

PASIVOS, EXÓTICOS, VENCIDOS, VÍCTIMAS.
EL INDÍGENA AMERICANO EN LA CULTURA
OFICIAL ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

POR

CARLOS REYERO

Universidad Autónoma de Madrid

Este artículo analiza el papel que ha representado el indio americano en la cultura visual española durante el siglo XIX. El autor tiene en cuenta la pintura de historia y los monumentos erigidos en este periodo. Es posible reconocer cuatro grandes orientaciones: 1) El pasivo, con una doble vertiente política y religiosa, que conduce a mostrar la natural superioridad del español; 2) El exotismo sumiso, relacionado con una visión pintoresca alejada de cualquier conflicto; 3) El enemigo poderoso, al que sin embargo se derrota; y 4) La caballerosidad respetuosa, relacionada tanto con el carácter como con el afianzamiento del espíritu liberal.

PALABRAS CLAVES: *Imaginario americano, arte, España, siglo XIX, iconografía, colonialismo.*

Tanto la recepción del indígena americano en la cultura visual europea de la Edad Moderna¹, como la inserción de su imagen en la iconografía nacional de las repúblicas iberoamericanas a raíz de su independencia, sobre todo en Argentina²

¹ Véanse, entre otros trabajos anteriores: *La imagen del indio en la Europa Moderna*, Sevilla, CSIC-Fundación Europea de la Ciencia-Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1990 [Actas del Congreso Internacional celebrado en La Rábida del 1 al 4 de abril de 1987]; Santiago SEBASTIAN, *Iconografía del indio americano Siglos XVI y XVII*, Madrid, Ediciones Tuero, 1992; María del Mar RAMÍREZ ALVARADO, *Construir una imagen. Visión europea del indígena americano*, Sevilla, CSIC-Fundación El Monte, 2001.

² Sobre Argentina véanse, particularmente, los trabajos de Marta PENHOS, «Indios del siglo XIX. Nominación y representación», *Las Artes en el debate del Quinto Centenario*, Actas de las IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA-Universidad de Buenos Aires, 1992, pp. 188-195; «Actores de una historia sin conflictos. Acerca de los indios en pinturas del Museo Histórico Nacional», *Estudios e Investigaciones. Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró*, 1996, nº 6, pp. 43-51.; y «La fotografía del siglo XIX y la construcción de una imagen pública de los indios», *Actas de las VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires*,

y México³, ha constituido un objeto de estudio recurrente en los últimos años. En el primer caso, supuso la necesidad de plantearse una actitud nueva, tanto desde el punto de vista ético como estético, sobre una realidad natural extraña que, de algún modo, aspiraba a quedar integrada en un discurso histórico y antropológico formulado con anterioridad, lo cual, como ha señalado Horts Pietschman, trajo consigo, a su vez, un problema de identidad⁴. En cuanto a la incorporación visual del indio a una iconografía nacional específica de cada una de las jóvenes repúblicas a lo largo del siglo XIX constituye un proceso no exento de dificultades y ambivalencias, donde se pone de relieve la constante necesidad de valorar simbólicamente los componentes diversos de una cultura inevitablemente mestiza⁵.

Resulta sorprendente, sin embargo, que una cuestión tan ligada también a la memoria histórica más reciente de España, como es el papel visual que la población autóctona americana conservó en la conformación del imaginario colectivo nacional en el siglo XIX, tras la ruptura del control político sobre el territorio descubierto por Colón, no haya merecido una atención específica, al menos por parte de los historiadores del arte. Al fin y al cabo, aquellos territorios comenzaron «a verse como algo distinto de España, pero menos distintos que otros»⁶. Es verdad que, tras una primera aproximación a las imágenes más conocidas, parece traducirse un encuentro sin conflictos o, a lo sumo, de simple superioridad colonialista⁷, en principio ajeno a la nueva identidad nacional española que pretendía construirse. Pero las difíciles relaciones entre las repúblicas americanas y el reino de España, durante las décadas inmediatamente posteriores a la independencia,

CAIA, 1995, pp. 109-125. También: G.C. SARTI, «Imagen de un 'otro' para una nueva conquista. Transformaciones en la representación del indio en la iconografía del Río de la Plata. Siglo XIX», *Las Artes en el debate del Quinto Centenario*, Actas de las IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA-Universidad de Buenos Aires, 1992, pp. 215-218. Quiero agradecer al Dr. D. Rodrigo Gutiérrez Viñuales que me haya facilitado el acceso a esta material tan sugestivo para el desarrollo de mi trabajo.

³ Sobre México véanse, particularmente, los trabajos y la abundante bibliografía recogida en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000.

⁴ Horts PIETSCHMANN, «Visión del indio e historia latinoamericana», *La imagen del indio en la Europa Moderna*, Sevilla, CSIC-Fundación Europea de la Ciencia-Escuela de Estudios Hispánicos, 1990, p. 3.

⁵ Véanse, entre otros trabajos recientes: S. GRUZINSKI, *El pensamiento mestizo*, Barcelona, Paidós, 2000; y F.K. POHL, «Las fronteras del Nuevo Mundo: el encuentro de culturas en la frontera americana», S.F. EISENMAN, *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Madrid, Akal, 2001, pp. 152-171.

⁶ Tomás PÉREZ VEJO, «La construcción de México en el imaginario español decimonónico (1834-1874)», *Revista de Indias*, Madrid, 2003, vol. LXIII, n.º 228, p. 398. El autor sostiene, por ejemplo, que «la presencia, histórica, de España en México se convirtió así en una confirmación de la propia esencialidad del ser español. Era mucho más que un problema de imperialismo, era un problema de identidad nacional y bajo esta perspectiva debe ser visto y analizado» (p. 417).

⁷ Véanse las imágenes relacionadas con Colón o con los conquistadores americanos, como Hernán Cortes, por ejemplo, Carlos REYERO, *Imagen histórica de España, 1850-1900*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

no favoreció precisamente una familiarización visual de los españoles con la iconografía propia de aquellas naciones, concebida como algo peculiar y distinto, sino que siempre estuvo condicionada por el dominio ejercido en época virreinal. Aún así, la relativamente importante presencia visual de indígenas americanos en una cultura de carácter oficialista invita a reflexionar sobre un fenómeno tan interesante como son los mecanismos de adaptación de una memoria histórica, con objeto de que sirviera a una glorificación patriótica deudora de los valores defendidos por la sociedad decimonónica española.

ATÓNITOS Y PASIVOS

El desembarco de Colón en tierras americanas constituye cronológicamente el primer pasaje donde el indígena entra en contacto con el occidental y, por lo tanto, el episodio más antiguo que sirve de pretexto para configurar una imagen inicial del mismo, a la vez que condicionar su personalidad futura, en un discurso histórico que suele ser presentado como una sucesión de acontecimientos. Los relatos históricos ponen énfasis, sin embargo, en el gesto retórico del navegante al pisar tierra, sin que, en general, se aluda a la presencia de indígenas⁸.

Como se ha señalado, el interés por representar sucesos relativos al descubrimiento de América en España arranca del siglo XVIII, época en la que llegan ya a tener un papel muy relevante en el ámbito cortesano, sobre todo a partir de mediados del siglo⁹. En tal sentido, también es significativo que la Academia de Bellas Artes de San Fernando propusiese pintar el tema del *Desembarco de Colón* en 1755¹⁰. La cultura oficial española del siglo XIX concedió al momento del *desembarco* una importancia decisiva en la configuración gloriosa de la nacionalidad, hasta el punto de que Federico de Madrazo sugiriese que la *Llegada de Colón a América* podía ser uno de los temas que decorasen el Salón de Sesiones del Congreso de los Diputados, aunque finalmente no se llevase a cabo¹¹.

No obstante, resulta curioso que los numerosos artistas que eligieron esta precisa circunstancia del ciclo colombino en el siglo XIX apenas introdujesen en

⁸ La *Historia general de España* de Lafuente dice: «Saltó, pues, a tierra Cristobal Colón vestido con rico manto de púrpura, como almirante del Océano, con la espada en una mano y la bandera de sus reyes en la otra ... Desembarcan tras él sus compañeros, y posternáronse en tierra para dar gracias a Dios por el éxito feliz con que acababa de coronar su empresa ... se hincó de rodillas, besó la arena y la regó con sus lágrimas». El relato completo de la empresa colombina está narrado en: Modesto LAFUENTE, *Historia General de España*, Madrid, 1930, vol. VII, pp. 37-245.

⁹ María Luisa TÁRRAGA BALDO, «España y América en la escultura cortesana de la segunda mitad del XVIII: Corrientes recíprocas de influencia», *Relaciones artísticas entre España y América*, Madrid, CSIC, 1990, pp. 217-272.

¹⁰ Ignacio HENARES CUÉLLAR, *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada, Universidad, 1977, pp. 209-210.

