

Ángel Justo Estebaranz
Universidad de Sevilla

Leyendas de un artista. A propósito del pintor quiteño Miguel de Santiago

Legends of an artist.
About the painter from Quito
Miguel de Santiago

Resumen

Miguel de Santiago es el principal pintor de la escuela quiteña virreinal. Su figura es la que más ha interesado tanto a historiadores como a escritores ecuatorianos desde mitad del siglo XIX hasta la actualidad. Pero la mayoría de los escritos sobre este artista no se han atenido a los hechos reales, sino que se han basado en numerosas leyendas que han enmarañado la comprensión de su vida y de su actividad artística. Este artículo es un análisis crítico de dichas leyendas, comparándolas entre ellas y con las de otros artistas, y refutándolas con documentación inédita sobre el pintor, que ayuda a aclarar su verdadera naturaleza.

Palabras clave: Miguel de Santiago, leyendas, pintura virreinal, Quito.

Abstract

Miguel de Santiago is the main painter of the colonial school of painting in Quito. His figure has interested as much to historians as to Ecuadorian writers from half of the 19TH C. until the present time. However, most of those writings about this artist have not been abided by the real facts; on the contrary, they have been based on numerous legends that have entangled the understanding of his life and artistic activities. This article is a critical analysis of these legends: they are all compared among each other and also among those of other artists. It also refutes them with unpublished documentation about the painter that helps to clarify his true nature.

Keywords: Miguel de Santiago, legends, colonial painting, Quito.

I. Introducción

En todos los países con artistas notables han surgido a lo largo de la historia diversas leyendas sobre su vida, fabulándose también sobre las relaciones que mantuvieron con sus clientes, discípulos y personas de su entorno. El caso de Ecuador, y de Quito en particular, no es diferente a los demás. Sobre Miguel de Santiago, el más importante pintor quiteño de la época virreinal, han circulado las más diversas leyendas. Desde el siglo XIX se ha ido formando en el imaginario del ecuatoriano una idea sobre el pintor totalmente falsa, que lo presentaba como un hombre pendenciero y de carácter iracundo. Consideraciones de esta índole fueron mantenidas incluso por el historiador español Marqués de Lozoya, quien atribuía a Santiago un carácter sumamente violento (Contreras, 1945: 302). Otros autores como Pizano (1926: 9) señalaban que el supuesto carácter iracundo del pintor quiteño se dirigía sobre todo a la nobleza, un asunto que se verá reflejado en anécdotas que posteriormente se comentarán. Este pretendido carácter violento y una supuesta forma de actuar extravagante propiciaron las comparaciones con Benvenuto Cellini, el célebre escultor italiano del Renacimiento¹. Tal leyenda, que contribuyó a consolidar el pintor decimonónico ecuatoriano Joaquín Pinto, presentaba a Miguel de Santiago como un personaje “de capa y chambergo a lo mosquetero”, según revela Puig en un artículo sobre el artista (1933: 25). Si embargo, no faltaron las ocasiones en que se resaltó la supuesta piedad del pintor, como ocurre actualmente en el discurso museológico del Museo de la Ciudad (Quito), donde se califica a Miguel de Santiago de “místico creyente”, algo que desde luego no fue, pues aunque fue devoto de San Agustín, obviamente nunca alcanzó a ser un místico². Relacionada con esta calificación de místico creyente está la aseveración de Pareja Díez-Canseco (1952: 24), quien mantiene que tras la muerte de Mariana de Jesús, Miguel de Santiago comenzó a hacer ejercicios espirituales, aconsejado por el hermano Hernando de la Cruz, siendo entonces cuando los agustinos le encargaron pequeñas obras para el templo. Esta anécdota es, como otras

referidas en su libro sobre el pintor quiteño, una creación del escritor ecuatoriano, carente de cualquier fundamento documental. La falta de rigor al tratar diversos aspectos de su vida provocó que Guzmán Urrero, quien tituló un artículo dedicado al artista quiteño “El pintor violento”, llegase a considerar que el genio de Miguel de Santiago merecía el estudio de un psiquiatra³.

Ha sido precisamente la publicación de una segunda edición del libro de Pareja Díez-Canseco, *Vida y leyenda de Miguel de Santiago*, realizada por la Casa de la Cultura Ecuatoriana a fines de 2008, el origen del presente artículo, en el que se analizan las leyendas que han circulado sobre el pintor de la citada monografía, aunque escritor también de diversos trabajos sobre historia ecuatoriana, fue un novelista de éxito, que dio a su publicación sobre Miguel de Santiago un carácter verdaderamente novelesco que parece haber calado hondo en la sociedad ecuatoriana, pues muchas de las leyendas por él ofrecidas se siguen considerando como hechos reales. Es verdad que la primera aparición de este libro en 1952 supuso la primera gran monografía sobre el pintor publicada en el siglo XX, pues los anteriores estudios eran de pequeño formato y trataban sobre aspectos concretos de su obra⁴. Además, el volumen de Pareja Díez-Canseco dotó de un lado humano a una figura escasamente estudiada, de la que se conocían poco más que sus principales obras unidas a unos escasos datos biográficos. Pero la nueva publicación de esta obra en el pasado año tiene el peligro de volver a presentar como ciertas todas estas leyendas ante el lector ecuatoriano, volviendo a arrojar sombras y mitos sobre un artista que cada vez estaba mejor documentado y, por tanto, mejor conocido y valorado. De ahí que sea el propósito de estas páginas rastrear las variaciones de cada leyenda sobre Miguel de Santiago, recogidas en los distintos escritos que han tratado de la vida del pintor, y analizar la gran variedad de matices, todos ellos espurios, de cada una de ellas. A la vez se procura aportar información conocida e inédita sobre el pintor a fin de clarificar definitivamente su vida y parte de su obra.

¹ En este sentido se pronunciaron Campos, F. (1885): *Galería biográfica de hombres célebres ecuatorianos*. Imprenta “El Telégrafo”. Guayaquil, p. 100; Destruge, C. (1903): *Álbum biográfico ecuatoriano*, Tomo I. Tipografía “El Vigilante”. Guayaquil, pp. 183-184; Cevallos, P. F. (1960): “Resumen de la Historia del Ecuador, Tomo II”. En Pedro Fermín Cevallos. *Biblioteca Ecuatoriana Mínima*. Quito, p. 212, y *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias, Artes, etc.* (sin fecha), Tomo XIX. Montaner y Simón. Barcelona, p. 669.

² En la sala dedicada al siglo XVII del Museo de la Ciudad se ha incluido una recreación del taller de Miguel de Santiago, en la que se han dispuesto sendas copias de dos lienzos del claustro de San Agustín, San Agustín se aparece al duque de Mantua y El martirio de los mártires agustinos en África que, como señalamos en nuestro trabajo de investigación sobre dicha serie, no son del maestro, sino de discípulos de su obrador.

