



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras

Maestría en Estética y Arte

La representación del Indio en el arte novohispano y su
influencia en la construcción de la iconografía de México

TESIS

que para obtener el grado en
Maestro en Estética y Arte

presenta:

Lic. Roberto Velasco Bravo

Directora:

Dra. María Isabel Fraile Martín

Puebla de Zaragoza, mayo de 2023

Agradecimientos

Hoy culmina una etapa muy importante en mi vida y no puedo dejar pasar esta oportunidad sin expresar mi más profundo agradecimiento a todas las personas que han sido clave en el proceso; en especial, quiero hacer un agradecimiento a las siguientes personas:

A **Fernanda Varela**, por ser mi soporte emocional durante este camino. Siempre has sido mi motivación y has sido mi razón para seguir adelante, incluso cuando las cosas parecían difíciles. Tu amor y apoyo incondicional han sido un gran impulso en mi vida, y no puedo imaginar haber llegado a este punto sin ti. Gracias por ser lo más importante para mí.

A mi padre, amigo y tocayo, **Roberto Velasco**, por tu constante apoyo y confianza. Siempre has creído en mí, incluso cuando yo mismo no lo hacía, y eso ha hecho la diferencia. Gracias por guiarme con tu sabiduría y experiencia, y por ser mi modelo a seguir en la vida.

A mis hermanos, **Marco Antonio** y **Montserrat**, por ser amigos, cómplices, borrachos y locos. Siempre los he admirado mucho. Gracias por todo. Los amo.

Al doctor **José Ramón Fabelo**, por su enorme humanismo y por su orientación en mi camino académico. Sus enseñanzas y conocimientos han sido fundamentales para mi formación como maestro, y siempre recordaré su gran dedicación y profesionalismo. Gracias por ser un mentor excepcional.

A la doctora **Isabel Fraile**, por su continuo apoyo durante todo el proceso de la maestría. Su sabiduría y experiencia en el campo de la Historia del arte han sido muy valiosas para mí, y su apoyo incondicional ha significado mucho. Gracias por ser una gran asesora.

Al doctor **Jesús Márquez**, por su calidad humana y por su gran ayuda en mi formación académica. Su orientación y consejos han sido fundamentales en mi crecimiento como maestro, y siempre recordaré su gran dedicación y profesionalismo. Gracias por ser un gran profesor y un gran amigo.

A mis compañeros y amigos: **Adrián, Gema, Ivanhoe, Marlene** y **Tania** por ser maestros del equilibrio entre juerga e intelectualidad. Son el perfecto ejemplo de cómo combinar diversión y sabiduría sin perder el ritmo. Los extrañaré.

Por último, pero no menos importante, quiero dedicarle mi título de Maestro a mi madre, **Luz María Bravo**, quien se hubiera llenado de orgullo al verme llegar hasta aquí. Ella siempre estuvo apoyándome en cada paso del camino, y su amor y enseñanzas siempre estarán presentes en mi vida. Gracias por ser mi inspiración y por enseñarme la importancia de nunca rendirme. Te amo. Te extraño.

Muchas gracias a todos los que me han apoyado en este camino. Este logro no habría sido posible sin su ayuda y guía, y siempre estaré agradecido por su contribución en mi vida.

¡Gracias!

Índice

| | |
|---|-----|
| LA REPRESENTACIÓN DEL INDIO EN EL ARTE NOVOHISPANO Y SU INFLUENCIA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA ICONOGRAFÍA DE MÉXICO | 4 |
| Introducción | 4 |
| Contexto histórico | 5 |
| Objetivos | 9 |
| Metodología | 10 |
| 1. La invención del Indio americano | 14 |
| 1.1. ¿Arte colonial o novohispano? | 15 |
| 1.2. La homogenización y estereotipación del Indio | 16 |
| 1.3. Los cuatro arquetipos del Indio | 21 |
| 2. Dicotomía del buen salvaje | 23 |
| 2.1. El buen salvaje | 24 |
| 2.2. El salvaje demoniaco y pagano | 33 |
| 3. Arquetipos del Indio entre la percepción y la acción política | 39 |
| 3.1. El Salvaje Emplumado: la humanidad desnuda que puebla todo un continente | 40 |
| 3.1.1. Las alegorías de América | 47 |
| 3.2. Indio Vecino: república de naturales, indios de ley | 66 |
| 3.2.1. El Indio como buen cristiano | 67 |
| 3.2.2. El Indio en el mestizaje cultural | 100 |
| 3.3. El Indio Bárbaro Sanguinario | 119 |
| 3.4. Indio a la Romana: las raíces de la república | 132 |
| 3.4.1. El Indio en el nacionalismo criollo | 135 |
| 3.4.2. Moctezuma | 140 |
| 4. El Indio en las alegorías de la patria | 145 |
| 4.1. Alegorías de la Nueva España | 147 |
| 4.2. Alegorías de la República Mexicana | 160 |
| Conclusiones | 169 |
| Bibliografía citada | 176 |

LA REPRESENTACIÓN DEL INDIO EN EL ARTE NOVOHISPANO Y SU INFLUENCIA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA ICONOGRAFÍA DE MÉXICO

Roberto Velasco Bravo¹

Introducción

La presente investigación tiene como objetivo analizar la representación del Indio en el arte novohispano como un reflejo del discurso eurocéntrico moderno y su posterior influencia en la construcción de la iconografía mexicana.

Esta peculiar representación del Indio, generada en Europa y después alimentada, imitada y reproducida en América, si bien tuvo cambios importantes en sus motivos iconográficos, es de particular interés en esta investigación debido a que siempre obedeció al mensaje que tanto peninsulares como criollos querían mostrar al mundo sobre la sociedad americana; en este sentido, se busca comprender cómo se construyó y reprodujo una imagen homogenizada y estereotipada del Indio, fomentada por el discurso eurocéntrico de la época moderna, y cómo llegó a ser utilizada en la construcción de la iconografía de México.

Para alcanzar estos objetivos, se propone un enfoque sociológico que considera tanto la imagen en sí misma como su contexto particular; esto es, que el Indio en el arte novohispano se sitúa en el marco de un análisis político de la situación histórica, en una época en la que se estaban reconfigurando los roles de poder no solo en América sino en todo el mundo. Se examinará cómo es que la representación del Indio en el arte novohispano refleja la construcción de una jerarquía racial y cultural en la sociedad de la Nueva España y cómo se fue consolidando en la época moderna.

A través de este estudio se espera contribuir al entendimiento de cómo se construyó la imagen del Indio en el arte novohispano y cómo influyó en la generación de la identidad nacional en

¹ Estudiante de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

México, además de aportar una reflexión crítica sobre el discurso eurocéntrico y su influencia en la construcción de la imagen del otro en la historia del arte.

Contexto histórico

El Imperio Español se convirtió el primer imperio global, consecuencia de la creciente expansión de la cultura occidental; alcanzó su esplendor con la colonización del continente americano y su consolidación con la toma de control de las Filipinas de 1565 a 1571 y la herencia de Borgoña, Cerdeña y Flandes.

Este imperio tendrá presencia en los cuatro continentes y comenzará un proceso de homogenización bajo dos premisas importantes: la primera, que la religión católica romana es la única y verdadera, y la segunda, que las almas de los súbditos recientes deben ser salvadas mediante la evangelización e hispanización, todo esto motivado por el impulso comercial y la consecuente necesidad de metales preciosos, especialmente la plata, recursos naturales y mano de obra.

La posición geográfica de la Nueva España en su inserción a este concepto de imperio global y con tendencia universal le dará un muy particular protagonismo, fuera de Castilla, por encontrarse en el "cruce de los caminos", recibiendo mercancías de Europa y de África través del Pacífico y de Asia por el Atlántico, con embarcaciones como el Galeón de Manila que arribaban a las costas de Acapulco, Bahía de Banderas y San Blas, convirtiendo a la Nueva España en un centro mundial cosmopolita, de carácter, dice Antonio Rubial, pluriétnico y multicultural.²

El ejercicio de los españoles de transmitir la cultura propia a un pueblo que tiene la suya, arraigada y tradicional, implicó siempre un ejercicio de negociación y de adecuación de los aspectos, términos y símbolos cosmogónicos de ambas culturas; y en su proceso homogeneizante, excluyó la enorme diversidad de saberes y tradiciones y sólo reconoció su existencia desde la imposición, deformando la realidad plural de las civilizaciones americanas, reduciéndolas al término "indios".

² Cfr. Antonio Rubial, "Clase 1: Historia de la Nueva España", *Arte y cultura en la Nueva España*, en Museo Nacional de Arte y el Centro de Enseñanza para Extranjeros

El proyecto novohispano y su complejísima estructura política, económica y social hubieran sido imposibles sin el aprovechamiento de las estructuras americanas que previas a la conquista funcionaban en los diferentes señoríos de Mesoamérica: organizaciones tributarias con gobiernos teocráticos, urbes o poblados con centros ceremoniales y estructuras políticas complejas en las que se montó el proyecto novohispano y que tendrá al arte como una de sus más importantes herramientas.

El arte colonial es un tema complejo y multidimensional que ha sido influenciado por diversos factores políticos, culturales, históricos y estéticos. La figura del Indio, como un estereotipo y constructo, reflejó la visión eurocentrista y colonizadora de la época. Esto se utilizó para justificar la imposición de la cultura europea sobre las culturas indígenas y para establecer una relación de poder y desigualdad entre europeos e indígenas. La representación del Indio fue simplista, reducida y estereotipada, basada en varios prejuicios y centrada en las características físicas, culturales y sociales supuestamente distintivas de los indígenas. En consecuencia, esta imagen tenía poco que ver con la diversa realidad plural de los grupos indígenas y más bien reflejaba una visión eurocentrista y colonizadora.

Con la conquista de Mesoamérica por parte de España se van a reconfigurar las representaciones visuales con algunas importantes novedades en su imaginario. La mirada occidental va a incluir en sus representaciones plásticas a una serie de nuevos personajes y escenarios para ir moldeando el panorama cultural y el imaginario colectivo de la sociedad, a partir del siglo XVI.

La reducción al término Indio de la gran diversidad cultural que había en el llamado Nuevo Mundo fue en parte gracias a los imaginarios que cronistas de Indias y viajeros crearon a partir de la retórica medieval. Europa emitió un discurso de lógica etnocéntrica que rigió la interiorización racial y epistémica que caracterizó al virreinato de la Nueva España.³

En las pinturas del arte novohispano, los indios suelen aparecer representados con una cierta condescendencia y se muestran como personas sumisas y pasivas que no cuestionan su papel subordinado en la sociedad colonial.

³ Joaquín Barriendos. *La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico* p. 14

El arte colonial no buscaba ser un fin en sí mismo, sino un medio para lograr los objetivos de la Iglesia y del Estado colonial; tenía un papel importante en la formación de sujetos obedientes a sus normas y, por lo tanto, al principio no se prestaba mucha atención a los aspectos estéticos y técnicos. Fue un arte comprometido con los fines de la colonización y se utilizó para sustituir las prácticas culturales y religiosas de los indígenas. La religión "verdadera" reemplazaba sus cultos a través de imágenes importadas, muchas de ellas milagrosas, elaboradas en grandes lienzos o esculturas de madera.

Esta lógica representada en la producción plástica de la Nueva España provocará un racismo epistemológico que pondrá acento en la homogeneidad de la diversidad cultural mesoamericana, creando estereotipos que rondarán en la dualidad del buen y el mal salvaje; estereotipos asimilados de manera profunda en América Latina.

La población blanca era mayoritariamente urbana y se encontraba dividida en dos sectores: los peninsulares y los criollos. Los peninsulares eran españoles o descendientes de españoles, mientras que los criollos eran la segunda generación de nacidos en Nueva España.⁴

Desde el inicio de la conquista, se hizo evidente una tensión entre los criollos y los peninsulares que dio lugar a numerosos episodios violentos en la historia de la Nueva España. Los criollos eran descendientes de españoles nacidos en América, mientras que los peninsulares eran españoles que habían nacido en la península ibérica y habían llegado a América para establecerse. Esta diferencia de origen dio lugar a una distinción social que se mantuvo a lo largo de la época colonial.

Los virreyes de la Nueva España eran siempre peninsulares, lo que les daba un gran poder en la administración colonial. Por otro lado, los obispos de México eran en su mayoría criollos, lo que les permitía tener influencia en el ámbito religioso. Las funciones administrativas superiores estaban reservadas casi exclusivamente a los españoles, mientras que los mestizos, que eran descendientes de españoles e indígenas, se encontraban en una posición intermedia dentro de la escala social.

⁴ Fátima Halcón, *El artista en la sociedad novohispana del Barroco*, III CONGRESO INTERNACIONAL DEL BARROCO AMERICANO: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad: Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, p. 91

A pesar de que los mestizos podían ser admitidos en los rangos bajos de la administración colonial, su lugar en la sociedad era difuso y se veían sujetos a discriminación por parte de los españoles. Esta misma discriminación también se extendía a los indígenas, quienes ocupaban una posición aún más marginal en la sociedad colonial y eran objeto de explotación y opresión. Los españoles los consideraban inferiores y los utilizaban para trabajar en las encomiendas, lo que contribuyó a la construcción de una jerarquía étnica y social en el mundo colonial.

Por otro lado, la población de esclavos africanos también desempeñó un papel importante en la economía y sociedad colonial, ya que fueron utilizados en gran medida como mano de obra en varios trabajos forzados. A pesar de que la mayoría de los esclavos eran de origen africano, algunos grupos indígenas también se vieron reducidos a la esclavitud por los españoles; en general, la sociedad colonial se caracterizó por profundas desigualdades, una clara jerarquía étnica y racial, y una separación marcada entre los españoles y otros grupos étnicos.

Todo esto generó un sentido de superioridad por parte de los españoles y una gran desconfianza mutua entre ellos y los criollos, mestizos, indígenas y negros. Las tensiones entre estos grupos étnicos se mantuvieron a lo largo de toda la época colonial y fueron uno de los factores que contribuyeron a la inestabilidad política y social de la Nueva España.⁵

Las élites hispanas tuvieron una fuerte presencia en los virreinos y desempeñaron un papel importante como comitentes de muchas obras de arte novohispano. Los españoles que vivían en América querían verse a sí mismos como iguales a sus compatriotas en la península ibérica, pero al mismo tiempo buscaban una manera de marcar su diferencia y autodefinirse como americanos.

[...] la expansión de las fronteras de exploración europea y la consolidación de la colonización, llevarán a transformar las representaciones alegóricas de América, dándole mayor importancia a la fertilidad y riqueza de las tierras, asociadas a la libertad, que en ocasiones también llegaría a utilizarse como alegoría de la nación mexicana.⁶

⁵ *ibidem*, p. 93

⁶ Yolanda Fernández. "La imagen de América y de los protagonistas del encuentro de dos mundos", *La construcción de imaginarios: Historia y cultura visual en Iberoamérica (1521-2021)*, p. 27

A lo largo de este trabajo examinaremos cómo en el virreinato se utilizó este estereotipo fraguado en Europa, cuando se conocía la diversidad de poblaciones indígenas y sus tradiciones; para entender este fenómeno, debemos analizar los desarrollos políticos y sociales propios del virreinato de la Nueva España a lo largo de tres siglos, cuando se fraguó una sociedad plural y variada a partir de la mezcla de diferentes razas, como blancos, indios, criollos, mestizos y negros.

Esta sociedad estaba unida por su servicio a la empresa imperial bajo la Cruz y la Espada, y estaba dominada por una minoría blanca de origen europeo que tenía el control político. El inicio del siglo XVI marcó el principio de la formación de la nueva sociedad de indios, que se amplió en el XVII y consolidó en el XVIII, resultando en las numerosas castas que componían la sociedad novohispana.

Objetivos

El objetivo principal de la presente investigación consiste en llevar a cabo un análisis sobre la construcción y representación del indígena en el arte correspondiente a la época colonial en la Nueva España. Este estudio se llevará a cabo en el marco de la lógica de poder colonial, la cual, al reducir la diversidad cultural a la categoría genérica de "indios", imponía la cultura europea como superior y dominante; por consiguiente, se pretende examinar cómo se materializó esta lógica de poder en la producción artística de la época, indagando en las diferentes estrategias y recursos empleados para representar al indígena, así como en los sentidos y significados que se le atribuyeron. A través de este análisis se busca contribuir al conocimiento de los procesos históricos y culturales que dieron forma a la sociedad colonial en Nueva España, así como ofrecer una reflexión crítica acerca de las representaciones y estereotipos que aún perduran en la actualidad sobre los pueblos indígenas.

Los objetivos secundarios consisten en

- analizar los desarrollos políticos y sociales del virreinato de Nueva España a lo largo de tres siglos para entender cómo se fraguó una sociedad plural y variada a partir de la mezcla de diferentes razas, y cómo esta mezcla influyó en la representación del indio en el arte novohispano,

- examinar cómo se utilizó el estereotipo del indígena fraguado en Europa en los virreinos, a pesar de conocerse perfectamente la diversidad de poblaciones indígenas y sus tradiciones, y cómo esto influyó en la representación del indio en el arte novohispano,
- analizar las tensiones entre criollos y peninsulares, así como las luchas de poder entre ellos, para comprender cómo se manifestaron en la producción artística de la época colonial y cómo esto influyó en la representación del indio en el arte novohispano,
- estudiar la influencia de las élites hispanas en la producción artística virreinal, y cómo estas élites buscaban una manera de autodefinirse como americanos, lo que influyó en la representación del indio en el arte novohispano,
- comprender cómo la jerarquización de las formas de arte en la época colonial en América Latina influyó en la representación del indio en el arte novohispano, y cómo la producción local era vista como primitiva o inferior en comparación con las producciones europeas.

Metodología

El primer capítulo de esta investigación, que contiene el marco teórico, parte desde el supuesto de que el arribo de los europeos a las costas de América llevó a lo que Jesús Bustamante, parafraseando a Edmundo O’Gorman, llama “la invención del indio americano”: una construcción cultural y simbólica que estableció una jerarquía racial con los europeos en la cima y los pueblos originarios en un lugar inferior.⁷

Esta construcción como una categoría fija y homogénea ha tenido importantes consecuencias para los pueblos originarios de América, ya que se les negó su capacidad de desarrollo cultural y se les sometió a un proceso de aculturación y asimilación que buscaba convertirlos en "civilizados" a la imagen y semejanza de los europeos, proceso que ha quedado retratado en la representación del indio en el arte novohispano en cuatro arquetipos de representación

⁷ Cfr. Jesús Bustamante, “La invención del Indio americano y su imagen: cuatro arquetipos entre la percepción y la acción política”, *Categorías de identificación étnica en América Latina: historia y acción política*, Nuevo Mundo Mundos Nuevos.

de los pueblos indígenas de América, los cuales pueden ser clasificados y caracterizados visualmente.

Este fenómeno es parte de lo que Walter Mignolo llama "la modernidad-colonialidad", con el que argumenta que la colonialidad no es un fenómeno secundario, sino más bien un elemento constitutivo de la modernidad; o dicho de otro modo: la modernidad es una narrativa europea que ha invisibilizado su lado más oscuro y violento: la colonialidad.

La colonialidad, por lo tanto, describe la lógica misma del occidentalismo y la condición continua de sujeción a herencias coloniales; en otras palabras, la colonialidad fue el sustrato que permitió el desarrollo de la modernidad europea.⁸

Durante el período novohispano, los artistas locales se vieron influidos por la iglesia y las élites coloniales, adoptando técnicas y estilos europeos; por lo tanto, se observa una jerarquización de las formas de arte donde las producciones europeas eran consideradas superiores y las locales inferiores, reflejando esta lógica de poder colonial; gracias a este fenómeno, la representación del indio en el arte novohispano se caracterizó por una homogenización y estereotipación de la diversidad de culturas, reflejando la percepción colonial de los indígenas como seres inferiores y exóticos, con un impacto duradero en la percepción de las culturas indígenas en toda América Latina.

Todo esto se debe, según Anthony Pagden, a la incapacidad de los primeros observadores y viajeros europeos de América para comprender completamente lo que estaban observando debido a su resistencia a enfrentar la verdadera dimensión de lo que tenían ante ellos. La conquista de América cambió la percepción de los europeos sobre el mundo y lo que se consideraba real y fantástico.

Los europeos buscaron lo que ya conocían, pero también se enfrentaron a lo desconocido en términos de flora, fauna y culturas, lo que llevó a la necesidad de un sistema de clasificación para describir la realidad que enfrentaron los observadores europeos.

Esta incapacidad y la consecuente percepción de los llamados indios americanos, generará la dicotomía de la que se hablará en el segundo capítulo que, más que reflejar la realidad de las

⁸ Cfr. Walter Mignolo. "Introduction and Commentary", en José de Acosta, *Natural and Moral History of the Indies*, Duke University Press.

dinámicas o costumbres de los diferentes grupos indígenas, reflejó la manera en que los europeos, hayan pisado América o no, iban percibiendo a las poblaciones locales con base en el tipo de relación que iban entablando con ellos.⁹

Esta dicotomía será la siguiente: si el Indio reconoce su lugar en esa jerarquía racial y acepta el cristianismo como su nueva religión, se convertía en un “buen salvaje”, cuya civilización comenzaba precisamente con ese acto de subordinación y fueron idealizados por los frailes como seres honestos, generosos y con bondad innata. Se les consideraba amigos y aliados, y se integraban a la economía colonial trasatlántica; por otro lado, si había resistencia a la nueva fe y a la aculturación de la que se vieron sujetos, se convertían en un “mal salvaje”: indígenas considerados enemigos e inhumanos, que se mantenían al margen del comercio y eran objeto de explotación y deshumanización. De esta dualidad se desprenderán los arquetipos de los que nos habla Bustamante.

En el tercer capítulo no sólo se abordarán las obras de arte que ejemplifican los cuatro arquetipos, sino también cómo es que las diferentes dinámicas sociales de la naciente sociedad americana van a ir generando uno y otro arquetipo. Si bien esta investigación no pretende ser cronológica, sí se intentará abordar el tema de la representación del indio en el arte novohispano conforme a los cambios políticos y sociales que iban experimentando las diferentes etapas de la ocupación española en América, poniendo el acento en cómo esos arquetipos fueron instalándose no sólo en el imaginario de la percepción mundial moderna, sino específicamente en los criollos que usarán y se apropiarán de varios elementos de estos arquetipos para ir generando una identidad que los separará y diferenciará de los españoles europeos que, según la percepción de los mismos españoles americanos, venían a estas tierras con el único propósito de explotar las riquezas y enriquecerse para volver a Europa y subir de nivel social y económico.

El cuarto y último capítulo se enfoca en la transformación de la imagen del indio, particularmente en la imagen que los criollos empezarán a usar como alegórica de América durante la crisis de la monarquía española en el siglo XIX.

⁹ Cfr. Anthony Pagden, *La caída del hombre: El Indio americano y los orígenes de la etnología comparativa*

La invasión napoleónica de España en 1808 llevó a la aparición de nuevas imágenes que mostraban una alianza entre España y América, y la figura de otredad dio lugar a la de hermandad. La transformación de la percepción pública se reflejó en las representaciones artísticas del indio de la época, que si bien conservaron la mayoría de los elementos que los diferentes arquetipos fueron sumando al imaginario del indio, pasaron de centrarse en el supuesto carácter incivilizado para destacar la fertilidad y riqueza de las tierras. La figura de la mujer semidesnuda vestida de plumas, junto con emblemas de fauna exótica americana, continuó siendo un elemento común en estas representaciones. El objetivo era diluir las diferencias y la sensación de otredad, y enfatizar la idea de que América era un lugar fértil y rico en recursos.

1. La invención del Indio americano

El llamado descubrimiento de América implicó necesariamente, “la invención del Indio americano”; Bustamante la explica como una construcción cultural y simbólica: desde la llegada de los colonizadores europeos al continente americano, se comenzó a gestar una imagen del Indio como un ser humano "natural" de estas tierras: distinto y en cierta forma inferior al hombre europeo. La construcción de esta imagen del Indio tuvo importantes implicaciones tanto en la forma en que los europeos se relacionaron con los pueblos originarios de América, como en la forma en que estos últimos se percibieron a sí mismos.

Aunque la experiencia demostraría que los pueblos originarios de América eran física y culturalmente muy variados, desde el punto de vista occidental, todos ellos se igualaban en su condición de "naturales americanos"; es decir, de indios. Esta homogeneización permitió a los colonizadores europeos establecer una jerarquía racial en la que los europeos se ubicaban en la cúspide y los pueblos originarios en un lugar inferior.

La construcción del Indio como un ser humano "natural" y “primitivo” tuvo importantes consecuencias para los pueblos originarios de América, ya que se les negó su capacidad de desarrollo cultural y se le sometió a un proceso de aculturación y asimilación que buscaba convertirlos en "civilizados" a la imagen y semejanza de los europeos. Esta construcción como una categoría fija y homogénea ha perdurado en la imaginación colectiva occidental, lo que ha dificultado la valoración y reconocimiento de la diversidad cultural de los pueblos originarios de América.

[...] se ha llamado Indio americano, un sujeto que no viene dado por la Naturaleza sino que resulta ser una construcción compleja, fruto del descubrimiento y colonización europeos, empezando por el nombre (tan poco acertado) y continuando por el prejuicio de que ese nombre supone una humanidad homogénea.¹⁰

¹⁰ Jesús Bustamante, “La invención del Indio americano y su imagen: cuatro arquetipos entre la percepción y la acción política”, *Categorías de identificación étnica en América Latina: historia y acción política*, Nuevo Mundo Mundos Nuevos, párr. 12

Esta construcción se reflejará en la manera en que se representa al Indio americano en el arte que se efectuó durante el período novohispano; sin embargo, existen discrepancias en cómo denominar a este tipo de arte, que detallaremos a continuación.

1.1. ¿Arte colonial o novohispano?

Pedro Pablo Gómez hace una distinción entre dos perspectivas diferentes sobre el arte de la época colonial; por un lado, existe la perspectiva que lo considera solamente como un período del arte que tuvo lugar en América Latina desde el siglo XVI hasta finales del siglo XVIII, y que posteriormente dio paso a un arte republicano y un arte internacional; por otro lado, existe la perspectiva que se enfoca en el hecho de que el arte colonial no es por sí mismo colonial, sino que se convierte en colonial debido a su papel como medio de implantación de la colonialidad a través de formas racializadas de representación del otro.

Gómez argumenta que el accionar colonial del arte, que al principio estaba regulado por preceptos teológicos y posteriormente por la estética moderna, no se terminó con las independencias del siglo XIX, sino que se prolongó hasta el presente, manteniéndose como una de las formas de clasificación social de los seres humanos y sus prácticas; además, señala que, aunque el carácter colonial no es evidente en ciertas narrativas históricas debido a que están influidas por la retórica del progreso y la aparición de lo nuevo, es posible encontrar la colonialidad y prácticas de resistencia en los intersticios de estas narrativas.¹¹

Dentro del marco de la presente investigación, se empleará el concepto de "arte novohispano" para hacer referencia al conjunto de obras artísticas elaboradas en el territorio que en la actualidad corresponde a México, así como en algunas áreas de los Estados Unidos, América Central y el Caribe que conformaban la entidad territorial denominada Nueva España durante la época colonial. La utilización de dicho término se utilizará en tanto que permite distinguir las producciones artísticas generadas en dicha región de otros estilos coloniales americanos surgidos en otras zonas del continente; por otro lado, al emplear el concepto "arte colonial",

¹¹ Pedro Pablo Gómez, "Originación de la Estética Moderna/Colonial", *Estéticas fronteras: diferencia colonial y opción estética decolonial*, p. 37

se estará considerando no solamente todas las manifestaciones artísticas que se dieron en América Latina y el Caribe durante la época colonial, sino que se hará hincapié en su naturaleza colonial; es decir, en su papel como herramienta de implementación de la colonialidad mediante formas racializadas de representación del otro.

1.2. La homogenización y estereotipación del Indio

Según Walter Mignolo, la colonialidad no es un fenómeno secundario de la modernidad, sino más bien su reverso inevitable, ya que se originó a partir de los viajes de descubrimiento llevados a cabo por los colonizadores europeos en los siglos XV y XVI que dieron lugar a la expansión del comercio atlántico. Estos viajes permitieron tanto las condiciones materiales como las epistemológicas para la formación de la modernidad, pero han mantenido oculta su dimensión colonial, presentándola como incidental en lugar de constitutiva.

Durante la época colonial en América Latina, los artistas locales, en su mayoría indígenas y mestizos, trabajaban bajo la influencia de la iglesia y las élites coloniales, y se apropiaban de las técnicas y estilos europeos; sin embargo, se puede observar una jerarquización de las formas de arte en la que, salvo contadas excepciones, las producciones europeas eran consideradas superiores y las producciones locales eran vistas como primitivas o inferiores, lo que reflejaba la lógica de poder colonial en la producción artística.¹²

En este sentido, la representación del indio en el arte colonial se caracterizó por una homogenización y estereotipación de la diversidad de culturas. Esto se enmarca en la lógica de poder en la que la cultura europea se consideraba superior y se imponía sobre las culturas locales; por lo tanto, los indígenas eran representados como seres inferiores, exóticos y a menudo sin individualidad; a veces romantizándolos y resaltando con cierta condescendencia lo que consideraban cualidades y en otras ocasiones demonizándolos y relacionándolos con el mal y el pecado. Esta forma de representación colonial ha tenido un impacto duradero en la percepción de las culturas indígenas en todo América Latina.

¹² Cfr. Walter Mignolo. *Ob. cit.*

La colonialidad del poder, acuñada por Aníbal Quijano, es una herramienta analítica que busca explicar la forma en que el régimen colonial europeo, que se inició en 1492 con la llegada de Cristóbal Colón a América y estableció una estructura de dominación sobre los pueblos indígenas y afrodescendientes que habitaban estas tierras. Esta estructura de poder se estableció a través de una relación asimétrica entre colonizador y colonizado, en la que el primero se consideraba superior tanto étnica como epistémicamente al segundo; para justificar esta supuesta superioridad, se codificó una diferencia entre el colonizador y el colonizado basada en la idea de "raza", que implicaba que los europeos eran una raza superior y los indios eran inferiores.¹³

Además, el régimen colonial también estableció una nueva estructura laboral y de manejo de recursos naturales que beneficiaba exclusivamente a los intereses de los colonizadores europeos, y que dejaba a los pueblos indígenas y afrodescendientes en una situación de subordinación y explotación.

Es importante señalar que la definición de los términos "Indio" e "indígena" es un asunto crucial en el contexto más amplio de la sociedad global y sus consecuencias teóricas, prácticas y políticas para los países que cuentan con poblaciones indígenas. Aunque estas definiciones son complejas y polémicas, en el marco de esta investigación se usarán de manera casi indistinta, con algunas precisiones importantes: cuando el lector encuentre la palabra "Indio" en singular y con mayúscula, entenderá que el autor se refiere al estereotipo creado por Occidente en relación con su encuentro con los habitantes de América. Este estereotipo y su representación en el arte es la columna vertebral de esta investigación; por otro lado, cuando se utilice el sustantivo "indígenas" con minúscula, sin importar el número, se tendrá en cuenta que se refiere a un grupo de personas muy diversas entre sí, que pueden incluir a pobladores del Caribe o de Aridoamérica, así como a habitantes de la gran Tenochtitlán; tanto a chichimecas o apaches, como a mexicas o mayas. El término "indígena" reflejará esta enorme diversidad, mientras que el término "Indio" se referirá exclusivamente al estereotipo creado en Europa a raíz de su encuentro con América. Veremos los matices, evoluciones y contradicciones de este estereotipo en las siguientes páginas.

¹³ Nasheli Jiménez del Val, "La modernidad/colonialidad y los estudios visuales" en *La filosofía de la liberación, hoy: Nuevas sendas de reflexión*, Tomo II, p. 197

El concepto de “Indio”, así con mayúscula, según Bustamante, es ampliamente utilizado para referirse al habitante originario del llamado Nuevo Mundo y nos remite al fenómeno histórico que se encuentra en el centro del objeto de estudio de este trabajo: desde una perspectiva europea, se considera que América surgió durante los albores de la Edad Moderna como una inmensa masa continental que se encontraba en medio del océano, y que se extendía de norte a sur, dificultando así la navegación hacia las costas asiáticas, que eran particularmente codiciadas por los europeos, ya que los árabes tenían dominio del mediterráneo.

Esa condición de barrera continua frente a la navegación, que se extendía de polo a polo, hizo que aquellas tierras diversas y muy variadas fueran percibidas en Europa como una sola unidad geográfica y un espacio único, como unas Indias nuevas ubicadas al occidente y pobladas por unos “naturales” que se imaginaron igualmente homogéneos a lo largo y ancho de su enorme geografía [...];

de esta manera, el término "Indio" adquirió una connotación específica y adquirió un papel fundamental en la conformación de la identidad de los habitantes del llamado Nuevo Mundo.¹⁴

La conquista de América cambió la percepción de los europeos sobre el mundo, especialmente en relación con lo fantástico y lo real. Antes de la llegada de Colón en 1492, los europeos creían en la existencia de criaturas fantásticas en lugares remotos y desconocidos del mundo; sin embargo, con la llegada de Colón y otros viajeros al Nuevo Mundo, la percepción de lo que se consideraba real y fantástico cambió.

Los europeos buscaron lo que ya conocían, como hombres salvajes, gigantes, ciudades de oro y la fuente de la eterna juventud, pero también se enfrentaron a lo desconocido en términos de flora, fauna y culturas. La mezcla de lo familiar y lo desconocido llevó a la necesidad de un sistema de clasificación para describir la realidad que enfrentaron los observadores europeos.¹⁵

El peso simbólico se proyectará sobre el grueso de la cartografía del "Nuevo Mundo", de manera que ésta sirviera para justificar, allá donde fuera necesario, las expediciones

¹⁴ Jesús Bustamante, *ob. cit.*, párr. 3

¹⁵ Anthony Pagden, “El problema del reconocimiento”, *La caída del hombre: El Indio americano y los orígenes de la etnología comparativa*, p. 29 - 34

esclavistas en tierra firme. Como resultado, aunque fuera ampliamente sabido que la práctica del canibalismo se restringía a ciertas zonas, a ciertos grupos y a ciertas condiciones y prácticas culturales, la matriz de colonialidad de la mirada eurocentrada permitió que la totalidad del "Nuevo Mundo", entendida como imagen-archivo, fuera considerada como un territorio poblado por naturales caníbales y, por tanto, definido como un territorio ontológicamente caníbal.

