. En la parte superior de la primera página de la carta se detalla (escrito a mano) que la carta es de Luis Martínez, y que fue enviada a su esposa Rosario. La carta no está firmada por Luis, y sería una transcripción realizada en máquina de escribir de la carta original.

En la transcripción de cuatro páginas, Luis le cuenta a su esposa que ha visitado dos veces el Museo de Arte del Parque Central (Museo Metropolitano de Arte, MET) y la ópera. En la carta Luis comenta que el museo es enorme, y que solo visitó las secciones de pintura y

escultura. Detalla haber visitado dos salones que acogen arte de los Estados Unidos, pero no nombra a ningún artista. Aquí se genera la interrogante de si en estos dos salones Luis vio cuadros de paisaje de la Escuela del Río Hudson, incluyendo obras de Cole, Church o Mignot. En la carta no hay ninguna impresión o comentario de él sobre el paisajismo americano, por el contrario, en la carta considera que los “gringos no son artistas” en comparación a los europeos.

Pero lo que sí destaca Luis del museo es la colección de pintura europea, considerando que el museo tiene una colección única en el mundo. Luis enumera en la carta a varios artistas europeos y señala que hay mil telas de la escuela holandesa y cuatro mil obras de las escuelas modernas. Además, destaca que hay obra de la escuela alemana, lo que hace posible que haya visto obra de paisaje del romántico Caspar David Friedrich, aunque no lo nombra en la carta. Finalmente indica que hay poca obra de italianos y poquísima de españoles.

Estas visitas a los museos de Estados Unidos (en Filadelfia también habría visitado museos), según algunos autores e interlocutores de esta investigación, marcaron un antes y un después en la obra de Luis A. Martínez. Sin embargo, a través de la corta información que se detalla en la carta parecería que esa influencia se debe más al arte europeo clásico y no al paisajismo americano o europeo. Finalmente, en su carta Martínez no detalla haber visto paisajismo de los Andes. Por ejemplo, en la página web <https://www.metmuseum.org/es/art/collection/search/10481> del Museo Metropolitano de Arte,³⁷ se indica que el famoso cuadro de Church: *El corazón de los Andes*, fue un legado de Margaret E. Dows en 1909, cuatro años después de la visita de Martínez a Nueva York. Es probable que el Museo, en el momento de la visita de Martínez, no contara aún con la colección de paisajismo romántico americano y europeo que tiene en la actualidad.

4.6. La imitación como medio de validación en el arte de Luis A. Martínez

4.6.1. Las imitaciones locales de *El Corazón de los Andes*

La colección del Museo Nacional MUNA del Ministerio de Cultura y Patrimonio tiene en su reserva de arte moderno, un paisaje que está basado en del cuadro *El Corazón de los Andes*

³⁷ La página web se consultó el 20 de diciembre de 2022.

que originalmente pintó Frederick Church en 1859. El cuadro, que dentro de la historia del arte se lo consideraría una imitación, no está fechado, tiene algunos títulos como *Paisaje o Tungurahua* (imagen 3.7.), y por muchos años estuvo atribuido a Luis A. Martínez. Sin embargo, Alexandra Kennedy Troya señala que la imitación de *El Corazón de los Andes* no fue pintada por él sino por Rafael Salas, maestro de Martínez, a partir “de una cromolitografía o reproducción que seguramente recibió del mismo Church” (Kennedy-Troya 2016, 57-58).

Si el cuadro-imitación fue pintado por Luis A. Martínez, esto significaría que él tuvo acceso a las cromolitografías de los cuadros de Church, probablemente a través de su maestro Salas durante su proceso de formación. En mi entrevista con Carlos Ashton, al preguntarle qué piensa sobre la autoría del cuadro, señaló que para él el cuadro es de autoría de Rafael Salas. Para él, el cuadro de Salas “tiene una atmósfera gloriosa y tenue a la vez” (entrevista, Quito, 17 de abril de 2021), además señala que el detalle del Chimborazo, en el fondo del paisaje, es la parte más destacada del cuadro (entrevista, Quito, 17 de abril de 2021).

Walter Benjamin analiza el valor de la autenticidad y la copia en el arte y señala que el arte siempre ha sido reproducible, que siempre ha existido la imitación. Era común que los discípulos de arte hicieran imitaciones de obras de sus maestros o de artistas reconocidos. Además, siempre han existido imitadores con fines de lucro (Benjamin 2010, 42). Así, el concepto de autenticidad, para Benjamin, se compone con “el aquí y ahora de la obra de arte original (...) y la historia a la que ella ha estado sometida” (2010, 44).

Para Benjamin, “la autenticidad de la obra de arte mantiene su plena autoría frente a la reproducción manual” (2010, 45). Sin embargo, la reproducción técnica, en comparación con la reproducción manual, tiene más independencia del original y logra ubicar a las copias en lugares inalcanzables para el original, lo cual es imposible para la reproducción manual (2010, 45). Benjamin afirma que “la autenticidad... puede ser transmitida como tradición, desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico” (2010, 46).

Para el autor, a través de la reproducción del arte, sea manual o técnica, significó el fin del aura de la obra de arte original (2010, 51). A través de la reproducción se pierde “el valor

único e insustituible de la obra de arte original, su unicidad” (2010, 51) y su “formulación del valor de culto” (2010, 52). Este hecho hace surgir la cultura de masas, cuya característica fundamental es la apropiación de las cosas como imagen, reproducción o copia, que potencia el valor de lo homogéneo en la cultura (2010, 50).

Partiendo de este análisis de Benjamin y desde la historia oficial del arte de Occidente, la imitación realizada en el Ecuador carece de esa aura de originalidad y destruye el aura de la obra auténtica de Church. Pero si analizamos el valor de ese cuadro-imitación desde la perspectiva de la historia del arte ecuatoriano (¿occidental?), es una pieza que tiene más de 120 años de existencia, y que desde la perspectiva local, se transforma en un cuadro (original) de Salas, o de Martínez, que son, junto a Rafael Troya y Joaquín Pinto, los iniciadores y máximos exponentes del paisajismo en el Ecuador en el siglo XIX e inicios del siglo XX; y que, por pertenecer a cualquiera de estos dos artistas y por el tema que representan, pasa a ser una obra de arte con un aura importante para la historia del paisaje del Ecuador.

De este modo, un cuadro-imitación basado en *El Corazón de los Andes* de Church, que es de autoría de Salas o Martínez (Figura 4.9.), es parte de la reserva del Museo Nacional MUNA. El cuadro actualmente no es parte del guión museográfico del museo, sin embargo, por algunos años sí fue parte del montaje del mismo, cuando éste pertenecía al Banco Central, antes de su reinauguración en el 2018.

Figura 4.9. Díptico: El corazón de los Andes y Paisaje



Fuente: Libro Escenarios para una patria: Paisajismo ecuatoriano 1850-1930.

Si el cuadro-imitación del MUNA fuera de autoría de Rafael Salas como lo señala Kennedy Troya, ganaría un aura aún más grande, porque pese a que a Salas se considera el introductor del paisaje en el Ecuador, en las reservas públicas del país prácticamente no hay obras de paisaje de Salas. Sobre el cuadro *Paisaje de Quito*, actualmente exhibido en el MUNA, uno de los pocos paisajes conocidos de Salas, también se discute su autoría por parte de Alexandra Kennedy-Troya. Esta situación recuerda nuevamente la pregunta ya formulada por algunos investigadores del arte del país: ¿Dónde está la obra de paisaje de Rafael Salas?

Finalmente, durante mi trabajo de campo, mi entrevista al pintor y restaurador de arte David Santillán, me comentó que durante esta última década ha restaurado 2 cuadros que también son imitaciones del *Corazón de los Andes* y que actualmente pertenecen a colecciones privadas. Santillán señaló que los cuadros son formatos mediano-pequeño y que podrían ser de autoría de Rafael Salas o de alguno de sus hijos o alumnos (entrevista, Quito, 19 de junio de 2021). Con esto se confirma que el *Corazón en los Andes*, al ser varias veces imitado en el Ecuador, se convirtió en uno de los primeros íconos pictóricos en el país y que fue de gran influencia en los pintores paisajistas de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.

La autenticidad de la obra-imitación de Salas o Martínez en la historia de la pintura ecuatoriana se da por “la historia a la que ella ha estado sometida” (Benjamin 2010, 44), “desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico”. (2010, 46) Además, este cuadro habría sido un ícono visual transmitido como tradición en el paisajismo del Ecuador a finales del siglo XIX y durante el siglo XX. Actualmente el cuadro está en exhibición privada en el Palacio de Gobierno, ya que se encuentra montado en una sala restringida para las visitas guiadas y que solo es utilizada para eventos oficiales, confirmando su poder simbólico dentro del arte ecuatoriano.

4.6.2 La obra de Reschreiter en la obra de Martínez

Rudolf Reschreiter permaneció en el Ecuador por un periodo de ocho meses durante el año 1903. En este periodo, trabajó como ilustrador científico de la expedición de Hans Meyer. Este último “era sumamente exigente y pretendía que su ilustrador captase siempre la montaña en plena y real magnitud y majestuosidad. En eso quería que la pintura superase a la fotografía” (Jurado 2010, 229). En 1907 Hans Meyer publicó su investigación en el libro *En los altos Andes del Ecuador*, que estuvo acompañado de una carpeta con veinticuatro litografías de autoría de Rudolf Reschreiter.

Aquí se abre la pregunta sobre si Luis A. Martínez conoció personalmente a Reschreiter porque hay que tomar en cuenta que su hermano mayor Augusto Martínez, colaboró con sus fotografías de los Andes del Ecuador para la publicación de Meyer, lo que pudo haber creado un nexo entre Meyer, Reschreiter y Augusto y Luis Martínez. Nuevamente, parece evidente que los Martínez, gracias a su posición social privilegiada en el campo de las artes y la ciencia, trataron directamente con los exponentes más importantes del paisajismo científico en su momento histórico.

Esto significa que pudo haber un importante intercambio de saberes entre un pintor extranjero y uno nacional, y un fotógrafo-geólogo extranjero y uno nacional: Rudolf Reschreiter y Luis Martínez, y Hans Meyer y Augusto Martínez, respectivamente. Además, los cuatro eran ascensionistas. Este posible encuentro, que pudo haber sucedido en la Liria, sugiere que hubo un intercambio horizontal entre ellos, que los hermanos Martínez fueron interlocutores del

mismo nivel que los visitantes extranjeros y que este rico intercambio, entre otras cosas, fue la antesala de una producción artística y científica extraordinaria.

Durante mi investigación pude identificar dos cuadros de Martínez, que están basados en dos témperas que Reschreiter hizo durante su trabajo de campo en Ecuador. En el primer caso, los cuadros representan al desierto el Arenal en la frontera entre las provincias de Bolívar y Chimborazo. El cuadro de Martínez es un óleo y se titula *Arenales del Chimborazo*, y es una de sus últimas obras realizadas en 1909. La témpera de Reschreiter se titula *Desierto de Lapilli, al pie occidental del Arenal Grande, vista desde la cruz Alta, 4420 m.s.n.m.* y fue realizado in situ en 1903 y publicado como cromolitografía en 1907 (Figura 4.10.).

Martínez incluye a la izquierda de su cuadro, una pequeña referencia del volcán Chimborazo, situación que no sucede en el cuadro de Reschreiter. Además, la atmósfera de la luz y las nubes son muy distintas en los dos momentos representados. En Martínez existe una luz más intensa, y por consiguiente una sombra más dura, creando un paisaje con más contraste y emotividad que en la témpera del alemán, que está bañada por una luz más difusa, dando como resultado un paisaje carente de sombras fuertes dando una sensación de menor dramatismo.

Figura 4.10. Díptico: Arenales del Chimborazo



Fuente: libro *Escenarios para una patria: Paisajismo ecuatoriano* y Revista de la CCE n.27.

Durante la entrevista con Carlos Ashton, él me mostró una reproducción de un cuadro de Juan León Mera Iturralde realizado en 1950 con el nombre *Arenal del Chimborazo*, de colección

de Rodrigo Borja Peña, que aparece en la página 77 del libro *Juan León Mera Iturralde* (2006) escrito por Fernando Jurado (notas de campo, Quito, 17 de abril de 2021). El cuadro de Mera Iturralde es una copia del cuadro de Martínez, quien fue su maestro y, por ende, también de la témpera de Reschreiter. El cuadro de Mera Iturralde, a diferencia de los dos anteriores, está pintado en tonos naranja y amarillo y tiene neblina sobre el arenal. Las tres representaciones difieren en la composición de las piedras en los primeros planos.

Ashton sostiene que las representaciones del arenal del Chimborazo estarán muy influenciadas por el cuadro de Frederic Church *Cruz en un paraje agreste* (1857), y que este último cuadro estaría a su vez muy influenciado por el cuadro *Mañana en el Reisingebirge* (1810-1811), de autoría de Caspar David Friedrich (entrevista, Quito, 17 de abril de 2021). Se podría concluir que Rudolf Reschreiter, influenciado por Friedrich y/o Church, fue quien transport  la influencia de los cuadros de los románticos del siglo XIX a la escena local del Chimborazo en 1903, cuando la habría pintado *in situ*; y que, de esta representación, Luis Martínez hizo su propia versión, para que finalmente Mera Iturralde haga la suya. De esta manera se puede marcar una larga línea de influencia (indirecta): Friedrich, Church, Reschreiter, Martínez, Mera.

En el segundo caso, las dos representaciones son del volcán Chimborazo. El cuadro de Martínez es un  leo, se llama *Chimborazo* y está fechado en 1907. La témpera de Reschreiter habría sido realizada *in situ* en 1903 y publicada como cromolitografía en 1907 (Figura 4.11.). En este caso, en el cuadro de Martínez hay un mayor protagonismo del cielo y las nubes como recurso narrativo expresivo a comparación de la témpera del alemán.

Figura 4.11. Díptico: Volcán Chimborazo



Fuentes: Colección Museo El Portal y Revista *Ñan* n.34
Foto: mjs

Se podría concluir que Luis Martínez trabajó sus dos cuadros en su taller en Atocha o en la Liria, basado e inspirado en las litografías de Reschreiter que incluían el libro de Meyer. Es muy probable que Luis tuvo acceso directo a las litografías por medio de su hermano Augusto, quien habría tenido un ejemplar del libro, y por ende la carpeta con las ilustraciones, porque fue amigo de Meyer y colaborador directo en su libro.

4.7. La relación de la fotografía y la pintura en la obra de Augusto, Nicolás y Luis Martínez Holguín

4.7.1 La relación entre fotografía y pintura

Desde mediados del siglo XIX existió una fortuita y productiva relación entre la fotografía y la pintura en Europa; uno de los motivos fue porque algunos pintores de la época, como Delacroix y Courbet, utilizaron a la fotografía como una herramienta de apoyo para sus procesos artísticos. Así podemos decir que “es indudable que las fotografías facilitaron las representaciones pictóricas” (Hacking 2013, 82). Sin embargo, esta productiva relación apenas fue reconocida en su época (y posteriormente), y por el contrario, la fotografía fue criticada por muchos integrantes de los círculos artísticos europeos y consideraban que esta última había surgido de la pintura y que no podía ser autónoma de su maestra (Hacking 2013, 82).

Pero la fotografía no solo fue una herramienta para los pintores sino un nuevo lenguaje visual por explorar. Gisèle Freund señala que en 1855 el realismo pictórico ya era discutido como

una nueva tendencia artística y que Courbet organizó la primera muestra de este movimiento artístico. Un año después se publicó la revista *Le Réalisme*, que contenía el manifiesto del movimiento (Freund 2011, 68). Freund señala que

[...] la teoría de esos primeros realistas es inseparable de la estética positivista. sus exigencias podían derivar de la aparición del aparato fotográfico. “Sólo se puede pintar lo que se ve”, declaraban. Censuran la imaginación como algo no objetivo, como una tendencia subjetiva a la falsificación (...) La obra de arte ha de mostrar un contenido objetivo obtenido directamente de la naturaleza que nos rodea (Freund 2011, 68-69).

Para la autora, los realistas no consideraron a la fotografía como un arte y buscaron formar jóvenes artistas a través de la experiencia del contacto directo con la naturaleza, en oposición a la formación en las academias de artes. Ella señala que tanto la fotografía como la pintura al aire libre nacieron al mismo tiempo (2011, 69). Para los realistas

[...] en sus planteamientos estéticos, la realidad óptica se identifica con la realidad de la naturaleza. El punto de partida es el mismo que en la fotografía, pues para el fotógrafo, precisamente, la realidad de la naturaleza es exactamente la realidad óptica de la imagen. El punto visible es su único dominio. Su cliché no puede ofrecerle más de lo que ve; la imaginación queda para él totalmente desterrada; su tarea consiste en determinar el tema, el valorarlo dentro del mejor marco, en dosificar las relaciones de sombra y luz, y ahí se termina su trabajo (...) aun antes de que haya funcionado el aparato (...) Una vez conseguida la imagen, se desprende de su realizador. El fotógrafo se halla ligado a una realidad muy definida pudiéndola corregir, pero no transformar (Freund 2011 69).

Analizando la relación existente entre los dos medios, pero desde la otra perspectiva: también se puede identificar la influencia de la pintura realista de Courbet en la fotografía. Walter Benjamin analiza uno de sus famosos cuadros *La ola* (1870),³⁸ y lo considera como un descubrimiento de un tema fotográfico, ya que en la época que Courbet pintó el cuadro, no se conocía el primer plano en la fotografía. “Su pintura les señala el camino. Prepara un viaje de

³⁸ Este mismo análisis se puede aplicar a otro de sus famosos cuadros *El origen del mundo* pintado cuatro años antes que *La ola*, en 1866.

descubrimiento a un mundo de formas y estructuras que sólo se podrían traer a la placa fotográfica varios lustros después” (Benjamin 2013, 81).

Esta incidencia de la fotografía en el realismo o naturalismo a mitad del siglo XIX fue una de las causas que inició las discusiones respecto a si la fotografía podía considerarse parte de las artes. Dentro de esta discusión, Walter Benjamin, siguiendo el análisis de Freund, señala que “la pretensión de que la fotografía es un arte es contemporánea a su aparición como mercancía” (Benjamin 2013, 79). Sin embargo, Freund señala que esta discusión es secundaria comparada con la importancia de la fotografía como medio de reproducción del arte, que traerá una repercusión en la cultura gracias a la socialización de las obras de arte entre las grandes masas, lo cual cambió la visión que tenían los humanos sobre las artes (Freund 2011, 87).

