

UNED

MÁSTER EN MÉTODOS Y TÉCNICAS AVANZADAS DE
INVESTIGACIÓN HISTÓRICA, ARTÍSTICA Y
GEOGRÁFICA



Trabajo Fin de Máster

La construcción de la alteridad filipina a través de
las imágenes del Codex Boxer y otras fuentes.

Autor: Jorge Tarrasa Soguero

Tutora: Marina Dolores Alfonso Mola

Índice

0. Índice de imágenes.....	3
1. Introducción.....	6
1.1. Resumen.....	6
1.2. El Pacífico español en el tránsito de los siglos XVI y XVII.....	7
1.3. Descripción.....	9
2. Metodología.....	10
3. Estado de la cuestión.....	12
4. Construcción de la alteridad filipina.....	15
4.1. Concepto de alteridad.....	15
4.2. Alteridad americana indígena.....	16
4.3. Alteridad islámica.....	19
4.3.1. Alteridad islámica peninsular.....	19
4.3.2. Alteridad islámica filipina.....	20
4.4. Alteridades asiáticas.....	21
4.4.1. Alteridad china.....	21
4.4.2. Alteridad filipina indígena.....	23
5. El Codex Boxer.....	26
6. Otras fuentes visuales.....	29
6.1. Embarcaciones en expediciones de Magallanes, Legazpi y Somera.....	30
6.2. Dibujos de la carta de Luis Váez de Torres a S.M.	35
6.3. Grabados	40
6.4. Dibujos de la obra del Padre Adriano de las Cortes, <i>Viaje de la China</i>	44
6.5. Arcón filipino	54

7. Análisis comparativo de las fuentes escritas	57
7.1. Negrillos.....	58
7.2. Tagalos.....	58
7.3. Bisayas.....	59
7.4. Zambales.....	61
7.5. Cagayanes.....	62
7.6. Moros.....	63
7.7. Sangleyes.....	64
8. Análisis de las imágenes del Codex Boxer.....	66
8.1. Negrillos.....	68
8.2. Tagalos.....	69
8.3. Bisayas.....	75
8.4. Zambales.....	80
8.5. Cagayanes.....	83
8.6. Otros grupos.....	85
8.6.1. Ladrones.....	85
8.6.2. Sangleyes.....	88
8.6.3. Borneyes y malucos.....	92
9. Conclusiones.....	97
10. Bibliografía.....	100

0. Índice de imágenes

- Imagen 1:** Isla de los Ladrones, atribuida a Pigafetta (Página 30).
- Imagen 2:** Isla de los Ladrones, atribuida a Pigafetta, manuscrito Nancy (Página 31).
- Imagen 3:** Imagen de embarcación de los Ladrones (Marianas) de un derrotero de la expedición de Miguel López de Legazpi a las Islas Filipinas, 1565 (Página 32).
- Imagen 4:** Demostración de las tierras vistas en Panlog, isla mayor de las Palaos, 1711 (Página 33).
- Imagen 5:** Mapa de las Islas de Palaos, descubiertas por José Somera, 1711 (Página 34).
- Imagen 6:** Nativos de Nueva Guinea armados, 1606 (Página 36).
- Imagen 7:** Nativos de la Bahía de San Felipe y Santiago, 1606 (Página 37).
- Imagen 8:** Nativos de la Bahía de San Millán, 1606 (Página 38).
- Imagen 9:** Nativos del Norte de Nueva Guinea, 1606 (Página 39).
- Imagen 10:** Grabado del frontispicio de la obra de Athanasius Kircher, *China Monumentis Illustrata*, 1667 (Página 40).
- Imagen 11:** Grabado del frontispicio de la obra de Gaspar de San Agustín *Conquistas de las Islas Philipinas*, 1698 (Página 42).
- Imagen 12:** Prisioneros, *Viaje de la China*, 1626 (Página 45).
- Imagen 13:** Condenados al cepo, *Viaje de la China*, 1626 (Página 46).
- Imagen 14:** Ropón de mandarines, *Viaje de la China*, 1626 (Página 46).
- Imagen 15:** Ropa de invierno, *Viaje de la China*, 1626 (Página 47).
- Imagen 16:** Ropa de mujer, *Viaje de la China*, 1626 (Página 47).
- Imagen 17:** Saya exterior, pañuelo y zapatos, *Viaje de la China*, 1626 (Página 48).
- Imagen 18:** Mandarín y verdugos hacia la audiencia, *Viaje de la China*, 1626 (Página 48).
- Imagen 19:** Mandarín y su séquito, *Viaje de la China*, 1626 (Página 49).

- Imagen 20:** Mandarín y chinos llevando la escribanía y el sello de su cargo, *Viaje de la China*, 1626 (Página 50).
- Imagen 21:** Mujeres de diversa condición, *Viaje de la China*, 1626 (Página 50).
- Imagen 22:** Chinos comiendo, *Viaje de la China*, 1626 (Página 51).
- Imagen 23:** Soldados y armas, *Viaje de la China*, 1626 (Página 52).
- Imagen 24:** Porteadores, *Viaje de la China*, 1626 (Página 52).
- Imagen 25:** Caza del almizcle, *Viaje de la China*, 1626 (Página 53).
- Imagen 26:** Arcón filipino que representa la ciudad de Manila, con el Parián de los sangleyes extramuros, 2º tercio del siglo XVII (Página 54).
- Imagen 27:** Pareja de negrillos. *Codex Boxer*, 1590-1595 (Página 68).
- Imagen 28:** Esclavos tagalos. *Codex Boxer*, 1590-1595 (Página 70).
- Imagen 29:** Catalonas tagalas. *Codex Boxer*, 1590-1595 (Página 71).
- Imagen 30:** Pareja tagala de timaguas. *Codex Boxer*, 1590-1595 (Página 72).
- Imagen 31:** Pareja tagala de maharlicas. *Codex Boxer*, 1590-1595 (Página 73).
- Imagen 32:** Pareja tagala de principales. *Codex Boxer*, 1590-1595 (Página 74).
- Imagen 33:** Bisayas tatuados. *Codex Boxer*, 1590-1595 (Página 76).
- Imagen 34:** Pareja bisaya. *Codex Boxer*, 1590-1595 (Página 77).
- Imagen 35:** Pareja mora. *Codex Boxer*, 1590-1595 (Página 78).
- Imagen 36:** Pareja mora 2. *Codex Boxer*, 1590-1595 (Página 79).
- Imagen 37:** Adorno genital bisaya. *Codex Boxer*, 1590-1595 (Página 80).
- Imagen 38:** Arqueros zambales. *Codex Boxer*, 1590-1595 (Página 81).
- Imagen 39:** Cazadores zambales. *Codex Boxer*, 1590-1595 (Página 82).
- Imagen 40:** Pareja de zambales. *Codex Boxer*, 1590-1595 (Página 83).
- Imagen 41:** Mujer cagayán. *Codex Boxer*, 1590-1595 (Página 84).
- Imagen 42:** Guerrero cagayán. *Codex Boxer*, 1590-1595 (Página 85).

- Imagen 43:** Recibimiento en Ladrones. *Codex Boxer*, 1590-1595 (Página 86).
- Imagen 44:** Mujer de la Isla de los Ladrones. *Codex Boxer*, 1590-1595 (Página 87).
- Imagen 45:** Hombre de la Isla de los Ladrones. *Codex Boxer*, 1590-1595 (Página 88).
- Imagen 46:** Pareja de sangleyes. *Codex Boxer*, 1590-1595 (Página 89).
- Imagen 47:** Pareja de sangleyes 2. *Codex Boxer*, 1590-1595 (Página 90).
- Imagen 48:** Mandarín letrado y su pareja. *Codex Boxer*, 1590-1595 (Página 92).
- Imagen 49:** Pareja de Borneyes. *Codex Boxer*, 1590-1595 (Página 93).
- Imagen 50:** Pareja de Borneyes 2. *Codex Boxer*, 1590-1595 (Página 94).
- Imagen 51:** Mujer maluca. *Codex Boxer*, 1590-1595 (Página 95).
- Imagen 52:** Hombre maluco. *Codex Boxer*, 1590-1595 (Página 96).

1. Introducción

1.1. Resumen

Este estudio trata acerca de la construcción de la alteridad filipina a través de las imágenes del Codex Boxer, por lo que su ámbito cronológico serán los siglos XVI y XVII, aunque más centrado específicamente en el tránsito entre ambos siglos, estando su ámbito geográfico localizado en Extremo Oriente, pero con influencias que van desde los indígenas americanos hasta el problema morisco peninsular.

Este trabajo pretende utilizar las imágenes de los distintos grupos humanos filipinos que aparecen en el Codex Boxer como fuente histórica, o vestigios del pasado, con las precauciones debidas, comparando la información que puede extraerse de ellas con el propio texto del Codex Boxer, así como enfrentando esa información a otras crónicas de la época, apoyándose a su vez en otras imágenes del periodo. El estudio pretende profundizar en las distintas influencias que definieron la creación de una alteridad filipina por parte de los conquistadores españoles, con especial interés por la cercanía de artistas chinos, los filtros de la experiencia americana y la presencia musulmana en la zona.

Palabras clave: Codex Boxer, alteridad indígena, Filipinas, imágenes.

1.1. Abstract

This study is about the construction of filipine alterity through of Boxer Codex's images, so it's chronological scope will be sixteenth and seventeenth centuries, although more specifically focused on the transit between both centuries, being it's geographical scope located in the far east, but with influences ranging from American indians to the Moorish peninsular problem.

This work tries to use the images of the different philipine human groups appearing in the Boxer codex as a historical source, or vestiges of the past, with due precautions, comparing the information that can be extracted from them with the Boxer codex's own text, as well as confronting that information with other chronicles of the time, leaning in turn on other images of the period. The study aims to delve into the different influences that defined the creation of a philipine alterity by the spanish conquerors, with special interest in the closeness of chinese artist, the filters of the american experience and the muslim presence in the area.

Key words: Boxer Codex, indigenous alterity, Philippines, images.

1.2. El Pacífico español en el tránsito de los siglos XVI y XVII

Manila estará orientada a China, en contraposición a las Molucas, pues tras el tratado de Zaragoza de 1529 estas quedarán en manos portuguesas, abandonando los españoles la Especiería y regresando a Europa por Lisboa un joven Urdaneta junto a otros 16 hombres en 1536 (CABRERO, 2002, 152). Tras centrar los esfuerzos en Filipinas, a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII Manila se convierte en la principal base española en las Filipinas, tras ser refundada por Legazpi en 1571, en detrimento de Cebú, y tras el descubrimiento del tornaviaje por Urdaneta en 1565. Desde Manila partirá el Galeón con dirección a Acapulco, regresando cargado de plata, por lo que se convierte en nexo entre dos continentes y punta de lanza de las rutas comerciales españolas, así como máxima expresión del poder de la Monarquía Hispánica en todo el globo y factor principal de la larga duración de la estancia española en Asia (siendo crucial para ello el trabajo de los sangleyes del Parián debido al interés chino por la plata americana).

Pese a sufrir en sus inicios multitud de contratiempos y desastres, como el ataque del pirata Limahón (1574) o la pérdida del galeón de Manila a manos del inglés Cavendish (1587), desde Manila se lanzarán numerosas expediciones militares, como las de Borneo en 1578, 1581 y 1582, a las Molucas en 1582, 1584, 1593 (esta fracasada al poco de salir), 1606 y 1619, o las de Camboya en 1596, 1598 y 1603, Joló en 1602 y Formosa en 1626. Además de lo anterior, en todo momento se hubo de hacer frente a las incursiones de piratas mahometanos procedentes de Joló, Mindanao o Borneo, pues el control real español no pasaba de Luzón (y no toda la isla) y parte de las Bisayas. Finalmente, desgracias como el terremoto de 1600 o el incendio de Manila de 1603 (sumado a las insurrecciones chinas del Parián) harán tambalearse por momentos la presencia española en Filipinas (DÍAZ-TRECHUELO, 2001, 138-139).

Si bien la unión de las coronas española y portuguesa en 1580 en la persona de Felipe II se presentó como beneficiosa en un principio, lo cierto es que las posesiones españolas en Asia no se vieron beneficiada en exceso, pues se tuvo que acudir en ayuda de Portugal tras la aparición desde 1600 de los navíos holandeses. La creación en 1602 de la VOC conllevará ataques a las posesiones portuguesas, buscando ocupar sus enclaves comerciales (MARTÍNEZ SHAW y ALFONSO MOLA, 1999, 115), como la toma holandesa de las Molucas en 1605 o el ataque a Macao en 1622, tras la tregua de los 12 años (1609-1621), produciéndose ataques a las Filipinas en 1600, 1609 o 1617. Las fronteras asiáticas entre Castilla y Portugal se moverán entre la rivalidad y la colaboración, influidas tanto por los acontecimientos en Europa como por las inercias asiáticas (OLLÉ, 2014, 371).

En paralelo a todo esto, la causa justa de la evangelización católica, esgrimida por la Monarquía Hispánica para legitimar sus empresas en Asia, se plasmará en expediciones diplomáticas como las de Martín de Rada a China en 1575, o los distintos intentos de introducir el catolicismo en Japón, produciendo ciertos roces entre las distintas órdenes religiosas que tenían asignadas zonas concretas para su misión. Las dificultades que encontraron los españoles en esta parte de Asia durante estos años se verían aumentadas por la enorme distancia que les separaba no ya solo de la corte española, sino incluso de Nueva España, virreinato al que administrativamente pertenecía el archipiélago, disponiendo de escasos recursos materiales, económicos y humanos para hacer frente no solo ya a todas las empresas expansivas propuestas, sino a la simple preservación de las Filipinas en manos españolas. Por otro lado, esa distancia permitía una cierta autonomía al Gobernador, pues el virrey de Nueva España, su superior directo, se hallaba a demasiada distancia y con otros intereses y problemas distintos a los del contexto asiático.

En el paso del siglo XVI al XVII se produce una toma de conciencia respecto a las aspiraciones expansionistas desde Manila, que habían llegado a incluir planes para invadir China, para pasar a una fase en la que Manila se fortifica frente a sus múltiples potenciales enemigos, siendo factores para explicarlo tanto el asentamiento de un lucrativo negocio con los chinos alrededor del Galeón de Manila como el revés sufrido en la jornada de Inglaterra, que modifica los planes de gasto. Es de importancia tener en consideración la extensión del territorio en poder de la Monarquía Hispánica para poner en relación los hechos ocurridos en las posesiones españolas en Filipinas con los acontecimientos europeos e incluso americanos, así como la aparición de nuevas potencias europeas y su presencia en Extremo Oriente.

Las relaciones de los españoles con los indígenas, sangleyes y otros grupos vendrán determinadas por las experiencias anteriores en América, por la importancia de las órdenes religiosas en el archipiélago o por la necesidad de un pragmatismo en la búsqueda de un beneficio común, siendo la asimilación indígena realizada dentro de las posibilidades del estrecho marco conceptual europeo (ELLIOTT, 2015, 56). Pese a ello, las intenciones de los españoles pasaban por integrar a los indígenas en una sociedad jerárquica, permitiéndoles alcanzar en teoría las ventajas de la civilización y el cristianismo (ELLIOTT, 2011, 142). La expansión ibérica llegará al otro lado del globo, poniendo en tela de juicio muchos prejuicios sobre la geografía, la teología o la naturaleza del hombre, provenientes en parte del uso de las fuentes clásicas propugnada por el Renacimiento (ELLIOTT, 2015, 28 y 39).

1.3. Descripción

El trabajo comienza con un índice de imágenes que precede al capítulo uno, en cuyo apartado número tres nos encontramos, y que contiene una introducción al tema de estudio. Cuenta con un epígrafe presentando los objetivos, acotando el tema y resumiendo sus pretensiones. A continuación, se expone otro apartado acerca del contexto histórico espacio temporal en el que sitúa el trabajo, finalizando la introducción con esta descripción de los propios capítulos.

El segundo punto del trabajo explica la metodología seguida para llevar a cabo este proyecto de investigación, desglosando los distintos pasos realizados tanto para recopilar y seleccionar las obras a consultar, como para analizar las imágenes y los textos utilizados. El tercer capítulo contiene un estado de la cuestión acerca de los principales autores consultados y sus aportaciones (como Moncó, Ollé o Donoso), los temas en los que se ha profundizado (alteridad, relaciones con China o el Islam en Filipinas o el propio Codex Boxer), y las líneas de investigación actuales.

El cuarto epígrafe trata del concepto de alteridad y su evolución según las diversas escuelas de pensamiento filosófico, para desarrollar luego en distintos apartados la creación de distintas alteridades específicas, como la indígena americana, la islámica, tanto peninsular como filipina, o las asiáticas, como la china o la propia filipina indígena.

El quinto capítulo está dedicado al análisis del propio Codex Boxer, con información acerca tanto del texto y las imágenes como de la propia manufactura de la obra física, así como datos acerca de su creación e interpretaciones anteriores. El sexto capítulo se centra en las otras imágenes usadas durante este proyecto para apoyar las ideas expuestas, comentando cada grupo de ellas y los motivos para su inclusión en este trabajo, sirviendo todas ellas además como contexto de la propia obra a estudiar.

El séptimo punto es una confrontación de las distintas fuentes escritas utilizadas (Pigafetta, Luarca y Morga principalmente), con el propio texto del Codex Boxer, en referencia a la información suministrada sobre los grupos humanos filipinos descritos en el Codex Boxer.

El capítulo ocho contiene el análisis mediante el método propuesto por Peter Burke (una evolución del método de Panofsky), incluyendo el contexto social de la obra y completado con apuntes desde otros métodos, de las distintas imágenes estudiadas de los grupos humanos filipinos en el Codex Boxer, y las relaciones entre ellas y otras imágenes utilizadas.

El noveno capítulo expone las conclusiones finales, cerrando el trabajo el apartado con la bibliografía utilizada, incluyendo un listado de los recursos web manejados.

2. Metodología

Tras elegir el tema central del proyecto, se procedió a acotarlo tanto temporal como espacialmente, y se localizaron y seleccionaron las fuentes para el estudio a realizar, haciendo uso para ello de recursos bibliográficos digitales como el sitio web de la Biblioteca de la UNED o Dialnet (Universidad de La Rioja), donde se localizaron artículos, monografías y obras colectivas relativas al tema a estudiar, debiendo elegir las más adecuadas, y el portal TESEO, donde se localizó una tesis doctoral relacionada con el contexto del trabajo. Además, se realizó una búsqueda bibliográfica en librerías especializadas en Historia Moderna de Asia, en especial la librería Polifemo, en Madrid.

Tras seleccionar la bibliografía y localizar su ubicación exacta en bibliotecas se pasó a realizar una lectura pausada de ella. Si bien estas consultas (y otras tareas relacionadas con esta investigación), se vieron condicionadas por el cierre de bibliotecas, archivos o museos durante la situación generada por el Covid-19 producida durante la realización de este trabajo, se pudo concluir de forma satisfactoria gracias a los numerosos recursos en red y a las tareas realizadas antes de decretarse el estado de alarma.

Se consultaron obras generales de temática filipina (las de Leoncio Cabrero, John H. Elliott o Lourdes Díaz-Trechuelo), junto a otras de temática relativa a la creación de alteridad (Todorov), para pasar a las más concretas (las de Manel Ollé y Beatriz Moncó para las relaciones con China, o las de Donoso para profundizar en la expansión del islam en la zona o el propio Codex Boxer) finalmente llegando a las crónicas de la época de Antonio de Morga, Luarca, Pigafetta o el propio Codex Boxer. Se procedió a profundizar en la bibliografía referente al concepto de alteridad y su evolución, así como a un acercamiento a la construcción de las distintas alteridades que los españoles fueron encontrando en su expansión y las influencias que recibieron, resultando evidente la diferente cantidad de los textos comparando el estudio de la creación de la alteridad filipina frente a la americana. Se realizaron fichas de lectura de todas las obras para su posterior uso, y se elaboró un primer índice provisional, plan inicial de trabajo que estructuró la redacción del estudio, que fue variando durante su realización, según se profundizaba en el tema a tratar.

La búsqueda de las imágenes se realizó tanto de forma virtual (PARES, Europeana, Archives Portal Europe...), como mediante la búsqueda física en distintas obras y catálogos de exposiciones, destacando la utilidad para este proyecto de la obra *La ruta española a China*, con un evidente trabajo detrás de la selección de imágenes. Tras esto, se localizó documentación relativa a las imágenes seleccionadas (sobre todo para los análisis de los grupos de imágenes

distintas del Codex Boxer), usando de nuevo portales digitales como PARES, EUROPEANA, Europe Portal Archives y otros. Se obtuvo una copia digitalizada del Codex Boxer del sitio web de la Lilly Library, de la Universidad de Indiana, trabajando con la transcripción de las partes referentes a los distintos grupos de Filipinas realizada por Isaac Donoso en dos artículos de la *Revista Filipina*. Debido a la imposibilidad de contar con la transcripción de Donoso de algunos fragmentos de la obra, las referencias a los capítulos acerca de sangleyes y malucos se realizaron consultando la propia copia digitalizada de la Universidad de Indiana, con la numeración de páginas original que presenta la obra, pese a no estar ordenadas exactamente como debería reflejar su numeración. Para poder comprender el contenido de los documentos, tras su transcripción, se hizo uso de técnicas cualitativas, y el procedimiento que se siguió fue el análisis documental de contenido, realizando en primer lugar una lectura y comprensión, para pasar a continuación a su análisis por medio de una segmentación del texto en unidades básicas de significado, procediendo a seleccionar las que proporcionaban información destacada para el trabajo.

A continuación se realizó una crítica comparada de la información referente a este trabajo contenida en el Codex Boxer con las crónicas de Pigafetta, Morga y Luarca, además de comparar los distintos textos con las propias imágenes del Codex Boxer, con apoyo de otras imágenes del periodo para confrontar toda la información disponible. El análisis de las imágenes se realizó mediante el método-decálogo propuesto por Peter Burke, una evolución desde el método de Panofsky, con sus tres niveles de significación, siendo estos la descripción de elementos y situaciones, el significado iconográfico o convencional, y el significado iconológico, subyacente al tiempo y lugar de una cultura determinada (BURKE, 2001, 45), intentando incluir el contexto social, entendiendo este como el contexto original para el que se pensó la ilustración (BURKE, 2001, 51). A su vez se completará con acercamientos puntuales desde otros enfoques, como el psicoanálisis, el estructuralismo y posestructuralismo o la teoría social del arte, buscando obtener un análisis lo más completo posible. Se pretende no analizar las imágenes de forma individual, sino en grupo, usando para cada grupo de imágenes del Codex Boxer un epígrafe diferente, pero intentando relacionar las imágenes en conjunto.

Finalmente, se procedió a la propia escritura del trabajo, realizando una interpretación tanto de los documentos como de las imágenes, evitando anacronismos en la medida de lo posible, llegando así al momento de la validación o refutación de la hipótesis inicial, la importancia de las influencias chinas, americanas e islámicas en la creación de la alteridad filipina, mediante una crítica comparativa de todas las fuentes utilizadas. Por último, se procedió a la exposición de las conclusiones obtenidas durante todo el proceso.

3. Estado de la cuestión

Las principales crónicas de la época que se han utilizado en este trabajo tienen en común el no haber sido escritas por religiosos, siendo Pigafetta un viajero, Luarca un soldado y Morga un oficial de la corona. Se desconoce al autor del texto del Codex Boxer, pero todo indica que tampoco en este caso fue un religioso.

Pigaffeta, caballero de la orden de Rodas, participó en la expedición al Maluco de Magallanes en 1519 como voluntario, buscando aventuras, reflejando sus experiencias en su obra, siendo un miembro destacado del viaje y regresando finalmente al mando de Elcano en 1522. Su crónica contiene la primera descripción del archipiélago filipino, destacando el carácter autobiográfico y la admiración por Magallanes (PRIETO, 1991, 24).

El texto de Miguel de Loarca fue redactado en 1582 por encargo del gobierno colonial, estando su original conservado en el Archivo General de Indias. Luarca nace entre 1540-1545, pasando a Nueva España y partiendo a Acapulco en 1566 (GORRIZ ABELLA, 2010, 23). Tras participar en las conquistas, Legazpi le otorga una encomienda en Otón en 1572. Toma parte en las luchas contra el pirata Limahón (Ling Feng), para después participar en la embajada a China de Martín de Rada en 1575, siendo su crónica uno de los logros del viaje. Finalmente será nombrado regidor de la villa de Arévalo (GORRIZ ABELLA, 2010, 31).

En cuanto a Antonio de Morga, llega a Filipinas en 1595 como teniente general, para pasar en 1603 a oidor de la Audiencia de Filipinas. Su obra consta de 8 capítulos, los siete primeros referentes a la historia de las islas, siendo el octavo una descripción de los distintos grupos humanos. Publica en 1609 su obra en Nueva España, buscando explicar los sucesos de la batalla naval contra los holandeses en 1600. Será reeditada en 1890 con notas de Rizal, críticas con el sistema colonial. La edición de 1909, de Retana, reivindicará la labor española, no así la de los religiosos.

Los apuntes acerca de los comentarios de Pedro Chirino se extrajeron de las obras de Prieto y Gorriz, ambas centradas en la comparación de las distintas fuentes disponibles acerca de los grupos filipinos, su sociedad y costumbres, por lo que fueron muy útiles al objeto de este estudio. La falta de fuentes autóctonas obliga a un especial cuidado al leer las crónicas españolas, pero si bien algo de lo escrito pudo no haber sucedido, el hecho de escribirlo revela lo que podría ser aceptado por los lectores contemporáneos, siendo de utilidad pese a todo (TODOROV, 2010, 66).

Respecto a la alteridad y su construcción filipina, se recogen en la bibliografía artículos referentes tanto al propio concepto de alteridad en relación al proceso de expansión europea, como acerca de la creación de distintas alteridades en diversos puntos del extenso territorio controlado por los Austrias, tanto en Europa como Asia y sobre todo América, siendo los artículos de Adorno y Gnecco, junto con la obra de Todorov referente a América, los más consultados, buscando adaptar sus razonamientos referentes a la creación de una alteridad indígena americana al archipiélago filipino.

En cuanto al análisis de imágenes como fuente histórica se tomó la obra de Peter Burke como referencia obligada, siendo su obra *Visto y no visto* muy didáctica para comprender las distintas vías para realizar los pertinentes estudios sobre imágenes, además de otros textos más recientes acerca del estudio de imágenes.

En lo que respecta a monografías o artículos referentes a las Filipinas españolas, existen hoy día una serie de autores que, apoyándose en los avances realizados por sus compañeros de la generación anterior, han profundizado en aspectos poco conocidos de las relaciones de Manila con los demás reinos asiáticos. Lourdes Díaz-Trechuelo o Leoncio Cabrero pertenecen a esa generación de historiadores españoles que iniciaron la disciplina de Historia de Filipinas y la expansión ibérica en el Pacífico. En el caso de Díaz-Trechuelo se ha utilizado la obra general *Filipinas. La gran desconocida (1565-1898)*, de 2001, muy útil para entender el contexto de las expediciones dentro de la dinámica interna de la colonia filipina, y en cuanto a Cabrero, resulta de interés la obra *Historia General de Filipinas*, (2002) coordinada por él mismo y en la que aparece un incipiente uso de la cliometría.

Carlos Martínez Shaw, miembro de la Real Academia de la Historia, Marina Alfonso Mola, especialista en la América española moderna, y Salvador Bernabéu Albert, investigador del CSIC, han participado, coordinado o dirigido varias obras conjuntas acerca de temas concretos del Pacífico español, como el Galeón de Manila o la unión de las coronas ibéricas, siendo necesarias para comprender el contexto asiático, junto con las obras de carácter más general de John H. Elliott, que permiten visualizar en conjunto la situación de las posesiones castellanas en todo el globo.

Para las relaciones con China, resultaron de utilidad los trabajos de Manel Ollé, profesor de la Universidad Pompeu Fabra, miembro del CSIC, especialista en las relaciones con China en la Edad Moderna, y autor entre otros de *La empresa de China (2002)* y *Entre China y la Especiería. Castellanos y portugueses en Asia oriental (2014)*. Este autor, casualmente tiene previsto editar en pocos meses una obra con trabajos de diversos autores referentes al Codex Boxer, (aún no

puede consultarse), titulada: *El Códice Boxer. Etnografía colonial e hibridismo cultural en las islas Filipinas*.

Otros trabajos referentes al Codex Boxer han sido publicados recientemente, como los artículos de Crossley o la transcripción de Souza y Turley. Desgraciadamente no se pudo acceder a la última obra editada sobre el tema, con una transcripción completa de los textos, realizada por Isaac Donoso, *Boxer codex: a modern Spanish transcription and english translation of 16th-century exploration accounts of east and southest Asia and the Pacific*, editado por Vival Foundations en 2016, en Manila. Pese a ello, pudieron localizarse otros artículos del mismo autor referentes al mismo tema, pudiendo ser utilizados y paliar en parte la imposibilidad de consultar dicha obra. Isaac Donoso será quizá el autor con un mayor número de textos consultados para este trabajo, por coincidir este estudio con dos de sus principales intereses, el islam de Filipinas y el Codex Boxer.

Para un acercamiento al Islam en la zona, resultaron de interés tanto la tesis doctoral de Isaac Donoso, *El Islam en Filipinas (Siglo X-XIX)* de 2011, como su trabajo en *Conocer el Pacífico, "El Pacífico en la historia del islam"*, de 2015, además de otros artículos, por tratarse de un filólogo especialista en el mundo árabe y aspectos islámicos de la cultura filipina, mostrando a los musulmanes como mediadores entre europeos y asiáticos, y destacando las aportaciones islámicas al conocimiento de la ruta de las especias. En su tesis estudia el tema desde dos aspectos. El primero desde el contexto de islamización de Asia Oriental y la ruta comercial transoceánica del Indico, y el segundo, desde los fenómenos que la intervención europea causa en las sociedades de Extremo Oriente.

4. Construcción de la alteridad filipina

4.1. Concepto de alteridad

La RAE define la alteridad como *la condición de ser otro*, pero este concepto y su evolución deben ser desarrollados de forma más amplia para el objeto de este trabajo. Esta evolución de la alteridad ha dado lugar a nuevas definiciones del *yo* y el *otro* (GNECCO, 2008, 101), mediante los intentos por abandonar la exterioridad y el universalismo desde los que se han construido las relaciones humanas, siendo el igualitarismo occidental, por su flexibilidad e improvisación, útil para la expansión colonial (TODOROV, 2010, 295). El descubrimiento del inconsciente será la culminación del encuentro del *otro* en uno mismo, entendiendo que este inconsciente tiene a su vez una evolución propia, desde los postulados de Freud hasta, por ejemplo, las ideas de Lacan, con sus tres registros, simbólico, imaginario y real (tomado como “lo inimaginable”) necesarios para siquiera llegar a entrever sus miradas subjetivas (SOURROUILLE, 2005, 9), necesitadas, en todo caso, del reconocimiento desde el *otro* del propio *yo*.