La incapacidad de los europeos para comprender “la novedad del Nuevo Mundo” no sólo se debió a su obstinada insistencia en desfigurar cualquier fragmento del mundo real de América que amenazara sus nociones preconcebidas de lo que debería haber allí; Anthony Pagden¹⁶ sugiere que esta incapacidad se debió más bien a su resistencia a enfrentar la verdadera dimensión de lo que tenían ante ellos. Los primeros viajeros y observadores de América tenían que clasificar antes de poder ver correctamente, y para hacerlo, no tenían más alternativa que acudir a un sistema que ya se utilizaba. Esto significa que su capacidad para ver y comprender lo que estaban observando estaba limitada por las categorías que ya tenían en su mente, y por lo tanto, no estaban dispuestos a ver lo que no encajaba en estas categorías.

El ver a las personas del Nuevo Mundo como caníbales o salvajes les permitió homogeneizarlos y justificar su dominación; Joaquín Barriandos nos habla de una racionalidad eurocentrada que se erigió como la única forma válida de conocimiento y el centro de todo desarrollo humano y creó una separación moral entre los habitantes de las colonias y el resto del mundo.

La explotación y el abuso de los indígenas por parte de los encomenderos y la imposición del tributo por parte de los españoles contribuyeron a la homogeneización cultural y a la pérdida de las tradiciones y valores de las culturas prehispánicas. El sistema de encomiendas fue una forma de distribuir a los indígenas entre los conquistadores y colonos. La encomienda se originó de una institución medieval utilizada en España durante la Reconquista, pero en América debió adaptarse a una situación muy diferente: básicamente se trataba de un arreglo en el que un encomendero recibía de la Corona un grupo de indígenas para que los explotara

¹⁶*Ibidem*, p. 26

y les brindara protección y cristianización; a cambio, el encomendero debía pagar impuestos y proveer bienestar a los indígenas.

La explotación de los indígenas por parte de los encomenderos generó conflictos y luchas por recuperar la libertad y las tierras. Las denuncias de misioneros y humanistas sobre los abusos y excesos cometidos contra los indígenas llevaron a la aprobación de las Leyes de Burgos en 1512, que buscaban garantizar un trato justo y una retribución equitativa; sin embargo, esta protección llegó demasiado tarde para muchos grupos indígenas, que debido a los malos tratos y las epidemias acabaron casi por extinguirse. Carlos V prohibió el establecimiento de la encomienda en 1523, argumentando que los indígenas fueron creados libres por Dios, pero también señaló que la Corona tenía derecho a recibir tributos de los indígenas como vasallos de la monarquía hispana. La encomienda se suprimió en la Nueva España en 1549, subsistiendo solamente la obligación de entregar el tributo. En la práctica a medida que pasaba el tiempo, los herederos fueron muriendo, y la Corona se apropió de sus encomiendas, aunque algunas perduraron por más generaciones, por concesiones particulares.¹⁷

La creación de un sistema colonial y su capacidad para invisibilizar otros conocimientos permitió que la imagen sobre lo salvaje y bárbaro de Indias se convirtiera en una herramienta visual para negar la humanidad indígena, promoviendo su inferiorización y racialización: una deshumanización y animalización de los indígenas caníbales, llevándolos a un estadio de máxima inferioridad “racial, cartográfica y epistémica”.¹⁸

¹⁷ Cfr. Margarita Menegus Bornemann, *El gobierno de los Indios en la Nueva España, siglo XVI. Señores o cabildo*

¹⁸ Joaquín Barriendos, “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”, *Regímenes de visualidad: emancipación y otredad desde América Latina*, p. 21

1.3. Los cuatro arquetipos del Indio

Según Bustamante¹⁹, existen cuatro arquetipos de representación de los pueblos indígenas de América, los cuales pueden ser clasificados y caracterizados visualmente, y tienen importantes implicaciones políticas:

El arquetipo del "Salvaje Emplumado"²⁰ es una representación estereotipada y simplificada de los nativos americanos creada por los primeros europeos que llegaron a América. Esta imagen se caracteriza por la presencia de adornos de plumas, la vestimenta tradicional indígena, y la utilización de elementos de la naturaleza. Se representa de manera exótica y guerrera, con el cuerpo casi desnudo y con un penacho de plumas y un carcaj de flechas, símbolos de su fortaleza y valentía. Este arquetipo se difundió ampliamente en Europa y América, incluso entre los propios indígenas americanos, y se caracterizó por la desnudez, la escasa cultura material, la sociabilidad primaria y la práctica del canibalismo. No obstante, se le atribuyeron dos rasgos fundamentales que lo diferenciaban del Salvaje Europeo: la posesión de una cultura mínima, que se expresa en los adornos de plumas y en las armas, y su vinculación a un espacio concreto, América, lo que implica la posibilidad de evolución y educación.

Por su parte, el arquetipo del "Indio a la Romana"²¹ surge como una alternativa al arquetipo del Salvaje Emplumado, reconociendo la existencia de sociedades políticas complejas con sistemas de autogobierno, que presentan similitudes con las antiguas repúblicas romanas. Esta representación visual de vocación clasicista enfoca en la dimensión política de los pueblos indígenas y permite legitimar la dominación europea sobre los territorios conquistados. El arquetipo del "Indio a la Romana" se convierte en un elemento fundamental del pensamiento barroco novohispano y peruano, estableciendo una continuidad histórica y cultural entre Europa y América.

El arquetipo del "Indio Vecino"²² surge en el siglo XVI como una figura emblemática de los indígenas urbanos mestizos, que formaban parte activa de la sociedad colonial. A diferencia

¹⁹ Jesús Bustamante, *ob. cit.*, párr. 2

²⁰ *ibidem*, párr. 14

²¹ *ibidem*, párr. 24

²² *ibidem*, párr. 32

de los arquetipos precedentes, el "Indio Vecino" se caracteriza por su cotidianidad y su participación en la vida diaria de la colonia. La representación visual del "Indio Vecino" muestra un grado de realismo y detalle más acentuado en comparación con las imágenes más alegóricas y estilizadas de los arquetipos anteriores, lo que sugiere un interés en la representación más fiel y precisa de la sociedad mestiza y del papel que los indígenas urbanos desempeñaban en ella.

El arquetipo del "Bárbaro Sanguinario"²³ es una representación visual utilizada por los españoles durante la conquista de América para justificar su violencia y crueldad hacia los pueblos indígenas. Esta representación visual muestra a los indígenas como seres feroces y salvajes, que debían ser dominados y conquistados por los españoles, quienes se veían a sí mismos como portadores de la civilización y la cultura. El uso de este arquetipo refleja una mentalidad imperialista y eurocéntrica que justificaba la violencia y la opresión de los pueblos indígenas.

Estos arquetipos se abordarán directamente y a mayor profundidad en el capítulo 3, donde se darán ejemplos de cada uno y se tomará en cuenta el contexto social, político y religioso que fueron conformando a cada uno.

²³ *Ibidem*, párr. 37

2. Dicotomía del buen salvaje

La representación artística de los pueblos indígenas americanos estuvo influida por una compleja red de factores políticos, sociales y culturales. Uno de los aspectos más destacados de esta representación es el proceso homogeneizador del que hemos estado hablando a lo largo de esta tesis, pero que requiere de ciertos matices.

La homogenización de las poblaciones indígenas que se fraguó en el inicio de la conquista fue sufriendo una serie de segmentaciones que generaron diferentes agrupaciones arquetípicas en las representaciones del Indio. Con base en los acelerados cambios sociales, políticos y económicos que iba sufriendo Mesoamérica y en las necesidades que frailes y conquistadores iban teniendo en el desarrollo de sus actividades, la representación del indio va a segmentarse en una dicotomía: el buen y de mal salvaje.

Esta dicotomía reflejaba la forma en que los europeos percibían a las poblaciones indígenas con base en el tipo de relación que iban entablando con ellos, ya fuera por medio del comercio o por la evangelización. Si los indígenas aceptaban la religión cristiana y las costumbres europeas, se consideraban "buenos salvajes", y si se resistían, se les consideraba "malos salvajes".

Todo esto fue el resultado de una relación de poder y dominación que los europeos impusieron en América, ya que los pueblos indígenas eran vistos como seres que necesitaban ser civilizados y evangelizados por los europeos. La imposición de una jerarquía racial y religiosa, en la que los europeos se colocaron en la cima, permitió la justificación de la conquista y la colonización de América.

En este contexto, la religión fue una herramienta fundamental de colonización. La conversión al cristianismo era vista como una forma de subordinación y sumisión a la autoridad europea. Los frailes, en particular, desempeñaron un papel importante en la evangelización y la integración de los indígenas a la economía colonial trasatlántica. Para los frailes, los indígenas convertidos eran amigos y aliados, y se les idealizaba como seres honestos, generosos y bondadosos. Esta idealización se manifestó en su representación, en el que los indígenas convertidos eran mostrados como modelos de virtud y piedad.

Por otro lado, los indígenas que se resistían a la conversión eran considerados enemigos e inhumanos, y eran objeto de explotación y deshumanización. Esta visión negativa se manifestó en el arte en la representación de los llamados "malos salvajes", que eran representados como seres primitivos y violentos.

La explotación trasatlántica de la fuerza de trabajo indígena, la mercantilización de la alteridad caníbal, el colonialismo interno, la epopeya medievalista de El Dorado, la adopción imperial-paternalista de las nuevas "tierras-firmes" y la penetración continental en un lugar definido etnocartográficamente como Canibalia fueron entonces los ingredientes a través de los cuales se corporizó el mito occidental del "buen salvaje" y se territorializó la lógica encomendera del "mal salvaje". Es decir, la lógica que distingue entre los indios conversos y "tainos" que colaboran con la empresa imperial de la Corona, y los indios crueles, violentos e indómitos que reniegan de la protección metropolitana, de la eucaristía imperial, del intercambio comercial y del paradigma tutelar de la religión cristiana.²⁴

2.1. El buen salvaje

La Controversia de Valladolid, que se suscitó entre 1550 y 1551, fue un momento clave en este proceso, ya que cuestionó la justificación de la conquista y se comenzó a reconocer los derechos de los indígenas como seres humanos; en la discusión, Juan Ginés de Sepúlveda sostenía la teoría de la inferioridad natural de los habitantes indígenas y defendía el derecho de una intervención teológica y militar; Bartolomé de Las Casas argumentó a favor de los derechos de los indígenas y redactó una versión reeditada y autocontenida de la historia de la destrucción de las Indias. Gracias a este debate, se comenzó a mostrarlos en las representaciones artísticas con mayor detalle y realismo y tratando, no siempre con éxito, de respetar sus características físicas y culturales.

El debate también incluía la cuestión de si los habitantes indígenas tenían o no alma y, al mismo tiempo, se debatía el problema del paradigma tutelar que se traducía en el derecho de intervención y la justificación de la guerra contra los indígenas, basándose en su supuesta irreligiosidad, humanidad dudosa y predisposición al canibalismo. Esta discusión para

²⁴ Joaquín Barriendos, *ob. cit.*, p. 18

determinar si las poblaciones americanas eran o no sujetos esclavizables supuso uno de los momentos más importantes de la homogeneización de las diversas culturas indígenas que existían en Mesoamérica, donde, tanto defensor como acusador usaron y de alguna manera oficializaron la categoría epistémica de “Indio”, siempre asumiendo que la descripción que se hacía de unos era extensiva a todos los demás.

Nos dice Barriendos²⁵ que, en medio de los debates teológicos sostenidos por De las Casas y De Sepúlveda, surgió una conexión “directa y paradójica” entre la codicia colonial por las riquezas naturales de América y la justificación del consumo esclavista; a partir de esta paradoja, surgieron dos artefactos o formas conceptuales del salvajismo: el buen salvaje, amigo y aliado que se integra a la economía colonial trasatlántica, y el mal salvaje, enemigo e inhumano que se mantiene al margen del comercio.

El canibalismo, por ejemplo, fue interpretado de manera estratégica desde la mirada eurocéntrica, siendo ritualizada en el caso de los indígenas aliados y deshumanizada en el caso de los enemigos. La explotación trasatlántica de la fuerza de trabajo indígena, la mercantilización de la alteridad caníbal, el colonialismo interno, la epopeya medievalista de El Dorado y la adopción imperial-paternalista de las nuevas tierras, fueron procesos que afectaron a las nuevas tierras de manera profunda y que, según Barriendos, están estrechamente relacionados con esta dicotomía, que él llama los “dos artefactos retóricos del salvajismo”.²⁶

Para los frailes, se empezó a moldear el concepto de una especie de humanidad joven que, a su parecer, vivía en armonía con la naturaleza y sin la influencia de la civilización y la sociedad. Los frailes idealizaron a estos pueblos supuestamente primitivos como seres inocentes y sin pecado, y les atribuyeron características como la honestidad, la generosidad y la bondad innata, dando origen al concepto del “buen salvaje”, ampliamente difundido a través de la literatura y la filosofía, y que se convirtió después en un elemento clave de la Ilustración y del Romanticismo; Rousseau lo describirá de la siguiente manera:

He ahí precisamente el grado a que había llegado la mayoría de los pueblos salvajes que nos son conocidos. Mas, por no haber distinguido suficientemente las ideas y observado cuán

²⁵ *Idem*

²⁶ *Ibidem*, p. 17

lejos se hallaban ya esos pueblos del estado natural, algunos se han precipitado a sacar la conclusión de que el hombre es naturalmente cruel y que es necesaria la autoridad para dulcificarlo, siendo así que nada hay tan dulce como él en su estado primitivo, cuando, colocado por la naturaleza a igual distancia de la estupidez de las bestias que de las nefastas luces del hombre civil, y limitado igualmente por el instinto y por la razón a defenderse del mal que le amenaza, la piedad natural le impide, sin ser impelido a ello por nada, hacer daño a nadie, ni aun después de haberlo él recibido.²⁷

También, en su ensayo *Des Cannibales*, Michel de Montaigne cuestiona las percepciones prevalecientes en Europa sobre los indígenas, relacionados con el canibalismo y sugiere que, en realidad, sus valores y forma de vida podrían ser más nobles y humanitarios que los de la sociedad europea de la época. Con la comparación entre los caníbales y la sociedad europea, Montaigne pretende cuestionar la presunción de superioridad moral y cultural de Europa y llamar la atención sobre la hipocresía y la intolerancia que caracterizan a la sociedad europea.

En el ensayo, Montaigne comienza analizando la naturaleza humana y cómo la cultura y las circunstancias afectan la percepción y comportamiento de los individuos. Argumenta que la sociedad europea de la época se caracteriza por la hipocresía, la intolerancia y la guerra, mientras que los caníbales, a pesar de su mala reputación de ser salvajes y violentos, en realidad tienen una forma de vida más pacífica y noble. Describe a los caníbales como una comunidad unida y solidaria, donde la hospitalidad y la amabilidad son valores muy importantes y destaca que la antropofagia se practica en un contexto ceremonial y sagrado, y no como un acto cruel o violento. Uno de los puntos clave es que la sociedad europea es más cruel, dado que existen guerras, torturas y ejecuciones, mientras que los caníbales son más tolerantes y aceptan a los extraños en su comunidad sin discriminación.²⁸

Por supuesto, la representación del Indio por los artistas indígenas a través de las imágenes que se empezarán a producir con el objetivo de la evangelización también será de importantísima valía para la generación de este nuevo discurso.

Los frailes logran aprovechar la mano de obra indígena, sus cosmovisiones y la larga tradición artística precolombina en pintura, escultura, orfebrería o arte plumario,

²⁷ J.J. Rousseau, *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*, p. 36 – 37

²⁸ Cfr. Michele de Montaigne, “De los caníbales”, *Ensayos I*

estableciendo múltiples escuelas para los hijos de los nobles donde, además de adoctrinarlos, se les formaba en los menesteres de la Nueva España, generando "[...] los mejores artesanos y artífices: herreros, carpinteros, canteros, escultores, pintores, sastres, tejedores, orfebres, lapidarios, bordadores [...]"²⁹ ; por supuesto, el programa iconográfico estaba definido por los frailes quienes no cesaron en buscar representaciones con las que las poblaciones se sintieran más identificadas, dejando un cierto hueco a la interpretación de los pasajes bíblicos por parte de la cosmovisión del artista.

Para autores como Constantino Reyes-Valerio es precisamente esta mezcla de técnicas y cosmogonías ejecutadas por mano indígena la que se va a denominar Arte Indocristiano, considerando que "[...] los elementos arquitectónicos y decorativos europeos fueron interpretados, en muchos casos, de acuerdo al [*sic.*] modo de ser del indígena, incluyendo su propia tecnología"³⁰

El arte indocristiano o arte cristiano indígena, por lo tanto, se convierte en una pieza angular para entender esta tensión cultural que se está gestando en la Nueva España, ya que la evangelización se ayudará de mensajes iconográficos con motivos marcadamente cristianos encargados por los españoles, pero creados en buena parte por manos indígenas pues, por obvias razones, los artistas hispanos asentados en el nuevo mundo eran una minoría en comparación con los autores locales, lo que hace que la aportación de estos últimos resulte medular para la elaboración de una buena parte de la producción artística de las primeras décadas del siglo XVI.

Este amplio conjunto de manifestaciones artísticas de marcada iconografía religiosa tuvo lugar en primera instancia en los conventos, particularmente en los llamados "pueblos de indios"; por esta razón es un arte cristiano que sigue los preceptos europeos pero que, al ser encargado a la población indígena, no sólo va a mostrar particularidades de técnicas y símbolos oriundamente americanos, sino que también pondrá en relevancia la enorme participación de los propios indígenas en el proceso de evangelización, no sólo como entes receptores del mensaje sino también, como productores del mismo; generando conceptos

²⁹ Elena I. Estrada, "Sentido político, social y religioso en la arquitectura conventual novohispana" en *Historia Del Arte Mexicano*, p. 72

³⁰ Constantino Reyes-Valerio, "El arte indocristiano o tequitqui" en *Historia Del Arte Mexicano*, p. 707

complejos en programas iconográficos específicos, combinando ideas indígenas y cristianas que originan el rico sincretismo del periodo donde, por otra parte, no dejan de asombrarnos aportaciones locales tan destacadas como las técnicas utilizadas para los códices o el maravilloso arte plumario, entre otras disciplinas.

Es claro que esta relación entre indígenas y españoles en tanto a la producción artística del siglo XVI es, por decir lo menos, dispar; sin embargo, la marcada intención del sometimiento indígena a manos del imperio español va a aprovecharse de una larga tradición artística mesoamericana para transmitir su mensaje; por supuesto, las formas renacentistas como modelo de perfección van a relegar a las formas consideradas imperfectas que producía la cosmogonía indígena. Eran, a final de cuentas, desconocedores de los derroteros estéticos que se promulgaban en la vieja Europa, en palabras de algunos expertos; "Los pintores indígenas, antes de la Conquista, nunca se preocuparon por la perfección de la figura humana a la manera clásica o académica, [...] ya que sus intereses eran diferentes, aparte de que no tenían idea de la existencia de esta corriente."³¹

En el siglo XVI, los indígenas construyeron versiones de la historia que respondían a las necesidades de sus intereses grupales. Las relaciones de poder entre los indígenas y los españoles fueron complejas y variadas; por un lado, la imposición del cristianismo fue producto de una relación asimétrica, pero por otro lado, algunos grupos indígenas, como los tlaxcaltecas y otomíes, aprovecharon las ventajas que les brindaba aceptar el cristianismo como medida de adaptación y resistencia al poder; de esta manera, se convirtieron en indígenas conquistadores y lograron dominar a otros nativos.

La conversión al cristianismo no siempre fue resultado de la imposición violenta, sino que los procesos de evangelización y asimilación tuvieron matices que aún no han sido del todo analizados. En la construcción del discurso histórico, la aceptación voluntaria del cristianismo cobró relevancia como parte de la estrategia para legitimar las alianzas de los indígenas con los españoles; para ello, se utilizaron mecanismos de propaganda, como la pintura mural de las casas reales, el Lienzo de Tlaxcala y el Códice de Glasgow. En estas imágenes, las escenas de la aceptación voluntaria del cristianismo, el apoyo logístico prestado

³¹ *Ibidem*, p. 395

a los españoles y la valía guerrera de los tlaxcaltecas tenían un papel preponderante, y fueron construidas con claras intenciones políticas.

La representación del Indio americano en los murales de los conventos novohispanos no estuvo exenta de esta dicotomía, aunque, por obvias razones, los elementos y recursos que los artistas locales decidían utilizar en sus obras se enfocaban en representarse de manera más fiel a la realidad; la combinación de la labor de los frailes y la permisividad de las autoridades permitió la integración de algunos elementos de la cultura indígena con las formas de arte introducidas por los conquistadores.

Los *Murales del Convento de Ixmiquilpan* son un testimonio importante de la representación de los indígenas por los indígenas mismos durante los primeros años de la evangelización de América, y es

[e]l friso bajo [el que] ha acaparado el interés debido a su narrativa bélica, donde en un grutesco monumental fueron pintados indígenas con trajes de guerra y armamento de la antigüedad prehispánica combatiendo contra otros indígenas desnudos o semidesnudos que usan como armas arcos y flechas y que están asociados con personajes fantásticos como los centauros.³²

Muy probablemente ejecutados por un tlacuilo instruido en formas europeas, ya que sus trazos sugieren que fue formado en una escuela metropolitana y que, en sus lecciones de pintura, destacó en el aprendizaje de las técnicas occidentales; lo que Sandra Barba llama “un tlacuilo europeizado”³³ y los indígenas están representados como “conquistadores de chichimecas, guerreros de Cristo que combaten contra los [indígenas] paganos y expanden la frontera del cristianismo y la Corona española”³⁴

En los muros se combinaron las tradiciones prehispánicas con las formas de representación cristianas, probablemente como una medida para facilitar la transmisión de los mensajes edificantes y políticos a la feligresía indígena; sin embargo, su interpretación ha resultado problemática. Uno de los primeros en abordar la obra de manera significativa fue Abelardo

³² José Luis Pérez Flores. *La cristianización como estrategia de resistencia: la representación de indígenas cristianos en el arte del siglo XVI*, Boletín Americanista, p. 24

³³ Cfr. Sandra Barba, *Lecciones de pintura europea para indígenas*, Letras Libres, noviembre de 2015

³⁴ José Luis Pérez Flores, *ob. cit.*, p. 31

Carrillo y Gariel, quien concluyó que la batalla es en realidad contra monstruos que representan la idea de lo maligno y los seres humanos que representan el pecado, y van a ser los indígenas quienes luchan contra estas personificaciones del mal y los violadores de la ley divina, aunque que sin aludir a la nueva religión.³⁵

Arturo Vergara Hernández y José Luis Pérez Flores nos dicen que los murales del Convento de Ixmiquilpan pueden ser interpretados como una justificación de la participación indígena en la guerra chichimeca. Las representaciones pictóricas del convento muestran una batalla entre indígenas sedentarios y nómadas asistidos por seres monstruosos, con el objetivo de fortalecer la ideología de los otomí a favor de los españoles en la guerra chichimeca. Estas imágenes se enmarcan en una campaña social y religiosa para justificar dicha guerra, ya que Ixmiquilpan era un importante centro de reclutamiento otomí.³⁶

Según Dona L. Pierce, los frescos representan a los chichimecas nómadas y a los otomíes civilizados y sugiere que los frescos son una forma de propaganda religiosa que conmemora la defensa de las áreas locales y las campañas en la guerra chichimeca en la década de 1560. Es posible que los murales tengan la intención de remarcar el carácter sedentario de los otomíes en oposición a los nómadas, y hacerlos sentir orgullosos de ello; los otomíes mostraron una gran resistencia a la evangelización española, lo que llevó a los agustinos a recurrir al tema del infierno como forma de control social.³⁷

Eleonor Wake identificó a los guerreros representados como mexicas, y sugiere que es posible que existan versos en el *yaocuícatl* que recuerden a los murales de Ixmiquilpan. El grutesco color turquesa que se representa como una serpiente es una representación gráfica del *teotl tlachinoli* (inundación-incendio).³⁸

En todo caso, los murales representan un grupo de buenos salvajes, indígenas que aceptan su papel de subordinación ante los conquistadores y frailes europeos, y combaten ferozmente a otro grupo de indígenas que son representados haciendo énfasis en otro supuesto salvajismo: el del mal salvaje: uno irremediable, que se resiste a la civilización, y los muestra casi

³⁵ Arturo Vergara Hernández, *ob. cit.*, p. 11

³⁶ José Luis Pérez Flores, *ob. cit.*, p. 25

³⁷ Arturo Vergara Hernández, *ob. cit.*, p. 16

³⁸ *Ibidem*, p. 22

desnudos, relacionados con criaturas fantásticas, como centauros. En la imagen se muestra a un centauro de pies humanos que lleva la cabeza decapitada de un guerrero en su cinturón. Este centauro cabalga en el campo de batalla con flechas, arma preferida de los Chichimecas y ataca por la espalda a un guerrero cristiano, mientras que todos los guerreros cristianos atacan de frente. **(Imagen 1)**

Según Mónica Domínguez Torres, estos murales fueron utilizados para negociar las identidades coloniales indígenas y que tanto pintores como frailes trabajaron juntos para crear estas representaciones; dice también que no se concibieron como una referencia a la guerra chichimeca ni como una forma de resistencia indígena, sino que se diseñaron como un despliegue a la manera heráldica del valor y conducta indígena militar ideal y pretendía igualar a los caballeros precolombinos con héroes clásicos para asimilar las ideas tanto de la antigüedad clásica como de la alteridad americana. Los motivos nativos fueron integrados, lo que permitió la asimilación de estas ideas dentro de nuevos esquemas simbólicos. También identifica analogías entre los murales de Ixmiquilpan y algunas imágenes clásicas que eran populares en el Renacimiento, como el gesto agresivo del centauro que muestra la parte interior de su escudo, que proviene de los sarcófagos romanos. El centauro era visto como un símbolo de la naturaleza animal en el humano, pero también podía ser sabio y leal y, por lo tanto, era relacionado con los indígenas.³⁹

El centauro era visto como un símbolo de la naturaleza animal en el humano, pero también podía ser sabio y leal. También los indios eran vistos de manera ambigua, se les criticaba por su alcoholismo, lujuria e idolatría, pero se les reconocía su organización social.⁴⁰

El programa de Ixmiquilpan se utilizó para recrear modelos míticos y autoritarios de la conducta nativa que fueran útiles para el régimen. Los religiosos permitieron a los indígenas cierta libertad al plasmar su propia cosmovisión en los muros del convento, derivado del imaginario europeo que relacionaba al salvaje con la pureza o la santidad; es decir, la naturaleza alejada de lo mundano y lo impuro, implementando las bases para generar la dicotomía en la homogenización del imaginario indígena para occidente: el buen salvaje y el mal salvaje.

³⁹ Arturo Vergara Hernández, *ob. cit.*, p. 27

⁴⁰ Arturo Vergara Hernández, *ob. cit.*, p. 27



Imagen 1: Mural del convento de Ixmiquilpan. Foto: Roberto Velasco. Abril de 2023.

Los contrastes culturales entre los guerreros de la región mesoamericana y los de la región Chichimeca, la abundancia de detalles criptológicos presentes en estos murales ha sido objeto de análisis, en especial, en cuanto al uso barroco de los símbolos culturales de cada etnia, que contribuyen a acentuar la identidad de los residentes de Ixmiquilpan, estableciendo diferencias culturales significativas entre las diferentes etnias; en este sentido, se subraya la relevancia de la cultura mesoamericana, con su enfoque en la agricultura, la tecnología, las artes gráficas de la palabra escrita en los códices y murales y, por supuesto, su disposición al cristianismo, como el núcleo duro cultural de la región.

2.2. El salvaje demoniaco y pagano

Al mismo tiempo y en clara oposición, los frailes y los autores criollos crearon una figura opuesta a la del “Indio como buen cristiano”: el salvaje chichimeca demoniaco y pagano. La guerra del Mixtón y la conquista del Bajío entre 1550 y 1590, dieron lugar a esta construcción.

La guerra del Mixtón, que tuvo lugar entre 1540 y 1542 en la región de Nueva Galicia, fue liderada por los chichimecas, encabezados por un líder llamado Tenamaztle, quienes se rebelaron contra la colonización española y atacaron las poblaciones españolas. A pesar de que la guerra fue brutal y costosa para ambas partes, los españoles finalmente lograron derrotar a los chichimecas y capturar a Tenamaztle. Esta guerra se convirtió en un símbolo de la lucha entre la fe cristiana y la resistencia indígena y en el mito fundacional contra la colonización española. Los frailes y los autores criollos retrataron a los chichimecas como seres violentos y paganos, que se resistían a la conversión al cristianismo y que realizaban sacrificios humanos.

Por su parte, la conquista de la Gran Chichimeca se llevó a cabo entre 1550 y 1590, cuando los españoles se adentraron en las regiones del Bajío, hasta más allá de lo que hoy es Zacatecas, habitada por los chichimecas, en busca de riquezas y tierras para la expansión de la colonia. Los chichimecas se resistieron ferozmente, realizando ataques sorpresa y guerras de guerrillas contra los españoles.

Durante la conquista del Bajío, los frailes y los autores criollos utilizaron la figura del chichimeca demoniaco y pagano para justificar la guerra contra los chichimecas y para demostrar la superioridad moral y religiosa de los españoles. Fueron retratados como seres violentos, incivilizados y bárbaros, que se resistían a la conversión al cristianismo y que realizaban ritos paganos y sacrificios humanos.

Una de las primeras manifestaciones de la construcción de esta figura fue a través de las escaramuzas, mitotes o mascaradas, en las que participaban indígenas vestidos de chichimecas junto con otros ataviados a la mesoamericana. Esta dualidad de imágenes del indígena, tanto positiva como negativa, ha sido una característica recurrente en la historia de Mesoamérica y ha tenido un gran impacto en la forma en que se ha visto y tratado a los indígenas. Entre las corporaciones regulares y seculares se libraba una constante competencia por estatus y prestigio.

La creación de la figura opuesta al “Indio como buen cristiano”, el salvaje chichimeca demoniaco y pagano, fue utilizada por los frailes y los autores criollos como una forma de justificar la conquista y colonización de Mesoamérica. Esta dicotomía ha tenido un impacto duradero en la percepción y tratamiento de los indígenas.⁴¹

La Pintura mural en el muro testero de la capilla abierta del Convento de San Nicolás de Tolentino en Actopan, Hidalgo presenta una visión cristiana de la historia de la humanidad, desde la creación de Adán y Eva hasta el juicio final. Aunque todos los personajes en las escenas principales tienen rasgos caucásicos, los muros de la epístola y el Evangelio incluyen escenas con personajes indígenas con rasgos y vestimenta supuestamente característicos de su cultura. El programa iconográfico es una condena muy severa de la antigua tradición indígena, especialmente la idolatría. En una de las escenas del muro norte o muro del Evangelio, por ejemplo, se condena la ingesta de pulque con los personajes indígenas rodeados por demonios:

[...] aparecen tres personajes, dos sentados sobre los tobillos a la manera prehispánica, que por sus vestidos parecen de alto rango, y uno de pie, ataviado con una sencilla manta anudada al hombro. Éste ofrece al personaje central una jícara que contiene pulque, la bebida

⁴¹ Cfr. Antonio Rubial García, “Los indios como tema. Exclusiones e inclusiones”, *Nueva España: imágenes de una identidad unificada*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

alcohólica por excelencia desde la prehispanidad hasta nuestros días en esta región. No se alcanza a ver la actitud del personaje del centro, pero la mujer de la izquierda, ataviada con rico huipil bordado, parece llevarse la jícara a la boca. Atrás de la mujer y del hombre de pie hay dos demonios que parecen instigarlos a beber, siendo de esta manera como los autores de los murales enfatizaban el carácter pecaminoso de la embriaguez. Cabe mencionar que el alcoholismo fue una de las costumbres indígenas más combatidas por los mendicantes, y de ella eran particularmente aficionados los otomíes [...] ⁴² **(Imagen 2)**

El muro sur o muro de la epístola está dividido en tres secciones que muestran los castigos por los pecados capitales. La primera, en la parte superior izquierda, sobre la puerta, muestra dos escenas; en la primera, dos sacerdotes indígenas con *maxtlatl* están usando un sahumador para ofrecer copal a una efigie de un dios prehispánico sobre un Teocalli. En la segunda escena, un indígena converso y un español están de espaldas al edificio haciendo la señal de la cruz. Ambas figuras se iluminan bajo un sol radiante con las letras IHS. **(Imagen 3)**

La abreviatura IHS está asociada principalmente con la figura de Jesucristo. Dicha abreviatura se relaciona con las iniciales de la frase latina *Iesus Hominum Salvator*, que puede traducirse como "Jesús, Salvador de los hombres". Asimismo, IHS puede ser interpretada como una contracción de las letras griegas *Iota, Eta, Sigma*, que corresponden al nombre de Jesús en griego (*Ἰησοῦς*). Es una presencia frecuente en altares, imágenes y objetos litúrgicos de la tradición católica y su aparición también puede observarse en diversos contextos, tales como escudos de armas, medallas y monumentos funerarios. El uso de la abreviatura IHS se asocia a la figura de Jesucristo en su rol de salvador, en consonancia con su importancia central en la cosmovisión y prácticas de la religión católica.

