

TERREMOTOS, ERUPCIONES Y SEQUÍAS EN PINTURAS DE QUITO

EARTHQUAKES, ERUPTIONS, AND DROUGHTS IN PAINTINGS OF QUITO

INÉS DEL PINO M.¹

*Recepción: 22 de agosto de 2021
Aceptación: 29 de septiembre de 2021*

¹ Inés del Pino M. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes. Quito, Ecuador (idelpinom@puce.edu.ec).



TERREMOTOS, ERUPCIONES Y SEQUÍAS EN PINTURAS DE QUITO

EARTHQUAKES, ERUPTIONS, AND DROUGHTS IN PAINTINGS OF QUITO

Inés del Pino M.

Palabras clave: fenómenos naturales, arte, Quito, historia urbana, Ecuador
Keywords: natural events, art, Quito, urban history, Ecuador

RESUMEN

Las obras pictóricas “La erupción del Pichincha de 1660”, de Víctor Mideros (1888-1967); “El terremoto de 1859” (anónimo); y “La Procesión durante la sequía de 1621” de Miguel de Santiago (1633-1706), representan sitios de la ciudad de Quito y del paisaje natural que la rodea en intersección con eventos naturales que sorprendieron a la población; de allí que las obras muestran escenarios ur-

banos particulares, paisajes dramáticos e imágenes inusuales de la misma. La representación tiene sentido didáctico para convertirse en referente de futuro con un mensaje moral o político. La relación entre la documentación histórica, la obra de arte y el paisaje contribuyen a la construcción de un imaginario social de estos eventos que son frecuentes y forman parte de la historia urbana de Quito.



ABSTRACT

The article analyzes three paintings by Ecuadorian artists: The Pichincha eruption of 1660, by Victor Mideros (1888-1967); the earthquake of 1859 (anonymous); and the Procession during the 1621 drought of Miguel de Santiago (1633-1706). Each one represents urban spaces and the natural landscape that

surrounds Quito with unusual stages. The subjects have didactic meaning with a moral or political message. The relationship between history, art and scientific documentation contribute to the imaginary social construction of these events, which are frequent in urban history of Quito.

INTRODUCCIÓN

Tres obras pictóricas de reconocidos artistas plásticos ecuatorianos que vivieron entre los siglos XVII y XX establecieron un vínculo entre arte, historia, paisaje, ciudad y arquitectura en el contexto de los desastres que acontecieron en esas épocas en la ciudad de Quito. El escenario es el espacio urbano: calles, atrios, el ingreso a la ciudad, y el paisaje que la rodea; en una imagen atípica del volcán en llamas, edificios destruidos, campos secos, imágenes religiosas en procesión, gente con expresiones de dolor ante la pérdida.

Las imágenes congelan un instante que sintetiza la fuerza de la naturaleza y sus ciclos vitales imponiéndose sobre una población atemorizada. Detrás de estas subyacen varios mensajes, que pueden ser de tipo político o moral, la alusión al cambio de época, una adver-

tencia sobre el “enojo de Dios”, lo efímero de lo material, la crisis ante la pérdida, el miedo o el terror, que aportan a la construcción del imaginario colectivo. Las pinturas reviven la memoria del momento en que sucedió la erupción del volcán Pichincha en 1660, el terremoto de 1859, y la sequía de 1621.

(Romero, 1993) y Andrew Maskrey identifican una comprensión diferenciada de los fenómenos naturales que se producen en espacios de ocupación humana en la historia. En el pasado, estos eventos fueron explicados como “castigo divino”, y hoy, como desastre natural en contra de los humanos. Ambas visiones las consideran equivocadas y son enfáticos en señalar que “los desastres no son naturales”:

Algunas personas tienen una “consciencia mágica” de estos aconte-



cimientos (como la llama Paulo Freire), porque transfieren la causa de los acontecimientos reales y cotidianos hacia un nivel suprahumano, el cual es imposible de penetrar racionalmente.

Forma parte de esta deformación el superponer dos términos que son muy diferentes: "fenómeno natural" y "desastre natural", utilizándolos muchas veces como sinónimos (Maskrey, 1993, p. 6).

En la misma línea, cabe reconocer que la tierra tiene su propia vitalidad, ciclos de liberación de energía y regeneración ambiental. En Ecuador, la ocurrencia de un terremoto mayor a 7MSK es de 50 años (Del Pino I. Y., 1990, p. 94). La cronología de las erupciones da a entender que se producen al menos una vez en un siglo, seguidas de actividad variable que puede llegar a diez años como se observó en la erupción del volcán Tungurahua en 1999; mientras que los ciclos de sequía parecerían ser más largos.

El fenómeno natural convertido en desastre para la ciudad entrecruza lugares comunes del espacio urbano y el paisaje que circunda a Quito, expresados en pinturas que recogen la memoria de hechos reales; al estar exhibidas en lugares públicos de culto religioso dan lugar a varias lecturas, de una parte, la observación reiterada de las obras genera un

imaginario colectivo que tiene relación con el significado profundo de lo divino en los creyentes católicos; de otra parte, la representación de espacios reconocibles de la ciudad es una prueba de que el fenómeno natural sucedió efectivamente, finalmente, la arquitectura destruida y el drama humano pone en vigencia lo sucedido y lo que podría suceder en el futuro, un mensaje que recuerda que la vulnerabilidad de la ciudad viene desde su origen.

