

Arte, uso e imitación desde la perspectiva colonial: La formación de sujetos políticos

Carmen Fernández-Salvador¹

Submetido em: 16/03/2018

Aceito em: 02/05/2018

Publicado em: 15/06/2018

“Tres cosas son sumamente necesarias, para que alguien pueda adquirir con perfección la ciencia de alguna cosa: el arte, el uso y la imitación. El arte, para enseñar las reglas y principios: el uso para ejercitar; y la imitación para poner ante la vista los modelos. Este hecho se pone en evidencia en un pintor perito, el cual, para adquirir a perfección su arte, necesita primeramente que se le enseñen las reglas del arte, los modos de componer los colores y la proporción con que se los debe mezclar y la manera de pintar las imágenes; en segundo lugar, necesita el uso, porque nunca resultará pintor si no se ejercita en la pintura; en tercer lugar, ha menester de excelentes modelos, en los cuales vea cumplidos a cabalidad todas las reglas de teoría”².

Estas líneas se extraen de la epístola pastoral que Fray Pedro Bedón, prior de la Provincia de Santo Domingo de Quito, había dirigido a los religiosos de su orden, en 1598. Criollo, natural de Quito, Bedón fue celebrado en su tiempo no solo por su vocación espiritual sino también por sus habilidades como pintor. Por ello, no sorprende que este texto haya sido tradicionalmente interpretado como una temprana teoría del arte³. Aunque, como veremos más adelante, éste no fue el propósito inicial de la carta,

¹ Universidad San Francisco de Quito.

² Citado en VARGAS, José María. **Patrimonio artístico ecuatoriano**. Quito: Editorial Santo Domingo, 1972, p. 68.

³ De acuerdo a José María Vargas, Bedón aplicó su teoría personalmente, “en las obras que pintó y que se conservan todavía, como las viñetas del libro de la Cofradía (1588) y del Coral (1613), Nuestra Señora de la Escalera (1660) y los bustos de San Pedro Mártir y de San Nicolás de Tolentino”. VARGAS, *op. cit.*, p. 68.

tampoco se puede negar la deuda que ésta mantiene con los tratados de oratoria clásica, así como con la teoría de la pintura y de la caligrafía del renacimiento.

Podemos reagrupar los tres requisitos enumerados por Bedón en dos partes. Por un lado, reconocemos en la noción de arte una serie de reglas y principios anteriores a la experiencia del sujeto, y que debían regir el ejercicio de una cierta actividad. Por el otro, la imitación y la práctica aparecen como dos operaciones diferentes, una intelectual y otra manual, y sin embargo complementarias; éstas estaban ligadas a la experiencia del sujeto, y le predisponían a actuar de una manera determinada, con el fin de cumplir con las reglas y principios dados. Es decir, la contemplación y el estudio de un modelo ejemplar encontraba correspondencia en determinadas acciones o gestos del observador. A través de la repetición, esto es, la práctica o el ejercicio constante, estos gestos se grababan en lo que llamaremos memoria habitual. A lo largo de este proceso, los gestos o acciones del original se absorbían por el sujeto como propios.

A partir de esta reflexión, en la primera parte de este artículo exploro la interacción entre imitación y práctica como una estrategia para el perfeccionamiento de la destreza manual, lo que a su vez garantizaría el cumplimiento de los principios del arte. Comparando la teoría de la pintura del renacimiento con las prescripciones que se recogen en los tratados de caligrafía de la época, enfatizo las coincidencias en el proceso de entrenamiento manual de las dos artes. En la segunda parte analizo el significado y utilidad de los tres requisitos enumerados por Bedón para “alcanzar la ciencia de alguna cosa” en un contexto colonial; para ello, me centro en la obra de uno de sus posibles discípulos, el pintor indígena Andrés Sánchez Gallque. Me interesa, por sobre todo, pensar en la aplicación de esta teoría de aprendizaje, normalizadora y domesticadora, como una estrategia en la formación integral de sujetos cristianos y políticos, y de qué manera Sánchez Gallque revela el éxito de esta empresa a través de su celebrada pintura de los Tres Mulatos de Esmeraldas (1599) y muy particularmente a través de su firma.

Arte, uso e imitación: Entre la retórica clásica y la teoría artística del Renacimiento

Al leer las palabras de Fray Pedro Bedón, como he señalado, es inevitable pensar en las prescripciones de la retórica clásica, particularmente las formuladas por Quintiliano, quien también resalta la conjunción entre las reglas, la imitación de modelos adecuados y la práctica para la consecución de la perfección⁴. De esta manera, a la pregunta de si la retórica es un arte, el autor clásico responde afirmativamente, argumentando que ésta posee “reglas y preceptos” para “lograr un fin útil para la vida”⁵. No obstante, al delinear su método de aprendizaje, añade que, con el fin de alcanzar la excelencia en la elocuencia, el orador debía poseer, a más de los preceptos, una cierta predisposición para llevar a cabo una acción determinada. Se trataba de una “facilidad invariable”, a las que los griegos denominaban *exís* o hábito⁶, el cual se podía adquirir mediante la ejecución de dos operaciones complementarias. Por un lado, estaba la práctica, puesto que el orador necesitaba ejercitarse constantemente, leyendo, escribiendo y perorando⁷. No obstante, este ejercicio era inútil si no se contaba con la dirección de adecuados maestros o modelos. Si bien es cierto, Quintiliano otorga preeminencia a la invención, añade que “es cosa útil imitar lo que se ha bien inventado”, particularmente en la etapa de aprendizaje⁸. De esta forma, añade, “los niños imitan la forma de las letras para aprender a escribir; los músicos la voz de sus maestros; los pintores las pinturas de los antiguos, y los labradores no pierden de vista la imitación del cultivo de los campos que ha aprobado la experiencia”⁹. Quintiliano no deja de advertir al lector sobre

⁴ En este artículo utilizo la siguiente edición española: QUINTILIANO, Marco Fabio. **Instituciones oratorias**. RODRIGUEZ, Ignacio y SANDLER, Rodríguez (Trads.). Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y Cía, 1887.