Las relaciones entre el *yo* y el *otro* son de atracción y de reacción. La atracción es deseo civilizador y simpatía, imponiendo el deseo civilizador violencia hacia el *otro*, en su pretensión de que sea como el *yo*, siendo un proyecto moral, pero bidireccional, y el temor en el *yo* dominante se traduce también en violencia como protección. La simpatía trata de asimilar, y con ello transformar al *otro*. En cuanto a la reacción, es la movilización activa de diferencias, presentando los discursos acerca de la alteridad una tensión entre atracción y reacción. Estas diferencias en las que se basa la alteridad son más bien un espejo deformante, construido desde el *yo* (GNECCO, 2008, 105). La identidad del *yo* como normalidad viene dada por su moral, por lo que el discurso sobre el *otro* es inseparable del propio *yo*, marcando sus propios límites. La alteridad no es algo oculto, sino conocido (moro, judío, indio, mujer, niño...), por lo que los discursos de la alteridad no buscan solo conocer al *otro*, sino que existe una necesidad de jerarquización (ADORNO, 1988, 66). Así, la construcción de la alteridad étnica es moralizante y localizante. Moralizante en cuanto la civilización moderna se considera superior, siendo esto un imperativo moral para civilizar al otro, incluso si hay resistencia por su parte, legitimando la violencia, y localizante en cuanto el *otro* es lejano, en tiempo y espacio, pues se halla atrasado (GNECCO, 2008, 106-107). El *yo* libera así al *otro* mediante la educación y la represión. El concepto de focalización resulta destacable por la diferenciación entre el que ve, cómo lo ve y lo que es visto, siendo lo importante el cómo lo ve (no es neutral), reflejando los valores occidentales, produciendo discursos estereotipados por los valores de la cultura masculina, caballeresca y cristiana (ADORNO, 1988, 56).

En cuanto a la representación, Said entiende la textualización como creación de un referente de realidad, y junto con Foucault, ven el texto ya no como mediación, sino como lugar de construcción de la realidad. Así, Trouillot comenta dos niveles de historicidad, la propia materialidad del proceso histórico y la narrativa creada, diferenciando los positivistas el proceso (lo que ocurrió) con la narrativa (lo que decimos que ocurrió). Ante esto, los constructivistas afirman que la realidad está en la narrativa, pues no existe realidad fuera de su representación (GNECCO, 2008, 102), mientras Lacan incide en la importancia de la mirada como construcción del sujeto, apoyándose en la búsqueda de reconocimiento de Hegel (SOURROUILLE, 2005, 7). Lo *otro* ha sido tomado como separación de una identidad original, debiendo ser suprimido o reincorporado, así las diferencias con el *otro* son asumidas solo si se integran en una totalidad (cristiandad). El aporte principal del estructuralismo de Levi-Strauss es el rechazo de esa esencia universal, buscando una alteridad más abierta a la diferencia, pues la conciencia del *otro* es determinante para toda conciencia del *yo*, mientras el humanismo clásico reduce al *otro* a lo extraño, negando su alteridad (GARCÍA RUIZ, 2010, 222). Desde la óptica constructivista las identidades étnicas no proceden de un origen anterior inmutable, sino mediante el mestizaje con la cultura dominante, siendo una acomodación estratégica, práctica.

Levinas intenta pensar el *otro* en términos distintos de los heredados de la filosofía occidental, con una concepción del *otro* donde la distinción no se suprima a favor de un *nosotros*. En occidente se ha acogido al *otro* solo si ese *otro* acepta la universalidad reductora. Entiende así que el eurocentrismo conlleva la destrucción de los que se resisten, por lo que el estructuralismo proclamó que se debe evitar que Occidente se atribuya la exclusividad de ser portador de la condición humana (GARCÍA RUIZ, 2010, 229). El *otro* de Levinas es concretado analógicamente (el indio pobre, negro segregado, judío exterminado...), pues el *otro* es análogo al *yo*, reconociendo la dificultad de construir un proyecto compartido, buscando una relación ética real, rompiendo con el falso universalismo (GARCÍA RUIZ, 2010, 230).

4.2. Alteridad americana indígena

El descubrimiento de América implica nuevas formas de concebir al *otro*, y por tanto una nueva resignificación del *nosotros* (HORMAECHE, 2012, 25-26), pues América pondrá en evidencia la concepción misma de Europa. Las concepciones respecto al *otro* americano irán cambiando según cambie la perspectiva europea, pero siempre con el rasgo de inferioridad de los indígenas. Pese a la bula de Pablo III de 1537 indicando que los indios eran hombres verdaderos, y capaces de comprender la fe católica, siendo oficialmente aceptados, se producirá un cambio de mentalidad en Europa, perdiendo fuerza las ideas optimistas de Erasmo acerca de la naturaleza del hombre frente a los que propugnaban una maldad innata (ELLIOTT, 2007, 74 y 79).

Colón habla de los hombres que ve como parte del paisaje, estando su forma de percibir a los indígenas determinada por el asimilacionismo, como proyección de sus valores en los demás, y la diferencia, traducida en términos de superioridad / inferioridad, descansando ambos en el etnocentrismo, identificando sus valores como universales (TODOROV, 2010, 55). Los indígenas ocuparán el mismo lugar que tenía el *moro* en la península, trasladando la reconquista a las guerras de conquista americanas, con la diferencia de la dificultad de vencer al moro frente a la facilidad frente al indígena, para Sepúlveda, prueba de la superioridad frente al indio, refrendada esta por su sumisión (ADORNO, 1988, 58). Los discursos acerca de la barbarie de los indios contienen una violencia implícita en la representación del *otro*, siendo una representación privativa de la alteridad, como indica Levinas.

Estos discursos llegan a su punto culminante en el enfrentamiento dialéctico de 1550 entre Sepúlveda-Las Casas, tras publicar Sepúlveda su *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios* (1547). En su obra enumera las razones para esta guerra, señalando la inferioridad natural de los indios como primera de estas razones, justificación antropológica (universal) de tradición aristotélico-tomista (GÓMEZ-MULLER, 1997, 7), permitiendo a Levinas afirmar que la civilización occidental es una reducción del *otro* al *yo* (GARCÍA RUIZ, 2010, 225). Para Sepúlveda resulta insalvable esa inferioridad (GÓMEZ-MULLER, 1997, 9), pues el cuerpo del *otro* es tan inferior como su cultura; por tanto, los indios no podrán ser considerados iguales en dignidad, aunque acepten la cultura europea. La alteridad en Sepúlveda es privativa, el *otro* es aquel que no es como *yo*, cuyo cuerpo no es como el mío, siendo esta representación de la alteridad una alteración de la mismidad. Al considerar el estado natural como jerarquizado, rechaza la igualdad, representando este discurso una legitimización de la exclusión social, económica y política del no europeo, siendo Sepúlveda representante de la facción encomendera, enfrentada al poder central, pues sus intereses a largo plazo no coincidían (GÓMEZ-MULLER, 1997, 10). La postura de Las Casas será más cercana a la Corona, que buscaba una asimilación progresiva del indígena y evitar reducirlo a la esclavitud. Las Casas declara la igualdad entre *nosotros* y los *otros*, pero en nombre del cristianismo, cayendo en la creencia de que las leyes naturales son las propias, siendo por tanto también su ideología colonialista. Las Casas vence a Sepúlveda en las dos sesiones de 1550 y 1551, proclamando el Consejo de Indias el fin de las conquistas americanas y su negativa a esclavizar a los indios (BARREDA, 2005, 28), aunque la influencia de Las Casas en la corte durará poco. Pese a todo, en las ordenanzas definitivas sobre los indios de 1573, se reconoce en parte la doctrina lacasiana (TODOROV, 2010, 212). Pese a sus avances, el radicalismo de Las Casas le impide alumbrar una posición

intermedia, pues si al principio ve el cristianismo como única verdad, en la vejez cree en la coexistencia de valores, rechazando una evolución de estos.

El Inca Garcilaso presentará paralelismos con Sepúlveda, trasplantando la representación europea del bárbaro al no-inca. Los discursos de la alteridad en Sepúlveda, los incas y Garcilaso inciden en la determinación de lo humano identificándolo con su propia cultura (occidental, inca y síntesis de ambas), siendo las tres una alteración de la mismidad (GÓMEZ-MULLER, 1997, 13). Los escritos de autóctonos americanos serán en español (lengua del padre), esforzándose en sustituir el folklore por historia, simpatizando con el proyecto europeo civilizador, científico y masculino, siendo el discurso indígena visto como apasionado, subjetivo, femenino, por lo que desfeminizan este discurso erradicando en sus textos la magia y la brujería, y restaurando su historia, entroncando con los valores cristianos del discurso caballeresco, exaltando en los indios valores como la prudencia, el ingenio o el valor, cuya falta se les achacaba (ADORNO, 1988, 64). Vitoria destaca la existencia de una dualidad en la que un elemento domina a otro, tomando las ideas de Aristóteles acerca de la mujer o el niño, siendo el indio necesitado de dirección, pero se les orientará más en la moral que en su desarrollo intelectual, explicando el interés de los cronistas por las costumbres en relación con la moral europea (ADORNO, 1988, 61).

Sahagún, por su parte, al aprender el idioma empieza a asimilarse él mismo con los indios, pero sin la idealización de Las Casas, presentando sus virtudes y defectos, explicando estos no por inferioridad como Sepúlveda, sino por condiciones diferentes en las que viven, como el clima. Mientras Las Casas considera que no hay diferencias entre pueblos, sin hablar de individuos, Sahagún llama a sus fuentes por sus nombres (TODOROV, 2010, 288). Las obras de Sepúlveda y Francisco de Vitoria, desde la perspectiva fenomenológica, representan una visión negativa, mientras De las Casas o Sahagún lo hacen desde una posición positiva, con una visión analógica de la alteridad, viendo lo extraño determinado y no como algo del todo ajeno (GARCÍA RUIZ, 2010, 220).

La dicotomía civilización-barbarie asume al *otro* como una amenaza para el *yo* establecido, el límite de lo normal, que comparte convicciones reconocidas por todos, por lo que se asimila lo extraño a lo ya conocido como forma de apropiárselo, la “alergia hacia el otro” de Levinas (GARCÍA RUIZ, 2010, 223). La idea del *yo* como representante del bien, civilizado, y el *otro* del mal, salvaje, proviene de Aristóteles, cuyo trasfondo está en Sepúlveda y Vitoria, y explica las connotaciones negativas de las costumbres del *otro*, produciendo una desvalorización cultural en las crónicas, pues diferencian el *otro* del *nosotros*, construyendo la identidad europea en contraposición a las costumbres indígenas como la idolatría o la embriaguez (HORMAECHE,

2012, 30 y ELLIOTT, 2007, 75), aunque podrá darse la vuelta, y la destrucción provocada por la modernidad convierta al *yo* en malo y al *otro* en bueno (el buen salvaje) con el ejemplo de Las Casas frente a los encomenderos en defensa de la bondad del indio, siempre condicionada a la aceptación de la nueva fe (GNECCO, 2008, 121). Por otro lado, una regulación social rígida, como la reglamentación de los intercambios sexuales, los matrimonios o la limpieza de sangre mediatizará la representación negativa del *otro*, como la creación de castas durante el siglo XVII, manifestación explícita de la representación negativa de la alteridad, siendo reproducida esta por las propias relaciones entre castas (grado de blancura), buscando el hombre no-blanco interiorizar la representación negadora de la alteridad impuesta por los europeos (GÓMEZ-MULLER, 1997, 19).

Paradójicamente, debido al secretismo de la monarquía española en sus descubrimientos, las representaciones de la alteridad americana generadas desde la Europa no española serán las que produzcan una imagen prototípica, incluso regresando a la propia América. Las imágenes de Albert Eeckhout de indígenas brasileños a mediados del siglo XVII representan el culmen de las ideas presentadas anteriormente por otros artistas como Hans Staden, André Thevet o Thomas Harriot, como el interés por los detalles o el foco en la desnudez o antropofagia (GULLÓN ABAO y MORGADO GARCÍA, 2015, 298). Eeckhout diferencia distintos grupos mediante ropas, peinados y demás detalles, de forma parecida a como se realiza en el propio Codex Boxer.

4.3. Alteridad islámica

4.3.1. Alteridad islámica peninsular

Los discursos acerca de los indios están relacionados con los de los *moros*, contando las caracterizaciones de *moros* e indios con coincidencias, pues los españoles se apoyan en semejanzas para fijar la alteridad americana (ADORNO, 1988, 63). El concepto del *otro* musulmán en la España medieval se puede analizar desde una escala global Islam / Cristiandad, pero también desde la construcción diaria en tratos fronterizos entre vecinos.

Los vocablos para referirse al musulmán, como *muslim*, *moro*, *turco* o *sarraceno* tendrán orígenes geográficos, pero con el tiempo asumirán unas connotaciones peyorativas, entre las cuales se encuentran ladrón, maltratador, celoso, arrogante... visibles en el diccionario de Covarrubias de 1673 (IGLESIAS, 2014, 7). La alteridad se determina como un principio de desigualdad y rechazo por la parte dominante y aceptación por la parte dominada, siendo el factor clave del rechazo al Islam la religión (GARCÍA FERNÁNDEZ, 2005, 214). A pesar de las relaciones de coexistencia, esta convivencia con el Islam no implicó nunca una mezcla, siendo

esta tolerancia explicada por criterios de superioridad política de los cristianos, como ejemplifican los vasallajes de reyes granadinos y el pago de parias, aunque existe una propensión a dejarse conquistar culturalmente (*mudéjares*), por el pueblo musulmán conquistado. En la reconquista se presenta una finalidad militar con justificación divina, por lo que todos los medios serán válidos, perdurando estas ideas en la sociedad cristiana en los siglos XV y XVI, proveniente en parte de las Crónicas de Alfonso X, donde los musulmanes aparecen no solo como enemigos, sino como gentes diabólicas y cobardes, en contraposición a la valentía del cristiano. El musulmán representa el mal frente al bien cristiano, desde la óptica de la sociedad cristiana del siglo XIII, apareciendo una imagen distorsionada: aliado del demonio, negro, feo, barbudo, cruel y sobre todo desleal, como en la crónica mozárabe de 754 (GARCÍA FERNÁNDEZ, 2005, 217). Las relaciones fronterizas serán de coexistencia, pero los débiles reyes taifas estarán obligados a aceptar rígidos mecanismos feudales, con agresiones por su incumplimiento. Pese a que ambos grupos tendrán una visión distorsionada del *otro*, los cristianos incorporan el apetito carnal frente a la templanza cristiana. Desde el siglo XIII la imagen del musulmán se define progresivamente desde la perfidia y desconfianza, fruto de la pretendida superioridad ideológica cristiana hasta una cierta imagen romantizada del granadino vencido en el siglo XVI, apareciendo una tímida alteridad positiva al final del reino nazarí (GARCÍA FERNÁNDEZ, 2005, 224), aunque la iglesia sostendrá siempre una alteridad negativa. Las relaciones fronterizas se definen por una sucesión de momentos de paz y de guerra, siendo el bilingüismo un mestizaje cultural necesario. Pese a todo, las dos culturas serán tan distintas que se negarán la una a la otra.

4.3.2. Alteridad islámica filipina

La institucionalización política del Islam en Filipinas, viene dada por la creación de los Sultanatos de Sulú y Borneo a principios del siglo XV, encontrando los españoles, sobre todo en Mindanao, su oposición y competencia (FRANCO y DONOSO, 2013, 561). Los intentos de conquista de Zamboanga, en el extremo suroeste de Mindanao, buscando contrarrestar las incursiones de piratas, representan esas luchas, con varias ocupaciones españoles hasta su abandono en 1662. Así el problema morisco en España (se les expulsa en 1609), es trasplantado en el siglo XVI a Filipinas como el *problema moro*. Mientras que para los portugueses este encuentro no será más que una anécdota, para los españoles remite a la reconquista, encontrando a su enemigo natural al otro lado del globo, diferenciando entre la conversión del indio y el combate al *moro* (DONOSO, 2016, 49). La imagen del *otro* musulmán desde España influirá, pero debe entenderse el contexto del propio archipiélago y sus zonas cercanas en la creación de la alteridad islámica filipina. Incluso en América aparecen iconografías (Santiago Matamoros o Defensa de la eucaristía) con presencia de *moros* o *turcos* en la región andina, representados de forma

característica, con jubón o túnica hasta las rodillas, botas, turbante con la medialuna y empuñando cimitarras o sables curvos, además de referencias al musulmán en obras de teatro, como contraejemplos de santos, con valores negativos y metafóricos como ceguera o engaño, o danzas de *moros y cristianos*, buscando legitimar al reino español, vinculado a la iglesia católica (IGLESIAS, 2014, 6). El establecimiento del sistema colonial coincide con un proceso de redefinición hispano-católica, que conllevó la persecución de musulmanes, judíos y conversos, constituyendo estos los *otros* “internos”, añadiéndose después los *otros* “externos” (indígenas).

Las cartas de Melchor de Ávalos, oidor de la Audiencia de Manila, de 1585 acerca de la evangelización de los musulmanes del archipiélago muestran las posturas más intransigentes y paralelismos con la evangelización de los moriscos españoles (DONOSO, 2011, 349). La interpretación del *otro* ya no es solo como indio, sino ahora también como *moro*. Deben ser sometidos para que vivan de acuerdo con la razón (cristiana), debiendo ser castigados por sus blasfemias y herejías. Sin embargo, otros consideraban esta facción como superficial, teniendo poco que ver con Berbería, siendo una justificación para la esclavitud y usurpaciones, no teniendo que respetar pactos, estando la guerra y el botín justificados. No será un antagonismo ideológico, sino más bien rivalidad comercial y política, pues los musulmanes controlaban las redes comerciales de la zona. Mientras que Portugal buscaba controlar el comercio reemplazando el imperio talasocrático musulmán, España buscará la conquista efectiva (DONOSO, 2011, 347), pero solo logrará implantarse en zonas de Luzón y las Bisayas, mientras en Sulú o Mindanao seguirán con un cierto control musulmán que, tras caer su comercio, se centrará en el tráfico de esclavos (FRANCO y DONOSO, 2013, 566). En la obra de Morga aparece la idea recurrente de que los musulmanes filipinos son descendientes de los expulsados granadinos, así como restos de la política inquisitorial y expulsora que persiste a principios del siglo XVII (HSU, 2009, 120), siendo los musulmanes para Morga un enemigo infiel y pérfido, debiendo ser aniquilado.

4.4. Alteridades asiáticas

4.4.1. Alteridad china

La construcción de la alteridad china viene creándose en parte durante la época anterior, variando su concepción con la experiencia sobre el terreno. La idea de China en el medievo estará condicionada por las leyendas benévolas de los *seres*, siendo reseñables la traducción de Ptolomeo y la obra de Marco Polo, dejando un poso de misticidad (GIL, 2007, 20), hasta la embajada de Ruy González de Clavijo (1403-1406), en la que en sus escritos se nombra información acerca de China, pese a que no pasaran de Samarcanda. Ya en el siglo XVI, se tendrá información objetiva debida a navegantes y misioneros, en paralelo a la nueva concepción del

hombre, encontrando un imperio que dificultaba la creación de una alteridad al modo de otros pueblos extraeuropeos, pues los datos obtenidos no permitían colocar a China en un escalón inferior respecto a la civilización europea, haciendo tambalearse las concepciones eurocéntricas (OLLÉ, 2007, 81). En esta nueva imagen de China se deben tener en cuenta las distorsiones de la realidad descrita, pues pervivieron y encontraron acomodo muchas de las ideas fabulosas medievales, a la vez que la información recibida provendrá de zonas específicas de un enorme imperio, y la comprensión cultural y lingüística seguirá siendo muy limitada (OLLÉ, 2007, 82).

En el caso de la experiencia española, la idealización medieval será un filtro para la alteridad china durante el siglo XVI, siendo sus percepciones por lo general obtenidas tras cortos periodos o con limitaciones de movilidad, en zonas concretas de provincias del Sur y frente a una administración muy cerrada. La información será traspasada a occidente por medio de cartas de religiosos, aunque estas cartas no pretenderán hacer etnografía, pues tenían objetivos económicos y colonizadores (OLLÉ, 2007, 84). Las informaciones serán requeridas de forma oficial, como las *instrucciones del virrey de Nueva España Martín Enríquez a Juan de la Isla* en 1572 o la *Normativa para descubrimientos y ordenanzas del bosque de Segovia* de 1573 (OLLÉ, 2007, 86), aunque más tarde estos escritos se publicarán por el interés que suscitaba China, dominando en estos las descripciones etnográficas frente a sus originales intenciones. La ausencia de un marco de referencia para comparar ambas culturas produce confusiones con los estereotipos bárbaros, describiendo lo que se espera encontrar más que lo que realmente se ve, pues el *cómo* se ve resulta fundamental, y ese *cómo* estaba ya viciado de antemano. Pese a ello, resultará complicado reducir a China a una alteridad creada bajo estereotipos de salvajismo, siendo José de Acosta uno de los primeros con interés real por comprender una alteridad china libre ya en parte de prejuicios anteriores, estando esa primera alteridad china formada por obras portuguesas y españolas, que cristalizan en 1585 en la publicación en Roma de *la Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran reyno de la China*, de Juan González de Mendoza, siendo la obra con más influencia respecto a la percepción de China en la época (OLLÉ, 2007, 95), reflejando una China utópica, como un gran imperio tremendamente organizado y rico, falto solo de la fe cristiana para su perfección.

A pesar del contacto por Macao, Chincheo, o el propio Parián de Manila, la imagen de China seguirá siendo difusa, estando plagada de leyendas e inexactitudes, paliadas en parte por las experiencias evangelizadoras. La relación de Manila con China se enfría con el gobernador Sande, con ideas excluyentes que derivan en planes de conquista, apaciguados por el propio Felipe II, quien ordena que Manila no envíe religiosos a China, siendo Macao el punto de entrada de Ricci (MONCÒ, 1991, 40). En 1578 los jesuitas se instalan en Macao, en 1600 Ricci y Pantoja

llegan a Pekín, pero tras morir Ricci, la evangelización china decae, llegando el emperador chino Wan-li a promulgar el decreto de Nanking, expulsando a los jesuitas. Desde 1623 vuelven a Pekín, siendo Adam Schall quien levante de nuevo a la orden en China (MONCÒ, 1998, 572).

Respecto a la imagen de los sangleyes (el que va y viene, pero no solo como una descripción sobre alguien que viaja, sino también que no permanece, no termina de ser de aquí, por tanto, es en parte un extraño, no es de los nuestros, es *otro*), chinos residentes en Manila, pese a superar en número a los españoles en Filipinas y representar un peligro real evidenciado en sus insurrecciones, la asunción de la inviabilidad de la permanencia española sin su presencia obligará, pese a confinarlos en el Parián, a una convivencia entre ambas culturas, siendo su aportación económica por medio de impuestos un factor a destacar (OLLÉ, 2002, 31), resultando su función fundamental en muchos aspectos, incluso culturales, siendo reconocido por los propios españoles, quienes pese a las enormes diferencias culturales, no pudieron evitar una percepción al menos en parte favorable a los chinos, aun con todas las connotaciones negativas que pudieran mantener por su pertenencia a un tiempo concreto, y sus marcos conceptuales. Serán considerados extranjeros, no súbditos, pero en un grupo aparte, llegando a existir en América grupos de indios-chinos, con estatus legal especial, que incluso influirán en el propio arte americano (GARCÍA-ABÁSULO, 2011, 227). En Filipinas por tanto no pagarán tributo por súbditos, pero sí impuestos y licencias. Tras las revueltas de 1603 la actitud española referente a la política de asentamiento de sangleyes en Manila se vuelve más dura, más aún tras los incidentes de 1639, 1662 y 1686, tomando conciencia de su peligrosidad por su distinta moral y costumbres. El remedio se buscará en la conversión al cristianismo y la tolerancia con prácticas chinas que no chocaran con la doctrina católica. La religión será así de nuevo un elemento clave, actuando como filtro, presentándose los sangleyes conversos mucho mejor aceptados, siendo rechazable el sangley infiel, al modo de musulmanes y judíos en la península, representando la religión un factor más decisivo incluso que la lengua (GARCÍA-ABÁSULO, 2011, 241).

4.4.2. Alteridad filipina indígena

Los paralelismos entre las conquistas de América y Filipinas son reseñables, aunque en escala distinta, pues frente a las grandes batallas americanas, en comparación Filipinas tan solo registrará escaramuzas, debido al tamaño del teatro de operaciones y la diferencia entre los imperios americanos y los reyezuelos del archipiélago. En ambos lugares se usarán medios de atracción, pero también represión. En el caso de la alteridad filipina indígena, el filtro y experiencia americana con los indígenas americanos, y la existencia ya de un debate avanzado sobre ellos incidirá directamente tanto en la forma de conquista como en la creación de su alteridad, apareciendo a veces como un anexo de la americana, en paralelo a su dependencia

administrativa de Nueva España. Junto a esto, la influencia de Oriente en la propia construcción de esta nueva alteridad será otro factor a tener en cuenta.

De nuevo, como en el caso de América, las representaciones visuales realizadas por la Europa no española serán las que produzcan una imagen arquetípica, como las producidas gracias al interés tras los viajes de Bougainville, James Cook o La Pérouse, en un momento en el que el Pacífico ya había dejado de ser un “lago español” (GULLÓN ABAO y MORGADO GARCÍA, 2015, 300). Desde finales del siglo XVIII serán los ingleses y franceses los que formen en el imaginario europeo un Pacífico idílico, registrándose un cierto interés por el conocimiento de esas culturas lejanas, reproduciendo de nuevo en imágenes detalles de sus vestimentas o aspecto, pero esta vez por medio de soportes con más posibilidades de reproducción y difusión.

Para Foucault, durante los siglos XV y XVI la alteridad indígena se construye por semejanzas, pues los europeos no podían concebir seres distintos si estos eran completamente *otros*, dando como resultado la negación de ser semejantes. Durante el siglo XVI las percepciones europeas no se basan en la alteridad, sino en la identidad, pues no se preguntaban si la nueva humanidad se ubicaba fuera de sus esquemas antropológicos, sino donde se encontraba dentro de ellos, creando comparaciones para acercarse al *otro*, usando además de la semejanza, la oposición por antítesis (ADORNO, 1988, 56), mediante analogías y referencias del pasado grecolatino. En el siglo XVII la semejanza es rechazada, apareciendo las identidades y diferencias, diferenciándose entre hombres blancos, negros, mulatos (GNECCO, 2008, 110). Por tanto, la alteridad como tal no aparece hasta el siglo XVII, siendo el *otro* diferente, todo lo que no debía ser el *yo*, salvaje, incivilizado, irracional. La negación del *otro* es un proceso de apropiación por asimilación, pues se anuncia como la medida de lo humano, presentando los principios más elevados de la civilización occidental como universales, etnocentrismo (GARCÍA RUIZ, 2010, 221). En las rápidas victorias de los españoles en sus conquistas aparece a su vez una derrota, pues al entender que se imponen por su superioridad, aplastan su capacidad de integrarse en el mundo, buscando más tarde un buen salvaje, ya muerto o asimilado (TODOROV, 2010, 119).

Las discusiones enmarcadas en las juntas celebradas en Manila entre 1581 y 1586, el *sínodo de Manila*, establecerán un marco para las relaciones entre los españoles y los distintos grupos de habitantes de Filipinas (OLLÉ, 2002, 36), que finalmente verán reducidas sus obligaciones gracias a las riquezas obtenidas mediante el establecimiento de la ruta del Galeón de Manila, permitiendo una relación más autónoma que la obtenida por los indígenas americanos. La evangelización de las zonas controladas por los españoles se realizó más fácilmente gracias a la experiencia anterior americana, evitando paralelismos con sus antiguos ritos, desterrando

costumbres indígenas (embriaguez, supersticiones o hechicería), y buscando una conducta acorde con moral la occidental, siendo el eurocentrismo de nuevo el elemento central en la creación de la nueva alteridad encontrada en el archipiélago filipino (DÍAZ-TRECHUELO, 2001, 88). Durante el siglo XVII, la sociedad moderna se entrega a la razón, siendo la alteridad étnica, junto con la mujer, el depositario de lo emocional. Los rasgos típicos del indígena serán los mismos que los de las mujeres, cobardía o ineptitud, siendo estos extensibles también a los *moros*, representados en su entrega a los apetitos frente a la razón.

La imagen de los filipinos en la obra de Morga pone de manifiesto un sistema de conceptos destinado a esquematizar cualquier mundo desconocido y no cristiano, pese a estar en las fronteras de la evolución del pensamiento de su época, manifestado en sus opiniones acerca del origen de los filipinos, en línea con Juan López de Velasco o el Padre Acosta, marcando una evolución desde Colón, mediante explicaciones de base geofísica y una revalorización de lo empírico (HSU, 2009, 118). En su obra tampoco aparecen ya temas mitológicos ni seres fabulosos. Morga presenta la diversidad étnica con connotaciones estereotipadas, en las que el color de la piel y otros rasgos denotan prejuicios culturales de la época, considerando tan solo a europeos, chinos y japoneses, dejando los demás en la barbarie, apareciendo los españoles como nodrizas de los indígenas. Pese a todo, buscará explicaciones mediante observaciones en primera persona, refutando ideas clásicas como la de la imposibilidad de vivir en zonas tórridas, evidenciando el cambio de mentalidad tras los viajes del Pacífico (HSU, 2009, 122,123), aunque siga predominando una ideología por encima de los hechos, la representación de los filipinos mediante un sistema preexistente de prejuicios dados por la moral cristiana y por motivos políticos y económicos de la época, es decir, un sentido de superioridad hacia civilizaciones no cristianas, pues Morga no puede escapar de su tiempo.