Los artistas citados: Miguel de Santiago (1633-1706) en la representación de la sequía de 1621, y Víctor Mideros (1888-1967) en la pintura de la erupción de 1660 no fueron testigos directos de estos eventos en sus obras. Sin embargo, según la fecha de nacimiento de Miguel de Santiago se podría pensar que tuvo la experiencia de este fenómeno, producido doce años antes de su nacimiento y en sus primeros años de vida, mientras que, en 1933, Víctor Mideros representa un hecho que tuvo lugar 273 años atrás con su obra alusiva a la erupción del volcán Pichincha. Estas obras se mantienen expuestas en sus sitios originales: la sequía de Miguel de Santiago en la sacristía de la iglesia de Guápulo, mientras que la erupción de 1660 de Víctor Mideros, en la nave central de la iglesia de La Merced.

La tercera obra tiene características distintas, no está firmada, no tiene



fecha de elaboración, la técnica pictórica es diferente a las dos antes mencionadas, el título al pie del cuadro ubica en el tiempo y el espacio la escena: "El fatal 22 de marzo en Quito de 1859". Este evento sísmico ha sido poco documentado por la ciencia, pero existen evidencias fotográficas y esta pintura en donde se evidencia el grado de la destrucción, lo que constituye un documento que sugiere la profundización de su estudio. La obra forma parte de la reserva de arte de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, sede Quito.

Los temas expuestos son poco frecuentes en el arte ecuatoriano. En un recorrido por las reservas de museos de Quito, Guayaquil, Cuenca; en las iglesias de La Merced de Quito e Ibarra, iglesia de Guápulo, El Quinche y Baños se encontraron once pinturas que hacen alusión a erupciones, terremotos y sequías. Casi todas fueron producidas en el siglo XIX y primera mitad del siglo XX, con excepción de la obra de Miguel de Santiago que es del siglo XVII. De estas, seis representan a terremotos, cuatro a erupciones, una a la sequía.

LA CIUDAD EN CRISIS EN LA PINTURA

Los escritos de las autoridades de la Audiencia de Quito, el cabildo o la iglesia, relatan cada evento de manera emotiva: la pérdida, la desesperación y el vacío son aliviadas con la invocación a la Virgen; las obras seleccionadas tienen en común la representación de sitios característicos de Quito. Es Quito y no otra ciudad, un Quito dramático y de terror. Por otra parte, las pinturas tienen descripciones (al pie) que explican el momento representado. De esta manera: bibliografía, imagen y descripción del evento natural en la misma pintura se convierten en recursos que aportan al análisis cualitativo de las imágenes de la ciudad en circunstancias de emergencia por eventos naturales.

La "Procesión durante la sequía" realizada en 1621 por Miguel de Santiago es la primera que representa un sector comprendido entre La Alameda y San Blas, en la entrada a la ciudad desde el norte, denominado en ese entonces: "potrero del Rey". La pintura capta el carácter y el ritmo de las montañas mayores y menores, la topografía, los caminos de llegada a la ciudad por el norte. Un siglo más tarde este espacio no había cambiado mucho, las características topográficas y del paisaje son reconocibles en dos planos de Quito de 1748 y 1751, con algunos hitos construidos: la picota, la capilla en honor al Virrey del Perú muerto en el campo de Añaquito de



1546, los caminos a Cartagena y Esmeraldas, entre los más destacados. El texto al pie del cuadro describe el evento:

En el año de 1621 hubo en la ciudad una ceca grande, que se abrió la tierra en muchas grietas y llegó a morir todo el ganado y en punto de perecer la gente si no acordaren de llevar a la Virgen en procesión y la pusieron en Santa Bárbara de donde la llevaron a la Catedral y al punto con llluvias socorrió la necesidad.

Sin duda, la descripción del cuadro y la escena representada evoca un hecho singular y de preocupación colectiva sucedido en 1621, la sequía; la escena del cuadro es una prueba fehaciente de la intermediación de la Virgen de Guápulo que fue llevada hasta la Catedral de Quito, la realidad o efectividad del milagro, ya que después de la procesión llovió. El mensaje escrito, presente en un espacio religioso —realizado por un artista reconocido—, una escena que revive un momento de la memoria colectiva y un espacio común de la ciudad, convierten a la pintura en un documento.

La relación entre la ciudad y el paisaje circundante de Quito en las pinturas de Miguel de Santiago ha sido comentada por algunos historiadores del arte, Ángel Justo Estebaranz cita a Carmen Fernández y a Alexandra

Kennedy con quienes coincide que Miguel de Santiago es el primer artista que representa el paisaje de Quito (Justo Estebaranz, Ángel, 2011, p. 74). Kennedy relaciona esta representación con la idea temprana de nación que subyace en la pintura, mientras que Fernández interpreta a la pintura como “visión edificante de la urbe, presentada como una Nueva Jerusalén escogida por Dios” y la cartografía sagrada.

Otro texto corresponde a “La erupción de 1660” de Víctor Mideros. La descripción al pie del cuadro describe un momento significativo que causó asombro y miedo en la población: “1660. Veíase a la distancia las llamas del Pichincha llegando las cenizas hasta doscientas leguas y Quito juró fiesta a su madre y señora”. Nuevamente, la invocación del milagro se verificó con el cese de la erupción del Pichincha, proporcionando alivio a la población. El momento sublime quedó registrado en la pintura con espacios arquitectónicos reconocidos por los fieles que asisten a la iglesia de La Merced de Quito, en ese sentido la escena entrecruza imágenes del presente y el pasado al mismo tiempo, el artista interpreta el fenómeno recurrente y sugiere un mensaje y una estética que lo convierte en atemporal.

