

La conquista visual de América: imágenes del Nuevo Mundo y los caníbales americanos como medios de dominación colonial entre los siglos XVI y XVII.

Armando Antonio De Maria y Campos Adorno
Universidad Nacional Autónoma de México
armandocampeon313@gmail.com

Resumen: Los diarios de viaje de Cristóbal Colón y Américo Vesputio ofrecieron al público europeo las primeras noticias sobre los caníbales americanos, construyendo así las bases de un personaje estereotípico que encarnó simbólicamente el salvajismo y atraso civilizatorio de América y sus habitantes originarios. Distintos grabados, pinturas y mapas realizados entre los siglos XVI y XVII representaron la fisonomía, hábitat, accesorios y costumbres de los indígenas caníbales como un medio para legitimar el dominio colonial que Europa ejerció sobre el Nuevo Mundo. Vistos y retratados por artistas del calibre de Theodor de Bry, Albert Eckhout, Petrus Plancius, Maerten de Vos, Adrian Collaert y Abraham Ortelius como bárbaros sanguinarios y pecadores nefandos, los caníbales del Nuevo Mundo funcionaron como la otredad ideal para definir la hegemonía política y cultural de Europa sobre el mundo. En el proceso, el canibalismo fue la característica esencial a la cual fue reducido todo el continente americano, lo que la postre justificó su ocupación, evangelización y sometimiento. Analizar y comparar los símbolos y códigos visuales más importantes en este tipo de imágenes nos permitirá comprender su función pedagógica y propagandística dentro de la conquista visual de América, al tiempo en que nos otorgará las herramientas necesarias para combatir y erradicar tales discursos coloniales aún presentes en el pensamiento latinoamericano.

Palabras clave: América; indígenas americanos; canibalismo; tupinambá; Iwera Pemme.

Resumo: Os diários de viagem de Cristóvão Colombo e Américo Vesputio ofereceram ao público europeu as primeiras notícias sobre os canibais americanos, construindo assim as bases de um personagem estereotipado que simbolicamente encarna a selvageria e o atraso civilizacional da América e seus habitantes originários. Diferentes gravuras, pinturas e mapas feitos entre os séculos XVI e XVII representaram a fisionomia, o habitat, os acessórios e os costumes dos indígenas canibais como meio de legitimar o domínio colonial que a Europa exerceu sobre o Novo Mundo. Vistos e retratados por artistas do calibre de Theodor de Bry, Albert Eckhout, Petrus Plancius, Maerten de Vos, Adrian Collaert e Abraham Ortelius como bárbaros sanguinários e pecadores nefastos, os canibais do Novo Mundo serviram como a alteridade ideal para definir a hegemonia política e cultura da Europa em todo o mundo. Nesse processo, o canibalismo foi uma característica essencial à qual foi reduzido todo o continente americano, o que acabou justificando sua ocupação, evangelização e submissão. Analisar e comparar os símbolos e códigos visuais mais importantes neste tipo de imagens nos permitirá compreender sua função pedagógica e propagandística na conquista visual da América, ao mesmo tempo em que nos dará as ferramentas necessárias para combater e erradicar tais discursos coloniais ainda presentes no pensamento da América Latina.

Palavras-chave: América; índios americanos; canibalismo; tupinambá; Iwera Pemme.

Abstract: The travel diaries of Christopher Columbus and Amerigo Vespucci offered the European public the first news about American cannibals, thus building the foundations of a stereotypical character who symbolically embodied the savagery and civilizational backwardness of the Americas and its original inhabitants. Different engravings, paintings and maps made between the 16th and 17th centuries represented the physiognomy, habitat, accessories, and customs of the cannibal indigenous as a means to legitimize the colonial rule that Europe exercised over the New World. Seen and portrayed by artists of the caliber of Theodor de Bry, Albert Eckhout, Petrus Plancius, Maerten de Vos, Adrian Collaert and Abraham Ortelius as bloodthirsty barbarians and nefarious sinners, the cannibals of the New World served as the ideal otherness to define the political and cultural hegemony of Europe over the world. In the process, cannibalism was the essential characteristic to which the entire American continent was reduced, which ultimately justified its occupation, evangelization, and submission. Analyzing and comparing the most important symbols and visual codes in this type of images will allow us to understand their pedagogical and propagandistic function within the visual conquest of America, while giving us the necessary tools to combat and eradicate such colonial discourses still present in Latin American thought.

Key-words: America; American indians; cannibalism; tupinambá; Iwera Pemme.

1. Introducción.

Como dice Peter Burke (2001) en su célebre obra, *Visto y no visto*, las imágenes son espejos que nos muestran simultáneamente dos caras de la realidad. Por un lado, sirven como testimonios documentales sobre los hechos históricos que narran, describen e inmortalizan, ya sea a través de un retrato, un paisaje natural, una escena costumbrista o una vista urbana. Por otro lado, las imágenes son productos artísticos y subjetivos, las cuales invariablemente reflejan las motivaciones e intereses de sus creadores, así como los sistemas de creencias, afiliaciones, ideales y valores que éstos poseen. (2001: 26, 236)

En este orden de ideas, las representaciones visuales sobre las tierras y pueblos de América realizadas entre los siglos XVI y XVII sirven al historiador como documentos privilegiados para estudiar y explorar las visiones políticas, culturales e imperiales que germinaron en Europa sobre el Nuevo Mundo. Así como lo sostiene Jiménez de Val (2013), es fundamental conocer el contexto histórico, influencias, símbolos y mensajes alrededor de las imágenes que justificaron la conquista de América, pues solo así los pueblos latinoamericanos seremos capaces de combatirlos y derribarlos en el presente. (2013: 8)

Sin el ánimo de saturar al lector con un extenso corpus de imágenes, hemos preferido realizar una reducida selección temática que nos permita visualizar y reflexionar a gran escala sobre los distintos medios, formatos y modelos de representación visual alrededor de las tierras y pueblos del Nuevo Mundo.

En primera instancia se retomarán los comentarios que Cristóbal Colón y Américo Vesputio desplegaron en sus relatos de viaje sobre los indígenas caníbales del Caribe y del noreste de Brasil, respectivamente, así como las primeras ilustraciones que divulgaron en Europa su supuesta apariencia como hombres con cabeza de perro y como devoradores sanguinarios de carne humana. Posteriormente se revisarán las funciones sociales y culturales de la cartografía europea entre los siglos XVI y XVII, particularmente en Países Bajos durante su Siglo de Oro, así como la construcción visual de América como un continente esencialmente caníbal presente en los mapas de Sebastián Munster, Holbien el Joven, Diego Gutiérrez y Hieronymus Cock. En seguida se analizarán dos de las representaciones visuales más importantes de los indígenas tupinambá del noreste de Brasil, quienes entonces se convirtieron en los mayores exponentes del canibalismo americano. La primera de ellas corresponde a las ilustraciones del grabador protestante Theodor de Bry, llenas de violencia gráfica e integradas a su magna obra recopilatoria América, mientras que las segundas corren a cargo del pintor neerlandés Albert Eckhout y sus retratos de cuerpo completo de los indígenas tapuya, realizados bajo una mirada antropológica y dedicados al presidente de la Compañía de las Indias Occidentales de Países Bajos. Por último, se compararán distintas representaciones de la alegoría femenina de América, tomando en consideración tanto su descripción iconográfica original emitida por Cesare Ripa como las distintas versiones de este personaje que podemos ver en el mapa de Petrus Plancius y en los célebres grabados de Maerten de Vos, Adriaen Collaert, John Stafford y Abraham Ortelius.

2. Colón, Vesputio y las primeras imágenes de los caníbales americanos

Ante el primer contacto con el Nuevo Mundo en 1492, infinidad de exploradores europeos trataron de darle coherencia y sentido a la realidad americana proyectando los conocimientos que poseían sobre la mitología clásica y el bestiario medieval, anticipando y fantaseando en el proceso sus milagrosos encuentros con distintos seres fantásticos y sobrenaturales tales como gigantes, cíclopes, amazonas, tritones, sirenas y acéfalos. (Carreño, 2008: 2-4; Rodilla León, 2007: 195) Previamente, el Atlántico representó para el imaginario tradicional europeo la frontera natural de la civilización cristiana, la antípoda de la Humanidad que se convertía automáticamente en el hábitat ideal de bestias marinas, atrocidades naturales y animales fabulosos. Por tal motivo, luego de que Magallanes y Elcano trazaran entre 1519 y 1522 la primera línea marítima entre Europa y Asia a través de Occidente, el Atlántico se transformó rápidamente en un espacio domesticado en tanto escenario mundial del comercio y capitalismo. (Pinzón Ruíz, 2015: 136) Consecuentemente, como aseguran Delgado López y Caretta (2008), aquel carácter bárbaro, fronterizo, bestial y fantástico anteriormente asociado a las aguas del Atlántico fue heredado simbólicamente al continente americano, inmenso y aterrador territorio que fue imaginado como la cuna de incontables misterios, riquezas y secretos. (2008: 118)

