

TRASGRESIONES Y MARGINALIDAD. EL ARTE COMO REFLEJO DE LA VISION DEL "OTRO". MODELOS EUROPEOS PARA LOS CUADROS DE CASTAS: TER BRUGGHEN Y WIERIX

1. Introducción

Con el inicio de la etapa virreinal en la América hispana se generaron nuevas relaciones sociales producto de la interactuación de diferentes calidades de aculturación y mestizajes en estos territorios. Como cabría esperar, estas estructuras nacientes también engendraron inéditas situaciones de trasgresión y marginalidad; e, igualmente, se produjeron otras continuidades enraizadas en el pasado prehispánico. Esta nueva estructura social y en especial el mestizaje producido entre las diferentes etnias que convivían en el territorio americano, tuvieron su reflejo, como cabía esperar, en la pintura virreinal, especialmente a través de su representación concreta en los denominados "cuadros de castas."¹

A los tres grupos étnicos principales (indígenas, africanos y europeos) habría que añadir un cuarto, el asiático, que si bien menos numeroso que los otros, también constituyó un importante contingente de migración, especialmente en el virreinato de Nueva España a través del Galeón de Manila². En este sentido, las "ausencias" resultan tan interesantes como las presencias representadas. La nueva sociedad colonial, jerárquica y de múltiples parámetros, se dibuja como una estructura piramidal abierta, definida a través de los diferentes grupos, étnicos o de diferencias económico-sociales, así como los maridajes de todos ellos, a partir de los que se van articulando las nuevas categorías que se corresponden con lo periférico o marginal.

La presente reflexión se centra tan solo en la imagen de uno de los componentes de esta estructura, el indígena, aunque los aspectos de la trasgresión y la marginalidad son múltiples pues afectan a todos los estratos y "castas". En este sentido, entendemos que la *trasgresión* se produciría a través de un movimiento vertical dentro de esta pirámide imaginaria, mientras que la *marginalidad* sería el reflejo del desplazamiento en sentido horizontal hacia los extremos, redefiniendo las posiciones de los individuos en la misma. En cualquier caso, a partir de un modelo ideal que responde a la élite social, la "ausencia" u "oposición" a estos conceptos iría provocando un

¹ Sobre el sistema de castas, véase Luis Navarro García, *El sistema de castas. Historia general de España y América* (Madrid: Ediciones Rialp, 1989), y con relación al género de la pintura de castas véase, entre otros: Ilona Katzew, *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII* (Madrid: Conaculta, Turner. 2004); Fernando Bermúdez Barreiro "La Pintura de Castas; un acercamiento histórico al proceso de diseño de imagen para entender la diferenciación social en México," en *Impacto Social del Diseño* (México: Universidad Iberoamericana, 2009); María Concepción García Sáiz, *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano* (Olivetti, 1989), 39; M^a. Concepción García Sáiz "'Que se tenga por blanco'. El mestizaje americano y la pintura de castas," en *Arqueología. América. Antropología. José Pérez de Barradas (1879-1981)* (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2008).

² Déborah Oropeza Keresey, "La esclavitud asiática en el Virreinato de la Nueva España, 1565-1673," *Historia Mexicana*, vol. LXI, n^o 1 (2011): 5-57.

desplazamiento o alejamiento del eje central y superior de esta pirámide, hacia abajo y hacia los bordes. Los indígenas “bárbaros” o no aculturados se dispondrían en el extremo inferior de la pirámide e incluso, como veremos, fuera de ella.

Además, la distribución de los individuos dentro de dicha pirámide se fundamentaba en una clasificación étnico-social que estaba articulada por una serie de criterios³ que podríamos definir en función de su inmutabilidad y que nos ayudan también a entender cómo se plasmó la representación del otro⁴. Aquellos criterios que definimos como “invariables” y que teóricamente no serían transformables, se corresponden con los asignables por nacimiento, como la etnia; aunque, en realidad, pueden llegar a constituir categorías subjetivas, cuando se muda la consideración de lo que uno es, o más bien de lo que uno mismo, o los demás, considera que es. Es decir, independientemente de la realidad de su nacimiento, una misma persona podría clasificarse en un momento de su vida como indígena, mestizo e incluso blanco, según las circunstancias o por comparación a otros individuos y, por tanto, el concepto “etnia” se convierte en un criterio variable⁵. E incluso uno podría parecer físicamente perteneciente a una etnia, pero el linaje afloraba evidenciando su “casta”, tal y como se pone de manifiesto en el lienzo que refleja el nacimiento del tornatrás (**fig. 1**). En cualquier caso, como “invariable” nos referimos a esta cuestión congénita que determinaría “a priori” la posición social del individuo⁶.

Por tanto, estos criterios inmutables -siempre con los matices señalados- incluirían la etnia de origen, el color de la piel o el linaje. A esto se suma la procedencia “geográfica”, por la que se tendría al “español” nacido en España por encima del español criollo⁷, pese a que la etnia, color o posición social pudieran ser similares. Otros criterios análogos tienen relación

³ Algunos de los criterios que definen la estratificación social (propiedad, linaje, patria, calidad, condición, etc.) son descritos por Carmen Bernard, “De lo étnico a lo popular: circulaciones, mezclas, rupturas,” *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 6 (2006): 5 y 15, <http://nuevomundo.revues.org/document1318.html> (consultado el 15 de septiembre de 2016).

⁴ Sobre la construcción del “otro” véase Emanuele Amodio, *Formas de la alteridad. Construcción y difusión de la imagen del indio americano en Europa durante el primer siglo de la conquista de América* (Quito: Abya Yala, 1993), 21-24 y 112 y ss.

⁵ Son diversos los textos que aluden al “blanqueamiento” como objetivo a perseguir por los individuos que conforman las castas. Un ejemplo visual es el propio retrato de Juan de Pareja, esclavo de Velázquez y también pintor que, retratado por el insigne maestro como mulato, cuando posteriormente se representa a sí mismo lo hace como blanco, como describe Carmen Fracchia, “La problematización del blanqueamiento visual del cuerpo africano en la España Imperial y en Nueva España,” *Revista chilena de Antropología Visual* (Santiago de Chile) 14 (2009): 68-82, 73 y 74.

⁶ Sobre la consideración de los cuerpos y los “temperamentos” que definen los mismos, véase el trabajo de Carlos López Beltrán, “Sangre y temperamento. Pureza y mestizaje en las sociedades de castas americanas,” en *Saberes locales: Ensayos sobre historia de la ciencia en América Latina* (México, 2008), 289-342.

⁷ En las castas descritas por Alexander Humboldt, *Ensayo Político sobre el reino de la Nueva España* (México: Porrúa, 1966 [1807-1811]), 51, se señala el español o europeo en primer lugar, seguido del criollo, el mestizo, mulato, etc. Sobre el concepto del “criollo” véase también Bernard, “De lo étnico”, 5.

con el aspecto físico, el sexo o el género social, que si bien en otras sociedades no son invariables, en la colonial parecen ser más bien estáticos.

Un criterio intermedio, que aunque estable no es invariable, sería el estatus. El ascenso social no era habitual, si bien, la propia emigración de españoles a América perseguía precisamente una mejora de la posición de partida, no solo como posibilidad de prosperar económicamente, sino también para elevar su posición⁸. Y en este sentido precisamente, los matrimonios entre castas, provocaron este tipo de oscilaciones sociales.

Por otro lado, el segundo conjunto de criterios también nos ayuda a entender la estructuración social en la etapa virreinal como un sistema de segregación excluyente⁹. En este caso, podrían ser considerados “variables”, ya que se cambian o modifican con mayor facilidad que los anteriores, bien con el transcurso del tiempo y de forma natural, o bien por iniciativa o interés propio, provocando desplazamientos en la consideración del individuo dentro de esta pirámide, sobre todo en un sentido horizontal. Se incluirían en esta categoría aspectos como la edad, la orientación religiosa –uno de los criterios para definir la “otredad” es precisamente éste¹⁰-, la indumentaria o el aspecto general del individuo –por ejemplo el cabello largo en los hombres-, o el género social.