El cuadro forma parte de una serie de obras del mismo autor que se encuentran en la nave central de la iglesia,



colocadas en 1933. El motivo de esta obra traslada al interior de la iglesia una escena que sucedió en el espacio exterior de la misma iglesia, lo que produce una asociación inmediata en el público que la mira. El Padre Luis Octavio Proaño, historiador de la orden Mercedaria, se refiere a las pinturas de Mideros en términos de admiración porque ha sabido representar la espiritualidad a través de un lenguaje plástico y con un estilo propio. Al respecto señala: “Mideros es esencialmente un visionario: sin figuras de enorme movimiento, tiene la pose de inmortalizarlos ... pinta lo ultraterreno con aciertos excepcionales” (Proaño, 2000, p. 317).

El texto de la tercera obra es corto, pero significativo: “El fatal 22 de marzo

de 1859”; representa al terremoto de ese año, tiene como escena urbana a uno de los lugares comunes del Quito del siglo XIX: la esquina de la iglesia de San Agustín, a una cuadra de la plaza mayor, un sitio de encuentro cotidiano, reconocible en el caminar por esta ciudad. La arquitectura destruida y la expresión social en el espacio público crean una imagen inusual, el miedo es evidente en los rostros de los personajes, los cuerpos en movimiento aceleran el ritmo de la escena urbana. La arquitectura, aunque se muestra estática transmite la dimensión del impacto del movimiento sísmico por la ausencia de una de las partes más importantes del templo: la torre y la cubierta de la iglesia.

LA ERUPCIÓN DEL VOLCÁN PICHINCHA EN 1660

El volcán Pichincha se levanta junto a Quito. Es un macizo en la cordillera occidental que tiene dos bocas, la más antigua es el “Rucu” o “viejo Pichincha” con 4.784 m y la más reciente es el “Guagua” o “joven Pichincha” con una altura de 4.776 m. La escena de la erupción en la obra de Víctor Mideros sintetiza un evento reiterativo en el tiempo y representa situaciones únicas registradas en la historia de esta ciudad de 17 iglesias en su centro histórico. Para el observador científico la erupción proviene del

Guagua Pichincha, pero en el imaginario local, es el Rucu Pichincha por la silueta iluminada.

El escenario es una esquina del atrio de la iglesia de La Merced. De acuerdo con el plano de Quito de 1858, elaborado por Manuel Villavicencio, este espacio público de Quito estuvo ubicado entre la “calle de la puerta falsa” (calle Chile) y “calle de la portería de La Merced” (calle Cuenca), toponimia que destaca la importancia del edificio religioso. En la historia de la ciudad, la plaza fue un es-



pacio abierto y punto de partida de recorridos procesionales.

La erupción de este volcán se recuerda como una explosión mayor seguida de una lluvia torrencial, luego otras erupciones menores y “rugidos” durante un período que puede durar años, con momentos de incremento y decrecimiento de la actividad; con graves pérdidas en la agricultura. Sin embargo, cuando se recupera el suelo se restablecen también los ciclos agrícolas. La secuencia de la erupción, las rogativas y procesiones se entrecruzan con la lluvia, el cese del fuego y la caída de ceniza que disminuye paulatinamente; todo esto sugiere la efectividad del milagro y el restablecimiento de la tranquilidad en la ciudad.

La erupción de 1660 causó conmoción entre los habitantes de Quito. El cabildo preparó un informe que describe el desarrollo del fenómeno natural:

“El 27 de octubre de 1660 la erupción del volcán Pichincha sorprendió a todos: espectáculo grandioso ... se elevaron peñascos encendidos... oyéronse después los truenos; entre las 9 y 10 se oscureció de tal manera, que la noche más lóbrega que cualquier cristiano haya visto, no se igualara con la obscuridad de ese día-noche” (Herrera, 1916, p. 142).

A un mes de la erupción continuaban las fumarolas, lo que motivó al cabildo a conformar una comisión con dos clérigos y un regidor para que dieran una explicación directa desde el lugar de los hechos. La población, solidaria con esta causa, colaboró con pan, vino y todo lo que el regidor ordenó con el fin de que no falte nada a los “testigos de vista”. Al regreso, la comisión elaboró un informe. Un fragmento de este describe:

Habiendo primero hecho celebrar el santo sacrificio de la misa... con exorcismos y ceremonias de conjuración al dicho volcán, como lo dispone la santa madre iglesia por su ceremonial romano, ... [llegaron] como a distancia de dos leguas de la boca, de donde no pudieron pasar... y desde allí miraron patente el cráter de dicho volcán de donde salían grandes llamas de fuego que se perdían de vista por los cielos con tan repetidos truenos que no eran menos que el primer día... (Herrera, 1916, p. 137,138).

Lo expuesto muestra que el peligro, el miedo y el poder de la montaña se impuso ante los comisionados quienes comprendieron que era imposible llegar al cráter; no obstante, realizaron una misa en algún lugar del camino. Al regreso, y luego de esta explicación a la población, un ambiente de silencio se



apropió de la ciudad, testimonio de la incertidumbre colectiva.

La vitalidad geológica de los Andes pone en crisis existencial a la gente que se encuentra desconcertada ante la experiencia vivida; Christian Norberg Schulz (1997) explica que esta crisis se produce por pérdida momentánea del

“lugar”, es decir, de los referentes cotidianos de espacio, tiempo y materialidad. En ese punto, la acción de la iglesia fue fundamental: calmar los ánimos de la gente mediante la aceptación de la circunstancia, auxilio a los enfermos y acompañamiento a los moribundos, es decir, el control de la emergencia.



Texto del marco: “1660. Veíanse a la distancia las llamas del Pichincha llegando las cenizas hasta doscientas leguas y Quito juró fiesta a su madre y señora”

Víctor Mideros. Lienzo. Óleo. 1933

Expuesto en una de las pilastras de la nave principal de la iglesia de La Merced, Quito.