Por su parte, Melchor de Ávalos presenta sus intenciones extensibles al resto de los indígenas de Filipinas: crear un clima favorable para la conversión, como los mudéjares de la península, pidiendo permiso para esclavizar musulmanes, subyugar el incipiente poder chino y controlar sus costumbres viciosas, así como las indígenas (FRANCO y DONOSO, 2013, 554-556). Pero Felipe II rechaza las peticiones de Ávalos, siguiendo una política alejada de la represión. Sin embargo, los agentes del gobierno español en Filipinas, frente a la fragilidad de las fronteras e intereses estratégicos y comerciales, aplicarán el ya famoso “acátese, pero no se cumpla”.

5. El Codex Boxer

El Codex Boxer es un manuscrito de finales del siglo XVI, principios del siglo XVII, realizado en colaboración chino-española, llamado así en honor al historiador Charles R. Boxer (1904-2000), quien adquirió el manuscrito en una subasta en Inglaterra en 1947 de obras de la biblioteca de Lord Ilchester en Holland House tras su bombardeo durante la II Guerra Mundial. A su muerte, Boxer donó la obra a la Universidad de Indiana, donde se encuentra actualmente (Lilly Library, Bloomington, Indiana). El manuscrito cuenta con alrededor de 270 páginas, con más de 100 ilustraciones en las que se representan distintos pueblos de Filipinas, habitantes de países asiáticos y deidades y animales fantásticos de la cultura china, acompañados de textos en los que se describen los personajes y fauna representados (CROSSLEY, 2014, 115).

Este trabajo se centra en la parte referente a las ilustraciones de las etnias propias de Filipinas (cagayanes, negrillos, zambales, bisayas y tagalos), extendiéndose puntualmente a otros grupos de Filipinas o próximos a ellas, como los sangleyes (chinos residentes en Manila), *moros* de las propias Filipinas o indígenas de Borneo, Molucas y Marianas. Sus textos son de origen europeo, pero las imágenes están realizadas por artistas chinos del Parián de Manila, indicado entre otras cosas por la existencia de algunos caracteres chinos (SOUZA y TURLEY, 2015, 35).

La realización del Codex Boxer se dató en 1590-1595 (SOUZA y TURLEY, 2015, 12 y CROSSLEY, 2013, 249), fecha apuntada por Boxer ya en 1950, y si bien su autoría es desconocida, diversos autores desde el propio Boxer indican que sería un encargo de los gobernadores de Filipinas Gómez Pérez Dasmariñas (gobernó entre 1590 y 1593) o su hijo Luis Pérez Dasmariñas (gobernó entre 1593 y 1596), relacionándolo en cierta forma con las “Relaciones de sucesos” ordenadas por Felipe II en 1577, buscando obtener información de América y Asia mediante cuestionarios que debían ser enviados a la corte, pudiendo ser el objetivo del Codex Boxer recabar la máxima cantidad de información para futuras empresas en Asia, ya fuera el destinatario final el propio rey (Felipe II y desde 1598 Felipe III), lo que explicaría su no publicación, o los gobernadores mencionados. Los anteriores planes iniciales de conquista de China chocarán con la realidad política tras el fracaso de la Armada Invencible en 1588, produciéndose un frenazo a esas aspiraciones expansionistas desde la Corte (OLLÉ, 2002, 224 y 231 y ROMANO, 2018, 103), representando el códice quizá una resistencia a esta situación desde la propia Manila, pues el texto cuenta con un extenso capítulo acerca de China, sus provincias, ejército y organización.

La familia Dasmariñas conocía la calidad de los artistas chinos del Parián, lo que se evidencia por su encargo a los mismos de una imagen de la Virgen conocida más tarde como *La Naval*.

Contamos además con testimonios como la carta del obispo de Manila Domingo de Salazar, entusiasmado con los artistas chinos y las posibilidades que ofrecían en Manila (CROSSLEY, 2014, 116-117). Aunque Boxer apuntó la llegada del códice a Inglaterra a raíz de la ocupación inglesa de Manila en 1762-1764 durante la guerra de los Siete Años, lo cierto es que parece que podría no haber sido así (SOUZA y TURLEY, 2015, 19). Pese a que el papel no es europeo, sino típico de China (de arroz, frágil), el estado de conservación es demasiado bueno frente a otros libros de la época localizados en Filipinas, ya que el clima tropical no era propicio, además de estar encuadrado con oveja, no existente en la época en el archipiélago. El códice será llevado a España presumiblemente en 1605 por Hernando de los Ríos Coronel, amigo de la familia Dasmariñas, para mostrarlo al rey Felipe III, declarando Quirós haber visto la obra en la corte. Será encuadrado no antes de 1614 en España por la *Real Compañía de Impresores* (CROSSLEY, 2014, 123). Hoy día, aún no está claro cuándo y cómo salió de la corte y llegó a Inglaterra.

Los textos del Codex Boxer son una mezcla de distintas crónicas de la época y textos originales anónimos. La idea de que el manuscrito es un conglomerado de otras crónicas proviene en parte del trabajo de Carlos Chirino y Mauor García de 1958 (DONOSO, 2014, 2), aunque otro estudio de William H. Scott en los años 80 indicó que, tras comparar las obras de Miguel de Loarca, Juan de Plasencia, Pedro Chirino o Antonio de Morga, la conclusión era que los textos del Codex Boxer eran en buena medida originales (SOUZA y TURLEY, 2015, 7). Con todo, cuenta con traducciones de fuentes portuguesas, como textos del obispo de Malaca, João Ribeiro Gaio, que en 1584 se envían a Felipe II, llegando una copia a Manila en 1588 (SOUZA y TURLEY, 2015, 19, CROSSLEY, 2014, 115 Y ROMERO, 2018, 118). También se usaron en la compilación textos de Martín de Rada, referentes a la embajada a China de 1575 o del viaje de Roxo de Brito (CROSSLEY, 2014, 116 y 117). Existen diversas teorías sobre el compilador-autor, aparte de la expuesta por Boxer, siendo para Scott un oficial español que usaba un intérprete novohispano (debido al uso de algunos términos específicos de América), con acceso a los archivos y la posibilidad de organizar a artistas del Parián (SOUZA y TURLEY, 2015, 13), siendo para Souza y Turley el propio Antonio de Morga, que residió en Manila de 1595 a 1603, ya fuera por iniciativa suya o cumpliendo órdenes (SOUZA y TURLEY, 2015, 27). En otros artículos se nombra a Martín de Rada como el compilador entre 1576 y 1578 por sus relaciones con los sangleyes del Parián tras su embajada, con el objetivo de extender el cristianismo por todo el globo (ROMERO, 2018, 118 y 131). En todo caso, fuera quien fuera el autor, se trata de un texto que concuerda con la época en que lo situamos tanto por el tipo de letra, como por el lenguaje utilizado y la forma de representarlo, con la única curiosidad de la poca cantidad de abreviaturas que presenta en comparación con otros textos de la época.

Respecto a las ilustraciones, muchas son adaptaciones de obras clásicas chinas, apareciendo una *intervisualidad*, siendo *citas visuales* o *imágenes recicladas* dependiendo de si el espectador fuera chino u occidental (BURKE, 2008, 33), como en el caso de los animales fantásticos con reminiscencias del *Shanghai Jing* o las deidades chinas con referencias de obras ilustradas en circulación durante el siglo XVI, pero escritas en el siglo XIV (GERNET, 2005, 399), como son el *Fengshen Yanyi* “Romance de la investidura de los dioses” o el *Sanguozhi Yanyi* “Romance de los 3 reinos” (SOUZA y TURLEY, 2015, 34). Respecto a las imágenes correspondientes a las naciones cercanas a China, provienen de “Ilustraciones de tributarios”, antiguo género del *Zhigong Tu*, de la dinastía Liang, llevadas por Rada a Manila (ROMERO, 2018, 117 y 121 y ROMANO, 2018, 77), como el *Libro de los montes y los mares* o *Ilustraciones de los pueblos tributarios del imperio Quing*, evidenciado en la comparación de imágenes de ambas obras chinas con las del códice referentes a China y países limítrofes (ROMERO, 2018, 125-128).

El códice se encuentra inacabado, estando las páginas numeradas, pero variando el orden original durante el proceso de encuadernación, buscando ordenar el texto de forma más lógica, contando con 192 páginas en blanco, siendo las imágenes referidas a Filipinas hechas específicamente para el códice, además de ser originales, entre otros, los textos para las partes descriptivas de los pueblos de ladrones, cagayanes, zambales, costumbres de moros o bisayas (SOUZA y TURLEY, 2015, 17). Estas partes anónimas son aquellas en las que se centra el presente trabajo.

El hecho de que el Codex Boxer no fuera nunca publicado no debe sorprender, pues el celo de la Monarquía Hispánica en el control de la información será causante de que muchas obras de este tipo no vieran la luz en su momento, como la obra de Bernardino de Sahagún *Historia General de las cosas de la Nueva España*, de 1575 o el trabajo de Diego Durán *Historia de la Indias de la Nueva España e Islas de Tierra Firme*, de la misma época que la anterior, ambas realizadas mediante la inclusión de gran cantidad de imágenes junto con los textos (MARTÍNEZ SHAW y ALFONSO MOLA, 1999, 88), de forma parecida a la presentada en el Codex Boxer.

6. Otras fuentes visuales

Las siguientes imágenes han sido utilizadas como apoyo a las ideas expuestas, realizando comparaciones tanto con las imágenes del Codex Boxer o entre ellas, así como con los textos relacionados, buscando semejanzas, diferencias o incluso patrones en las representaciones o repetición de estereotipos, ya fueran sus autores europeos o chinos. Se presenta aquí un somero análisis de estas, centrado en los intereses de este trabajo, sin profundizar demasiado en otros temas relacionados con estas imágenes, más alejados del objeto de estudio.

Los tres primeros grupos de imágenes son representaciones realizadas por europeos, unas de los propios exploradores y otras desde los centros de poder europeos, siendo los otros dos grupos de imágenes realizadas en colaboración con artistas sangleyes del Parián, al igual que las imágenes contenidas en el Codex Boxer. En el primer grupo de imágenes aparecen naves locales y sus tripulantes en las expediciones por el Pacífico de Magallanes, Legazpi y Somera (esta ya más tardía), pudiéndose observar una representación en un contexto parecido, pero en distintos momentos, estudiando su evolución, además de poder compararlas con las imágenes del Codex Boxer, principalmente con el desplegable del comienzo del manuscrito (imagen 43).

El segundo grupo de imágenes se refieren a unas tempranas representaciones de indígenas de Nueva Guinea durante la expedición de Luis Váez de Torres a inicios del siglo XVII, permitiendo confrontarlas con las del Codex Boxer, pues ambos grupos de imágenes presentan indígenas y son realizadas en la misma época, pero sus autores pertenecen a culturas distintas.

El tercer grupo son grabados relacionados con el poder de distintas órdenes religiosas como agustinos o jesuitas en Asia y su forma de plasmar esa influencia a través de un medio incipiente de masas como era el grabado, pudiendo observar la visión de Asia desde los centros de poder europeos.

El cuarto grupo lo componen imágenes de la obra del Padre Adriano de las Cortes en donde describe lo que vio de China durante su cautiverio, siendo el autor de estas un sangley del Parián de Manila, presentándose estas imágenes como muy útiles para poder compararlas con los sangleyes representados en el Codex Boxer, especialmente en el caso de la ropa.

El quinto apartado se centra en el filtro novohispano que evidencia el arcón filipino con el primer mapa conocido de Manila, expuesto en Puebla, México, donde llegó posiblemente como regalo desde Filipinas, señalando un incipiente gusto por lo oriental. América representa un filtro que condicionará las opiniones europeas, siendo posible además que fuera realizado por un sangley

del Parián. Las distintas representaciones humanas de esta imagen serán comparadas con las imágenes correspondientes del Codex Boxer, en concreto las de los sangleyes, siendo una fuente visual reseñable por su temprana fecha de creación, nivel de detalle y fiabilidad.

6.1. Embarcaciones en expediciones de Magallanes, Legazpi y Somera

Las embarcaciones de los pueblos del Pacífico y su importancia (baste recordar los orígenes etimológicos de barangay o palao) serán descritas y representadas en distintas crónicas, yendo tripuladas, por lo que podemos seguir la evolución en la forma de representar al *otro* en un contexto parecido y observar los cambios producidos en el tiempo, así como señalar incongruencias o reforzar ideas. Este epígrafe del trabajo cuenta con las imágenes más tempranas (expediciones de Magallanes y Legazpi) y con las más tardías, pues la inclusión de imágenes de la expedición de Palaos, ya a inicios del siglo XVIII, si bien quedan fuera del marco cronológico inicial, resultan útiles para confrontarlas con las imágenes anteriores, tanto en el caso de las embarcaciones como en las representaciones de los propios indígenas.

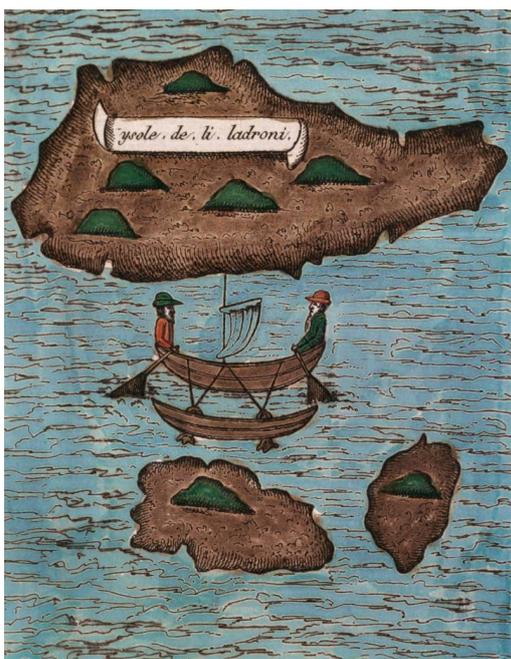


Imagen 1. Isla de los Ladrones, atribuida a Pigafetta.

<https://www.alamy.es/foto-los-ladrones-mas-tarde-llamado-marianas-y-un-nativo-de-outrigger-dibujado-por-pigafetta-en-la-circunnavegacion-de-magallanes-1521-xilografia-coloreada-a-mano-30132535.html>

Las imágenes atribuidas a Pigafetta (imágenes 1 y 2), son xilografías coloreadas a mano de su escala en las islas de los Ladrones, concretamente Guam, en 1521 (PRIETO, 2019, 65), pero los dibujos son posteriores. Es posible que sean copias de copias, pues la obra original se perdió, siendo el manuscrito actual un hallazgo de finales del siglo XVIII. Ambas imágenes presentan similitudes en la composición general, apareciendo en ambas una isla más grande en la parte

superior y dos pequeñas en la inferior. Aunque sus perímetros y posiciones varíen levemente, ambas presentan montañas en las islas y un texto indicando la isla de Ladrones (uno en italiano y otro en francés), pero el diseño de todo ello es distinto, como la representación del mar.

Las embarcaciones representadas navegando entre las islas cuentan con el contrapeso característico, variando la forma de representarlo en ambas imágenes, y las velas no resultan muy logradas, coincidiendo las dos imágenes en esa incongruencia, demostrando un origen común. Pese a todas las diferencias entre estas dos imágenes, el origen común se observa, además de por el evidente parecido, en la forma de representar la unión de la embarcación con el contrapeso, resuelta en ambas imágenes de igual forma. El atuendo de los dos indígenas representados a bordo de la nave, cada uno en un extremo y con un remo, así como su aspecto, no concuerda en ninguna de las dos imágenes con la realidad, pareciendo convenciones más que representaciones de pueblos lejanos.



Imagen 2. Isla de los Ladrones, atribuida a Pigafetta, manuscrito Nancy.

<https://www.alamy.es/foto-paginas-del-manuscrito-nancy-de-antonio-pigafetta-1480-1534-de-la-cuenta-de-viaje-de-magellan-navegacion-et-descouvrement-83359795.html>

Estas incongruencias pueden deberse a la mentalidad con retazos medievales de Pigafetta, inclinado a describir seres fantásticos más que a representar la realidad empírica, o al hecho de no ser navegante como otros autores, por lo que no estaría familiarizado con asuntos marinos. Los mitos y exageraciones existentes en el texto de Pigafetta pueden extrapolarse a sus imágenes, pues era un aventurero que buscaba con su crónica saciar su ego contando su experiencia a quien deseara leerla, mientras los otros autores de imágenes de este grupo

buscaban dar noticia de las expediciones a sus superiores, por medios de acceso restringido, por lo que sus finalidades y públicos serán distintos. Otro factor a tener en cuenta en la interpretación de las imágenes de Pigafetta es la posible distorsión de la obra por degradación de las copias. Así, los personajes de las embarcaciones indígenas resultan anacrónicos, negando la alteridad del *otro*, pues no se observa ningún interés en representar de forma real al indígena, muy alejados de representaciones posteriores de pueblos del Pacífico.

La imagen de la embarcación de Ladrones (imagen 3), realizada por Jaimes Martínez Fortún y Diego Martín, pilotos de la nao almiranta de la expedición de Legazpi, está incluida en el documento *Seis diseños de algunas de las islas de los Barbudos (Marshall) y de los Ladrones (Marianas), avistadas entre el 9 y el 23 de enero de 1565 en la expedición de Miguel López de Legazpi a las Islas Filipinas*, custodiado en el AGI, siendo el sexto dibujo, en la hoja 21, con detalles de descripción: *Velas de palma. Contrapeso del navío a la parte del viento, van casi siempre a la volina*. Muestra un piloto al mando de un remo o timón, con una vela triangular desplegada de forma correcta, no como en las representaciones de Pigafetta, aunque debe señalarse que la forma de representar la unión de la nave con su contrapeso coincide con las imágenes atribuidas al viajero italiano, además de contar las 3 imágenes de embarcaciones con un mástil central, variando eso sí la forma de representar los cabos y cuerdas del velamen (de forma simple, más complicada, o inexistente).



Imagen 3. Imagen de embarcación de los Ladrones (Marianas) de un derrotero de la expedición de Miguel López de Legazpi a las Islas Filipinas. Archivo General de Indias, MP-FILIPINAS,2.

<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/18771>

Esta imagen transmite la misma impresión que las anteriores de Pigafetta con relación a cómo se muestran los indígenas de las Marianas, pues el piloto de la embarcación no es representado de una forma realista, pareciendo más bien un soldado con su casco. Las imágenes del siglo XVI aún no reflejan una asunción por parte de los europeos de la necesidad de construir una alteridad extraeuropea, aunque resultan evidentes los avances entre la expedición de Magallanes y Legazpi, pues los más de 40 años que pasaron entre ambas expediciones permiten entrever algunos cambios de pensamiento y perspectiva europeos. Las naves de Pigafetta parecen adaptaciones de naves europeas con el añadido del contrapeso, tanto en la fisonomía del casco como en la disposición de la vela, mientras que esta imagen de la expedición de Legazpi nos presenta una embarcación con formas más realistas, incluso con detalles para hacer ver el material con el que están realizadas las velas o la propia nave, además de la información proporcionada por el texto que acompaña la imagen, concretando la forma en que se navegaba con este tipo de embarcación, pues sus autores eran gente de mar, teniendo más fácil que Pigafetta la comprensión de ciertos conocimientos marítimos. Por otro lado, la estancia de Legazpi será más prolongada, siendo doce días de escala en un lugar ya conocido, en contraposición a la experiencia de la expedición de Magallanes (PRIETO, 2019, 109).

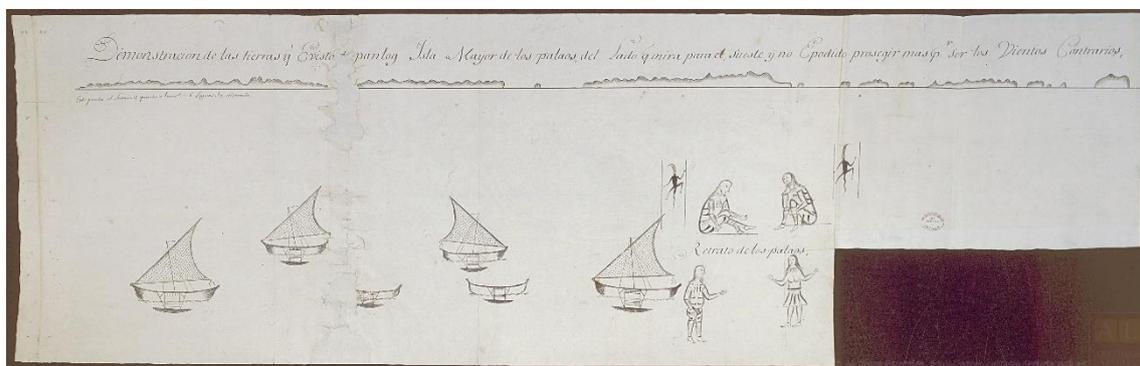


Imagen 4. *Demostración de las tierras vistas en Panlog, isla mayor de los Palaos, del lado que mira para el sueste, 1711. MP-FILIPINAS,17. <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/18786>*

En la primera imagen de Somera (imagen 4), piloto de la expedición de Francisco de Padilla, es *Demostración de las tierras que e visto en Panlog, isla mayor de los Palaos, del lado que mira para el sueste, y no e podido proseguir mas por ser los vientos contrarios*, de 1711, conservado en AGÍ, MP, Filipinas, 17, además de las siluetas de las islas, aparecen barcos de vela indígenas y los propios nativos, parecidos a los representados en la imagen siguiente (imagen 5). Las diferencias que hace Somera respecto a los nativos de Sonsonrol y Panloc en cuanto a sus ropas, aspecto y color de piel vienen condicionadas por un determinismo etnogenético occidental,

relacionando desnudez y tez de piel con nivel de civilización (BERNABÉU ALBERT y GARCÍA REDONDO, 2015, 186).

La segunda imagen de Somera (imagen 5), corresponde al *Mapa de las Islas de Palaos*, descubiertas por Joseph Somera, piloto maior, en el año de 710, realizado sobre manuscrito de 31 x 41,4 cm. a pluma y tinta gris, posiblemente de 1711 y conservado en el AGI, Mapas y Planos, Filipinas, 231, restaurado en 1983. Pese a que la imagen muestra mucha información, su análisis se centrará tan solo en la nave representada y apuntes acerca de los indígenas. La letra G del mapa indica el *Género de embarcación de que usan estos indios semejante a las de Marianas*, apareciendo sobre la letra en el mapa una embarcación con vela latina y contrapeso a un lado para mejorar la estabilidad, del mismo tipo que los del archipiélago de las Marianas, con cinco nativos a bordo.

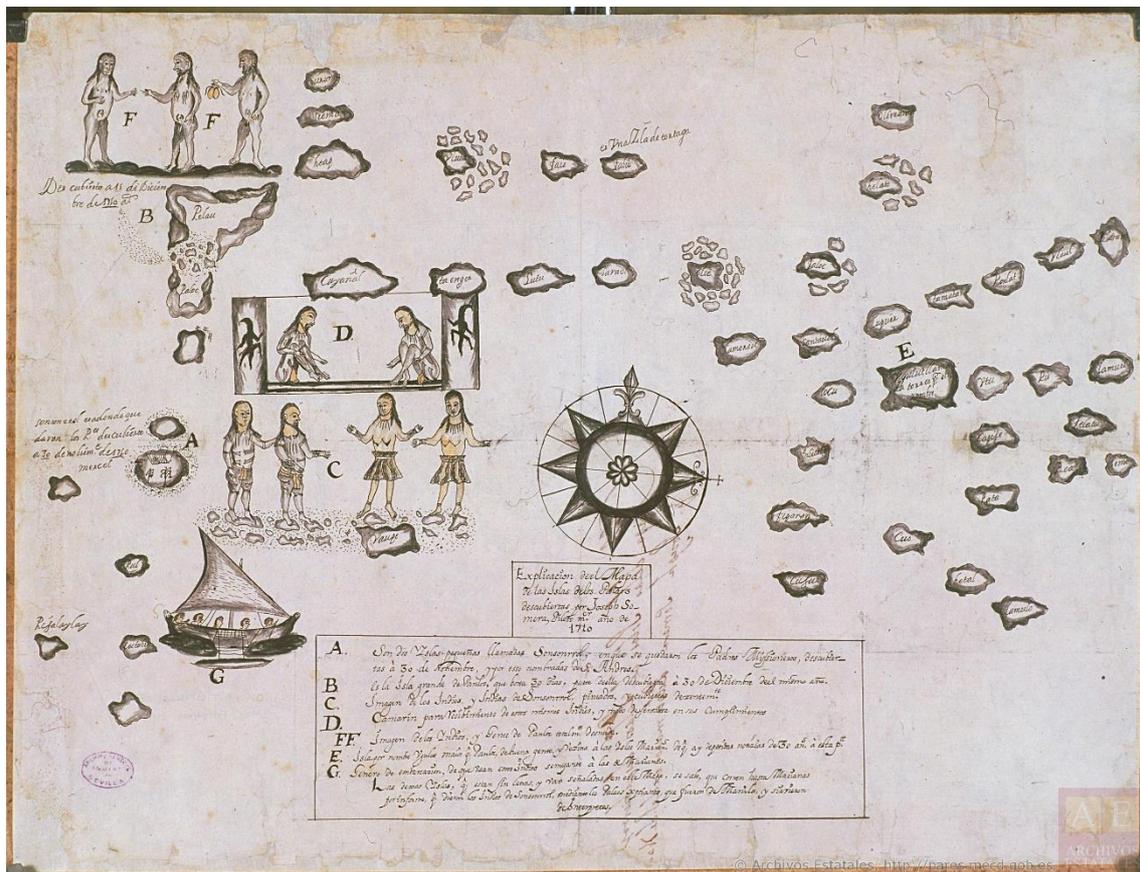


Imagen 5. Mapa de las Islas de Palaos, descubiertas por Joseph Somera, piloto maior, 1711. <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/19086?nm>

El uso de la imagen como complemento a un texto será muy usado para representar realidades distintas a la de los occidentales. A veces estas imágenes serán producidas en parte por los propios indígenas, como en este caso, siendo testimonios del encuentro entre las tradiciones

locales, la observación directa y la iconografía europea (GRUZINSKY, 2004, 248 y 249). El autor acompañó su diario con dibujos, buscando reafirmar lo expuesto en el texto escrito. El diario trata de navegación, determinando su posición en cada anotación, pero también consta de comentarios acerca de los indígenas de Sonsonrol y Panloc, sus costumbres, su vestimenta y sus embarcaciones, complementándose las distintas fuentes.

La representación de Somera de las embarcaciones del mapa y de la *Demostración...*, se corresponde con la descripción que hace en su diario, pues intentaba remarcar el mensaje que pretendía exponer por distintos medios (HIDALGO NUCHERA, 1993, 156). Ambas imágenes deben ser analizadas en conjunto con la documentación asociada para poder entender las intenciones del autor, condicionado por la pérdida de sus compañeros en Sonsonrol y su miedo a las consecuencias, pues los jesuitas tenían mucho poder como para abandonar a dos de sus miembros, aunque fueran ellos mismos quienes insistieran en bajar a tierra. Quizá la idealización de los indígenas de Sonsonrol fuera en parte por la misma razón, buscando argumentos que hicieran albergar esperanzas sobre la suerte que corrieron los abandonados.

Las imágenes de Somera, ya de inicios de siglo XVIII, pertenecen ya a otro momento en el que la información veraz prima (pese a los numerosos errores del mapa), y si bien las embarcaciones concuerdan con las de expediciones anteriores, sobre todo con la imagen de la expedición de Legazpi, la representación de los indígenas resulta muy distinta, apareciendo de forma más realista, aunque no exenta de filtros.

6.2. Dibujos de la carta de Luis Váez de Torres a S.M.

Existen pocos datos acerca de Luis de Váez de Torres. Se sabe que partió desde el puerto de El Callao al mando de una de las naves de la expedición de Pedro Fernández de Quirós a las Islas Salomón en diciembre de 1605. Tras explorar el Pacífico Sur en la búsqueda de la *Terra Australis*, toman posesión de la Australia del Espíritu Santo (luego Nuevas Hébridas y hoy Vanuatu) de la bahía de San Felipe y Santiago, mediante una ceremonia muy pomposa. Al salir a explorar nuevas islas, una tormenta separó los barcos, volviendo Quirós de forma un tanto incomprensible a América, mientras Váez de Torres, tras esperar semanas, optó por intentar llegar a Manila, pasando entre Nueva Guinea y Australia por el estrecho que lleva su nombre.

En su viaje de regreso Váez de Torres bordea Nueva Guinea, levantando planos y describiendo indígenas que labraban el hierro, con distintos grados en el color de su piel, reconociendo más de 150 leguas de costa y relacionándose con indígenas y mahometanos. Diego de Prado, miembro de la tripulación, que realizará dibujos geográficos, escribió además una crónica en la aparecen indígenas dóciles y mal armados, buscando indicar el provecho de ocupar esas tierras

(GIL, 2018, 163). Se trata de un temprano documento etnográfico que nos permite comparar los distintos *regímenes escópicos* europeos y chinos mediante su confrontación con las imágenes de indígenas del Codex Boxer. Los nativos mostrarán beligerancia o amabilidad por miedo. Las imágenes fueron realizadas por un miembro de la tripulación, en tinta y colores a la aguada, sobre manuscrito de papel, pero acabarán siendo remitidas junto a una carta del 12 de julio de 1607 de Váez de Torres a S.M., donde da cuenta de las vicisitudes del viaje a Felipe III, haciéndola llegar por mano del franciscano Juan de Merlo, testigo de todo.



Imagen 6. Nativos de Nueva Guinea armados. Archivo General de Simancas. Signatura: MPD, 18, 083. http://www.mcu.es/ccbae/es/consulta/resultados_ocr.cmd?tipo_búsqueda=mapas_planos_dibujos&id=50518&tipoResultados=BIB&posicion=2&forma=ficha

El primer dibujo (imagen 6), con título *Esta xente de las yslas qu'estan a la parte del sur de la Nueva Guinea son corpulentos, sus armas pesadas son maças de piedra, lanças largas y flechas*, escrito en un recuadro situado en la parte inferior izquierda, mide 43 x 29 cm. y se encuentra custodiado en el Archivo General de Simancas (en adelante AGS), con signatura MPD, 18, 083. La escena presenta tres hombres en el centro y dos mujeres en los extremos, todos de piel muy oscura, con dos palmeras a un lado, en un paraje vegetal llano. Las mujeres visten tan solo faldas hechas con plantas que les llegan hasta la rodilla. Una de ellas carga con un bebe a la espalda, la otra lleva un carcaj. Los hombres visten solo un trozo de tela, y muestran sus armas, una lanza con un gancho en la punta, de otro material que el palo, una gran maza de piedra de forma rectangular y pesada, pues su portador la lleva apoyada en el hombro, y un arco compuesto, con un carcaj a la espalda repleto de flechas, evidenciando este tipo de arco contactos anteriores

con otras culturas asiáticas más avanzadas, como la china. Todos los individuos se representan fuertes, incluso confiados.