Según Lucía Chiriboga, un momento importante de la relación entre pintura y fotografía en nuestro país es la obra plástica de Frederic E. Church, quien se apoyó, a modo de *apuntes de campo*, en fotografías realizadas por varios autores. Según Chiriboga, Church llegó a reunir dos mil fotografías de los distintos escenarios que visitó, para utilizarlas en su taller, en los Estados Unidos, como bocetos para realizar sus extraordinarios cuadros de paisajes de los Andes. Un caso especial es el que se da en los cuadros del Cotopaxi de Church, en el cual la morfología del volcán habría sido basada en la fotografía estereoscópica que Camillus Farrand hizo del volcán (Chiriboga 2005, 35).

Otro momento donde se plasma una relación entre la pintura y la fotografía en la historia del arte ecuatoriano, fue cuando se popularizó la iluminación de fotografías durante toda la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. En fotografía se conoce a la iluminación como “la aplicación manual y artística de anilinas, óleos, acuarelas, o washes a una copia fotográfica en blanco y negro” (Chiriboga y Caparrini 2005, 124). Con la intervención del color en las fotografías se buscaba crear una representación más fiel de las personas eliminando los tonos sepia que producía el papel fotográfico de albúmina utilizado en esa época. (Chiriboga y Caparrini 2005, 45-47).³⁹

³⁹ En Quito “prácticamente todos los imagineros de esas épocas se autocalificaban en sus distintivos como “fotógrafo y pintor”, Por ejemplo: Rafael Pérez e Hijo, Pintores y Fotógrafos; Julio Báscones, Fotógrafo y

Durante la investigación sobre el paisaje encontré muy pocos casos en la historia de la pintura ecuatoriana de representaciones visuales que tengan una relación directa entre pintura y fotografía. Casi no identifiqué cuadros de paisajes basados o copiados de fotografías. El caso más importante identificado es la fotografía realizada por John Horgan, en los primeros años del siglo XX, del ferrocarril en la montaña Cóndor Puycuna o más conocida como la Nariz del Diablo.⁴⁰ Esta imagen representa el triunfo del progreso moderno en nuestro país con la unión generada por el ferrocarril de la Costa y la Sierra, razón por la cual es una imagen muy conocida en la historia visual del Ecuador.

De esta fotografía se han identificado tres representaciones pictóricas que son casi copias exactas de la fotografía. La primera es un paisaje al óleo de gran formato de autoría de L. Graves que aparece en la portada y el interior del libro *Escenarios para una patria: paisajismo ecuatoriano 1850-1930* (2008), y que pertenece a una colección privada en la ciudad de Guayaquil, el segundo es un cuadro titulado *Nariz del Diablo*, (c.1900) realizado también por L. Graves y que pertenece a la colección del Club de la Unión de Quito, y el tercero es una acuarela de formato pequeño de autoría de Joaquín Pinto que pertenece a la colección de los Museos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Las representaciones-copias fueron hechas en los primeros años del siglo XX, al igual que la fotografía original de Horgan. Además, pude identificar en el libro *Escenarios para una patria: paisajismo ecuatoriano 1850-1930* (2008) una ilustración basada en la misma

Pintor; Joaquín Bustamante, *Fotografía y Pintura*” (Chiriboga, Caparrini 2005, 45). Esta costumbre se popularizó mucho en nuestro medio porque existió un gran legado cromático dejado por la reconocida Escuela Quiteña en toda la América colonial, que creó una demanda popular por imágenes a color (Chiriboga y Caparrini, 2005, 45-47). Hay que señalar que ninguno de estos fotógrafos que se ofertaban al mismo tiempo como pintores, se dedicó a realizar una obra pictórica. Su relación con la pintura tiene que ver sólo como una herramienta de retoque para iluminar las fotografías que realizaban. Quizá el primer caso en nuestro país de un fotógrafo y pintor, que sí desarrolló una obra pictórica, fue el ecuatoriano Carlos Endara Andrade, sin embargo, la gran mayoría de su obra fotográfica y pictórica la realizó en Panamá, país donde se radicó y realizó toda su carrera profesional desde finales del siglo XIX hasta la mitad del siglo XX. A través del retrato también se dio una relación entre pintura y fotografía. Existen algunos retratos pintados al óleo que son copias o están muy basados en retratos fotográficos.

⁴⁰ Durante la investigación en el Archivo Histórico Nacional encontré un negativo en placa de vidrio de la fotografía de la vista de la montaña de la Nariz del Diablo con el ferrocarril realizada por John Horgan. Esta imagen está numerada como 81F.0000.162. El Archivo Nacional la asume como autoría de los hermanos Martínez, situación que también sucede en el museo Héctor Vásquez del Colegio Nacional Bolívar de Ambato, donde se la exhibe copiada en papel fotográfico dentro de la colección de los hermanos Martínez. Esta fotografía posiblemente sea una reproducción fotográfica realizada por uno de los hermanos Martínez a la fotografía de Horgan, y que se la hizo con una intención de uso editorial.

fotografía que fue utilizada en un sello postal de 1942 emitido por Correos del Ecuador por el centenario del natalicio del general Eloy Alfaro. Así, se podría concluir que estas representaciones de la Nariz del Diablo pudieron haber tenido una amplia difusión entre los ecuatorianos durante la primera mitad del siglo XX. Alexandra Kennedy Troya señala que esta fotografía formó parte del paquete de ilustraciones que Hans Meyer diseñó para su libro *En los altos Andes del Ecuador* de 1907 (2016, 44).

Otro caso menos conocido que se identificó fue en el libro *Rafael Troya, el pintor de los Andes ecuatorianos* (1999) de Alexandra Kennedy-Troya, donde aparecen: en la página 36 el óleo *Vista del Puerto Chico, isla de Chatham (San Cristóbal), Archipiélago de Colón* de autoría de Rafael Troya realizado en 1989, el cual actualmente es parte de la colección nacional del Ministerio de Cultura y Patrimonio, y en la página 37 aparece la fotografía *Archipiélago de Colón. Vista de Puerto Chico en la isla Chatham*, de autor desconocido, la cual apareció originalmente en el libro *El Ecuador en Chicago* (1894). El cuadro de Troya está muy basado en la fotografía, lo que difiere es en la inclusión de una pareja humana al lado izquierdo del cuadro, y la pose que tienen los cuatro personajes que aparecen en el fondo del paisaje de la fotografía.

4.7.2. La fotografía de Augusto y Nicolás en la pintura de Luis

Durante la investigación pude encontrar 4 casos de cuadros de los Andes de autoría de Luis A. Martínez que se puede identificar claramente que fueron basados en fotografías de autoría de sus hermanos Augusto y Nicolás Martínez. Estos casos podrían ser identificados como una primera relación consentida, directa y sostenida entre la fotografía y la pintura en nuestro país, donde la primera sirve a la segunda como el motivo principal de la composición del paisaje.

De los cuatro cuadros de Luis Martínez identificados, uno de ellos, el detalle de la cumbre del Chimborazo (Figura 4.12.), que es basado de una fotografía que habría realizado Nicolás Martínez el día de su ascenso al volcán en 1911, y corresponde a la placa de vidrio 81.F0000.89 del Archivo Nacional, no pudo ser identificado su paradero, su estado final ni la fecha de realización, ni tampoco pudo ser visualizado a través de una reproducción fotográfica. Se lo identificó a partir de una conocida fotografía que existe a Luis Martínez de autor desconocido, publicada en el libro *Paisajes del Ecuador* (1985) y *Luis A. Martínez*

(2010), y que es parte del Archivo Histórico Nacional como 83.F0010.421, donde aparece sentado, mirando su paleta de colores, mientras pinta el cuadro, el cual aparece detrás de él, sobre un caballete. La fotografía al ser en blanco y negro no permite identificar los colores que fueron utilizados en el lienzo.

Figura 4.12. Díptico: Cumbre del Chimborazo



Fuentes: Archivo digital INPC y libro *Paisajes del Ecuador*.

Los dos siguientes cuadros de autoría de Luis A. Martínez que fueron basados en fotografías de sus hermanos fueron identificados en la reserva del Museo Pumapungo en la ciudad de Cuenca. Los cuadros son *El salto de la Agoyán* (hacia 1900) (Figura 4.13.) y *El páramo del Antisana* (1906) (Figura 4.14.) los cuales están basados de las fotografías 81.F0000.005 y 81.F0000.082 respectivamente, que son parte del Archivo Histórica Nacional y que podrían ser autoría de cualquiera de los dos hermanos.

Figura 4.13. Díptico: La cascada de Agoyán



Fuentes: Archivo digital INPC y archivo Museo Pumapungo

En los dos cuadros podríamos considerar que el motivo representado es casi una copia exacta a lo representado en la fotografía, con excepción de la parte del cielo, en la parte superior de las representaciones. En las fotografías el cielo es blanco, sin detalle o información, situación que sucede porque el dispositivo fotográfico tiene que hacer una elección entre medir la alta luz que hay en el cielo o la luz más baja que hay sobre las montañas (o hacer un promedio entre las dos). Augusto o Nicolás casi siempre priorizaron exponer sus fotografías con la luz que había sobre la montaña dando como resultado el cielo blanco sobreexposto.

El cuadro *El Salto de Agoyán* se basó en una fotografía que fue realizada con un encuadre vertical, algo común en la fotografía, pero no en la pintura de paisaje, la cual fue realizada en su gran mayoría en formatos horizontales o cuadrados. Pienso que es posible que este paisaje de Martínez sea de los primeros en nuestro país en usar el formato vertical. Hay otro cuadro de Luis Martínez, *El Antisana visto desde el oriente* (1906), que también fue realizado en formato vertical, de lo que deduzco que estaría basado en fotografía de sus hermanos. Sin embargo, durante la investigación no se encontró la fotografía.

Figura 4.14. Díptico: El Antisana



Fuente: libro *Paisajes del Ecuador* y archivo Museo Pumapungo

El cuarto cuadro donde se identificó una gran influencia de la fotografía es en el cuadro *La inmensidad de los páramos* (1908) (Figura 4.15.), el cual está muy basado en una fotografía realizada en el Casaguala, Tungurahua, por Augusto Martínez. Esta fotografía se encuentra en el Archivo Histórico Nacional como 81.F0000.285. En el cuadro de Luis Martínez se puede apreciar como existe una intención del autor de aumentar la sensación de la soledad del páramo añadiendo el elemento de la neblina.

Figura 4.15. Díptico: El Casaguala

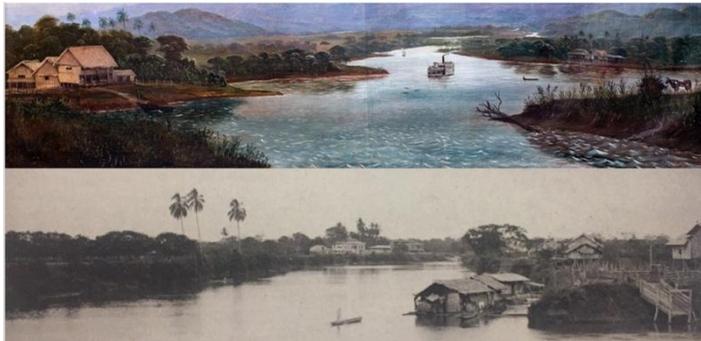


Fuente: libro *Paisajes del Ecuador*
Foto: mjs

Además, durante la investigación se encontró otros dos casos donde se identificó la influencia directa entre la obra pictórica y la obra fotográfica de los Martínez. El primer caso es en el cuadro *Río Babahoyo* (s/f), en el cual se representa al volcán Chimborazo desde la costa, incluyendo el río Babahoyo. En este cuadro, la mitad inferior, estaría libremente basado en una fotografía realizada en 1903 por Augusto Martínez del río Babahoyo (sin el volcán) la

cual fue publicada en el libro *Luis A. Martínez* (2010) en la página 284 (Figura 4.16.). El segundo caso es el que ya se comentó en el capítulo 3, sobre el cuadro del volcán Cayambe realizado por Luis Martínez y que habría sido basado en una fotografía realizada por Augusto Martínez y que es citado por Fernando Jurado (2010, 285).

Figura 4.16. Díptico: Río Babahoyo



Fuente: Club Tungurahua y libro Luis A. Martínez

Foto: mjs

Indagando desde las experiencias de trabajo en pintura de paisaje, durante mi entrevista con el pintor David Santillán, le pregunté sobre el uso de la fotografía como herramienta de apoyo en la realización de pinturas de paisajes. Santillán empieza señalando que algunos artistas en el siglo XX construyeron sus paisajes a partir de dibujos y fotografías, y señala el ejemplo de Emilio Moncayo, un pintor ecuatoriano de paisaje posterior a Luis A. Martínez, que compraba fotografías y tarjetas postales para obtener ideas para sus composiciones de sus paisajes (entrevista, Quito, 19 de junio de 2021).

Santillán destaca que en la obra de Luis A. Martínez es interesante el nexo que tiene con las fotos de sus hermanos. Él cree que mucha de su obra fue hecha en el taller a partir de fuentes fotográficas. Santillán afirma que esto se puede apreciar, por ejemplo, en cómo Luis representa en el paisaje los distintos planos a través del trazado de diagonales, las cuales son muy utilizadas en sus composiciones con una intención de trabajar en la profundidad de campo, como se lo hace en la fotografía. Por otro lado, Santillán confiesa que utiliza mucho la fotografía en su trabajo; Santillán se apoya de fotografías y bocetos realizados por él mismo *in situ* para realizar sus cuadros de paisaje, y cree que, si bien la fotografía te ayuda mucho

para hacer un paisaje, el considera que lo más importante es vivir una experiencia en ese lugar para poder representarlo (entrevista, Quito, 19 de junio de 2021).

4.8. Circulación y comercialización de la obra de Luis Martínez en la actualidad

En el Ecuador no existe un mercado establecido o galerías especializadas en pintura (y fotografía) ecuatoriana de finales de siglo XIX e inicios del siglo XX. Si bien, sí hay una demanda por estos objetos, la poca comercialización de cuadros en el país es a través de un pequeño grupo de coleccionistas y vendedores especializados, que están a la espera de que aparezca un cuadro a la venta a través de una de las pocas galerías, de otro coleccionista o alguna familia dueña o heredera del cuadro interesada en comercializarlo.

Durante la investigación, pude detectar que, en el mercado del arte local, existe un interés por la obra de Luis A. Martínez, la cual no es muy numerosa y es poco conocida. Se podría considerar que Luis A. Martínez tuvo una corta trayectoria profesional que habría iniciado en 1892 y finalizó con su prematura muerte en 1909. Además, hay que considerar que, durante este periodo de 17 años de actividad artística, no solo se dedicó a la pintura, ya que sus actividades estaban distribuidas también en la agricultura, la escritura, la política y las exploraciones en el país. En la actualidad hay una posibilidad de acceder a la oferta de cuadros de Luis A. Martínez y de tarjetas postales de la época con fotografías de Augusto y Nicolás Martínez en el exterior a través de subasta por internet, aunque la oferta de cuadros de Luis A. Martínez en la red no es muy periódica y demanda una alta inversión.

4.8.1 Compra por internet de obras de paisajismo ecuatoriano

Durante la investigación se pudo conocer y analizar una importante colección de paisajismo ecuatoriano de finales del siglo XIX y principios del siglo XX en la ciudad de Quito. Su propietario,⁴¹ durante los últimos diez años, ha podido comprar y ver cuadros de paisaje ecuatoriano ofertados en varios lugares del mundo a través de subasta por internet de intermediarios o galerías de arte del primer mundo occidental. Este nuevo sistema de compra

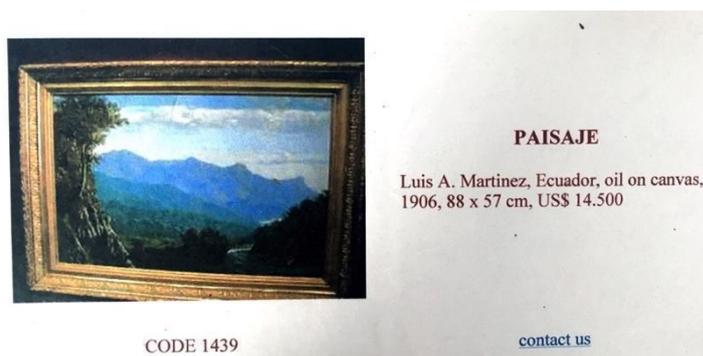
⁴¹ Quien pidió mantenerse en anonimato por motivos de seguridad, razón por la cual, durante la entrevista, intentó no dar información detallada sobre este proceso de compra.

de arte por internet sería en la actualidad, la mejor vía para acceder a la compra de paisajismo patrimonial ecuatoriano.

El coleccionista ha podido detectar algunos cuadros de paisaje de pintores ecuatorianos de la segunda mitad del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX que se han sido ofertados en la web, tales como: Rafael Salas, Rafael Troya, Luis A. Martínez, Rafael Oquendo Salas, Emilio Moncayo, entre otros. Así, se comprueba la teoría de algunos investigadores de que existe una gran cantidad de obras de arte ecuatoriano en algunas galerías y colecciones privadas y públicas en el extranjero, sobre todo en los Estados Unidos (entrevista, 1 de junio de 2021).

El coleccionista señaló que ha visto tres cuadros de Luis A. Martínez que fueron vendidos desde los Estados Unidos a través de subasta por internet. Él recuerda que el primer cuadro que vio en subasta, hace unos diez años aproximadamente, logró hacerle una impresión en papel sobre la información que daba la galería en Estados Unidos para su comercialización, donde aparece una fotografía del cuadro y su marco con la información del mismo: autor, año, dimensiones, técnica, soporte, país de procedencia y su precio base de remate: 14.500 dólares; no está detallado el título ni el lugar que se representa, simplemente se lo denomina al cuadro como “Paisaje” (Figura 4.17.). El coleccionista no sabe quién lo compró, aunque recuerda que había una persona desde el Brasil muy interesada pujando por el mismo. Tampoco sabe el precio final pagado (entrevista, Quito, 1 de junio de 2021).

Figura 4.17. Impresión de cuadro de Martínez



Fuente: coleccionista anónimo.

Foto: mjs.

El segundo cuadro de Martínez que el coleccionista recuerda haber visto a la venta en la web era uno que representaba una laguna de páramo, pero por este paisaje pedían un precio de base del remate bastante alto, era de formato grande: 120 x 80 centímetros aproximadamente y no sabe quién lo compró, ni cuánto se pagó al final por él, ni su paradero actual. El tercer cuadro que encontró en la web es el que finalmente pudo comprar (entrevista, Quito, 1 de junio de 2021).