Así que, estas categorías intrínsecas al individuo y su familia, en la mayor parte de las ocasiones, dependen del propio cuerpo físico del “sujeto colonial” que, en palabras de Max Hering, se convierte de este modo en un portador de «significados que reflejaban un escalafón social negociable, escenificable, pero no libre de ataduras como la opinión y la voz pública»¹¹.

Un hombre, blanco, europeo, noble, rico, católico, cristiano viejo, joven, heterosexual y con buen aspecto físico parece constituir el ideal social a imitar, ubicándose en el vértice superior de esa supuesta pirámide. A medida que se alteran estos condicionantes, la consideración sobre el individuo se irá desplazando hacia abajo y/o hacia los extremos de la misma. Sin embargo, lo que nos interesa en relación con esta estructura social jerarquizada y aparentemente rígida no es sólo la marginalidad que se “determina” para ciertos individuos -como los indígenas “bárbaros”-, sino también la aparición de trasgresiones -cuando supuestamente unos deberían pertenecer a una casta o a un grupo determinado pero por circunstancias determinadas se encuentran en otra posición-. Un ejemplo de esa trasgresión sería el

⁸ Véase por ejemplo el caso del ascenso social del leonés Agustín de la Torre en Guanajuato, gracias a su procedencia, en José Luis Caño Ortigosa, “El ascenso social en la élite colonial novohispana: un leonés en Guanajuato,” *Temas Americanistas*, 21 (2008): 1-17.

⁹ Véase Bermúdez, “La Pintura”, 64.

¹⁰ El primero de los lienzos de los cuadros de castas realizados en Perú que encarga el Virrey Amat para enviar al Real Gabinete de Historia Natural, precisamente se titula “1. Indios Infieles de montaña...” Aunque carecen de firma, parecen ser obra de Cristóbal Lozano y su taller hacia 1771. La serie se conserva en la actualidad en el Museo Nacional de Antropología (véase Romero de Tejada, “Los cuadros de castas del Virrey Amat,” *Frutas y Castas ilustradas* (Madrid: Ministerio de Cultura, 2004).

¹¹ Max Hering Torres. “Color, pureza, raza: la calidad de los sujetos coloniales,” en *La cuestión colonial*, ed. H. Bonilla (Bogotá: Norma, 2011), 466.

matrimonio de un indígena “bárbaro”, representado semidesnudo y armado con arco –como corresponde a la imagen del indio, tal y como veremos-, con una española de elevada posición, a juzgar por su vestimenta, que fueron representados por Luis de Mena (MAM 00026)¹². Lo más común, como se aprecia en la mayoría de las series de castas, es que sea un hombre español quien contraiga matrimonio con una mujer indígena, y ella misma, al igual que la indumentaria tradicional que viste, se “españoliza”.

En relación con los cuadros de castas, y sin entrar en la consideración de su propia evolución temporal¹³ ¿existía una estrategia discursiva llevada a cabo por los españoles para legitimar el orden social jerarquizando que incluyera a los indígenas originarios del continente? Buena parte de los propietarios de esas series debieron ser administradores españoles que buscaron establecer una sociedad virreinal ordenada como rasgo de la estructura estamental¹⁴. Así que, los cuadros de castas estaban evidenciando no sólo un orden social, sino también esa posibilidad del blanqueamiento del indígena¹⁵, con la intención de que pudiera incorporarse, diluyéndose en lo hispano, a la sociedad virreinal.

Cada casta, independientemente del individuo en particular, no sólo tenía su lugar propio dentro de la mencionada pirámide social, sino que también se disponía preferentemente en una ubicación espacial física concreta, en el interior de la ciudad o en el ámbito rural, y contaba con un vestuario determinado e incluso un oficio o una alimentación específicos... «la división del trabajo y el color de la piel se asociaron en una lógica de los roles socio-económicos impuestos por el poder colonial»¹⁶.

Y obviamente esa doble ubicación (teórica y física) propia de las castas tendrá su reflejo en la pintura, en diferentes niveles de “otredad”. En este artículo nos centraremos únicamente en analizar la imagen del indígena “bárbaro” en algunos cuadros novohispanos del siglo XVIII del Museo de América, revisando los criterios de otredad mencionados y sobre todo atendiendo a las influencias iconográficas que ayudan a construir esa imagen.

2. La creación de la imagen del indígena americano

¿En qué parte de la pirámide social se ubicarían entonces los indígenas “bárbaros”? Como veremos, este grupo se localizaría más bien al margen de la pirámide social, o muy próximos a los extremos de la parte inferior, formando una categoría de los “otros”. La alteridad del indígena

¹² Véase García, *Las castas*, 41. Las siglas MAM corresponden a Museo de América, Madrid.

¹³ Katzew diferencia dos etapas en la pintura de castas, una primera que ensalza el criollismo y otra más relacionada con las reformas borbónicas y la estructuración social: Katzew, *La pintura*, 4 y 203.

¹⁴ García Sáiz, “Que se tenga”, 360-361.

¹⁵ Joaquín Antonio de Basarás y Garaygorta, *Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y philipinos* (1763) en Fernando Villegas, “El costumbrismo americano ilustrado. El caso peruano. Imágenes originales de la era de la reproducción técnica,” *Anales del Museo de América* XIX: 7-67 (Madrid, 2011), 9.

¹⁶ Hering, “Color”, 464.

bárbaro sirve incluso a los propios indígenas “ladinos” o aculturados para establecer su propia diferenciación por comparación, asumiendo para sí mismos una consideración más española y “blanqueada”.

En el arco norte del territorio novohispano diferentes grupos de indígenas no sometidos eran conocidos como “chichimecas”, o también como “mecos”¹⁷. Los apaches son uno de los grupos que componían este amplio y variado mosaico étnico/cultural aglutinado bajo el mismo término de chichimecas¹⁸. Su representación, especialmente en los cuadros de castas, evidencia el uso de un estereotipo concreto que no responde específicamente a un retrato natural del indígena chichimeca, sino al imaginario que se va creando desde el siglo XVI en torno al indio americano, y que es interesante repasar para entender cómo se articula la imagen del “otro” transmitida en estas obras durante el siglo XVIII.

La consideración del indígena oscilaba permanentemente desde un extremo idealizado – en el que se les percibía próximos al Paraíso Terrenal-, al otro demonizado –definido por el canibalismo, la barbarie¹⁹ y el salvajismo-, prácticamente a un mismo tiempo y que se sintetizan en las obras de Las Casas o Ginés de Sepúlveda²⁰.

Un breve repaso a algunas de las primeras representaciones de indígenas americanos pone en evidencia cuáles fueron los elementos que se habían ido fijando en el imaginario “europeo” y que contribuyeron a crear la imagen general del indio que pervive hasta nuestros días. Este mismo imaginario también será aplicado dos siglos después por los pintores virreinales para representar al indígena “bárbaro”. En realidad, «... la historia de la imagen de América tiene más que ver con la realidad europea que con la americana»²¹.

En esas primeras imágenes creadas en Europa, tanto hombres como mujeres americanos se muestran desnudos, como en el grabado que ilustra

¹⁷ Según el Diccionario de la RAE, en México se entiende por Meco: “Indio, especialmente el que conserva sus costumbres y tradiciones”.