La mayoría de las otras escenas muestran tormentos demoníacos y varios pecados son condenados en estas pinturas, especialmente la lujuria. Estas tentaciones están dedicados a los pecados del pueblo indígena, los cuales los llevaban al infierno en la mentalidad cristiana agustina. ⁴³

⁴² Arturo Vergara Hernández, *ob. cit.*, p. 165

⁴³ José Luis Pérez Flores, *ob. cit.*, p. 26



Imagen 2: Muro norte de la Capilla Abierta del Convento de Actopan, Hidalgo. Foto: Roberto Velasco. Abril, 2023.



Imagen 3: Muro sur de la Capilla Abierta del Convento de Actopan, Hidalgo. Foto: Roberto Velasco, Abril 2023.

En esta obra se pueden distinguir dos formas la representación del Indio: la primera los presenta como prácticos de un estilo de vida impregnado de idolatría, mientras que la segunda representa a los indígenas cristianos como personas con una vestimenta y religiosidad diferente. Las escenas de la antigüedad prehispánica muestran a los indígenas semidesnudos y en actividades idolátricas, mientras que en las escenas donde se representa a un indígena cristiano, que le da la espalda a la idolatría, se lo hace con otro tipo de vestimenta, que sugiere que ha sido civilizado, gracias al poder de la fe.

En las escenas del Infierno de la pintura, se hace alusión principalmente a las almas de los indígenas que han sido condenadas por sus prácticas paganas y por los pecados que los dioses paganos les han inducido. Aunque los tormentos del infierno incluyen personajes de tipo europeo, la mayoría de las alusiones son a los indígenas. También, según José Luis Pérez Flores,

en una de las fauces infernales [...] que están localizadas en el arranque de los muros de la epístola y el Evangelio del lado del testero, un personaje demoniaco sostiene una llave a la manera de un remedo infernal de san Pedro. Pero lo más interesante son sus rasgos, que sugieren el cruce entre la imagen europea y la indígena, puesto que posee colmillos curvo-divergentes a la manera de Tláloc, dios de la lluvia entre los mexicas, además de que parte de su rostro fue pintado de azul, dejando dos círculos sin pintura en la zona de los ojos, evocando las típicas «anteojeras» del dios de la lluvia, lo que sugiere que el portador de las llaves infernales es Tláloc o una alusión a esta deidad, quien en realidad tiene un carácter demoniaco.⁴⁴ **(Imagen 4)**

Como podemos observar en estas y en otras obras de arte de mano de obra indígena, existe la presencia de una narrativa de la conquista que se fue desarrollando en torno a la dicotomía del "buen" y "mal" salvaje. Esta narrativa se refleja en la manera en que los artistas decidían representar a los distintos grupos indígenas, donde se omitían los rasgos que los identificaban con su etnicidad y se les clasificaba en función de su disposición a la conquista y evangelización; en algunos casos se consideraba a los indígenas como amigos y aliados, mientras que en otros se les consideraba como enemigos a los que había que someter; de esta manera, se creó una jerarquía de los grupos indígenas en función de su adaptación a los

⁴⁴ *ibidem*, p. 27

cambios políticos y sociales que la sociedad americana iba experimentando, su grado de civilización, su obediencia y su fidelidad a los intereses de la Corona.

Las imágenes producidas en Europa sobre los indígenas americanos tuvieron una gran influencia en la invención de los arquetipos del Indio americano. Los artistas americanos, tanto indígenas como españoles, participaron activamente en la creación de estos arquetipos.

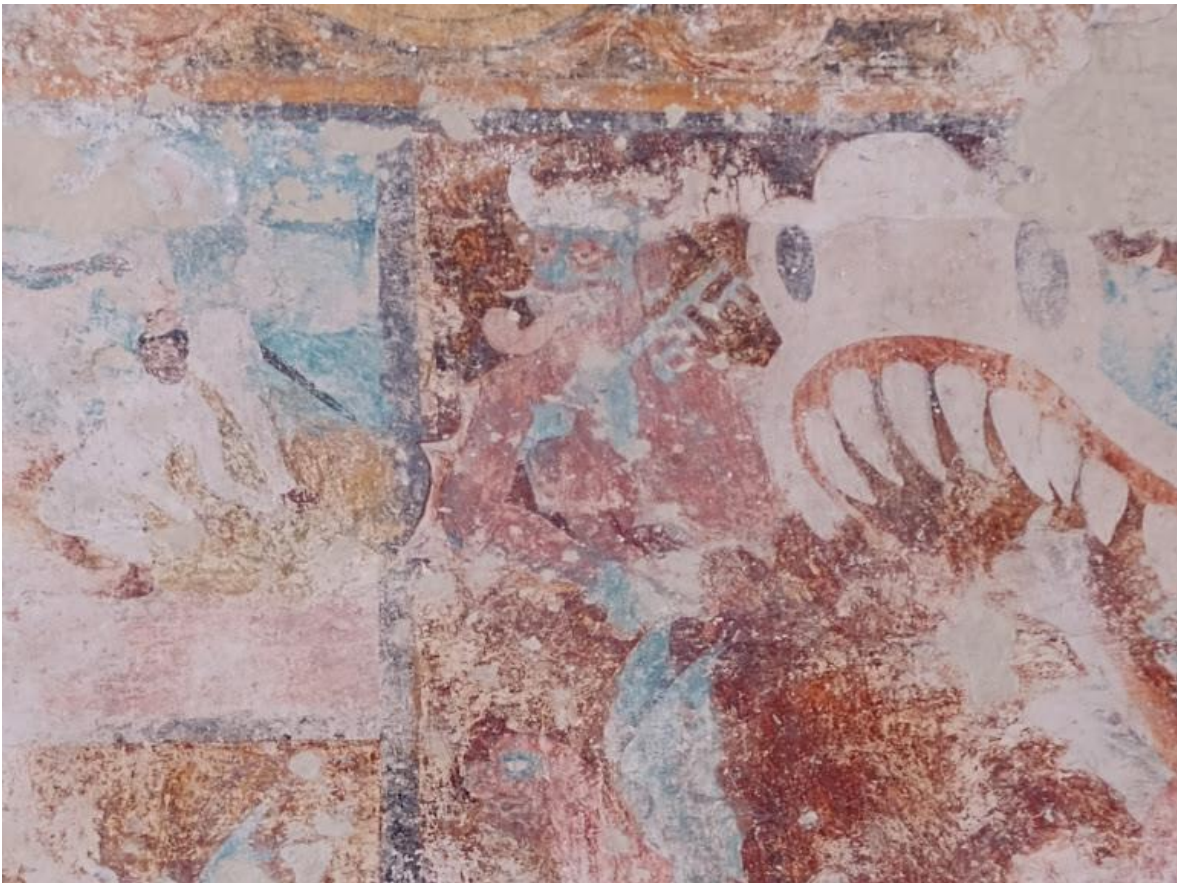


Imagen 4: Muro norte de la Capilla Abierta del Convento de Actopan, Hidalgo. Foto: Roberto Velasco. Abril, 2023.

3. Arquetipos del Indio entre la percepción y la acción política

La importancia de las imágenes visuales en la percepción y significado de las poblaciones originarias de América por parte de los europeos que llegaron allí en el siglo XV y XVIII es innegable. Las imágenes fueron creadas y difundidas gracias a la revolución tecnológica en los medios de reproducción mecánica, como la imprenta y los grabados y litografías pudieron viajar largas distancias.

La visualidad era de suma importancia en la Edad Moderna en Europa y se consideraba la perspectiva visual como un criterio de representación de la realidad; por lo tanto, la creación de imágenes visuales adecuadas fue esencial para dar sentido a la idea de Indio americano, que se había inventado para describir a los habitantes del Nuevo Mundo.⁴⁵

Estas imágenes tuvieron un gran impacto en la forma en que se percibían y entendían las poblaciones originarias, especialmente en el caso de América, donde hubo un cambio político radical para las poblaciones originarias, desde la colonización hasta la integración en una estructura republicana de estado-nación.

Basado en la dicotomía de buen salvaje – mal salvaje, Jesús Bustamante hace una clasificación de cuatro arquetipos de representación del Indio americano: cuatro formas de clasificar y caracterizar visualmente a las poblaciones originarias de América, con base en las necesidades de la Corona, las relaciones que los indígenas tenían con los españoles y las identidades que se iban fraguando en las sociedades novohispanas. Bustamante aclara que

[...] el término arquetipo [...] remite a la forma primaria y clásica de entender el término: literalmente un archi-tipo, o sea la idea o concepto subyacente a una serie de tipos concretos, que les dota de una significación común y permite su clasificación. Pueden demostrar una notable estabilidad a lo largo del tiempo, pero son fruto de un momento histórico y están sujetos a evolución y cambio. Nada que ver, por tanto, con el concepto de arquetipo utilizado por Carl Jung, que se supone innato, universal e inmutable.⁴⁶

⁴⁵ Jesús Bustamante, *ob. cit.*, párr. 1 – 13

⁴⁶ *ibidem*, párr. 13

Los cuatro arquetipos de representación del Indio son una manifestación visual de la construcción histórica y cultural de la imagen de la dicotomía del buen salvaje - mal salvaje; *grosso modo*, el arquetipo del "Salvaje Emplumado" y el "Bárbaro Sanguinario" corresponden con la imagen del mal salvaje, mientras que el arquetipo del "Indio a la Romana" y el "Indio Vecino" representan una imagen más cercana al buen salvaje.

Los arquetipos se abordarán en el orden en el que Bustamante los presenta, decisión que asumo se debe a que, si bien no hay un orden cronológico entre los cuatro ya que convivieron y se influyeron mutuamente, sí se puede observar una especie de progresión en la manera en la cual representaban al Indio, dependiendo de las necesidades coloniales de las dinámicas sociales que se iban construyendo en la Nueva España.

3.1. El Salvaje Emplumado: la humanidad desnuda que puebla todo un continente

El arquetipo del "Salvaje Emplumado" se convirtió en una imagen estereotipada y simplificada del Indio americano, que fue creada por los primeros europeos que llegaron a América. Este arquetipo se caracteriza por la presencia de plumas, una supuesta vestimenta tradicional indígena y la utilización de elementos de la naturaleza. A pesar de ser una imagen simplificada, el arquetipo del "Salvaje Emplumado" tuvo una gran influencia en la forma en que se percibían y se trataban a los indígenas americanos.

La imagen del "Salvaje Emplumado" se asocia con la desnudez, la escasa cultura material, la sociabilidad primaria y la práctica del canibalismo, lo que reflejaba una visión errónea y prejuiciada de los pueblos indígenas; sin embargo, también se le atribuyeron dos rasgos fundamentales que lo diferenciaban del Salvaje Europeo: la posesión de una cultura mínima, que se expresa en los adornos de plumas y en las armas, y su vinculación a un espacio concreto, en este caso: América, lo que implica una historicidad o la capacidad de evolucionar y, en consecuencia, la posibilidad de ser sujeto de educación y de conversión.⁴⁷

⁴⁷ *ibidem*, párr. 17 - 19

El encuentro de América por parte de los europeos tuvo un profundo impacto en la historia, ya que transformó significativamente la percepción que se tenía sobre el planeta y la imagen que se tenía de él. La noticia de la existencia de un Nuevo Mundo despertó la curiosidad y el interés de Europa, convirtiendo la imagen de América en un ícono fundamental de la iconografía moderna, entre ellas la religiosa, que se vio influida por la incorporación de nuevos símbolos y la reinterpretación de los antiguos; en este sentido, el descubrimiento de América significó una verdadera revolución cultural que trascendió las fronteras del continente y transformó la visión del mundo en su conjunto.⁴⁸

En América se generó una producción variada y rica de la iconografía del indígena en respuesta a las nuevas dinámicas de poder que se introdujeron con la conquista española. El siglo XVI fue el que generó más imágenes del Indio y distintos tipos de representaciones, incluso a veces contradictorias en su mensaje o en la impresión que daban de la población autóctona.⁴⁹

Los discursos plásticos que nos remiten al siglo XVI lo hacen en un contexto donde el reto se impone por la compleja convivencia de los dos mundos, cada uno con sus particularidades, lo que hace del arte de la negociación un mecanismo de supervivencia, tanto de las mismas culturas indígenas, como del proyecto que los españoles están llevando a cabo; esta negociación, desigual y en claro sometimiento de una cultura a otra, conllevó una auto subvaloración de las culturas y cosmogonías indígenas, suplantando su pluralismo y diversidad por imaginarios que le servían al imperio para su proyecto de hispanización y evangelización; uno de ellos será la imagen del Indio, cuyos primeros albores podemos rastrear en las alegorías de América que empezaron a surgir a partir de su descubrimiento por parte de Europa, que se afanó en cristalizar y generalizar el estereotipo del Indio americano como un salvaje; curiosamente, esta imagen estereotípica se fraguó no sólo desde fuera de América, sino fuera de España también.

Uno de los grabados más famosos fue hecho en Florencia sólo un año después de la llegada de Colón a América e ilustra la carta de Américo Vesputio al jefe de estado de Florencia,

⁴⁸ Yolanda Fernández. “La imagen de América y de los protagonistas del encuentro de dos mundos”, *La construcción de imaginarios: Historia y cultura visual en Iberoamérica (1521-2021)*, p. 22

⁴⁹ Cfr. Luisa Elena Alcalá, “La representación de los Indios y las castas en el arte virreinal de Nueva España”, *El legado del Nuevo Mundo. Arte latinoamericano de la Edad Moderna*

cargo que desempeñaba Piero Soderini: *Lettera, Los cuatro viajes o Carta a Soderini*, **(Imagen 5)**; en este grabado se puede ver a un Indio americano desnudo y con ramas en el pubis, como Adán y Eva; viven en palapas sin paredes, lo que sugiere que viven en un clima cálido, tienen barba, cabello largo y sólo llevan una lanza como arma; después de este primer grabado, se hicieron otros que eran más detallados y describían a los nativos americanos, como el de Augsburgo de 1505-1507, que contiene a pie de imagen un párrafo de la obra *Mundus Novus* de Américo Vespucci **(Imagen 6)**, donde se introduce el concepto del faldellín de plumas. No hay evidencia de que los habitantes americanos usaran realmente faldas de plumas; por lo tanto, es probable que esta imagen sea resultado de una invención del artista grabador que contribuyó a crear un estereotipo muy duradero de los pueblos indígenas de América.⁵⁰

Existe un elemento crucial que debe ser destacado ya que será relevante en el transcurso de esta investigación: a pesar de que el grabado muestra a una pareja besándose, una madre amamantando a su hijo y otros nativos americanos conversando, en realidad se representa un festín caníbal que tiene lugar bajo una palapa de troncos con vistas al mar. Aunque los indígenas son presentados de manera pacífica en estas ilustraciones, también se les muestra como guerreros, equipados con arcos y flechas, quienes satisfacen sus necesidades alimentarias básicas a través de la antropofagia.⁵¹

Los primeros relatos sobre los habitantes del Nuevo Mundo y sus prácticas caníbales serán uno de los aspectos distintivos del continente americano al menos hasta finales del siglo XVII; por eso, la representación de América no sólo la destaca como salvaje con plumas, arco y carcaj, sino que también la relaciona con la práctica del canibalismo, las riquezas, la fertilidad de la tierra y la naturaleza exótica plagada de animales gigantes y extraños.

⁵⁰ Jesús Bustamante, *ob. cit.*, párr. 16

⁵¹ Alejandro Martínez de la Rosa, *et al. Guerreros chichimecas: la reivindicación del indio salvaje en las danzas de Conquista*, p. 253



Imagen 5: Carta conocida como "Lettera", la imagen reproduce la portada de su primera edición impresa (1505).



Imagen 6: Tupinambas de la costa del Brasil. Hoja volante impresa en Augsburg [por Johann Froschauer],
 c. 1505, a partir del texto de Américo Vespucci.

América y sus habitantes se distinguirán por una serie de elementos que los acompañarán a lo largo de toda su representación en el arte novohispano, sobre todo a través de las impresuras de los Países Bajos y de Alemania que reproducían imágenes que no estaban sueltas, sino que pertenecían a series sobre el tema de los cuatro continentes, dado que la imagen de América fue la que puso la última pieza a la visión cuatripartita del mundo.

Una obra muy temprana en este sentido es la *Adoración de los Magos* de Grao Vasco de 1505 (**Imagen 7**), donde cada rey está representando precisamente a cada continente. El que corresponde a América está representado con tez morena y armado con flechas y plumas. En la iconografía tradicional, los Reyes Magos eran típicamente representados como hombres de tez clara, pero esto cambiará con el *Tríptico de la Epifanía* de 1470, de Hans Memling, donde por primera vez aparece un rey de tez oscura, representando el continente africano.

En el Evangelio de San Mateo no se hace ninguna mención sobre el número o la procedencia geográfica de los magos; no obstante, durante la Edad Media se estableció una conexión entre los magos y los tres continentes conocidos en ese momento, lo cual condujo a la representación de Melchor como un europeo, Gaspar como un asiático y Baltasar como un africano. En tiempos anteriores, la Iglesia no aprobaba esta interpretación debido a que el color negro se asociaba con Satanás; sin embargo, en el siglo VIII, el monje benedictino Beda el Venerable afirmó que los tres magos representaban las tres zonas del mundo conocido: Europa, Asia y África, y que por tanto, podían relacionarse con los hijos de Noé, quienes dieron origen a las tres etnias de la Tierra, tal y como se describe en el Génesis, en su capítulo 10.

Este cambio en la iconografía se utilizó para enfatizar el mensaje de que Cristo había venido al mundo para redimir a toda la humanidad sin distinción geográfica o racial, y para reforzar la idea monárquica. Con el descubrimiento de América, se planteó la posibilidad de incluir un cuarto rey mago para representar la totalidad de la humanidad; sin embargo, esto nunca se consolidó y los Reyes Magos mantuvieron su número original. Las representaciones de la adoración de los Reyes comenzaron a incluir una persona de tez morena para representar a América, fusionando el lugar del rey que representaba a África con el de América.⁵² Esta

⁵² Clementina Calero, *Los reyes magos. Origen e iconografía. Su presencia en las artes plásticas y en el cine*, p. 126

representación empezó a reflejar cómo los europeos veían e iban configurando la concepción del "otro", el diferente o el alternativo a la cultura occidental. El rey mago de tez más oscura empezó a reflejar algunas características que irán reflejando los atributos con los que se irá representando a América y, posteriormente, al Indio.



*Imagen 7: La adoración de los Magos. Grão Vasco. (1501-1506).
Adoração dos Reis Magos [Imagen]. Dominio público.*

3.1.1. Las alegorías de América

Poco más de una década después del arribo de Cristóbal Colón al Caribe y dos años antes de que se usara por primera vez el nombre de América, ya vemos una iconografía claramente reconocible: tez morena, desnudez, penacho de plumas y flechas; elementos que estarán presentes no sólo en la representación alegórica de América, sino también en la representación de la población india de la Nueva España, inspirados por los cronistas y viajeros influidos e inspirados por la gran cantidad de leyendas que suscitó el llamado descubrimiento del Nuevo Mundo.

En el siglo XVI América será vista de forma alegórica como la cuarta parte del mundo, acompañada por una serie de atributos que, como metáforas ilustradas, se utilizaban para hacer perceptible a la vista el concepto que se pretendía alegorizar.⁵³

La palabra "alegoría" tiene su origen en el término griego *allegorein*, que significa "hablar en sentido figurado". Este concepto se refiere a la idea, frase u oración que posee un significado diferente al que parece indicar inicialmente. En el arte visual, la alegoría se representa a través de la utilización de figuras individuales o grupos que simbolizan conceptos abstractos. Aunque el uso de la alegoría se remonta a la antigüedad, fue durante el Renacimiento cuando se establecieron normas comunes para su interpretación. Durante este periodo, la emblemática surgió como una forma de combinación de lemas, alegorías y epigramas, y se basaba en fuentes como la mitología clásica, la Biblia, los escritos de los Padres de la Iglesia, las leyendas y las narraciones históricas.⁵⁴

Esta iconografía claramente reconocible de América como una mujer joven, exótica, valiente y fuerte, que luchaba contra los peligros y las dificultades de la vida en el nuevo continente, semidesnuda, ataviada con ropa tradicional indígena y rodeada de elementos de la naturaleza, es un tema europeo muy extendido desde el siglo XVI, donde se intentaba transmitir un mensaje muy claro sobre una América violenta, salvaje, bárbara y primitiva, con la intención de demostrar sus características desde el principio y justificar la conquista.

⁵³ Yolanda Fernández, *ob. cit.*, p. 21

⁵⁴ María Luisa Soux, *De la América bárbara a la Patria ilustrada: Alegorías de América, la igualdad y el mito del buen salvaje*, "Las 'nuevas' celebraciones de la República (siglo XIX)" p. 97

La consolidación del arquetipo del Salvaje Emplumado se lo debemos a Cesare Ripa, que publicó su obra *Iconología* en 1593 y en la edición de 1603 (**Imagen 8**) se acompañó de una serie de grabados donde también se describen las cuatro partes del mundo, utilizando un tipo de representación que sería determinante para los artistas durante el Barroco. Ripa se basó en las descripciones que llegaban de los viajeros y exploradores que habían visitado el Nuevo Mundo para crear sus imágenes simbólicas y personificó a América como una

[m]ujer desnuda y de color oscuro, mezclado de amarillo. Será fiera de rostro, y ha de llevar un velo jaspeado de diversos colores que le cae de los hombros cruzándole todo el cuerpo, hasta cubrirle enteramente las vergüenzas. Sus cabellos han de aparecer revueltos y esparcidos, poniéndosele alrededor de todo el cuerpo un bello y artificioso ornamento, todo el hecho de plumas de muy diversos colores. Con la izquierda ha de sostener un arco, y una flecha con la diestra, poniéndosele al costado una bolsa o carcaj bien provista de flechas, así como bajo sus pies una cabeza humana traspasada por alguna de las saetas que digo. En tierra y al otro lado se pintará algún lagarto o un caimán de desmesurado tamaño.⁵⁵

Como se mencionó anteriormente, la conquista de las Indias tuvo un importante impacto en la percepción que los europeos tenían del mundo. La idea de lugares imaginarios y seres fantásticos que habían estado presentes en la imaginación de los hombres durante siglos, se vieron afectados por la realidad de lo que los exploradores encontraron en América; antes de la conquista, los europeos tenían una concepción imaginaria del mundo basada en la tradición oral popular y en la literatura imaginativa de la Baja Edad Media. Muchos de los seres fantásticos que se describían en estas obras, como los faunos, sátiros, pigmeos, caníbales y amazonas, formaban parte de un aparato mental que se consideraba un mundo real en las áreas más remotas del mundo; por lo tanto, los viajeros del siglo XVI fueron a América con ideas preconcebidas sobre lo que podrían encontrar allí, buscando hombres salvajes, gigantes, ciudades de oro y mujeres eternamente jóvenes, entre otros. Estas descripciones a menudo reflejaban las ideas preconcebidas y los prejuicios de la época sobre las culturas "exóticas" y "primitivas" del Nuevo Mundo. A menudo se les representa con trajes y atuendos exóticos, con características físicas exageradas o con accesorios que reflejan su supuesta barbarie.

⁵⁵ Cesare Ripa en Yobenj Chicangana-Bayona, *La india de la libertad: de las alegorías de América a las alegorías de la patria*, p. 19



DONNA ignuda, di carnagione fosca, di giallo color misto, di volto terribile, & che vn velo rigato di più colori calandole da vna spalla a trauerfo al corpo, le copri le parti vergognose.

Le chiome saranno sparfe, & à torno al corpo sia vn vago, & artificioso ornamento di penne di varij colori.

Tenga con la sinistra mano vn' arco, con la destra mano vna frezza, & al fianco la faretra parimente piena di fiezze, sotto vn piede vna testa humana passata da vna frezza, & per terra da vna parte farà vna lucertola, ouero vn liguro di smisurata grandezza.

Per esser nouellamente scoperta questa parte del Mondo gli Antichi Scrittori non possono hauei ne scritto cosa alcuna, però mi è stato mestieri veder quello che i migliori Historici moderni ne hanno referto, cioè il Padre Girolamo Gigli, Ferrante Gonzales, il Botero, i Padri Giesuiti, & ancora di molto profitto mi è stata la viua voce del Signor Fausto Rughesè da Montepulciano

Imagen 8: Alegoría de América, Cesare Ripa, 1613, Iconología Tomo II, Edición de Siena.



Imagen 9: Alegoría de América. Cesare Ripa, 1618. Iconología. Edición de Siena.

En la edición de 1618 (**Imagen 9**), podemos apreciar que, a sus pies y delante del caimán que posa en el suelo, una cabeza cercenada y atravesada por una flecha, haciendo énfasis en el supuesto carácter bárbaro de los pueblos americanos.

El término "bárbaro" y los términos relacionados, como "barbárico" y "barbaridad", se utilizaron originalmente para distinguir a los miembros de una sociedad del resto. Estos términos fueron aplicados por los observadores, quienes consideraban a aquellos a los que se les aplicaba el término como algo ajeno a ellos.

Suponían que ellos [los observadores] eran todo lo que el «bárbaro» no era; y la palabra «bárbaro» tiene un antónimo en los términos «civil» o «político» (que generalmente se usan como si fueran sinónimos) y en los términos de su mismo origen. Estos términos se derivan de las palabras *civis* y *pólis*, que se aplican a las ciudades -aunque las formas en que se aplican son distintas y complejas- y al hombre como el único animal constructor de ciudades, habitante de ciudades.⁵⁶

En la época helenística, los griegos utilizaron la palabra "bárbaro" para describir a aquellos que no hablaban griego, lo que se asociaba estrechamente con la incapacidad para razonar. La capacidad de hablar un idioma y formar sociedades civiles se consideraba un rasgo distintivo del hombre y una señal clara del poder de la razón humana.⁵⁷

A través del tiempo, la noción de "bárbaro" ha sido empleada para describir una amplia gama de poblaciones, que van desde los bereberes de África del Norte, hasta los turcos, los escitas, los habitantes de Etiopía e incluso los irlandeses y los normandos. A pesar de su evolución y ajuste según las circunstancias y las necesidades de quien la utiliza, la etiqueta de "bárbaro" siempre ha sido asociada con una connotación de inferioridad, reflejando una perspectiva eurocéntrica que considera a estas culturas como inferiores en comparación con las civilizaciones occidentales; en el discurso histórico, esta categoría ha sido empleada para justificar la conquista y la colonización de estos pueblos, así como para reforzar la idea de la supuesta superioridad de la cultura occidental.

⁵⁶ Anthony Pagden, "La imagen del bárbaro", *La caída del hombre natural: El Indio americano y los orígenes de la etnología comparativa*, p. 35

⁵⁷ *Idem.*

Según Anthony Pagden, en la antigüedad, la barbarie se refería a una falta de organización social y política, en la que el hombre podía recurrir al canibalismo y se encontraba en una condición cercana a la animal. Se percibía que los bárbaros habitaban en un entorno con comunicación y vínculos sociales débiles, y eran vistos como seres primitivos que vivían en bosques y montañas alejados de la civilización y las actividades de los hombres racionales que habitaban en las ciudades. Estos hombres salvajes eran vistos como una amenaza para la civilización y se les identificaba como medio hombre y medio bestia. La creencia en una categoría de seres que tenían algunas características humanas pero que no eran totalmente humanos creó problemas en la sociedad. Para los griegos y posteriormente los cristianos, en la jerarquía de la naturaleza, se pensaba que cada especie se asemejaba a la siguiente y se aproximaba a ella en forma, se llegó a la conclusión de que perfectamente podría haber un lugar para un ser humano que estuviera tan cerca del límite con la bestia que los demás no lo reconocieran como miembro de la misma especie.⁵⁸

Ya que el término "bárbaro" tenía un significado principalmente cultural y no racial, facilitó su traducción al mundo cristiano, ya que los criterios para juzgar a los bárbaros eran similares en ambas culturas. La creencia cristiana en la unidad del género humano y la perfección del plan divino para el mundo natural eran esenciales para la teología y la antropología; por lo tanto, era importante garantizar el acceso a la comunidad cristiana y persuadir o forzar a los no cristianos a convertirse.

La conversión cristiana no solo requería creer en los Evangelios, sino también un cambio radical de vida y nacimiento espiritual. El bautismo era el medio por el cual el neófito ingresaba en la vida cristiana y se sometía a nuevas normas de vida; de esta manera, los cristianos se apartaban de todas las categorías paganas.

[...] se aplicaba de forma general a todos los pueblos no cristianos y, más vagamente, podía usarse para describir a cualquier raza, independientemente de sus creencias religiosas, que se comportara de forma salvaje o «incivil». En ambos casos, la palabra implicaba que la criatura así descrita era un ser humano imperfecto en algún sentido.⁵⁹

⁵⁸ *ibidem*, p. 39

⁵⁹ *ibidem*, p. 46

Cuando Cristóbal Colón inició su travesía hacia el Oeste, había leído extensivamente la mejor literatura geográfica de su época y conocía bien las islas Canarias y la costa occidental de África; por lo tanto, su impresión del Nuevo Mundo fue una mezcla de realidad y fantasía. En sus escritos, así como en los de viajeros posteriores como Vespucci y Antonio Pigafetta, América raramente se veía como algo nuevo, sino simplemente como una extensión de lo conocido en un nuevo espacio geográfico; sin embargo, la conquista de las Indias tuvo un impacto significativo en la percepción que los europeos tenían del mundo, y esta percepción evolucionó con el tiempo, a medida que los viajeros y exploradores descubrían nuevas culturas y formas de vida.⁶⁰

En el año 1570, en la publicación del *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius, **(Imagen 10)** siguiendo la lógica del tópico de los cuatro continentes, Ortelius va a dotar a cada alegoría de ropas y elementos característicos de los habitantes de las tierras representadas; por ejemplo, pondrá a África completamente negra y semidesnuda con una rama en su mano derecha y a Europa hasta arriba, sentada en su trono, portando una lanza y un crucifijo en sus manos derecha e izquierda respectivamente, demostrando su dominio sobre los demás, y donde podemos apreciar un detalle: la presencia de una cabeza barbuda cercenada en la mano izquierda de América. La indiferencia en su rostro frente a la escena dramática es un aspecto crucial en la percepción del Indio bárbaro y caníbal sobre los habitantes del Nuevo Mundo.

La *Alegoría* de Crispin de Passe **(Imagen 11)** va a mostrar elementos cargados de un fuerte simbolismo que seguirán la línea marcada de las iconografías anteriores: se muestra un ambiente agreste y exuberante donde destacan un jaguar y una serpiente. América está de nuevo sosteniendo en sus manos una de las cabezas cercenadas que recibe en una canasta de manos de algún subordinado, ya que "[...] las alegorías de América en la primera mitad del siglo XVII mantuvieron algunas características comunes como la imagen femenina, exótica y voluptuosa, con el cuerpo casi desnudo, el penacho de plumas y el carcaj de flechas, todos símbolos de la barbarie."⁶¹

⁶⁰ *ibidem*, pp. 30 – 31

⁶¹ María Luisa Soux, *ob. cit.*, p. 102

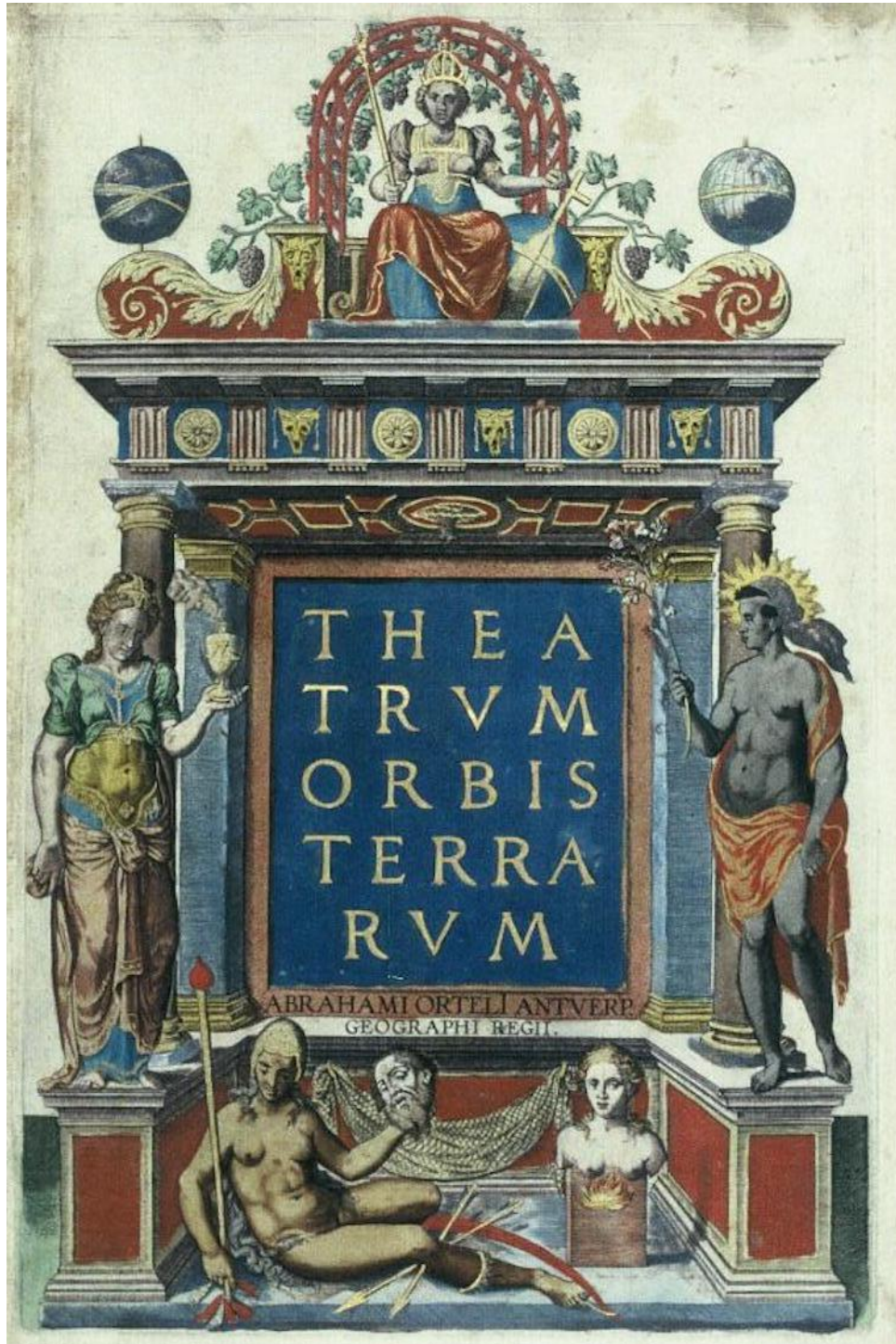


Imagen 10: Portada de *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius. (Wikimedia Commons: dominio público)



Imagen 11: Alegoría de América, Crispin de Passe, 1639. (Wikimedia Commons, dominio público)

En el grabado *America, from The Four Continents* de Julius Goltzius, (**Imagen 12**) aparte de los elementos ya mencionados, el carro en el que se encuentra América está tirado por un par de unicornios, criaturas mitológicas que hacen énfasis en el carácter insólito y excepcional de la fauna americana, tal como sucede también en una alegoría anónima situada en el Museo de Navarra en Pamplona (**Imagen 13**) donde, en ambos casos, se puede apreciar una violenta escena donde una persona es mutilada de sus extremidades a mano de un nativo semidesnudo en presencia de alguna autoridad ataviada también con penacho de plumas, conjunto de elementos que van a conjuntar y reforzar la idea de barbarie, rudeza y canibalismo.