¹¹ Carlos GONZÁLEZ LÓPEZ, *Federico de Madrazo y Kuntz*, Barcelona, 1981, p. 73.

escena la presencia de los indios¹². Sin embargo, la mayor difusión y fortuna crítica que alcanzó una de las pocas imágenes que sí lo hizo —el cuadro de Puebla, al que me referiré a continuación— contribuyó a hacer indisociable del suceso el papel receptivo del indígena, «que parece esperar con pasividad los designios de los blancos», como ya analizó Marta Penhos, que considera al grupo estático como uno de los modelos icónicos más extendidos de representación del indio¹³. En ese sentido es muy revelador el cuadro del leonés Primitivo Álvarez Armesto, titulado *Aurora de civilización* (Buenos Aires, Museo Histórico Nacional), donde un grupo de indios entre curiosos y asustados contempla la llegada de las carabelas colombinas¹⁴.

En cuanto al mencionado cuadro de Dióscoro Teófilo de la Puebla, *Primer desembarco de Colón en América* (Madrid, Museo del Prado, depositado en Burgos, Casa del Cordón), que obtuvo primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1862, los indígenas aparecen en la parte izquierda del cuadro, en sombra, a causa de la frondosidad que, por ese lado, cierra la composición, pero poseen una considerable importancia iconográfica y simbólica en el conjunto de la pintura¹⁵. Prueba de la conciencia que el pintor tenía, desde el primer momento, sobre la necesidad de dotar de gran relevancia visual a tales figuras es el modo en el que aparecen representados en el boceto (Cádiz, colección particular), donde se les ve incluso mejor iluminados. Pero también en la obra definitiva asoman, atónitos y asustados, como principales receptores de una civilización caracterizada como superior: van desnudos y sin ninguna diferenciación jerárquica entre ellos; forman un grupo indiferenciado, que representa, frente a la sofisticada caracterización iconográfica de los conquistadores, lo salvaje.

Esta comprensión del indio bajo el prisma mítico del «buen salvaje» es, al menos, en parte, una herencia intelectual y visual de la Edad Moderna¹⁶. Pero Puebla, en cambio, recurre a unos rasgos faciales, prácticamente idénticos, que denotan tosquedad e incompreensión. Tanto es así que el crítico del diario *La Época* censura que el pintor haya olvidado «que el arte no siempre puede aceptar la verdad árida y desnuda de la naturaleza», y advierte: «Las actitudes de los indios podrán ser de grande exactitud fisiológica y anatómica, pero desdicen de la nobleza y majestad de tan importante obra»¹⁷.

¹² Véase, con bibliografía anterior, Enrique ARIAS ANGLÉS y Wifredo RINCÓN GARCÍA, «La imagen del descubrimiento de América en la pintura de historia española del siglo XIX», *Relaciones artísticas entre España y América*, Madrid, CSIC, 1990, pp. 273-363.

¹³ PENHOS [1], 1995, p. 110.

¹⁴ PENHOS [1], 1996, p. 46.

¹⁵ Sobre esta pieza, véase, sobre todo: José Luis DIEZ GARCÍA, *La pintura de historia del siglo XIX en España*, Madrid, Museo del Prado, 1992, pp. 206-211.

¹⁶ A. MILHOU, «El indio americano y el mito de la religión natural», *La imagen del indio en la Europa moderna...*, [1] pp. 171-196; y H. VON KÜGELEN KROPENGER, «El indio: ¿bárbaro o buen salvaje?», *Ibidem*, pp. 457-487.

¹⁷ J. GARCÍA, «La Exposición de Bellas Artes», *La Época*, 5 de noviembre de 1862.

También el crítico satírico Manuel de Palacio dedica unos versos a los indígenas: «No te hablo de los salvajes / porque recordar evito / sus posturas y visages / que los pintes mal, lo admito, / pero no que los ultrajes»¹⁸. Desde luego, este testimonio, como el anterior, inciden en la importancia que poseen los indios en la pintura, pero cabe preguntarse si esta perturbación estética que ambos comentarios denotan se debe, simplemente, a una superioridad del modelo occidental de belleza o, tal vez, haya que intuir ya una mala conciencia hacia el fenómeno colonizador, como si hubiesen preferido no hallar un contrapunto «primitivo» al noble gesto de Colón.

Al respecto, resulta muy ilustrativo el papel que cobran los indios en el modo de leer la imagen, ya que el pintor adopta un punto de vista incongruente, si tenemos en cuenta que está destinado a ser visto por un destinatario europeo, al introducirle en la escena desde una posición imposible para él, ya que no ha llegado al lugar antes que Colón. En efecto, no puede estar por delante, lugar que sólo corresponde a los indígenas, únicos testigos, al menos verosímiles, del suceso que tiene lugar ante sus ojos. En ese sentido, cabe pensar que los indios tienen un papel de testigos visuales.

Por lo que respecta al papel simbólico, su inclusión ha de entenderse en relación explícita con el monje franciscano que empuña una cruz como arma de fe —y por lo tanto alude a un encuentro pacífico gracias a la religión—, y en ningún caso a un enfrentamiento guerrero o aniquilador. Por eso, el crítico J. García justifica la opción del pintor: «aun cuando las crónicas de las órdenes religiosas ... no le hubieran autorizado a presentarlo en escena, le bastaría para hacerlo el pensamiento filosófico que domina la obra»¹⁹.

Tanto el punto de vista como la acción del franciscano son, por lo tanto, cuestiones estrechamente ligadas al papel receptivo de los indios. La obra pintada por Eduardo Llorens Masdeu en 1880 para el Palacio Samá de Barcelona, titulada *Desembarco de Colón en América* (Barcelona, colección particular), en un momento en que las exigencias de una representación realista son mayores, resuelve esos dos aspectos, meramente simbólicos, de un modo diferente. Por una parte, sitúa al espectador en una posición lateral casi imposible: Colón mira hacia la derecha, donde están las tierras conquistadas, mientras nosotros, como espectadores, nos encontramos sobre una barca, como si todavía no hubiéramos llegado, aunque ya vemos al grupo de navegantes en tierra. Por otra parte, también vemos, al fondo, entre la frondosa vegetación, a los indígenas, que parecen más bien asustados, sin que exista ningún interlocutor entre ellos y el grupo, como el fraile franciscano.

En escultura también se representa este pasaje. En uno de los relieves del zócalo, en forma de pirámide truncada, del monumento a *Colón* en Valladolid —ideado por

¹⁸ Manuel del PALACIO, *Función de desagravios en obsequio de las Bellas Artes que hace un aficionado de las letras*, Madrid, 1862, p. 34.

¹⁹ GARCÍA [17], *Ibidem*.

Antonio Susillo en 1891, aunque no fuera inaugurado hasta 1905— contemplamos la llegada del navegante a América, también representado en una posición frontal al espectador, mientras sus compañeros de travesía le rinden tributo, en una especie de reparación de su inicial desconfianza. Resulta llamativa la relevante presencia de los indígenas, un hombre y una mujer en primer término, a la derecha, completamente desnudos, según un canon occidental, que asisten al acontecimiento, aunque no como unos espectadores más: uno de los navegantes se vuelve hacia ellos, mientras el hombre parece reclamar protección al colocar sus manos por delante²⁰.

En todo caso, tanto esta imagen de Susillo, como las precedentes de Llorens o, sobre todo, la de Puebla, inciden en la benéfica superioridad con que se transmite visualmente la empresa del descubrimiento, donde los indígenas se limitan a observar desde una posición secundaria una acción que les resulta prácticamente indiferente, ya que no hacen gestos de oponerse a ella ni son expresamente sometidos. En ese sentido es muy significativo que la inicial consideración del indio como sujeto presente en el suceso tienda a desaparecer en las reinterpretaciones realistas del último cuarto de siglo, en parte a causa de una mayor verosimilitud histórica y narrativa en la concepción de aquel instante, pero en parte también como un esfuerzo por desprender del pasaje las trasnochadas connotaciones colonizadoras que había tenido.

EXÓTICOS Y SUMISOS

El exotismo de lo diferente está presente en todas las descripciones que se realizan de los nativos desde el primer momento. Por eso, la dimensión exótica es consustancial a las visiones que se configuran del mundo americano en Europa desde los primeros años posteriores al descubrimiento²¹. Es el caso, en primer lugar, de las caracterizaciones alegóricas del nuevo continente. Así, la personificación de América como una joven cuyos rasgos físicos, indumentaria y accesorios remiten a una nativa constituye una caracterización arquetípica relativamente extendida, todavía en el siglo XIX, que puede ser asimilada con una percepción exótica del indígena. Aunque en el origen de su configuración iconográfica esta figura no va asociada a la sumisión, su utilización decorativa y su innegable exotismo hacen que desaparezca o se atenúe su inicial beligerancia²².

²⁰ Reproducido en Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El monumento conmemorativo en España, 1875-1975*, Valladolid, Universidad, 1996, p. 73.

²¹ Véase: M. ROJAS MIX, *América imaginaria*, Barcelona, Lumen, 1992. Sobre todo el capítulo «Moritz von Nasau y los artistas holandeses en Brasil», pp. 142 y ss.