Imagen 7. Nativos de la Bahía de San Felipe y Santiago. Archivo General de Simancas. Signatura: MPD, 18, 081.

http://www.mcu.es/ccbae/es/consulta/resultados_ocr.cmd?tipo_busqueda=mapas_planos_dibujos&id=50518&tipoResultados=BIB&posicion=3&forma=ficha

El segundo dibujo (imagen 7), titulado *Esta xente es d'esta baia S[an]t Felipe y S[an]t Tiago donde se nos fue la capitana, son negros de cuerpos hordinarios, sus armas son flechas, dardos y macanas, es tierra fertil y sana, tapan las verguenças con ojas de arboles*, texto dispuesto en un recuadro en la zona inferior derecha, custodiado en el AGS, con signatura MPD, 18, 081, siendo de 43 x 30 cm. Presenta cuatro indígenas de piel oscura y pelo rizado y corto en un terreno algo más irregular que la imagen anterior. A un lado aparecen dos palmeras. Todos visten unos taparrabos hechos de hojas de plantas y presentan sus armas, una lanza de madera de la altura del portador y un arco compuesto, con una mano echada al carcaj para coger una flecha. Los dos indígenas de la derecha portan macanas, término de origen americano para nombrar porras gruesas de madera. De nuevo la presencia del arco compuesto nos indica relaciones con otros pueblos más avanzados, y por lo tanto la existencia de al menos un mínimo comercio anterior.



Imagen 8. Nativos de la Bahía de San Millán. Archivo General de Simancas. Signatura: MPD, 18, 082.

http://www.mcu.es/ccbae/es/consulta/resultados_ocr.cmd?tipo_búsqueda=mapas_planos_dibujos&id=50518&tipoResultado=BIB&posicion=4&forma=ficha

La siguiente imagen (imagen 8), cuyo título aparece en un recuadro en la parte inferior es: *Esta xente es d'esta baya de San Millan, son yndios algo blancos, sus armas son dardos arroxadiços y macanos, sus bastimentos son yñames, cañas duçes, pan de maluco y muchos frutos*, custodiado en el AGS, con signatura MPD, 18, 082, de 43 x 30 cm. La imagen presenta tres indígenas, representando su piel de forma más clara que los anteriores, pues al ir recorriendo la costa van encontrando distintos pueblos, intentando las imágenes dar testimonio de ello. Aparecen dos palmeras, esta vez al lado derecho. La figura de la izquierda es una mujer vestida con falda de hojas de palma y una prenda blanca para llevar a un bebe a la espalda. Los dos hombres visten un taparrabos blanco y van armados con una lanza y un escudo circular. Llevan pelo largo y uno de ellos parece llevar un aro en la oreja. Ambos guerreros llevan tatuajes en al menos un brazo con diseños geométricos. Todos son representados con aspecto fuerte y seguros de sí mismos.

La cuarta imagen (imagen 9), cuyo título es *Esta xente es del rremate de la Nueva Guinea, Es jente bermexa, sus armas son dardos, escudos largos, fleçhas, lanças largas, montantes de cal para cegar los contrarios, Aqui usan de hierro aunque poco y algunas cositas de China porque el rremate diesta tierra esta poco ma[s] de 50 leguas de las primeras Malucas*, escrito en un recuadro en la parte inferior, se halla en el AGS, MPD, 18, 084, de 43 x 29 cm.



Imagen 9. Nativos del Norte de Nueva Guinea. Archivo General de Simancas. MPD, 18, 084.

http://www.mcu.es/ccbae/es/consulta/resultados_ocr.cmd?tipo_búsqueda=mapas_planos_dibujos&id=50518&tip_oResultados=BIB&posicion=5&forma=ficha

Aparecen tres indígenas de color de piel distinto a los anteriores y dos palmeras a la izquierda, pareciendo estas una simple convención del dibujante (en las cuatro imágenes). La figura de la izquierda es una mujer vestida con falda de hoja de palma por debajo de la rodilla y una cinta cruzando el pecho para llevar un bebe a la espalda, tocando con su mano al hombre del centro. Los dos guerreros van armados, el del centro, con bigote, con lanza y un gran escudo rectangular, más ancho abajo, decorado con lo que parecen motivos vegetales, y el de la derecha con lanza y arco compuesto, pero siendo una versión algo distinta, un modelo más tosco. Viste una prenda roja que tapa solo sus vergüenzas. Los distintos tonos de piel que aparecen en las imágenes se relacionan con el nivel de civilización, fenómeno observado en la mayoría de las fuentes de la época, pero debiéndose entender no como un incipiente racismo (o al menos no solo), sino como un reflejo del pensamiento de la época acerca de la exposición al sol como razón del color de la piel, contando pese a todo con evidentes connotaciones negativas.

La corona dio de lado a Quirós, dejando apartadas las expectativas puestas en la expedición, en parte debido a la imposibilidad de desviar recursos para esa zona del Pacífico, pues las dificultades tanto en Europa como en Asia hacían difícil nuevas empresas. Las opiniones de Luis Váez de Torres o Diego de Prado (MORALES PADRÓN, 1967, 45), hicieron perder credibilidad a

Quirós, mal considerado en el Consejo de Indias, pues la mayoría de los hombres bajo su mando no le consideraban apto para el cargo (GIL, 2018, 162).

6.3. Grabados

La representación del poder en la edad Moderna mediante estampas será habitual, ya que serán afirmaciones plásticas repetidas con exactitud (BURKE, 2001, 21). Desde los centros de poder europeos también se creará una imagen de Asia, pero por medio de filtros con intereses muy concretos. Las órdenes religiosas buscarán no solo liderar la evangelización asiática, pugnando incluso entre ellas, sino que librarán un cierto conflicto propagandístico para vender sus logros, dejando entrever en todo caso una concepción particular del asiático, pues en estos grabados prima la representación geográfica, como símbolo de control y poder, frente a la representación de grupos humanos asiáticos, inexistentes en ambos grabados pertenecientes a frontispicios.



Imagen 10. Grabado del frontispicio de la obra de Athanasius Kircher, *China Monumentis Illustrata*, 1667.

Carlos Martínez Shaw y Marina Alfonso Mola, *La ruta española a China*, Ediciones El Viso, 2007, Madrid, pág. 86.

El primer grabado (imagen 10), es el frontispicio de *China Monumentis Illustrata*, de Athanasius Kircher, (1602-1680), publicada en latín, en Ámsterdam en 1667. Será una de las obras en las que se basará la idea de China de su tiempo, recopilación de la información recabada desde Roma referente al imperio chino, plasmando ideas acerca de las relaciones de los chinos con las culturas egipcia y griega clásica. La recepción de la obra será muy buena, en un momento con interés por lo chino, dando razones a jóvenes jesuitas para acudir a evangelizar China. Kircher

será una de las mentes jesuitas más fecundas de una época revolucionaria, abarcando sus 44 obras multitud de temas, publicando en 1665 *Mundus subterraneus*, donde mezcla la observación natural con filosofía platónica, influyendo en autores posteriores (SIQUEIROS, 2001, 755). Fue profesor del Colegio Romano, que buscaba intervenir en el debate científico de los siglos XVI y XVII (SIQUEIROS, 2001, 760). Sus obras cuentan con gran cantidad de estampas, pues vive en el barroco, valorándose tanto la imagen como el texto. Son grabados calcográficos, con buril. Se conoce algún nombre de los grabadores, pero no todos; en particular el autor del grabado del frontispicio es desconocido, pero fueron en todo caso dirigidos por Kircher.

El frontispicio es una portada arquitectónica donde se alojarán los datos de la edición e iconografía de la obra. Su diseño podría estar inspirado en el frontispicio anterior *De Christiana expeditione*, de Nicolás Trigault. En la parte superior aparece una visión celestial con las letras de la compañía de Jesús, y a los lados San Francisco Javier con un querubín con lirios y San Ignacio de Loyola con otro querubín con un cáliz. En la zona inferior, arquitectura clásica enmarcando un mapa de China extendido por un querubín y los padres Adam Schall y Matteo Ricci. En una esquina herramientas de medición, representando los avances científicos en los que se apoyan para entrar en China. Por detrás de la escena, una representación de naturaleza china, con un ciervo acuático chino, animal repetido en varias estampas de la obra. Las estampas de su obra sobre China tendrán más repercusión incluso que su obra escrita, siendo usadas por autores posteriores como base para sus imágenes, demostrando el poder de influencia de la imagen a través del tiempo. Al representar a Ricci y Schall como mandarines, se muestra un respeto mutuo por el ansía de conocimiento del *otro* (FINDLEN, 2008, 117).

En la segunda mitad del siglo XVI se empezaba a tener un cierto conocimiento de China y Oriente por los viajes realizados, llegando a Kircher mediante cartas de misioneros enviadas a Roma desde los lugares más lejanos, y pese a que pidió ser enviado como misionero a China, su orden lo consideró más importante en Europa, donde podía trabajar en sus libros, medio de expansión de las ideas de la orden jesuita (FINDLEN, 2008, 112). China se convierte en el ejemplo de la aportación jesuita a la evangelización, haciendo del conocimiento previo un requisito para aceptar la fe (FINDLEN, 2008, 107). La China descrita por los jesuitas se presenta como una utopía política a la manera de La República de Platón, faltándoles tan solo la fe católica para culminar su sociedad (FINDLEN, 2008, 109), agradeciendo así en cierto modo, su respeto mutuo por las ciencias.



Imagen 11. Grabado del frontispicio de la obra de Gaspar de San Agustín *Conquistas de las Islas Philipinas*, 1698.

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014663&page=1>

El segundo grabado (imagen 11), es la estampa calcográfica realizada por Nicolò Billy el viejo, publicada en Madrid en 1698 para el frontispicio de la obra de fray Gaspar de San Agustín *Conquistas de las Islas Philipinas: La temporal por las armas del señor Don Felipe segundo el prudente; y la espiritual por los religiosos del orden de nuestro padre San Agustín: Fundación y progressos de su provincia del Santissimo Nombre de Jesús*, resultando el título un resumen del mensaje transmitido por la imagen. El diseño de la estampa podría haber sido dirigido por el propio Gaspar de San Agustín. Sus dimensiones son 302 x 213 mm. y se encuentra en la Biblioteca Nacional (R/33057), Madrid. La importancia del primer grabado queda reflejada en los evidentes parecidos que presenta este segundo grabado, prueba de la influencia de la obra de Kircher en grabados posteriores.

La estampa presenta a la izquierda frailes agustinos encabezados por San Agustín, apareciendo destacados Urdaneta portando un astrolabio de navegación y Martín de Rada. A la derecha aparece Felipe II con un grupo de soldados, con Legazpi destacado. Ambos grupos caminan por un mapa girado, con el Norte hacia la derecha, indicado por una rosa de los vientos, en donde aparecen las Islas Filipinas y al fondo China y Siam, mientras en el centro de la imagen un sol surge del horizonte. En la parte superior de la imagen el cielo se abre y aparece un segundo sol con el anagrama de Jesucristo, del que brotan unos rayos divinos dirigidos a los dos grupos y a

los territorios representados en el mapa. La imagen se acompaña de textos en latín, relacionados con la transmisión del mensaje en que se centra la obra.

Felipe II aparece con el Toisón de oro al cuello, como en la mayoría de las imágenes de los reyes españoles, entroncando así a Carlos II con Felipe II mediante una intervisualidad, a modo de *cita visual* (BURKE, 2008, 34). Encontramos al Santo levantando un corazón que desvía rayos divinos al mapa, llevando en la otra mano un libro, emblemas y escudo de la orden agustina. Las representaciones resultan arquetípicas, sin parecido con los personajes reales, pues Urdaneta se hizo fraile en edad madura, no como se le representa. Los textos de la imagen explican sus intenciones, siendo una exaltación de la evangelización agustina y la conquista militar de las Filipinas por parte de los Austrias. En el rayo del segundo sol (Jesucristo representado por su anagrama) hacia Felipe II, *Por mi reinan los reyes*, recuerda el pacto entre los Austrias y Dios, pero también el poder de Dios sobre el monarca, con interés por relacionar textos del Antiguo Testamento, en especial de Isaías, con la orden de San Agustín y su obra, además de legitimar a los Austrias en la conquista.

Si tenemos en cuenta la fecha tardía en la que aparece la estampa (1698), en los años finales de Carlos II, así como la obra para la que se realizó, puede hablarse de una finalidad propagandística, relacionando un pasado imperial con el actual monarca, con un reinado muy distinto en diferentes aspectos y por distintos motivos. Por otro lado, la obra para la que fue destinada la estampa fue escrita por un erudito agustino, quien llevaba muchos años en las Filipinas y buscaba dejar constancia de la importancia de su orden en aquella misión de conquista y evangelización, sin restar méritos al monarca en la conquista terrenal, pero dejando entrever que aun con el pacto divino, los mensajeros y representantes de Dios eran los Agustinos.

Desde un punto de vista estructuralista se observan dos grupos enfrentados, el rey y sus soldados frente a San Agustín y sus frailes, con los rayos divinos procedentes del centro. Ambos líderes llevan sus respectivas corona y mitra, igualando a ambos personajes. También aparecen con sus respectivos símbolos de poder, cetro y báculo. Existen más paralelismos entre ambos personajes, pues frente al colgante con el Toisón de oro de Felipe II se sitúa la simple cruz de madera de San Agustín, y el santo levanta un corazón con el que desvía rayos divinos a la zona que señala Felipe II. En cuanto a los grupos, los cascos y lanzas de los soldados pueden enfrentarse a las cabezas tonsuradas de los frailes, y el astrolabio de navegación de Urdaneta al escudo de Legazpi. Desde una posición posestructuralista puede observarse la preocupación del autor por delimitar el significado de la imagen mediante el uso de textos, convirtiendo la obra

en un *iconotexto* evidente. Pese a la especulación que supone adentrarse en el método del psicoanálisis para conocer los entresijos de la obra, resulta en todo caso necesaria, aunque solo sea para señalar el hecho de la importancia de lo omitido, en el caso de ambos grabados, los indígenas, pues pese a que aparecen un buen número de personas en las estampas, todas ellas son occidentales.

6.4. Dibujos de la obra del Padre Adriano de las Cortes, *Viaje de la China*

La relación del viaje del Padre Adriano de las Cortes a China de 1626 cuenta con 172 folios por las dos caras custodiados en el British Museum, en la sección de manuscritos españoles, y está compuesto por dos partes, una dedicada al viaje en si (lo que pasó), y otra con imágenes (lo que vio). Las imágenes se sitúan entre los folios 143 y 172, y fueron pintadas por un artista chino contratado a tal efecto en el Parián de Manila, bajo la dirección del propio Padre Adriano (MONCÓ, 1991, 23 y 330).

De las Cortes nace en 1578, siendo jesuita desde 1596. Llega a Filipinas en 1605, pasando tres años en las Bisayas (MONCÓ, 2012, 5). Es enviado a Macao en 1625, pero tras naufragar acaba en China como prisionero, regresando a Manila en 1626. Su visión será la del prisionero y religioso, debiendo entenderse que él no obtuvo la experiencia de forma premeditada. En sus descripciones trata de ser minucioso, pero muestra diferencias con Luarca, pues uno era un soldado invitado y el otro un religioso preso, siendo sus visiones distintas, aunque compartiendo el hecho de representar un puente entre dos culturas (MONCÓ, 1998, 582). Durante su cautiverio temió por su vida, pues era consciente de lo que había ocurrido con algunos de sus acompañantes (MONCÓ, 1991, 106), y se sorprendió por la expectación que levantaba su presencia, además de describir las costumbres más alejadas respecto de la moralidad europea, como los infanticidios y la poligamia (MONCÓ, 2012, 7).

Se han seleccionado 14 imágenes del manuscrito del Padre Adriano de las Cortes. Pueden dividirse en varios grupos, pues dos de ellas corresponden a prisioneros y castigos, cuatro son dedicadas específicamente a ropajes, tres de mandarines y su séquito, y cinco centradas en escenas de la vida cotidiana china. Son sobre todo útiles para compararlas con las representaciones de sangleyes del Codex Boxer. Las imágenes y sus textos relacionados complementan la información. Siendo consciente del lastre de no conocer el idioma, el Padre Adriano prioriza los datos empíricos para acercarse a la comprensión de la realidad, realizando comparaciones y analogías para hacer entender la cultura china al lector (MONCÓ, 1991, 53).

Las imágenes de prisioneros (imágenes 12 y 13) se centran en mostrar castigos, en este caso desde el punto de vista del prisionero. El primer dibujo (imagen 12) muestra tres prisioneros, atados y llevados cada uno por un funcionario, seguidos a su vez cada uno por un soldado. Solo varían las armas del soldado, la ropa del prisionero y la forma de ir atado, coincidiendo el prisionero de la parte superior con la forma en que el Padre Adriano describe su angustiada captura por los chinos (MONCÓ, 1991, 107), además de mostrar barba, al igual que el prisionero de la parte inferior, indicando que eran europeos.



Imagen 12. Prisioneros.

Viaje de la China (Edición de Beatriz Moncó). Figura 1, pág. 114.

El segundo dibujo (imagen 13), presenta tres personas con cepo, un hombre en solitario y una pareja unida. El texto comenta los distintos castigos, explicando que el cepo era para delitos graves, describiendo las penalidades sufridas por el condenado, y asegurando que no sobrevivían más de un mes con el cepo, que como indica la imagen, iba rotulado con un texto chino explicando el delito (MONCÓ, 1991, 180).

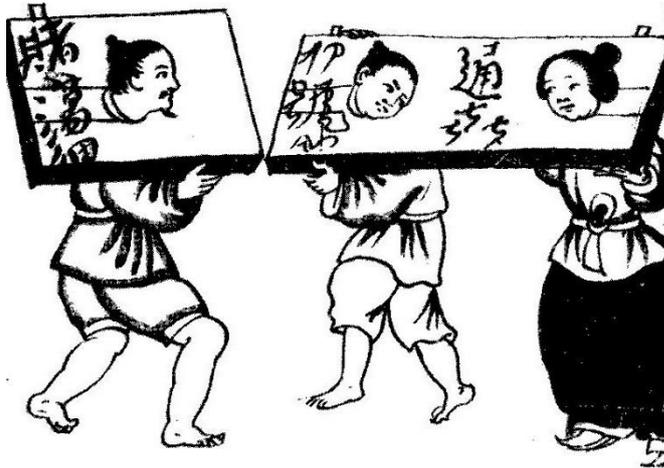


Imagen 13. Condenados al cepo.

Viaje de la China (Edición de Beatriz Moncó). Figura 18, pág. 180.

Las imágenes centradas en ropajes (imágenes 14, 15, 16 y 17) resultan muy prácticas para el objeto de este estudio. La primera de ellas representa el ropón de los mandarines (imagen 14), una prenda muy característica de la administración china, pudiendo compararla con la imagen de Codex Boxer relativa al mandarín (imagen 48).



Imagen 14. Ropón de mandarines.

Viaje de la China (Edición de Beatriz Moncó). Figura 2, pág. 115.

Los restantes dibujos de este grupo están centrados en la vestimenta de invierno (imagen 15), ropa de mujer (imagen 16), y ropa exterior (imagen 17), ayudando a compararse con las prendas mostradas en las imágenes de sangleyes del Codex Boxer (imágenes 46 y 47) o las representaciones de sangleyes del arcón novohispano (imagen 26), además de contar con el

texto del Padre Adriano, donde se comenta la ropa masculina como igual a la de los sangleyes de Manila, y el de las mujeres como largo y honesto, a un palmo del suelo, mostrando las diferencias en el calzado, siendo el de las mujeres apuntado hacia arriba (MONCÓ, 1991, 127).

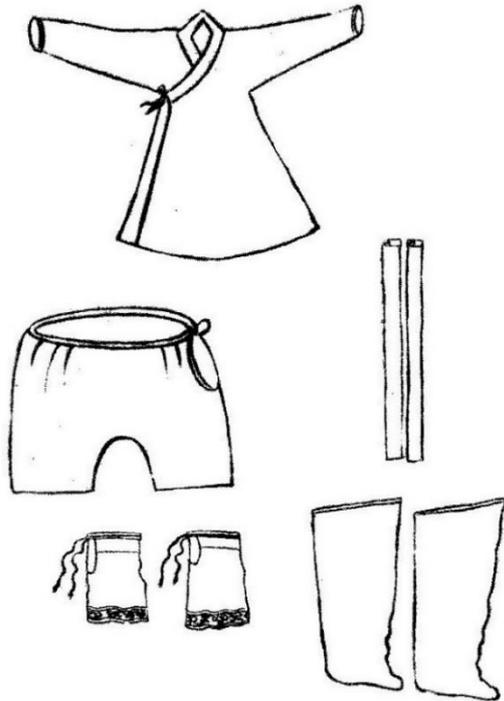


Imagen 15. Ropa de invierno.

Viaje de la China (Edición de Beatriz Moncó). Figura 5, pág. 124.

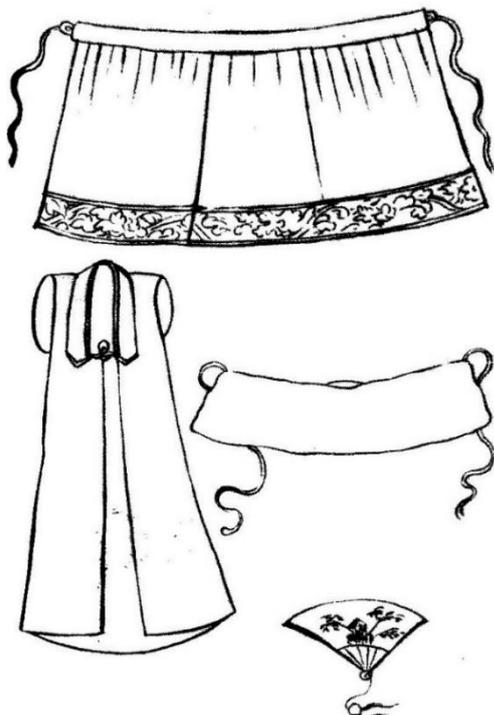


Imagen 16. Ropa de mujer.

Viaje de la China (Edición de Beatriz Moncó). Figura 6, pág. 125.

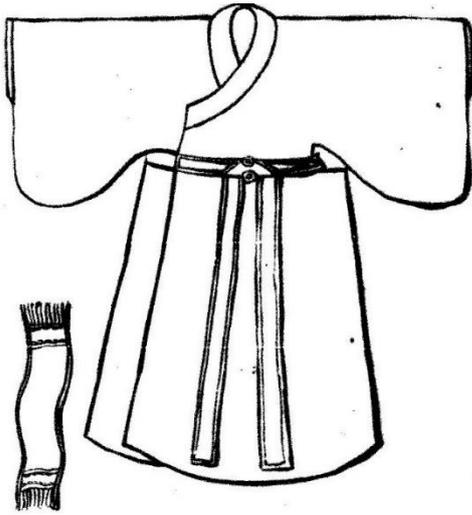
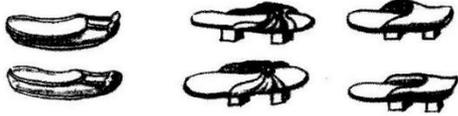


Imagen 17. Saya exterior, pañuelo y zapatos.



Viaje de la China (Edición de Beatriz Moncó). Figura 7, pág. 126.

Se seleccionaron tres dibujos relativos a mandarines y su séquito (imágenes 18, 19 y 20) para mostrar su importancia en el mundo chino. El primer dibujo (imagen 18), muestra a un mandarín a caballo con un sirviente llevando una sombrilla, acompañados por dos verdugos camino de una audiencia.



Imagen 18. Mandarín y verdugos hacia la audiencia.

Viaje de la China (Edición de Beatriz Moncó). Figura 9, pág. 142.

El segundo dibujo (imagen 19), presenta a un mandarín con su séquito, llevado en una silla por ocho hombres, representados más pequeños, al igual que dos porteadores de emblemas y un porteador de una sombrilla. A cada lado del mandarín hay dos hombres del tamaño del mandarín, que por tanto no son esclavos ni sirvientes como los demás, dialogando con él. El distinto tamaño puede explicarse por dar más importancia al mandarín, de manera que así destaque entre tantos personajes.



Imagen 19. Mandarín y su séquito.

Viaje de la China (Edición de Beatriz Moncó). Figura 11, pág. 145.

En el tercer dibujo (imagen 20), aparece un mandarín a caballo acompañado por dos sirvientes a pie, cargando la escribanía y el sello del cargo. Los porteadores llevan el mismo tipo de ropa y gorro que los porteadores anteriores, pero en esta ocasión se respeta el tamaño real, lo que asemeja al chino “raso” con el mandarín. El Padre Adriano describe el estricto protocolo con respecto al trato con los mandarines, complementando la información aportada en las imágenes con otros datos. Así indica la composición del séquito usado cuando el mandarín se dirigía a una audiencia, además de explicar cómo, tras una de estas audiencias con mandarines, comenzó a tener esperanzas de salir con vida por la humanidad mostrada por sus jueces (MONCÓ, 1991, 147), empezando a expresar cierto aprecio por ellos.

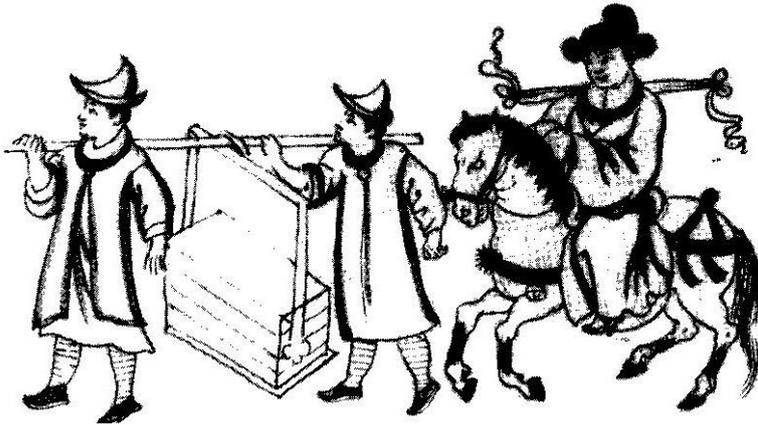


Imagen 20. Mandarín y chinos llevando la escribanía y el sello de su cargo. Viaje de la China (Edición de Beatriz Moncó). Figura 12, pág. 147.

El último grupo se centra en imágenes de la vida cotidiana (imágenes 21, 22, 23, 24 y 25). El primer dibujo (imagen 21), presenta a cuatro mujeres de distinta condición, siendo las dos de la parte superior de clase acomodada, con buenas ropas y actitudes contemplativas, mientras que las dos de la parte inferior muestran ropas y actitudes más humildes, incluso sumisas, una portando un bebé a la espalda, y la otra, dos cubos mediante un palo en el hombro, forma usual de transportar cargas. El texto del Padre Adriano habla de lo mal que comen y visten, aunque fueran principales, pues en invierno iban con mantas y en verano con vestidos de lienzo (MONCÓ, 1991, 198).



Imagen 21. Mujeres de diversa condición.

Viaje de la China (Edición de Beatriz Moncó). Figura 21, pág. 197.

El siguiente dibujo (imagen 22) muestra a tres hombres comiendo sentados a una mesa cuadrada muy bien tallada. Comen con palillos, cuencos y copas. Mientras tanto, dos mujeres de pie sirven comida y bebida. En el texto aparecen comentarios acerca de las comidas, pues debido al exotismo de su presencia fueron invitados a comer por varias personas durante su cautiverio. También describe las costumbres ordinarias en el saludo y el trato común (MONCÓ, 1991, 198-204).



Imagen 22. Chinos comiendo.

Viaje de la China (Edición de Beatriz Moncó). Figura 22, pág. 202.

En el tercer dibujo de este grupo (imagen 23), en la parte superior se representan dos soldados mostrando sus armas, uno un arco compuesto y una flecha, el otro una vara y espada a la cintura. En la parte inferior aparecen con detalle las puntas de lanzas de varias tipologías, un escudo e incluso un arma de fuego de mano. El Padre Adriano describe las tropas chinas y sus prácticas de combate, criticándolas como ridículas (MONCÓ, 1991, 209), cayendo en el etnocentrismo, pero entendible en parte debido a su singular situación. El cuarto dibujo (imagen 24), muestra cuatro porteadores llevando diversas cargas y mercancías, vestidos de forma distinta, pero todos transportando la carga de la misma manera, con una palanca de una braza de largo por detrás de la espalda, a la manera descrita por el texto del Padre Adriano, que declara no ver animales de carga, pues todo era transportado por humanos (MONCÓ, 1991, 247).



Imagen 23. Soldados y armas.

Viaje de la China (Edición de Beatriz Moncó). Figura 24, pág. 210.



Imagen 24. Porteadores.

Viaje de la China (Edición de Beatriz Moncó). Figura 29, pág. 248.

En el último dibujo del grupo (imagen 25), aparece una escena de caza, con dos chinos en la parte inferior atacando a un almizcle, con una lanza y un arco compuesto, apareciendo más arriba otro almizcle herido por una flecha, y ambos acosados por dos perros, siendo este animal descrito por el texto del Padre Adriano como parecido al venado. Explica asimismo cómo

consiguen el almizcle de la bolsa del ombligo del animal, extrayéndolo en vivo de la forma presentada en la imagen.



Imagen 25. Caza del almizcle.

Viaje de la China (Edición de Beatriz Moncó). Figura 31, página 294.

