

**América miscigenada: dominação e colonização espanhola através da análise do quadro *Los mulatos de Esmeraldas* (1599)**

Isabela Candeloro Campoi  
Professora do curso de História e do PPIFOR, UNESPAR, *campus* de Paranavaí  
isabela.campoi@unespar.edu.br

O texto apresentado analisa o contexto de produção do quadro *Los mulatos de Esmeraldas* (1599) pintado por Andrés Gallque Sánchez<sup>1</sup>, artista de origem indígena inserido na chamada Escola de Quito, vinculada ao colégio de San Andrés de Quito, o qual tornou-se um importante centro de educação franciscana e de produção artística.

Através da contextualização do quadro, problematizamos o processo de conquista da América, afinal, a produção desta pintura representou a pacificação da chamada República de Zambos<sup>2</sup>, reflexo da miscigenação étnica racial proporcionada pelo comércio de escravos africanos no Novo Mundo. Como parte da nova economia atlântica, tal atividade era exercida desde o século XV por portugueses, espanhóis e mais tarde britânicos.

A população de Zambos formou-se a partir do aparecimento dos *palenques*<sup>3</sup>, comunidades americanas de resistência afro indígena. Uma delas, formada a partir de 1553, quando um barco que transportava numerosa quantidade de escravos africanos do Panamá para o vice reino do Peru, naufragou, levando os sobreviventes a se estabelecerem no noroeste do atual Equador, mesclando-se com a população indígena.

Esta rica região despertou intenso interesse de conquistadores desde os primórdios do contato, dada a presença de pedras e metais preciosos, conforme carta de Gaspar de Espinosa ao rei Carlos V escrita do Panamá em 06 de novembro de 1535:

---

<sup>1</sup> O nome do pintor mestiço aparece grafado de diversas formas, tais como: Andrés Sánchez Galque, Andrés Sánchez Gallque e Andrés Sanchez Galque.

<sup>2</sup> O termo zambo é parte da vasta nomenclatura que designava as chamadas castas, formadas a partir da miscigenação étnica ocorrida nas Américas. Neste caso, a mistura de nativo indígena com negro africano, pessoas desta etnia podem ser designadas também como *cambujos* e *lobos*. Sobre tal aspecto, ver ROMANO, 2007, p. 39.

<sup>3</sup> Nas Américas Latina e Caribenha, existem inúmeras formas de se denominar sujeitos inseridos em organizações sociais desvinculadas de suas origens através do tráfico de escravos. Um exemplo seriam os quilombos (Brasil), palenques e cumbes (Colômbia, Cuba e Venezuela), Maroons (Haiti, Jamaica e outras ilhas caribenhas), etc. (SILVA, 2012, p. 131).

“Nas províncias de Quito foi descoberta pelo capitão Benalcázar terra muito povoada e muito rica em ouro e prata e especiarias e encontrado e descoberto o rio onde nascem as esmeraldas.” (Cf. REIMERS, 1978, p 06, tradução nossa)

Assim, no processo que levou à pacificação com a população de Esmeraldas, o quadro *Los mulatos de Esmeraldas* teve um significado simbólico e não menos importante na frágil aliança selada entre os zambos de Esmeraldas e a Coroa Espanhola, então, naquela conjuntura, unificada à Portugal através da União Ibérica. Deste modo, a produção do quadro reflete o processo de dominação espanhola no norte da América do Sul, em um caso de resistência e relativa assimilação.

Os retratados da República de Zambos, cujo poder estava dividido em dois *cacicazgos* em que seus líderes eram provenientes de duas linhagens de afrodescendentes, impuseram-se sob as demais comunidades *cimarrones*<sup>4</sup> da região de Esmeraldas naquele final de século.

A pintura foi enviada ao rei Felipe III simbolizando tal aliança. Na imagem são representados um dos líderes e seus dois filhos *principales* portando rica indumentária em que se mesclam adereços americanos, africanos e europeus, num caso emblemático de aculturação. Os ornamentos de ouro, a bata ao estilo inca, o chapéu e a lança, além do posicionamento dos adornos e das figuras representadas na pintura, designam a subordinação política e religiosa ao domínio ibérico. Assim, através da análise iconográfica, contextualizamos a produção do quadro no processo de dominação espanhola na América no século XVI.

Para a realização de um estudo iconográfico, os métodos de análise ligados à teoria da imagem e à história social da Arte são fundamentais. Partindo do princípio de que tudo pode ser manipulado na iconografia, debruçar-se nos estudos da Arte, além do entendimento de seus conceitos básicos, é preciso contextualizar a época em que determinada obra foi produzida, compreender o tema representado, e assim identificar, por exemplo, os exageros contidos na imagem, além dos detalhes, que podem funcionar como signos, possuidores de uma carga de significado.