⁵ QUINTILIANO, *op. cit.*, Libro 2, capítulo XVII, p. 127.

⁶ QUINTILIANO, *op. cit.*, Libro 10, capítulo I, p. 146.

⁷ QUINTILIANO, *op. cit.*, Libro 10, capítulo I, p. 147.

⁸ QUINTILIANO, *op. cit.*, Libro 10, capítulo II, p. 178.

⁹ QUINTILIANO, *op. cit.*, Libro 10, capítulo II, p. 178.

las limitaciones y riesgos de la imitación. Por un lado, el novicio no debía contentarse únicamente con seguir las huellas de quienes le precedieron, sino que debía esforzarse en superarlos¹⁰. Igualmente, se recomendaba tener cuidado en la selección de los autores a quienes se pensaba imitar, reflexionando sobre el motivo por el cual se los había escogido como modelo¹¹. Era importante, finalmente, no someterse a un solo modelo; por el contrario, Quintiliano recomendaba poner “delante de nuestros ojos lo bueno que hay en muchos para que lo uno haga unión con lo otro, y lo acomodemos adonde cada cosa convenga”¹².

El método de la retórica clásica sirvió de fundamento para la teoría artística del renacimiento. Es ya en el *Libro dell'arte*, de Cennino Cennini, en donde encontramos una temprana discusión sobre la imitación como una estrategia en la formación del artista¹³. En las primeras páginas de su libro, y tal como lo había hecho anteriormente Quintiliano con respecto a la retórica, Cennini resalta la importancia de adquirir el hábito de dibujar correctamente. Para ello, aconseja al aprendiz la práctica continua del dibujo sobre un panel de madera¹⁴. Le sugiere también que tenga cuidado en seleccionar los mejores temas, ejecutados por la mano de los grandes maestros. Recomienda que se escoja siempre al mejor y más famoso de los artistas, de quien tomaría su manera y estilo. Imitar a muchos maestros, añade, sería una distracción innecesaria y contraproducente, pues el pintor no lograría aprehender adecuadamente un estilo en particular¹⁵. A continuación, sin embargo, Cennini habla de la importancia

¹⁰ QUINTILIANO, *op. cit.*, Libro 10, capítulo 2, p. 179.

¹¹ QUINTILIANO, *op. cit.*, Libro 10, capítulo 2, p. 181.

¹² QUINTILIANO, *op. cit.*, Libro 10, capítulo 2, p. 184.

¹³ En este artículo uso la siguiente edición: CENNINI, Cennino. **El libro del arte**. OLMEDA LATORRE, Fernando (Trad.). Madrid: Ediciones AKAL, 1988. Para una discusión sobre la imitación en el renacimiento ver BOLLAND, Andrea. “Art and Humanism in Early Renaissance Padua: Cennini, Vergerio and Petrarch on Imitation”. **Renaissance Quarterly**. Chicago, 49, 1996, pp. 469-87.

¹⁴ CENNINI, *op. cit.*, capítulo 5, p. 36.

¹⁵ CENNINI, *op. cit.*, capítulo 27, pp. 55-56.

de imitar la naturaleza, actividad a la que el pintor se debía dedicar con empeño, especialmente cuando hubiese ya adquirido entrenamiento en el dibujo¹⁶.

Entrenando la mano del calígrafo: Imitación y memoria gestual

La teoría de Cennini parece aplicarse a la obra del dibujante, pintor y grabador holandés Hendrick Goltzius, activo en el siglo dieciséis y principios del diecisiete. Walter Melion y Susanne Kuchler resaltan la habilidad que poseía Goltzius para imitar en sus láminas el trabajo de los grandes maestros; esto lo hacía de una manera tan precisa, escriben, que Goltzius parecía no haberse limitado a copiar obras específicas, sino que había llegado a apropiarse de la “manera” individual del artista original¹⁷. A través del estudio constante y de la memorización, señalan, Goltzius se perdía en el gesto creativo del otro. En otro estudio, relacionado con el ya citado, el mismo Melion anota que la importancia que concedía Goltzius a la imitación tenía que ver con la percepción de la época en torno a la escritura y a la pintura como actividades indiferenciadas entre sí¹⁸. Melion añade que ideas sobre la imitación y la memoria como pre-condiciones para la habilidad artística, similares a las expuestas por Bedón y Cennini, también estaban presentes en manuales de caligrafía de la época. De acuerdo a estos manuales, la habilidad del calígrafo se basaba en su manejo de diferentes tipos o fuentes de escritura, y en su capacidad de cambiar de una a otra según las demandas del texto. Como en el caso de Goltzius, se celebraba la disposición del calígrafo para apropiarse de

¹⁶ CENNINI, *op. cit.*, capítulo 28, p. 56.

¹⁷ Ver MELION, Walter y KUCHLER, Susanne. “Introduction: Memory, Cognition, and Image Production”. In: KUCHLER, Susanne y MELION, Walter (Eds.). **Images of memory: On remembering and representation**. Washington y Londres: Smithsonian Institution Press, 1991, pp. 16-17.

¹⁸ MELION, Walter. “Memory and the kinship of writing and picturing in the early seventeenth-century Netherlands”. **Word and Image: a Journal of Verbal / Visual Inquiry**. S.I., 1992, 8, pp. 51-61.

diferentes manos como si fuesen suyas, en un proceso que involucraba una memorización casi mecánica de los gestos que daban forma a los trazos en el papel.

Una discusión parecida elaboraba el calígrafo español Juan de Iciar en su *Arte subtilíssima*, un tratado publicado por primera vez en 1553¹⁹. Iciar instruía al lector sobre la forma correcta de aprender los tipos de letra más comunes en España. Las páginas en el tratado de Iciar, con un fuerte componente visual, deleitan la mirada del espectador [Fig. 1]. Y es que la capacidad de significación de las letras no solo se asienta en su relación con el lenguaje, sino que éstas comunican a través de la forma y la ornamentación. A lo largo del libro, el texto y la imagen se muestran en estrecho diálogo entre sí, como si fuesen el producto de un mismo gesto creativo. El dibujo, y la destreza en el trazo, parecería ser, eran el fundamento de uno y otra.