La sociedad china se basaba en el respeto paterno filial, en la importancia del primogénito y en la división de sexos como principio de organización, representando el clan territorial una unidad por encima incluso de la sangre. Por otro lado, la burocracia china será otro puntal de su sociedad, siendo todo esto descrito por el Padre Adriano (MONCÓ, 1991, 29). Como siempre, para definir al otro se parte del propio contexto cultural, valores e ideología, por lo que la obra de Adriano de las Cortes es un documento valioso, pero no exento de este problema. Además su visión es el resultado de una experiencia personal negativa, su cautiverio, por lo que la valoración del *otro* vendrá condicionada. Encuentra motivos de críticas en el ejército chino y señala implícitamente la superioridad española frente a los chinos (MONCÓ, 1991, 65), cosa muy discutible. Comparando distintas fuentes minimizamos las experiencias personales, pues si en Rada la enorme población china es una riqueza, para el Padre Adriano resulta un lastre (MONCÓ, 1991, 63). Por otro lado, su posición de cautivo le permite adoptar la etiqueta china evitando el supuesto ataque al honor manifestado por otros viajeros, como el hecho de arrodillarse,

aceptado por el Padre Adriano al ver que era su costumbre (MONCÓ, 1991, 69). Su apreciación del *otro* irá variando, dependiendo del momento, por lo que fue ambivalente. Respecto a los chinos, en general la imagen será negativa, pero al tratar con chinos particulares tiene encuentros en los que debe reconocer su bondad (MONCÓ, 1991, 77). Los jesuitas mostrarán una imagen positiva de China, lo que se manifiesta en la obra de Las Cortes por su idealización de los *topoi*, con ausencia de mendigos, guerras o plagas (MONCÓ, 2012, 11).

6.5. Arcón filipino

Esta representación (imagen 26), de autoría desconocida, presumiblemente realizada por un artista del Parián, es la primera imagen conocida de Manila (vista desde el lado opuesto al mar), procedente de un arcón de madera de *lauaan* y hierro forjado, del segundo tercio del siglo XVII, que reproduce en la cara interna de la tapa una imagen de la ciudad de Manila pintada al óleo. Se encuentra expuesto en el Museo Julio Bello y González, en Puebla, México. Aparece la Real Capilla de la Encarnación, fundada en 1636, por lo que la imagen debe ser posterior, pero anterior a las defensas organizadas por el gobernador Manrique de Lara, que gobierna hasta 1663, pues estas no aparecen en el arcón (DÍAZ-TRECHUELO, 2001, 117).

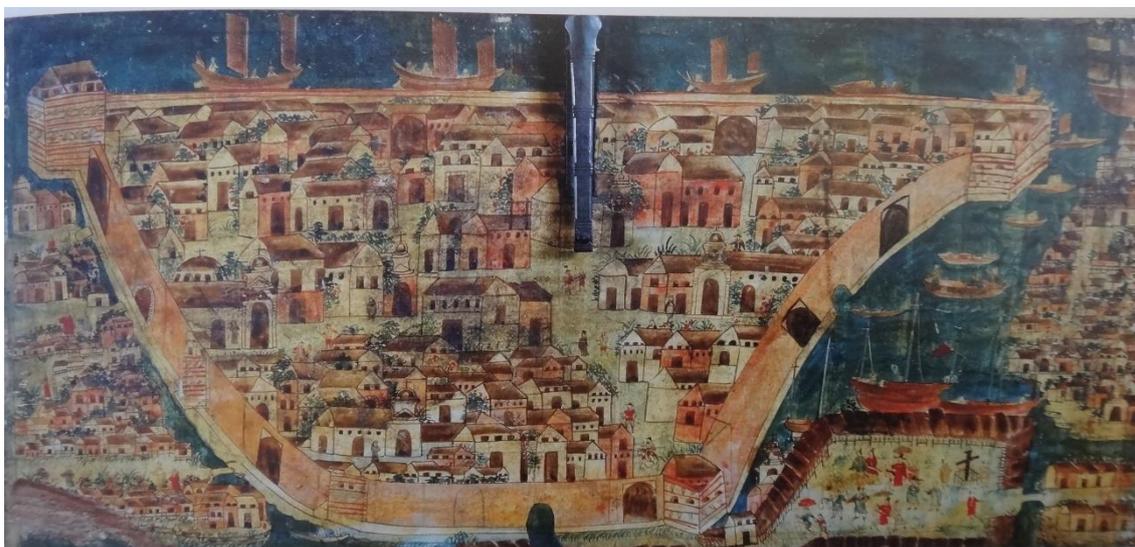


Imagen 26. Imagen de arcón filipino que representa la ciudad de Manila, con el Parián de los sangleyes extramuros, 2º tercio del siglo XVII. Carlos Martínez Shaw y Marina Alfonso Mola, *La ruta española a China*, Ediciones El Viso, 2007, Madrid, pág. 141.

En la imagen puede verse el Parián representado en la parte inferior derecha, con gente vestida de forma tradicional y realizando tareas cotidianas, permitiendo distinguir en la obra españoles y sangleyes, mujeres y hombres, incluso mandarines a caballo y con sombrilla. Las

construcciones representadas Extramuros presentan un aspecto más descuidado, casas más pequeñas y disposición sin plan previo, de tipología asiática, aunque destacan viviendas con símbolos católicos, como la cruz. Son varios champanes chinos los que pueden verse acercarse a Manila, además de un galeón español cerca del Parián, atestiguando las rentables relaciones comerciales, pues a pesar de fracasar los tratos directos con China, los dos países se encontrarán en Filipinas, y los sangleyes se insertarán en el sistema colonial español.

Con una estructura a la manera española, su decoración parece haber sido realizada por un sangley, representando a su vez los dos mundos de Manila y marcando sus diferencias. Al otro lado del río Pásig, surgen los arrabales de Binondo y Tondo, con monasterios para su conversión, incluso hospitales, con barrios separados de infieles y sangleyes bautizados, aunque los conversos no tenían que serlo por convencimiento, pues a veces era más bien por interés comercial o por no poder volver a China (MORGA, 1997, 320). En Intramuros se halla la sede de los principales edificios religiosos, como la catedral de la Inmaculada Concepción, la iglesia de San Francisco o los conventos jesuita o agustino, reflejados en la imagen por medio de cruces, cúpulas y torres, además de destacar en la representación de la ciudad elementos arquitectónicos militares, como fosos, baluartes o puertas de acceso. La propia muralla es protagonista en la imagen, donde Intramuros representa el poder español, mientras Extramuros queda como una ciudad multicultural.

Los españoles advierten pronto el potencial político y económico de la zona situada en la desembocadura del río Pásig, con la laguna como protección y el río Pásig a un lado, quedando dos costados protegidos por agua, mientras los otros dos son zonas cenagosas. En 1571, tras tomar la zona, Legazpi manda cercar el perímetro, y se construye una primera iglesia, futura catedral, además de casas para soldados y religiosos (GOMÁ, 2012, 2). Manila se organiza a la manera de las ciudades coloniales españolas como Lima, Buenos Aires o Bogotá, con un modelo de cuadrícula, con calles y manzanas trazadas regularmente, mientras la plaza mayor queda significada como centro simbólico de la ciudad. Todo esto se adaptará a la topología específica del terreno a ocupar, que presenta un trapecio irregular, pese a lo que puede parecer en la imagen del arcón. Un aspecto importante de la dominación española será su sistema colonial basado en la ocupación y evangelización, lo que permite tener una administración mínima delegada en encomenderos, religiosos o élites indígenas, hecho que explica en parte la importancia de las órdenes religiosas en el archipiélago filipino (GOMÁ, 2012, 4). Las murallas y defensas de Manila serán siempre costosas y necesarias, por encontrarse en situación constante de inferioridad en hombres y recursos para defender la posición, pero el comercio hará aumentar su población de 8.000 personas en 1571 a 40.000 en 1601 (GOMÁ, 2012, 8). Ese

aumento se deberá en gran medida al elevado número de chinos residentes en Manila, lo que provoca la segregación de sus barrios por medio de una fuerte legislación y la creación de nuevos arrabales, mediante iglesias, para mantener a los no europeos bajo control. El número de sangleyes en Manila y las posibilidades económicas que presentan vendrán provocadas en buena medida por la legalización de parte del comercio marítimo de la provincia de Fujian en 1567 (OLLÉ, 2013, 162). La comunidad de sangleyes adaptará su producción a la demanda y gustos de sus compradores (MARTINS TORRES, 2013, 257), logrando monopolizar progresivamente buena parte del negocio. Las relaciones con los sangleyes serán conflictivas por falta de entendimiento, pero los beneficios para ambos propiciarán la cooperación. En 1580-81 se crea el primer Parián en Intramuros, la alcaicería, en la zona cercana a la Iglesia de Santo Domingo, cerca de la muralla del río Pásig, teniendo su situación muchas ventajas. En 1588 cuenta ya con cuatro calles con cuatro filas de edificios, 150 tiendas y 600 chinos residentes, además de otros 100 al otro lado del río Pásig y 300 más en las cercanías de la costa. En 1595, tras un incendio, se crea otro Parián, este ya Extramuros, frente al baluarte de San Gabriel, a tiro de artillería, contando en 1606 ya con 243 tiendas y 185 viviendas en nueve cuadras (RUIZ GUTIÉRREZ, 2016, 172). Tras la revuelta de 1603 se produce un mayor control, y en la reconstrucción de 1645-46, tras otra revuelta china, se añaden más medidas de defensa, con las calles rectas y anchas para poder ser barridas por la artillería (GOMÁ, 2012, 12).

Los sangleyes del Parián darán soporte a Manila, suministrando gran variedad de productos a cambio de plata. Según el Banco de México, durante los 250 años del Galeón de Manila, se enviaron desde Nueva España 400 millones de pesos (GARCÍA-ABÁSULO, 2011, 231-232). A cambio, el Galeón de Manila surcará el Pacífico en dirección Acapulco cargado de sedas y otras telas, siendo un capítulo destacado el arte mueble embarcado, algunos de tipología local, como los biombos, y otros de tipología europea, destinados específicamente a un público occidental (BAENA ZAPATERO, 2013, 215), pero presentando sincretismos artísticos muy apreciados en Nueva España, que ejerce un papel de filtro en relación a lo que llegaba a Sevilla, pues toda mercancía debía de pasar en teoría tanto por Acapulco como por Veracruz. A su vez, Manila debe ser entendida como el lugar donde confluían varias rutas comerciales asiáticas, conectando por ejemplo a China con Japón (RUIZ GUTIÉRREZ, 113). Por lo tanto el Galeón de Manila no solo unía Acapulco con Manila, ni tan solo conectaba territorios españoles, sino que su ruta comercial unía Asia y América, llegando a Europa a través de la carrera de Indias, articulando un circuito mundial de comercio (OLLÉ, 2013, 155), mediante la ruta marítima más extensa y duradera, además de constituir una ruta humana, en la que viajaban conocimientos, ideas y esperanzas.

7. Crítica comparativa de las fuentes escritas

El etnocentrismo de Morga se muestra en sus descripciones (sobrias pero negativas), de las costumbres diarias en el archipiélago, como la de comer pescado fermentado (para él corrompido), cuyo olor le ofende, o como la de tomar baños diarios, distinta a la de los españoles de la época (MORGA, 1997, 255), así como la del cuidado de los dientes, que igualaban y emparejaban con herramientas, dándole color negro, lo cual le resulta de gran fealdad, lo que parece producto de una intransigencia implícita frente a la cultura filipina. Estas críticas a las costumbres se presentan como metáforas de lo incomprendido, que debe ser asimilado por los españoles dentro del marco conceptual europeo (HSU, 2009, 125). Pigafetta explica el uso de aceites corporales para resguardarse del sol y del viento, además de remarcar la desnudez, signo de su inferioridad, como en Palawan (PIGAFETTA, 2011, 39 y 71). En el Codex Boxer aparecen los maganitos y otras creencias, y se habla de las costumbres bisayas, sus juegos y sus oficios (DONOSO, 2014, 18), de forma peyorativa. Hay un asombro generalizado entre los cronistas por la poca fidelidad de las mujeres, lo que en realidad refleja la mayor simetría de poder entre ambos géneros, mayor en todo caso que en la Europa de la época (GORRIZ ABELLA, 2010, 265).

La población de Filipinas está compuesta principalmente por dos grupos, los negrillos, población primitiva, y los malayos, llegados en tres grandes oleadas distintas (siglo III a. C., siglos I-XIII y siglo XV). De su mezcla derivan todos los grupos del archipiélago (PRIETO, 1993, 233-234 y 246). Durante los siglos XVI-XVII la clasificación de los grupos no se hizo por características étnicas, sino por su modo de vida y religión, realizando los españoles una primera división entre *moros* y gentiles, para más tarde distinguir entre indios del interior y de la costa. Los indios del interior (tingues y zambales) serán considerados casi tan salvajes como los negrillos, en contraposición a los del litoral, más abiertos a la colonización (PRIETO, 1993, 235-236). Las relaciones de parentesco organizaban la comunidad, siendo el fundamento de poder la acumulación de deudores. Esta organización, *barangay*, se comienza a superar en las zonas costeras del archipiélago filipino al aumentar la influencia musulmana del sultanato de Brunéi, pero es inexistente en el interior (GORRIZ ABELLA, 2010, 183). Las crónicas informan sobre todo acerca de tagalos y bisayas, pues será con los que los españoles tendrán más trato, mientras que cagayanes y zambales atraerán la atención por su rebeldía, al igual que los negrillos, siendo los misioneros en zonas concretas los que se centren en los otros grupos no tratados en el Codex Boxer. La sociedad filipina contará con menor mestizaje de españoles con indígenas respecto al

experimentado en América, no siendo así en el caso de la mezcla de chinos y filipinos (DÍAZ-TRECHUELO, 2001, 83).

7.1. Negrillos

Los negrillos, *aitas*, de piel oscura y baja estatura, descendientes de los primeros pobladores del archipiélago, quizá llegados por un pasillo terrestre desde Asia continental (12000-7000 años). Formaron distintos grupos distribuidos por las tierras altas de Luzón, Mindanao, Panay, Calamianes e isla de Negros (GORRIZ ABELLA, 2010, 185). Tenderán a desplazarse al interior presionados por oleadas de otras etnias, quedando fuera de la influencia española hasta el siglo XVIII. Eran nómadas, con economía de depredación, siendo su única posesión el arco y las flechas (PRIETO, 1991, 238). Estaban muy apegados al territorio, y eran temidos por su crueldad. Sobre los negrillos, Chirino dice que son más bárbaros que los demás, que no tienen casas y viven de la caza, yendo casi desnudos, con adornos simples, aunque más adelante sí reconoce que en isla de Negros cultivaban camote (GORRIZ ABELLA, 2010, 186), y físicamente los describe como pequeños y delgados (PRIETO, 1991, 238). Luarca recuerda que aún no están sometidos en la isla de Negros (GORRIZ ABELLA, 2010, 42). Pigafetta nombra un encuentro con hombres negros como etíopes en la isla Panilonghon (PIGAFETTA, 2011, 68). Morga describe a los negrillos de Luzón con cabellos de pasas, no muy altos, pero fuertes, bárbaros, sin casas ni pueblos, nómadas viviendo en cuevas, de poca capacidad e inclinados a matar, recordando que en su tiempo aún no habían sido reducidos ni por los españoles ni por otros pueblos locales (MORGA, 1997, 253). El texto del Codex Boxer referente a los negrillos se halla en blanco.

7.2. Tagalos

Los tagalos o naturales de Manila y sus alrededores, tienen como unidad política básica el *barangay*. Según Chirino, el término procede de las embarcaciones que los trajeron a las islas, yendo cada familia en un barco capitaneado por el *dato*, permaneciendo juntos tras la llegada (GORRIZ ABELLA, 2010, 199). Sus antecesores llegaron en la segunda oleada malaya, como ya apuntaba Morga (MORGA, 1997, 253), entre 100-500 y serán considerados como el grupo más civilizado de las islas. Su dios principal era *Bathalang Meicapal*, encarnado en un pájaro azul, quizá un abejaruco, el *Merops Philipinus*, y además adoraban a algunos animales y a sus antepasados. La importancia del cerdo en la cultura tagala complicó el avance del Islam (GORRIZ ABELLA, 2010, 229).

Morga los describe medianos de cuerpo, de color membrillo cocido y pelo negro, ingeniosos y coléricos (MORGA, 1997, 253). Comenta cómo los hombres, antes de la llegada de los españoles, usaban ropillas de cangán, sin cuello, cosidas por delante, con mangas cortas (azules o negras),

y los principales las llevaban coloradas, *chichinas*, y un *bahaque* a medio muslo, tapando sus vergüenzas, entre las piernas y revueltas a la cintura, yendo descalzos, con la cabeza sin cubrir, con un paño pequeño apretado entre la frente y sienes, el *potong*, de color rojo quien hubiera matado. Al cuello llevaban cadenas de oro labradas, y en brazos muñequeras de oro, *calombigas*, algunas con sartas de ágata y cornerinas y otras blancas y azules, y en las piernas sartas de piedras y cordeles betunados en negro (MORGA, 1997, 254). Chirino comenta la ropa de los tagalos, como pantalones anchos de algodón o seda y chaquetita del mismo material (PRIETO, 1991, 257). Las ropas de las tagalas son descritas por Morga como sayuelos con mangas de colores, *varos*, sin camisas, solo mantas blancas de algodón revueltas de cintura para abajo hasta los pies, y otras al cuerpo, de colores. Las principales las llevaban de color carmesí, algunas de seda y otras de hilo de oro, con franjas y otros adornos. Portaban muchas cadenas de oro, *calombigas* en muñecas y grandes anillos y adornos de oro en orejas. Su pelo era negro y largo, atado con una lazada atrás, siendo muy limpias. Informa también que tras la llegada de los españoles hubo algunos cambios de vestimenta, cambiando los *bahaques* por calzones balones, además de usar zapatos y sombrero (MORGA, 1997, 255). Hacia 1590 los hombres usarán en su mayoría una sábana ceñida a la cintura hasta las rodillas, metiéndosela entre las piernas hasta subir de nuevo a la cintura, con un extremo sujeto y otro suelto, sobre el hombro o brazo, y sobre esto se ceñían fajas de algodón de un palmo de ancho, dando vueltas a la cintura, y las puntas con botones de oro y bolsillos. Usarán un sombrero sin copa y chato y sobre todo el turbante (PRIETO, 1991, 257). Las mujeres, sobre todo las principales, tenían la costumbre de andar de forma ostentosa (MORGA, 1997, 256).

7.3. Bisayas

Los bisayas, o pintados, ocupaban el litoral de Bantayan, Bohol, Cebú, Leyte, Marinduque, Negros, Panay y Samar, con gran dispersión política, compartiendo con los tagalos un origen común malayo. Los matrimonios de los bisayas se hacían dentro del linaje familiar, siendo la consanguineidad el factor más importante en las relaciones bisayas, mientras que los tagalos solo exigían igualdad de patrimonio (GORRIZ ABELLA, 2010, 265). Se tatuaban y cuidaban sus dientes y se arreglaban el pelo por considerar la simetría corporal un valor estético (GORRIZ ABELLA, 2010, 266). Se tatuaban alrededor de los 20 años, no antes de haber demostrado su valor. Pintaban una guía, picando luego la misma con peines de azófar, cubriendo luego la herida con cenizas de brea olorosa. En las piernas y brazos trazaban una línea recta, y a partir de ella, formaban ángulos o eses, siendo en el vientre las líneas más delgadas, mientras en el pecho el artista representaba vegetales o geometrías (PRIETO, 1991, 254). Según Luarca, se tatuaban con hierros mojados en tinta (GORRIZ ABELLA, 2010, 67), mientras Morga habla de que se echaban

polvos negros tras tatuarse (MORGA, 1997, 252), todo el cuerpo, menos la cara, para mostrar su valentía, mientras que en el Codex Boxer usan hierros de azófar para pintarse el cuerpo, y algunos incluso la cara, mientras que las mujeres solo se pintan las manos (DONOSO, 2014, 10).

Tenían pelo rizado, con mechones por la frente y el resto recogido por detrás en un moño, que podía ser tan grande como la cabeza. Los hombres llevaban coleta y vestían *bahaques* blancos, negros, o rojos si destacaban por su valor, y sobre él, el *baro* o *barong*, como un sayo, con mangas estrechas y costados abiertos, hoy día la prenda nacional (PRIETO, 1991, 256). Pigaffeta los describe con aros grandes en las orejas, gentiles y desnudos, oliváceos, de pelo negro y largo, gordos y pintados, acostumbrados al uso de aceites (PIGAFFETA, 2011, 39), además de bebedores, tapados tan solo con un girón de ropa, todo peyorativo (PIGAFFETA, 2011, 47). Describe sobre todo a los principales, como los de Cebú. En Luarca, no son muy morenos, de pelo largo, revuelto en la coronilla, mientras en Morga tienen coleta, con grandes orejeras de oro y marfil, brazaletes y unas tocas revueltas, huecas como turbantes, vaqueros de manga justa, sin cuello, faldas hasta media pierna, cerradas por delante, hechas de mandranaque y sedas de color, y *bahaques* bajo los lombones y vaqueros, nunca camisas ni calzones. (MORGA, 1997, 271). En el Codex Boxer son descritos con pelo largo, que cuidan mucho, llevándolo a un lado de la cabeza con una lazada, vistiendo los hombres *bahaques* de algodón y mantas como sayas cerradas por delante, con toquillas de colores, *purones* (DONOSO, 2014, 10). Las mujeres bisayas en Pigafetta y Morga aparecen guapas, de pelo negro y largo lazado a la espalda, vestidas con mantas revueltas de cintura para abajo, de colores y sayuelas de lo mismo, con mucho oro, sin taparse y descalzas (MORGA, 1997, 270 y PIGAFFETA, 2011, 48). El Codex Boxer habla de mantas listadas de colores, de algodón, tafetán raso o damasco de China, cosidas por una parte y dobladas de cintura para abajo, cayendo las dos bocas, recogidas por encima de la cintura, con un lazado a un lado, por lo que parecían dos falderines por las dobleces. Además, habla de jubones con medias mangas hasta los codos (algunos, manga entera), muy justos, sin cuello y abrochados por delante con trenzas, cordeles o chapería de oro. No llevaban camisa, y las piernas las llevaban descubiertas, con solo mantas de algodón de colores si salían, y andaban con un brazo colgando y moviéndose mucho al andar, mientras algunas llevaban guirnaldas de flores (DONOSO, 2014, 10).

Llevaban en cada oreja dos o tres agujeros, el más grande el de abajo, en el que metían *pamarang* redondos, como ruedas de carro; en el segundo se colocaban *pamicas* de donde colgaban adornos de oro; y en el tercero algunas mujeres usaban una rosa de oro (PRIETO, 1991, 265). En el cuello, cordones de oro labrado, *camijí*, los hombres hasta casi el suelo. Las mujeres, que le daban vueltas, lucían dos o tres brazaletes de oro o marfil en un brazo, dejando el otro

libre, y en las muñecas sargas de cuentas de oro y coral. Los hombres más valientes usaban cordeles negros en las rodillas (PRIETO, 1991, 267). Morga habla de cuchillos largos y curvos como alfanjes, y de las salidas de pillaje, *mangubas*. Luarca comenta que las mujeres tienen dos orificios en las orejas para llevar joyas, además de las de cuello y brazos, y un vestido “galano y honesto”, de algodón o medreñique (fibra de hojas de plátano *Musa textilis*, en tagalo abacá), o también de seda de China (GORRIZ ABELLA, 2010, 68). En el Codex Boxer se dice que llevan las orejas abiertas por muchas partes, poniendo en ellas joyas de oro, unas como rosas labradas, para las mujeres, *pomaras*, y otras con argollas para los hombres, *pamicas* (DONOSO, 2014, 15). También comenta que los hombres usaban muchas manillas de oro, *gambanes*, y marfil, *ciposos*, y al cuello cadenas de oro, mientras las mujeres se ponían manillas de oro y latón en las piernas, descubiertas hasta la pantorrilla (DONOSO, 2014, 17).

Luarca comenta que no son violentos, y Morga opina que son de más noble proceder que los de Luzón (MORGA, 1997, 270), mientras en el Codex Boxer no se les considera de fiar, por no respetar la palabra dada, además de tacharlos de poco trabajadores. A su vez explica que no tienen reyes (DONOSO, 2014, 15), ni justicias, y alude a la práctica del infanticidio si tenían muchos hijos (DONOSO, 2014, 18). Pigaffeta describe el adorno en el pene de los pintados, explicando que es por deseo de las mujeres, y como han de esperar tras el coito a que desapareciera la erección para poder separarse (PIGAFFETA, 2011, 62). Destaca Luarca que se agujereaban el miembro viril para llevar un adorno, usándolo durante el acto sexual. Estaban circuncidados, por salud y limpieza (GORRIZ ABELLA, 2010, 68). Este adorno genital también aparece en Morga, descritos como sortijas con perno, aportando el nombre del adorno, *sagras*, aprovechando para tachar a las mujeres de viciosas y recordar que tras el coito se quedaban atrapados, comparándolos con los perros (MORGA, 1997, 285). En el Codex Boxer se describe de forma parecida, y cuenta en sus páginas con un dibujo del adorno (DONOSO, 2014, 21).

7.4. Zambales

La provincia de Zambal se sitúa en la franja litoral occidental de Luzón, entre la Bahía de Manila y el Golfo de Lingayen, aunque la distribución del pueblo de los zambales excedía estos límites, pues llegaban hasta Norte de Panganistán (GORRIZ ABELLA, 2010, 305). Zambal significa descabezar, costumbre de estos guerreros que consideraban las cabezas un trofeo. Su dios principal era *Akas* o *Akasi*, además de los que cuidaban de su cosecha de arroz (DIAZ-TRECHUELO, 2001, 31). Resistirán hasta 1591, con insurrecciones posteriores. Las costumbres macabras y su resistencia influirán en los cronistas, que los considerarán casi salvajes,

comparándolos Luarca con los chichimecas mexicanos (GORRIZ ABELLA, 2010, 61), entendiendo la diferencia cultural como una degradación con respecto a la propia (TODOROV, 2010, 179).

Los hombres se rapaban la cabeza, dejando un mechón largo, y sus mujeres lo llevaban largo recogido en la nuca (PRIETO, 1991, 261). Según Chirino y Luarca, los hombres llevaban el pelo rapado desde la frente a la coronilla, dejándose el resto con coleta (GORRIZ ABELLA, 2010, 31 y 62). Morga coincide en el corte delantero, aunque apunta que, si bien lo llevaban por detrás hasta la espalda, se dejaban el pelo suelto (MORGA, 1997, 254). Luarca comenta sus ropas: Pañetes cortos y una especie de chaquetilla de media manga, además de la insignia de la cruz de colores en el pecho y espalda (GORRIZ ABELLA, 2010, 62). Respecto a las armas, el Codex Boxer habla de puñales (*bararaos*), lanzas de hierro con forma de lenguado y paveses largos y estrechos, además de petos, espaldones, morriones y coseletes de cuero, corazas de algodón y a veces uso de veneno. Morga habla de forma genérica del armamento, arcos y flechas, lanzas de hierro y paveses (*carasas o kalasaj*), con cuchillos en la cintura de cuatro dedos de ancho, con pomo abierto y dos orejas o *bararaos* (MORGA, 1997, 257). El texto del Codex Boxer habla de la costumbre de cortar cabezas y beber los sesos, al igual que comenta Luarca (GORRIZ ABELLA, 2010, 62), de la existencia de infanticidios y de la crueldad que demostraban en sus tierras, siendo más cobardes fuera de ellas. Explica cómo comían carabaos crudos, incluso sus tripas sin lavar (DONOSO, 2014, 9), todo ello con un sesgo peyorativo, aunque se reconoce que tenían costumbres parecidas a otros filipinos, como el cuidado del cabello con aceites.

7.5. Cagayanes

Los cagayanes ocupaban parte de la cuenca del río Cagayán, situado al noreste de Luzón. Aparte de los zambales, los cagayanes serán los que más resistencia presenten ante los españoles, protagonizando varios levantamientos entre 1587 y 1590 (GORRIZ ABELLA, 2010, 311). Guerreaban mucho entre ellos, llegando en ocasiones a entregar un hombre al otro bando para que fuera linchado y evitar así el conflicto armado (GORRIZ ABELLA, 2010, 312). Llevaban el pelo un poco más largo de los hombros, con melena a la espalda (PRIETO, 1991, 262)

Los cagayanes aparecen en las crónicas como un pueblo de muy buenos guerreros, de hombres fuertes y valientes, con largas melenas a la espalda (GORRIZ ABELLA, 2010, 311). Morga los describe del mismo color que otros indígenas de Luzón, pero más fuertes y valientes que los demás, con pelo largo suelto a la espalda, informando de sus dos levantamientos desde la conquista española (MORGA, 1997, 254). En el Codex Boxer los hombres son descritos con pelo largo, caído a la espalda, y cortado todo de la frente a las sienes, llevando a veces guirnaldas olorosas, y vestidos con *bahaques* y sayos de manta negra, anchos y largos hasta medio muslo.

(DONOSO, 2014, 6). Sus armas son lanzas y paveses largos de una braza y de ancho 3 cuartos, contando con armas defensivas acolchadas de cuero de búfalo, y un bonete o morrión colorado, además de puñales anchos de más de ocho dedos y de largo palmo y medio. En ocasiones usaban el veneno, y disponían incluso del antídoto. Son tachados de traicioneros y borrachos, y considerandos como un grupo violento (DONOSO, 2014, 7). Pero en gran parte esta imagen construida mediante sesgos negativos sería debida a la resistencia ante la conquista española.

El texto del Codex Boxer explica cómo aprenden sus costumbres desde niños, a los que enseñan el uso de las armas, y cómo incluso traen prisioneros para que los maten los propios niños (DONOSO, 2014, 8). Se toman de nuevo como referencia las propias costumbres como baremo para catalogar las actitudes y costumbres de otras culturas, de lo que resulta el rechazo sistemático de las costumbres más alejadas de la normalidad europea. Respecto a las mujeres, el Codex Boxer habla de un traje, *chivarra*, que les llegaba hasta el ombligo, largo de mangas, atado a la espalda, mantas cortas hasta la rodilla atadas por un lado, y el pelo largo muy bien trenzado, cuidado con aceites, y siempre descalzas (DONOSO, 2014, 8).

