

# Nuevas aportaciones en torno al lienzo titulado *Los mulatos de Esmeraldas*. Estudio técnico, radiográfico e histórico

New contributions regarding the canvas entitled *Los mulatos de Esmeraldas*. Technical, radiographic and historical study

**Andrés Gutiérrez Usilios**

Museo de América

**Resumen:** El cuadro pintado en 1599 por Andrés Sánchez Gallque es uno de los paradigmas del arte virreinal americano. Se trata de una obra única dentro del contexto colonial temprano, no sólo por su calidad, sino también por la temática civil, y especialmente por toda la documentación asociada. El conocimiento de este lienzo se completa ahora con los análisis radiográficos y estudios técnicos de los pigmentos, que muestran aspectos hasta ahora desconocidos sobre su producción. Y por otro lado, la recontextualización histórica permite entender mejor todo el ciclo vital de esta obra y de sus protagonistas, desde su envío a la Corte en Madrid, los distintos aposentos en los que se exponía en los palacios reales, hasta su exhibición en el Museo de América.

**Palabras clave:** Ecuador, Retrato, Virreinal, poblamiento negro, Esmeraldas, Estudio técnico, Francisco de Arobe, Juan del Barrio Sepúlveda, Alcázar Real, Palacio del Buen Retiro.

**Abstract:** The painting created in 1599 by Andrés Sánchez Gallque is one of the paradigm examples of American art. It is unique within the early colonial context, not only in its quality but also because of the civil subject matter, and especially due to the associated documentation. Our knowledge of this canvas is now complete, after radiographic analysis and technical studies of the pigments which show previously unknown aspects of its production. In addition, the historical re-contextualisation allows us to better understand the vital process of this work and its characters, from its delivery to the Court in Madrid and the alternative chambers of the royal palaces in which it was exposed, to its exhibition in the Museo de América.

**Keywords:** Ecuador, Portrait, Viceregal, black population, Emeralds, technical study, Francisco de Arobe, Juan del Barrio Sepúlveda, Alcázar Real, Buen Retiro Palace.

## I. Introducción

Este lienzo firmado por Andrés Sánchez Gallque (fig.1) es una obra excepcional no sólo por su enorme calidad estética y artística, sino sobre todo por su historia, en la que se han podido documentar los detalles del contexto, el motivo y circunstancias de su realización. Pero, destaca además por su significación artística, ya que se trata de una de las escasas muestras de pintura renacentista o manierista americana que se conservan, sobresaliendo entre aquellas otras obras americanas más habituales, de temática religiosa y estilo barroco, realizadas durante el siglo xvii avanzado y todo el xviii. Finalmente, en relación con su autor, se trata de uno de los escasos ejemplos tempranos de una pintura firmada y fechada, elaborada además por un artista de origen indígena, aunque siguiendo el estilo y estética europeos.



**Figura 1:** Andrés Sánchez Gallque. *Los mulatos de Esmeraldas*. 1599. Museo de América MAM 00069 (depósito del Museo Nacional del Prado). Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado (José Batzán y Alberto Otero).

El título por el que se conoce esta obra es el de *Los mulatos de Esmeraldas*, si bien en realidad no se trata de la representación de *mulatos* –hijos de blanco y negra–, sino *zambos*, *cambujos* o *lobos* –de la sucesiva unión de negros e indias– como detallan las series de cuadros de castas del siglo xviii (fig. 2). Precisamente, resulta interesante contrastar la forma en que se describe o titula este lienzo a lo largo de los diferentes inventarios reales desde el siglo xvii, que se refieren a él como tres negros con sus lancillas, tres negros indios, e incluso de tres indios bozales, como se verá, en todo caso aludiendo y reconociendo la procedencia mixta, africana e indígena, de sus protagonistas.

La pintura representa el retrato de don Francisco de Arobe, de 56 años de edad según advierte la propia inscripción del lienzo, con dos de sus hijos, de 22 y 18 años llamados don Pedro y don Domingo. En la región de Esmeraldas –costa norte del Ecuador– se asentaron dos cacicazgos dominados por afrodescendientes, uno es éste, que a finales del siglo xvi lidera don Francisco de Arobe, y el otro es el de Alonso Sebastián de Illescas. No son las únicas comunidades de cimarrones o negros alzados en los territorios de los virreinatos, este es uno más de los múltiples ejemplos que salpican todo el territorio americano con historias similares de fugas y

levantamientos, aunque la mayoría de ellos no alcanzaran el éxito<sup>1</sup>. Las huidas y alzamientos de esclavos debieron ser frecuentes, y agrupándose en torno a territorios escasamente controlados por las autoridades virreinales, formaban poblados denominados *Palenques*. Sin embargo, sólo algunos pocos de estos asentamientos lograron sobrevivir «libres» e incluso, como este caso, dominar extensos territorios, y esto, sin duda, debido a la fusión con los indígenas de la región.



Figura 2. Miguel de Cabrera. 1763. *De Chino cambujo e India, Loba*. MAM 00011. Museo de América (Joaquín Otero).

<sup>1</sup> Referencias documentales muy tempranas sobre esclavos fugados que secuestran mujeres indias y asaltan poblaciones indígenas o españolas, se documentan también en Piura, al norte de Perú desde 1540 a 1550. En este caso, el grupo rebelde fue reducido y completamente eliminado por la autoridad colonial. (Ver James Lockhart, 1982 *El mundo hispano-peruano. 1532-1560*. México, FCE. pp. 241-242).

## II. Antecedentes históricos

El trasfondo del lienzo ilustra una de las historias más notables del continente americano, una historia de mestizaje y de búsqueda de la libertad, pero también de violencia, sometimiento y traición. Lo que en él subyace son las andanzas de unos esclavos africanos, que a mediados del siglo XVI se fugan internándose en una región indómita y selvática en la costa del actual Ecuador. Allí, han de enfrentarse a indios «de guerra», y mantener una permanente tensión con los españoles, con acercamientos y enfrentamientos constantes, asesinatos y heroicos rescates de naufragos. Es por tanto una historia de supervivencia y superación, pues este cuadro conocido como «los mulatos de Esmeraldas», evidencia el reconocimiento de estos descendientes de esclavos alzados, como «gobernadores» de una extensa región, con el sometimiento a la Corona española. Sin embargo, la realización del retrato no supondrá el final de esta historia épica que aún tendrá su continuidad durante el siglo XVII.

### La provincia de Esmeraldas

El título por el que se conoce el lienzo describe la presencia de los mulatos en la provincia de Esmeraldas, una región de la costa norte del Ecuador, limítrofe con Colombia. La demarcación territorial<sup>2</sup> actual de esta región es bastante más reducida que la que ocupaba a inicios de la época virreinal, que incluía todo el norte de la actual provincia de Manabí.

En los primeros viajes de exploración por la costa ecuatoriana como el del piloto Bartolomé Ruiz en 1526, y en años siguientes con el avance de las huestes de Pizarro, se describen dos poblamientos principales en la zona norte, que se corresponden con dos «capitalidades» de cacicazgos diferentes, uno en la parte más septentrional denominado Atacames –cuyo asentamiento es descrito por los cronistas con una numerosa población<sup>3</sup> corroborada por las investigaciones arqueológicas<sup>4</sup>–, y el otro Coaque<sup>5</sup>, algo más al sur y bastante más reducido (fig. 3).

Inmediatamente después de la conquista, la provincia de Esmeraldas pierde interés frente a las regiones más pobladas de la sierra o de la costa sur ecuatorianas y, a pesar de que Pizarro y sus hombres se instalan en Coaque, antes de pasar a Perú, durante más de seis meses –pues allí no encuentran la misma resistencia armada que en Atacames–, pronto desaparecen las referencias a estos dos grandes cacicazgos indígenas. La despoblación y el abandono de los asentamientos provocó una transformación en la organización sociopolítica de estas culturas, que sin duda sería aprovechada por los recién llegados, tanto españoles como africanos.

Sin embargo, esta región adquiriría una importancia estratégica en la comunicación entre el Virreinato del Perú y Panamá, y por tanto, en el trato de mercancías entre este rico territorio y España. De hecho, la frecuencia de naufragios y accidentes de embarcaciones en la provincia de Esmeraldas, se explica tras el establecimiento de una nueva vía

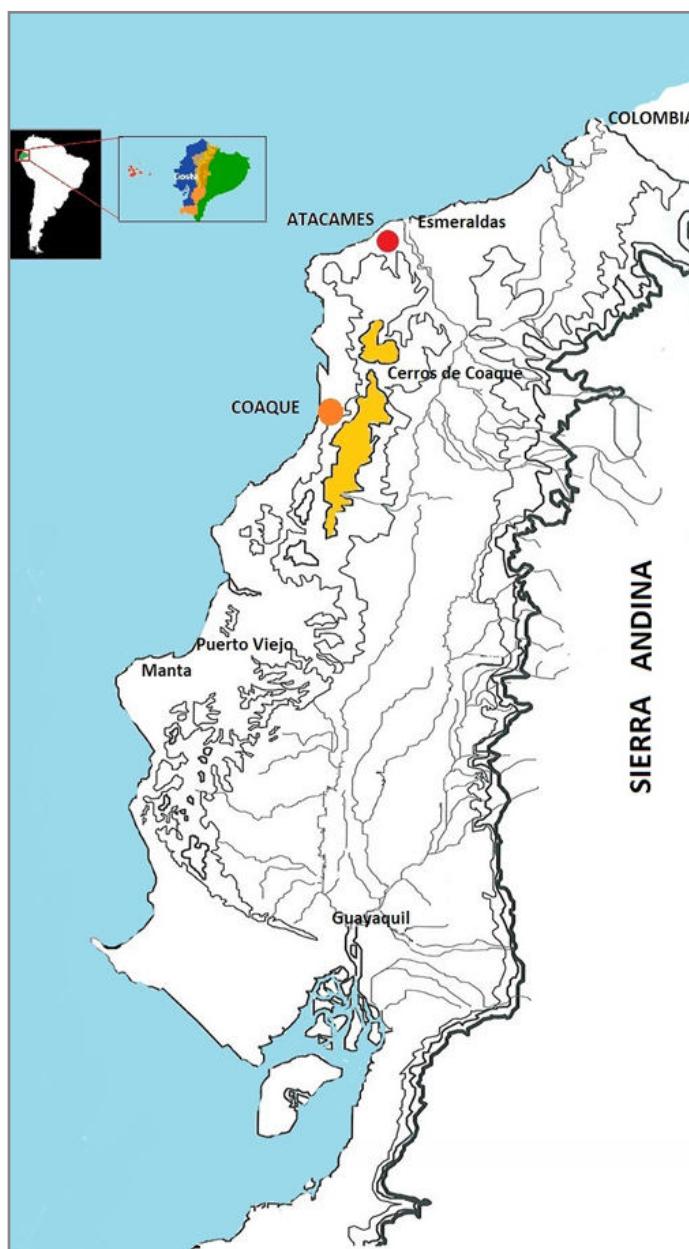
<sup>2</sup> Los cambios en las demarcaciones territoriales no eran infrecuentes. El 8 de junio de 1538 se firma en Valladolid una disposición que separa la provincia de Quito de la provincia Quillacanga (en 1540 conforma la provincia de Popayán). La propia Audiencia de Quito pasará del Virreinato del Perú al de Nueva Granada con la creación de ésta última, bajo el reinado de los Borbones.

<sup>3</sup> La Relación Sámano (1985 [1528]: 181) menciona 1.500 casas, que aumentan a 3.000 según Francisco de Xerez (1985 [1534]: 66) y cuentan con más de 10.000 indios de guerra (Xerez, 1985 [1534]: 66).

<sup>4</sup> Guinea Bueno, 1982.

<sup>5</sup> En Coaque es donde residía el cacique principal del mismo nombre. Era un poblado principal, grande y de buenos bastimientos (Miguel de Estete, 2009 [1535]: 353) al que Francisco de Xerez (1985 [1534]: 69) denomina «gran pueblo», y que otros califican como ciudad, con casas de piedra y su exterior de paja (Relación Francesa, 1967 [1534]: 69).

de navegación que evitaba el cabotaje siguiendo la línea de la costa pacífica de Colombia, pero que suponía pasar varias semanas en alta mar (fig. 4). En Esmeraldas además, se tenía la intención de instalar un puerto comercial, que sirviera de salida directa desde la ciudad de Quito, capital de la Real Audiencia y que enlazaría Panamá con Perú. El propio Juan del Barrio Sepúlveda, oidor de la misma y quien encarga este lienzo, comenta que «puede hacer y fundar en el puerto y río de Santiago que también se dice el de El Oro una ciudad de españoles a donde desde Panamá se haga la navegación y derecha descarga para la dicha ciudad y provincia del Quito, Pasto y gobernación de Popayán...» (AGI, Quito, 9 R3 N21 A, 15 y 16). De esta forma se evita el largo desplazamiento que suponía llegar hasta Guayaquil, ascender por el río del mismo nombre, y regresar al norte atravesando la sierra por caminos peligrosos para llegar a Quito.



**Figura 3.** Mapa de la costa del Ecuador con ubicación de Atacames (en rojo) y Coaque (en naranja) con los cerros del mismo nombre, también conocidos como sierra de Campaz.



**Figura 4.** Mapa. MP Panamá 147. Archivo General de Indias. Detalle con inscripción sobre existencia de un palenque: «En estos parajes ay un Palenq de / varios forajidos de las encomiendas / y negros de Minas».

Y es precisamente en este mismo documento de méritos donde Juan del Barrio Sepúlveda expone al Rey la necesidad de contar con la alianza de los «mulatos» que habitaban la región de Esmeraldas, así como con otros caciques y principales indígenas de regiones limítrofes para proteger este vasto territorio<sup>6</sup>.

El insistente interés de la Real Audiencia en el acercamiento a los mulatos de Esmeraldas se explica, no sólo por la necesidad de hallar el camino para el puerto de mar próximo a Quito, sino también por otros relevantes motivos. Entre ellos habría que señalar por ejemplo, los rumores de que se trataba de una región extraordinariamente rica en oro, perlas y piedras preciosas –las esmeraldas que dan nombre a la región–, e incluso el temor a que los corsarios ingleses<sup>7</sup> u holandeses pactaran con estos grupos rebeldes y se asentaran en el territorio para independizarlo, como ocurriría en otras regiones. Y finalmente, era evidente que el extenso territorio que ya en 1565 domina Alonso de Illescas se había convertido en una molesta preocupación para los españoles de Puerto Viejo, la ciudad de españoles más próxima, que sentían la presencia de estos rebeldes como una constante amenaza.

En ese sentido, Esmeraldas puede considerarse, hasta el siglo XVIII, un auténtico territorio de frontera, donde se suceden los naufragios de barcos, secuestros de poblaciones,

**6** AGI, Quito, 9 R3 N21 A.

<sup>7</sup> Como señala el propio Cabello de Balboa (2001 (1583): 34) en la introducción de su descripción de la provincia, «si el enemigo inglés, luterano, se encastillase en ella y coadunase con aquel negro y mulatos que allí residen ternía (sic) puesto en ordinario sobresalto el mar y tierra del Perú y sería acogimiento y cueva de ladrones y malos cristianos...», además de alabar las posibilidades de la bahía de San Mateo como puerto, astillero, zona de comercio, etc.

asaltos a poblados, batallas sangrientas, todo ello aderezado con canibalismo, asesinatos y crueidades inimaginables. Hasta el siglo xix hubo al menos 67 intentos<sup>8</sup> de penetración y conquista de la provincia, con la finalidad de encontrar el ansiado camino al mar, entre la ciudad de Quito y la costa de Esmeraldas. Pero el fracaso fue constante debido principalmente a la agreste naturaleza y orografía, el paisaje montañoso y selvático, ríos caudalosos y alimañas, el calor tropical con lluvias torrenciales, y por supuesto, las belicosas poblaciones de la misma, indios y mulatos.

### **Las etnias indígenas de Esmeraldas en el siglo xvi**

La diezmada población de aquellos grandes asentamientos indígenas de Atacames o Coaque, que había sobrevivido a las epidemias, guerras inter-tribales o desplazamientos encadenados de grupos<sup>9</sup>, se dispersó. Probablemente estas poblaciones dieron origen a dos etnias que corresponden o se asimilan a las anteriores culturas arqueológicas, los Pidis<sup>10</sup> y los Campaces<sup>11</sup>.

Es interesante comprobar cómo los dos caciques negros tienen relación precisamente con estos dos grupos indígenas herederos de los territorios de las dos grandes culturas. En el asiento que presenta el 13 de julio de 1600, Alonso Sebastián de Illescas explica cómo los otros mulatos, don Francisco de Arobe y sus hijos, tenían su asiento en el pueblo de San Matheo, junto a la bahía del mismo nombre, vinculándose por tanto con Atacames. Por su parte, Illescas, junto con sus hijos habitaban en Coacha, poblado que Alcina Franch<sup>12</sup> identifica con Coaque<sup>13</sup>, conformando el nuevo asiento de San Martín de Campaz o Campaces. Alonso Sebastián de Illescas, aliado inicialmente también con Niguas, dominará por tanto el territorio de los Campaces, en la sierra de Coaque, tras constantes enfrentamientos con estos grupos.

### **Los españoles**

El intento de control de la región tendrá un protagonista principal en la Real Audiencia, Juan del Barrio Sepúlveda, el oidor que consigue alcanzar el pacto con los mulatos y quien costea la realización del cuadro como demostración evidente de este logro. Juan del Barrio ocupa su cargo de Oidor en la Audiencia de Quito en 1596 en medio de una compleja situación socioeconómica, que había llegado a detonar con la revuelta de las Alcabalas –un impuesto del 2% sobre

<sup>8</sup> Ver Alcina, Moreno, y Peña, 1976: 115-121. Uno de los primeros intentos fue el del capitán Andrés Contero en 1568, acompañado por su yerno Bartolomé Martín de Carranza, que fundan la ciudad de Castro, en la orilla del río que baja de los Sichos, pero fracasan por el incesante ataque indígena, además de la oposición de los habitantes de Quito, pues temían perder derechos sobre esta región, ya que Contero había partido desde Guayaquil.

<sup>9</sup> Ver Gutiérrez Usilios, 2011.

<sup>10</sup> Los Pidis podrían ser los descendientes de la cultura Atacames, y se fusionaron con los Niguas, que procedían de regiones serranas, de donde emigraron huyendo primero de incas y luego de españoles. Este grupo habita desde la Bahía de San Mateo hasta el cabo Portete, en la cuenca del río Esmeraldas.

<sup>11</sup> Los Campaces habitarían en la región meridional de Esmeraldas ubicada especialmente en la sierra de Campaz o de Coaque. Todas las fuentes coinciden en relatar también de su violencia y su predisposición para la guerra.

<sup>12</sup> Ver comentarios a la obra de Cabello de Balboa, 2001: nota al pie n.º 85.

<sup>13</sup> Aunque según otros autores, este asentamiento se ubicaba en la desembocadura del río Atacames, en el Documento del Archivo de Indias («El oidor Juan del Barrio de Sepúlveda sobre diversos asuntos» 1601. Archivo General de Indias, QUITO 9.R.4.N.35. Fol. 1v) se especifica la ubicación de San Martín en la zona de Campaces (si hubiera estado en Atacames lo habría mencionado explícitamente pues es uno de los asentamientos que los españoles encuentran y reconocen desde el inicio), al sur de la Bahía de San Mateo hacia la zona de Puerto Viejo, en una zona de difícil pacificación. En el documento de 1606 del Corregidor de Castro, citado por Frank Salomon (1997: 69) refiere a estos como «mulatos Quiximíes». Cojimíes está bastante más al sur de Atacames, en la zona de Pedernales, al norte de Coaque. Coacha por tanto estaría en el interior de esta región de Pedernales, Cojimíes, sobre la sierra de Campaz.

todo lo que se comerciara en el mercado— provocando una situación general de inestabilidad en la capital. Entre otros asuntos que se le encomiendan a su llegada, se incluye la pacificación y control de la región de Esmeraldas. Para ello, dará un giro a la habitual política de conquista que pretendía el control directo del territorio, pues era consciente de la inexistencia de recursos para sostener eficazmente dicho dominio, si se llegara a producir. En su lugar, opta por el establecimiento de alianzas y estrategias de control indirecto utilizando «agentes locales» indígenas, criollos o zambos, que procuren nuevos acuerdos de asientos para reducir poblaciones<sup>14</sup> y la fundación de otras nuevas, así como la apertura del deseado camino hacia el mar.

Esta política se enmarca dentro de la estrategia general que se desarrolla en el virreinato entre 1580 y 1620, y que consiste en un repliegue hacia las regiones centrales y más pobladas de los Andes, evitando dispersar esfuerzos en regiones periféricas<sup>15</sup>. Se desprecian entonces estos territorios no controlados por parecerles ahora selváticos o carentes de interés, cuando en realidad habían estado décadas tratando de dominarlos sin éxito. Este es también el momento en que otras potencias aprovechan para arrancar territorios al inmenso espacio incontrolado por España.

## **Los mulatos**

Se estima que sólo en la ciudad de los Reyes (Lima), hacia 1554, es decir no más allá de un par de décadas después de la conquista, ya se contabilizaban 1.500 esclavos, la mayoría de ellos recién llegados de África, o como se denominaban entonces «negros bozales». Procedían del tráfico marítimo de esclavos que arribaban al Caribe y de ahí se distribuían a Centroamérica –Panamá o Nicaragua–. Desde estos puertos, barcos cargados de mercancías y esclavos, recorren la costa pacífica de Sudamérica con la finalidad de alcanzar la opulenta Ciudad de los Reyes, fundada por Pizarro. Y precisamente este recorrido es el que dará origen a la presencia de los mulatos de Esmeraldas.

Sobre parte de los territorios de aquellas culturas arqueológicas –Atacames y Jama Coaque– y aquellas etnias indígenas –Pidis/Niguas y Campaces– ya mencionadas, se sobreponen a mediados del siglo XVI dos caciques de procedencia africana: Andrés Mangache –y su hijo Francisco de Arobe, que es el personaje central del retrato–, y Alonso de Illescas –y su hijo, Alonso Sebastián de Illescas, contemporáneo de Francisco–.

La llegada de Andrés Mangache y otros esclavos negros a la costa ecuatoriana es realmente temprana. En 1532 Pizarro inicia la conquista del imperio inca y tan sólo 8 o 10 años después, hacia 1540 se debe producir la fuga de Andrés Mangache en la Bahía de San Mateo. Unos años más tarde, en el cabo Portete en 1553, volverá a repetirse la historia, con otro grupo de esclavos, entre los que se encontraba Alonso de Illescas<sup>16</sup>. Este poblamiento negro de Esmeraldas presenta algunos rasgos peculiares que lo diferencian de otras regiones, además de su temprana fecha, especialmente la dominación del negro frente al

<sup>14</sup> La población se había dispersado tras los primeros años de conquista y esto dificultaba su control «y tributación», por lo que la reducción fue uno de los primeros pasos.

<sup>15</sup> Hernández, Raul, 2008.

<sup>16</sup> Entre otras mercancías para comerciar en Lima trasportaba 23 esclavos negros –17 varones y 6 mujeres–. A falta de viento, el barco no tuvo más remedio que fondear unos 30 días en aguas de la costa de Esmeraldas, en la bahía de Portete pasado el cabo de San Francisco. Allí desembarcan los españoles junto con los esclavos, con el fin de reponer agua y alimento fresco, y encontrándose todos en tierra se desencadena un fuerte viento que estrelló el barco contra los arrecifes, hundiéndolo, momento en que los esclavos aprovechan para huir e internarse en la selva. «Allí junto a Pasao, 3 leguas antes, está una tierra que llaman el Portete. Y un navío que venía de Nueva España para el Perú cargado de sedas y otras cosas, dio al través allí, en tierra, y se perdió sin sacar nada de las mercaderías; muchos negros que en él venían, salidos a tierra, se huyeron la tierra adelante. No pudieron ser habidos; han hecho un pueblo, y tomado indias y casádose con ellas y multiplican y suelen allegar a la costa, y si ven españoles que han saltado en tierra a tomar agua, les matan o roban, y lo mismo hacen en robar a los indios.» (Villasante, 1991b [1570-1571?]).

indígena y la fusión de ambos con exclusión del blanco. Se convierten en «señores absolutos della –de la tierra de Esmeraldas– y de los dichos indios y ellos los mandan y gobiernan y no se conoce otro cacique ni señor dellos...<sup>17</sup>».

