

# Pintores andaluces en Quito en el siglo XVII: Antonio Egas y Juan Esteban Espinosa de los Monteros

Ángel Justo Estebaranz

Quito fue un importante centro pictórico durante el periodo virreinal. A partir de 1534, año en que se funda la ciudad, y durante los siglos siguientes, llegaron a la capital de la Real Audiencia artistas europeos de diversas disciplinas, que ejercieron su oficio en la ciudad y enseñaron a los artistas locales. Hasta hace poco se había pensado que la llegada de artistas europeos a la capital de la Real Audiencia se produjo sobre todo en el siglo XVI, abandonándose esta tendencia en la siguiente centuria. Pero estudios como los de Webster sobre el alicantino José Jaime Ortiz (uno de los principales constructores de fines del siglo XVII en Quito) y nuestras investigaciones sobre la pintura quiteña del XVII demostraron que en este siglo continuó la llegada, gozando además algunos de estos artistas de la mayor apreciación por parte de los comitentes<sup>1</sup>. Respecto a los andaluces, fue el cordobés Pedro de Vargas, llegado a Quito a fines del siglo XVI, quien se había formado como pintor en Lima tras su actividad como soldado, quien concentró la atención de los historiadores<sup>2</sup>. Pero tras él, parecía

<sup>1</sup> En relación a José Jaime Ortiz, véase WEBSTER, Susan Verdi. *Arquitectura y empresa en el Quito colonial: José Jaime Ortiz, Alarife Mayor*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2002.

<sup>2</sup> FRAGA GONZÁLEZ, Carmen. «Emigración de pintores andaluces en el siglo XVI». *Anales de Historia del Arte* (Madrid), 4 (1993-1994), pág. 578; y MESA, José; GISBERT, Teresa. *Historia de la pintura cuzqueña*, Tomo I. Lima: Biblioteca Peruana de Cultura, 1982, págs. 62-66. Este artista también desempeñó labores de escultor en Lima junto con Bernardo Bitti. Véase BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Historia del Arte Hispanoamericano, 2. Siglos XVI a XVIII*. Madrid: Editorial Alhambra, 1987, pág. 322.

que el flujo de pintores andaluces a Quito se hubiera cortado, dato que es incierto. Así, en la segunda mitad del siglo XVII ejercieron su profesión en Quito dos pintores provenientes de Andalucía: Antonio Egas Venegas de Córdoba, yerno y discípulo de Miguel de Santiago (el principal pintor de Quito), y Juan Esteban Espinosa de los Monteros. De ambos se conocían escasos datos, que no aclaraban apenas nada sobre sus relaciones personales, patrimonio ni su consideración artística en el ámbito quiteño. A ellos dedicamos este estudio.

### ANTONIO EGAS VENEGAS DE CÓRDOBA

Uno de los últimos colaboradores de Miguel de Santiago entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII fue Antonio Egas. Según Pareja Díez-Canseco, el capitán Antonio Egas Venegas de Córdoba era un Maestre de Campo sevillano, llegado a Quito procedente de la Concepción de Chile, mientras que Herrera cree que Egas era descendiente del Maestre de Campo don Antonio Venegas de Córdoba, Veinticuatro de Sevilla<sup>3</sup>. Lo que sí queda claro es que el pintor procedía de Sevilla, pues su hijo Cristóbal José lo aclara en su testamento<sup>4</sup>. Navarro señalaba que Egas fue progenitor de otros artistas, como Leandro Egas Venegas, maestro de Joaquín Pinto. Asimismo, el sevillano dejaría una larga sucesión de pintores muy mediocres, hasta la época contemporánea<sup>5</sup>.

Antonio Egas contrajo matrimonio con doña Catalina Tello de Meneses, natural de Concepción de Chile<sup>6</sup>. De este primer enlace nacieron numerosos hijos que se citan en los protocolos notariales quiteños. Según Pareja Díez-Canseco, la pareja vivió en Chile, trasladándose el pintor a Quito procedente de la Concepción de Chile,

<sup>3</sup> PAREJA DÍEZ-CANSECO, Alfredo. *Vida y leyenda de Miguel de Santiago*. México: Fondo de Cultura Económica, 1952, págs. 92-93; y HERRERA, Pablo. «Miguel de Santiago». *La Ilustración Ecuatoriana*, Tomo I, N. 1 al N. 16. Quito: Banco Central del Ecuador, 1988, pág. 91.

<sup>4</sup> Archivo Nacional de Historia del Ecuador (A.N.H.), sección Protocolos Notariales, 4.ª notaría, vol. 65, fol. 176 v-177 r. En su testamento, Cristóbal José se refiere a su padre como General.

<sup>5</sup> NAVARRO, José Gabriel. *Artes Plásticas Ecuatorianas*. Quito. 1985, págs. 174-175.

<sup>6</sup> A.N.H., sección Protocolos Notariales, 4.ª notaría, vol. 65, fol. 177 r.

donde había fallecido su mujer, y dejándole hijos que cuidar<sup>7</sup>. Pero la realidad es que la pareja se casó en Riobamba, ciudad situada al sur de Quito<sup>8</sup>. De allí se trasladarían a Quito, estableciendo su domicilio en la collación de Santa Bárbara, la misma que Miguel de Santiago, pues es en esa parroquia donde bautizó a los hijos de ese primer matrimonio. No sabemos con certeza cuándo llegó Antonio Egas a Quito, pero debió de ser antes 1676, ya que a partir de noviembre de ese año se suceden los bautizos de sus hijos en esta ciudad. Catalina, Rosa y Antonio fueron bautizados el 19 de noviembre de 1676, cuando la primera contaba cinco años de edad, la segunda cuatro años y cuatro meses, y el tercero un año y cuatro meses<sup>9</sup>. Curiosamente, los tres vástagos aparecen nombrados en el acta bautismal como «medio hijos» del matrimonio. Quien sí figura como hija legítima es Luciana Francisca Gerónima, nacida el 4 de octubre de 1677 y bautizada tres días después. Contrasta la rapidez con la que se bautizó a esta hija, frente al retraso con la que recibieron las aguas bautismales los hijos anteriores, probablemente por la condición de ilegítimos de los primeros. Por otra parte, el hecho de bautizar a los tres hijos el mismo día parece indicar que el pintor pretendía regularizar su vida, no se sabe si por un problema de conciencia o por un afán de incorporarse a la sociedad quiteña. De hecho, en la partida de bautismo de su hija Luciana Francisca Gerónima se aportan datos que permiten advertir las buenas relaciones sociales que había obtenido en poco tiempo. El padrino de Luciana es Juan de Vera Pizarro, tesorero y regidor, casado con doña María de Egas Venegas Tello de Meneses, la hija mayor del matrimonio<sup>10</sup>. Otro hijo del matrimonio fue Nicolás Javier Francisco Marcelo, quien se bau-

<sup>7</sup> PAREJA DÍEZ-CANSECO, Alfredo. *Vida y leyenda...*, *Op. Cit.*, págs. 92-93.

<sup>8</sup> [http://www.familysearch.org/eng/search/frameset\\_search.asp?PAGE=/eng/search/ancestorsearchresults.asp](http://www.familysearch.org/eng/search/frameset_search.asp?PAGE=/eng/search/ancestorsearchresults.asp).

<sup>9</sup> Archivo Arzobispal de Quito (A.A.Q.), *Libro de Bautismos de la Parroquia de Santa Bárbara, Tomo I, marzo 1645-Junio 1694*, fol. 85 r.