---

<sup>4</sup> Negros rebeldes e fugitivos dentro do um sistema colonial que se abrigavam em terras indígenas. Sobre este aspecto, ver: MORELLI, 2015, p.12.

Conforme afirma Roland Barthes na obra “Elementos de Semiologia”: “O signo é, pois, composto de um significante e um significado. O plano dos significantes constitui o *plano de expressão* e o dos significados o *plano de conteúdo*” (2012, p.51).

Assim, a iconografia sendo um estudo sobre os temas representados nas imagens, e a iconologia, uma especificidade sobre o significado de uma obra em si, nos trazem um campo de pesquisa inserido na arte, ou melhor, na teoria da arte, já que a análise iconográfica objetiva extrair informações das imagens, ilustrar e complementar as informações com a documentação escrita.

Esta vem a ser uma base fundamental para se aprofundar na iconografia, pois não basta apenas olhar uma obra de arte e simplesmente dizer o que compreende, existe um campo mais complexo de estudo e que dita uma análise profunda, pois nunca se sabe qual o motivo por trás de uma pintura, já que “muitas pessoas gostam de ver em quadros o que também lhes agradaria ver na realidade. Isso é uma preferência muito natural.” (GOMBRICH, 1993, p.05). Deste modo, muitos estão distantes de saber “ver”.

A faceta semiótica introduziu no modelo de leitura da imagem as noções de denotação e conotação. A denotação refere-se ao significado entendido “objetivamente”, ou seja, o que se vê na imagem “objetivamente”, a descrição das situações, figuras, pessoas e ou ações em um espaço e tempo determinados. A conotação refere-se às apreciações do intérprete, aquilo que a imagem sugere e/ou faz pensar o leitor (SARDELICH, 2006, p.456).

Assim, ao analisar uma obra de arte devemos considerar vários aspectos, tais como: a visão do pintor diante do que foi produzido, o que ele quis transmitir, as maneiras possíveis de interpretação, além do lugar de transmissão, do gênero (sátira, charge, quadro, pintura histórica etc.), da técnica (pintura à óleo, guache, grafite, gravura, aquarela etc.), até mesmo o modo como ele simula a luz tem um sentido a ser considerado.

Ulpiano Bezerra de Meneses no capítulo “História e Imagem: iconografia/iconologia e além” do livro “Novos Domínios da História” faz uma retrospectiva do uso das imagens como fonte para os estudos históricos, os pressupostos teórico-metodológicos e as abordagens interdisciplinares – tais como a semiótica – para este tipo de investigação. Entre os historiadores, para a análise das “imagens visuais” a abordagem iconográfica, inspirada em Erwin Panofsky, é a mais recorrente. O estudo da

iconografia e o desmembramento do termo para iconologia, este último surgido antes de iconografia, “[...] suporia um papel descritivo, capaz de aumentar classificações, comparações, tradições, circulação, etc.” (MENESES, 1997, p. 244). Assim pode-se elaborar um parâmetro descritivo que vai além da obra tendo como meta principal, desvendar seus significados ocultos.

A princípio a análise iconográfica pode ser dividida em três momentos, de acordo com a teoria de Erwin Panofsky citada por Meneses. O pré iconográfico, quando se analisa as formas em sua concretude, como, por exemplo, seres humanos, animais, objetos, etc. que atuaram na construção do evento em um primeiro nível; o segundo momento seria a análise iconográfica propriamente dita, que analisa os motivos secundários, inspirações artísticas, composição de cores, temas, conceitos e comparações com outros trabalhos de outros artistas. O último momento se apresenta como o mais complexo sobre o qual se tenta identificar “uma espécie de ‘mentalidade de base’”. Esta “interpretação iconológica” se fundamenta na filosofia das “formas simbólicas” desenvolvidas por Ernst Cassirer, conforme afirma Meneses, “[...] isto é, tais formas funcionam como ‘sintomas’, uma vez que são partes separadas de uma mesma realidade que pode ser recomposta” (MENESES, 1997, p. 245).

Conforme aponta Maria Emilia Sardelich, “Ler uma imagem historicamente é mais do que apreciar o seu esqueleto aparente, pois ela é construção histórica em determinado momento e lugar, e quase sempre foi pensada e planejada” (2006, p.457). Pois “na medida em que a imagem passa a ser compreendida como signo que incorpora diversos códigos, sua leitura requer o conhecimento e a compreensão desses códigos” (SARDELICH, 2006, p. 453).

Para o que nos interessa aqui, a imagem funciona como artefato, como documento e por isso requer pesquisa de sua vida pregressa. “Portanto, para utilizar a imagem como documento, deve-se retratar, procurando pistas diversas, os caminhos que ela percorreu, antes de ser diagnosticada e aposentada e receber o status de documento” (MENESES, 1997, p. 254). Assim, devemos questionar: antes de ser levado à Madri e pendurado na parede de uma sala de exposições do rico acervo oriundo das Índias no

*Museo de America*, quais foram as motivações de existência do quadro *Los mulatos de Esmeraldas*?