El tratado proporciona instrucciones detalladas para el principiante. Por un lado, estas instrucciones se refieren al arte, o a las reglas que debe seguir un calígrafo. Aquí, llama la atención la importancia que el tratado concede al orden que debe regir en la utilización de diversos estilos, y en la ubicación de diferentes caracteres y trazos, ya sea en una página o en una oración. De esta manera, en el capítulo que trata sobre los requisitos de un buen escritor de libros, Iciar señala que éste debe saber hacer “una letra cardinal, un caso peón, y una letra quebrada, porque todas estas letras sirven cada una para lo que es”²⁰. El orden también garantizaba la “hermosura y elegancia” de las letras, según Iciar. Un ejemplo de ello era la ubicación adecuada de las letras mayúsculas, al inicio y nunca en medio o al final de una palabra. Finalmente, el calígrafo debía cuidar la proporción, asegurando una armonía entre las diferentes letras y evitando los excesos.

¹⁹ ICIAR, Juan de. *Arte subtilíssima, por la cual se enseña a escribir perfectamente*. S.I.: Casa de Esteban de Nájera, 1553.

²⁰ ICIAR, *op. cit.*, n.p.

Aún al dibujar letras individuales, el escritor debía seguir reglas claras. Iciar divide los trazos o líneas en tres, de acuerdo a su grosor, lo que a su vez dependía de la manipulación de la péñola, o pluma. Diferentes trazos se utilizaban para dar forma a las diversas letras. Comenzando por la letra a, Iciar anota, “se comienza con el trazo grueso, formando aquel punto de su cabeza con el cuerpo de la péñola, tirando de la mano siniestra hacia la derecha, así [a lo que sigue un dibujo del trazo] y tornando ligeramente por el mismo punto hasta su principio sin detención alguna: descenderemos con el tercero trazo cuanto al grandor y cuerpo de la letra así [y sigue un dibujo del siguiente trazo]”, y así sucesivamente²¹.

A más del arte, que como hemos dicho consiste en las reglas que idealmente rigen a la caligrafía, Iciar propone un claro método de aprendizaje. Lo que es particularmente interesante con respecto a este tratado de caligrafía es que el método propuesto tiene un carácter experimental (es decir, el manual involucra directamente al lector, invitándolo a seguir en forma práctica el método propuesto). De hecho, en la portada misma del *Arte subtilísima*, al señalar el propósito de la obra, que consistía en enseñar “a escribir perfectamente” también se anota que este arte había sido “hecho y experimentado por Juan de Iciar”²².

Entre las instrucciones que proporciona Iciar para el lector se encuentra un largo texto en el que se explica la forma de sostener la péñola o pluma (entre los dos primeros dedos y asentándola sobre el tercero), y de cómo se la ha de menear al momento de escribir. Sin estas dos advertencias, señala el autor, no se puede alcanzar la perfección en este arte. Añade que muchos calígrafos principiantes adquieren “un siniestro y hábito tan malo que no lo pudiendo olvidar después de haber mal empleado su trabajo, les queda tal forma de letra, que con razón mienten algunos procurando de encubrir su falta con excusa que nunca tomaron materia”²³.

²¹ ICIAR, *op. cit.*, s.p.

²² ICIAR, *op. cit.*, s.p.

²³ ICIAR, *op. cit.*, s.p.

A continuación, Iciar habla de “imitar y trazar geométrica y artificiosamente cualquiera suerte de letra”, según él, la consideración más importante que se presenta en el manual. Señala que “como hay tantos, y tan diferentes géneros de letras” el calígrafo debía contentarse con seguir los modelos de quienes le habían precedido²⁴.

La misma información se presenta en el grabado que introduce las diferentes formas de la letra cancilleresca [Fig. 2]²⁵. En la parte superior aparece el calígrafo en su estudio. Éste sostiene la péñola en su mano derecha, tal como se había explicado en las instrucciones anteriores; las marcas que va dejando sobre el papel, así como el gesto creador, se ponen en evidencia para el escrutinio del espectador. Al mismo tiempo, y con la mano izquierda, el escritor abre cuidadosamente las hojas de otro manuscrito, ya terminado, muy probablemente un catálogo de diferentes estilos de letras. La lámina, de esta forma, condensa y visibiliza el proceso de creación del texto caligráfico, resaltando la importancia de la imitación. Teniendo a la vista un modelo a seguir, el escritor transfiere los trazos de una página a la otra; la contemplación reflexiva del texto original (y ejemplar) da paso a una operación manual.

Ya hacia el final del tratado, Iciar introduce “el orden que debería guardar cada uno cuando comienza de aprender a escribir”, una sección de relevancia pues en ella se presenta una receta práctica para perfeccionar la destreza manual. En ella se propone, de manera clara, la relación entre imitación y la práctica continua, sobre la que se asienta la memoria habitual. Señala Iciar que este método había sido ya “experimentado y aprobado por excelentes varones”, y reconoce su deuda con las prescripciones de la oratoria clásica, específicamente, con Quintiliano²⁶. De

²⁴ ICIAR, *op. cit.*, s.p.

²⁵ ICIAR, *op. cit.*, s.p.