<sup>10</sup> A.A.Q., *Libro de Bautismos de la Parroquia de Santa Bárbara, Tomo I, marzo 1645-Junio 1694*, fol. 88 r. Vera Pizarro fue cabildante de Quito entre 1677 y 1696. Véase PONCE LEIVA, Pilar. *Certezas ante la incertidumbre. Élite y Cabildo de Quito en el siglo XVII*. Quito: Abya-Yala, 1998, pág. 447.

tizó el 1 de octubre de 1679 con 8 meses y 15 días, siendo el ministro el padre guardián del convento de San Diego, fray Lucas de la Carrera, y su madrina doña María Benegas de Córdoba, que quizás sea la misma madrina de la anterior hija de la pareja<sup>11</sup>. A él debió de seguir José Francisco Miguel, bautizado el 9 de julio de 1680, siendo su madrina Mariana de Jesús, que no es la monja, pues ésta había fallecido en 1645<sup>12</sup>. A estos hijos se unen otros como el doctor don Cristóbal José Venegas de Córdoba, presbítero y abogado de la Real Audiencia, el vástago de quien más documentos se conservan<sup>13</sup>. Otro hijo debió ser el capitán don Pablo Venegas de Córdoba, quien aparece en una dejación de capellanía de fray Miguel de Santa Teresa en su favor en 1705<sup>14</sup>.

A los descendientes del primer matrimonio de Antonio Egas les fue mucho mejor económicamente que a los nacidos de su segundo enlace. Así lo atestigua el testamento que don Francisco Benegas de Córdoba, hijo de Antonio de Padua y nieto del pintor, hace de su fallecida hermana, doña Margarita Benegas de Córdoba, en 1746<sup>15</sup>. La gran dote que recibió, y las tres esclavas que poseía, son muestra de ello. Quizás, en el momento en que se casó con Isabel de Santiago, la situación del pintor ya no era la que tuvo a su llegada a Quito, cuando logró mejores relaciones y una economía más saneada, lo que permitió a sus hijos conseguir una mejor posición y matri-

<sup>11</sup> A.A.Q., *Libro de Bautismos de la Parroquia de Santa Bárbara, Tomo I, marzo 1645-Junio 1694*, fol. 92 v-93 r.

<sup>12</sup> A.A.Q., *Libro de Bautismos de la Parroquia de Santa Bárbara, Tomo I, marzo 1645-Junio 1694*, fol. 96 r. Un Francisco, nombrado como Francisco Egas (Venegas) aparece como padrino en sendos bautizos en Santa Bárbara en 1720, uno de Luis Francisco y otro de María Victoria, el primero de ellos natural y la segunda legítima. A.A.Q., *Libro de Bautismos de Españoles de la Parroquia de Santa Bárbara, junio 1694-noviembre 1792*, fol. 136 r (según la numeración antigua, 141 r).

<sup>13</sup> El presbítero figura en poderes y obligaciones, y en el Libro de Bautismos de Españoles de la Parroquia de Santa Bárbara de 1694-1792 como padrino de una niña de padres no conocidos, de quien se ocuparía él mismo. JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. *Miguel de Santiago y la pintura quiteña de su época (1630-1720)*. Tesis Doctoral leída en la Universidad de Sevilla el 16 de julio de 2008, inédita, págs. 614-615.

<sup>14</sup> A.N.H., sección Protocolos Notariales, 3.ª notaría, vol. 29, fol. 746 r-v.

<sup>15</sup> A.N.H., sección Protocolos Notariales, 1.ª notaría, vol. 360, fol. 814 r-v.

monios más ventajosos, no sabemos si por ser blancos. De hecho, en los años de su primer matrimonio el pintor tenía mayores comodidades que las que pudo disfrutar junto a su segunda esposa. Muestra de ello es que poseía un esclavo negro llamado Agustín, de casta arana y de unos 30 años de edad, que en 1678 pretendía vender en Lima <sup>16</sup>.

La participación de Antonio Egas en la vida de la parroquia de Santa Bárbara debió de ser, como en el caso de Miguel de Santiago, más o menos comprometida. El pintor sevillano bautizó allí a los hijos que tuvo con sus dos mujeres, y asimismo actuó como padrino o testigo de otros, según publicamos en nuestra Tesis Doctoral <sup>17</sup>. También intervino en distintos asuntos como dos renunciaciones del oficio de Regidor Perpetuo de la ciudad de Quito que hace Martín de Aybar en 1676, e incluso firmó una escritura comprometiéndose a no jugar, que data de 1677 <sup>18</sup>.

Tras fallecer doña Catalina Tello de Meneses, Antonio Egas contrajo segundas nupcias con la hija pintora de su maestro, Isabel de Santiago. Ésta acudía al matrimonio tras un desastroso primer enlace con el portero de la Real Audiencia Juan Merino de la Rosa, quien la había violado siendo adolescente <sup>19</sup>. Pareja Díez-Canseco afirmaba, sin refrendo documental alguno, que Egas se casó con Isabel de Santiago en la Iglesia de San Agustín, un día después de la procesión del Corpus <sup>20</sup>. Pero esta suposición obedecía a la fantasía del literato, pues el enlace se produjo, como los demás actos religiosos de la familia de Miguel de Santiago, en la parroquia de Santa Bárbara, pero no en 1691, como opinaba Alarcón Costa, sino el 15 de enero

<sup>16</sup> A.N.H., sección Protocolos notariales, 1.ª notaría, vol. 240, fol. 374 r-v. El esclavo había sido mandado un año y medio antes al capitán don Francisco Casaos, residente en Guayaquil, pero como no había pagado ningún dinero hasta la fecha, Egas decide venderlo en Lima al mayor precio posible.

<sup>17</sup> JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. *Miguel de Santiago y la pintura quiteña...Op. cit.*, pág. 616.

<sup>18</sup> A.N.H., sección Protocolos Notariales, 1.ª notaría, vol. 243, fol. 73 v y 99 r.; y A.N.H., sección Protocolos Notariales, 1.ª notaría vol. 237, sig. fol. Al estar la escritura en blanco, no se sabe a qué se comprometió a no jugar el pintor ni por qué realizó dicha escritura (si fue *motu proprio* u obligado).

<sup>19</sup> JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. *Miguel de Santiago y la pintura quiteña...Op. cit.*, págs. 587-589.

<sup>20</sup> PAREJA DÍEZ-CANSECO, Alfredo. *Vida y leyenda... Op. cit.*, pág. 93.

de 1692<sup>21</sup>. El oficiante fue el bachiller Agustín de Sepúlveda. En el acta, Isabel figura como doña Isabel de Cisneros y Alvarado, y su esposo como don Antonio Egas de Córdoba. Los padrinos fueron los progenitores de la novia, Miguel de Santiago y Andrea de Cisneros, y los testigos, los licenciados Marcos Meléndez, Juan de Angueta y Pedro de Yepes. El hecho de que entre los padrinos no figurase ningún progenitor de Antonio Egas se debió a que éste procedía de España, y probablemente no le hubiesen acompañado a América, y a que era bastante mayor que Isabel, circunstancia que posibilitaría que ya hubieran fallecido. Al matrimonio, Isabel no aportó otra dote que *algunas alajas y trastes y arreos caseros*, mientras que su marido no aportó nada por haberse casado pobre, como reconoce ella en su testamento. La pareja se estableció en el Alto de Buenos Aires, en la collación de Santa Bárbara, en unas casas de altos y bajos cubiertos de teja, con huerta y solar adjunto, poseyendo además en la misma collación otra casa de cuartos bajos cubiertos de teja<sup>22</sup>. Por muerte de Egas le había quedado otra vivienda en la parroquia de Santa Bárbara, de altos y bajos, que pertenecía a sus hijos por vía de herencia, y en la que vivía en 1714 el maestro don Agustín Benegas de Córdoba, clérigo subdiácono.