¹⁸ El cuadro de Ignacio María Barreda en la Real Academia Española de la Lengua, Madrid, incluye una escena con varios indígenas y la leyenda “Mecos y Mecas, cuías castas, aunque muchas, todas son semejantes” (García Sáiz, *Las castas mexicanas*, 141). El pintor señala la diferencia de “castas” dentro de la propia casta de indígenas bárbaros, pero la similitud entre todos ellos.

¹⁹ Es interesante la definición de barbarie de Michael de Montaigne, *Ensayos (1580) (París, 1912)*, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/ensayos-de-montaigne--0/> 2003 (consultada el 10 de diciembre de 2016), Libro I, cap. XXX: 158 y 159. “... creo que nada hay de bárbaro ni de salvaje en esas naciones, según lo que se me ha referido; lo que ocurre es que cada cual llama *barbarie* a lo que es ajeno a sus costumbres.” Concluye el capítulo sugiriendo cómo la diferencia del otro radica sobre todo en la vestimenta: “Todo lo dicho en nada se asemeja a la insensatez ni a la barbarie. Lo que hay es que estas gentes no gastan calzones ni coletos” (*Ensayos*, 167).

²⁰ Véase Francisco Fernández Buey, “La controversia entre Ginés de Sepúlveda y Bartolomé de las Casas. Una revisión,” *Boletín Americanista*, 42-43 (1992), 323 y ss. <http://www.raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/viewFile/98598/146195> (consultada el 10 de diciembre de 2016).

²¹ María Concepción García Sáiz, “Los instrumentos del conocimiento: América entre el mito y la realidad,” *Anales del Museo de América*, 1 (1993), 26.

la carta de Cristóbal Colón publicada en 1493²², o en la de Américo Vespucio (*Mundus novus*, 1506). Más que indígenas parecían un grupo de “adanes” y “evas”²³, continuando modelos de tradición medieval. En todo caso, la desnudez se convertirá, desde el primer momento, en uno de los rasgos reiterados una y otra vez²⁴. En esa dualidad, que caracterizaba la visión sobre el indígena americano, la desnudez trataba también de ubicar y explicar la presencia del indígena en el mapa de la creación del mundo, en unos casos más próximo al modo de vida de los primeros padres en el Paraíso Terrenal, pero en otros, simplemente, como testimonio del salvajismo o la falta de “civilización” de estos “nuevos” grupos humanos.

Parece que, a inicios del siglo XVI, y de forma esporádica posteriormente, los primeros intentos de representación del indio americano procuraron incorporarle en el esquema de la concepción del universo creado desde Europa para entender y explicar el mundo, y que obviamente estaba basado en la religión. Este sería el caso de una curiosa tabla portuguesa, atribuida a Vasco Fernández y Jorge Alonso y fechada en 1504 que representa la Adoración de los Reyes Magos²⁵. El rey Baltasar se ha representado como un indio tupinamba²⁶ que porta una “corona” de plumas y armas, elementos característicos del indígena, al que se ha vestido con jubón y calzones europeos. ¿Pudieron sus autores tomar apuntes del natural de un indígena del Brasil? Es muy posible que el portugués Álvarez de Cabral, que arribó a las costas de Brasil hacia 1500, llevara consigo a su vuelta algunos indígenas, como hiciera Colón con grupos taínos, o Cortés con los mexicas, y además pudieron utilizar descripciones de estos viajeros complementadas con los objetos reales que se exhibían de estos viajes (coronas de plumas, flechas, etc.).

Esa primera correspondencia visual con adanes y evas, o su presentación como uno de los Reyes Magos, que parece que podrían integrar al nuevo indígena dentro del orden establecido, se rompe probablemente en el momento en que Europa pretende justificar un tipo de dominación, y convierte al indígena en un “monstruo” cultural, alejándolo como un “otro” salvaje. Ante la necesidad de volver a ubicar lo nuevo en el esquema de lo conocido, los artistas –como reflejo de una opinión o situación político/social-

²² Cristóbal Colón *Insula Hyspana en “De insulis Nuper in Mari Indico repertis”* (Basilea, 1494). En Osher Map Library, University of Southern Maine, www.oshermaps.org/map/7325.0070 (consultado el 16 de junio de 2016). Sobre su descripción véase Ricardo E. Alegría, “Las primeras representaciones gráficas del indio americano, 1493-1523” (Barcelona: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 1986), 17 y ss.

²³ Susi Colin en Sandra Sáenz-López Pérez, “Las primeras imágenes occidentales de los indígenas americanos: entre la tradición medieval y los inicios de la antropología moderna,” *Anales de Historia del Arte*, vol. Extraordinario 463-481 (2011), 467.

²⁴ Sobre la desnudez de la iconografía de América y la invención de esta imagen véase José Rabasa, *De la invención de América. La historiografía española y la formación del eurocentrismo* (México: Universidad Iberoamericana, 2009), 41 y ss.

²⁵ Alegría “Las primeras” 1986, 72.

²⁶ No se trata de un caso excepcional, pues también Guamán Poma de Ayala (*Nueva Corónica y Buen Gobierno*. 1615: fol. 91) trastoca el orden “étnico” de los tres Reyes Magos de nuevo refiriéndose a ellos como símbolos geográficos, políticos, y sobre todo étnicos, de los rincones del planeta, «...de tres naciones que Dios puso en el mundo, los tres rreyes magos Melchor yndio, Baltazar español, Gaspar negro...».

optan por utilizar imágenes de “lo exótico”, del “otro” ya asimilado, que permitan entender y ubicar al nuevo indígena en el contexto de la “alteridad”, alejándolo de las tentativas iniciales de integración en el contexto social cristiano y de su papel en relación con la creación o el nacimiento de Dios.

Este nuevo recurso es utilizado, por ejemplo, por Hans Burgkmair²⁷ hacia 1520 o 1530 para representar al indígena americano como un africano²⁸ –que ya estaba categorizado previamente- y situándole dentro de la codificación del “otro”, equiparándolos en su consideración. No es más que un reflejo del “orden universal” que el europeo establecía entonces, reservándose para sí un lugar prioritario, ubicando al asiático como un “otro pero civilizado”, y seguidos por el africano y el americano, que ejemplifican distintos niveles de salvajismo y, finalmente, en el escalón inferior de la barbarie, Oceanía. En este sentido, no hay más que observar, entre otras muchas alegorías de los continentes, el monumento a Cervantes erigido en la céntrica Plaza de España, en Madrid, obra del escultor sevillano Lorenzo Coullaut Valera (1876-1932)²⁹, en la que se distinguen cinco mujeres que representan los cinco continentes. América se muestra como una joven indígena desnuda y con un tocado de plumas. Asia y Europa además de exhibir libros en sus manos, se representan completamente vestidas, lo que evidencia el grado de “civilización” de estos continentes que los diferencia del resto –hubieran existido o no pueblos con sofisticadas culturas, complejas indumentarias o sistemas de escritura en estos continentes-. Este imaginario sobre la “ordenación del mundo” hunde sus raíces en el siglo XVI y se mantiene vigente hoy en día, incluso en la propia consideración del indígena contemporáneo.

Además de recurrir a la analogía con el físico africano de pelo rizado y piel oscura o rasgos negroides, Burgkmair viste erróneamente a estos hombres con una especie de medio faldellín de plumas, reinterpretando modelos anteriores. A Europa llegaban objetos procedentes de Brasil y de otros territorios americanos, aunque lo hacían descontextualizados y sin información sobre su uso. En este caso, lo que se ha representado son capas tupinambas que se utilizaban atadas al cuello, pero no en la cintura, como erróneamente interpretó el artista. El imaginario faldellín de plumas cubre la desnudez del indígena a los “castos” ojos del europeo, inventándose así una prenda que se convertirá en un referente invariable del indio americano.