²² Véase, entre otros trabajos citados con posterioridad, H. JORIS ZAVALA, *La Alegoría de América en el arte europeo*, México, Instituto de Estudios y Documentos Históricos, 1981; y Rojas Mix [21], pp. 160 y ss.

En efecto, el origen rebelde de la alegoría de América, que también tiene que ver con la búsqueda de las amazonas, lo encontramos en Ripa²³. Se conocen diversas personificaciones de América, en esos términos, durante toda la Edad Moderna²⁴. Frecuentemente la figura de América se representa como parte integrante de los cuatro continentes, como en el proyecto escultórico para la fachada principal del Palacio Real de Madrid²⁵.

Cabe interpretar la permanencia de este motivo durante la primera mitad del siglo XIX como un tradición ornamental, cuyo significado ha de entenderse en los mismos o parecidos términos. Así, por ejemplo, en el patio de la Casa Llotja de Mar de Barcelona se conservan cuatro estatuas femeninas que representan a los cuatro continentes, entre ellas la de América, obra de Manuel Oliver, realizada hacia 1800-1802: en lugar de llevar un animal a sus pies, pisa una cabeza masculina²⁶. También en la decoración del jardín del Palacio del conde de Parcent en Valencia había cuatro estatuas de mármol, realizadas hacia mediados del siglo XIX, hoy en el espacio público de la ciudad conocido como Jardín de Parcent, que representan a los cuatro continentes. La que alude a América lleva el característico penacho y faldellín de plumas, sandalias, una piel de león al hombro, y carcaj y arco, con una especie de lagarto a sus pies²⁷.

Es revelador que, en el campo de la heráldica, donde la representación de las Indias o de América, como parte de las armas de la corona española, empieza a

²³ «Mujer 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 del cuerpo un bello y artificioso ornamento, todo él 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 caimán de desmesurado tamaño» (Recogido por SEBASTIÁN [1], p. 18).

²⁴ Aparece, por ejemplo, en el techo de la caja de escalera pintado por Tiépolo en el Palacio de la Residencia de Würzburg; y, más tarde, en otro del Palacio Real de Madrid, terminado en 1764, aunque, en este último caso, ocupa un lugar secundario, frente a la importancia que ya cobra Colón. Tal y como marcan los tiempos, lo alegórico se ve desplazado por lo narración histórica. Véase: Hugh HONOUR, *The New Golden Land. European Images of America from the Discoveries to the Present Time*, Londres, Penguin Book, 1976, p. 117.

²⁵ El modelo de América fue diseñado por Oliveri y ejecutado entre 1741 y 1742, aunque fuera más tarde desechado para ocupar tan relevante lugar; o en pinturas ornamentales del interior, como la grisalla realizada por Ramón Bayeu para el mismo palacio, entre otras. Incluso se han identificado representaciones del nuevo continente en jarrones de mármol ubicados en jardines. Véase: TÁRRAGA BALDO [9] pp. 220 y 226-227.

²⁶ Catálogo de la exposición *Escultura catalana del segle XIX. Del Neoclassicisme al Realisme*, Barcelona, Caixa de Catalunya, 1989, nº 76.

²⁷ Elena DE LAS HERAS ESTEBAN, E., *La escultura pública en Valencia. Estudio y catálogo*, Valencia, Tesis Doctoral inédita, 2003, p. 433. En este trabajo se indica que estas cuatro estaturas son idénticas a las que figuran en el jardín de Monforte, también en la ciudad de Valencia, creado por Juan Bautista Romero, marqués de San Juan, según proyecto del arquitecto Sebastián Monelón, en 1859.

reconocerse cuando ya era inminente la emancipación²⁸, la referencia sean dos globos o hemisferios, generalmente con una sola figura femenina sobre ellos, de apariencia clásica, que representa a España. Así aparece, entre otros varios ejemplos, en el grupo escultórico que remata la Puerta de Toledo, en Madrid, concluida en 1827, cuando, salvo Cuba y Puerto Rico, el resto del continente había roto sus lazos con la corona española, donde trabajaron, a partir de modelos de José Ginés, Ramón Barba y Valeriano Salvatierra²⁹.

En la Europa decimonónica, donde, como es obvio, la representación de América como uno de los cuatro continentes carece de estas implicaciones semánticas incardinadas en un dominio político concreto, no está exenta, sin embargo, de connotaciones colonialistas e imperialistas, sustentadas en una interpretación eurocéntrica del mundo. El caso más evidente es el del *Albert Memorial* en el Hyde Park de Londres, conjunto escultórico levantado entre 1863 y 1872, donde trabajaron varios artistas. La figura de América, obra de John Bell, constituye una personificación femenina que, colocada como los otros continentes en una de cuatro esquinas del basamento, parece personificar la gloria del imperio británico³⁰. Mayor propiedad etnográfica se reconoce en la fuente de *Los cuatro continentes*, de Jean-Baptiste Carpeaux, ubicada en los jardines de Luxemburgo de París, cuyo modelo en yeso fue exhibido en el Salón de 1872. No obstante, la figura de América es ante todo identificada por su penacho de plumas, tal vez porque el escultor no dispuso de ningún indígena como modelo³¹.

Resulta también muy curioso que, mientras las representaciones escultóricas de Colón realizadas o destinadas a ser exhibidas en América tienden a concentrarse siempre en el navegante, y, por tanto, omiten al receptor indígena, las concebidas en Europa, por el contrario, colocan siempre en una posición sumisa a alguna india, lo que no sólo indica una superioridad colonialista, sino también un mensaje de evidente prepotencia paternalista masculina. El caso más obvio se da en el grupo de Vincenzo Vela, *Colón y América* (1865, Ligornetto, Museo Vela), pero se constata igualmente en otras obras de Aristodemo Costoli, Luigi Persico o Lorenzo Bartolini³². En general, pues, en la Europa decimonónica, el indígena americano se presenta asociado a un mensaje de sumisión, bajo el yugo europeo, que responde a una superioridad intrínseca frente a cualesquiera otras razas y pueblos.

Un parecido sentido universalista, por supuesto no exento tampoco de colonialismo cultural y de exaltación nacionalista, como en el caso del *Albert Memo-*

²⁸ El cuartel con la referencia a las Indias es incorporado por un decreto de José I. Véase: C. SERRANO, *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos y nación*, Madrid, Taurus, 1999, p. 304.

²⁹ María Elena GÓMEZ MORENO, *Pintura y escultura españolas del siglo XIX*, col. Summa Artis, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, p. 26 y 35 [con bibliografía anterior].

³⁰ H.W. JANSON, *Nineteenth-Century Sculpture*, Londres, Thames and Hudson, 1985, pp. 163-165.

³¹ JANSON [30], p. 145; A. LE NORMAN-ROMAIN y otros, *La sculpture. L'aventure de la sculpture moderne-XIXe e XX siècles*, Ginebra, Skira, 1986, p. 69.

³² Véase el documentado trabajo de Silvio ZABALA, *El descubrimiento colombino en el arte de los siglos XIX y XX*, México, Banamex, 1991.

rial, cobra la representación de América en España a comienzos del siglo XX en el remate del monumento a *Miguel de Cervantes*, en la plaza de España de Madrid, iniciado en 1926 y concluido en 1957. Como figura que encarna una de las partes del mundo, América —una mujer desnuda con su penacho de plumas, como es habitual— se integra en un conjunto que sostiene el globo terráqueo, en alusión a la difusión del lenguaje de Cervantes y de su novela *El Quijote*³³.

En lo que se refiere a la reconstrucción figurativa de episodios concretos, donde se pone de relieve la simultánea condición del indio como un ser exótico y sumiso a los designios del europeo, son varias las circunstancias en que se fijaron los pintores del siglo XIX. No obstante, la principal iconografía fue el recibimiento dispensado a Colón por los Reyes Católicos en Barcelona. Como se sabe, todas las historias escritas en el siglo XIX recogen de las antiguas crónicas la noticia de que Colón volvió a España con un grupo de indígenas, como refleja, por ejemplo, el cuadro de Joaquín Turina *Desembarco de Colón en Palos a su vuelta a España*, donde se ve a los indios presos en segundo término³⁴. Pero, tanto escritores como artistas plásticos concedieron al recibimiento dispensado en Barcelona un papel central en lo que se refiere a la caracterización de circunstancias formales y simbólicas que rodearon el conocimiento de los tipos indígenas en Europa.

A este respecto es significativo recordar, en primer lugar, la puesta en escena que indica el drama de Rodríguez Rubí titulado *Isabel la Católica*, una auténtica reconstrucción tridimensional de un cuadro de historia³⁵. Pero la fortuna de este tema, donde se mezclan por igual exotismo y sumisión, es tal que se había difundido en la pintura europea y americana con anterioridad a que fuese utilizado en España con específicos fines nacionalistas. Como ha recordado Fausto Ramírez, Eugène Delacroix ya había pintado, hacia 1838-1839, por encargo del príncipe Anatole Demidoff, a *Colón ante los Reyes Católicos* (Ohio, Toledo Museum of Art), con los indios en segundo término, aunque muy probablemente la más famosa recreación sobre el tema sea la de Joseph-Nicolas Robert Fleury, *Recepción*

³³ Véase: María Socorro SALVADOR PRIETO, *La escultura monumental en Madrid: Calles, plazas y jardines públicos (1875-1936)*, Madrid, Alpuerto, 1990, pp. 458-471; José María GAJATE GARCÍA, *La obra escultórica de Lorenzo y Federico Coullaut-Valera, en Madrid*, Madrid, Safel Editores, 1997, pp. 79-93 [con bibliografía anterior].