A conquista da América foi um processo longo que teve início nas ilhas do Caribe, ainda no século XV, e se estendeu nos séculos seguintes e de forma irregular no continente. Conforme aponta o historiador Ronaldo Vainfas, enquanto “[...] o México e o Peru foram, por suas potencialidades econômicas e densidades demográficas, as áreas privilegiadas pela conquista,” inúmeras outras regiões, seja pela maior resistência dos nativos, seja pelos menores atrativos econômicos, “[...] foram mal conquistadas ou permaneceram à margem da colonização. O processo de aculturação apresentou, portanto, diversidades notáveis” (VAINFAS, 1984, p.43). Como é o caso da chamada República de Zambos, reflexo de resistência, inicialmente, e assimilação no norte da América do sul.

Desde meados do século XVI o Panamá tornou-se uma importante rota “(...) passagem obrigatória para qualquer relação comercial entre a Europa, a metrópole e as novas terras descobertas nos mares do sul” (SALAZAR, 1989, p.05, tradução nossa). Entre as transações mercantis mais intensas da região que abrangia Panamá, *Nombre de Dios* e Portobelo, estava o tráfico negreiro que abastecia o Peru e demais localidades do Pacífico. Porto Belo era o principal porto de desembarque escravo e, na chamada *negraria*, local de muralhas altas e fechadas, mantinham-se os negros escravos a serem vendidos aos colonos da América do sul.

Devido às condições climáticas, diversos cronistas informaram que o trânsito marítimo era perigoso, já que sujeito às tormentas: as frotas naufragavam frequentemente próximas à costa da província de Esmeraldas (SALAZAR, 1989, p. 14-15).

Foi através do mar que o primeiro contato entre espanhóis e autóctones se estabeleceu naquela região. Os habitantes nativos usavam jangadas para transporte e locomoção em geral, era gente do mar: pescadores, grandes mergulhadores e navegantes, de modo que suas articulações sociais e políticas se davam através do oceano (GLAVE, 2014, p. 11).

A notícia da presença de índios pescadores, grandes nadadores e mergulhadores que sobreviviam da pesca e do mar foi bastante difundida pelos primeiros observadores, provocando a configuração de um novo espaço de poder na medida em que se criava a estrutura colonial, que naquela região estava ligada à circulação naval espanhola no Pacífico, de modo que os nativos foram rapidamente incorporados como parte desta nova estrutura.

Paulatinamente, eles passaram a ajudar as embarcações em trânsito marítimo com o intuito de receber recompensas em troca de seus serviços. Segundo Luiz Miguel Glave, os povos locais ajudavam as embarcações de passagem, suprindo-as de água e mantimentos (toucinhos, pernil, carneiros, galinhas, pescados e milho), bem como lenha, sebo e velas, além disso, os navegantes indígenas se encarregavam de fazer chegar avisos e comunicações aos tripulantes dos navios<sup>5</sup> (GLAVE, 2014, p.11-12).

O talento dos nativos serviu para ajudar os combatentes da Coroa a abrirem caminhos em territórios cuja conquista era mais dificultosa. Além de auxiliarem nas expedições, estes homens do mar, também sabiam da localização de riquezas como esmeraldas e ouro, aumentando ainda mais a cobiça espanhola.

Como é o caso do território conhecido como Esmeraldas: a fama de sua riqueza foi expressa em cartas e relatórios de cronistas e funcionários reais desde meados de 1535. Após a fundação de Quito ou Guayaquil eram dessas localidades que saíam as expedições (REIMERS, 1978, p.06-11). Desde muito cedo a dominação da área foi um desafio, e provocou a ambição por parte de muitos aspirantes ao poder e à riqueza, afinal, esmeraldas e ouro em poder das primeiras populações contatadas fez surgir tal cobiça.

No que se refere às primeiras expedições espanholas enviadas à terra de Esmeraldas, um desfecho trágico teve os exploradores comandados por Francisco Pizarro, afinal conforme Salazar (1989, p. 09) na região da baía de *Buenaventura* e *Ancón de Sardinias*, ocorreram muitas mortes devido às adversidades da região e às

---

<sup>5</sup> O caso de Pedro Cama, um nobre indígena do *pueblo* de Manta, próximo de Guayaquil, é emblemático. Por volta de 1580 ele reclamava recompensas à Coroa por abastecer com suas balsas os galeões espanhóis. Da mesma forma auxiliou os espanhóis em perigo na zona das esmeraldas. Pelo insucesso de seu pedido junto às autoridades locais, apresentou-se pessoalmente na corte em Madri. (GLAVE, 2014, p.14)

doenças. O referido autor afirma, valendo-se do relato de cronistas, que estes aventureiros, apesar de acostumados a explorar novas terras sobre o lombo de cavalos e usando trajes pesadíssimos, foram vencidos pelas características geográficas da região. Deram-se conta rapidamente de que seus adereços tornaram-se uma carga inútil, pois se depararam com mangues, desembocaduras pantanosas, chuvas frequentes e uma vegetação desconhecida, condições que fizeram os exploradores chamarem a região de “terra infernal” (SALAZAR, 1989, p.09).