Fotografía: Christoph Hirtz



La interrelación entre el texto de 1660 y la imagen de 1933 permite situar la pintura como representación simultánea de tres episodios: un paisaje en el que la naturaleza es la protagonista en el tercio superior del cuadro por la luz de las llamas; en el tercio central, la arquitectura de la iglesia localiza la escena en un espacio simbólico de la ciudad: la iglesia de La Merced de Quito, con la virgen y las autoridades religiosas que salen en procesión; en el tercio inferior, en la oscuridad de la noche se delinean unos cuerpos de personas que atentas a los sucesos acompañan la salida de la procesión. La escena se inserta en un momento en que el volcán en llamas se encuentra a lo lejos y en lo alto, la imagen de la Virgen parece avanzar hacia el centro de la escena, el peligro se desvanece, permanece una luz que viene desde lo alto, y el eco de las explosiones, mientras las personas acompañan en silencio a la Virgen.

La pintura de Víctor Mideros (1888-1967) extrae de la naturaleza el sentido de lo dramático, y el milagro como remedio a la crisis colectiva, existencial. Dos situaciones aparentemente contrarias, pero al mismo tiempo complementarias: apocalipsis y salvación, desesperación y esperanza; luz y oscuridad; acción y calma. El motivo de la obra tiene relación con representaciones del paisaje ecuatoriano realizadas por Frie-

derich Church en el siglo XIX que Edward Casey califica de "paisajes cósmicos" (Casey, 2002, p. 43).

La ciudad y el paisaje ratifican el poder de la imagen de Nuestra Señora de La Merced que en 1917 obtuvo la coronación canónica y fue elegida patrona de Ecuador, esta salió en varias ocasiones en procesión hasta la Catedral con el acompañamiento de la población: rogativas, oración, música, canto, y el olor del incienso formaron parte de rituales católicos. La solemnidad de la escena sugiere el asombro de cada persona o la reflexión silenciosa.

El conjunto pictórico de siete obras exhibidas en la nave de la iglesia de La Merced desde 1933, revela una intersección entre la fe y el predominio de los valores humanos sobre los intereses políticos expresados en el arte con técnicas novedosas para ese entonces. Las fuentes de la historia política de Ecuador confirman las tensiones sociales de aquella época marcada por la pugna entre conservadores y liberales, y la polarización de los diferentes sectores de la sociedad, lo que sugiere que las pinturas se convierten en mensajeras de la posición de la iglesia en el lado conservador. El Padre Octavio Proaño, historiador de la Orden señala la intención al transformar la iglesia con grandes lienzos de motivos que inducen a la espiritualidad:



Los amplios y elevados muros del templo estaban desnudos de todo adorno piadoso y artístico. La Divina Providencia suscitó la presencia del P. Manuel María Coronel Ayerve, quien en su prolongada administración del convento Máximo de La Merced de Quito durante diez y ocho años,

transformó nuestro templo en un museo de permanente exposición de arte religioso, adornándole el presbiterio, así como las naves centrales y laterales, con lienzos, en su mayoría del selecto e inimitable pincel del pintor bíblico señor Don Víctor Manuel Mideros (Proaño, 2000, p. 316).

EL TERREMOTO DE 1859

El terremoto, por la velocidad en que se produce, entre segundos y un minuto, ocurre sin previo aviso, deja en situación de crisis y desorientación a quienes quedan con vida en medio de los escombros. Esta experiencia altera el ritmo de vida cotidiana por la pérdida del “lugar”, una noción que está atada a la existencia de las personas porque en sus vidas todo tiene un lugar (Casey, 2002, p. 41). El terremoto no sucede una vez, sino que tiene réplicas que pueden durar hasta dos años, tiempo de incertidumbre porque no se sabe cuándo volverá a temblar la tierra ni con qué intensidad. Quito se ha visto afectada por 11 eventos sísmicos de mayor impacto detectados desde su fundación: 1736, 1751, 1755, 1757, 1759, 1764, 1787, 1797, 1859, 1868, 1870 (Del Pino I.Y., 1990, p. 87). De estos, algunos se produjeron en un radio de 100 a 170 kilómetros.

El artista se sitúa en una esquina conocida del siglo XIX: entre la calle de

la “plazuela de San Agustín” y la “calle de San Agustín” (hoy esquina de las calles Guayaquil y Chile). Este conjunto religioso forma parte del sistema de resguardo de la parroquia El Sagrario, junto con la iglesia y convento de La Merced, San Francisco y Santo Domingo, las cuales forman un cuadrilátero que cierra o delimita al núcleo central de la ciudad colonial. La arquitectura y el espacio público difiere del que hoy conocemos, a pesar de eso, la iglesia es reconocible y se encuentra en un punto de quiebre topográfico, entre lo bajo y lo alto, en el punto en que se acaba la cuesta, antes de acceder a la plaza mayor que es el centro. El sitio es de cruce y transferencia masiva en la movilidad urbana hasta hoy.

En los ciclos de actividad tectónica, las torres fueron los elementos que más sufrieron con los terremotos debido a su esbeltez; en general, la arquitectura



monumental religiosa que hoy conocemos tiene hasta cuatro reconstrucciones. Lo que llama la atención es que los templos parecerían ser hechos de una sola vez. La explicación proviene del uso de materiales y técnicas de construcción que variaron poco entre el siglo XVI y la primera mitad del siglo XX cuando apa-

rece la tecnología del hormigón armado. Muchos de los daños visibles en 1859 se originaron en terremotos anteriores, las reparaciones de albañilería no llegaron a ser estructurales y por esa razón, dos eventos casi seguidos: 1859 y 1868 terminaron con la mampostería de los edificios (Del Pino I. Y., 1990, p. 87).