³⁴ Reproducido en: ARIAS ANGLÉS-RINCÓN GARCÍA [12], p. 343 [con bibliografía anterior].

³⁵ «Salón regio: a la derecha del espectador el trono. Al levantar el telón se oyen salvas de artillería que no cesan hasta la conclusión del cuadro. Aparecen los reyes sentados en el trono: junto a las gradas de este, el alferez mayor del reino empuña el pendón de Castilla: a derecha e izquierda del mismo, así como en toda la extensión del costado izquierdo de la escena, damas, prelados, magnates y guerreros, que en dobladas filas sostienen las banderas estandartes de Castilla y Aragón. / Una marcha real indica la llegada de COLÓN: los heraldos lo anuncian y se presenta conducido por GONZALO DE CÓRDOBA y seguido de siete indios y guardias que vienen al fondo. / El acompañamiento de COLÓN trae aves de colores, vistosas plumas, y en cofres de marfil, ébano, caoba y oro, una muestra de las riquezas del nuevo mundo». Véase: T. RODRÍGUEZ RUBÍ, *Isabel la Católica, drama histórico en tres partes y seis cuadros*, Madrid, 1849, p. 103. El subrayado es mío.

de *Cristóbal Colón por la corte española en Barcelona, año 1493* (París, Louvre), que se exhibió en el Salón de 1847, donde los indios tienen una importante relevancia iconográfica³⁶. Casi inmediatamente después, en 1850, el tema fue abordado por el mexicano Juan Cordero (México, Museo Nacional de Arte), del que precisamente se ha valorado el tratamiento de los nativos, «dos hombres fuertes y morenos y una bella mujer alejada de los cánones del idealismo clasicista, ya que sus facciones son las de una mestiza»³⁷.

En España conocemos varias pinturas del siglo XIX que recrean el suceso³⁸. En la temprana de Andrés Crúa, de 1804 (Valencia, Museo de Bellas Artes de San Pio V), los indios aparecen particularmente reverenciales y sumisos, mostrando con satisfacción las riquezas que portan; en el cuadro de Francisco García Ibáñez, de hacia 1858 (Madrid, Museo del Ejército) forman un pequeño grupo de esclavos prisioneros, en un conjunto escenográfico en el que apenas destacan. Mayor relevancia tienen en las pinturas de Ricardo Balaca y de Ricardo Anckermann, realizadas en el último tercio de siglo. En la del primero, cuyo paradero en Argentina ha sido ignorado por la bibliografía española³⁹, las figuras de los indios se reducen dos, un hombre genuflexo y una mujer sentada de espaldas, colocadas al ras del suelo, como elementos de curiosidad exótica, pero Colón los señala con su mano izquierda, lo que indica que son el tema de conversación con los reyes. En la de Anckermann, los indígenas, con gesto sumiso, pero en pie, ocupan toda la mitad derecha del cuadro y muestran sin pudor su desnudez, ante la circunspecta figura de la reina católica. La caracterización física del indígena es, en todos los casos, considerablemente idealizada, tanto en el rostro, que suele recoger rasgos angulosos, como en el cuerpo, semidesnudo y fuerte, aunque de ascendencia clasicista, con faldellín y accesorios identificativos, como plumas, flechas y arcos.

En escultura, el tema aparece también representado en el ya mencionado monumento a Colón de Valladolid, obra de Antonio Susillo, en un relieve del basamento, del que existe otro ejemplar idéntico en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Dos indios, un hombre y una mujer, aparecen a la izquierda, en primer térmi-

³⁶ Fausto RAMÍREZ, «La historia disputada de los orígenes de la nación y sus recreaciones pictóricas a mediados del siglo XIX», en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000, pp. 287. Una versión del cuadro de Robert-Fleury apareció en el comercio de Londres en 1997. Al respecto, véase: *Nineteenth Century European Paintings, Drawings and Watercolours*, Londres, Sotheby's, 1997, p. 43 (nº 30).

³⁷ Ida RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, «La figura del indio en la pintura del siglo XIX. Fondo ideológico», *INI. 30 años después. Revisión crítica*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1978, pp. 303-319 (Recogido por PENHOS [2], 1996, nota 49). Véase también, con bibliografía anterior y numerosas consideraciones, RAMÍREZ [35], pp. 285 y ss.

³⁸ REYERO [7], pp. 270 y ss.; ARIAS ANGLÉS-RINCÓN GARCÍA [12] pp. 345 y ss.

³⁹ Según me indica el investigador argentino Roberto Amigo, esta obra se encuentra en los fondos del Museo Dardo Rocha de La Plata, Argentina; otra versión más pequeña (1,24x1,86 m.) se conserva en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires, donde ingresó en 1916 como donación de Mónica Torromé de Mansilla (Véase: PENHOS [2], 1996, nota 14).

no, con la caracterización habitual, de espaldas al espectador y delante de los acompañantes del navegante que presentan las riquezas de América a los Reyes Católicos⁴⁰.

Una variante de esta presentación pacífica y curiosa de los conquistados hacia los conquistadores la encontramos en el cuadro de José Garnelo y Alda *Primeros homenajes a Colón en el Nuevo Mundo* (Colección particular, depositado en el Museo Naval de Madrid), que se dio a conocer en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Madrid de 1892, en cuyo catálogo se incluyó el siguiente texto explicativo: «Después que acabaron de comer llevó a la playa al Almirante, envió por un arco turquesco y un manojo de flechas, y él hizo tirar a un hombre de mi compañía que sabía de ello y el señor (Guacanagarí), como no sepa que sean armas, le pareció gran cosa. Mandó el Almirante tirar una lombarda y una espingarda, y viendo el efecto que su fuerza hacía quedó maravillado, y cuando su gente oyó los tiros cayeron todos en tierra»⁴¹.

Se trata probablemente de la representación pictórica española donde mejor se pone de relieve la ingenuidad y sumisión de los indígenas americanos, que excepcionalmente constituyen el centro visual y argumental del cuadro, ante la presencia de los españoles. No obstante, es de destacar una de las diferencias que, a este respecto, existe entre el boceto (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores) y el mencionado cuadro definitivo: mientras en éste la intensa luz del Caribe ilumina por igual a todos los protagonistas, con Colón ligeramente adelantado, bajo una cruz, lo que le sitúa en una posición preeminente, en el boceto, el genovés ha quedado prácticamente indiferenciado entre el resto de acompañantes, todos en segundo término, bajo la sombra de un frondoso árbol, lo que contrasta con la acusada iluminación de indígenas, en primer término, cuyo pintoresco exotismo los proporciona absoluto protagonismo. Pese a todo, la crítica acusó de teatralidad y falta de trascendencia al asunto tratado: «Es sencillamente un buen señor, con peluca de cartón piedra, que está dando los buenos días a los salvajes que le rodean»⁴². O sea que al menos se reconocía que eran salvajes, aunque otro crítico también le recriminase este aspecto: «Imaginarse que el pintor pinta indios de memoria, porque todo el mundo sabe que el Sr. Garnelo no ha ido a América a copiarlos, puede ya admitirse, con las tendencias que en el arte se van dibujando, es equivocarse de medio a medio»⁴³.

La fortuna iconográfica del desfile procesional, donde un grupo exótico se acerca a rendir pleitesía al europeo, que no lo percibe como una victoria guerrera sino como una sumisión natural, recreada con pintoresquismo, alcanza otros temas

⁴⁰ José Luis CANO DE GARDOQUI, *Escultura pública en la ciudad de Valladolid*, Valladolid, Universidad, 2000, p. 62.

⁴¹ Recogido en el catálogo de la exposición *Roma y el Ideal Académico*, Madrid, Academia de San Fernando, 1992, pp. 142 [con bibliografía anterior].

⁴² *La Iberia*, 3 de noviembre de 1892.

⁴³ Antonio CANOVAS Y VALLEJO, «Exposición de Bellas Artes», *La Correspondencia de España*, 29 de noviembre de 1892.

de la historia de América. Es el caso del cuadro de José María Uría, sólo conocido a través de fotografía, *Hernán Cortes ante Carlos V*, que está inspirado en un texto de Prescott, según consta en el catálogo de la Exposición Nacional de Madrid de 1890, donde se dio a conocer⁴⁴. Como en el caso de la precedente obra de Garnelo, la crítica consideró «escaso acierto al escoger un asunto cuya primera dificultad consiste en no disponer de tipos de la raza americana que acompañaron a Cortés»⁴⁵.

