

Autos - Agustín Iglesias, AÑO 1922

75:92 (866) SANTIAGO PRENSA CATOLICA

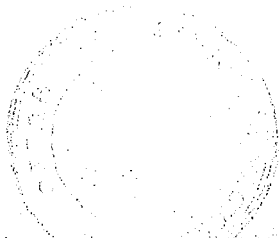
5235j

4 ed.

92



MIGUEL DE SANTIAGO Y SUS CUADROS DE S. AGUSTIN



BIBLIOTECA NACIONAL
QUITO - ECUADOR
COLECCION ORDINAL

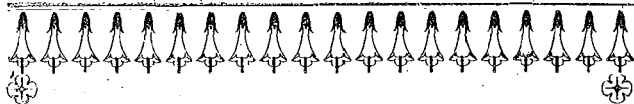
NO. 5209 AÑO 1990

PRECIO

0000188 - I.



FRAGMENTO DEL CUADRO DE LA REGLA DE MIGUEL DE SANTIAGO (1856-1858)



I

Empeñado en rectificar la fecha que generalmente señalan los historiadores a la fundación de este Convento de San Agustín de Quito, publiqué dos articulitos en el BOLETIN ECLESIASTICO de la Arquidiócesis; y en uno de ellos hube de hablar, aunque incidentalmente y de paso, de los cuadros de Miguel de Santiago, como comprobantes de mis aseveraciones, y contraje un semi-compromiso de ocuparme más tarde de estos cuadros con alguna detención.

No pretendía, en verdad, discurrir sobre el mérito artístico de estos lienzos, ni poner en tela de juicio las relevantes cualidades del fundador de la escuela quiteña de pintura; pues, además de ser todo esto suficientemente conocido, no era yo quien podía echarla de maestro ni de crítico en asuntos de arte. Aspiraba tan sólo a esclarecer algún rasgo de la vida medio legendaria del renombrado pintor, alentando la esperanza de que no sería infructuosa una prolija investigación de nuestro archivo; ya que dentro de los claustros de San Agustín se encierran muchas producciones de

aquel artista, y a este Convento se refieren las más de las escasas noticias que acerca de él nos han quedado.

Pero hoy, después de reiteradas y serias investigaciones, es lícito afirmar que ni el nombre de Miguel de Santiago se encuentra en el archivo de San Agustín. Sin embargo, no han sido del todo estériles dichas investigaciones; pues, gracias a ellas, podemos fijar con toda precisión la época en que fueron pintados estos cuadros.

Uno de ellos lleva al pie la inscripción siguiente: «*Este lienzo con 12 ó más pintó Miguel de Santiago en todo este año de 656 en que se acabó esta historia*»; pero, así y todo, no resultaba indiscutible la fecha, porque no faltaba quien sostuviese que el año de la inscripción era 696, sin duda a causa de la forma imperfecta del número 5 y de una pequeña mancha o deterioro del lienzo. Ni se desvanecía la duda con la inscripción o dedicatoria, del fondo del mismo cuadro: “ESTA PRODIGIOSA I ESCLARECIDA HISTORIA DE LA VIDA I MILAGROS DE LA CATHOLICA LVZ DE LA IGLESIA, N. GRAN P. S. AVG^N, MANDÓ PINTAR N. M. R. P^E M^O F. BASILIO DE RIBERA, SIENDO PROVINCIAL DE ESTA PROVINCIA.....”; ya que el P. Basilio de Ribera fue Provincial en dos cuatrienios no consecutivos y no se indica en cuál de ellos mandara pintar dicha historia. Ahora puede afirmarse con toda seguridad, que ésto ocurrió.

durante el primer cuatrienio, o sea de 1653 a 1657, según lo demuestra una de las resoluciones adoptadas en el Capítulo Provincial celebrado en Octubre de 1657; la cual, copiada a la letra, dice así, "Item dixerou q^e porquanto lo que se auia trauajado en componer y aderesar estos claustros con la Vida de nro. P. S. Aug^o molduras y cubiertas del claustro por auajo era mucho y q^e seponia apiq^e de apollillarse todas las maderas sino se trataua luego de suadorno endorarlo y perfisionarlo. Por tanto ordenaron y mandaron que todos los bienes prosedidos de los stipendios delas dotrinas q^e pertenesen aeste Conuento de quito al de la Villa, Tacunga y Vienes de Prou sin tocar la parte q^e les caue a los dotrineros para su sustento se apliqu^e por todo el quatrenio entero para el dho. efecto dedorar las molduras y quadros y marcos delos liensos y q^e nro. P. Prou^l consigne y deposite este ingreso en la persona q^e lepareciere para este efecto ino otro".

Es, pues, indudable que la historia o vida de San Agustín fue pintada entre 1653 y 1656; y es casi seguro que dicha obra se principió y concluyó en el año de 1656, según lo indica la firma recién descubierta, "*faciebal Carreño, 1656 años*" (1) del segundo lienzo de la colec-

(1) No teníamos noticia de este pintor, e ignoramos hasta su nacionalidad; pero el cuadro que lleva su firma, y el único de este autor en la colección—según nuestro humilde parecer—, es bastante correcto en el dibujo y se distingue sobre todo por la viveza del colorido.

ción, que representa a San Agustín explicando retórica; pues es lógico suponer que la pintura de esta historia comenzó por el principio de ella, de donde resulta que los primeros cuadros no son anteriores a *este año de 656 en que se acabó esta historia*. También es indudable que trece o más cuadros de esta colección— incluso el de la dedicatoria, y que es algo así como el frontispicio del monumento erigido al gran Obispo de Hipona en estos claustros— pertenecen a Miguel de Santiago.

Antes de fijar la atención en estos cuadros, detengámonos un momento en su autor.

II

Del profundo silencio que guarda nuestro archivo en orden a la persona de Miguel de Santiago, puede inferirse una conclusión que, de seguro, sorprenderá a muchos; y es la falsedad de ciertas anécdotas relacionadas con el célebre artista.

Una de ellas, referida por D. Pedro Fermín Cevallos, es la siguiente:

«Un Oidor español le pidió que hiciera su retrato: Miguel de Santiago lo hizo y, después de concluído partió para Guápulo, dejándolo al sol para que se secara, y encargando a su esposa que cuidase de él. Descuidada la mujer, llegó un cerdo y lo ensució, y en tal conflicto, su discípulo y sobrino Gorívar lo compuso como pudo. El profesor, de regreso,

conoció en la articulación de un dedo que había andado otro pincel sobre el suyo; se empeñó en descubrir la causa, la supo, se encolerizó, dió de cintarazos y echó de su casa a Gorívar. Luego se dirigió a su esposa y, cargándola con la espada, le quitó una oreja. Cuando ocurrían estas desgracias, entró el Oidor, dueño del retrato, y le reconvino con aspereza y demasía por sus violencias. El pintor, montado en cólera, cargó contra el español espada en mano, de modo que tuvo que fugar-se en junta de la mujer de aquél. Entablada la acusación contra el artista y temiendo verse reducido a la cárcel, se refugió en San Agustín y se ocultó en la celda de un fraile amigo suyo. Durante esta reclusión, que fue de más de un año, pintó los citados cuadros (los catorce que existen en el mencionado Convento); habiendo logrado siempre librarse de la cárcel, tanto por su propia nombradía, como por el influjo de sus numerosos amigos» (1).