El matrimonio Egas-de Santiago procreó a cinco hijos, bautizados en la parroquia de Santa Bárbara: don Agustín, doña María Mónica, fray Nicolás Fortunato, religioso profeso en el convento de San Agustín, fray Antonio, de la misma orden, y doña María Tomasa Venegas de Córdoba<sup>23</sup>. De algunos encontramos su partida de bautismo en el Archivo Arzobispal de Quito. María Mónica fue bautizada el 30 de junio de 1692 por el bachiller Agustín de Sepúlveda,

<sup>21</sup> A.A.Q., *Libro de Matrimonios de Españoles y Mestizos de la Parroquia de Santa Bárbara, abril 1646-febrero 1795*, fol. 43 v.

<sup>22</sup> A.N.H., sección Protocolos Notariales, 3.<sup>a</sup> notaría, vol. 35, fol. 443 v-444 r. La casa linda por la parte de atrás con la de Agustín Ruiz, sobrino de Isabel y nieto de Miguel de Santiago.

<sup>23</sup> A.N.H., sección Protocolos Notariales, 4.<sup>a</sup> notaría, vol. 65, fol. 127 v. El matrimonio figuró como padrinos en el enlace en Santa Bárbara de doña Margarita Votillo con Joseph Vásquez de Abila, el 31 de enero de 1700. A.A.Q., *Libro de Matrimonios de Españoles y Mestizos de la Parroquia de Santa Bárbara, abril 1646-febrero 1795*, fol. 54 r (según la numeración antigua, 53 r).

siendo su padrino el bachiller Lorenzo de Sepúlveda<sup>24</sup>. La niña debió de haber sido concebida antes de contraer matrimonio la pareja, pues de lo contrario, hubiese nacido a los seis meses y medio de embarazo, circunstancia harto improbable. Más bien María Mónica habría sido concebida entre octubre y noviembre de 1691, cuando aún no se habían casado. Un año después nacía Nicolás Fortunato, bautizado el 17 de octubre de 1693 por Cristóbal Velázquez, siendo su padrino el Reverendo Padre Comendador fray Manuel Mosquera<sup>25</sup>. El siguiente hijo fue Antonio Tomás, bautizado el 19 de septiembre de 1696, siendo apadrinado por el Comisario de la Caballería don Juan Sarmiento de Villandrando<sup>26</sup>.

Según reconoció Isabel de Santiago en su testamento de mayo de 1714, Antonio Egas había muerto sin testar. Los bienes que quedaron a su muerte constaban en una memoria que poseía su esposa. A ellos sumaba una casa en el Alto de Santa Bárbara (o Alto de Buenos Aires, donde también vivía Miguel de Santiago), hipotecada por 200 pesos en favor del maestro don Antonio de la Chica, con otros 50 pesos que le había abonado con una escultura de Cristo de bulto. Por lo visto, el maestro no había quedado contento con este pago, con lo que Isabel hubo de darle 20 pesos más de sus bienes en 1714. Antonio Egas también tenía deudas con Manuel Jurado, a quien Isabel se obligó a abonar 150 pesos. A don Sebastián Rosales tuvo que devolver un sombrero nuevo de castor que no había pagado, y *un lienzo de Santo Cristo amarrado de medio cuerpo que di de los bienes de mi padre* (según reconoce Isabel en su testamento) a don Antonio de Bera. A este último acreedor tuvo que entregar esta pintura la viuda de Antonio Egas por no haber cumplido aquél con la entrega de *dos lienzos de obras que estaban a su cargo*. Este dato refuerza la suposición de que Egas, al menos en los últimos años de su vida,

<sup>24</sup> A.A.Q., *Libro de Bautismos de la Parroquia de Santa Bárbara, Tomo I, marzo 1645-Junio 1694*, fol. 170 r. En este documento, Isabel aparece nombrada como doña Isabel Cisneros y Alvarado.

<sup>25</sup> A.A.Q., *Libro de Bautismos de la Parroquia de Santa Bárbara, Tomo I, marzo 1645-Junio 1694*, fol. 187 r.

<sup>26</sup> A.A.Q., *Libro de Bautismos de Españoles de la Parroquia de Santa Bárbara, junio 1694-noviembre 1792*, fol. 18 v.

podía ya recibir encargos particulares de obras, independientemente de su colaboración con Miguel de Santiago en las grandes series de lienzos encargadas al taller del maestro. Tras la muerte de Antonio Egas, Isabel se tuvo que encargar de cumplir con los encargos que Antonio había dejado sin terminar. Asimismo, Isabel hubo de pagar las funciones por el alma de su difunto marido, gastando en ellas 70 pesos<sup>27</sup>.

### Su actividad como pintor y escultor

Según cuenta en 1756 Francisco Javier Antonio de Santa María en su *Vida Prodigiosa de la Venerable Virgen Juana de Jesús*, Isabel de Santiago era *señalada en el arte*, mientras que Antonio Egas era *aficionado a la pintura*<sup>28</sup>. Si a Egas se le ha considerado desde el siglo XVIII como un aficionado a la pintura, ha habido autores como Arellano que lo han tenido por un pintor estimable, llegando a afirmar Pérez Concha que fue un notable cultivador de las artes plásticas, según lo demostraban numerosos cuadros que indicaba que se conservaban, si bien no llega a citar ninguno<sup>29</sup>. Costales Samaniego piensa que Antonio Egas se formó como pintor con su mujer, Isabel de Santiago, y con su suegro<sup>30</sup>. De cualquier manera, hay constancia documental de que Antonio Egas fue pintor en ejercicio. Así, se conserva un documento en el Archivo Histórico del Convento de La Merced que demuestra que trabajó para dicha orden en Quito. En el «Libro de gasto y recibo de la fábrica de la iglesia de 1703 a 1736», en los gastos de la portería se consignan *seis ps a Dn Antonio*

<sup>27</sup> A.N.H., sección Protocolos Notariales, 4.ª notaría, vol. 65, fol. 127 v-128 r.

<sup>28</sup> SANTA MARÍA, Francisco Javier Antonio de. *Vida prodigiosa de la Venerable Virgen Juana de Jesús*. Lima, 1756.

<sup>29</sup> ARELLANO, Fernando. *El Arte Hispanoamericano*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 1988, pág. 402; y PÉREZ CONCHA, Jorge. «Miguel de Santiago». *Boletín de la Academia Nacional de Historia* (Quito), XXII (Enero-Junio de 1942), pág. 89.

<sup>30</sup> COSTALES SAMANIEGO, Alfredo. «El arte en la Real Audiencia de Quito. Artistas y artesanos desconocidos de la «Escuela quiteña». En FERNÁNDEZ-SALVADOR, Carmen; COSTALES SAMANIEGO, Alfredo. *Arte colonial quiteño. Renovado enfoque y nuevos actores*. Quito: FONSA, 2007, pág. 227.