En estrecha relación iconográfica con estos episodios de la historia de América, al menos por lo que respecta a la posición sumisa del colonizado en relación con el colonizador español, hay que situar otras caracterizaciones del indígena relativamente comparables. En la pintura europea existen ejemplos de la recepción de tipos de países lejanos donde, como el cuadro de Jean-León Gerôme *Recepción de los embajadores de Siam por Napoleón III y la emperatriz Eugenia en Fontainebleau el 27 de junio de 1861* (Versalles, Musée National du Chateau), pintado entre 1861 y 1864, los «extranjeros» se arrastran obscenamente suplicantes ante el colonizador europeo, en este caso el emperador de Francia, que paradójicamente ni siquiera era entonces la potencia dominante en Indochina⁴⁶.

En España, un espíritu muy similar refleja la pintura de Francisco Javier Américo *Visita de la reina Regente Maria Cristina a los igorrotos, el 30 de junio de 1887 en la exposición de Filipinas* (Villanueva y Geltrú, Biblioteca Museo Balaguer), donde un grupo de indígenas —en este caso filipinos y no americanos, pero la comparación es perfectamente esclarecedora a efectos de utilización de imágenes— hace ademán de arrodillarse ante la reina de España⁴⁷: exotismo y sumisión son los principales ingredientes plástico-temáticos que justifican su relevante posición en la pintura. Al respecto, merece también la pena reseñar que, en México, el pintor Jean-Adolphe Beaucé configuró una imagen bien distinta de la posición de los indígenas respecto al entonces emperador Maximiliano, en el cuadro *Visita de la embajada de indios kikapúes al emperador Maximiliano* (Arstetten Castle, Erzherzog Franz Ferdinand Museum), de hacia 1865, donde el jefe de los kikapúes y el emperador se encuentran en igualdad de circunstancias, en pie, frente a frente⁴⁸.

⁴⁴ «Decídese Hernán-Cortés a hacer su primer viaje a España, trayendo consigo varios jefes mejicanos tlascaltecas, entre ellos un hijo de Motezuma y otro de Muxitcazin, que se empeñaron en seguirle. Como muestras de riqueza del país, trajo manufacturas preciosamente trabajadas, en particular las de la pluma, un tesoro de alhajas y piedras preciosas, sobre todo esmeraldas de extraordinario tamaño y brillo, doscientos mil pesos en oro y mil quinientos marcos de plata. Finalmente una compañía de juglares, danzantes y bufones que admiraron a los europeos». Véase: *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*, Madrid, 1890, pp. 198-199.

⁴⁵ Francisco ALCÁNTARA, «Exposición de Bellas Artes», *El Globo*, 6 de junio de 1890.

⁴⁶ EISENMANN [5], p. 247.

⁴⁷ Catálogo de la exposición *Cánovas y la Restauración*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1997, p. 238.

⁴⁸ Esther ACEVEDO, «Los comienzos de una historia laica en imágenes», *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado, 1864-1910*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003, p. 49.

La coexistencia de dos imágenes bien distintas en ámbitos político-culturales que aspiraban a ser comparables pone en evidencia las fuertes implicaciones políticas que supone una u otra opción. En tal sentido, no parece inocente que, en la actualidad, el contacto entre los gobernantes europeos y las tribus indígenas se transmita en términos visuales de igualdad. Valga citar al respecto la fotografía de Associated Press que se reprodujo en el diario *El País*, donde la reina de España doña Sofía aparece en el centro de la imagen, rodeada de indígenas, como si fuera una persona más⁴⁹.

Como se ve, no todas las imágenes colonizadoras proceden del ciclo colombino. Pero tampoco la iconografía del cortejo procesional, que se utiliza indistintamente, es la única que alude el papel sumiso del indio en la cultura oficial española del siglo XIX. El descubrimiento del Pacífico por Vasco Núñez de Balboa constituye otro pasaje de la historia americana que también sirve de pretexto para consolidar esta imagen. El tema tiene particular importancia en el contexto del imperialismo español, hasta el punto de que la Academia de San Fernando propusiese su representación en un concurso celebrado en 1831, donde participaron varios artistas, e incluso se barajó como posibilidad para ornamentar el Congreso de los Diputados⁵⁰. Pero la relevancia visual de los indígenas en los cuadros aparece en la segunda mitad del siglo XIX, a pesar de que los relatos históricos no hacen referencia a los mismos. En el cuadro que Eusebio Valleperas presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1864, titulado *Vasco Núñez de Balboa tomando posesión del mar del Sur* (Madrid, Palacio Real), dos indios aparecen en primer término, junto a los soldados españoles, contemplando la acción de Núñez de Balboa de introducirse unos metros en el mar para tomar posesión del mismo. Mucha más importancia simbólica debía de tener el indio en el cuadro desconocido del filipino Alfonso Calderón y Roca, que presentó a la Nacional de 1866, titulado *Revelación del mar Pacífico*, ya que, en la reseña explicativa del mismo, se dice: «Vasco Nuñez de Balboa comprende la existencia del Océano Pacífico por las indicaciones que le hace el joven Cacique de Comagne, con motivo de una disputa trabada entre los soldados españoles a su presencia»⁵¹. En ambos casos se trata de una incorporación que obedece a los designios del europeo.

Menos desarrollo iconográfico tuvo en la pintura de historia española la representación de fundaciones de ciudades y primeras misas, argumento de mayor

⁴⁹ *El País*, 7 de octubre de 2003. Es muy significativo también que la noticia que, sobre reformas en Brasil, rodea la fotografía, a cuatro columnas, no mencione para nada la visita de la reina a ese país, que se explica en el pie: «LA REINA EN BRASIL. La reina Sofía y el presidente Lula defendieron ayer, durante la apertura del II Foro Internacional de Microcréditos en Brasilia, la eficacia de esta arma financiera para luchar contra la pobreza. Durante su visita a Brasil, la reina Sofía participó posteriormente en una ceremonia indígena».

⁵⁰ REYERO [7], p. 313.

⁵¹ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866*, Madrid, 1867, p. 15.

fortuna en América, donde la inclusión de los indios, como entes pasivos, suele cumplir el papel de presentar visualmente la colonización como una empresa pacífica. Aparecen «casi siempre en grupos, semidesnudos y con plumas ... ilustrando estas visiones conciliadoras del pasado nacional»⁵². No obstante, a este lado del atlántico hay algunos ejemplos, motivados por circunstancias similares: los aborígenes de las islas Canarias aparecen en escenas de este tipo, como las que pinta Gumersindo Robayna, sobre todo la *Fundación de Santa Cruz de Tenerife* (Santa Cruz de Tenerife, Museo Municipal), donde, oculto tras unos cardones, se reconoce al capitán Sigoñe, que, en el poema de Viana en el que se inspira la pintura, es el encargado de llevar a Bencomo el mensaje de la llegada de los extranjeros⁵³.

Se sabe, por otra parte, que el pintor José Arburu Morell ganó en 1889 uno de los premios del Certamen Artístico de *La Ilustración Española y Americana* con un cuadro titulado *La primera misa en América*⁵⁴, y el pintor brasileño Eugenio Teixeira presentó a la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892 un cuadro, que se difundió en España a través de una reproducción de prensa, titulado *La primera comunión en América*⁵⁵.

Un argumento que, en cambio, sí tuvo un cierto desarrollo visual en España, sobre todo en escultura, fue la colonización religiosa del indígena, donde la receptividad del mismo constituye un lugar común. En un monumento de tanta envergadura como es el dedicado a Colón en Barcelona ocupa un lugar muy relevante, en la base de la columna, el grupo escultórico que representa a *El padre Boil catequizando a un indio*, obra de Manuel Fuxá⁵⁶. Representa al religioso catalán Fray Bernardo Boil, que acompañó a Colón durante su segundo viaje y, tras fundar en Santo Domingo la primera iglesia del Nuevo Mundo, fue el primer obispo de las tierras descubiertas. Junto a él aparece un indígena que, rodilla en tierra, acepta sumiso la nueva religión. Se trata de una composición muy similar a la presentada por Francisco Font con destino al mismo monumento. Otro de los proyectos que concursaron, el de Eduardo Alentorn, propuso, sin embargo, las figuras de dos indios, un hombre y una mujer desnudos, junto al padre Boil, que

⁵² M. Penhos señala, además del cuadro de José Bouchet titulado *La primera misa. Fundación de Buenos Aires*, en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires, que estudia específicamente, *La primera misa en Santiago de Cuba*, de 1846, en el Museo Nacional de La Habana; otro tema similar del brasileño Víctor Mereilles de Lima, expuesto en el Salón de París en 1890; *La Fundación de Santiago*, de Pedro Lira, hacia 1890, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile; y el boceto de la *Fundación de Buenos Aires*, del español José Moreno Carbonero, en el Museo Nacional de Buenos Aires, destinado en todo caso a un público americano (PENHOS [2], 1996, p. 44).

⁵³ Igualmente se ha señalado la presencia de los menceyes de los bandos de paz. Véase: María de los Reyes HERNÁNDEZ SOCORRO, «La pintura del siglo XIX: de la sacristía a los salones burgueses», *Introducción al arte en Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, CAM-Cabildo Insular, 1997, p. 35 [con bibliografía anterior].