Hay otras varias anécdotas; pero casi todas coinciden en un punto: en que Miguel de Santiago hubo de ocultarse en este Convento de San Agustín, a consecuencia de algún delito que había cometido, y por el cual le perseguía la justicia; y en que pintó doce o catorce lienzos durante su reclusión.

(1) Citado por D. Juan León Mera. Véase REVISTA ECUATORIANA, Tom. IV, 1892, pág. 9.

Tratemos de demostrar que es falso ese hecho común, a cuyo alrededor giran estas anécdotas sobre Santiago.

La falta absoluta de documentos acerca de los supuestos delitos, que obligaron al pintor a refugiarse en el clautro de este Convento para escapar a la acción de la justicia, no es de suyo un argumento concluyente; sobre todo teniendo en cuenta el notable menoscabo del archivo, a causa de los terremotos y trastornos políticos del Ecuador, que han afectado de un modo especial a este Convento de San Agustín. Pero hay silencios muy elocuentes; y aquí es importantísimo y de gran significación el observar este silencio en documentos de aquellos días en que se pintaron los cuadros, y en los cuales debía haberse hablado del supuesto delito de Santiago, caso de que fuera cierto.

Se ha conservado íntegro el REGISTRO del P. Provincial Fr. Basilio de Ribera, durante su primer cuatrienio; y en él aparecen originales las actas del Capítulo Provincial, del Intermedio y de todas las reuniones privadas del Definitorio; como también una razón abreviada de todos los actos oficiales del Provincial en todo el cuatrienio de 1653 a 1657. De haberse asilado el artista en este Convento para que la espada de la ley no cayera sobre su cabeza, debiera hallarse algún vestigio, siquiera en las actas de las reuniones privadas y secretas del Definitorio; y en ninguna parte

se encuentran indicios del delito ni del delincuente.

Por si alguien sospecha que este silencio obedece a una consigna del Provincial y de los demás Padres, a fin de ocultar mejor al artista asilado, vamos a desvanecer la infundada sospecha con un argumento decisivo e incontestable, deducido de estos mismos cuadros y que demuestra a la vez la falsedad de la anécdota.

El cuadro-portada o frontispicio contiene la dedicatoria de esta vida de San Agustín, cuyo principio hemos copiado anteriormente. Hé aquí el texto íntegro de dicha dedicatoria: "ESTA PRODIGIOSA I ESCLARECIDA HISTORIA DE LA VIDA I MILAGROS DE LA CATHOLICA LVZ DE LA IGLESIA, N. GRAN P. S. AVG^N, MANDÓ PINTAR N. M. R. P^{FE} M^O F. BASILIO DE RIBERA, SIENDO PROVINCIAL DE ESTA PROVINCIA, DE LIMOSNAS DE RELIGIOSOS I DEVOTOS DE LA RELIGION, I PARA SV MAIOR LVCIMIEN- TO I GLORIA ACCIDENTAL DE SV PATRIARCHA, LA DEDICA I CONSA- GRA SV P. M. R. AL MVI ILUSTRE I MAGNIFICO S^{OR} D^{OR} D. P^O VAZQUEZ DE VELASCO DEL CONSEJO DE SV MAG^D DIGNISSIMO PRESIDENTE DE ESTA R^E AVDIENCIA DE Q^{TO}, INCLITO PATRÓN DE ESTA PROV^A DE N. P. S. AVG^N".

Concuerdan con esta dedicatoria las inscripciones que llevan al pie todos los lienzos; pues indican los nombres de los *Religiosos y devotos de la Religión* que dieron las limosnas, además de las escenas o pasajes de la vida de San Agustín que representan; figurando entre los nombres de los donantes lo más granado de la sociedad de entonces: los Oidores de esta Real Audiencia, el Obispo Montenegro, los Comisarios del Santo Oficio, algunos Canónigos de esta Santa Iglesia Catedral, Jueces, Capitanes, &., &. Hé aquí una muestra de estas inscripciones: "ESTE LIENÇO DIO EL S^{OR} D^N LVIS JOSEPH MELLO DE LA FVENTE, DEL C^O DE SV MAG^D, OIDOR DE ESTA R^L AVD^A DE Q^{TO} EN Q. N. P. S. AVG^N SIENDO DE 21 AÑOS DE EDAD, LE LLAMÓ EL SENADO ROMANO P. Q. LEIESSE CATHEDRA DE RETHORICA.....(aquí esta borrado) CON ADMIR^{ON} DE AQUEL IMPERIO".

Resulta, pues, muy claro y evidente que cuando Miguel de Santiago pintó los trece o más lienzos de este Convento, el P. Basilio de Ribera, que se los mandó pintar, debió comunicar su propósito a esos devotos de la Religión que contribuyeron con sus limosnas para la pintura. ¿Cómo conciliar ahora la supuesta consigna del silencio con la *denuncia* (llámémosla así) de que el delincuente iba a pintar unos cuadros y la correspondiente petición de la limosna para ellos? Porque, aún descartando la idea de esa consigna, acudir con

aquel propósito a los Oidores de la Real Audiencia y Jueces encargados de aplicar la ley al criminal, habría significado no sólo una denuncia sino también una burla y un insulto. Ante una crítica serena e imparcial, no puede sostenerse hoy la coexistencia de ambos hechos: el que Miguel de Santiago hubiera pintado estos lienzos a consecuencia de un crimen, cometido en la persona de un Oidor, y el que los Oidores y Jueces contribuyeran con sus recursos pecuniarios y a sabiendas a la obra del pintor; siendo forzoso, por lo mismo, que uno de los dos resulte falso. Pero el último de estos hechos está visible y palpable para todo el que quiera examinarlo. Luego es preciso desechar como falsa la historieta de haber pintado estos cuadros a ocultas y a consecuencia de un delito.

Todavía queda por desvanecer un pequeño reparo, que podría oponernos algún fervoroso partidario de la leyenda, y es la conjetura de que el P. Basilio de Ribera hubiese solicitado la limosna sin avisar el nombre de Santiago como ejecutor de la obra. Para aquilatar el valor de esta conjetura, observemos que los demás lienzos de la colección (otros veinticinco o treinta) fueron pintados al mismo tiempo que los de Santiago, por discípulos de éste y bajo su dirección, según lo reconocen, por algunas pinceladas maestras, los entendidos en el arte de Apeles y de Rafael. Por tanto, hubiera sido imposible que el Presidente y los Oidores de la Real Audiencia ignoraran el pa-

radero de Miguel de Santiago; y, suponiendo que respetaran la inmunidad del asilo, de seguro, no habrían tolerado la consiguiente burla del Provincial de San Agustín.

