

LA ICONOGRAFÍA POLÍTICA DE AMÉRICA

EL MITO FUNDACIONAL EN LAS IMÁGENES CATÓLICA, PROTESTANTE Y NATIVA*

El mito fundacional americano tiene, como tantos otros, su iconografía política; sólo que en este caso la mirada se sitúa en tres perspectivas diferentes: dos corresponden a Europa, la católica y la protestante, y la otra es nativa. La tipología cultural que elaboran estas tres visiones del Nuevo Mundo se inscribe en el contexto de la cultura literaria de la imagen en el Siglo de Oro, tan cercano al nuestro por su insistencia en la comunicación visual.

En un libro imprescindible, Frances Yates ha trazado el impacto del arte de la memoria en el pensamiento europeo de los siglos xvi y xvn, partiendo de su origen en el mundo clásico¹. La intensa memorización visual, que hoy hemos perdido, fue importante en épocas que no conocieron la imprenta. La tradición de la memoria artificial o entrenada surgió en la antigua Grecia como un recurso utilizado por los retóricos para retener discursos con la ayuda de imágenes mentales. Durante la Edad Media los escolásticos desplazaron esta técnica de la retórica a la ética y la pusieron al servicio de la memorización de una complicada lista de pecados y virtudes que el cristiano debía tener en mente para salvarse. Yates apunta el hecho de que el extraordinario florecimiento de la imagería en el arte religioso medieval tiene su justificación en la teoría tomista de la debilidad de la mente humana: el hombre no puede pensar sin la ayuda de imágenes. La imprenta no puso fin a esta tradición de la memoria artificial ni a sus manifestaciones artísticas. Durante el Renacimiento, el arte de la memoria floreció en la tradición hermética: el hombre, dotado de poderes divinos, fue visto como capaz de formar una memoria mágica a través de la cual aprehendería el cosmos.

* La primera versión de este trabajo fue leída como ponencia en la sesión de literatura colonial del VIH Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrada en Brown University (Providence, Rhode Island) la semana del 22 al 27 de agosto de 1983.

¹ *The art of memory*, The University of Chicago Press, Chicago, 1964.

Con todos sus aciertos, el libro de Yates deja una laguna importante: ignora la supervivencia del arte de la memoria en la tradición oficial de la Iglesia Católica, expresado en el arte barroco de la Contrarreforma. El Concilio de Trento, que definió la política de la Iglesia ante la revuelta protestante, decretó la legitimidad y conveniencia del uso de imágenes para la propagación de la fe en su decreto xxv, que establece el vínculo entre el sentido de la vista y el conocimiento a través de la emoción²: se trata, pues, de la promulgación del arte de la memoria como instrumento de proselitismo católico mediante el bombardeo simultáneo de los sentidos del cristiano con un mismo mensaje redundante. Los libros de culto —sin lugar a duda, el renglón más importante en la producción bibliográfica de la época— fueron profusamente ilustrados por los impresores católicos; no así por los protestantes³.

La literatura emblemática⁴ no tiene su origen en el espíritu de Trento (1545-1563), aunque no tardó en volverse vehículo de las posiciones de la Contrarreforma, a partir de lo cual alcanzó su máximo desarrollo. Surge al calor de la influencia de la filosofía hermética, el neoplatonismo y el *ut pictura poesis* horaciano (“como la pintura, así es la poesía”), y postula un retorno al lenguaje arcádico que conoció la fusión mística entre palabra e imagen.

Detrás de la proliferación de imágenes tanto religiosas como profanas en la literatura del Siglo de Oro, late la celebración de la sinestesia a la que Michel Foucault ha llamado recientemente el *épistémé* de la similitud en la edad de las correspondencias⁵. Palabras y cosas se

² Rev. H. J. SCHROEDER, *Canons and decrees of the Council of Trent*. Original text with English translation, B. Herder Book, London, 1941.

³ JEANNE DUPORTAL, *Étude sur les livres à figures édités en France de 1601 à 1660*, Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris, 1914.

⁴ El emblema —diseño alegórico con lema explicativo— surge por primera vez en Italia, de la colaboración entre el poeta Alciato y el pintor Breuil en la obra *Emblematum liber* (1531). Su origen inmediato es dual. La figura simbólica pretende imitar al jeroglifo cuya función fue erróneamente interpretada como la de una pictografía mística por los filósofos herméticos, entusiasmados por el descubrimiento en 1419 del manuscrito bizantino *Hieroglyphika de Horapollo*. El lema está asociado a la cristalización de la ética antigua en colecciones de proverbios y máximas, como las de Catón y Erasmo.