³ Urrero, G. (2007): “El pintor violento. Vida y obra de Miguel de Santiago”. En *Cuadernos de Cine y Letras*, Guzmán Urrero Peña. Madrid, s. p. (edición digital). Ortiz Crespo, en la Presentación a la segunda edición de mi monografía sobre la serie de pinturas de la vida de San Agustín del convento de Quito, calificó este artículo como el compendio de todas las invenciones sobre Miguel de Santiago. Véase Ortiz Crespo, A. (2008): “Presentación”. En A. Justo Estebananz, *Miguel de Santiago en San Agustín de Quito. La serie de pinturas sobre la vida del santo*. Fonsal. Quito, p. 7.

⁴ A él seguiría el clásico libro del padre Vargas, centrado más en los aspectos artísticos de la obra del pintor. Véase Vargas, J. M. (1970): *Miguel de Santiago. Su vida, su obra*. Editorial Santo Domingo. Quito.



Figura 1: Miguel de Santiago. Dibujo de Garcés reproducido en el artículo que Juan León Mera dedicó a Miguel de Santiago (1861).

II. Vida y leyendas de Miguel de Santiago

Antes de abordar las leyendas sobre el artista conviene introducir brevemente la vida y obra de Miguel de Santiago, el principal pintor de la Real Audiencia de Quito⁵. Nacido hacia 1633, su actividad artística transcurrió durante la segunda mitad del siglo XVII, muriendo a comienzos de 1706. De raza india e hijo del pintor Lucas Vizuete, pronto tendría bajo su responsabilidad un obrador que funcionó durante medio siglo y que realizó los conjuntos pictóricos más importantes de su época, que le fueron encargados por la iglesia, las órdenes religiosas establecidas en Quito y también por particulares acaudalados. En este obrador trabajaron artistas de muy diversa procedencia, figurando entre ellos su hija Isabel de Cisneros y Alvarado (conocida como Isabel de Santiago) y el esposo de ésta, Antonio Egas Venegas de Córdoba. A ellos se une otro artista relevante entre el público quiteño, Nicolás Javier de Goríbar, del que tampoco se conocen excesivos datos y que igualmente ha sufrido la adjudicación de varias leyendas y también de pinturas ajenas a su estilo. El comienzo de la actividad artística de Miguel de Santiago queda fijado poco antes de 1656, año en que finalizó el monumental conjunto de pinturas sobre la vida de San Agustín, en el claustro del convento quiteño de este nombre. Esta serie le permitiría darse a conocer entre la elite quiteña, tanto religiosa como civil, consiguiéndole importantes encargos en el futuro. Así, en años sucesivos realizaría la *Doctrina cristiana* (en el convento de San Francisco de Quito), el *Alabado* (en el cenobio franciscano de Bogotá) y los *Milagros de la Virgen de Guápulo* (en el santuario seráfico de las cercanías de Quito), entre otras. A estas series unió numerosas representaciones de la Virgen, en su modalidad de Inmaculada Eucarística, y otras de santos y de tema mitológico (*las Cuatro estaciones*). Pero el prestigio que Miguel de Santiago tiene entre la sociedad ecuatoriana ha hecho que se le atribuya una inmensa cantidad de pinturas que nada tienen que ver con su estilo, y que se asociaban al autor por el mero deseo

de poseer obra suya. La verdadera producción del maestro hace gala de una técnica novedosa en la que se abandona y supera el estilo tardomanierista que imperaba en la capital de la Real Audiencia. De esta manera, en sus pinturas se puede apreciar una pincelada más suelta, un mayor dominio de la luz y del colorido y una expresividad más lograda que la conseguida por sus predecesores. Estas características serían asumidas por sus seguidores e imitadores, quienes continuarían pintando según su estilo hasta bien entrado el siglo XVIII.

Durante toda su vida, Miguel de Santiago residió en la población quiteña de Santa Bárbara, barrio cercano a la Plaza Grande, no encontrándose en la documentación protocolaria quiteña más que un viaje del artista a Latacunga, ciudad situada al sur de Quito, en 1662⁶. En esta ciudad permaneció durante poco tiempo, pues se había desplazado para presentar una carta de justicia requisitoria contra Salvador González. De esta manera, la documentación contradice las suposiciones, por otra parte descabelladas, de que viajó a Europa a formarse con Murillo⁷.

Frente a estos hechos y datos absolutamente constatables por documentación de archivo están las leyendas y anécdotas que seguidamente se analizan y que carecen de base documental alguna. Curiosamente, el desconocimiento que los inventores de las faras tenían del testamento de la mujer del artista, les privó del mejor documento para sus fantasiosas historias y para conocer el verdadero carácter del pintor. La localización y estudio de este testamento de su mujer, doña Andrea de Cisneros y Alvarado, ofrece la muestra más arrebatada sobre el dolor que supuestamente atenazó al artista, al que luego se hará referencia⁸. La esposa de Miguel de Santiago relata cómo Isabel, su hija pintora, había sido violada de adolescente, teniendo que contraer matrimonio con su agresor, Juan Merino de la Rosa. Andrea cuenta asimismo el enfado de su marido, y cómo ella misma tuvo que convencer a su hija para que se casase con su agresor a fin de evitar una desgracia, pues el padre podía cometer una locura, palabras en las que cabe suponer el asesinato. Ésta podría ser la única

⁵ A él hemos dedicado varios estudios, siendo la vida y actividad del pintor quiteño el objeto principal de investigación de nuestra Tesis Doctoral. Justo Estebaranz, A. (2008 A): *Miguel de Santiago y la pintura quiteña de su época (1630-1720)*. Tesis Doctoral defendida en la Universidad de Sevilla.

⁶ Archivo Nacional de Historia de Quito (A.N.H.), sección Protocolos Notariales, 1.ª notaría, vol. 208, fol. 3 r.

⁷ En este sentido se expresaba González Suárez, F. (1903): *Historia General de la República del Ecuador*. Tomo VII: La Colonia o Ecuador durante el Gobierno de los Reyes de España, V (1534-1800). Imprenta del Clero. Quito, pp. 135-138. Por otra parte, aunque Santiago hubiese viajado a Sevilla, las influencias de Murillo y de Zurbarán, remarcadas por numerosos escritores, son más bien sugerencias muy libres, relacionadas con el colorido y disposición de determinados elementos en la composición, pero no revelan en absoluto un discipulado, así como tampoco a un pintor que trabajase en el círculo de estos maestros. Véase Justo Estebaranz, A. (2008 A): *Miguel de Santiago y la pintura quiteña de su época...*, op. cit., p. 224.

⁸ A.N.H., sección Protocolos Notariales, 1.ª notaría, vol. 223, fol. 29 r-30 v.