Incluso, cuando América fue representada también como un lugar de encuentro entre la cultura europea y la cultura indígena, donde se muestra cómo los españoles y los indígenas supuestamente interactuaban, se hacía énfasis en ese supuesto carácter bárbaro de los habitantes de América.

En un grabado de Adriaen Collaert, según Maerten de Vos (**Imagen 14**) sobre los cuatro continentes, podemos ver a América, de nuevo ataviada con muy poca ropa, penacho de plumas, arco y carcaj, montada sobre un enorme armadillo, animal característico de las tierras americanas, y en el fondo izquierdo del grabado hay unos cautivos occidentales que están siendo masacrados y preparados para ser comidos por los nativos.

La mujer que representaba América en la iconografía originalmente aparecía montando un armadillo, con ropa de plumas y portando armas como arco, flechas y hacha; sin embargo, como la alegoría de África aparecía tradicionalmente montando un gran caimán; con el tiempo, las iconografías de ambas alegorías se difundieron ampliamente y comenzaron a mezclarse e intercambiar algunos de sus atributos. Esto se debió a que ambas alegorías buscaban representar una alteridad diferente a lo europeo, considerada inferior, exótica y primitiva, como eran percibidas América y África en ese momento. En estos intercambios, la imagen de América montando al gran caimán finalmente prevaleció.⁶²

Según Nasheli Jiménez del Val, una táctica clave del occidentalismo en la creación de su imaginario ha sido su capacidad de transformar la diferencia en valor y naturalizar esta

⁶² Yobenj Chicangana-Bayona, *ob. cit.*, pp. 20 – 21



Imagen 12: America from *The Four Continents*. Julius Goltzius. (Wikimedia Commons dominio público)



Imagen 13: América. Anónimo. Proyecto ARCA.



Imagen 14: América. Serie sobre los cuatro continentes según Maerten de Vos. Adriaen Collaert, 1588 - 1589. Met Museum.

operación. La acusación de canibalismo en el Nuevo Mundo durante los procesos de conquista y colonización europea, por ejemplo, fue una herramienta efectiva para justificar la dominación colonial. La diferencia en preferencias alimentarias se utilizó para valorar los pueblos no occidentales y asociarlos con el tabú del incesto y el primitivismo, lo que a su vez justificó el imperativo moral de los europeos de rescatarlos de su "deplorable estado natural".⁶³

Para Joaquín Barriandos, la retórica del canibalismo de Indias pasó de ser una pedagogía misionera para redimir a los salvajes consumidores de carne humana a convertirse en una teología militar para regular el sistema de encomiendas y el hambre por los metales.

La consolidación de este proceso se basó en la territorialización del canibalismo y en la constante reinención del esclavismo indígena justificado teológicamente a través del paradigma tutelar.⁶⁴

En la *Alegoría del descubrimiento de América*, grabado de Theodoor Galle, (**Imagen 15**) donde podemos ver a Amerigo Vespucci despertando a América en su hamaca, en el fondo se puede apreciar una carabela en el océano, varios animales exóticos y un paisaje montañoso con mucha vegetación.

En un plano más alejado se puede ver cómo los locales están comiendo canibalismo asando a un cautivo, muy probablemente europeo, una representación que

"[...] se basaba en una visión tan abstracta como improbable de lo que era la realidad, y fue inspirada por las descripciones deformadas de cronistas como Juan de Grijalva o Bernal Díaz del Castillo"⁶⁵

⁶³ Nasheli Jiménez del Val, *ob. cit.*, pp. 205 – 206

⁶⁴ Joaquín Barriandos, *ob. cit.*, p. 17

⁶⁵ Yolanda Fernández, *ob. cit.*, p. 21



Imagen 15: Alegoría del descubrimiento de América. Grabado de Theodoor Galle por dibujo de Jan van der Straet para la serie Nova reperta, 1600. (Wikimedia Commons: dominio público)

Un conjunto de todos los elementos suprascriptos es la serie de pinturas conocida como *Las cuatro partes del mundo* de Luca Giordano: **(Imágenes 16 y 17)** un conjunto de copias antiguas de las obras originales, enviadas al Alcázar de Madrid alrededor de 1687-1689, antes de la llegada del pintor a España. Los lienzos originales fueron vistos en el palacio por Ponz y Ceán Bermúdez y estuvieron un tiempo en la Casita del Príncipe de El Escorial; sin embargo, fueron depositados posteriormente por Patrimonio Nacional en la embajada de España en Lisboa, donde uno de ellos fue destruido y los demás sufrieron graves daños en el incendio de la embajada en 1974. Cada uno de estos lienzos originales medían 116 por 135 cm., y fueron grabados por Juan Antonio Salvador Carmona.⁶⁶

En estas pinturas, Giordano elige representar a los cuatro continentes o partes del mundo conocido mediante figuras femeninas. Europa se presenta como una mujer sentada, coronada con una corona imperial, rodeada de amorcillos que portan símbolos de las artes, las ciencias y la riqueza. Además, está acompañada por un caballo que se encuentra a sus pies. Por otro lado, en la representación del cielo se encuentra la figura de la Iglesia, personificada por una mujer resplandeciente que sostiene en sus manos una tiara papal y está sentada en un trono de nubes. Asia se representa mediante una joven coronada de flores, flanqueada por hombres con diversas vestiduras y turbantes, un camello y muchos niños que encienden pebeteros. Al fondo, se puede ver a un jinete clásico cabalgando, que se cree que representa a Alejandro Magno, el primer explorador de esta región. África se presenta como una mujer negra, de pie, coronada con corales y rodeada de animales exóticos y mujeres y niños negros y blancos. La figura se encuentra en un escenario rocoso y desértico y está dirigida a un soldado romano que se acerca a ella, lo que se interpreta como una referencia a Escipión el Africano y sus legiones.

Por último, la figura de América se personifica en una mujer que es el centro de atención de la escena, rodeada de animales, jóvenes y niños. La composición de la escena se divide en dos partes, el cielo y la tierra y el mar, donde se encuentra una alegoría de España en la parte superior. Esta se simboliza mediante una mujer coronada, sosteniendo un cetro y descansando sobre un lecho de nubes junto a un león y un reptil, reflejando el carácter triunfante del Imperio Español.

⁶⁶ Cfr. Alfonso E. Pérez Sánchez, "América (serie Las cuatro partes del mundo)" en *Fundación Santander*



Imagen 16: Las cuatro partes del Mundo (América) - Grabado de Juan Antonio Salvador Carmona, 1786 ca. La Fábrica. Museo de la Universidad de Sevilla



Imagen 17: América (serie Las cuatro partes del mundo) Luca Giordano (copia). Fundación Santander

En la parte terrenal, la escena se desarrolla en un paisaje rico en vegetación y animales exóticos, propios de este nuevo entorno. En la esquina inferior izquierda, dos jóvenes desnudas recogen conchas de mar en la orilla, una de ellas invitando al espectador al "paraíso terrenal". América nos mira directamente a los ojos mientras se realiza la llegada por mar de las embarcaciones y soldados que acaban de llegar a las tierras del nuevo continente.⁶⁷

La representación de la alegoría sigue la descripción de Cesare Ripa hizo, con una flecha y un arco en sus manos y un gran lagarto a sus pies. La corona de plumas que lleva simboliza su importancia y el hombre inerte y la flecha atravesando su cabeza, sugiriendo que ha sido muerto a manos de la población autóctona, haciendo énfasis su carácter primitivo, en el canibalismo y en la barbarie.

A finales del siglo XVII, las alegorías americanas empiezan a tener algunos cambios; si bien América sigue siendo representada como bárbara, ahora habrá un esfuerzo por humanizarla en consonancia en cómo los europeos fueron cristianizando y, por lo tanto, civilizando al otro americano.

El arquetipo del Salvaje Emplumado va sufriendo un cambio en su representación y va acercándose poco a poco al arquetipo del Indio Vecino, situación que puede observarse en *La América y su familia*, de 1660, donde Guillaume de Gheyn (**Imagen 18**) ya no va a mostrarla desnuda y solitaria, sino con traje de plumas y acompañada de su familia: su esposo y su hijo. La imagen sensual se abandona y se ve a una América inmersa en su ambiente social, que supone una organización política. La barbarie era una situación donde, según la creencia de aquella época, no podía haber organización política y social, y se encontraba más cerca de ser una bestia.⁶⁸ El hombre da la mano al hijo y, mientras va caminando ve a los ojos a su esposa. "A través de la alegoría se puede decir que se inicia una visión nueva y humanizada de América, aunque en el fondo de la imagen se mantienen los animales y símbolos de la naturaleza salvaje."⁶⁹

⁶⁷ Cfr. María de las Mercedes Núñez Garruta y Luna Fernández Muñoz, "América: Serie Las Cuatro Partes del Mundo", *La Fábrica*

⁶⁸ Anthony Pagden, *ob. cit.*, p. 38

⁶⁹ María Luisa Soux, *ob. cit.*, p. 103

A pesar de sus limitaciones y de la carga de prejuicios que conlleva, el arquetipo del "Salvaje Emplumado" en las alegorías de América ha sido retomado y resignificado por muchos artistas y pensadores, tanto indígenas como no indígenas, como una forma de reivindicar la cultura y la identidad de los pueblos originarios de América; este tema será abordado con mayor profundidad más adelante.



Imagen 18: Alegoría de América de Guillaume de Gheyn, según el modelo de Charles Le Brun, ca. 1660. Florescano, Enrique. Alegorías de la Patria en el Virreinato.

3.2. Indio Vecino: república de naturales, indios de ley

El arquetipo del "Indio Vecino" es una representación visual de los indígenas urbanos que formaban parte activa de la sociedad mestiza de América durante la época colonial. Este arquetipo surge en el siglo XVI, pero es en los siglos XVII y XVIII cuando se establece como una figura emblemática que se caracteriza por su cotidianidad y participación en la vida diaria de la colonia y se enfoca en la precisión y realismo en cuanto a la apariencia física, indumentaria y ocupación profesional de los indígenas urbanos. La representación visual de este arquetipo muestra un grado de realismo y detalle más acentuado en comparación con las imágenes más alegóricas y estilizadas de los arquetipos anteriores, lo que sugiere un interés en la representación más fiel y precisa de la sociedad mestiza y del papel que los indígenas urbanos desempeñaban en ella.

En este sentido, el "Indio Vecino" se convierte en el indígena próximo, el Indio del mercado, el Indio como participante en la sociedad, con todo lo que eso implica social y legalmente. Es también aquel con el que se establecen las relaciones más afectivas y se produce la mezcla de sangres. De esta manera, el arquetipo del "Indio Vecino" se convierte en un símbolo de la mezcla de culturas y en una muestra de la participación de los indígenas en la vida cotidiana de la colonia.⁷⁰

Cabe destacar que, aunque el arquetipo del "Indio Vecino" muestra una mayor precisión en cuanto a la apariencia física y ocupación profesional de los indígenas urbanos, no deja de ser una representación estereotipada y simplificada de estos; además, la imagen del "Indio Vecino" también está influida por la perspectiva y el interés de los colonizadores europeos en mostrar una imagen positiva y útil de los indígenas urbanos en la sociedad mestiza.

Una de las modalidades de este arquetipo es el "Indio como buen cristiano", que surgió como resultado de los esfuerzos de los misioneros católicos por evangelizar a los indígenas de América. Este arquetipo refleja el proceso de aculturación al que los pueblos originarios fueron sometidos durante la época colonial, y muestra cómo la religión cristiana se convirtió en una herramienta importante para la colonización y la asimilación cultural.

⁷⁰ Jesús Bustamante, *ob. cit.*, párr. 32

3.2.1. El Indio como buen cristiano

A pesar de que también los frailes contribuyeron a una imagen negativa del pasado indígena, ya que veían el mundo prehispánico como demoníaco y lleno de sacrificios humanos, cultos idolátricos y símbolos religiosos, también forjaron una imagen relativamente positiva del Indio cristiano, como alguien devoto, humilde y sumiso, desapegado de los bienes terrenales e injustamente explotado por los españoles; con esta imagen, los frailes construyeron una Iglesia apostólica primitiva, reflejo de la Jerusalén terrena, que además de vencer al demonio, repararía con sus miembros las pérdidas sufridas por la Iglesia a causa de la herejía protestante. Esta visión alimentó la defensa que hicieron los religiosos y algunos obispos de las comunidades indias durante los siglos XVI y XVII y convirtió a los naturales en modelo de vida cristiana para los españoles.⁷¹

Annia González y Adolfo Reyes⁷² analizan dos obras escritas por dos autores diferentes: Juan de Palafox y Juan de Grijalva. Aunque ambos autores muestran una representación del Indio como ser virtuoso y devoto, difieren en su enfoque y objetivos; por un lado, Juan de Palafox escribió *Virtudes del Indio* en 1652, en la cual busca contrarrestar la visión negativa y estereotipada que se tenía de los Indios en esa época, presentándolos como seres dignos de respeto y con una moralidad elevada; por otro lado, Juan de Grijalva en *Crónica de la Orden de N.P.S. Agustín en las provincias de la Nueva España en quatro edades desde el año 1533 hasta el de 1592 de 1624*, presenta una visión del Indio como un ser virtuoso y devoto sólo en la medida en que cuenta con la guía espiritual de los religiosos; para él, el Indio era proclive a reincidir en el error y en el pecado, por lo que era necesaria la presencia de los misioneros para su salvación. Grijalva busca enaltecer las virtudes de los primeros agustinos que llegaron a América y contrastar las influencias externas negativas sobre el Indio.

Ambos autores utilizan la figura del Indio para fines políticos, religiosos y sociales, lo que demuestra la complejidad y la diversidad de la representación del Indio en la época colonial. No obstante, se aprecian diferencias notables en su enfoque. Mientras Palafox presenta una visión más positiva del Indio y busca destacar sus virtudes como un mecanismo para su

⁷¹ Cfr. Antonio Rubial García. Nueva España: imágenes de una identidad unificada

⁷² Annia González Torres. *Idólatra o cristiano. La representación del Indio en las obras de Juan de Grijalva y Juan de Palafox y Mendoza*, p. 27 – 29

evangelización y la consolidación del poder de la Iglesia diocesana, presentando una imagen idealizada de los indígenas como seres virtuosos y devotos, pero que necesitan la guía espiritual de los religiosos y las autoridades españolas para alcanzar su plena humanidad. Grijalva muestra una visión más paternalista y considera que la presencia de los religiosos es indispensable para la redención de los indígenas, enaltece las virtudes de los primeros agustinos que llegaron a América, contrastando las influencias externas negativas sobre los indígenas, y atribuyendo al demonio las influencias negativas sobre ellos.

Sin embargo, tanto Grijalva como Palafox contribuyeron significativamente a la formación del estereotipo del "Indio como buen cristiano", en ambos textos se presenta la imagen del indígena como un ser inocente y puro, con un profundo sentido de devoción religiosa y un deseo de aprender y seguir las enseñanzas cristianas. Se retrata a los indígenas como personas que están ansiosas por adoptar la religión católica, y se enfatiza su disposición a trabajar duro y servir a Dios.

Estos textos fueron ampliamente leídos y citados por los misioneros españoles que trabajaban en América Latina, quienes los utilizaron como una justificación para su labor de conversión religiosa y de colonización de los pueblos indígenas. Los misioneros presentaban la imagen del "Indio como un buen cristiano" que había sido salvado de la barbarie y llevado a la civilización a través de la religión.

Ya que los españoles consideraban la conversión de los nativos al cristianismo como una forma de civilizarlos, les enseñaban los valores y creencias de la fe católica a través de la representación de los indígenas en actos religiosos, a veces vistiendo ropa europea y siempre adorando a símbolos cristianos; además, se les empezó a representar aprendiendo las enseñanzas cristianas de los misioneros y sacerdotes; de esta manera veremos que la representación del Indio dará un giro en su iconografía; empezaremos a ver indígenas vestidos de manta: ropa que se relaciona con el proceso de mestizaje y la idea de la civilización de los indígenas que se promovía a través de la conversión al catolicismo y la adopción de las costumbres y la ropa de los colonizadores. Esta representación se utilizaba para mostrar el supuesto progreso y el cambio cultural de los indígenas; es decir, cuando el "buen salvaje" se convierte en "buen cristiano".

El *Atlas Mayor* de Blaeu, también conocido como *Geographia Blaviana*, es una de las obras más importantes en la historia de la cartografía moderna. Publicado en diez volúmenes de gran formato por el editor y cartógrafo holandés Jean Blaeu en la segunda mitad del siglo XVII, contiene más de quinientos mapas coloreados a mano, acompañados de una serie de estampas decorativas y explicativas, así como de textos históricos y geográficos sobre diferentes territorios.

En la portada (**Imagen 19**) se conjuntan varios de los elementos de los que hemos estado hablando hasta el momento: en primer plano está América, representada al estilo de Ripa y volvemos a ver al gran caimán, representando la fauna americana.

En la esquina superior izquierda se puede observar al mismo Jesús que, cruz en mano, evangeliza a un trío de indígenas, dos de ellos ataviados con tocados de plumas, y justo debajo, un soldado español vence con su espada a Satanás. Al fondo, podemos ver animales exóticos e indígenas semidesnudos trabajando.

Esta pintura es especialmente interesante, ya que representa un estado de transición en la iconografía del Indio americano: si bien podemos observar la estereotípica imagen de América de la que hemos estado hablando, basado en el arquetipo del Salvaje Emplumado, también se observa cómo la imagen del Indio cambia de ser un bárbaro caníbal perdido en la espesa diversidad de fauna y flora del llamado nuevo continente, y ahora lo vemos organizado y trabajando en sociedad, todo ello gracias a la intervención de la corona española que, mediante su ejército, vence a las creencias locales consideradas demoniacas y permite a los indígenas civilizarse mediante la evangelización y convertirse en un Indio Vecino.

Esta representación, a su parecer más positiva, reflejaba un intento de los colonizadores de mostrar una relación más pacífica y civilizada con los pueblos indígenas y de justificar su presencia en América como una misión civilizadora en lugar de una conquista violenta.

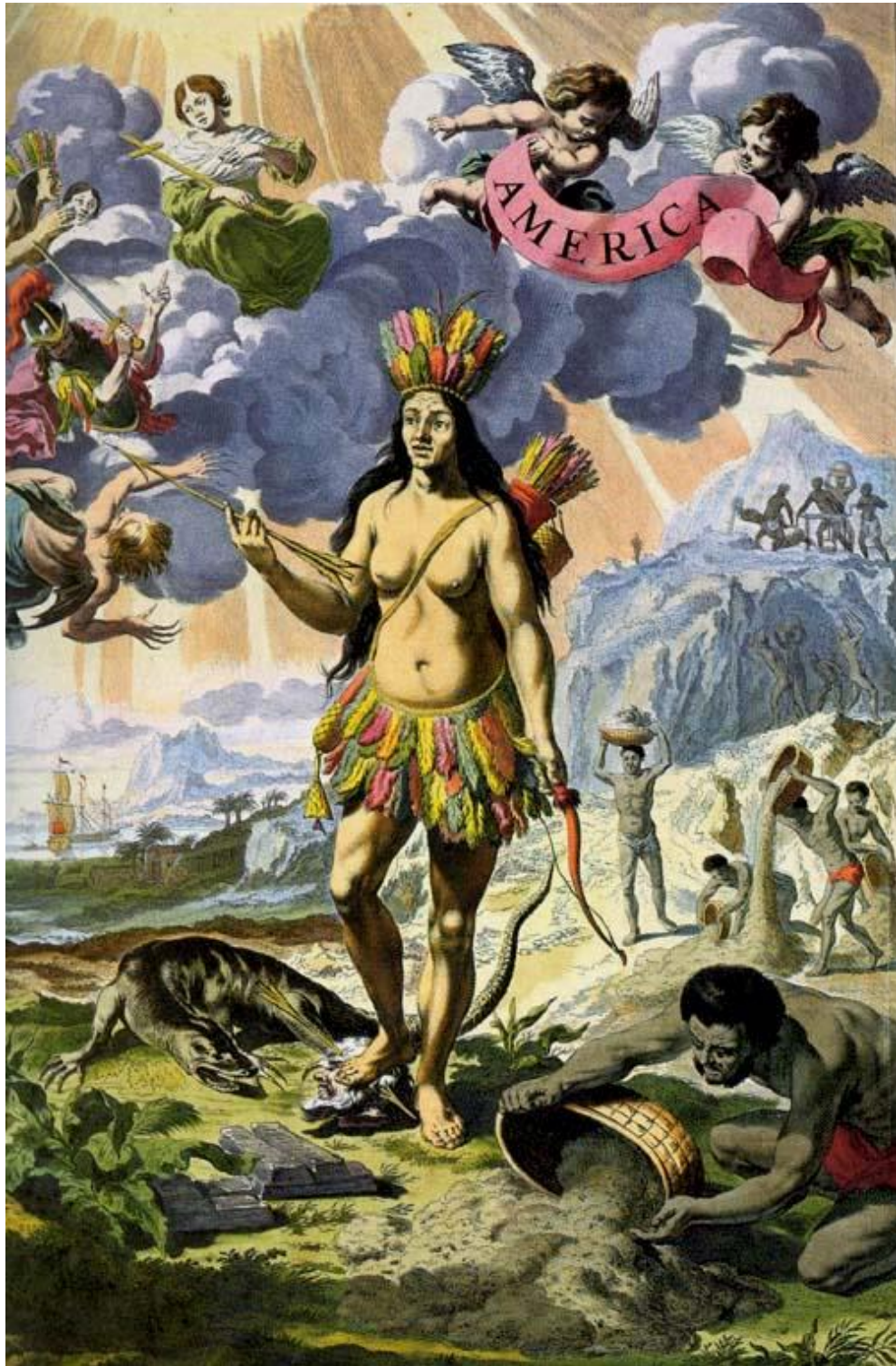


Imagen 19: *The American Amazon*. Joan Blaeu, *Atlas Major*, 12 vols. (Amsterdam, 1662-63)
The Abraham Cowley Text and Image Archive.

Uno de los temas más recurrentes y famosos en la representación del “Indio como buen cristiano” es el bautismo de los señores de Tlaxcala. *La Lámina del Bautismo de los Cuatro Señores de Tlaxcala del Manuscrito de Glasgow*, (**Imagen 20**) está integrado por 318 folios, de los cuales 238 se le atribuyen a Diego Muñoz Camargo (1522-1599), historiador tlaxcalteca de padre español y madre indígena.

En la imagen, los personajes son presentados en una ligera jerarquía visual, destacándose Malintzin y Hernán Cortés, quien es representado en una posición de autoridad sentado en una silla de mando y portando una cruz de madera en su mano derecha, con Malinche a su lado. El cuadro de la Virgen en el centro de la imagen es un elemento crucial que se desmarca espacialmente y humaniza la escena, convirtiendo a la Virgen y al Niño en seres tan reales como el resto de los participantes y objetos presentes.

La presencia de la cruz, el cirio y el cántaro de agua bendita combinados con el cuadro de la Virgen forman la fórmula perfecta de elementos religiosos y fortalecen la relación entre los participantes y la liturgia cristiana. La imagen de la Madona también nos recuerda la relación entre los pecadores y el evangelio, y simboliza la santificación de lo profanado a través del contacto con María, quien ejerce una autoridad suprema en el cielo y en la tierra. Su imagen corona la escena con un aura santa y representa el ideal cristiano. El cuadro refleja la coexistencia de dos realidades, dos momentos, dos lenguajes y dos mundos conceptuales distintos. La imagen busca ser un testimonio de la supuesta temprana conversión y aceptación del cristianismo por parte de la élite tlaxcalteca, que ha sido objeto de controversia entre los historiadores.⁷³

Existen varios cuadros que ahondan en el tema, como en el lienzo de José Sánchez, *El bautizo de los señores de Tlaxcala*, del siglo XVII, ubicada en la Parroquia de San José, (**Imagen 21**) o el muy parecido y anónimo que se encuentra en la Catedral Nuestra Señora de la Asunción en Tlaxcala, (**Imagen 22**) donde Fray Bartolomé de Olmedo aparece bautizando a uno de los señores de Tlaxcala, probablemente Xicotécatl, y Cortés como padrino.

⁷³ Cfr. Edith Llamas Camacho, *El bautismo de los cuatro señores de Tlaxcala: cristianización de un pasado, legitimación de un presente*



Bautismo hecho a los señores de Tlaxcala y a los señores de Texcoco y a los señores de Tlacotalpan.

Imagen 20: Bautismo de los cuatro Señores de Tlaxcala, manuscrito de Glasgow. Edith Llamas Camacho, "El bautismo de los cuatro señores de Tlaxcala: cristianización de un pasado, legitimación de un presente, México. Noticonquista. UNAM.



Imagen 21: El bautizo de los señores de Tlaxcala. Proyecto ARCA.



Imagen 22: Bautizo de los cuatro señores de Tlaxcala de autoría desconocida. Proyecto ARCA.

También, en *Bautizo de la nobleza tlaxcalteca*, (**Imagen 23**) del siglo XVIII, ubicado en el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec, se presenta a un fraile mercedario tonsurado y vestido con un hábito blanco, de pie frente a una pila bautismal mientras es ayudado por un monaguillo en el acto del bautismo de un señor tlaxcalteca. Se ve al agua bendita derramada sobre el señor tlaxcalteca con una concha. Hay una fila de indígenas nobles esperando ser bautizados mientras un grupo de soldados españoles mira con satisfacción. Se ve a un niño en la multitud sosteniendo un escudo con una imagen antropomórfica. En la esquina superior izquierda, se pueden ver a dos músicos españoles tocando instrumentos como una trompeta y un tambor, acompañados por los sonidos autóctonos de un teponaztli. A la derecha, se ven a otros indígenas sosteniendo grandes abanicos. Junto a la pila bautismal, se ve un cartel con una leyenda y una espada envainada en el suelo. Este tipo de cuadros buscaban ilustrar la obediencia de los caciques indígenas en un intento de idealización del cristianismo en América. Se intenta dar el mensaje de que Tlaxcala nunca resistió la nueva religión europea.

Este motivo artístico se convirtió en una representación icónica y recurrente en el arte colonial. Su objetivo era ilustrar la sumisión de los caciques indígenas y promover una imagen idealizada del cristianismo en América. Al intentar transmitir el mensaje de que la región de Tlaxcala nunca se resistió a la nueva religión europea, se omite la violencia y la opresión sufridas por los tlaxcaltecas durante la conquista y colonización; además, debido a la creciente homogeneización de la imagen del Indio, los elementos de representación trascienden a los tlaxcaltecas y la representación se convierte en una iconografía del buen cristiano como ideal de todas las culturas indígenas, independientemente de su papel en la conquista y evangelización de América.

Los misioneros y religiosos establecieron colegios y conventos donde los niños indígenas eran enviados para recibir educación y ser evangelizados. En estos lugares, los niños eran separados de sus familias y comunidades, y les prohibía hablar sus lenguas nativas y practicar sus tradiciones culturales. La evangelización también incluía la participación de los niños en ceremonias religiosas y en la enseñanza de catecismos. A menudo, los niños eran utilizados como ejemplos para motivar a sus comunidades a convertirse al cristianismo.



Imagen 23: Bautizo de la nobleza tlaxcalteca. Museo Nacional del Castillo de Chapultepec. Siglo XVIII.
Lugares INAH.

Ejemplo de esto se puede ver también en el cuadro anónimo del siglo XVIII, *Niño Indio y Ángel de la Guarda*, (**Imagen 24**) ubicado en el Templo de Santiago en Oaxaca. En formato vertical, un ángel de la guarda pone su mano en el cuello de su custodiado y levanta su mano derecha hacia el cielo. Ambos están de pie y se miran. El custodiado es un niño que es notablemente de piel más oscura, dado que está representando a la población indígena infantil y está vestido de manta.

El tópico de la cristianización en América no pasó desapercibida por los artistas novohispanos, que representaban a los Indios siendo bautizados, participando en sacramentos y festividades religiosas, e incluso, como se puede ver en *San Francisco Javier llevando un Indio*, (1720) de Antonio de Torres, ubicado en la Iglesia de San Felipe Neri “La Profesa”, en el centro de la Ciudad de México, (**Imagen 25**) donde se puede ver a Francisco Javier, misionero jesuita que formó parte de los fundadores de la Compañía de Jesús, trabajó estrechamente con Ignacio de Loyola y fue conocido como el Apóstol de las Indias, que lleva en su hombro izquierdo a un Indio de piel muy oscura, acompañado de un ángel.

El Indio representado en el arte religioso es una fuente valiosa para entender el mensaje que los artistas querían hacer llegar a la población. Uno de sus ejemplos más interesantes en el gran lienzo pintado en el presbiterio del templo parroquial de Santa Cruz en Tlaxcala, por orden del cura Miguel Joseph de Sierravalle Rioseco: *Los sacramentos y el árbol de la vida*, de 1753. (**Imagen 26**) Este cuadro muestra los siete sacramentos en siete óvalos, administrados a indígenas y con los nombres en náhuatl, que se encuentran inmersos en un fondo de vides que salen del leño de la cruz. El cuadro es un testimonio de las prácticas cotidianas y una enseñanza para los indígenas.

Los óvalos en los que se representan los sacramentos están distribuidos en tres niveles. En el primer nivel, en la base del cuadro, se encuentran el bautismo y el matrimonio. El bautismo, conocido en náhuatl como *Nequatequiliztli*, marcaba la entrada de una persona a la comunidad de los fieles y se realizaba en los primeros días después del alumbramiento. El objetivo era borrar el pecado original y proteger al recién nacido del limbo. Durante el rito, el niño recibía también el aceite y la sal y se le imponía el nombre de un santo que sería su patrono. Con el bautismo, el individuo se insertaba en la comunidad familiar, que

estaba representada por el padre, la madre y los parroquianos. El bautismo se realizaba en los primeros días después del alumbramiento y tenía como objetivo borrar el pecado original y evitar que el recién nacido fuera al limbo. Durante el rito, el niño recibía agua, aceite y sal, y se le imponía el nombre de un santo que sería su patrono y protector. Con el bautizo, el individuo se insertaba en la comunidad familiar, representada por el padre y la madre y el grupo de parroquianos.

El matrimonio, conocido en náhuatl como *Nenamictiliztli*, era el segundo sacramento administrado en las parroquias y marcaba la base de la familia. El proceso se iniciaba con los esponsales y seguía con un contrato entre las familias de los contrayentes.⁷⁴

El acto sacramental propiamente dicho eran los desposorios ante un sacerdote que fungía como testigo del sacramento y con la presencia de dos padrinos; en este rito, que se describe en la escena que nos ocupa, el sacerdote toma las manos de los contrayentes y las une, después de lo cual se realizaba el intercambio de anillos y arras. El acto se podía llevar a cabo en privado, en casa de alguno de los contrayentes, o a las puertas de un templo. El matrimonio representaba el ideal de vida para los laicos y mostraba cómo el sacramento estaba estrechamente ligado a la vida cotidiana y a las prácticas sociales.⁷⁵

Los sacramentos, especialmente el del matrimonio, estaban estrechamente vinculados a las festividades y reuniones que organizaba la sociedad novohispana y en las que los indígenas eran incluidos siempre y cuando abrazaran la nueva fe católica. De este modo, se esperaba que aquellos que deseaban ser considerados "buenos vecinos" también debían ser "buenos cristianos", lo que implicaba su participación en mayor o menor grado en las celebraciones religiosas que se llevaban a cabo.

⁷⁴ Gustavo Curiel y Antonio Rubial. "Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal", *Pintura y vida cotidiana en México (1650-1950)*, p. 135

⁷⁵ *ibidem*, p. 136



Imagen 24: Niño Indio y Ángel de la Guarda. Autoría desconocida. Proyecto ARCA.



Imagen 25: San Francisco Javier llevando a un Indio. Antonio de Torres. Proyecto ARCA.

En *el Biombo del Volador*, de autor anónimo (**Imagen 27**) y ubicado en el Museo de América de Madrid, se aprecia el festejo de un matrimonio donde el novio es recibido en una casa decorada con juncos en la última hoja, y tres hombres con varas largas y uno con un libro lo esperan en el umbral. Se sabe que los *calpulhuehuetque* o ancianos presidían diferentes eventos comunitarios en el barrio. Estos hombres podrían ser ellos. El cortejo consta de nueve personas, con la pareja de novios en el centro y padrinos indígenas flanqueándolos. Los demás son parientes, incluyendo mujeres que podrían ser las ancianas, quienes eran esenciales en la tradición prehispánica y católica para concertar matrimonios.