Los mulatos adoptarán los rasgos culturales indígenas aportando probablemente otros procedentes de los territorios de origen. En la relación del capitán Pedro de Arévalo, vecino de la ciudad de Quito, a la Real Audiencia, al que se le había encomendado la conversión, reducción, población y doctrina de los mulatos, menciona la fusión cultural y étnica que se produce con los mulatos:

«Los cuales se mezclaron entre los dhos [dichos] yndios y tomaron sus rritos y / ceremonias y traje y las mujeres que les pareció de las más prin / cipales y cacicas y se fueron apoderando y señoreando de aquella / tierra e yndios della, como lo an estado y están de más de sesenta años a esta parte» (AGI, Quito 25, N45, 33, año 1600).

El texto continúa describiendo a los mulatos, o más bien «zambahigos», como les denomina el capitán Arévalo, señalando principalmente a los dos protagonistas, Francisco de Arobe y Alonso Sebastián de Illescas, así como la frecuencia de los naufragios en aquella costa<sup>18</sup>. Describe también a los dos hijos de Francisco con los que aparecerá retratado, al que además denomina capitán, y su ascendencia.

«Que el uno se llama el capp. [capitán] don Francº [Francisco] / de Arobe que será al presente de sesenta años poco más o mns [menos], el qual / entre otros tiene dos hijos ya hombres, el uno llamado don Pº [Pedro] / de hedad de veinte y dos años y el otro don domingo de diez y ocho poco más o menos. Este dho [dicho] don Francº de Arobe fue hijo de Andres Mangache negro de los que / allí aportaron y quedó como va dcho, y a sido siempre muy amigo / de españoles y como tal y cristiano baptizado los a rrecogido y tratado / bien a muchos que a la dha baya donde el a rresidido y rreside an / apartado perdidos y destroçados de los navíos que en aquella parte se / an perdido que an sido muchos en diferentes tiempos y de / ordinario se pierden en aquella costa...» (AGI, Quito, 25 N45C, 33 y 34, año 1600)<sup>19</sup>.

Según menciona esta fuente, Alonso Sebastián de Yllescas ha sido y es más principal que Francisco de Arobe, así como más valeroso, guerrero y astuto, si bien otras referencias opinan lo contrario<sup>20</sup>. Ambos caciques negros tienen numerosos parientes principales. Aunque

<sup>17</sup> «Testimonio y relación de las leguas, y viaje que ay desde la ciudad de quito por tierra y agua hasta el pueblo nuevo de San Matheo y la bahía de la provincia de las Esmeraldas... del capitán Pedro de Arévalo, año 1600, Quito 25, N45C. 33. ES.41091.AGI/22.12.5.24.6//QUITO,25,N45

<sup>18</sup> De hecho, las ventajas que se argumentan en la pacificación de los mulatos incluyen la protección de los territorios, dado que «no tiene en estas partes otros presidios, ni fortalezas más fuertes...» (defensa frente a piratas) y el rescate de naufragos (fol. 5) (AGI, Quito, 9 R4, N35, fol. 2).

<sup>19</sup> En algunos casos he procurado mantener la escritura original del documento, con las abreviaturas correspondientes, indicando entre corchetes los términos que pudieran suponer una dificultad de comprensión. En todo caso, el interés para el artículo está en el contenido de la información.

<sup>20</sup> Testimonio de Pedro de Arévalo en AGI, Quito 25 N45, 34, año 1600. Sin embargo, el propio Juan del Barrio en la carta que envía al Rey el mismo año, reconoce que «el primero de los más principales de la dicha provincia fueron el capitán don francisco de arobe y sus hijos».

los padres de estos caciques no tenían relación de parentesco, parece ser que en esta segunda generación se habrían producido enlaces matrimoniales que aseguraban cierta relación entre ellos, como entre estos grupos y los indígenas locales. Independientemente de que Alonso Sebastián de Yllescas tuviera un cuñado llamado Juan Mangache, apellido dado a numerosos esclavos de ciertas regiones africanas, Juan del Barrio sí que menciona en la carta al Rey el bautismo de Illescas y su gente en la casa de Francisco de Arobe, al que denomina «su pariente»<sup>21</sup>.

En todo caso, la relación de los mulatos con los indígenas locales no era pacífica ni se basaba sólo en alianzas matrimoniales. Traían guerra o mantenían frecuentes incursiones contra diferentes grupos indígenas del interior de Esmeraldas y el piedemonte de la actual provincia de Pichincha, como la que se refiere contra Caríapa, cacique que contaba con 150 indios y otros 6 principales que residían tierra adentro. Estos solicitaron ayuda a Luis Gualpiango, cacique de Lita para su defensa contra los mulatos<sup>22</sup> lo que evidencia el estado de agitación de toda la región.



**Figura 5.** Detalle del Francisco de Arobe, del lienzo *Los mulatos de Esmeraldas*. Fotografía de Joaquín Otero, 2012.

<sup>21</sup> AGI, Quito 9, R.3, N.25 n.º 3. «El oidor Juan del Barrio de Sepúlveda sobre varios asuntos».

<sup>22</sup> AGI, Quito, 9. R.16, N.128, 2 recto, n.º 3. «Evangelización de la provincia de Lita».

## Francisco de Arobe

Francisco de Arobe (fig. 5) es el personaje central representado en el lienzo y acompañado de dos de sus hijos. Había nacido ya en Esmeraldas y, si en 1599 tenía 56 o 60 años, como indican por un lado el lienzo y por otro el testimonio del capitán Arévalo, su nacimiento habría tenido lugar hacia 1543 aproximadamente. Realmente es *zambo*, no mulato, es decir hijo de negro –Andrés Mangache– y de una india de Nicaragua.

Cabello de Balboa, religioso que se envía para explorar, pacificar y cristianizar la región, describe el momento y los motivos de la fuga del esclavo y su pareja<sup>23</sup>, que precisamente tienen relación con el castigo –o maltrato– que se daba a Andrés Mangache por mantener esa relación con la joven indígena, cuyo nombre no ha quedado registrado. Con la excusa de ir a «mariscar» para recoger qué comer, los negros huyeron con los indios tierra adentro, donde «fueron recibidos por huéspedes por los naturales de aquella tierra de Dobe y allí se pudo y supo conservar aquél negro con tanto tiento y comedimiento que jamás a naide fue enojoso, ni naide se movió contra él...» (Cabello de Balboa, 2001 (1583): 52). Tras la fuga de ambos, que debió producirse hacia 1540 o 1541, tuvieron dos hijos, Juan y Francisco.

El otro caso de fuga, quizás más conocido, documentado en 1553, será protagonizado por Alonso de Illescas, esta vez de un barco procedente de Panamá que se hunde frente a la costa de Esmeraldas.

Un aspecto en el que será necesario profundizar en otra ocasión es precisamente el del apellido utilizado por don Francisco. En algunas fuentes se le llama Francisco de la Robe, o de Arobe. Se produce una curiosa coincidencia con la denominación del cacicazgo en el que estos esclavos recalcan y que les acoge, la «tierra de Dobe»<sup>24</sup>. Llama la atención la similitud de la terminación del nombre de este cacicazgo indígena con el apellido que asumirá el hijo de Andrés Mangache. Parece más que una coincidencia, aunque en el caso de Illescas, al menos de cara a los españoles, se mantiene el apellido paterno e incluso a su hermano Juan, le siguen llamando Juan Mangache. En todo caso, parece probable que estos caciques afrodescendientes fusionados con indígenas asumieran el sistema de parentesco de los caciques y adoptaran sus nombres.

El apellido Mangache, con el que se conocía al padre de Francisco de Arobe, según Adam Szasdi<sup>25</sup>, autor de uno de los artículos más completos sobre la historia de los mulatos de Esmeraldas, sería propio de esta región del Ecuador. Sin embargo, realmente se trata de una corrupción o deformación del nombre original, *malgache*, que se utilizó para designar

<sup>23</sup> «llegó a aquella costa un navío que venía de Nicaragua, tierra de la Nueva España, y aportó a la bahía de San Mateo. Y saltaron en tierra los pasajeros, con los negros e indias de servicio que tenían. Y entre los cuales era uno que venía amancebado con una india de aquellas, por lo cual había sido maltratado y como éstos se vieron en tierra, quisieron hurtar su libertad y quitarse de servidumbre... Parió allí aquella india de Nicaragua dos hijos, el uno llamado Jhoan y el otro Francisco» (Cabello de Balboa, 2001 (1583): 52).

<sup>24</sup> Cabello de Balboa (2001 (1583): 71) refiere que Chilindauli, el cacique al que Illescas asesina durante una *borrachera solemne*, era el señor de Dobe. Illescas casó a uno de sus hijos, probablemente a Enrique, hermano de Alonso Sebastián, con una de las hijas de Chilindauli, a fin de consolidar su poder por medio del parentesco. La relación Anónima (atribuida a Bartolomé Martín de Carranza de 1569) (1991: 70) refiere también el cacicazgo o provincia de Dobe, donde «se forjan las esmeraldas de vidrio y que el Dobe, es gran señor y usa de perlas, que las salen a pescar hacia la Punta de la Galera». En este caso utilizando el término Dobe como denominación de señor o rey, al igual que el de Bey que es utilizado en otras fuentes para referirse al cacique indígena de esta región. Bey es el título de rey que se da entre los turcos o en Túnez en la época. En todo caso, el territorio de Dobe parece coincidir con el antiguo territorio de Atacames.

<sup>25</sup> Adam Szasdi (1986-87) «El trasfondo de un cuadro: *Los Mulatos de Esmeraldas* de Andrés Sánchez Gallque» en *Cuadernos Prehispánicos*, 12: 93-142) fue el primer autor en realizar un análisis exhaustivo a partir de la documentación histórica sobre esta historia de los mulatos de Esmeraldas, resaltando la figura de Juan del Barrio.

a unos esclavos que se llevaron a la región de Lima y sobre todo a la costa norte de Perú, en Piura, para trabajar en las haciendas de cultivo. Hoy sus descendientes se conocen como «mangaches». Y, su procedencia concreta no es la de la costa de Guinea o Senegal<sup>26</sup> donde se concentraba la mayor parte del comercio de esclavos, sino de la zona afro-indonesia de Madagascar.

Andrés Mangache se hace fuerte en la región, sometiendo a unos indígenas y realizando una serie de alianzas con otros. Aunque Cabello de Balboa refería que, a diferencia de Illescas, jamás «a nadie fue enojoso, ni nadie se movió contra él»<sup>27</sup>, resaltando su carácter pacífico, su relación con los españoles fue difícil. Tras su asesinato, probablemente por orden de Illescas que pretendía fusionar su cacicazgo, le sucede su hijo Juan, que en 1587 es nombrado capitán y recibe el tratamiento de don, y tras el fallecimiento de éste, se hace con el mando su hermano Francisco, representado en el centro del cuadro.

De los mulatos de Esmeraldas refiere el oidor Juan del Barrio que son astutos y sagaces, de buen entendimiento y entienden la lengua española aunque la hablan con dificultad. Son muy temidos en la región por sus enfrentamientos con otros indios y la captura de prisioneros a los que someten como esclavos. Especifica además que «este, don Francisco de Arobe, ha tratado siempre bien a los españoles que han llegado por la mar a aquella costa y a los que se han allí perdido» (AGI, Quito 9, R3 N21, 011. Carta de Juan del Barrio al Rey Felipe III, 1599).

Francisco acepta la relación con los españoles y la conversión a la nueva Fe Católica, siendo bautizado junto con su mujer india, doña Juana, y aprueba la construcción de una iglesia en 1578, cerca de su propia vivienda en la Bahía de San Mateo. Cuando se pinta el cuadro en 1599, hacía ya más de dos décadas que Francisco se había convertido al catolicismo. Lo que se deduce de su llegada a Quito es un hábil gesto político con una doble finalidad, por un lado hacer ver el éxito de la política del nuevo oidor –Juan del Barrio– y que se reconozca su valía, y por otro predisponer al otro cacique mulato que realmente daba problemas, Alonso de Illescas. Ese despliegue de generosidad de las autoridades españolas, y específicamente del oidor Juan del Barrio, con los mulatos alzados, a los que ahora la Corona española está reconociendo la gobernación del territorio, no perseguía únicamente recompensar la actitud y colaboración de don Francisco, sino mostrar las ventajas de la misma a aquellos otros mulatos e indígenas que seguían alzados. De hecho, el objetivo parece que era tentar a Alonso Sebastián de Illescas, a aceptar estas mismas condiciones, con resultados positivos, pues la llegada de Illescas a Quito se produce tan sólo unos meses después de la visita de Francisco de Arobe.

El mediador entre el oidor y los mulatos de don Francisco de Arobe fue Fray Jerónimo de Escobar. En Quito, durante la visita en 1598 para «dar paz y obediencia» al Rey y a la Real Audiencia fueron agasajados por el oidor Juan del Barrio Sepúlveda, que les hizo entrega de numerosos presentes, tejidos, armas y utensilios de hierro. Es entonces cuando se pinta el famoso retrato que envía al nuevo rey de España, Felipe III, junto un detallado informe de la pacificación de Esmeraldas.

<sup>26</sup> Las procedencias que figuran en los documentos y que se asignaban como orígenes no siempre eran correctas, pues no se daba mayor importancia a este tema. Si no recordaban sus procedencias se les daban nombres de los compradores o de los puertos de embarque. Por lo general al esclavo se le daba nombre y apellido que solía ser el nombre de la propia tribu de origen, así como ríos, ciudades, aldeas, reyes o tribus y etnias africanas.

<sup>27</sup> Cabello de Balboa, 2001 (1583): 52.

## Alonso Sebastián de Illescas

El otro cacique mulato de Esmeraldas –Alonso de Illescas<sup>28</sup>, que no aparece representado en el cuadro, es citado constantemente en los documentos españoles del xvi. Su hijo, llamado inicialmente Sebastián cambiará luego su nombre por el de Alonso Sebastián de Illescas. Illescas sin embargo era considerado indómito y peligroso, no amigo de españoles. Era sagaz, muy astuto y muy guerrero.

De este mulato hay un buen número de referencias documentales que permiten entender el tipo de acciones que llevaba a cabo en Esmeraldas. Entre otras, por ejemplo, Alonso propone amistad a Chilindaule, quien les invita en señal de paz a una fiesta<sup>29</sup> en la que están presentes también nobles y caciques emparentados de toda la región. Alonso les sorprende ebrios y les asesina a todos haciéndose entonces con el control de un extenso territorio que incorpora a su cacicazgo y eliminando de un golpe a todos los posibles adversarios. Pero no sólo utilizará la violencia para la expansión territorial, también empleará la vía de las alianzas matrimoniales. Alonso de Illescas, fue acogido entre los indios Niguas, en la provincia de Esmeraldas, según describe Cabello de Balboa (2001: 51), «y le dieron por mujer una india hermosa, hija de un principal y muy emparentada, con cuyo favor de parientes, por las cautelas<sup>30</sup> dignas de tal gente, vino a tener mando y señorío entre los negros e indios». Por tanto, a través del matrimonio con una india principal y sobre todo de su linaje o parentela, Illescas es reconocido por los indígenas en el cargo de cacique, lo que le permitirá extender sus alianzas<sup>31</sup>. El reconocimiento de señor por parte de la Corona española también se produce, y se hace evidente con la incorporación del tratamiento de «don» con el nombre de Alonso de Illescas, aunque no tanto cuando se refieren al padre, sino ya con el hijo, Alonso Sebastián.

La relación entre ambos caciques negros, en las dos generaciones, no parece que fuera cordial. En el ansia expansionista, Alonso de Illescas posiblemente acabó con la vida de Andrés Mangache, para lo que argumentaba como excusa que éste último asesinaba a todos los españoles que recalaban en la costa procedentes de otros barcos que llegaban de Panamá o naufragaban, lo que provocaría una incursión española en represalia. Illescas, según confiesa él mismo, era más partidario de no llamar tanto la atención de los españoles. Sin embargo, frente a estas declaraciones del propio Illescas<sup>32</sup>, las noticias que se tienen son justamente las contrarias, pues los que asaltaban sin piedad a los españoles o a cualquiera que pasara por su territorio, eran los hombres de Alonso de Illescas y los que irrumpían

<sup>28</sup> Alonso padre había nacido hacia 1528 en África, no está claro en qué lugar, pero parece probable que fuera en la región de Cabo Verde, en el Congo o en Angola. A los 10 años fue capturado como esclavo y llevado a Sevilla, donde posiblemente fue vendido sobre las escalinatas de la Catedral, donde se producían las subastas de esclavos africanos, berberiscos y canarios. Allí, se confirma con el nombre de su amo -Alonso- quien, cuando éste ya contaba 25 años lo lleva a América.

<sup>29</sup> Alguno de estos centros ceremoniales funcionaría al mismo tiempo como gran lugar de encuentro de ferias o mercados, bajo la protección de un fuerte señorío y con una periodicidad establecida. Además del santuario, determinadas fiestas extra-grupales convocarían la presencia de un buen número de etnias y participantes. Así debió ocurrir en la fiesta que organizó Alonso Sebastián de Illescas, en el año 1600: «Estas gentes solían hacer una fiesta de seis en seis años (...) viniesen cargados de pájaros, faisanes, perdices, jajas, jaquies y pájaros de mil maneras, animalejos y sabandijas de muchas suertes (...) estas fiestas duraron diez días» (Alcina-Peña, 1976: 68-69).

<sup>30</sup> Cautelas puede entenderse como astucias o sutilezas para el engaño, según el diccionario de la Real Academia.

<sup>31</sup> La relación de la provincia de las Esmeraldas de Ruy Díaz de Fuenmayor menciona cómo al mulato Illescas «respéitante mucho porque está emparentado con todos los caciques de aquella provincia» (Díaz de Fuenmayor, 1991 (1582): 312-313 (ed. Pilar Ponce).

<sup>32</sup> Hay que tener en cuenta que el informante de Cabello de Balboa era el propio Illescas y el yerno de éste, Gonzalo de Ávila, un canario que se había casado con la hija del mulato alzado.

en poblados de indios pacíficos también. Así que, éste le dio la vuelta a los hechos para engañar a la Audiencia, siendo lo más probable que fuera Andrés Mangache quien intentara que Illescas dejara de hacer escaramuzas entre españoles, aunque eso le costó la vida. Y, en el fondo lo que pretendía era absorber el dominio de Andrés bajo el suyo propio.

### **La invitación de mulatos a Quito**

El fraile trinitario Alonso de Espinosa, que entre 1583 y 1585 se interna en Esmeraldas, recomienda en una carta que envía al Rey<sup>33</sup> que conceda perdón general a todos los súbditos de Esmeraldas -es decir a los negros liberados y a los indios alzados- y como él mismo señala Alonso de Illescas es «la llave de la gobernación» para someter la región y por ello sugiere que le haga gobernador. El rey recibe esta carta en 1586 y encarga al presidente de la Audiencia, Dr. Barros, que informe sobre la situación<sup>34</sup>.

Las negociaciones de pacificación, sobre todo con el cambio en la política seguido por Juan del Barrio, conducen a la invitación de los mulatos a Quito. Por parte de la Audiencia, el objeto de la invitación a Quito de ambos caciques mulatos es firmar un «Asiento»<sup>35</sup>, es decir por un lado hacerles jurar vasallaje al rey Felipe III, pero sobre todo conseguir el compromiso u obligación de abandonar el poblamiento disperso y concentrarse en poblaciones –por un lado en San Mateo de las Esmeraldas y por otro en San Martín de Campaces, más fáciles de controlar– y además, defender el territorio frente a otros, tanto indios de guerra como posibles intrusiones de potencias enemigas.

Francisco de Arobe viaja a Quito a finales de 1598, como veremos, y de este viaje queda como testimonio el retrato. Alonso Sebastián de Illescas también llegará a Quito, aunque algo más de un año después que Francisco de Arobe, posiblemente tentado por las armas de hierro, los ricos ropajes y todos los otros agasajos que éste recibió de los españoles, además del reconocimiento de la Corona con el consecuente «perdón» –por la sublevación– y la «paz». Aunque ya hacía 20 años que había recibido el tratamiento de don, por una provisión, así como promesas de paz y título de gobernador de la región en su encuentro con Cabello de Balboa, comisionado por la Real Audiencia<sup>36</sup>. Cuando Alonso Sebastián llega a Quito tenía más o menos la misma edad que Francisco, unos 54 años.

<sup>33</sup> Archivo General de Indias, Quito 22, N.56, fol. 5.

<sup>34</sup> La respuesta de la Audiencia de Quito al Rey no se hizo esperar (escribiéndose el 4 de junio de 1588). A pesar del intento de pacificación que muestra la carta del fraile Alonso de Illescas, éste fue expulsado de la Audiencia a Panamá «de donde se volvió en hábito de seglar y procuró tornar a entrarse a aquella provincia y fue preso y porque está indicado [acusado] de pecado nefando con indios y de malos tratos con ingleses tentando darles puerto y asiento en aquella provincia» (AGI Quito, 8, R.22, N.65. 5 verso. La Audiencia de Quito sobre diversos asuntos). Estas acusaciones, probablemente infundadas, revelan más bien el interés de la Audiencia en que no se conociera qué estaba sucediendo realmente en la provincia de Esmeraldas, y en apoyar la nueva conquista de Ribadeneyra, pues el fraile acusaba a los soldados españoles de codiciosos y torturadores, denunciando los sucesivos intentos fracasados de conquista. Es curioso comprobar cómo en esta carta, a pesar de la contradicción que suponen los múltiples intentos fallidos de conquista, reconocen que la provincia no tiene interés, ni merece el esfuerzo... «por ser malsana y muy falta de naturales».

<sup>35</sup> «De la dicha provincia de las Esmeraldas que reside / hacia la parte que dicen de Campaces / más arriba de la dicha Bahía hacia Puerto Viejo, en el pueblo nuevo llamado / San Martín de Campaces, el cual se tuvo por muy dificultoso y casi imposible de que no se habiendo podido allanar / por fuerza por los muchos gobernadores y capitanes / que con gente de guerra, de muchos años a esta parte entraron / mano armada y procuraron hacerlo, fuese atraído y / reducido por bien de paz como lo ha sido aunque me ha costado / algún trabajo de más de dos años a esta parte que lo he / procurado, usando de cuantos buenos medios me ha sido posible...» (Quito, 9, R4 N35 0006, 14 de abril de 1601).

<sup>36</sup> Cabello (2001, (1583): 67): «La Real Audiencia promete muchas y muy ordinarias mercedes, y para principio de otras muchas a vos, señor don Alvaro (sic, se refiere a Alonso) de Illescas, por virtud de esta otra provisión os nombra y cria gobernador de esta región....».

En el Asiento de Illescas se describe cómo fueron agasajados, vestidos con prendas lujosas y obsequiados con hachas, machetes y herramientas para construir la iglesia y, como ya estaban bautizados, se les confirma en la iglesia de San Blas donde asisten autoridades civiles y eclesiásticas, siendo su padrino el propio oidor. Esta iglesia estaba en las afueras de Quito, y era el templo dedicado al culto para los indios y no para españoles. Dos son las parroquias que en 1570 administran los sacramentos a los indígenas, una, esta de San Blas, hacia Añaquito<sup>37</sup> y otra la de San Sebastián, hacia Machángara. Aunque aparentemente vistan a la española, se les equipara con el grupo indígena y la élite de segundones, ya que la élite principal indígena sí que se había asimilado con los españoles.