Para la historia del desarrollo de esta literatura, así como para la descripción morfológica del emblema, cf. ROBERT CLEMENTS, *Pieta Poesis. Literary and humanistic theory in Renaissance emblem books*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1960; MILTON KLONSKY, *Speaking pictures. A gallery of pictorial poetry from the sixteenth century to the present*, Harmony Books, New York, 1975; GIUSEPPINA LEDDA, *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna (1549-1613)*, Istituto di Letteratura Spagnola e Ispanoamericana, Pisa, 1970; y MARIO PRAZ, *Studies in seventeenth century imagery*, The Warburg Institute, London, t. I, 1939, *Mnemosyne: The parallel between literature and the visual arts*, Princeton University Press, New Jersey, 1970.

⁵ *The order of things. An archaeology of the human sciences*, Vintage Books, New York, 1973.

funden en unidades que Cesare Ripa codificará en las múltiples ediciones de su *Iconologia* a principios del diecisiete⁶.

Aunque la ilustración del Nuevo Mundo en crónicas, cosmografías, libros de viajes y estampas también antecede a Trento y a los orígenes del emblema, su desarrollo ha de manifestar la huella de la mentalidad escolástica, obsesionada por la oposición simétrica entre vicios y virtudes. Ello contribuirá decisivamente al nacimiento de la antropología, que en sus inicios, como señala Margaret Hodgen, es emblemática: propone descripciones culturales cuya expresión visual asume casi siempre la forma de una dicotomía estereotipada que contiene la más antigua y universal de las clasificaciones: nosotros frente a los otros, buenos *versus* malos, bellos *versus* monstruosos⁷.

Durante las tres décadas posteriores a la noticia inicial del descubrimiento del Nuevo Mundo, las imágenes gráficas del indio americano se elaboran a partir de las descripciones verbales de Colón y Vesputio⁸. La primera es el grabado titulado *Insula Hyspana*, que ilustra la edición latina de la *Carta* de Colón (Basilea 1493). Le sigue el grabado de la página titular de la primera edición italiana de dicha carta (Florencia 1493). Es de notar en ambos la desnudez edénica del aborigen que huye mansamente del invasor. La visión colombina de las Indias como lugar de la realización de la Edad de Oro — reiterada en las *Décadas* de Mártir de Anglería (1515)— cimentó la imagen idealizada de América, presente en las consideraciones antropológicas de Montaigne y en las utopías de Moro y Campanella. El germen cuajaría en el siglo XVIII en la teoría rousseauiana del buen salvaje.