⁹ Navarro, J. G. (1985): *Artes Plásticas Ecuatorianas*. Quito, p. 170. Entre ellas alude a la muerte de su discípulo a manos de Santiago por no satisfacerle su expresión de Cristo agonizante, y al momento en que le corta una oreja a su mujer. El historiador, no obstante, sí admite que estas leyendas contribuyen a dibujar el carácter del pintor quiteño.

fuente documental primaria sobre el supuesto carácter violento del pintor, pero un arrebatado de ira determinado por la violación de su hija menor, por otra parte perfectamente comprensible, no puede hacerse extensible al comportamiento general del artista a lo largo de toda su vida. Además, los autores que a continuación citaremos no tuvieron acceso a este documento, pues no relatan el episodio, digno de figurar entre las anécdotas más terribles del arte quiteño virreinal.

Al acercarse a la figura de Miguel de Santiago, lo primero que llama la atención es la caracterización que de él hacen escritores y dibujantes, mostrándolo como un caballero de aspecto europeo y semblante serio. El escritor ecuatoriano del siglo XIX Juan León Mera dice que de las anécdotas que de él se cuentan, algunas son verosímiles y nos ayudan a conocer “el carácter caballeroso, irascible y altanero del artista”, mientras que otras se han inventado o exagerado (fig. 1). Navarro, un siglo después, pensará que estas anécdotas pueden no ser verdaderas, sin negarlo categóricamente⁹. En su artículo dedicado a Miguel de Santiago, Mera insiste en su carácter altivo e iracundo, según se desprende del posible autorretrato contenido en *el Milagro del peso de las ceras* del convento de San Agustín, conservado hoy en la Sala Capitular de dicho cenobio quiteño (Mera, 1861: 142). En el citado artículo se incluyó una ilustración con el supuesto retrato del pintor, que lo presenta a guisa de mosquetero, incidiendo el dibujante en el carácter pretendidamente pendero del quiteño, algo que no corrobora la documentación¹⁰. Esta imagen romántica del genio iracundo de carácter atrabiliario era adecuada al pensamiento de ciertos escritores y poetas del siglo XIX, pero lamentablemente se ha mantenido hasta nuestros días, potenciada por los encargados de escribir la historia ecuatoriana. En 1905, una ilustración del pintor Joaquín Pinto en la *Revista de la Escuela de Bellas Artes* muestra otra vez a Miguel de Santiago caracterizado de esa manera, siguiendo la figura del cuadro del *Milagro de las ceras* de San Agustín, que se tenía por su autorretrato¹¹. Años después, el dibujo de Pinto, que presentaba al pintor sujetando un pincel, sería copiado

por Mideros en un cuadro que formaba parte de la colección de *El Comercio* (Fernández-Salvador, 2007: 29-30)¹². Es significativo que en el libro *Resumen de Historia patria*, que Homero Villamil escribió para el primer curso de enseñanza secundaria en Ecuador a mediados del siglo XX, se presentase al pintor de esta manera, incluyéndose un pretendido retrato de Miguel de Santiago, de nuevo ataviado como un mosquetero¹³ (fig. 2). De hecho, este dibujo es copia del que se incluía en el artículo de Mera, aunque de una menor calidad artística. El Miguel de Santiago de ambas viñetas más parece un caballero español o flamenco que un pintor indio. Tanto los retratos que se hicieron de Miguel de Santiago como el interés de los escritores ecuatorianos por compararlo con artistas del Renacimiento europeo suponen, según Fernández-Salvador (2007: 28), unas estrategias para legitimar la producción artística local y para construir a partir de Miguel de Santiago la figura de un artista de valor internacional, “digno de ser imitado por sus seguidores del período”.

Las anteriores representaciones de Miguel de Santiago, tan similares entre sí y tan alejadas de la que debió de ser la verdadera apariencia del pintor quiteño, que por otra parte era indio, como ya hemos señalado, no son realmente invenciones decimonónicas¹⁴. El dibujante del volumen de Villamil copió a Garcés, pero éste, al igual que Joaquín Pinto en su dibujo de 1905, se basó en el caballero tocado con sombrero rojo que aparece en el primer plano del lienzo del *Milagro del peso de las ceras*, pintura perteneciente a la serie de San Agustín de Quito, pintada por Miguel de Santiago y su obrador¹⁵ (fig. 3). Pero este supuesto autorretrato del pintor es el germen no sólo de la interpretación de Pinto, sino de todas las anteriormente mencionadas. Terán quiso ver el autorretrato de Miguel de Santiago en éste y en otro cuadro más de la serie de San Agustín (Terán, 1950: 16). Pérez Concha (1942: 90-91) también buscó su autorretrato en uno de los retablos de San Francisco. Concretamente, se ha identificado al pintor con el San Lucas que junto a San Marcos flanquean una pintura de *La Anunciación* en uno de los retablos del claustro del convento



Figura 2: Miguel de Santiago según dibujo reproducido en “Resumen de Historia Patria” de Homero Villamil.



Figura 3: Miguel de Santiago y obrador: Detalle del Milagro de las ceras (convento de San Agustín de Quito, 1656)

¹⁰ De hecho, no se han encontrado juicios contra Miguel de Santiago por causa de asesinato o agresión en los archivos quiteños.

¹¹ El dibujo se incluye en la portada del segundo número de la revista. Véase *Revista de la Escuela de Bellas Artes*, año 1, n.º 2. Quito, 1905, p. 27.

¹² Esta repetición del tipo del cuadro de *Las ceras* haría que el prototipo adquiriese legitimidad como autorretrato de Miguel de Santiago.

¹³ El dibujo se reproduce en Villamil, H. (1964): *Resumen de Historia Patria*, primera parte. Imprenta Argentina. Quito, p. 136.

¹⁴ Sobre la verdadera condición del pintor, véase *La serie de pinturas sobre la vida del santo*. Fonsal. Quito, p. 78.

¹⁵ Realmente, el propio Santiago se encargó de realizar los rostros de las dos figuras masculinas del primer plano, ocupándose algún colaborador de pintar el resto del lienzo, de menor calidad que los detalles de mano del maestro. Véase Justo Esteban, A. (2008 B): *Miguel de Santiago en San Agustín de Quito...*, op. cit., p. 288.



Figura 4: Anónimo: San Lucas (convento de San Francisco de Quito, siglo XVII)

de San Francisco¹⁶. En esta ocasión se trata de un hombre de mediana edad, de nuevo representado con sombrero, además de barba y bigote, mirando al espectador, y sosteniendo con su mano derecha una paleta y un pincel. No obstante, y aunque puede ser obra de la segunda mitad del siglo XVII, no es de Miguel de Santiago, pues difiere de su estilo, y además el rostro no es el de un indígena ni el de un mestizo, sino el de un europeo. Es muy interesante la representación de San Lucas como un pintor del siglo XVII en el Quito de la época, por ser algo excepcional, pero pretender que sea un autorretrato de Miguel de Santiago o de cualquier otro pintor quiteño supondría una consideración del mismo y del propio arte pictórico en unos términos que dudamos se diesen en el Quito del momento (fig. 4). De hecho, en España, donde sí se conserva un importante número de autorretratos de pintores del siglo XVII, no hay más que dos representaciones pictóricas de San Lucas que se puedan considerar como autorretratos: *San Lucas pinta a la Virgen María*, de Francisco Ribalta, y *Cristo en la cruz con un pintor*, de Francisco de Zurbarán (Waldmann, 2007: 109-120)¹⁷.