7.6. Moros

Respecto a los moros de Manila y sus cercanías, Luarca comenta sus ritos y ceremonias, como el dios *Batala*, sus ministros, *anitos*, y sus sacrificios o *catalonas*. Explica que tienen leyes administradas por los principales, estando un escalón por encima de los bisayas, que no reconocen superior (GORRIZ ABELLA, 2010, 89). Los describe sin pintarse, de pelo corto y con las mejores tierras de la zona (GORRIZ ABELLA, 2010, 55). Morga identifica el dios *Batala* con un pájaro azul y amarillo que se venera en los bosques, y describe a los *anitos* como espíritus, pero considera que es el demonio quien les engaña (MORGA, 1997, 287). El Codex Boxer recuerda que en realidad no son moros, pero que tienen algunas costumbres parecidas por el comercio con Brunéi, como el no comer cerdo y circuncidarse, el culto al dios *Batala* y a otros dioses menores, y las *catalonas* o banquetes que se celebraban en su nombre, señalando que no usaban el tatuaje (DONOSO, 2014, 22 y 24). En el Codex Boxer se explica que sus ropas son de algodón, y se señala la diferencia con los bisayas, que iban desnudos (no siempre). Llevan chamarretas escotadas sin cuellos, con mangas bien hechas y unas mantas como faldas hasta las rodillas, con las pantorrillas con cadenas de azófar (latón) o *bitiques*, que llevan los hombres, que también se ponen muchas cadenas de oro al cuello, algunos principales hasta 10 o 12, y en la cabeza toquillas, ni anchas ni largas, con solo una vuelta con un nudo en la cabeza. No llevan barba y se cortan el pelo, algunos llevan bigote, van descalzos y no llevan las orejas abiertas (DONOSO, 2014, 24). Sus mujeres, siempre según el Codex Boxer, llevan el pelo suelto, con más

joyas de oro que las bisayas por ser más ricas, pero con vestidos menos vistosos, mantas revueltas al cuerpo de algodón o tafetán, y jubones parecidos a los de las bisayas, usados de forma semejante, sin camisa ni calzado. Encima del vestido llevan un mantón pequeño hasta la cintura de algodón de colores, alguno de tafetán, raso o damasco (DONOSO, 2014, 25). Ambos sexos llevan muchas manillas de oro en brazos y piernas. El Codex Boxer cuenta con un apartado acerca de las costumbres de los moros en donde se describe su armamento como coseletes de búfalo cubriendo pecho y estómago, sin llegar al ombligo, por menor peso, y paveses de dos palmos y medio de anchura, llevando sayos hasta la rodilla, sin mangas, con mucha estofa de algodón y tejidos de cañas y cordeles de un palmo de altura, ceñidos al cuerpo. Portan lanzas arrojadizas, con los hierros de más de un palmo y tres o cuatro dedos de ancho, llevando encajados en algunos paveses cuchillos de más de tres palmos de largo y tres o cuatro dedos de ancho, retorcidos, y en la cinta un puñal de palmo y medio de largo y cuatro dedos de ancho, además de arcos de palma negra, pero sin carcaj, tan solo con cinco o seis flechas. Se nombran también armas de fuego, como algunos versos traídos de Brunéi o de construcción local (DONOSO, 2014, 32). De nuevo, en el Codex Boxer las mujeres de los moros son descritas como viciosas (DONOSO, 2014, 25), tan solo por tener unas costumbres sexuales más laxas que en Europa.

7.7. Sangleyes

Los chinos residentes en Manila, o al menos los comerciantes chinos que pasaban temporadas en Manila serán llamados sangleyes, aunque el texto del Codex Boxer englobe a todos los chinos bajo ese término. Las fuentes registran los cambios de perspectiva respecto a los sangleyes, siempre condicionados por la necesidad de su presencia frente a los miedos producidos por su excesivo número, siendo las sublevaciones de sangleyes las consecuencias episódicas de estas tensiones en la coexistencia y aceptación relativa (obligada por las circunstancias) entre ambas culturas. Si bien las crónicas hablarán de los chinos como un pueblo civilizado y astuto, el contacto directo de los españoles con los sangleyes en Manila hará que su imagen se vea perjudicada, quizá por el riesgo que representaba su elevado número (RUIZ GUTIÉRREZ, 2016, 119). Rada y Legazpi en principio son favorables a una invasión de China, pero con el tiempo atemperan sus posturas, siendo más prácticos (GARCÍA-ABÁSULO, 2011, 226), empujados por la realidad. El texto del Codex Boxer presenta un extenso capítulo sobre China, con epígrafes diferenciados, resaltando el recuento detallado de tropas (5 millones de soldados), e indicando aún la intención de los españoles de Manila de una futura invasión. Morga informa acerca de su capacidad comercial, describiendo por un lado las ventajas de su presencia, pero por otro lado comentando y criticando las costumbres chinas, tachándolos de malos y viciosos, además de la

subida de precios generada por su presencia (MORGA, 1997, 319). Comenta la imposibilidad del mantenimiento de la colonia sin la presencia de sangleyes, aunque recuerda la legislación para controlar su número, y que esta podría endurecerse (MORGA, 1997, 320). Luarca, por su parte, tan solo nombra a los chinos al informar de su numerosa presencia en el río Pásig (GORRIZ ABELLA, 2010, 55). En Morgia son descritos como blancos de piel y altos, fuertes, trabajadores y muy ingeniosos, comilones, pero no demasiado bebedores, aunque se presentan como codiciosos, traidores y crueles. Sus ropas son descritas por Morgia como largas, de mangas anchas, de cangán azul o blanco por luto, y en los principales de seda negra o de color, con medias calzas de fieltro y zapatos muy anchos de seda azul bordados. Su pelo negro y largo, revuelto a la cabeza en una lazada con una escofia encima hasta la frente y bonete alto y redondo, distinto según el oficio (MORGA, 1997, 321). Morgia atestigua una tolerancia compensada por pragmatismo, llegando los españoles a permitir delitos administrativos a los sangleyes, y a cometerlos ellos mismos, para mantener la lucrativa situación (GARCÍA-ABÁSULO, 2011, 233). Se produce una dependencia mutua conocida por ambos grupos, moviéndose la visión de los españoles respecto de los chinos entre la necesidad y el temor.

8. Análisis de las imágenes del Codex Boxer

Muchas de las ilustraciones del Codex Boxer fueron específicamente creadas para la obra (SOUZA y TURLEY, 2015, 33). Existe un nexo entre el compilador y los artistas, lo que permite analizarlos desde una óptica de la teoría social del arte, al producirse un mestizaje visual, posible gracias a los artistas chinos, que actuando de conectores, acercan las técnicas y tradiciones visuales de ambas culturas (GRUZINSKY, 2004, 340). A su vez, se observa una mezcla en los *regímenes escópicos* al tratarse de imágenes creadas mediante la colaboración de dos culturas distintas (BURKE, 2008, 35). En el estudio de estas imágenes se analizará no solo su valor como testimonio histórico, sino que también se tratará de mostrar la distorsión de la *imagen mental* del *otro*, entendiéndose las ilustraciones en parte como *opiniones pintadas* (BURKE, 2001, 37 y 152).

Los dibujos del Codex Boxer tienen unas dimensiones de 61x20 cm, excepto el desplegable inicial del recibimiento en Ladrones, el cual evidentemente es de mayores dimensiones. Las imágenes están encuadradas en unos bordes vegetales con flores rojas y azules (y en algunas partes doradas, realizadas quizá con oro), pájaros azules y amarillos, (recordando el ave idolatrada por grupos del archipiélago y presente en las crónicas) y pequeños mamíferos. Solo en una imagen (perteneciente a los zambales), aparece un crustáceo, en vez de un mamífero (imagen 38). A su vez, se observa cierta simetría en la disposición de los animales. En 1950 Boxer ya comentó las formas occidentales de los bordes marginales, señalándola como copia del diseño del artista parisino Geoffrey Tory (1488-1533) correspondiente a su *Libro de Horas* (CROSSLEY, 2013, 250). En 2010 se localizó un Libro de Horas datado en el primer cuarto del siglo XVI en los archivos de la Universidad de Santo Tomás de Manila, pudiendo haber sido propiedad de la esposa de Gómez Pérez Dasmariñas, lo que hubiera permitido a los artistas chinos conocer dicho libro de horas, que presumiblemente fue entregado posteriormente a la universidad dominica gracias a las relaciones de estos con la familia Dasmariñas (CROSSLEY, 2013, 251-252).

En el estudio de las imágenes concretas del Codex Boxer relacionadas con los grupos analizados, se encontraron ciertos patrones que indican que buena parte de ellas fueron realizadas, si no por el mismo artista, sí al menos de un mismo taller. Así, por ejemplo en la imagen de los dos cazadores zambales y el cadáver de carabao (imagen 39), donde el hombre en pie parece llevar algo en el interior de la oreja, pero que tras estudiar el resto de las imágenes del código tan solo parece ser una convención del autor al dibujar las orejas (BURKE, 2001, 40) de los distintos personajes (imágenes 27 o 28, pero hay muchos más casos). Por otro lado, las representaciones

analizadas del Codex Boxer muestran cierta repetición de actitudes y posturas, como por ejemplo la mano levemente levantada en las mujeres, indicando mesura por ser de clase alta, o mostrando el camino en los hombres, pudiendo señalar esto su autoridad.

Por todo lo expuesto, debe comprenderse la existencia de los inevitables estereotipos, exageración de elementos u omisión de otros, y la carencia de matices en la interpretación de la imagen, tomando la idea de Lacan acerca de la *mirada colonial*, tanto en el caso del autor, como en el de los posibles espectadores (BURKE, 2001, 158 y 161). Por otro lado, la importancia dada a la ropa y la tecnología se ve reforzada al estudiar en detalle las imágenes (BURKE, 2001, 101). Si bien el reconocimiento de otra alteridad mediante su representación no implica comprenderla, sí representa un intento por domesticarla (TODOROV, 2010, 132 y BURKE, 2001, 156), representando al *otro* de forma inconsciente como un reflejo del *yo*, siendo útil para conocer más a las culturas productoras de la imagen que a la propia cultura representada (BURKE, 2001, 155 y 175).

Si analizamos las imágenes de los grupos en relación con las demás imágenes de otros grupos filipinos del Codex Boxer, es decir, el *programa iconológico* (BURKE, 2001, 49), y a su vez las comparamos con otras imágenes relacionadas de otras obras pertenecientes a distintas culturas, las conclusiones resultarán más certeras (BURKE, 2008, 37).

Desde una óptica estructuralista podrían analizarse las imágenes relacionando la disposición de las figuras con la disposición de los elementos animales del borde marginal, como por ejemplo de nuevo en la imagen que representa dos cazadores zambales y el cadáver de un carabao (imagen 39), representando el personaje de más rango en la parte superior, al igual que el ave mítica, mientras que el personaje inferior (tanto social como en la disposición de la imagen) se relaciona con el animal muerto y los mamíferos terrenales de los bordes. Con relación a las propias figuras humanas representadas, de las 26 imágenes seleccionadas del Codex Boxer, 13 son representaciones de parejas, hombre-mujer, en las que los hombres se sitúan siempre en el lado izquierdo, mirando normalmente a la derecha, mientras que las mujeres se sitúan en el lado derecho, mirando a la izquierda. En caso de aparecer dos personas del mismo sexo, lo que sucede en cuatro imágenes (tres de hombres y una de mujeres), a la más importante se la representa de nuevo en el lado izquierdo. En las imágenes, el personaje más importante se presenta levemente más alto. Aparece tan solo una persona en seis de las imágenes, siendo tres para hombres y tres para mujeres, siendo las tres restantes el desplegable del recibimiento en Ladronez, la representación del adorno genital y tres tagalos, considerados en este trabajo como esclavos. Esta cierta paridad en los sexos de las representaciones acompaña en parte a las

funciones que se representan, apareciendo los hombres como guerreros o cazadores, como principales mostrando sus ropas y joyas, bailando o en ceremonias, incluso como esclavos conversando, mientras las mujeres realizan casi las mismas acciones, pero no hay guerreras (salvo la mujer de la isla de los Ladrones), en la caza solo parecen ayudar portando flechas, no bailan ni se pintan, y las principales parecen acompañar a sus maridos tan solo mostrando cierta independencia en sus poses. Las distintas funciones presentan una sociedad estratificada, pero con grupos básicos muy definidos por el poder y el sexo. Considerando un enfoque postestructuralista, se puede relacionar el significado buscado conscientemente por el autor, delimitado por el contenido de los textos descriptivos del códice, aunque algunas imágenes podrían ser anteriores a los textos, cosa que se infiere de las páginas en blanco entre las imágenes, por lo que el artista realizaría las representaciones respetando las instrucciones recibidas de quien se las encargase.

8.1. Negrillos

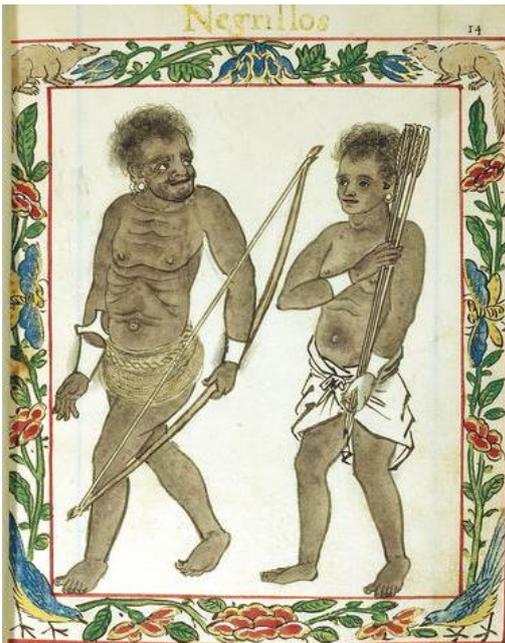


Imagen 27. Pareja de negrillos.

<http://webapp1.dlib.indiana.edu/metsnav3/general/index.html#mets=http%3A%2F%2Fpurl.dlib.indiana.edu%2Fid%2Fgeneral%2Fmets%2FVAB8326&page=35>

El Codex Boxer cuenta tan solo con una imagen de este grupo, estando las páginas reservadas a su descripción en blanco. La representación (imagen 27), muestra una pareja, siendo las facciones del hombre semejantes a otras ilustraciones de la obra, resultando un convencionalismo del autor para representar pueblos lejanos o atrasados. El hombre se presenta caminando, quizá indicando su nomadismo, en un forzado escorzo, mirando por

encima de la posición de la mujer, vestido únicamente con una faldilla de aspecto vegetal sujeta por un cinturón trenzado, asomando el mango de un cuchillo a la cintura, portando un arco grande y simple, de poco peso (DÍAZ-TRECHUELO, 2001, 28), sin carcaj. Se le representa un tanto escuálido, debido a las penalidades de su existencia, pero fuerte, con algo de barba y cejas pobladas, y ni su color de piel ni sus facciones se asemejan al resto de grupos filipinos representados, como reflejan las crónicas. Su pelo aparece especialmente ensortijado, coincidiendo la imagen con buena parte de la descripción aportada por Morga. Ambos llevan como única decoración unas muñequeras blancas ajustadas en ambas muñecas, van descalzos y tienen las orejas agujereadas, pero no llevan ningún adorno. La mujer viste solo con lo que parece un pedazo de tela de algodón blanco, anudado por delante, cubriendo poco más que al hombre su faldilla. La mujer se presenta fuerte, portando tres flechas con las puntas, que parecen de metal, hacia abajo, indicando que participa, al menos como soporte, en la caza o combate. En el momento de realizarse la imagen, este grupo no se había sometido, huyendo de los conquistadores y su influencia “civilizadora”, por lo que serán representados mediante arquetipos negativos debido a su resistencia y diferencia cultural, pues no podían ser aceptados mientras se presentasen ambas características. Estos arquetipos negativos europeos serían transmitidos por el autor de la compilación, un europeo, al artista chino que realizó la imagen, siendo por tanto mezclados con los arquetipos negativos chinos, como podrían ser las facciones características del hombre negrilla, culturalmente atrasado. Esta mezcla de los *regímenes escópicos* puede compararse a otras imágenes del mismo periodo, pero sin la existencia de mezcla cultural en su realización, como las imágenes de indígenas de Nueva Guinea enviadas a su majestad a principios del siglo XVII por Luis Váez de Torres (imágenes 6, 7, 8 y 9), en las que puede apreciarse un interés en mostrar los distintos grados de oscuridad de la piel de los indígenas, relacionándolo con el grado de civilización que poseen, al igual que ocurre en las representaciones de indígenas de José Somera de su expedición a las Palaos a principios del siglo XVIII (imágenes 4 y 5), como parece a su vez indicar también esta imagen del Codex Boxer. Este grupo representaba para los europeos el pueblo más atrasado de la zona, por lo que tanto sus descripciones escritas o en imágenes siempre tendrán un sesgo negativo, buscando fijar las diferencias para afianzar las propias creencias europeas.

8.2. Tagalos

El Codex Boxer cuenta con cinco representaciones referentes al grupo de los tagalos (imágenes 28, 29, 30, 31 y 32), o como también son llamados en el manuscrito, naturales (de la isla de Luzón). Las cinco imágenes muestran una descripción de los distintos grupos sociales existentes entre los naturales de Luzón, formando su organización política y social, *barangay*, que puede

compararse con la información suministrada tanto por el propio texto del Codex Boxer como por las otras crónicas. La clasificación de las imágenes respecto a los grupos sociales se realizó mediante el análisis conjunto de las mismas, junto con las fuentes escritas, no estando esta clasificación exenta de contradicciones. Por otro lado, las mujeres tagalas aparecen todas representadas más blancas que los hombres, quizá por exponerse menos a los elementos.

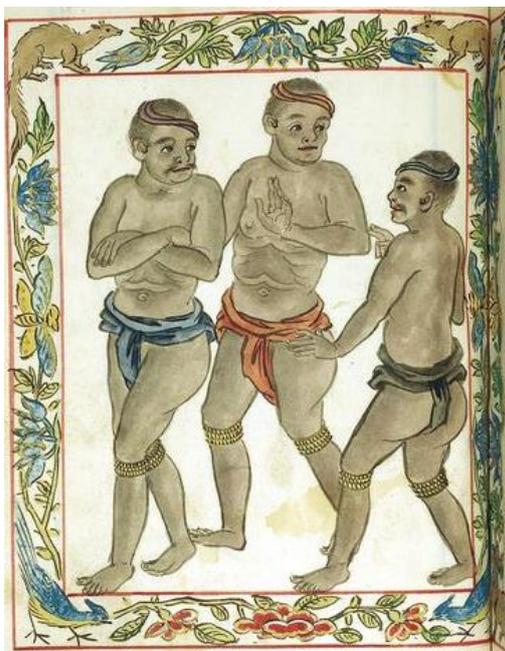


Imagen 28. Esclavos tagalos.

<http://webapp1.dlib.indiana.edu/metsnav3/general/index.html#mets=http%3A%2F%2Fpurl.dlib.indiana.edu%2Fiuclid%2Fgeneral%2Fmets%2FVAB8326&page=110>

La primera imagen (imagen 28), representa a tres hombres conversando, vestidos únicamente con un *bajag*, *bajaque* o *bahaque*, prenda de dos o más brazas usada por varios de los pueblos de las islas para tapar sus sexos, tratándose presumiblemente de esclavos. Más que esclavos, serían siervos adscritos a la tierra, existiendo de varios tipos, diferenciando los tagalos principalmente entre los que poseían casa propia, *quiguilir*, peón por deudas (*ayuey* o *aparcero bisaya*) o *tuheyas* en el Codex Boxer, y los *namamahay*, que vivían en casa del amo, *hayahayec* en el Codex Boxer (*tumaranpoco bisaya*), con variantes intermedias, llamados *horohanes* en el Codex Boxer, siendo las principales razones para caer en este estado de servidumbre el apresamiento y las deudas. Sus *bahaques*, a medio muslo y revueltos a la cintura, son azul, verde y rojo, llevando además unos tocados apretados entre las sienes y la frente, *potong*, siendo estos morado, azul y rojo (color permitido para quien hubiera matado), respectivamente. El *bahaque* rojo solía estar hecho de *pinayusan*, y si se usaba sin haber demostrado valentía, era motivo de burla (PRIETO, 1991, 256). Como único adorno llevan cuerdas anudadas por debajo de las

rodillas. Dos de ellos llevan bigote, todos van con el pelo corto y descalzos, y se ven fuertes y cuidados.



Imagen 29. Catalonas tagalas

<http://webapp1.dlib.indiana.edu/metsnav3/general/index.html#mets=http%3A%2F%2Fpurl.dlib.indiana.edu%2Fiucl%2Fgeneral%2Fmets%2FVAB8326&page=111>

La segunda imagen (imagen 29), presenta dos mujeres, pudiendo tratarse de hechiceras, llamadas *catalonas*, en parte por el aspecto de ambas y la edad que aparenta tener una de ellas, así como por el espacio del texto dedicado a estas sacerdotisas y sus ceremonias y creencias. Ambas van vestidas con una prenda de aspecto humilde que aparenta ser de dos partes, un *varo* o *varong*, cubriéndoles hasta los pies, azul y rojo, yendo descalzas. Las dos mujeres se cubren la cabeza con una prenda de tela, roja y marrón respectivamente, prenda con la que juegan sus manos, dejando ver el pelo peinado y recogido por detrás. Una de ellas deja ver una oreja con un gran aro dorado, mientras la otra, de frente, permite ver que lleva un collar de oro de dos vueltas y pulseras de oro en ambas muñecas.

En la tercera imagen (imagen 30), aparece una pareja hombre-mujer, presuntamente pertenecientes al grupo de personas libres, plebeyos, llamados *timaguas*, para algunos autores, esclavos emancipados (PRIETO, 1991, 331), aunque el hecho de llevar ropas rojas y tanto oro podría indicar un escalón social superior, o tan solo evidenciar la costumbre extendida de llevar muchos adornos de oro. El hombre viste con un traje rojo de dos piezas, dejando ver el ombligo y por encima de las rodillas, con una sábana ceñida a la cintura sujeta por un cinturón azul del

que cuelgan los extremos acabados en bolas con adornos dorados. Porta un puñal o espada corta en su vaina, muy decorada, al igual que su pomo. El hombre parece dispuesto a desenvainar su arma, con las manos sobre ella. Lleva el mismo tipo de peinado, el mismo bigote y el mismo tocado, *potong*, que la imagen anterior de los tres hombres. Varios collares de oro adornan su cuello, además de cuerdas doradas por debajo de las rodillas. La mujer viste parecido a las mujeres de la imagen anterior, pero sin llevar la cabeza cubierta. La tela de su varo (según Morga, sayuelos con mangas de colores) es roja, con acabados dorados, mucho más trabajado que el de las mujeres de la imagen anterior, llevando otra prenda azul con acabados dorados sobre el hombro. El peinado es recogido hacia atrás, formando un moño, y en la oreja lleva un gran agujero con un gran aro dorado. Collares de oro al cuello y pulseras, *calombigas*, en las muñecas completan sus adornos. Ambos van descalzos.



Imagen 30. Pareja tagala de timaguas

<http://webapp1.dlib.indiana.edu/metsnav3/general/index.html#mets=http%3A%2F%2Fpurl.dlib.indiana.edu%2Fiuclid%2Fgeneral%2Fmets%2FVAB8326&page=115>

La cuarta imagen (imagen 31), se compone de otra pareja hombre-mujer, con una posición social más elevada, quizá nobles, *maharlicas*, equivalentes a los hidalgos de la península, circunstancia evidenciada por las joyas que exhiben. El hombre viste un traje rojo de dos piezas, la parte superior con lo que parece una *chichina* y la parte inferior con pantalones cortos. Estos pantalones pueden ser tomados como calzones valones, de influencia española que podían permitirse solo locales bien situados, señalando tanto a las personas de esta imagen, como a las

de la siguiente, como integrantes de la élite local, además de datar la imagen en parte, pues esa influencia española no aparece hasta finales del siglo XVI, momento en el que se datan las imágenes. Por otro lado, Chirino informa que a su llegada en 1590 algunos aún llevaban ropa típica tagala, describiendo sus pantalones como zaragüelles (PRIETO, 1991, 257), parecidos a los usados en esta imagen y en la siguiente. En todo caso, fueran de influencia española o típicos tagalos, ambos serán usados por principales. El hombre lleva un cinturón blanco del que cuelga su arma en su vaina, que es agarrada por el mango, muy decorado, labrado en oro. Grandes collares de oro cuelgan de su cuello, destacando una cadena de oro que une uno de sus collares con las pulseras que lleva en la muñeca, además de los cordeles dorados por debajo de las rodillas. Su bigote y su *potong* rojo es parecido al del resto de los tagalos representados, yendo también descalzo. La mujer viste del mismo modo que la mujer anterior, pero su *varo* es más elaborado, púrpura con detalles dorados, además lleva collares de oro al cuello y *calombigas* en las muñecas, así como un gran aro dorado en la oreja agujereada, y el pelo negro y recogido hacia atrás en un moño, pero algo suelto. Ambos de nuevo van descalzos.



Imagen 31. Pareja tagala de maharlicas

<http://webapp1.dlib.indiana.edu/metsnav3/general/index.html#mets=http%3A%2F%2Fpurl.dlib.indiana.edu%2Fiucl%2Fgeneral%2Fmets%2FVAB8326&page=119>

La quinta imagen (imagen 32), representa de nuevo a otra pareja hombre-mujer que, por edad, indicada por las arrugas y las canas del hombre, y riqueza podrían ser los principales de un barangay, el *dato* y su mujer. El hombre viste parecido al de la imagen anterior, pero sin *chichina*, con pantalones cortos como los de la imagen anterior, pero en este caso azul, y un cinturón

blanco anudado por delante, con su arma a la cintura, ricamente labrada. Peinado, bigote y *potong* son como en el resto de las imágenes de los tagalos, llevando collares y una cadena de oro al cuello, *calombigas* de oro en muñecas y cuerdas doradas por debajo de las rodillas. La mujer viste un *varo* rojo que aparenta ser de dos partes, con acabados con detalles dorados muy trabajados, llevando además otra tela azul también con acabados dorados por encima de los hombros y cruzada por delante. Collares y *calombigas* de oro en cuello y muñecas, y un aro de oro en su oreja, estando su pelo recogido en un moño por detrás, con un mechón algo suelto. Las tres parejas presentan al hombre marcando la dirección a seguir, mientras las mujeres, sumisas, aceptan el camino elegido por el marido, recatadas, mostrando sus ropas y joyas de forma más evidente según se eleva la condición social. Los tagalos serán considerados por la mayoría de los cronistas como el grupo más avanzado de Filipinas, y mostrados tanto en los textos como en las imágenes como un pueblo civilizado en contraposición a otros grupos como los negrillos, zambales o cagayanes, pero esto en gran parte será también debido al distinto grado de resistencia a la colonización española mostrado por los distintos grupos, siendo mejor tratados en las crónicas los pueblos que aceptaron de mejor modo su conquista, siempre desde el punto de vista de los conquistadores, que asimilarán en parte a los tagalos al aceptar estos el catolicismo y adaptarse a las nuevas costumbres, como en el caso de los cambios de vestuario producidos en el tránsito del siglo XVI al XVII.



Imagen 32. Pareja tagala de principales

<http://webapp1.dlib.indiana.edu/metsnav3/general/index.html#mets=http%3A%2F%2Fpurl.dlib.indiana.edu%2Fiudl%2Fgeneral%2Fmets%2FVAB8326&page=123>

8.3. Bisayas

Las imágenes referidas a los bisayas en el Codex Boxer son 4 (imágenes 33, 34, 35 y 36), según sugieren los títulos de su parte superior, aunque debe sumarse una imagen dibujada en el propio texto del manuscrito (imagen 37), representando el dibujo del adorno genital usado por los bisayas, única representación con la que se cuenta de dicho adorno, el cual sería comentado por todos los cronistas, por ser lo más llamativo del grupo, junto a sus tatuajes, para los europeos de la Edad Moderna.

Por otro lado, al analizar las imágenes de las representaciones humanas de este grupo, tras compararlas con los textos relacionados, se observa que las dos primeras (imágenes 33 y 34), corresponden al grupo de los bisayas, pero por el contrario, las dos siguientes (imágenes 35 y 36), pese a aparecer en una de ellas el título referente a los bisayas, podrían corresponder a representaciones del grupo filipino denominado *moros* que, como recuerda el propio texto del Codex Boxer (DONOSO, 2014, 21), no eran realmente musulmanes, pues tan solo compartían ciertas costumbres como no comer cerdo o circuncidarse debido a tener relaciones comerciales con Borneo, aunque residían más bien en las cercanías de Manila. En realidad, estos *moros* compartían gran parte de sus costumbres con los tagalos, como el dios *Batala*. Incluso como se puede comprobar tras analizar las imágenes, el tipo de ropa usado será parecido en tagalos y *moros*. Lueca los sitúa por encima de los bisayas en grado de civilización, poseyendo las mejores tierras de la zona de Manila, por lo que podría deducirse que era el grupo mejor situado y más avanzado, pero esta idea no es expresada en ninguna crónica, quizá por no reconocerse la primacía inicial del *otro* pseudo-musulmán. Esto podría explicar las representaciones de *moros* nombrados como bisayas en el Codex Boxer. En todo caso, las imágenes de este grupo presentan problemas de clasificación, por contener algunas incongruencias respecto a los textos, encontrándose estas tanto si se toman todas las imágenes como representaciones de bisayas, como si se consideran representaciones de *moros* a dos de ellas. A su vez, el texto del Codex Boxer referente a los *moros* se encuentra a continuación del de los bisayas, y sin imágenes, reforzando la idea de que se trate de dos representaciones de bisayas y dos de *moros*.

La primera imagen (imagen 33), presenta a dos personas morenas, pero menos que a otros grupos representados, de pelo negro, parece que rizado, recogido en la nuca, vestidas solo con *bahaques*, mostrando sus cuerpos pintados, constatándose la veracidad de la representación en los detalles de los tatuajes y la forma de realizarlos. Parecen ser dos hombres, pues las mujeres solo se pintaban las manos, indicado en el propio texto del Codex Boxer. El hombre que se muestra de frente tiene las piernas tatuadas desde los tobillos hasta más arriba de donde tapa el *bahaque*, con líneas más gruesas que otras, rectas, cruzadas en zigzag, con diseños más

elaborados en la parte trasera de las pantorrillas y muslos. En la zona del estómago tiene poco pintado, siendo el torso la zona con dibujos más trabajados, estando los brazos pintados a la manera de las piernas, llegando a las manos, todo realizado de forma simétrica. Los tatuajes suben por el cuello, llegando a tener pintados los pómulos y la frente, cosa que en realidad solo hacían raramente los más atrevidos y valientes, pues ha de tenerse en cuenta que estos tatuajes eran dolorosos, pudiendo llegar a morir tras días de convalecencia en algunos casos. Por decoración lleva cilindros dorados, *pamicas*, con una cadenita colgando, en unos enormes agujeros en las orejas, aunque tan solo parecen tener un agujero en cada oreja, además de muñequeras blancas ajustadas y un tocado naranja, *purón*, parecido a un turbante, yendo descalzo. Su compañero, da la espalda al observador, para poder ver los tatuajes por los dos lados en la misma imagen, siendo en la espalda muy marcados con líneas gruesas rectas y en zigzag subiendo hasta el cuello, pudiendo verse bien los diseños en glúteos y pantorrillas que ya se intuían en la figura de frente, además de las dolorosas líneas detrás de la rodilla, siempre respetando la simetría en el diseño. Los dos hombres parece que se encuentran bailando, pudiendo incluso tratarse de la misma persona representada de frente y de espaldas, pues tanto sus tatuajes como sus adornos son similares, diferenciándose tan solo por la diferente altura, siendo esto quizá un recurso para representar una incipiente perspectiva o una distinta importancia.



