

LA SERIE DE LIENZOS DEL CONVENTO DE SAN AGUSTÍN DEL MAESTRO PINTOR INDIO MIGUEL DE SANTIAGO

Enriqueta González Martínez Alonso, Norma C. Baez Revelo

Universitat Politècnica de València, Dpto. Conservación y Restauración de Bienes Culturales y Universidad Tecnológica Equinoccial, Quito, Ecuador, Facultad de Comunicación y Humanidades, Escuela de Restauración y Museología

Autor de contacto: Norma C. Baez Revelo, momabaezlatin@gmail.com

RESUMEN: Es indudable la importancia de la pintura colonial desarrollada, fundamentalmente desde la segunda mitad del s. XVII y en el s. XVIII. Destaca en Quito, Ecuador la figura de Miguel de Santiago, poco estudiada y sobre la que se realiza una investigación en la actualidad a fin de establecer autorías del maestro y atribuciones de taller. Este primer acercamiento a la obra de dicho autor establece las primeras premisas en cuanto a la importancia del uso de grabados flamencos en el establecimiento iconográfico de sus obras.

PALABRAS CLAVE: Pintura Colonial quiteña, iconografía, grabados, pintura sobre lienzo

1. INTRODUCCIÓN

En el Quito virreinal del siglo XVII, se fue consolidando con gran virtuosismo el arte, especialmente dedicado a la escultura y pintura, donde una producción riquísima de obras demuestra que el genio, habilidad y talento fue innato de indígenas y mestizos que supieron acoger los conocimientos hispanos en torno a todo lo que se refiere a técnicas y procesos de ejecución de una obra. Recordemos que el arte español según Navarro (2007) desde los siglos XVI al XVIII estuvo influenciado por el arte italiano del renacimiento y el arte flamenco y anteriormente existía la estrecha unión entre el arte cristiano y musulmán, por lo cual estos fenómenos artísticos se confabularon entre sí y llegaron para América.¹

Para comprender el alcance que tuvo la obra del maestro pintor indio Miguel de Santiago tenemos varios criterios importantes los cuales surgen y se apoyan en el estudio de uno de los ciclos pictóricos más importantes de la época virreinal en el Quito del siglo XVII, el ciclo de pinturas conforma y trata sobre las escenas o momentos más importantes de la vida del Santo de Hipona, San Agustín, las cuales están distribuidos en orden en las paredes del claustro agustino.

Sus representaciones pictóricas ubicadas en los claustros del convento de los monjes agustinos del centro histórico de Quito tienen varios componentes que la hacen digna de estudiarla detenidamente; primero por ser uno de los conjuntos de pinturas más importantes de la época junto con la serie de los



Figura 1. Dedicatoria Miguel de Santiago, 1656.

Figura 2. Grabado de Schelle Bolswert.

Profetas del templo de la Compañía atribuida a Nicolás Javier Goribar, segundo porque la obra fue realizada por Miguel de Santiago en los inicios de su carrera artística junto con su obrador o taller donde se formarían sus discípulos, tercero, porque la serie de lienzos fue costeadada por una variedad de comitentes de los diferentes sectores de aquella época siendo estos, obispos, oidores, presidentes de la Real Audiencia, autoridades, frailes y religiosos, lo cual nos permite enmarcar a la serie en un contexto histórico muy definido por las relaciones entre el artista, la iglesia y la sociedad del siglo XVII. Cuarto, porque el ciclo pictórico quiteño fue ejecutado en base a los grabados flamencos de Schelte de Bolswert principalmente, quien reprodujo la vida del santo con gran pericia. Y el quinto y último, es que esta temática se dio en otro lugar importante para el arte hispanoamericano, con Basilio Pacheco en sus dos series de la vida del santo situadas en los conventos agustinos de Cuzco y Lima, realizadas posteriormente en el siglo XVIII.

En torno a estos puntos, la obra de Miguel de Santiago en el convento de San Agustín, irá teniendo importancia y sentido, tanto que el artista por ser un maestro pintor reconocido dentro y fuera de la Real Audiencia de Quito de esa época, evidencia es su testamento donde cita el elevado número de pinturas por terminar mostrándose así la demanda de su obra en su etapa de madurez artística. Los requerimientos de obra no abastecerán la demanda de Quito sino también su obra formará parte de templos de Bogotá, Colombia, como es el caso de la serie de los Artículos del Credo que están en la Catedral, así como la serie del Alabado que se encuentra en el convento franciscano de dicha ciudad.