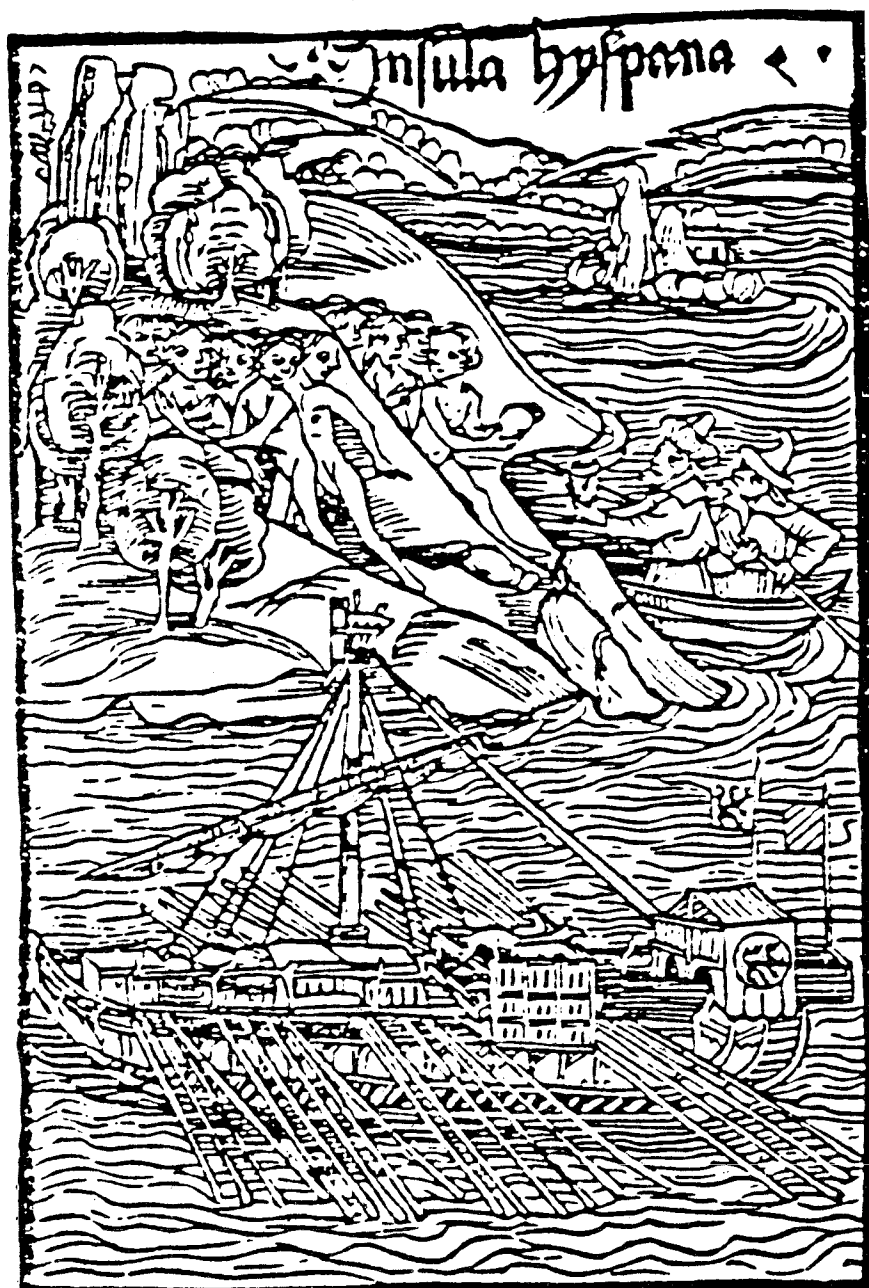
⁶ La primera edición de la *Iconologia* de Ripa (1593) carece de imágenes, pero a partir de la de 1603: *Iconologia o vera descrizione di diverse imagini, cauate dall'antichità, e di propria inuentione... Di nuouo reuista, e dal medesimo ampliata di 400 e più imagini* (In Roma: Apreso Lepido Faci) las ediciones sucesivas serán profusamente ilustradas.

⁷ MARGARET HODGEN, *Early anthropology in the xvi and xvii centuries*, The University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1971. En *L'art des emblèmes*, R.J.B. de la Caille, Paris, 1648, P. Menestrier insiste en el carácter emblemático de la literatura ilustrada de la época, cuando incluye en su listado de "invenciones emblemáticas" los siguientes términos:

Les frontispices des livres... aussi bien que la plûpart des ornements dont les peintres, les graveurs, les sculpteurs, les orfèvres, les brodeurs, et plusieurs autres ouvriers enrichent leurs ouvrages.

La retórica de vicios y virtudes, cuya iconografía es una constante en la emblemática de los siglos XVI y XVII, ha merecido numerosos estudios. Mencionamos algunos imprescindibles: JACQUES HOULET, *Les combats des vertus et des vices. Les psychomachies dans l'art*, Nouvelles Éditions Latines, Paris, 1969; JOSEPH KELLER, *The topoi of virtue and vice. A study of some features of social complaint in the Middle Ages*, tesis doctoral, Columbia University, 1958; Sister JOAN MARIE LECHNER, *Renaissance concepts of the commonplaces*, Pageant Press, New York, 1962; y ROSEMOND TUVE, *Allegorical imagery. Some medieval books and their posterity*, Princeton University Press, New Jersey, 1966.

⁸ Sobre la ilustración europea del Nuevo Mundo, cf. RICARDO ALEGRIA, *Las prime-*



Insula Hyspana: ilustración de la escena del descubrimiento de América en la edición latina de la *Carta de Colón* (Basilea, 1493). Lo reproducimos del libro de Ricardo Alegría (1978).