Él ha podido identificar en estas subastas digitales que la demanda por paisajistas ecuatorianos se da sobre todo desde nuestro país, lo que confirma que sí hay una demanda local desde colecciones privadas, pero también ha podido identificar una pequeña demanda por estos cuadros en el exterior desde países como Colombia y Brasil. Además, indica que si el cuadro en venta es sobre el Chimborazo siempre sube el interés en el exterior, pareciendo que aún persiste el legado de Humboldt en el extranjero por las representaciones de este volcán (entrevista, Quito. 1 de junio de 2021).

Así, es posible que estemos en una nueva etapa de “repatriación” de arte ecuatoriano por parte de coleccionistas privados nacionales que ahora tienen libre acceso a este sistema de oferta y demanda de arte a través de la web al cual no se podía tener acceso en el siglo pasado. Lo que quedaría por identificar es qué cantidad o en qué medida se están dando estas “importaciones privadas” de arte ecuatoriano a nuestro país. Al preguntarle al coleccionista sobre cómo es este proceso de compra, él responde que los remates en internet son muy rápidos:

No se puede dudar nunca porque son remates electrónicos de casas especializadas, por ejemplo, si la casa pone un precio de base de remate, eso puede durar unos pocos segundos y ya aparece una nueva oferta, y luego en otros pocos segundos ya apareció otro nuevo ofertante que sube nuevamente el valor del cuadro. Hasta que se hace el conteo final para asignar el cuadro al último ofertante y pasar inmediatamente al siguiente cuadro (entrevista a coleccionista de arte, Quito, 1 de junio 2021).

Así, el remate en conjunto dura desde segundos hasta un par de minutos. Por eso, él señala que debes tener todo listo antes de la compra, sobre todo tener claro lo que estás buscando. Así mismo, él recuerda que hace muy poco salió a la venta un Church de formato pequeño,

con marco dorado, sobre una vista de un río del oriente del Ecuador, “¡Era divino!” Remarca. “Estaba con un muy buen precio de base del remate, pero se subieron muchísimo hasta el precio final de venta” (entrevista, Quito, 1 de junio de 2021).

Sobre su última compra, un cuadro de Luis A. Martínez, el coleccionista comentó que esa mañana se metió muy temprano en el internet con la esperanza de encontrar algún cuadro de Martínez, Troya o Villacrés, y le apareció el cuadro de Martínez en las ofertas de venta de una galería de Estados Unidos. Al poco tiempo empezó la subasta y esperó atento a la llegada del remate de la obra de Martínez por el cual no tuvo que pujar mucho para llegar a un precio final. Él señaló que uno puede ver toda la subasta por internet y que también hay gente que está en la sala donde se efectúan los remates, frente a los cuadros (entrevista, Quito, 1 de junio de 2021).

En el cuadro pintado por Martínez recientemente retornado al Ecuador, aparece la laguna de Ozogoché en un día frío y nevado. El cuadro mide 1,20 x 75 cm y tiene un gran marco de madera dorado de la época (Figura 4.18.); no está fechado, pero habría sido realizado en los últimos años de vida del autor, por la factura y técnica del mismo, que se asemeja a cuadros de esa época como el *Réquiem* (1908) o *Arenales del Chimborazo* (1909). El mismo ha permanecido inédito dentro de la historia de la pintura ecuatoriana.

Figura 4.18. Laguna de Ozogoché



Fuente: Colección privada.
Foto: mjs

4.9. Restauración y materiales

Durante la investigación se visitó en dos ocasiones el taller del artista David Santillán para tener una entrevista con él y para ver un cuadro de Luis A. Martínez que estaba restaurando por pedido de su nuevo dueño. El cuadro parecería ser la representación del volcán El Altar. Santillán aparte de ser pintor, se dedica a la restauración de obras de arte por más de veinte años y me comentó que durante su carrera ha restaurado alrededor de diez cuadros de Luis A. Martínez, todos de colecciones privadas y que también restauró el cuadro de Church que representa el volcán Corazón, perteneciente a una importante colección privada de paisajismo ecuatoriano (entrevista, Quito, 19 de junio de 2021).

Él señala que lo interesante de trabajar en la restauración, aparte de tener acceso a conocer cuadros reservados de colecciones privadas, es que le permite tener un contacto directo con las obras ya que las puede desarmar, analizar e intervenir. En la primera visita a su taller, el cuadro de Martínez estaba desarmado de su marco y bastidor, y el lienzo estaba dado la vuelta. Santillán mientras me mostró el bastidor del cuadro me dijo que estos elementos le daban mucha información sobre la obra: “el bastidor es de madera de ciprés, una madera que no es de Sudamérica y que no se utilizaba acá para bastidores” (entrevista, Quito, 19 de junio de 2021) (Figura 4.19). Santillán además resalta que la forma en cómo está construido y armado es muy técnico; y que se mantiene en condiciones perfectas pese a tener más de 110 años (entrevista, Quito, 19 de junio de 2021). El bastidor en la parte de atrás tiene unos sellos de fabricación, donde indica que fue hecho en Estocolmo, Suecia.

Figura 4.19. Díptico: Detalle del marco, bastidor y lienzo



Fuente: Taller David Santillán

Foto: mjs

Por otro lado, también me enseña el marco original que tenía el cuadro y que tiene los mismos sellos del bastidor, pero más grandes (imagen 4.18.). Otro dato que me indicó David es que el color original del marco era dorado y que posteriormente le pintaron de negro (entrevista, Quito, 19 de junio de 2021).⁴²

Santillán también me explicó sobre el lienzo, el cual tiene muy buena calidad por estar hecho con un tipo de trama y urdimbre muy regular, además está conformado por una mezcla de algodón y lino muy diferente a las telas que se hacían aquí, y su formato horizontal corresponde al tamaño académico internacional de paisaje. Santillán señala que las telas que se utilizaban aquí eran más gruesas y a veces había problemas por las dimensiones, por lo que se tenía que hacer costuras para poder crear formatos más grandes. David Santillán después de hacer este análisis de los materiales del cuadro tiene una teoría: Martínez compró los materiales fuera del país, tanto el bastidor, el marco y el lienzo y posiblemente también los colores (entrevista, Quito, 19 de junio de 2021).

Es posible que los materiales hayan sido traídos por su hermano Anarcásis Martínez de sus viajes a Francia o que Luis A. Martínez los haya comprado durante su viaje a los Estados Unidos para financiar su proyecto del ferrocarril al Oriente. Por otro lado, es posible que, Martínez sabiendo que en este viaje se reuniría con gente de negocios y poder adquisitivo, haya llevado unos lienzos de paisajes sin bastidor ni enmarcados para venderlos u obsequiarlos a sus contactos y que, posteriormente, los lienzos hayan sido puestos en un bastidor y un marco por sus nuevos dueños en los Estados Unidos.

Sobre este tema de los materiales, Santillán indicó que es en los finales del siglo XIX, después de los impresionistas, que se empezaron a comercializar los colores en tubos. Antes los mismos pintores se encargaban de preparar los colores y transportarlos en unas vejigas o tripitas de aves cuando trabajaban en exteriores, pero era muy común que se les seque las

⁴² El coleccionista de paisajismo anónimo explicó que los marcos de los cuadros del siglo XIX se venden muy caro en EEUU, por eso muchas veces les quitan los marcos originales a los cuadros para venderlos por separado y los cambian por otros marcos actuales que simulan a los decimonónicos. Él cree que esto podría haber pasado con su cuadro *El Atacazo* de autoría de Church, y me dijo que el precio promedio que llegan a pedir por un marco original del siglo XIX es de 700 dólares aproximadamente.

pinturas, lo que complicaba el trabajo fuera del taller. Santillán resalta que Troya cuando pintó en exteriores con Stübel, lo hacía en las horas en que no había mosquitos y se apoyaba de palo santo para repelerlos y poder pintar con tranquilidad. Finalmente, Santillán me dijo que, a principios del siglo XX, en Quito, los Durini traían pinturas al óleo ya preparadas en tubos, pero no traían ni lienzos ni bastidores, ni marcos (entrevista, Quito, 19 de junio de 2021).

Durante el proceso de restauración del cuadro, Santillán hizo una limpieza al mismo: le quitó una especie de capa de suciedad que tenía por la vejez de los barnices que se le aplicaron hace mucho tiempo. Estos se oxidaron y se hicieron amarillentos por la incidencia de la luz (natural o artificial) y el oxígeno. Santillán considera que esto es una vejez natural del cuadro y que son los barnices los que lo han protegido y mantenido en buen estado a la pintura. Él señala que esta limpieza hay que hacerla con mucho cuidado porque es importante mantener y rescatar las veladuras originales que tiene el cuadro (entrevista, Quito, 19 de junio de 2021). Así, mientras sacó el barniz afectado, Santillán encontró nuevos tonos: rosas y amarillos que antes no se podían ver en el cuadro.

Por otro lado, el cuadro tenía algunos pequeños espacios con falta de pintura, es por eso por lo que Santillán, durante la restauración, también consolidó el cuadro, ósea intervino con óleo en espacios muy pequeños del lienzo para hacer un nuevo fijado de pintura en el lienzo. Además, Santillán mantuvo el bastidor original y volvió a tensar el lienzo sobre el mismo, pero cambió el marco original por uno contemporáneo porque el original se superponía más de un centímetro sobre la obra, tapando incluso la firma de Luis A. Martínez.

Durante mi segunda visita al taller de Santillán pude mirar el cuadro después de finalizado su proceso de restauración. Ese día también estuvo presente el coleccionista de arte Iván Cruz; quien fue quien contrató a Santillán para que restaure el cuadro. Cruz me contó que el cuadro de Martínez estuvo por mucho tiempo en una hacienda del país y después fue trasladado a Quito donde permaneció guardado y olvidado en una bodega. Hace poco tiempo, los herederos del cuadro, con la intención de hacer una venta de unos muebles antiguos que también estaban guardados en la misma bodega, volvieron a abrirla después de mucho tiempo

y no solo encontraron los muebles, sino que hallaron el cuadro olvidado (entrevista, Quito, 3 de julio de 2021).

Figura 4.20. Paisaje (¿El Altar?)



Fuente: Colección privada.

Foto: mjs

Es así que un conocido de Cruz se enteró de la existencia del cuadro y lo compró; después contactó a Cruz para que le asesore en el proceso de restauración y sobre todo para que gestione una nueva venta. Finalmente, Cruz logró vender el cuadro restaurado a un nuevo interesado (entrevista, Quito, 3 de julio de 2021). Para Santillán este cuadro representa al volcán Altar (Figura 4.20.), posiblemente visto desde el Oriente, desde los Llanganates; él resalta que durante todo este tiempo de tuvo el paisaje en su taller, siempre le transmitió mucha paz (entrevista, Quito, 3 de julio de 2021). Este paisaje de Luis Martínez, fechado en 1904, ha permanecido inédito en la historia de la pintura ecuatoriana.

Capítulo 5. La obra visual de los hermanos Augusto, Nicolás y Luis Martínez Holguín

5.1. La fotografía de Augusto y Nicolás Martínez: entre el realismo científico y el origen del documentalismo

María Teresa Boulton señala que en la fotografía moderna de latinoamérica se presenta las siguientes características: “la expresión individualizada del autor, escogencias de ciertas reglas de la estética del arte occidental de vanguardia y (...) la investigación química generada por los experimentos del laboratorio” (Boulton 1996, 18). La autora señala que el motivo de representación moderna, si bien siguió reproduciendo en cierta medida la visión costumbrista de los tipos y los oficios indígenas, se enfocó en el “registro de temas sociales y de la vida urbana, además, en algunos lugares como Venezuela, el paisajismo será uno de los temas principales de inspiración para los fotógrafos” (Boulton 1996, 18).

Las características de la fotografía moderna latinoamericana nombradas por Boulton se pueden encontrar en el trabajo de los Martínez y de otros fotógrafos nacionales contemporáneos como Benjamín y Carlos Rivadeneira o José Domingo Laso. Sin embargo, el paisajismo no fue un nuevo motor de inspiración en la producción fotográfica en el Ecuador durante toda la segunda mitad del siglo XIX y las primeras dos décadas del siglo XX.

El inglés Edward Whymper fue el único que hizo un corpus fotográfico de los principales volcanes de Los Andes ecuatorianos durante el siglo XIX, pero nunca lo publicó. Solo con la llegada del trabajo fotográfico, primero de Augusto, y después de Nicolás Martínez (que se podría considerar que inició en 1896 con Augusto y que terminó en 1932 con Nicolás), empezó un largo y sostenido registro fotográfico local de los Andes ecuatorianos y sus volcanes que perdura hasta la actualidad.⁴³

⁴³ Durante la investigación, aparte de las pocas imágenes de paisaje rural encontradas en los libros *Geología y Geografía del Ecuador* y *Ecuador en Chicago* de autores desconocidos, se encontraron muy pocas fotografías de los Andes ecuatorianos realizadas por ecuatorianos en el siglo XIX e inicios del siglo XX. Gracias a la investigación realizada por Alfonso Ortiz Crespo (2019) sobre el fotógrafo, pintor y cineasta ecuatoriano Carlos Endara Andrade, conocemos cuatro fotografías de nevados del Ecuador que son parte de la colección de Mario Lewis Morgan, que se encuentran en la Casa Museo Endara en Panamá. De las cuatro fotografías, tres son del Chimborazo, y una parecería ser del Cayambe. Ninguna de las imágenes está fechada y podrían haber sido realizadas en la última década del siglo XIX o primera del siglo XX, por lo que serían contemporáneas del archivo fotográfico generado por los Martínez. La autoría de al menos una de las fotografías del Chimborazo es de Victoriano Endara Andrade, hermano de Carlos, quien también vivía en Panamá y viajó al Ecuador con una

Este registro se pudo encontrar escrito como un archivo en su época de producción en el *Catálogo general de las vistas y panoramas que vende y exhibe la fotografía artística ecuatoriana* que publicó Augusto Martínez en 1898 para promocionar y vender sus fotografías. Además, este archivo fotográfico y las fotografías en las cumbres de Nicolás Martínez tuvieron una gran circulación a partir de la primera década del siglo XX en forma de tarjetas postales impresas por la fototipia Laso, las mismas que sirvieron como correspondencia al interior y exterior del país. Finalmente, las fotografías de los Martínez circularon como un archivo fotográfico impreso en 1909 en la extensa publicación *El Ecuador. Guía Comercial, Agrícola e Industrial de la República*, que reúne mucha de la obra realizada por los tres hermanos Martínez sobre los Andes ecuatorianos.

En la entrevista hecha al fotógrafo e investigador Patricio Estévez, señala que pese a que la fotografía de los hermanos Martínez se podría considerar precursora de una visión moderna, por estar en sintonía con las narrativas del progreso, algunas de sus fotografías sirven para crear tensión a las representaciones estereotipadas del progreso que centraban casi todo su interés en la ciudad, e intentaban emular el carácter europeo de Quito y Guayaquil como ciudades organizadas, higiénicas y normadas (Kingman 2014). Las imágenes fotográficas de los Martínez tampoco están en sintonía con la manera de representar el litoral rural ecuatoriano a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, sólo a través de grandes casas de fincas cacaoteras, símbolos de desarrollo (entrevista, Quito, 1 de marzo de 2021).

Estévez sostiene, a partir de las fotografías de los Martínez en la publicación *Paisajes del Ecuador*, que éstas

No muestran las ciudades, ni el centro de la función pública; no muestran los símbolos o hitos de desarrollo de las ciudades. Los hermanos Martínez hacen lo contrario a lo que se conocía como representaciones del Ecuador en esa época, que buscan mostrar un Estado blanqueado,

cámara de formato grande en 1909. En una carta que envía desde Ecuador a Panamá a su hermano Carlos, relata haber realizado la toma fotográfica del volcán. Las demás imágenes podrían ser de Carlos o de Victoriano (2019,49-52). Además, se identificó en el libro *El Ecuador, en el Centenario de la Independencia de Guayaquil* (1920) la publicación de tres fotografías de las que no se pudo identificar sus autores: las imágenes son de los volcanes Chimborazo, Altar y Tungurahua en su fase de erupción, entre 1916 y 1918. Las tres fotografías habrían sido realizadas durante las dos primeras décadas del siglo XX.

próspero, donde se ven los edificios públicos (entrevista a Patricio Estévez, Quito, 1 de marzo de 2021).

Por eso, para Estévez, las fotografías de los Martínez desandan lo anterior al no representar la modernidad desde el progreso urbano o el boom cacaotero, sino desde la búsqueda científica y de conocimiento de la naturaleza.⁴⁴ Para Estévez, el volcán en las fotografías de los Martínez no solo tiene un interés estético, también tiene un interés de estudio. Por eso, para Estévez sus representaciones son opuestas al romanticismo, e incluso considera la obra de Luis Martínez influenciada por esta búsqueda, con lo cual su lectura como obra exclusivamente romántica no sería justa (entrevista, Quito, 1 de marzo de 2021).

Partiendo del análisis de Estévez, las fotografías de los hermanos Martínez dieron un giro a las representaciones modernas del Ecuador porque sirvieron como nuevas narrativas del progreso para el Estado Liberal, enfocadas en el estudio, representación y conquista de una gran parte del territorio del Ecuador, que hasta inicios del siglo XX seguía siendo poco conocido y estudiado por sus habitantes.⁴⁵ Este tipo de fotografías se contraponen a las imágenes de *vistas* urbanas, propias del desarrollismo económico cacaotero, o a las tradicionales y desgastadas representaciones costumbristas de sus habitantes, que se difundieron como sinónimo de progreso y se posicionaron como maneras de representar a las nuevas naciones, sobre todo en las exposiciones internacionales y locales, y en publicaciones.

Por otro lado, partiendo de un análisis técnico en la manera de hacer fotografías de los Martínez y respecto a la exposición de la luz en sus placas de vidrio, Estévez afirma que en sus paisajes el cielo y las nubes no eran importantes, por eso, muchas de sus fotografías tienen los cielos blancos sobre expuestos, sin información. Así concluye que su interés de representación del paisaje estaba en el territorio, por lo cual daban prioridad a la correcta

⁴⁴ Hay que señalar que sí existen dentro del archivo fotográfico de Augusto Martínez imágenes de los edificios e iglesias de Quito.