No obstante, no son éstas las únicas atribuciones de autorretratos que se encuentran en las publicaciones quiteñas que han tratado sobre el pintor. Como si fuese una verdadera obsesión en la historiografía del arte ecuatoriana, gran cantidad de escritores se afanaron en localizar el rostro de Miguel de Santiago entre su producción pictórica. Así, Vargas (1977: 153) y Moreno (1982: 5) añadieron un autorretrato del artista en el cuadro de *La Regla* del convento agustino de Quito¹⁸. Además, Moreno (1982: 5) señaló como posible rostro del pintor el del apóstol Santiago del lienzo que representa a *Santiago Matamoros*, conservado en una colección particular española. Como fundamento de la atribución, el historiador franciscano aduce la semejanza del sombrero del santo con los de sus otros posibles autorretratos así como que, en su testamento, Miguel de Santiago dejaba dos sombreros, uno de castor y otro de vicuña, que le gustaría lucir en sus mejores momentos. A esta atribución cabe hacerle objeciones aún mayores que a las anteriores

pues, al igual que en el caso del San Lucas, no es obra de Miguel de Santiago, lo que anula la posibilidad del autorretrato. Además, este pretendido autorretrato estaría relacionado con la identificación de Miguel de Santiago como pintor cristiano, relacionada con la anteriormente aludida de San Lucas, que pensamos que no tiene cabida en el Quito de la época.

Estos supuestos autorretratos proporcionarían una determinada imagen del artista, a quien se dotaba de un rostro fácilmente identificable en el ámbito ecuatoriano. Otras leyendas quisieron matizar estos rasgos al teñirlos de una continua tristeza, que envolvería a Miguel de Santiago por la prematura muerte de sus seres queridos, quienes irían muriendo en la plenitud del pintor, dejándolo solo¹⁹. Por ejemplo, Arellano (1988: 401) afirmaba, sin documentación que lo contrastase, que sus hijos varones murieron jóvenes y que su hija Isabel enviudó joven, siendo este caso totalmente falso. Además, es especialmente reseñable el hecho de que la mujer de Miguel de Santiago, doña Andrea de Cisneros y Alvarado, vivió al menos hasta 1692, menos de tres lustros antes de la muerte del pintor, quien en ese momento rondaría los 60 años de edad (Justo Estebanz, 2008 A: 182). Por lo tanto, Santiago no quedó viudo y teniéndose que hacer cargo de sus hijos pequeños, sino que su esposa lo acompañó hasta una edad muy avanzada para su época.

La leyenda más difundida por la literatura ecuatoriana sobre el personaje de Miguel de Santiago ha sido sin lugar a dudas la del *Cristo de la Agonía*. Dicha leyenda, negada por el Marqués de Lozoya, por Llerena y por Delgado, cuenta con numerosas variantes, que relatamos a continuación²⁰. Pérez Concha (1942: 91) ya aludió a la variedad de interpretaciones sobre la muerte del discípulo del pintor, distintas según los autores. Lo primero que llama la atención es que éstos no se ponen de acuerdo en el momento en que se produjo el incidente. Si unos abogan por los comienzos de su carrera, teniendo que recluirse en el convento de San Agustín y pintando entonces la serie sobre la vida del santo, Pareja Díez-Canseco y Palma dirán que es al final de su vida²¹. Sea cual fuere el momento

¹⁶ Esta atribución fue señalada por Moreno, A. (1982): "Santiago Matamoros, una rara pintura de Miguel de Santiago". Conferencia pronunciada en el Instituto de la Cultura Hispánica, Quito, 4 de mayo de 1982, p. 5, quien dice que la pintura es una tabla.

¹⁷ Aunque estos ejemplos son extraordinarios, no lo fueron los retratos "a lo divino" de distintos personajes contemporáneos. La representación del pintor como San Lucas llevaría aparejada, según Waldmann, la aparición de una conciencia artística, así como la definición del pintor como pintor cristiano.

¹⁸ También circulan otras atribuciones de autorretratos del pintor en cuadros del convento de San Agustín, como la del rostro de Bonifacio en la pintura de la Ordenación de San Agustín.

¹⁹ Autores como Damián Leonardo Sotalín se expresaban en este sentido. Véase http://fondoquito.blogspot.com/2008/05/breves-fichas-biograficas-de-pintores-y_22.html

²⁰ Contreras, J. De, Marqués De Lozoya (1945): *Historia del Arte Hispánico...*, op. cit., p. 302. El escritor dice que esta leyenda también se ha atribuido a otros artistas. Llerena la considera un cuento simpático. Véase Llerena, J. A. (1954): *Quito colonial y sus tesoros artísticos*. Editorial "Fray Jodoco Ricke". Quito, p. 20. Delgado (1938: 18)

del hipotético suceso, la leyenda dice que estando Miguel de Santiago inmerso en la realización de su cuadro *Cristo de la Agonía*, y teniendo como modelo a uno de sus discípulos, al no conseguir la expresión de dolor requerida para el tema, le clavó una lanza en el pecho, muriendo el discípulo y obteniendo su maestro la expresión deseada. Aunque la mayoría de autores sostiene que lo atravesó con una lanza, Adoum mantiene que Santiago le dio muerte de una puñalada²². Pareja Díez-Canseco (1952: 120-124) novela más la historia, añadiendo mayores dosis de sufrimiento al discípulo, pues dice que a causa de la lanzada murió de agotamiento una semana después. Además, el escritor ecuatoriano cree que para la realización del cuadro la inspiración le vino muchos años antes, cuando vio el *Cristo en Agonía* del escultor Pampite, Vargas comenta que también se ha dicho que el Cristo fue llevado a Madrid o a la Capilla Mercedaria de El Tejar (Vargas, 1970: 40-41). Descalzi (1981: 307) señala asimismo la posibilidad de que el cuadro sea el de la Recoleta de El Tejar, pero alude a que otros escritores suponen que se encuentra en la ciudad de Lima²³. Sin embargo, la pintura conservada en Quito no corresponde a las características de Miguel de Santiago, pues revela a un artista mediocre, incapaz de conseguir una expresión verídica y mal dibujante. Por su parte, Alarcón Costa (2000: 1072) refiere que hasta 1895 el *Cristo de la Agonía* se encontraba en la oficina de Correos, pero que desapareció cuando se decidió trasladarlo a la Escuela de Bellas Artes de Quito, donde llegó otro lienzo con la imagen de Cristo (fig. 5). Urrero (2007) se aleja de estos autores en la atribución de la pintura, pues piensa que no corresponde a un Crucificado, sino al *Cristo atado a la columna* del Museo Colonial de Quito²⁴. Mera cuenta con más detalle e interés literario la anécdota del Cristo, añadiendo el hecho de que Miguel de Santiago fue absuelto de ir a la cárcel por el homicidio al quedar el público conmovido por su Cristo, y que éste fue llevado a España, donde sería admirado (Mera, 1861: 144-145). También relata la anécdota Villamil (1964: 135), quien añade que Santiago se salvó porque la vindicta pública lo