Ni parecerá tan extraña nuestra conclusión, sobre la falsedad de estas anécdotas, a quien considere que escritores tan serios y circunspectos como los Señores Juan León Mera, Pedro Fermín Cevallos y Pablo Herrera las califican de *fabulosas e inverosímiles*; no vacilando el último en decir sobre la del *Cristo de la agonía*: «esta anécdota fue inventada o imitada de la que se refiere de otro célebre pintor». (1)

También las otras parecen imitaciones, pudiendo verse dos originales en el artículo sobre Van Dyck, de la *Biographie Universelle*, de Michaud. En efecto, allí se lee que, jugando en cierta ocasión los discípulos de Rubens, durante la ausencia del maestro, uno de ellos—Diepenbeke—cayó sobre un cuadro, todavía fresco, y borró el brazo de una Magdalena y la mejilla y la barba de una Virgen; Van Dyck fue el designado para reparar el desperfecto; y, temiendo la cólera del maestro, se esmeró todo lo posible para que no se notara desigualdad alguna. Cuando Rubens, al día siguiente, notó en su lienzo el trabajo de una mano extraña, y supo que era obra de Van Dyck, entró en celos, y se dice que lo

(1) LA ILUSTRACION ECUATORIANA, Año 1, pág. 90.

despidió de su estudio, aconsejándole un viaje a Italia y el trueque del género histórico por el retrato. ¿Quién no ve en ésto un modelo de la anécdota de Santiago sobre el retrato del Oidor, ensuciado por el cerdo, corregido por Gorívar y expulsado éste del taller?—Dícese, además, que los Canónigos de Courtray le encargaron una imagen de Cristo Crucificado para el altar mayor de su Colegiata. Hizo la el artista; pero, al entregar la obra, el Capítulo la calificó de detestable, diciendo que Van Dick era un miserable embadurnador. Sin embargo, el pintor hizo colocar el lienzo en el altar; pero le costó bastante trabajo conseguir que le pagaran el precio estipulado. El lienzo causó admiración a los entendidos y atrajo a Courtray muchos curiosos de varias ciudades de Flandes, quienes calificaron ese cuadro como obra maestra de Van Dyck, juicio que ha ratificado la posteridad. En vista de esta estimación general, los Canónigos cambiaron de parecer, y encargaron otras varias obras al pintor; pero éste se vengó del injusto agravio, rehusándolas. Tampoco es ningún despropósito hallar reminiscencias de esta anécdota en la que refiere el Señor Mera acerca de una imagen de San Pedro, encargada a Santiago por un magnate; quien, desdeñando la obra del artista quiteño, mereció que éste hiciera trizas el cuadro y arrojara a los pies del magnate el dinero recibido por la obra.

Queriendo D. Juan León Mera explicar el motivo y origen de estas *fabulosas y apenas*

verosímiles anécdotas, escribe: «Cuando un hombre ha logrado colocarse por sus méritos a cierta altura sobre los demás, especialmente si es en pueblos cortos o que apenas comienzan a despertarse a la luz e influencia de la civilización, todas las miradas se vuelven hacia él, todos los dedos le señalan, y la voz popular, al aclamarle como un genio, propala cuanto se dice de él, abultándolo todo, e inventa anécdotas que tienden siempre a hacer más original y relevante su carácter. Esto ha sucedido con Miguel de Santiago: fue tal vez altivo e iracundo; fue por extremo ardoroso y violento; mas sus actos, hijos de tales defectos y cometidos en defensa de su orgullo de artista, han sido exagerados en unas cuantas leyendas vulgares, eclipsándose con ellas las virtudes que poseyó como ciudadano y amigo y, sobre todo, como cristiano». (1)

Aunque esta explicación es naturalísima y no necesita de confirmación alguna, queremos corroborarla, poniendo de relieve las modificaciones que últimamente se han introducido en una de las historietas del mismo artista. El Sr. Mera escribió su artículo MIGUEL DE SANTIAGO en 1861, y en él refiere la anécdota sobre el *Cristo de la Agonía* en estos términos: «Quiere hacer una obra maestra y pide el modelo a la naturaleza: desnuda a uno de sus discípulos y le ata a una cruz,

(1) REVISTA ECUATORIANA, Tom. IV, 1892, pág. 9.

para unos cortos momentos, para un instante. El artista se embebe en su trabajo, se enardece, y su pincel da rasgos maravillosos en la tela, haciendo resaltar en élla la terrible lucha de la vida divina con la muerte. Pasan no ya momentos sino horas, pesadas y lentas para el infeliz crucificado, veloces en demasía para el maestro. El discípulo se cansa, palidece, comienza a desfallecer; Miguel de Santiago le mira con creciente interés, estudia, pinta. La víctima siente angustias mortales, clama, se agita, se retuerce; ¡tanto mejor para Santiago! hé ahí el modelo; ciego de pasión artística, insensible al cruel padecer del discípulo, trasladada con rigurosa exactitud al lienzo los progresos y las sombrías huellas de la muerte. Al fin vuelve en sí, conoce que ha cometido un crimen, se espanta, tira paleta y pinceles, desata a la víctima, quiere devolverle la vida ¡En vano! El homicidio estaba consumado, y tras del entusiasmo del artista se movía fría e inexorable la amenazante cuchilla de la ley.—Pero Miguel de Santiago debía ser salvado por su propio genio: salió a luz el *Cristo de la agonía*; conmovió a cuantos le vieron, entusiasmó, arrancó lágrimas, alcanzando al fin a desarmar el brazo de la justicia, presto a descargar sobre el delincuente. No era posible matar en Miguel de Santiago el arte que había hecho un prodigio.—El Cristo, según es lengua, fue llevado a España donde debió causar admiración, como admiraron otras obras de nuestro artista».

En lo substancial, coincide esta relación con la de D. Pablo Herrera.

Pero D. Ricardo Palma, que andaba a caza de tradiciones para sus crónicas de los Virreyes del Perú, vió el artículo del Sr. Mera, se enamoró de la leyenda y, fantaseando sobre élla, escribió en 1867 su tradición EL CRISTO DE LA AGONIA, presentando la anécdota en la siguiente forma:

«Cuando Miguel de Santiago volvió a aspirar el aire de la ciudad natal, su espíritu era ya presa del ascetismo de su siglo. Una idea abasaba su cerebro. Trasladar al lienzo la suprema agonía de Cristo.