Tal imaginario fantástico de tradición medieval fue el equipaje cultural que Cristóbal Colón cargó consigo cuando se encontró por primera vez con los habitantes autóctonos de las Antillas, islas que confundió con las costas de Catay y Cipango, hoy China y Japón respectivamente. Según el *Diario de Navegación*, la descarada desnudez de aquellos hombres y mujeres fue un elemento que llamó poderosamente la atención del navegante genovés, quien interpretó tal carencia de vestimenta como la máxima prueba de su atraso civilizatorio y su infantilidad mental. Con la ambición para encontrar el oro suficiente para financiar una nueva cruzada espiritual en Asia y Oriente Medio, Colón comenzó a tomar nota de las palabras que distintas tribus empleaban para definir al codiciado metal dorado. (Reding Blase, 2009: 43-59) Al tratar directamente con los arawak, a quienes consideraba como buenos salvajes, mansos, pacíficos y susceptibles a ser evangelizados, éste los escuchó hablar sobre algunos de sus enemigos indígenas que practicaban la antropofagia, a quienes identificaron como los “cannibale”. En primera instancia, deduciendo que perro en latín se dice “canis”, Colón creyó que tales hombres que devoraban carne humana eran en realidad cinocéfalos, es decir, hombres con cabeza de perro. Poco después Colón cambió de interpretación, identificándolos ahora como los subordinados del Gran Kan, líder político del Catay, opinión que lo autoconvenció del supuesto éxito de sus cálculos científicos al planear el viaje entre la Península Ibérica y el extremo Oriente. (Vignolo, 2005: 155)

Mientras que Colón solo llegó a escuchar rumores sobre los habitantes del continente americano que practicaban la antropofagia, Américo Vesputio convivió con algunos de ellos en el tercer viaje que realizó entre 1501 y 1503. Al explorar las costas del noreste de Brasil, Vesputio se integró por 27 días a la vida diaria de un pueblo indígena, oportunidad que aprovechó para alabar la naturaleza paradisiaca y dionisiaca a su al-

rededor, así como para tomar nota de sus principales costumbres, tradiciones y rituales religiosos. (Reding Blase 2009: 80-93) Esto es lo que Vespucio relató sobre la primera vez que escuchó sobre los caníbales americanos:

En la barquilla que desempararon no hallamos sino cuatro mancebos que no eran de aquella gente, sino apresados en otros país; a todos cuatro *acababan de cortarles los miembros genitales*, según demostraba lo reciente de sus heridas; cosa que nos causó no poca admiración. Recogimoslos en nuestras barcas, y *ellos nos indicaron por señas que los habían cautivado, y que los traían para comérselos*, significándonos al mismo tiempo que *esta gente tan fiera y cruel, comedora de carne humana, se llamaban caníbales.*¹ (Waldseemüller, 2007: 128)

Luego de que los diarios de viaje de Colón y Vespucio se imprimieran y difundieran a lo largo y ancho de Europa entre los siglos XV y XVI, el salvajismo, el atraso tecnológico, la desnudez y la antropofagia –término que desde entonces se sustituyó universalmente por el de “canibalismo”–, fueron algunas de las principales características morales y naturales atribuidas por el imaginario europeo a los indígenas americanos. Una xilografía realizada por Lorenz Fries en 1525 (imagen 1) reconstruye la imagen que seguramente cruzó por la mente de Colón cuando éste escuchó por primera vez sobre aquellos indígenas que devoraban carne humana al igual que animales salvajes. En palabras de Bartolomé de las Casas, Colón “entendió también que lejos de allí había hombres de un ojo y otros con hocicos de perros que comían los hombres y que en tomando uno lo degollaban y le bebían su sangre y le cortaban su natura.” (Colón, 1971: 54)

En esta imagen un grupo de caníbales con extremidades humanas y cabezas de perro realizan los preparativos carnívoros para devorar a sus inocentes presas. Parcialmente racionales, la composición nos muestra que éstos poseen su propia arquitectura, herramientas manuales y procedimientos culinarios; parcialmente bestias crueles y sanguinarias, aparecen retratados como monstruos demoníacos que amenazan con sus garras y fauces la supervivencia de la Humanidad. Siguiendo un orden de lectura de izquierda a derecha, un caníbal regresa a la tribu con una nueva presa humana la cual, luego de ser partida en pedazos a través de sus hachas, termina convirtiéndose en el jugoso manjar de otro caníbal que comienza a devorar uno de sus brazos. (Sáenz-López Pérez, 2011: 468-471)

¹ Las cursivas son mías



Imagen 1. *Canibales*, Lorenz Fries, 1525, grabado sobre madera, en “Uslegung der Mercathen oder Carta Marina”, tomado de Sáenz-López Perez, 2011: p. 471.

Por su parte, es relevante retomar una de las ilustraciones realizadas en 1505 por la Escuela de Nuremberg en la edición del *Mundus Novus* de Américo Vesputio. (imagen 2) Estos caníbales ya no aparecen como bestias homínidas con cabeza de perro, sino más bien hombres y mujeres en toda regla, sin ningún rasgo físico que los distinga de sus contrapartes europeas. El empeño renacentista de Vesputio por conocer la cultura, costumbres y estilo de vida de los indígenas queda registrado en los accesorios de plumas que éstos portan en el tocado, el cuello, los codos, la cintura y los tobillos. La escena americana está dominada por una familia clásica formada por padre, madre e hijos, mientras a lo lejos se vislumbra el arribo de dos embarcaciones cristianas listas para imponer mesiánicamente su civilización y religión sobre las tierras y pueblos del Nuevo Mundo. La trivialidad del momento social desaparece cuando el espectador detecta una cabeza mutilada y dos extremidades cercenadas que cuelgan de un tronco, mientras al costado izquierdo un hombre clava despreocupadamente sus dientes sobre un brazo mutilado.

Ante la multiplicación de ataques realizados por piratas y corsarios en las costas y mares de América, así como la extracción masiva de materias primas como plata, oro, bronce, azufre, tabaco, azúcar, grana cochinilla, maderas tintóreas y pieles de castor, la clave de dicha guerra y competencia global radicó en el control y conocimiento que los imperios europeos tuvieran de las rutas marítimas de navegación. Bajo esta lógica, la cartografía se convirtió en un arma de dominación política, pues entre mayor fuera la precisión de los datos y la información contenida en un mapa, mayor sería la ventaja de los navegantes de una corona u otra frente a sus rivales europeos. Con claras funciones pragmáticas, los mapas y las cartas náuticas de los siglos XVI y XVII fungieron como instrumentos fundamentales para la guerra, la navegación ultramarina y la administración de posesiones coloniales. (Zandvliet, 2007: 1144-1145)

Además de servir como herramientas políticas, los mapas sirvieron en esta época como ventanas conceptuales que dieron acceso a un mundo tan gigantesco como desconocido, hábitat humano con fronteras en constante expansión gracias a las más recientes exploraciones marítimas. Particularmente, durante el Siglo de Oro Neerlandés (1568-1648) los mapas se convirtieron en exóticos y lujosos bienes de consumo, los cuales adornaban los gabinetes y salones de las mansiones civiles y burguesas de Países Bajos, siendo la ciudad de Antwerp su capital productiva a nivel continental y Abraham Ortelius y Joan Blaeu sus mayores referentes profesionales. (Synn, 2017: 50-51)

Tesoros artísticos y científicos ubicados en espacios domésticos y administrativos, tales mapas eran referentes visuales del estatus, prestigio y jerarquía de sus poseedores, quienes tenían al alcance de su mano una representación visual y metafórica del poder global que empuñaban. Como dice Svetlana Alpers (1987), los cartógrafos y editores de mapas eran denominados “descriptores del mundo” debido a su obsesión por describir con fidelidad la realidad. (1987: 27-29, 178-184) En este orden de ideas, al tiempo en que las imágenes comenzaron a considerarse como un vehículo útil y didáctico para conocer y aprehender el mundo, la cartografía asumió distintas facetas científicas y artísticas en su objetivo por construir las representaciones más exactas, hermosas y completas del orbe, su naturaleza y sus pueblos. En pocas palabras, ver y admirar al mundo retratado en un mapa colgado en la pared simbolizó para muchos su capacidad política para controlarlo y administrarlo a distancia. Bajo esta lógica es que debemos analizar la repetida presencia de caníbales americanos en la cartografía del periodo.