Figura 5: Anónimo: Cristo de la Agonía (Recoleta de El Tejar, Quito, siglo XVII)

exculpó aduciendo que el fin justifica los medios. Barrera refiere la misma leyenda, queriendo hacer ver que la misma da la clave sobre el temperamento del artista, algo inaceptable por ser esta tradición tardía, además de falsa. Este escritor ecuatoriano dice que Santiago “tenía la ira fácil y la espada pronta, para dar satisfacción a los hidalgos que la pidieran por su iracundia” (Barrera, 1979: 229). Terán (1950: 15) piensa que esta anécdota, al igual que la del oidor a que nos referiremos más abajo, está tomada de otra que circulaba sobre Pedro Pablo Rubens.

Ciertamente, la leyenda de la crucifixión y muerte del discípulo a cargo del artista enardecido por su furia creativa no es privativa de Miguel de Santiago. Son varios los artistas que, según la leyenda, llevaron a la muerte a sus discípulos por hacerlos posar para un crucificado y conseguir la más perfecta expresión de agonía. Entre ellos se cuentan Miguel Ángel y el escultor vienés del siglo XVIII Franz Xaver Messerschmidt (Kris y Kurz, 1982: 103).

dice que la misma leyenda del Cristo de la Agonía de Miguel de Santiago del Convento de La Merced se atribuye al escultor Olmos, “leyenda que se atribuye a todo artista, pintor o escultor, que haya hecho un Cristo notable [...] desprovista de toda elemental psicología”.

²¹ Entre los primeros se encuentran la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana* (1964), Tomo 54. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, pp. 335-336, Alarcón Costa, C. A. (2000): *Diccionario Biográfico Ecuatoriano*. Fundación Ecuatoriana de Desarrollo, FED y Editorial Raíces. Quito, p. 1072, Destruge, C. (1903): *Álbum biográfico ecuatoriano...*, op. cit., pp. 183-184, La Orden Miracle, E. (1950): *Elogio de Quito*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, p. 53 y Villamil, H. (1964): *Resumen de Historia Patria...*, op. cit., p. 135. Los autores que defienden una fecha postrera son Pareja Díez-Canseco, A. (1950): *Vida y leyenda...*, op. cit., pp. 120-124, y Palma, R. (1893): *Tradiciones peruanas*, vol. I. Montaner y Simón. Barcelona, pp. 37-41. Según este último autor, el Cristo de la Agonía fue la última obra de Miguel de Santiago.

²² Relatan el uso de la lanza Arellano, F. (1988): *El Arte Hispanoamericano...*, op. cit., p. 401. Guido, A. (1944): *Redescubrimiento de América en el Arte*. Librería y Editorial “El Ateneo”. Buenos Aires, p. 282, Kingman, E. (1951): *Guía del Museo de Arte Colonial*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito, pp. 48-49 y Sotalín, D. L.: http://fondoquito.blogspot.com/2008/05/breves-fichas-biograficas-de-pintores-y_22.html. La puñalada aparece incluida en el texto de Adoum, J. E. (1974): “El artista en la sociedad latinoamericana”. En D. Bayón (relator): *América Latina en sus artes*. Siglo XXI editores, S.A. México, p. 207.

²³ Tanto el Cristo del Tejar como el de Lima proceden de grabados sobre el Crucificado de Van Dyck. Véase Bernalles Ballesteros, J. (1987): *Historia del Arte Hispanoamericano*, 2. Siglos XVI a XVIII. Editorial Alhambra. Madrid, p. 222.

²⁴ Esta pintura, de calidad mediocre, no corresponde al estilo de Miguel de Santiago.



Figura 6: Claustro del convento de San Agustín de Quito, legendario refugio de Miguel de Santiago en caso de conflictos con la Justicia

Estas afirmaciones nacerían de la creencia entre los biógrafos de que las debilidades humanas del artista, en este caso de Miguel de Santiago, pervivirían en su obra, siendo ejemplo de cómo se intentó explicar la relación del artista con su obra basándose en los estímulos que procedían del modelo (Kris y Kurz, 1982: 103-104).

Si bien la anterior es la anécdota más conocida de Miguel de Santiago, no es la única que aún hoy sigue circulando en la sociedad quiteña. Otras varias siguen vigentes. Entre ellas cabe citar la expulsión de Gorívar del taller de Miguel de Santiago, debido a que el discípulo había retocado un cuadro para cubrir las manchas producidas por un cerdo, según relata Navarro²⁵. En cambio, Cortés sostiene que Miguel de Santiago echó a Gorívar de su taller porque no podía soportar los progresos de su discípulo²⁶. De la primera se tratará más adelante, y junto con la segunda ilustran esos supuestos celos entre maestro y discípulo que circularán también en otros países al referirse a pintores de gran importancia y cuali-

dades artísticas semejantes.

Las supuestas desavenencias de Miguel de Santiago con personajes pudientes de la sociedad quiteña quedan reflejadas en diversas narraciones. Son varios los autores que refieren su enfrentamiento con un oidor de la Real Audiencia a causa de un cuadro del quiteño que no gustó al funcionario. Pareja Díez-Canseco cuenta la anécdota de manera novelada (1952: 33-35)²⁷. Un oidor de la Real Audiencia, acaso recomendado por el padre Basilio de Ribera, fue a que lo retratase Miguel de Santiago. Al no gustarle el retrato, le hizo ciertas objeciones, y el pintor dijo que el que había errado era el oidor en su apreciación. Tras hacerle un desaire, el funcionario juró que lo mandaría encarcelar, y Miguel de Santiago se refugió, con la ayuda de su mujer y de Basilio de Ribera, en el convento de San Agustín, donde pintaría su famosa serie de lienzos de la vida del santo. Como se puede ver, a cada problema que se presentaba a Miguel de Santiago, el maestro quiteño se refugiaba en el convento agustino (fig. 6), aprovechando

²⁵ Véase Navarro, J. G. (1930): *La Iglesia de la Compañía en Quito*. Talleres Tipográficos de A. Marzo. Madrid, p. 100, y Navarro, J. G. (1941): "Grandes maestros coloniales de América. Nicolás Javier de Gorívar y Miguel de Santiago". En *Revista Vida*, año V, n.º 37. Bogotá, pp. 21-22, quien dice que lo echó porque Gorívar le contó su intervención en la pintura. Grunauer Andrade relata la misma anécdota siguiendo a Navarro. Véase Grunauer Andrade, C. (2001): "Nicolás Javier de Gorívar, el pintor barroco de la Escuela Quiteña". En *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano*. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad, Tomo I. Universidad Pablo de Olavide y Ediciones Giralda, S.L. Sevilla, p. 318.