²⁶ ICIAR, *op. cit.*, s.p. Las prescripciones de Quintiliano para aprender a escribir correctamente y “soltar la mano” sirven de base para la receta de Iciar. Sin embargo, es evidente que la preocupación del autor clásico no se limitaba a la caligrafía. Para él, una escritura lenta era un obstáculo para la imaginación. Una mente ágil, por lo tanto, estaba ligada con la destreza manual: Pero cuando comience a escribir no será malo grabar las letras muy bien en una tabla, para que

hecho, parafraseando al autor clásico, Iciar urge al aprendiz del arte de la caligrafía que siga un ordenado entrenamiento con el fin de “hacer mano segura y liviana en pocos días”. El primer paso consistía en esculpir sobre una tabla lisa, de madera o metal, las letras del alfabeto, “bien compassadas y perfectas”. Luego, con un punzón de estaño al que se debía sujetar como si fuese una péñola, el principiante debía “andar por las casillas de aquellas letras grabadas en la tablilla”, como si estuviese escribiendo con tinta, pero cuidando de seguir el orden en el trazo que se había explicado anteriormente. Una vez que el novato hubiera aprendido “diestramente a andar por ellas”, debía dejar la tablilla de lado y comenzar a escribir sobre “papel reglado” siempre tomando en cuenta “la medida, forma y razón de la traza de cada letra”. A través de la copia y de la práctica constante, el aprendiz lograba “asegurar tan perfectamente la mano, que después sin ayuda de regla, le quedará un tal hábito, con que escribirá muy suelta, bien y seguramente”²⁷.

Siguiendo la línea de Iciar, Pedro Díaz de Morante publicó en 1615 su *Nueva arte de escribir*²⁸. Con la ayuda de este tratado, afirmaba, los aprendices “sabrán escrevir en muy breve tiempo, y con gran destreza y gala”. A diferencia de su predecesor, Díaz Morante no proporciona un método dirigido, tal vez porque en su lugar, él sugería que el aprendiz tuviera la guía de un maestro. Sin embargo, sí propone ejemplos de diversos estilos caligráficos que podían usarse de modelo para el espectador. De particular interés son las láminas en las que se muestran

lleve la pluma por los trazos o surcos que hacen. De este modo ni errará como en la cera (porque por una y otra parte le contendrán las márgenes), ni podrá salirse de la forma que le ponen; y por otra parte, siguiendo con velocidad y continuación huellas fijas, afirmará los dedos, no necesitando de poner una mano sobre otra para afianzarla. El escribir bien y con velocidad es cosa digna de atención, aunque comúnmente olvidada de la gente de conveniencias: porque siendo el principal ejercicio en gente de letras el escribir, con lo cual sólo se consiguen los progresos verdaderos y sólidos, si la pluma anda lerda sirve de rémora a la imaginación, y si la letra es imperfecta y de mala formación no se entiende después, y de aquí resulta el trabajo de dictarlo cuando se haya de trasladar. QUINTILIANO, *op. cit.*, Libro 1, capítulo 1, pp. 17-18.

²⁷ ICIAR, *op. cit.*, s.p.

²⁸ Para este artículo he consultado la siguiente edición: DIAZ MORANTE, Pedro. **Segunda parte del arte de escribir**. Madrid: Luis Sánchez, 1624.

una serie de trazos largos y aparentemente espontáneos, que como él mismo argumenta, servirían “para soltar y desentorpecer la mano del discípulo que la tuviere torpe, y cuando ya vea el maestro que la tiene liberal y diestra le ha de quitar los rasgos y le ha de recoger la mano dándole materias de letra recogida y rasgos medidos y compassados”²⁹.

Aún más claramente que en el *Arte subtilissima* de Iciar, en el tratado de Díaz Morante se funde el texto con la imagen. Letras, líneas ornamentales y figuras se debían a una misma mano, por lo que se producía una inevitable conflación entre dibujar y escribir. En la intersección entre las dos actividades, el calígrafo ilustraba la libertad con que la mano entrenada podía crear belleza en la forma. Los trazos precisos, y sin embargo espontáneos de las letras y ornamentos, las líneas que creaban formas inesperadas, sugieren que los gestos habían sido firmemente memorizados por el artista, de manera que éste podía reproducirlos como si se tratase de actos naturales e inconscientes.

Dos cosas llaman la atención con respecto a los procesos de aprendizaje que se prescriben en los tratados de caligrafía. Por un lado, a través de la imitación de modelos, el aprendiz pierde su gestualidad anterior; mediante la práctica, una nueva manera se graba en la memoria habitual del sujeto. Como consecuencia de ello, advertimos una suerte de domesticación de la mano del calígrafo; se trata de un proceso que impone orden sobre el desorden, y que contrapone al artificio con la naturaleza. Quiero resaltar este punto puesto que éste es vital para comprender la utilidad y el impacto que podían tener tales estrategias en un contexto colonial.

El arte de la caligrafía: La formación de sujetos cristianos y políticos

Como se ha señalado, Fray Pedro Bedón fue reconocido por sus contemporáneos por su habilidad como pintor. Varias narrativas

²⁹ DIAZ MORANTE, *op. cit.*, s.p.

hagiográficas del siglo diecisiete, escritas en Lima y en Nueva Granada, exaltan la relación entre su creación artística y su piedad cristiana. Así por ejemplo, en *Tesoros Verdaderos de las Indias* (1681), Juan Meléndez lo describe como un “hombre muy penitente” y “dado a la oración”. En sus momentos libres, y para evitar el ocio, anota Meléndez, se dedicaba a pintar cuadros de la Virgen María, de Jesucristo y de los santos, que adornaban el convento de Quito y de Santa Fe. Éstas eran obras de gran primor, “que en su modo descubren y manifiestan la devoción del pintor”³⁰. Años más tarde, en su *Historia de la Provincia de San Antonino del Nuevo Reino de Granada* (1701), Alonso de Zamora anota que durante su estancia en Nueva Granada, Bedón no solo había realizado pinturas para el monasterio Santa Fe sino también para el de Tunja, en donde había fundado, además, la cofradía de la Virgen del Rosario. Añade que su firma se reverenciaba como una reliquia, o como un índice de su santidad³¹.