Desde los mapas medievales con forma T/O, mismos que contenían una visión tripartita del mundo en la que Jerusalén se mostraba como su centro territorial y capital espiritual, hasta los mapamundis renacentistas que –siguiendo la brecha de Martín Walseemüller– rescataron los principios de la *Geographia* de Ptolomeo y que ampliaron su visión gracias a los nuevos descubrimientos marítimos, la cartografía sirvió en el siglo XVI como un instrumento de dominación política e imperial. (Contreras Servín, 2009: 10-15) Al delimitar los centros y las periferias del mundo, tales mapas delimitaron las relaciones geográficas dicotómicas entre civilización y barbarie, progreso y atraso, superioridad e inferioridad cultural, humanidad y salvajismo. Plinio el Viejo fue el primer autor en relatar que los antropófagos eran bárbaros por naturaleza,

pues éstos habitaban las fronteras territoriales de la cultura helenística. Siendo entonces América la frontera física de la civilización occidental, Antípoda simultánea de la Humanidad y del mundo conocido, los caníbales americanos descubiertos y divulgados por Colón y Vespucio se convirtieron en el símbolo estereotípico del continente que nutrió y cosechó dicha naturaleza salvaje y bestial. Tal fenómeno icónico y cultural, el de “canibalizar” al continente americano, encontró en la cartografía su medio de difusión ideal. (Martínez Moreno, 2013: 125-126)

En el hermoso “Typus Cosmographicus Universalis” (imagen 3) dibujado por Hans Holbien, el joven, e impreso en 1532 por Johann Huttich y Simon Grynaeus, los márgenes del mapa aparecen rellenos por distintas escenas que representan temáticamente las cuatro partes del mundo. Tales detalles típicos en la cartografía de los siglos XVI y XVII trascendían una mera función decorativa y ornamental, pues servían como códigos visuales que permitían a sus poseedores identificar y asociar a los continentes del orbe con los distintos grupos humanos que los habitaban, los cuales no solo se distinguían entre sí por sus rasgos físicos sino también por sus cualidades históricas y culturales.



Imagen. 3. *Typus Cosmographicus Universalis*, impresión de Johann Huttich y Simon Grynaeus, ilustración de Holbien, el joven, 1532, mapa, en: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/1532_map_of_the_world_by_Sebastian_M%C3%BCnster.jpg.

Mientras en la parte inferior derecha del mapamundi de Holbiel el Joven se ilustra la arquitectura, agricultura y ganadería europea, en la parte inferior izquierda de éste se muestra a un grupo de indígenas desnudos que mutilan extremidades humanas con un hacha para luego hervirlas y devorarlas; en esta escena destaca la presencia de un refugio improvisado formado por hojas y varas de madera del cual cuelga una

cabeza humana decapitada y un banderín que lleva escrita la palabra “CANIBALI”. Un caso similar yace en el mapa “América” de Sebastián Munster de 1561 (imagen 4), en el que se repite la misma ilustración de una diminuta guarida de madera bautizada “Canibali” de la que cuelgan miembros humanos decapitados, la cual se ubica en el noreste de Brasil, misma región en la que Vesputio convivió con una tribu indígena por 27 días. Destaca el hecho de que esta imagen ubicada en la costa brasileña sea la única referencia visual de presencia humana en el Nuevo Mundo, deliberada decisión de Munster por reducir ontológicamente la totalidad americana a la práctica del canibalismo.



Imagen. 4. América, Sebastián Munster, 1561, mapa, 520 x 640 mm., impresión sobre madera, en: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0a/Map_of_America_by_Sebastian_Munster.JPG

Un ejemplo que detalla a la perfección la comunión entre la ciencia cartográfica y las pretensiones coloniales de la Corona Española sobre el continente americano aparece en el mapa que Diego Gutiérrez y Hieronymus Cock realizaron en 1562. (imagen 5) Bajo el título de “*Americae Sive Quartae Orbis Partis Nova Et Exactissima Descriptio*”, este fue el mapa de América más grande hasta su fecha de realización, con medidas de 83 x 86 cm, el cual tuvo como primer objetivo conmemorar la Paz de Cautea-Cambresis de 1559 y celebrar el reciente matrimonio entre el rey de España, Felipe II, y Elizabeth de Valois, hija Enrique II, rey de Francia. Formado en Sevilla como uno de los mejores cartógrafos de España, Gutiérrez trabajó para la Casa de Contratación entre 1554 y 1569, mientras que Cock se desempeñó como uno de los grabadores

flamencos más destacados de la ciudad de Anwerp, cuna de los mejores productores e impresores de libros de la época. Sumando sus conocimientos científicos, técnicos y artísticos, Gutiérrez y Cock diseñaron un mapa colosal repleto de detalles iconográficos y mensajes políticos. (Delgado López y Caretta, 2008: 121-124)



Imagen 5. *Americaë Sive Quartae Orbis Partis Nova Et Exactissima Descriptio*, impresión de Hieronymus Cock e ilustración de Diego Gutiérrez, 1562, mapa, 83 x 86 cm., Library of Congress de Estados Unidos de América, G3290 1562.G7

En la parte superior izquierda aparece la alegoría femenina de la victoria en compañía de los escudos de armas de las Coronas de España y Francia, las cuales parecen recibir en calidad de ofrenda y tributo divino la potestad regia para controlar y gobernar América. Por un lado, los mares y océanos alrededor del Nuevo Mundo aparecen infestados por numerosas embarcaciones que transportan mercancías y que se fraguan en combate, así como por una plétora de medusas, tritones y peces voladores, bestias marinas provenien-

tes de la mitología clásica y del bestiario medieval que entonces representaban las fronteras naturales del Cristianismo y la Civilización Occidental. Por otro lado, la superficie del continente americano ha sido bautizada y apropiada por España a través de los nuevos nombres que sus conquistadores y exploradores le han otorgado a sus regiones, puertos y ciudades más importantes. Así mismo, el extenso territorio está dominado por distintos elementos naturales y morales que llaman nuestra atención, entre ellos la inmensa cordillera de los Apalaches, un volcán en erupción cerca de México, las caudalosas corrientes de los ríos Amazonas y de la Plata, el lago Titicaca, la presencia de dos gigantes en la Patagonia y la representación de los caníbales tupinambá al noreste de Brasil. (imagen 6)



Imagen 6. *Americae Sive Quartae Orbis Partis Nova Et Exactissima Descriptio*, impresión de Hieronymus Cock e ilustración de Diego Gutiérrez, 1562, mapa, 93 x 86 cm., Library of Congress de Estados Unidos América, G3290 1562.G7

Siguiendo de cerca los relatos de Américo Vespucio, el mapa de Gutiérrez y Cock ilustra en distintas escenas el proceso culinario a través del cual los indígenas tupinambá mutilan, cocinan, hierven y devoran la carne humana proveniente de sus prisioneros enemigos. Mostrados en escena como salvajes monstruosos en pleno estado de desnudez y atraso civilizatorio, los caníbales de Brasil y los gigantes de la Patagonia son los únicos grupos humanos que habitan en escena el rico y extenso continente americano. Tal decisión cartográfica buscó ampliar la potestad real de Felipe II y la Corona Española frente a sus competidores europeos, apelando a la justa y necesaria expansión de la razón, la civilización y la religión cristiana como un método para legitimar sus pretensiones coloniales sobre las almas, tierras y recursos naturales del Nuevo Mundo.

Al construir entre los siglos XVI y XVII representaciones cartográficas sobre las tierras e islas del continente americano en función de los más recientes hallazgos marítimos, combinando en el proceso los mayores adelantos científicos y artísticos en la materia, los mapas dibujados, grabados e impresos por Johann Hu-

ttich, Simon Grynaeus, Holbiel el Joven, Sebastián Munster, Diego Gutiérrez y Hieronymus Cock delimitaron el rol de subordinación e inferioridad histórica que América debería desempeñar dentro del gran escenario universal. Definiendo al canibalismo como la característica esencial de los habitantes del Nuevo Mundo, idea que se extendió en Europa luego de la publicación de los relatos y diarios de navegación de Colón y Vespucio, imágenes como las anteriores promovieron discursos de dominación política e ideológica que justificaron el sometimiento colonial de los indígenas americanos bajo el pretexto de ser pecadores nefandos, salvajes irracionales y criminales que atentaban en contra de la moral y la ley natural. (Jiménez de Val, 2013: 168)

4. Retratar a los tupinambá de Brasil: entre la violencia de Theodor de Bry y la antropología de Albert Eckhout.

Sin lugar a duda la tribu indígena tupinambá, ubicada en el noreste de Brasil, fue la más conocida y temida entre los siglos XVI y XVII por realizar rituales caníbales en el continente americano. Evidentemente no fue la primera ni mucho menos la única agrupación autóctona que practicó la antropofagia. Más bien, su inusitada fama se debió al enorme éxito editorial de varias crónicas y memorias escritas por distintos exploradores y naufragos europeos que, luego de ser tomados prisioneros por los tupinambá y convivir con ellos, lograron escapar y contar al mundo lo que junto a ellos vieron, escucharon y presenciaron.