La serie en cada uno de sus cuadros tiene particularidades que a partir de un análisis histórico, estético, compositivo y heráldico, nos irá permitiendo recorrer, estudiar y descubrir lo que ante la mirada rápida del espectador pasa desapercibido y que para el historiador de arte, el investigador, el restaurador, el estudiante, será de gran ayuda a la hora de investigar, estudiar, analizar e indagar la obra de Miguel de Santiago en sus diferentes aspectos, la pintura de su tiempo y su contexto social relacionado íntimamente con la iglesia.

2. EL OBJETIVO DE LOS LIENZOS Y SUS DONANTES

En pleno s. XVII en Quito ya se habían consolidado fuertemente el mayor número de órdenes religiosas venidas desde España, entre ellas destacan los agustinos quienes poseían convento e iglesia, delimitando y ordenando de esta forma su vida regida por la regla de su santo fundador San Agustín, dónde el carisma de la oración, comunidad y estudio era una opción de vida.

El concilio de Trento marcará un camino decisivo para las representaciones en el arte, desarrollado en la sesión XXV durante los días 3 y 4 de diciembre de 1563 se menciona respecto a las formas de presentar el arte religioso: “*porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad.*”. Mesa y Gisbert (1982) nos dicen que a partir de Trento se ponen en auge la vida de los santos que con su testimonio de sangre o extremada ascesis llegaron a ser bienaventurados mediante sus virtudes.²

Y este dictamen o deseo tridentino se dio en Quito al pie de la letra, cual es el caso del ciclo pictórico en cuestión acerca de la vida del santo para lo que acota Estebaranz acerca de los lienzos quiteños (2008): “*...que deberían servir como modelo de virtud para los monjes agustinos del convento quiteño, que estarían obligados a verla y a reflexionar sobre ella cada vez que pasasen por el claustro*”.³ Con esto nos damos cuenta fácilmente que la motivación para la ejecución de tan vasta obra fue la de conducir a seguir el ejemplo de la vida del santo de Hipona, donde sus frailes reclutados en el cenobio quiteño cada vez que caminarían por sus claustros recordaban y reflexionaban acerca de su vida religiosa. No es de extrañar que esto suceda en la mayoría de conventos, cual es el caso de otra serie del mismo artista titulada “La serie de la Doctrina Cristiana” que se conserva ahora en el museo Fray Pedro Gocial, la cual posee un recorrido por la catequesis de la iglesia católica representada didácticamente por personajes, símbolos y objetos, que antiguamente según Navarro (2007) estos cuadros estaban expuestos en los claustros franciscanos con el fin de evangelizar.⁴

Para lo cual Pacheco (2000) corrobora al citando a Fumaroli diciendo que las pinturas más que las esculturas constituían en la llamada *oratio interior* un apoyo en la construcción de ilustraciones interiores que ayudaban a la vez fijar las experiencias de la presencia divina.⁵

3. FRAY BASILIO DE RIBERA, COMITENTE PRINCIPAL DEL CICLO PICTÓRICO

Fray Basilio de Ribera será el comitente⁶ principal de la ejecución del ciclo de la vida del santo de Hipona, y como Fernández (2007) nos señala acerca de esta relación: “*Acontecimiento decisivo en su vida también fue el haber tenido como mecenas, en los comienzos de su carrera, a fray Basilio de Ribera, personaje de gran importancia entre los agustinos...*”.⁷

Y será Ribera religioso connotado de su época quien contrate a Miguel de Santiago y su obrador para la ejecución de este ciclo pictórico que iba de acuerdo a las medidas del claustro bajo donde debían constar sesenta y cuatro lienzos.