La excusa para que Illescas se atreviera a acercarse hasta Quito, una treta que utilizará en varias ocasiones para congraciarse cuando la situación se tornaba difícil, también tiene que ver con otro nuevo naufragio, un suceso que debió ser bastante frecuente en estas costas. El 6 de enero de 1600 zozobró en punta de Manglares el navío *San Felipe y Santiago*. Illescas salvó una parte de las personas que viajaba en él, aquellas que no habían sido secuestradas por los indígenas y los acompañó hasta Quito, donde entraron el 6 de julio. Y, a la semana siguiente están firmando el Asiento.

«No menos de considerar que habiéndose perdido el dicho navío y en él ciento ochenta personas en aquella costa de gente bárbara indios infieles y de guerra, crueles, que comen carne humana, el dicho capitán don Alonso Sebastián de Illescas, mulato principal de las Esmeraldas, salvó y trajo consigo los dichos doce hombres españoles y dos negros. Y los caciques de Tulcán que el principal se llama don García Tulcán aza entraron por mi orden la tierra adentro de los dichos infieles y sacaron ganaron y rescataron y trajeron a esta ciudad otros cuatro negros y un español que tenían para comérselo...» (AGI, Quito, 9. R4. N35, 1601)

Estas historias y otras paralelas demuestran que en la colonia, la condición, el trato, el linaje y las alianzas políticas, tuvieron claras diferenciaciones por género y clase. Por ejemplo, aunque se reconoce a Alonso Sebastián de Illescas como gobernador, una de sus hermanas era esclava de un capitán español en Guayaquil, y se la casó con un esclavo.<sup>38</sup> Es evidente que, por encima del criterio racial se antepone la categoría social, y ésta cuando no viene de linaje, se alcanza de forma individual. También es obvio que no existía una conciencia de «negro» o africano, pues las guerras y luchas entre los propios mulatos por hacerse con el dominio fueron frecuentes –incluidos los asesinatos-. Del mismo modo, un siervo español, de origen canario, Dávila, pasó a ser considerado *no-blanco* tras su matrimonio con una de las hijas de Illescas y su convivencia con los mulatos<sup>39</sup>. Los hijos de mujeres libres eran libres, y esto incluía los hijos de negro e india, mientras que los de mujeres esclavas aunque fueran de padre libre, nacían con la condición de esclavos.

Un informe de 1606 sobre la provincia de Esmeraldas procedente del archivo del duque del Infantado, de Madrid<sup>40</sup>, describe a don Francisco como un mulato que hablaba

<sup>37</sup> Anónima, 1991 [1573: 212] «Descripción de la ciudad de San Francisco de Quito» en *Relaciones Históricas y Geográficas de la Audiencia de Quito*, Ed. Pilar Ponce, tomo I: 187-222.

<sup>38</sup> Savoia 1988b, citado por Fernández Rasines 2001: 48.

<sup>39</sup> Cabello Balboa, 2001 [1583]: 72.

<sup>40</sup> En la Biblioteca De Golyer de la Southern Methodist University según Willian B. Taylor, 1999. <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/pensar-en-imagenes>

la lengua española y era gobernador de un asentamiento de 35 mulatos y 450 indígenas cristianos, algunos originarios de esa zona y otros procedentes de remotos sitios de la costa. En el mismo documento, el inquisidor colonial se quejó de que don Francisco y su gente eran unos borrachos<sup>41</sup> y no verdaderos cristianos –«no son cristianos de corazón», escribió–, concluyendo que el dinero que se gastaba en ellos en Quito para darles cobijas, vasijas de vino y vestidos elegantes, refiriéndose sin duda a los que lucen en el cuadro, era un desperdicio<sup>42</sup>.

Con la firma de los Asientos de uno y otro cacique negros, no concluye esta historia en Esmeraldas. De hecho, entre 1605-1607 vuelven a producirse sangrientas razias y guerras en la región entre los mulatos y sus aliados indios contra los yumbos -grupos de indios de las laderas de las cordilleras andinas- que convulsionaron toda la provincia. Un informe de 1605 del gobernador de Cansacoto, don Alonso García, indica que una fuerza de mulatos mangaches junto con indios de guerra de Esmeraldas atacó el poblado de Cotongo, cortándoles los pies antes de matar a los indígenas y secuestrando a sus mujeres y niños. Sin embargo no se conoce qué es lo que exactamente había sucedido, porque parece ser que no fue obra de los mulatos de Francisco de Arobe (mangaches), sino los que procedían de Campaz, y por tanto de la facción de Illescas<sup>43</sup>. Arobe además acusa a los Illescas de haber hecho esta tropelía y de tratar de culparles a ellos frente a las autoridades españolas.

### III. Análisis del lienzo

Además de la excepcional historia que da lugar a la creación del lienzo, indudablemente la pintura evidencia un enorme interés artístico, siendo considerada como una obra única en su contexto. La tradición de este tipo de retrato político en el ámbito de la pintura española podría remontarse a Tiziano o Antonio Moro y a la iconografía flamenca del retrato de pie. Con estos artistas se fue configurando el *estilo* de retrato político de la Casa de Austria en el que el personaje se muestra preferentemente erguido, mostrando el cuerpo entero si se trata de una representación oficial, o bien en tres cuartos si conforma un retrato privado, como el caso de los mulatos de Esmeraldas. El fondo es neutro o de color oscuro, y suele aparecer engalanado por una cortina de terciopelo, damasco o brocado, con frecuencia roja pero también azul o verde, como símbolo de majestad regia y de trono<sup>44</sup>. Estos retratos suelen desarrollarse en el interior de viviendas, cuyo espacio es definido por esos cortinajes, además de la presencia de

<sup>41</sup> Debe entenderse que no se trata de una crítica al consumo de alcohol, sino una acusación de paganismo o de idolatría, pues la «borrachera solemne» como la describen los primeros cronistas era una de las formas ceremoniales más frecuentes en la región norandina sobre todo impulsada por los caciques como medio de cohesión social. Esto significaba que los mulatos adoptaron las costumbres indígenas y que, aunque juraron el cristianismo, mantenían las tradiciones prehispánicas. (Ver Gutiérrez Usillos, 2011).

<sup>42</sup> Willian B. Taylor, 1999. <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/pensar-en-imagenes>.

<sup>43</sup> De nuevo un navío en problemas fue el que provocó la excusa para salvar la situación. Es una estrategia que ya en 1583 reconoce como tal Cabello de Balboa (2001 (1583): 57) «para que cesase la fama que tenía de tirano cruel, tomó y eligió un remedio no menos artificiose que los demás, de que había usado, y este fue, estar siempre a la mira, para ver si algún barco daba al través por aquella playa, y que llevase gente a quien poder socorrer...». En marzo de 1606 el barco *Nuestra Señora de la Concepción* quedó sin víveres, saltando a tierra los tripulantes. Los Illescas les dieron de comer y llevaron hasta Quito. De esta forma ganaron el favor de españoles a quienes contaron su versión del asalto de Cansacoto, exculpándose obviamente de ello y cargando las culpas a Francisco de Arobe. Don Francisco y sus compañeros no fueron acusados de participar en los asaltos, pero los funcionarios coloniales estaban decepcionados porque no habían ayudado a llevar a los culpables ante la justicia. Al reprimirlos por su indiferencia, don Pedro, según se informa, amenazó con quemar los campos de su comunidad y desaparecer en la selva si los españoles enviaban una expedición punitiva.

<sup>44</sup> Inmaculada Rodríguez Moya, *La mirada del Virrey*, 2003, pp. 36-37.

bufetes, sillas o pequeños ventanales que permiten vislumbrar el exterior. En ocasiones, los retratados llevan en las manos objetos que reflejan su dignidad, función, parentesco o vida familiar, como bengalas propias del poder real, llaves en cargos de aposentador, camafeos con retratos, además de coronas, yelmos, armas, gorras o relojes, entre otros objetos.

Al observar el lienzo de los mulatos de Esmeraldas se constata el cumplimiento de lo que cabría esperar de un retrato privado, pues los personajes no se representan de cuerpo entero, sino de tres cuartos, sobre fondo neutro y además se muestran elegantemente vestidos como indicación de su rango. Sin embargo, no se señalan elementos que sugieran que se encuentran en un interior. Por el contrario, la presencia de las lanzas, mantas de abrigo y sombreros sugiere que esta escena tiene su desarrollo al aire libre. El fondo es neutro, generalmente identificado como representación del cielo, y aunque no se reconocen elementos que permitan justificar que se trata de un paisaje, sin embargo, las diferencias de color y sombras, las pinceladas formando ángulos y las formas resultantes sugieren que podría tratarse del perfil de un paisaje montañoso.

La intención del retrato es presentar a estos nuevos súbditos ante el rey, por lo que la presencia de los sombreros en la mano de dos de los mulatos está señalando simbólicamente por un lado sumisión y respeto, pues no están colocados sobre la cabeza, y por otro al estar vueltos hacia el espectador, mostrando el interior del mismo, evidencia un gesto que sugiere que sus dueños no ocultan dobles intenciones. El valor simbólico del acto de la retirada de los sombreros es importante, pues incluso conforma un episodio del protocolo en la firma de la sumisión de vasallaje y asiento de Alonso Sebastián de Illescas. Se describe exactamente de esta forma: el fiscal don Blas de Torres Altamirano «se levantó y en señal de posesión tomó por la mano al dicho don Alonso y don Baltasar de Yllescas y les quitó los sombreros que tenían y se los volvió a poner sobre sus cabezas»<sup>45</sup>. Hemos de suponer que una ceremonia similar habría tenido lugar durante la recepción de Francisco de Arobe en Quito y que el lienzo pretende transmitir esta idea de sumisión, especialmente señalada con los sombreros en la mano.

## El estilo

Cronológicamente el lienzo correspondería al estilo manierista, que se inicia en los Andes hacia 1580 de la mano de pintores italianos, aunque había ido calando anteriormente a través de grabados y pinturas que se importaban desde el Viejo Mundo. La frontalidad del personaje central y la composición sugieren que Sánchez Gallque se inspiró más bien en una tradición renacentista de retratos de estilo flamenco, posiblemente a través de pintores españoles. Las figuras se disponen en un mismo plano, a modo de friso, en el que destaca la figura del padre, don Francisco de Arobe, y ligeramente ladeados y detrás de él, sus dos hijos, don Pedro y don Domingo. Ambos hijos muestran los rostros vueltos hacia la figura paterna. En las representaciones de las cabezas parece seguir la indicación de la obra de Francisco de Holanda *Tirar polo natural*, donde propone la realización del retrato trazado en tres cuartos, mejor que de frente o perfil, y con iluminación frontal y no lateral.

Los modelos de retratos en los que los pintores americanos se inspiraban eran los que se importaban desde España y que preferentemente representaban a los propios monarcas españoles o parientes. Pero más que la inspiración de otras pinturas que llegaban, los artistas locales siguen los modelos de las estampas que procedían de Europa. Finalmente,

<sup>45</sup> AGI, Quito, 9, R.3, N.25, fol. 4, n.º 19. Asiento de Alonso Sebastián de Illescas, en el legajo *El oidor Juan del Barrio de Sepúlveda sobre varios asuntos*.

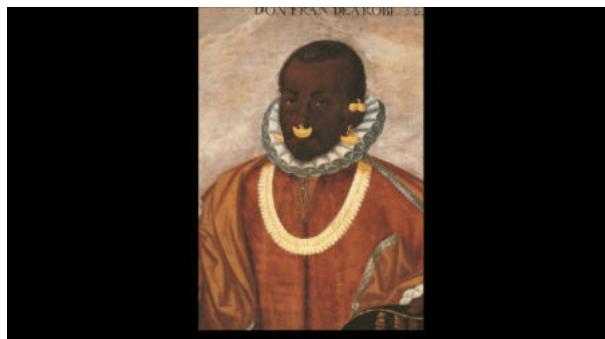
las obras realizadas *in situ* por los propios artistas europeos que emigran durante el siglo XVI, como Simón Pereyns en México, o Bernardo Bitti en Perú, que retrataron a los virreyes, serán otra de las referencias para estos artistas americanos.

El influjo de las estampas como fuente de inspiración en la pintura colonial es más que evidente. Y, en concreto de la estampa flamenca, pues desde 1570 Cristóbal Plantin ejercía el monopolio del comercio de libros con Hispanoamérica desde Amberes. Junto a las estampas, también llegan artistas flamencos, especialmente a través de órdenes religiosas como la de los franciscanos en Quito, con fray Jodocko Ricke o Pedro Gosseal. A partir de la llegada de pintores italianos como Bitti, Medoro, o Pérez de Alesio al Virreinato del Perú, el gusto por la estampa y por el arte en general se orientará o se complementará con lo italiano. De forma que en la obra algunos de los autores autóctonos, como Sánchez Gallque, se conjugan las tradiciones española, flamenca e italiana.



**Figura 6.** Retrato de don Sebastián de Portugal por Sánchez Coello. Museo San Telmo. P-000024 (depósito del Museo Nacional del Prado, P-5764).

Es evidente que la composición del retrato de Sánchez Gallque recuerda prototípicos renacentistas consolidados. Lo más probable es que se utilizara como modelo alguna estampa<sup>46</sup> y se siguieran las indicaciones para el retrato del citado Holanda u otro tratado de fisiognomía, en cuanto a posición, proporciones anatómicas, altura y distancia de los ojos, forma de la oreja, perfil del rostro y demás. O, simplemente que hubiera utilizado un retrato en estampa que suelen ir acompañados de textos y como sugiere Michael Bury (2008: 156) «proporcionaban la oportunidad perfecta para alegorizar o manifestar de alguna manera la importancia moral de la semblanza misma». De hecho, se encuentra un fuerte parecido en el rostro de don Francisco de Arobe con otros retratos de la época que muestran la misma disposición: cabeza ligeramente desplazada a un lado, de forma que sólo es visible una oreja, mirada dirigida al espectador, labios definidos y boca cerrada.



**Vídeo 1.** Sobreposición de los retratos de Sebastián de Portugal y de Francisco de Arobe donde se comprueba que se trata del mismo esquema compositivo del rostro.

En el caso concreto del retrato del rey de Portugal, *Don Sebastián, con la Cruz de la Orden de Cristo* fechado hacia 1575, (fig. 6) atribuido a Sánchez Coello y del que existen varias versiones<sup>47</sup>, sorprende la coincidencia anatómica con las proporciones faciales de don Francisco. En el montaje de superposición de ambos retratos se aprecia la clara correspondencia de estos rasgos (video 1), con ligeras variantes como el ensanchamiento de la nariz o el rizado de cabello y cejas, además del color de la piel. Evidentemente Sánchez Gallque ha utilizado un mismo esquema de rostro, posición, proporción y rasgos que en esta pintura, e incluso ¿es posible que se inspirara en este retrato del rey de Portugal?<sup>48</sup>, o ¿utilizaría una estampa retrato?

Esto sugiere que no se trata de un «retrato del natural» de don Francisco, pese a que lo más probable es que el artista tomara sus apuntes durante la estancia de los mismos,

<sup>46</sup> Los artistas americanos pintaban siguiendo la iconografía de estampas concretas, en ocasiones por encargo e incluso señalando en el contrato de la obra la estampa a copiar (ver Francisco Stastny, *El grabado como fuente del arte colonial*).

<sup>47</sup> De este retrato existen varias versiones, una en Kunsthistorisches Museum de Viena (GG\_3282) (<http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=2447> [18 de junio de 2012], otra del Museo Nacional del Prado en depósito en el Museo de San Telmo de San Sebastián (P-00024) en la que el retrato se alarga hasta las rodillas, y un tercero de cuerpo entero recientemente subastado (Alcalá subastas, 23 y 24 de mayo de 2012). Debieron inspirarse en otro retrato, posiblemente pintado en Portugal poco antes de que el retratado desapareciese en la batalla de Alcazarquivir, en 1578. Copias atribuidas ya sea a Sánchez Coello, formado en Lisboa y Flandes, o al pintor portugués Cristóbal de Morales (Leticia Ruiz, 2000: 55), que también muestra influencia flamenca.

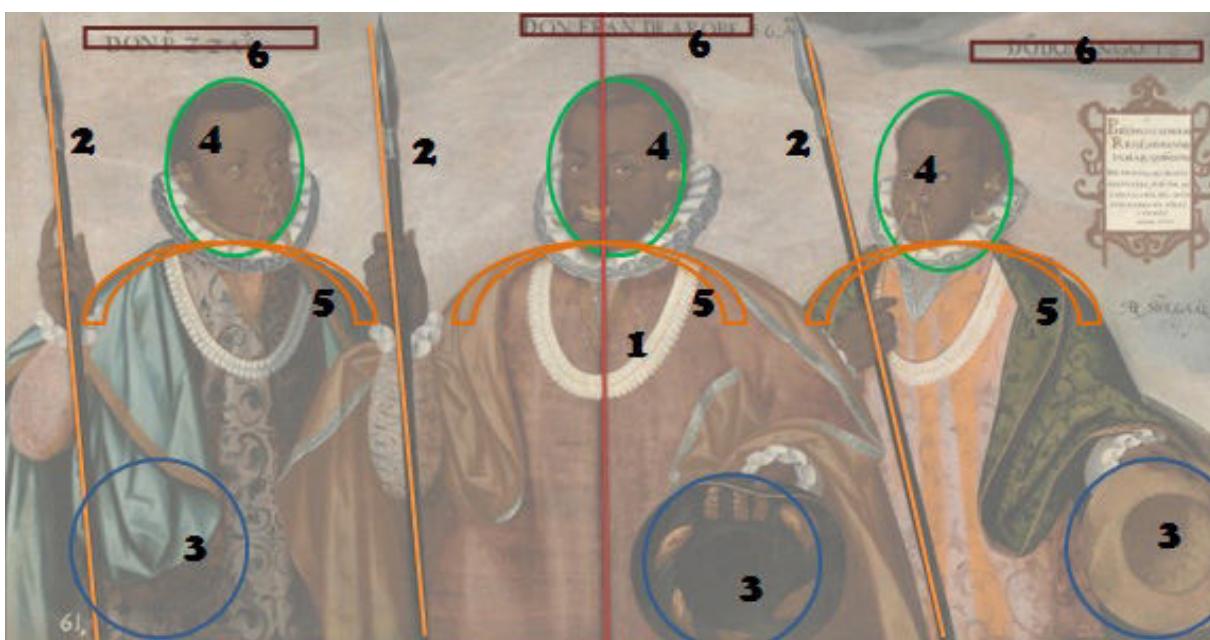
<sup>48</sup> En el caso de que hubiera copiado el rostro de este retrato de don Sebastián de Portugal ¿habría visto la copia de esta obra o alguna estampa entre la colección que llevaba consigo Angelino Medoro? O, quizás ¿algún portugués afincado en Quito tenía en su domicilio una copia del mismo? Aunque probablemente no tuvieron contacto directo, el hijo de Sánchez Coello se trasladó como pintor al Virreinato del Perú en esas fechas, llevando consigo seguramente también copia de obras de su padre, dibujos y estampas.

Nuevas aportaciones en torno al lienzo titulado *Los mulatos de Esmeraldas*. Estudio técnico, radiográfico e histórico

lo que le serviría para complementar los adornos faciales y algunos rasgos que permiten diferenciar los rostros de ambos hermanos –como el grosor de los labios o la forma de los ojos–, pese a la gran similitud en la composición y distribución de joyas y adornos de estos dos personajes (fig. 7), claramente diferentes del padre.



**Figura 7.** Comparación de los retratos de don Domingo (a la izquierda) y don Pedro (a la derecha e invertido en relación al original).



**Figura 8:** esquema de las líneas y composición del lienzo. 1) Eje central, 2) líneas verticales, 3) y 4) línea horizontal marcada por círculos, 5) línea sinuosa de hombros y cabezas. 6) línea horizontal marcada por los nombres.

## La composición

Los tres personajes se disponen frente al espectador. Sin embargo, la proximidad al mismo es un indicador del rango de cada uno de ellos. El más cercano, y por tanto en mayor tamaño, está ubicado en el centro y corresponde a la figura de don Francisco. A su derecha se dispone su hijo mayor, don Pedro, y a su izquierda su otro hijo, don Domingo, de tan sólo 18 años y que por encontrarse más alejado que su hermano muestra un tamaño más reducido, evidente en la cabeza o proporciones generales.

El cuadro presenta una simetría muy remarcada y unos ejes visuales evidentes. Uno de ellos, el que conforma el eje central vertical del lienzo viene insinuado por el propio doblez de la indumentaria de don Francisco, una profunda línea sombreada que divide de forma simétrica toda la composición. Otras líneas verticales y de fuga, dirigen la mirada a través de las lanzas y los brazos erguidos (fig. 8) e incluso los pliegues, bandas y decoración de la indumentaria.

Esta estructura de líneas verticales es interrumpida por otras bandas horizontales o sinuosas. Una línea sinuosa, a la altura de los hombros de las tres figuras recorre el lienzo en sentido horizontal, ascendiendo y descendiendo por las mantas de los mulatos (véase fig. 8, n.<sup>o</sup> 5) y dividiría el lienzo en dos partes, separando el fondo de las figuras.

Bandas horizontales conformadas a base de círculos, se pueden seguir tanto en la parte inferior del lienzo, a través de los sombreros, como en su paralelo en la secuencia que ofrecen los collares o las cabezas, también de formas ovaladas (fig. 8, n.<sup>o</sup> 4) en el tercio superior del lienzo. Los dos sombreros representados en la parte inferior derecha ejercen un peso visual mayor, que se trata de compensar con el doblez redondeado de la capa azul de don Pedro y una sombra circular a la misma altura que los sombreros. Estas bandas horizontales se cierran en la parte superior por una línea que integra los nombres y edades de los personajes (véase fig. 8, n.<sup>o</sup> 6).

## El autor: Andrés Sánchez Gallque

El lienzo está firmado, un hecho poco habitual en la pintura de esta época en el ámbito virreinal, pues la mayoría de las obras son anónimas, más aún teniendo en cuenta que se trata de un artista de origen indígena y que, al menos que se conozca, no volvió a firmar otra obra. ¿Por qué firma sólo este cuadro? Obviamente, el que se tratara de un encargo para el rey de España era una ocasión única para hacerse valer.

Andrés Sánchez Gallque había nacido en Quito<sup>49</sup> y comenzó su aprendizaje artístico el colegio de San Andrés en el principal centro de formación de la Audiencia, ubicado en el convento de San Francisco de Quito. El origen de este centro era la escuela de San Juan Evangelista creada por fray Jodoco Ricke (1552) que en 1565, junto a fray Pedro Gosseal, transforma en el Colegio de San Andrés.

En el otro convento principal de Quito, el de Santo Domingo, Fray Pedro Bedón<sup>50</sup> funda años más tarde (1588) la escuela pictórica del «Santísimo Rosario» que se convierte en la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, en la que Andrés Sánchez Gallque figura también

<sup>49</sup> El origen de Andrés Sánchez Gallque es incierto. José Gabriel Navarro intuye la posibilidad de parentesco con otro pintor del mismo apellido, «tal vez podría ser miembro de la familia de Juan Sánchez Jerez Bohorquez, del cual sabemos que era pintor, e hijo del español Juan Sánchez de Jerez, uno de los primeros conquistadores del Perú y de los primeros vecinos de Quito» (Navarro, J.G. 1945: 163). En todo caso, parece posible pensar que se trata de un artista mestizo, ya que el Colegio de San Andrés donde realizó su aprendizaje estaba destinado a formar indígenas y mestizos. El primer apellido sugiere la ascendencia de un español, y el segundo apellido parece propio de la región de Quito.

<sup>50</sup> Como artista, la obra cumbre de Fray Pedro Bedón es *La Virgen de la Escalera*, venerada hoy en el altar central de la Capilla de las Ánimas en la Iglesia de Santo Domingo de Quito, llamada así por haberse pintado para el descanso de una escalera monacal.

como uno de los miembros fundadores, y a la que pertenecían buena parte de los artistas indígenas<sup>51</sup>. En 1605 Gallque llega a ser prioste de la misma<sup>52</sup>.