²⁷ Hans Burgkmair, The Elder. British Museum SL,5218.129 y SL,5218.128. http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=720759&partId=1 (consultada el 16 de junio de 2016). Véase el artículo de Stephany Leicht, “Burghmair’s people of Africa and India (1508) and the Origins of Ethnography in Print,” *Art Bulletin*, 91-2 (2009): 134-159.

²⁸ Sobre la africanización del indígena para su “domesticación” e inclusión en una categoría común, en el caso de los mapas, véase el estudio de Margarita Lira M., “La representación del indio en la cartografía de América,” *Revista Chilena de Antropología Americana*, 4 (2004): 86-102, 7.

²⁹ Publicado en *La Esfera*, Año XVI, nº 802, (de 18 de mayo de 1929), 21-22. Véase también Josep Pinyol Vidal, “Imágenes y estereotipos de América en las ilustraciones de la prensa peninsular de finales del siglo XIX,” *Amérika, Memóires, Identités, Territoires*, 14 (2006).

Los detalles de ciertas obras europeas permiten suponer que algunos de estos artistas pudieron observar y tomar apuntes del natural de hombres y mujeres llegados a Europa desde el Nuevo Mundo³⁰. Christopher Weiditz³¹ en un recopilatorio sobre indumentarias del mundo, incluye a los indígenas mexicas que Hernán Cortés presentó a Carlos V. Aunque dibuja una capa de abrigo y un taparrabos masculino con el característico anudado azteca, de nuevo añade una “cortina” de plumas alrededor de la cintura para disimular los muslos y glúteos³².

A mediados del XVI parece que se produce un nuevo giro en relación con la iconografía del indígena americano, seguramente en parte gracias a un aumento de dibujos del natural obra de viajeros y cronistas. Se trata de artistas que, como John White, viajan a América y realizan su obra allí, o bien que trabajan con los textos de viajeros bajo su supervisión, como Hans Staden³³ o Jean de Léry³⁴ entre los tupinambas de Brasil, para definir los detalles de las escenas y representarlas con cierta rigurosidad. Ambas publicaciones servirán de base para el trabajo de Theodor de Bry³⁵ que, de nuevo, incide en los aspectos más escabrosos del canibalismo, prescindiendo del contexto cultural del sacrificio ritual y del consumo ceremonial y presentándolo como una afición desmedida a la carne humana por parte de estos grupos “salvajes”³⁶.

Son estas historias sobre violencia, canibalismo y salvajismo las que triunfan por toda Europa y contribuyen a expandir y consolidar una imagen del indígena americano como un individuo desnudo, emplumado, armado, violento y caníbal, por tanto, como la antítesis del hombre civilizado. Por supuesto, de este particular se tiende a lo general, y de este modo germina también la imagen del propio continente. Esta imagen se plasma inicialmente

³⁰ Michel de Montaigne por ejemplo vio indígenas de Brasil a finales del XVI: según Hugh Honour, *The European Vision of América* (Cleveland, Cleveland Museum of Art, 1975), 5.

³¹ Véase Howard F. Cline, “Hernando Cortés and the Aztec Indians in Spain,” *Quarterly Journal of the Library of Congress*, vol. 26-2 (1969): 70-90; y Dietrich Briesemeister “Sobre indios, moriscos y cristianos ‘a su manera’. Testimonios pictóricos en el ‘Trachtenbuch’ de Christoph Weiditz,” *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, 43 (2006): 1-24.

³² Si comparamos el dibujo del indígena azteca realizado por Weiditz, con los que ilustran el Códice Tudela conservado en el Museo de América, comprobaremos que las plumas que cuelgan del taparrabos en el primer caso, no son más que un exotismo moralizante incorporado por el artista alemán.

³³ Hans Staden edita en 1557 su aventura etnográfica, en la que narra su captura por parte de los Tupinambas de Brasil, titulada *Verdadera Historia y descripción de un país de salvajes*. Un minucioso estudio sobre esta publicación y las estampas que lo ilustran ha sido realizado por Roberto Pineda, “Historia de Hans Staden entre los antropófagos de Brasil,” *Maguaré*, 15-16 (2002): 154-186.

³⁴ También superviviente de la captura de los indios Tupinambas, en 1578, veinte años después de ser rescatado, publica en Francia sus experiencias en la *Histoire d’un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dit Amérique*.

³⁵ Theodor de Bry publicó su serie de volúmenes dedicados a América desde 1590 en la que destacan los grabados sobre los indígenas y la conquista.

³⁶ Sobre el tema del canibalismo entre los tupinamba véase Yobenj Aucardo Chicangana, “El festín antropofágico de los indios tupinambá en los grabados de Theodor de Bry, 1592,” *Fronteras de la Historia* 10 (2005): 19-82, 24. Y, en América en general, Raúl Aguilera Calderón, “La Antropofagia en el Nuevo Mundo. De lo global a lo local en las crónicas del siglo XVI,” *Historia 2.0. (Bucaramanga) V / nº 9* (2005): 15-30.

en mapas y cartografías, símbolos de los nuevos territorios, como en la *Geographicae narrationes* de Ptolomeo, de 1535, donde se muestran escenas de antropofagia o de animales monstruosos, o la imagen del Atlas de Abraham Ortelius, *Theatrum orbis terrarum* de 1570³⁷ (**fig. 2**), en cuya portada se representan los continentes, apareciendo América como una mujer desnuda y tumbada, con un tocado de plumas, sosteniendo una maza, además de arco y flechas entre sus piernas y, cómo no, una cabeza humana cortada en la mano.

Una de las primeras alegorías de América es la de Phillips Galle³⁸ que parece haber servido de inspiración para la más conocida de Césare Ripa, publicada en su obra *Iconología*³⁹. La mujer, que no evidencia rasgos físicos indígenas, se muestra desnuda, armada, despeinada, emplumada, y sosteniendo o pisando cabezas humanas. También es bien conocida la alegoría realizada por Adrian Collaert y Martin de Vos, en la que América viaja sentada en un enorme armadillo⁴⁰, realizada para el arco de los genoveses, erigido en Amberes por la entrada triunfal del archiduque Ernesto, gobernador de los Países Bajos en 1594.

Dejando al margen la intención que subyace en este tipo de representaciones, a nuestro juicio resultan evidentes algunos de los modelos o referentes previos que consolidan esta iconografía de América. Por ejemplo, la diosa Minerva romana, cuya iconografía se difunde a través de estampas y grabados, pudo haber servido como base para la creación de la alegoría de América, como se evidencia en *Minerva y Apolo tentados a luchar contra Héctor* de Crispijn van de Passe (I) fechado en 1613⁴¹, o *Minerva con el escudo con la cabeza de Medusa* de Adriaen Collaert. Además del casco emplumado, la semi-desnudez de la diosa y las armas, también se muestran otros dos elementos recurrentes. La lechuza y la cabeza de Medusa en el escudo en el caso de Minerva, parecen tener su continuación a través del loro y de la cabeza decapitada en el caso de América.

Estas escenas reflejan la idea que se estaba transmitiendo desde Europa sobre el nuevo continente. Pero, ¿había una intención política detrás de la creación de una imagen violenta y “bárbara” de América⁴²? Sería

³⁷ Véase el estudio de Miguel Zugasti, *Alegoría de América en el Barroco Hispánico: del arte efímero al teatro* (Valencia, Pre-Textos, 2005), 21 y ss.

³⁸ Philips Galle, Cornelis Kiliaan, ca. 1585 – 1590. *Amerika*, Rijksmuseum. RP-P-1966-225. <https://www.rijksmuseum.nl/nl/zoeken/objecten?q=amerika&p=1&ps=12&st=OBJECTS&ii=6#/RP-P-1966-225,6> (consultada el 20 de junio de 2016).