²⁶ Cortés, J. D: *Diccionario biográfico americano*. 1876. Citado por Jaramillo Alvarado, P. (1950): *Los Profetas de Gorívar*. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito, p. 7.

²⁷ Esta anécdota la resume el Marqués de Lozoya (1945: 302).

la circunstancia para pintar los cuadros del obispo de Hipona. Esto muestra las contradicciones propias de las distintas leyendas sobre el pintor²⁸.

Otro oidor sería quien encargase, siguiendo la leyenda, otro retrato a Miguel de Santiago. Terminada la pintura y teniendo que viajar el maestro quiteño a Guápulo, éste dejó a su esposa al cuidado del lienzo, mientras se secaba en el patio de la casa. Por un descuido de la mujer, un cerdo manchó la pintura. Nicolás Javier de Goríbar, pintor que en esos momentos estaría formándose en el obrador de Santiago, retocó el cuadro. A su vuelta, el maestro se percató de lo sucedido. Una vez que averiguó la causa, despidió a Goríbar y castigó a su esposa cortándole una oreja con la espada. Llegó el oidor y reprochó al artista su forma de proceder, contestándole el pintor espada en mano, y echándolo de su taller. Entablada la acusación de oficio, Miguel de Santiago se refugió en San Agustín durante un año, pintando los cuadros durante ese tiempo²⁹. Pareja Díez-Canseco (1952: 89-90) refiere la misma anécdota, pero con la variante de que el pintor no llegó a cortar la oreja a su mujer. Navarro (1952: 57-58) introduce algunos cambios dando más protagonismo a Goríbar, pues sería éste quien quedase encargado de la pintura y llegaría a retocarla sin que Miguel de Santiago advirtiera la intervención del discípulo. Sería Goríbar quien, en un momento de euforia, dijese al maestro que él había subsanado los desperfectos ocasionados por el cerdo, lo que provocó el enfado de Miguel de Santiago y su expulsión del obrador. Según Iglesias (1909: 7), esta anécdota está tomada de otra sobre Rubens y Van Dyck. La diferencia estriba en que no fue un cerdo, sino uno de los colaboradores de Rubens, Diepenbeke, quien dañó el cuadro, y que éste representaba a la Magdalena y la Virgen. Como queda patente por esta historia, Miguel de Santiago no sólo utilizó los grabados provenientes del taller de Rubens para sus composiciones, sino que hasta su leyenda, con las inevitables transformaciones, pasó a convertirse en la del pintor quiteño. Pero la expulsión de Goríbar

del taller de Miguel de Santiago tiene también un precedente muy cercano en el mismo Virreinato: la de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos del taller de los Figueroa en Bogotá en 1658, debido a los celos que despertó en su maestro.

Mera (1861: 143) refiere aún otra anécdota sobre el carácter de Miguel de Santiago, pues se dice que destruyó un lienzo de San Pedro que había pintado para el oratorio de un magnate por no haber sabido éste apreciarlo debidamente en el obrador del pintor. Al verlo colocado en el oratorio, el comitente pudo apreciar la acertada composición y perspectiva del lienzo, pero Miguel de Santiago lo destruyó ante sus narices, pues el lienzo era demasiado bueno para él, arrojándole el dinero que le había pagado por la obra³⁰. Esta anécdota, según Iglesias (1909: 8), también está tomada de otra que circulaba sobre Van Dyck. Pareja Díez-Canseco (1952: 55-56) novela la misma historia, si bien introduciendo cambios pues, en su caso, el comitente fue un regidor, que contrató el cuadro en 10 pesos, y Miguel de Santiago, debido a la necesidad, aceptó el dinero, aunque de mala gana³¹. La destrucción de la pintura de San Pedro ante los ojos del oidor se nos revela totalmente imposible, pues el funcionario hubiera dado cuenta a las autoridades eclesiásticas del sacrilego acto, con funestas consecuencias para Miguel de Santiago. Además, la anécdota se repite en las vidas de otros artistas, siendo ejemplo la de Pietro Torrigiano, el escultor florentino de comienzos del siglo XVI que, ya en España, destruyó una imagen de la Virgen que le había encargado el Duque de Arcos por considerarse despreciado en la valoración económica de la misma. Por ello sería acusado de hereje ante la Inquisición y llevado a la cárcel, donde moriría en 1528 (Hernández Perera, 1957: 24)³².

Hay otras leyendas sobre el artista cuya repercusión pública y desarrollo en la literatura ecuatoriana han sido menores. Es el caso de aquella que señala que Santiago tenía guardadas dos espadas en su cajón con el dinero que le pagaban por sus obras, y si el comitente minusvaloraba la calidad de sus pinturas, le tendía una espada para

²⁸ Zárata Vallejo afirma que Fray Basilio de Ribera invitó a Miguel de Santiago a vivir durante tres años en el convento de San Agustín. Véase Zárata Vallejo, A. (1995): "El arte y la orden agustiniana en el Ecuador". En M. Rosero y N. Gómez, *Arte y Fe*. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural y Convento Máximo de San Agustín. Quito, p. 11.

²⁹ Vargas (1970: 39-40) e Iglesias (1909: 3-5) no dan credibilidad a la anécdota. De hecho, el segundo se dedicó a investigar los fondos del archivo de San Agustín correspondientes al primer provincialato de fray Basilio de Ribera (1653-1657) y no encontró ninguna alusión al supuesto delito de Santiago. Véase también Vargas, J. M. (1955): *Los Maestros del Arte Ecuatoriano*. Publicaciones del Instituto Municipal de Cultura, Volumen II. Imprenta Municipal. Quito, p. 54; Pérez Concha, J. (1942): "*Miguel de Santiago*"..., *op. cit.*, pp. 91-92; Mera, J. L. (1861): "*Miguel de Santiago*"..., *op. cit.*, pp. 143-144, y Pérez Pimentel, R: <http://www.diccionariobiograficoecuator.com/tomos/tomo2/s7.htm>

³⁰ Esta anécdota también es abordada por Pérez Concha (1942:92). Villamil (1964:135) dice que el cuadro estaba destinado a la parte superior del oratorio, pero no alude al tema del lienzo.

³¹ Según hemos podido comprobar en la documentación de archivos quiteños, el precio supuestamente concertado entre el regidor y Santiago queda muy por debajo de la realidad, pues éste era uno de los pintores más valorados de su época, cobrando más por sus pinturas.

³² Según las descripciones que de él se conservan, a Torrigiano también se lo presenta como hombre de carácter orgulloso y colérico, con aire de soldado.