⁵⁴ *La Ilustración Española y Americana*, 1889, III, pp. 340-341.

⁵⁵ *El Clamor*, 29 de octubre de 1892.

⁵⁶ Véase, con bibliografía anterior, Reyero, 1999, p. 474.

enarbola una cruz en actitud gesticulante⁵⁷. Cierta relación iconográfica con esta última pieza tiene el grupo realizado por el guipuzcoano Isidoro Uribesalgo en 1902 para el monumento a *Fray Andrés de Urdaneta* en Ordicia, que recuerda la evangelización de Filipinas⁵⁸.

Con anterioridad a la exhibición de estos grupos, Juan Figueras había ejecutado en 1862, en mármol, una pieza singular titulada *Una india abrazando al cristianismo*, que llegó a ser mostrada, dentro de la sección española, en la Exposición Universal de París de 1867⁵⁹: representa a una mujer desnuda, con penacho de plumas, que parece desechar un ídolo pagano con su mano izquierda para acoger la cruz con la derecha. Aunque desde el punto de vista formal la escultura imita modelos internacionales muy difundidos, sorprende el sincretismo del desnudo femenino, absolutamente clásico, con el pensamiento cristiano, aplicado, a su vez, a un tema histórico americano, tratado, en todo caso, con escaso sentido arqueológico. No obstante, es obvio que posee una gran representatividad, comparable a la que poseen los indios desnudos delante de los Reyes Católicos, en cuyas imágenes el mantenimiento de la desnudez ante la mirada occidental de los contemporáneos, naturalmente vestidos como corresponde al clima y al decoro, no deja de ser también de una incongruencia sorprendente.

En este sentido, una cuestión en principio circunstancial de las representaciones de los indios, como es su desnudez, cobra un protagonismo que resulta muy relevante semánticamente en el contexto moral europeo del siglo XIX. Como se ha señalado, la desnudez de los indígenas es algo que sorprendió a cuantos llegaron, desde el propio Cristóbal Colón⁶⁰. Parece que su reflejo en la escultura ha de relacionarse con la idea del indio como buen salvaje. A este respecto, las descripciones ya insinúan esta condición positiva con la perfección física y la desnudez, que llegó a ser identificada como una señal de inocencia y de pureza, tanto por franciscanos como por algunas doctrinas heréticas⁶¹. En todo caso, la evocación plástica decimonónica remite a una situación natural, que ha de ser interpretada como algo limpio, relacionado con el exotismo incontaminado de su civilización.

⁵⁷ Véase el catálogo *Escultura Catalana del segle XIX* [26], p. 90.

⁵⁸ Ignacio MORENO RUIZ DE EGUINO (coord.), *Artistas vascos en Roma (1865-1915)*, San Sebastián, Fundación Kutxa, 1992, p. 391-393 [Cat. Exp.].

⁵⁹ Sobre la pieza véase, sobre todo, Carlos REYERO, *Escultura, Museo y Estado en la España del siglo XIX. Historia, significado y catálogo de la colección nacional de escultura moderna, 1856-1906*, Alicante, Fundación Capa, 2002, p. 208 [con bibliografía anterior].

⁶⁰ Colón escribió: «Andan todos desnudos como su madre los parió, y también las mujeres... Muy bien hechos, de muy fermosos cuerpos y muy buenas caras... Ellos todos a una mano de buena estatura de grandeza y buenos gestos, bien hechos» (Recogido por SEBASTIÁN [1], p. 9). Américo Vespuccio llegó a decir: «Una cosa me ha parecido milagrosa, que entre ellas ninguna tuviera los pechos caídos; y las que habían parido, por la forma del vientre y la estructura no se diferenciaban en nada de las vírgenes, y en las otras partes del cuerpo parecen lo mismo, y las cuales por honestidad no menciono» (Recogido por SEBASTIÁN [1], p. 34).

⁶¹ SEBASTIÁN [1], p. 8.

Precisamente la identificación del indio con el buen salvaje cobró nuevo impulso durante la segunda mitad del siglo XVIII⁶², cuando todos los artistas académicos se familiarizaron con la representación del desnudo en el marco de una perfección física y moral de carácter ideal. No deja de resultar curioso que esta asociación constituya uno de los pocos rasgos que pudiéramos considerar positivos entre los que se mantienen con posterioridad en la caracterización del indio⁶³.

PODEROSOS VENCIDOS

Un protagonista esencial del triunfalismo patriótico con el que se construyó la identidad nacional en el siglo XIX es el adversario poderoso al que se derrota, lo que en un discurso de ingenua fe en el progreso se interpretaba como un avance de la civilización porque convertía al vencedor en más poderoso todavía. En ese sentido, en el discurso nacionalista español del siglo XIX, el enfrentamiento a las grandes civilizaciones que se habían desarrollado en América con anterioridad a la llegada de los europeos se articuló como una guerra heroica cuya victoria demostraba la superioridad física y moral del invasor.

Del mismo modo que el México contemporáneo se configuró, con toda nitidez, como el centro del imaginario español del siglo XIX sobre América⁶⁴, así también la conquista de aquel territorio durante las primeras décadas del siglo XVI fue el escenario preferido sobre el que se desplegaron imágenes victoriosas en torno a un enemigo fuerte⁶⁵. Esta guerra se interpretó como una continuidad de la Reconquista del suelo ibérico, de modo que el fenómeno de visualización, en el siglo XIX, de aquella dominación continuó una larga tradición de guerra de imágenes⁶⁶.

Pero, a diferencia de las representaciones de los indígenas en estado salvaje o sin cultura, opuestos al proyecto civilizador de los conquistadores, relativamente comparables a las que se difundieron sobre los indios frente a los europeos en Argentina⁶⁷, por ejemplo, estas otras interpretaciones guerreras suponen el en-

⁶² ROJAS MIX [21], pp. 169 y ss. Honour ha identificado las imágenes nobles, inocentes e indefensas, de los indios que pintó Tiepola en uno de los techos del Palacio Real de Madrid como una nota sensible, en medio de la apoteosis de la monarquía hispánica (HONOUR [24], p. 117).

⁶³ PENHOS [1], 1992, p. 191.

⁶⁴ PÉREZ VEJO [6], p. 404.

⁶⁵ Sobre la distinta interpretación de los temas históricos relacionados con la conquista en México y España ha trabajado, además de otros autores citados con anterioridad: Tomás PÉREZ VEJO, «La conquista de México en la pintura española y mexicana del siglo XIX: ¿dos visiones contrapuestas?», *Antropología*, Nueva Época, n.º 55, México, julio-septiembre, 1999, pp. 2-15.

⁶⁶ S. GRUZINSKI, *La guerre des images. De Christophe Colom à 'Blade Runner' (1492-2019)*, Mesnil-sur-l'Estrée, Fayard, 1990, pp. 55 y ss.

⁶⁷ «En la literatura y la plástica decimonónicas [argentinas] el indio es depositario de la *barbarie* enfrentada al proyecto civilizatorio, un *otro* singular y destacado» (Véase: PENHOS [2], 1995, p. 109)

frentamiento de dos culturas. Incluso se percibe en el enemigo un alto grado de sofisticación, por lo que están ausentes las connotaciones peyorativas⁶⁸. No obstante, la dignidad del otro no es tanto una cuestión de reconocimiento (aunque, a veces, también, como se verá en el epígrafe siguiente), cuanto, sobre todo, de la necesidad de dar forma visual a un elemento fundamental del discurso bélico, como es la colocación del enemigo que va a ser derrotado en una posición que mereciera ser enfrentada al vencedor.

Los pintores españoles del siglo XIX recrearon distintos momentos del sometimiento del indígena civilizado al más poderoso español, tales como el prendimiento de Moctezuma y, sobre todo, el episodio bélico de la batalla de Otumba. Pero también aparecen indígenas mexicanos en la representación de varios pasajes relacionados con la vida de Hernán Cortés y la ocupación de aquel territorio, en concreto el momento en el que el conquistador *quemó las naves* para impedir a quienes se desalentaran toda posibilidad de retirada: tanto en un cuadro de Francisco Sans como en otro de Rafael Monleón se reconoce, en efecto, la presencia de indígenas, aunque se trata, más bien, de una referencia alegórico-geográfica, sobre todo en el caso de Monleón, sin que pueda deducirse un enfrentamiento explícito⁶⁹.

Este enfrentamiento sí se reconoce, en cambio, en el cuadro de Antonio Gómez Cros titulado *Hernán Cortes libertándose de los dos indios que trataban de asesinarle*, en paradero desconocido, que fue exhibido en la Exposición Nacional de Madrid de 1862, donde se describe en estos términos: «Ganado por los españoles el gran adoratorio de Méjico, dos indios intentaron precipitarse a un tiempo del pretil, por la parte donde faltaban las gradas, llevándose consigo a Hernán Cortés. Anduvieron juntos buscando la ocasión, y apenas le vieron cerca del precipicio, cuando arrojaron las armas para poderse acercar como fugitivos que iban a rendirse. Llegan a él con la rodilla en tierra, en ademán de pedir misericordia, y sin poder poner su plan en ejecución; pero Hernán Cortés, conociendo su intención, se agarró con tal fuerza que logró desasirse de los dos mejicanos que arrojó de sí, y bajar a estrellarse en las losas del pavimento»⁷⁰. Resulta curioso que unos versos satíricos incidan, precisamente, en la humillación de los indios: «Digno de los indios es / el cuadro en que los copiaste, / y tanto los rebajaste, / y por ti tales están, que más que el bueno de Hernán, / fuiste tú quien los mataste»⁷¹.