Ahora bien, tanto en el *Diario* como en la *Carta del descubrimiento*⁹ también se sientan las bases para la visión negativa del indio, particularmente cuando el Almirante consigna lo que entiende que le dicen los nativos de las Lucayas sobre los habitantes de las islas del este: hombres de un ojo y hocico de perro que comen carne humana. Sin embargo, en líneas generales, la aportación de Colón al mito americano contribuye más que nada a la visión utópica. Contra la postura colombina surge la carta del tercer viaje de Américo Vespucio, publicada bajo el título de *Mondus Novus* entre 1503 y 1505 en París: allí se describen las prácticas caníbales de los tupinamba del Brasil con una intención sensacionalista. A nivel gráfico, primero se presenta al indio armado (edición alemana de Rostock, 1505), y luego entregado al canibalismo (edición de Estrasburgo, 1509). La imagen canibalesca del aborígen americano habrá de difundirse a través de las ediciones de la carta de Vespucio, más extensamente que la imagen del buen salvaje de los escritos de Colón.

La literatura ilustrada hizo mucho más que proveer a Europa etnografías visuales de las gentes del Nuevo Mundo. Esto de por sí no es significativo en todos los casos, porque el grabado suele incluirse como mero complemento de descripciones verbales detalladas. El hecho —iluminado en gran medida por Bernadette Bucher— es que todo el corpus de ilustraciones sobre el amerindio constituye una etnografía sobre la mentalidad europea de los siglos XVI y XVII y revela la génesis de un etnocentrismo que habría de servir para fines políticos muy concretos. El doble paradigma visual establecido desde temprano tuvo implicaciones ideológicas claras: el indio manso serviría en encomiendas; al caribe o canibal —es decir, al que se rebeló— habría que esclavizarlo o, en última instancia, aniquilarlo. Las fronteras geográficas entre ambas categorías fueron, como es de esperar, movibles según la conveniencia del conquistador¹⁰

ras representaciones gráficas del indio americano (1493-1523), Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe. Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1978; BERNADETTE BUCHER, *La sauvage aux seins pendants*, Hermann, Paris, 1977, "The savage European: A structural approach to European iconography of the American Indian", en *Studies in the anthropology of visual communication*, 2 (1975), 80-86, "Words into images. The semiotics of book illustration", en *Punto de Contacto/ Point of Contact*, New York, 1979, núm. 6, 15-16; y HUGH HONOUR, *The new golden land. European images of America from the discovery to the present time*, Pantheon Books, New York, 1975.

⁹ CRISTÓBAL COLÓN, *Textos y documentos completos*, pról. y notas de Consuelo Varela. Alianza Universidad, Madrid, 1982. JOSÉ JUAN ARROM tiene un valioso estudio sobre la aportación literaria del Diario a las letras coloniales: *La otra hazaña de Colón*, Ediciones Museo del Hombre Dominicano, Santo Domingo, 1970.

¹⁰ El fondo ideológico que subyace a la noción de canibalismo, aplicada en un caso al aborígen americano, y en el otro, al hombre no europeo, en general, ha sido estudiado por ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR, *Calibán*, Aquí Testimonio, Montevideo, 1973; y por WILLIAM ARENS *The man-eating myth. Anthropology and anthropophagy*, Oxford University Press, Oxford, 1979.



Grabado de una de las ediciones alemanas de la carta del tercer viaje de Vespucio (Rostock 1505). Lo reproducimos del libro de Alegria (1978).

Durante estos siglos, Europa asumió una difícil tarea intelectual: tuvo que plantearse el problema de la diversidad cultural y necesitó justificar la explotación —en casos extremos, el exterminio— del indio americano. La ideología que sustentó la actitud antiprimitivista prevaleciente en este período toma elementos de la Biblia y de la demonología medieval. La solución al problema de la diferenciación tuvo que adecuarse a las exigencias de la tesis monogenética propuesta por el Génesis, según la cual la humanidad fue el resultado de un solo acto de creación, en un solo momento y en un solo lugar de la tierra. El hombre es, pues, originalmente de una sola sangre: física, étnica y socialmente homogéneo. ¿Cómo explicar, entonces, la diversidad? El hábito de la jerarquización conceptual —residuo escolástico que persistió con fuerza durante el Renacimiento— ofreció un marco conveniente para la solución del problema clasificatorio planteado por el descubrimiento del Nuevo Mundo: la cadena del ser. Dos libros neoplatónicos atribuidos a Dionisio Aeropagita proponen que la única causa original de cuanto existe se ramificó en la diversidad de seres conectados entre sí por una cadena de oro, de manera que los eslabones más alejados de la fuente original se hallan en el grado de perfección más bajo. En esta compleja serie de entidades que vincula todos los aspectos de la creación en una unidad de diversidad gradual, el lugar del salvaje fue —desde el punto de vista de la ortodoxia cristiana— el de un hombre igual pero corrupto. Sin embargo, para la mayor parte de los viajeros y cosmógrafos, el lugar del aborigen vaciló entre el de un hombre inferior y el de un animal superior: el eslabón perdido entre el reino animal y la humanidad. Para la mentalidad popular, el salvaje vino a ocupar el lugar que la Edad Media reservó a los monstruos.