Imagen 33. Bisayas tatuados

<http://webapp1.dlib.indiana.edu/metsnav3/general/index.html#mets=http%3A%2F%2Fpurl.dlib.indiana.edu%2Fiuclid%2Fgeneral%2Fmets%2FVAB8326&page=66>

La segunda imagen (imagen 34), presenta dos personas del mismo tono de piel que la imagen anterior, pero ahora vestidas, un hombre y lo que parece una mujer, pudiendo verse sus tatuajes por debajo. El hombre viste una tela naranja, *baro*, que le llega casi hasta los pies, de manga larga, con los mismos brazaletes y turbante, *purón*, que la imagen anterior, mostrando un enorme agujero en la oreja, con aparentemente un adorno de color blanco, quizá marfil. Se ven los restos de un cuchillo a la cintura, que sería borrado por el autor posteriormente. El hombre, que podría ser el mismo personaje de la imagen anterior, se encuentra en una postura tal que indica el camino a la mujer con sus manos. La mujer lleva el pelo corto, siendo la representación del cabello de los bisayas distinta de la descripción aportada en las distintas fuentes, pues describen a los bisayas con pelo largo y coleta, pero en las imágenes no aparece este cabello largo. Va vestida con dos prendas, la superior roja, con las mangas al aire, dejando ver los tatuajes y las muñequeras blancas ajustadas y la inferior azul, con una falda hasta los pies. Presenta un único gran agujero en la oreja, pero sin adornos. Ambos van descalzos. Si se trata de una mujer sería un error del autor, pues las mujeres solo se tatuaban las manos, dejando la imagen ver por el contrario los tatuajes en brazos y cuello por debajo de la ropa. En todo caso, las representaciones de los bisayas parecen tener algunas incongruencias respecto al propio texto del Codex Boxer, y también en relación con otras fuentes, siendo la representación del pelo, o los tatuajes en mujeres, las más evidentes.



Imagen 34. Pareja bisaya

<http://webapp1.dlib.indiana.edu/metsnav3/general/index.html#mets=http%3A%2F%2Fpurl.dlib.indiana.edu%2Fiudl%2Fgeneral%2Fmets%2FVAB8326&page=67>

La tercera imagen (imagen 35), es una pareja, sin tatuajes, vestida a la manera tagala, de piel más blanca que en las dos imágenes anteriores, pudiendo representar a una pareja de *moros*. El hombre viste un pantalón corto bombacho rojo, pareciendo casi una manta enrollada a la cintura. Porta un cinturón azul con extremos de bolas azules con decoración dorada (parecido al modelo tagalo). La parte superior es también roja, de manga corta, dejando ver el ombligo. Una toquilla roja anudada con una sola vuelta alrededor de la cabeza, como indican los textos del Codex Boxer referentes a los *moros*, pero con el pelo alborotado. Al cinto una espada en su vaina, muy decoradas con oro ambas, y numerosos adornos de oro en muñecas y cuello, y cintas doradas o cadenas de azófar anudadas por debajo de la rodilla, *bitiques*, yendo descalzo, al igual que la mujer. El hombre presenta dos agujeros en las orejas, en el inferior un aro de oro, *pamicas*, y en el superior otro adorno de oro. Si la imagen corresponde a una pareja de *moros*, presenta una contradicción con el texto, ya que mientras este apunta a que los hombres *moros* no se agujereaban las orejas, coincidiendo con lo apuntado por Luarca (GORRIZ ABELLA, 2010, 55), las imágenes mostrarían lo contrario. La mujer viste una falda roja con detalles dorados que le cae hasta el suelo, con una cinta azul atada por delante de la cintura, llevando un extremo en la mano. En la parte superior lleva una prenda azul con muchos detalles dorados, con un gran cilindro de oro en un agujero en la oreja, *pomaras*, además de mucho oro en cuello y muñecas. Su pelo aparece peinado, recogido en un moño, dejando algún mechón suelto. La actitud del hombre es parecida a las demás imágenes, indicando a la mujer el camino, pero en esta imagen la mujer marca otro camino, quizá porque al tratarse de principales (avalado por la cantidad de oro que exhiben), las mujeres tendrían más poder de decisión.



Imagen 35. Pareja mora

<http://webapp1.dlib.indiana.edu/metsnav3/general/index.html#mets=http%3A%2F%2Fpurl.dlib.indiana.edu%2Fiudl%2Fgeneral%2Fmets%2FVAB8326&page=70>

La cuarta imagen (imagen 36), es otra pareja, que podría ser también de *moros* principales, pese a aparecer en su título como bisayas, pues de nuevo aparecen sin pintar, en donde la mujer parece aconsejar al hombre, que se encuentra señalando algo, como en muchas de las imágenes del manuscrito. El hombre, con gran parecido con el de la imagen anterior, viste una prenda amarilla que le llega hasta los tobillos, tapándole una manga la mano por completo, con un sencillo cinturón azul y una espada a la cintura muy decorada con oro. Muchos collares de oro, incluso más que en la imagen anterior y pendientes en dos agujeros de las orejas, siendo el más grande el inferior, un cilindro dorado, y pelo alborotado y pañuelo naranja con una vuelta a la cabeza. La mujer viste con prenda roja hasta los pies con detalles dorados en la parte inferior, siendo la superior un jubón azul, a la manera tagala, con muchas pulseras y collares de oro, menos vistosos que en la imagen anterior por llevar manga larga, pero más numerosos, por ejemplo, en el cuello. Dos agujeros en las orejas, el inferior más grande, con un cilindro de oro de adorno, más pequeño que en la imagen anterior, y el superior más pequeño, también con adorno de oro. El pelo recogido en un moño por detrás. Ambos van descalzos.



Imagen 36. Pareja mora 2

<http://webapp1.dlib.indiana.edu/metsnav3/general/index.html#mets=http%3A%2F%2Fpurl.dlib.indiana.edu%2Fui%2Fgeneral%2Fmets%2FVAB8326&page=71>

La quinta imagen (imagen 37), se trata del adorno genital, dibujado en el margen de una de las páginas del texto del propio Codex Boxer. Presenta una forma circular de color dorado, con ocho puntas en la zona exterior y el perno que se debía introducir por el agujero realizado en el miembro. Pese a los intentos de descripción rigurosa, esta imagen representa las ideas

etnocéntricas aplicadas en la creación del *otro* filipino, pues todas las descripciones escritas rechazan esta práctica de forma tajante, por hallarse demasiado alejada de las concepciones de normalidad compartidas por los occidentales, asentando de nuevo los valores europeos como universales y arrogándose el monopolio de juzgar lo que era entendido como moral, permitido y aceptado y lo que no podía serlo.



Imagen 37. Adorno genital bisaya

<http://webapp1.dlib.indiana.edu/metsnav3/general/index.html#mets=http%3A%2F%2Fpurl.dlib.indiana.edu%2Fui%2Fgeneral%2Fmets%2FVAB8326&page=89>

8.4. Zambales

Los zambales cuentan con tres imágenes en la obra (imágenes 38, 39 y 40). Todos los hombres son representados con el pelo rapado por delante hasta la coronilla, y largo y suelto hasta la espalda por detrás, coincidiendo con la descripción aportada por Morga mencionada anteriormente. La primera representación (imagen 38) muestra dos arqueros de piel oscura y rasgos asiáticos, con el peinado comentado, sin agujeros en las orejas y de aspecto fuerte, vestidos con *bahaques* rojos, pudiendo llevar esta prenda de ese color por haber demostrado valor en alguna acción (PRIETO, 1991, 256). El hombre de frente viste en la parte superior del cuerpo una prenda de color oscuro, portando además a la cintura un cuchillo tipo *bararao*, viéndose el pomo. Ambos parecen llevar brazaletes blancos ajustados en las muñecas, además de sartas de cuentas por debajo de las rodillas, yendo ambos descalzos. El arco mostrado por ambos en la mano izquierda es de tipo compuesto, realizado mediante distintos tipos de madera y tendones animales, y ensamblado mediante pegamentos naturales. Es un arco más avanzado técnicamente que los arcos simples, representados en el Codex Boxer en las ilustraciones de

pueblos más cerrados o aislados, como son los casos de los negrillos o los indígenas de las islas de los Ladrones (imágenes 27 y 45), demostrando visualmente algo que no se muestra en los textos explícitamente (BURKE, 2001, 18 y 235). El arco compuesto se expande en la zona desde China (imágenes 23 y 25) y llega a Filipinas y otros pueblos del sudeste asiático y Oceanía (imágenes 6 y 7), pero en las Filipinas solo los pueblos del litoral lo usarán. En la mano derecha portan tres flechas, sin llevar ninguno carcaj, mostrándose en esta imagen y en las siguientes la forma en que solían utilizar el arco.



Imagen 38. Arqueros zambales

<http://webapp1.dlib.indiana.edu/metsnav3/general/index.html#mets=http%3A%2F%2Fpurl.dlib.indiana.edu%2Fui%2Fgeneral%2Fmets%2FVAB8326&page=43>

La segunda ilustración (imagen 39), representa una escena de caza, en la que dos hombres acaban de matar un carabao (búfalo filipino). Ambos personajes muestran facciones que recuerdan razas asiáticas, mientras que sus cuerpos resultan bien proporcionados y atléticos, debido a sus duras condiciones de vida diarias. Uno de ellos está de pie, apuntando con un arco, mientras el segundo está abriendo en canal al animal. Ambos van descalzos y visten únicamente un *bahaque*, siendo blanco en el caso del hombre agachado, posiblemente de abacá, mientras que en el caso del hombre de pie es rojo, de un material más costoso, quizá seda o tafetán. El hombre agachado muestra un cuchillo, *bararao*, ensangrentado, igual que en la descripción aportada tanto en el Codex Boxer, como sobre todo por Morga (cuatro dedos de ancho, con pomo abierto y dos orejas). Por su parte el hombre de pie lleva lo que parece un *bararao* en su

vaina a la cintura. En cuanto al arco compuesto mostrado por el hombre de pie, parece a punto de disparar la flecha, pues está tensionado. Respecto a los adornos, el hombre agachado muestra un orificio en su oreja, de gran tamaño, pero sin nada insertado. Ambos llevan en ambas muñecas unas muñequeras blancas y sargas con cuentas por debajo de las rodillas, siendo estas sargas usadas solo por los hombres. La imagen resulta impactante por la sangre, por lo que ello conlleva no solo testimonio, sino también por lo que influye en la imaginación histórica (BURKE, 2001, 16). Todo parece indicar que podían comer habitualmente carne cruda, pero si analizamos la imagen junto al texto aportado por el propio códice, podemos inferir que quizá muestra una escena que solo se daba ocasionalmente (DONOSO, 2014, 9), pues como se dijo anteriormente, la base de su alimentación era el arroz. Desde una perspectiva psicoanalista podría interpretarse el hecho de comer carne cruda como un deseo reprimido del yo civilizado (BURKE, 2001, 216).



Imagen 39. Cazadores zambales

<http://webapp1.dlib.indiana.edu/metsnav3/general/index.html#mets=http%3A%2F%2Fpurl.dlib.indiana.edu%2Fiu2Fgeneral%2Fmets%2FVAB8326&page=46>

La tercera imagen (imagen 40), presenta una pareja con dos pájaros. El hombre, con facciones y vestimenta al modo de los anteriores, porta de nuevo en su mano izquierda un arco compuesto y en la derecha tres flechas. El hombre mira los pájaros que porta la mujer, que tiene pelo negro y largo sobre la espalda, más blanca de piel que el hombre, y con un gran agujero en la oreja visible. Lleva una prenda de color azul en la parte superior, de manga corta y cuello en pico, portando una manta roja enrollada a la cintura, tapándole por encima de las rodillas. Ambos presentan un aspecto sano y fuerte. Va descalza, y como único adorno porta unas pulseras blancas en las muñecas. En la mano derecha presenta dos pájaros azules, de pecho anaranjado,

pudiendo representar bien al dios *Batala*, identificado con un pájaro por los indígenas en algunas crónicas, o por el contrario tratarse tan solo de una escena de caza.



Imagen 40. Pareja de zambales

<http://webapp1.dlib.indiana.edu/metsnav3/general/index.html#mets=http%3A%2F%2Fpurl.dlib.indiana.edu%2Fiuclid%2Fgeneral%2Fmets%2FVAB8326&page=47>

El análisis de las imágenes, junto con el texto descriptivo, nos permiten definir a este grupo como un pueblo guerrero y cazador (armados en las tres imágenes), rebelde ante la conquista y preparado para la lucha (armas avanzadas), y quizá por ello mostrados de forma peyorativa tanto en algunas partes del texto, como principalmente en la imagen donde tras matar un búfalo, se disponen a comérselo crudo (salvajes atrasados), debiendo recordar la relatividad de la idea de “bárbaro” que nos legó el padre De Las Casas cuando expone que todos son bárbaros respecto a otro en cuanto hable otra lengua (TODOROV, 2010, 228).

8.5. Cagayanes

El Codex Boxer cuenta con dos imágenes referentes al grupo de los cagayanes (imágenes 41 Y 42), representando la primera a una mujer y la segunda a un guerrero. La imagen de la mujer (imagen 41), la presenta de forma recatada, levantando una mano y apoyando la otra en la cintura. Resulta más blanca de piel que el guerrero cagayán, con rasgos asiáticos, y tiene el pelo largo y suelto por la espalda y sobre los hombros. Viste una faldilla azul que le llega por debajo de las rodillas, con un trozo de tela blanca anudada por delante a modo de cinturón. En la parte superior lleva una prenda azul con adornos dorados, *chivarra*, de manga larga, dejando ver el

ombiligo y parece que atado a la espalda, coincidiendo con la descripción aportada por el texto. Va descalza, y como adornos porta una buena cantidad de oro, pues lleva una tiara de oro en la cabeza, un aro grande de oro en un agujero también grande en la oreja que puede verse, y varios collares y pulseras de oro.



Imagen 41. Mujer cagayán

<http://webapp1.dlib.indiana.edu/metsnav3/general/index.html#mets=http%3A%2F%2Fpurl.dlib.indiana.edu%2Fui%2Fgeneral%2Fmets%2FVAB8326&page=22>

La segunda imagen muestra un guerrero cagayán (imagen 42), vestido únicamente con un *bahaque* muy estrecho azul, llevando al cinto un puñal en su vaina, con empuñadura dorada. En su brazo izquierdo porta un escudo, parece que de madera, muy alto y estrecho con acabados decorativos en las partes superior e inferior, y en la mano derecha una lanza en posición de ser arrojada, o al menos, esgrimida, de madera, con la punta de metal y con lo que parecen adornos (quizá metálicos, o de plumas) en la base de la punta, con cierto parecido a las armas chinas (imagen 23). Como decoración lleva adornos dorados por debajo de las rodillas, collares de oro al cuello y un extraño tocado de oro en la cabeza, simulando un grueso cordón con dos pájaros a un lado y una pareja humana al otro, pudiendo representar alguno de los mitos de la creación presentes en el archipiélago, como el del origen del hombre y la mujer tras surgir de una caña picada por un pájaro. Su piel es algo más oscura comparada con la mujer cagayán, presentando un aspecto fuerte, yendo también descalzo y con el pelo suelto hacia atrás, pero sin poder apreciar si lo lleva largo, por no verse en la imagen, y no presenta agujeros en las orejas. Pese a la postura tensionada y estar armado, no parece representar una escena de guerra o de lucha,

sino más bien podría estar mostrando una ceremonia o baile, estando esto justificado por portar tanto oro y un escudo de forma quizá poco útil en batalla, y sobre todo por llevar el tocado dorado con motivos mitológicos, poco práctico en combate.



Imagen 42. Guerrero cagayán

<http://webapp1.dlib.indiana.edu/metsnav3/general/index.html#mets=http%3A%2F%2Fpurl.dlib.indiana.edu%2Fui%2Fgeneral%2Fmets%2FVAB8326&page=23>

8.6. Otros grupos

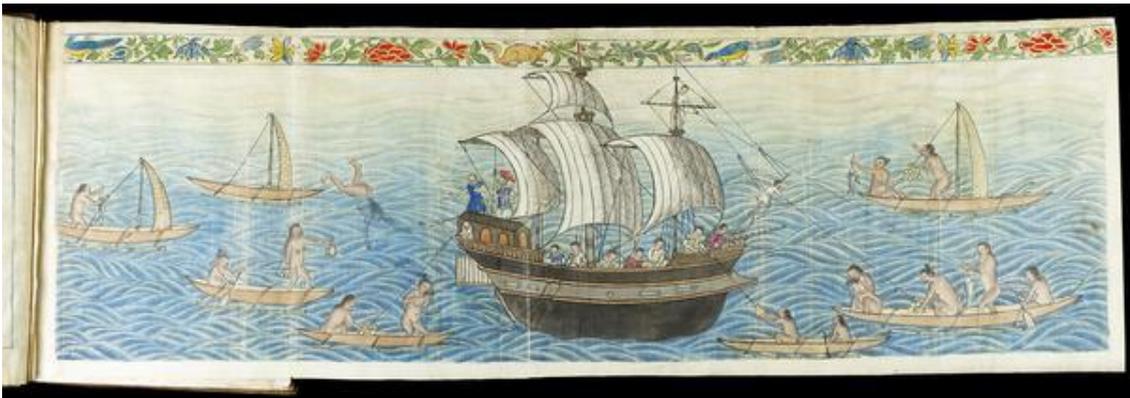
8.6.1. Ladrones

Tres son las imágenes del Codex Boxer relativas a los indígenas de las islas de los Ladrones, rebautizadas más tarde Marianas (imágenes 43, 44 y 45), siendo las tres primeras del manuscrito, el desplegable con la escena de bienvenida y las representaciones del hombre y la mujer. Entre los motivos para incluirlas en este trabajo cabe destacar la posibilidad de comparar las embarcaciones de los indígenas con otras imágenes parecidas de otras expediciones, como las de Magallanes, Legazpi o la más tardía de Somera a las Palaos. Por otro lado, pueden compararse las imágenes de los indígenas de las Ladrones con las de los pueblos más atrasados de Filipinas, como los negrillos.

La primera imagen (imagen 43), presenta una escena de la nave europea rodeada de hasta siete embarcaciones locales, en un desplegable al inicio del manuscrito, realizado específicamente para esta obra. La representación de los indígenas, realizada por un artista chino, quien posiblemente no hubiera visto ningún indígena de Ladrones, explica las facciones dibujadas y el

aspecto salvaje dado tanto por los españoles como los por chinos a esos pueblos. Con todo, la imagen desplegable presenta a unos indígenas de color más claro que las dos imágenes siguientes. Aparece un barco europeo armado con cañones con su tripulación haciendo negocios con los indígenas desnudos, realizando trueques mediante cuerdas entre las naves, frutas, bebidas y pescados a cambio de lo que podría ser hierro, por ser muy apreciado por los indígenas, llegando uno de ellos a arrojar al mar en búsqueda del paquete caído. Toda la escena se desarrolla en el mar, como explica el texto, y las naves indígenas presentan algunas una vela triangular hecha con hoja de palma trenzada, mientras otras van provistas solo de remos, pero todas con el contrapeso a un lado, recordando las imágenes de naves locales realizadas en otras expediciones, y concluyendo su veracidad por la comparación con otras fuentes visuales de la época. El dibujo de la embarcación indígena de la expedición de Legazpi en 1564-1565 (imagen 3), pese a ser realizada por un europeo, contiene los mismos elementos básicos que las representaciones del Codex Boxer, al igual que las aportadas por Somera (imágenes 4 y 5), en su expedición a Palaos a principios del siglo XVIII. En cambio, las imágenes de la expedición al mando de Magallanes y, tras su muerte, de Elcano en 1519-1522, realizadas originalmente por Pigafetta (imágenes 1 y 2), presentan el aspecto de barcos europeos, con el añadido del contrapeso, probablemente porque Pigafetta adaptara lo que veía a lo que conocía, metáfora de lo que sucederá con los propios indígenas.

Imagen 43. Recibimiento en Ladrones



<http://webapp1.dlib.indiana.edu/metsnav3/general/index.html#mets=http%3A%2F%2Fpurl.dlib.indiana.edu%2Fui%2Fgeneral%2Fmets%2FVAB8326&page=8>

La segunda imagen representa a una mujer de la Isla de Ladrones (imagen 44), llamada así por su costumbre de “rescatar” metal de los barcos españoles. La mujer es de piel muy oscura y va completamente desnuda, pero con postura tal que no deja ver su sexo, con tan solo una lanza

en las manos (única imagen de mujer armada), de madera, pero con la punta de metal. De pelo negro y largo, de aspecto fuerte, y de facciones muy duras, representando quizá esa fealdad la diferencia de culturas que el autor chino veía entre los europeos y los chinos frente a los salvajes pueblos de las islas situadas en medio del Pacífico. Las imágenes de individuos transmiten la representación de ideas generales, reforzando el mensaje que se busca transmitir, corriendo el peligro de caer en el prejuicio de lo “típico” (BURKE, 2001, 83 y 174). En este caso, el rostro de la indígena se muestra tan rudo, que casi parece representar rasgos simiescos, siendo posible que el autor de la imagen no los considerara del todo humanos, debido a la distancia geográfica y cultural respecto a las Marianas, sumado al etnocentrismo, tanto europeo como chino.



Imagen 44. Mujer de la Isla de los Ladrones

<http://webapp1.dlib.indiana.edu/metsnav3/general/index.html#mets=http%3A%2F%2Fpurl.dlib.indiana.edu%2Fui%2Fgeneral%2Fmets%2FVAB8326&page=10>

La tercera imagen (imagen 45), presenta un hombre de piel oscura, con tan solo una hoja vegetal tapando sus vergüenzas, y con un arco simple en una mano y tres flechas en la otra, de puntas metálicas. Parece estar observando algo para cazar. Pelo oscuro, largo y recogido en un moño, con cejas muy pobladas y bigote. Aspecto bastante fuerte. Las imágenes de la mujer y el hombre (imágenes 44 y 45) representan los humanos más atrasados de todos los grupos estudiados, estando incluso un escalón por debajo de los negrillos (imagen 27), aunque solo fuera por llevar algo más de ropa, considerado esto por los europeos como señal de civilización, pese a ser representados ambos grupos utilizando arcos simples, más atrasados tecnológicamente que los compuestos.

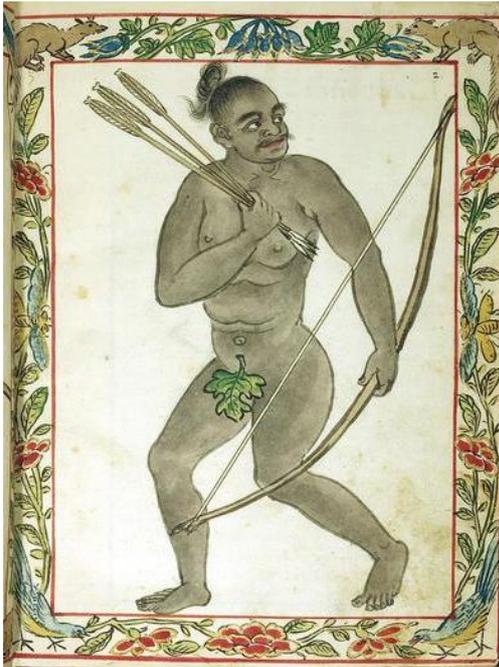


Imagen 45. Hombre de la Isla de los Ladrones

<http://webapp1.dlib.indiana.edu/metsnav3/general/index.html#mets=http%3A%2F%2Fpurl.dlib.indiana.edu%2Fiuclid%2Fgeneral%2Fmets%2FVAB8326&page=11>

8.6.2. Sangleyes

Las imágenes que reflejan la cultura china en el Codex Boxer son muy numerosas, por lo que se han seleccionado tan solo tres para este trabajo, las dos representaciones específicas de sangleyes (imagen 46 y 47), pues son los que vivían o se trasladaban asiduamente a Filipinas para comerciar, y la de un mandarín con su pareja (imagen 48), que pueden compararse con las imágenes del manuscrito del Padre Adriano o con las figuras que aparecen en el arcón con la representación de Manila (imagen 26). Han de compararse a su vez con el texto del extenso capítulo dedicado a China del propio Codex Boxer, dividido a su vez en varios apartados referentes a sus provincias, su historia, costumbres, justicia y otros aspectos.

Estas imágenes resultan reseñables por representar el grupo al que pertenecería el propio artista, siendo por ello de aspecto agradable, pese a que en el texto del Codex Boxer se les tache de feos, tan solo siendo considerados guapos los niños. A su vez, la importancia de este grupo vendrá dada no solo por tener una comunidad estable en Manila, pues eso también sucederá con los japoneses, sino por su elevado número y su capacidad de trabajo, que les hacía imprescindibles para el mantenimiento de las Filipinas españolas.



Imagen 46. Pareja de sangleyes

<http://webapp1.dlib.indiana.edu/metsnav3/general/index.html#mets=http%3A%2F%2Fpurl.dlib.indiana.edu%2Fui%2Fgeneral%2Fmets%2FVAB8326&page=411>

La primera imagen muestra una pareja (imagen 46), hombre y mujer, con ciertos rasgos asiáticos, pero no exagerados, con ojos pequeños, como refleja el texto. El hombre lleva una prenda azul claro con bordes en azul oscuro que le llega hasta los tobillos, muy ancha de mangas, tapando el brazo por completo, a la manera descrita por el manuscrito y por Morga, además del parecido con las ropas mostradas por el Padre Adriano, muy útiles para comparar (imágenes 15 y 17). Parece llevar una prenda blanca en la parte superior, botas y un sombrero doblado hacia atrás, que los textos tanto del Codex Boxer como de Morga señalan como distinto según el oficio o posición social. En este caso, parece que presenta formas angulosas, por lo que podría ser cuadrado, portado por el equivalente a los hidalgos españoles, según el propio texto del Codex Boxer. Ambas fuentes señalan el uso de medias calzas por debajo, pero en la imagen no pueden apreciarse. Con un abanico cerrado, que parece tener alguna inscripción, señala a la mujer. Lleva bigote y perilla, y el pelo negro, sin poderse ver si lo lleva largo o corto, con patillas extrañas y un colgante al cuello. La mujer, más blanca de piel que el hombre, con un elaborado peinado con varios moños superpuestos en la coronilla y otro en la parte trasera de la cabeza, parece llevar un colgante. Viste una prenda gris con acabados verdes de manga corta y hasta la rodilla, cerrado por delante con dos botones dorados. Por debajo lleva otra prenda ancha y blanca, de mangas largas, unidas por las manos cruzadas, con acabados azules en las mangas, y hasta la rodilla. Por debajo de todo esto se observa una falda roja de pliegues hasta los tobillos, a la manera descrita por el texto del Padre Adriano, con unos cubrezapatos azules y zapatos rojos

con la punta levantada. Contamos con una imagen del Padre Adriano (imagen 16), que nos muestra la ropa de las mujeres para poder verificar las similitudes, aunque también en esa imagen aparece un abanico como objeto referente a mujeres, mientras en el Codex Boxer lo porta el hombre, siendo usado por ambos (incluso como arma), según el Padre Adriano.



Imagen 47. Pareja de sangleyes 2

<http://webapp1.dlib.indiana.edu/metsnav3/general/index.html#mets=http%3A%2F%2Fpurl.dlib.indiana.edu%2Fiu2Fgeneral%2Fmets%2FVAB8326&page=415>

La segunda imagen (imagen 47), muestra una pareja vestida de igual forma que la anterior, pero el hombre esta vez lleva calzado azul en vez de botas, de la manera que describe Morga, además de verse las medias calzas blancas por debajo de la prenda principal, observándose mejor los pliegues de la parte inferior de la misma. También puede apreciarse el cinturón y cómo se cierra la prenda por delante en la parte superior. El sombrero resulta algo distinto, sin estar doblado, pudiendo ser redondo, portado por la gente común según el texto del Codex Boxer, y si bien el hombre lleva perilla y bigote, no va tan afeitado como el anterior, y pueden verse uñas crecidas en una mano. Lleva abierto el abanico, que presenta un dibujo de un hombre y un paisaje, y mira de forma amistosa a la mujer. Una de estas dos imágenes podría ser tal vez un retrato idealizado del propio autor, que si bien sería un artista chino del Parián quizá se considerase o aspirase a ser alguien como el representado. La mujer viste igual que en la imagen anterior, pero en este caso la prenda exterior le tapa por completo ambas manos, estando en la misma postura que en la imagen anterior. El peinado es más elaborado aún, con una serie de moños de distintos

tamaños y formas por la cabeza, adornados con cintas de colores y guirnaldas, de acuerdo con el texto. Se observa mejor la alta y estrecha suela blanca de los zapatos. Ambas imágenes (imágenes 46 y 47), pueden compararse también con algunas de las figuras del arcón novohispano (imagen 26), como el sangley representado en la plaza central intramuros, vestido de largo y con tocado, acompañado de un sirviente. Hay gran parecido entre ellas, incluso en la actitud de dignidad (ambas imágenes fueron creadas por sangleyes), o en las mujeres representadas en el Parián con moños parecidos a los representados en el Codex Boxer, o incluso en la presencia de un sangley que parece rezar frente a una gran cruz situada dentro del Parián, refiriendo el fenómeno de la conversión de parte de la comunidad china, ya fuera por convencimiento o, lo más probable, por interés.