**“El Fatal 22 de Marzo de 1859”. Anónimo. Tela. Óleo. 1859
Casa de la Cultura Ecuatoriana. Código: 03-13-08-0303-1
Fotografía: Christoph Hirtz**

Si bien el terremoto de 1859 tiene escasa información en fuentes documentales, la pintura realizada en

óleo, tiene un respaldo documental en fotografías de la época; más allá de la arquitectura agrietada que sirve de es-



cenario para mostrar la magnitud del desastre. Esta esquina es de Quito y no de otra ciudad, aquí destaca lo propio, lo local, el paisaje y la fachada inconfundible de la iglesia en ruinas. Nuevamente el paisaje de Quito en el fondo, con la loma del Itchimbía. Este detalle ayuda a ubicar la imagen urbana. El escenario es la ciudad: el espacio público, el atrio y la calle. La escena se inserta en lo que Edmund Burke señala: el asombro y el terror anteceden a lo sublime. El terror es el principio rector de lo sublime porque estamos inhibidos de recurrir a las estrategias habituales de raciocinio o de autoconservación (Casey, 2002).

Esta obra, en relación con las otras dos seleccionadas es diferente. Se trata de un cuadro que se encuentra en un museo público, cuyo ambiente es distinto al de una iglesia. En el museo se exhiben obras evaluadas por un comité especializado en arte, probablemente está expuesta por su carácter singular dado que el motivo no es frecuente en el arte como se señaló anteriormente. Entre los motivos relevantes de las obras anteriores está la Virgen que no aparece en este cuadro del cual no existen antecedentes. Otra particularidad, la escena no tiene escombros en la calle, tampoco cadáveres; solo la acción protagonizada por la gente con expresiones de lamento y consuelo; súplica y oración; sorpresa y consternación. Gestos de solidaridad y apoyo.

El terremoto de 1859 fue uno de los más devastadores de la ciudad. Las fotografías de la época reproducen una imagen similar de esta iglesia, con la calle desolada. A partir de otras fuentes se puede evidenciar que en esos años la ciudad no era un centro de prosperidad sino más bien de tristeza y retraimiento de la población, deteriorada en su aspecto físico. Este ciclo natural contribuyó a la desgracia económica y social, producto del cambio de época. La situación no se recuperará sino hasta el primer tercio del siglo XX con la imagen de una ciudad moderna.

La iglesia destruida en interrelación con los hechos históricos de ese momento permite entender que la destrucción puede ser la oportunidad para innovar, este fue el caso de San Agustín y Santo Domingo en donde se aplicó una reforma eclesiástica entre 1863 y 1897 aplicada por las misiones de reformadores italianos, quienes transformaron los espacios interiores barrocos en espacios neoclásicos, claros, coloridos y decoración localizada. La destrucción producida entre los terremotos de 1859 y 1868 fue el argumento para la transformación.

En un momento de quiebre político, económico y social, lo comentado en estas líneas permite afirmar que la obra recoge un momento significativo en la vida urbana de Quito del siglo XIX en el que a la crisis se sumaron los eventos naturales



convirtiéndose en desastre la situación para la ciudad. La ausencia de autor y fecha en que fue pintado el cuadro lo convierte en una obra atemporal, sintetiza de algún modo la imagen de varios terremotos sucedidos en esta ciudad y escenas que se

produjeron en la plaza y los espacios de reconocimiento ciudadano. La alusión a la fecha del evento, la fotografía y la escasa información de archivo contribuyen a ampliar las referencias sobre los terremotos del siglo XIX en Ecuador.

LA SEQUÍA DE 1621

Los ciclos de sequías y períodos lluviosos, relacionados generalmente con el “fenómeno del Niño” han sido poco estudiados en Ecuador. La elaboración de las series históricas relacionadas con este fenómeno climático inicia en el siglo XX, lo que obliga a recurrir a otras fuentes para conocer la relación entre el fenómeno climático y la pintura. En ese contexto, “la procesión durante la sequía” se convierte en un tema que despierta el interés por plantear algunas preguntas que parecen obvias: ¿Cómo fue la sequía de 1621?, ¿es la representación de un fenómeno natural imaginado?, ¿cómo se relaciona con otras desgracias que afectaron a la ciudad de Quito y la región en ese momento?

Para responder sobre fenómenos similares en ese tiempo, en Potosí, Bolivia se produjeron grandes sequías entre 1625 y 1690, mientras que en 1590 se produjeron heladas (Gioda, 1998, p. 21), asociados a estas se presentaron otros fenómenos regionales a consecuencia

del cambio climático, tales como, falta de alimentos y en consecuencia, la muerte de personas y animales; la subida de precios en los mercados, migración, crisis económica.

La historia económica de la Audiencia de Quito coincide en destacar que en el siglo XVII se produjo una fuerte crisis en la producción textil, caracterizada por la baja en la calidad de los productos, poca demanda y cambios en la tenencia de la tierra (Miño, 1984, p. 18). Sin embargo, el estudio no asocia la crisis económica con los ciclos de cambio climático en los Andes. Estudios sobre las sequías en Quito establecen que el período comprendido entre 1692 y 1701 fue el más grave (Castro, 2018) y otra, entre 1718 y 1723, ambas, posteriores a la elaboración de la pintura.

Otro autor, refiriéndose a la producción textil de Quito afirma: “El mercado se desplomó en la década de 1620, ocasionando una tremenda depresión económica en la Sierra” (Phelan, 2005, p.