Assim, a junção do paulatino aumento do tráfico de escravos, com as dificuldades de navegação por conta dos aspectos climáticos que provocavam naufrágios, tornou-se propensa à formação de *palenques*, onde se refugiavam os chamados *cimarrones*. Estes locais geralmente ficavam em regiões de difícil acesso, abrigando escravos fugitivos que compartilhavam espaço com os indígenas:

“[...] nos palenques, adotavam na maioria dos casos uma organização política e social que contemplava o uso de formas próprias do modelo hispânico, como a nomeações de capitães, chefes políticos e alcades como autoridades dentro do palenque” (MORELLI, 2015, p.13 tradução nossa).

Estes refúgios, socialmente organizados em um contexto de diáspora africana, multiplicaram-se pelas Américas Latina e Caribenha, tornando-se um símbolo de liberdade (SILVA, 2012, p.131).

Um dos primeiros grupos *cimarrones* a se formar na costa de Esmeraldas e que posteriormente comporia o que seria chamada de República de Zambos, deu-se a partir de 1541. Segundo o cronista estudado por Juan García Salazar, Miguel Cabello de Balboa<sup>6</sup>, uma embarcação proveniente da Nicarágua atracou na baía de *San Mateo* para repouso, reabastecimento de água e mantimentos necessários para continuar a viagem até o Peru. Em meio a uma busca por alimentos no litoral, Andrés, escravo negro, acompanhado de sua mulher indígena, conseguiram fugir terra adentro onde se encontraram com os nativos que os acolheram em sua aldeia. Embora não se tenha dados da história do negro Andrés, sua fuga ficou marcada e registrada pelos cronistas

---

<sup>6</sup> A obra *Descripción de la provincia de las Esmeraldas, en la bahía de San Mateo* de 1583, é a principal fonte de pesquisa sobre a região. Seu autor foi o religioso enviado para explorar, pacificar e cristianizar a região de Esmeraldas.

como o primeiro caso de *cimarronagem* da história de Esmeraldas (SALAZAR, 1989, p. 19-20).

Em meio aos nativos, o ex-escravo seria chamado de Andrés Mangache ou Maganche o qual organizaria um grupo com outros negros fugidos e se colocaria à margem das ordens e das leis oficiais (SALAZAR, 1989, p.20). De início, esse pequeno grupo de zambos não causou alardes, pois suas proporções não representavam uma ameaça concreta aos espanhóis que já sabiam de sua existência. Porém, o aumento populacional e o estabelecimento de relações com os nativos e outros *palenques*, exigiram o uso da violência, forma de sobrevivência fundamental aos que vivem à margem das leis espanholas.

Com o passar do tempo Andrés teria vários filhos, dentre os quais os dois mais velhos Juan e Francisco, tornaram-se *principales*. O sucessor de Andrés foi seu filho Francisco, alcunhado com o sobrenome de Arobe (SALAZAR, 1989, p.21). Deste modo, herdeiro do poder de Andrés Mangache, Francisco de Arobe tornou-se líder e chegou, junto com seu irmão, a ser nomeado capitão das autoridades da Real Audiência de Quito. No final do século XVI liderou as negociações de pacificação entre os representantes da Coroa e outros líderes *cimarrones* hostis: eram os zambos de Esmeraldas protagonizando essa história de resistência e aculturação.

Como parte da República de Zambos, o principal grupo *cimarron* de resistência ao domínio espanhol em Esmeraldas formou-se a partir do naufrágio do navio do comerciante de Sevilha, Alonso Illescas, o qual transportava numerosa quantidade de escravos africanos do Panamá para Calao, vice-reino do Peru (1553). Esse contato interétnico se deu em uma zona de fronteira onde se encontravam duas etnias indígenas: os *nigua* e os *campace* (NOVOA, 2010, p. 41). Valendo-se de armas de fogo provenientes do navio, o grupo estabeleceu aliança com os *nigua* quando iniciaram ações conjuntas contra os *campace*, em um movimento de expansão e conquista das áreas limítrofes. Apesar da escassez das fontes:

O que se conhece com mais certeza é que em 1587 sob a direção de um novo líder, o negro Alonso Illescas, o controle do território e a ampliação das fronteiras da sociedade zambo-negra cimarrona, que vinha se estruturando pela via ilegítima ante as autoridades coloniais, obedeceu às ações efetivas de Illescas [...] (NOVOA, 2010, p. 42, tradução nossa)



Ele havia sido um escravo ladino – conhecedor do mundo hispânico, recebeu o nome de seu amo – adquiriu destreza na arte da guerra ao conviver com Antón, o primeiro líder do grupo, além de usar de recursos altamente eficazes para expandir sua zona de influência, tais como aprender a língua dos nativos e estabelecer relações de parentesco, elemento fortemente arraigado na cultura aborígine, o que o levou a iniciar relações por afinidade via matrimônio com as filhas dos caciques, prática que o permitiu estabelecer a paz após a guerra, selando pactos com grupos locais dispersos (NOVOA, 2010, p. 43).

A resistência através do uso da violência, o valor e a astúcia de Allonso Illescas fazia estremecer de terror as cidades ainda incipientes. A força adquirida pelos zambos de Esmeraldas teve tal dimensão, que as expedições em busca das afamadas minas de esmeraldas tornaram-se muito mais escassas após os anos 1550 (REIMERS, 1978, p.12).

Após a morte de Allonso de Illescas, seu filho mais velho, Sebastián, tornou-se o líder, o qual, após o movimento paulatino de aproximação dos representantes eclesiásticos, rendeu-se ao batismo, o que significou uma sujeição ao poderio colonial espanhol. As diversas expedições enviadas na tentativa de selar a paz, por fim, surtiram efeito. Francisco de Arobe e sua esposa índia, Juana, receberam o batismo em 1578.

Naquele contexto os representantes dos Illescas e dos Arobe, os principais representantes da República de Zambos, começam a frequentar Quito. A pintura *Los mulatos de esmeraldas* reflete o resultado do longo processo de mestiçagem, resistência e aculturação.

De modo geral, a chamada *cimarronaje* significou luta e resistência, e no caso dos zambos de Esmeraldas, expressou sobrevivência e superação. O quadro analisado evidencia o reconhecimento destes descendentes de escravos e indígenas como governantes de uma extensa região e sua submissão à Coroa espanhola.

Do lado dos espanhóis, o ouvidor Juan Del Barrio Sepúlveda foi enviado à Real Audiência de Quito em 1596 em um contexto de revoltas e instabilidade social. Como estratégia para a pacificação e o controle da região de Esmeraldas, esse representante, diante da inexistência de recursos para um controle direto da região, optou pelo

estabelecimento de alianças e estratégias de controle indireto utilizando agentes ‘locais’ indígenas (USILLO, 2012, p.14) Na ocasião da chegada dos Arobo em Quito, quando da pintura do quadro para dar paz e obediência ao rei, o contato com Sepúlveda foi feito por intermédio do frei Jerônimo de Escobar.

Assim, é importante contextualizar a produção do quadro, rica representação pictórica produzida por um artista mestiço pertencente à chamada escola de Quito, vinculada ao colégio de San Andrés de Quito que se tornou importante centro de educação franciscana e de produção artística na região (LEPAGE, 2007).

O colégio de San Andrés de Quito originou-se a partir de uma escola fundada por volta de 1550, estabelecimento de ensino criado pelos franciscanos na real audiência de Quito. Desde o início da missão franciscana na cidade de São Francisco de Quito (1535), esses missionários, o que era de se esperar, estabeleceram laços estreitos com a administração do vice-reino do Peru (LEPAGE, 2007, p. 46-47).

Apesar da instituição ter adotado o modelo do colégio franciscano estabelecido em Texcoco, na Nova Espanha, que tinha como público principal os filhos dos caciques, no colégio de San Andrés, por outro lado, “o corpo estudantil estava formado por indígenas, mestiços, espanhóis pobres e crioulos que recebiam lições de cristianismo e bons costumes” (LEPAGE, 2007, p.48 tradução nossa).

Os colégios de San Andrés (Quito) e San José de los Naturales (Texcoco) destacaram-se das outras instituições do mesmo período por iniciar seus alunos, logo após o batismo, nas oficinas artesanais (LEPAGE, 2007, p. 50-51). Na concepção dos europeus, os nativos eram “ociosos”, o que significava que podiam ter inclinação para a “embriaguês, má conduta sexual, para jogos e apostas e vícios em geral” (LEPAGE, 2007 p. 55, tradução nossa). O método de ensino dos franciscanos trabalhava os ensinamentos cristãos junto com as oficinas artísticas, tendo como efeito colateral a adequação dos alunos aos bons costumes, ao temor à Deus e à obediência ao rei.