«Muchas veces se puso a la obra: pero descontento de la ejecución arrojaba la paleta y rompía el lienzo. Mas no por ésto desmayaba en su idea.

«La fiebre de la inspiración le devoraba; y, sin embargo, su pincel era rebelde para obedecer a tan poderosa inteligencia y a tan decidida voluntad. Pero el genio encuentra el medio de salir triunfador.

«Entre los discípulos que frecuentaban el taller, hallábase un joven de bellísima figura. Miguel creyó ver en él el modelo que necesitaba para llevar a cumplida realización su pensamiento.

«Hízolo desnudar, colocólo en una cruz de madera. La actitud nada tenía de agradable ni de cómoda. Sin embargo, en el rostro del joven se dibujaba una ligera sonrisa.

«Pero el artista no buscaba la expresión de la complacencia o del indiferentismo, sino la de la angustia y el dolor.

—¿Sufres?—Preguntaba con frecuencia a su discípulo.

—No, maestro.—Contestaba el joven, sonriendo tranquilamente.

«De repente Miguel de Santiago, con los ojos fuera de sus órbitas, erizado el cabello y lanzando una horrible imprecación, atravesó con una lanza el costado del mancebo.

«Este arrojó un gemido y empezaron a reflejarse en su rostro las convulsiones de la agonía.

«Y Miguel de Santiago, en el delirio de la inspiración, con la locura fanática del arte, copiaba la mortal congoja; y su pincel, rápido como el pensamiento, volaba por el terso lienzo.

«El moribundo se agitaba, clamaba y retorció en la cruz; y Santiago, al copiar cada una de sus convulsiones, exclamaba con creciente entusiasmo:

«—¡Bien! ¡Bien, maestro Miguel! ¡Bien, muy bien, maestro Miguel!

«Por fin, desata a la víctima; véla ensangrentada y exánime; pásase la mano por la frente, como para evocar sus recuerdos, y como quien despierta de un sueño fatigoso, mide toda la enormidad de su crimen y, espantado de sí mismo, arroja la paleta y los pinceles y huye precipitadamente del taller.

«¡El arte lo había arrastrado al crimen!

«Pero su *Cristo de la Agonía* estaba terminado.

«Este fue el último cuadro de Miguel de Santiago. Su sobresaliente mérito sirvió de defensa al artista, quien después de largo juicio obtuvo sentencia absolutoria.

«El cuadro fue llevado a España. ¿Existe aún, o se habrá perdido por la notable incuria peninsular? Lo ignoramos». (1)

Como se ve, hay notable diferencia entre la versión de Palma y la de Mera: en la de éste, muere el discípulo en la cruz por la prolongación de una postura violenta y penosa; en la de aquél, el maestro mata al discípulo de una lanzada. Y nótese que Palma se inspiró exclusivamente en el artículo de Mera, lo tuvo delante mientras escribía, y lo siguió tan de cerca que en algunos puntos resulta copiado.

Y, no obstante afirmar D. Pablo Herrera que toda la leyenda es pura invención o imitación, la tradición peruana sobre «el Cristo de la Agonía» es hoy para la generalidad de los ecuatorianos un hecho histórico de rigurosa exactitud. Si toda la leyenda es pura fábula, no debe existir el cuadro a que élla se refiere; y, sin embargo, el diario quiteño *La Ley* (en 24 de Junio de 1904) dijo que el lienzo estaba en Madrid; un amigo nuestro nos

(1) TRADICIONES PERUANAS, por Ricardo Palma; Tom. 1, págs. 37-41; Edición de Barcelona. 1893.

aseguró muy formal que dicho lienzo estaba en la Basílica de Santa Cruz de Jerusalén, en Roma; otro lo vió en un museo de Valladolid (España); *El Tiempo*, de Quito, tenía por cierto que no había salido de la Capital de la República y que sólo lo habían trasladado de la Administración de Correos a la Capilla del Hospicio, en 1896; y, por fin, con frecuencia vienen amantes del arte buscándolo en este Convento de San Agustín, y creen hallarlo en cualquiera imagen del Crucificado. Posible es, no obstante, que exista o haya existido algún cuadro muy notable de Miguel de Santiago, que represente la muerte del Salvador; y que diera margen a la leyenda sobre el *Cristo de la Agonía*, por el mérito relevante de la pintura; pero ésto no es un hecho comprobado.

Don Camilo Destruge, siguiendo el ejemplo de Palma, ha dado un paso más para completar la tradición; y ha escrito que el costado del discípulo, traspasado por la lanza de Miguel de Santiago, fue el izquierdo. (1) Puestos en el camino de las invenciones, debían llegar forzosamente a este punto. ¿No hacía de Cristo ese infeliz discípulo? Pues, para que representara mejor su papel, había que atravesarle con una lanza el corazón.

(1) ALBUM BIOGRAFICO ECUATORIANO, por Camilo Destruge; Tom. I, pág. 183; Guayaquil, 1903.

Pero el Sr. Destruge no sigue a Palma, ni a nadie, al afirmar que Miguel de Santiago «a consecuencia de este crimen de la *locura artística* se conservó encerrado en el Convento de San Agustín; y fue entonces cuando pintó los cuadros de que hemos hablado.»

Se ve, por tanto, que no hay nada seguro y estable respecto de estas leyendas, las cuales van modificándose con el transcurso del tiempo, a gusto y capricho de los escritores, y desfigurando también cada día más y más la personalidad del artista. Por ésto, muchos ven hoy en Miguel de Santiago, más que a un buen pintor, a un hombre de carácter agrio, iracundo, pendenciero y que tiene lances de honor a la vuelta de cada esquina, loco, criminal perseguido por la justicia, & &.

El artista quiteño debió de pertenecer a una familia humilde; y esto parece indicar el calificativo de *mestizo* que le dan D. Jorge Juan y D. Antonio de Ulloa, Mr. Richer y el Gacetero americano. (1) No perteneciendo a

(1) Es decir, cuatro autores que se repiten, copiando a otro escritor; porque, respecto de Miguel de Santiago, todo se repite a modo de tradición, hasta los elogios. Véase una prueba de éello, en los *cuatro* testimonios siguientes. «Entre los antiguos se llevó las aclamaciones en la pintura un Miguel de Santiago, cuyas obras fueron vistas con admiración en Roma», (VELASCO.—*Historia del Reino de Quito*; Tom. 3^o pág. 59, Quito, 1842). «En la primera (*pintura*) fue célebre un mestizo nombrado Miguel de Santiago, y de él se conservan con grande estimación algunas obras, y otras de su mano pasa-

la nobleza, ni distinguiéndose por sus riquezas, hechos de armas, u otros parecidos, no hubiera pasado su nombre a la posteridad a no ser por su aventajado ingenio y excelentes cualidades de artista. Por lo mismo, su gloria estriba en los lienzos que nos ha legado; y en éstos se compendia toda su historia: nada se sabe acerca de él, que no diga relación con sus cuadros, ignorándose hasta el año de su nacimiento y el de su muerte. De Miguel de Santiago, mejor que de otro alguno, puede decirse que *el autor es conocido por sus obras.*

III

¿Podremos decir con toda seguridad cuántas y cuáles sean estas obras de Miguel de Santiago?