⁴⁵ Hans Meyer, en su libro publicado en 1907 sobre su visita al Ecuador en 1903, señala que “los señores ecuatorianos no conocen ni saben nada, absolutamente, del magnífico mundo de montañas que les rodea. Nunca ha subido un ecuatoriano, por su propio impulso, a un cerro nevado” (Meyer 1993, 40). Meyer concluye que, en este sentido, no había cambiado en nada la situación que encontraron sus compatriotas Stübel y Reiss treinta años atrás. Sin embargo, hay que señalar que Meyer por alguna razón obvió el trabajo científico, fotográfico y los ascensos de Augusto Martínez, a quien conoció en persona.

exposición de la luz que incidía en la montaña o el volcán, sus objetos de estudio (entrevista, Quito, 1 de marzo de 2021).

Estévez enfatiza que el análisis de las fotografías de los Martínez debe ir de la mano de sus estudios de las montañas, y que no debe hacerse solamente desde lo visual. “Si estudiamos sólo sus fotografías estamos estudiando parcialmente su discurso, no podemos dejar de lado sus otros trabajos” (entrevista, Quito, 1 de marzo de 2021). Estévez agrega que ellos no hicieron sus expediciones para hacer fotografías, sino que su interés principal era generar conocimiento en torno a esa exploración y la consolidación del Estado nación a través del descubrimiento del territorio (entrevista, Quito, 1 de marzo de 2021).

Para Estévez la obra de los Martínez no es solo la fotografía, sino la intención de descubrir el territorio ecuatoriano, haciendo análisis de suelos, altura, presión atmosférica, etc. “Hay que estudiar juntos la literatura y las fotografías que hicieron. Considerar el valor sólo desde lo estético de un objeto no es lo ideal, es un proceso incompleto, porque se trata de un registro documental dentro de un proceso de una investigación” (entrevista, Quito, 1 de marzo de 2021).

El geólogo y andinista Bernardo Beate, quien también realizó varias fotografías de montaña durante su larga trayectoria como ascensionista, considera a Augusto Martínez como el primer geólogo formado en Ecuador. Además, lo resalta como un buen discípulo de Wolf, ya que fue muy bien entrenado por el alemán para ver y analizar los minerales en el microscopio, único instrumento de análisis con que se contaba en esa época. Además, identificó muy bien las rocas (entrevista, Quito, 24 de junio de 2021).

Beate señala que Martínez hizo interesantes descripciones porque fue un gran observador, lo que le permitió interpretar el territorio acertadamente, planteando debates valiosos para la geología de la época. Esto es precisamente lo que considera que permanece vigente del trabajo geológico realizado por Augusto, y no sus estudios analíticos, los cuales ya están totalmente superados por la geología contemporánea. Por otro lado, destaca que en la época de Augusto no había cortes en las montañas producidos por las carreteras, como en la

actualidad, que permiten ver con facilidad la composición de la montaña (entrevista, Quito, 24 de junio de 2021).

Durante la entrevista con Beate se visualizaron fotografías de los hermanos Martínez del libro *Paisajes del Ecuador* (1985) y de un pequeño corpus de doce “fotografías geológicas” que se seleccionó del archivo digital de la IFL de Alemania. Al mirar las fotografías, Beate consideró que existen fotografías con la intención de representar el paisaje y otras donde existe una intención de registro de evidencia o hallazgos de una investigación geológica. Beate comentó que él también utiliza mucho la fotografía para su trabajo geológico con el mismo fin: registrar hallazgos o evidencias de sus estudios (entrevista, Quito, 24 de junio de 2021).

Al ver las doce fotografías del archivo de la IFL que serían de autoría de Augusto Martínez para sus estudios geológicos, Beate fácilmente pudo identificar formaciones de flujo de lava, diferentes tipos de rocas, y los períodos a los que pertenecen. Además, identificó erosiones de la tierra, caída de ceniza y glaciares que ya no existen, como el glaciar del Antisana, conocido como “Los Crespos”. Al ver las fotos de los Martínez, Beate reflexionó sobre cómo ha cambiado el paisaje, cómo se ha ido perdiendo el páramo por el avance de los pastizales para ganado (entrevista, Quito, 24 de junio de 2021).

Beate señala que “al hacer las fotografías geológicas, principalmente se busca representar la estructura y la forma de la montaña, las diferentes alturas, los tipos de rocas, y la vegetación” (entrevista, Quito, 24 de junio de 2021). Beate indica que él entiende las “fotografías geológicas” de Augusto Martínez porque comprende el idioma de las rocas, por eso puede escucharlas y entenderlas fácilmente: “Las rocas no mienten” (entrevista, Quito, 24 de junio de 2021), resalta Beate. Además, señala que entiende estas fotografías porque él anduvo todos los lugares que los Martínez fotografiaron, por eso los identifica fácilmente, y que lo ha logrado porque tiene más experiencia en la geología y el andinismo que hace cincuenta años, cuando vio las fotografías por primera vez y las rocas no le dijeron nada (entrevista, Quito, 24 de junio de 2021).

Retomando el análisis propuesto por Estévez sobre la fotografía de los hermanos Martínez a partir de una mirada y búsqueda principalmente científica en sus representaciones fotográficas; este análisis permite entender y contextualizar la obra de estos hermanos, pero también ha relegado su agencia como fotógrafos e imagineros, razón por la cual, incluso en investigaciones recientes sobre Augusto Martínez solo se lo reconozca como naturista, y muy pocas veces como fotógrafo profesional, pese haber tenido algunos negocios fotográficos en Quito, Ambato y Latacunga, haber publicado un catálogo comercial para la venta de sus fotografías y haber publicado sus fotografías en postales y varios libros de la época en Ecuador, Argentina, Francia y Alemania. Asimismo, Nicolás Martínez está prácticamente invisibilizado en la historia de la fotografía ecuatoriana, pese a hacer fotografías en algunas cumbres de los volcanes y en la amazonía ecuatoriana durante el inicio de la construcción del ferrocarril al Curaray.

Augusto Martínez se dedicó a la fotografía no solo porque vio en ella una herramienta útil para ampliar sus estudios geológicos, sino por su capacidad expresiva y como modo de reproducción y de comunicación ligados a su pensamiento moderno, además de ser una actividad económica profesional que ejerció. No solo hizo “fotografía científica” de montaña, sino también fotografía de paisaje, de retrato de estudio y en exteriores; fotografía urbana, de “cobertura” de eventos importantes en Ambato, como la llegada del tren en 1906 o la construcción del monumento a Montalvo.

También, hizo representaciones relacionadas con el documentalismo, como la fotografía de una indígena y su hija (Figura 3.8.). En este retrato fotográfico, se puede sentir lo cómodos que están los interlocutores durante el proceso de la captura fotográfica. Augusto Martínez logra capturar la identidad y permanencia de sus retratados y representa el interior y exterior de las personas porque logra retratarlos respetando sus ambientes cotidianos, los cuales son integrados como fondos naturales de sus retratados (Cartier-Bresson 2003, 227-228).

Por otro lado, Augusto y Nicolás hicieron un registro documental de su ascenso a las cimas de los volcanes, e incluso, Augusto hizo reproducciones fotográficas de grabados y óleos. Finalmente, durante la investigación se pudo apreciar el trabajo de retoque y experimentación en el laboratorio fotográfico que hizo Augusto Martínez a algunas de sus fotografías para

obtener nuevos resultados en sus fotografías de paisajes. Por todo ello se puede considerar que Augusto y Nicolás Martínez sí tuvieron un modo de hacer imágenes desde el lenguaje de la fotografía: desde varios de sus géneros y su función de representación objetiva y subjetiva, no solo desde el valor como registro visual de utilidad para la ciencia.

Por otro lado, Patricio Estévez señala que en la actualidad las fotografías de los Martínez tienen una estética inevitable, sobre todo si se analizan como colección patrimonial de los Andes ecuatorianos (entrevista, Quito, 1 de marzo de 2021). Partiendo del análisis de Estévez, se podría considerar que la obra de los Martínez es casi única y esto le otorga una especie de aura, ya que prácticamente solo a través de sus representaciones podemos ver los Andes del Ecuador de inicios del siglo XX, antes del imparable crecimiento urbano y el calentamiento global que ha derretido la nieve de las cumbres.

Es posible que ver el territorio “virgen” y conservado de los Andes de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX desde la contemporaneidad produzca una experiencia estética de la nostalgia, como la que produce la conocida fotografía del volcán Tungurahua y el valle de Patate (Figura 3.1.), donde el volcán está nevado y el valle sin construcciones, lo cual varias generaciones nunca han visto en la realidad. La nostalgia al ver estas fotografías estaría medida por el sentimiento de volver al origen, un origen que todavía no ha sido topado por la civilización, que está en su estado de pureza.

Desde su época de producción, las fotografías de los hermanos Martínez se vendieron y coleccionaron como objetos visuales y/o como corpus visual, a través del catálogo publicado por Augusto Martínez a finales del siglo XIX, los primeros libros ilustrados con fotografías y las tarjetas postales impresas por la fototipia Laso a inicios del siglo XX. Además, en esta investigación se pudo determinar que algunas de las fotografías de los hermanos Martínez sirvieron como base para cuadros de paisaje de Luis Martínez, lo que rescata su valor estético como composiciones visuales y como bocetos de obras de arte. Como objetos visuales, las fotografías de los hermanos Martínez se validaron en su época desde lo comercial y académico, hasta lo artístico.

La fotografía de los hermanos Martínez fue un archivo hecho con una clara intención, la cual comunica el pensamiento y la expresión individualizada de sus autores, la cual permite entender cómo lograron la apropiación del paisaje: una apropiación que buscaba contemplar, explorar, estudiar, trabajar, representar y comunicar el paisaje para generar conocimiento, progreso, identidad nacional y belleza.

5.2. El paisaje de Luis Martínez: entre lo real y lo ideal

Luis Martínez es quizá el único pintor ecuatoriano de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, que se dedicó exclusivamente al paisajismo romántico. Durante toda su vida como artista prácticamente solo pintó este motivo, realizando una larga búsqueda en los Andes como fuente de inspiración para sus cuadros (hay que tomar en cuenta que también representó, en menor cantidad, paisajes del Oriente y de la Costa. En algunos de ellos también se pueden ver los Andes).

Esta dedicación de diecisiete años de pintar solo paisajes permitió que lograra perfeccionar su técnica, lo cual se ve fácilmente si comparamos los primeros cuadros realizados en los últimos años del siglo XIX con los que realizó a partir de 1905, donde su factura estética y técnica es muy superior. Se podría considerar un punto de giro en su pintura después de su único viaje al exterior, a los Estados Unidos. Algunos interlocutores de esta investigación como Jurado, Ashton, Santillán y Díaz sostienen que las visitas de Luis a los museos de Nueva York y Filadelfia habrían influido directamente en sus futuras representaciones, como el *Réquiem* (1908), una obra que sobresale por su forma de representación simbólica y personal.

Analizando la obra realizada por Luis Martínez en la primera década del siglo XX, se pudo determinar que algunos de los cuadros fueron realizados en La Liria o en la quinta de Atocha de los Mera, a partir de fotografías de sus hermanos o de dibujos realizados por Rudolf Reschreiter. Si bien se sabe que Luis Martínez ascendió a algunos cerros y volcanes y habría viajado mucho por el país, no se puede determinar si pintaba óleos en exteriores. Solo sabemos, por el mismo Luis Martínez (1994), que en sus ascensos al Carihuairazo y al Tungurahua llevó un cuaderno de dibujo para hacer apuntes a manera de bocetos, como el álbum de autoría de Luis A. Martínez que se encuentra en el Archivo Histórico del Museo

Nacional. Parecería que su obra de paisaje fue realizada en interiores, a partir de sus apuntes de campo, las fotografías de sus hermanos y otros dibujos.

Además, su posición anticlerical hizo que nunca pintara motivos religiosos, lo cual podría convertirle en uno de los primeros pintores laicos del siglo XIX que logra, a través del paisaje, superar el largo legado de la escuela barroca quiteña. Para Andrea Moreno, Luis A. Martínez, al igual que el movimiento romántico, “planteó la necesidad de expresar una personal e íntima relación del ser humano con el cosmos, y por extensión, con una presencia superior creadora, el manifestar su propia religión y espiritualidad” (Moreno 2010, 25).

Para Moreno, la obra romántica de Luis A. Martínez está influenciada por su experiencia directa de ascender los Andes y por la obra científica y fotográfica de sus dos hermanos. Es por eso que resalta que su obra busca una representación analítica de los Andes, dando énfasis a detalles geográficos y climáticos del paisaje. Asimismo, la autora rescata en la obra de Martínez, la búsqueda de una ideología individual creadora, propia del movimiento romántico que lo influyó. Para la autora, Martínez quiso transmitir desde su ser interior, la experiencia sensible y anímica que vivió frente a la naturaleza que tanto amó. De esta manera, desarrolló un tipo de representación real y natural con una fuerte carga de emotividad vivencial. Por todo esto, la autora señala que, al analizar su obra, hay que considerarla como una representación que tiene características románticas y realistas (Moreno 2010, 22-25).

El romanticismo, para el paisajista Carlos Ashton, “es la sublevación de la naturaleza en la pintura; es el concepto de la representación de la naturaleza que te acerca a lo eterno y a dios, a lo sublime” (entrevista, Quito, 17 de abril de 2021). Ashton define el realismo en la pintura como algo que más tiene que ver con el detalle y menos con el alma. Por eso, señala que “una cosa es retratar un volcán, donde le pintas igual sus cumbres, pero otra cosa es cuando el mismo volcán también sirve para representar una condición del alma del pintor” (entrevista, Quito, 17 de abril de 2021), que es lo que sucede en algunos de los cuadros de Luis A. Martínez.

Ashton indica el ejemplo de Caspar David Friedrich, quien representa en sus paisajes ciertos sectores de Alemania, pero sus cuadros a la vez expresan sus creencias de la vida, muchas religiosas. Ashton en la entrevista señaló que “en algunos de sus cuadros se representan las etapas de la vida: la inocencia de la infancia o la soledad de la madurez” (entrevista, Quito, 17 de abril de 2021). Esto es para Ashton el romanticismo puro: “es el sublime mezclado con los sentimientos del autor” (entrevista, Quito, 17 de abril de 2021).

Ashton está seguro de que Luis Martínez debe haber conocido la obra de Caspar David Friedrich y me muestra en el libro *Art Book Friedrich* (1999) que algunos cuadros del autor alemán tienen una atmósfera muy similar a los últimos cuadros de Martínez: *Arenales de Chimborazo* (1909), *La inmensidad de los páramos* (1908), *La laguna de Ozogoché* (ca.1908) o el *Réquiem* (1908). Ashton se plantea la posibilidad que Martínez haya visto la obra del alemán en su viaje a los Estados Unidos o por medio de estampas o cromolitografías de arte que se comercializaban en la época (entrevista, Quito, 17 de abril de 2021).

En mi entrevista con el artista y restaurador David Santillán, al preguntarle sobre el romanticismo en la obra de Luis Martínez, empezó señalando que, en las representaciones románticas, es la naturaleza la que está al servicio del artista. En cambio, las representaciones en el realismo son descripciones que realiza el artista de ella. Santillán señaló el ejemplo del romanticismo de Frederic Church en su cuadro *Cotopaxi* de 1862, donde el volcán está representado durante una erupción, y donde aparece una gran laguna roja. Santillán indica que la intención de Church fue hacer una referencia a la guerra civil americana. Así, Church se sirvió del paisaje idealizado para darle un contenido, pero un contenido que puede ser tanto político, como también sensible y estético (entrevista, Quito, 19 de junio de 2021).

Para Santillán, Luis A. Martínez es un pintor romántico porque en su obra de paisaje se transmite la sensibilidad espiritual que tiene el artista. Además, en su pintura la naturaleza tiene otro tipo de simbolismo más allá de sí misma: “Pasa de una cuestión descriptiva, de registro, que también podía hacerlo su hermano Augusto en sus fotografías, para transformarse en representaciones con mucha profundidad, por tener una fuerte carga emocional” (entrevista, Quito, 19 de junio de 2021). Es interesante ver la ausencia de personajes humanos y cómo la luz es siempre la protagonista, resalta Santillán (2021).

Esta carga de emotividad que existe en los cuadros de Martínez, según Santillán, no es fácilmente percibida por todos. Considera que se hace más presente en la gente que es sensible hacia las representaciones del arte y sobre todo de la naturaleza, y si se compara su obra con otros paisajistas contemporáneos, “Martínez se destaca no tanto por su técnica, sino por su emotividad” (entrevista, Quito, 19 de junio de 2021). Complementando el análisis anterior, Ashton señala que mucha de la última obra de Martínez es melancólica y que en esta obra se siente el estado atormentado que vivió al final de su vida: la muerte de su esposa Rosario y de sus dos hijas llamadas Magdalena. Además, enfermó, y su máximo proyecto modernista, el ferrocarril al Oriente, fue boicoteado y cancelado por parte del gobierno de Eloy Alfaro por diferencias políticas irreconciliables (entrevista, Quito, 17 de abril de 2021).

A Ashton le atrae mucho la cercanía con que Martínez representa los Andes, cómo representa el macizo de piedra. Además, resalta que él pintó lo que quiso, lo que le gustó y lo que sintió, a diferencia del joven Troya, que en sus inicios en el paisaje estuvo dirigido por Stübel. Ashton dice que los cuadros de Martínez son tristes, solitarios y nostálgicos, y que es la lejanía que hay en ellos lo que más le atrapa (entrevista, Quito, 17 de abril de 2021).

Otro tema que destacó Santillán, y que define la línea romántica en la obra de los tres hermanos, es el acercamiento directo que siempre tuvieron con la naturaleza y la agricultura desde muy pequeños en su casa en La Liria: Santillán resalta: “imagínate lo que es escribir el *Catecismo de la agricultura* o pensar que en Patate puedes hacer fábrica de vinos. Aparte de ser un pensamiento positivista, cosmopolita, es un sentimiento romántico y moderno con la tierra” (entrevista, Quito, 19 de junio de 2021).

Adriana Díaz, quien además de ser museógrafa y restauradora especializada en pintura y papel, es la encargada de la reserva de pintura moderna y contemporánea del MUNA del Ministerio de Cultura y Patrimonio desde 2011, durante nuestra entrevista desarrolló un profundo análisis a la obra de Martínez. Primero señaló que el paisaje de Luis Martínez es personal y político:

Personal, porque al hacer el paisaje quiere generar una experiencia estética de sublimidad con un alto grado de emotividad, a través de la creación de una sensación de poder estar cerca de la naturaleza. Político, porque Luis Martínez tiene pensamientos positivistas que están buscando crear y representar una nación idealizada y exotizada (entrevista a Adriana Díaz, Quito, 9 de julio de 2021).