La creencia en monstruos y prodigios —aún vigente en la Europa de la época— pronto se incorporó a la noción de la humanidad americana. Los teóricos de lo monstruoso (Lycosthenes: *The doome warning all men to judgement*, 1581 y Ambroise Paré: *Des monstres et prodiges*, 1573) sostuvieron la tesis de que las desviaciones físicas en hombre y bestia eran augurios de catástrofes inminentes. La existencia de razas monstruosas fue aceptada sin más por el geógrafo más importante del siglo xvi, Sebastián Münster, quien contribuyó a divulgar la noción del canibalismo americano, derivando los “caníbales” del Nuevo Mundo de los antropófagos de la antigüedad clásica e ilustrando sus prácticas culinarias en su *Cosmographia* de 1554. Además de las representaciones de orgías caníbales comunes en la época, diversos tipos de monstruos americanos desfilan por las páginas de crónicas y libros de viajes. América misma aparece personificada como una pareja de indios monstruosos en el frontispicio del tomo 13 de los *Grandes viajes* del editor belga Theodore de Bry (1634).

Los lectores europeos no tuvieron que esperar mucho antes de que el libro ilustrado les brindara los resultados de la elaboración de paradigmas visuales sobre el Nuevo Mundo. Los frontispicios — esos antece-

dentes del cartel moderno— circulaban como anuncios de los libros por publicar y, como hoy, rayaban con frecuencia en el sensacionalismo para atraer clientes.

Además de las consideraciones ideológicas que hemos examinado, un factor material contribuyó a la creación de arquetipos gráficos sobre el Nuevo Mundo y sus gentes. La falta de modelos vivos, más la ausencia frecuente de descripciones iconográficas en el texto verbal de los relatos de viaje, hicieron que los grabadores europeos recurrieran una y otra vez al modelo de las primeras ilustraciones —de por sí escasas, por tratarse de xilografías anteriores a la técnica de la impresión en cobre— sobre el indio americano. A ello se debe el uso indiscriminado de un limitado número de grabados que circuló de edición en edición y de libro en libro sin guardar una relación de necesidad con el texto escrito. Los editores resolvían a su modo los posibles problemas de incoherencia añadiendo leyendas explicativas que ajustaran el grabado a su contexto inmediato. Esta práctica sirvió para reiterar —a nivel visual— la calidad emblemática de la descripción de la cultura que como herencia del medievo caracterizó a la novel antropología de los siglos xvi y xvn.

Factor importante en el desarrollo de la antropología emblemática es la alegoría de los cuatro continentes, que en el siglo xvi desplaza la noción del *triplex mundus* de Ovidio, prevaleciente en la cosmografía antigua. La resistencia inicial de Europa a aceptar la idea de un mundo cuatripartito cedió hacia 1570, cuando Ortelius publica el atlas *Theatrum orbis terrarum*. Su frontispicio presenta la primera imagen iconográfica de la alegoría de las cuatro partes del mundo. Ortelius representa a América como una india que sostiene en una mano una macana y en la otra la cabeza de un hombre, recién cercenada. La india aparece en el extremo inferior del cuadro, debajo de las figuras más civilizadas de Asia y África, que ocupan los dos lados del centro. En el extremo superior aparece Europa, cetro en mano.

La alegoría de las cuatro partes del mundo adquirió carácter arquetípico en gran medida gracias a la difusión de la *Iconologia* de Ripa, publicada por primera vez en 1593. Este diccionario de imágenes simbólicas declara detalladamente la iconografía de cada uno de los continentes. Europa se presenta como reina del mundo, por su condición imperial. Aparece investida de las insignias del poder religioso y político (templo, corona, cetro, tiara pontifical) y rodeada de los instrumentos de la civilización, entre los que destaca el libro. Asia es la tierra del lujo exótico, abundante en joyas y telas suntuosas. En una mano porta un ramo de especias y en la otra un incensario. A África se la pinta con mayor sencillez: sostiene un cuerno de la abundancia lleno de espigas y está rodeada de animales salvajes. América es una mujer armada de arco y flecha, a cuyos pies descansa una cabeza humana recién cortada.