En el cuadro—dedicatoria, varias veces citado, y que es un documento auténtico y el

ron hasta Roma, donde también la merecieron». (*Relación histórica del Viaje a la América Meridional*, por D. Jorge Juan y D. Antonio de Ulloa, Part: 1^a n^o 650).—«On a vu un méfis peintre, dont les tableaux ont acquis de l' estimation en Europe, même Roma». (*Mr. Richer*, citado por D. Pablo Herrera). —«Un mestizzo chiamato Michele di San Giacomo si acquistó gran riputazione nella pittura: si conservano ancora diverse delle sue opere, che sono in grandissima stima; ed alcune ne furono portate a Roma, dove incontrarono l' applauso universale degl' intendenti.» (*II Gazzetiere americano*, citado por Herrera.)

fundamento más sólido y más seguro para todo lo relativo al artista, se dice que este lienzo con otros doce o más son las obras de este pintor. Desde luego se advierte que el *documento* se refiere a la colección de cuadros con escenas de la vida de San Agustín; pues bien claro da a entender que todos ellos pertenecen a *esta historia*. De donde inferimos que son trece, *y no más*, los lienzos de dicha colección pintados íntegramente por Santiago; ésto es, el de la dedicatoria y otros doce; sin que la expresión «*ó más*» deba interpretarse en el sentido de vacilación del autor sobre el número de sus obras, en el reducido espacio de un año y respecto de una colección que tenía a la vista. ¿Es creíble que el pintor desconociera sus propios lienzos o que no acertara a contar los que le pertenecieran? O ¿se dirá que puso inconsideradamente la inscripción, sin averiguar los lienzos que había pintado?; pues es de advertir que la firma, la fecha, la idea general del cuadro, todo está diciéndonos que la inscripción está puesta por el mismo autor. Lo lógico es suponer que el artista quiso recomendarse a la posteridad, estampando su nombre en este lienzo—al modo que un escritor lo estampa en la portada del libro—y sentando una razón sucinta, pero exacta, de la parte que tuvo en la obra; y dicho se está que no diría vagamente lo que podía consignar con precisión.

¿Qué significa, pues, la expresión «*con doce o más*»? Ya se dijo antes que en varios

lienzos, de otros pintores y pertenecientes a esta colección, se reconocía la mano de Miguel de Santiago, en algunos detalles y pinceladas; y es preciso añadir que en algunos lienzos, que indudablemente no son obras del *Maestro*, se advierte una dualidad de pincel y un contraste de elementos, que denuncian a las claras la doble mano del maestro y del discípulo. Tal sucede, por ejemplo, en el cuadro de los *Mártires Africanos*, en donde no cabe comparación entre la figura del mártir en la rueda y la del verdugo que le martiriza; ejecutada aquélla por un pincel muy hábil, y debida ésta a un discípulo poco aprovechado.

Según nuestro humilde parecer, aquel *más* de la inscripción se refiere a la participación que tuvo el artista en las obras de sus discípulos, corrigiendo defectos o acabando figuras, en cuadros que no eran sus *obras propias*.

Bien se nos alcanza que esta argumentación no es concluyente; pero, en tanta escasez de datos históricos, no es posible discurrir de otra manera.

El profesor de escultura, Señor González y Jiménez, clasificó, en 1877, los cuadros de este Convento; y reconoció como obras de Santiago, además del cuadro-dedicatoria y del que unos llaman *La Regla* y otros *Genealogía de San Agustín*, los diez que ahora es-

tán colocados en la iglesia, encima de los arcos de la nave central. (1)

Estos diez lienzos de la iglesia representan los siguientes pasajes: 1º *Penitencia de San Agustín en el desierto.*—2º *Su conferencia pública contra Fortunato, el maniqueo.*—3º *Su consagración episcopal.*—4º *Da la última mano a su obra DE TRINITATE.*—5º *Preside la gran conferencia de Cartago, de 159 obispos donatistas y 286 obispos católicos.*—6º *Cuadro llamado vulgarmente de las sillas.*—7º *Aparece en Toledo y libra esta ciudad y su comarca de una plaga de langostas.*—8º *Las reliquias del Santo Doctor depositadas en la iglesia de San Pedro* IN COELO

(1) Entonces se puso en el muro del claustro bajo una lápida con esta inscripción:

EN ESTE CONVENTO MÁXIMO DE SAN AGUSTÍN
EXISTEN DOCE LIENZOS PINTADOS A ÓLEO POR
MIGUEL DE SANTIAGO.
LOS HAY DE GORÍVAR, MORALES Y VELA
SEGÚN CLASIFICACIÓN HECHA POR EL
PROFESOR DE ESCULTURA J. GONZÁLEZ Y JIMÉNEZ
EN QUITO A 21 DE MARZO DE 1877.
MIGUEL DE SANTIAGO
MURIÓ EN 1673
ESTÁ ENTERRADO EN LA CAPILLA DEL SAGRARIO
AL PIE DEL ALTAR DE SAN MIGUEL.

Pero esta inscripción es inútil e inexacta. Inútil, porque no se indican las obras de cada pintor, y nadie puede reconocerlas por lo que allí se consigna: algunos lienzos que se decían de Gorívar, hemos descubierto poco há que son de Bernardo Rodríguez. Y es inexacta, en lo relativo a la muerte y sepultura del pintor; y hace años que fue rectificada por Don Pablo Herrera. Por tanto, debe desaparecer la inscripción.

AUREO, de Pavia.—9^o *Aparición de Cristo Nuestro Señor y éxtasis de San Agustín.* (1)
—10^o *Milagro del peso de las ceras.*

No coincide en todo esta clasificación de González y Jiménez con las indicaciones de Herrera; pues este último, después de hablar del cuadro de *La Regla*, escribía: «Los demás cuadros que representan varios pasajes de la vida de San Agustín, los concluyó Miguel de Santiago algún tiempo después. Los más notables son el *Lavatorio*, el *Peso de las ceras*, la *Cena*, el *Corazón de San Agustín*, el *Misterio de la Santísima Trinidad*, el *Santo Doctor en éxtasis*, el mismo *penitente.*» (2)

Sin embargo, respecto de algunos cuadros, esta diferencia es puramente nominal. Así, el *Misterio de la Santísima Trinidad* y el *Santo Doctor en éxtasis* deben de ser los designados antes con los números 4 y 9, respectivamente. Asimismo la *Cena* debe de ser el *Cuadro de las sillas*, que representa el siguiente pasaje. Con el objeto de evitar toda murmuración, San Agustín había hecho escribir en el comedor estos versos:

(1) En este lienzo se ha descubierto, en estos días, la firma de Santiago, con sus iniciales M d S., y se espera descubrirla también en otros.