La composición y el estilo del retrato de los mulatos muestran influencia flamenca, posiblemente debida a la formación inicial del autor con los mencionados franciscanos fray Jodocko Ricke y Pedro Gosseal, artistas que procedían de Gante y Lovaina. Pero también es deudor de la pintura italiana a través de los dominicos y jesuitas, especialmente Fray Pedro Bedón (1555-1621). Este dominico ecuatoriano, maestro de Gallque, había aprendido directamente con Angelino Medoro y con Bernardo Bitti, que junto a Pérez de Alessio, conformarán la base principal para las escuelas pictóricas de Cuzco y Potosí.

Bitti trabajó en el virreinato del Perú entre 1574 y 1610, cuando fallece en Lima. Este artista también pasó por Cali, Bogotá y Quito, donde es posible que haya tenido contacto con los pintores de la ciudad, sin embargo la principal influencia italiana en la obra de Sánchez Gallque viene de la mano de Angelino de Medoro, y no sólo por vía indirecta, a través de fray Pedro Bedón, sino por haber sido su discípulo.

Medoro, aunque manierista, se aleja de la composición curvilínea, manteniendo en parte el equilibrio propio del Renacimiento, algo que observamos también en el lienzo de Gallque. El estilo de Medoro, inicialmente es muy diferente del de Bitti, más naturalista y equilibrado, prefiriendo colores neutros, cálidos o tierras, rasgos evidentes en el lienzo de los mulatos, frente a los tonos pastel del otro gran artista italiano. La influencia de Angelino Medoro en esta obra se debe con toda probabilidad a la propia estancia del pintor italiano desde 1585 en Colombia (Tunja, Cali) y desde 1592 en Quito. Gallque será discípulo de Medoro en esta ciudad, pues este artista italiano trabaja intensamente en el convento de Santo Domingo, en los años en que Gallque forma parte de la Cofradía del Rosario. Con él es probable que Sánchez Gallque contemplara los dibujos que Medoro trajo consigo desde España, un libro grande de mano de dibujos de papel adquirido al librero de la catedral de Sevilla, estampas de Durero y de diversos autores<sup>53</sup>.

### **Las edades de los mulatos**

Sobre las cabezas de cada uno de los personajes representados en el lienzo, el autor muestra el nombre y edad de los mismos: don Pedro, 22 años, don Francisco de Arobe, 56 años y don Domingo, 18 años. El mayor de sus hijos, que contaba 22 años en 1599, habría nacido precisamente hacia 1577, cuando Francisco debía contar unos 34 años. Es una edad aparentemente muy avanzada para el matrimonio, que sin duda habría sido concertado para que la parentela de la esposa consolidara el futuro cacicazgo de Francisco en el territorio indígena, como también harían Illescas y sus hijos. Además de la esposa principal estos caciques tendrían otras esposas secundarias y numerosos hijos<sup>54</sup>.

<sup>51</sup> Otros pintores indígenas que se citan como integrantes de esta Cofradía entre 1588 y 1592, son Alonso Chacha, Antonio Cristóbal Naupa, Felipe, Francisco Gocial, Francisco Guijal, Francisco Vilcacho, Jerónimo Vilcacho, Juan José Vásquez o Sebastián Gualoto (Vargas, J. M. 1955: 13).

<sup>52</sup> «Data de 1588 el Libro de la Cofradía del Rosario» abierto en Quito por el padre Pedro Bedón. Consta de cuatro partes: la primera tiene la transcripción de las indulgencias y los privilegios de los cofrades; la segunda, consigna, por orden alfabético, los nombres de los cofrades indios, españoles y criollos; la tercera detalla los ingresos de la Cofradía, y la cuarta justifica los gastos [Archivo del convento máximo de Santo Domingo de Quito. Tomo 127] en Vargas, 1978 (19): 26.

<sup>53</sup> Muller, P. 2006: 59.

<sup>54</sup> Refiriéndose a Alonso de Illescas, Cabello de Balboa (2001 (1583): 55) menciona el nombre de dos de sus hijos, Enrique y Sebastián y dos hijas más, Justa y María, pero continúa señalando que también tomaba otras mujeres secundarias, muy jóvenes. «...otros hijos los tiene cuyos nombres importa poco saberlos y no es mucho que tenga tantos hijos el que tiene a su libre mandar catorce o quince mujeres que los años de cada una no excede a la cantidad de todas».

Guaman Poma de Ayala aclara la costumbre del matrimonio tardío en los principales. Describe los grupos de edad en la región andina, y sugiere que el matrimonio se producía, como en este caso, en edades avanzadas. En concreto, los hijos de principales<sup>55</sup> no podían casarse hasta haber superado los 30 años de edad. De esta forma se evitaría la acumulación de herederos al cacicazgo con edades adultas. Así pues, es probable que el matrimonio de Francisco se produjera alrededor de esos años (34) y por tanto responda también a una tradición prehispánica andina.

### **La indumentaria**

Tanto en España como en el mundo indígena, entre los incas por ejemplo, la vestimenta estaba completamente reglada, de forma que se penalizaba cualquier infracción de la misma. «Yten: Mandamos que nengún yndio en este rreyno no mude su áuito y trage de cada parcialidad y *ayllu*, so pena de cien asotes»<sup>56</sup>.

#### *Camiseta y manta*

La prenda principal con que visten los mulatos, sigue la forma del *uncu* andino, la tradicional «camiseta» indígena que es referenciada constantemente en la indumentaria de los nativos, algunas también muy lujosas y ricamente decoradas. En este caso, para su confección se han utilizado tejidos procedentes de China, vía México o importados desde Europa.

Los 2.798 pesos de buen oro de ley de 22,5 quilates invertidos en «la reducción de los mulatos e indios de las Esmeraldas y provincia de Cayapa», incluía el gasto para la vestimenta, así como otros regalos y varios. Es probable, como sugiere Szasdi (1986-87: 136) que estas telas que se muestran fueran del mismo tipo que las que se adquirieron para vestir a los Cayapas que llegaron a Quito en la misma fecha de 1598: damasco de colores, tafetán sencillo, seda –todo de la China– *melinxe*<sup>57</sup>, seda de colores de México y *tulo*. El paño de lana frizado –sin pelo–, si era fino podía llegar a ser más caro que el terciopelo de seda. Efectivamente fueron camisetas de tamanese –¿tafetán o damasco?– y fikkadas –frisada o tela de lana fuerte?– y mantas –que no capas– pues son las prendas que se describen, además de la comida y bebida –vino– con las que agasajaron a los mulatos, en una carta de 1606 dirigida a Barrio. En ella, el mercedario se queja de que don Francisco de Arobe no le ayuda a él ni a los demás españoles y escribe:

«Digo a vmd todo esto por que vmd vea quan poco fieles son y quan mal aplicado es lo que con ellos se a gastado en camisetas de tamanese y fikkadas y mantas y botixajas del vino que beuieron en esa ciudad [Quito] quando ay estuvieron. (Colección de microfilmes Jowdy-Duque del Infantado (papeles del conde Montesclaros, rollo 2, libro 15, exp. 6-7, Esmeraldas 1605-1607, SMU De Goyler Library)».

<sup>55</sup> «Y ci era hijo de principal, más castigo lleuaua. Y nunca paraua estos mocetones hasta treinta años, ni conocía mujer en todo el reyno» (Guaman Poma, 1615, cap. 10 de la visita general... 203 (205).

<sup>56</sup> Guaman Poma, 9. Capítulo de las Ordenanzas del Inca 192 (194).

<sup>57</sup> En 1628 se publica el libro de las «Tassas de los precios a que se han de vender las mercaderías...» (pág. 14) se menciona el *melinxe* como ropa blanca, «cada camisa de hombre de angulema y *melinxe* curado en que entren tres baras menos quarta, nueve reales».

En relación con la vestimenta que lucen los mulatos es frecuente leer que visten a la española, especialmente cuellos y capa, complementado con el poncho andino. Es una combinación curiosa, pero de nuevo es el propio Guaman Poma quien aclara las posibles dudas y muestra la diferenciación entre los principales y los segundones en la región andina, en la que el vestido precisamente define el estatus de quien lo ostenta:

«Y los yndios cristianos y linpios, pulidos ci quieren traer a de traer una camiseta, *ucunchana*, muy aderesado y su balón y camiseta corta y su manta de zeda o de paño como quiciere... (Guaman Poma, 1615: cap. 28 de los príncipes...760, (774)).

Toda la jerarquía de principales, segundones, mandones, mandoncillos y demás que describe Guama Poma, visten esas dos prendas –camiseta y manta–, excepto los primeros, los más principales, que visten completamente a la española, aunque diferenciándose de aquéllos únicamente en el corte de cabello (Guaman Poma, 1614: 28. Cap. De los Príncipes...»<sup>58</sup>) (fig. 9a).



**Figura 9a.** PRINCIPALES: CAPAC APO GVAMAN CHACHA, Yaro Bilca, Allaua Guanoco, hijo de *capac apo Chaua*, príncipe Ayala, *capac churi*. 741 [755].

<sup>58</sup> <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/756/es/text/?open=id3089453> [2 de junio de 2012].



**Figura 9b.** SEGUNDAS: APO QVICIA VILLCA, HAnan Yauyo, Opa Yauyo 743 [757] <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/757/es/text/?open=id3089453>, Det Kongelige Bibliotek, Dinamarca.

Sin embargo, el personaje que interesa de entre estas descripciones de Guaman Poma, es el de los segundones, porque su indumentaria se corresponde con la de los «mulatos» y por tanto la consideración que desde la autoridad colonial se les daba a éstos.

«Y a de deferenciar el áuito y traxe, bestido como español que no se quite los cabellos y trayga sombrero, camisa, cuello, jubón, calzón, medias, sapatos, que no trayga capa, cino su manta y camiseta natural. [...] Y se trate como español en el conuersar y comer, dormir y uagilla y mesa y sea buen cristiano que aprienda latín, leer, escriuir, contar, cantar» (Guaman Poma, 1614 -744, 758) (<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/758/es/text/?open=id3089453>).

En la representación del Segundón (fig. 9b) el personaje está ataviado con camiseta, manta y bajo las mismas, asoma el jubón con el cuello de lechuguilla y los puños, de igual forma y disposición que la que muestran los mulatos. El jubón es una prenda que nunca se vestía sola y generalmente de él sólo se veían las mangas. Bajo el jubón se viste la camisa

de lino o algodón, pero esta nunca se deja visible, diferencia de la moda francesa que sí permitía abrir el jubón para mostrarla.

No cabe duda que la indumentaria con que se representa a los mulatos corresponde a la camiseta –poncho– y manta de este grupo indígena, pues es también así descrita por fray Alonso de Espinosa el 22 de mayo de 1585 que traía una carta a Quito ofreciendo la paz de los mulatos pidiendo el perdón general, y para lo cual se acompañó de 2 indios principales que estaban con los mulatos «los cuales indios principales vinieron en cueros a esta ciudad de temple tan desabrido. V. Real Audiencia les dio a cada uno una manta y una camiseta con que cubrieron sus carnes...» (AGI, Quito, 22, N.56, 1.<sup>o</sup> verso n.<sup>o</sup> 4). No se trata por tanto de «capas» españolas como se viene repitiendo con frecuencia en la descripción de este lienzo, sino de mantas propias de la región andina, si bien en el caso de los mulatos estas mantas indígenas habrían sido realizadas con tejidos lujosos, importados, lo que evidentemente las hace parecer más «españolas». En todo caso, las ordenanzas permitían el uso de diferentes tejidos, incluida la seda, o el paño fino, así que no es de extrañar que para mostrar la mayor ostentación posible se utilizaran esos tejidos importados.

La vestimenta de español no podía ser utilizada por indígenas más que a través de un permiso concreto que así lo autorizara «y que se le de cédula para que se pueda vestir en austo [hábito] de español y traer armas». Así lo testimonia el cacique de Manta Francisco Chapi, en su petición de mercedes (AGI, Quito 26, N.53, 2 recto n.<sup>o</sup>3) obteniendo la licencia correspondiente para ello.

En todo caso, como es obvio los mulatos no vestían estas prendas en su vida cotidiana en la región tropical de Esmeraldas. La carta de Juan del Barrio al rey, así lo reconoce, aunque menciona que sí que el resto de adornos y joyas de oro son las que traen habitualmente:

«Van todos retratados muy al propio como son y / andan de ordinario excepto el vestido que / luego que dieron paz y obediencia a V.M<sup>a</sup> (Vuestra Magestad) / y de ellos se tomó la posession y fueron puestos en / V. Real Corona se les dio como de sus retratos / lo uno y lo otro parece porque no son gente / política y en su tierra que es caliente no traen / más que mantas y camisetas como los demás / indios. (AGI, Quito 9, R.3, N.21 011. Carta de Juan de Barrios a Felipe III AGI, 1599)».

### *Sombreros*

Los sombreros de moda en España a finales del XVI e inicios del XVII eran de copa alta y ala rígida, no muy ancha, documentándose todavía estas gorras altas hasta 1609, y según Carmen Bernis (2001) no será hasta 1615-1618 cuando aparecen ya sombreros de ala ancha y copa baja representados en ciertas pinturas. Es evidente que ya a finales del XVI se estaba utilizando este tipo de sombreros como pone de manifiesto este cuadro, siendo quizás uno de ejemplos más tempranos de la representación de esta prenda. Los primeros en utilizar los sombreros de ala ancha y flexible fueron los hombres de armas, y constituían la novedad, pues se podían poner terciados, es decir ladeados o con el ala doblada.

Los sombreros generalmente eran realizados en fieltro de lana. Las guarniciones de los sombreros podrían ser como las de las gorras, y consistían en plumas, trenzas y toquillas, pero había otras guarniciones como los cireles, las bandas, los cintillos y cintillas, y los trencelines<sup>59</sup> que eran más propias de sombreros que de gorras. El sombrero de don Francisco muestra algunos de estos adornos.

<sup>59</sup> Cintillo y trencelín parece ser lo mismo y se ponían en lugar de la toquilla.

En la segunda mitad del XVI en Quito había dos obrajeros<sup>60</sup>, y otro más en Latacunga, así que aunque los españoles solían importar sombreros desde España, es probable que éstos que aparecen representados en el lienzo, hubieran sido fabricados en la Real Audiencia.

## Adornos

En Esmeraldas, a mediados del siglo XVI, se describe el uso de los adornos faciales como un aderezo general «una provincia poblada de buena gente vestida y que todos andan adornados de joyas de oro en las narices y en las orejas y labios de abajo» (Martín de Carranza, 1991 [1569]: 67).

La carta que envía Juan del Barrio describe la joyería característica de la región de Esmeraldas, botones en las narices y en el carrillo, aunque no indica nada a cerca de las tiras metálicas que cuelgan de las narices y que sin duda serían el adorno más peculiar de los que llevaban.

«Acostumbran traer / de ordinario argollas de oro llanas al cuello y / las narigueras oregeras bezotes y sortijas en la barba / y botones en las narizes y aun otros en los carrillos / (11) todo de oro y los indios principales e indias de / la dicha provincia y algunas otras ussan también de la / dicha gala. (AGI Quito, 9, R.3, N.21, 15 de abril de 1600. El oidor Juan del Barrio de Sepúlveda sobre varios asuntos)».

De nuevo menciona el tipo de adornos faciales de oro que llevaban Alonso Sebastián de Illescas y sus parientes en la visita a Quito realizada en 1600 para formalizar el Asiento (AGI 9, R.3, N25, 003): «traen todos orejeras, narigueras y zarcillos y botones de oro en las narices y argollas de oro ni más ni menos como el dho don Francisco de Arobe como V.M<sup>a</sup> abía visto por los dhos retratos» (15 de octubre de 1600, firmado Juan del Barrio Sepúlveda).

Las largas tiras de láminas o varillas colgando de la nariz tampoco parecen un objeto frecuente en la arqueología de Ecuador, aunque se trata de un objeto identificado en la cultura Quimbaya Tardía, en el valle del Cauca, Colombia. En estos territorios, se encuentran descripciones tempranas de este interesante objeto, especialmente en la provincia de Ancerma. Por ejemplo, la relación de Jorge Robledo los describe con precisión, denominándolos *carocorie*:

«Traen los señores la cara muy pintada de diversas pinturas y colores y sus collares de oro al cuello y en las narices un *carocorie* de oro que pesa 15 o 20 castellanos, que es a manera de barra de oro retorcida y les cae sobre la boca y tienen por cima de las ventanas de las narices unos agujerillos, de cada parte el suyo, donde ponen unas perillas de oro, que pesarán 4 ó 5 castellanos<sup>61</sup>, las cuales tienen unas asillas con que se tienen en los agujeros de las narices» (Robledo, Jorge 1991 (1545): 2).

Por tanto, estas láminas que observamos colgando de las narices de los mulatos de Esmeraldas o «mocos» de oro, denominación que también se encuentra en algunas descripciones, son los *Cari-curíes*.

<sup>60</sup> Diego de Orive, 1991 (1577): 259.

<sup>61</sup> El peso de 15 a 20 castellanos equivale entre 69 gr. y 92 gr. Si un castellano es la 1/50 parte de un marco de oro y el marco es media libra, es decir 230,046 gr. (1 castellano son 4,60 gr.) [http://www.maravedis.net/reyes\\_catolicos\\_medio\\_castellano.html](http://www.maravedis.net/reyes_catolicos_medio_castellano.html).

Se constata también el uso de este tipo de adornos de nariz entre los esmeraldeños, según la referencia de Antonio Vázquez de Espinosa que viajaba hacia Zaruma en 1614, y que sobre los mulatos menciona que «son muy dispuestos y todos traen moquillos de oro en las narices y patenas en los pechos y orejeras, porque así los vi» (en Vázquez de Espinosa, 1636)<sup>62</sup>

Los pendientes y narigueras en forma de media luna tampoco son frecuentes en la arqueología del Ecuador. Carlos Zevallos<sup>63</sup> describe en la cultura Milagro, de la cuenca del Guayas unas narigueras de esta forma, si bien, reconoce se trata de ejemplares muy extraños, pues lo más frecuente en esta cultura son adornos serpentiformes y espirales, así que sugiere su procedencia de otras regiones.

### *Collares*

Por debajo de la lechuguilla que asoma en el cuello de don Pedro se distingue una lámina de oro. Este es el tipo de adorno que describe Cabello de Balboa (2001 (1583): 36) para la región de Esmeraldas «traen al cuello unos collares hechos de una lámina de oro, mediana en grosor y de tres dedos de ancho, usan así mismo unas chagualas en el pecho y frente de hechura de patenas...».

Por otro lado, los collares de cuentas blancas que los tres mulatos muestran sobre el pecho son prácticamente iguales. Se trata de una doble fila de placas elípticas de dimensión similar en todas ellas. Se descarta que sean colmillos de jaguar, ni dientes de tiburón como Cummins (1999: 171) ha señalado siguiendo a las fuentes históricas. El tamaño regular, la forma laminar, y el color blanquecino, indican que se trata más bien de placas de nácar elaboradas con *pinctada mazatlánica* (madreperla) o una concha similar. La carta enviada por Juan del Barrio describe estos adornos del pecho:

«Los collares, cadenas o sartales blancos / que traen al cuello sobre el vestido / dizen son de dientes de pescados y otras conchas / suelen traer otros de otra hechura no tan gala- / nos ni artificiosos» (AGI Quito, 9, R.3, N.21, 15 de abril de 1600. El oidor Juan del Barrio de Sepúlveda sobre varios asuntos).

### **Pelo y barba**

Los mulatos fueron acicalados al llegar a Quito para retratarse a la moda, lo que incluía pasar por la barbería para cortarles el cabello y peinarles al estilo de la época. La tendencia a fines del XVI e inicios del siglo XVII consistía en llevar pelo corto, con una pequeña perilla y bigote.

Un rasgo curioso que se aprecia en la pintura en torno a los cabellos, es el tono rojizo que presentan éstos en los tres mulatos y que no parece debido a la transparencia de la impresión pues precisamente se concentra en las zonas en las que el pincel no ha raspado la pintura. En el caso de don Francisco, el cabello negro matizado por canas, muestra también esta tonalidad rojiza. Si fuera una intencionalidad del autor, la explicación tendría que ver con una costumbre de la región de Esmeraldas, utilizada por los Cayapa-Colorado, que es

<sup>62</sup> Ver también la figura 39b del artículo de María Alicia Uribe (1991): «La orfebrería Quimbaya Tardía. Una investigación en la colección del Museo del Oro. Boletín del Museo del Oro», (<http://www.banrepvirtual/publicacionesbanrep/bolmuseo/1991/jldi31/jldi02aa.htm>).

<sup>63</sup> Zevallos, Carlos, 1995: 318, fig. 107 a, b, c.

la de cubrirse el pelo con achiote (*Bixa orellana*) quedando completamente embadurnado por una capa roja. El uso continuado de este colorante terminaría tiñendo cabellos, y explícaría esos visos rojizos en el pelo negro que perdurarían en el natural, incluso tras haber lavado y acicalado el mismo.

## Armas

El tipo de lanza que se representa en el lienzo no es indígena. En realidad, las fuentes documentales señalan cómo los mulatos continúan utilizando las mismas armas que los indígenas de la costa de Ecuador, es decir los dardos o venablos. Sepúlveda indica que: «... traen de ordinario lancillas en las manos y tres o cuatro dardos de madera recia y, aunque sin hierros, muy agudos...»<sup>64</sup>. No está describiendo por tanto las lanzas largas que se muestran en la pintura, si bien las puntas de hierro, según Cabello de Balboa, las introducen precisamente los mulatos en la región<sup>65</sup>. Las armas habituales son venablos o dardos, cortos, de madera de chonta, que eran arrojados con el lanzadardos, tal y como se representan en diferentes figuras cerámicas de la cultura Jama Coaque (Gutiérrez Usillos, 2011: 45 y ss).

Sin embargo, como «capitán», título con el que se nombraba a don Francisco, ¿por qué motivo se representan con lanza y no con espada? La indicación para el vestir que recogía Guaman Poma de Ayala señalaba el uso de la espada entre los indígenas, tanto principales como segundones. La explicación de esta ausencia probablemente guarda relación con las prohibiciones sobre el uso de armas para negros, tanto esclavos como libres, que impedía la utilización de este tipo de arma blanca. Por ejemplo, leyes en 1568 y 1573<sup>66</sup> establecen que ningún mulato traiga arma, y en concreto en otra de Lima 1571<sup>67</sup> sobre el término zambaijo –hijo de negro e india– se señala que no usen espada ni daga. Así que en estos personajes se conjugaban normativas para indígenas o para negros tanto en el vestir como en el armamento.

## IV. Análisis técnico: radiografía y reflectografía del cuadro

Sobre este cuadro se ha realizado un estudio completo y pormenorizado gracias a la colaboración del Laboratorio de Análisis del Área de Restauración del Museo Nacional del Prado<sup>68</sup>. Para ello, se han aplicado diferentes técnicas que incluyen: microscopía óptica con luz polarizada y ultravioleta (Test de Herzog); microscopía electrónica de barrido-microanálisis por dispersión de energías de rayos X; y cromatografía de gases-espectrometría de masas. En la figura 10 puede verse la ubicación de las diferentes muestras tomadas (vídeos 2 y 3).

<sup>64</sup> AGI, Quito: 9, R3 N21 011. Carta de la Audiencia de Quito a Su Majestad. Quito, 1º de abril de 1599.

<sup>65</sup> Cabello de Balboa (2001 [1583]: 46).