³⁹ Césare Ripa, *Alegoría de América. Iconología (o tratado de alegorías)* (Roma 1613 [1593]).

⁴⁰ Marten de Vos, *América*, 1588-89. Amberes. Rijksmuseum. RP-P-BI-6060 <https://www.rijksmuseum.nl/nl/zoeken/objecten?q=amerika&p=1&ps=12&st=OBJECTS&ii=2#/RP-P-BI-6060,2> (consultada el 20 de junio de 2016).

⁴¹ Crispijn van de Passe (I), *Minerva y Apolo tentados a luchar contra Héctor*. 1613. Rijksmuseum, RP-P-OB-16.038. <https://www.rijksmuseum.nl/nl/zoeken/objecten?q=RP-P-OB-16.038&p=1&ps=12&st=OBJECTS&ii=0#/RP-P-OB-16.038,0> (consultada el 20 de junio de 2016).

⁴² Concepción García Sáiz, “La imagen del indio en el arte español del Siglo de Oro,” en *La imagen del indio en la Europa Moderna* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1990), 417-432, 425, reflexiona sobre la imagen de Blas de Prado de la Alegoría

preciso un estudio más profundo sobre la situación de aquellos países desde los que se está generando esta iconografía y su relación con los nuevos territorios, pues la intención de mostrar esta imagen de América parece que justificaría el desinterés –real o motivado por la exclusión en el reparto de territorios- hacia estos espacios poblados por gentes bárbaras, incivilizadas y peligrosas, y sin duda en otros casos ratificaría la motivación de los intereses de dominación⁴³.

La dulcificación de la imagen del continente americano –y subsecuentemente del propio indígena- es paralela a la incorporación a este imaginario, ya en el siglo XVIII, de un nuevo continente insular, Oceanía, cuyos habitantes son considerados aún más idólatras, más violentos, más caníbales y más “despeinados” que los de América, y en ese afán de jerarquizarlo todo, América asciende un peldaño para acercarse más al ideal europeo. A fin de cuentas, parecer más blanco y civilizado es el ideal que también se transmite en los cuadros de castas. A medida que se “blanquea” el individuo, su indumentaria o su contexto, se eleva su categoría.

En cualquier caso, los estereotipos sobre la imagen de América se repiten una y otra vez, también en los cuadros de castas, con la finalidad de mostrar al indio sin cristianizar, al idólatra que vive aún fuera de la civilización. No importa que se trate de un chichimeca del norte de México o un indio yumbo del occidente del Ecuador, hay unos patrones comunes para presentar al indígena no aculturado: desnudez, tocados y faldellines de plumas, armas, cabello largo...

3. Reutilización de las imágenes

Las imágenes son habitualmente reutilizadas por otros artistas a fin de ilustrar sus nuevas obras, en ocasiones con una intención diferente a la originaria. Este sería el caso, por ejemplo del dibujo de John White, titulado *Indian Conjuror (The Flyer)*, una acuarela fechada hacia 1585 que representa un chamán de Virginia, en Norteamérica⁴⁴. La imagen es copiada poco después, en 1590, por Theodor de Bry en su obra *America, Tertia pars*, para representar al “*Conjuror*”. Pero más interesante es su reutilización en la obra de Giovanni Antonio Cavazzi, casi ciento cincuenta años más tarde, en una

de América, alejada de los aspectos negativos de desnudez y antropofagia habituales en Europa.

⁴³ “El indio brasileño nacerá en Europa y en el arte como un ser salvaje, sin moral y carente de orden, algo que convenía mucho a los posibles planes para el rescate de esclavos y las posibilidades agrícolas...” en Carlos Javier Castro Brunetto, “Diferencias iconológicas entre los indígenas de América conforme a las Leyes de Burgos,” en *XX Coloquio de Historia Canario-Americana* (Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 2012), 376-385, 381.

⁴⁴ John White. *An Indian medicine man in a dancing posture (the flyer)*. 1585-1593. British Museum (1906,0509.1.16).

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=25879001&objectId=753489&partId=1

(Consultada el 20 de junio de 2016).

escena de danza africana que ilustra la descripción de Etiopía occidental⁴⁵ (**fig. 3**). En este caso, el contexto de la imagen no tiene ninguna relación con el original, solo mantienen en común la postura de la figura y reflejan las pervivencias y reutilizaciones de los modelos iconográficos⁴⁶.

4. Representación del indio Chichimeca

América no fue descubierta sino inventada por Europa, como sugería Edmundo O’Gorman⁴⁷, y para ello fue necesario adaptar las premisas existentes para intentar comprender lo nuevo. Ya hemos comentado algunos de los procesos previos de asimilación y finalmente “otricación” del indígena americano. Como en todo proceso comunicativo ha de existir una comprensión por parte del destinatario del mensaje, es decir, en este caso la imagen debía ser entendida para que fuera efectiva.

Así que, al observar una pintura sobre “los otros”, el espectador ha de comprender esos códigos implícitos. Por ejemplo, en el caso del retrato del pintor quiteño Andrés Sánchez Gallque titulado “Los mulatos de Esmeraldas”, los elementos añadidos para transmitir el mensaje intencionado son claros y también irreales: la indumentaria de noble segundón que combina prendas españolas e indígenas para resaltar el estatus de los personajes, el modelo utilizado para equiparle a un príncipe, las armas “europeas” para indicar su carácter guerrero, pero evitando la espada ya que se trata de afrodescendientes, las joyas indígenas para mostrar su vinculación con las etnias de la costa ecuatoriana, etc.⁴⁸

¿Cómo se representa entonces al indígena “bárbaro” durante el siglo XVIII⁴⁹? En el caso de los dos lienzos que muestran la pareja de indios chichimecas (**fig. 4 a y b**) pintados por Manuel Arellano en 1711, reconocemos los mismos atributos que, como hemos visto, se repiten desde el siglo XVI. Es uno de los ejemplos más tempranos, y parecen constituir un claro precedente de la pintura de castas⁵⁰. Un referente similar anterior es la

⁴⁵ G.A. Cavazzi, *Relation historique de l’Ethiopie Occidentale: contenant la Description des Royaumes de Congo, Angolle & Matamba* (Paris: chez Charles-Jean-Baptiste Delespine, 1732), T. II, 296.

⁴⁶ Las acuarelas de John White han sido objeto de numerosos estudios. Véase por ejemplo la edición de Kim Sloan, *European Vision. American Voices* (Londres: British Museum, 2009) con varias contribuciones en torno a su obra.

⁴⁷ Santiago Sebastián, *Iconografía del indio americano, siglos XVI-XVII* (Madrid: Ed. Tuero, 1992), 3.

⁴⁸ Andrés Gutiérrez Usillos, “Nuevas aportaciones en torno al lienzo titulado Los mulatos de Esmeraldas. Estudio técnico, radiográfico e histórico,” *Anales del Museo de América*, 20 (2012): 7-64.

⁴⁹ “También hay que resaltar cómo el pintor, que describe con bastante acierto la sociedad virreinal en que viven y en la que el mestizaje es una realidad presente, se siente ajeno a la hora de representar a los indios no cristianizados, a los bárbaros chichimecas, tan lejanos para él como para los propios artistas europeos, y cómo aquéllos idealizan las figuras recurriendo a menudo al arco y las flechas y a la estereotipada vestimenta de plumas...” (García, *Las castas*, 41).

⁵⁰ Estos dos lienzos forman parte de un conjunto más numeroso que incluía un mayor número de tipos humanos con sus descendientes, de los que se conoce tan solo otra pareja

obra del pintor holandés Albert Eckhout que representa indios, negros y mulatos en Brasil a mediados del XVII.