En la penúltima hoja, algunos individuos portan ofrendas como flores y vasijas. Un músico toca un instrumento de metal en la azotea de la capillita, mientras que otro trompetista toca frente a la casa del novio y otro toca una especie de flauta. Esta música complementa el ritual sonoro junto con los fuegos pirotécnicos. La procesión está acompañada por trompetas, tambor, chirimía y pandero. (**Imagen 28**)

En esta obra se puede apreciar la armonía entre los diferentes estamentos, cada uno cumpliendo su papel y ocupando su lugar correspondiente. El caserío indígena es el escenario que permite representar todos los elementos deseados y podría haber sido inspirado en alguno de los paseos populares por la capital del siglo XVII, como el que se hacía por el canal de la Viga hacia Iztacalco. El biombo muestra un pueblo indígena que incorpora ritos propios y también la presencia de españoles, que frecuentemente visitaban las comunidades ubicadas en esa zona lacustre.⁷⁶

La bebida principal para los matrimonios indígenas es el pulque y se muestra claramente en el primer plano del biombo; sin embargo, parece más ilustrar las diferentes etapas de la ingesta que corresponder explícitamente a la recepción de un matrimonio. En la época prehispánica, el pulque era una bebida considerada sagrada por los indígenas y se utilizaba en prácticas religiosas; por ejemplo, los mexicas establecieron normas muy estrictas para su consumo, prohibiéndolo para mayores de 70 años que habían cumplido con sus deberes comunitarios y sólo podían consumirlo en fiestas y dentro de sus hogares. Los jóvenes que lo bebían eran severamente castigados.

⁷⁶ Martha Sandoval-Villegas. *El Biombo del Volador, una boda de Indios, escenario para dos categorías de naturales y dos posturas encontradas*, pp. 129 - 131



Imagen 27: El volador [biombo] Autoría desconocida. Proyecto ARCA.



Imagen 28: El volador [biombo] (detalle) Autoría desconocida. Proyecto ARCA.



Imagen 29: El volador [biombo] (detalle) Autoría desconocida. Proyecto ARCA.

Con la llegada de los españoles, el consumo de pulque perdió su significado sagrado y las leyes que regulaban su consumo se dejaron de lado, lo que permitió que se popularizara entre todas las edades y clases sociales. A los españoles les parecía que los indígenas bebían demasiado pulque y lo asociaron con problemas sociales como peleas, asesinatos y robos; como resultado, la corona española dictó leyes para regular su consumo y reducir los efectos negativos que se le atribuían.⁷⁷

Aunque las representaciones pictóricas sobre el “Indio borracho” son menos frecuentes que los textos y las fuentes escritas al respecto, algunas de ellas se han registrado. Estas representaciones reflejan un prejuicio muy arraigado en la época y son un testimonio de la visión que se tenía de la población indígena, que se fue aunando a la imagen del Indio.

En este biombo en particular se puede observar una combinación inusual entre el lado positivo de la fiesta, representado en el centro, y un conjunto de escenas en la parte inferior que inician con una mujer indígena extrayendo jugo de maguey para hacer pulque, seguida de una fiesta que termina en borrachera, desnudez, peleas y desorden social. **(Imagen 29)**

En esta obra y gracias a ese detalle, se puede apreciar una dualidad que refleja la fascinación e idealización criolla de las fiestas indígenas con elementos prehispánicos, y al mismo tiempo, una crítica moralizante sobre los vicios de la población indígena. Es evidente que la obra no era un simple registro visual de una fiesta, sino que había una intención crítica y moralizante detrás de ella.⁷⁸

Esta fascinación por las costumbres indígenas y su pasado prehispánico, presente principalmente en los criollos, era acotada; valoraban y disfrutaban de ciertos aspectos de la cultura indígena, como la música, la danza, la comida y las festividades; sin embargo, al mismo tiempo también existía un distanciamiento hacia la población indígena con base en sus costumbres consideradas negativas o viciosas, y se refleja en su representación.

El *Biombo del Volador* es un gran ejemplo de esta dualidad, ya que, por un lado se muestra la celebración del matrimonio indígena con sus músicos, danzas, pirotecnia y bebida tradicional, pero por otro lado, se muestran las escenas de consumo excesivo de pulque que

⁷⁷ Antonio Lorenzo Monterubio, *Las haciendas pulqueras de México*, p. 41 – 64

⁷⁸ Cfr. Luisa Elena Alcalá, “La representación de los Indios y las castas en el arte virreinal de Nueva España”, *El legado del Nuevo Mundo. Arte latinoamericano de la Edad Moderna*

llevan a la borrachera, la desnudez y las peleas, criticando la falta de autocontrol de la población indígena.

Los historiadores del periodo describen una gran división social y desconfianza entre los diferentes grupos raciales, lo que en ocasiones provocó motines. Esto contrasta con la apariencia de tranquilidad que muestra el biombo, que sólo es interrumpida por el caos que ocasiona el consumo del pulque.

En Nueva España, la problemática era compleja y no se limitaba al problema del alcoholismo. La ciudad estaba sucia y los españoles se quejaban de la presencia de una población viciosa, harapienta, sin hogar y maloliente que vivía en medio de la suciedad, la ebriedad y la enfermedad.⁷⁹

En otro biombo, llamado *Biombo con Desposorio de Indios y Palo Volador*, anónimo (**Imagen 30**) y perteneciente a *Los Angeles County Museum of Art*, es una obra de arte datada del último tercio del siglo XVII, con una fecha probable entre 1660 y 1680.

El autor probablemente se inspiró en algún grabado flamenco que representaba un matrimonio o evento lúdico, de donde provienen los personajes vestidos como aldeanos europeos en la primera hoja.

El Biombo muestra una fiesta matrimonial indígena en un caserío indígena. El párroco se despide de los novios y padrinos y el pequeño cortejo, ataviado con collares de flores, se dispone a hacer el recorrido desde el templo hasta la casa del novio.

La escena muestra varios eventos que forman parte de la celebración, como la danza o mitote frente al templo con un personaje que representa a Moctezuma y la danza del volador enmascarado y vestido con atuendo español del siglo XVI. En la fiesta se ejecutan suertes de juegos como el juego de pies con un tronco. La mayoría de los personajes están entretenidos con las suertes, aunque gana especial atención el volador. En la esquina inferior izquierda, se encuentran dos hombres vestidos pobremente, que probablemente representan a los cargadores de pulque presentes en los desposorios indígenas de la época. (**Imagen 31**)

⁷⁹ Martha Sandoval-Villegas, *ob. cit.*, pp. 129 – 131



Imagen 30: Desposorio de Indios y palo volador. Autoría desconocida. Proyecto ARCA



Imagen 31: Desposorio de Indios y palo volador [detalle] Autoría desconocida. Proyecto ARCA

La implementación del matrimonio católico en las comunidades indígenas tuvo altibajos y se consolidó con el paso del tiempo. Los matrimonios indígenas se caracterizaban por la elección de parejas iguales, aunque se permitían otras mezclas raciales, y la presencia de padrinos respetados en la comunidad. A la llegada de los españoles, se encontraron similitudes y disparidades entre el matrimonio católico y las uniones que practicaban los indígenas. Si bien las semejanzas fueron aprovechadas para imponer canónicamente el sacramento, las diferencias debieron ser enfrentadas.

El grueso de las uniones indígenas se llevaba a cabo entre un hombre y una sola mujer y solían durar toda la vida. La novia era pedida por los padres y la casamentera, y luego se llevaba a cabo la ceremonia de enlace. Aunque había ciertas coincidencias entre el matrimonio de los recién llegados y los naturales, existían matices que preocupaban a los evangelizadores; por ejemplo, los indígenas nobles practicaban la poligamia, lo que les proporcionaba oportunidades de alianzas políticas, ligas económicas, prestigio social y mayor descendencia. El parentesco sanguíneo entre los contrayentes también era común, lo cual escandalizaba a los católicos, y se sumaba al parentesco espiritual recién implantado.

Entre los problemas que debían solucionarse se encontraba la libre voluntad para contraer matrimonio, ya que los acuerdos matrimoniales indígenas se concertaban entre los padres. Para solucionar estos inconvenientes, se establecieron normas que se ajustaran a la realidad imperante en las Indias, mediante las leyes del derecho canónico que permitieran regularizar los matrimonios previos y sentar las bases para lo sucesivo.

En principio, se decidió que los matrimonios que se habían contraído antes de la evangelización y que eran regulares y bien establecidos se reconocerían como "derecho natural". Ello significaba que eran válidos, aunque los frailes optaron por volver a casarlos bajo el rito cristiano para promover y arraigar el sacramento.⁸⁰

Al llegar los españoles encontraron paralelismos y disparidades entre el matrimonio y las uniones que los indios practicaban. Las concordancias fueron aprovechadas para la

⁸⁰ *ibidem*, p. 23 – 31

imposición canónica del sacramento, y las disparidades hubieron de enfrentarse mediante el poder del estado y la iglesia.⁸¹

Juan Rodríguez Juárez tiene también en su producción dos cuadros que tratan de la inclusión del Indio en las celebraciones matrimoniales y lo retratan como buen cristiano: *Desposorio Indígena*, de 1715 y *Desposorio de Indios*, de 1720 (**Imágenes 32 y 33**), en este último, se representa una boda indígena, donde el uso de joyas y atuendos llenos de color tienen un papel crucial. Es una obra inusual en la amplia iconografía de la época novohispana, tanto por su tema como por el realismo empleado en la representación de las figuras.

Los personajes representados en la escena no son “indios disfrazados de indios barrocos” sino personas que se vestían así cotidianamente. Sus figuras se han individualizado y la vestimenta, aunque con toques europeos, es realista. No es una interpretación barroca de la forma del vestir prehispánico. La pintura es más una escena de género, cercana a las piezas de “conversación” europeas (por el naturalismo de su tratamiento), que una idílica versión del mundo indígena.⁸²

En primer plano, se destacan cuatro personajes elegantemente vestidos para la ocasión. En el centro, se puede ver a los novios, que probablemente han recibido la bendición nupcial y se dirigen a la fiesta. Es posible que se trate de personajes prominentes o caciques de una comunidad rural y que la boda tenga lugar en una hacienda.

Los novios aparecen acompañados por un matrimonio de españoles o criollos que, en calidad de padrinos, los acompañan en este importante acto social. La española se encuentra junto a la novia indígena y el español junto al novio.

El artista prestó especial atención al realismo en la representación de las vestimentas de los dos grupos raciales. La novia viste un hermoso huipil blanco de la sierra, bordado con hilos de seda de colores que forman diseños y franjas con figuras de aves, posiblemente patos. La prenda mestiza ha sido enriquecida con trabajos de encaje europeo para hacerla aún más

⁸¹ *ibidem*, p. 23

⁸² Gustavo Curiel y Antonio Rubial, *ob. cit.*, p. 141



Imagen 32: Desposorio indígena (1715) Juan Rodríguez Juárez. Proyecto ARCA.



Imagen 33: Desposorio de indios (1720) Juan Rodríguez Juárez. Proyecto ARCA.

elaborada. Adorna su cuello con un collar de coral rojo y lleva aretes en sus oídos. El novio lleva una mezcla de prendas españolas e indígenas.

Debido a que se trata de una boda, los cuatro personajes llevan adornos de flores, las mujeres en su cabello y los hombres en sus sombreros. El adorno de la novia, en forma de corona, es el más elaborado. Tanto los novios como los padrinos sujetan hermosas varas de flores de diferentes colores y complementan su atuendo con collares de flores. Después de la comitiva principal, el artista incluyó a dos mujeres indígenas en la pintura, una anciana y una joven. Es posible que el artista haya querido representar a la anciana como la encargada de arreglar el matrimonio de la joven que acompaña. La anciana lleva un arreglo de flores en sus manos, probablemente el ramo de la novia.

Frente a los recién casados se muestra un espectáculo donde un personaje principal oculta su rostro con una máscara, acompañado de un bufón tocando una pandereta, y un músico que toca una chirimía y un tambor. En el fondo se pueden observar otros dos personajes, uno de ellos cargando en su espalda con un mecapal, un odre donde se transportaba el pulque, que era un elemento esencial en las celebraciones.⁸³

Otro de los temas más recurrentes en la representación del “Indio como buen cristiano” son las apariciones celestes, que jugaron un papel importante en el proceso de conquista y evangelización de los indígenas americanos. Los colonizadores europeos utilizaron estas apariciones como una herramienta para justificar su presencia y su dominio sobre los indígenas americanos, argumentando que habían sido enviados por Dios para llevarles la fe cristiana. También se valieron de estas apariciones para ganarse la confianza y el apoyo de los indígenas, presentando a la Virgen y a los santos como protectores y guías divinos.

Las apariciones celestes también ayudaron a los colonizadores a controlar el comportamiento y las creencias religiosas de los indígenas, amenazando con castigos divinos si no seguían las enseñanzas cristianas y, por lo tanto, fueron una herramienta utilizada por los colonizadores europeos para justificar su presencia y su dominio, ganarse su confianza y controlar su comportamiento y creencias religiosas, en el proceso de conquista y evangelización en América; como ya hemos mencionado, para los colonizadores, el Indio era visto como una

⁸³ *ibidem*, pp. 141-142

otredad o diferencia radical respecto a ellos mismos, que se caracterizaba por ser inferior, exótica y primitiva; por lo tanto, se consideraba que los colonizadores tenían la misión de civilizar y cristianizarlos mediante la imposición de sus propios valores, costumbres y religión.

Hubo muchas apariciones de seres divinos a indígenas oriundos de América, pero destacaremos las siguientes: la del arcángel san Miguel a Diego Lázaro el hallazgo de la imagen de la Virgen de los Remedios y, por supuesto, la aparición de la Virgen de Guadalupe al Indio Juan Diego.

Las apariciones generalmente se revelan ante naturales y en ellos encontramos otra iconografía específica que amplía el canon de representación del Indio. Entre ellas, encontramos algunas de carácter local o focalizado en ciertas zonas geográficas que los artistas de la Nueva España pronto incorporaron a sus repertorios; por ejemplo, en la capilla del ochavo de la Catedral de Puebla se albergan tres retablos principales, cada uno con una imagen central alrededor de la cual estaban las demás.

El retablo central incluía varias imágenes dedicadas a temas de intervenciones divinas, siendo la imagen principal de mayor tamaño un tema específico de la región de Puebla-Tlaxcala: *Aparición de san Miguel del Milagro a Diego Lázaro*, que se atribuye al pintor poblano Juan Tinoco (**Imagen 34**).

La manifestación tuvo una gran importancia en la zona y adquirió una relevancia simbólica para la comunidad local. En el año 1631, durante una procesión religiosa, San Miguel se manifestó ante Diego Lázaro y le indicó la ubicación de un manantial sagrado. No obstante, debido a la incredulidad de los habitantes, el indígena se rehusó a hablar acerca del milagro. Como consecuencia, San Miguel lo enfermó hasta que se le volvió a aparecer y lo condujo hacia el mencionado manantial, en donde un rayo divino iluminó el lugar. Finalmente, el indígena acudió al obispo, quien corroboró el milagro, provocando un incremento en la devoción hacia el manantial.⁸⁴

⁸⁴ Ilona Katzew, *La saga de los orígenes: una reinterpretación americanista de dos cuadros de Cristóbal de Villalpando*, p. 57



Imagen 34: Aparición de san Miguel del Milagro a Diego Lázaro. Juan Tinoco [atribución] s. XVIII. Archivo fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM. Conaculta-INAH-MÉX.

Diego Lázaro está representado con ropas sencillas y humildes, que indican su condición de pastor. Su postura es reverente y respetuosa, y parece estar en estado de éxtasis ante la aparición celestial. Aparece como un pastor arrodillado en actitud de oración y adoración. Se encuentra en el suelo, en una posición de humildad ante la aparición de San Miguel Arcángel en la cima de la colina; arrobamiento propio del barroco.

Diego Lázaro es representado en la pintura como un fiel devoto, que se entrega plenamente a la experiencia religiosa de la aparición divina. Su figura es importante en la obra, ya que representa la fe y la humildad ante la manifestación sobrenatural de San Miguel Arcángel.

Hacia el final del siglo XVII, y particularmente en el siglo XVIII, la escena que representa a San Miguel indicando a Diego Lázaro la ubicación de un pozo que contenía aguas con propiedades milagrosas, se estableció como una imagen canónica utilizada para demostrar la providencia divina en la diócesis angelopolitana y, por consiguiente, en los territorios americanos, como se puede observar en varias pinturas como: *Aparición San Miguel del Milagro del Arcángel y Diego Lázaro en la fuente milagrosa*, de autor anónimo (**Imagen 35**) donde se puede observar, aparte de una leyenda en que reza: "Esta es la luz que Dios me comunica que baja a santificar el agua", a un Diego Lázaro que posa en el suelo con un sombrero típico de la época.

Diego está arrodillado y mirando hacia San Miguel Arcángel, quien se encuentra frente a él sosteniendo un báculo terminado en cruz con su mano derecha que señala hacia el pozo ubicado debajo de él; o en *Primera aparición del arcángel san Miguel a Diego Lázaro de San Francisco durante la procesión del jueves de Corpus Christi en Santa María Nativitas*, de autor anónimo. (**Imagen 36**)

Como ya hemos comentado, durante el período en que la presencia española en México se consolidaba, los artistas comenzaron a retratar a los indígenas de una manera diferente. En lugar de presentarlos como seres inferiores y bárbaros, comenzaron a crear obras que los mostraban en posiciones de poder y con actitudes más respetuosas. Estas obras representaban a los indígenas con ropa y objetos que eran propios de su cultura.



Imagen 35: Aparición San Miguel del milagro del arcángel y Diego Lázaro en la fuente milagrosa. Autoría desconocida. Proyecto ARCA.



Imagen 36: Primera aparición del arcángel san Miguel a Diego Lázaro de San Francisco durante la procesión del jueves de Corpus Christi en Santa María Nativitas. Autoría desconocida. Proyecto ARCA.

Aquí podemos ver que Diego es representado con un cierto grado de dignidad y respeto a pesar de ser un campesino pobre y analfabeta, que representa un cambio en la forma en que los artistas españoles y mestizos retrataban a los indígenas después de la conquista. En lugar de presentarlos como seres inferiores, se les representa con dignidad y respeto, y en un contexto que relacionaba la religión cristiana con la supuesta civilización de los indígenas.

En la pintura se pueden observar varias escenas que representan la leyenda de la aparición del arcángel San Miguel, pero destaca una sección de la pintura donde se puede ver la representación de una batalla entre tres ángeles y un grupo de demonios con serpientes en sus extremidades. Los ángeles, armados con lanzas y espada, están claramente venciendo a los demonios, lo que se puede observar en la expresión de triunfo y superioridad en sus rostros.

Inclusive, en la pintura de 1669, *Diego Lázaro cura a un Indio con barro y agua Santa* de autor también anónimo, (**Imagen 37**) vemos a Diego Lázaro descalzo, pero con un ropaje a rayas verticales de colores blancas, rojas y negras, que representan y sugieren cierto grado de civilización gracias a la intervención de la fe católica, como también se puede apreciar en *Hallazgo de la imagen de la Virgen de los Remedios* (1715-1768), de Miguel Cabrera, ubicada en la Capilla de la Merced en la Ciudad de México, donde lleva huaraches y va también con ropa a rayas, con su tilma sobre ella y en el cuadro anónimo del mismo nombre, de principios del siglo XVIII, donde aparece de espaldas y vestido de manta. (**Imágenes 38 y 39**) La intervención de figuras divinas, en este caso la de la Virgen de los Remedios, va a arrancar la parte supuestamente primitiva y bárbara de los indígenas americanos para dotarlos de una civilidad que provee el acercamiento a Cristo.

La Virgen de los Remedios es una estatuilla que se dice fue traída a Mesoamérica por Juan Rodríguez de Villafuerte, un soldado de Hernán Cortés, quien la habría colocado en algún lugar del Templo Mayor de los mexicas. Según la tradición, durante la Noche Triste, cuando los españoles salieron huyendo de Tenochtitlan por la calzada de Tlacopan, la imagen fue ocultada por algún miembro del maltrecho ejército español en algún punto del pueblo de Totoltepec, cerca del lugar donde después se construiría la Basílica de la Virgen de los Remedios.



Imagen 37: Diego Lázaro cura a un Indio con barro y agua Santa (1669) Autoría desconocida. Proyecto ARCA.



Imagen 38: Hallazgo de la imagen de la Virgen de los Remedios. Autoría desconocida. Proyecto ARCA.



Imagen 39: Hallazgo de la imagen de la Virgen de los Remedios. Miguel Cabrera. Proyecto ARCA.

En 1540, Juan Ce Cuauhtli, gobernante de Totoltepec, encontró la imagen de la Virgen y avisó a los frailes franciscanos de la Iglesia de Tacuba, quienes no le creyeron e incluso lo reprendieron; a pesar de esto, los habitantes del lugar y los vecinos visitaban la estatuilla para llevarle ofrendas. Durante la construcción del Templo de San Gabriel en Tacuba, Ce Cuauhtli sufrió un grave accidente, luego del cual los franciscanos le dieron los auxilios espirituales para los moribundos y lo enviaron a su pueblo. En una visión, la Virgen de los Remedios se le apareció a Ce Cuauhtli y le dio una cinta, ordenándole que se la ciñera. Al momento de hacerlo, se recuperó milagrosamente.

En las representaciones iconográficas que relatan el descubrimiento de la estatuilla, se observa la figura de Ce Cuauhtli entre las pencas de maguey, con el cabello largo caído por la frente, lo que sugiere su estatus como cristiano nuevo. Los magueyes constituyeron uno de los cultivos más importantes en la Nueva España, después del maíz, ya que los indígenas obtenían diversos productos de su uso cotidiano, incluyendo el pulque, que fue la bebida ritual por excelencia en tiempos prehispánicos. Además, los magueyes se plantaban alrededor de los campos de cultivo para mejorar la fertilidad del suelo y prevenir la erosión y la pérdida de tierra cultivable.

La Virgen de los Remedios y su basílica se encuentran en una zona que, en tiempos prehispánicos, formaba parte de un circuito ritual donde se solicitaba lluvia en caso de sequía o se pedía que ésta disminuyera si era demasiado intensa. La tradición de solicitar lluvia se mantuvo en la época novohispana, ya que la imagen de la Virgen de los Remedios era llevada a la catedral de la Ciudad de México cuando había sequías y hambrunas durante el siglo XVII. Además, se pedía su intervención en momentos de crisis, como cuando la flota de la Carrera de Indias estuvo en peligro en dos ocasiones o cuando los piratas y corsarios ingleses atacaron el Caribe. Durante la Guerra de Independencia, la Virgen de los Remedios se convirtió en la patrona de los ejércitos realistas.⁸⁵

La representación del Indio en el arte novohispano como un "buen cristiano" estuvo motivada por la necesidad de incorporar a las poblaciones indígenas en las festividades católicas que los españoles establecían en la Nueva España. A pesar de que el Indio que aceptaba la nueva ley, religión y las normas de convivencia impuestas, era integrado y protegido por la

⁸⁵ Enrique Vela, "La Virgen de los Remedios", *Arqueología Mexicana*, p. 78-79.

comunidad novohispana, su representación en el arte no estuvo exenta de prejuicios que se añadieron a la iconografía del Indio.

En el siguiente apartado veremos cómo es que la convivencia de los diferentes grupos en las festividades llevó inevitablemente a un mestizaje racial y cultural en el que el Indio tuvo un papel muy importante. Los indígenas que participaban en las dinámicas de la nueva religión eran retratados como un grupo homogenizado, activo en el mestizaje y con su fenotipo y oficios característicos; mientras que los que se resistían, seguían siendo considerados bárbaros y tendrán su iconografía particular.

3.2.2. El Indio en el mestizaje cultural

En la América novohispana se generaron nuevas relaciones sociales como resultado de la interacción de diferentes calidades de aculturación y mestizajes en estos territorios. Esto significa que la llegada de los españoles a América dio lugar a una mezcla de diferentes culturas y formas de vida, lo que a su vez dio lugar a nuevas estructuras sociales y se produjeron situaciones en las que ciertas personas se encontraban en los márgenes de la sociedad, sin pertenecer plenamente a ningún grupo.

La pintura reflejó estas nuevas estructuras sociales y la mezcla de diferentes etnias que convivían en el territorio americano. Los cuadros de castas eran una forma de representar la diversidad social, y mostraban la mezcla de diferentes etnias y su posición jerárquica. Los tres grupos étnicos principales eran “los Indios”, los africanos y los europeos; aunque también había un cuarto grupo, los asiáticos, que eran menos numerosos pero igualmente importantes, que llegaron principalmente al virreinato de Nueva España a través del Galeón de Manila. La nueva sociedad colonial se dibujaba como una estructura piramidal abierta, definida por diferentes grupos étnicos y diferencias económico-sociales, así como los matrimonios mixtos entre ellos. Esto significa que la sociedad colonial se dividía en

diferentes estratos, y que los matrimonios entre personas de diferentes etnias y posiciones sociales también afectaban a la posición de las personas dentro de la pirámide social.⁸⁶

El sistema de castas, que se basaba en principios del régimen racial, y requiere una serie de presupuestos muy definidos, como la división de la sociedad en clases bien definidas basadas en el factor racial, que incluye un determinismo para cada una de las razas y un papel y puesto vitalicio dentro de la sociedad. Este discurso se desarrolla a partir del contacto biológico entre las diversas razas y su producto, se apoya en una nueva nomenclatura construida por la cultura y el lenguaje, y en una rígida base legal que respalde el nuevo orden y la adopción por la sociedad de costumbres y tradiciones.⁸⁷

La configuración de poder que se estableció tuvo importantes implicaciones en la vida política, social y cultural de las culturas no europeas. Las categorías raciales, étnicas, antropológicas y nacionales que fueron creadas en ese momento, van a ser de suma importancia para la dominación política colonial.

La vinculación entre raza y cultura fue clave para justificar la superioridad de la cultura europea y la inferioridad de las culturas indias, negras y mestizas. La idea de pureza de sangre, que se había utilizado previamente en la guerra contra los paganos, musulmanes y judíos, fue prolongada en la época colonial y se convirtió en la justificación para la dominación. La cultura se consideraba un aspecto transmitido por la sangre. La palabra "cultura" fue introducida en el siglo XVIII como un reemplazo secular de la palabra "religión"; esto, junto con la relación sustantiva entre la cultura y la religión, explica el papel del arte en la cristianización y, por lo tanto, en la colonización cultural. La diferencia colonial se construyó a partir del nodo religión-cultura-raza, con los indígenas como objeto de colonización y cristianización, y posteriormente de civilización.⁸⁸

En la época colonial de la Nueva España, se desaprobaba socialmente el matrimonio entre españoles peninsulares o criollos con individuos de ascendencia africana, indígena o mestiza. El sistema de castas operaba como un mecanismo de dominación política y económica,

⁸⁶ Andrés Gutiérrez Usillos, *Trasgresiones y marginalidad: El arte como reflejo de la visión del "otro"*, pp. 185-208

⁸⁷ Cfr. Carlos F. Campos Rivas, *Nueva España y las pinturas de castas*

⁸⁸ Pedro Pablo Gómez, *Estéticas fronterizas: diferencia colonial y opción estética decolonial*, p. 33

siendo los europeos los que ocupaban los puestos de mayor jerarquía y gozaban de mayores privilegios. Los mestizos, aunque estaban exentos del tributo, no disfrutaban de los mismos derechos y prerrogativas que los españoles. Los indígenas, por su parte, se encontraban sujetos al pago de tributos y al trabajo forzado, mientras que los esclavos africanos eran explotados sin derecho a la libertad o al pago por su trabajo.

La temática abordada aquí es sumamente amplia y controversial, por lo que su complejidad requiere una exploración más profunda de la que es posible realizar en este estudio; por esta razón, recomiendo consultar el trabajo realizado por Carlos F. Campos Rivas⁸⁹ y Pedro Pablo Gómez⁹⁰. A pesar de ello, considero relevante incorporar la imagen del Indio en el análisis de la pintura de castas, ya que esta imagen enriquece el contexto visual del Indio, aunque también lo asocie a una raza específica, al igual que ocurre con las demás etnias. De esta manera, se contempla la totalidad de las razas dentro del discurso visual de la pintura de castas.

El género de la pintura de castas es un ejemplo fascinante de cómo la ingeniosidad y la habilidad artística pueden ser utilizadas para crear imágenes que, a pesar de tener una base en la etnografía, van más allá de la simple representación objetiva de la realidad, muestran mezclas raciales en un orden jerárquico, tal como lo concebían los europeos, y se produjeron en México durante aproximadamente cien años: desde principios del siglo XVIII hasta principios del siglo XIX; son al mismo tiempo un registro no sólo del sistema racial creado por las elites, sino también un vívido registro de la vida cotidiana del período colonial tardío.

El discurso de castas, como Carlos F. Campos Rivas prefiere llamarlo⁹¹, no surgió de forma espontánea, sino que respondió al legado sociológico de las culturas que nutrieron a la Nueva España, incluyendo la estratificación social en el México antiguo y la discriminación oficializada en la sociedad española después de la Reconquista. La sociedad española se basó en la pureza de sangre y la obsesión genealógica como elementos de vital importancia para

⁸⁹ Cfr. Carlos F. Campos Rivas. *El concepto de purificación de sangre en el cientificismo racial del s. XVIII*

⁹⁰ Cfr. Pedro Pablo Gómez. *Estéticas fronterizas: diferencia colonial y opción estética decolonial*

⁹¹ Carlos F. Campos Rivas, *ob. cit.*, p. 122

el prestigio familiar, lo que se reflejó en las sucesivas expulsiones de judíos y moros y en el aislamiento social de los conversos.⁹²

La estratificación de castas era aún más evidente en las instituciones eclesiásticas de la época colonial, donde se llevaba a cabo el registro de nacimientos, bautizos, matrimonios y defunciones de los feligreses. En tales documentos se hacía constar la edad, género y casta de cada individuo, práctica que perduró durante muchos años, especialmente en las regiones rurales del país.

El discurso de castas en la Nueva España fue un producto de la sociedad novohispana y su fijación por el elemento racial, que surgió a partir de la mezcla biológica de las tres razas primordiales y se convirtió en una masa heterogénea de castas y linajes complejos. La barroca y compleja nomenclatura propuesta por la pintura de castas es una manifestación cultural de un discurso del poder, que utiliza un conjunto de constructos lingüísticos, ficciones genealógicas y conceptos orientados hacia la pureza de sangre; sin embargo, su aplicación fiel en los asuntos pragmáticos era prácticamente imposible debido a su tesis determinista sobre la herencia racial, incompatible con la realidad.⁹³

Los blancos se consolidaron como la élite en el poder; los indios fueron relegados a un segundo escaño, como vasallos conquistados, obligados al pago tributario de manera perpetua, sujetos a diferentes leyes y a la voluntad de los blancos; por último, los negros ocuparon el puesto más bajo, tratados como poco más que bestias y condenados a la esclavitud.⁹⁴

Este discurso mantenía una sinergia con otros discursos de poder que España promovía como parte de su proyecto imperial, como el discurso de la monarquía universal y el discurso religioso de la Iglesia católica, que permitió explicar el éxito de un discurso que planteaba la segmentación jerárquica de la sociedad, pero que simultáneamente promovía la unidad bajo la figura de un mismo rey y un mismo Dios, pero cumpliendo la obsesión de la época ilustrada por la cognición y la clasificación rigurosa.⁹⁵

⁹² José Carlos Vázquez Parra, *et al. Aproximación interdisciplinaria a las reminiscencias del discurso de castas colonial en México*, p. 206

⁹³ *ibidem.*, pp. 207 - 208

⁹⁴ *Idem*

⁹⁵ *Cfr.* Carlos F. Campos Rivas, *ob. cit.*

Como hemos visto a lo largo de esta investigación, desde el siglo XVI se han desarrollado discursos sobre el Indios como un sujeto colectivo o sobre grupos particulares dentro de ese colectivo. Estos discursos son similares a los que se han desarrollado en África y han llevado a la construcción de nuevos sujetos colectivos, identidades sociales o regionales, que han permitido dar concreción a maneras singulares de clasificar o describir aquellas diferencias que hoy son entendidas como étnicas. Este proceso ha llevado a la constitución de un sujeto histórico, el Indio, que no existía antes del siglo XVI y que se ha impuesto sobre las poblaciones prehispánicas, homogeneizándolas y borrando paulatinamente sus diferencias previas. Así, mexicas, mayas, zapotecas, mixtecos, totonacas tlaxcaltecas o tarascos, terminaron siendo todos "indios" en los discursos hegemónicos. Se produjo una inversión clasificatoria, a través de la cual "lo Indio" terminó por transformarse en el término genérico de la clase, y los nombres de los grupos quedaron como subclases de la nueva categoría.

El sinnúmero de identidades indígenas rearticuladas o surgidas posteriormente a la imposición de la categoría de "lo Indio" se vieron obligadas a aceptar y asumir la existencia de esta categoría y de su homogeneización, a pesar de que pueden tener profundas diferencias culturales y sociales entre ellas.

El hecho de representar de esta manera en particular a las diversas sociedades novohispanas implica una posesión y también objetivación del 'otro' colonial para el consumo occidental,⁹⁶ y la pintura de castas fue el género pictórico perfecto para representar mestizos, indígenas y esclavos clasificados en un sistema jerarquizado; estas pinturas se utilizaban como un intento de perpetuar las divisiones raciales y sociales en la sociedad colonial y a menudo se exhibían en lugares privados y públicos para su uso y referencia. La pintura de castas, con su clasificación detallada de las diferentes grupos y razas, refleja la jerarquización y la discriminación en la sociedad de la época y muestran cómo la sociedad colonial estaba estructurada en torno a la explotación y la opresión de los pueblos indígenas y de otros grupos marginados.