Adequados à regra de São Francisco de Assis, que prescrevia o trabalho como melhor forma para combater os vícios e a ociosidade, os franciscanos podiam, então, na lógica eurocêntrica, combater a ociosidade dos nativos. “Aprenda um comércio”, dizia São Francisco de Assis, mas neste caso, o “aprenda um ofício” era o mais adequado.

Através de um processo doutrinal e apostólico, os nativos eram catequizados e obrigados a renegarem suas antigas crenças, cujo objetivo era formar discípulos que pudessem disseminar o catolicismo e converter um número maior de pessoas. Em alguns casos, os alunos que já demonstravam afinidade com o espanhol, colocavam seu aprendizado em prática para ensinar os índios que ainda não conheciam a doutrina religiosa fora e dentro do colégio, suprindo também o problema do número reduzido de missionários enviados pela Coroa Espanhola para San Andrés. (LEPAGE, 2007, p. 50).

O colégio tinha um sistema pedagógico que articulava a palavra sagrada junto com as instruções musicais, oficinas mecânicas, aulas de linguagem, entre outros aspectos da educação no Vice-Reino do Peru, com a intenção de doutrinar e formar discípulos. O treinamento artístico “nunca foi uma meta educacional principal dos franciscanos (LEPAGE, 2007, p.56, tradução nossa), mas aos olhos de muitos especialistas, o colégio de San Andrés de Quito se tornou famoso graças à arte e seus trabalhos manuais, tanto que em 1950 o historiador Gento Sanz definiu San Andrés de Quito como um colégio de Belas Artes, uma visão moderna que valorizava o “entretenimento artístico sobre a educação religiosa” (LEPAGE, 2007, p.55, tradução nossa). Aos poucos, San Andrés perderia sua aparência religiosa e se tornaria um pólo de bons profissionais e a principal referência artística equatoriana.

Um dos primeiros professores de arte no colégio foi Pedro Gocial, e a partir dele muitos alunos acabaram sendo contratados como professores, passaram a receber um salário e a fazer parte de um núcleo composto, em sua maioria, por indígenas, os quais foram responsáveis por perpetuar o legado de San Andrés de Quito. Assim, por volta de 1588 um grupo de homens educados no Colegio ingressou no ramo indígena da Confraria do Rosário do convento de Santo Domingo, declarando-se pintores e dentre estes estava Andrés Sánchez Galque (LEPAGE, 2007, p.65).

Andrés Sánchez Galque foi o mais conhecido dos alunos que estudaram em San Andrés. Filho de Sebastián de Benalcázar<sup>7</sup> importante conquistador espanhol, viveu do

---

<sup>7</sup> Belalcázar tornou-se renomado conquistador espanhol. Segundo alguns cronistas espanhóis, grande parte de seu exército era formado pelos Yanacunas, nativos originalmente descendentes dos próprios incas, que, na ilusão de aquisição de terras próprias, auxiliaram na conquista da região onde hoje se encontra o Equador. Suzana Matallana PELÁEZ, 2013: p.27

próprio ofício de pintor. Devido ao aumento da demanda por objetos de arte, crescia a proporção de artistas, e o objetivo central do colégio em questão foi corresponder a essa demanda, já que, conforme observa Andrea Lepage, “(...) artistas e comerciantes indígenas participaram ativamente na produção e patrocínio das artes por razões de fé e também para estabelecer e exteriorizar seu prestígio.” (2007, p. 66, tradução nossa)

Por conta disso, os benefícios monetários e o prestígio fortaleceram a tensão entre a arte e a religião, pois a posição da filosofia franciscana era de que a religião deveria prevalecer sobre qualquer aspecto de caráter prático ou material, conforme instaurava o método de ensino franciscano.

Ao sair do colégio de San Andrés, o mestiço André Sánchez Galque se associou à Confraria do Rosário dos Dominicanos, onde foi instruído pelo frade dominicano Pedro Bedón em 1588, o qual proporcionou aos pintores “índios” reunir-se e exercitar sua arte a serviço das causas religiosas.

Um exemplo da inserção do artista André Sánchez Galque neste mercado de arte religiosa foi o contrato firmado em 1592 com Don Diego Pilamunga, um indígena de origem nobre, para a criação de um retábulo para a igreja de Santiago de Chimbo, *pueblo* do qual era o cacique principal (LAPAGE, 2007, p.66).

Nos anos que se seguiram ao contrato com Don Pilamunga, Andrés Sánchez se tornou um artista de renome e certamente o mais famoso deste período, visto que há mais informações sobre ele e seus trabalhos do que qualquer outro artista naquele período. “Até o presente, a pintura *Los tres mulatos* (1599) de sua autoria, é talvez a obra mais antiga datada e assinada que conhecemos na América do Sul” (LEPEGE, 2007, p. 68, tradução nossa).