(2) «Las bellas artes en el Ecuador». Véase la REVISTA CIENTIFICA Y LITERARIA, Tom. I, Cuenca, 1890, pág. 193. La parte de este estudio, relativa a Miguel de Santiago, está reproducida en LA ILUSTRACION ECUATORIANA, número 6.

*Quisquis amat dictis absentum rodere vitam
Hanc mensam indignam noverit esse sibi;*

que alguien ha traducido así:

Ninguno del ausente aquí murmure;
Antes, quien piense en éllo desmándarse
Procure de la mesa levantarse.

En cierta ocasión, comían con el Santo Doctor dos obispos, sus amigos; y, como se olvidaran de aquella advertencia y comenzaran a hablar mal del prójimo, San Agustín les dijo que, o debían borrarse aquellos versos o él se levantaría de la mesa, caso de no cesar la murmuración. Así lo refiere San Posidio, biógrafo del Santo Obispo de Hipona, y testigo presencial de aquella escena.

Es, pues, muy fácil explicar por qué llamó cuadro de *la Cena* (1) al de *las sillas*.

Tanto el Señor Mera, como el Doctor Herrera, cuentan el *Lavatorio* o *Nacimiento de S. Agustín* entre las producciones del fundador de la escuela quiteña; pero este lienzo,

(1) Hubo en este Convento de San Agustín un cuadro de grandes dimensiones que, en verdad, representaba la «Cena», y era—según parece—una copia de escaso mérito del de Leonardo de Vinci. Según testimonio del Padre Concetti y del Ilmo. Señor González Suárez, este lienzo quedó enterrado en el terremoto de 1859, y se encontraron algunos restos de él, al remover los escombros, en 1870. De ningún modo pudo referirse a él Don Pablo Herrera, en 1890, cuando ya no existía el lienzo, ni se lo había tenido nunca por obra de Santiago.

que no figura entre los clasificados por González Jiménez, no es a nuestro juicio íntegramente de Santiago; pues creemos notar en él esa dualidad de elementos que advertimos en otros de la colección: hay algo que nos parece indigno del *Maestro*. Además, a los dos siglos y medio, ha venido a aparecer y hacerse algo visible la figura de otro niño, que fue borrada y corregida, o porque estorbaba, o tal vez porque se le habían dado tamaño y facciones impropias de un recién nacido; lo cual desdice de quien "no trazaba previamente sus figuras, sino que las iba forjando a medida que extendía los colores en la tela"

Lo propio decimos de *el Corazón de San Agustín*. Lo juzgamos indigno de Santiago, por la ignorancia que revela el autor del lienzo acerca de las reglas de perspectiva: hay un cruzamiento de líneas y planos paralelos antes del punto de vista, que es impropio aun de un mediano pintor.

No sabemos por qué no incluyó el Sr. González y Jiménez en su clasificación el de *la Muerte de San Agustín*, que tantos y tan justos elogios ha merecido. De él se dijo, no ha mucho, en un periódico de esta capital, que "es una maravilla de arte, acaso la mejor de aquel celeberrimo pintor quiteño, a juicio de los entendidos en las cuestiones pictóricas. La manera franca y varonil de las figuras, su expresión de realidad asombrosa, el admirable colorido, semejante al de Ribera, y ese cielo... ¡oh! ese pedazo de cielo! que es la

desesperación de cuantos devotos del arte van a contemplarlo: todo, todo de aquel lienzo nos parece digno de su genio y de su gloria." (1) Debe, pues, considerárselo como el duodécimo cuadro de la colección o Vida de San Agustín.

Cuál sea o haya sido el décimo tercio no es posible decirlo hoy: pues no conocemos, ni tenemos noticia de otro lienzo atribuído a Miguel de Santiago. Tal vez fuera alguno de los completamente borrados por la acción destructora del tiempo; y que se los retiró por no distinguirse ya figura alguna.

Y es claro que nos referimos a la colección de pasajes de la vida del Santo Patriarca; porque es bien conocido el cuadro llamado de la *Grada*, la *Regla* o *Genealogía de S. Agustín*, que también está en la iglesia, y representa al Santo Fundador dando su sapientísima Regla a las diferentes Ordenes Religiosas y Militares que la han abrazado. Acerca de él escribía el Sr. Mera: "Si no la armonía y belleza del conjunto, hay que admirar en esta obra el primor de cada una de las figuras que la componen; y, sobre todo, la variedad grandísima de ellas que prueba la fecundidad de la imaginación del pintor. . . . Se nota desde luego en él, a primera vista, una desagradable uniformidad, que no pudo remediar el ingenio del artista, porque el argumento es de suyo incapaz de prestarse a ninguna belleza de composición. ¿Cómo habría sido posible su-

(1) EL COMERCIO. 15 de Enero de 1909.

jetarse a las reglas del buen gusto para juntar en grupo armonioso más de doscientos discípulos del Santo Prelado, que figuraron en distintas jerarquías, bajo diverso clima y con variadísimo lustre?" Y, sin embargo, es preciso convenir en que no faltan la armonía ni el buen gusto en la agrupación de tantas figuras, en ninguna de las dos secciones del cuadro. Porque éste representa, en medio, al Santo Fundador mostrando aquellas palabras, del principio de su Regla: *Ante omnia, fratres charissimi, diligatur Deus*; al pie del Santo, y en admirable variedad de figuras, trajes, actitudes y ademanes, están los representantes de las diversas Ordenes Religiosas y Militares que siguen aquella Regla, agrupados en forma que nada tiene de monótona; y, encima del Patriarca, se ven, en la Gloria, los innumerables Santos y Santas que cumplieron aquella Regla, agrupados en coros de vírgenes, mártires, pontífices y confesores. No falta, pues, la armonía; porque, en medio de tanta variedad, existe el punto de unión, en el Santo Doctor y su Regla, que enlaza las secciones del cuadro, que pudiéramos llamar terrena y celestial; uniendo así todos los elementos, es decir, los individuos que abrazaron la Regla y los que la cumplieron. Parécenos que don Juan León Mera no examinó la obra de Santiago desde su verdadero punto de vista: sólo así pudo encontrar *uniformidad desagradable* en la agrupación de figuras; y falta de armonía, en el conjunto.