Aunque el prendimiento de Moctezuma es narrado en los relatos históricos como una entrega voluntaria, lo que incide en la dimensión pintoresca del episo-

⁶⁸ Por ejemplo, en Argentina son frecuentes las nominaciones y representaciones humillantes y negativas del indio (Véase: PENHOS [2], 1992, p. 190), lo que, en este caso, no se produce.

⁶⁹ REYERO [7], pp. 317-318.

⁷⁰ *Catálogo de las obras que componen la exposición de Bellas Artes de 1862*, Madrid, 1862, p. 23.

⁷¹ Manuel de PALACIO, *Función de desagravios que hace en obsequio de las Bellas Artes un acólito de las letras*, Madrid, 1862, p. 22.

dio, es evidente que se trata, ante todo, de una representación de dominio sobre un enemigo singular. Con anterioridad al gran desarrollo que alcanzaron las pinturas relacionadas con la conquista de México en la segunda mitad del siglo XIX, la *Prisión de Moctezuma* había ilustrado publicaciones periódicas de época romántica⁷². Fue el pintor Antonio Gómez Cros el que pintó, en 1858, un cuadro con ese título (Museo del Prado, depositado en el Gobierno Civil de Albacete), que presentó a la Exposición Nacional de Madrid de 1858, donde el conquistador ordena que le sean colocados los grillos al emperador, al tiempo que unos soldados le toman preso, en presencia de la intérprete Marina y algunos nativos, cuya pintoresca descripción, resta, no obstante, agresividad a la escena.

En las narraciones de la batalla de Otumba cobra singular importancia la destrucción de imágenes: «Divisa Cortés con su ojo de águila el estandarte imperial, en cuya pérdida o conservación sabe que afanan los mejicanos el símbolo de la suerte del imperio; rodéase de sus más intrépidos capitanes, acomete con ellos y arrolla a los que custodian la imperial enseña, da la muerte al general mejicano que la empuñaba, se apodera del estandarte, los indios que lo ven huyen despavoridos»⁷³. Antonio Gómez Cros, en 1852, y Manuel Ramírez, en 1887, pintaron este tema⁷⁴. En ambos se alude a la huída y matanza de los indígenas, frente a la digna presencia del extremeño, que enarbola con orgullo victorioso el estandarte, pero es en el cuadro de Ramírez donde los ídolos y símbolos del poder azteca cobran más relevancia. Tanto es así que el crítico de *La Iberia* reconoce que «todo el esmero y primor parece haberse reservado para detallar los trofeos mejicanos que yacen por tierra en el primer término»⁷⁵. Ricardo Blasco explica que el pintor «ha querido simbolizar en su composición el triunfo del conquistador español pisoteando todas las grandezas del imperio mejicano, y sin duda por eso ha rodeado la figura de Cortés de armas y objetos suntuosos destruidos dispersos por tierra»⁷⁶.

También con la guerra de imágenes guarda relación una pintura, en paradero desconocido, de Eduardo Jimeno y Canencia que se titula *Episodio de la conquista de Méjico*. Fue expuesta en la Exposición Nacional de Madrid de 1871, en cuyo catálogo se describe en los siguientes términos: «Hernán Cortes estorba un sacrificio de víctimas mientras varios soldados sacan un ídolo en su templo destrozándolo a hachazos, mientras otros conducen en procesión a la Virgen madre de Dios. Dos sacerdotes idólatras se retiran expresando consternación el uno y el otro propósito de venganza»⁷⁷.

⁷² *Semanario Pintoresco Español*, 1845, p. 390.

⁷³ LAFUENTE [8], ol. VIII, p. 282.

⁷⁴ REYERO [7], pp. 320-321.

⁷⁵ *La Iberia*, 21 de mayo de 1887.

⁷⁶ R. BLASCO, «La Exposición de Bellas Artes», *La Regencia*, 26 de mayo de 1887.

⁷⁷ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871*, Madrid, 1871, p. 56.

ENTRE EL VICTIMISMO Y EL RESPETO

Se ha señalado que, desde los primeros años del *descubrimiento* se optó por mostrar a los nativos «como salvajes carentes de todo orden moral, y no como miembros de unas culturas altamente desarrolladas, como desde temprano empezaron a demostrar con sus testimonios numerosos testigos directos»⁷⁸. Sin embargo, como se ha puesto de relieve en el epígrafe anterior, el siglo XIX trató de cambiar esa idea secular. Pero este cambio no sólo se quedó en una aceptación de la existencia de civilizaciones avanzadas en la América precolombina, sino que el pensamiento más progresista tuvo cierta inclinación por plantear el dominio español de América como un empresa en la que había habido un injusto derrotado, el indio. Esta condición de víctima implicaba una revisión de su situación como ser humano, lo que, en última instancia, suponía realizar una lectura menos triunfalista del proceso, donde el respeto del otro exigía una especie de dignificación moral.

A este respecto resulta interesante establecer una comparación con la interpretación mexicana coetánea. Allí se produjeron obras como *La matanza de Cholula* (México, Museo Nacional de Arte), de 1877, en la que se ve a los conquistadores españoles que arrasan una población de indefensos indígenas, y otras inspiradas en *La noche triste*, cuando el caudillo Cuitláhuac infligió una severa derrota a los españoles⁷⁹. Es obvio que el nacionalismo mexicano imponía esa perspectiva distinta, pero no ha de olvidarse que muchas de esas imágenes eran vistas en certámenes internacionales, de modo que las lecturas unilaterales estaban destinadas a perder fortuna.

En España, esta nueva visión del indígena americano estuvo ciertamente muy ligada a la difusión de la ideología liberal, y puede decirse que tuvo tantas dificultades para arraigar en las élites culturales españolas como esta misma ideología, aunque, sin duda, se vio favorecida también por la interpretaciones eruditas y arqueológicas que trataron de ofrecer una imagen científica del presente y del pasado americano⁸⁰, así como por toda la cultura historicista en general, desde los decorados de algunas óperas hasta los grabados de restos arqueológicos o los de pabellones de exposiciones universales, que convirtieron a la arquitectura prehispánica, sobre todo la de México, en un valor estético fundamental de la Europa decimonónica⁸¹. En tal sentido, es muy revelador que las pinturas que precisamente inciden en un argumento victimista del indio sean también las que más cuidado ponen en el carácter local de la ambientación.

⁷⁸ María Concepción GARCÍA SÁIZ, «La imagen del indio en el arte español del Siglo de Oro», *La imagen del indio en la Europa moderna...*, [1] p. 419

⁷⁹ Véase, sobre todo: Fausto RAMÍREZ, «El proyecto artístico en la Restauración de la República: entre el fomento institucional y el patrocinio privado (1867-1881)», *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado, 1864-1910*, México, Museo Nacional de Arte, 2003, pp. 54-89.

⁸⁰ ROJAS MIX [21], pp. 178 y ss.

⁸¹ HONOUR [24], p. 163.

La condena de las injusticias perpetradas durante la colonización, que insinúan una imagen del indio como víctima, se reconoce especialmente en algunas esculturas destinadas a ser exhibidas públicamente. Antonio Moltó obtuvo una medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de Madrid de 1881 con el grupo titulado *Fray Bartolomé de las Casas, el más ardiente defensor de la libertad de los indios*, que ha de ser interpretado como un alegato liberal a favor de la población indígena, frente a otras imágenes religiosas de mero adoctrinamiento⁸².

Otro ejemplo escultórico donde se alude al indígena como un ser humano que merece protección, y, por tanto, el encuentro con el conquistador no resulta agresivo, es el grupo que representa al capitán Pedro Margarit, realizado por Eduardo B. Alentorn en la base del monumento a Colón de Barcelona. En él se destaca esta figura histórica de la nobleza catalana que reprobaba todo maltrato hacia los indios, razón por la cual el capitán hace un gesto protector hacia el indígena que, si bien esta semi-arrodillado ante él, le observa con esperanza. En otro de los proyectos presentados por el propio Alentorn aparecen dos indios, uno a cada lado del capitán, en pie y en actitud mucho menos sumisa, como si fueran acogidos por el conquistador⁸³.