119). Más adelante, sobre el ambiente social de 1645 añade: “una culpa colectiva sobrecogió a Quito”, evidencia del miedo colectivo. Este año coincide con el ruego de la santa quiteña, Mariana de Jesús Paredes y Flores, conocida como Marianita de Jesús (1619–1645), quien durante una misa realizada en la iglesia de La Compañía de Jesús ofrendó, en ese mismo momento, su vida a Dios para librar a Quito de los males que la aquejaban, hecho que consternó a la ciudad ya que al día siguiente se conoció de su muerte. Este acontecimiento se encuentra arraigado en el imaginario social hasta hoy, con varias interpretaciones que enriquecen lo narrado originalmente por el padre Jacinto Morán de Butrón S. J., biógrafo de la santa:

Os ofrezco, Dios mío, querido Esposo de mi alma, desde luego y al momento mi vida, porque cesen en Quito vuestros enojos, se templen vuestros rigores y libréis a mis paisanos y hermanos míos muy queridos, del azote que descargáis con la peste y la ruina que se teme por los temblores (Morán de Butrón S. J., 1955, p. 502).

¿Cuáles fueron los temblores, la peste y los rigores a los que se refirió Mariana? Probablemente la erupción del volcán Pichincha en 1582, réplicas y eventos menores que no han sido do-

cumentados y el sismo fuerte en 1587 en Quito cuyos daños en la arquitectura fueron visibles hasta el siguiente siglo. Los “rigores” en el lenguaje del siglo XVII y del XVIII pueden referirse al “exceso de castigo, pena o reprensión” (Luengo, 2020), es decir, en ese contexto, al “enojo de Dios” o el castigo divino.

Sobre la peste, se habría referido al brote de “garrotillo” (difteria) que en 1606 dejó muchos muertos. En 1611 difteria, tabardete (tifus) y sarampión. En 1614 vuelve una epidemia de difteria y otra de tifus. En 1618 se reportó una nueva epidemia de sarampión, sobre todo en niños. La consecución de medicamentos no era fácil, a manera de ejemplo, en 1612 había dos boticas en Quito y los remedios no abastecían a todos los casos (Buitrón Andrade, 2011, p. 72).

Vale añadir a lo expuesto la escasa producción agrícola y pecuaria y reducción de la población debido a enfermedades que preocuparon al Cabildo y a la ciudad entera; según la misma fuente, en 1601 hubo una pérdida de cosechas y hambre generalizada en la Audiencia de Quito. En 1612: sequía en febrero y lluvia en agosto, es decir se alteró el ciclo de siembra y cosecha en ese año. En 1614: excesivas lluvias en octubre, pérdida de cosechas. Entre 1615 y 1617: sequía y emergencia alimentaria en los Andes, no se especifican lugares. Finalmente, en 1626 el



hambre continuó, la sequía alcanzó una cima que no ha sido estudiada, es decir, la crisis tocó fondo, al punto que no se

cobraron tributos en ese año por la falta de producción y la hambruna generalizada (Buitrón Andrade, 2011).



"Procesión durante la sequía". Miguel de Santiago. Lienzo. Óleo. ca. 1699-1706
Sacristía de la iglesia de Guápulo
Fotografía: Christoph Hirtz

La pintura de Miguel de Santiago (1633-1706) y la historia de eventos naturales ponen en contexto la situación

de Quito y el abanico de desgracias que coincidieron en ese momento y que dan sentido a la pintura. La "Procesión duran-



te la sequía” de 1621 es una obra contratada por la iglesia y forma parte de una serie que se encuentra en la sacristía de la iglesia de Guápulo, producidas en la última etapa de la vida del artista.

La obra se aleja de los paisajes imaginarios, frecuentes en la pintura de esa época, para representar un sitio específico de Quito y un motivo recurrente en el siglo XVII: la procesión de la Virgen de Guápulo en dirección a la Catedral Primada de Quito, cuyo ingreso obligado fue el camino que se representa en la obra.

El paisaje se muestra en tonos dorados y ocres; en el perfil de las montañas mayores y menores se reconocen las particularidades concretas de ese lugar: el Pichincha y probablemente el Atacazo en el fondo, con un resplandor rojo del sol ecuatorial que calcina; el Panecillo, San Juan y el Itchimbía son las lomas que encierran un triángulo donde se encuentra Quito, delineado en grandes trazos con su perfil urbano que lo identifica: las torres de las iglesias de la “ciudad santa” como la definiría Juan de Velasco a Quito, o la “nueva Jerusalem” como diría Carmen Sevilla. En lo alto está la Virgen mirando la procesión que viene de Guápulo, acompañada de un grupo al que se une un sinnúmero de personas que salen al paso en el recorrido hacia Quito, compartiendo la plegaria para que llegue la lluvia.

Miguel de Santiago mantenía relación con artistas europeos que llegaron a esta ciudad y estaban al tanto de las tendencias en el arte europeo, de este modo, sin salir de Quito, utiliza la perspectiva aérea como técnica para ser el portavoz del milagro y del diálogo con lo divino. Al decir de Alexandra Kennedy y Ángel Justo la representación aérea fue usual en la pintura europea de ese entonces. Lo relevante en Miguel de Santiago es que visualiza la escena desde un sitio de privilegio, y de esa manera forma un triángulo entre la virgen, la procesión y la ciudad. A más de la representación del milagro, Miguel de Santiago esbozó la topografía de la entrada norte de Quito, que hoy corresponde al parque de la Alameda, con dos hitos que reconoce la cartografía histórica un siglo más tarde: El plano de Quito de Jorge Juan y Antonio de Ulloa de 1748, y el de Charles Marie de la Condamine de 1750.

Sin lugar a equívoco, por la temporalidad de la obra, es la primera representación aérea del sector de La Alameda, esto sugiere que Miguel de Santiago se adelantó a la pintura de un paisaje local, de reconocimiento ciudadano, rompiendo los cánones de la representación pictórica convencional. El lugar de la representación es el ingreso a la ciudad de Quito.