La realización de los lienzos fue concluida en 1656 dato que consta en la inscripción del cuadro de la Dedicatoria, siendo iniciado según Estebanz (2008) dos años antes⁸ diferenciándose con la apreciación de Sebastián (1990) que nos menciona que el artista quiteño invirtió dos decenios para la ejecución de dicho ciclo, cosa poco acertada.⁹

Por el cargo de provincial, Fray Basilio de Ribera aprovechó sus amplias relaciones sociales, dato que constatamos en cada inscripción inferior de cada cuadro que compone el ciclo pictórico, ejemplo sobresaliente de esto tenemos al Obispo de Quito Don Alonso de la Peña Montenegro quien sufragó los cuadros titulados “*San Agustín en la mesa con los obispos maldicientes*” y “*San Agustín con los eremitas del monte Pisano y el niño que trataba de vaciar el mar en un hoyo*”, siendo el donante quien proponga la temática y que en algunos casos va de acuerdo al oficio o cargo que ocupaba el donante y que la obra concluía con un distintivo heráldico o blasón nobiliario de los comitentes principales que en todo el ciclo pictórico son dieciséis.

4. LAS INSCRIPCIONES DE LOS CUADROS

Otra importante característica de los cuadros es que en su mayoría poseen una inscripción inferior en cada uno, las cuales nos dan los nombres del donante (incluyen en total treinta y tres nombres), su cargo o rango y la descripción del hecho que se representan la vida y milagros del santo de Hipona que concluye dejando constancia de la fuente donde se extrajo la narración para lo que Estebanz (2008) menciona los siguientes autores. “Ribera, San Próspero, San Posidio, Maburno, Fray Juan Márquez, Ludovicus de Angelis, el Cardenal Cesare Baronio Sorano, Jacobo de Vorágine, Segisberto y Juan de Sajonia...”¹⁰

Cabe señalar que las inscripciones están en letras mayúsculas de color dorado sobre un fondo azul oscuro. Varios cuadros llevan en sus lados inferiores una cartela donde se menciona el nombre de la persona que sufragó el dorado del marco y no como se pensaba antes que dicho nombre era del autor del dorado, estas inscripciones según Estebanz (2008) fueron ejecutadas en los años 80 del s. XVII, un ejemplo de este caso es la cartela del lienzo del “Nacimiento de San Agustín” que dice que lo doró el Sargento mayor Don Jorge Lorenzo Varela, contador mayor de bienes de difuntos.¹¹

Una forma curiosa de llevar a la ordena lectura de una obra en específico era que cuando esta tenía más de una escena se procedía a numerarlas con letras las cuales se correspondían con parte de la inscripción inferior del cuadro, diferenciándose con los grabados de Bolswert que Estebanz (2008) además nos menciona que el pintor y



Figura 3. San Agustín ante Honorio.



Figura 4. Grabado de Bolswert.



Figura 5. San Agustín ante Honorio, Basilio Pacheco, 1644-1646.



Figura 6. Nacimiento del Santo. Antes de la Restauración.



Figura 7. Nacimiento del Santo. Antes de la Restauración.

Figura 8. Detalle del escudo de la Orden de San Agustín.



Figura 9. Detalle del escudo de Vázquez de Velasco.

Figura 10. Escudo de la familia Vázquez de Velasco.



autor de las inscripciones pudieron haberse inspirado en los grabados de las *Evangelicae Historiae* Imágenes del p. Nadal donde sí aparecen dichas correspondencias con cada letra en las escenas.¹²

5. ACERCA DE LA AUTORÍA DE LOS CUADROS DEL MAESTRO PINTOR INDIO MIGUEL DE SANTIAGO

Si bien a esta serie nos hemos referido al protagonismo que tuvo Miguel de Santiago en la ejecución de esta obra en los inicios de su carrera artística, hay varios argumentos que nos permiten acercarnos a la autoría real de uno u otro cuadro que conforman toda la serie la cual inicia con el cuadro de “La Dedicatoria” que tiene una extraña inscripción inferior ubicada en una cartela la cual dice “Este lienzo con doce o más pinto Miguel de Santiago, en todo este año de 656, en que se acabó esta historia”. Una imprecisión que debió suceder por ser realizada años después dónde el pintor desconocía el número de obras del artista, cual hubiere sido la causa debemos mencionar que no todos los cuadros de la serie son del pincel de Miguel de Santiago para lo cual hay tres directrices que nos permiten acercarnos a la obra del maestro en función de su contenido:

- 1) Los principales o más importantes pasajes de la vida del santo de Hipona.
- 2) Los lienzos o cuadros sufragados por un personaje de gran importancia política, social o religiosa.
- 3) Los lienzos que presentasen escudo de armas, los cuales demuestran el aboengo de cada donante.