La tercera imagen representa a un mandarín letrado y su pareja (imagen 48), autoridad competente en la entramada burocracia china, figura importante para los comerciantes y exploradores europeos, siendo representados también por las imágenes de la obra del Padre Adriano, tanto sus ropas como ellos mismos (imágenes 14, 18, 19 y 20). Puede comprobarse mediante su comparación la enorme consideración con la que eran tratados en su país, yendo a caballo o subidos en una silla, con una especie de sombrilla, rodeados de un séquito que portaba sus pertenencias, diferenciados en su vestimenta, incluso en el tocado. El texto del Codex Boxer los compara a los bachilleres de España, pues debían saber leer y escribir para administrar justicia. Iban acompañados de una parafernalia particular, a caballo o en silla, como son mostrados por el Padre Adriano (imágenes 18, 19 y 20). El hombre viste una prenda roja con bordes azules que llega hasta el suelo, con mangas muy anchas que tapan el brazo, como se describe en el texto, pudiendo de nuevo verificarse la similitud con la imagen del Padre Adriano (imagen 14), y por tanto su fiabilidad. En el pecho lleva dibujos dorados, y con una mano sujeta una tira de tejido verde con acabados negros, un posible símbolo de poder. Lleva patillas, bigote y perilla, que el Padre Adriano solo refleja en mandarines, principales y soldados, nunca en sirvientes o esclavos, excepto en una imagen referente a cautivos, pero que son religiosos europeos como el propio Padre Adriano (imagen 12). Presenta un gorro negro con extraños adornos a los lados, parecido a los que portan los mandarines del Padre Adriano, quien los menciona como *orejas* que salen del tocado (MONCÓ, 1991,113). En la representación del Parián Extramuros del arcón filipino (imagen 26), situado en la parte derecha inferior de la imagen, aparecen un grupo de sangleyes, algunos a caballo y acompañados de un sirviente con sombrilla, pudiendo al menos el personaje central tratarse de un mandarín, pues además del caballo y la sombrilla, viste de rojo, de forma parecida a la representación del Codex Boxer, siendo el elemento distintivo el tocado negro con dos *orejas* que salen a la altura de las orejas

propias, como se observa también en las imágenes tanto del Padre Adriano como del Codex Boxer. La mujer lleva un elaborado vestido con al menos cinco capas que le cubren todo el cuerpo, incluso las manos, y un peinado que supera los anteriores, con una sucesión de moños adornados con una guirnalda de flores, dando a entender una elevada posición social.



Imagen 48. Mandarín letrado y su pareja

<http://webapp1.dlib.indiana.edu/metsnav3/general/index.html#mets=http%3A%2F%2Fpurl.dlib.indiana.edu%2Fui%2Fgeneral%2Fmets%2FVAB8326&page=423>

8.6.3. Borneyes y malucos

Buscando visualizar la influencia islámica en la zona, se han incluido en este estudio dos imágenes de borneyes (imágenes 49 y 50) y otras dos de malucos (imágenes 51 y 52). El Codex Boxer distingue dos grupos en la isla de Borneo, bisayas y borneyes, cuya diferencia principal es que los segundos eran musulmanes (DONOSO, 2014[2], 103). La primera imagen de los borneyes (imagen 49), se compone de una pareja, hombre y mujer. El hombre va vestido acorde con lo que se detalla en el propio texto (DONOSO, 2014[2], 110), con un *bahaque* que cuelga hasta las rodillas a modo de zaragüelles, llevando una manta roja, denominada *tapi*, que sujeta por delante con una mano. Con la otra empuña una espada larga y curva, de tipo alfanje, con empuñadura de oro y quizá marfil. Un pañuelo rojo anudado por detrás de la cabeza, llamado por ellos *dastán*, y un pendiente de oro en un agujero en la oreja. Pelo alborotado y bigote, fuerte. La mujer, muy blanca, viste una prenda roja hasta el suelo, mientras que a los hombres les llega por las pantorrillas, coincidiendo con lo descrito en el texto del manuscrito (DONOSO,

2014[2], 110), y en la parte superior una prenda azul de manga larga y ancha, y por encima, cubriéndole la cabeza, otra prenda verde. Ambos personajes van descalzos.



Imagen 49. Pareja de Borneyes

<http://webapp1.dlib.indiana.edu/metsnav3/general/index.html#mets=http%3A%2F%2Fpurl.dlib.indiana.edu%2Fiuclid%2Fgeneral%2Fmets%2FVAB8326&page=150>

La segunda imagen de borneyes (imagen 50), presenta a una pareja. El hombre tan solo viste un *bahaque* blanco y un pañuelo rojo, *dastán*, anudado por detrás de la cabeza, con una espada del mismo tipo que la anterior, viéndose en este caso una inscripción cerca de la empuñadura. El Codex Boxer informa acerca de su armamento, nombrando los alfanjes (DONOSO, 2014[2], 111), que constituyen un elemento típico en la representación de los musulmanes, incluso llegando, como se vio anteriormente, esos clichés a América. Cuerpo afeitado y fuerte, con agujero en la oreja, pero sin adorno. La mujer, tan blanca como la anterior, viste una falda ancha verde hasta el suelo, y en la parte superior una prenda roja de manga larga, con otra azul cubriéndole la cabeza, a la manera de la anterior, como describe el texto del Codex Boxer. Ambos personajes van descalzos. Las imágenes de hombres armados en el Codex Boxer presentan la visión de pueblos belicosos, haciendo referencia en Borney a las luchas anteriores, como la piratería organizada en parte desde Borney (junto a Joló, Molucas o Mindanao), o las efímeras expediciones de conquista de 1578 a cargo de Francisco de Sande o de 1581 comandada por Gonzalo Ronquillo (CASTELLANOS ESCUDIER, 2016, 34 y 44), al igual que sucede en la imagen del maluco (imagen 52), representando en su caso las continuas luchas en el archipiélago de la Especiería.



Imagen 50. Pareja de Borneyes 2

<http://webapp1.dlib.indiana.edu/metsnav3/general/index.html#mets=http%3A%2F%2Fpurl.dlib.indiana.edu%2Fui%2Fgeneral%2Fmets%2FVAB8326&page=151>

La representación de la mujer maluca (imagen 51), muestra una prenda azul por debajo de las rodillas, con detalles dorados, a juego con la prenda de la parte superior, un juboncillo de manga corta y de nuevo detalles dorados. Se cuentan hasta cuatro pulseras de oro y una de perlas en cada muñeca, además de dos de oro y otra de perlas en cada brazo. Al cuello, cuatro collares de oro, otro de perlas y otro con piedras rojas, quizá preciosas. Por último, en la cabeza porta una mantilla apretada con joyas azules y rojas, trabajadas con oro, coincidiendo plenamente con la descripción de una señora principal que se realiza en el capítulo dedicado a Borney del Codex Boxer. Presenta la oreja agujereada, pero sin embargo no lleva adornos en ella, yendo, como todos los pueblos analizados, excepto los chinos, descalzos. Su postura levantando levemente una mano parece una convención del artista para representar mujeres de principales, lo que concordaría con la cantidad de joyas que porta, siendo la imagen que presenta más variedad de materiales costosos en los adornos, debido a la pujanza económica de las especias.



Imagen 51. Mujer maluca

<http://webapp1.dlib.indiana.edu/metsnav3/general/index.html#mets=http%3A%2F%2Fpurl.dlib.indiana.edu%2Fui%2Fgeneral%2Fmets%2FVAB8326&page=182>

La imagen del hombre maluco (imagen 52), representa a un guerrero o soldado, de piel oscura, vestido con pantalones anchos cortos, con un cinturón sencillo blanco y una prenda de manga ancha en la parte superior. Al cinto lleva una espada al modo de las de Borney en su vaina, con empuñadura con detalles dorados, y al hombro un mosquete (herencia portuguesa), y un turbante rojo en la cabeza, con perilla, bigote y algo de barba. La imagen concuerda con los textos del Codex Boxer en relación con la barba o el aspecto general, informando que los malucos se visten a la manera de los indios de Luzón pero con tejidos más finos y nombrando su armamento, entre los que aparecen espadas y escopetas.



Imagen 52. Hombre maluco

<http://webapp1.dlib.indiana.edu/metsnav3/general/index.html#mets=http%3A%2F%2Fpurl.dlib.indiana.edu%2Fui%2Fgeneral%2Fmets%2FVAB8326&page=183>

9. Conclusiones

Las imágenes tanto del Codex Boxer como de las otras fuentes utilizadas contienen mucha información etnológica y antropológica, debiendo considerarse como al menos reseñables, al no existir fuentes autóctonas. El estilo de las ilustraciones del Codex Boxer no es español, pero sí los intereses que las producen, al igual que sucede en el arcón filipino. Estas imágenes, al igual que sus textos relacionados, no han sido aún tratadas en profundidad, si bien los recientes estudios acerca de los textos, de Isaac Donoso, pueden ayudar a paliar esto. Es de destacar la correspondencia de algunas de las descripciones aportadas por Morga o Luarca con lo representado en las imágenes del Codex Boxer.

La existencia de prejuicios en la imagen quizá le reste credibilidad a la misma, pero nos informa de dichos prejuicios de la época, al igual que las representaciones del *otro* muestran un esbozo de la propia imagen del *yo*. Así, el grado de blancura de la piel en las imágenes tanto del Codex Boxer como en las demás estudiadas, refleja en parte la propia percepción que tenían del grado de civilización de cada grupo, al igual que al representar el tipo de vestido que usaban, o su ausencia. Los detalles en la representación de la ropa o las armas permiten la comparación con las fuentes escritas, debiendo resaltar el grado de detalle en las imágenes, gracias al cual pueden constatar tanto su fiabilidad como algunas incongruencias, siendo por otro lado un medio para plantear hipótesis sobre las imágenes del Codex Boxer, como algunas posibles representaciones de *moros*, nombrados como bisayas (y su posible explicación), o la representación de los estratos sociales de los *barangays* en las imágenes de tagalos.

La comparación de imágenes de distintos orígenes resulta crucial para comprobar la veracidad de lo representado, complementado con las descripciones aportadas por las crónicas, además de enriquecer y certificar la información disponible. Así, las imágenes producidas desde Europa (como los grabados analizados), simbolizan una idea utópica de China, sin aparecer ningún local, contrastando con la realidad representada por las imágenes del Padre Adriano, en las que aparece bien definida la sociedad y la estructura de poder de China, reflejando sin querer la imposibilidad de imponer los intereses europeos al imperio asiático. Al contrario que los grabados, la imagen del arcón filipino sí que refleja una realidad palpable, el control efectivo de Manila, convertida en base desde la que partirán tanto el Galeón de Manila como distintas expediciones a diferentes lugares de Asia en los que los españoles tuvieran intereses. Además, la imagen del arcón filipino expone la mezcla de culturas de la ciudad y la relevancia de la

comunidad china para el buen funcionamiento de la Manila española, así como la atracción que ejercía en toda la zona como enclave comercial.

Si se analizan las imágenes de acuerdo a su cronología, puede seguirse una evolución tanto en la representación de la realidad como de los propios locales, pasando la posición europea de una negación de la alteridad indígena (como en las imágenes de las primeras expediciones españolas por el Pacífico, en las que los pilotos de las embarcaciones nativas son representados como europeos), hasta un cierto reconocimiento del *otro*, gracias en parte a las experiencias de conquistas anteriores, como en las imágenes de la expedición de Luis Váez de Torres o la más tardía de José Somera. Las representaciones de las embarcaciones nativas también nos permiten atestiguar esa evolución, desde un Pigafetta anclado aún al medievo, incapaz de reflejar fielmente la realidad, frente al interés por el realismo y los detalles posteriores. Los artistas locales serán los conectores culturales que ayuden en parte en este proceso.

Las imágenes de alteridad étnica representan la realidad tanto como la crean, por lo que a veces se convierten en modelo para los propios pueblos representados. La formación de la alteridad filipina vendrá definida tanto por factores europeos (la evolución del pensamiento occidental), como por el propio devenir asiático. Las imágenes del Codex Boxer (y muchas otras de las utilizadas como apoyo en este trabajo), representan una alteridad filipina construida mediante el trabajo proporcionado por los artistas chinos del Parián de Manila, con instrucciones de patronos españoles influenciados tanto por la experiencia-filtro de América, como por el encuentro con el musulmán, su enemigo natural, en los confines del mundo. Todo esto dará como resultado la creación de una alteridad condicionada por la conjunción en tiempo y espacio de distintas *miradas lacanianas*, cada una con sus propios códigos y puntos de vista ante la realidad. Pese a no ser publicado en su momento, el Codex Boxer puede tomarse como un indicador de los conocimientos (de ámbito restringido), que se poseían en el tránsito del siglo XVI al XVII. Siendo las culturas europeas y china muy distintas, la representación de artistas chinos de lo que consideraban culturas lejanas y atrasadas, resulta sorprendentemente comprensible para un europeo, que debe tener en cuenta las instrucciones que recibiría el artista para representar pueblos que él mismo difícilmente podría haber visto en persona, como en el caso de los indígenas de las islas de los Ladrones, donde se representa a una mujer dando la impresión de no llegar a ser un ser humano a la manera de cómo se veían los chinos o los europeos.

El texto del Codex Boxer y sus imágenes se complementan, lo que permite comprender mejor la información suministrada por el manuscrito si se analizan texto e imágenes de forma conjunta,

encontrando a veces contradicciones entre ambos tipos de fuentes, explicado en parte por no realizarse en el mismo momento y deducido por las numerosas páginas en blanco dejadas para introducir posteriormente su texto correspondiente (como en el caso de los negrillos), además de posibles problemas de comunicación entre el que encargó las imágenes y el propio artista chino, o el grado de libertad del mismo artista, contando además con *regímenes escópicos* diferentes. Las imágenes nos muestran la división de la sociedad tagala en grupos muy definidos, las diferencias entre bisayas y *moros*, o la resistencia a la colonización, presentada como salvajismo, lo que da como resultado unas representaciones únicas por su mezcla cultural en un momento tan temprano como es el tránsito del siglo XVI al XVII. La abundante exhibición de joyas y adornos, tanto en las imágenes del Codex Boxer como en las distintas crónicas, además de representar el gusto de los indígenas por el oro, podría buscar mandar un mensaje acerca de las islas como ricas en oro, buscando el envío de recursos.

La imagen prototípica que nos ha llegado (en parte), procede de otras obras no españolas, más tardías, del siglo XVII avanzado, incluso del XVIII, al igual que en América. El hecho de la no publicación del Codex Boxer implicó una audiencia reducida hasta su reaparición en el siglo XX, pero conocido en la Corte española, debió haber tenido sin duda importancia en ciertos círculos. Desconocidas por el público hasta los años 50 del siglo XX, el Codex Boxer ha sido desde entonces profusamente utilizado en libros y artículos referentes a las Filipinas de la época (incluso en las propias portadas), produciendo una imagen inconsciente de la cultura prehispánica filipina, con un eco que sus autores no llegaron a imaginar en ningún momento durante su proceso de creación.

El aspecto que condiciona la creación de la alteridad filipina será el etnocentrismo, pues tanto en las imágenes como en las crónicas, las costumbres y creencias filipinas son tachadas de primitivas respecto a las de los europeos. Lo mismo sucede con el resto de las alteridades con las que se encuentran los europeos en su expansión en la Edad Moderna. Pero el etnocentrismo no es monopolio de Occidente, ya que también se observa en otras culturas, como la china o la inca, pues al encontrarse dos civilizaciones de diferente nivel cultural resulta complicado que no aparezcan las comparaciones entre ambas, y la posición de la civilización culturalmente superior tenderá a imponerse, obligando a la inferior a adaptarse o desaparecer. Esto sigue ocurriendo hoy día, por lo que profundizar en cómo acercarnos a culturas distintas sin alterarlas sigue resultando importante, aunque reconociendo su dificultad. El *otro* está por descubrir, existiendo grados en nuestra comprensión, desde el *otro* como objeto, confundido con el mundo que lo rodea, hasta el *otro* como sujeto, pero diferente del *yo*, con infinitos matices entre ambos extremos.

10. Bibliografía

- ADORNO, Rodela: "El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Vol. 14 (28), enero de 1988. Pp. 55-68.
- BAENA ZAPATERO, Alberto: "Intercambios culturales y globalización a través del Galeón de Manila: Comercio y producción de biombos (S.XVII y XVIII)", en BERNABÉU ALBERT, Salvador (coord.): *La nao de China, 1565-1815. Navegación, comercio e intercambios culturales*. Editorial Universidad de Sevilla, Sevilla, 2013. Pp. 213-245.
- BARREDA, Trinidad (edición de): LAS CASAS, Bartolomé de: *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Alianza Editorial, Madrid, 2005.
- BERNABÉU ALBERT, Salvador y GARCÍA REDONDO, José María: "Las Nuevas Filipinas: un proyecto misional oceánico de la Compañía de Jesús (s. XVII-XVIII)" en BERNABÉU ALBERT, Salvador; MENA GARCÍA, Carmen y LUQUE AZCONA, Emilio José (Coord.): *Conocer el Pacífico. Exploraciones, imágenes y formación de sociedades oceánicas*. Editorial Universidad de Sevilla, Sevilla, 2015. Pp. 149-191.
- BURKE, Peter: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Editorial Crítica, Barcelona, 2001.
- BURKE, Peter: "Como interrogar a los testimonios visuales", en PALOS, Joan Lluís y CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana (dirs.): *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*. Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008. Pp. 29-40.
- CABRERO, Leoncio: "Nuevas tierras y nuevas islas. El descubrimiento del Pacífico", en CABRERO, Leoncio (Coord.) *Historia General de Filipinas*. Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 2002. Pp. 119-168.
- CASTELLANOS ESCUDIER, Alicia: "Expediciones españolas a Borneo en el Siglo XVI", en BERNABÉU ALBERT, Salvador; MENA GARCÍA, Carmen y LUQUE AZCONA, Emilio José (coordinadores): *Filipinas y el Pacífico: nuevas miradas, nuevas reflexiones*. Editorial Universidad de Sevilla, Sevilla, 2016. Pp. 21-51.
- CROSSLEY, John: "The Religiosity of Gómez Pérez Dasmariñas, Governor-General of the Philippines, 1590-1593", en *Philippiniana Sacra*, volumen 48, nº 144 (mayo-agosto 2013). Pp. 241-252.
- CROSSLEY, John: "The early history of the Boxer Codex", en *Journal of the Royal Asiatic Society*, volumen 24 (1), enero 2014. Pp. 115-124.
- DÍAZ-TRECHUELO, Lourdes: *Filipinas: la gran desconocida: 1565-1898*. EUNSA, Pamplona, 2001.
- DONOSO, Isaac: *El islam en Filipinas (siglos X-XIX)*. Universidad de Alicante, 2011.
- DONOSO, Isaac: "Boxer Codex (I). Edición moderna de Isaac Donoso", en *Revista Filipina*, segunda etapa, invierno 2013-primavera 2014, Vol. 1, número 2, 2014. Pp. 2-35
- DONOSO, Isaac: "Boxer Codex (II). Edición moderna de Isaac Donoso", en *Revista Filipina*, segunda etapa, verano-otoño 2014, Vol. 2, número 1, 2014. Pp. 102-113.

- DONOSO, Isaac: "El Pacífico en la historia del islam", en BERNABÉU ALBERT, S.; MENA GARCÍA, C. y LUQUE AZCONA, E. J. (Coord.): *Conocer el Pacífico. Exploraciones, imágenes y formación de sociedades oceánicas*. Editorial Universidad de Sevilla, Sevilla, 2015. Pp. 57-78.
- DONOSO, Isaac: "Concepto asiático de moro", en *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos*, Vol. XLIV, 2016, pp. 39-60.
- ELLIOTT, John H.: *Imperios del mundo atlántico. España y Gran Bretaña en América (1492-1830)*. Editorial Taurus, España, 2006.
- ELLIOTT, John H.: *España y su mundo, 1500-1700*. Editorial Taurus, Barcelona, 2007.
- ELLIOTT, John H.: *El viejo mundo y el nuevo (1492-1650)*. Alianza Editorial, Madrid, 2015.
- FERNÁNDEZ ARIAS, Evaristo: *Paralelo entre la conquista y dominación de América y el descubrimiento y pacificación de Filipinas*. Memoria del certamen con motivo del cuarto centenario del descubrimiento de América. Madrid, 1893.
- FINDLEN, Paula: "De Asia a las Américas: Las visiones enciclopédicas de Athanasius Kircher y su recepción", en CORSI, Elisabetta (Coord.): *Órdenes religiosas entre América y Asia: ideas para una historia misionera de los espacios coloniales*. Centro de Estudios de Asia y África. Colegio de México, México D.F. 2008. Pp. 105-140.
- FRANCO-SÁNCHEZ, Francisco y DONOSO JIMÉNEZ, Isaac: "Moriscos peninsulares, moros filipinos y el islam en el extremo oriental del imperio español: estudio y edición de la Segunda carta para la S.C.M.R. acerca de los mahometanos de las Philipinas de Melchor de Ávalos (1585)", *Al-Andalus: Estudios mudéjares y moriscos*, N.º 20, 2011-2013. Pp. 553-583.
- FRANCO-SÁNCHEZ, Francisco y DONOSO JIMÉNEZ, Isaac: "Moriscos peninsulares, moros filipinos y el islam en el extremo oriental del imperio español: 2. Edición de la Primera carta para la S.C.M.R acerca de los mahometanos de las Philipinas de Melchor de Ávalos (1585)", *Al-Andalus: Estudios mudéjares y moriscos*, N.º 21, 2014-2016. Pp. 137-163.
- GARCÍA ABÁSULO, Antonio: "Los chinos y el modelo colonial español en Filipinas", en *Cuadernos de Historia Moderna*, nº. 10, julio 2011. Pp. 223-242.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Manuel: "Sobre la alteridad en la frontera de Granada: una aproximación al análisis de la guerra y la paz, siglos XIII-XV", en *Historia*, 6, 2005. Pp. 213-235.
- GARCÍA RUIZ, P. Enrique: "La representación del otro: figuras de la alteridad en la conquista de América, una propuesta fenomenológica", en *Investigaciones fenomenológicas: anuario de la Sociedad Española de Fenomenología*, (7), 2010. Pp. 219-232.
- GERNET, Jacques: *El mundo chino*. Traducción de Folch, Dolors. Editorial Crítica, Barcelona, 2005.
- GNECCO, Cristóbal: "Discursos sobre el otro: Pasos hacia una arqueología de la alteridad étnica", en *Revista CS*, 2, diciembre 2008. Pp. 101-129.
- GIL, Juan: "La idea de la China. De los seres al Catay", en MARTÍNEZ SHAW, Carlos y ALFONSO MOLA, Marina (directores): *La ruta española a China*. Ediciones El Viso, Madrid, 2007. Pp. 19-46.
- GIL, Juan: *Mitos y utopías del descubrimiento. 2.El Pacífico*. Athenaica, Sevilla, 2018.

- GOMÁ, Daniel: "Control, espacio urbano e identidad en las Filipinas colonial española: El caso de intramuros, Manila (Siglos XVI-XVII)", en *XII Coloquio Internacional de Geocrítica*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 7-11 de mayo 2012. Pp. 1-17.
- GÓMEZ MÜLLER, Alfredo. *Alteridad y ética desde el descubrimiento de América*. Akal, 1997.
- GORRIZ ABELLA, Jaume: *Filipinas antes de Filipinas. El archipiélago de San Lázaro en el siglo XVI*. Polifemo, Madrid, 2010.
- GRUZINSKI, Serge: *Les quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation*. París, Éditions de la Martinière, 2004.
- GULLÓN ABAO, Alberto y MORGADO GARCÍA, Arturo: "La imagen tópica de los habitantes del Pacífico a través de la *Encyclopédie de Voyages* (1796) de Jacques Grasset Saint-Sauveur", en BERNABÉU ALBERT, S.; MENA GARCÍA, C. y LUQUE AZCONA, E. J. (Coord.): *Conocer el Pacífico. Exploraciones, imágenes y formación de sociedades oceánicas*. Editorial Universidad de Sevilla, Sevilla, 2015. Pp. 293-317.
- HIDALGO NUCHERA, P.: *Redescubrimiento de las Islas Palaos*. Ediciones Polifemo, Madrid, 1993.
- HORMAECHE, Lisandro: *La construcción de la alteridad indígena en Hispanoamérica*. Editorial Académica Española. Alemania, 2012.
- HSU, Y. Carmen: "Acerca de la representación del archipiélago filipino en los Sucesos de Antonio de Morga", en *Hispanófila*, 157, diciembre 2009. Pp. 117-132.
- IGLESIAS, Lucila: "Moros en la costa (del Pacífico). Imágenes e ideas sobre el musulmán en el virreinato del Perú", en *Diálogo Andino*, nº. 45, diciembre 2014. Pp. 5-15.
- MARTÍNEZ SHAW, Carlos y ALFONSO MOLA, Marina: *Europa y los nuevos mundos en los siglos XV-XVIII*. Editorial Síntesis, Madrid, 1999.
- MARTINS TORRES, Andreia: "Quimonos chinos y quimones criollos. La moda novohispana en el cruce entre Oriente y Occidente", en BERNABÉU ALBERT, Salvador (coord.): *La nao de China, 1565-1815. Navegación, comercio e intercambios culturales*. Editorial Universidad de Sevilla, Sevilla, 2013. Pp. 247-279.
- MONCÓ, Beatriz (edición de): *P. Adriano de las Cortes. Viaje de la China*. Alianza Editorial, Madrid, 1991.
- MONCÓ, Beatriz: "Entre la imagen y la realidad: los viajes a China de Miguel de Loarca y Adriano de las Cortes", en *Revista Española del Pacífico*, nº. 8, 1998, pp. 569-584.
- MONCÓ, Beatriz: "The China of the Jesuits. Travels and experiences of Diego de Pantoja and Adriano de las Cortes", en *Culture & History Digital Journal*, Vol. 1, nº. 2, 2012, pp. 1-13.
- MORALES PADRÓN, Francisco: "Los descubrimientos de Mendaña, Fernández de Quirós y Váez de Torres y sus relaciones de viaje", en *Anuario de Estudios Americanos*, 24, enero 1967, pp. 985-1044.
- MORGA, Antonio de: *Sucesos de las islas Filipinas*. Polifemo, Madrid, 1997 (publicada originalmente en 1609).
- OLLÉ, Manel: *La empresa de China: de la Armada Invencible al Galeón de Manila*. Acantilado, Barcelona, 2002.

- OLLÉ, Manel: "La imagen española de China en el siglo XVI", en MARTÍNEZ SHAW, Carlos y ALFONSO MOLA, Marina (directores): *La ruta española a China*. Ediciones El Viso, Madrid, 2007. Pp. 81-96.
- OLLÉ, Manel: "La proyección de Fujian en Manila: los sangleyes del parían y el comercio de la Nao de China", en BERNABÉU ALBERT, Salvador y MARTÍNEZ SHAW, Carlos (eds.): *Un océano de seda y plata: el universo económico del galeón de Manila*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Sevilla, 2013. Pp. 155-178.
- OLLÉ, Manel: "Entre China y la Especiería. Castellanos y portugueses en Asia Oriental", en MARTÍNEZ SHAW, Carlos y MARTÍNEZ TORRES, José Antonio (Dirs.): *España y Portugal en el mundo (1581-1668)*. Editorial Polifemo, Madrid, 2014. Pp. 369-390.
- PIGAFFETA, Antonio: *Primer viaje alrededor del mundo*, Editorial Plaza, USA, 2011 (Publicado originalmente en 1522).
- PRIETO, Carlos: *El océano Pacífico. Navegantes españoles del siglo XVI*. Alianza Editorial, Madrid, 2019 (3ª ed.).
- PRIETO LUCENA, Ana M³: *El Contacto Hispano-indígena en Filipinas según la Historiografía de los siglos XVI y XVII*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba, 1993.
- RAHN PHILLIPS, Carla: "Alta California y el 'Galeón de Manila'", en VV.AA.: *El Galeón de Manila. La ruta española que unió tres continentes*. Ministerio de Defensa, 2016. Pp. 154-161.
- ROMANO, Antonella: *Impresiones de China. Europa y el englobamiento del mundo (siglos XVI-XVII)*. Traducción de Martorell Linares, Alicia. Marcial Pons, Madrid, 2018.
- ROMERO, Loreto: "The likely origins of the Boxer Codex: Martín de Rada and the Zhigong Tu", en *EHumanista*, volumen 40, 2018. Pp. 117-133.
- RUIZ GUTIÉRREZ, Ana: *El galeón de Manila: [1565-1815], intercambios culturales*. Alhulia, Granada, 2016.
- SEQUEIROS SAN ROMÁN, Leandro: "El Geocosmos de Athanasius Kircher: Una imagen organicista del mundo en las ciencias de la naturaleza del siglo XVII", en *Llull: Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*, Vol.24 (51), 2001. Pp. 755-808.
- SOURROUILLE, Julieta: "La Mirada y Organización del imaginario", *Aesthethika (International journal on culture, subjetivity and aesthetics)*, Vol. 1, nº. 2, marzo 2005. Pp 7- 11.
- SOUZA, George B. y TURLEY, Jeffrey S.: *The "Boxer Codex": Trascription and Traslation of an Illustrated Late Sixteenth-Century Spanish Manuscript Concerning the Geography, Etnography and History of the Pacific, South-east Asia East Asia*. Brill Academic Pub, 2015.
- TODOROV, Tzvetan: *La conquista de América. El problema del otro*. Ediciones Siglo XXI, México, 2010.
- VV.AA.: *Pacífico. España y la aventura del Mar del Sur*. Catálogo de la exposición celebrada en 2013-2014 en el Archivo General de Indias, Sevilla, 2013.
- VV.AA.: *El viaje más largo. La primera vuelta al mundo*. Catálogo de la exposición celebrada en 2019 en el Archivo General de Indias, Sevilla, con motivo del V centenario de la primera vuelta al mundo. Sevilla, 2019.

Recursos Web:

-Alamy. Fotografías, imágenes y vectores

<https://www.alamy.es/>

-Archives Portal Europe

<https://www.archivesportaleurope.net/es>

-Biblioteca Nacional de España

<http://www.bne.es/es/Inicio/index.html>

-Biblioteca UNED

http://portal.uned.es/portal/page?_pageid=93,505432&_dad=portal&_schema=PORTAL

-Biblioteca Virtual Cervantes

<http://www.cervantesvirtual.com/>

-Colección Digital de Mapas, Planos y Dibujos del Archivo General de Simancas

<http://www.mcu.es/ccbae/es/mapas/principal.cmd>

-DIALNET

<https://dialnet.unirioja.es/>

-EUROPEANA

<https://www.europeana.eu/es>

-PARES (Portal de los archivos españoles)

<http://pares.culturaydeporte.gob.es/inicio.html>

-Real Academia de la Historia

<http://dbe.rah.es>

-TESEO

<https://www.educacion.gob.es/teseo/irGestionarConsulta.do>

-The Lilly Library Digital Collections (Indiana University, Bloomington)

<http://www.dlib.indiana.edu/omeka/lilly>