A obra *Los mulatos de Esmeraldas* é uma pintura à óleo de 92cm por 175cm e está exposta atualmente no *Museo de América* em Madri. O quadro foi enviado ao novo rei, Felipe III juntamente com um detalhado informe sobre a pacificação de Esmeraldas. É considerada por estudiosos como Andrés G. Usillo uma obra excepcional:

[...] não apenas por sua enorme qualidade estética e artística, mas sobretudo por sua história, na qual se pôde documentar os detalhes do contexto, o motivo e circunstâncias de sua realização. Mas também destaca seu significado artístico, já que se trata de uma das escassas mostras de pintura renascentista ou maneirista americana que se conservam, sobressaindo entre

aquelas outras americanas mais habituais, de temática religiosa e estilo barroco [...] (USILLO, 2012, p.08, tradução nossa).

Segundo a própria descrição contida na obra, a tela retrata Dom Francisco de Arobe, então aos 56 anos e seus dois filhos mais velhos, Dom Pedro e Dom Domingo, de 22 e 18 anos respectivamente. Apesar de designados como mulatos (descendentes de brancos com negros), tratam-se de zambos. Andrés Usillo chama a atenção para os diferentes inventários feitos sobre tal obra desde o século XVII, os quais a apresentam como “três negros com suas lanças”, “três negros índios” e mesmo “três índios *bozales*”. Em todos os casos há o reconhecimento da procedência mista, africana e indígena, de seus personagens (USILLO, 2012, p.08, tradução nossa).

No centro da pintura, o pai no primeiro plano é ladeado pelos dois filhos, os quais têm os rostos voltados à figura paterna, enfatizando a importância da figura central. No retrato, dois novos súditos do rei aparecem com seus chapéus nas mãos representando simbolicamente submissão e respeito, ou seja, vassalagem ao rei; um dos chapéus é mostrado com o interior voltado ao expectador, um gesto que sugere que seu dono não oculta intenções duplas.

As mantas ao estilo indígena foram feitas com tecidos finos importados, cujas ordenanças reais só permitiam o uso pelas classes abastadas, uma maneira de ostentar elevada posição social. O uso de jóias de ouro no nariz, orelhas e lábios era prática entre os nativos *principales* americanos, também entre os esmeraldenhos, indicava alta hierarquia.

Por baixo da manta, sobre a roupa, os três personagens usam largos colares de peças brancas e regulares presas em fios de ouro. São provavelmente de madrepérola ou de alguma concha similar, não de dentes, como algumas fontes da época indicaram, segundo Usillo (2012, p. 34) O adereço mais exótico em relação ao que seria a influência dos zambos, é a gola em rufo, adereço usado pelas classes abastadas européias no período.

As armas portadas pelos Arobe são lanças de pontas de ferro, assimilação indígena. Apesar do título de capitão dado à Francisco de Arobe, o que lhe permitiria o uso de espadas, diversas leis proibiam o uso desta arma por indígenas e negros, livres ou escravos, de modo que se explica o uso da lança ao estilo nativo.

Para além dos aspectos da obra e seu conteúdo em si, o que é fonte riquíssima de pesquisa, o significado político que deu ao quadro sua própria existência, reflete a riqueza de possibilidades de abordagem.

### **Considerações finais**

A formação da República de Zambos reflete a miscigenação étnica racial proporcionada pelo comércio de escravos africanos. O contato com as Américas provocou uma “guinada no tráfico de escravos” o que exigiu sua considerável ampliação. (RESTALL, 2006, p. 110)

Nas zonas de sociedades organizadas sob os impérios asteca e inca, por exemplo, prevalecia a mão-de-obra indígena, que era mais abundante e dela a colonização dependia.

Desse modo, os escravos negros dos colonos espanhóis tendiam a trabalhar mais como auxiliares pessoais – na qualidade de servos domésticos, assistentes em empreendimentos comerciais, símbolos de *status* social –, assim como, na Conquista, eram auxiliares pessoais de determinados conquistadores espanhóis. (RESTALL, 2006, p. 111)

A partir dos postos como os descritos acima, o empenho pessoal (e também em circunstâncias diversas e favoráveis), dos negros oriundos da África, trazidos de forma forçada assim como os naufragos estabelecidos em Esmeraldas, ocuparam postos nas expedições de conquista, na incipiente burocracia colonial e até se tornaram *encomiendados*. Consequentemente as etapas do tráfico negreiro na América no decorrer do século XVI, resultara na fuga destes escravos que logo mais se estabeleceriam por várias partes do continente e que posteriormente seriam vistos como ameaças para a Coroa.