A pesar de que las relaciones coloniales destacan la prolífera labor de Pedro Bedón como pintor, los ejemplos que han llegado hasta el presente son muy pocos; entre ellos destacan las miniaturas que adornan su libro coral ejecutado, en 1613³². Una de las iluminaciones del manuscrito muestra el sueño en el que San Francisco se le aparece al Papa Honorio, una escena que se basa en uno de los grabados ejecutados por Jerónimo Wierix para la historia ilustrada del Evangelio, publicada por Jerónimo Nadal a fines del siglo dieciséis [Fig. 3]. En las otras páginas encontramos iniciales ricamente adornadas, las que invitan a la meditación a través de

³⁰ MELÉNDEZ, Juan. **Tesoros verdaderos de las Yndias en la historia de la Gran Prouincia de San Iuan Bautista del Peru de el Orden de Predicadores**. Roma: Nicolás Ángel Tinassio, 1681, pp. 567-572.

³¹ ZAMORA, Alonso de. **Historia de la Provincia de San Antonino del Nuevo Reino de Granada III**. Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1945, pp. 43-44.

³² La obra más importante adjudicada a Pedro Bedón es la llamada “Virgen de la Escalera”. Se trata de una pintura que muestra a la Virgen del Rosario como el tronco del árbol genealógico de los dominicos, y que se conoce por ese nombre por cuanto estaba pintada en un muro en el descanso de la grada de la recoleta de la Peña de Francia, en Quito. La pintura, sin embargo ha sido fuertemente intervenida, especialmente cuando se la transfirió a un nuevo soporte. Por este motivo, es difícil reconocer en ella la mano del autor original. Bedón es también el autor de la imagen de la Virgen María que decora la portada del Libro de la Cofradía de la Virgen del Rosario, de 1588.

sus formas complejas y fantásticas, Es posible que para su diseño Bedón haya encontrado inspiración en modelos de estilos caligráficos, como los que había publicado poco antes el mismo Juan de Iciar [Fig. 4]. El libro coral de Pedro de Bedón, de esta forma, reafirma la hermandad entre la caligrafía y la pintura; más específicamente, corrobora que las dos artes podían compartir una formación similar, basada en el entrenamiento de la mano a través de la imitación, y la consecuente impresión de gestos en la memoria habitual.

Ahora bien, el libro coral y su relación con los manuales de caligrafía nos permiten entender más claramente el objetivo de la epístola anteriormente citada, particularmente en relación con las preocupaciones pastorales del religioso dominico. Si analizamos el texto con detenimiento, vemos que Bedón solo utiliza a la pintura como un ejemplo de la importancia de principios y reglas que pudieron dirigir el aprendizaje de una persona, de la utilidad de tener a la vista modelos adecuados, y de la necesidad de la práctica, o del entrenamiento continuo, a lo largo de este proceso. Igualmente, está claro que para Bedón, el orden, la imitación y la práctica encaminaban al sujeto hacia un propósito elevado; no servían únicamente para alcanzar una destreza manual, sino que aseguraban su perfeccionamiento espiritual y civil. En esto, es muy posible que el religioso dominico hubiera tenido en mente, nuevamente, las prescripciones de Quintiliano, quien a menudo señala la relación entre la excelencia en la oratoria y la ética de una persona³³. Para Quintiliano, al igual que para Bedón siglos más tarde, los preceptos y las normas, al igual que la imitación de modelos adecuados, eran necesarios no solo para el perfeccionamiento de una destreza específica, sino para la formación moral de un individuo. La prestancia en el ejercicio de una actividad, por consiguiente, era manifestación de un carácter virtuoso.

Con esto en mente, en las páginas que siguen analizo la utilidad de las prescripciones de Bedón en la formación integral de sujetos cristianos y

³³ Ver TERRIL, Robert E. "Reproducing virtue: Quintilian, imitation, and rhetorical education". **Advances in the History of Rhetoric**. Filadelfia, 19, n. 2, 2016, pp. 157-171.

políticos, y particularmente de la población indígena en Quito, hacia fines del siglo dieciséis. En este contexto, resalto la preocupación formativa del religioso dominico – y sus estrategias tendientes a la regulación del individuo – como parte integral del proyecto colonizador. Para ello, me apoyo en la discusión de Pauline Moffit Watts sobre la *Rhetorica christiana* de Diego de Valadés, y particularmente en su reflexión en torno al “arte de la memoria”³⁴.

Como es bien sabido, Valadés fue un mestizo, el hijo de una indígena mexicana y de un español; tomó los hábitos de la orden franciscana después de haber recibido una educación humanista en el colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco. La *Rhetorica christiana*, publicada en latín, en la década de 1570, resalta la importancia de la memoria y de la imagen mnemotécnica como una efectiva estrategia de conversión de los pueblos indígenas³⁵. Como bien señala Watts, Valadés resalta la diferencia entre una memoria natural y otra artificial. La memoria natural, como su nombre lo indica, era una operación básica y espontánea, carente de un método. Por el contrario, la memoria artificial, o arte, se basaba en el ordenamiento de información a través del uso de imágenes mentales y lugares, con el fin de recordar las cosas con facilidad y eficiencia³⁶. Es decir, al igual que el arte de escribir o el arte de la pintura, la memoria artificial necesitaba de reglas y de un entrenamiento cuidadoso. Según el argumento de Watts, la diferencia entre memoria artificial y memoria natural también servía como un indicativo de diferencia cultural, pues estos conceptos articulaban la oposición entre policía y barbarie. Lo que es interesante con respecto a Valadés es que él compara el arte de la memoria heredado de la tradición

³⁴ WATTS, Pauline Moffit. “Hieroglyphs of conversion: Alien discourses in Diego Valadés’s *Rhetorica christiana*”. *Gli Ordini Religiosi Mendicanti: Tradizione e Dissenso. Memorie Dominicane*, 22, 1991, pp. 404-433.