En 1557 el mercenario alemán Hans Standen publicó la *Verdadera Historia y Descripción de un País de Salvajes Desnudos, Feroces y Antropófagos Situado en el Nuevo Mundo*, obra en la que narró cómo los indígenas tupinambá lo tomaron por prisionero en 1553 creyéndolo de nacionalidad portuguesa y por tanto enemigo de su pueblo, aterradora experiencia que le permitió atestiguar sus rituales públicos y festivos de canibalismo por venganza. Así es como Standen describió el momento exacto en el cual un prisionero, mientras era sujetado en el torso por una cuerda durante tal ritual religioso, dirigió sus últimas palabras hacia el público expectante y su cruel verdugo: “Aquel que debe matar al prisionero le pega en la cabeza y dice: ‘Sí, aquí estoy, te quiero matar, porque los tuyos también mataron a muchos de mis amigos y los devoraron’. El otro le responde: ‘Después de muerto, tengo todavía muchos amigos que ciertamente me han de vengar’. Entonces le da el matador un golpe en la nuca.” (Chicangana-Bayona, 2005: 30)

Iwera Pemme es el nombre del mazo de madera que los tupinambá de Brasil empleaban en sus rituales de canibalismo por venganza para matar a las víctimas asestándoles un duro golpe sobre la cabeza. Esta arma tenía una cresta en forma de rombo, así como distintos accesorios de telas y plumas en su base, mismos motivos que también adornaban el cuerpo del prisionero sentenciado a muerte. Como se verá más adelante, desde entonces el Iwera Pemme se convirtió junto al arco y flecha en un símbolo visual estereotípico de los habitantes autóctonos de América, así como en un estandarte de barbarie y salvajismo dentro del imaginario occidental. (Walker, 2005: 17)

Los testimonios personales y las descripciones antropológicas que viajeros y prisioneros como Hans Standen, Jean Léry y André Thevet publicaron en Europa en el siglo XVI sobre los tupinambá del noreste de Brasil contribuyeron a que las ideas sobre el canibalismo americano cambiaran por completo. Cuando Colón y Vesputio mencionaron las prácticas antropofágicas entre los indígenas del Nuevo Mundo, se entendía casi por sentido común que éstas se cometían por necesidad pragmática y no por gusto o capricho, crimen nefando y antinatural que muchos explicaban en función de la carestía de alimentos y la más sincera necesidad por sobrevivir. A partir de la difusión de relatos como el de Standen, el canibalismo americano comenzó a ser visto por los europeos como una costumbre social y no como un acto fortuito y esporádico, es decir, como una tradición cultural, social y religiosa claramente asentada y normalizada dentro de su vida cotidiana. Retomando los trabajos de Walter James y Paulo Vignolo, tal giro de ideas e interpretaciones generó múltiples reacciones. Para algunos, al practicar la antropofagia por motivos de venganza y no de supervivencia, los indígenas del Nuevo Mundo perdían automáticamente el escudo de inocencia e irracionalidad que hasta entonces justificaba sus actos, veredicto que los condenaba irremediabilmente como infames y salvajes pecadores que consciente y voluntariamente realizaban ceremonias macabras y monstruosas. Para otros, la nueva información disponible sobre la antropofagia americana elevaba la dignidad moral y humana de sus practicantes indígenas. (Vignolo, 2005: 152, 168)

El filósofo francés Michael de Montaigne fue el principal defensor de este último parecer, quien en 1580 publicó su célebre ensayo *Des Cannibales*. Para Montaigne, el verdadero salvaje no es aquel que devora al hombre por venganza, pues lo hace luego de luchar con valor, lealtad y coraje en el campo de batalla, capturar legítimamente prisioneros de guerra y ofrendar sus vidas como tributo festivo a la victoria y supervivencia de su pueblo. Según este punto de vista, el practicante del canibalismo por venganza se mostraba ante el mundo como un buen salvaje, hombre digno y civilizado que incluso merecía ser comparado con los bravos guerreros de la Antigüedad Clásica. Así mismo, Montaigne se atrevió a concluir que los verdaderos salvajes eran los conquistadores europeos, quienes, libres de cualquier motivación cultural o religiosa a diferencia de sus contrapartes americanas, quemaban, torturaban y profanaban a sus enemigos únicamente guiados por la ambición, la malicia, la codicia. (Vignolo, 2005: 172-175)

Si bien los diarios de navegación, crónicas, relatos de viaje y testimonios personales sobre las exploraciones en el Nuevo Mundo fueron sumamente demandadas por el público lector urbano de Europa, lo cierto es que las reproducciones visuales demostraron ser un medio de comunicación ideal para una época plagada de analfabetismo. Atractivas y de fácil lectura, las imágenes se encargaron de nutrir la fascinación y curiosidad de las élites por información novedosa sobre el Nuevo Mundo, así como de difundir, con brevedad y eficacia, distintos mensajes políticos e ideológicos que promovieron la conquista y colonización de América. Además de ofrecer mayor autoridad y veracidad documental sobre los hechos narrados textualmente, el contexto europeo dominado por las guerras de religión y la Contrarreforma católica provocó que tales imágenes funcionaron como vehículos masivos de propaganda imperial. (Rubiés, 2005: 21) Este fue el

caso del editor y grabador protestante Theodor de Bry, quien mejor que nadie politizó los símbolos, temas y códigos visuales en torno de América, sus tierras y pueblos indígenas.

A fines del siglo XVI los relatos de exploración sobre el Nuevo Mundo dedicaban poco tiempo y recursos en ofrecer imágenes de alta calidad, las cuales en sí mismas eran poco atractivas debido a que eran realizadas por grabado en madera, medio tosco e inadecuado para fines que exigían mayor estética y precisión en los detalles. Tras viajar a Londres en 1586, De Bry conoció al propagandista inglés Richard Hakluy, quien lo convenció de realizar una serie recopilatoria de las principales crónicas y diarias de viaje sobre el Nuevo Mundo. Tal campaña editorial tuvo dos objetivos, el primero, persuadir a la Corona Inglesa de participar directamente en la exploración y colonización de América y, el segundo, manchar y desprestigiar la imagen de los españoles como crueles y bárbaros conquistadores sedientos de riquezas y promotores del genocidio indígena. Así, en 1590 se imprimió el primer volumen de la colección titulada *Tesaurus de los viajes a las Indias Occidentales y Orientales*, misma que se conoció coloquialmente por los nombres de *Grandes Voyages* o simplemente como *América*. (Bueno Jiménez, 2013: 30-31) Cabe mencionar que el verdadero atractivo de dicha obra radicó en sus hermosas ilustraciones a color realizadas con la técnica de grabado al agua fuerte, costoso e innovador procedimiento que les permitió reproducir masivamente imágenes con una precisión y nitidez insólita. En poco tiempo De Bry experimentó el éxito comercial, lo que facilitó que sus bellas y coloridas ilustraciones sobre los indígenas americanos se esparcieran como reguero de pólvora entre las principales ciudades del norte de Europa. (Márquez Hernández, 2013: 37)

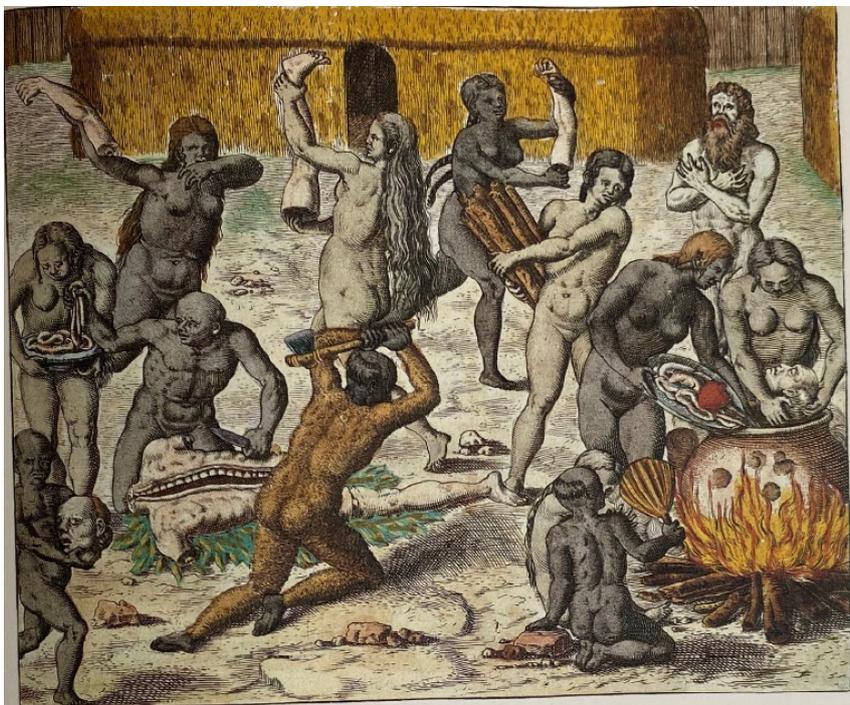


Imagen 7. *Desmembramiento del cuerpo de la víctima*, Theodor De Bry, 1592, grabado sobre cobre, *Americae, Tertia Pars*, tomada de de Phaf-Rheinberger, 2009: p.43

En el tercer volumen o *Tertia Pars de América*, impreso en 1592, Theodor de Bry publicó los relatos y testimonios personales de Hans Standen y Jean de Léry sobre los indígenas tupinambá del noreste de Brasil,

oportunidad que le permitió recrear a través de distintas ilustraciones las prácticas caníbales que estaban ya en boca de propios y extraños. En una imagen (imagen 7) se muestran múltiples escenas que narran las distintas etapas del metódico proceso culinario a través del cual los tupinambá convertían la carne humana de sus enemigos derrotados en deliciosos manjares que devorar. Desnudos y carentes de vergüenza, retratados así para reflejar su atraso civilizatorio y desviación espiritual, los indígenas sostienen distintas extremidades humanas con sonrisas en sus rostros mientras que el barbudo Hans Standen, atónito por lo que sus ojos ven, implora a Dios piedad y clemencia. Al centro de la composición un hombre mutila el cuerpo inerte de la víctima con un hacha; otro hombre extrae con un cuchillo sus vísceras e intestinos, mismos que son depositados sobre un plato que sostiene una mujer; en una esquina un niño, otrora símbolo de pureza e inocencia, carga en brazos una cabeza decapitada, mientras a su alrededor las mujeres se encargan de trasladar los brazos y piernas cercenadas hacia una gran olla donde los alimentos festivos son hervidos y condimentados.