No caso dos *cimarrones* Illescas e Arobe de Esmeraldas, como lideranças políticas e militares desenvolveram uma lógica própria de vassalagem: entre resistência e assimilação, suas linhagens se afirmaram e exigiram empenho das lideranças coloniais que se empenhavam na imposição do poder espanhol. A partir de seus próprios espaços de habitação, valendo-se dos *cacicazgos*, padrão de organização político social dos indígenas da região, os chefes foram se impondo e tinham sob seu mando uma

população composta por negros, índios e mulatos em um território cobiçado pelos peninsulares.

O resultado é uma sociedade multiétnica peculiar que se construiu mediante a resistência ao poder colonial, com seu próprio projeto político e social e regido por princípios de autonomia, autoridades étnicas e com seus territórios desde onde reproduzem suas próprias formas de vida (NOVOA, 2010, p. 78, tradução nossa).

Assim, a produção do quadro e a própria representação imagética, são indicativos dos conflitos, das resistências e das negociações com as populações nativas americanas mescladas com os africanos no contexto da conquista e colonização da América pelos espanhóis. Entretanto, nesta lógica própria de vassalagem, a realização do retrato, seu envio ao rei e a presunção de pacificação da região não garantiu o fim dos conflitos. Afinal, conforme aponta Usillo (2012, p.22), entre 1605 e 1607 agitações sangrentas voltaram a acontecer entre os zambos e seus aliados e os *yumbo*, grupo indígena das encostas da cordilheira dos Andes que convulsionaram toda província.

### Referências

- BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Cultriz, 2012.
- ESCOBAR, Gregorio Saldarriaga: La loma de los Empalados y la Tierra de Nadie: Frontera y Guerra en la Provincia de Antioquia, 1540-1550. **História Crítica** Vol. 49, 2013, p 11-33.
- GLAVE, Luis Miguel. Hombres de mar. Caciques de la costa ecuatoriana en los inicios de la Epoca colonial. **Procesos: revista ecuatoriana de Historia**, n.40, jul.-dez. 2014, p.9-36.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1993.
- LEPAGE, Andrea. El arte de la conversión. Modelos educativos del Colegio de San Andrés de Quito. **Procesos: revista ecuatoriana de Historia**, n.25, 1 Semestre, 2007, p.45-77.
- MENESES, Ulpiano T..Bezerra. História e imagem: iconografia/iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Org). **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997, p. 243-252.

MORELLI, Federica. Em Los confines de La soberanía: Esmeraldas, siglos XVI-XIX, **Claves. Revista de História**, Montevideo, n.01, dezembro de 2015, p.07-31.

NOVOA, Rocío Rueda. **De esclavizados a comuneros en la cuenca aurífera del río Santiago-río Caypas (Esmeraldas) Etnicidad negra en construcción em Ecuador siglos XVIII-XIX**. Programa de Doctorado en Historia, Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, 2010.

REIMERS, Luis Andrade. **Las esmeraldas de esmeraldas durante o século XVI**: Cartilla de Divulgacion Ecuatoriana, n.16, Quito: Editoria Casa de la Cultura Equatoriana, 1978.

RESTALL, Matthew. **Sete mitos da conquista espanhola**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

ROMANO, Rggiero. **Os mecanismos da Conquista Colonial**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SARDELICH, Maria Emilia. Leitura de imagens, cultura visual e prática educativa. **Cadernos de Pesquisa**, vol. 36, n. 128, mai/ago. 2006, p. 451-472.

OTIS, Maurício Valiente. Negros, zambos y mulatos libres en la estructura político-administrativa indiana. **Anuario de Historia del Derecho Español**, AHDE, tomo LXXVIII-LXXIX, 2008-2009. <https://www.boe.es/publicaciones/> acesso em 20/04/2017.

PELÁEZ, Susana Matallana: Yanaconas: Índios Conquistadores y Colonizadores del Nuevo Reino de Granada, siglo xvi. **Fronteras de la Historia** Vol. 18-2, 2013, p 22 - 45.

SALAZAR, Juan García. **Cimarronaje en el Pacifico sur: historia y tradicion el caso de Esmeraldas, Ecuador**. Master of Arts in History. Johns Hopkins University, may, 1989.

SILVA, Vera Regina Rodrigues. **Entre quilombos e palenques: um estudo antropológico sobre políticas públicas de reconhecimento no Brasil e na Colômbia**. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.



USILLO, Andrés Gutiérrez. Nuevas aportaciones en torno al lienzo titulado Los mulatos de Esmeraldas. Estudio técnico, radiográfico e histórico. **Anales del Museo de América**, n. XX, 2012, p. 7-64. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4378968>. Acesso em: 18/04/2018.

VAINFAS, Ronaldo. **Economia e sociedade na América Espanhola**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.



[www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/los-tres-mulatos-de-esmeraldas](http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/los-tres-mulatos-de-esmeraldas)