³⁵ La primera edición de la *Rhetorica christiana* fue publicada en Perugia, en 1574. Para una edición más reciente, con traducción al español, ver VALADÉS, Diego. *Rhetorica christiana ad concionandi et orandi usum*. Facsimile. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

³⁶ Para una discusión sobre el arte de la memoria ver YATES, Francis. *The arts of memory*. London: Routledge and Kegan Paul, 1966. Ver también CARRUTHERS, Mary. *The book of memory: A study of memory in medieval culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

clásica con las estrategias mnemotécnicas utilizadas por los mexicanos en el período precolombino; inserta en su tratado un grabado del calendario mexicano como evidencia de ello. Argumentando que existía un nivel de conmensurabilidad entre las dos tradiciones mnemotécnicas, Valadés posiciona a la cultura mexicana como comparable con la europea. Aquí, debo destacar la importancia del concepto “arte”, reflejo de la existencia de un orden y principios para hacer las cosas, en el argumento de Valadés.

La experiencia en los Andes fue muy diferente a la mexicana, debido a la ausencia de una tradición mnemotécnica, de escritura y de representación pictórica conmensurable con la europea. Sin embargo, desde muy temprano en el período colonial, los indígenas de esta región aprendieron pintura y escritura como parte de una estrategia de conversión. Un ejemplo de este esfuerzo fue el trabajo realizado por los franciscanos en el siglo dieciséis, primero en el Colegio de San José de los Naturales, en México, y poco más tarde en el Colegio de San Andrés, en Quito. En el Colegio de San Andrés, dirigido especialmente a miembros de la nobleza indígena, aunque en él también se formaron mestizos y españoles pobres, los estudiantes aprendían oficios útiles, como la carpintería, el canto, o a tañer campanas. Otros se entrenaban como pintores y, según alguna fuentes de la época, como apuntadores de libros³⁷. Los estatutos del colegio también hablaban de la necesidad de reformar las costumbres de los indígenas, evitando que ellos “duerman en el suelo como sus antepasados, sino... en sus camas altas”, así como “las borracheras, idolatrías y los demás ritos que antiguamente tenían”³⁸. Se entiende, de esta manera, que el aprendizaje de oficios en este colegio era parte de la formación integral de sujetos cristianos y políticos, sirviéndose de la aplicación de orden y reglas.

³⁷ Para un estudio más reciente sobre el Colegio de San Andrés ver LEPAGE, Andrea. “El arte de la conversión: modelos educativos del Colegio de San Andrés de Quito”. **Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia**. Quito, 25, 2007, 45-77. Ver también FERNÁNDEZ, Sonia. “El colegio de caciques San Andrés: conquista espiritual y transculturación”. **Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia**. Quito, 22, 2005, pp. 5-22.

³⁸ Citado en MORENO, Agustín Moreno. **Fray Jodoco Ricke y Fray Pedro Gocial: apóstoles y maestros franciscanos de Quito**. Quito: Abya Yala, 1998, pp. 291-292.

El Colegio de San Andrés dejó de funcionar en la década de 1580, por lo que la formación cristiana de los indígenas habría sido manejada por otros actores. Es probable que Fray Pedro Bedón haya asumido parte de esta responsabilidad.

Bedón fundó en 1588 la Cofradía del Rosario de Naturales. Muchos de sus miembros, cuyos nombres se registraron en el libro de la congregación – Alonso Chacha, Andrés Sánchez Gallque, Cristóbal Ñaupa, Francisco Gocial, Francisco y Gerónimo Vilcacho, Juan José Vásquez, Sebastián Gualoto, Antonio y Felipe— ejercían el oficio de la pintura, por lo que se ha sugerido que ésta también sirvió como un centro de formación artesanal³⁹. Entre los nombres arriba citados destaca el de Andrés Sánchez Gallque, conocido por ser el autor del extraordinario retrato de los señores de Esmeraldas, ejecutado en el año de 1599.

La pintura, estudiada con detenimiento por Tom Cummins y más recientemente por Susan Webster, muestra a Don Domingo de Arobe y sus hijos, descendientes de un esclavo que había escapado del naufragio de un barco que viajaba de Panamá a Chile, y que se había refugiado en la provincia de Esmeraldas, en la costa del Pacífico⁴⁰. En su calidad de líderes de una comunidad indígena, los Arobe llegaron a Quito en un gesto que simbolizaba su sometimiento a la autoridad real. En ocasión de esta visita, Juan del Barrio de Sepúlveda, oidor de la Real Audiencia de Quito, comisionó la ejecución del lienzo y se lo envió a Felipe III de España, como un regalo por su coronación. Vestidos con ricos trajes que habían recibido

³⁹ Citado en VARGAS, José María. **El arte ecuatoriano**. Quito: Editorial Santo Domingo, 1963, p. 33.

⁴⁰ CUMMINS, Tom. "Three Gentlemen from Esmeraldas: A Portrait Fit for a King". **Slave portraiture in the Atlantic world**. LUGO-ORTIZ, Agnes y ROSENTHAL, Angela (Eds.). Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 126-138; WEBSTER, Susan. *Andrés Sánchez Gallque y los primeros pintores de la Audiencia de Quito*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2014. El lienzo fue descubierto y estudiado primeramente por el historiador del arte ecuatoriano José Gabriel Navarro. Ver NAVARRO, José Gabriel. "Un pintor quiteño, un cuadro admirable del siglo XVI en el Museo Arqueológico Nacional, Madrid". **Archivos**. Madrid, 1929. Ver también GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés. "Nuevas aportaciones en torno al lienzo titulado Los mulatos de Esmeraldas. Estudio técnico, radiográfico e histórico". **Anales del Museo de América**. Madrid, 20, 2012, pp. 7-64.

de los vecinos de Quito y que cubrían su anterior desnudez, el retrato muestra la incorporación de los tres caballeros a la vida política y el triunfo de ésta sobre la barbarie [Fig. 5]. El mismo Barrio de Sepúlveda reconocía esto en la carta que acompañaba al retrato. “Van todos retratados muy al propio como son y andan de ordinario ecepto el vestido que luego que dieron paz y obediencia a V.Ma (Vuestra Magestad) y de ellos se tomó la posesion y fueron puestos en V. Real Corona se les dio como de sus retratos,” escribe el magistrado. Y añade que “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”⁴¹. Lo que es particularmente interesante, dada la importancia del mecenas y audiencia de la obra, es que se selecciona a un pintor indígena para ejecutarlo. Mi argumento es que, al igual que el traje con que visten los señores de Esmeraldas, los oficios de la pintura y de la caligrafía, ejercidos ambos por un indígena como un arte, indicaban el éxito del proyecto colonizador, entendido como la imposición de la policía cristiana. Para ello, es importante resaltar el protagonismo que adquiere la firma del artista en el lienzo.