Ubicados simultáneamente en las fronteras de la geografía y la moral, los indígenas tupinambá fueron pensados, relatados y representados por el imaginario europeo como monstruos perversos y demoniacos que pertenecían a los bestiarios medievales y no al reino de la Humanidad. Un tema recurrente en la obra gráfica de Theodor de Bry es la desmembración, fragmentación y mutilación del cuerpo humano. En los volúmenes 4, 5 y 6 de la colección de *América* publicados entre 1594 y 1596, De Bry se inspiró en la célebre *Brevísima Relación de la Destrucción de las Indias* de fray Bartolomé de las Casas para ilustrar con sumo detalle los crímenes militares que los españoles dejaron a su paso. En ambos casos, tanto en el canibalismo por venganza de los tupinambá como en las conquistas bélicas españolas, De Bry se caracterizó por representar una violencia descontrolada y exagerada que superaba con creces cualquier noción de ley, justicia y razón, una violencia lo suficientemente gráfica y explícita como para horrorizar a cualquier espectador y provocarle náuseas, una violencia tan criminal, brutal y escandalosa que convertía persuasivamente a las víctimas en tristes mártires y a sus victimarios en bestias salvajes indignas de perdón y redención. (Rojas, 2010: 11-12)

Gracias a tal propaganda visual, De Bry negó la legitimidad política e imperial de España para dominar y evangelizar América al exhibir y denunciar los crímenes y atentados que sus huestes realizaban en su nombre y beneficio, al tiempo en que justificó el sometimiento, explotación y esclavitud de los indígenas americanos excusándose en la supuesta naturaleza salvaje, infantil, bestial e irracional que éstos demostraban a través de su idolatría, sacrificios humanos y rituales de canibalismo.



Imagen 8. *Mujeres y niños de la tribu toman papilla hecha con las tripas del prisionero sacrificado*, Theodor De Bry, 1592, grabado sobre cobre, *Americae, Tertia Pars*, en: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/02/Theodore_de_Bry_-_America_tertia_pars_2.jpg

En otra ilustración del tercer volumen de *América*, De Bry registra visualmente el momento exacto en el que las mujeres y los niños tupinambá se detienen en el suelo para saciar su gula con un caldo formado por sesos, tripas y vísceras humanas servido en platos y tazones individuales. (imagen 8) La imagen de la gastronomía caníbal sirvió a De Bry para demostrar que los habitantes originarios del Nuevo Mundo eran aliados y secuaces del Demonio, máximo enemigo de la Cristiandad que a largo de la Edad Media europea fue imaginado y representado como un insaciable devorador de carne y sangre humana. Como dice Jiménez de Val (2013), las puertas del Infierno se mostraban comúnmente como las fauces de una bestia que mastica, engulle y digiere en su estómago las almas de los pecadores. El Demonio mismo fue visualizado entre los siglos XV y XVI como un voraz devorador compuesto por fauces y alargados colmillos en sus orejas, codos, rodillas y vientre. De tal forma, al retratar a los tupinambá de Brasil como insaciables consumidores de carne humana equiparables únicamente con el Demonio, De Bry pretendió persuadir al público europeo y letrado que accedió a su monumental colección de diarios de viaje y exploración de América sobre la justa e imperiosa necesidad de poner fin a semejante barbarie indígena, tomar posesión de dichas tierras e islas repletas de exuberantes paisajes naturales, y salvar las corruptas y maliciosas almas de sus habitantes por medio de la caridad protestante y la Civilización Occidental. (2013: 112, 124, 208-218)

Esta fue la imagen colonialista del indígena americano, la otredad exótica y peligrosa que atentaba el orden natural y moral del mundo. Así es como muchos concibieron al territorio americano durante los siglos XVI y XVII, como una masa continental habitada mayoritariamente por criminales y pecadores, Antípoda por excelencia de la civilización y el Cristianismo. Habitando un continente en el que la moral y las leyes

naturales parecían estar de cabeza, sus pobladores indígenas fueron vistos y representados como los opuestos ontológicos a todo lo que Europa representaba. A partir de 1492 América se constituyó en un perpetuo campo de batalla en el cual espadas, cruces e imágenes por igual lucharon entre sí para entregar a sus respectivas coronas europeas el mejor botín posible, tesoro de inmensa heterogeneidad formado por metales preciosos y riquezas sin igual, miles de almas que explotar y evangelizar, y no pocos discursos de legitimidad colonial. Ilustraciones tan bellas y detalladas como las anteriores fungieron como las armas políticas y propagandísticas más efectivas en la conquista visual de América, y el grabador De Bry se posicionó en las trincheras protestantes como su artillero estrella.

Frente a las representaciones visuales de los indígenas tupinambá realizadas por Theodor de Bry en 1592, vale la pena retomar la visión antropológica que el pintor neerlandés Albert Eckhout tuvo poco después sobre esta misma población americana. Para ello debemos dedicar algunas palabras sobre el contexto político, comercial e imperial de Países Bajos durante los siglos XVI y XVII. Entre 1568 y 1649 Países Bajos libró la Guerra de Ochenta Años en contra de España y Portugal en búsqueda de su libertad y autonomía nacional, misma que se consumó en 1648 gracias a la firma del Tratado de Westfalia. El prolongado estado de guerra cosechó un gobierno fuerte y centralizado, dirigido por nobles, militares y una burguesía urbana, liberal y mercantil en pleno ascenso. Dentro de un pequeño territorio y frente al bloqueo comercial que España impuso sobre sus ciudadanos en los puertos de Sevilla y Lisboa, Países Bajos inició una acelerada carrera tecnológica que le permitió poseer la flota mercante más potente y moderna del mundo. (Gilsanz Pérez, 2007: 57-65)

A partir de 1591 distintas expediciones privadas neerlandesas se embarcaron hacia las Indias Occidentales con el objetivo de comprar especias y materias primas, mismas que comenzaron a revender en Europa asumiendo beneficios de hasta el 400%. A sabiendas de tan lucrativo negocio, los Estados Generales de las Provincias Unidas de los Países Bajos se reunieron en 1602 con las principales compañías mercantiles de la nación para fundar la Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales –*Verenigde Oostindische Compagnie*–, conocida coloquialmente por sus iniciales VOC. Dicha organización recibió el monopolio comercial con Asia a través del Cabo de Buena Esperanza y el estrecho de Magallanes, asumiendo distintas potestades como la de declarar la guerra o la paz a sus enemigos, establecer colonias, construir fuertes, acuñar monedas, etc. Siguiendo la ruta trazada por el capitalismo mercantilista a través de la cual circulaban millones de florines anualmente, el colonialismo político y cultural expandió las fronteras imperiales de Países Bajos en Java, Ceilán, Formosa, Macao, Cantón, Malaca e Indostán. En tales regiones realizaron alianzas con los caciques y sultanes locales, mismas que les permitieron explotar laboralmente a las poblaciones nativas por medio del pago de tributos y trabajos forzosos en los puertos. (Gilsanz Pérez, 2007: 70-79)

Siguiendo la misma estrategia capitalista y colonialista, en 1621 se fundó la Compañía Neerlandesa de las Indias Occidentales –*Geoctrooyeerde West-Indische Compagnie*–, WIC abreviada. Finalizada la tregua de guerra de 12 años entre España y Países Bajos, la WIC nació con el propósito de intervenir en el tráfico

mercantil atlántico de plata, metal precioso que alimentaba la economía bélica de sus enemigos ibéricos. Pues, con plenos títulos de piratería, los barcos de la WIC se apoderaron de distintos territorios americanos donde formaron colonias, plantaciones, fuertes y bases de comercio. Algunos de estos enclaves fueron Nueva Holanda en la Bahía del Hudson de Norteamérica –de donde obtenían maderas preciosas y pieles de castor–, Curazao, Martinica, Barbados y Guadalupe en el Caribe –donde comerciaban con azúcar y tabaco–, y las costas del noreste de Brasil en Sudamérica –donde lucraban con esclavos africanos, azúcar, tabaco y maderas. Enfocándonos en esta última región a cargo de la Corona Portuguesa, en 1630 la WIC envió una flota de 56 barcos que invadió y conquistó Pernambuco, Olinda, San Luis y Paramaribo, estableciendo su capital en Recife. (Gilsanz Pérez, 2007: 94-97)