CONCLUSIONES

Los terremotos, erupciones y sequías representados en el arte quiteño conjugan lugares comunes de la ciudad colonial con el paisaje circundante; la arquitectura y el espacio público pueden ser identificados hasta hoy, las escenas inusuales captadas en la pintura en un momento culminante de ocurrencia de un fenómeno natural están referidas a eventos que sucedieron, están en el inconsciente colectivo y contribuyen a la historia urbana de Quito.

Los tres artistas produjeron pinturas de una ciudad en crisis, un Quito de terror en temporalidades distintas. Las escenas traen al presente los hechos ocurridos en un año específico; sin embargo, los detalles y mensajes de las obras, en intersección con los relatos permiten deducir que eventos similares que antecedieron a la pintura pudieron tener una representación semejante, con lo cual, la obra pictórica se convierte en síntesis del fenómeno, cuando se repite cobra actualidad, se renuevan los significados para transformarse en atemporal. Las obras del terremoto y la sequía fueron contratadas por la iglesia en temporalidades distintas, no obstante, el mensaje se enmarca en la línea de lo sobrehumano y de la consciencia mágica según Casey, Romero y Maskrey,

posibilidad ante la que no existe una explicación racional sino la resignación, la fe, y la esperanza.

En la realidad, los eventos representados en la pintura sucedieron, la pintura pone en vigencia la percepción del terror ante la idea del fin del mundo y la muerte. La pérdida de lo material en un instante causa asombro y miedo; el terror se apropia de las personas por el movimiento del piso que es la base que las sustenta. El momento culminante de la crisis es la pérdida del lugar, el apocalipsis, es decir, la ausencia de referentes espaciales y temporales que llevan a una crisis existencial; de allí que el poder de la palabra en el sermón induce a la reflexión sobre el ser, la vida y la muerte, el arrepentimiento, la resignación, la aceptación de las circunstancias y la esperanza. En este sentido, el rol de la Iglesia fue fundamental para mantener el orden social a través del rito y el papel de las imágenes que adquirieron poder. Las pinturas exhibidas en las iglesias revelan las dos caras del desastre: la crisis y la esperanza.

La figura del volcán Pichincha es protagónica en el paisaje, pues forma parte de la geografía sagrada ancestral conformada por montañas menores y mayores en una tensión espacial que



sugiere un diálogo permanente, eterno. La arquitectura destruida, reconocible hasta hoy, junto al espacio público representado en las plazas, la solemnidad de la procesión presidida por autoridades religiosas y la Virgen de la Merced o la de Guápulo, configuran escenas particulares en los espacios físicos abiertos y cotidianos reconocibles de una ciudad que es Quito, y no otra ciudad. En ese sentido, esta se convierte en un escenario con varias lecturas que involucran a la arquitectura y el paisaje, el imaginario social y la historia.

Los fenómenos naturales expresados en la pintura y exhibidos en las iglesias de Quito, o el museo, son objetos de observación y contemplación; crean un nexo entre lo terrenal y lo divino; entre lo ancestral y el presente; se entrecruzan con la historia de la ciudad, la arquitectura, y el arte. Se convierten en textos que aportan información a diferentes disciplinas y datos que transitan por diferentes campos de conocimiento, en este sentido, la imagen pictórica puede inducir a explorar ciclos de fenómenos naturales que han sido documentados desde la economía o la agricultura de la región, pero no desde los ciclos de la naturaleza.

Las pinturas tienen como denominador común la imagen de la Virgen de la Merced y la de Guápulo, cuyos poderes subyacen en el imaginario colectivo asociado con un sistema de

imágenes. Los recursos de la pintura enfatizan el mensaje y la solemnidad del momento en que la crisis se convierte en esperanza; las procesiones realizadas en la noche, acompañadas de cánticos, incienso, en medio del silencio y un paisaje natural imponente, construyen un ambiente propicio para “sanar” la ciudad, aplacar los ánimos y los efectos negativos de los terremotos, erupciones, sequías, enfermedades, y la inconformidad social. El paso de la procesión por la ciudad fue sinónimo de alivio ante los “rigores” mencionados por Mariana de Jesús, la “sanación de la ciudad”, esta última es una noción ancestral con sentido colectivo, urbano, que se expresa en el espacio ciudadano.

El terremoto de 1859 y la sequía de 1621 han sido poco estudiados y la producción artística que representa desastres naturales no es frecuente en el arte ecuatoriano; sin embargo, la representación pictórica, hace un guiño a la ciencia para contribuir con hechos que sucedieron, a manera de documentos que refuerzan la historia urbana y social.

Este artículo muestra en cada pintura las particularidades y las amenazas en un territorio específico: el espacio urbano de Quito hasta los inicios del siglo XX, pero al mismo tiempo, la noción de una “geografía sagrada” que está en la representación de un paisaje de contemplación o “paisaje cósmico”. La crisis y la



pérdida en lugares comunes: la iglesia y convento de San Agustín, la iglesia de La Merced, y la entrada a Quito por el norte.

Vale añadir que las pinturas de Víctor Mideros en la iglesia de La Merced, en 1933, fueron realizadas en el año que la ciudad se restablecía de la cadena de terremotos sucedidos desde 1797 y coincide con la restitución de la torre de la iglesia Catedral, la última, que tuvo que esperar desde 1868. De este modo, la pintura se convierte en referente histórico.