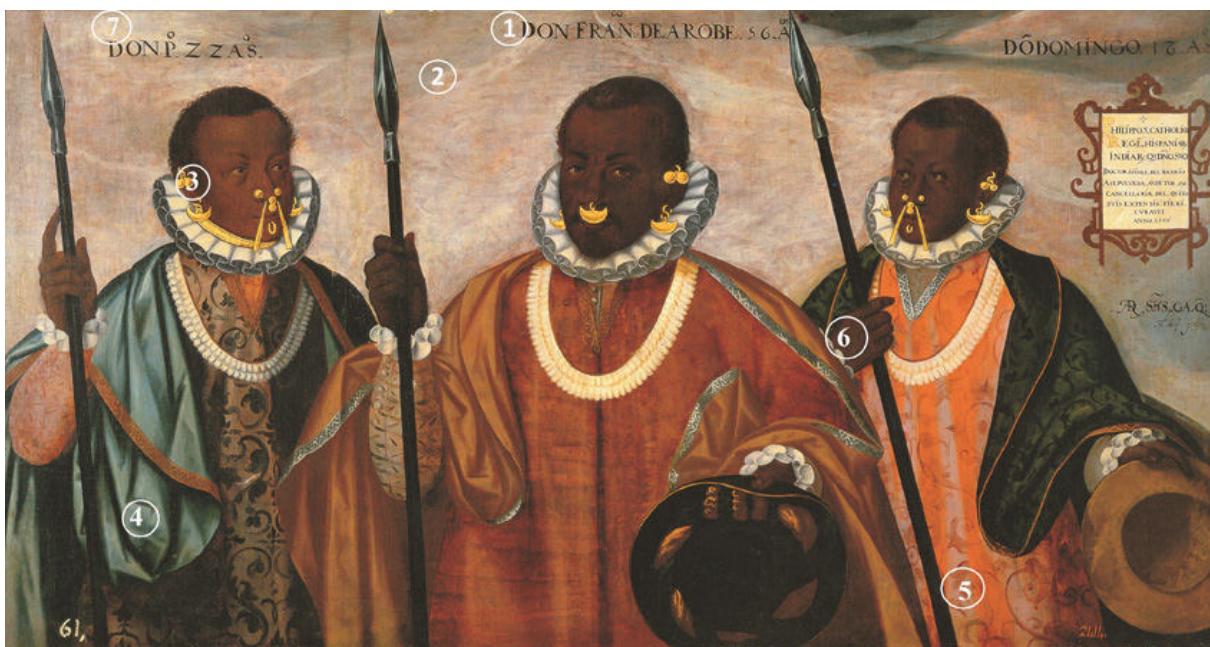
<sup>66</sup> Zamora y Coronado, José. Biblioteca de legislación ultramarina en forma de diccionario alfabético. Tomo 4. Parte 3 [1845]. Biblioteca de legislación ultramarina en forma de diccionario alfabético / por José María Zamora y Coronado. Madrid: Imprenta de Alegria y Charlain, 1844-1846. Tomo 4. Parte 3. <http://es.scribd.com/doc/44299479/Zamora-y-Coronado-Jose-Biblioteca-de-legislacion-ultramarina-en-forma-de-diccionario-alfabetico-Tomo-4-Parte-3-1845> [21 de julio de 2012].

<sup>67</sup> (Lima 1571) «que ningún negro ni mulato ni berberisco ni zanbaygos traiga espada» (Boyd-Bowman, 1971: 120).

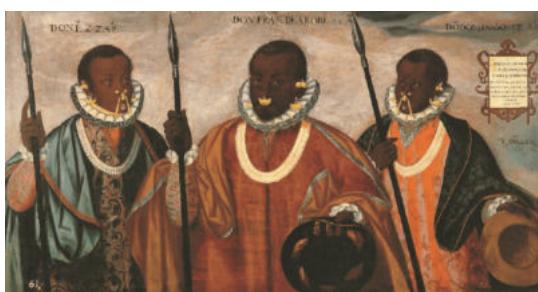
<sup>68</sup> Informe elaborado por Dolores Gayo y Maite Jover del Laboratorio de Análisis del Museo Nacional del Prado.

## El soporte

A partir de una muestra tomada del lienzo (n.º 7) se ha identificado el lino (*Linum sp.*) como el tipo de fibra elegido para el soporte (fig.10a) distinguiéndose con claridad los hilos segmentados por nudos de crecimiento característicos de esta fibra vegetal. En la radiografía (fig. 10b) puede verse la distribución de los hilos del lienzo, irregulares, conformando una trama y urdimbre de tafetán sencillo.



**Figura 10.** Imagen del lienzo con indicación de las muestras tomada. 1 Preparación borde superior; 2 Azulado del cielo; 3 Dorado del pendiente; 4 Azul claro del manto; 5 Veladura roja sobre anaranjado vestidura; 6 Carnación mano; 7 Hilo del soporte borde derecho.



**Vídeo 2.** Transición radiografía.

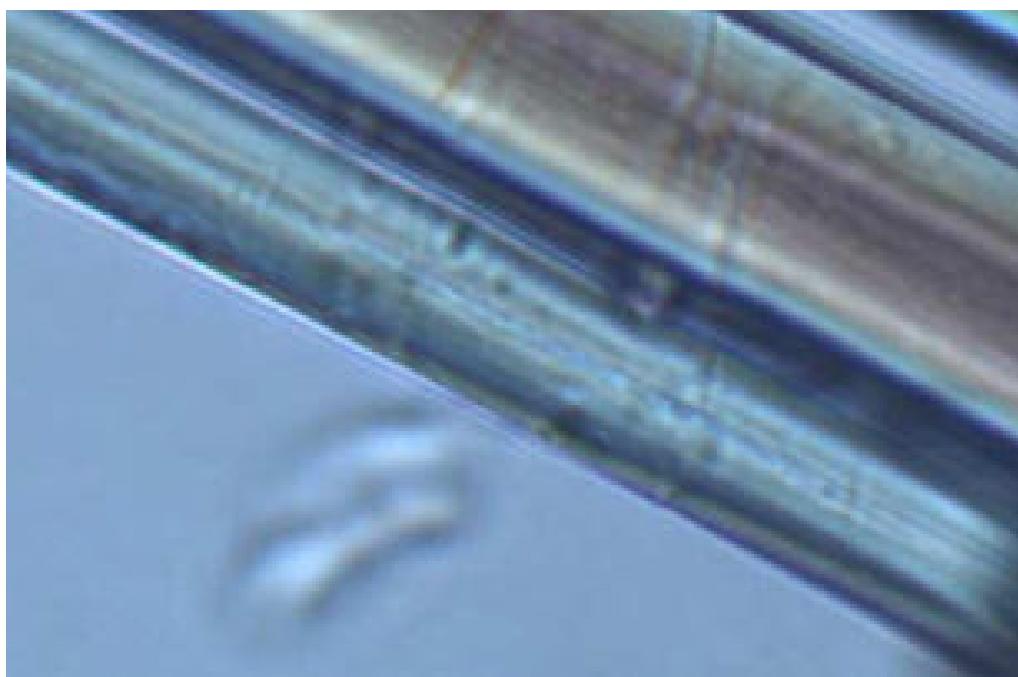


**Vídeo 3.** Transición infrarrojos.

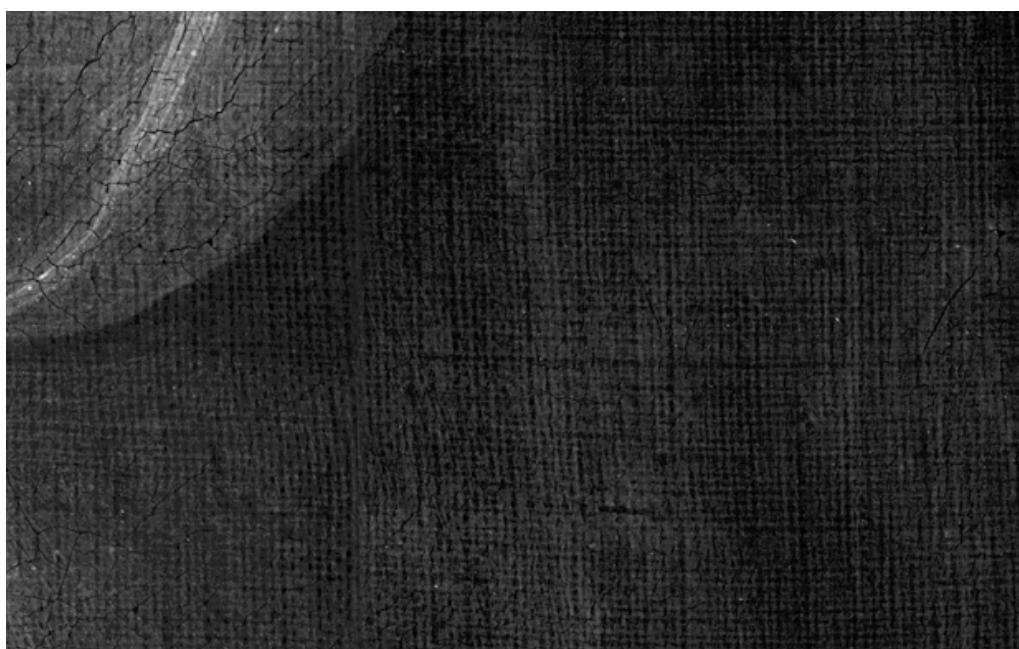
La utilización de un lienzo de lino, mucho más resistente que el algodón, quizá ha contribuido a que la pintura se haya preservado en tan buen estado de conservación. La adquisición de un lienzo de lino a fines del siglo XVI en los territorios de las colonias, no debía ser sencilla. Quizá el lienzo habría sido importado de Europa, si bien por esa fecha existía un obraje de «lienzos y telillas de lino» en la ciudad de Quito<sup>69</sup>. Era un material caro y difícil de obtener, siendo más frecuente la utilización de otros materiales y soportes autóctonos.

<sup>69</sup> Domingo de Orive 1991 [1577]: 259.

tonos como el algodón, la sarga o el tocuyo<sup>70</sup>. Un documento en el Archivo de Indias refiere el interés de la Corona por incentivar el cultivo del lino en América. Mediante una Real Cédula de 1554, se solicita a los oficiales de la Casa de Contratación que se envíen simientes de lino y cáñamo para que los indios de Perú puedan utilizarlos en el tejido e incluso pueda importarse este tejido a España y evitar así su adquisición en otros países<sup>71</sup>.



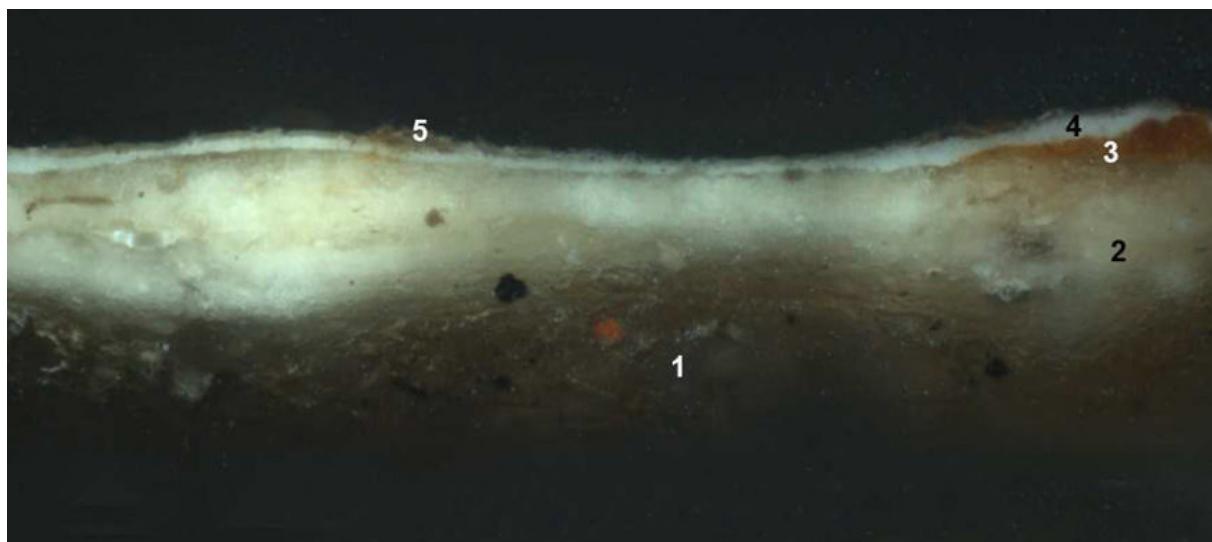
**Figura 10a.** Fotografía al microscopio (40X) de las fibras del lienzo del cuadro de los mulatos, identificadas como lino. (Informe de Gayo y Jover, 2012, MNP).



**Figura 10b.** Detalle de radiografía en que se aprecia la trama y urdimbre del lienzo.

<sup>70</sup> Martín, I. 2008: 139.

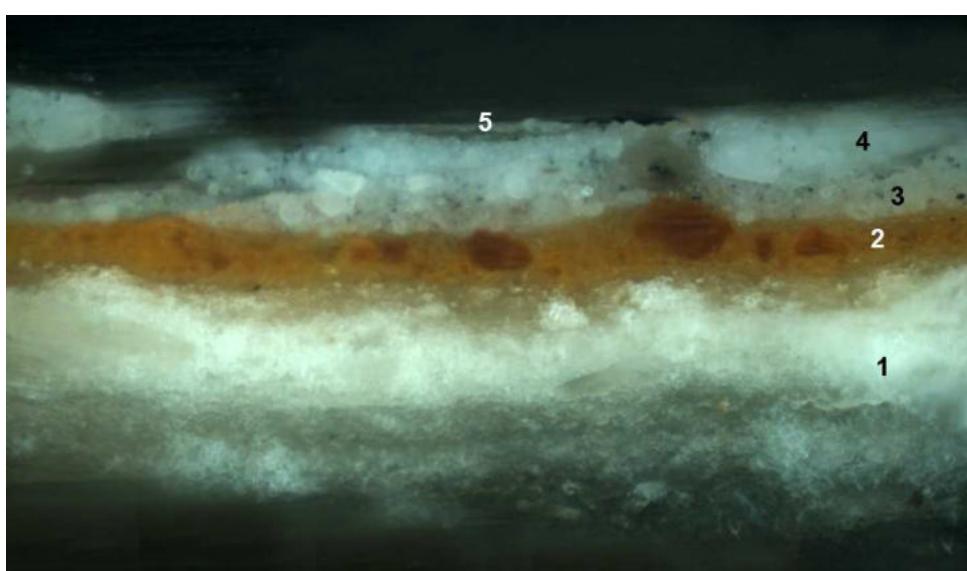
<sup>71</sup> AGI, LIMA,567,L.7,F.441V, y LIMA,567,L.7,F.441R. «Cultivo de lino y cáñamo en Perú».



**Figura 11.** Muestra 1. Preparación del lienzo. Imagen obtenida al microscopio óptico de la micromuestra n.º 1 (objetivo 20 X). (Gayo y Jover, 2012).

La preparación de este lienzo es la habitual en la época (fig. 11). El apresto se ha realizado con cola de origen animal (con un espesor entre 30 µm) cuya función es la de aislamiento del lienzo y permitir la adherencia del yeso. No se ha podido determinar si se trata de cola de conejo o de pescado, que son las más habituales. A continuación se aprecia la capa de yeso (con unas 90 µm de espesor) entremezclada también con parte de cola animal (2). Sobre el yeso se ha dispuesto una imprimación pardo-rojiza, rica en óxidos de hierro, en la que también se distinguen pequeñas porciones de yeso y albayalde (3) (entre 0 y 25 µm) y la capa blanca de albayalde fina y continua (4) (15 µm) debajo de la capa de barniz (5) (< 10 µm).

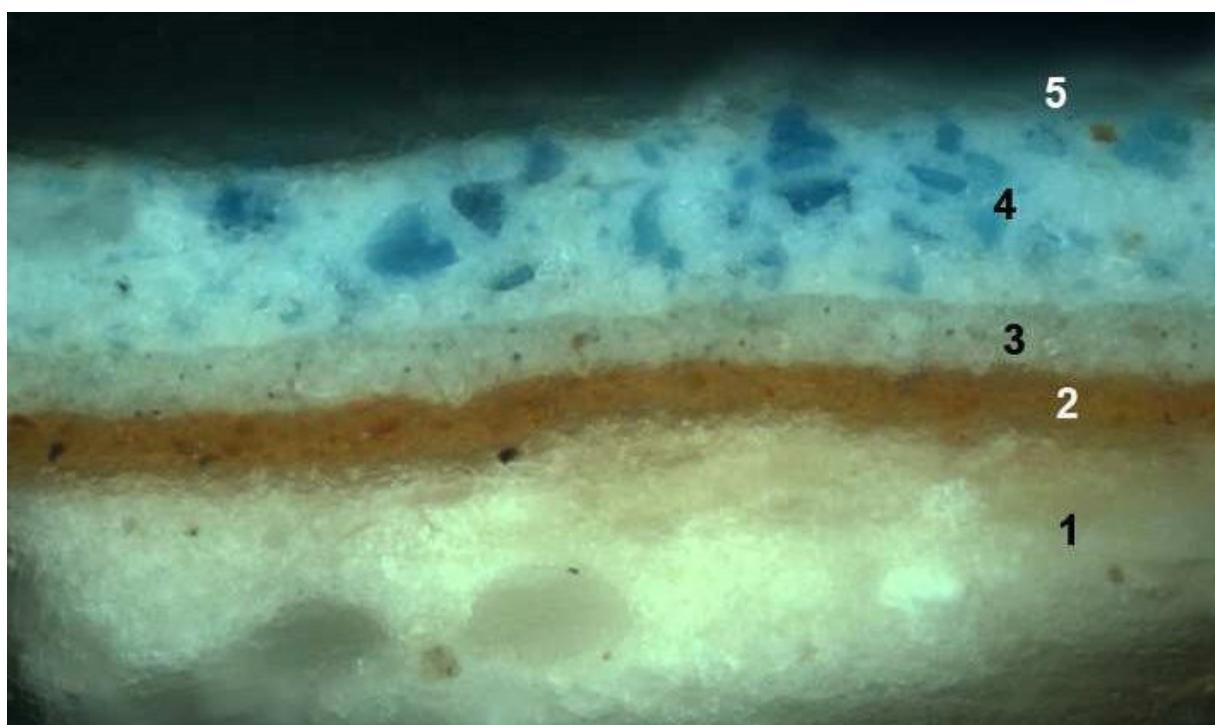
En esta otra imagen (fig. 12a), que corresponde a la micromuestra n.º 2 tomada sobre el fondo a la altura de la mitad de la punta de lanza de don Francisco, volvemos a encontrar la estratigrafía completa y regular, partiendo del aparejo de preparación que habría sido adherido al lienzo mediante cola animal. Ese aparejo blanco está realizado con yeso (1) y tiene un espesor bastante considerable (70 µm) en comparación al resto de capas.



**Figura 12a.** Imagen obtenida al microscopio óptico de la micromuestra n.º 2 (objetivo 50 X) (Gayo y Jover, 2012).

Sobre el aparejo se dispone la imprimación pardo rojiza (2), en la que se han identificado tierras ricas en óxidos de hierro además de impurezas de las capas superior e inferior –yeso y albayalde– con un espesor entre 15-20  $\mu\text{m}$ . Para pintar el fondo, sobre la imprimación, se aprecian pinceladas de color grisáceo, obtenido mediante la combinación de blanco de albayalde, negro carbón y partes de carbonato cálcico (15  $\mu\text{m}$ ). Esta capa se ha matizado con otra de color azul en la que junto al albayalde y el carbonato cálcico de nuevo, se identifica un pigmento azul, posiblemente índigo, de 20  $\mu\text{m}$  de espesor. La última capa (5) es el barniz que cubre y protege la pintura –con un espesor inferior a 10  $\mu\text{m}$ –.

El blanco de plomo o albayalde<sup>72</sup>, un carbonato básico de plomo era generalmente importado desde España pero también se obtenía a partir de las minas americanas de plomo. Es utilizado en el lienzo especialmente para dar brillo y luminosidad, por ejemplo remarcando perfiles y puntos de luz, en las lanzas o en los collares de nácar.



**Figura 12b.** Imagen obtenida al microscopio óptico de la micromuestra n.º 4 (objetivo 50 X). (Gayo y Jover, 2012).

El azul está presente también en el fondo, en una segunda capa que se sobrepone a otra de color grisáceo que cubre la imprimación. Su identificación no está clara por la reducida proporción del pigmento en la muestra, pero se trataría de azurita o índigo. La azurita, un carbonato básico de cobre, era denominada azul fino o azul de Santo Domingo, ya usada en tiempos prehispánicos. Puede combinarse con blanco de plomo y con índigo<sup>73</sup>. Aunque no se ha podido determinar con precisión, la autora del análisis técnico (Dolores Gayo) considera que por el tipo de morfología que se aprecia a través del microscopio óptico es probable que el azul fuera índigo o añil.

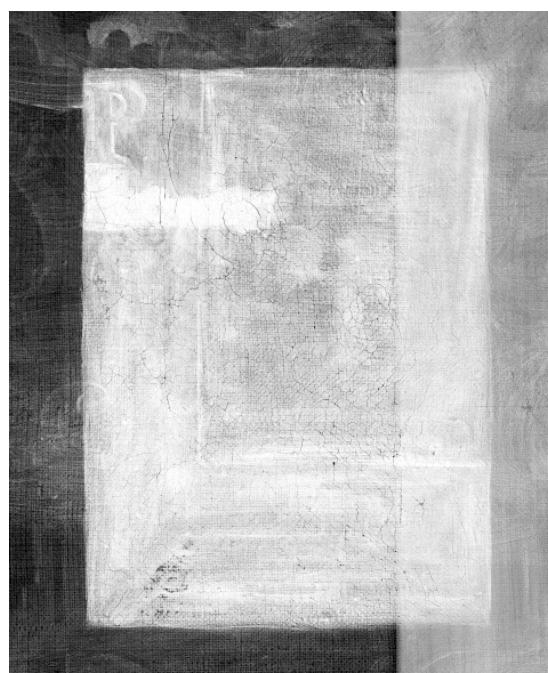
<sup>72</sup> La información sobre la procedencia de los colores o su uso en las regiones andinas en Siracusano, 2005 y Siracusano *et al.* 2005.

<sup>73</sup> [http://ge-iic.com/files/2congresoGE/Colores\\_para\\_el\\_milagro.pdf](http://ge-iic.com/files/2congresoGE/Colores_para_el_milagro.pdf).

El color azul es básicamente el que compone el manto que lleva don Pedro (fig. 12b). En la micromuestra n.º 4 se aprecia la disposición de capas: aparejo de yeso (1) con bastante espesor (65 µm), capa de imprimación pardo rojiza (2) en la que sigue habiendo inclusiones de yeso y albayalde, capas inferior y superior, y que tiene un espesor de 15 µm, una capa de pintura gris (3) que uniformiza el fondo, realizada con una combinación de albayalde, negro carbón y donde sigue apareciendo restos de carbonato cálcico o yeso (18 µm) y finalmente la capa de pintura azul (4) que es realizada con albayalde para aclarar los tonos y azurita (44 µm). La capa final (5) es el barniz que recubre con 10 µm de espesor la pintura.

## Arrepentimientos

El análisis técnico de la obra no ha mostrado dibujos preparatorios, ni arrepentimientos notables o evidencias claras del proceso de elaboración de la pintura. Algunos cambios de interés precisamente se centran en torno a la cartela que sí ha sufrido modificaciones en el texto (fig. 13). De hecho una gruesa capa de pintura blanca está ocultando una palabra –PRINCIPI–, que en la reflectografía de infrarrojos puede leerse sin dificultad (figura 13c) y que evidencia que el cuadro inicialmente estaba dedicado a Felipe III, pero no como rey de España, sino como príncipe. Felipe II, su padre, fallece el 13 de septiembre de 1598<sup>74</sup> y la visita de los mulatos a Quito se produce poco después de este acontecimiento, en noviembre de ese mismo año<sup>75</sup>, aunque aún no se tenía conocimiento de la noticia, que tardaría en llegar un tiempo.



**Figura 13a.** Detalle de la cartela. Radiografía del lienzo de *Los mulatos de Esmeraldas*.

<sup>74</sup> El 26 de septiembre de 1598 se emite una Real Cédula al Virrey del Perú, y a todas las Audiencias (Archivo General de Indias Indiferente, 427, L 30 F 468R-468V) con destino a todos los territorios del imperio, incluida la Audiencia de Quito, ordenando se dispongan las exequias y honras fúnebres.

<sup>75</sup> La fecha de la visita de Francisco de Arobe al oidor en Quito es mencionada por Alonso Sebastián de Illescas en el Asiento que firma en 1600 «Teniendo noticia como el capitán don Francisco de Arobe...por el mes de noviembre del año de 1598 por orden de esta Real Audiencia y del dicho don Juan del Barrio de Sepúlveda, Vtro. Oydor...».