*Egas por los tres Angeles q estan pintados en el tabernáculo*<sup>31</sup>. Este documento contravendría las afirmaciones de que Egas tan sólo era aficionado al arte de la pintura, pues el convento de La Merced no contrataría a un simple diletante para ornamentar el tabernáculo, habiendo en Quito en esa época pintores de notable valía y gran estima entre el clero de la capital de la Real Audiencia<sup>32</sup>. Más aún cuando el retablo era obra de Francisco Tipán, el retablista indio de mayor prestigio en el momento, y el dorado del maestro dorador Bartolomé Nieto de Solís<sup>33</sup>. Lamentablemente, estos tres ángeles no se conservan en la actualidad. De haber llegado hasta nosotros (no sabemos si eran pinturas murales o sobre lienzo) nos hubieran dado una pista para poder discernir si los ángeles de Guápulo o los de la portería de San Francisco pudieron salir del taller de Miguel de Santiago, tal como se viene afirmando, habiendo podido estar realizados por el propio Egas o por otro integrante del obrador del maestro quiteño. Respecto al precio de las pinturas, no está muy alejado de lo normal en pinturas religiosas de una figura sin marco dorado, según pudimos demostrar en nuestra Tesis Doctoral<sup>34</sup>.

Por otra parte, existe constancia documental de la permanencia de Antonio Egas en el obrador de Miguel de Santiago. En su testamento, el maestro dice que había trabajado para La Merced, donde tenía pintados cuatro lienzos, y nombra a Antonio Egas diciendo que *hizo el medio año*<sup>35</sup>. No sabemos qué tipo de trabajo realizó Egas, pues el dato es poco claro, pero descartamos la posibilidad de que fueran los tres ángeles del tabernáculo a que se aludió antes, ya que

<sup>31</sup> Archivo Hco. de la Merced de Quito, *Libro de Gasto y recivo en la fabrica de la Iglesia de este Convto Maximo, siendo Provl. El R. P. Pdo. Fr. Manuel mosquero de Figueroa, Año de 1703 a 1736*, fol. 12 v.

<sup>32</sup> La consideración de aficionado aparece en SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago; MESA FIGUEROA, José de; GISBERT DE MESA, Teresa. *Arte Iberoamericano desde la Colonización a la Independencia (1.ª parte)*. *Summa Artis*, Vol. XXVIII. Madrid: Espasa Calpe, S.A., 1996.

<sup>33</sup> NAVARRO, José Gabriel. *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador*. Volumen II. Quito: Talleres Gráficos de Educación, 1939, pág. 140.

<sup>34</sup> JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. *Miguel de Santiago y la pintura quiteña...* *Op. cit.*, pág. 71 y sigs.

<sup>35</sup> A.N.H., sección Protocolos Notariales, 4.ª notaría, vol. 56, fol. 15 v.

por éstos se pagaron tan sólo 6 pesos, mientras que las cuatro pinturas de Miguel de Santiago estaban valoradas en 50 pesos. La enorme diferencia de precio entre ambas pinturas es clarificadora de la distinta consideración entre Miguel de Santiago y sus discípulos en términos económicos. Quizás las pinturas de Miguel de Santiago fueran anteriores a la independencia de Antonio Egas de su taller, o al menos a la aceptación por parte del sevillano de encargos particulares. No sabemos si ese *medio año* a que se refiere Miguel de Santiago en su testamento podría corresponder a una serie de los meses del año, realizada entre maestro y discípulo, encargándose cada uno de la mitad de la serie, correspondiente a seis meses, o a que trabajó durante medio año.

En las pinturas de Guápulo, que realizó Miguel de Santiago a fines de su vida, intervino el obrador, encargándose de las escenas menos significativas de la serie. En algunas debió de tomar parte Antonio Egas, pues la documentación demuestra las relaciones entre ambos pintores en aquellos años. Por ejemplo, el *Milagro de Diego de la Peña* y la *Curación de una enferma y acción de gracias posterior*, reproducidas abajo, muestran la autoría de algún colaborador, distando su calidad de la lograda en otras como la *Curación de la india de Pujilí* o la *Procesión durante la sequía*. Los logros artísticos de Egas no deberían distar mucho de lo exhibido en estas pinturas, y por ello las traemos a colación en este trabajo.

Además de su actividad como pintor, Egas intervino como tasador de obras de arte. Dicha actividad, común



*Milagro de Diego de la Peña. Obrador de Miguel de Santiago. Santuario de Guápulo. Sacristía, ca. 1699-1705*



*Curación de una enferma y acción de gracias posterior. Obrador de Miguel de Santiago. Santuario de Guápulo. Sacristía, ca. 1699-1705*

entre los pintores reconocidos en la ciudad (y también entre los demás artistas, quienes actuaban como expertos sobre los bienes tasados que pertenecían a su disciplina) fue también realizada por su suegro, como demostramos en nuestra Tesis Doctoral<sup>36</sup>. Egas tasó parte de los bienes de Francisco de Atiencia. En este documento, el pintor figura como «el Capitán don Antonio Egas Benegas de Cordova», quien procedió a la tasación en 1702 (es decir, al final de su vida, cuando más datos se tienen de él como pintor)<sup>37</sup>. En la valoración que hace Egas de las pinturas se observa que, a igualdad de tamaño, están mejor valorados los cuadros con temas de historias del Antiguo Testamento que aquéllos del Nuevo, como lo demuestran los lienzos del *Sacrificio de Isaac* y la *Muerte de Abel*, valorados en 25 pesos, mientras que los de la Virgen y la Magdalena, del mismo tamaño, lo están en 20. Pero este criterio no siempre se cumple, pues tasa un *Cristo desnudo* en 50 pesos, diez más que uno de la *Penitencia de David* del mismo tamaño, valorado en 40 pesos. Parece que el

<sup>36</sup> JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. *Miguel de Santiago y la pintura quiteña...* *Op. cit.*, págs. 79-80.

<sup>37</sup> A.N.H., sección Juicios, 4.<sup>a</sup> notaría, caja 4, expediente 14-7-1702, fol. 25 r-31 r.

número de figuras incluidas en la pintura también influye en su valoración, pues las que tienen mayor cantidad son más caras<sup>38</sup>. No se encuentran en el texto términos que califiquen a los lienzos ni por su calidad ni por su antigüedad, incluyendo Antonio Egas sólo el tema, las medidas y la moldura en caso de tenerla<sup>39</sup>. Lo primero en tasarse son las pinturas, aunque también se hace cargo de otros objetos domésticos, otorgando un gran valor al aderezo de espada de plata. En este caso, todos los lienzos son de tema religioso, destacando los del Antiguo Testamento, más numerosos que en otras viviendas, y los del Nuevo, teniendo el finado tan sólo dos pinturas de santos posteriores al tiempo en que vivió Jesús, como son los de la *Muerte de San Francisco de Asís* y de *Santa Rosa*.

Morán de Guerra y Ortiz Crespo consideraron a Antonio Egas como el posible intermediario en la exportación de pinturas del obrador de Miguel de Santiago a Chile, pues lo consideraban nacido en Concepción<sup>40</sup>. Esta labor como mediador, si bien es posible, no se ha podido demostrar documentalmente.