Andrés Gutiérrez Usillos explica que hubo dos clases de comportamientos en la dinámica novohispana: la trasgresión y la marginalidad: la trasgresión se produciría a través de un movimiento vertical dentro de una pirámide imaginaria que representa la estructura social

⁹⁶ Nasheli Jiménez del Val, *ob. cit.*, p. 10

novohispana, mientras que la marginalidad sería el reflejo del desplazamiento en sentido horizontal, hacia los extremos, redefiniendo las posiciones de los individuos en la misma. La "ausencia" u "oposición" a estos conceptos provocaría un desplazamiento o alejamiento del eje central y superior de la pirámide, hacia abajo y hacia los bordes. El "Indio bárbaro" o no aculturado se dispondría en el extremo inferior de la pirámide e incluso fuera de ella.

La distribución de los individuos dentro de la pirámide que se fundamentaba en la clasificación étnico-social articulada por una serie de criterios inmutables, que incluyen la etnia de origen, el color de la piel o el linaje, se le suma también la procedencia geográfica, por la que se tendría al español nacido en España por encima del "español" criollo, pese a que la etnia, color o posición social pudieran ser similares. Otros criterios análogos tienen relación 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.⁹⁷

La pintura de castas no fue más que la manifestación cultural de una ideología, impuesta desde la península, que buscaba proyectar orden y jerarquía a una sociedad que realmente era caótica, idealizándola, donde el Indio era representado bajo la idea de que la purificación de la sangre, que dictaba que la posteridad del genio figura y costumbres de la descendencia de criollos, mestizos y mulatos estaba determinada por la sangre de sus ancestros. La taxonomía antropológica del siglo XVIII clasificaba a la población en función de su fenotipo, sus características psicológicas y sus conductas sociales, y esto se usaba para determinar su posición en la sociedad.⁹⁸

La idea predominante en la época colonial era que el mestizaje produciría el aclaramiento del Indio y no la indigenización del blanco. La creencia imperante era que, al agregar más sangre blanca a la mezcla entre españoles e indígenas, se produciría una nueva generación de españoles. El estatus social de cada individuo estaba fuertemente influenciado por su linaje y origen racial; en este contexto, se desarrollaron diversas estrategias para purificar la sangre y mejorar la posición social que, según Carlos F. Campos, son las ficciones genealógicas; y se dividen en tres tipos: el linaje ascendente, el linaje retrógrado y el linaje estacionario.⁹⁹

⁹⁷ Andrés Gutiérrez Usillos, *Trasgresiones y marginalidad: El arte como reflejo de la visión del "otro"*, p. 4

⁹⁸ Cfr. Carlos F. Campos Rivas. *Nueva España y las pinturas de castas*

⁹⁹ *Idem*

El linaje ascendente buscaba purificar la sangre mestiza para que pudiera ser considerada de nuevo como española u occidental y así tener una mejor posición social en la jerarquía de la sociedad novohispana.¹⁰⁰ De la unión entre un español y una india, resultaba en un mestizo; si el mestizo se casaba con un español, su descendencia era conocida como "castiza". La dinámica continuaba con el matrimonio entre un español y una castiza, lo que producía un hijo considerado español puro. La idea subyacente en esta vía era que el linaje se "limpiaba" de la "mácula" del mestizaje a través de la mezcla sucesiva con españoles. En cada generación, el porcentaje de ascendencia india disminuía.¹⁰¹

El linaje retrógrado buscaba desalentar los casamientos entre españoles y negros, alarmando a los primeros con la aversión por la negritud, que era asociada con los vicios y la vanidad y la sedición. Consistía en una dinámica que condenaba a la posteridad del mulato a permanecer manchada perpetuamente. Partiendo de la unión de un español y una mulata, se producía un hijo conocido como morisco. Si el morisco se casaba con un español, su descendencia era conocida como "albina". La dinámica continuaba con el matrimonio entre un español y una albina, lo que producía un hijo tornatrás.

El linaje retrógrado retornaba al punto de partida, impidiéndole completar el proceso de purificación, ya que no había una vía clara para alcanzar la blancura a través de la mezcla con españoles. Al imperio no le convenía que los mulatos tuvieran hijos con españoles ya que, al paso de las generaciones, podrían superar su condición de esclavos y alcanzar su libertad; por tal motivo, se crea la ficción del linaje retrógrado, que suponía que la mancha de la sangre mulata, considerada primitiva, se podía manifestar, acompañada de sus vicios, en cualquier momento de la descendencia, en un tornatrás. Al contrario del linaje ascendente, donde la sangre se podía purificar para desestimar algún ancestro mestizo de la población criolla, en el linaje retrógrado, la mancha permanece por innumerables generaciones

Por último, el linaje estacionario se refiere a la parte más ficticia del discurso de castas, donde se encuentra la mayoría de la población: la masa poblacional indistinta. Esta población no tenía una clasificación clara en la sociedad colonial, por lo que se crearon términos y nomenclaturas para describir diferentes grados de mestizaje.

¹⁰⁰ Nasheli Jiménez del Val, *ob. cit.*, p. 10

¹⁰¹ Carlos F. Campos Rivas, *El concepto de purificación de sangre en el cientificismo racial del s. XVIII*, p. 132

La pintura de castas se utilizaba para representar a las diferentes categorías y grados de mestizaje, y así se creaba una jerarquía social artificial que legitimaba la discriminación y la opresión de las poblaciones no europeas.¹⁰²

La *Pintura de Castas* de Luis de Mena, (**Imagen 40**) elaborada alrededor de 1750, muestra la imagen de la Virgen de Guadalupe junto con agrupaciones de castas en escenas de la vida cotidiana en México, junto con frutos de la Nueva España, y es única en su combinación de temas; fue creada en un momento clave de transición en la historia de la colonia, lo que la hace un portal para entender la compleja sociedad colonial en medio de un cambio cultural significativo. La pintura es relativamente pequeña y su composición tiene varias escenas autocontenidas.

La pintura es única porque une la imagen de la Virgen de Guadalupe y las agrupaciones de castas en una sola composición, algo que, según Sarah Cline¹⁰³, nunca había sucedido antes en la historia del arte novohispano.

El 25 de mayo de 1754 el papa Benedicto XIV emitió la bula *Non est equidem*, en la cual declaraba la jura de la imagen guadalupana como patrona de la Nueva España, con la consiguiente declaratoria, la adición del 12 de diciembre como fiesta que debía ser celebrada en todo el reino hispano con sus autoridades civiles y eclesiales.

En uno de los paneles, Mena se representa una pareja mestiza (mezcla de blanco e Indio) compuesta por una mujer mestiza y un hombre indígena. También se muestra a su hijo, llamado "lobo" (mezcla de blanco, Indio y negro). Se pueden ver las diferencias en la ropa de cada personaje. El Indio lleva sandalias abiertas en lugar de zapatos, lo que indica un nivel de pobreza, aunque sigue siendo un paso por encima del Indio descalzo de la primera pintura. Viste ropa típica del Indio, pantalones blancos que llegan justo por encima de la rodilla y una túnica azul de cuello abierto dividida en los lados y que llega casi hasta la parte inferior de sus pantalones cortos. Sostiene dos peces en una cuerda, lo que sugiere que los ha pescado en los lagos centrales donde se encontraba la capital azteca de Tenochtitlán. El Indio puede proporcionar alimentos directamente para su familia, como el "Indio bárbaro" de la primera pintura, que llevaba un arco y flechas; en contraste, la mujer mestiza viste una mantilla y un

¹⁰² *Ibidem*

¹⁰³ Sarah Cline, *Guadalupe and the Castas: The Power of a Singular Colonial Mexican Painting*, p. 220

chal semitransparente, atuendos que indican una posición social más alta. Muestra un gesto maternal hacia su hijo y su esposo, que pone la mano en la cabeza del niño. El niño "lobo" viste una capa azul sobre los hombros, una prenda tradicional de los hombres indígenas, y lleva pantalones blancos con una banda roja en la cintura, una combinación de los colores de la ropa de sus padres. Coloca un objeto en sus labios, posiblemente una copa o un instrumento musical.¹⁰⁴

El último panel muestra a una mujer indígena con un niño lobo e hijo Indio. La mujer está parada detrás de una gran tina de madera llena de una sustancia blanca, probablemente la bebida nativa fermentada llamada pulque, hecha del jugo del maguey. Como vimos anteriormente, los españoles y muchos criollos consideraban que los indígenas bebían demasiado pulque. En la pintura de Mena hay dos figuras masculinas, padre e hijo, que son aproximadamente del mismo tamaño, lo que dificulta saber quién es quién.

La superioridad europea y la legitimidad de los hombres europeos como poseedores del poder, las ciencias y las artes, fue concebida desde una perspectiva eurocéntrica en la que la blancura y la cristiandad eran vistas como elementos fundamentales. Los científicos de la época, debido a su prejuicio eurocéntrico, creyeron en el cientificismo racial perpetuando la idea de que los europeos eran la raza original y superior a partir de la cual se degeneraron el resto de las razas humanas.¹⁰⁵ En el siglo XVIII, la América española, que experimentó el mestizaje, sirvió como ejemplo para el emergente paradigma del cientificismo racial, lo que permitió la transferencia, adopción y adaptación de las ideas, nomenclaturas y dinámicas genealógicas del discurso de castas al léxico y teoría de la comunidad científica. Aunque nunca existió un rígido modelo de régimen racial, “[...] la ideología y los constructos genealógicos del discurso de castas proyectaron una serie de tradiciones y concepciones que marcarían un profundo impacto en otras sociedades y entornos.”¹⁰⁶

¹⁰⁴ *ibidem*, p. 235

¹⁰⁵ Carlos F. Campos, *ob. cit.*, p. 134

¹⁰⁶ *Idem*



Imagen 40: Pintura de castas y Virgen de Guadalupe (1750). Museo de América, Madrid. Proyecto ARCA

En la representación del Indio en la pintura de castas, no solo se utilizaba su vestimenta y actividades cotidianas para indicar su origen étnico y posición social, sino que también se incluían descripciones verbales, como podemos ver en los cuadros atribuidos a José Joaquín Magón: *El Yndio y la Cambuja Sambayga engendran el q' no ai Maturranga que no lo Entiendan, De Collote y Morisca el albarazado nace, y se inclina siempre á burlas y chascos y Lovo e Yndia, Cambujo es de Ordinario pesado, y perezoso de ingenio tardo.* (**Imágenes 41, 42 y 43**)

Estas curiosas descripciones establecían una clara asociación entre la mezcla racial y ciertos vicios o defectos de personalidad, lo que revela una mentalidad prejuiciosa y determinista que asocia ciertos rasgos negativos con los mestizos y los indígenas. Se observa también un tono burlón y despectivo hacia estas mezclas raciales, sugiriendo una actitud de superioridad por parte de los criollos.

Es evidente que la pintura de castas no reflejaba la realidad o las dinámicas sociales de la Nueva España, sino que los artistas utilizaban fórmulas establecidas para simbolizar los grupos étnicos y su lugar en la escala social. El resultado fue una visión europeizada de América, con una marcada intención de establecer un orden en una sociedad diversa y caótica como la novohispana.

Se hacía un uso deliberado de estilos representacionales para simbolizar al no-occidental como “otro” y así justificar la expansión europea mediante la representación colonial de la otredad.¹⁰⁷

En *De coyote e india nace chamizo tornatrás*, (**Imagen 44**) se resalta el contraste entre la vestimenta del hombre, un coyote que vende jícaras de barro, con sombrero y jorongo que representan su calidad de mestizo, con los atavíos claramente indígenas de la mujer que porta guajolotes en las manos y el crío chamizo tornatrás que les acompaña.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Nasheli Jiménez del Val, *ob. cit.*, p. 4

¹⁰⁸ Gustavo Curiel y Antonio Rubial, *ob. cit.*, p. 83



Imagen 41: El Yndio y la Cambuja Sambayga engendran el q' no ai Maturranga que no lo Entiendan (1754 - 1760) José Joaquín Magón. Proyecto ARCA



*Imagen 42: De Collote y Morisca el albarazado nace, y se inclina siempre á burlas y chascos (1754 - 1760)
José Joaquín Magón. Proyecto ARCA*



Imagen 43: Lovo e Yndia, Cambujo es de Ordinario pesado, y perezoso de ingenio tardo (1754 - 1760) José Joaquín Magón. Proyecto ARCA



Imagen 44: De coyote e india nace chamizo tornatrás. Foto: Roberto Velasco. Abril, 2023

Los artistas locales reprodujeron estos estereotipos en la iconografía de la pintura de castas; Laura Catelli explica este fenómeno mediante el concepto de "agencias criollas", que se refiere a la identidad de los criollos letrados encargados de elaborar o encargar la pintura de castas para representar la sociedad colonial a través de un ordenamiento simbólico de las relaciones coloniales basado en las categorías de casta y nación desde la perspectiva particular de los españoles criollos; en este contexto, los artistas, en su mayoría criollos o mestizos, se identificaron con este discurso como agentes criollos.¹⁰⁹

Los criollos consideraban la noción de casta como un elemento fundamental, puesto que les permitía distinguirse de aquellos pertenecientes a otras razas y forjar su propia identidad como una nación criolla, además, a través de un discurso racial, destacaban las diferencias en la estructura social colonial, evidenciando la jerarquía de los cuerpos en los distintos estratos de la sociedad de la época.

José Páez, en *De Indio y mestiza produce coyote*, (**Imagen 45**) evidencia la jerarquización social mencionada en las piezas que el vendedor ambulante lleva ofreciendo. Las mujeres de clases acomodadas compraban joyas de oro o de brillantes que compraban en la Ciudad de México; sin embargo, las menos favorecidas económicamente, acudían a vendedores como el Indio del cuadro, que reemplazaba dichos materiales por piedras falsas o corales. "[L]a calidad racial de la mestiza está indicada por la piel morena y el oficio mecánico que desempeña"¹¹⁰ atendiendo una zapatería mientras usa un atuendo que mezcla tradición indígena y europea. Puede verse, como marco de fondo en la composición del lienzo, un mueble que exhibe zapatos finos que hacen un marcado contraste con los que están frente a la vendedora, que son de elaboración más burda. El atuendo del niño, a las costumbres de la época, "[...] sigue los patrones impuestos por la vestimenta de los adultos" y sostiene una rosquilla azucarada en la mano, dotando de cierto intimismo al cuadro. El autor intentó reflejar la maternidad a la manera novohispana.¹¹¹

¹⁰⁹ Laura Catelli, *Pintores criollos, pintura de castas y colonialismo interno: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío*, p. 148 – 152

¹¹⁰ *ibidem*, p. 82

¹¹¹ Gustavo Curiel y Antonio Rubial, *ob. cit.*, p. 82



Imagen 45: De indio y mestiza produce coyote. José de Páez (1750 - 1790) Proyecto ARCA

Un fenómeno muy interesante es que los criollos no aparecen en la pintura de castas. Los criollos se consideraban a sí mismos españoles americanos; sin embargo, los españoles peninsulares consideraban a los criollos como mezclados, por dos razones principales: el caos étnico y fenotípico que representaba la Nueva España, que el discurso de la pintura de castas pretendía corregir y la “teoría de la degeneración” que consistía en una

[...] suerte de degeneración constante e inevitable afectaba a todos los hombres del orbe de acuerdo a [*sic*] su ubicación geográfica y las condiciones ambientales de su entorno. Este principio comprometía severamente al concepto de pureza de sangre hereditaria, al cual se subscribían de manera tan reacia los criollos americanos. Si la degeneración era cierta, entonces no importaba la pureza del linaje, ya que por efecto de las condiciones ambientales, los criollos americanos iban a terminar por “degenerar” y parecerse más a los amerindios que a sus ancestros europeos.¹¹²

Carlos F. Campos Rivas pone el ejemplo de Cornelio de Pauw, un científico originario de los Países Bajos, que defendió con fuerza el principio de la degeneración. En la Nueva España se hizo famoso por sus fuertes acusaciones contra los criollos, a quienes despreció por completo gracias a esta teoría de la degeneración. Llegó al extremo de afirmar, en pleno siglo XVIII, que ningún criollo había escrito nunca un libro, lo que era completamente falso y generó la ira de los criollos ilustrados.¹¹³

A pesar de que los criollos eran descendientes directos de los conquistadores, no conformaban una comunidad de pura sangre española, debido al intenso proceso de mestizaje que se había llevado a cabo en América; por lo que los criollos desarrollaron un fuerte sentido de pertenencia y un discurso de reclamo constante a la corona por los derechos y privilegios de los que gozaban sus antepasados como conquistadores y vasallos españoles.

Catelli se refiere a un concepto denominado "imaginario cultural criollo", el cual se refiere a una comunidad que se define a partir de la identificación y desidentificación de ciertos elementos, así como de la inclusión y exclusión de otros, mediante acciones que se desenvuelven en varios niveles y que pueden resultar contradictorias en su conjunto. Es

¹¹² Carlos F. Campos Rivas, *ob. cit.*, pp. 125 - 126

¹¹³ *Idem*

importante destacar que el término "criollo" no solo posee un sentido social y legal, sino que también tiene una connotación racial que se enmarca en el contexto de los procesos coloniales ibéricos.¹¹⁴

La pintura de castas fue un manifiesto de los criollos sobre su calidad y pureza. Para los peninsulares, había una diferencia sustancial entre los nacidos en América y los nacidos en la metrópoli, que suponía una degeneración; diferencia que los criollos pretendían negar mediante un discurso ideológico que se materializó con la pintura de castas.¹¹⁵ En la producción y difusión del imaginario occidental, una de las tácticas clave era la "capacidad para transformar la diferencia en valor y [...] naturalizar esta operación."¹¹⁶

La sociedad pluriétnica y multicultural que la Nueva España representaba era deformada por los pintores criollos conforme al discurso colonial europeo con el claro objetivo de apartarse de la amplia población india y mestiza, que representaban como inferiores, y así dar la sensación de orden e imponer una jerarquía a una sociedad muy diversa y rica culturalmente. La pintura de castas fue la materialización cultural de un discurso ideológico construido en Europa y adoptado por la sociedad criolla.

La representación de los diferentes grupos étnicos y sociales, donde los arquetipos de representación del Indio tendrán un lugar determinante en la discursividad criolla contribuyeron a "[...] inventa[r] una continuidad con el pasado indígena y los referentes culturales negros y mestizos para construir cierta legitimidad en la voz del criollo, que a su vez desplaza la autoridad y hegemonía absoluta del español sobre las redes de poder en el espacio americano"¹¹⁷

¹¹⁴ Laura Catelli, *ob. cit.*, p. 154

¹¹⁵ Carlos F. Campos Rivas, *ob. cit.*, p. 125

¹¹⁶ Nasheli Jiménez del Val, *ob. cit.*, p. 8

¹¹⁷ Yolanda Martínez-San Miguel en Laura Catelli, *ob. cit.*, p. 170

3.3. El Indio Bárbaro Sanguinario

"El Bárbaro Sanguinario" es un arquetipo surgido a finales del siglo XVIII y ampliamente difundido en América y fuera del continente. Aunque sus características varían en función de las distintas geografías y procesos históricos, todas sus variantes comparten una condición incívica y violenta en grado extremo. Este arquetipo representa todos los aspectos negativos de la sociabilidad, encarnando un sujeto totalmente inadecuado para la vida en común, la política e incluso para mantener los acuerdos más elementales y se establece precisamente en el momento de las grandes construcciones nacionales del siglo XIX; su representación se animaliza o deshumaniza para enfatizar que es un ser ubicado en el límite de la cultura, la sociedad y hasta de la propia condición humana. A partir de entonces, los retratos de guerreros destacados y de caciques o reyes indígenas asumen una nueva condición, identificando al enemigo a quien hay que vencer y borrar del mapa de la república. La representación más popular sobre los indígenas americanos, la que domina todo el siglo XIX y buena parte del XX, se basa en la imagen del grupo de indígenas a caballo, retornando de su acción devastadora y sanguinaria con el ganado, el grano y las mujeres cautivas, dejando tras de sí fuego y desolación, muerte y dolor.

El arquetipo del "Bárbaro Sanguinario" constituye un elemento fundamental en los procesos de construcción nacional en América, siendo una imagen que en su momento fue utilizada como herramienta de justificación y legitimación del dominio colonial y que actualmente se tiñe de melancolía y esteticismo.¹¹⁸

En toda esta jerarquía racial del siglo XVIII, se produjo una retroalimentación entre la imagen de los indígenas chichimecas y las alegorías de América, lo que dio lugar a paralelismos y a una alimentación mutua. En los primeros años después del descubrimiento de América, los exploradores europeos contaban sus viajes a través de textos e ilustraciones; sin embargo, los grabadores e ilustradores europeos crearon un modelo iconográfico basado en estereotipos y simplificaciones de los habitantes de América.

¹¹⁸ Jesús Bustamante, *ob. cit.*, párr. 39

A pesar de que en los textos se describían las diferencias entre los diferentes grupos indígenas, los grabadores e ilustradores europeos volvieron a esta imagen homogénea del Indio, que se representaban con las mismas armas y vestían con plumas de colores.¹¹⁹ Lejos de ser una observación etnográfica precisa, se regresó al modelo iconográfico de la alegoría del continente americano para representar al “Indio Bárbaro Sanguinario” y, posteriormente, para representar a la patria mexicana. Así como México, en el siglo XIX, muchas naciones americanas estaban en proceso de construir su propia identidad nacional y buscar símbolos que las representaran; en este contexto, el estereotipo del "Indio Bárbaro Sanguinario" fue visto y revalorado como una imagen que representaba las raíces indígenas de las naciones y americanas su lucha por la independencia frente al dominio colonial europeo.

Ejemplos de representaciones del "Bárbaro Sanguinario" los podemos ver en los cuadros *Indio Chichimeca* e *India Chichimeca* de Manuel de Arellano, de 1711, ubicadas en el Museo de América de Madrid (**Imágenes 46 y 47**) y que podemos enmarcar dentro de la pintura de castas, aunque en este caso no sigue las características tradicionales.

Podemos ver que, a diferencia de la representación del Indio Vecino, la intención de la representación de esta pareja de chichimecas es enfatizar las características negativas, tales como el pelo encrespado que, aunque era un signo de identidad cuidado por los indígenas, se interpretó como un aspecto negativo, están desnudos debido a su supuesta condición de salvajes y con plumas por su carácter primitivo, los vemos con arcos y flechas en la mano, con el cuerpo torcido y con el arco preparado para disparar para representar su presunta violencia, muy al estilo de Cesare Ripa. Se intenta mostrar un rostro con la boca entreabierta no cantando, sino gritando. El grito de guerra de los chichimecas era una de las cosas que más atemorizaba a los españoles.¹²⁰

En cambio, en cuanto a la figura femenina, si no fuera por su tono de piel, plumas y desnudez, podría parecer una representación clásica de una Madonna con el niño, debido a la dulzura que transmite su composición; en contraste, el personaje masculino del cuadro, un Indio, se representa con un gesto torcido, un cuerpo tenso y los dedos contraídos para sostener una flecha y un arco, lo que sugiere violencia.

¹¹⁹ Cfr. María del Mar Ramírez Alvarado, *Visión europea del indígena americano*

¹²⁰ Cfr. Andrés Gutiérrez Usillos, *ob. cit.*



Imagen 46: Indio Chichimeca (1711) Manuel de Arellano. Proyecto ARCA.



Imagen 47: India Chichimeca (1711) Manuel de Arellano. Proyecto ARCA

Estos dos personajes parecen simbolizar los dos extremos del pensamiento sobre los indígenas que se han expresado desde el siglo XVI: la inocencia del Indio representada por la mujer y la violencia que parece mostrar el hombre y, por supuesto, algunos símbolos que remiten a América, como el loro, que es emblemático del continente y se usaba para obtener plumas para los atuendos indígenas.¹²¹

La representación del Bárbaro Sanguinario en los cuadros de castas incluye siempre una pareja de indígenas, siendo la única pareja de la misma casta representados en las series; particularidad que enfatiza su carácter de bárbaro y separarlo del indígena "aculturado" que se integró en la sociedad colonial.

El Indio aculturado es representado con otra indumentaria, peinado y contexto, como pareja de españoles, africanos o combinaciones de ambos. La ausencia de indumentaria y el cabello largo suelto son elementos contrarios a la civilización.

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.¹²²

Los pintores en América tenían acceso a detalles sobre el aspecto o el modo de vida de los indígenas, lo que les permitía una mayor precisión en la representación de estos. La representación del Indio bárbaro se define de nuevo durante el siglo XVIII reutilizando los estereotipos anteriores, y reproduciendo un mismo esquema compositivo: una pareja de indígenas, dentro de un paisaje natural, caminando de izquierda a derecha.

Por ejemplo, en *Indios Mecos Bárbaros* (1774) de Andrés Islas, e *Indios bárbaros montaraces* (1770-80), de José de Páez, (**Imágenes 48 y 49**) los bárbaros en los cuadros no están representados de manera violenta, aunque se les reconoce por llevar elementos habituales como tocados y faldellines de plumas, arcos y flechas, piel oscura y semidesnudez. A pesar de tener una actitud menos bélica, se siguen representando con el objetivo de mostrar su supuesta naturaleza salvaje y primigenia.

¹²¹ *Idem*

¹²² *Idem*



Imagen 48: Indios Mecos bárbaros (1774) Andrés Islas. Proyecto ARCA.



Imagen 49: Indios bárbaros montaraces (1770 - 1780) José de Páez. Proyecto ARCA

Los “mecos” allí representados (o “chichimecos”, como se decía antes del siglo XVIII), “cuias Castas, aunque muchas, todas son semejantes” (es decir, todas son como el Salvaje Emplumado), remiten precisamente a los grupos indígenas del norte de la Nueva España que por esos mismos años empezaron a conocerse como “apaches”. Los mismos que sólo unas décadas después serían uno de los ejemplos más acabados del Bárbaro Sanguinario.¹²³

La estructura de la composición es muy similar en ambos cuadros, donde la pareja se traslada junta, caminando sobre un paraje más o menos inhóspito. Esta representación se inspira en las imágenes de Adán y Eva, copiando el modelo compositivo que 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. La mujer carga sobre su espalda un canasto en el que asoman un par de niños pequeños. Como vimos anteriormente, en las alegorías de América, el cesto que portaba la mujer indígena iba repleto de miembros humanos descuartizados, testimonio del canibalismo y la barbarie que se pretendía difundir sobre el indígena americano; ahora, en el siglo XVIII, la mujer indígena se convierte en una dulce representación de una madre transportando a sus hijos.¹²⁴

En *Indios Gentiles* de Miguel Cabrera, (**Imagen 50**) hecha en 1763, los indígenas que se muestran en el cuadro no son chichimecas, ya que se visten de forma diferente. Ambos utilizan textiles finos, aunque el hombre conserva el penacho de plumas en la cabeza, así como el arco, las flechas o la semidesnudez. También se representa el armadillo, que fue uno de los animales emblemáticos de América en la iconografía del siglo XVI. El paisaje del fondo es totalmente neutro y no se pueden reconocer formas vegetales concretas, aunque se entiende que se encuentran en un ámbito natural exterior. Los rostros de los indígenas representados por Cabrera recuerdan figuras habituales de la pintura holandesa o flamenca del siglo XVII y la representación femenina es similar a algunos de los dibujos y pinturas de Jordaens, como *Portrait of a Young Married Couple* del Museo de Bellas Artes de Boston, pintado hacia 1621, (**Imagen 51**) lo que sugiere que los artistas de la época continuaban utilizando estampas europeas para representar indígenas americanos.¹²⁵

¹²³ Jesús Bustamante, *ob. cit.*, párr. 38

¹²⁴ Andrés Gutiérrez Usillos, *ob. cit.*

¹²⁵ *Idem*



Imagen 50: Indios Gentiles (1763) Miguel Cabrera. Proyecto ARCA



Imagen 51: Portrait of a Young Married Couple (1593 - 1678) Jacob Jordaens. Museum of Fine Arts, Boston. Wikimedia Commons

Los modelos iconográficos utilizados por los pintores novohispanos del siglo XVIII en México seguían teniendo su origen en Europa; en particular, se utilizaban estampas producidas en el norte de Europa en el siglo XVII, por autores como Wierix, que se adaptaban y modificaban para crear nuevas iconografías en la Nueva España, lo que permitía transmitir nuevos mensajes a través de las representaciones de los indígenas americanos.

Obras de arte como *Indios Bárbaros* de autor desconocido de 1725 e *Indios Apaches* de Ramón Torres de 1770-80 (**Imágenes 52 y 53**) presentan a los indígenas en situaciones familiares, lo que sugiere la existencia de una sociedad, aunque primitiva. En una de las pinturas se puede observar a un niño de una pareja de indígenas en un entorno natural y salvaje, incluso aprendiendo a usar un pequeño arco como si estuviera practicando para cazar o defenderse.

Este arquetipo es el más reciente y el más extendido en el imaginario mundial del Indio americano. Se trata de un Indio que retoma los elementos del "Salvaje emplumado" del siglo XVI, pero este va a detentar ahora una característica especial y contradictoria. El "Indio Bárbaro Sanguinario" se va a caracterizar por su irremediabilidad. Su salvajismo casi fiero les impide ser acogido por la sociedad novohispana y los condena a vivir a las afueras de las ciudades, en ambientes agrestes y en comunidades con mínima organización política. El "Bárbaro sanguinario" se convertirá en la representación de "el otro" del siglo XVIII, el "mal salvaje" que se ha resistido a la aculturación y su situación no tiene remedio; no queda más que exterminarlo o marginarlo por completo y condenarlo a la supervivencia nómada; curiosamente, ese antagonismo iconográfico será aprovechado por los criollos que buscarán emblemas para el nacionalismo que se está gestando entre ellos. Al intentar diferenciarse identitariamente con la población europea en América, reivindicarán el arquetipo del "Bárbaro sanguinario" que el *stau quo* de la sociedad colonial tenía con fuertes connotaciones negativas. Con algunos cambios en su representación, este arquetipo va a apoyarse en su origen: el "Salvaje emplumado" de las alegorías de América, para representar los ideales patrióticos de la sociedad criolla; estos cambios en su representación, que serán detallados más adelante, son producto de la mezcla con otro arquetipo: "El Indio a la romana".



Imagen 52: Indios Bárbaros (1725). Autoría desconocida. Proyecto ARCA

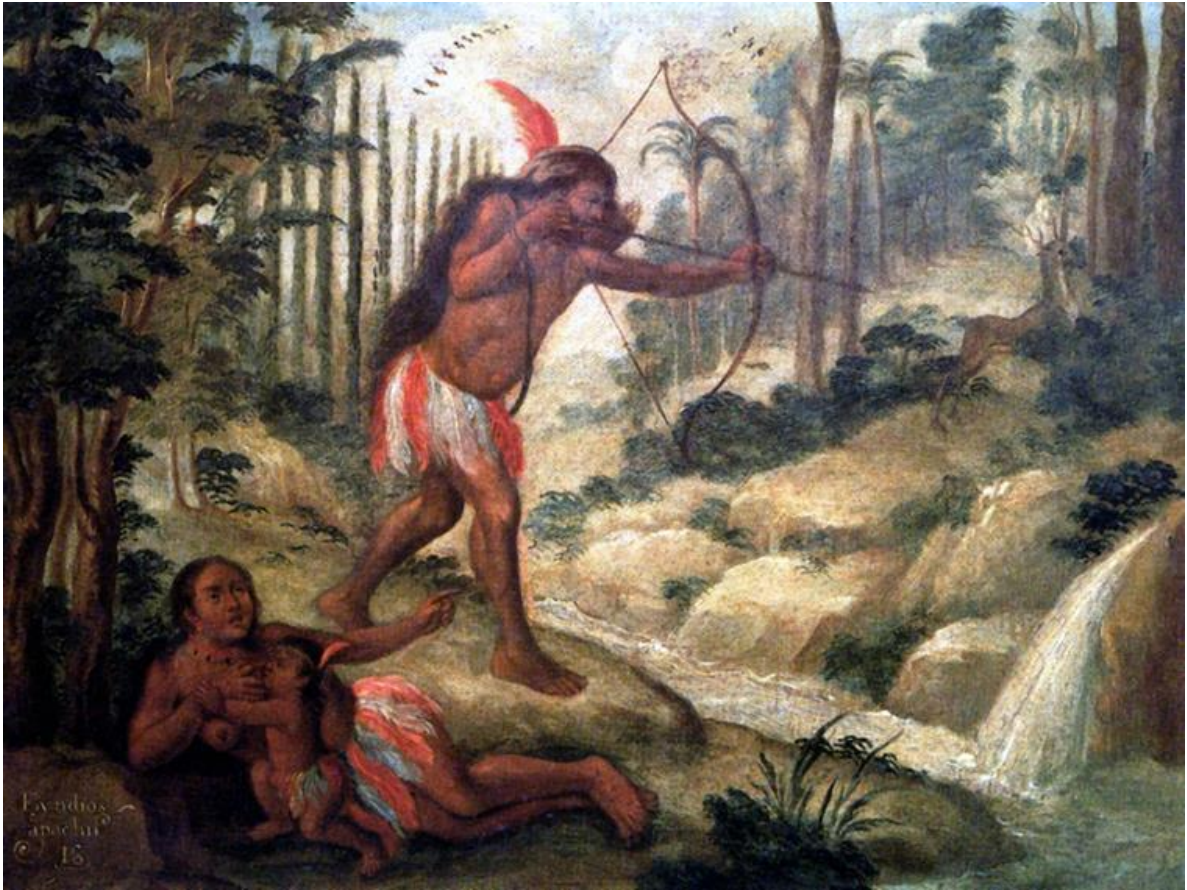


Imagen 53: Indios Apaches (1770 - 17780) Ramón Torres. Proyecto ARCA

3.4. Indio a la Romana: las raíces de la república

El arquetipo del "Indio a la Romana" surge como una alternativa al anterior modelo de representación del indígena americano como un ser exótico, salvaje y primitivo. Este nuevo arquetipo reconoce la existencia de sociedades políticas complejas y autónomas en las culturas indígenas, estableciendo una similitud con las antiguas repúblicas romanas.