Susan Webster ha discutido la conspicua presencia de la firma de Andrés Sánchez Gallque en esta pintura, argumentando que la elegancia de su caligrafía, al igual que el uso de abreviaturas, permitía que el pintor se posicionase como el conocedor de una escribanía educada y, por extensión, poseedor de una cultura elevada⁴². No obstante, es posible llevar el argumento de Webster un paso más lejos. Por un lado, en la pintura se muestra la hermandad entre la pintura y la caligrafía. Esto se evidencia en los contornos definidos de las figuras y en la decoración de los trajes, que recuerdan la ornamentación de las iniciales en los manuscritos iluminados. Es posible que Andrés Sánchez Gallque haya aprendido el arte de la caligrafía, al igual que el de la pintura, de Pedro Bedón. Probablemente por intermedio del mismo Bedón pudo haberse

⁴¹ Citado en GUTIÉRREZ USILLOS, *op. cit.*, p. 59.

⁴² WEBSTER, *op. cit.*, pp. 37-38.

familiarizado con las prescripciones de tratados como el de Juan de Iciar. Lo significativo del estilo caligráfico de Sánchez Gallque es que éste se revela como el resultado de un proceso de aprendizaje, consciente y cuidadoso. Tal como lo había prescrito Iciar, en el texto de la dedicatoria, al igual que en la firma, se evidencia una preocupación por el orden, manifiesto en el uso y ubicación adecuada de diferentes tipos y tamaños de caracteres, en sus proporciones, y aún en el trazo de las letras. Recordando las prescripciones de Díaz Morante, los trazos libres y espontáneos de su firma muestran ser el producto de una mano entrenada y domesticada, y que ha perdido la torpeza a través de la imitación y del ejercicio constante. Consciente de la existencia de principios y reglas, poseedor de un arte, y no solo de una habilidad natural, Andrés Sánchez Gallque aparece, de esta forma, como un sujeto político, y como un adecuado siervo del rey.

Conclusión

Un lugar común de la crítica artística ecuatoriana en el siglo XIX es el de la “copia servil”, la que se oponía y contradecía al ingenio y a la originalidad⁴³. Para muchos de los autores del período, la continua imitación de modelos grabados no era solo un obstáculo para el artista que buscaba alcanzar la excelencia en el arte, sino que impedía el desarrollo de una tradición artística nacional. Como hemos visto a lo largo de este ensayo, sin embargo, la imitación de modelos adecuados ha sido vista de manera positiva – desde los tratados de oratoria en la antigüedad clásica hasta la teoría artística del Renacimiento – como esencial en el proceso de formación tanto del orador como del pintor. Los postulados de autores clásicos como Quintiliano, y de teóricos renacentistas como Cennino Cennini, fueron retomados en manuales de caligrafía como el de Juan de

⁴³ Un ejemplo de ello son los discursos que se pronuncian en la velada artística de 1852, organizada en el seno de la Sociedad Democrática Miguel de Santiago. Ver **Sociedades Democráticas de Ilustración, de Miguel de Santiago y Filarmónica: Discursos pronunciados en la sesión pública efectuada el 6 de marzo de 1852**. Quito: Banco Central del Ecuador, 1984.

liciar, quien proponía un claro método de aprendizaje para el novicio que deseaba memorizar los trazos con que se diseñaban diferentes letras, absorbiéndolos como gestos habituales. La imitación de modelos adecuados, al igual que el arte (entendido como un conjunto de normas y principios) se entendían no solo como estrategias para alcanzar la excelencia en el ejercicio de una actividad específica, sino que se comprendían como esenciales en la formación del carácter de un individuo, y como tal poseían una suerte de autoridad moral. En Hispanoamérica, la imitación y el arte cobran un nuevo significado en un contexto colonial, en el sentido de que se ponen en práctica para garantizar la formación de sujetos cristianos y políticos. Mostrando la hermandad entre la pintura y la caligrafía, el pintor indígena Andrés Sánchez Gallque visibiliza la solvencia de una mano entrenada y domesticada a partir de la imitación, de la práctica constante, y de la observancia de las reglas, y como tal su obra es un argumento sobre el éxito del proyecto colonizador.