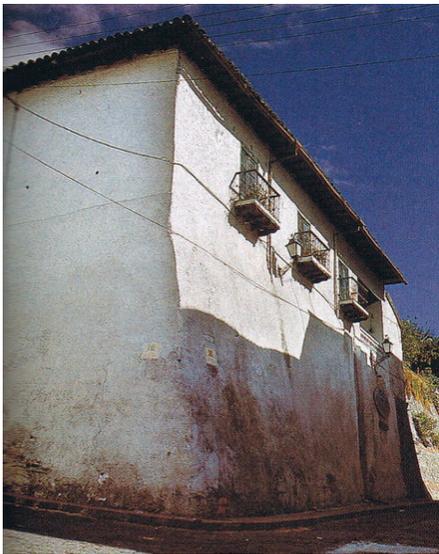


Figura 7: Casa de la Peña, donde se creía erróneamente que vivía Miguel de Santiago

batirse en duelo con él (Mera, 1861: 143). Esta anécdota reincide en el carácter pendenciero del pintor y se vincula con las anteriormente planteadas sobre sus relaciones con los oidores. A estas leyendas sobre la vida, la obra y la forma de comportarse del pintor cabe añadir una relativa al lugar donde vivió. Es sabido que Miguel de Santiago habitó unas casas en el Alto de Buenos Aires de la quiteña collación de Santa Bárbara, tal como declara el artista en su testamento. La Casa de la Peña, una de las viviendas coloniales más conocidas de la ciudad de Quito, fue considerada como la morada del pintor (fig.7), pero dicha afirmación carece de fundamento alguno, como supo ver Ortiz Crespo (2004, Vol. II: 298). Parece que en esa casa se estableció la “Escuela Democrática Miguel de Santiago”, motivo por el cual se extendió en la ciudad la creencia de que fue la casa que perteneció al artista, cuando nada tiene que ver con él. De hecho, Ortiz Crespo opina que más bien podría haberse construido ya en el siglo XVIII, cuando había fallecido el pintor, según se desprende del estilo de la casa, cuyas características pueden observarse en la fotografía que se aporta (Ortiz Crespo, 2004, Vol. I: 173).

A esta residencia habría que añadir, si se atiende a las aseveraciones de Gómez Pazos (2001: 122), la de Guápulo, en la que Miguel de Santiago residiría durante algunas temporadas. No obstante, el hecho de que el artista quiteño hubiese pintado tanto los lienzos de la sacristía, como el nicho y las puertas del sagrario de la iglesia, no quiere decir que lo hiciera allí mismo, pues lo más lógico es que dichas obras se realizasen en su obrador con la participación de varios colaboradores. Como se ha comentado más arriba, hubo varios autores que pensaron que Miguel de Santiago residió durante algún tiempo en el convento de San Agustín, en donde buscaba refugio cada vez que cometía una supuesta tropelía, algo muy improbable³³.

Aún cabe citar otra leyenda con cierta difusión en el ámbito quiteño, que señalaba a Miguel de Santiago como un pintor pobre. Pero de nuevo la documentación encontrada en

archivos quiteños revela una situación distinta, mostrando a un artista que gozaba de la estimación de los comitentes, cobrando por sus obras un precio mucho mayor que el resto de pintores quiteños contemporáneos, y que tenía en su casa varias pinturas españolas, así como varias posesiones de bienes raíces (Justo Estebanz, 2008 A: 193-194).

III. Consideraciones finales

Todas estas historias fantasiosas han contribuido a crear una imagen totalmente falsa del pintor, que ni concuerda con su aspecto físico, pues lo presenta como un soldado europeo cuando fue un pintor indio, ni con el verdadero devenir de su vida que, según hemos podido demostrar en nuestros estudios, fue lo bastante interesante y rica en sucesos curiosos como para no tener que acudir a relatos inventados. No obstante, es evidente que todas estas falsas historias le adjudican la vivencia de situaciones comunes a otros artistas europeos, con lo que se trata de mitificar su imagen y asimilarla a la de las grandes figuras europeas, de la misma manera que se hizo con éstas en el Viejo Continente.

A pesar de ello, hay que reconocer que todas estas anécdotas publicadas en novelas, artículos y libros de historia y de arte ecuatoriano, por más que hayan enturbiado la figura de Miguel de Santiago, son muestras del interés que el pintor despertó en el ámbito intelectual quiteño y han contribuido a darlo a conocer, aunque de manera deformada, entre la sociedad ecuatoriana. Por ello, nuestra contribución es refutarlas con distintos argumentos: en primer lugar, la documentación, referida a su situación económica, sus viajes y su familia. En segundo, a las contradicciones en que recaen los autores que le adjudican autorretratos, que no concuerdan ni entre ellos, ni con la raza del pintor. Y en tercer lugar, a la repetición de varias anécdotas, generalmente turbulentas, en la vida de otros artistas europeos, que constituyen lugares comunes y que tampoco tienen su correlato en la documentación notarial quiteña.

³³ Tobar Donoso insiste en la creencia de que Miguel de Santiago pasó su vida entre frailes, añadiendo que siempre estuvo al calor del Sagrario. Dicho dato lo saca del otro Miguel de Santiago, el cerero, quien hasta el momento había sido confundido con el pintor homónimo, y que fue enterrado en la capilla de San Miguel de dicha parroquia quiteña. Véase Tobar Donoso, J. (1953): *La Iglesia, modeladora de la nacionalidad*. La Prensa Católica. Quito, p. 366. En nuestra Tesis Doctoral (Justo Estebanz, 2008 A: pp. 153-206) pudimos diferenciar a los dos Miguel de Santiago, discerniendo qué documentos pertenecían a cada uno.