No se sabe dónde estaba el obrador de Antonio Egas, si es que llegó a abrir uno propio al final de su vida. Pero se conserva un documento que hace referencia al posible taller de Antonio Egas. En 1 de abril de 1675, el alférez Alonso de Manosalvas, mayordomo de los propios y rentas de la ciudad de Quito, arrienda a Antonio Egas la tienda número tres de los propios por tiempo de un año, a un precio de 26 pesos de a ocho reales, que debería pagar cada 6 meses<sup>41</sup>. El

<sup>38</sup> Las pinturas que tenían una sola figura eran más fáciles y rápidas de pintar que las que poseían varias, circunstancia que contribuía a abaratar su precio. Véase SERRERA, Juan Miguel. «Zurbarán y América». En: *Zurbarán*. Madrid: Museo del Prado, del 3 de mayo al 31 de julio de 1988. Madrid: Museo del Prado/Ministerio de Cultura, 1988, pág. 70.

<sup>39</sup> En nuestra Tesis Doctoral constatamos que en Quito la moldura que tuviera el cuadro tenía a veces más valor que la propia pintura, hecho del que eran conscientes los mismos pintores a la hora de tasarlo. Véase JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. *Miguel de Santiago y la pintura quiteña de su época... Op. cit.*, págs. 72-73.

<sup>40</sup> MORÁN DE GUERRA, Nancy y ORTIZ CRESPO, Alfonso. «El invierno» (Las estaciones). En: AA.VV. *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América, 1550-1700*. 23 de noviembre de 1999-12 de febrero de 2000. Museo de América, Madrid. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, págs. 332-334.

<sup>41</sup> A.N.H., sección Protocolos Notariales, 1.ª notaría, vol. 240, fol. 120 r.



*El Señor del Amor. Atr. a Antonio Egas.  
Convento de la Merced. Quito. 1699*

pintor se encargó de *la armazón de la tienda*. Ésta debería estar en la Plaza Mayor, en los bajos del edificio del Cabildo, que estaban destinados a tiendas. Es posible que esta tienda fuese el obrador del pintor, donde se venderían sus cuadros. Si es así, estaba cerca de la de Miguel de Santiago, y muy céntrica, pues tenía al lado la Catedral, el Cabildo, el Palacio Arzobispal y la Compañía de Jesús. Pero no sabemos realmente si en esos años se dedicaba Egas ya a la pintura, o si fue a raíz de su relación con Isabel de Santiago cuando emprendió dicho oficio. De ser cierto el segundo caso, Egas no comenzaría a dedicarse a la pintura sino hasta al menos 1690, aunque creemos que su formación como pintor pudo darse antes.

Si poco se sabía de la carrera pictórica de Egas, su actividad como imaginero es aún menos conocida, a la vez que problemática. La escultura de Cristo mencionada en el testamento de su esposa Isabel, valorada en 50 pesos, y la imagen del *Señor del Amor* del convento de La Merced de Quito, hacen pensar en la actividad de Egas como escultor. El historiador ecuatoriano José Gabriel Navarro creía que, además de pintor, Egas fue también escultor. Para ello acudía a un documento del Convento de la Merced de Quito, en el que el artista sevillano aparecía negociando en 1699 con los frailes mercedarios el *Señor del Amor*, situado a la entrada, a la derecha de la puerta lateral del templo mercedario<sup>42</sup>. Por este contrato, según Navarro, Egas se encargaría de tallar esta imagen por 100 patacones (100 pesos). En opinión del mismo historiador, la escultura vendida a los mercedarios demostraría que Egas fue un escultor de cierta valía.

<sup>42</sup> NAVARRO, José Gabriel. *La pintura del Ecuador del XVI al XIX*. Quito: Dinediciones, 1991, págs. 82-83. También citan esta escultura PÉREZ CONCHA, Jorge. «Miguel de Santiago»... *Op. cit.*, pág. 89; y MARTÍN MARTÍN, Inmaculada. «Isabel de Santiago: una pintora quiteña del siglo XVII». *De Arte* (León), 7 (2008), pág. 137.

No obstante, hay ciertos problemas en este asunto. En primer lugar, Egas no se formaría como escultor con Miguel de Santiago, sino que lo haría con otro artista. Si fue ya en Quito, hubo de compartir discipulado con dos maestros (uno pintor y otro escultor). En España no debió de formarse como imaginero, pues esta imagen, si realmente es suya, poco o nada tiene de andaluza, y sí de quiteña. Si, tal como afirman Navarro y Flores Caamaño (citado por Martín Martín), los mercedarios concertaron con él una imagen de bulto redondo por 100 patacones en 1699, mientras que unos pocos años después se le abonan 6 pesos por la pintura de 3 ángeles para el tabernáculo, Egas figuraría en el Quito de la época como un imaginero notabilísimo y muy considerado por la clientela más poderosa, mientras que como pintor estaba dentro de la media. Además, es extraño que la misma Orden lo tuviera en tan dispar consideración en cuestiones económicas, y que la historiografía ecuatoriana no se refiera a él como escultor, cuando al parecer su actividad más reconocida y mejor pagada sería precisamente la imaginería. Aunque no conocemos su testamento, en el de su mujer no se citan útiles de escultura. Por lo tanto, o bien Egas fue escultor además de pintor, o los mercedarios negociaron con él la compra de una imagen, figurando entonces Egas como intermediario y quizás como policromador de dicha imagen.

#### JUAN ESTEBAN ESPINOSA DE LOS MONTEROS

A diferencia de Antonio Egas, citado habitualmente en relación a Miguel de Santiago, este pintor había pasado totalmente desapercibido para la historiografía quiteña hasta el momento, pues sólo Costales Samaniego había recogido unos pocos datos de él, pero sin analizarlos. Juan Esteban Espinosa de los Monteros había nacido en la ciudad de Jerez de la Frontera del matrimonio formado por Antonio Montero de Espinosa y doña Juana Téllez de Igan (o Igáñez, según sus testamentos de 1690), tal como reconoce en un testamento firmado en Quito en octubre de 1685. En la ciudad andaluza contrajo matrimonio por vez primera con doña Catalina de Rojas, con quien no tuvo hijos. Tras pasar a la Audiencia de Quito, viviría allí durante largo tiempo hasta su muerte en la capital. En Quito contrajo segundas nupcias con doña Felipa de

Ibarra<sup>43</sup>. El enlace debió producirse en 1682, pues en su testamento de 8 de abril de 1690 el pintor declara que había otorgado carta de dote a favor de su prometida el 2 de enero de 1682<sup>44</sup>. Por ello es de suponer que el pintor hubiese enviudado antes de efectuar su viaje a Quito. No sabemos si se formó allí como pintor, o si fue en Quito donde aprendió dicho oficio. Como no quedan obras suyas firmadas ni tan siquiera atribuciones, ni tampoco hay alusiones documentales al respecto, no se puede saber este dato.

Por sus testamentos se conocen los hijos que Juan Esteban Espinosa de los Monteros tuvo con doña Felipa de Ibarra (a la que en el testamento de 1685 se nombra también como Feliciano de Ibarra, no sabemos si por error del escribano). Éstos fueron Juan Mathias, María Juana y María Nicolasa Espinosa de los Monteros<sup>45</sup>. Entre octubre de 1685 y abril de 1690 debieron de nacer otros dos hijos del matrimonio, María Rosa y Pedro Esteban Espinosa de los Monteros, quienes figuran junto a sus hermanos en el testamento que el pintor dictó el 8 de abril de 1690<sup>46</sup>. La familia se estableció en el barrio de San Marcos, donde poseía una casa con un censo de 500 pesos a favor del convento de Santa Clara<sup>47</sup>. Por su testamento de 1685 se sabe que el pintor poseía en esta morada *quadros y sillas*, que no especifica<sup>48</sup>. Las condiciones económicas de la familia, según se desprende de los testamentos del pintor, no debieron ser en

<sup>43</sup> A.N.H., sección Protocolos Notariales, 6.<sup>a</sup> notaría vol. 77, fol. 83 v-84 v.