Este arquetipo tiene una vocación clasicista, y se enfocó en la dimensión política de los pueblos indígenas, lo que permitió legitimar la dominación europea sobre los territorios conquistados. Esto se logra a través de la existencia de una república antigua, con sus señores naturales, lo que sugiere que en algún momento de la conquista se haya producido un acto de cesión de soberanía al rey de España. El momento clave de la conquista es objeto de especial atención en la representación del "Indio a la Romana", y se visualiza a través de personajes históricos como Moctezuma; en este contexto, estos personajes adquieren una dimensión trágica y profética en el sentido clásico y bíblico.

Este arquetipo es un elemento fundamental del pensamiento barroco y es una representación simbólica que tiene un fuerte impacto político que permite visualizar las raíces de la patria como república, tanto desde el punto de vista de los indígenas como de los criollos. Legitima la dominación europea en América, reconociendo la existencia de sociedades políticas complejas y estableciendo una continuidad histórica entre las antiguas repúblicas romanas y las sociedades indígenas americanas. Se convierte en un elemento poderoso políticamente, que permite construir una narrativa establece una continuidad histórica y cultural entre Europa y América.¹²⁶

Una obra muy temprana en ese sentido es El Códice Tudela del Museo de América de Madrid, que es un manuscrito ilustrado que data de la segunda mitad del siglo XVI y que presenta una amplia variedad de temas sobre la cultura mesoamericana. En las primeras páginas de este códice, se puede observar una ilustración titulada *Trage de yndio de México* (**Imagen 54**), que muestra a un noble del centro de México vestido de manera peculiar.

¹²⁶ Jesús Bustamante, *ob. cit.*, párr. 29

En la imagen se puede observar cómo el personaje conserva ciertos elementos de la indumentaria tradicional indígena, como los zapatos y la flor que sostiene con su mano derecha; sin embargo, el resto de la vestimenta ha sido reinterpretada bajo la influencia de la moda clásica, como se puede apreciar en la transformación del *tilmahitli* o manto tradicional, en una inconfundible toga romana.

El noble aparece vestido con una túnica corta que resulta completamente ajena al mundo prehispánico, destacando la ausencia de calzones, una prenda fundamental para los nobles indígenas en el momento en que se realizó el dibujo (ca. 1553), aspecto que, para Jesús Bustamante, refleja claramente la intención de identificar la figura indígena con la figura de la Roma Antigua.¹²⁷

¹²⁷ *Idem*



Imagen 54: Trage de yndio de México. Códice Tudela del Museo de América de Madrid, núm. 70400, foja 2, México, ca. 1533 - 1560

3.4.1. El Indio en el nacionalismo criollo

Los artistas criollos encontraron en el arquetipo de representación indígena del "Indio a la Romana" una forma de exaltar su nacionalismo criollo y diferenciarse de los españoles peninsulares. El nacionalismo criollo es un concepto que se refiere a un movimiento cultural, social y político que surgió en el territorio controlado por los españoles en la segunda mitad del siglo XVIII. Este movimiento fue liderado por los criollos: descendientes de españoles nacidos en América; aunque crecían económicamente, no tenían acceso a los puestos de mayor poder político y religioso, y eran los más formados académicamente. Esta ideología pudo arraigarse en las poblaciones americanas gracias a lo que Aníbal Quijano denomina "colonización del imaginario", que se refiere a la represión sistemática de creencias, ideas, imágenes, símbolos y conocimientos que no son útiles para la dominación colonial global, e incluye la imposición y la mistificación del imaginario de los colonizadores que se convierten en un objeto de deseo para los colonizados debido a la superioridad cultural de los vencedores. Algunos de los colonizados pueden acceder al poder mediante la europeización cultural, pero este acceso no los libera de la colonialidad.¹²⁸

El origen y desarrollo del nacionalismo criollo se puede explicar a partir de varios factores. En la segunda mitad del siglo XVIII, los criollos comenzaron a sentir una identidad, comunidad y pertenencia que se originaba en el territorio de Nueva España y no en España; en esos años, los criollos también empezaron a rescatar la historia prehispánica y a usarla como referencia para su propia historia. Los criollos fueron desplazados de los puestos de poder más importantes después de que la Corona española aboliera uno de sus pilares económicos, las encomiendas, e instalará un sistema administrativo dominado por funcionarios españoles. Este desplazamiento provocó un fuerte resentimiento hacia los españoles peninsulares por parte de los criollos.

Los criollos empezaron a cuestionarse su identidad. No solo habían nacido en América, sino que toda su perspectiva de vida estaba en ese continente, en contraposición a los funcionarios españoles que solían regresar a Europa después de unos años de servicio. A pesar de su

¹²⁸ Aníbal Quijano, "Colonialidad y modernidad-racionalidad" *Los Conquistados: 1492 y la población indígena de las Américas*, p. 437

riqueza y poder político local, estas élites eran consideradas inferiores por los europeos. La primera afirmación de conciencia de grupo se presentó en forma de rechazo hacia los españoles y un sentimiento de unidad y pertenencia.

Las élites criollas buscaron diferenciarse de los españoles nacidos en Europa a través de la apropiación y reinterpretación de la cultura prehispánica. Esta estrategia permitió a los criollos crear una identidad distinta y afirmar su pertenencia al nuevo mundo; para contrarrestar esta situación, las élites criollas comenzaron a buscar elementos culturales que les permitieran diferenciarse de los españoles peninsulares y afirmar su pertenencia al nuevo mundo. En este sentido, la cultura prehispánica se convirtió en un elemento clave para la construcción de la identidad criolla. Comenzaron a apropiarse de los símbolos y prácticas culturales de las comunidades indígenas, reinterpretándolos para adaptarlos a sus propios intereses; por ejemplo, las antiguas danzas y ritos religiosos prehispánicos se convirtieron en festividades criollas, donde se mezclaban elementos indígenas y europeos; de esta manera, la cultura prehispánica se convirtió en un símbolo de la identidad criolla y se utilizó para afirmar la pertenencia de las élites criollas al nuevo mundo

Los criollos se atribuyeron el mismo derecho sobre las tierras novohispanas al igual que cualquier aborigen americano y se desarrollaron mitos que se precipitarían en la idea de que Nueva España era americana y la patria por tanto de los mexicanos: el primero: considerarse descendientes de los aztecas, el segundo, afirmar que el nuevo pueblo mestizo había recibido la protección directa e inmediata del Todopoderoso cuando se apareció la Virgen de Guadalupe, y tercero, sostener que, habiendo sido injusta la conquista, México aún les pertenecía a los mexicanos y no a los españoles.

El Indio fue culpado por los criollos debido a sus costumbres, por el atraso y desigualdad social que padecieron en sus carnes durante los trescientos años que había durado su dominación. Estos argumentos servirían además para legitimar su lucha por independizarse.¹²⁹

En este sentido, se destaca la figura de Francisco Javier Clavijero, que fue uno de los primeros en expresar la idea de que Nueva España era americana y la patria de los mexicanos. Clavijero

¹²⁹ Jerónimo López Soldevilla, *Ilustración e independencia en Nueva España. La construcción de la identidad*, p. 520

escribió su obra *Historia antigua de México* en Italia en 1781, que se ubica en el contexto de los inicios de la historiografía sobre México y expresa un sentimiento patriótico consciente.

También, la figura de Fray Servando Teresa de Mier será de suma importancia, ya que es quien constituye el personaje que responde al concepto de las ideas implícitas en ese criollismo nacionalista; reivindica, en su sermón que dio en la Colegiata de Guadalupe en 1794, el rescate del pasado prehispánico para convertirlo en parte de una identidad criolla diferenciada de lo español, de lo peninsular, haciendo la diferencia entre nativos frente extranjeros. Al establecer esta diferencia, Teresa de Mier señala que los españoles americanos tenían más derecho sobre estas tierras que los peninsulares, por ser herederos, no tanto de los conquistadores que habían oprimido al Indio, sino de los primeros misioneros, especialmente los dominicos, que los habían defendido de la opresión española.¹³⁰

Los artistas criollos adoptaron esta imagen del "Indio a la Romana" para reforzar su identidad como americanos, y presentarse como herederos de una cultura y una historia propia. Al enfatizar la continuidad histórica y cultural entre Europa y América, los criollos buscaban demostrar que su cultura era igualmente importante y digna de respeto que la cultura española peninsular.

En el cuadro *Demostración de la Danza de los Indios* o *Mitote*, una obra anónima de 1780 (**Imagen 55**) representa una recreación de la danza de Moctezuma, un baile de corte que según las crónicas sobre la conquista, se realizaba en la época prehispánica. En la composición, se puede ver a un individuo disfrazado como Moctezuma en el centro, rodeado por sus señores principales vestidos de blanco y con chiqueadores en las sienas. Moctezuma está coronado, luce un pectoral con el águila y el nopal, símbolos de la Nueva España, lleva un faldellín de plumas y todos los personajes llevan maracas en sus manos.

Esta representación es una recreación de un baile registrado en las crónicas de la conquista y mezcla la tradición americana con el pasado virreinal; sin embargo, la autenticidad prehispánica de esta danza es cuestionable, ya que puede ser una construcción y proyección de intereses y usos diversos en constante evolución a lo largo de la historia americana; y no está claro quiénes están bailando en estas representaciones, ya que pueden ser indígenas,

¹³⁰ *Ibidem*, p. 521

mestizos, españoles, criollos o una combinación de ellos, ya que la crónica del jesuita Andrés Pérez de Rivas sugiere que los hijos de los españoles que asistían a clases de los jesuitas disfrutaban de aprender los bailes típicos de los indígenas. La danza es una mezcla de la tradición americana y las corrientes europeas de la fiesta, y es un testimonio más de cómo la figura del Indio es más una construcción y proyección de intereses y usos diversos que una realidad histórica. Todas estas representaciones eran en gran parte asimilaciones y recreaciones de los estereotipos en torno a la figura del Indio.¹³¹

Moctezuma es un personaje histórico que fue muy importante en la formación del nacionalismo criollo en México; como líder de la cultura mexicana, se convirtió en un símbolo importante para los criollos que buscaban desmarcarse de su identidad colonial y establecer su propia identidad nacional y fue visto como un símbolo de la grandeza y como un héroe nacional que representaba la resistencia contra la conquista española.

¹³¹ Cfr. Luisa Elena Alcalá, *ob. cit.*



Imagen 55: Demostración de la Danza de los Indios o Mitote. Autoría desconocida (1780) Proyecto ARCA

3.4.2. Moctezuma

La imagen de Moctezuma como un líder valiente y sabio fue reforzada por la literatura y el arte criollo, que lo presentaba como un líder justo y carismático; se convirtió en un símbolo de la lucha contra la opresión y la injusticia, y se asoció con la lucha por la independencia y la liberación nacional; su figura fue utilizada para inspirar el orgullo nacional y para fortalecer la unidad de los mexicanos y continúa siendo un símbolo importante para muchos mexicanos hasta el día de hoy.

La historiografía sobre Moctezuma es controvertida y hay muchas fuentes que ofrecen diferentes opiniones sobre su comportamiento durante la conquista. Algunas fuentes, lo describen como un gobernante indeciso y supersticioso que recibió a los españoles sin oponer resistencia militar y luego trató de detener la llegada de los conquistadores mediante estrategias basadas en la intriga y la magia; otras fuentes lo describen como un gobernante confundido por los españoles, que los recibió pacíficamente creyéndolos dioses; sin embargo, el imaginario alrededor de Moctezuma ha sido influido por prejuicios y estereotipos, y muchas de las fuentes indígenas han sido descalificadas o sobrevaloradas en comparación con las fuentes europeas: por ejemplo, la imagen negativa de Moctezuma proviene en gran medida de las fuentes mexicas, mientras que Diego Muñoz Camargo, un tlaxcalteca, lo describe con mayor magnanimidad.¹³²

Es gracias a las descripciones escritas por Fray Bernardino de Sahagún en su *Historia general de las cosas de Nueva España* y al *Códice Florentino* que se conocen los rasgos físicos de Moctezuma, y se describe como un hombre de media edad, delgado y enjuto, de talla mediana, con barba larga y escasa.¹³³

El *Retrato de Moctezuma* atribuido a Antonio Rodríguez, de 1680, (**Imagen 56**) fue llevado a la Florencia de los Médici para que Cósimo pudiera ver un retrato de un emperador americano; desde entonces, ha sido resguardado por el Museo del Palazzo Pitti en Italia. Según Claire Farago, en la época en que fue creado el retrato, las imágenes que representaban sujetos etnográficos eran ampliamente utilizadas tanto para entretenimiento como para

¹³² José Luis Pérez Flores, *ob. cit.*, p. 18

¹³³ Cfr. Yolanda Fernández, *ob. cit.*

información educativa y aparecían en una variedad de formas, incluyendo el *Codex Ixtilxochitl*, un manuscrito mexicano que fue una de las fuentes para el retrato; aunque parece una representación individualizada de Moctezuma, en realidad es una reconstrucción imaginaria. La identificación de su fuente en el *Codex Ixtilxochitl* es posible debido a su traje y postura; sin embargo, a pesar de que el retrato tiene muchas características de la ilustración etnográfica, como su postura frontal estática y el énfasis en los detalles del traje, también presenta un "retrato" de un individuo.

Carlos de Sigüenza y Góngora fue responsable de encargarse del retrato y de enviarlo a México a Toscana y también diseñó un arco triunfal para la recepción del virrey y decoró con retratos de antiguos gobernantes nativos de México en imitación de galerías de reyes europeos y retratos de hombres famosos. En su tratado *Teatro de virtudes políticas*, Sigüenza y Góngora concedió la fundación del reino de Nueva España a los "reyes" nativos en lugar de a "héroes extranjeros", creando así una nueva historia criolla independiente de la autoridad europea basada en la nobleza de los gobernantes nativos individualizados.¹³⁴

El cuadro anónimo de finales del siglo XVII, *Retrato de Moctezuma II*, (**Imagen 57**) es considerado uno de los más importantes del arte novohispano. La pintura es especialmente interesante debido a que fue creada como cabecera para un salón de retratos reales en el palacio de la ciudad de México, comisionado por el Virrey José Sarmiento y Valladares.

“Se trata de un retrato de Moctezuma como monarca azteca, pero también como súbdito español.”¹³⁵ Se representa a tamaño natural, de pie y girado hacia la izquierda, con una barba y una expresión melancólica. El personaje sostiene un cetro con la mano derecha extendida y el brazo izquierdo doblado sobre el torso. Está adornado con una diadema azteca y una corona europea que se encuentra frente a sus pies, así como con una armadura incrustada de joyas, una capa roja y una falda de plumas multicolores. Sus sandalias están adornadas con filigrana y lleva una espada azteca con una empuñadura en forma de cabeza de águila en su cintura.

Esta romanización de la imagen de Moctezuma refleja una tendencia de las élites criollas de equiparar la grandeza del imperio azteca con la de la antigüedad romana como una estrategia

¹³⁴ Claire Farago, *The face of the other: the particular versus the individual*, p. 302

¹³⁵ Yolanda Fernández, *ob. cit.*, p. 41

de legitimación y asimilación. Esta representación del indígena como una figura romanizada era una manera más de explicar e incorporar América en un concepto europeo de la historia universal.

[...] la corona europea a los pies de Moctezuma tiene en su punta un águila mexicana sobre un nopal, el símbolo de la capital azteca y el escudo nacional del México moderno. La diadema azteca sobre su cabeza lleva en su cresta el águila de dos cabezas de los Habsburgo, la casa real de Europa y España. Haciendo eco de una narración colonial en la que entrega su corona a Cortés, Moctezuma parece abandonar el águila mexicana y asume el águila de los Habsburgo.¹³⁶

En América, la colonialidad cultural fue acompañada por el exterminio masivo de los indígenas y la explotación de su mano de obra; como resultado, las altas culturas de América, bajo la cosmovisión europea, se convirtieron en subculturas campesinas, iletradas y orales, sin patrones de expresión plástica e intelectual, que debían adoptar los patrones culturales de los colonizadores para expresarse; en algunos casos pudieron subvertir las formas impuestas y existió un espacio de ambigüedad en el que los dos patrones tienden a mezclarse, pero la occidentalización llevó a los artistas indígenas a explorar una variedad de formas y a realizar variaciones que oscilan entre la tradición y la modernidad.¹³⁷

¹³⁶ Yolanda Fernández, *ob. cit.*, p. 41

¹³⁷ Pedro Pablo Gómez, *ob. cit.*, p. 35



Imagen 56: Moctezuma. Antonio Rodríguez. Proyecto ARCA



Imagen 57: Moctezuma. Autoría desconocida. Proyecto ARCA

4. El Indio en las alegorías de la patria

La crisis de la monarquía española en el siglo XIX afectó severamente la relación entre España y sus territorios americanos. La invasión napoleónica a España en 1808 llevó a la formación de Juntas provinciales y la Junta Suprema en España, y la convocatoria a las Cortes de Cádiz, modificó la estructura de las relaciones entre España y América; durante este tiempo, se produjo un discurso que convocaba a la unidad frente al invasor, lo que llevó a la aparición de nuevas imágenes que mostraban una alianza entre los diferentes. La figura de otredad dio lugar a la de hermandad a medida que se producía una disipación aparente de la relación de dominación y explotación.

Esta transformación en la percepción pública se reflejó en las alegorías de la época, que ilustraban la unidad y solidaridad entre España y las Indias; sin embargo, es importante destacar que la versión americana de esta unidad en defensa de la monarquía transmitía un mensaje distinto, que buscaba diluir las diferencias y la sensación de otredad.¹³⁸

Por ejemplo, antes la región entera de América se asociaba con el canibalismo, pero con la expansión de la frontera de exploración europea y la consolidación de la colonización, la atención se centró en las islas y habitantes del Pacífico Sur, que representaban la nueva frontera y la zona menos explorada. Esto llevó a una transformación en las representaciones alegóricas de América, que ya no se centraban en el canibalismo o la guerra, sino que destacaban la fertilidad y riqueza de las tierras; por lo tanto, el cuerno de la abundancia se llenó de frutas y en otras ocasiones de oro y riquezas, para reflejar la idea de que América es un lugar fértil y rico en recursos; sin embargo, la figura de la mujer semidesnuda vestida de plumas, junto con emblemas de fauna exótica americana continuó siendo un elemento común.¹³⁹

El uso del estereotipo del "Indio Bárbaro Sanguinario" será reutilizado en las primeras imágenes y alegorías de las nacientes naciones americanas del siglo XIX en parte a la influencia de la iconografía europea anterior. Las naciones recién independizadas de América Latina buscaron crear una identidad nacional que pudiera competir con la identidad europea

¹³⁸ María Luisa Soux, *ob. cit.*, p. 106

¹³⁹ Yobenj Chicangana-Bayona, *ob. cit.*, p. 21

dominante en la época, y, por lo tanto, recurrieron a imágenes y símbolos que ya eran familiares a los europeos.

Las nuevas naciones de América Latina tienen una población indígena significativa, como el caso de México, y en el uso de la imagen del "Indio Bárbaro Sanguinario" como símbolo nacional fue una forma de honrar, reconocer y crear un pasado en común con los pueblos indígenas en la historia y la cultura de la nación.

Sin embargo, es importante señalar que la utilización de este estereotipo también tuvo consecuencias negativas para los pueblos indígenas de América Latina. Esta imagen del Indio perpetuó esta idea de que los pueblos indígenas eran seres primitivos y violentos que necesitaban ser civilizados por los europeos y sus descendientes. Esta idea ha tenido efectos duraderos en la percepción de los pueblos indígenas en América Latina y en la forma en que han sido tratados por los gobiernos y la sociedad en general.

La iconografía de las alegorías de las nacientes repúblicas americanas del siglo XIX, específicamente en México, se construyó a partir de la interacción y alimentación mutua de los arquetipos del "Indio a la Romana" y del "Indio Bárbaro Sanguinario".

Estos dos arquetipos se mezclaron para crear una imagen heroica del Indio americano, que lo retrataba tanto como una mujer joven y noble, sufriendo modificaciones para alejarla del ser primitivo y violento que requería ser civilizado. En el caso de México, estas raíces iconográficas se reflejaron en las diferentes alegorías que se crearon para representar la Nueva España y, posteriormente, la Patria mexicana, que se empezaron a basar en la imagen del Indio como un ser que había resistido la conquista española y luchado por su independencia. El uso de estos estereotipos en la iconografía de las repúblicas americanas del siglo XIX refleja tanto la influencia de la iconografía europea previa como la necesidad de crear una identidad nacional que pudiera competir con la identidad europea dominante de la época.

4.1. Alegorías de la Nueva España

La *Portada del manuscrito Descripción sucinta de las honras y exequias, de la muerte de nuestro Rey y Sr. D. Luis Fernando I*, (**Imagen 58**) se compone de una gran cortina morada que, al descubrirse, muestra un pendón sostenido por dos niños y en el que se puede leer el título. Sobre el pendón se aprecia una corona imperial, una flor de lis y la inscripción *Ventus est Vita mea*, tomada del libro de Job y que, según Inmaculada Rodríguez, *et al.*, representa de manera simbólica las dificultades que se presentan en la vida. En uno de los lados del pendón, sobre un pedestal, se representa la alegoría de América, con el penacho, el papagayo, el arco y el carcaj habituales. A los pies de cada pedestal se encuentran dos leones, sosteniendo el orbe y una espada¹⁴⁰ y muestra a “[...] América y a Santafé unidas por el dolor de la infausta noticia de la muerte del rey. Este documento pretende informar y destacar al nuevo Rey Felipe V las demostraciones de luto ocurridas en la Real Audiencia y la Ciudad de Santafé, por la muerte del rey Luí Fernando.”¹⁴¹

También destaca *La Antigua y la Nueva España juran en manos de la religión vengar a Fernando VII*, (**Imagen 59**) de 1809, ya que, durante los críticos años de 1808-1810, iniciados con la abdicación y prisión del Rey Fernando VII y la posterior ocupación francesa de España, las reacciones de los criollos de las colonias llevaron a cuestionar el orden establecido.

Los criollos novohispanos aprovecharon el impacto del cambio que representaba el hecho de que el gobierno en la Nueva España quedara acéfalo, ello les daba la oportunidad de preguntarse ¿quién los gobernaba? ¿a quién le debían lealtad? En un primer momento, fue importante para los españoles americanos evidenciar su lealtad al rey prisionero, reafirmando al mismo tiempo su pertenencia a la nación española, no sin exigir una mayor participación en las instancias del poder virreinal. Los españoles peninsulares, vieron en cada propuesta política de los españoles americanos, el riesgo de perder no sólo todo su poder en los territorios de ultramar, sino los territorios mismos.¹⁴²

¹⁴⁰ Inmaculada Rodríguez Moya, *et al.* *Cultura simbólica y Fiestas borbónicas en Nueva Granada. De Las Exequias de Luis I (1724) a La proclamación de Fernando VII (1808)*, p. 128

¹⁴¹ Yobenj Chicangana-Bayona, *ob. cit.*, p. 22

¹⁴² Esther Acevedo -Valdés, *Entre la tradición alegórica y la narrativa factual*, pp. 116 – 117



Imagen 58: Portada del manuscrito: Descripción sucinta de las honras, y exequias, que en la muerte de nuestro Rey y Sr. D. Luis Fernando el Primero, BNE. 1724



La Antigua y Nueva España, juran en
manos de la Religión vengar a Fernando VII
M. 35.

Imagen 59: La Antigua y la Nueva España juran en manos de la religión vengar a Fernando VII. Los pinceles de la historia: de la patria criolla a la nación mexicana (1750 - 1860)

Esta necesidad de reafirmar la lealtad se expresó, por supuesto, a través del uso de imágenes. Las corporaciones respaldadas por gremios en los Virreinos de la Nueva España y Perú patrocinaron alegorías que representaban a España y América, en algunos casos reemplazando a esta última por los virreinos como identidades territoriales, siempre destacando el apoyo al Rey cautivo y la hermandad entre los pueblos.¹⁴³

Cuando ocurren episodios que vinculan a la metrópoli, sus reinos y colonias las alegorías de América ganan nuevas funciones no sólo para representar las partes lejanas del imperio, sino que también funcionan como vínculo entre la metrópoli y las colonias al celebrar y conmemorar coronaciones u honras fúnebres.¹⁴⁴

Carlos Gustavo Mejía Chávez nos cuenta acerca de la imagen del rey Fernando VII y cómo se construyó en el imaginario popular en la Nueva España, y argumenta que la distancia entre España y América, junto con la falta de información actualizada, llevó a que los eventos en España fueran malinterpretados o exagerados; en particular, la figura de Fernando VII se convirtió en un símbolo de bondad y justicia, mientras que Napoleón fue percibido como un tirano que estaba preparando una invasión a la Nueva España. Explica que estas construcciones se basaron en la circulación de diversos materiales, como gacetas, pasquines, panfletos, catecismos civiles, oraciones, cartas y sermones, materiales producidos en la imprenta o en manuscritos, y distribuidos en los púlpitos o en las charlas cotidianas. El objetivo era alentar el apoyo a uno u otro bando, ya que algunas personas se atrevieron a dar una opinión favorable a los franceses y a su emperador.¹⁴⁵

En este contexto, la obra *Préstamo patriótico a favor del rey nuestro señor don Fernando Séptimo y sus vasallos españoles bajo la dirección y administración del Cuerpo de Comercio de Nueva España (Imagen 60)* de autor anónimo de 1810, es de especial interés ya que muestra a España y a la Nueva España, no sólo con la iconografía que hemos estado observando a lo largo de este trabajo, con ligeras modificaciones como el vestido que ahora la cubre hasta los tobillos ocultando su desnudez, sino que ahora la vemos en igualdad de circunstancias en comparación con España: tienen la misma altura, ambas están

¹⁴³ Yobenj Chicangana-Bayona, *ob. cit.*, p. 22

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 21

¹⁴⁵ Cfr. Carlos Gustavo Mejía Chávez, "El más amado de los monarcas todos": historia de un plan para rescatar a Fernando VII (Nueva España, 1808-1809)

representadas como civilizadas desde el punto de vista occidental y al fondo la imagen el “ojo de la providencia” bendice con su resplandor el trato que, entre iguales, se hace en nombre y a favor del Imperio Español y en contra de la invasión francesa.

El cuadro *Alegoría de América amamantando extranjeros* (**Imagen 61**) es una obra anónima fechada en 1770 que representa una alegoría de España y su tratamiento de las colonias. Como su nombre lo dice, se puede ver a una figura femenina que representa a América amamantando a un grupo de extranjeros. La figura de América de nuevo está completamente vestida; sin embargo, en esta ocasión lo hace con ropa imperial y lleva, aparte del penacho en su cabeza, una fastuosa corona, símbolo del imperio español. Su posición maternal sugiere una relación protectora y de cuidado hacia los extranjeros, quienes se encuentran en una posición de dependencia. Entre ellos se pueden ver a personas de diferentes orígenes étnicos y nacionalidades, sugiriendo la diversidad de las colonias que se encuentran bajo el dominio español.

En el fondo se puede ver gran diversidad de fauna, como estamos acostumbrados a ver en las alegorías, sólo que el escenario es diferente: en lugar de representar un lugar agreste, poco civilizado o completamente rural, se nos muestra a América posada en un gran trono que está en medio de un jardín que destaca por el cuidado que los jardineros le han puesto: paredes de plantas con numerosas flores rojas y blancas y enormes árboles con frutos que habitan un espacio intervenido por la civilización. Oficial y jurídicamente, la Nueva España era un virreinato; esto es, una extensión del Imperio Español que no estaba en una categoría inferior ni buscaba oficialmente sólo la explotación. Legalmente, los americanos eran súbditos de una misma corona; sin embargo, la percepción de los habitantes de la Nueva España, especialmente la de los criollos, era que eran una colonia del Imperio: un territorio cuyas enormes riquezas eran explotadas y llevadas a Europa para beneplácito de la corona, que no mostraba mucho interés en los asuntos americanos, salvo para su explotación. El papel de amamantar a los bebés blancos puede simbolizar la idea de que los colonizadores europeos necesitaban y dependían de las tierras y los recursos del continente americano para subsistir.

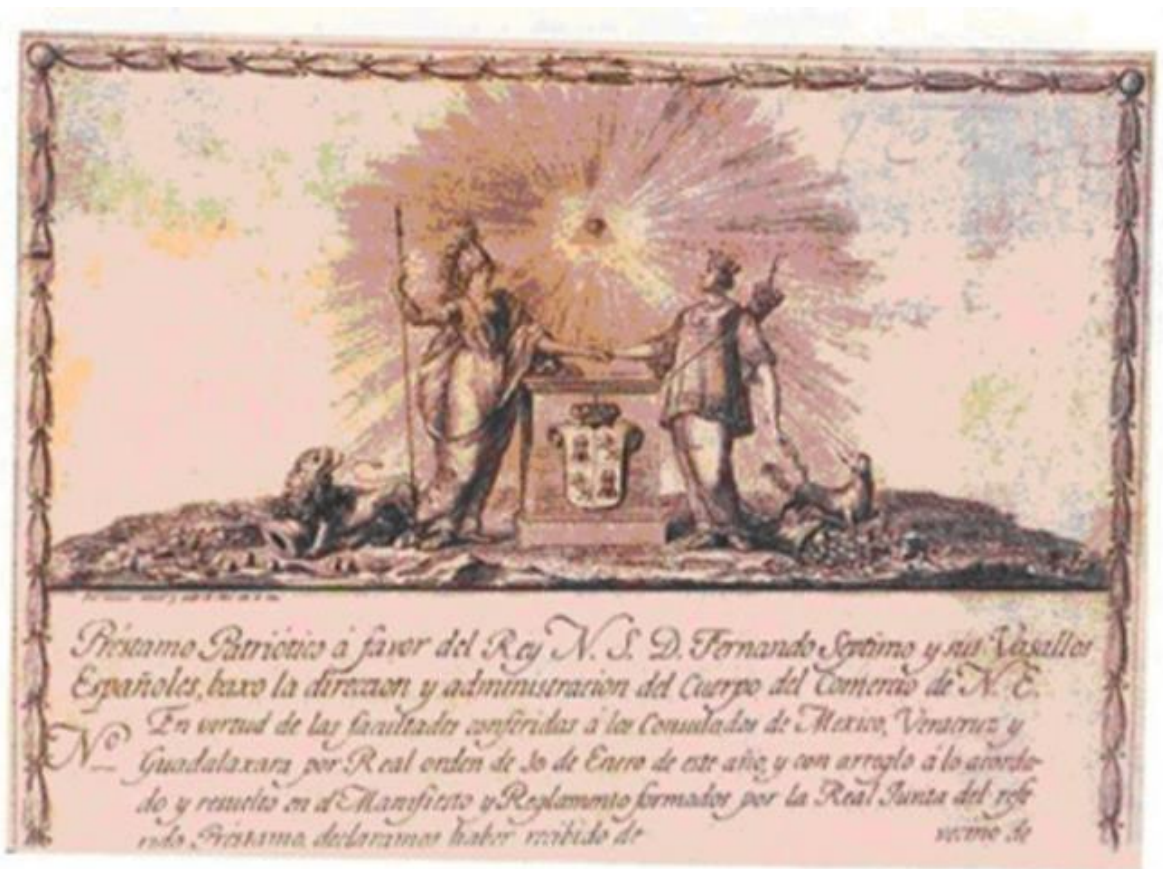


Imagen 60: Préstamo patriótico a favor del rey nuestro señor don Fernando Séptimo y sus vasallos españoles bajo la dirección y administración del Cuerpo de Comercio de Nueva España Los Pinceles de la Historia. De la Patria Criolla a la Nación Mexicana 1750-1860



Imagen 61: Alegoría de América amamantando extranjeros (Alegoría de España y su tratamiento de las colonias) Proyecto ARCA

La pintura *Patronato Guadalupana sobre la Nueva España con Europa y América* (**Imagen 62**) es una obra anónima del siglo XVIII, ubicada en el Museo del Exconvento del Templo del Carmen de San Ángel en la Ciudad de México, que representa a la Virgen de Guadalupe elevada sobre un paisaje lacustre local y rodeada por personificaciones de Europa y América, representa a la Virgen de Guadalupe como una figura importante en la fe católica. Volvemos a ver a América semidesnuda y con más similitudes a la descripción de Cesare Ripa; sin embargo, la obra también tiene un mensaje audaz y atrevido al representar a Europa ofreciendo su corona a la Virgen de Guadalupe, reconociendo su importancia en algún sentido.

El título de la pintura *América representada por una india en una Alegoría Mariana*, de autor anónimo del siglo XVIII, (**Imagen 63**) se explica a sí misma; sin embargo, es importante notar varios aspectos: la pintura tiene un marcado interés religioso al representar a la trinidad en la parte superior: Dios padre y Jesús, a los costados del Espíritu Santo, sostienen una corona que posan sobre la unión de los cuatro continentes, tema que se retoma de las primeras alegorías americanas, uniendo a todo el mundo conocido bajo la protección de la *mater Iesu* o madre de Jesús y, por supuesto, de la fe católica. El que se relacione a la alegoría americana con la Virgen María, provocará que el tema de la patria recurra con frecuencia a venerar la metáfora del cuerpo de la tierra y de la madre, la mujer y su bondadosa generosidad.

Esta imagen de América representada como una figura femenina, sensual y bárbara, que reflejaba la visión de los conquistadores europeos que la veían como una tierra exótica y peligrosa, comenzó a evolucionar en el siglo XVIII, y la figura de América se transformó en una alegoría que simbolizaba la sociabilidad, el buen salvaje y la libertad, en consonancia con las ideas de la Ilustración. Esta transformación fue acompañada por un cambio sutil en la representación de América, que fue masculinizada para reflejar la idea del buen salvaje y la libertad.