Ignoramos cuándo pintara Miguel de Santiago este lienzo de *La Regla*. Don Pablo Herrera afirma que "fue pintado de orden del Provincial Fr. Pedro de San Nicolás; pero no fue concluido sino en tiempo de Fr. Basilio de Ribera" Mas esta noticia no es exacta; porque el Padre Pedro de San Nicolás no fue Provincial antes del Padre Basilio de Ribera, ni nunca, que sepamos; fue Definidor durante el cuatrienio de 1653 a 1657 (es decir durante el Provincialato de dicho Padre Basilio de Ribera) y Prior de este Convento de Quito cuando se pintaron las escenas de la vida de San Agustín; y, como tal Prior, dió la limosna para uno de estos lienzos; pero no consta que mandara pintar el de *La Regla*. (1)

IV

Quisiéramos no tener que escribir este párrafo, que algunos encontrarán depresivo

(1) Algunos años después, escribió el P. Iglesias lo que sigue: "Al pie del grandioso cuadro de la Regla, llamado vulgarmente de la Grada o Genealogía de S. Agustín, hay dos escuditos, con estas inscripciones", ahora cubiertas por el marco: "MANDÓ HACER ESTE LIENZO EL R. P. DIF. FR. PEDRO DE S. NICOLÁS SIENDO VICARIO PRIOR DE ESTA CAZA EN 16 DE MARCO DEL AÑO. . . (está caída la pintura; debe leerse 1656, por haber sido nombrado Vicario Prior el P. de S. Nicolás en Septiembre de 1655)—ACABOSE DE PINTAR ESTE LIENZO SIENDO PRAL. EL M. R. P. Mº FR. BASILIO DE RIBERA AÑO DEL SENOR DE 1658"

V. *Boletín Eclesiástico*, t. 23, Pág. 442, not. 9.

para el pintor quiteño; mas el amor a la justicia, que nos ha guiado hasta aquí y nos ha obligado a decir lealmente nuestra opinión en todo, nos ha de acompañar hasta el fin de este humilde estudio para señalar la verdad donde quiera que la reconozcamos.

Al proponernos escribir sobre el artista, teníamos respecto de él el mismo elevado concepto que todos; considerándolo no sólo buen pintor, sino también pintor original, dotado de ese *quid divinum*, que es la fuerza creadora del genio; porque así nos lo había presentado la tradición. Pero una revista ilustrada de España ha ido exhibiendo los más de los dibujos que Santiago tuvo a la vista al pintar estos lienzos que le dieron tan justa fama; revelándonos, de este modo, la falta de originalidad del artista. Porque EL BUEN CONSEJO, semanario religioso de los Padres Agustinos del Escorial, que engalana sus columnas con copias de las mejores obras artísticas de Rafael, Murillo, Velázquez, etc, etc, viene publicando, desde su fundación, y en las festividades clásicas de la Orden, una serie de grabados de un célebre artista flamenco del siglo XVII, que representan las principales escenas de la vida de San Agustín; grabados que vemos reproducidos con gran fidelidad en los lienzos de Miguel de Santiago y de los demás pintores, que embellecieron la galería de este Convento, en 1656.

Schelte de Bolswert es el grabador a quien nos referimos. Nacido en la Frisia

(Países Bajos), en 1586, pasó la mayor parte de su vida en Amberes, donde murió en 1636. (1) Allí tuvo de maestro a Paul Pontius; y, por medio de éste, trabó amistad con el célebre Rubens, quien lo empleó en grabar algunas de sus obras y lo dirigió en este trabajo; de donde resultó que se distinguiera y sobresaliese en reproducir con el buril el tono, gusto y colorido de aquel gran maestro de la escuela flamenca. Entre los cuadros de Rubens, grabados por Bolswert, merecen especial mención *la Virgen y el papagayo*, *la Virgen en la fuente*, *la Anunciación*, *la Adoración de los Magos* y, sobre todo, *la Casa de Leones*. Reprodujo, además, varios retratos y el famoso *Cristo de la Caña* (o *Cronación de espinas*), de Van Dyck; como también *la Asunción de la Virgen*, *la Serpiente de bronce*, y *Mercurio y Argos*, de Jordaens. Se conocen, por lo menos, doscientas dieciocho obras de este autor (considerado como un maestro de grabado al buril y al agua fuerte); y, entre ellas, una colección de 23 figuras bíblicas y otra colección de 28 estampas sobre diferentes asuntos de la vida de San Agustín. (2)

(1) Algunos fijan su muerte en 1659. Véase el "Nouveau Larousse illustré", (Tom. II, pág. 149).

(2) No debe confundirsele con Boecio Adán Bolswert (su hermano mayor), grabador también y muy notable, aunque no llegase a la talla de Schelte. Véase el «Nouveau Larousse» ya citado; Michaud, "Biographie Universelle, Ancienne et Moderne", (2me. edition, tom. IV, París, 1880, pág. 647); "Dic-

De estos veintiocho grabados, los veintitrés están reproducidos en la "*Vie de Saint Augustin* par le P. Antonin Tonna—Barthet, O. S. A. illustrée de 29 gravures (1), Scieté de Saint Augustin, Desclée, De Brouwer et Cie., 1898"; y parece ser que EL BUEN CONSEJO copió los grabados, de que hemos hecho mención, de esta obra de nuestro querido hermano e ilustrado profesor del Real Colegio del Escorial.

Bien que se ignore cuándo y cómo viniera acá esta colección de Bolswért, es indudable que Miguel de Santiago y los demás artistas que, en 1656, pintaron la vida de San Agustín para estos claustros, tuvieron a la vista dicha colección del grabador flamenco; pues la imitaron o copiaron, con más o menos exactitud, y con mayor o menor mérito, según el ingenio y habilidad de cada artista. Y, sin temor de equivocación, puede afirmarse que entonces se pintó al óleo, en este Convento, la colección íntegra de estos veintiocho grabados; porque,

tionnaire des Dictionnaires" sous la direction de Paul Guérin, Tom. II, pág. 55; "Iconografía de San Agustín", artículo de D. León Carbonero y Sol, en "La Cruz" de Madrid, 1887.

(1) Los otros seis grabados son reproducciones de un cuadro de Guercino y un fresco de Gagliardi, existentes en la iglesia de San Agustín de Roma; y cuatro frescos de Benozzo Gozzoli (siglo XIV) del Convento de Agustinos de Siena. Del fresco de Gagliardi tenemos en este Convento una copia de gran tamaño, obra de D. Luis Cadena y con su doble firma; esto es, con su nombre y apellido y con su retrato;

aún sin haber visto los cinco no reproducidos en la obra del R. P. Tonna-Barthet, es fácil reconocer algunos de ellos en el estilo, en figuras repetidas y en otros detalles, de más o menos importancia, que se advierten en estos lienzos.