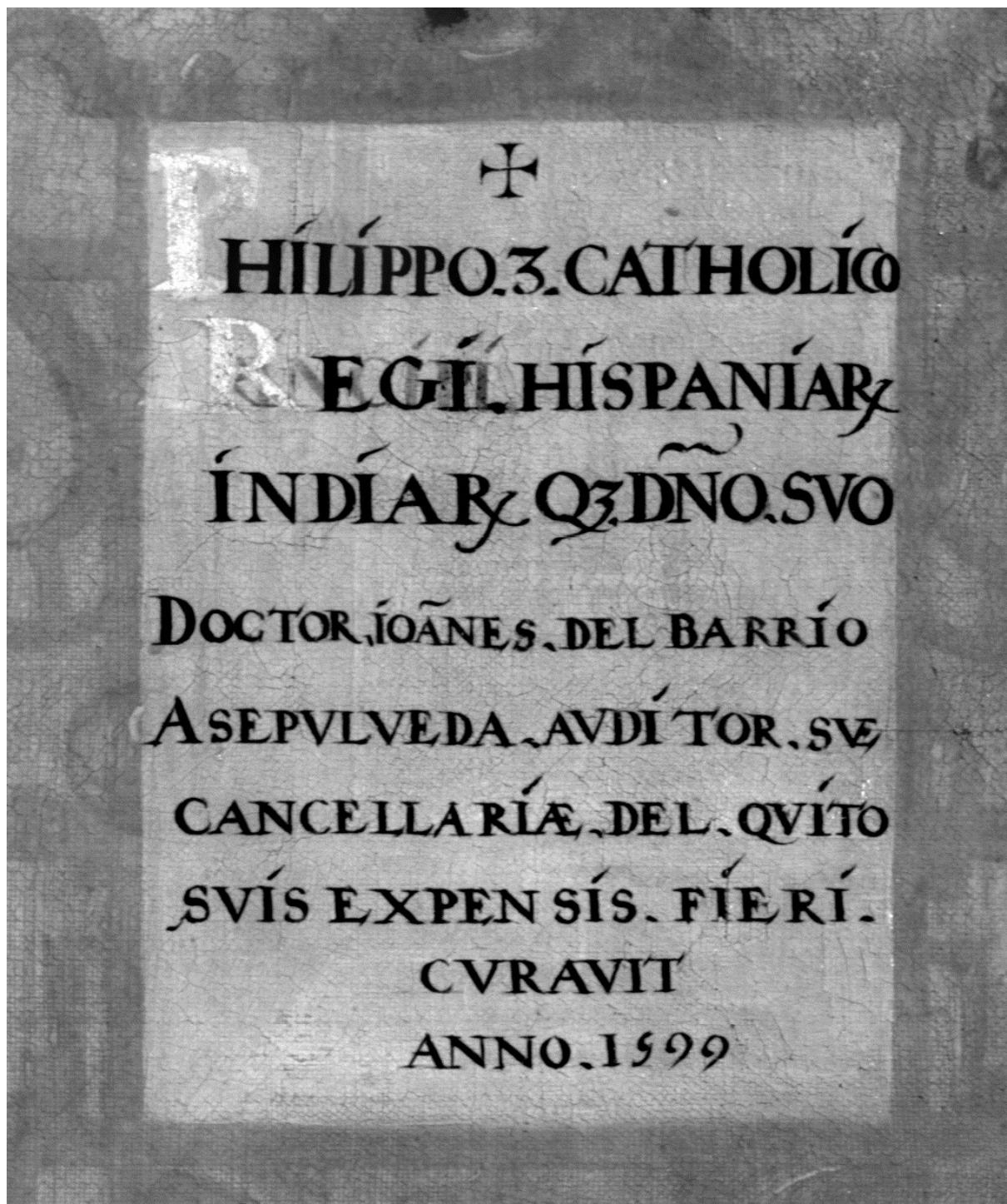


Figura 13b. Detalle de la cartela. Infrarrojos del lienzo de *Los mulatos de Esmeraldas*.

Obviamente la única forma de recibir noticias de España era a través de la flota y ésta sólo salía de Sevilla un par de veces al año, una en agosto hacia Tierra Firme (Panamá) que por tanto habría salido antes del fallecimiento del rey, y la otra salía hacia Nueva España en abril. Ninguna de las fechas coincide, así que es posible que hubiera un envío especial para comunicar la noticia que saliera en diciembre de 1598 o enero de 1599.



**Figura 13c.** Detalle de la anterior.

Ese envío de una embarcación con carácter extraordinario debe haberse producido, pues la noticia del fallecimiento de Felipe II llega a Quito a finales de marzo. El día 1 de abril de 1599 la Audiencia escribe «No podemos significar el dolor y pena con que / quedamos, de la dolorosa nueva q. estos días emos / tenido de la muerte del Rey ntro señor<sup>76</sup>». Teniendo en cuenta lo que tardaban en llegar las embarcaciones, era preciso que salieran unos meses antes para comunicar la nueva a todos los virreinatos.

Otros arrepentimientos en la composición tienen relación con la disposición de los dedos de las manos de los tres mulatos. En concreto, la mano derecha de don Pedro muestra con claridad un cambio en la disposición del dedo corazón y la modificación del pulgar. De hecho, el fragmento de lanza desde el puño hasta el extremo del dedo índice se ha tenido que repintar, destacando claramente en la reflectografía (veáse vídeo 3), a diferencia del resto de la lanza que apenas es visible. La capa de este personaje, en la parte del hombro derecho también ha sido modificada, reduciendo su tamaño.

Otro cambio en la composición es probable que se haya producido tras la colocación de los nombres de los mulatos en la parte superior. En la reflectografía podemos ver cómo bajo la punta de la lanza de don Domingo ha quedado el punto final que cierra la edad del personaje. Y esta punta además se sobrepone a parte de la letra A (del Año). La lanza en la radiografía apenas es visible y se aprecia claramente que ha sido pintada una vez terminado el fondo y la figura. Sin embargo, no se trata de una corrección de composición para buscar el equilibrio de líneas verticales, pues el collar de nácar bajo la mano

<sup>76</sup> AGI, Quito, 9, R.2, N.13 1 recto. *La Audiencia de Quito sobre varios temas.*

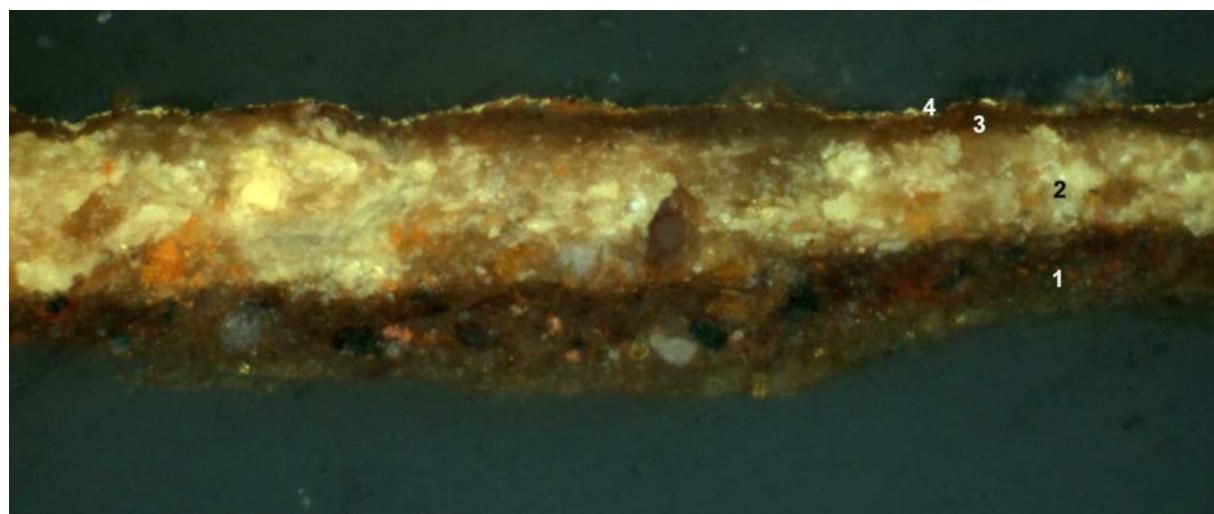
no parece estar terminado, lo que sugiere que la mano tapaba inicialmente esta zona del lienzo y por tanto se había previsto la incorporación de la lanza aunque esta inicialmente se pensara más corta.

Los nombres también sufrieron una modificación que se aprecia en la reflectografía en el caso de don Domingo. La parte final aparece con un color diferente al resto, que no es apreciable visualmente, por lo que esta aclaración que queda casi al margen de la obra parece un añadido también de última hora. El nombre de don Francisco se modificó también una vez pintado, para corregir la grafía, en lugar de Arobe, en la radiografía puede leerse lo que pintó Andrés Sánchez Gallque inicialmente, Francisco de Arube.

Finalmente, alrededor de la cabeza de don Francisco también se aprecia una sombra que evidencia una reducción de la proporción final. En la imagen de la reflectografía se puede ver un volumen mucho mayor en el lateral izquierdo, posiblemente de cabello, que posteriormente fue reducido.

## El dorado

Otro aspecto interesante tiene relación con el pan de oro aplicado al mixtión en las joyas. El análisis determina que se trata de oro casi puro (98% oro y 2% plata), adherido con aceite secano. Se aprecia una superposición de capas que parece responder a la disposición en dos momentos diferentes. La primera capa está pintada con oropimente, es decir se habían pintado las joyas con un pigmento mineral amarillo y lo mismo podría decirse de las iniciales de *Philippo* y *Principí* (tachado). La letra «P» con pan de oro de *Philippo* cubre la anterior casi en la totalidad (véase fig. 13b), aunque se distinguen los bordes bajo esta última. Sin embargo, se aprecia con nitidez el cambio de letra R (realizada con pan de oro) quedando prácticamente invisible en la imagen de infrarrojos la «P» de *Principí* pintada posiblemente con oropimente (véanse fig. 13c y fig. 14).



**Figura 14.** Micromuestra de la sección de la capa de oro del pendiente. Micromuestra 3. (Gayoy Jover, 2012).

Esto parece sugerir que en un primer momento no había intención de incluir láminas de oro ni en los adornos de los mulatos, ni en estas letras de la cartela, siendo concebido como un lienzo de coste y pretensión algo más moderada. Lo más probable es que en el momento en que se decide cambiar la dedicatoria del cuadro, tras la noticia del fallecimiento de Felipe II, y por tanto dedicarlo al nuevo rey en lugar de al príncipe, como atestigua el

cambio en la dedicatoria ya mencionado, y siendo además prácticamente un regalo de «coronación» por la inminencia de este hecho, el propio Juan del Barrio decidiera hacer enriquecer la obra con pan de oro. El tiempo que contaba el artista para realizar estos cambios no era muy amplio. La noticia del fallecimiento llega a Quito en marzo de 1599 y el cuadro está fechado este año y según la fecha de la carta de envío, éste se produce en abril de 1599. Por lo tanto, desde que se conoce el nombramiento de Felipe III como rey hasta el envío de la obra no había transcurrido ni un mes.

Esta imagen (fig. 14) obtenida al microscopio óptico (objetivo 50 X) de la muestra tomada del pendiente de la oreja derecha de don Pedro, presenta una interesante superposición de capas. La capa inferior de color pardo (1) se corresponde a las carnaciones de la oreja del mulato, está realizada con tierra de sombra, negro de carbón vegetal y pequeñas proporciones de bermellón y albayalde y presenta un espesor de 25 µm. Sobre ella una segunda capa, más gruesa (2) de color amarillo realizada con oropimente, y en la que también se aprecian pequeñas muestras de minio naranja que proporcionaría las tonalidades sombreadas a las joyas. Esta capa tiene un espesor de 35 µm y evidencia la intención inicial de mantener la coloración pintada para representar la joyería dorada. Sobre esta capa, se observa una estrecha capa de adhesivo (3) de 10 µm de espesor, para sobreponer la lámina metálica de oro (4) que presenta un espesor inferior a 1 µm.

El *amarillo oropimente* fue utilizado por los pintores en los Andes desde el siglo XVI para dar una tonalidad amarillenta o dorada brillante con la que habitualmente se representaban las joyas y objetos dorados. Se trata de un sulfuro de arsénico de uso muy extendido pese a la gran toxicidad que conlleva. El pigmento se encontraba en la región andina en zonas de actividad volcánica.

### **Pinceladas. La técnica de Sánchez Gallque**

Poco podemos afirmar sobre el proceso de realización de esta obra. No se aprecia un claro dibujo subyacente de las figuras, aunque varias líneas trazadas con pincel en las fosas nasales, párpados, contorno de las pupilas y comisuras del rostro de don Francisco, que se aprecian en la reflectografía (fig. 17), sugieren la preparación mediante este tipo de trazos abocetados que luego se integran en el conjunto. El rostro de don Domingo muestra también algunas pinceladas de este tipo en párpados y pupilas, y unas líneas de sombreado en pómulos y mandíbula.

Se aprecia una diferencia técnica entre la pincelada lavada de los rostros y la composición de los vestidos, la construcción del cabello (fig. 15) y las gruesas pinceladas rápidas que conforman el fondo del lienzo (fig. 16), realizadas además con pinceles más gruesos. Esta diferencia también tiene relación con la incorporación de materia pictórica, siendo más espesas las pinceladas del fondo y más diluidas las del rostro (figs. 15 y 16).

En la reflectografía se puede ver cómo se ha construido el volumen del cabello y cejas a base de retoques removiendo o raspando la pintura negra del pelo (fig. 17), que recuerdan en cierto sentido a los toques con el extremo del mango del pincel que utilizará también Rembrandt entre otros.

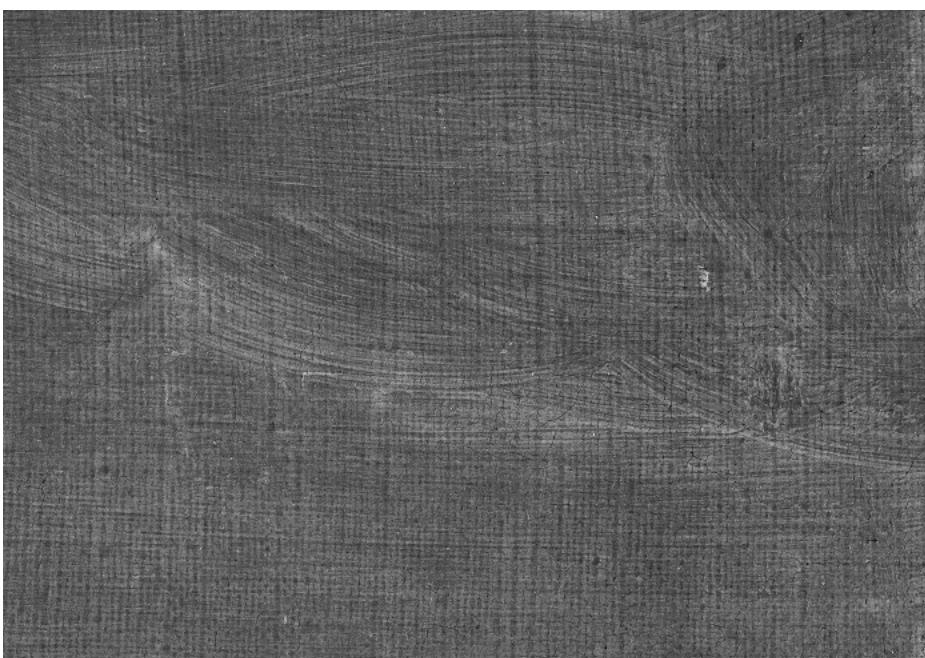
### **La camiseta anaranjada de don Domingo**

Cada una de las camisetas o ponchos que lucen los mulatos debieron haber sido tejidas con materiales diferentes o al menos así sugiere el diferente tratamiento pictórico. La de don Pedro, con decoración de roleos, parece haberse realizado en seda, quizás damasco con

decoración en verde oscuro sobre fondo gris verdoso, mientras que la de don Francisco, en tonos marrones lisos, es posible que fuera un cumbi de vicuña, y finalmente, la de don Domingo con bandas verticales de color anaranjado tornasolado al malva y también decoración de roleos como el de su hermano, podría haber sido de seda.



**Figura 15.** Detalle radiografiado de las pinceladas del lienzo, a la izquierda de don Domingo, en la que se aprecia la dirección de la pincelada.



**Figura 16.** Detalle radiografiado de las pinceladas del lienzo, entre el rostro de don Pedro y la lanza, en la que se aprecia la dirección de la pincelada.



**Figura. 17.** Detalle de la reflectografía en la que se aprecia la construcción del cabello con retoques con mango de pincel en la figura de don Francisco.

Para comprobar cómo se ha elaborado este color anaranjado de la camiseta de don Domingo, se tomó una micromuestra (n.º 5) (fig. 18) en la que se comprueba que, sobre el yeso blanco de aparejo (capa 1, 85 µm) y la imprimación pardo rojiza como en ocasiones anteriores (capa 2, 17 µm) con granos muy gruesos, se sobrepone una capa anaranjada realizada con minio y partes de laca roja (capa 3, 25 µm) que compone la base de la camiseta. Se termina con una veladura de laca roja oscura con pequeños restos de albayalde (capa 4, 30 µm) y el barniz (menor de 10 µm).

El color naranja producido con minio es un óxido de plomo calcinado con una procedencia como la del albayalde. Su utilización da un tono anaranjado rojizo que en ocasiones servía para mezclar con otros rojos de coste más elevado, como el carmín. Fue utilizado también como secante para los otros colores, así como para carnaciones.

La presencia de veladuras, roja por ejemplo sobre el color anaranjado de la indumentaria de don Domingo o blanca en las lanzas y otros puntos donde la luz se refleja evidencia la riqueza de matices de este lienzo y la destreza de su autor para ubicarlas.

### Carnaciones

Sobre la imprimación general de la obra se ha aplicado una capa de pintura parda para obtener el color de la carnación. En este caso el color se ha obtenido mediante la mezcla

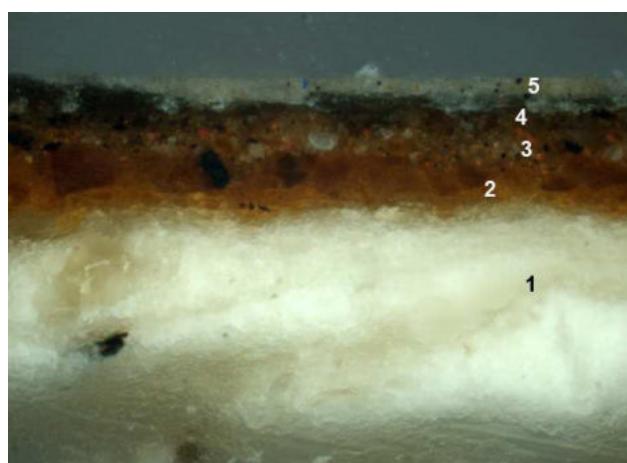
de varios pigmentos entre los que destaca la tierra de sombra y el negro carbón. Estos son pigmentos que combinados con otros, como tierras de bermellón y albayalde, se utilizan para pintar las carnaciones. El negro carbón procede de la calcinación de maderas diversas, muy fácil de obtener y por ello muy utilizado también por los pintores andinos tanto como base como para oscurecer otros colores.

Por otro lado, las tierras de bermellón eran obtenidas en las minas de azogue, ya que se trata de un sulfuro de mercurio. Produce un rojo muy intenso y en ocasiones se confunde con el minio.



**Figura 18.** Imagen obtenida al microscopio óptico de la micromuestra n.º 5 (objetivo 50 X). (Gayo y Jover, 2012).

La laca roja es frecuentemente utilizada para las carnaciones y también se ha identificado en el cuadro (fig. 19). Se trata de una laca orgánica con la que se consigue dar cierta transparencia. Esta laca podía ser obtenida a partir de dos insectos: cochinilla (*Coccus cacti*) que era de origen americano, o el kermes (*Coccus illicis*) utilizado en el viejo mundo para obtener el color carmesí. En el territorio ecuatoriano parece haber existido producción de cochinilla en época prehispánica y sobre todo a inicios del período colonial (Gutiérrez Usillos, 2002: 280), aunque las producciones más frecuentes de este insecto que parasita pencas de nopal procedían de Oaxaca, Guatemala, y Honduras.



**Figura 19.** Imagen obtenida al microscopio óptico de la micromuestra n.º 6 (objetivo 50 X). (Gayo y Jover, 2012).

## V. Historia del lienzo. Anexo documental

El cuadro habría llegado a España desde la Audiencia de Quito, en algún barco que hiciera la ruta Lima-Panamá y desde allí por tierra hasta embarcar rumbo a las Antillas donde se uniría a otros barcos para hacer la ruta de vuelta de los galeones repletos de oro o plata, índigo o tabaco, entre otros productos. Realmente el propio lienzo aclara su origen, anotándose en la cartela ubicada en el lateral derecho del mismo, una «Dedicatoria» que reza lo siguiente:

«Para Felipe 3, Rey Católico de España y de las Indias, el doctor Juan del Barrio de Sepúlveda, Oidor de la Real Audiencia de Quito, lo mandó hacer a sus expensas, Año 1599».

Juan del Barrio es el oidor de la Audiencia, en origen era una especie de juez que se dedica a «oír» o escuchar las partes en litigio, aunque en América acumula además otras funciones. En una de las comunicaciones al rey, le refiere en el envío del cuadro:

«También en particular envío a Vtra. Rreal persona los retratos del capitán / Don francisco de arobe y don pedro y don domingo sus hijos mulatos principales / De las dhas esmeraldas con una breve relación deste subcesso por parecerme / Que su magd [magestad] gustaría ver una cosa tan nueva y extraordinaria y de unos barbaros / Que hasta agora an sido invencibles». (AGI, Quito 9, R2. N.15. (1 recto).

«Por parecerle V.M<sup>a</sup> (Vuestra Magestad) gustaría ver aquellos bárbaros re- / tratados que hasta agora an sido invencibles y / ser cossa muy extraordinaria los embia con su carta / y este memorial a V.M<sup>a</sup> – son hombres bien / dispuestos, ágiles y mui sueltos». (AGI, Quito 9, R.3, N.21, 010).

De nuevo le recuerda el envío del cuadro unos años después:

«De todo lo hecho en la convers<sup>on</sup> (conversión), población y doctrina De los / Mulatos e ynds (indios) ynfieles y de guerra de la provz<sup>a</sup> (provincia) de las esm/ eraldas y bayA de san matheo y otras del distrito desta / audiencia y enbié las relaciones y testimonios y El / asiento que en nombre de V M (Vuestra Magestad) se hizo y tomé con el cpp (capitán) / don francisco dearobe mulato principal y sus hijos que / residen en el pueblo de san matheo de la dicha bayA y / también envié sus Retratos». (AGI, Quito 9, R.4, N35 fol1. 14 de abril de 1601).

En esta ocasión le añade también una relación de las principales utilidades que ha tenido o tendría esa pacificación.

La presencia del lienzo ha podido rastrearse en las colecciones reales a través de los inventarios de pintura de los diferentes palacios, así como algunas testamentarias. De esta forma, conocemos dónde y en relación con qué otras obras fue ubicándose este retrato, a lo largo de los siglos. Sin embargo, resulta revelador comprobar que en ningún caso la obra se identifica como procedente de América, aunque sí se refiere a los retratados como indios, ni tampoco se reconoce la autoría de la misma, a pesar de estar firmado.

Como el cuadro se envía al rey Felipe III, desconocemos si lo habría recibido inicialmente en la nueva corte que tuvo sede en Valladolid entre 1601 y 1606. Aunque, lo más probable es que este monarca ya lo tuviera expuesto desde principios del siglo xvii en el Alcázar de Madrid, de esta primera etapa no hemos encontrado referencia a la ubicación del lienzo, pues hasta Felipe IV no se extiende la costumbre de realizar inventarios de los bienes custodiados en los palacios.