Podemos ver constatar estas directrices en el mismo cuadro mencionado anteriormente el de “La Dedicatoria” obra que introductoria de toda la serie la cual posee a cada uno de sus lados inferiores los escudos de la orden de San Agustín y el de Don Pedro Vázquez de Velasco, presidente de la Real Audiencia de Quito, y que de acuerdo a Estebaranz (2008) es obra indiscutible del artista.

Algunos lienzos presentan las iniciales “MdS” cuál es el caso del cuadro titulado “San Agustín herido de amor a Cristo” obra de buena manufactura.

En el caso de obras que no presentan escudo advierten diferencias con el manejo de color, formas, movimiento y luz, estudio realizado en cada uno de los cuadros donde se explican diferencias y excepciones de cada una de las obras estudiadas en este proyecto.

Se puede deber a la falta de firmas por parte del maestro en sus cuadros a que en pleno s. XVII el artista quiteño no tenía la importancia debida de ser considerado como artista sino como “artesano” él cual respondía a las solicitudes y peticiones de toda la iglesia que propiciaba el único afán de evangelizar, enseñar, adoctrinar y llevar a la fe mediante

los frutos del barroco como fueron pinturas, esculturas, retablos, etc. Otro aspecto es que el artista se consideraba como “instrumento de Dios” dónde Dios actuaba mediante el artista siéndole útil nada más para la representación de lo divino y celestial, y como aspecto final es que el artista formaba parte de un obrador donde había una jerarquía en base a la experiencia; maestros, aprendices y oficiales, los cuales colaboraban en todos los requerimientos del maestro, debiendo ser así una obra autoría de varios artistas o colaboradores un ejemplo es la realización de inscripciones y escudos de todos los cuadros donde probablemente el maestro Miguel de Santiago no tuvo que haberlos realizado por dirigir toda la obra y tener cuadros de gran importancia que realizar.

Finalmente un aspecto capital que lo afirma Estebaranz (2010) es la falta de firmas en los cuadros característica común en las obras de la época lo que no facilita la tarea de discernir que obras pertenecían al círculo de Miguel De Santiago.¹³

6. EL OBRADOR DE MIGUEL DE SANTIAGO

Los talleres u obradores de maestros fueron durante muchos siglos el sistema educativo del arte y el sistema productivo de obras en algunos casos en forma colectiva y en otros como obra de un autor. En este caso Miguel de Santiago trabajaba como maestro pintor el cual tenía bajo su supervisión a sus colaboradores conformando así su obrador que estará activo en sus inicios según Estebaranz (2010) desde 1656 a 1675,¹⁴ período en el cual aparecen documentados sus primeros colaboradores, este taller se mantendrá activo al menos hasta la muerte del maestro en 1706 pudiendo haberle sucedido su hija Isabel de Santiago que también fue pintora, para el siglo XVII hay un desconocimiento de los integrantes de los diversos obradores quiteños lo que será contrario para el siglo siguiente (XVIII) donde se conoce con más detalle acerca de los obradores por ejemplo de Manuel de Samaniego o de José Cortés de Alcocer.

En la investigación se ha encontrado las firmas de dos colaboradores, cual es el caso de Bernabé Carreño en el cuadro “San Agustín enseña retórica” y la firma de Fray Alonso Vera de la Cruz en el cuadro “Uriel” esta última no pertenece a la serie pero se conserva en el convento agustino siendo de la misma época.

También surgen las figuras de Bernabé Lovato y Simón de Valenzuela (mulato) como oficiales pintores los cuales se relacionan con el maestro por documentos encontrados por Estebaranz (2008) pertenecientes al año 1662.

En conclusión en el obrador de Miguel de Santiago se formaron varias generaciones de artistas, la primera



Figura 11. San Agustín enseña retórica.

constituida por Lovato, Valenzuela, Carreño y Fr. Alonso de la Vera Cruz mientras que en la segunda generación se ubican su hija Isabel con su esposo, el capitán Antonio Egas Venegas, y Nicolás Javier de Goribar.