Como hemos visto hasta ahora, la ilustración puramente etnógrá-

fica del hecho americano no abunda en los períodos de la Conquista y la Colonia. Son pocas las estampas inocentes que se limitan a describir la naturaleza o la vida del aborigen. Como muestra, valga aludir a unos cuantos ejemplos: el grabado de Thevet sobre la yuca y el de Rochefort sobre su procesamiento en las Antillas Menores, así como el dibujo de Oviedo sobre la recolección del oro en La Española¹¹. El desarrollo inconsciente de la ideología del vencedor produce una mitología visual sobre América en la que proliferan los monstruos. Bucher ha estudiado las implicaciones del simbolismo de la anomalía en las representaciones gráficas del amerindio, aprovechando las aportaciones teóricas de Mary Douglas, Edmund Leach y Victor Turner¹². Según los primeros, la anomalía está asociada al tabú o prohibición prescrita por un código moral, que es siempre de origen cultural. Como tal, es característica de aquellas entidades que violan los límites que separan las categorías conceptuales de un sistema clasificatorio. Estos seres o entidades que participan de dos o más categorías aparecen como ambiguos y monstruosos a los ojos de la cultura concerniente. La contribución de Turner al refinamiento del concepto resulta de un examen del tabú en el contexto de procesos dinámicos, en vez de sistemas taxonómicos estáticos. Estudiado dentro del marco de los ritos de paso, el tabú parece vincularse a la etapa liminar o marginal del rito, en que los neófitos se encuentran fuera de toda clasificación: despojados de los atributos de su identidad previa, aún no han alcanzado su nuevo status.

Con este trasfondo teórico, la abundancia de personajes nativos anormales en los libros ilustrados de la época comienza a cobrar sentido. El descubrimiento y la conquista de América colocaron a los aborígenes del Nuevo Mundo en una situación típicamente liminar: por estar fuera de la taxonomía conceptual europea, se convirtieron en una amenaza de desorden y caos. Pero a medida que los esfuerzos de colonización progresaron, la situación se tornó dinámica y el indio padeció el papel de neófito en un rito de paso colectivo, esta vez rito de dominación: de indio libre y señor de su tierra se convertiría en indio despojado, al servicio de los invasores. Cada signo de rebelión de su parte le ganaba más características de anormalidad dentro de la tipología cultural europea. Con este lúcido análisis, Bucher prueba que el

¹¹ Cf. ANDRÉ THEVET, *La cosmographie universelle*, Paris, 1575; CHARLES CÉSAR DE ROCHEFORT, *Histoire naturelle et morale des Iles Antilles de l'Amérique*, Rotterdam, 1658; y GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO, *Historia general y natural de las Indias* (ms. 1535-48).

¹² MARY DOUGLAS, *Purity and danger*, Routledge and Kegan Paul, London, 1966; EDMUND LEACH, "Animal categories and verbal abuse" en *New directions in the study of language*, ed. by E.H. Lenneberg, MIT Press, Cambridge, MA, 1964; y VICTOR TURNER, "Betwixt and between: The liminal period in rites of passage" en *The forest of symbols*, Cornell University Press, Ithaca-London, 1974, *Dramas, fields and metaphors. Symbolic action in human society*, Cornell University Press, Ithaca-London, 1975.



Alegorías de las cuatro partes del mundo, según la *Iconología* de Ripa (1644).

pensamiento salvaje del que habla Lévi-Strauss es tan europeo como primitivo¹³.

La iconografía bipolar del aborigen americano que hasta aquí hemos seguido es inicialmente una construcción católica que habrá de here-dar y a su vez manipular el protestantismo, al iniciar la Reforma hacia 1529. Al representar gráficamente al nativo del Nuevo Mundo, los editores protestantes producen mensajes apologéticos sobre su empresa colonizadora y denuncian la española, contribuyendo decisivamente a la creación de la leyenda negra. El caso de los trece tomos de la colección de libros de viajes ilustrados que editó De Bry (1590-1634), estudiados por Bucher, es particularmente revelador. En los dos primeros tomos, la visión idílica de los algonquinos de Virginia y de los timucua de Florida ya está ideologizada. La colonización de ambos grupos por puritanos ingleses y hugonotes franceses respectivamente se pinta exenta de violencia: los indios aparecen como seres pacíficos y bellos. Con todo, ambos tomos tienen un notable valor etnográfico, ya que en este caso los artesanos de De Bry tomaron como modelo para sus grabados las pinturas de John White y Jacques Le Moyne, que reconocen a ambos grupos la jerarquía social y la agricultura. Sin embargo, a partir del tercer tomo, los grabados de la colección eliminan del texto los modos de producción postneolíticos, reduciendo a los nativos al estadio de cazadores nómadas. El ignorar el *homo faber* amerindio se constituyó en una útil estratagema para legitimar el despojo de los aborígenes.