¿Quiénes eran los chichimecas? El texto incorporado a la pintura «Diceño de Chichimeca. Natural del Partido de PaRal⁵¹» indica cuál es la procedencia de los mismos. El Partido es una demarcación territorial en la que se divide la jurisdicción y que incluye diversos pueblos, uno de ellos como cabecera. Los chichimecas, en realidad, eran cientos de etnias, grupos y tribus diferentes que poblaron todo el arco norte de Nueva España, algunos de los cuales se caracterizaban por la utilización de tatuajes faciales, como los que se reconocen en estos lienzos. Parte de estos grupos, que habitaban las regiones del norte, ricas en minas, se habían revelado ante la presión de la colonia y de los nuevos pobladores, generándose la denominada “Guerra Chichimeca” desde mediados del XVI⁵². La esclavitud, justificada en base al conflicto bélico, se mantuvo hasta el mandato del Virrey Antonio Sebastián de Toledo en el último cuarto del siglo XVII, que ordenó la liberación de esclavos tanto chinos como chichimecas⁵³.

5. Los modelos europeos para los cuadros de Arellano

Un pintor novohispano, como Manuel Arellano a inicios del siglo XVIII, a diferencia de los pintores europeos, aparentemente no tendría mayor problema para encontrar modelos indígenas en los que inspirarse o para retratar en sus obras. Sin embargo, lo que resulta interesante es que a la hora de representar al indígena americano se están empleando aquellos imaginarios creados desde Europa para facilitar la comprensión de lo representado, y además se copian formas, figuras o escenas difundidas desde Europa por medio de estampas⁵⁴.

Si no fuera por el tono de piel, las plumas y la desnudez del cuerpo, esta representación femenina que pintó Arellano parecería una *madonna* con niño (**fig. 4b**). Esta composición encarna la dulzura, a diferencia de su pareja masculina, un indio retratado con el gesto torcido, el cuerpo tenso, los dedos extrañamente contraídos para sostener una flecha y con arco y el carcaj

que representa a dos mulatos, con el mismo formato e inscripción. (véase Katzew, “*La pintura*”, 15).

⁵¹ Parral se encuentra al sur del estado de Chihuahua, uno de los que, junto a otras regiones de los actuales estados de Durango, Coahuila, Sinaloa y Sonora, conformaron el territorio de Nueva Vizcaya y parte del área chichimeca.

⁵² Véase Philip Wayne Powell, *Guerra Chichimeca (1550-1600)* (México: Fondo de Cultura Económica, 1984).

⁵³ Archivo General de Indias. GUADALAJARA, 231, L.4, fol. 68v y 69r.

⁵⁴ Como sugería Concepción García (“Las castas”, 39): “Estos artistas se afanan en seguir los modelos impuestos al otro lado del Atlántico, endurecidos por el grabado y despojados al mismo tiempo de sus más relevantes aportaciones en el manejo del color y de la luz. Y por causa de ello, ignoran su propio paisaje en función de reproducir geografías centroeuropeas”. Sobre las correlaciones entre las obras virreinales y las estampas europeas véase el proyecto denominado PESSCA (*Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art*) que ofrece una comparativa entre buen número de obras coloniales y las estampas que las inspiraron <http://colonialart.org/essays/el-grabado-como-fuente-del-arte-colonial-estado-de-la-cuestion> (consultada el 25 de julio de 2016).

repleto. Realmente, parece que estos dos cuadros simbolizarían los dos extremos del pensamiento sobre el indígena, las dos posturas que desde el siglo XVI se vienen manifestando paralelamente, una encabezada por Bartolomé de las Casas y Francisco de Vitoria –la inocencia del indio representada en la mujer con el hijo-, y la otra por Juan Ginés de Sepúlveda y fray Domingo de Betanzos –la violencia que parece mostrar la contraparte masculina-.

Se reconocen también algunos símbolos que remiten a América, como el loro, que junto con otros animales como el armadillo o el caimán, está presente en buena parte de las iconografías que aluden al continente americano –además de multitud de escenas con indígenas, pues las aves se domesticaban para obtener periódicamente las plumas necesarias a fin de elaborar o reparar sus atuendos⁵⁵-. En el dibujo de Abraham van Diepenbeek, de la escuela flamenca del siglo XVII (Museo del Louvre N° 19892), titulado *El Papa Urbano VIII recibe a las tribus de las cuatro partes del mundo*, los continentes, representados por mujeres, como era usual, se acompañan de aquellos animales emblemáticos de cada territorio: el elefante para África, el dromedario para Asia, el caballo para Europa y... un guacamayo para el caso de América⁵⁶. Este vínculo va más allá de lo anecdótico.

El joven indígena chichimeca se representa semidesnudo, con piel oscura y ojos rasgados, aunque con barba y bigote, lo que le asemeja más a un europeo o a un mestizo. Es evidente que el vello facial tiene una clara intención: acreditar su masculinidad. Un indígena de cabello largo, rasgos suaves, e imberbe podría ser confundido con una mujer, así que la inclusión del vello en el rostro aleja esta posibilidad.

Además, se utilizan referentes iconográficos que proceden de la pintura europea, difundidos a partir de estampas, y que hemos reconocido en este caso en la pintura de Hendrick Ter Brugghen, *El tocador de laúd*, realizada en 1624⁵⁷ (**fig. 5**), realizada casi un siglo antes del trabajo de Arellano. El pintor holandés, seguidor de la obra de Caravaggio⁵⁸, se decanta por la representación de diferentes personajes populares, en actitudes festivas y aparentemente ebrios. Este personaje en concreto no sólo está tocando el laúd, sino que muestra su boca entreabierta para entonar alguna canción. Seguramente Arellano tomó este modelo, no tanto por la imagen del

⁵⁵ Véase Andrés Gutiérrez Usillos, *Dioses, Símbolos y Alimentación en los Andes. Interrelación hombre-fauna en el Ecuador prehispánico* (Quito: Abya Yala, 2002), 278.

⁵⁶ Abraham van Diepenbeek, *Le pape Urbain VIII recevant les tributs des quatre parties du monde*. Musée du Louvre (Inv. 19892). <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/8/110036-Le-pape-Urbain-VIII-recevant-les-tributs-des-quatre-parties-du-monde-max> (consultado el 20 de julio de 2016).

⁵⁷ Conservada en la National Gallery de Londres (NG 6347) <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hendrick-ter-brugghen-a-man-playing-a-lute> (Consultada el 25 de junio de 2016).

⁵⁸ De hecho, el gesto del tocador de laúd, y por ende del indio chichimeca, también recuerda ligeramente la expresión del joven hijo de Abraham, en el lienzo titulado *El sacrificio de Isaac*, conservado en la galería de los Uffizi de Florencia, y pintado en 1603 por el propio Caravaggio. Isaac muestra la boca entreabierta y mira hacia el espectador con el rabillo del ojo y el rostro en tres cuartos.

hombre jovial, de sonrosadas mejillas y nariz colorada, sino precisamente por la expresión, la boca abierta y la tensión del rostro. El indio chichimeca gesticula de la misma forma, añadiéndole una mayor torsión a la boca en un intento, quizá, de expresar más bien un grito prolongado que una melódica balada. Uno de los rasgos característicos de los indios chichimecas, cuya tradición cultural es muy similar a la de los indios de las Grandes Llanuras de Norteamérica, es precisamente el alarido que proferían en sus ataques y que llegó a obsesionar y atemorizar a los españoles⁵⁹. Así que, el sonido se convierte en otro símbolo más para resaltar la violencia del hombre indígena. Todo esto contrasta, como venimos indicando, con la representación sosegada de su pareja e hijo.

Aunque ambos indígenas representados por Arellano utilizan plumas como adornos en la cabeza, ninguno de ellos muestra un faldellín de este mismo material, pese a que, como hemos visto, el imaginario europeo había situado esta prenda como algo intrínseco al indígena. El indio chichimeca viste un taparrabos aparentemente elaborado con pieles, lo que sin duda estaría más próximo a la realidad.