<sup>44</sup> A.N.H., sección Protocolos Notariales, 5.<sup>a</sup> notaría, vol. 83, fol. 470 v.

<sup>45</sup> A.N.H., sección Protocolos Notariales, 6.<sup>a</sup> notaría vol. 77, fol. 84 v. Éstos y su mujer fueron nombrados los herederos del pintor. En el testamento de 25 de abril de 1690, los herederos serían únicamente los hijos de la pareja. Véase A.N.H., sección Protocolos Notariales, 5.<sup>a</sup> notaría, vol. 83, fol. 491 r.

<sup>46</sup> A.N.H., sección Protocolos Notariales, 5.<sup>a</sup> notaría, vol. 83, fol. 470 v.

<sup>47</sup> A.N.H., sección Protocolos Notariales, 6.<sup>a</sup> notaría vol. 77, fol. 85 v. En 1669, el pintor fue padrino de bautismo de María, hija del alférez Francisco Ribadeneyra y de Beatriz de Hinojosa. Véase A.A.Q., *Libro de Bautismos de la Parroquia de Santa Bárbara, Tomo I, marzo 1645-Junio 1694*, fol. 62 r.

<sup>48</sup> Los albaceas testamentarios de Espinosa de los Monteros fueron su mujer, «Feliciano» de Ibarra, y el capitán don Antonio Lasso de la Vega. A.N.H., sección Protocolos Notariales, 6.<sup>a</sup> notaría vol. 77, fol. 85 v.

absoluto malas, pues se hallaba en tratos con la elite quiteña del momento, y las dotes aportadas por la pareja revelan una situación cómoda. En este sentido, doña Felipa de Ibarra aportó 6.058 pesos y siete reales, en reales, ropa y ajuar y joyas, mientras que Espinosa de los Monteros le mandó en arras 500 pesos<sup>49</sup>. Algunas posesiones que el matrimonio poseía, se explicitan en un documento de obligación que firmaban en 1689. Así, entre los bienes obligados se señalaba una estancia de labor para sembrar cereales que la esposa del pintor, poseía en términos del pueblo de Cotocollao (hoy perteneciente a la ciudad de Quito, al norte), en el sitio llamado Pizulipamba<sup>50</sup>. Dicha estancia fue comprada a Francisco Espinosa de los Monteros y doña Tomasa de Orozco, su mujer, en noviembre de 1687<sup>51</sup>. Además, se menciona la residencia de Espinosa de los Monteros y su mujer en el barrio de San Marcos de Quito<sup>52</sup>. Como parte de la obligación se nombra también a Miguel, oficial pintor esclavo de Espinosa de los Monteros del que se trata más adelante.

El hecho de que un pintor como Egas ostentase un cargo militar, como fue el de capitán, no es un hecho aislado en el ámbito quiteño. En relación a Espinosa de los Monteros, a partir de 1684 se le empieza a mencionar como «el alférez Juan Esteban Espinosa de los Monteros». Esta distinción no figuraba junto a su nombre en documentos anteriores, apareciendo en dos obligaciones que contrae con María Plaza en 1684 y doña Gregoria Márquez de Pedraza en

<sup>49</sup> A.N.H., sección Protocolos Notariales, 5.<sup>a</sup> notaría, vol. 83, fol. 470 v.

<sup>50</sup> A.N.H., sección Protocolos Notariales, 1.<sup>a</sup> notaría vol. 247, fol. 792 v. La estancia, sobre la que estaban impuestos y situados 500 patacones a censo, tenía casas, huertas y aperos de labranza. Puede ser la misma que el pintor nombrará en su testamento de 1690, donde se señala como su propiedad una estancia en términos de Cotocolla(o), comprada a Francisco Naranjo cuya cantidad no especifica, pero de la que había pagado 500 pesos. A.N.H., sección Protocolos Notariales, 5.<sup>a</sup> notaría, vol. 83, fol. 472 r. A su muerte, su viuda decidió devolver la estancia al vendedor, recuperando los 500 pesos ya abonados. A.N.H., sección Protocolos Notariales, 5.<sup>a</sup> notaría, vol. 83, fol. 490 r.

<sup>51</sup> Es posible que Francisco Espinosa de los Monteros, que firma en un testamento del artista, fuese su hermano, y viajase también a Quito. A.N.H., sección Protocolos Notariales, 6.<sup>o</sup> notaría, vol. 77, fol. 86 r.

<sup>52</sup> Véase A.N.H., sección Protocolos Notariales, 5.<sup>a</sup> notaría, vol. 83, fol. 471 r.



1689<sup>53</sup>. Parece que la gradación de alférez la adquirió el pintor jerezano entre los años 1681 y 1684, pues en este último se le comienza a nombrar como tal en la documentación protocolaria quiteña.

El pintor jerezano dejó en sus testamentos cumplida cuenta de sus deudas y deudores. En estos documentos se encuentran continuas referencias a su oficio, mencionándose obras del artista, útiles de la pintura y pigmentos. Así, Espinosa de los Monteros señalaba en el testamento de octubre de 1685 que el alférez Joseph Machado, residente en Lima, le debía 620 pesos que le había entregado el alférez Juan de Vargas Ponce por orden del pintor, junto con *una espuerta de pinceles* que montaría 100 pesos, así como 19 lienzos de pinturas de imágenes diferentes, de vara y media y de dos varas de largo, más 16 libras de carmín y una espuerta de sombra de Italia y *espalto de Castilla*<sup>54</sup>. Por su parte, don Antonio de Villacís, caballero de la Orden de Calatrava, le debía 70 pesos *de telo?* de un biombo. No sabemos si se refiere a que le vendió la tela del biombo, o a que Espinosa de los Monteros también pintaba biombos. Lo que sí es significativo es que tras nombrar a sus mujeres e hijos, y antes de su residencia, el artista deje constancia de estas deudas como bienes suyos, cosa que no hemos encontrado en otros pintores del siglo XVII en Quito. En el momento de testar, el pintor debía de encontrarse en un momento de plena producción pictórica, pues no son éstos sus únicos deudores, sino otros como el g(eneral) don Juan de Orozco, de la Orden de Santiago, quien le debía tres retratos suyos, de su mujer y sus hijos. Parece que debido a la calidad del comitente, Juan Esteban Espinosa de los Monteros no se atrevía a poner precio a sus obras, dejando libertad a Orozco para pagar lo que quisiera. Quizás ello fuera debido también a que era un cliente habitual del pintor, o a que su posición le podía favorecer entre la clientela más selecta de Quito. De hecho, parece que Espinosa de los Monteros

<sup>53</sup> A.N.H., sección Protocolos Notariales, 1.<sup>a</sup> notaría vol. 247, fol. 31 r-v y 792 r.