Entre 1630 y 1654 Johan Maurits van Nassau Siegen fungió como director de la WIC y gobernador de los enclaves neerlandeses en Brasil. En Mauritsstad, hoy Recife, Nassau erigió un palacio de ciencias y artes integrado por grandes jardines y un zoológico que reunieron las muestras más bellas y exóticas de la flora y fauna de la zona, así como un gabinete de antigüedades y curiosidades antropológicas de sus habitantes nativos. Con el objetivo de documentar y divulgar los logros de su administración colonial, Nassau promovió distintas exploraciones para conocer, estudiar e investigar el territorio brasileño bajo su comando, destacándose dentro de tal comitiva el pintor de paisajes Frans Post y el pintor de retratos Albert Eckhout. (Phaf-Rheinberger, 2009: 37-39)

En 8 retratos de cuerpo completo realizados en 1641, Eckhout representó a través de cuatro parejas formadas por hombre y mujer los distintos estamentos étnicos y sociales que componían al Brasil colonial neerlandés: esclavos africanos, mulatos, mestizos e indígenas caníbales. Como dice Carrie Anderson (2018), tales pinturas seguramente fueron colgadas en el palacio del gobernador Johan Maurits Nassau a manera de panfleto monumental sobre los grupos humanos que pretendía gobernar y civilizar. (2018: 57) Como una curiosidad más de Brasil, tanto o más exóticos que la flora y fauna local, tales hombres y mujeres retratados fueron poseídos física y visualmente por su amo y señor, el director de la WIC.

En sus ocho retratos de cuerpo completo, Eckhout se encargó de reunir los principales rasgos físicos y accesorios culturales asociados en aquel entonces a dichas etnias, representando en el proceso tipos populares estereotípicos, y no necesariamente individuos específicos, siendo este un caso paralelo a los famosos cuadros de castas de la Nueva España durante el siglo XVIII. A través de sus vestimentas, peinados, joyas, armas y herramientas, Eckhout indica al espectador sus roles sociales dentro el estatus quo brasileño, así como sus rangos culturales de atraso y desarrollo. (Anderson, 2018: 62-64)

En “Hombre Tapuya” el pintor neerlandés retrata a un hombre indígena de piel cobriza, desnudo y rodeado de una naturaleza tan exuberante como peligrosa. (imagen 9) Debajo de su labio lleva un bezote, mientras en sus mejillas lleva dos palillos incrustados; en su vientre deja ver un pequeño cordón que sostiene alguna especie de rama en su espalda mientras que su falo se encuentra adornado por un delgado cordón

blanco; en la cabeza porta un sencillo y colorido tocado de plumas y en su mano derecha sostiene varias lanzas de madera con afiladas puntas. Estos pequeños detalles documentales, por más triviales e insignificantes que parezcan a primera vista, reflejan el interés de Eckhout por conocer y comprender antropológicamente a los sujetos sociales que retrató. Como se mencionó previamente, los artistas de Países Bajos tenían un especial interés por estudiar y aprehender el mundo a través de medios visuales, epistemología que les exigía la más perfecta precisión, veracidad y fidelidad al momento de describir manualmente un mapamundi, objeto de lujo, paisaje natural, vista urbana, animal del campo o, en este caso, un tipo popular. Con ojos de científico, de la misma forma en que un químico observa pacientemente distintas sustancias en un microscopio, Eckhout guardó fiel testimonio de los típicos accesorios culturales asociados a los indígenas tupinambá de Brasil.

Si bien la mirada científica y antropológica de Eckhout se distancia de las gráficas y explícitas ilustraciones de Theodor de Bry, ello no la exime de poseer claros mensajes políticos e ideológicos. En su mano izquierda el hombre tapuya sostiene con vigor y fuerza el famoso Iwera Pemme, mazo de madera por todos conocido en la época por su función ritual durante las ceremonias de canibalismo por venganza, escena misma que aparece representada al fondo de la escena en medio del bosque. En este orden de ideas, la presencia de una araña y una serpiente a los pies del retrato no es producto de la casualidad, sino una clara intención iconográfica del autor por trasladar los mismos atributos feroces, violentos, carnívoros y depredadores de dichas especies hacia el indígena caníbal de Brasil.



Imagen 9. *Hombre Tapuya*, Albert Eckhout, 1641, óleo sobre tela, 280 x 176 cm., Museo Nacional de Dinamarca, Colecciones Etnográficas, Copenhague



Imagen 10. *Mujer Tapuya*, Albert Eckhout, 1641, óleo sobre tela, 272 x 165 cm., Museo Nacional de Dinamarca, Colecciones Etnográficas, Copenhague. Ambas ilustraciones tomadas de Phaf-Rheinberger, 2009: p.42

En “Mujer Tapuya” (imagen 10) una indígena desnuda sigue la corriente de un río, deteniéndose en una fuente de agua para recoger y recolectar algunas hierbas y plantas. La inocencia de semejante escena se pierde y pervierte cuando el espectador identifica el par de extremidades humanas mutiladas que ésta lle-

va consigo, una depositada en una cesta que sostiene con su cabeza y otra que sostiene con su mano derecha. Al igual que con su contraparte masculina, en esta escena Eckhout pinta a un perro de afilados colmillos a los pies de la mujer tapuya, ello como una clarísima alusión a Cristóbal Colón que le permite asociar simbólicamente a dos cazadores naturales, el carnívoro can y la fémina caníbal.

Al igual que las explícitas ilustraciones de Theodor de Bry, los retratos de Albert Eckhout comisionados por el presidente de la Compañía Neerlandesa de las Indias Occidentales reflejan la dominación política y cultural que los europeos ejercieron sobre los indígenas americanos, representándolos visualmente con el mayor realismo y belleza posible para así, tal y como sucedía con la exótica y curiosa flora y fauna local, poseerlos, dominarlos y explotarlos a distancia.

5. Las alegorías femeninas, indígenas y caníbales de América

Con el primer viaje de Cristóbal Colón en 1492 inició el largo y sinuoso proceso ideológico de la invención de América. Como dice el maestro Edmundo O’Gorman (1995), gracias a las exploraciones marítimas de Américo Vespucio y a la publicación de la *Cosmographie Introductio* en 1507 por Martín Waldseemüller, el mundo dejó de concebirse como un espacio inmutable, perfecto y predeterminado, para en cambio visualizarse como un escenario de infinitos avances y posibilidades, hábitat humano en constante expansión con un Mundo Nuevo a la espera de ser navegado y colonizado. (1995: 74-76) Pues, fue América la llave mental y cultural que liberó a Occidente de su falsa y obsoleta prisión tripartita para mostrarle finalmente una nueva realidad, la de un Orbis Terrarum con nuevos límites geográficos y con nuevos grupos humanos tan desconocidos como atractivos. De cárcel finita y ajena a casa abierta y propia, en los siglos XVI y XVII el mundo se puso a completa disposición del ser humano, quien se apropió de éste como su único dueño, inquilino y soberano.

La nueva visión del mundo estuvo compuesta por cuatro continentes, cuatro habitaciones simultáneas y complementarias dentro del mismo hogar terrestre habitado por el hombre. Fungiendo como la cuarta habitación del mundo, el nuevo y colosal continente recién explorado y navegado fue bautizado con el nombre de América para así mantener una relación de semejanza y equivalencia femenina frente a sus hermanas Europa, Asia y África. En teoría, siguiendo a O’Gorman (1995), las cuatro residencias cósmicas del ser humano eran iguales entre sí, pues todas ellas cumplían una misma función ontológica y esencial al servir como la casa, suelo y techo de la Humanidad. No obstante, más allá de sus semejanzas pragmáticas, en la realidad cada continente conservó las características históricas que definían su identidad y jerarquía universal. (1995: 142-148)



Imagen 11. *Orbis Terrarum Typus de Integro Multis In Locis Emendatus*, Petrus Plancius, 1594, mapa, 405 x 575 mm., en: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c5/1594_Orbis_Plancius_2%2C12_MB.jpg

Como puede verse en el mapamundi que Petrus Plancius realizó en 1594 (imagen 11), la cartografía fue el arte ideal para representar visualmente la exacta correlación política y geográfica entre los cuatro continentes dentro de una misma esfera terrestre, así como para exhibir su nivel de desarrollo dentro del statu quo mundial. Al igual que en muchos otros mapas de la época, los márgenes y contornos del de Plancius fueron rellenos con distintas ilustraciones protagonizadas por las alegorías femeninas de los cuatro continentes y acompañadas por distintos elementos estereotípicos de su naturaleza y de los pueblos que habitaban su territorio. En el recuadro superior izquierdo se encuentra la alegoría femenina de Europa, la cual aparece vestida con una armadura de oro, con una corona en su cabeza y un bastón de mando en su mano. Mientras ésta sostiene con su brazo un boyante cuerno de la abundancia repleto de frutos y alimentos, a sus pies se esparcen regados los símbolos de las ciencias, las artes y el conocimiento, así como una esfera con una Cruz. Tal es la imagen alegórica de Europa como cuna de la Civilización Occidental y la Cristiandad, reina y soberana del mundo, madre de todos los saberes y fuente de todas las riquezas culturales y tecnológicas del hombre.