6. La representación de otros “Indios bárbaros” en los cuadros de castas

Avanzado el siglo XVIII, y habiéndose ya conformado el género de los cuadros de castas, los indios “bárbaros” americanos tienen un lugar especial en dichas series. De hecho, forman la única pareja representada que está integrada por dos miembros de la misma etnia. También hay una intención de separar o alejar al indio “salvaje” del indígena “aculturado” que se integró en la Colonia y que es representado con otro tipo de indumentaria, peinado y contexto, como pareja de españoles, de africanos o de diferentes combinaciones de todos ellos. Ya advertíamos que la ausencia de indumentaria y el cabello muy largo y suelto, son precisamente elementos contrarios a la “civilización”. De hecho al indígena americano integrado en la colonia (aculturado o ladino) se le “normaliza” y se le identifica por un corte de cabello específico, las balcarrotas, que consiste en un flequillo recto y largos mechones de cabello que caen a cada lado de la cabeza rapada. Este peinado se reconoce en multitud de representaciones de indios ladinos, como en el cuadro anónimo titulado *De mestiza e Indio. Coyote* (MAM 1981/11/02) o en el que pintó Juan Rodríguez Juárez, titulado *Entierro de indios* (MAM 2002/01/02), entre otros. En un interesante documento de 11 de marzo de 1717, firmado en Monterrey, un grupo de españoles se reúnen para tomar medidas para paliar la hostilidad de los indios chichimecas, y para ello sugieren, entre otras medidas, que se les corten las largas cabelleras y que comiencen a usar las balcarrotas como requisito imprescindible⁶⁰.

⁵⁹ “... cuando están en campaña, infunden más terror con sus aullidos y gritos que con su aspecto,” en Giovanni F. Gemelli Carreri, *Viaje a la Nueva España* (México, UNAM, 1976), 127.

⁶⁰ Protocolo notarial. 1506. XI, fol. 22, n^o7, en Israel Cavazos Garza, *Catálogo y síntesis de los protocolos del Archivo Municipal de Monterrey. 1700-1725* (Monterrey: Universidad Autónoma.1973), 187-188.

Evidentemente, los pintores en América tenían acceso a detalles sobre el aspecto o el modo de vida de los indígenas, ya sea directa o indirectamente, lo que les permitiría una mayor precisión en la representación de los mismos, que las que imaginaban los artistas desde Europa basándose en textos u otras imágenes previas también inventadas. El uso o la relación entre los textos y las imágenes en algunos casos parecen evidentes, como en el caso del escrito del padre Francisco Javier Alegre sobre los acaxee, uno de los grupos de indios chichimecas, que parece la descripción de algunos de los cuadros de castas que veremos a continuación:

*Siempre que caminan llevan las mugeres la carga en un cacaxtle de hechura de un huacal, sino que es angosto de abajo y ancho de arriba...; y si tienen algún niño, con una tilma revuelto va allí durmiendo y muchas veces van dos. A los bordes del cacaxtle llevan los papagayos y guacamayas, porque son muy curiosos en criarlas, y pélanlos a menudo para adornarse con las plumas...*⁶¹

Así que la representación de estos “indios bárbaros” se define de nuevo durante el siglo XVIII reutilizando los estereotipos anteriores, como es evidente a través de otras tres pinturas correspondientes a tres series de castas conservadas en el Museo de América. En este caso, están realizados en la segunda mitad del siglo XVIII y reproducen un mismo esquema compositivo: una pareja de indios, dentro de un paisaje natural, caminando de izquierda a derecha. La mujer carga sobre su espalda un canasto, en el que asoman un par de niños pequeños, tal y como describía el padre Alegre.

El cesto que porta la mujer indígena y que ahora sirve para transportar a los niños, en la iconografía de siglos anteriores iba repleto de miembros humanos descuartizados, testimonio del canibalismo y la barbarie que pretendían difundir los artistas sobre el indígena americano. Un ejemplo es el de la mujer Tapuia pintada por el mencionado Albert Eckhout⁶². Así que a la mujer indígena, que antes era vista como una mujer violenta y canibal, la vemos convertida en el siglo XVIII en una dulce representación de una madre transportando a sus hijos, transformación que debió producirse décadas antes, a juzgar por el lienzo de Arellano ya mencionado.

Las escenas de indios bárbaros en las pinturas de castas que comentamos suelen mostrar un mismo esquema compositivo. La pareja se traslada junta, caminando sobre un paraje más o menos inhóspito. En realidad, a nuestro juicio, la inspiración de estas parejas de indígenas caminando, sigue -o recupera- los modelos de imágenes de Adán y Eva, y en concreto copian el modelo compositivo de una de las estampas que

⁶¹ Padre Francisco Javier Alegre, *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva España que estaba escribiendo el Padre Francisco Javier Alegre al tiempo de su expulsión* (México: Imprenta de J.M. Lara, 1841), 402.

⁶² Representación de la Mujer Tapuia por Albert Eckhout, 1641 en https://en.wikipedia.org/wiki/Albert_Eckhout#/media/File:Albert_Eckhout_Tapuia_woman_1641.jpg (consultada el 25 de julio de 2016).

representa el momento en que Adán y Eva se esconden de Dios, tras haber cometido el pecado original y antes de ser expulsados del Paraíso. Se trata de una escena realizada por Jan Wierix, entre 1568 y 1618.

En el primero de estos lienzos (**fig. 6**), los indios bárbaros no se han representado de forma violenta o tensionada, ni siquiera en el caso del varón, si bien se reconocen los elementos habituales que hemos referido: tocado y faldellín de plumas, arco y flechas, cesto con niños, piel oscura y semidesnudez. La estructura de la composición es también muy similar a los dos siguientes que comentaremos, y tiene una clara inspiración en la estampa de Wierix en la que Adán huye cabizbajo, con el brazo derecho caído y el izquierdo plegado sobre el pecho. Si bien el indígena Meco reproduce la misma postura de Adán, a diferencia de él camina orgulloso, con la cabeza erguida, y además presenta una densa barba, cuya función ya comentamos. La mujer indígena, al igual que Eva, gira el rostro hacia su pareja y cruza los brazos sobre el pecho, inclinándose hacia delante mientras camina.

La inspiración de la estampa de Wierix parece continuar en los otros dos lienzos, aunque en este caso resulta más evidente en la representación de la mujer (**fig. 7**). En ellos se ha producido también una inversión de la posición de las figuras. La joven se ubica a la izquierda del cuadro –a la derecha de Adán–, y además adopta la postura que presentaba el Adán de Wierix⁶³, con un brazo sobre el pecho y la cabeza baja. Su pareja se muestra con otra disposición diferente de las anteriores, erguido en pie aunque aparentemente sin caminar, girando la cabeza hacia la mujer, como hacía Eva con Adán, pero con un gesto que recuerda más bien a una estampa distinta, de otro de los Wierix, la del triunfo de San Miguel sobre el dragón⁶⁴.

En el primero de estos dos lienzos, pintado por Andrés de Islas en 1774 (**fig. 7a**), y en general en todos ellos, apenas se observan diferencias entre la mujer y el hombre indígenas; ambos visten de forma similar, con faldellín y tocado de plumas, y ambos portan armas, así que la única distinción apreciable es la presencia de la sombra de la barba en el caso del hombre.