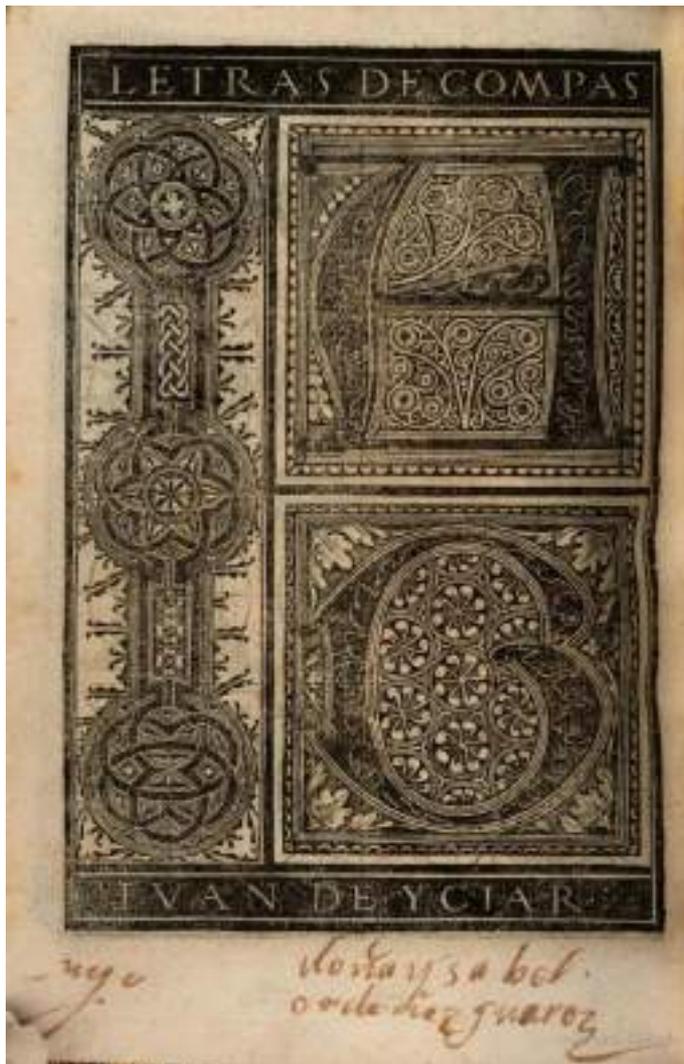


Figura 1

Juan de Iciar

Letra cardinal

Arte subtilissima, por la cual se enseña a escribir perfectamente, 1553

Universidad de Cataluña

https://archive.org/details/bub_gb_YWdmkr3xt2gC

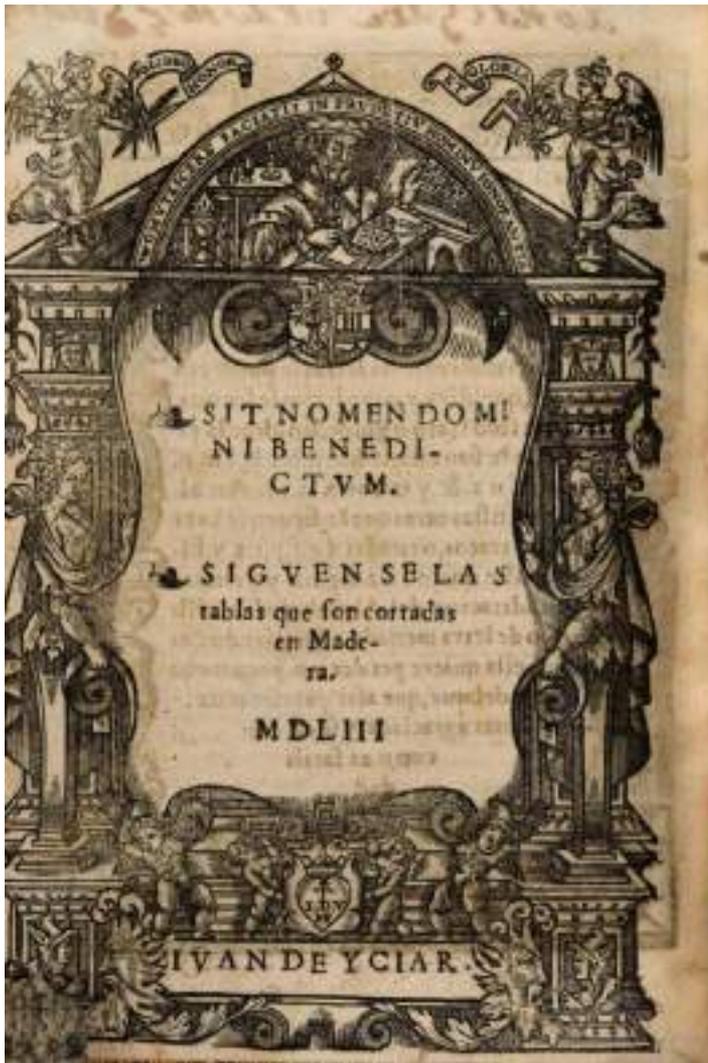


Figura 2

Juan de Iciar

Portada de letras cortadas

Arte subtilissima, por la qual se enseña a escribir perfectamente, 1553

Universidad de Cataluña

https://archive.org/details/bub_gb_YWdmkr3xt2gC



Figura 3

Pedro Bedón

Sueño de Honorio

Libro coral, 1613

Monasterio de Santo Domingo, Quito

Foto: Tom Cummins.

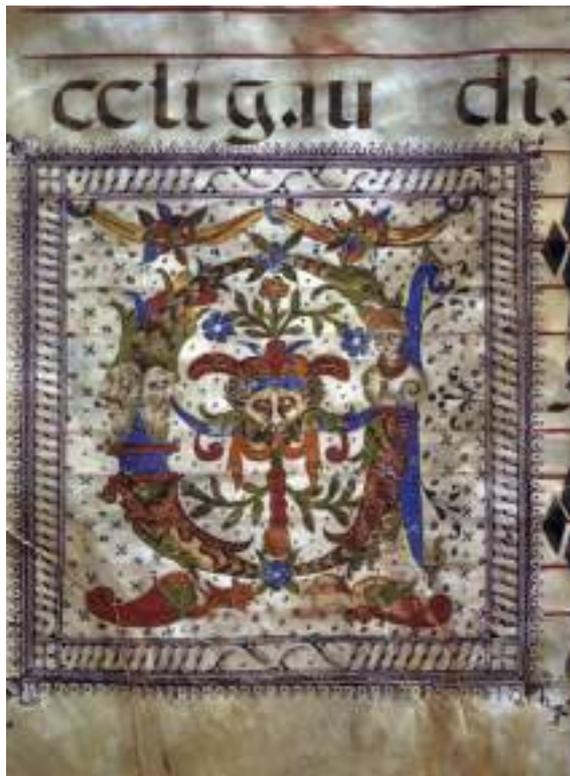


Figura 4

Pedro Bedón

Inicial ornamentada

Libro coral, 1613

Monasterio de Santo Domingo, Quito

Foto: Tom Cummins



Figura 5
Andrés Sánchez Gallque
Los tres mulatos de esmeraldas, 1599
Óleo sobre lienzo
Museo de América, Madrid
© Museo Nacional del Prado