Existe una relación de pinturas del Alcázar Real fechada en 1621, año en que fallece Felipe III, sin embargo sólo incluye dos galerías, y no todas las dependencias en las que se encontraban las colecciones, por lo que muchas obras quedaron sin anotar, entre ellas el lienzo de los mulatos. Por lo tanto, la primera relación completa que contamos es precisamente el inventario de 1636, ya en época de Felipe IV.

❖ **1636-1637. Cargo de pinturas del guardajoyas de las cuales se hace cargo el ayuda de la furriera Simón Rodríguez<sup>77</sup>**

En este inventario de las pinturas reales de Felipe IV que se quedaban al cargo del ayuda de la Furriera, -un auxiliar de apoyo del aposentador de palacio que servía para diversos fines, sobre todo el cuidado de muebles y enseres y la limpieza de los mismos y las habitaciones-, se anota el lienzo de los mulatos en una sala estrecha o pasillo:

*24 Pieza sexta angosta sobre el panadero (Fol. 40)*

*3 negros*

*Un lienzo al olio con los retratos de tres negros de medio cuerpo arriba que el uno se llama Don Pedro otro Don Francisco y otro Don Domingo.....*

Los tres mulatos se exponían junto con alegorías mitológicas, como el triunfo de Baco, o Diana, y ninfas bañándose, pero también escenas de guerras, o el sitio de Aranjuez, y retratos del emperador Ferdinando, o de Enrique II de Francia, así como un dibujo del reino de México, con dos indios, y diversas figuras y paisajes. Es decir, representaciones de otros monarcas enemigos, batallas y escenas exóticas y mitológicas. Una expresión más, posiblemente, de la profundidad del imperio y las raíces mitológicas y bélicas de su sostenimiento, si realmente existía un programa iconográfico específico que incluyera también este espacio.

❖ **1666. Inventario de Pinturas, Alcázar Real<sup>78</sup>**

Este inventario no está completo, falta a partir del folio 61, y en la parte conservada no se ha localizado ni la pieza angosta sobre el panadero, ni el lienzo de los mulatos. Sin embargo, podemos hacernos una idea del resto de las colecciones, comparándolo con el siguiente inventario de 1686. Muy probablemente la obra se encontraría también en el mismo espacio.

<sup>77</sup> Simón Rodríguez, Ayuda de la Fuerriera de su Mgtad. «Cargo que se le hace de las pinturas y otras cosas de la guardajoyas que estaban al de Juan Gómez de Mora lo qual se haze por horden de su Mgts. Que Dios guarde...» (Archivo del Palacio Real, AG Leg 768. Exp 2. Microfilmado).

<sup>78</sup> Archivo Palacio, AG Legajo 38, microfilmado.

### ❖ 1686. Inventario del Alcázar Real<sup>79</sup>

Unos años después, ya durante el reinado de Carlos II, de nuevo se identifica el lienzo en la relación de pinturas del Alcázar Real, aunque en este caso se ha producido un traslado a la estancia que se denomina «Tránsitos angostos sobre la Casa del Tesoro». En este inventario puede leerse el tamaño y la descripción, así como el número de pinturas que componen la descripción, en este caso sólo 1 cuadro:

*Un lienzo de dos varas de largo y vara y quar/ta de alto sin marco de tres negros con sus / lanzillas en las manos como soldados y sus / cuellos...*

De nuevo el cuadro se expone junto con una serie de pinturas a su alrededor de muy diferente índole. En esta misma estancia se identifican mapas, retratos de mujeres, niños, pinturas de Venus y Cupido, paisajes con cacerías flamencas, cuadros de la escuela del Bosco, cuadros de batallas y de fábulas. No parece existir un patrón concreto, si bien todas estas obras reflejan el gusto coleccionista de los monarcas de la casa de Austria.

### ❖ 1701-1703. Testamentaría de Carlos II. Alcázar Real<sup>80</sup>

Se vuelve a identificar el lienzo con la misma descripción que en el inventario anterior, como tres negros armados con sus lancillas como soldados y vestidos con cuellos de lechuguilla. Varía sin embargo la ubicación en inventario, ahora con el número 820.

*Tránsittos Angosttos sobre la Casa del Thesoro*

*820 Yttem Vn lienzo de dos Varas de largo y Vara y quartta de alto sin marco de tres negros con sus lanzillas en las manos como soldados y sus Cuellos, no se tasaron por no tener valor.*

Es evidente que el lienzo se salvó del incendio producido en el Alcázar Real la Nochebuena de 1734, en el que se perdieron cientos de obras de arte. Las pinturas recuperadas de esa catástrofe, se trasladan a dos espacios, una parte a la casa del marqués de Bedmar y otra a las residencias arzobispales. Muchas de las obras pasan a decorar el palacio del Buen Retiro, también en Madrid, que es adonde la familia real se traslada durante las obras de reconstrucción o más bien la edificación del nuevo Palacio Real de Madrid.

### ❖ 1734. Inventario de las pinturas que se salvaron del incendio<sup>81</sup>

Realizado el 28 de diciembre del 1734, a los pocos días de haberse producido el desastroso incendio, el marqués de Villena, mayordomo mayor del rey, con la asistencia de Jean Ranc y otros pintores de cámara que aportaron las descripciones y medidas de los lienzos, realizó el inventario y recuento de todas las pinturas que se han salvado y su proce-

<sup>79</sup> Inventario de Pinturas, 1686. Archivo General de Palacio, sección bellas artes. LEG. 38. (Microfilmado) Patrimonio Nacional. Madrid.

<sup>80</sup> 1975. Testamentaría de Carlos II, 1701-1703: pág. 100. Preparado por Gloria Fernández Bayton. Museo del Prado. Patronato Nacional de Museos.

<sup>81</sup> Archivo General de Palacio. AG Legajo 768, exp. 13 (microfilmado).

dencia de origen. En total se anotan 1.192 pinturas o conjuntos de pinturas entre las que se encuentra el lienzo de Quito.

*Pinturas que se hallaron en las bóvedas de Palacio.*

437 *Otro de dos vs poco más de largo y vara de alto sin marco de figuras medios Cuerpo de tres negros Yndios... de un total de 1192 pinturas o conjuntos de pinturas.*

❖ **Inventario de las pinturas que se salvaron del incendio del palacio y fueron llevadas a las casas arzobispales, sin año<sup>82</sup>**

Esas pinturas salvadas en 1734 se reubicaron mientras tuvieron lugar labores de limpieza, derribo de partes dañadas y reacondicionado de las partes arquitectónicas que sobrevivieron, en dos lugares diferentes, en los que se realizaron dos inventarios. Uno se refiere a las ubicadas en la casa del marqués de Bedmar y que se trasladaron a otro lugar junto a la parroquia de san Justo<sup>83</sup> y el otro es éste, en el que se relacionan las pinturas llevadas a las casas arzobispales. En este inventario se relacionan los Tizianos, Tintoretos, Rubens o Dureros, así como numerosos retratos reales y entre ellos, vuelven a localizarse a los mulatos:

769 *Otro lienzo con tres negros Yndios de mº (medio) cuerpo de dos varas de largo y más de vara de alto. ----- 0200.*

❖ **1747. Inventario de las pinturas que se reservaron del incendio y se hallaban en la intervención de los tres oficios: contralor, grefier y furriera<sup>84</sup>**

En este nuevo documento que incluyen 913 asientos de objetos y conjuntos, se comprueba cómo el cuadro de los mulatos quedó al cargo de la figura del Furriera de la corte después del incendio, volviendo por lo tanto al Palacio después del incendio y de su rescate para evitar su destrucción. Desde la residencia arzobispal, donde está documentado, y bajo el control de la Furriera el lienzo vuelve al palacio en reconstrucción, como se comprueba en el nuevo inventario de 1747.

*Sigue el inventario de las pinturas de la Furriera.*

769 *Otro lienzo con tres negros Yndios de medio cuerpo de dos Vs (varas) de largo y mas de vara de alto..... 0200.*

❖ **1747. Inventario de Pinturas. Alcázar Real<sup>85</sup>**

El cuadro volvió a colgarse en el Alcázar Real, según se recoge en el inventario elaborado poco después del fallecimiento de Felipe V, habiendo pasado ya más de una

<sup>82</sup> Archivo General de Palacio, AG. Legajo 768, exp. 9 (microfilmado).

<sup>83</sup> Archivo General de Palacio, AG Legajo 768, exp. 8 (microfilmado).

<sup>84</sup> Archivo General de Palacio AG Legajo 768, exp. 11 (microfilmado).

<sup>85</sup> Archivo de Palacio, AG Legajo 38 (microfilmado).

década del incendio que destruiría esta residencia de los Austria. Si bien el palacio ya es habitable, aún no se ha finalizado la construcción de todo el complejo el nuevo palacio real. Se reconoce el asiento correspondiente al lienzo descrito de nuevo como «negros indios» y el precio en que se ha tasado.

*Yden. 769. Otro lienzo con tres negros Yndios de / medio cuerpo de dos varas de largo y mas de vara de alto..... 0200*

A mediados del siglo XVIII los mulatos continúan decorando las dependencias de lo que fue el Alcázar Real. Desconocemos en qué momento se produce el traslado al Buen Retiro, pero tuvo que haber sido después de 1747 y antes de 1772. Lo que es obvio es que no fue el incendio lo que provocó el traslado del cuadro al otro palacio de descanso donde residía la familia real mientras se reconstruía el nuevo palacio, sino un nuevo programa iconográfico y decorativo que afectaría a ambas residencias.

❖ **1772. Inventario de Pinturas que se hallan colocadas en el Real Palacio del Buen Retiro, año de 1772<sup>86</sup>**

En esta ocasión, con Carlos III el cuadro se encuentra ya en el inventario de pinturas del palacio del Buen Retiro, ubicado en una estancia que se denomina la *pieza de la [librería]*:

*437. Otro lienzo que contiene tres Retratos de Negros de medio cuerpo con lanzas en las manos; de dos varas y media de largo [tachado en el original], y vara y quarta de alto.... 1.*

El palacio del Buen Retiro se había terminado de construir en 1633, añadiéndose en la década siguiente nuevos espacios como el Salón de Reinos, el Salón de Bailes o el Teatro. Se había convertido sobre todo en un espacio para celebraciones, festejos y bailes<sup>87</sup>, un lugar de ocio y descanso. Este palacio se había decorado con pinturas de artistas contemporáneos especialmente de paisajes y bodegones, frente a los programas iconográficos del antiguo Alcázar que incluían grandes obras históricas, mitológicas y retratos. El incendio de esta residencia permite una modificación de su decoración, de manera que más de 300 cuadros del Alcázar se incorporan al Buen Retiro, siguiendo el plan de reordenación de los italianos Bonavia y Bartolomeo Rusca hacia 1748.

Es posible que entre esa fecha de mediados del siglo XVIII –la última fecha en que identificamos el lienzo en el Alcázar es 1747– y este de 1772 el cuadro de los mulatos se trasladara al Casón para completar este nuevo programa iconográfico. Realmente, al finalizar el nuevo Palacio Real en 1764, se devuelven muchas de las pinturas más reseñadas que se habían trasladado al Buen Retiro, finalizando su etapa de esplendor. Es probable que fuera entonces cuando se produce el cambio de decoración en el Nuevo Palacio y el envío al Buen Retiro del lienzo de los mulatos, pero aún no se ha podido constatar.

<sup>86</sup> Archivo de Palacio. Inventario de Pinturas del Buen Retiro. Año de 1772. Administración General (AG) Legajo 38, exp. 13 (microfilmado).

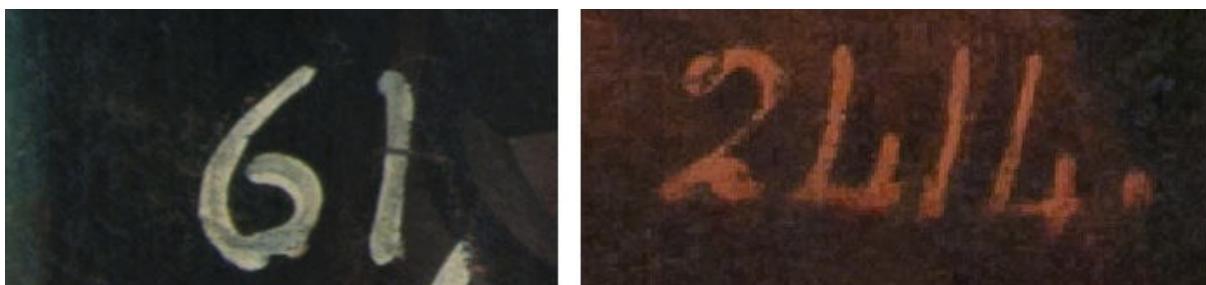
<sup>87</sup> <http://www.museodelprado.es/encyclopedia/encyclopedia-on-line/voz/buen-retiro-el/> [23 de mayo de 2012]

- ❖ **Inventario año de 1787 Borradores de la nueva enumeración de Pinturas y tasación de ellas en virtud de Rl Orden por muerte del Rey Don Carlos 3º entregada al aposentador de SM... (este inventario y orden de pinturas ha sido realizado por el pintor de Cámara Don Mariano de Maella, en virtud de la Real Orden de 23 de enero de 1787)<sup>88</sup>**

A la muerte de Carlos III se vuelve a realizar un inventario de las pinturas del Buen Retiro, en el que de nuevo se enumeran los lienzos que decoraban este palacio. Entre ellos se inventaría el cuadro de los mulatos, esta vez con el número 61, reconociendo a los personajes como «indios bozales» y las dimensiones generales. El término bozal es utilizado para designar a los esclavos negros recién llegados de África, por lo que la denominación de indio bozal parece contradictoria, si bien lo que estaba manifestando es la vinculación de los representados por un lado con territorios americanos y por otro con procedencias africanas.

*61.... Otra, retratos de tres Yndios Bozales: autor incognito. De Vara y qta. De alto y 2 vras y media 4ª de ancho.*

Este es el número que vemos pintado en el ángulo inferior izquierdo del lienzo (fig. 20), añadido sobre la pintura original quiteña, posiblemente en este año de 1787 para reconocimiento de la obra. A partir de este momento, hasta su traslado al Museo Real de Pinturas, se reconocerá con este número. Y entonces será cuando se añada el otro número (2414) que vemos hoy en su ángulo inferior derecho.



**Figura 20.** Detalles del lienzo en el que se observan las numeraciones. El número 61 correspondiente al Palacio del Buen Retiro, el 2414 es el asiento con el que se registra en el inventario de colección Real al ingresar en el Museo del Prado.

- ❖ **1789. Inventario y tasación de la pintura del Buen Retiro. Septiembre de 1789. Don Pedro Gil de Bernabé, Cargo de las Pinturas á que es responsable pertenecientes a S.M. en este sitio y casa Rl. de Buen Retiro<sup>89</sup>**

Con el mismo número 61, que se identifica en el inventario de 1787, se registra el lienzo de los mulatos en este otro asiento de 1789, así como en el siguiente de 1790, los tres correspondientes al palacio del Buen Retiro. Es el número que se pinta en el ángulo inferior izquierdo en pintura blanca y con un punto final.

*X 61.- Otra retratos de tres Yndios vozales de vara y quarta de alto y dos varas y media quarta de ancho.*

<sup>88</sup> Archivo de Palacio. AG. Leg. 773. Exp. 9.

<sup>89</sup> Archivo de Palacio Real. AG. Legajo 773, exp. 10.

En este inventario se ha marcado con una X antecediendo al número 61, marca que se han colocado sobre algunas otras obras de este inventario, por ejemplo el n.º 59 retratos de venecianas, el n.º 62, escuela italiana alegórico, o el n.º 63 copia de Tiziano de dos infantas...

#### ❖ 1790. RI. Palacio de Buen Retiro. Pinturas<sup>90</sup>

La denominación de los tres mulatos va variando a lo largo de los inventarios, de negros, negros indios a lo que en el siglo XVIII han venido denominando indios bozales.

*61. Otra: retrato de tres Indios bozales, de vara y quarta de alto y dos y media de ancho... 100 (reales de vellón).*

#### ❖ 1808. Inventario del Buen Retiro<sup>91</sup>

El asiento de este inventario presenta una serie de marcas en el lateral izquierdo. En concreto una raya, una x y un signo positivo.

*X\_+ 61. Otra, retratos de tres Yndios Vozales----- 0100*

Al conocer que en esta fecha seguía en el Buen Retiro lo más probable es que pasara desde aquí al Museo del Prado. Otras pinturas del Museo de América habían seguido una ruta diferente, a través del Real Gabinete de Ciencias en el siglo XVIII, después Museo de Ciencias Naturales, como los enconchados de la conquista de México<sup>92</sup>.

#### ❖ 1857. Inventario de la Colección Real. Museo Real de Pintura (Museo Nacional del Prado)

El Museo Real de Pintura –hoy Museo Nacional del Prado– se inaugura en 1819, y aunque la obra se traslada a este museo nunca llega a exponerse. Hay varias listas que recogen los distintos trasladados de obras de arte que se van produciendo desde los diferentes Palacios, sin embargo, el inventario de la Colección Real que conforma el núcleo de este museo, no se realizará hasta mediados del siglo XIX. En este libro, el cuadro de los mulatos se identifica con el número 2414 que es también la numeración de siglado que se reconoce en el lienzo. La autoría es catalogada como «De A» (Anónima) (fig. 21), lo que evidencia de nuevo, la poca atención prestada a este lienzo que muestra la firma de su autor y la fecha en lugar bien visible.

<sup>90</sup> En Inventarios Reales, Carlos III, 1789-1790, (tomo I: 261, n.º 2424), Madrid: Patrimonio Nacional, (transcriptor Fernando Fernández-Miranda y Lozana).

<sup>91</sup> Archivo Palacio Real. AG. Bellas Artes, leg. 38 microfilmado.

<sup>92</sup> «Inventario de los objetos preciosos que el rey don Carlos III mandó guardar en el Gabinete de Historia Natural y que fueron posteriormente entregados al director del museo de pintura y escultura, 1839». Archivo de Palacio, AG. Legajo 765 exp. 36: Número 128. *Veinte y cuatro tableros de tres pies y medio de largo y dos de ancho, que representan la conquista de Méjico hecha por Herán Cortés, expresando en cada uno los sucesos con sus rótulos encima, guarneidas las figuras y adornos de varios colores y madresperlas. Estos se hallaban en la galería de los ídolos. Valen ....7200.*

2414. Rdo [nota a lápiz al margen izquierdo]. De A. Retrato de tres Yndios. Alto 3 pies, 5 pulgadas; ancho 6 pies, 3 pulgadas. El n.º 2414 fue trasladado al Museo Arqueológico por Orden del Gobierno de la República con fecha 3 de enero de 1874 [nota en el margen derecho].

484.			<i>Escuela de Bellantes</i>
<del>D.P.D.</del>	2410.		Un Martirio; porce a S. Juan Evangelista Alto 4 pies, ancho 3 pies, 3 pulg, 8 lbs. Rec. al Museo Municipal de Cartagena Copia de Granat.
<del>D.P.D.</del>			<i>Cáceria de Venados</i> Alto 4 pies, 7 pulg, ancho 7 pies, 6 pulg
			<i>MERCURIO</i>
<del>D.P.D.</del>	2412.		Retrato de una Dama (firmado) Alto 3 pies, 7 pulg, ancho 3 pies, 10 pulg, 6 lbs.
			<i>Escuela Francesa.</i>
<del>D.P.D.</del>	2413.		Retrato de una Reina. Alto 3 pies, 7 pulg, 6 lbs; ancho 2 pies, 8 pulg.
			<i>De A.</i>
10	2414.		Retrato de tres Yndios. Alto 3 pies, 8 pulg, ancho 2 pies, 3 pulg.
			<i>Escuela Francesa.</i>
10	2415.		Retrato de una Niña con una janta de comiendo. Alto 2 pies, 10 pulg, 6 lbs; ancho 2 pies, 4 pulg.
			<i>Escuela Francesa.</i>
10	2416. 1884.		Retrato de un niño sentado en un carro con una tortola. Alto 3 pies, ancho 2 pies, 8 pulg.
			<i>Escuela Francesa.</i>
10	2417. 1885.		Retrato de un personaje con la mano sobre un carro. Ancho 3 pies, 7 pulg, alto 3 pies, 2 pulg.

Figura 21. Asiento del Inventario de Colección Real, 1857. Archivo Museo Nacional del Prado.

En los márgenes del asiento vemos varias anotaciones. Una de ellas, a lápiz (Rdo), indica probablemente que el cuadro ha sido restaurado, y la otra en el lateral derecho describe el envío al Museo Arqueológico Nacional que se va realizando entre 1869 y 1874 de los diferentes bienes. El cuadro de los mulatos se traslada durante ese último año.

❖ **Inventario topográfico de Depósitos del Museo del Prado. Registro en el Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Archivo del Museo Nacional del Prado L-078, leg. 1528. Real Orden de 5 de diciembre de 1873. Sin fecha**

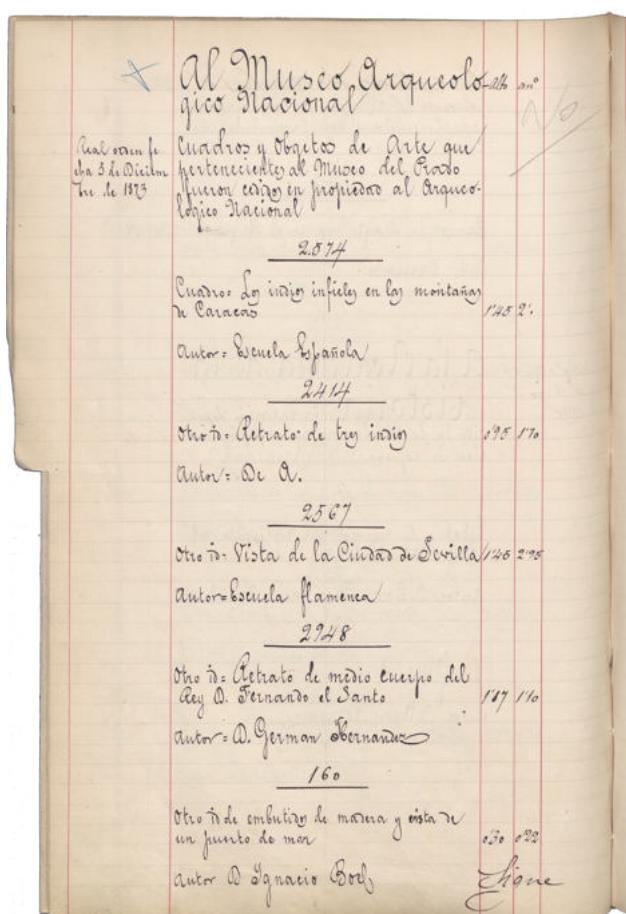
El lienzo sigue apareciendo en los libros de inventario del Museo del Prado, en este caso, el libro de depósitos de obras en otras instituciones, en el asiento correspondiente al Museo Arqueológico Nacional, ubicado en Madrid, pues el ordenamiento de este inventario responde al topográfico de ciudades e instituciones (fig. 22).

*Al Museo Arqueológico Nacional.*

2414

Otro id. [cuadro] = Retrato de tres indios. Alt. 0,95. Anch. 1,70

Autor = De A.



**Figura 22.** Asiento del libro de depósitos del Museo Nacional del Prado. Sin fecha. Último tercio del siglo XIX. Archivo del Museo Nacional del Prado.