De los doce de Santiago, enumerados en el párrafo anterior, y pertenecientes a esta historia, hay dos cuyos dibujos no parecen de Bolswert, y que talvez sean originales del pintor quiteño, y son la *Penitencia de San Agustín*; y la *Aparición de Cristo y éxtasis del Santo Doctor*. El cuadro-dedicatoria, de Santiago, no es una copia, pero sí una imitación del frontispicio de la colección flamenca; pues, dominando en uno y otro la misma idea general, se ha modificado en la obra quiteña la figura y la posición de los Angeles, se ha sustituido el retrato de San Agustín por la dedicatoria y se ha cambiado la inscripción del pie. Los nueve cuadros restantes de Santiago los tenemos por copias de los grabados de Bolswert, no obstante que el *de las sillas y del peso de las ceras* no están entre los veintitrés reproducidos en la *Vie de Saint Augustin*: pero, en esta obra francesa, puede examinar quien lo desee los originales de los lienzos quiteños titulados: *Conferencia pública contra Fortunato*, *Consagración Episcopal*, *Obra DE TRINITATE*, *Conferencia de Cartago*, *Aparición en Toledo*, *Sepulcro en Pavia* y *Muerte de San Agustín*.

Es, pues, evidente que no son originales de Santiago las más de sus composiciones, ni estriba en sólido fundamento su fama y reputación de supereminencia pictórica o de genio creador. (1) No se rebaja el genio a la copia exacta, casi servil, de obras ajenas; ni se amolda a seguir cada uno de los trazos, líneas y pinceladas de otro autor, siquiera sea éste un ser privilegiado y sus obras de un mérito relevantísimo.

No negaremos, sin embargo, el que tengan las obras del pintor quiteño; pues ni el dibujo lo es todo en un cuadro, ni dejan de revelarse grandes cualidades de artista en quienes reproducen obras ajenas. Y, en obsequio de la verdad, debe reconocerse que, en ocasiones, Santiago corrige y mejora el dibujo original; como sucede, a nuestro entender, en la *Muerte de San Agustín*, en donde la figura y posición del moribundo son más dignas y propias, en la obra quiteña, que en la de Bols-

(1) El Ilustrísimo González Suárez sospechó esta falta de originalidad. Por ésto refiriéndose a Miguel de Santiago, no menos que a Gorívar y Samaniego, escribía: "En cuanto a la originalidad de los artistas quiteños del tiempo de la colonia, muchas veces nosotros, contemplando sus cuadros, nos hemos preguntado a nosotros mismos, hasta qué punto serían originales esas composiciones. ¿Tal vez las copiaban de alguna estampa extranjera? ¿Acaso de una estampa o grabado extranjero tomaban solamente algunos rasgos? Confesamos ingenuamente que, para nosotros, el problema es irresoluble". ("Historia General de la República del Ecuador", tom. VII, pág. 139).

wert. ¡Qué nobleza y corrección de facciones y qué placidez y serenidad en el Santo Obispo! ¡Qué expresión tan viva de dolor y de resignación, a la vez, en aquellos Religiosos, que presencian la separación de su Padre y el trueque de la tierra por el Cielo!

Otras veces, no ha sido tan feliz en la modificación. Así, por ejemplo, en *San Agustín escribiendo el libro DE TRINITATE*, la actitud del escritor que busca en el cielo la inspiración, según el artista flamenco, nos parece mucho más adecuada: en el lienzo del pintor quiteño, el Santo Obispo más parece declamar, que escribir. Con todo, el cuadro de Santiago está lleno de vida y animación.

Pero no hemos de justipreciar el verdadero mérito de Santiago los profanos en asuntos artísticos y humildes investigadores de datos históricos. Quédese ésto para los maestros y jueces competentes.

*
* *

Digamos, antes de concluir, dos palabras acerca del autorretrato.

¿Será verdad que Miguel de Santiago se retrató a sí mismo, en el *cuadro de las ceras*, (1) y en el personaje que se ve en primer tér-

(1) Por no ser muy conocido el asunto de este *cuadro de las ceras*, juzgamos oportuno copiar la inscripción que lleva al pie. Es como sigue: "Este lienzo dio Duarte Rodríguez, Mercader de esta ciudad, en que habiéndose hecho una fiesta solemnis^a a

mino en "figura de un arrogante caballero, con el traje de la época en que se pintó el cuadro: chambergo de anchas alas, capa española, calzón corto, medias de seda y zapato bajo."? Así lo refiere la tradición; y, como retrato del célebre pintor quiteño, se reprodujo el busto de ese personaje (según copia de Pinto) en la "Revista de la Escuela de Bellas Artes", en su N^o 2, correspondiente al día 15 de octubre de 1905. Pero, hay grandes motivos para no creerlo.

En primer lugar, juzgamos que el *cuadro de las ceras* es copia de un grabado de Bolswert, como ya lo hemos dicho; y en otra plancha del artista flamenco vemos un personaje semejante al del supuesto autorretrato, así en la gallarda apostura, como en la indumentaria, en la forma y colocación del sombrero y en otros varios detalles, que indican ser uno mismo el autor que dibujó ambas figuras.

Además, es muy justa y atinada la observación de nuestro Ilustrísimo Metropolitano, Señor González Suárez; según la cual, ese personaje en nada se parece a un criollo ame-

N. P. S. Aug^a. en la ciud^d. de Mi^lán, en cumplim^{to}. de un voto, el devoto q^e puso la cera volviéndola al peso de la tienda de donde la había sacado, habiendo ardido a Vísperas, Maitines, Horas, Misa y procesión halló que en los cabos que se pezaron habían las mismas libras y peso de cera que cu^{do}. se sacaron enteras las achas, y asombrados del milagro lo publicaron. Así Angeles Libr. 5^o."

ricano, ni siquiera a un español; sino que tiene tipo flamenco o alemán.

Agréguense también que se encuentran a porrillo los retratos del artista quiteño, al decir de sus devotos y admiradores. En el Convento de San Francisco de esta ciudad, en un altarcito del claustro principal, y en posición simétrica con un San Marcos Evangelista, hay asimismo un autorretrato de Santiago, conforme a una tradición conservada entre aquellos Religiosos; mas, a nuestro entender, así puede representar al pintor quiteño, como al *hijo del Zebedeo* o a un peregrino de Compostela.

Súmense todos estos motivos; y, observando el ningún valor de las demás tradiciones acerca del artista, se verá el crédito que merece la del autorretrato.

*
* *

Quizá se califique de destructora nuestra labor en este humilde estudio, por habernos propuesto demostrar el escaso o ningún fundamento de ciertos hechos tradicionales y fabulosos, atribuidos al celeberrimo pintor, y por haber probado hasta la evidencia que el artista no fue tan original como se había creído. Pero téngase en cuenta que, destruyendo errores, se contribuye a hacer que resplandezca la verdad; que el fundador de la escuela quiteña, conocido hasta ahora, tenía más de legendario y fantástico que de real; y que *nuestro Miguel de Santiago* es más humano y, sobre todo, más verdadero.