<sup>54</sup> A.N.H., sección Protocolos Notariales, 6.<sup>a</sup> notaría vol. 77, fol. 84 v. A fines de abril de 1690, la deuda ascendía a 1.000 pesos, y el deudor se hallaba en esos momentos en Santa Fe de Bogotá, no en Lima. Véase A.N.H., sección Protocolos Notariales, 5.<sup>a</sup> notaría, vol. 83, fol. 490 r.

hubo de figurar entre los retratistas preferidos de esta elite, pues algunos de sus deudores pertenecen a órdenes militares. A corroborar estas dos suposiciones ayuda la cláusula en la que el pintor indica que había hecho varios retratos *de mi Señora Doña Leonor*, por si Su Señoría quisiere dar algo de limosna. Suponemos que Su Señoría debía de ser el anterior caballero de Santiago, esposo de doña Leonor, con quien hubo de tener una cierta relación de clientela. Otro cliente del pintor era don Diego Ruiz de Rojas, alguacil mayor de Corte, quien le adeudaba 80 pesos por unos lienzos (cuya cuantía no específica)<sup>55</sup>. En el testamento que dicta la viuda de Espinosa de los Monteros se especifica que dichos lienzos eran países (o sea, paisajes), y la deuda había aumentado a 100 pesos<sup>56</sup>. No sabemos si este incremento se debió a la tardanza en el cobro, o a que el pintor hubiera vendido otros cuadros al comprador.

Asimismo, el pintor dejaba constancia de que el capitán Bartolomé Fernández Sierra le debía dinero por 16 lienzos de historias grandes, a razón de 25 pesos por cada uno (lo que hace un total de 400 pesos, una cantidad elevada)<sup>57</sup>. Es probable que estos cuadros constituyeran una serie, quizás de temática religiosa, aunque no se especifica en el testamento. Asimismo, le había hecho (¿en?)carga de las molduras y dorados de los lienzos, por cada una de las cuales se pagaron 17 pesos *en dorar y hechuras*. Este caso es especial en Quito, pues la pintura en sí es más cara que la moldura, aunque estuviese dorada. Ello es debido a la consideración de que gozaba Espinosa de los Monteros.

Otro deudor reconocido del pintor, nombrado en el testamento dictado por su viuda, es don Joseph Infante, quien le adeudaba 150 pesos por un apostolado y un lienzo de un Santo Cristo de 3 varas en alto<sup>58</sup>. Estas obras debió de ejecutarlas Espinosa de los Monteros entre 1685 y 1690, pues no figuran en el primer testamento. En estos años debió de pintar dos paisajes para fray Pedro Pacheco, quien

<sup>55</sup> A.N.H., sección Protocolos Notariales, 6.ª notaría vol. 77, fol. 84 v-85 r.

<sup>56</sup> A.N.H., sección Protocolos Notariales, 5.ª notaría, vol. 83, fol. 490 r.

<sup>57</sup> A.N.H., sección Protocolos Notariales, 6.ª notaría vol. 77, fol. 85 r-v.

<sup>58</sup> A.N.H., sección Protocolos Notariales, 5.ª notaría, vol. 83, fol. 490 v.

fuera provincial del convento de San Agustín de Quito, por los que le debía 16 pesos. Este dato coincide con otros que aportamos en nuestra Tesis Doctoral sobre la mayor cuantía que se pagaba por temas de historias respecto a los paisajes, aunque fueran obra del mismo autor.

En ocasiones, el pintor incluía obras suyas en los tratos con comerciantes, como parte del pago. Así sucedió con las cuatro pinturas por valor de 200 pesos que entregó al capitán Bartolomé Briseto, vecino de Santa Fe, para comprar una negrita de la fer(ia) de Cartagena<sup>59</sup>. Dicho trato hubo de producirse entre 1685 y 1690, fecha en la que su viuda aún no había recibido a la esclava. En sus testamentos figuran otros deudores, pero no se especifica si lo son por pinturas que les hubiera vendido Espinosa de los Monteros.

Estos datos artísticos extraídos de sus testamentos permiten situar al pintor entre los más apreciados de la capital. En términos económicos, llegó a equipararse con Miguel de Santiago y Chiriboga, los dos pintores por cuya obra más se pagaba en la segunda mitad del siglo XVII en Quito, constituyendo el trío de pintores más apreciado por los comitentes más poderosos de la ciudad<sup>60</sup>. Pero en su caso, y a diferencia de Santiago, parece que hubo una predilección por parte de la clientela laica, que prefería los retratos y pinturas de historia del pintor jerezano. Al margen de estos pintores, otros muchos, entre los que se encontraba Antonio Egas, trabajaban en Quito, cobrando unos precios muy inferiores a los pagados por sus obras.

Pero la información más importante procedente de los testamentos del jerezano es la relativa a su esclavo Miguel, oficial pintor. Tal como reconoce el maestro, compró a este joven negro por valor de 1.000 pesos al capitán Bartolomé Fernández Sierra. El día de la compra le entregó 300 patacones de a 8 reales, más 450 en reales y un biombo en 250 pesos (en su testamento de 8 de abril de 1690, se referirá a él como un *yombo*)<sup>61</sup>. Hay ciertas variantes en el precio en el testamento que realiza la viuda del pintor, pues ésta dice que por

<sup>59</sup> A.N.H., sección Protocolos Notariales, 5.<sup>a</sup> notaría, vol. 83, fol. 490 v.

<sup>60</sup> JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. *Miguel de Santiago y la pintura quiteña...Op. cit.*, pág. 77.

<sup>61</sup> A.N.H., sección Protocolos Notariales, 6.<sup>a</sup> notaría vol. 77, fol. 85 r.

Miguel pagaron 700 patacones y un *yombo* y unos lienzos de pintura los 300 pesos restantes<sup>62</sup>. Ciertamente, el precio pagado por el esclavo fue muy alto, pero también el precio del biombo que el pintor entregaba al vendedor. Este dato refuerza la hipótesis de que Juan Esteban Espinosa de los Monteros, además de retratista apreciado por las clases altas y autor de paisajes y pinturas de santos, era un pintor de biombos que alcanzaban precios elevados.

En su testamento de 8 de abril de 1690 se aportan más datos sobre este esclavo. Según cuenta el pintor, en 1690 el esclavo ya era oficial pintor (se refiere a él como Miguel oficial pintor), y el propio maestro se había encargado de su formación artística<sup>63</sup>. Al momento de comprarlo, el chico contaba entre 10 y 11 años. De al menos una parte de la venta no se hizo escritura por la amistad que unía al pintor con el vendedor. El precio pagado por Miguel fue muy alto, y aún más siendo tan joven. Además, y aunque no sabemos la fecha de la compra, sí podemos suponer que el aprendizaje se produjo desde su llegada a la casa del pintor (con cuya edad o poco más entraban los aprendices en el taller), y que su finalización (aunque no sabemos si el tratamiento de «oficial pintor» era su condición real o una manera de referirse a él) se produjo después de 1685, pues en el primer testamento no se refiere a él como pintor.

Los esclavos Miguel y Joseph, y la *negrita* procedente de Cartagena que compró el pintor pero a su muerte aún no había llegado a Quito, son indicativos de la cómoda situación económica de que gozaba el artista, pues sólo ellos sumaban un valor de 1.750 pesos. Esta situación, apoyada también en la gran cantidad de deudores que tenía el pintor, se ve ejemplificada por las distintas fianzas que otorgó a favor de personajes presos en la cárcel (en 1667 a Antonio Blanco de Borga, y en 1676 a Gerónimo Suárez de Figueroa por 746 pesos y 3 reales, más 448 al maestro Pedro Javier Donoso, mercader)<sup>64</sup>. Estas fianzas muestran la buena situación económica

<sup>62</sup> A.N.H., sección Protocolos Notariales, 5.<sup>a</sup> notaría, vol. 83, fol. 488 r.