7. LA IMPORTANCIA DE LOS GRABADOS DE SCHELTE DE BOLSWERT

La influencia grabada en el arte hispanoamericano fue de suma importancia, podemos mencionar que el tema aquí tratado sobre los cuadros de la vida de San Agustín fue realizado posteriormente en el primer tercio del s. XVIII en Lima y Cuzco por Basilio Pacheco debido a la gran influencia de grabados llegados desde Flandes, Alemania e Italia

El caso de la pintura quiteña y su influencia es similar al de Cuzco, los historiadores Mesa y Gisbert (1982) nos dicen acerca de dos tipos de fuentes para la pintura cuzqueña: “...de una parte fueron los cuadros llegados en el transcurso del siglo y de otra la permanente afluencia de grabados y estampas ya sea sueltos, en colecciones o libros, que fueron vademécum de todos los pintores cuzqueños...”¹⁵

Los grabados que llegaron para América en su mayoría fueron flamencos especialmente de la escuela de Amberes, durante el siglo XVI y primer tercio del siglo XVII muchos grabados salen de Flandes, esto se debe a la demanda provocada por el concilio de Trento que buscaba en el militante católico logre demostrar sus obras y caridad siguiendo como ejemplo la caridad heroica de la vida de los santos que son propuestos por la iglesia como arquetipos de ser imitados, para ello nada mejor que lo gráfico donde escenas como las visiones a la Virgen y Cristo, sacrificios, penitencias, milagros, renunciaciones, y tentaciones de los

Santos, eran representadas en los grabados que eran entendidos y admirados fácilmente por todo público creyente que solicitaban estas edificantes estampas.

Además que no todos los artistas conocían la hagiografía cristiana como para poder interpretar y representar cualquier pasaje como por ejemplo de la vida del San Agustín que fue editada en París por A. Ban bajo el cuidado del agustino Eugenio Warnelli, el año de 1624. Courcelle J. 1972, citado por Estebaranz, 2008 nos dice: “Dicha serie fue un encargo del prior de los Eremitas de Malinas, Georges Maigret, autor de las leyendas explicativas de la parte inferior de cada grabado”.¹⁶

Sería conveniente analizar el aporte que realizó Miguel de Santiago al tomar como modelos los grabados flamencos de Bolswert, ya que el artista atiende a sus necesidades y



Figura 12. Grabado nacimiento del Santo.

altera de una u otra forma el tema representado en el grabado. Una característica principal de la obra es la existencia de “pentimientos” ocasionados por la falta de boceto o dibujo previo siendo la pintura directa sobre el lienzo lo que demuestra dominio técnico. Siendo los grabados de líneas de color negro el reto del artista y su obrador es la aplicación del color basándose solamente en la interpretación de las luces y sombras que presente la lámina del grabado.

Otro aspecto fue la inversión de las escenas del grabado adaptándolas al formato del cuadro y al espacio donde iba a estar. La supresión o incorporación de ventanas o personajes, o los cambios de posturas fueron recurrentes al momento de ejecutar la serie de lienzos San Agustín. Dónde Salvat ed. (1985) nos dice que estos modelos europeos desarrollaron en el maestro pintor el sentido de la composición y el colorido.¹⁷

Cabe señalar que también se recurrió a la reutilización de grabados, el caso del cuadro “El Nacimiento del Santo” no posee grabado exclusivo en los de Bolswert, por lo que el artista recurrió a un grabado o varios con temática similar, como el Nacimiento de la Virgen y el Nacimiento de San Juan Bautista, donde Estebaranz (2008) nos dice que el artista interpretó con más libertad que los grabados del artista flamenco.¹⁸

En el caso de la utilización de grabados por parte de los pintores para la ejecución de sus obras Santiago Sebastián en los años 60’s nos menciona que alguna investigación sobre el tema no debe limitarse a denunciar la dependencia de un lienzo de una fuente grabada pues no se logra nada en favor de la historia del arte y la comprensión artística.¹⁹

Por lo que en la época no era mal visto imitar una obra de otra sino que, tenía validez; ahora bien, en el caso del uso de grabados por el taller de Miguel de Santiago fue decisivo para guía y mejor comprensión de sus colaboradores de lo que pretendía realizar el maestro en los lienzos.