Bibliografía

- ADOUM, J. E. (1974): "El artista en la sociedad latinoamericana". En D. BAYÓN (relator), *América Latina en sus artes*: (207-216). Siglo XXI Editores, S.A. México.
- ALARCÓN COSTTA, C. A. (2000): *Diccionario Biográfico Ecuatoriano*. Fundación Ecuatoriana de Desarrollo, FED y Editorial Raíces. Quito.
- ARELLANO, F. (1988): *El Arte Hispanoamericano*. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas.
- BARRERA, I. J. (1979): *Historia de la Literatura Ecuatoriana*, Tomo I. Libresa. Quito.
- BERNALES BALLESTEROS, J. (1987): *Historia del Arte Hispanoamericano, 2. Siglos XVI a XVIII*. Editorial Alhambra. Madrid.
- CAMPOS, F. (1885): *Galería biográfica de hombres célebres ecuatorianos*. Imprenta "El Telégrafo". Guayaquil.
- CEVALLOS, P. F. (1960): "Resumen de la Historia del Ecuador, Tomo II". En *Pedro Fermín Cevallos*. Biblioteca Ecuatoriana Mínima. Quito.
- CONTRERAS, J. DE, MARQUÉS DE LOZOYA (1945): *Historia del Arte Hispánico*, Tomo IV. Salvat Editores, S. A. Barcelona.
- DELGADO, N. (1938): *Orígenes del arte ecuatoriano*. Universidad Central. Quito.
- DESCALZI, R. (1981): *La Real Audiencia de Quito, Claustro en los Andes*. Serie primera, Historia de Quito Colonial, volumen segundo, siglo XVII, 1600-1644. Editorial Universitaria. Quito.
- DESTRUGE, C. (1903): *Álbum biográfico ecuatoriano*, Tomo I. Tipografía "El Vigilante". Guayaquil.
- DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO HISPANO-AMERICANO DE LITERATURA, CIENCIAS, ARTES, ETC. (s/f): Tomo XIX. Montaner y Simón. Barcelona.
- ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO AMERICANA (1964): Tomo 54. Espasa-Calpe, S. A. Madrid.
- FERNÁNDEZ-SALVADOR, C. (2007): "Historia del Arte Colonial Quiteño. Un aporte historiográfico". En C. FERNÁNDEZ-SALVADOR y A. COSTALES SAMANIEGO, *Arte colonial quiteño. Renovado enfoque y nuevos actores*. FONSA. Quito.
- GÓMEZ PAZOS, N. (2001): *Guápulo y su contexto histórico-espacial*. Tesis de licenciatura leída en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, sin publicar. Quito.
- GONZÁLEZ SUÁREZ, F. (1903): *Historia General de la República del Ecuador. Tomo VII: La Colonia o Ecuador durante el Gobierno de los Reyes de España, V (1534-1800)*. Imprenta del Clero. Quito.
- GRUNAUER ANDRADE, C. (2001): "Nicolás Javier de Goribar, el pintor barroco de la Escuela Quiteña". En *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Tomo I: 317-325. Universidad Pablo de Olavide y Ediciones Giralda, S.L. Sevilla.
- GUIDO, A. (1944): *Redescubrimiento de América en el Arte*. Librería y Editorial "El Ateneo". Buenos Aires.
- HERNÁNDEZ PERERA, J. (1957): *Escultores florentinos en España*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.
- IGLESIAS, V. (1909): *Miguel de Santiago y los cuadros de San Agustín*. Imprenta del Clero. Quito.
- JARAMILLO ALVARADO, P. (1950): *Los Profetas de Goribar*. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito.
- JUSTO ESTEBARANZ, A. (2008 a): *Miguel de Santiago y la pintura quiteña de su época (1630-1720)*. Tesis Doct. defendida en la Universidad de Sevilla.
- (2008 b): *Miguel de Santiago en San Agustín de Quito. La serie de pinturas sobre la vida del santo*. FONSA. Quito.
- KINGMAN, E. (1951): *Guía del Museo de Arte Colonial*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito.
- KRIS, E. y KURZ, O. (1982): *La leyenda del artista*. Ediciones Cátedra, S. A. Madrid.
- LA ORDEN MIRACLE, E. (1950): *Elogio de Quito*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid.
- LLERENA, J. A. (1954): *Quito colonial y sus tesoros artísticos*. Editorial "Fray Jodoco Ricke". Quito.
- MERA, J. L. (1861): "Miguel de Santiago". En *El Iris*. Quito, entrega 9 (20 de noviembre de 1861).
- MORENO, A. (1982): *Santiago Matamoros, una rara pintura de Miguel de Santiago*. Conferencia pronunciada en el Instituto de la Cultura Hispánica, Quito, 4 de mayo de 1982.
- NAVARRO, J. G. (1930): *La Iglesia de la Compañía en Quito*. Talleres Tipográficos de A. Marzo. Madrid.
- (1941): "Grandes maestros coloniales de América. Nicolás Javier de Goribar y Miguel de Santiago". En *Revista Vida*, año V, n.º 37: 20-23. Bogotá.
- (1952): *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador*. Volumen IV. La Prensa Católica. Quito.
- (1985): *Artes Plásticas Ecuatorianas*. Quito.
- ORTIZ CRESPO, A. (Dir. y coord.) (2004): *Quito. Guía de Arquitectura*. 2 vols. Junta de Andalucía. Consejería de Obras Públicas y Transportes. Quito-Sevilla.
- (2008): "Presentación". En A. JUSTO ESTEBARANZ, *Miguel de Santiago en San Agustín de Quito. La serie de pinturas sobre la vida del santo*: (7-23). FONSA. Quito.
- PALMA, R. (1893): *Tradiciones peruanas*, Vol. I. Montaner y Simón. Barcelona.
- PAREJA DÍEZ-CANSECO, A. (1952): *Vida y leyenda de Miguel de Santiago*. Fondo de Cultura Económica. México.
- (2008): *Vida y Leyenda de Miguel de Santiago*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión. Quito.
- PÉREZ CONCHA, J. (1942): "Miguel de Santiago". *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, Vol. XXII. Enero-Junio de 1942. Litografía e Imprenta Romero. Quito.
- PÉREZ PIMENTEL, R: <http://www.diccionariobiograficoecuator.com/tomos/tomo2/s7.htm>.
- PIZANO, R. (1926): *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*. Camilo Bloch Editor. París.
- PUIG, V. (1933): *Un capítulo más sobre Miguel de Santiago*. Editorial Gutenberg. Quito.
- REVISTA DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES (1905): año 1, n.º 2. Quito.
- SOTALÍN, D. L: http://fondoquito.blogspot.com/2008/05/breves-fichas-biograficas-de-pintores-y_22.html.
- TERÁN, E. (1950): *Guía explicativa de la Pinacoteca de Cuadros Artísticos y Coloniales del Convento de San Agustín, precedida de las Biografías del P. Basilio de Ribera y Miguel de Santiago*. Imprenta "Bona Spes". San Agustín. Quito.
- TOBAR DONOSO, J. (1953): *La Iglesia, modeladora de la nacionalidad*. La Prensa Católica. Quito.
- URRERO, G. (2007): "El pintor violento. Vida y obra de Miguel de Santiago". En *Cuadernos de Cine y Letras*, Guzmán Urrero Peña. Madrid, s. p. (edición digital).
- VARGAS, J. M. (1955): *Los Maestros del Arte Ecuatoriano*. Publicaciones del Instituto Municipal de Cultura, Vol. II. Imprenta Municipal. Quito.
- (1970): *Miguel de Santiago. Su vida, su obra*. Editorial Santo Domingo. Quito.
- (Coord. 2.º volumen) (1977): *Historia del arte ecuatoriano*, Tomo 2. Salvat Editores Ecuatoriana, S. A. Quito.
- VILLAMIL, H. (1964): *Resumen de Historia Patria, primera parte*. Imprenta Argentina. Quito.
- WALDMANN, S. (2007): *El artista y su retrato en la España del siglo XVII. Una aportación al estudio de la pintura retratista española*. Alianza Editorial, S. A. Madrid.
- ZÁRATE VALLEJO, A. (1995): "El arte y la orden agustiniana en el Ecuador". En M. ROSERO y N. GÓMEZ, *Arte y Fe*: pp. 9-11. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural y Convento Máximo de San Agustín. Quito.