A medida que se acercaba el siglo XIX, América volvió a ser representada como una figura femenina, pero esta vez era controlada, civilizada y blanqueada. Esto reflejaba el proceso de colonización que estaba teniendo lugar en América, donde los colonizadores europeos estaban tratando de "civilizar" a los pueblos indígenas y borrar su cultura.



Imagen 62: Patronato Guadalupana sobre la Nueva España con Europa y América.
Proyecto ARCA



Imagen 63: América representada por una india en una Alegoría Mariana. Autoría desconocida. Proyecto ARCA

Durante este período, América fue transformada en la alegoría de la Patria o la Madre Patria, y los símbolos fueron resignificados y relacionados con los principios de libertad, igualdad y fraternidad.

Aunque escapa al contexto novohispano, uno de los símbolos más importantes y representativos de este fenómeno se va a ver conjugado en la imagen titulada *La India de la Libertad*, (**Imagen 64**) de autoría desconocida, que se encuentra en el Museo de la Independencia de Bogotá; data del año 1818 y refleja la idea tradicional de la India como símbolo de América, pero tomando una connotación de libertad a través de la inclusión del gorro frigio: símbolo que se utilizó durante la Revolución Francesa como representación de la liberación de los esclavos, y copiado por otros pueblos en su lucha contra el despotismo monárquico.¹⁴⁶

El gorro frigio se convirtió en un elemento fundamental en la indumentaria de la nueva alegoría que se estaba creando en el imaginario moderno y representaba a la Madre Patria como símbolo de la nación y la República, sin abandonar el penacho de plumas, que se resignifica como un símbolo de dignidad y realeza; aunque conserva su imagen india, se trata de una india con rasgos europeos y piel blanca. La India de la Libertad, aunque retoma la alegoría de hace más de dos siglos, el nuevo imaginario la ha convertido en una imagen nueva que sugiere que la América no solo se blanquea mientras se convierte en símbolo de la libertad, sino que también se está transformando en un paso intermedio hacia la representación de la patria.¹⁴⁷

En la obra *La alegoría de Bolívar y la América India de Pedro José de Figueroa* de 1819 (**Imagen 65**) se observa otra vez la que es una de las primeras y más importantes evoluciones de la representación de la América: está totalmente vestida con ropa criolla y su actitud se ha alejado de la exaltación a la sexualidad y la barbarie de las alegorías originales. La figura masculina del Libertador Simón Bolívar la abraza de forma paternal.

¹⁴⁶ María Luisa Soux, *ob. cit.*, p. 111

¹⁴⁷ *Idem*

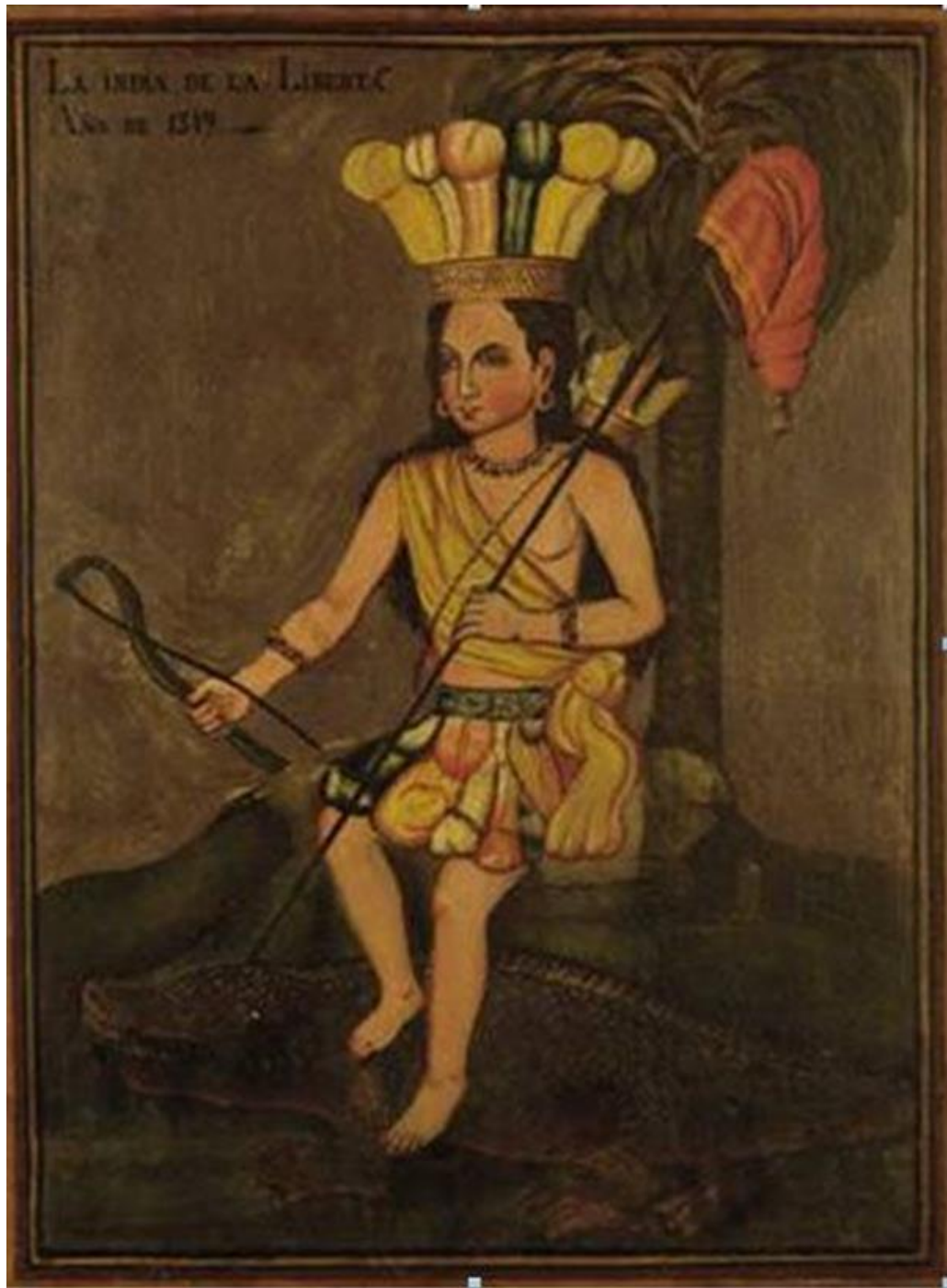


Imagen 64: La India de la Libertad. Anónimo. Colección Museo de la Independencia, Casa del Florero. Ministerio de Cultura de Colombia. Bogotá, 1819



Imagen 65: Bolívar Libertador de la Patria (1819) La Venciclopedia

La diferencia en el tamaño de ambas figuras, donde Bolívar aparece retratado con dimensiones mayores a la América India, podría ser interpretada como una relación de dominación de la América criolla y masculina sobre la América india y femenina.¹⁴⁸

4.2. Alegorías de la República Mexicana

Con la formación de nuevos países americanos en la segunda década del siglo XIX, se instauraron sistemas políticos liberales y modernos que fueron herederos tanto de la Revolución Francesa como del proyecto constitucional de Cádiz. Estos nuevos países también adoptaron la simbología que surgió en el contexto de la Revolución Francesa, lo que resultó en un cambio en el imaginario oficial. En particular, la alegoría de América fue reemplazada por la imagen de la Patria, que no solo representó un cambio en el significado de la alegoría, sino también un cambio sutil pero profundo en la misma imagen. La América india, desnuda y bárbara se ha vestido y blanqueado, desapareciendo en gran parte las otredades que se presentaban entre las alegorías humanistas de Europa y América. La imagen de la Patria ya sea la americana o la mexicana, no tiene mayor diferencia con las de la Patria francesa o española. Los nuevos países dejaron de considerar las dos repúblicas coloniales, la de españoles y de indígenas, para crear una república única en la cual el Indio fue invisibilizado.¹⁴⁹

En el cuadro *Alegoría de la Patria* (**Imagen 66**), creada alrededor del año 1821, se representa a la Patria en forma de una mujer completamente blanca, abandonando por completo la tonalidad de la piel más oscura, con traje griego y rodeada de dos cañones y cuatro banderas. La figura de la mujer no lleva el gorro frigio, símbolo de la libertad, y mantiene algunos elementos de la heráldica del antiguo régimen, como el cuerno de la abundancia y sobre todo el penacho de plumas.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 116

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 113



Imagen 66: Alegoría de la Patria, 1821. Autoría desconocida. Wikimedia Commons.

Esta combinación de elementos trata de reflejar la imagen de una patria liberal y moderna, pero también como una patria americana, que está acompañada por el águila del imperio azteca y las plumas de las alegorías de la América, que han sido resignificadas al darle los colores de la bandera del Ejército Trigarante: verde, blanco y rojo, que pasarán a ser los de la bandera mexicana.¹⁵⁰

Incluso, la misma Ana María Huarte, esposa de Agustín de Iturbide, fue retratada personificando a la patria; en el cuadro anónimo *Alegoría de la Patria o Ana María Huarte como imagen del Imperio Mexicano (Imagen 67)* podemos ver a la emperatriz de México ataviada con carcaj, flechas y penacho de plumas tricolor, pero vistiendo a la moda francesa de principios del siglo XIX; los laureles que la flanquean anuncian las glorias de México, mientras que reaparece la cornucopia que representa la riqueza y prosperidad de sus tierras, misma que es acentuada en la inscripción latina dentro de la filacteria, que reza: "*Dis agris et auro ditior ingeniis adhuc*", cuya traducción al español es "*Aún más rica en ingenio que en campos y oro*".

En otra alegoría anónima de México (**Imagen 68**) podemos ver de nuevo a la Patria con penacho tricolor, cornucopia, arco y faldellín de plumas; este último de manera meramente ornamental, ya que lo lleva por encima de su vestido griego, elemento que conjuga los arquetipos del "Salvaje Emplumado" y el "Indio a la romana"

La *Alegoría de la Independencia (Imagen 69)* presenta a la Madre Patria, de tez completamente blanca, ubicada sobre un pedestal y adornada con el penacho tricolor. La figura porta de nuevo el carcaj con flechas en su espalda, mientras sostiene en su mano izquierda una vara con el gorro frigio en su extremo. El cura Miguel Hidalgo sostiene una corona de olivo, con la que está a punto de coronar a la Madre Patria. Un personaje no identificado se encuentra en el suelo mientras sostiene una cadena con su mano izquierda, que atraviesa su espalda. Sobre esta cadena, se encuentra posada un águila con las alas abiertas en una posición extendida. Se puede observar también a Agustín de Iturbide de pie, portando una cadena en su mano derecha y sosteniendo con la izquierda un sombrero con adornos de plumas de color verde, blanco y rojo.

¹⁵⁰ *Idem*



Imagen 67: Alegoría de la Patria o Ana María Huarte como imagen del Imperio Mexicano.
Wikimedia Commons.



Imagen 68: Alegoría de México. Anónimo. Siglo XIX. Los pinceles de la historia: de la patria criolla a la nación mexicana (1750 - 1860)



Imagen 69: Alegoría de la Independencia. INAH.

A los pies del personaje principal se observan dos banderas, mientras que en la parte inferior izquierda de la escena se sitúa una corneta, y en el centro una esfera, la cual se presume tiene una connotación simbólica, posiblemente representando el mundo. A su derecha, se encuentra una flecha y una onda.

Durante la historia de México, la temática no se abandonará, sino que servirá de inspiración para icónicas imágenes producidas con la misma intención nacionalista de las alegorías criollas; por ejemplo, la *Alegoría de la Constitución de 1857* de Petronilo Monroy (**Imagen 70**) donde la imagen representa a la encarnación femenina de la Constitución del 57 está claramente inspirada en las alegorías de la Patria; en el cielo, portando una corona compuesta por murallas, la Constitución ingrávida lleva consigo las tablillas de la nueva ley.

También, la muy famosa reinterpretación del muralista mexicano Jorge González Camarena llamada *La Patria* (**Imagen 71**), en la que representa a la patria como una mujer, retomando los rasgos indígenas en su fenotipo para simbolizar el origen de los pueblos. La obra utiliza elementos simbólicos para representar la patria y su historia, como la fusión de diferentes culturas en la humanidad, simbolizada por la mezcla de construcciones prehispánicas, orientales y modernas y columnas griegas, y las aportaciones agrícolas mundiales, representadas por las espigas de trigo y otros frutos. La figura de la mujer, como dijimos anteriormente, representa la tierra, en la que se origina la vida, se cosecha y se obtienen los frutos.



Imagen 70: Alegoría de la Constitución de 1857. Wikimedia Commons.



Imagen 71: La Patria. Jorge González Camarena.

Conclusiones

Durante el periodo de la colonización española de América, el arte colonial jugó un papel importante en la construcción de la imagen de los pueblos indígenas y afrodescendientes de la región; si bien resulta crucial reconocer su papel principal como herramienta para la difusión de la fe cristiana y la enseñanza religiosa a los indígenas en América, el arte también se utilizó como una estrategia de dominación y control cultural por parte de la Corona española, que pretendía imponer su propia visión del mundo y de la cultura europea como superior.

Es relevante destacar que el discurso colonialista que se manifestaba en la pintura novohispana en veces era manifiesta y categórica, como en la pintura de castas y las curiosas descripciones que acompañan a algunos cuadros, y en otras ocasiones era implícito, incluso sutil, como en la pintura religiosa.

La iconografía religiosa estuvo fuertemente influida por la estética europea, y la representación de los personajes y los temas bíblicos se adaptó a las costumbres y creencias de los indígenas; de esta manera, se estableció un puente cultural entre la religión cristiana y las tradiciones autóctonas, al mismo tiempo que se consolidaba la dominación y el control sobre la población.

Cabe destacar que, aunque la pintura religiosa fue el género más representativo de la época novohispana, las obras de otros géneros, como el retrato y la pintura social, permiten apreciar con mayor claridad las diferencias sociales y culturales que se daban en la colonia, y la posición privilegiada de los españoles en el sistema de castas.

La pintura social, que incluye la pintura de castas, fue una forma de representar las diferencias sociales existentes en la colonia, pero también de consolidar la superioridad de la cultura española sobre las culturas indígenas y mestizas; en consecuencia, la pintura novohispana no solo sirvió como una herramienta de evangelización, sino también como un medio de control cultural y consolidación de la hegemonía española en América.

Esta lógica de mundo fue cambiando según las necesidades del creciente imperio español y el arte fue reflejando siempre ese cambio. Desde el principio de la dominación europea, se

hizo énfasis en el supuesto carácter primitivo y salvaje de los pobladores americanos y se mostraron representaciones y alegorías de América donde se acentuaban esas características.

En este contexto, las representaciones de la mujer indígena desnuda, ataviada con plumas y armada con arco y flecha, rodeada de una naturaleza exótica y abundante, fueron muy comunes en el arte novohispano. Estas representaciones sirvieron para reforzar la idea de la inferioridad de los pueblos indígenas de América y para justificar su dominación por parte de los colonizadores españoles. En muchos casos se mostraban escenas de canibalismo y desmembramientos humanos, lo que servía para reforzar la idea de la barbarie de los pueblos indígenas y afrodescendientes.

Sin dejar que el indígena sea representado de manera estereotipada, la iconografía empezará a distinguir dos claros motivos de representación que se traducen en la dualidad del buen y del mal salvaje; donde las poblaciones indígenas quedarán reducidas a dos grupos, con su iconografía claramente distinguible, a los que pertenecerán con base en la disposición que se mostraba en cuanto a la creciente conquista y evangelización de América. La imagen del Indio en el arte empezará a reflejar la construcción de una jerarquía racial y cultural en la sociedad de la Nueva España que se fue consolidando con los años.

Uno de los elementos que caracterizaban al “buen salvaje” era su disposición a aceptar la nueva religión. Los frailes contribuyeron a la creación de este estereotipo: “el Indio como buen cristiano”, al relacionar el supuesto carácter primitivo de los indígenas con una especie de humanidad joven en la que, por medio de la fe cristiana, se pretendía regresar: un estado lejos del pecado, en convivencia con la obra de Dios, pero siempre en continua vigilia por parte de los frailes, para direccionar el espíritu de los indígenas.

El arte empieza a mostrar al Indio como personas que habían adoptado la fe cristiana y que seguían sus enseñanzas. Los indígenas se representan como personas pacíficas, humildes y devotas, que seguían las enseñanzas de la iglesia y que se convertían en buenos cristianos. Esta representación tenía un carácter religioso y didáctico, basada en modelos europeos, y buscaba evangelizar a los indígenas y enseñarles los valores cristianos.

A partir de esta dualidad, se van a generar cuatro arquetipos de representación del Indio que podremos observar en la producción artística de la Nueva España y que obedecerán a las

diferentes dinámicas sociales que se iban gestando en la nueva sociedad y a las diferentes empresas y necesidades que España tenía en América, particularmente de la población nativa.

Estos arquetipos convivieron temporalmente y se influyeron mutuamente: el “Salvaje Emplumado”, el primero de todos y el más reconocible, fue producto de la homogenización de las culturas indígenas con base en iconografía hecha en Europa e inspirada en los relatos de los viajeros; representación que, con el avance de la conquista fue haciéndose más compleja.

El arquetipo del "Indio vecino" se configura como una representación simbólica del indígena aculturado, cristianizado, activamente involucrado en las dinámicas de la sociedad novohispana y se suele presentar con cierta condescendencia por parte de los sectores hegemónicos que la han generado y difundido.

En contraste, el opuesto de esta figura se encarna en el arquetipo del "Bárbaro sanguinario", que remite al indígena que habita en las periferias de la ciudad, en ambientes rurales y agrestes, se encuentra excluido de los roles y dinámicas sociales de la urbe debido a su condición "bárbara" y, por tanto, se le percibe como una amenaza casi feroz e irremediable para el orden social establecido.

Se comenzó a mostrar al Indio como parte de un mestizaje cultural, que se muestra a través de la interacción y la influencia mutua entre los indígenas y los europeos, donde se fusionan sus diferentes formas de arte y cultura. A pesar de que el mestizaje cultural fue bastante prolífico debido a la posición geográfica tan importante de la Nueva España en el imperio, la pintura no reflejó fielmente ciertos aspectos de esa multicultural sociedad novohispana. Ejemplo de ello son los autores de las pinturas de castas, que se centraban en mostrar una visión ficticia y estereotipada de la existencia de diferentes castas y grupos sociales y la forma en que se relacionaban entre sí.

Fenómenos como la pintura de castas contribuyeron gradualmente a la formación de un nacionalismo criollo en América. Los criollos eran descendientes de españoles nacidos en América y su patriotismo se manifestó de diversas maneras dependiendo del contexto en el que se desarrolló.

En un principio, se trató de un movimiento que defendía la igualdad de los criollos y los españoles peninsulares en términos de derechos y deberes; posteriormente, los criollos buscaron la autodeterminación y autonomía en las colonias americanas, basándose en la idea de que tenían una identidad propia y distinta de la de España. Este descontento se debió a la preferencia que la corona tenía por los españoles peninsulares.

El último de los arquetipos, el “Indio a la romana”, es la epítome de la representación del Indio en el arte novohispano, y de la que se apoyaron los criollos para su iconografía nacional. Una representación que pretendía establecer una relación directa con los períodos clásicos de Grecia y Roma.

Los criollos, al pretender distanciarse de los hilos que los unen a la tradición europea con miras a crear una nueva nación con su identidad propia, vieron en el pasado indígena del continente la manera de hacer un paralelismo con el pasado clásico de Europa y situar ahí la expresión de su identidad.

La identidad propia que los criollos fueron forjando buscó diferenciarse de la cultura europea y volcarse hacia la enorme tradición mesoamericana, de la que se consideraron herederos. Sin embargo, esta visión de la cultura mesoamericana ya estaba atravesada por los estereotipos que se empezaron a representar en los albores de la pintura novohispana; en este sentido, se desarrolló una pintura de carácter histórico y nacionalista que buscó reflejar la identidad criolla en la que se basó la futura nación mexicana. Esta pintura recurrió a los arquetipos de representación del Indio, particularmente al “Bárbaro sanguinario” y al “Indio a la romana”, y se pueden ver en las pinturas alegóricas a la naciente República Mexicana, siguiendo la misma iconografía: una mujer ataviada con plumas y armada con arco y flecha, rodeada por exóticos y salvajes panoramas ricos en vegetación y fauna, pero representada con distinción, con túnicas estilo griego y poses heroicas.

La pintura de castas también contribuyó a la formación del nacionalismo e identidad criollas al categorizar y representar visualmente la complejidad racial y social que se estaba dando en la época, representando las diferentes mezclas raciales para establecer jerarquías sociales y económicas en la sociedad colonial y consolidar el poder de la élite criolla.

La pintura de castas y la pintura histórico-nacionalista contribuyeron de manera significativa a la formación del nacionalismo criollo en América y reflejaron la identidad propia que los españoles americanos fueron forjando y establecieron una serie de categorías raciales y sociales que sirvieron para consolidar el poder de la élite criolla en la época colonial. A pesar de que estas representaciones estaban atravesadas por estereotipos y simplificaciones, sirvieron como un medio para consolidar la identidad criolla y establecer un sentido de pertenencia a una nación emergente en América Latina.

Durante el período posterior a la independencia de México, muchos artistas continuaron trabajando con los mismos estilos y temáticas que habían sido populares durante la época colonial. La representación visual de la América agreste, que había ejercido una gran influencia en la cultura y la sociedad mexicanas durante el período colonial, mantuvo su prominencia en el arte y la literatura de la época independiente; en este sentido, la independencia de México no supuso un cambio radical en la forma en que se retrataba el llamado Nuevo Mundo en el ámbito artístico.

En el contexto de la construcción de la identidad nacional en México, surgió la necesidad de crear una imagen que pudiera representar a todos los mexicanos, independientemente de su origen étnico; como la representación de los pueblos indígenas en el arte novohispano y en otras manifestaciones culturales fue simplificada y no reflejaba su diversidad cultural y su complejidad social. Los arquetipos que se derivaron de estas representaciones estereotipadas fueron utilizados como símbolos para construir una imagen de la Patria mexicana que pudiera unir a los mexicanos en torno a un proyecto nacional que, para ser común a todos, se basó en una imagen simplificada y distorsionada de la cultura indígena. La selección y manipulación de estos elementos se basó en la creación de un símbolo unificador, que pudiera representar a todos los mexicanos de una manera simplificada.

Por un lado, se utilizó el estereotipo del "Bárbaro Sanguinario" para representar la lucha por la independencia y la resistencia contra la opresión, enfatizando el valor y la dignidad de los pueblos indígenas; por otro lado, se utilizó el estereotipo del "Indio a la romana" para representar la civilización y la modernidad, enfatizando la capacidad de los pueblos indígenas para adaptarse a las nuevas circunstancias y adoptar las costumbres europeas.

En conclusión, el arte colonial en el territorio novohispano reflejó el discurso dominante eurocéntrico de la época de la colonización española de América y contribuyó a la construcción de la imagen de los pueblos indígenas como primitivos y salvajes. Aunque más tarde se comenzó a mostrar al indígena como parte de un mestizaje cultural, la pintura en general tuvo una función didáctica y de propaganda, y se utilizó como herramienta para la enseñanza, la catequización y la difusión de la fe cristiana, alejándose de la realidad de los pueblos indígenas y creando imaginarios en la percepción mundial asociados a los prejuicios con los que fueron creados los estereotipos.

La identidad propia de los criollos, antecedente de la mexicana, al estar forjada en oposición a la cultura europea y volcada hacia la tradición mesoamericana, recurrió a los estereotipos creados en el arte novohispano para crear emblemas y símbolos que los representaran; por su puesto, con algunos cambios, como el blanqueamiento del rostro y la inclusión de elementos que la dotaran de cultura y civilización. Empresa exitosa, sin duda, ya que culminó con la independencia de la Nueva España y la creación de un nuevo Estado – nación con su identidad propia; sin embargo, el destino de las poblaciones indígenas se verá gravemente afectado al haber sido reducidos a la homogenización y estereotipificación de su representación en el arte y generará una percepción entre la población mexicana de admiración a las culturas indígenas del pasado, de las que somos herederos según la narrativa criolla que fundó este país, pero de rechazo y bochorno a nuestros pueblos indígenas actuales, que viven en la marginación.

Si bien las élites criollas de finales del siglo XVIII y principios del XIX reivindicaron los arquetipos de representación del Indio para crear una imagen e iconografía que los representara y les diera identidad, en el camino perpetuaron también los prejuicios, productos del discurso eurocéntrico moderno, con los que fueron creados.

La construcción de la identidad nacional en México implicó un proceso de simplificación cultural y estereotipación de varios elementos culturales, incluido el Indio como representación de las culturas indígenas, con el objetivo de crear una imagen idealizada de la Nación.

La representación del Indio será un tema muy prolífico en los artistas del México independiente y lo abordarán desde diversas maneras y con diferentes enfoques. Algunos de

ellos han buscado retratar la vida cotidiana de los pueblos indígenas y sus tradiciones, mientras que otros han explorado temas como la identidad, la lucha por la justicia y la reivindicación de las culturas indígenas.

Ya sea siguiendo la iconografía tradicional del México de principios del siglo XIX, cuestionándola o de plano rompiéndola, artistas mexicanos como Diego Rivera, Rufino Tamayo, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco han vuelto una y otra vez a los arquetipos del Indio para satisfacer preocupaciones no sólo creativas y artísticas, si no también identitarias.

Bibliografía citada

- Acevedo -Valdés, Esther, “Entre la tradición alegórica y la narrativa factual: Los pinceles de la historia” *De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*, México, Conaculta / Museo Nacional de Arte, INBA, 2000
- Acosta, José de, *Natural and Moral History of the Indies*, Duke University Press, London, 2002.
- Alcalá, Luisa Elena, “La representación de los Indios y las castas en el arte virreinal de Nueva España”, *El legado del Nuevo Mundo. Arte latinoamericano de la Edad Moderna* Fundación Amigos del Museo del Prado, <https://youtu.be/e1hh3Hx59FU>
- Barba, Sandra, *Lecciones de pintura europea para indígenas*, Letras Libres, México, noviembre de 2015.
- Barriandos, Joaquín, “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”, *Regímenes de visualidad: emancipación y otredad desde América Latina*, Nómadas, octubre de 2011.
- Calero, Clementina, *Los reyes magos. Origen e iconografía. Su presencia en las artes plásticas y en el cine*, Revista Latente N° 11, Departamento de Historia del Arte, Universidad de la Lengua, 2013.
- Campos Rivas, Carlos F., *El concepto de purificación de sangre en el cientificismo racial del s. XVIII*, Diálogos Revista Electrónica de Historia, 18(2), México 2017.
- Campos Rivas, Carlos F., *Nueva España y las pinturas de castas*, Monterrey Nuevo León <https://youtu.be/B1Jx-iUeprQ>
- Chicangana-Bayona, Yobenj, *La india de la libertad: de las alegorías de América a las alegorías de la patria*, Revista anual de la Unidad de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas / INCIHUSA – CONICET / Mendoza, Vol. 13 n° 1, Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas, Julio 2011.
- Cline, Sarah, *Guadalupe and the Castas: The Power of a Singular Colonial Mexican Painting*, University of California, Santa Barbara. Mexican Studies/Estudios Mexicanos Vol. 31, Issue 2, Summer 2015
- Curiel, Gustavo y Rubial, Antonio, “Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal”, *Pintura y vida cotidiana en México (1650-1950)*, Fomento Cultural Banamex, México 1999
- Estrada, Elena I., “Sentido político, social y religioso en la arquitectura conventual novohispana” en *Historia Del Arte Mexicano*, Editorial Salvat, México 1982.
- Farago, Claire, *The face of the other: the particular versus the individual*, University of Colorado-Boulder. Boulder, Colorado, United States of America, Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum., Belém, v. 12, n. 2, p. 289-313, maio-ago. 2017
- Fernández, Yolanda, “La imagen de América y de los protagonistas del encuentro de dos mundos”, *La construcción de imaginarios: Historia y cultura visual en Iberoamérica (1521-2021 / coord. por Ester Prieto Ustio, 2022.*

- Gómez, Pedro Pablo, “Originación de la Estética Moderna/Colonial”, *Estéticas fronterizas: diferencia colonial y opción estética decolonial*, Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador), primera edición, noviembre de 2015.
- Gómez, Pedro Pablo, *Estéticas fronterizas: diferencia colonial y opción estética decolonial*, Editorial UD, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá 2015.
- Gutiérrez Usillos, Andrés, *Trasgresiones y marginalidad: El arte como reflejo de la visión del "otro"*, Libros de la Corte.es. Monográfico 5, 2017
- Halcón, Fátima, *El artista en la sociedad novohispana del Barroco*, III CONGRESO INTERNACIONAL DEL BARROCO AMERICANO: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad: Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, Universidad de Sevilla. Departamento de Historia del Arte, 8 al 12 de octubre de 2001.
- Jiménez del Val, Nasheli, “La modernidad/colonialidad y los estudios visuales” en *La filosofía de la liberación, hoy: Nuevas sendas de reflexión*, Tomo II, José G. Gandarilla Salgado y Jorge Alberto Reyes López (coordinadores), Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Asociación de Filosofía de la Liberación, UNAM, México 2014.
- Katzew, Ilona, *La saga de los orígenes: una reinterpretación americanista de dos cuadros de Cristóbal de Villalpando*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas vol.33 no.99 Ciudad de México, ago. 2011
- Llamas Camacho, Edith, *El bautismo de los cuatro señores de Tlaxcala: cristianización de un pasado, legitimación de un presente, Noticonquista*, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México
<https://www.noticonquista.unam.mx/amoxtli/1740/1733>
- López Soldevilla, Jerónimo, “Ilustración e independencia en Nueva España” *La construcción de la identidad*, ULPGC, Facultad de Geografía e Historia, 2010
- Lorenzo Monterrubio, Antonio, *Las haciendas pulqueras de México*, Coordinación General de Estudios de Posgrado, UNAM, México 2007
- Martínez de la Rosa, Alejandro, et al. *Guerreros chichimecas: la reivindicación del indio salvaje en las danzas de Conquista*, Universidad de Guanajuato, Relaciones 145, Invierno 2016.
- Mejía Chávez, Carlos Gustavo, “El más amado de los monarcas todos”: historia de un plan para rescatar a Fernando VII (Nueva España, 1808-1809), Estudios de historia novohispana, no.54 Ciudad de México ene./jun. 2016
- Montaigne, Michele de, “De los caníbales”, *Ensayos I*, Edición de María Dolores Picazo, Traducción de Almudena Montojo, Cátedra, Letras Universales, Madrid, 2001.
- Núñez Garruta, María de las Mercedes y Fernández Muñoz, Luna, “América: Serie Las Cuatro Partes del Mundo”, *La Fábrica*, Museo de la Universidad de Sevilla, 2020 <https://lafabrica.us.es/america-serie-las-cuatro-partes-del-mundo/>

- Pagden, Anthony, *La caída del hombre natural: El Indio americano y los orígenes de la etnología comparativa*, Versión española de Belén Urrutia Domínguez, Alianza Editorial, Madrid 1988.
- Pérez Flores, José Luis, *La cristianización como estrategia de resistencia: la representación de indígenas cristianos en el arte del siglo XVI*, Boletín Americanista, año LXV. 2, n. ° 71, Barcelona, 2015.
- Pérez Sánchez, Alfonso E., *América (serie Las cuatro partes del mundo)* Alfonso E. Pérez Sánchez, “América (serie Las cuatro partes del mundo)” en *Fundación Santander, Madrid 2020*
<https://www.fundacionbancosantander.com/es/cultura/arte/coleccion-banco-santander/america-serie-las-cuatro-partes-del-mundo>
- Reyes-Valerio, Constantino “El arte indocristiano o tequitqui” en *Historia Del Arte Mexicano*, Editorial Salvat, México 1982.
- Rodríguez Moya, Inmaculada y Mínguez Cornelles, Víctor, *Cultura simbólica y fiestas borbónicas en Nueva Granada. De las exequias de Luis I (1724) a proclamación de Fernando VII (1808)*, Revista CS, núm. 9, enero-junio, 2012, pp. 115-143. Universidad ICESI, Cali, Colombia
- Rousseau, J.J., *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*, Trad. Ángel Pumarega, Calpe, Marid 1923.
- Rubial García, Antonio, “Clase 1: Historia de la Nueva España”, *Arte y cultura en la Nueva España*, en *Museo Nacional de Arte y el Centro de Enseñanza para Extranjeros, 22 de octubre, Salón de Recepciones, MUNAL*
<https://youtu.be/Tk4XA8sGdgs>
- Rubial García, Antonio, “Los indios como tema. Exclusiones e inclusiones”, *Nueva España: imágenes de una identidad unificada*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/>
- Sandoval-Villegas, Martha, *El Biombo del Volador, una boda de Indios, escenario para dos categorías de naturales y dos posturas encontradas*, Tesis para obtener el grado de Maestra en Historia del Arte, UNAM, FFyL, México 2007
- Soux, María Luisa, *De la América bárbara a la Patria ilustrada: Alegorías de América, la igualdad y el mito del buen salvaje*, “Las ‘nuevas’ celebraciones de la República (siglo XIX)” Estudios Bolivianos N° 19, Universidad Mayor de San Andrés, Instituto de Estudios Bolivianos, 2013.
- Vázquez Parra, José Carlos, *et al., Aproximación interdisciplinaria a las reminiscencias del discurso de castas colonial en México*. Revista de El Colegio de San Luis, vol. VII, núm. 13, enero-junio, 2017
- Vela, Enrique, “La Virgen de los Remedios”, *Arqueología Mexicana*, edición especial núm. 57, México 2019
- Vergara Hernández, Arturo, *Las pinturas del templo de Ixmiquilpan: ¿Evangelización, reivindicación indígena o propaganda de guerra?* Colección Patrimonio Cultural Hidalguense, UAEH, Pachuca Hidalgo, 2010.