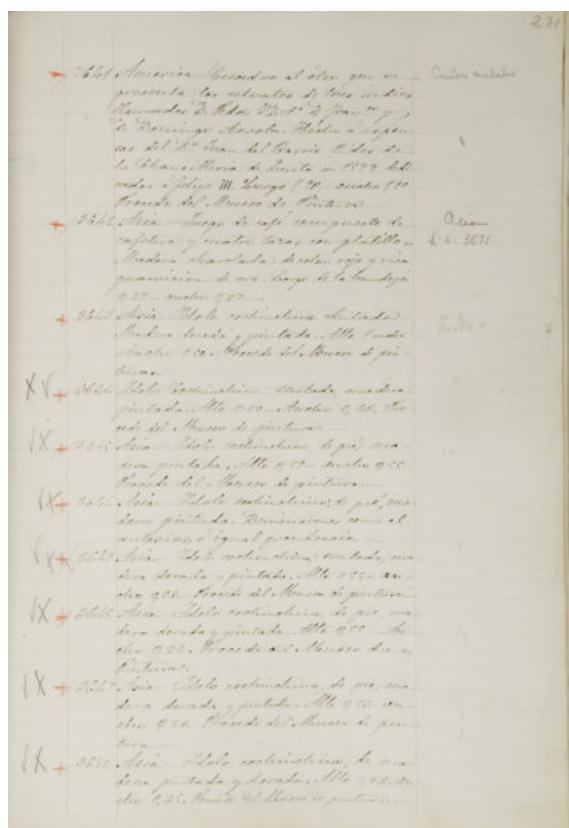
#### ❖ 1874. Inventario del Museo Arqueológico Nacional

El Museo Arqueológico Nacional recibe en 1868 las colecciones de antigüedades y etnográficas procedentes del Museo de Ciencias Naturales, heredero desde 1815 del Real Gabinete. Entre ellas algunas pinturas y objetos americanos. Sin embargo, el cuadro de los Mulatos de Esmeraldas ingresa como depósito en este Museo Arqueológico desde el Museo del Prado en el año 1874. Allí se anota con el número de inventario 3641 (veáñse fig. 20 y fig. 23)

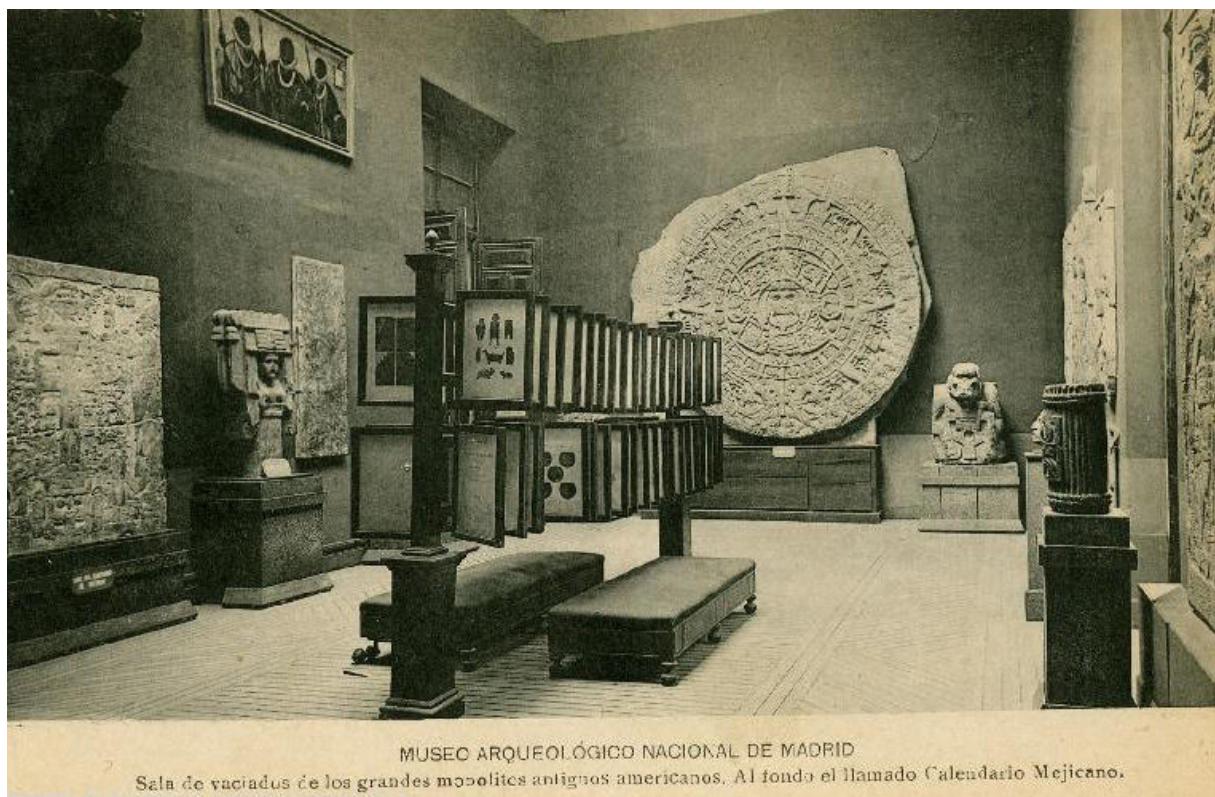
*3641. América. Cuadro al óleo que representa los retratos de tres indios llamados don Pedro ZZ Aº, D. Franºco y D. Domingo Arrobe. Hecho a expensas del Dr. Juan del Barrio Oidor de la Chancillería de Quito en 1599, dedicado a Felipe III. Largo, 1,90, - ancho 1,10. Procede del Museo de Pinturas. (al margen, escrito a lápiz «cuadro mulatos»).*

En la fotografía (véase fig. 24) se comprueba cómo el lienzo estaba expuesto en la sala de vaciados, junto con la réplica del disco del calendario solar azteca y otras esculturas mexicanas.

En 1928 José Gabriel Navarro visita unas salas de acceso restringido de este museo, en las que se encontraban pinturas quiteñas y reconoce el cuadro como una de las pinturas clave de Audiencia de Quito. Publica la noticia de su hallazgo el 27 de abril de 1929, en el número 799 de la revista *La Esfera* siendo, probablemente, la primera vez que se reconoce la autoría de esta obra y su importancia como documento histórico y artístico americano.



A partir de 1941, con la creación del Museo de América, las colecciones del Museo Arqueológico Nacional vinculadas con la historia de este continente se adscriben a esta nueva institución que materializa la idea de un Museo de Indias surgida años antes. Sin embargo, el traslado físico del lienzo no se producirá hasta 1964, cuando se abre al público el primer Museo de América.



**Figura 24.** Tarjeta postal con fotografía en B/N de la sala de vaciados del Museo Arqueológico Nacional (1900-1936).

## VI. Conclusión

El análisis del lienzo y su revisión histórica constata esta obra como testimonio clave en la historia de América y del arte hispanoamericano. A través de este estudio se han podido establecer algunas posibles fuentes de inspiración para la realización del rostro de don Francisco. Se han podido completar también los tiempos de realización y algunos retoques realizados por el artista, a partir de las modificaciones en la cartela explicativa del lienzo que señalan un cambio en la dedicatoria justo en el momento de confirmación de la subida al trono de Felipe III. La colocación de pan de oro para su mejora, o el reconocimiento de los mulatos como segundones con la indumentaria regulada para ello, y la utilización de los pigmentos utilizados también en otras pinturas de la región andina como la cochinilla o el añil, son algunos de los aspectos más sobresalientes. Finalmente, a través de los inventarios de colecciones reales ha sido posible la reconstrucción del itinerario seguido por esta obra en distintas dependencias de los palacios reales hasta llegar al Museo de América, donde hoy se expone al público.

## Bibliografía

ALCINA FRANCH, José, MORENO, E. y PEÑA de la, R. (1976): «Penetraciones Españolas en las Esmeraldas (Ecuador): Tipología del Descubrimiento». *Revista de Indias*, n.º 143-144: 65-121.

ALCINA FRANCH, José y PEÑA de la, R. (1976): *Textos para la etnohistoria de Esmeraldas*. Madrid. Departamento de Antropología y Etnología de América. UCM (Proyecto de «Arqueología de Esmeraldas, Ecuador. Trabajos preparatorios, vol. 4»).

BAYÓN, Damián y Murillo MARX (1989): *Historia del Arte Colonial Sudamericano. Sudamérica Hispana y el Brasil*. Barcelona. Ediciones Polígrafa, S.A.

BERNIS, Carmen (2001): *El traje y los tipos sociales en el Quijote*. Madrid. El Viso.

BOYD-BOWMAN, Peter (1972): *Léxico hispanoamericano del siglo XVI*. London. Tamesis Book Limited.

BURY, Michael (2008): «Los retratos en estampa en la Europa del Renacimiento». En *El retrato del Renacimiento* (Ed. Miguel Falomir). Madrid. Museo Nacional del Prado. pp. 147-163.

CUMMINS, Thomas B. F. (1999): «Retrato de los Mulatos de Esmeraldas: don Francisco de la Robe y sus hijos Pedro y Domingo». En *Los siglos de oro en los virreinatos de América: 1550-1700*, pp. 170-172. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.

CUMMINS, Thomas B. F. and William Taylor (1998): «The Mulatto Gentlemen of Esmeraldas, Ecuador». En *Colonial Spanish America: A Documentary History*. Kenneth Mills and William Taylor, eds., pp. 147-149. Wilmington, Delaware: Scholarly Resources.

FERNÁNDEZ RASINES, Paloma (2001): *Afrodescendencia en El Ecuador. Raza y Género desde los tiempos de La Colonia*. Quito: Abya Yala.

GUINEA BUENO, Mercedes (1982): «Subsistencia, ecología y explotación territorial en el poblado de Atacames, Ecuador (800-1526 d.C.)». *Revista Española de Antropología Americana*, XII: 131- 155. Madrid: UCM.

GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés (2002): *Dioses, símbolos y alimentación en los Andes. Interrelación hombre-fauna en el Ecuador prehispánico*. Quito: Abya Yala.

\_\_\_\_\_(2011): *El Eje del Universo. Chamanes, sacerdotes y religiosidad en la cultura Jama Coaque del Ecuador Prehispánico*. Madrid: Ministerio de Cultura.

HERNÁNDEZ ASENSIO, Raúl (2008): «Los límites de la política imperial: el oidor Juan del Barrio Sepúlveda y la frontera esmeraldeña a inicios del siglo XVII». *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 2008, 37 (2): 329-350.

MARTÍN, Inmaculada (2008): «Isabel de Santiago: una pintora quiteña del siglo XVII». *De Arte*, 7: 129-152.

MULLER, Priscila (2006): *Dibujos españoles en la Hispanic Society de América. Del Siglo de Oro a Goya* (edición a cargo de J. M. Matilla). Madrid. Museo del Prado.

NAVARRO, José Gabriel (1929): «Valioso descubrimiento artístico. Un interesante cuadro quiteño del siglo XVI en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid». *La Esfera*, 1929.

\_\_\_\_\_(1945): *Artes plásticas ecuatorianas*. México Fondo de Cultura Económica. Colección Tierra Firme, pp 160-164.

\_\_\_\_\_(2007) (1949): *Contribuciones a la historia del arte del Ecuador*. Quito: Ed. Trama.

OJEDA, Almerindo (2012): «El grabado como fuente del Arte Colonial: estado de la cuestión». *Proyecto sobre el estudio de las Fuentes Grabadas del arte Colonial (PESSCA)*. <http://colonialart.org/essays/el-grabado-como-fuente-del-arte-colonial-estado-de-la-cuestion> [15 de junio de 2012].

RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel (coord.) (2007): *Quadros y otras cosas que tienen su Magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636*. Ministerio de Cultura. Museo Nacional del Prado, Patrimonio Nacional. Madrid.

RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (2003): *La Mirada del Virrey*. Universidad Jaume I. Servicio de Comunicación y Publicaciones.

RUIZ GÓMEZ, Leticia (2000): «Don Sebastián de Portugal. Entre 1574 y 1578. Atribuido a Alonso Sánchez Coello...». *Esplendores de Espanha. Del Greco a Velázquez (1580-1640)*. Río de Janeiro, p. 55.

SALOMON, Frank (1997): *Los Yumbos, Niguas y Tsáchila o «Colorados» durante la Colonia Española: Etnohistoria del Noroccidente de Pichincha, Ecuador*. Quito: Abya Yala.

SIRACUSANO, Gabriela (2005): «Colores en los Andes. Hacer, Saber y Poder». En *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Optika - Exposiciones, 2005, [En línea] <http://nuevomundo.revues.org/index1079.html> [25 de junio de 2012].

SIRACUSANO, Gabriela; Rosana Kuon, Marta Maier, Daniela Parera (2005): «Colores para el milagro. Una aproximación interdisciplinaria al estudio de pigmentos en un caso singular de la iconografía colonial andina». En *Actas del II Congreso del GEIIC. Investigación en Conservación y Restauración*. [http://ge-iic.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=40&Itemid=40](http://ge-iic.com/index.php?option=com_content&task=view&id=40&Itemid=40)

SZÁSZDI, Adam (1986-87): «El trasfondo de un cuadro: Los Mulatos de Esmeraldas de Andrés Sánchez Galque». *Cuadernos Prehispánicos*, 12: 93-142.

TAYLOR, Willian B. (1999): *Convivio. Pensar en imágenes*. <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/pensar-en-imagenes> [6 de junio de 2012].

URIBE, María Alicia (1991): «La orfebrería Quimbaya Tardía. Una investigación en la colección del Museo del Oro». *Boletín del Museo del Oro*. <http://www.banrepultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/bolmuseo/1991/jldi31/jldi02aa.htm>.

VARGAS MURCIA, Laura Liliana (2009): «Aspectos generales de la estampa en el Nuevo Reino de Granada (Siglo XVI-principios del siglo XIX)». *Fronteras de la Historia*, 14-2: 256-281.

VARGAS, José María Fr. (1955): *Los maestros del arte ecuatoriano*. Vol. II. Quito: Publicaciones del Instituto Municipal de Cultura.

\_\_\_\_\_(1978): *Revista de la Universidad Católica*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

ZEVALLOS, Carlos (1995): *Nuestras raíces Huancavilcas*. Guayaquil. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Benjamín Carrión. Núcleo del Guayas.

### Fuentes publicadas

ANÓNIMA (1991 [1573]): «Descripción de la ciudad de San Francisco de Quito». En *Relaciones Históricas y Geográficas de la Audiencia de Quito*, Ed. Pilar Ponce, tomo I: 187-222.

ANÓNIMO (1628): *Tassa de los precios a que se han de vender las mercaderías y otras cosas de que no se hizo mención en la primera tassa...* Madrid. Juan González Impressor de libros.

ANÓNIMO (Bartolomé Martín de Carranza) (1991 [1569]): «Relación de las provincias de las Esmeraldas que fue a pacificar el Capitán Andrés Contero», en *Relaciones Histórico-Geográficas de la Audiencia de Quito, (siglo XVI-XIX)*, Ed. Pilar Ponce Leiva. Madrid. CSIC, pp. 66-70.

CABELLO BALBOA, Miguel (2001 [1583]): «Verdadera Descripción de la provincia de las Esmeraldas», en *Descripción de la provincia de Esmeraldas*. Edición, introducción y notas de José Alcina Franch. Madrid. CSIC, pp. 30-105.

DÍAZ DE FUENMAYOR, Ruy (1991 [1582]): «Relación de la provincia de las Esmeraldas», en *Relaciones Histórico-Geográficas de la Audiencia de Quito, (siglo XVI-XIX)*, Ed. Pilar Ponce Leiva. Madrid. CSIC, pp. 312-313.

ESTETE, Miguel de (2009 [1535]): *Noticia del Perú. De los papeles del Arca de Santa Cruz de Miguel de Estete*. Edición Digital. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, a partir de *Poesía popular, alcances y apéndice. Índices*, México, J. M. Cajica, 1960, pp. 343-411, (Biblioteca Ecuatoriana Mínima).

FERNÁNDEZ BAYTON, Gloria (Preparación) (1975): *Testamentaría de Carlos II, 1701-1703*. Museo del Prado. Patronato Nacional de Museos.

FERNÁNDEZ-MIRANDA Y LOZANA, Fernando (Transcriptor) (1987): *Inventarios Reales, Carlos III, 1789-1790*. Madrid. Patrimonio Nacional.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe (1615): *El primer nueva corónica y buen gobierno. Compuesto por don Phelipe Guaman Poma de Aiala*. Manuscrito de la Biblioteca Real de Copenague, Dinamarca <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/titlepage/es/text/?open=id3083608>

LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco (2007 [1552]): *Historia General de las Indias*. Barcelona. Linkgua Ediciones.

MARTÍN DE CARRANZA, Bartolomé (1991 [1569]): «Relación de la Provincia de Esmeraldas que fue a pacificar Andrés Contero». En *Relaciones Histórico Geográficas de la Audiencia de Quito (siglo XVI-XIX)*: 66-71. Madrid. CSIC.

MARTÍNEZ LEIVA, Gloria y Ángel Rebollo (2007): Quadros y otras cosas que tienen su magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid: año de 1636. Madrid. Fundación Universitaria.

ORIVE, Domingo de (1991 [1577]): «Relación de Quito», en *Relaciones Histórico Geográficas de la Audiencia de Quito (siglo XVI-XIX)*: 251-265. Madrid. CSIC.

RELACIÓN FRANCESA (1967 [1534]): «Noticias verdaderas de las islas del Perú, 1534». En Porras, R. (ed.), *Relaciones Primitivas de los Conquistadores del Perú*: 69-78. Lima. Instituto Raúl Porras.

ROBLEDO, Jorge (1991 [1545]): «Descripción de los pueblos de la provincia de Ancerma (Cartago, Arma y Antioquía)» en *Relaciones Histórico-Geográficas de la Audiencia de Quito, (siglo XVI-XIX)*, ed. Pilar Ponce Leiva. Madrid. CSIC, pp. 1-15.

SÁMANO, Relación (1985 [1528]): «Relación Sámano». En Xerez, F., *Verdadera Relación de la Conquista del Perú*: 167-184, Madrid. Historia 16.

TORRES, Fray Gaspar de (2001 [1597]): «Memorial de la conversión de los naturales de la provincia de Cayapas» y «Verdadera Descripción de la provincia de las Esmeraldas». En *Descripción de la provincia de Esmeraldas*. Edición, introducción y notas de José Alcina Franch. Madrid. CSIC, pp. 106-129.

VÁZQUEZ DE ESPINOSA, Antonio (1636): *Compendio y descripción de las Indias occidentales*. Edición de Balbino Velasco.

VILLASANTE, Salazar de (1991a. [1568-71]): «Relación General de las poblaciones españolas del Perú (Frag.)». En *Relaciones Histórico Geográficas de la Audiencia de Quito (siglo XVI-XIX)*, tomo I: 59-66. Pilar Ponce (Ed.) Madrid. CSIC.

XEREZ, Francisco (1985 [1534]): *Verdadera Relación de la Conquista del Perú*. Madrid. Historia 16.

## Documentos de Archivos

### **Archivo General de Indias (AGI)**

AGI, Lima, 567, L.7, F.441V, y Lima, 567, L.7, F.441R. «Cultivo de lino y cáñamo en Perú».

AGI, Indiferente, 427, L.30 F 468R-468V. Real Cédula al Virrey del Perú, 26 de septiembre de 1598.

AGI Quito, 8, R.22, N.65. 5 verso. La Audiencia de Quito sobre diversos asuntos.

AGI Quito, 9, R.2, N.13. La Audiencia de Quito sobre varios temas.

AGI Quito, 9, R.2, N.15. Juan del Barrio de Sepúlveda sobre varios asuntos. 12 de abril de 1599.

AGI Quito, 9, R.3, N.25. El oidor Juan del Barrio de Sepúlveda sobre varios asuntos. Incluye el Asiento de Alonso Sebastián de Illescas en el legajo.

AGI Quito, 9, R.3, N.21. Carta de Juan de Barrios a Felipe III AGI, 1 de abril de 1599.

AGI Quito, 9, R.4, N.35. El oidor Juan del Barrio de Sepúlveda sobre diversos asuntos, 14 de abril de 1601

AGI Quito, 9. R.16, N.128. Evangelización de la provincia de Lita.

AGI Quito, 9, R.3, N.21. Carta de Juan del Barrio al Rey Felipe III, 1599.

AGI Quito, 19, N.32. Los oficiales reales de Quito sobre diversos asuntos.

AGI Quito, 22, N.56. Fr. Alonso de Espinosa sobre el estado de las Esmeraldas.

AGI Quito, 25, N.45. Sobre reducción de las Esmeraldas. Año 1600.

AGI Quito, 25, N.45C. «Testimonio y relación de las leguas, y viaje que ay desde la ciudad de quito por tierra y agua hasta el pueblo nuevo de San Matheo y la bahía de la provincia de las Esmeraldas... del capitán Pedro de Arévalo, año 1600.

AGI, Quito, 26, N.53. Francisco Chapi, cacique de Manta, pide mercedes.

AGI MP Panamá 147. Archivo General de Indias. Detalle con inscripción sobre existencia de un palenque: «En estos parajes ay un Palenq de / varios forajidos de las encomiendas / y negros de Minas».

### **Documentos del Archivo General del Palacio Real (Patrimonio Nacional)**

AG Legajo 38. Inventario del Alcázar Real (1686). Archivo General de Palacio Real, sección bellas artes. Microfilmado.

AG Legajo 38. inventario de Pinturas del Alcázar (1747). Microfilmado.

AG Legajo 38. Exp. 13. inventario de Pinturas que se hallan colocadas en el Real Palacio del Buen Retiro. (1772). Microfilmado.

AG Legajo 38. inventario del Buen Retiro (1808). Microfilmado.

AG Legajo 768. Exp. 2. inventario de Pinturas del Alcázar (1636-37). Archivo General del Palacio Real, Microfilmado.

AG Legajo 768. Exp. 9. Inventario de las pinturas que se salvaron del incendio del palacio y fueron llevadas a las casas arzobispales (s.a.). Microfilmado.

AG Legajo 768. Exp. 11. Inventario de las pinturas que se reservaron del incendio y se hallaban en la intervención de los tres oficios: contralor, grefier y furriera (1747). Microfilmado.

AG Legajo 768. Exp. 13. Inventario de las pinturas que se salvaron del incendio (1734). Archivo General de Palacio. Microfilmado.

AG Legajo 773. Exp. 9. Borradores de la nueva enumeración de Pinturas y tasación de ellas en virtud de Rl Orden por muerte del Rey Don Carlos 3º entregada al aposentador de SM (1787).

AG Legajo 773. Exp. 10. Inventario y tasación de la pintura del Buen Retiro (1789).

### **Archivo del Museo Nacional del Prado**

Inventario de Colección Real (1857). Archivo del Museo Nacional del Prado.

Libro de depósitos del Museo Nacional del Prado. Sin fecha. Archivo del Museo Nacional del Prado.

### **Colección de microfilmes SMU de Goyer Library**

Colección de microfilmes Jowdy-Duque del Infantado (papeles del conde Montesclaros), rollo 2, libro 15, exp. 6-7, Esmeraldas 1605-1607.

Ver Rumazo ed. «Asiento hecho con Alonso de Yllescas», 13 de julio de 1600, A.G.I/AQ 9. Hernando Hincapie to Audiencia: Puerto Viejo, 23 de marzo de 1607, A.N.H. Tomo I, n.º 12.

Juan Sánchez de Jerez, casado con su legítima mujer doña Leonor Tamayo. Archivo General de Indias, QUITO,24,N.14 - 5 Verso - Imagen Núm: 10 / 24 - No queda claro si el viejo (el conquistador) o su hijo primogénito que lleva el mismo nombre.

Parece que tuvo hijos ilegítimos, a juzgar por la insistencia en el documento.

### **Agradecimientos**

A Gabriele Finaldi, Director Adjunto de Conservación e Investigación, así como a Dolores Gayo, jefe del Laboratorio del Museo del Prado y a todo su equipo, a Carmen Garrido, Jefe del Gabinete de Documentación Técnica, por su colaboración y disponibilidad a la hora de realizar el estudio técnico del lienzo. A Concepción García Sáiz, Directora del Museo de América por la lectura del borrador de este artículo y las oportunas sugerencias para mejorarlo. A las personas que facilitaron el acceso a la documentación, bibliografía o datos que buscaba, como Ximena Escudero, historiadora del arte de Quito, Felicitas Martínez, del Museo Nacional del Prado, o los técnicos del Archivo del Palacio Real.