El historiador del arte italiano Cesare Ripa fue el responsable de delimitar en su obra *Iconología* de 1593 las principales características, accesorios, motivos y rasgos faciales de las alegorías femeninas de América: ésta es un mujer desnuda, pues carece de cultura y civilización; con largos y esparcidos cabellos para significar su innata rebeldía; con tocado de plumas, pues tal era la corona que la reina de la naturaleza merecía;

portando arco, flechas y carcaj, para advertir a propios y extraños de sus prácticas bélicas como cazadora de hombres; con un cráneo humano o con distintas extremidades mutiladas a su alrededor, para así exhibir la frecuencia de sus prácticas caníbales; acompañada de grandes caimanes como sus fieles secuaces, bestias que engullen y devoran a sus inocentes presas con la misma crudeza y fiereza que su ama y señora. (Soux, 2010: 148-152)



Imagen 12. América, Maerten de Vos y Adriaen Collaert, 1589, grabado, en: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d3/Marten_de_Vos_Adriaen_Collaert_America.jpg

Retomando y adaptando la descripción de Cesare Ripa, numerosos artistas representaron las alegorías femeninas de América bajo tales cánones simbólicos e iconográficos. Este fue el caso de los icónicos grabados realizados por Maerten de Vos y Adrian Collaer en 1589 y por John Stafford en 1634, quienes se encargaron de representar de forma individual los cuatro continentes del mundo a través de una exploración individual de sus respectivas alegorías. (imágenes. 12 y 13) Realizando una lectura comparada entre ambas imágenes, América es representada visualmente como una mujer desnuda, fértil y hermosa, con puntiagudos senos y brazos musculosos. Ambas alegorías llevan consigo arco, flechas y carcaj, mientras que la de Collaer y de Vos porta además una refinada hacha de metal diseñada para cercenar extremidades humanas. Ambas están acompañadas por pequeñas aves y llevan tocados de plumas en el cabello, siendo mucho más exótico el peinado en el caso de Collaer y de Vos. En esta imagen de América el caimán fue remplazado por el armadillo típicamente asociado a la alegoría africana, intercambio de bestias que también se muestra en mapa de Petrus Plancius previamente comentado. Por encima de todas estas características, la

más importante y determinante es la del canibalismo. En ambas ilustraciones se muestran distintas escenas a las espaldas de las alegorías femeninas de América, pequeños pero significativos recuadros que registran el estado silvestre, salvaje e incivilizado de sus habitantes, quienes practican como cualquier otro día la guerra y el canibalismo. En el grabado de Stafford esta referencia es mucho más directa y explícita, pues la alegoría de América es retratada mientras sostiene despreocupada una extremidad humana, manjar que seguramente devorará fuera de foco cuando el espectador le quite el ojo de encima.



Imagen 13. Los cuatro continentes: América, John Stafford, 1634, grabado sobre madera, en: <http://artsoftheworkingclass.org/text/america>

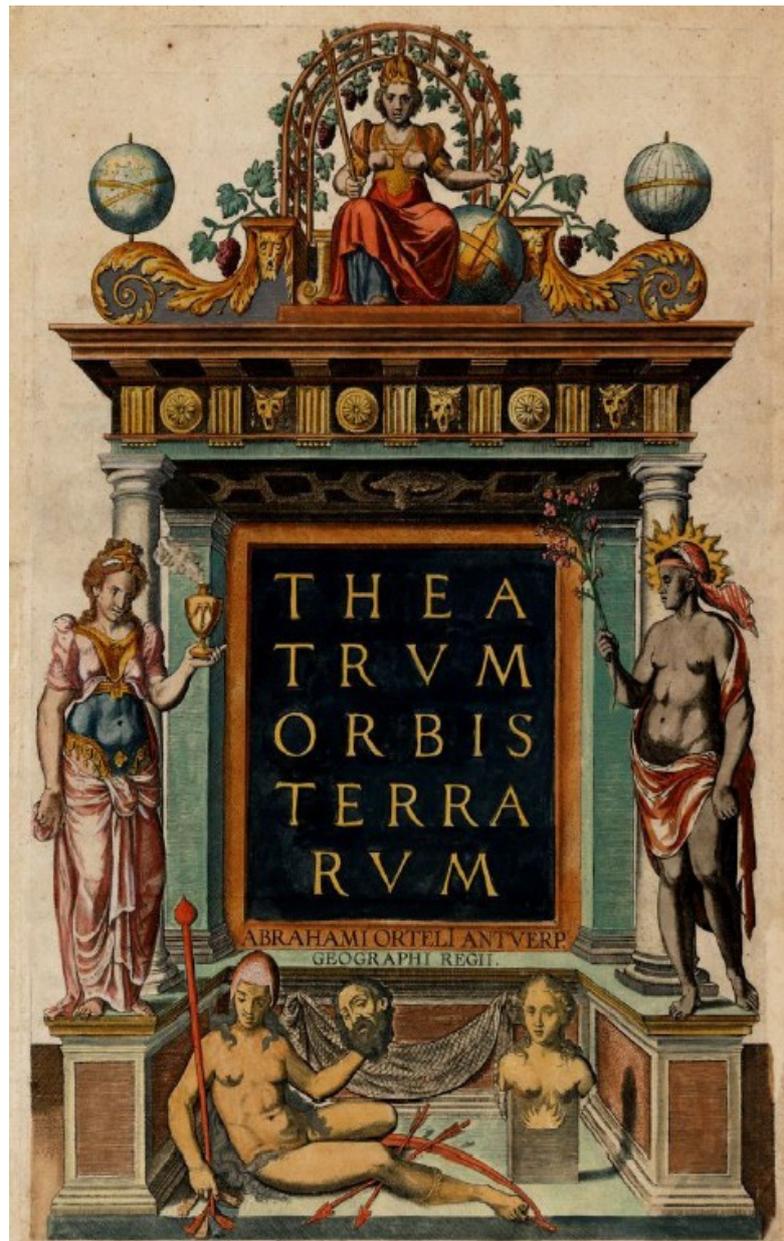


Imagen 14. Portada del *Theatrum Orbis Terrarum*, Abraham Ortelius, 1570, Library of Congress de Estados Unidos de América, tomado de Walker, 2015: p. 18.

Si bien se entendía que los cuatro continentes compartían una misma función como habitaciones cósmicas del hombre dentro del Orbis Terrarum, conservando cada uno sus respectivos atributos culturales e identidad histórica, lo cierto es que las jerarquías civilizatorias no se alteraron tras la invención de América, sino que se fortalecieron y legitimaron. Para comprender a detalle este discurso político y los códigos visuales de los cuales se sirvió, es permitente describir y analizar una última ilustración.

La portada del *Theatrum Orbis Terrarum* (imagen 14) realizada por el geógrafo y cartógrafo flamenco Abraham Ortelius en 1570 refleja perfectamente a través de sus símbolos y composición las relaciones de dominación colonial que Europa sostuvo sobre América y los demás continentes, así como la abstracción del canibalismo como un rasgo esencial y estereotípico atribuido indistintamente a todos los habitantes

originarios del Nuevo Mundo. (Jiménez de Val, 2013: 164-168) La escena muestra una estructura arquitectónica con columnas y pilastras dóricas que sostienen en las alturas el trono de la alegoría femenina de Europa. Sentada debajo de un arco triunfal cual reina y soberana del mundo, ésta lleva una corona imperial en su cabeza, mientras que con ambos brazos sostiene un bastón de mando y un globo terráqueo con una Cruz, símbolos que reflejan su máxima autoridad política y espiritual sobre la Humanidad. Su trono regio está flanqueado por dos globos terráneos, emblemas que reflejan tanto su conocimiento cartográfico como su legítimo dominio sobre el orbe. En un nivel intermedio se encuentran las alegorías femeninas de Asia y África, la primera vestida y la segunda semi desnuda. Ofreciendo como tributo una copa de incienso y un racimo de tulipanes africanos, ambas alegorías continentales se muestran subordinadas a la hegemonía civilizatoria de su tutora y hermana mayor, Europa.

En la parte inferior de la composición se encuentra la alegoría de América, la cual no aparece sentada en un trono de oro ni mucho menos erguida en sus dos pies, sino más bien se encuentra postrada en el suelo, recostada y arrodillada como muestra de sumisión y obediencia frente a la suprema autoridad europea que la observa, gobierna y vigila desde las alturas de su poder. Su desnudez no representa la inocencia ni la pureza, sino más bien su falta de vergüenza y naturaleza silvestre, su atraso cultural e irracionalidad, su salvajismo animal y estado mental infantil e inmaduro. Portando arco y flecha, América se muestra como una cazadora furtiva y primitiva que aún no conoce las mieles de la agricultura y la ganadería. Sosteniendo de cerca el famoso mazo Iwera Pemme empleado por los tupinambá del noreste de Brasil durante sus rituales de canibalismo por venganza, ésta exhibe frente al espectador occidental y cristiano la perversidad de su alma y la corrupción de sus costumbres. Pecadora y practicante de crímenes nefandos y antinatura, la alegoría femenina de América sostiene con orgullo y arrogancia una cabeza humana decapitada, trofeo explícito de sus demoniacas cacerías y mangar típico de sus festines carnívoros.