<sup>63</sup> A.N.H., sección Protocolos Notariales, 5.<sup>a</sup> notaría, vol. 83, fol. 471 r.

<sup>64</sup> A.N.H., sección Protocolos Notariales, 5.<sup>a</sup> notaría vol. 57, fol. 107 v-108 r.; y A.N.H., sección Protocolos Notariales, 1.<sup>a</sup> notaría vol. 242, fol. 320 r-v.

de que gozaba el pintor en los años 60, que se mantendría en la década siguiente, pues en 1676 fiará más de 1.000 pesos en un solo documento. Además, en ellos se vislumbra una cierta relación con personajes que estaban presos por deudas. No sabemos si de estas fianzas sacaría algún provecho el pintor, pues nada se especifica en los documentos, o si las hacía por amistad o por caridad. Finalmente, se colige de su firma y de su tratamiento que en los 70 debía de ser muy conocido, y su propio nombre bastaba para identificarlo hasta en las notarías quiteñas (pues se lo identifica como «Juan Esteban») <sup>65</sup>.

En agosto de 1678, el Cabildo, Justicia y Regimiento de la Ciudad de Quito firman con el pintor un contrato de venta de un pedazo de tierra de unas doce varas en el barrio de San Marcos por un montante de 30 patacones de a ocho reales <sup>66</sup>. El documento es interesante, al incluir datos relativos a la petición que hacía el artista de que se cerrase un muladar cercano a la parroquia de San Marcos, pues en él se reunían «los indios y mulatos y mestizos de mal haver», dedicándose a quitar las mantas a las indias cuando pasaban por la calle principal. En principio, el pintor realizó una oferta de 24 patacones pagados al contado por el pedazo de tierra (o sea, por el muladar), que finalmente subió hasta los 30 en que se remató el solar, abonándolos de contado.

Entre los negocios que el pintor tenía al margen de la pintura destaca la explotación de una mina de plata. El 15 de junio de 1681, Espinosa de los Monteros firmaba una escritura de compañía con el gobernador don Pedro de la Peña y de la Cueva y con don Carlos de Acuña <sup>67</sup>. El gobernador tenía una mina de plata («Santa Vi(c)toria»), en el cerro de San Andrés de Malal, término del pueblo de Hatuncañar (jurisdicción de Cuenca), de la que se extraían metales de gran importancia. Pero al no tener contactos con personas entendidas «de beneficio de metales», los tenía en bruto. Por ello contactó con don Carlos de Acuña, experimentado en este asunto,

<sup>65</sup> A.N.H., sección Protocolos Notariales, 1.<sup>a</sup> notaría vol. 243, fol. 150 r.

<sup>66</sup> A.N.H., sección Protocolos Notariales, 1.<sup>a</sup> notaría vol. 243, fol. 143 v-150 r.

<sup>67</sup> A.N.H., sección Protocolos Notariales, 1.<sup>a</sup> notaría vol. 246, fol. 72 r-73 v.

quien había reconocido junto con Espinosa de los Monteros el material. El pintor y Acuña se ofrecieron a beneficiar los metales a su costa, ya fuera a ganancia o a pérdida. En dicha escritura de compañía, los dos entendidos se comprometían a proporcionar los materiales necesarios para el trabajo de los metales, mientras que el gobernador aportaría los metales. Del beneficio se harían tres partes iguales para los firmantes. Al parecer, el gobernador había hecho anteriormente compañía con el capitán Pedro Vallejo Peñafiel, por un tiempo de 10 años, pero al no aportar éste la mitad de los gastos y costos necesarios, optó el gobernador por disolver dicha compañía. La que ahora se constituía sería perpetua<sup>68</sup>. Al gobernador, además, habrían de pagarse 3.600 patacones que gastó en sacar metal. No obstante, parece que el negocio no fue lo bien que Espinosa de los Monteros esperaba, pues en su testamento de 8 de abril de 1690 confiesa que a pesar de su inversión en la mina, no había obtenido beneficios<sup>69</sup>. Joseph de la Mata, integrante de dicha compañía, fue el principal beneficiario, y culpable de la pérdida de la mitad de los réditos, señalándolo el pintor como responsable, en caso de mediar demanda de éste contra los bienes del pintor.

No sabemos la fecha exacta de fallecimiento del pintor. Ésta hubo de producirse entre el 8 y el 25 de abril de 1690, pues en la última fecha Felipa de Ibarra testa en calidad de viuda de Juan Esteban Espinosa de los Monteros. Según declaraba el propio artista en sus testamentos de 1685 y 1690, se encontraba enfermo en el momento de dictarlos. Es posible que entre esas dos fechas se recuperase y siguiese trabajando, aunque no es descartable que su estado de salud empeorase notablemente, si bien el pintor figura en una obligación de 1689. Es probable que mejorase después de 1685, pues en el testamento de 1690 nombra a dos hijos más, que no aparecían en el documento de 1685. El deseo del pintor fue ser enterrado en la iglesia de San Francisco de Quito, donde se enterraban los hermanos de la Tercera Orden, a la que no sabemos si pertenecía, pues no se aclara

<sup>68</sup> Además, el gobernador cedía a los otros compañeros las dos terceras partes de su mina para que dispusieran de ellas como quisieran. A.N.H., sección Protocolos Notariales, 1.<sup>a</sup> notaría vol. 246, fol. 73 r.

<sup>69</sup> A.N.H., sección Protocolos Notariales, 5.<sup>a</sup> notaría, vol. 83, fol. 471 v-472 r.

en el documento<sup>70</sup>. Desde luego, el mismo 8 de abril de 1690 su estado se agravó notablemente, hasta el punto de tener que suspender el testamento, y ordenar el pintor que su mujer continuase el mismo, disponiendo las demás cláusulas que faltaban<sup>71</sup>. En un libro de cuentas del convento seráfico consta que se le entregaban a la viuda de «Juan Esteban el pintor» 56 pesos por 28 fanegas (suponemos que de trigo), a 2 pesos cada una, en abril de 1693<sup>72</sup>. Por este dato es posible que el pintor tuviera relaciones comerciales con el convento franciscano (actividades que ocuparon una parte de su actividad económica al margen de la pintura), y que varios años después de su muerte mantenían dichos tratos con su viuda. No sabemos si también tuvo encargos artísticos de este cenobio, pues no constan pagos por estas labores en los legajos consultados. Al no conservarse ninguna obra firmada ni atribuida de Espinosa de los Monteros, es difícil saber si realmente trabajó para la orden franciscana en Quito. Lo que queda claro es que, tres años después de su muerte, Espinosa de los Monteros aún era recordado en Quito como Juan Esteban «el pintor».

<sup>70</sup> A.N.H., sección Protocolos Notariales, 5.<sup>a</sup> notaría, vol. 83, fol. 470 r-v.

<sup>71</sup> A.N.H., sección Protocolos Notariales, 5.<sup>a</sup> notaría, vol. 83, fol. 472 r.

<sup>72</sup> Archivo del Convento de San Francisco de Quito, *Libros y Cuadernos de Cuentas de la Provincia Franciscana, del Convento de San Francisco y de la Tercera Orden*, 12-Iv-1693-1711, fol. 245 r.