La otra pintura (**fig. 7c**) que parece copiar a la anterior, está realizada sobre cobre, es anónima y se data en el último cuarto del siglo XVIII. Una cartela en la parte inferior indica de nuevo el número 16, como el anterior,

⁶³ El grabado de Jan Wierix con la huida de Adán y Eva debió circular ampliamente por el ámbito virreinal, pues también se utilizó para representar la escena de creación de Adán y Eva pintada por la escuela cuzqueña en el siglo XVIII, que se encuentra en el convento de Santa Catalina de Arequipa, en Perú. Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA). <http://colonialart.org/archives/locations/peru/departamento-de-arequipa/ciudad-de-arequipa/convento-de-santa-catalina#c133a-133b-1> (consultada el 25 de julio de 2016).

⁶⁴ H. Wierix, *St. Michael triumphing over the dragon*, anterior a 1619. British Museum (1859,0709.3149). http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1673274&partId=1&searchText=wierix&page=9 (consultada el 25 de julio de 2016).

que evidencia su posición final en la serie –y simbólicamente también en esa pirámide a la que aludíamos al inicio- junto a la descripción de los protagonistas: “*Indios apaches*” como sinónimo de Mecos, o de Chichimecos.

El paisaje del fondo de estas obras varía también, aunque todas las parejas de chichimecos se disponen en un espacio natural por contraposición al resto de indígenas y mestizos de las mismas series de castas, que se ubican en contextos urbanos o interiores domésticos. Es una diferenciación entre el espacio natural y el espacio cultural que indicaría la pertenencia o no a la sociedad, encontrándose fuera o dentro de la misma⁶⁵. En el primer caso (**fig. 6**) se distinguen unos cañaverales en el lateral izquierdo y una montaña en el derecho. En los otros dos ejemplos, la misma palmera al fondo varía de posición, embutida entre árboles y rocas. Son paisajes semidesérticos, acordes con el entorno natural en que habitan estos grupos, aunque las plantas que se ubican en el fondo no corresponden a ese entorno natural, sino de nuevo a una recreación estereotipada del mismo.

Los indios “bárbaros” pervivían o fueron desplazados hacia estos ámbitos extremos, alejados de los núcleos culturales y domésticos, en áreas marginales, indómitas y de ambientes difíciles, como el desierto del norte de México (o la densa selva del occidente ecuatoriano, en el caso de los indios yumbos, de la serie de 1783 realizada por el pintor quiteño Vicente Albán en el Museo de América).

Por último, el cuadro de Miguel de Cabrera (**fig. 8**) firmado y fechado en 1763, representa una pareja de “indios gentiles”. En este caso no se trata de chichimecas, pues estos indígenas visten de forma diferente, ambos utilizan textiles finos, si bien el hombre mantiene el penacho de plumas en la cabeza, así como el arco, las flechas o la semi-desnudez, y curiosamente vuelve a representarse el armadillo que fue uno de los animales emblemáticos de América sobre todo en la iconografía del XVI. El paisaje del fondo es totalmente neutro y, aunque se entiende que se encuentran en un ámbito natural exterior, no se puede reconocer formas vegetales concretas.

Los rostros de los indígenas representados por Cabrera recuerdan figuras habituales de la pintura holandesa o flamenca del siglo XVII. La representación femenina es similar a algunos de los dibujos y pinturas de Jordaens⁶⁶ por lo que aparentemente continúan utilizando estampas europeas para representar indígenas americanos.

7. Conclusión

Los rasgos iconográficos que definen al “otro” y sirven para representar al indígena americano se crean desde Europa, y van fijando en

⁶⁵ Amodio, *Formas*, 113.

⁶⁶ Los rostros de la pareja y especialmente la mujer recuerdan a los del cuadro “Portrait of a Young Married Couple” del Museo de Bellas Artes de Boston (17.3232) pintado hacia 1621 <http://www.mfa.org/collections/object/portrait-of-a-young-married-couple-31681> (consultado el 24 de julio de 2016).

los siglos XVI y XVIII una serie de elementos que simbolizan las dos tendencias, su idealización por un lado y su conversión en un ser violento y salvaje, aunque en ocasiones ambas convergen y conviven. Pero no sólo la imagen estereotipada del indígena, sino también los propios modelos iconográficos utilizados por los pintores novohispanos del XVIII son también de procedencia europea. Como en otros muchos ejemplos, en este caso se han utilizado, de nuevo, estampas elaboradas en el norte de Europa en el siglo XVII, holandeses o flamencas, de autores como Ter Brugghen o Jan Wierix. Más de un siglo después de su producción, estas estampas se adaptan para recrear otras iconografías que, sin duda, en la Nueva España, transmitían nuevos mensajes implícitos.

ANEXO. IMÁGENES⁶⁷



Figura 1. Andrés de Islas, *De español y alvina, nace torna atrás*. 1774, óleo sobre lienzo, 75 x 54 cm, Museo de América (1980/03/07). (Fotografía de Joaquín Úbeda)

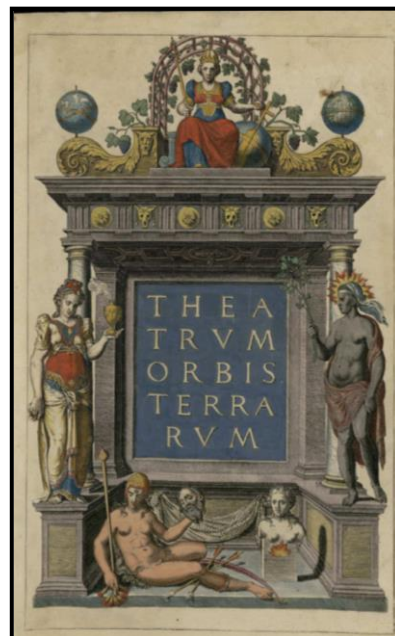


Figura 2. Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*. 1570, Biblioteca Nacional, Madrid

⁶⁷ Todas las imágenes cuentan con licencia de *Creative Commons*.



Figura 3 a y b. a) John White. *An Indian medicine man in a dancing posture (the flyer)*. 1585-1593, British Museum (1906,0509.1.16); y b) Giovanni A. Cavazzi, *Relation historique de l'Ethiopie Occidentale: contenant la Description des Royaumes de Congo, Angolle, & Matamba*, 1732. Biblioteca Nacional, Madrid (GMM/1442). Tomo II: 46 (fol. 296)



Figuras 4 a y b. Manuel Arellano, 1711. a) *Diceño de indio chichimeca*. Museo de América (2000/05/01 y b) *Diceño de india chichimeca*. Museo de América (2000/05/02). Ambos óleo sobre lienzo, 105 x 80 cm. (Fotografía de Gonzalo Cases Ortega.)



Figura 5. Hendrick Ter Brugghen. *El tocador de laúd*. 1624, óleo sobre lienzo, 100.5 x 78.7 cm, National Gallery Museum, Londres (NG6347).



Figura 6. Anónimo, *Indios mecos, bárbaros*. Hacia 1780-1790, óleo sobre lienzo, 105 x 64 cm, Museo de América, Madrid (00047). (Fotografía Gonzalo Cases Ortega.)



Figura 7 a, b y c. a) Andrés de Islas, *Indios mecos*. 1774, óleo sobre lienzo, 75 x 54 cm, Museo de América, Madrid (1980/03/16). (Fotografía de Joaquín Otero.) b) Jan Wierix, detalle de *Adán y Eva escondiéndose de Dios*. 1568-1618, estampa, 63 x 41 mm, Museum Plantin Moretus, Amberes (PK.OPB.0010.008 | R.10); y c) Anónimo, *Indios apaches*. 1775-1800, óleo sobre cobre, 36 x 48 cm, Museo de América, Madrid (00065). (Fotografía de Joaquín Otero.)



Figura 8: Miguel de Cabrera, *Indios gentiles*. 1763, óleo sobre lienzo, 132 x 103 cm, Museo de América, Madrid (00013). (Fotografía de Gonzalo Cases Ortega.)