Además, el aporte de Martínez a la nación también llega porque fue una figura política pública. Díaz concluye que “los intelectuales que hicieron estas representaciones y temáticas sí influyeron en la construcción de la nación; no eran inocentes” (entrevista, Quito, 9 de julio de 2021). Díaz señala que hay que considerar que Luis A. Martínez tenía una visión positivista que buscó un futuro moderno a través del progreso de la patria y del conocimiento científico, las artes, la literatura, la agricultura y la política, y “convirtió al paisaje en una herramienta educativa y cultural. Su pintura como documento científico, así como su forma personal de pintar, le dan al arte una función útil para conocer el territorio y la memoria nacional” (entrevista, Quito, 9 de julio de 2021).

Analizando la estética en su obra, Díaz señala que, a través del uso de la luz, Martínez “crea una atmósfera real del tiempo, del espacio y del clima. Con la luz y la cromática juega con las emociones del espectador, haciendo de este recurso su sello romántico personal” (entrevista, Quito, 9 de julio de 2021). Díaz, en sintonía con el análisis de Andrea Moreno, cree que él tenía la intención de transmitir lo que sentía en la montaña, y afirma que “logra de verdad representar y transmitir una sensación de estar dentro de la naturaleza, de confrontar lo sublime del paisaje” (entrevista, Quito, 9 de julio de 2021).

Así, para ella las obras de Martínez cumplen una doble función: “son registros científicos de botánica, de geografía, de los volcanes, nevados, por el detalle y el virtuosismo con el que los hace; pero a la vez son obras que interpretan y poetizan la naturaleza y el territorio natural” (entrevista, Quito, 9 de julio de 2021). Es decir, sus cuadros son documentos pictórico-científicos. Díaz considera, al igual que Moreno, que Martínez no sólo idealiza el paisaje, también capta con precisión lo real y vivencial, logrando expresiones con características del romanticismo y del realismo, reforzadas desde la experiencia de haber sido andinista (entrevista, Quito, 9 de julio de 2021). La interlocutora señala que:

Luis A. Martínez representa en el paisaje esa conexión casi divina con la naturaleza: el crepúsculo, la soledad, el silencio, lo sublime, el temor que infunde lo infinito del paisaje. Así, logra representar la naturaleza de forma real, pero a la vez presenta ese estado anímico que se genera con el contacto de la naturaleza y sentir la inmensidad de los volcanes y los Andes (entrevista a Adriana Díaz, Quito, 9 de julio 2021).

Por todo lo dicho anteriormente se podría considerar que, dentro de la historia de la pintura ecuatoriana, nuestro único pintor entregado por entero al paisaje romántico (realista) fue Luis A. Martínez. Se puede concluir que los mejores cuadros de Luis Martínez fueron producidos en sus últimos cinco años de vida, que contienen la obra realizada después de su posterior retiro y aislamiento en Atocha momento en el que se dedicó solo a la pintura. Sus últimos años de vida estuvo muy enfermo y deprimido: esa sensación de soledad le habría producido una última gran inspiración para sus paisajes románticos más sublimes antes de morir.

5.3. El corpus visual de los Andes producido por los hermanos Augusto, Luis y Nicolás Martínez Holguín (1892-1933)

El corpus de la obra de los hermanos Martínez, pese a haberse realizado a través de dos medios de representación distintos, se puede considerar un solo corpus visual de fotografía y pintura de los Andes. Sin embargo, es muy claro que dentro de este corpus visual las representaciones pictóricas de Luis Martínez son las de más valor histórico, estético y económico.

Es evidente que el valor de la pintura de paisaje patrimonial ecuatoriano en la historia del arte y el mercado del coleccionismo es mucho más alto que el de la fotografía patrimonial. Por lo tanto, el valor individual de las obras que componen este corpus es absolutamente desigual. La pintura supera a la fotografía por varios motivos: muchas veces es un objeto único; proviene de un legado y tradición en la historia del arte; demanda un alto nivel de destreza; muchas veces sus formatos son muy grandes; además de que existe un mercado de pintura en el país. Adicionalmente se puede considerar que este mayor peso de la obra pictórica de Luis viene de la manera como logró representar el paisaje andino, y de la valoración de su obra y figura en la actualidad, lo que no sucede con sus dos hermanos fotógrafos.

Laura González Flores considera que la fotografía y la pintura, pese a ser dos medios de representación diferentes, “pertenecen a un paradigma mayor, de tipo ideológico cultural, que no solo las engloba, sino que determina su parecido” (Gonzales Flores 2005, 7). La autora pone de ejemplo cómo la circulación constante y cotidiana de la pintura y la fotografía en los medios de comunicación hace que las dos formas de representación se mezclen y que parezca irrelevante si se trata de fotografía o pintura (2005, 9). Esto sucede *en El Ecuador en Chicago*, donde los grabados de los volcanes han pasado desapercibidos entre todas las fotografías publicadas en el libro, igual que con la obra de los Martínez publicada en la *Guía Comercial*, donde las dos pinturas de Luis, reproducidas fotográficamente, también pasan desapercibidas entre las fotografías de sus hermanos.

González Flores dice que la semejanza entre fotografía y pintura proviene “de un complejísimo proceso de construcción ideológica que se debe a razones culturales, sociales e institucionales a lo largo del tiempo” (González Flores 2005,10), pero que las discusiones sobre estos dos medios de representación siempre se han centrado en sus diferencias, sobre todo basadas en la técnica. Esta visión ha sacado del debate los “valores y condicionantes sociales, económicos y de significación” (2005, 11) que tienen ambos medios. En otras palabras, ha relegado su análisis como medios culturales, que es precisamente el eje donde confluyen los dos (2005, 11). Para esta autora es importante reconocer cómo funcionan las imágenes fotográficas y pictóricas dentro de un determinado paradigma, y concluye que:

La fotografía y la pintura son simples -y diferentes- técnicas inmersas en el mismo sistema ideológico. Dadas las diferencias sintácticas que imprime en ellas su tecnología específica, ambas pueden entenderse como meros modos en que se expresan las imágenes ideologizadas...lo verdaderamente crucial con relación a estas disciplinas es la comprensión de sus papeles como actividades sensibles y como expresiones ideológicas...este sería el “sentido común” entre ellas (González Flores 2005, 302).

Es precisamente en este punto donde podemos señalar que convergen las imágenes pictóricas y fotográficas de los hermanos Martínez, cuando realizamos un análisis de su corpus visual en el marco de una narrativa ideológica moderna instaurada por el Estado liberal, que tenía como

objetivo la generación de una identidad nacional a través de la conquista del territorio y sus representaciones artísticas y científicas.

Patricio Estévez, en su entrevista para esta investigación consideró que los tres hermanos Martínez fueron visionarios y “universales a través de lo científico y artístico, pese a vivir en una finca en el pueblo de Atocha, en Tungurahua” (entrevista, Quito, 1 de marzo de 2021). Además, considera que dejaron una huella no solo en la ciencia y el arte, sino también en el andinismo, y que “para leer sus obras hay que hacerlo desde su contexto histórico y a través de la búsqueda de la creación del Estado nacional” (entrevista, Quito, 1 de marzo de 2021).

Por otro lado, Andrea Moreno señala que la obra de Luis Martínez “podría ser considerada como la expresividad de su amor por la naturaleza” (Moreno 2010, 25). Esto también podría aplicar a la fotografía de sus dos hermanos. Esta es precisamente la idea central que agrupa el corpus de los tres hermanos Martínez Holguín.

Durante mi entrevista con Fernando Jurado, al hablar sobre el origen de la obra de Luis Martínez, él considera que la misma se sustenta en un problema de soledad y de un conflicto con la figura humana, y que de ahí nace también su amor por la montaña (entrevista, Quito, 26 de julio de 2021). Y concluye: “es un deseo de ascender, pero sobre todo de poder salir de un medio tan pequeño como era Ambato en el siglo XIX, que estaba opacado por la figura de Juan Montalvo” (entrevista, Quito, 26 de julio de 2021). La interpretación de Jurado es que los tres hermanos buscaron huir a su pequeño medio intelectual conservador.

Dentro de este análisis, Jurado señaló durante la entrevista: “Por eso llevaban a la tierra adentro, sus volcanes nevados y sus montañas que están en todas partes fueron como sus objetos de eros, son sus sujetos de amor y esto sucede en los tres hermanos” (entrevista, Quito, 26 de julio de 2021). Por ejemplo, Jurado señala el caso del Casaguala, “ese montecito que está al sur de Ambato era el tótem de los Martínez” (entrevista, Quito, 26 de julio de 2021).

Andrea Moreno señala que con la obra de los hermanos Martínez se marcará en nuestro país “un hito en el sistema de la representación y los discursos artísticos, científicos y políticos alrededor del género paisajístico” (Moreno 2008, 191), y que esto se hará a través de dos líneas: el romanticismo pictórico, en la búsqueda de la metáfora, y por otro lado, el realismo, donde la imagen fotográfica con su tendencia a la objetividad, se convirtió en el medio de representación idóneo para el registro del entorno natural y social (Moreno 2008, 191). Hay que tomar en cuenta que la fotografía, durante todo el siglo XIX, “por sus cualidades y características realistas y su alto grado de iconización, ofreció al público extranjero y local una equivalencia entre representación y realidad” (Laso 2016, 93), y que esta “fidelidad llegaría como autoridad del realismo científico” (2016, 93).

Se puede considerar entonces que los hermanos Martínez crearon pinturas-documentos y fotografías-documentos, muchos de ellos realizados en campo con la intención de representar la geografía del territorio, pero también la soledad sublime de los Andes. Estas imágenes-documentos tuvieron la intención de “formar e informar a una audiencia local” (Moreno 2008, 202). Los Martínez construyeron con sus fotografías y pinturas de Los Andes una colección que les demandó un gran esfuerzo personal: intelectual, físico y económico. Por ejemplo, las placas de vidrio, objetos sumamente delicados, y todo el equipo fotográfico en general, pesaban mucho en las ascensiones. Además, los costos de los equipos para fotografía, pintura y andinismo en su época eran altos, por no ser comunes en el mercado local.

Podemos señalar que este corpus visual del paisaje de los Andes tiene tres ejes principales: el científico, el artístico y el exploratorio, que se relacionan y complementan a través de “la apropiación visual de la montaña” (Moreno 2008, 195), sustentada por la experiencia sensorial directa con la naturaleza. Este archivo y sus tres ejes están representados por el pictorialismo romántico de Luis, que estuvo relacionado con una búsqueda personal y estética; la fotografía de paisaje “realista” de Augusto, relacionada con una búsqueda científica y objetiva; y la fotografía de paisaje documental de Nicolás, que estaría relacionada con una búsqueda del registro del nacimiento del andinismo y la conquista de cumbres nevadas (aunque también hizo fotografías de los Andes con fines científicos).

Andrea Moreno señala que la apropiación visual de la montaña se manifestó sobre todo a través de un “discurso de posesión simbólica, cuyo significado radicaba en la transferencia de la majestuosidad inalcanzable del paisaje a una representación visual de formato pequeño manipulable” (Moreno 2008, 195), como sucede con el archivo visual de los hermanos Martínez, el cual circuló masivamente en nuestro medio, reproducido en libros, revistas o como tarjetas postales.

Este corpus visual colectivo e interdisciplinario de pintura y fotografía, ciencia y andinismo se puede considerar el primer registro visual moderno de los Andes ecuatorianos, generado por la experiencia sensorial con el territorio desde un punto de vista local y propio. Siguiendo el análisis de Moreno, la obra de Luis Martínez, producida desde la sensibilidad de la experiencia, supera la idealización estética de la montaña, para centrarse en la trasmisión de la sensorialidad de lo que el ser humano experimenta al estar frente a lo sublime de la naturaleza o en las altas cumbres (Moreno 2010, 26). Este análisis se puede aplicar también a muchas de las fotografías de los hermanos Martínez.

Por esta razón, se podría considerar al corpus visual de los Martínez como un importante aporte científico positivista, simultáneamente influenciado por una fuerte carga subjetiva romántica, “sustentada en la experiencia y conocimiento empírico de los fenómenos naturales” (Moreno 2010, 22). Sobre el conocimiento desde la experiencia, Patricio Aguirre señala que:

[...] estas condiciones abren espacios para considerar la carga subjetiva que contiene la ciencia, donde el contacto físico y sensorial transitan libremente en los dominios de la práctica científica. (...) El saber científico es a la vez un contacto corporal, sensorial y emotivo con el mundo, donde lo subjetivo como lo simbólico intervienen en el conocimiento del espacio. Por lo tanto, en la concepción del cuerpo como máquina, transitan componentes donde la carga subjetiva manifiesta motivos y tensiones, presentando un espacio (Aguirre 2021, 92).

La vida y obra visual de los tres hermanos estuvo relacionada siempre con la naturaleza, cada uno de ellos tomó distintas especializaciones: Augusto, el académico de los tres, centró sus estudios en la geología y las ciencias naturales; Luis se dedicó a la agricultura desde la

práctica y la investigación; y Nicolás fue el primer andinista de la región que se convirtió, sin estudiar formalmente, en uno de los primeros meteorólogos del país. Sin embargo, es la práctica y experiencia del andinismo lo que unificó su búsqueda e interés por las representaciones y experiencias exploratorias en los Andes.

Algunos ascensos los hicieron juntos, aunque no hay un registro en el que aparezcan los tres hermanos. La condición de ser los primeros andinistas en el país les dio un significado y valor importante dentro de la construcción de la modernidad en los Andes, ya que ascender a los volcanes en esa época demandaba no sólo la destreza física para la exploración y la conquista, sino el ejercicio intelectual de generar representaciones y conocimiento, y llegar a lugares inalcanzables para la mayoría. Patricio Aguirre considera que dentro de la actividad del montañismo hay una

[...] serie de elementos simbólicos que otorgan “poder”, “autoridad”, “reconocimiento” al sujeto andinista, el cual utiliza la ascensión como referente simbólico para validar ciertas características de divinización y de heroicidad; pero, sobre todo, permitió una reflexión (la cual bien puede o no ser vista como válida) de tintes holísticos en la cual se devela que los sentidos y significados insistentes de los individuos montañistas -de subir una montaña-, representa finalmente una extensión de la voluntad humana, o bien de la cultura, por llegar, culturizar, domesticar esos espacios en los que la supervivencia o la estadía del organismo humano por un tiempo prolongado, se torna imposible (...) Si no se puede domesticar, culturizar la cumbre de una alta montaña, está el imaginario para capturarla (Aguirre 2014, 68).

Y es a través de las exploraciones de los Andes (incluida la entrada al Oriente), pero sobre todo de las conquistas de las cumbres andinas, que los Martínez lograron captar un punto de vista único en las representaciones locales. Este corpus visual obtiene las primeras vistas locales de las cumbres de los volcanes del Ecuador y se convierte en la primera memoria visual colectiva de estas regiones que habían sido visitadas sólo por muy pocas personas, la mayoría extranjeros.

Hay que tomar en cuenta que este corpus fue creado a lo largo de más de treinta años. Habría iniciado su elaboración en 1892, que se podría considerar el inicio de la carrera profesional

como pintor de Luis, y finalizó en 1933, con el registro fotográfico de las últimas ascensiones de Nicolás al Pichincha y al Tungurahua. Las imágenes que son parte de este corpus fueron desarrolladas casi en su totalidad en la Sierra centro-norte del país, en las provincias de Pichincha, Cotopaxi, Tungurahua (incluida la entrada a la Amazonía por Baños y Agoyán), Bolívar y Chimborazo. También hay fotografías y pinturas en la provincia de Los Ríos, como el conocido cuadro de Luis Martínez *Río Babahoyo* (s/f), donde se representa al Chimborazo y al río Babahoyo en una vista obtenida desde la Costa ecuatoriana basada en el Escudo Nacional.

Así como este archivo visual, con el paso del tiempo y por su condición de ser el primero, le da un lugar importante dentro de la historia del arte patrimonial ecuatoriana, desde un análisis contemporáneo lejos de su época de producción y distribución original, sufre una devaluación en lo que transmitió en el momento de su creación y sus primeras visualizaciones. Sobre este punto, Marc Augé afirma que

[...] los valores que refleja una obra antigua no son ya valores contemporáneos: eso es lo que se ha degradado, eso es lo que ya ha dejado de hablarnos. La obra habla de su tiempo, pero ya no lo transmite por entero. Sea cual sea la erudición de quienes la contemplan hoy, jamás la contemplarán con la mirada de quien la vio por primera vez. Lo que hoy expresa la obra original es esa carencia, ese vacío, esa distancia entre la percepción desaparecida y la percepción actual (Augé 2008, 30-31).

Este corpus visual fue realizado por una élite intelectual bajo la línea de la narrativa blanco-mestiza del progreso de la nación, a través de la identificación, representación y estudio del territorio. Sin embargo, y siguiendo a José Antonio Navarrete en su análisis de la fotografía de Farrand, en la actualidad esas connotaciones hegemónicas excluyentes del progreso que contiene este corpus se han “debilitado” en cierta medida, y al contrario, estas imágenes catalogadas ahora como patrimoniales, favorecen a un tipo de experiencia cultural distinta (Navarrete 2014, 75), “productivamente relacionada con las nociones de archivo, memoria, y sensibilidad: es decir, llegan hasta nosotros con una nueva posibilidad de sentido” (2014, 75).

5.3.1. Una mirada crítica a las representaciones visuales de los hermanos Martínez

Las representaciones fotográficas y pictóricas de los hermanos Martínez están muy influenciadas por el legado de Humboldt y los estudios y representaciones visuales de Stübel, visitantes extranjeros que, junto con Whymper, generaron durante el siglo XIX un importante corpus de representaciones visuales y estudios en los Andes ecuatorianos. Los Martínez habrían tenido acceso directo a las publicaciones de los extranjeros, incluso Augusto pudo leer las cartas que Stübel envió a García Moreno durante su viaje por el Ecuador, lo que lo inspiró a dedicarse al estudio de los volcanes (Martínez 1994, 257-258). Estas representaciones escritas y visuales están en la línea de la hegemonía colonizadora del progreso eurocéntrico, y se las podría denominar *imágenes de la blanquitud*, como ya se analizó en el capítulo 2.

Las representaciones visuales de los hermanos Martínez, producto de las conquistas de los Andes, y primer archivo visual local hecho desde las alturas, pueden analizarse desde la misma mirada crítica que realiza Patricio Aguirre a los trabajos escritos y visuales de Whymper en los altos Andes ecuatorianos. Siguiendo su análisis, tanto los trabajos de Whymper como los de los Martínez están mediados por “el carácter de autoridad que implicó la ascensión a las altas montañas en la argumentación científica” (Aguirre 2020, 78) y el concepto de la conquista de la naturaleza, asociado directamente a la hegemonía imperial europea (2020, 78).