La sequía de 1621 invita desde el arte a investigar y recomponer el rompecabezas de los ciclos climáticos para reconocer y ampliar el cuadro de los eventos más severos. El cuadro de la sequía se convierte en un testimonio de los "rigores" que castigaron a la población. La intersección con otras desgracias en la economía y la salud pública, tales como, la escasez de productos agrícolas, las enfermedades que aparecieron simultáneamente y el declive de los obrajes en los Andes sugieren que el cambio climático no se produjo por una sola vez sino que tuvo varios momentos de intensidad y duración variable durante todo el siglo XVII.

Miguel de Santiago, se adelantó a la valoración del paisaje local, al reco-

nocimiento del paisaje de Quito y lugares singulares en los que se superponen hechos históricos importantes en diferentes temporalidades. En el siglo XIX se estableció allí el parque de La Alameda como un símbolo del cambio de época, un espacio para la ciencia con el observatorio más importante de la región y un jardín botánico. El edificio del Palacio Legislativo desde 1958 pasa a ser un lugar mítico que reemplaza a la picota de la ciudad.

Entre el pasado y el presente, el manejo de la emergencia ha tenido un giro importante, en el pasado la iglesia lideró el control social y la crisis emocional de la población afectada, esto es visible en las pinturas seleccionadas. Hoy en día, la gestión del riesgo recae en las instituciones del Estado, no obstante, cuando se produce un evento natural las iglesias se llenan de personas, inclusive con aquellas que no frecuentan estos lugares, es decir, aunque la racionalidad se impone, los rituales religiosos, la oración, cobran vigencia como preexistencias que emergen en el momento de la crisis, se mantienen como referentes colectivos y se resisten a desaparecer en ciudades como Quito.





REFERENCIAS

- Buitrón Andrade, R. (2011). *Mortalidad infantil en el Ecuador desde el siglo XVI al XXI*. Quito: Inédito.
- Casey, E. (2002). *Representing place*. Minnesota: University of Minnesota.
- Castro, F. G. (30 de marzo de 2018). *Wet and Dry extremes in Quito (Ecuador) since 17th century*. Obtenido de <https://rmets.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/joc.5312>
- Del Pino, I. (15 de septiembre de 2017). Recuperado el 16 de marzo de 2018, de Espacio urbano de Quito: Territorio, traza y espacios ciudadanos. Tesis Doctoral: www.unal.com
- Del Pino, I. Y. (1990). Apuntes para una historia sísmica de Quito. En M. d. Quito, *Centro Histórico de Quito. Problemática y perspectivas* (págs. 67-100). Quito: Municipio de Quito-Junta de Andalucía.
- Domínguez Castro, F. (26 de octubre de 2017). *Wet and dry extremes in Quito (Ecuador) since the 17th century*. *RMetS*. Obtenido de International Journal of Climatology: https://www.researchgate.net/publication/320334409_Wet_and_dry_extremes_in_Quito_Ecuador_since_the_17th_century?enrichId=rgreq-98a820f705b750afa37d1dfcb523c07-XXX&enrichSource=Y292ZXJQYWdloZMyMD-MzNDQwOTtBUzo1NTM3MDUx-OTlwMTc5MjFAMTUwOTAyNTAx-MzY3OA%3D%3D&
- Gioda, A. P. (1998). Variabilidad climática y documentos históricos en la antigua Charcas (Bolivia) entre los siglos XVI y XIX. 18-33. Obtenido de http://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/divers16-09/010023195.pdf
- Herrera, P. (1916). *Apunte cronológico de las obras y trabajos del Cabildo o Municipalidad de Quito. 1534-1714*. Quito: Imprenta Municipal.
- Justo Estebaranz, Á. (diciembre de 2010). *Universidad de Sevilla*. Obtenido de Revista Complutense de Historia de América ISSN: 1132-8312: <file:///C:/Users/Ines%20del%20Pino/Downloads/29506-Texto%20del%20art%C3%ADculo-29525-1-10-20110608.PDF>
- Justo Estebaranz, Ángel. (2011). *Pintura y sociedad en Quito en el siglo XVII*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Justo, Ángel. (2008). *Miguel de Santiago en San Agustín de Quito*. Quito: FONSAL.
- Kennedy, A. (1989). *Historia artística y arquitectónica del convento de Santo*





- Domingo de Quito*. Quito: Informe final Convenio Ecuador-Bélgica.
- Luengo, J. R. (17 de noviembre de 2020). Significado de "rigores". (I. d. Pino, Entrevistador).
- Maskrey, A. (1993). *Los desastres no son naturales*. Obtenido de Red de Estudios Sociales en Prevención de Desastres en América Latina: <https://www.desenrredando.org>
- Miño, M. (1984). *La economía colonial. Relaciones socio-económicas de la Real Audiencia de Quito*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Morán de Butrón S. J., J. (1955). *Vida de Santa Mariana de Jesús*. Quito: Imprenta Municipal.
- Norberg-Schulz, C. (1997). *L'Art du lieu*. París: Le Moniteur.
- Phelan, J. L. (2005). *El reino de Quito en el siglo XVII*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Prieto, M. (2018). *Bulletin de l'Institut français d'études andines (BIFEA)*. Obtenido de La climatología histórica en Latinoamérica. Desafíos y perspectivas: <http://journals.openedition.org/bifea/9706>
- Proaño, L. (2000). *Historia de la Provincia Mercedaria de Quito, siglo XX*. Quito: Aguilar Producciones Gráficas.
- Romero, G. (1993). Cómo entender los desastres naturales. Obtenido de Red de Estudios Sociales en Prevención de Desastres en América Latina: <https://www.desenrredando.org>. En A. C. Maskrey, *Los desastres no son naturales*.
- Villavicencio, M. (1858, reedición 1984). *Geografía de la República del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.