Por lo que respecta a la pintura, el encuentro «diplomático» de Hernán Cortés con los embajadores mexicanos, que revela una cierta consideración igualitaria entre dos poderes distintos, fue una imagen muy difundida en la España decimonónica desde fecha temprana⁸⁴. El historiador Modesto Lafuente concede mucha relevancia a la entrevista entre Cortés y Moctezuma, cuyo saludo respetuoso al caudillo extranjero fue interpretado por sus súbditos como un reconocimiento de su carácter cuasi divino: «Cortés y Moctezuma entraron juntos en la ciudad», escribe Lafuente con igualitaria equidad, lo que quedó muy fijado en la cultura de la época⁸⁵. No obstante, también hay que tener en cuenta que la caracterización visual y literaria de Moctezuma fue muy popular en la Europa decimonónica⁸⁶, por lo que resulta relativamente lógico que su exótica indumentaria constituyese un atractivo tema pictórico, poco proclive a la humillación.

En el México virreinal la representación de este pasaje histórico ha sido interpretada como una escena de concordia. El tema tiene allí, por lo tanto, una misión propagandística muy precisa, como ha sido tan documentamente probado por Jaime Cuadriello⁸⁷. En tal sentido, llama la atención que precisamente sea la

⁸² REYERO [58], pp. 263-264 [con bibliografía anterior]

⁸³ *Escultura catalana* [26], p. 90.

⁸⁴ Una ilustración de Cano representa a *Los embajadores mexicanos presentándose a Hernán Cortés* aparece en el *Semanario Pintoresco Español*, 1846, p. 320. También lo recoge por Pérez Vejo [83], p. 405).

⁸⁵ LAFUENTE [8], vol. VIII, p. 279.

⁸⁶ HONOUR [24], pp. 163-164.

⁸⁷ Jaime Cuadriello, «El encuentro de Cortés y Moctezuma como escena de concordia», *El amor y el desamor. Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM, 2001, pp. 263-292. Agradezco al autor que me haya facilitado el texto completo.

España del siglo XIX donde se recoja, en términos visuales, ese mensaje de encuentro pacífico entre culturas distintas. Así, el pintor Luis López Piquer presentó a la Exposición Nacional de Madrid un cuadro, en paradero desconocido, titulado *Entrevista de Cortés y Moctezuma en la conquista de México*, que algunos críticos alabaron por la representación de «los majestuosos edificios de la capital, con las enormes proporciones de su arquitectura, agrupada con maestría e impregnada de legítimos caracteres»⁸⁸, lo que no deja de ser un modo engrandecer la cultura del enemigo.

También la prisión de Guatimocín ilustra la heroica dignidad del mejicano. En concreto, el relato en el que se inspira un cuadro de Carlos María Esquivel sobre el tema (Museo del Prado, depositado en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza) encierra una grandeza moral comparable a la que tradicionalmente se asociaba a los españoles en otros episodios bélicos donde aparecían en inferioridad, como el de Guzmán el Bueno, que entrega su propio puñal al enemigo para que acabe con la vida de su propio hijo: «Cuando llegaron a la puerta se detuvo el acompañamiento y Guatimocín entró delante con la Emperatriz. Sentáronse luego los dos y él se volvió a levantar para que tomase Cortés su asiento; rompió la plática diciendo: `¿Qué aguardas valeroso capitán que no me quitas la vida con este puñal traes al lado? Prisioneros como yo son embarazosos al vencedor´»⁸⁹. A esta «moderna» perspectiva hubo de contribuir, sin duda, la obra titulada *Guatimocín*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Igualmente, el cuadro de Eusebio Valldeperas *Guatimocín, último emperador de Méjico y su esposa presentados prisioneros a Hernán Cortés* (Madrid, Museo Municipal), de 1866, que ilustra el mismo momento, invita a pensar en una perspectiva indígena y reivindicativa, con una imagen muy atractiva del último emperador, junto a la india, amante e intérprete de Cortés⁹⁰.

La matanza del 1 de julio de 1520, conocida como *La noche triste*, en la que, según escribe Lafuente con dramática indiferencia, «murieron dos mil tlascaltecas, doscientos españoles y cuarenta y seis caballos»⁹¹, fue evocada en España como un episodio terrible, lo que permitió a los pintores interpretar su imagen como el drama de una guerra, donde no cabía la humillación del enemigo, ya que, al fin y al cabo, éste había sido el vencedor. Más bien su representación implica una cierta desolación por parte del conquistador, que invita a la melancolía. En tal sentido, es significativo que el cuadro que Manuel Ramírez Ibáñez presentó a la Exposición Nacional de 1890, titulado *La noche triste de Hernán Cortés* (Badajoz, Museo de Bellas Artes), coloque en el centro del nudo argumental a la

⁸⁸ J. GARCIA, *Las Bellas Artes. 1866*, Madrid, 1867, pp. 71-73.

⁸⁹ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866*, Madrid, 1867, p. 65.

⁹⁰ Catálogo de la exposición *La época de Carlos V y Felipe II en la pintura de historia del siglo XIX*, Valladolid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, p. 226.

⁹¹ LAFUENTE [8], vol. VIII, p. 282.

india, amante de Cortés. Precisamente el crítico Jacinto Octavio Picón se refiere a ella en estos términos: «El héroe ... aparece sentado en una peña en actitud que denota profundo abatimiento: tras él está la india que le amó, de quien fue amado y que supo servirle con fidelidad admirable; no lejos de ellos se ven varios capitanes y hacia la parte de la derecha desfilan los restos de las tropas»⁹². El lazo de amor que une al capitán con la india es, como en el caso del cuadro de Valdepeñas, el mejor testimonio del reconocimiento de un mestizaje. La tristeza de Cortés parece la de la contradicción.

This article analyzes the role that the american indian has represented in visual culture in Spain during the nineteenth century. The author takes into consideration the history painting and the monuments erected in this period. It is possible to recognise four main issues: 1) The passive, with a double slope political and religious, that conduce to exhibit a natural superiority of spanish people; 2) The resigned and exotic personality, connected to a picturesque vision far from any conflict; 3) The powerful enemy, defeated in spite of his courage; and 4) The considerable nobility, connected to the character as much as the rising of liberal spirit.

KEY WORDS: *American imaginary, art, Spain, XIX century, iconography, colonialism.*

Fecha de recepción: 22 de Marzo de 2003.

Fecha de aceptación: 23 de Abril de 2004.

⁹² Recogido en: *Museo de Bellas Artes de Badajoz. Adquisiciones y donaciones 2000*, Badajoz, Diputación Provincial, 2001, p. 16 [con bibliografía anterior].

ILUSTRACIONES



Dióscoro Teófilo de la Puebla, *Primer desembarco de Colón en América*, 1862, Madrid, Museo del Prado, depositado en Burgos, Casa del Cordón (detalle).



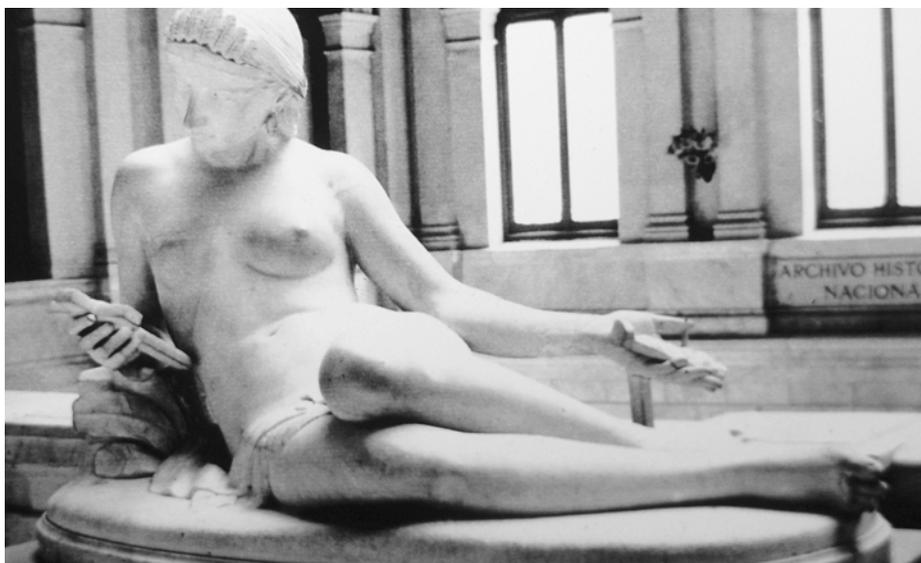
América, Valencia, Jardín de Parcent.



Antonio Susillo, *Colón recibido por los Reyes Católicos*, c. 1891,
relieve del *Monumento a Colón*, Valladolid.



José Garnelo y Alda, *Primeros homenajes a Colón en el Nuevo Mundo*,
1892, Colección particular (detalle).



Juan Figueras, *Una india abrazando al cristianismo*, 1862, Madrid, Museo del Prado.



Eduardo B. Alentorn, *El capitán Pedro Margarit y un indígena*, grupo del *Monumento a Colón*, Barcelona.



Manuel Ramírez Ibáñez, *La noche triste de Hernán Cortés*, 1890,
Badajoz, Museo de Bellas Artes.



Eusebio Valldeperas, *Guatimocín, último emperador de Méjico y su esposa presentados prisioneros a Hernán Cortés*, 1866, Madrid, Museo Municipal.