Aguirre señala que Whymper (al igual que los hermanos Martínez) se sustenta en la experiencia en los Andes para verificar datos científicos, logrando que el montañismo y las representaciones escritas y visuales, que son experiencias subjetivas, faciliten “acentuar y legitimar una autoridad” (2020, 78). Para Aguirre esta autoridad “está sostenida desde la altura (...), desde una construcción egocéntrica de la capacidad de mirarlo todo” (Aguirre 2020, 87). El autor plantea que estas construcciones de sentido eurocéntricas, como las de Whymper, son articuladas mediante “relaciones de poder donde ciertos significados se imponen sobre otros” (2020, 79), y donde las representaciones visuales son fundamentales para su producción (2020, 79). Así, el autor resalta que

[...] el trabajo de campo y la producción científica, tanto como el relato de viaje que pauta su mediación, producción y recepción en lo que respecta al siglo XIX, presenta asimetrías de poder expresadas en valores culturales que ejercen influencia en la mirada de la sociedad, no solo por lo que describe y enfatiza sino también por lo que omite (Aguirre 2020, 79).

Tanto las imágenes de paisajes de Humboldt, como las de Stübel (Troya), Wympher y las de los Martínez,⁴⁶ se centran casi exclusivamente en la naturaleza, muchas veces no solo con el interés de estudiarla, como indica Mary Louise Pratt, sino con el interés de idealizar su exotividad. Para Pratt las representaciones y escritos de Humboldt se caracterizan por la eliminación de lo humano, es así que los habitantes de los Andes y América están casi ausentes. Esto produce una representación de la naturaleza que exalta lo virgen y lo exuberante, pero con una ahistoricidad y una ausencia de cultura (Pratt 2010, 248). Pese a que el paisajismo empezó a mostrar el mundo rural poco descubierto del Ecuador del siglo XIX, “cuando los indígenas aparecen en estas representaciones es como meros apéndices de la "imponente" naturaleza” (Muratorio 1994, 156). Situación que persistió en los trabajos de Stübel (Troya) setenta años después y en los trabajos de los Martínez cien años después.

De esta manera Pratt concluye que “el discurso europeo del paisaje desterritorializa a los pueblos indígenas, separándolos de los territorios que alguna vez dominaron y en los que siguen haciendo su vida” (2010, 252). Para Pratt esto creó una visión reduccionista que codificó en el imaginario europeo una nueva ideología de América, y específicamente de los Andes y la amazonía con superabundancia de bosques tropicales y montañas coronadas de nieve (2010, 238). Un legado de representar los Andes que duró más de un siglo, y que en nuestro país empezó a cambiar a partir de la segunda década del siglo XX, con el apareamiento de los primeros graduados de la Escuela de Bellas Artes.

⁴⁶ Hans Meyer en su libro *En los altos Andes del Ecuador* (1907) señala que a partir de las representaciones visuales realizadas por Stübel y Troya en la década de los 70 del siglo XIX se tiene representaciones visuales científicas-reales de los Andes, al mostrar los volcanes con infinitos detalles geológicos y orográficos, porque las representaciones visuales de Humboldt difieren de sus referentes naturales. Sobre estas últimas imágenes, Hans Meyer realiza una crítica; por ejemplo, señala que la famosa representación de El Chimborazo y el Carihuairazo visto desde la llanura de Tapi, publicada como lámina XVI en el libro *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América* (1810) es muy difícil de reconocer de su referente original. Para Meyer, Humboldt introduce una articulación artificial del volcán con la intención de poder esquematizar su totalidad y dar énfasis “a la “idea” de las regiones horizontales o de los límites de altura” (1993, 120).

En esta misma línea de análisis, Marisol de la Cadena señala que tanto la colonialidad y el eurocentrismo capitalista se centraron en separar al ser humano (americano) de la naturaleza no humana, para lograr el orden del nuevo mundo (o nación). De la Cadena explica cómo la negación de estas concepciones se fundamenta principalmente en la división entre naturaleza y cultura. Al separar la naturaleza de la cultura, se asume que lo sensible y lo histórico no pueden ser ambos criterios de estudio. Aquí se evidencia la lucha entre dos comprensiones: la del ser humano como separado de la naturaleza y el ser humano como parte intrínseca de la misma (De la Cadena 2015, 92-93).

La autora resalta la importancia de las montañas o Apus en la cosmovisión indígena de los Andes. Los Apus son los guardianes andinos, a quienes se les pide favores y se les da ofrendas (De la Cadena 2015, 116). “El Apu es una entidad múltiple: un ser-tierra y un espíritu de la montaña, una creencia cultural que también es naturaleza” (De la Cadena 2015, 116).⁴⁷ En el Ecuador durante el siglo XIX y principios del siglo XX, se obvia la cosmovisión andina de los pueblos originarios, donde las montañas y, sobre todo los volcanes, son seres protagónicos, los cuales fueron “personificados, mantenían matrimonios, eran similares a dioses o personajes míticos” (Abram 2008, 41).

Carmen Bernand, en los testimonios recogidos en su investigación en los Andes ecuatorianos, encontró que los cerros juegan y se enamoran, pero también son celosos, se pelean y hacen tronar el cielo creando un encuentro lúdico, bélico y amoroso (2008, 177). Además, identificó que los nevados tienen una jerarquía especial y están unidos a través de líneas imaginarias, como una cadena (2008, 178). Bernand señala que los cerros, por su lejanía, son lugares no cristianizados que guardan elementos de ritos antiguos, como tumbas y tesoros. Por esta condición, los cerros son “bravos”, a diferencia de las tierras ocupadas por los humanos que son consideradas “amansadas” (2008, 173). La autora resalta que se cree que los cerros están personificados por entidades que están conformadas de a dos: el cerro macho y el cerro hembra, o como se les conoce: urcuyayas y urcumamas, y resalta que

⁴⁷ La traducción de la cita es de mi autoría, así como las demás citas de esta autora que aparecen a continuación.

[...] el urcuyaya (...) es el padre/dueño del cerro y de todo lo que es «sacha», es decir, no amansado por el hombre (...) El urcuyaya vive con su mujer, aunque muchas veces se menciona solamente a ésta, la urcumama. La pareja vive en las alturas y cada uno puede adquirir rasgos antropomorfos o zoomorfos (Bernand 2008, 175).

Las investigaciones de De la Cadena y Bernand sin duda muestran que el mundo andino jamás fue ni ha sido incluido en la construcción de la identidad nacional. Además, podemos entender cómo la representación del paisaje, al plasmarse desde la mirada romántica y positivista eurocéntrica, ignoró completamente el valor y significado de la montaña en cuanto Apu, Ser-tierra y Ayllu, y excluyó las cosmovisiones indígenas y sus propias representaciones sobre las montañas en el Ecuador. Sin embargo, los saberes ancestrales y la relación con la montaña prácticamente no fueron abordados tampoco durante el siglo XX. Los estudios sociales y artísticos sobre la cosmovisión de los Andes son algunos de los nuevos ejes del giro ontológico de este nuevo siglo.

El paisajismo de los Martínez es muestra del colonialismo científico en la transición del siglo XIX al XX, que mantiene la visión romántica científica de la naturaleza. Se trata de una relación mediada por el sentimiento de conquista del hombre blanco-mestizo sobre la naturaleza, muy diferente a las cosmovisiones de los pueblos originarios de América donde los cerros y las personas son seres en interrelaciones. Por ejemplo, el ascenso a las cumbres sólo es posible desde la concepción antropocéntrica moderna occidental, mientras que para la cosmovisión indígena de los seres-tierra esto implicaría la pretensión de molestar o conquistar a sus dioses. En este contexto, las imágenes de los Martínez son también *imágenes de la blanquitud* (Echeverría 2010).

Los Martínez generaron sus representaciones a partir del idealismo romántico del legado de Humboldt, pero también de una visión positivista, influenciada por Stübel. Pese a que el corpus visual de los Martínez no abordó la cultura de los Andes, las pocas representaciones del habitante de los Andes que hicieron no pertenecen al costumbrismo ni los *tipos* humanos y de oficios, sino que muestran situaciones cotidianas, como los retratos de indígenas en el campo realizados por Augusto Martínez que son de la colección del familiar que prefirió su anonimato.

Incluso en la obra pictórica de Luis A. Martínez, que obvió representar la figura humana, en algunos paisajes se percibe la cultura del campo al representar chozas andinas, muchas de ellas emanando humo. También hay representaciones de la tierra labrada, las quemadas que se hacían en los bosques o el páramo para poder utilizar la tierra para cultivos o pastizales y los animales de los indígenas. La relación de los Martínez con el mundo indígena de los Andes no se dio a través de las representaciones visuales, sino desde el andinismo, la agricultura, la política y la literatura.

5.4. La teoría de la construcción de la nación y la identidad nacional a través de la obra de los hermanos Martínez Holguín

Durante la entrevista que se mantuvo con Adriana Díaz, el paisajismo como medio constructor de identidad nacional fue uno de los temas principales. En la misma línea de Kennedy-Troya, Díaz considera que en el Ecuador el paisaje fue una herramienta muy útil para consolidar la narrativa de la construcción de un Estado criollo liberal. Díaz señala que

El paisaje en sí mismo no solo es una representación estética de la naturaleza, sino que tiene una connotación patriótica. Los artistas ayudaron a que se construya ese ideal de nación, a que se construya esa *comunidad imaginada* que se necesitaba para poder ser orgullosos de estas tierras. Entonces la construcción de la nación pasó por procesos de representación donde el arte tenía la función de visualizar el territorio, la población y sus costumbres, pero siempre en función del proyecto nacional, de legitimar la voz de la historia oficial (entrevista a Adriana Díaz, Quito, 9 de julio 2021).

El Estado liberal desde la implementación de una política y educación laica, la apertura de Academia de Bellas Artes y los nuevos productos editoriales y prensa, buscó generar símbolos locales desde la naturaleza, como las montañas y, sobre todo, los volcanes para la construcción de una identidad nacional. Así el paisaje, en su condición de representación visual, fue una nueva forma de educar y direccionar el pensamiento, porque pasó de tener un valor exclusivamente estético a tener un valor político y social.

Díaz considera que el paisaje sirvió para generar un sentimiento de amor a la patria y de reconocimiento como parte de una comunidad unida por una memoria común. Por ello, Díaz cree que en América se le atribuye al paisaje un valor político, pero también moral, pues el paisaje se volvió también un símbolo sagrado.

Las montañas son símbolos que se han convertido en un orgullo real que tenemos y que te ayudan a reconocerte. Este sentimiento de arraigo a una comunidad territorial ancestral se fue cimentando poco a poco. Por eso, repensar esa *comunidad imaginada* permite reflexionar sobre la crisis de representación de las culturas, problemas sociales, relatos y narrativas históricas que lo que buscaban era homogeneizar las diferencias y evadir los conflictos culturales (entrevista a Adriana Díaz, Quito, 9 de julio 2021).

Durante mi entrevista con Carlos Ashton (2021), le pregunté su opinión acerca de la teoría del aporte del paisajismo ecuatoriano de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX a la creación de una identidad nacional y la construcción de un concepto de nación. Ashton, analizando la pregunta desde los creadores de las imágenes, considera que la forma de pintar paisaje en el siglo XIX llegó al Ecuador a través de instructores extranjeros que no tenían como objetivo la construcción de la identidad nacional (entrevista, Quito, 17 de abril de 2021). Ashton afirma que durante la visita de Stübel al Ecuador y su trabajo colaborativo con Troya, lo que el alemán le enseñó a Rafael Troya al hacer paisaje fue “perspectiva área; cómo representar la distancia, el aire, la humedad, pero no cómo representar el paisaje como narrativa de construcción de identidad nacional” (entrevista, Quito, 17 de abril de 2021).

Para Ashton, el joven Troya no quiso pintar una nación, sino que pintó lo que aprendió de Stübel, lo que este le indicó y lo que él mismo vio. Así representó el paisaje *in situ* como él lo entendió. Ashton considera que tanto Stübel como Troya no eran conscientes de una participación directa con su trabajo en el plano político-social del país, aunque tal vez sí indirectamente (entrevista, Quito, 17 de abril de 2021). Asimismo, señala que la teoría del paisaje como generador de identidad en el siglo XIX es un concepto que se generó en los Estados Unidos con la Escuela del Río Hudson:

En los Estados Unidos, a través del paisaje se promocionó que los colonos se vayan a explorar y apropiarse del paisaje. En esa época los Estados Unidos era un país con su población concentrada en pocos estados. Es por eso que el Estado quería que la gente viaje a poblar las otras zonas del país. La Escuela del Río Hudson pintó toda la naturaleza grandiosa, haciendo una descripción heroica del país, y eso impulsó que los colonos se vayan a conocer ese país divino que tenían y que estaba aún virgen. En esa época no había cámara de fotos y la única manera de promocionar y hacer conocer el país era a través de la pintura (entrevista a Carlos Ashton, Quito, 17 de abril de 2021).

Por otro lado, Ashton señala que, en la Escuela del Río Hudson, a través de paisajismo romántico se logró hacer una representación simbólica de la creación y presencia de dios:

Estos pintores extranjeros eran protestantes, no habían pintado a Jesucristo en los días de su vida, les enseñaron a pintar la presencia de dios a través del sublime del paisaje. Mientras que en nuestro país a los pintores les enseñaron a pintar la espiritualidad con la Virgen María antes que, con el paisaje, el cual sólo servía como fondo en el cuadro (entrevista a Carlos Ashton, Quito, 17 de abril de 2021).

Para Ashton, el eje principal del paisajismo en la segunda mitad del siglo XIX está en una búsqueda romántica personal y espiritual, no en una búsqueda político-social (entrevista, Quito, 17 de abril de 2021). Quizá donde sí sucedió una creación consciente del paisaje como medio para difundir intereses socio-políticos fue en Argentina; como lo indica Alexandra Kennedy Troya. En ese país “los óleos históricos fundantes de gran formato fueron claves en la difusión de un espíritu nacional, y fueron imágenes acordadas en forma explícita” (Kennedy Troya 2016, 53).

En Ecuador los cuadros realizados por Troya fueron planificados y producidos por la empresa de Stübel; García Moreno, pese a apoyar al alemán durante toda su estadía en el país, no tuvo nada que ver en la realización de estos. No se conoce un pedido especial de García Moreno de representaciones de paisajes. De hecho, él se interesó por generar una representación del Sagrado Corazón de Jesús como símbolo de la nación conservadora, el cual le encargó a Rafael Salas. Los óleos de Troya fueron realizados bajo el guión e interés científico del alemán.

Por otro lado, durante la investigación en la biblioteca privada del coleccionista Iván Cruz, le pregunté sobre su criterio acerca de este tema. Según Cruz el medio que unificó el Estado nación durante el siglo XIX e inicios del siglo XX, más que el paisajismo pictórico, fue la religión y su imaginario visual, a través del proyecto oficial que lideró García Moreno entre 1860 y 1875 que implementó un fuerte Estado centralizador que enfocó su poder en la Iglesia, el cual se extendió hasta la revolución liberal de 1895 (entrevista, Quito, 23 de junio de 2021).

Cruz señala que en el siglo XIX se podía considerar que el Ecuador estaba dividido en dos grandes ejes: el primero, compuesto por la Sierra norte-centro (Ibarra, Quito, Latacunga, Ambato, Riobamba), y el segundo, que era el eje entre Guayaquil y Cuenca. Cruz señala: “los quiteños no teníamos nada que ver con los cuencanos, ellos se relacionaban sólo con Guayaquil” (entrevista, Quito, 23 de junio de 2021). Por ello, afirma que lo único que unificó a Quito, Guayaquil y Cuenca en la segunda mitad del siglo XIX fue la religión, para lo cual fueron muy importantes las representaciones de la escuela quiteña y su legado, que se extendió durante todo el siglo XIX a través del barroco, junto al proyecto de Estado conservador implementado por García Moreno (entrevista, Quito, 23 de junio de 2021).

Alexandra Kennedy-Troya coincide en este punto con Cruz, y señala que la falta de un sistema educativo eficiente fue una de las razones por las que “las creencias republicanas y los símbolos patrióticos se difundieron de modo reducido” en comparación con el imaginario cristiano (2016, 51). Por esta razón, Kennedy-Troya señala que la historia oficial no logró influir en la creación de una identidad republicana en el siglo XIX, la cual “solo quedó reservada a un pequeño grupo que construía el relato de la vida nacional, así como se escribe una historia de familia” (Demélas en Kennedy-Troya 2016, 51).

Kennedy-Troya indica que este proceso de creación de una narrativa de la identidad nacional fue producido por un pequeño círculo intelectual de terratenientes católicos de la Sierra: políticos, escritores, pintores y académicos que jugaría múltiples roles en la sociedad (Kennedy-Troya 2016, 47), como los tres hermanos Martínez, que ejercieron todos los roles enumerados anteriormente por la investigadora, con la excepción que pertenecieron a una élite intelectual liberal. Kennedy-Troya señala que esta élite intelectual “se inmiscuyó en la

enseñanza y transformación de la agricultura, en el ferrocarril, en los programas de instrucción pública; muchos de estos fueron, además, escritores y artistas plásticos y jugaron un rol determinante en la construcción de la nación” (Kennedy-Troya 2016, 52).

Analizando la cita anterior que hace Kennedy-Troya, parecería que hace una descripción de la vida de Luis A. Martínez, y no de un círculo de intelectuales. En este sentido, Ambato fue un importante centro cultural, político y social, ya que en esta ciudad hubo tres familias que tuvieron una agencia multifuncional en esas dimensiones: las familias Montalvo, Mera y Martínez.

Según la investigación realizada, se identificó que el proceso de construcción de la nación a través del paisaje empieza a inicios del siglo XX, durante la instauración del gobierno liberal; cuando confluyen varios elementos que posibilitan que el paisaje y la montaña se conviertan en símbolos de identidad nacional. Estos elementos son tanto ideológicos, como políticos y técnicos.

En primer lugar, la utilización de los Andes como medio de construcción de la identidad nacional fue impulsada por el Estado laico liberal a través del proyecto educativo moderno, basado en valores republicanos, lo cual no sucedió en siglo XIX, cuyo proyecto educativo era religioso. Por otra parte, la naciente industria cultural del Estado liberal facilitó la circulación de imágenes, lo cual tampoco sucedió en el siglo XIX, con contadas excepciones de exposiciones en Quito. Esto se debió, por un lado, a la falta de una producción de imágenes que pudiera constituir un archivo robusto, y por otro lado, a las limitaciones técnicas de la época, sobre todo en cuanto a reproductibilidad y circulación.