Otro aspecto importante a tener en cuenta es que en España también se utilizaron los grabados por parte de artistas destacados, un ejemplo es el cuadro “La Rendición de Breda” de Velázquez que se basó en un grabado del pintor y grabador italiano Antonio Tempesta donde la estampa titula “Jerusalén Liberada” siendo incluso el uso de temática diferente pero similar composición. Por lo que los grabados europeos tuvieron importancia como fuente de inspiración en este caso del artista colonial Miguel de Santiago, siendo influyentes en su nivel iconográfico y compositivo principalmente.

8. LA SERIE DE CUADROS DE BASILIO PACHECO EN PERÚ

Para Lima, Pacheco realizó una serie de cuadros donde Mesa y Gisbert (1982) nos mencionan que “Fray Fernando de Luna envió en 1745 una serie de la vida de San Agustín con destino al convento de su Orden.”²⁰

Estos cuadros se conservan actualmente en el claustro agustino, el conjunto está formado por más de 40 lienzos y como es natural no es obra de una sola mano sino que tiene la intervención de ayudantes y discípulos.

Como nos dice Mesa y Gisbert (1982), la composición de la mayoría de los lienzos ha sido tomada de los célebres grabados de Bolswert, los mismos que casi un siglo antes sirvieron de modelo al pintor ecuatoriano Miguel de Santiago para los cuadros del convento de San Agustín de Quito.²¹

Así podemos ver que la vigencia de los grabados, en este caso del artista flamenco Bolswert, tuvo gran tiempo de acogida por los artistas hispanoamericanos.

Hay que mencionar que Pacheco no se regirá a los grabados por completo, el cuadro titulado “Funerales de San Agustín” posee un fondo diferente del grabado, se ubica la plaza del Cuzco con la catedral y los templos del Triunfo y Jesús y María. Diferencia de la serie quiteña que no incorpora elementos propios del entorno.



Figura 13. Los funerales del Santo de Miguel de Santiago, de Basilio Pacheco (1745).



Figura 14. Los funerales del Santo de Miguel de Santiago, de Basilio Pacheco (1745).



Figura 15. Grabado de Schelle de Bolswert.

NOTAS ACLARATORIAS

¹ Navarro G. (2007). *Contribuciones a la Historia del Arte en Ecuador* Vol. 1. Quito, Ecuador: Editorial Trama. (p.35).

² De Mesa J., Gisbert T. (1982). *Historia de la Pintura Cuzqueña*, Tomo I. Lima, Perú: Fundación Augusto N. Wiese. (p.102).

³ Estebaranz, Ángel Justo (2008). *Miguel de Santiago en San Agustín de Quito*, FONSAL, 2da. Edición. Impresión Noción, Quito, Ecuador. (p.60).

⁴ Navarro G. (2007). *Contribuciones a la Historia del Arte en Ecuador* Vol. 1, Quito, Ecuador: Editorial Trama, (p.75)