6. Conclusión: Controlar y conquistar América a través de la mirada.

Desde los relatos de viaje de Cristóbal Colón y Américo Vespucio que difundieron las primeras noticias sobre los indígenas del Caribe y Brasil, hasta las explícitas ilustraciones de Theodor de Bry y las pinturas antropológicas de Albert Eckhout, los caníbales americanos fungieron como una otredad salvaje y barbárica que encarnó en sus sacrificios humanos los crímenes y pecados que Europa y el Cristianismo buscó combatir y erradicar entre los siglos XVI y XVII. En aras de justificar el dominio colonial de Occidente sobre las tierras, almas y recursos naturales de América, mapas como los de Petrus Plancius, Diego Gutiérrez, Hieronymus Cock, Holbien el Joven, Johann Huttich y Simon Grynaeus redujeron la diversidad étnica y cultural del Nuevo Mundo a una característica esencial, la del canibalismo, decisión que colocó a sus habitantes en el escalón más bajo del plano histórico y geográfico. Plasmando sobre el papel la descripción iconográfica de Cesare Ripa, los grabados de Maerten de Vos, Adriaen Collaert y John Stafford dieron cuerpo y figura a la alegoría femenina de América como la cruel soberana de un reino de asesinos caníbales, quienes

corrían desnudos cazando a sus congéneres con arco y flecha para luego aniquilarlos con el típico Iwera Pemme de los tupinambá y finalmente mutilarlos, cocinarlos y devorarlos.

Este fue el principal paradigma visual que Europa asignó a América, esta fue la faceta y el rol que le obligó a interpretar en distintas imágenes para así justificar su conquista, explotación, colonización, despojo y exterminio. Estos fueron los símbolos y códigos visuales que, aceptados canónicamente por dibujantes, grabadores, pintores y cartógrafos europeos entre los siglos XVI y XVII, definieron el ser, la identidad y el devenir de sus tierras y habitantes originarios. Tal fenómeno icónico y cultural es el que definimos como la conquista visual de América. Pensada, relatada y representada como un continente salvaje y peligroso habitado únicamente por caníbales indígenas, América fue condenada –simbólica y materialmente– a la posición política y colonial de mayor bajeza, humillación y subordinación universal. La portada del *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius fue una representación metafórica perfecta de las relaciones de poder esperadas entre las cuatro partes del mundo, composición en la que la alegoría femenina de América yace a los pies de la regia autoridad de Europa. Ubicada en el escalón más bajo de la jerarquía mundial, América no solo fue mostrada a los espectadores de los siglos XVI y XVII como el continente de mayor atraso tecnológico y cultural, sino también como la Antípoda por excelencia de la civilización, el Cristianismo, la racionalidad y la Humanidad.

Junto a distintas estrategias militares, políticas y religiosas diseñadas en Europa para controlar al Nuevo Mundo, evangelizar a sus habitantes originarios y extraer sus recursos naturales, otra fórmula de dominación colonial entró en operación, la cual buscó conquistar visualmente a América a través de la reducción ontológica de su territorio a la práctica del canibalismo. En este sentido, el único método viable para combatir y destruir en el presente las imágenes colonialistas que Europa construyó sobre América es estudiándolas desde un enfoque histórico, artístico y cultural, abordando sus símbolos, mensajes y códigos visuales no como testimonios fieles y objetivos de la realidad sino más bien como artefactos subjetivos y propagandísticos sostenidos por claras motivaciones políticas e ideológicas.

7. Bibliografía

Svetlana, A. (1987). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVIII*. (trad. de Consuelo Luca de Tena). Madrid: Herman Blume.

Bejarano Almada, M. de L. (2016). Las Bulas Alejandrinas: Detonantes de la evangelización del Nuevo Mundo. *Revista de El Colegio de San Luis*: 6 (12), 224-257.

Bueno Jiménez, A. (2013). *Hispanoamérica en el Imaginario Gráfico de los Europeos. De Bry y Hulsius*. Tesis Doctoral. Universidad de Granada.

Burke, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. (Trad. de Teófilo de Lozoya). Barcelona: Crítica.

Márquez Hernández, A. B. (2013). *La cuestión del estereotipo y sus representaciones en la imagen de los pueblos precolombinos. Hacia un análisis de la imagen como documento histórico en "América"*. Máster Universitario. Universidad de Salamanca.

Carreño, G. (2008). El pecado de ser Otro. Análisis a algunas representaciones monstruosas del Indígena Americano. *Revista Chilena de Antropología Visual*: (12), 1-15.

Chicangana-Bayona, Y. A. (2005). El festín antropofágico de los indios tupinambá en los grabados de Theodor de Bry, 1592. *Fronteras de la Historia*: (10), 19-82.

----- (2010). La india de la libertad: de las alegorías de América a las alegorías de la Patria. *Argos*: 27 (53), 143-163.

Colón, C. (1971). *Los Cuatro Viajes del Almirante y su Testamento*. (10ª. ed.). (ed. y prólogo de Ignacio B. Anzoátegui). Madrid: Espasa Calpe.

Contreras Servín, C. (2009). Breve historia de la cartografía europea. Desde sus inicios hasta el siglo XVIII. *Boletín del Sistema Nacional de Informática, Estadística y Geografía*. 2 (1), 10-15.

Delgado López, N. & Caretta, E. N. (2008). Imaginación y Cartografía: un estudio sobre el proceso de descubrimiento americano. *Cuicuilco*. 5 (43), 111-136.

Gilsanz Pérez, G. (2007) El imperio comercial holandés en el siglo XVII. *Revista de Estudios Económicos y Empresariales*. (19), pp. 49-106.

Jiménez de Val, N. (2013) *Seeing Cannibals: European Colonial Discourses on the Latin American Other*. Tesis Doctoral. Universidad de Cardiff.

Martínez Moreno, S. (2013) Una revisión al imaginario europeo sobre la antropofagia y el canibalismo en la zona de frontera en América y Chile (ss.XVI-XVII). *Cuadernos de Historia Cultural*. (21), 117-148.

O'Gorman, E. (1995). *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*. [1958]. México: Fondo de Cultura Económica.

Phaf-Rheinberger, I. (2009) Science and art in the Dutch Period in the Northeast Brazil: The representation of cannibals and Africans as allies overseas. *Circuncaribe*. (7), 37-47.

Pinzón Ríos, G. & Lois, C. (2015). Bestiarios cartográficos. Criaturas del mar en los mapas de América (siglos XVI-XVIII). En Guadalupe Pinzón Ríos y Flor Trejo Rivera. *El mar: percepciones, lecturas y contextos. Una mirada cultural a los entornos marítimos* (133-158). México: Instituto Nacional de Arqueología e Historia/Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas.

Reding Blase, S. (2009). *El Buen Salvaje y el Caníbal*. (2ª. ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.

Rodilla León, M. J. (2007). Bestiarios del Nuevo Mundo: Maravillas de Dios o engendros del Demonio. *RILCE*, 23 (1), 195-205.

Rubiés, J. P. (2005). Texts, Images, and the Perception of 'Savages' in Early Modern Europe: what we can learn from White and Harriot. *European Visions: American Voices*. (122), 120-130.

Rojas, E. (2010). Lo monstruoso y el cuerpo fragmentado: el Nuevo Mundo como espacio de violencia, una lectura de la obra de Theodor de Bry en la construcción de la imagen indiana. *Revista Chilena de Antropo-*

logía Visual. (16), 1-29.

Sáenz-López Pérez, S. (2011). Las primeras imágenes occidentales de los indígenas americanos: entre la tradición medieval y los inicios de la antropología moderna. *Anales de Historia del Arte*. Vol. Extraordinario, 463-481.

Soux, M. L. (2003). "De la América bárbara a la Patria ilustrada: Alegorías de América, la igualdad y el mito del buen salvaje. *Estudios Bolivianos*. (19), 95-118.

Freya Synn, C. (2017). Expedition Silk Road: art and trade in the Dutch Golden Age. *Acta Via Serica*. 2 (1), 49-64.

Vignolo, P. (2005). Hic Sunt Canibales: El canibalismo del Nuevo Mundo en el Imaginario Europeo. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*. (32), 151-188.

Waldseemüller, M. (2007). *Introducción a la Cosmografía y las Cuatro Navegaciones de Américo Vespucio*. (Trad. del latín, estudio introductorio y notas de Miguel León-Portilla). México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fideicomiso Teixedor/Cátedra Guillermo y Alejandro de Humboldt/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.

Walker, J. (2005). From Alterity to Allegory. Depictions of Cannibalism on Early European Maps of the New World. *The Occasional Papers*. (9), 1-30.

Zandvliet, K. (2007). Mapping the Dutch World Overseas in the Seventeenth Century. *Cartography in the European Renaissance*, 3 (2), 1133-1262.