La obra de los Martínez aparece justamente en un contexto donde ya no hay las limitaciones técnicas del siglo anterior. Esta obra funda un nuevo momento en el paisajismo, porque incluye la fotografía de montaña, el acceso a las cumbres, la reproductividad, la circulación, el coleccionismo y la figura del autor moderno por enfocarse durante alrededor de veinte años en un solo sujeto: los Andes ecuatorianos.

De los pintores ecuatorianos de paisaje contemporáneos a Luis A. Martínez, él es el único que se dedica exclusivamente a este género. Su paisajismo romántico laico coincide con la configuración del Estado liberal, que por primera vez reconoce la necesidad de crear, a través de símbolos visuales, la *comunidad imaginada* a través del territorio. Cuando Troya pintó sus cuadros en la segunda mitad del siglo XIX, García Moreno no consideraba a la montaña como un símbolo nacional, sino de conocimiento científico. En el Estado liberal, la montaña empieza a ser un medio generador de identidad nacional, desde la perspectiva del autor moderno, nacionalista, como la representación del sentimiento existencial romántico vinculado a la patria.

En el libro *El Ecuador en Chicago*, publicado en 1894 (un año antes de la Revolución Liberal), que representó la visión de los gobiernos progresistas conservadores, la montaña no aparece como medio generador de narrativas nacionales. Al contrario, es un elemento sumamente secundario, cuyo valor es como materia prima en la perspectiva del progreso nacional. Por otro lado, la ausencia de estas imágenes en gran medida se debe a que no había producción de este tipo de obra.

En el segundo gran libro gráfico del Ecuador, publicado en 1909, *El Ecuador. Guía Comercial, Agrícola e Industrial de la República*, que representa la visión progresista liberal del Ecuador, la montaña ya es un elemento principal de la narrativa de la identidad nacional. El libro inicia con la Constitución liberal de 1906 y luego pasa a la geografía, ilustrada especialmente con fotografías de montaña de Augusto y Nicolás Martínez, y paisajes de Luis Martínez. En este sentido, es un ejemplo claro de que la montaña es utilizada como medio de representación de la nación.

A partir de lo debatido anteriormente, queda en entredicho la existencia como tal de una escuela de paisajismo del siglo XIX. La obra monumental de Troya no circuló en círculos locales porque fue llevada a Alemania, y sus siguientes trabajos fueron dispersos, no exclusivos de paisaje. Además, muchos de los paisajes que conocemos ahora de Troya son del siglo XX. Lo mismo pasó con Rafael Salas, que tampoco se dedicó exclusivamente al paisaje. Martínez, y la etapa de paisajes de Troya durante el siglo XX, produjeron su obra en un

contexto que permitió una mayor exposición y circulación, y que la dotó de un significado nuevo, vinculado a la construcción de la nación y de la identidad nacional.

La construcción de representaciones visuales de la identidad nacional, como afirma Kennedy-Troya, en gran medida estuvo en manos de un pequeño círculo intelectual. El perfil de los autores de estas imágenes fue el de los primeros ilustrados modernos nacionalistas, terratenientes con capacidad de agencia en diversos aspectos de la vida: la política, la academia, las artes, la literatura, la agricultura y la educación, en una época en que el conocimiento estaba confinado en lugares a los que muy pocos tenían acceso. Este perfil sólo es abarcado en su totalidad por los hermanos Martínez, lo que les ubica en una élite intelectual.

Asimismo, este perfil implicaba que el conocimiento estaba, sobre todo, al servicio de la ciencia, las artes y la nación. Así, por ejemplo, Augusto aprendió varios idiomas de forma autodidacta para poder leer, traducir y poner en práctica el conocimiento aprendido. Los Martínez no fueron aristócratas acaudalados, pero crecieron y se desarrollaron en un contexto muy particular que les permitió formarse y estudiar dentro de una tradición familiar ilustrada, en el campo. Esto influyó en su visión progresista del país, en el deseo de crear una nación, y de desarrollarla a partir del arte y la ciencia. Su nacionalismo no solo era teórico, pues realmente exploraron el territorio, ascendiendo inclusive hasta cumbres que antes solo habían sido conquistadas por extranjeros, a las que les dieron nombres como parte de nuevos procesos de conquista nacionales.

La circulación popular de la obra de los hermanos Martínez fue posible gracias a que ya existían herramientas técnicas para reproducir fotografía a costos accesibles, sobre todo a través de tarjetas postales. Estas se usaban como correspondencia y fueron comercializadas en librerías, como la de Roberto Cruz. Sin embargo, sus fotografías también aparecieron en varios libros, como se indicó en el capítulo III, lo cual evidencia que la circulación se dio en varios ambientes, tanto familiares, como culturales y científicos.

Antes de terminar de conversar sobre las representaciones visuales relacionadas con la identidad nacional con Carlos Ashton, él me propuso hacer un análisis de las formas y de los colores que crean esta identidad nacional que de alguna manera influye en la psicología de las personas y analizar qué significa la identidad nacional a través de las imágenes. Me preguntó: ¿Cuáles son las imágenes más comunes que se le viene a la gente cuando se le pide que piense en su país, en el Ecuador? (entrevista, Quito, 17 de abril de 2021).

A continuación, formuló otra pregunta: “Si tú tuvieras que representar el Ecuador ¿cómo lo harías? ¿Basándote en sus cuatro regiones naturales, haciendo las representaciones estereotipadas que se han hecho de ellas?” (entrevista, Quito, 17 de abril de 2021). Finalmente me hizo una última pregunta: “¿Qué es más importante para representar a nuestro país, el color del cielo azul maravilloso que tenemos en nuestros Andes o el color y las formas de las nubes?, porque aquí las nubes también son impresionantes” (entrevista, Quito, 17 de abril de 2021). Y me hace caer en cuenta que Luis A. Martínez no pintó paisajes con grandes cielos azules totalmente despejados, siempre utilizó muchas nubes en sus representaciones. Así logró dejar a un lado el estereotipo de un paisaje ideal con cielo azul y utiliza sus nubes como elementos narrativos personales para generar un estado anímico en sus representaciones. Luis Martínez en sus representaciones no buscaba crear imágenes que pudieran ser leídas sólo como un territorio nacional, sino también sentidas como un estado anímico.

Conclusiones

La montaña y, sobre todo, el volcán, ocuparon un rol fundamental en el proyecto político de la nación liberal al convertirse en uno de los principales medios modernos generadores de una identidad local. El corpus de imágenes fotográficas y pictóricas de los hermanos Martínez, realizadas durante este proceso político, destaca por dos razones. En el contexto de construcción de la identidad, por tratarse de representaciones del paisaje en tanto territorio nacional durante la construcción ideológica del Estado liberal. En el plano de la historia del arte en el Ecuador, son precursoras del interés posterior por el paisaje y del surgimiento del autor moderno.

A través de este corpus visual los ecuatorianos tuvieron una primera confrontación con las representaciones de los Andes, donde no solo pudieron conocer su territorio, sino conservarlo, coleccionarlo, compartirlo y transportarlo a través de postales. La visualización, circulación, publicación y comercialización del paisajismo y su agencia como elemento generador de identidad nacional empieza a darse a partir de la implementación del Estado liberal, en los albores del siglo XX.

Las fotos de paisaje de los Martínez y la técnica de reproducción de fototipia de Laso son los inicios de una industria visual de postales de montaña que fueron muy populares durante todo el siglo XX en el Ecuador, tanto para el mercado local como extranjero, y que fueron de gran influencia en la cultura masiva del país. Estas postales, por la gran difusión que tuvieron al ser muy baratas y haber sido utilizadas como correspondencia, se las puede considerar que tuvieron un peso importante dentro del nacimiento de la cultura visual nacional y en la configuración de una identidad nacional a través de los Andes del Ecuador.

Esta importante circulación generó un concepto estereotipado del Ecuador a través de ciertas representaciones. Estas imágenes se volvieron tan populares que algunas de ellas se han descontextualizado. Este corpus de imágenes pictóricas y fotográficas contiene un discurso innovador para su época, por tratarse del inicio de las representaciones modernas de la nación que buscan crear un puente entre la ciencia y las artes. Además, marcan el inicio de un nuevo

lenguaje visual: el registro documental de la “realidad” in situ. Estas obras generan un discurso no solo estético, sino con alto contenido científico, que será importante para la consolidación de una identidad de nación moderna de principios del siglo XX.

Estéticamente este corpus gráfico es el inicio de una nueva mirada en las representaciones de la nación. A través del paisaje se supera la pesada influencia del barroco y se plantea una nueva alternativa a las imágenes que enfatizan la representación del país como una nación de ciudades modernas. En este corpus que se compone del registro romántico y científico adquiere nuevas dimensiones cuando se la considera antecedente de una forma de representación documental y de autor. El aporte más significativo de esta obra es el retrato visual del paisaje desde la altura y la experiencia de la exploración, lo cual no se había logrado en la tradición del paisajismo ecuatoriano del siglo XIX.

El corpus visual de los hermanos Martínez fue producido dentro de un eje de representación influenciado por el legado de Humboldt y Stübel. En esta línea de representación se unen arte y ciencia en el concepto de naturaleza y el paisaje se muestra a-históricamente y en ausencia de cultura (Pratt 1992,248). En el corpus de los Martínez el territorio ecuatoriano está representado en imágenes en donde casi no se muestran los vínculos entre la gente y la tierra, ya que en el paisaje no se muestran los habitantes de los Andes, y esto invisibiliza su agencia en la construcción del Estado, su cultura, su difícil situación social y sus creencias en torno a la montaña.

La visión de progreso de la identidad nacional, marcada por el eurocentrismo científico positivista que separa al ser humano de la naturaleza, excluyó las cosmovisiones indígenas y sus propias representaciones sobre las montañas en el Ecuador. El paisajismo de los Martínez es muestra del colonialismo científico que mantiene la visión romántica y positivista de la naturaleza. En tanto sujetos sociales, la vida de estos hermanos fue un reflejo de su tiempo: destacaron como artistas, científicos, montañistas, agricultores, políticos liberales y militantes del proyecto de la nación moderna. Los Martínez son la primera generación de una élite intelectual moderna.

Las fotografías de Augusto y Nicolás Martínez y los paisajes de Luis Martínez fueron elementos importantes para activar este sistema simbólico nacional. Gracias al trabajo antropológico e histórico realizado en la investigación, podemos observarlas como el primer corpus de imágenes de los Andes generado desde una intención de autor (artístico, científico y exploratorio), basado en la experiencia y pensado desde lo local para lo local.

Este corpus visual es tal vez el único medio de representación que captó la idea romántica de pertenencia al territorio, a través del estudio de la naturaleza y la contemplación de lo bello y sublime de ella. Además, sirvió para acercar el territorio, poco explorado aún, a los ciudadanos de la nación. Parte de la ideología de la identidad nacional que perdura hasta la actualidad es el orgullo de pertenecer a un lugar que por sus condiciones naturales privilegiadas es “distinto” a los demás. La idea de país megadiverso, tan promocionada hoy en día como nueva identidad nacional, se empezó a construir desde los inicios mismos de la nación a través de la pintura y fotografía. Actualmente estas imágenes están casi olvidadas, incluso dentro de los círculos artísticos y académicos de nuestro país. Además, se pudo detectar que en el corpus fotográfico y pictórico hay algunas imágenes que han tenido errores de acreditación de autoría y de ubicación de los lugares representados. Esto sucede tanto en archivos y colecciones como en publicaciones.

La contribución de los Martínez es probablemente una de las más prominentes del Ecuador en cuanto a valor artístico e investigativo durante la construcción del Estado moderno. Por ello, no puede entenderse exclusivamente desde el genio artístico o intelectual de cada hermano, ni tampoco desde el sesgo de una sola disciplina. Se trata de una producción transdisciplinaria y estética, tanto en lo visual como en lo científico y literario, que se enmarca en un momento de efervescencia política y social que empujó la creación del Estado nacional moderno en el Ecuador. Este corpus fue creado desde una élite intelectual y política para una élite económica, intelectual y política desde las narrativas hegemónicas del progreso. Sin embargo, se podría considerar también que introduce una nueva perspectiva que aborda la naturaleza y el territorio no solo como materia prima al servicio del dominio humano, sino como un icono y símbolo de su época: un ser vivo admirable en su belleza.

Referencias

- Abram, Matthias. 2012. "Los científicos alemanes en los altos Andes. La documentación fotográfica de Hans Meyer". En *Un viaje al espíritu del glaciar. Ecuador, a fines del siglo XIX*, editado por Lucía Chiriboga, Lourdes Rodríguez: 27-31. Quito: Trama ediciones.
- Abram, Matthias. 2008. "Los Andes en el corazón. Intérpretes del paisaje". En *Escenarios para una patria: Paisajismo ecuatoriano 1850-1930*, editado por Alexandra Kennedy-Troya: 26-51. Quito: Museo de la Ciudad.
- Abram, Matthias. 1994. "Apuntes para una iconografía del indio ecuatoriano". En *Identidades desnudas. Ecuador 1860-1920*. La temprana fotografía del indio de los Andes, editado por Lucía Chiriboga y Silvana Caparrini: 21-48. Quito: Abya Yala.
- Acosta Solís, Misael. 1991. *El naturalista Augusto N. Martínez. Datos biográficos*. Ambato: Editorial Pío XII.
- Aguirre, Patricio. 2020. "Edward Whymper y el Chimborazo: "el arte del montañismo" y la autoridad científica (1880-1882)". En *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras* 25.2: 75-103.
- Aguirre, Patricio. 2018. "Raíces del Andinismo". En *50 años de montañismo en Ecuador: Club de Andinismo Politécnico*, editado por Jerónimo Derkinderen y Sara Madera: 13-19. Quito: Escuela Politécnica Nacional.
- Aguirre, Patricio. 2014. "Montaña y sujetos: un acercamiento teórico a las huellas simbólicas del montañismo en el universo social y cultural". En *Antropología Cuadernos de Investigación*, núm. 14: 67-78.
- Alvaro Alemán. 2013. "El espíritu se alimenta de la altura de la montaña". En *Montañismo, memorias del deporte 2*, editado por Gabriela Pallares: 8-31. Quito: Ocho y Medio.
- Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Augé, Marc. 2008. *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa.
- Avilés Jurado, J.J. (editor). 1920. *El Ecuador en el centenario de la Independencia de Guayaquil*. Nueva York: De Laisne & Carranza.
- Ayala Mora, Enrique. 2008. *Manual de Historia del Ecuador. Época Republicana, Tomo II*. Quito: UASB-Corporación Editora Nacional.
- Ayala Mora, Enrique. 1998. *Historia de la Revolución Liberal Ecuatoriana*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Barthes, Roland. 1990. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós. Banco Central del Ecuador. 1985. *Paisajes del Ecuador. Colección Imágenes. Volumen 5*. Quito: BCE.
- Bedoya, María Elena. 2016. "Camillus, el optorama y la sociedad liceo de la juventud en 1874: una proto-historia para el cine local". En *Letras del Ecuador*. n.25: 46- 47.
- Bedoya, María Elena. 2011. "Las imágenes (nos) cuentan: usos sociales de la fotografía en Quito". En *El oficio de la fotografía en Quito*: 58-83. Quito: Museo de la Ciudad.
- Bedoya, María Elena y Betty Salazar. 2008. "Cautivos de la mirada, fotógrafos extranjeros entre, nieve y selva ecuatoriana". En *Revista del Consejo Nacional de Cultura*. n.12. Editado por Alicia Ortega: 104-108.
- Benjamin, Walter. 2010. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Quito: Rayuela editores.
- Benjamin, Walter. 2008. *Sobre la fotografía*. Madrid: Pre-textos.
- Bernand, Carmen. 2008. "Cerros, nevados y páramos: un intento de arqueología etnográfica". En *Revista Española de Antropología Americana*, vol.38, núm.1: 167-189.