- ⁵ Pacheco A. (2000). *Historia del Convento del Carmen Alto*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya – Yala, (p. 72).
- ⁶ Persona que confiere a otra llamada comisionista el encargo de realizar, en su nombre y representación, cualquier clase de actos o gestiones, principalmente las de carácter mercantil.
- ⁷ Fernández, Carmen y Costales, Alfredo. (2007). *Arte Colonial Quiteño renovado enfoque y nuevos autores*. BBQ 14. Quito, Ecuador: Trama ediciones (p.225).
- ⁸ Estebaranz A., J. (2008). *Miguel de Santiago en San Agustín de Quito*. Segunda edición. Quito, Ecuador: FONSALE (p.59).
- ⁹ Sebastián S. (1989). *Contrarreforma y barroco, lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid, España: Alianza Editorial, S. A (p.320).
- ¹⁰ Estebaranz A., J. (2008). *Miguel de Santiago en San Agustín de Quito*. Segunda edición. Quito, Ecuador: FONSALE (p.68).
- ¹¹ Estebaranz A., J. (2008). *Miguel de Santiago en San Agustín de Quito*. Segunda edición. Quito, Ecuador: FONSALE (p.70).
- ¹² Estebaranz A., J. (2008). *Miguel de Santiago en San Agustín de Quito*. Segunda edición. Quito, Ecuador: FONSALE (p.69).
- ¹³ Estebaranz A., J (2010). *El obrador de Miguel de Santiago en sus primeros años: 1656 – 1675. Universidad de Sevilla. Revista Complutense de Historia de América*. Vol.36, 163 – 184 (p.164).
- ¹⁴ Estebaranz A., J (2010). *El obrador de Miguel de Santiago en sus primeros años: 1656 – 1675. Universidad de Sevilla. Revista Complutense de Historia de América*. Vol.36, 163 – 184, (p.163).
- ¹⁵ De Mesa J., Gisbert T. (1982). *Historia de la Pintura Cuzqueña*, Tomo I. Lima, Perú: Fundación Augusto N. Wiese. (p.99)
- ¹⁶ Estebaranz A., J. (2008). *Miguel de Santiago en San Agustín de Quito*. Segunda edición. Quito, Ecuador: FONSALE (p.62).
- ¹⁷ Salvat ed. (1985). *Historia del Arte Ecuatoriano*. Tomo II. España: Salvat Editores Varios autores. (p.102)
- ¹⁸ Estebaranz A., J. (2008). *Miguel de Santiago en San Agustín de Quito*. Segunda edición. Quito, Ecuador: FONSALE (p. 222).
- ¹⁹ Sebastián S. (1965). *La importancia de los grabados en la cultura neogranadina. Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, n.º 3. Bogotá, 14 págs., 6 fotos. (p.119).
- ²⁰ De Mesa J., Gisbert T. (1982). *Historia de la Pintura Cuzqueña*, Tomo I. Lima, Perú: Fundación Augusto N.

Wiese. (p.201).

²¹ De Mesa J., Gisbert T. (1982). *Historia de la Pintura Cuzqueña*, Tomo I. Lima, Perú: Fundación Augusto N. Wiese. (p.20).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De Mesa J., Gisbert T. (1982). *Historia de la Pintura Cuzqueña*, Tomo I. Lima, Perú: Fundación Augusto N. Wiese.

Estebaranz A., J. (2008). *Miguel de Santiago en San Agustín de Quito*. Segunda edición. Quito, Ecuador: FONSALE.

Estebaranz A., J (2010). *El obrador de Miguel de Santiago en sus primeros años: 1656 – 1675*. Universidad de Sevilla. *Revista Complutense de Historia de América*. Vol.36, 163 – 184

Estebaranz A., J. (2011). *Pintura y Sociedad en Quito en el siglo XVII*. Primera edición. Quito, Ecuador: Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Escuela de Ciencias Históricas.

Fernández, Carmen y Costales, Alfredo. (2007). *Arte Colonial Quiteño renovado enfoque y nuevos autores*. BBQ 14. Quito, Ecuador: Trama ediciones.

Kennedy A., Ed. (2002) *El Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII – XIX*. Editorial Nerea S. A.: Juan de Laborda, 2, España.

Navarro G. (1991), *La Pintura en el Ecuador del XVI al XIX*. Quito, Ecuador: Dinediciones.

Navarro G. (2007). *Contribuciones a la Historia del Arte en Ecuador* Vol. 1. Quito, Ecuador: Editorial Trama.

Pacheco A. (2000). *Historia del Convento del Carmen Alto*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya – Yala.

Salvat ed. (1985). *Historia del Arte Ecuatoriano*. Tomo II. España: Salvat Editores.

Sebastián S. (1965). *La importancia de los grabados en la cultura neogranadina. Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, n.º 3. Bogotá, 14 págs., 6 fotos.

Sebastián S. (1989). *Contrarreforma y barroco, lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid, España: Alianza Editorial, S. A.

Stratton S.ed. (2012), *El arte de la pintura en Quito colonial*. Saint Joseph's University Press: Philadelphia.

Vargas J., M. (2005). *Patrimonio Artístico Ecuatoriano*. Tercera edición corregida y aumentada. Quito, Ecuador: Trama ediciones