- Boulton, María Teresa. 1996. "La fotografía moderna y el paisajismo andino". En *Extra Cámara*. No 8: 18-22.
- Bourdieu, Pierre. 2003. *Un arte medio, ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Brownlee, Peter Jhon et al. 2015. *Paisagem nas Américas. Pinturas da Terra do Fogo ao Ártico*. New Heaven: Yale University Press.
- Busquet, Jordi. 2017. "De la cultura popular a la cultura digital". En *Los nuevos escenarios de la cultura en la era digital*, editado por Jordi Busquet. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, Editorial UOC
- Carbo, Luis Felipe (coord.). 1894. *El Ecuador en Chicago*. Nueva York: A.E. Chascar y Co.
- Cartier-Bresson, Henri. 2003. "El momento decisivo". En *Estética fotográfica*, editado por Joan Fontcuberta: 221-236. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Chartier, Roger, Anacler Pons. 2013. *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa.
- Chiriboga, Lucía, Lourdes Rodríguez. 2014. *Un Legado del siglo XIX, fotografía patrimonial ecuatoriana*. Quito: Instituto Nacional Patrimonio y Cultura.
- Chiriboga, Lucía, Lourdes Rodríguez. 2012. *Un viaje al espíritu del glaciar. Ecuador, a fines del siglo XIX*. Quito: Trama ediciones.
- Chiriboga, Lucía y Silvana Caparrini. 2005. *El retrato iluminado. Fotografía y república en el siglo XIX*. Quito: Museo de la Ciudad.
- Cobo Barona, Mario. 2002. *Historia de un sueño realizado*. Ambato: Club Tungurahua.
- Coronel, Valeria. 2020. "The Ecuadorian Left during Global Crisis: Republican Democracy, Class Struggle and State Formation (1919-1946)". En *Words of Power, the Power of Words. The Twentieth-Century Communist Discourse in International Perspective*: 315-337. Trieste: EUT Edizioni, Università di Trieste
- Coronel, Valeria y Mercedes Prieto (Coord.). 2010. *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana*. Quito: FLACSO Ecuador, Ministerio de Cultura.
- Corral, Fabián et al. 2006. *Testigo del siglo. El Ecuador visto a través del diario El Comercio*. Quito: Ediecuatorial.
- Cuvi, Pablo (ed.). 2009. *1809-2009 Historia gráfica del Ecuador*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.
- De La Cadena, Marisol. 2015. *Earth Beings: Ecologies of Practice Across Andean Worlds*. Durham: Duke University Press.
- Derkinderen, Jerónimo y Sara Madera. 2018. *50 años de montañismo en Ecuador: Club de Andinismo Politécnico*. Quito: Escuela Politécnica Nacional.
- Diaz Heredia, Felipe. 2010. *Viaje a la memoria. Cuenca: su historia fotográfica*. Cuenca: I. Municipalidad de Cuenca.
- Echevarría, Evelio. 2018. *The Andes. The complete history of mountaineering in high south america*. California: Joseph Reidhead & Company Publishers.
- Echeverría, Bolívar. 2010. *Modernidad y Blanquitud*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Egerd A. José. 2004. "Alphonse Stübel en el Ecuador". En *Alphonse Stübel. Las montañas volcánicas del Ecuador*: 15-20. Quito: Banco Central del Ecuador-Unesco. *El Ecuador. Guía Comercial, Agrícola e Industrial de la República (1911)*. Guayaquil: Talleres de Artes Gráficas de E. Rodenas.
- Feld, Claudia, Jessica Sities Mor. 2009. "Imagen y memoria: apuntes para una exploración". En *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante el pasado reciente*: 25-42. Buenos Aires: Paidós.
- Fitzell, Jill. 1994. "Teorizando la diferencia en Los Andes del Ecuador: Viajeros europeos, la ciencia del exotismo y las imágenes de los indios". En *Imágenes e imagineros*: 25-74, editado por Blanca Muratorio. Quito: Flacso-Ecuador.
- Freund, Gisèle. 2011. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

- Gramsci, Antonio. 1992. *Selections from the prison notebooks*. Compilación por Quentin Hoare y Geoffrey Nowell Smith. New York: International Publishers.
- Granda, Wilma. 2022. “El cine en Ecuador: tránsito y cronología (1900-1960)”. En *Historia social de la comunicación en el Ecuador. Volumen 2*. editado por Carlos Landázuri: 253-306. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Granda, Wilma. 1995. *Cine silente en Ecuador*. Quito: CCE-Cinemateca Nacional-Unesco.
- Geertz, Clifford. 2007. “Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura,”. En *Antropología: lecturas*, editado por Paul Bohannon y Mark Glazer: 547-568. Madrid: McGraw-Hill.
- Gombrich, E.H. 1999. *La Historia del Arte*. México: Diana S.A.
- González Flores, Laura. 2005. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Hacking, Juliet. 2013. *Fotografía, toda la historia*. Barcelona: Blume.
- Hall, Stuart. 2013. “Sin Garantías. Trayectorias y problemáticas”. En *Estudios Culturales*, compilado por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh, y Víctor Vich. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Hallo, Wilson. 1981. *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*. Juan Agustín Guerrero. Quito: Fundación Hallo.
- Ingold, Tim. 2013. *Making Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, Londres: Routledge.
- INPC. 2014. *Rostros, lugares de entonces. Cuenca siglo XIX. Colección Miguel Díaz Cueva*. Quito: INPC.
- Jiménez de la Espada, Marcos (comp.). 1998. *El Gran viaje*. Quito: Abya Yala.
- Jurado Noboa, Fernando. 2010. *Luis A. Martínez: espada, pluma y espátula*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Jurado Noboa, Fernando. 2006. *Juan León Mera Iturralde*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Jurado Noboa, Fernando. 1998. *Ignacio Holguín Sánchez. Un soldado de Bolívar en Ambato*. Ambato: Fundación Cuesta Holguín.
- Kennedy-Troya, Alexandra. 2016. *Elites y la nación en obras, visualidades y arquitectura del Ecuador 1840-1930*, Cuenca: Universidad de Cuenca y CCE.
- Kennedy-Troya, Alexandra. 2004. “Alphons Stübel: Paisajismo e ilustración científica en el Ecuador”. En *Alphonse Stübel. Las montañas volcánicas del Ecuador*: 21-38. Quito: Banco Central del Ecuador-Unesco.
- Kennedy-Troya, Alexandra. 1999. *Rafael Troya (1845-1920). El pintor de los Andes ecuatorianos*. Quito: Banco Central.
- Kennedy-Troya, Alexandra, (coord). 2008. *Escenarios para una patria. Paisajismo ecuatoriano 1850-1930*, Serie Documentos 12, Quito: Museo de la Ciudad.
- Kingman, Eduardo. 2014. “Oficios y trajines callejeros”. En *Los trajines callejeros: memoria y vida cotidiana: Quito, siglos XIX-XX*, editado por Eduardo Kingman y Blanca Muratorio. Quito: Fundación Museos de la Ciudad.
- Krase, Andreas. 1996. “Colección Alphons Stübel...y tenían un concepto claro de lo salvaje de la escena”. En *Extra Cámara*. No 8: 14-17.
- Laso, Francois. 2017. *La huella invertida: antropologías del tiempo, la mirada y la memoria: la fotografía de José Domingo Laso 1870-1927*. Montevideo: Centro de Fotografía de Montevideo.
- León, Juan Bernardo. 2008. “Geología, vulcanología y educación cívica en Ecuador. 1830-1920”. En *Escenarios para una patria: Paisajismo ecuatoriano 1850-1930*, editado por Alexandra Kennedy-Troya: 138-163. Quito: Museo de la Ciudad.
- López, Felicísimo. 1907. *Atlas geográfico del Ecuador*. Nueva York.

- Mallon, Florencia. 2002. "Reflexiones sobre las ruinas: formas cotidianas de formación del Estado en el México decimonónico". En *Aspectos cotidianos en la formación del Estado*. México D.F.: Ediciones Era.
- Martínez, Augusto (1994). *Pioneros y precursores del andinismo ecuatoriano, Tomo III: Contribuciones para el conocimiento Geológico de la región volcánica del Ecuador*. Quito: Abya Yala.
- Martínez, Luis. 2019. *A la costa*. Quito: Talleres Editoriales Radmandí
- Martínez, Luis. 1994. *Pioneros y precursores del andinismo ecuatoriano, Tomo II: Andinismo, arte y literatura*. Quito: Abya Yala.
- Martínez, Luis. 1905. *Catecismo de agricultura*. Quito: Imprenta Nacional.
- Martínez, Nicolás. 1994. *Pioneros y precursores del andinismo ecuatoriano, Tomo I: ascensiones y exploraciones en los Andes ecuatorianos*. Quito: Abya Yala.
- Martínez, Nicolás. 1933. *Exploraciones en los Andes ecuatorianos. El Tungurahua*. Quito: Imprenta Nacional.
- Martínez, Nicolás. 1933. *Exploraciones en los Andes Ecuatorianos. Chimborazo, Carihuairazo, Quilindaña, Iliniza*. Quito: Talleres Gráficos Nacionales.
- Martínez, Nicolás. 1932. *Exploraciones y estudios efectuados en el Cotopaxi y en el Pichincha*. Quito: Imprenta Nacional.
- Martínez, Nicolás. 1932. *Las grandes erupciones del Tungurahua en los años 1916-1918*. Quito: Imprenta Nacional.
- Martínez, Nicolás. 1920. *Ascensiones a Los Andes*. Ambato: Imprenta de Ricardo Costales.
- Muratorio, Blanca (ed.). 1994. *Imágenes e imagineros*. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX. Quito: Flacso-Ecuador.
- Meyer, Hans. 1993. *En los altos Andes del Ecuador*. Quito: Abya Yala. Moreno, Andrea. 2010. "La pintura veraz: el paisaje de Luis A. Martínez". En *Luis A. Martínez, espada, pluma y espátula*: 21-31. Quito: Banco Central de Ecuador.
- Moreno, Andrea. 2008. "Una mirada hacia el interior. Los Martínez, fotografía y andinismo". En *Escenarios para una patria: Paisajismo ecuatoriano 1850-1930*, editado por Alexandra Kennedy-Troya. Quito: Museo de la Ciudad.
- Moreno, Segundo. 2005. Alexander von Humboldt. *Diarios de viaje en la Audiencia de Quito*. Quito: OXY.
- Naranjo, Juan. 2006. *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)* Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Navarrete, José Antonio. 2014. "Camillus Farrand y Rafael Castro y Ordóñez en los inicios de la fotografía ecuatoriana". En *Un legado del siglo XIX. Fotografía patrimonial ecuatoriana*: 71-75. Quito: INPC.
- Navarro, José Gabriel. 1991. *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*, Quito: Dinediciones
- Navarro, José Gabriel. 1985. *Artes plásticas ecuatorianas*. Segunda edición. Ortiz Crespo, Alfonso. 2019. *El fotógrafo y artista Carlos Endara Andrade y el 1865-1954*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Ortiz Crespo, Alfonso (ed.). 2005. *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*. Quito: Fondo de Salvamiento de Patrimonio Cultural de Quito.
- Panzer, Mary. 2006. *Las cosas tal como son. El fotoperiodismo en contexto desde 1955*: 8-33. Barcelona: Blume.
- Pérez, Trinidad. 2017. "Modos de aprender y tecnologías de la creatividad: el de la formación artística académica en Quito: 1849-1930". En *Academias y arte en Quito 1849-1930*: 17-50. Quito: Casa de Cultura Ecuatoriana.
- Pérez, Trinidad. 2010. "Nace el arte moderno: espacios y definiciones en disputa. (1895-1925)". En *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana*, editado por Valeria Coronel y Mercedes Prieto. Quito: Flacso.

- Poole, Deborah. 2000. *Visión, raza y modernidad. Una introducción al mundo andino de imágenes*. Lima: Sur. Casa de Estudios del Socialismo.
- Pratt, Mary Louse. 2010. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México: FCE.
- Puig Peñalosa, Xavier. 2022. “Ernest Charton y la renovación pictórica del siglo XIX ecuatoriano. Una aproximación estética y artística a cuatro vistas de Guayaquil”. En *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, vol. XCVIII, n. 208, julio-diciembre 2022: 77-114.
- Puig Peñalosa, Xavier. 2021. “Apreciaciones sobre dos escritos de Luis A. Martínez: La pintura de paisaje en Ecuador (1898) y A la Costa (1904)”. En *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, vol. XCVIII, n. 204, julio-diciembre 2020: 125-145.
- Rahier, Jean. 1999. “Mami, ¿qué será lo que quiere el negro?: representaciones racistas en la revista Vistazo. P. 1957-1991”. En *Ecuador racista: Imágenes e identidades*, editado por E. Cervone y F. Rivera. Quito: Flacso-Ecuador.
- Rocha, Susan. 2010. “Joaquín Pinto: una mirada dentro del país”, en *Joaquín Pinto: crónica romántica de la nación*: 95-114. Quito: FONSA.
- Rocha, Susan. 2016. “De la representación científica colonial a la costumbrista: rutas de transferencia de la imagen en América andina (1782-1906)”. En *Revista Casa de la Cultura Ecuatoriana* n. 25, editado por Irving Iván Zapater: 72-114.
- Rodríguez Castelo, Hernán. 2019. “Luis A. Martínez. Autor de A la costa”. En *A la costa*: 7-17. Quito: Radmandí.
- Rodríguez Castelo, Hernán. 1994. “Prólogo Nicolás G. Martínez. Caminante, científico y artista”. En *Pioneros y precursores del andinismo ecuatoriano, Tomo I: ascensiones y exploraciones en los Andes ecuatorianos*: 7-36. Quito: Abya Yala.
- Rodríguez Castelo, Hernán. 1993. *Panorama del arte*. Quito: Editorial El Conejo.
- Russo, Raffaella. 1999. *Art book Friedrich*. España: Electa bolsillo
- Salazar, Betty. 2011. “Historia de un rayo de luz; breves apuntes sobre la actividad de los fotógrafos en Quito (siglo XIX y XX). En *El oficio de la fotografía en Quito*: 6-37. Quito: Museo de la Ciudad.
- Salazar, Betty. 2013. “Benjamín Rivadeneira: “El fotógrafo de la ciudad”. La representación de la sociedad quiteña a finales del siglo XIX a través de la fotografía”. Tesis de grado. PUCE Ecuador.
- Salgado Gómez, Mireya y Carmén Corbalán de Celis. 2013. “La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX: liberalismo, nación y exclusión”. En *Questiones Urbanas*, n.3: 135-160.
- Sandoval, José y Juan Mera. 1994. “Nicolás Guillermo Martínez: símbolo y precursor del andinismo ecuatoriano”. En *Pioneros y precursores del andinismo ecuatoriano, Tomo I: ascensiones y exploraciones en los Andes ecuatorianos*: 355-365. Quito: Abya Yala.
- Sevilla, Ana María. 2013. *El Ecuador en sus mapas: estado y nación desde una perspectiva espacial*. Quito: Flacso-Ecuador.
- Sevilla, Ana María y Elisa Sevilla. 2012. “Deshojando flores frente a los volcanes andinos: El impacto de la exploración de Stübel en el Ecuador”. En *Un viaje al espíritu del glaciar. Ecuador, a finales del siglo XIX*: 33-35. Quito: Trama ediciones.
- Sinardet, Emmanuelle. 2007. “La oligarquía liberal ecuatoriana y su representación: la Exposición Universal de 1900”. En *Image et transmission des savoirs dans les mondes hispaniques et hispano-américains*. Director Jean-Louis Guereña: 141-154. Tours: Presses Université François Rabelais,
- Sosa, Rex (2014). *El escudo de armas del Ecuador y el proyecto nacional*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

- Sougez, Marie-Loup. 1981. *Historia de la fotografía*. Madrid: Ediciones Cátedra. Stübel, Alphons. 2004. *Las Montañas volcánicas del Ecuador*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Taller Visual. Corporación Centro de Investigaciones Fotográficas CIFIC. 2014. *Retorno a la tierra, el pasado rural en el Ecuador (1860-1960)*. Quito: MAGAP.
- Troya, María Fernanda. 2012. “Un segundo encuentro: la fotografía etnográfica dentro y fuera del archivo”. En *Íconos*. Revista de Ciencias Sociales. N. 42: 17-31.
- Villacís, Rodrigo. 1994. “Rasgos biográficos de Luis A. Martínez”. En *Pioneros y precursores del andinismo ecuatoriano, Tomo II: Andinismo, arte y literatura*: 9-12. Quito: Abya Yala.
- Villavicencio, Manuel. 1858. *Geografía de la República del Ecuador*. Nueva York: Imprenta de Robert Craighead.
- Whymper, Edward. 1993. *Aventura en los altos Andes del Ecuador*. Quito: Abya Ayala.
- Whymper, Edward. 1892. *Travel amongst the great Andes of Equator*. London: John Murray.
- Wolf, Teodoro. 1892. *Geografía y geología del Ecuador*. Leipzig: Tipografía de F.A. Brockhaus.
- Zapata, Cristóbal y Gustavo Landívar. 2008. “Tomas de la cité: pioneros de la fotografía en Cuenca”. En *Revista del Consejo Nacional de Cultura. La fotografía en el Ecuador*. n.12, editado por Alicia Ortega: 12-25.
- Zapater, Irvin Iván. 2022. “Nuestras revistas culturales a lo largo de siete décadas”. En *Historia social de la comunicación en el Ecuador. Volumen 2*, editado por Carlos Landázuri: 367-400. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Zapater, Irving Iván. 2008. “Los primeros libros de fotografía en el Ecuador”. En *Revista del Consejo Nacional de Cultura. La fotografía en el Ecuador*. n.12, editado por Alicia Ortega: 80-85.

Archivos, bibliotecas y colecciones privadas

- Archivo fotográfico y biblioteca de Adolfo Holguín, Quito.
- Archivo fotográfico y biblioteca de Fernando Jurado, Quito.
- Archivo Taller Visual, Quito.
- Biblioteca de Iván Cruz, Quito.
- Colección de paisajismo anónimo, Quito.
- Colección del Club Tungurahua, Ambato.

Archivos, colecciones y bibliotecas públicas

- Archivo virtual del Archivo Histórico del MuNa del MCyP:
www.muna.culturaypatrimonio.gob.ec.
- Archivo virtual de fotografía patrimonial ecuatoriana del Instituto Nacional de Patrimonio y Cultura: www.fotografiapatrimonial.gob.ec.
- Archivo Histórico Nacional del Museo Nacional del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito: Códigos desde 81.F0000.001 hasta 81.FF0000.314; desde 83.F0010.001 hasta 83.F0010.504.

Biblioteca Colegio Nacional Bolívar, Ambato

Museos

Casa Museo Martínez Holguín, Jardín Botánico La Liría-Atocha, Ambato

Casa Museo Quinta Mera, Jardín Botánico La Liría-Atocha, Ambato

Museo Casa El Portal de la Prefectura de Tungurahua, Ambato

Museo Vásquez del Colegio Nacional Bolívar, Ambato.

Catálogo

Catálogo general de las vistas y panoramas de la fotografía artística ecuatoriana. Quito. Imprenta la Novedad. 1898.

Revistas

La Ilustración Ecuatoriana: Revista quincenal de ciencias, artes y ciencias. Quito. Talleres Gráficos de José Domingo Laso, Número 16. 1909.

Ecuatorial. Ambato, Número 5, 1924.

Fondo Martínez Holguín del Archivo Histórico del Museo Nacional del MCyP

Fondo Martínez Holguín: caja con documentos, cuadernos, cartas, artículos, revistas, álbumes, recortes de periódicos y dibujos de la familia Martínez Holguín. Código SG.000.65.25 (44.ET.7.5-44.ET.7.53) destacan los documentos:

Carpeta con una carta-transcripción de Luis A. Martínez, páginas 8-11. Código SG_065.20 (44.ET.2).

Cuaderno-Periódico casero “La independencia” realizado por Luis A. Martínez, La Liría-Atocha, marzo y abril de 1881. Números 3-8, Páginas: 11-58. Código 44.ET.3

Album de bocetos de Luis A. Martínez. Código 44.ET.7.17 al 53

Entrevistas

Patricio Aguirre. Entrevista realizada el 5 de abril del 2021.

Carlos Ashton. Entrevistas realizadas el 17 de abril y el 1 de junio del 2021.

Bernardo Beate. Entrevista realizada el 24 de junio del 2021.

Fabián Corral. Entrevista virtual realizada el 28 de abril del 2021.

Iván Cruz. Entrevistas realizadas el 23 de junio y el 3 de julio del 2021.
Lucía Chiriboga. Entrevista virtual realizada durante el mes de mayo del 2021
Adriana Díaz. Entrevista realizada el 9 de julio del 2021.
Patricio Estévez. Entrevista realizada el 1 de marzo del 2021.
Adolfo Holguín. Entrevista realizada el 22 de abril del 2021.
Fernando Jurado. Entrevista realizada el 26 de julio del 2021.
David Santillán. Entrevistas realizadas el 19 de junio y el 3 de julio del 2021.
Familiar anónimo custodio del archivo fotográfico. Entrevista realizada el 21 de junio.
Coleccionista anónimo. Entrevista realizada el 1 de junio del 2021.