Pero la violencia de la conquista no fue monopolio exclusivo del empeño hispánico, y De Bry debe explicar de alguna manera el deterioro de las relaciones entre vencedores y vencidos. Para ello se sirve de la imagen que Bucher nombra como "la ofrenda fatal", una variante invertida del grabado sobre la caída de Adán y Eva que abre la colección. La esposa del cacique caribe de Venezuela ofrece al gober-

¹³ Es difícil encarecer como se debe la importancia del estudio de la iconografía europea de América que realiza Bucher en *La sauvage aux seins pendants* (1977). Por un lado, representa una contribución de primer orden a la semiótica de la imagen, al ilustrar la posibilidad de la codificación de los mensajes visuales (pese a las juiciosas advertencias de ROLAND BARTHES, *Recherches sémiologiques. Communications*, núm. 4, 1964 y UMBERTO ECO, *L'analyse des images. Communications*, núm. 15, 1970, acerca de su precariedad). Para ello traza las aventuras del signo icónico-motivo de referencia del título en su doble juego de oposiciones paradigmáticas y sintagmáticas a través de los 400 grabados de los trece volúmenes de los *Grandes viajes* del editor Theodore de Bry. Por otro lado, ayuda a precisar los elementos que entran en la creación de la tipología cultural protestante sobre América. Finalmente, logra ampliar la tesis de su maestro Lévi-Strauss. El antropólogo francés propone en su obra la universalidad del pensamiento salvaje o no-domesticado, pero sólo lo estudia en pueblos tradicionales. La única forma de demostrarla sería estudiando ese tipo de pensamiento en una cultura histórica, moderna y letrada: la nuestra, occidental. Ésta es precisamente la empresa que emprende exitosamente Bucher en su libro que se abre con el epígrafe de Sol Worth: "Anthropologists, too, are notorious for studing everyone but themselves".

nador español una cesta de frutas que habrá de ser —como en el caso del Edén— la perdición de los suyos. Sobre el español recae la responsabilidad de haber contaminado al Nuevo Mundo con el pecado original, al representar el papel del demonio, no tentador, sino ingrato. La violencia del canibalismo tupinamba, que plaga de escenas orgiásticas al tercer tomo de los *Grandes viajes*, será el resultado del pecado del conquistador español: faltar a la reciprocidad obligada por el don de frutas, metáfora —como lo vería hoy Marcel Mauss¹⁴— de la posibilidad de alianza sexual. La segregación característica del esfuerzo colonizador protestante queda así justificada desde la perspectiva de esta colección por el precedente ibero. La realidad se altera una y otra vez para dar lugar al mito.

A De Bry también le debemos las primeras versiones ilustradas de la *Brevísima relación de la destrucción de Indias* del padre Las Casas¹⁵, cuya edición original careció de grabados. Estas ediciones, encaminadas a desenmascarar ante el mundo las prácticas inquisitoriales de los españoles en la conquista, fueron denunciadas por Saavedra y Fajardo como “pasquines maliciosos” esparcidos por Europa “contra la monarquía de España” en la empresa xii de su *Idea de un príncipe político cristiano* de 1640 bajo el lema latino de *excaecat candor* (la claridad ciega), cuya imagen propone un sol resplandeciente cuya luz ahuyenta las aves siniestras de las tinieblas¹⁶. La importancia de la comunicación visual en la Europa de los siglos xvi y xvii cobra relieve dramático cuando el problema político entre España y sus enemigos se debate desde la imagen: el emblema católico combate la ilustración protestante.

¹⁴ *Essai sur le don, forme archaïque de l'échange* (1925). Traducido al inglés por Ian Cunnison y anotado por Evans-Pritchard, *The gift. Forms and functions of exchange in archaic societies*, W.W. Norton, New York, 1967.

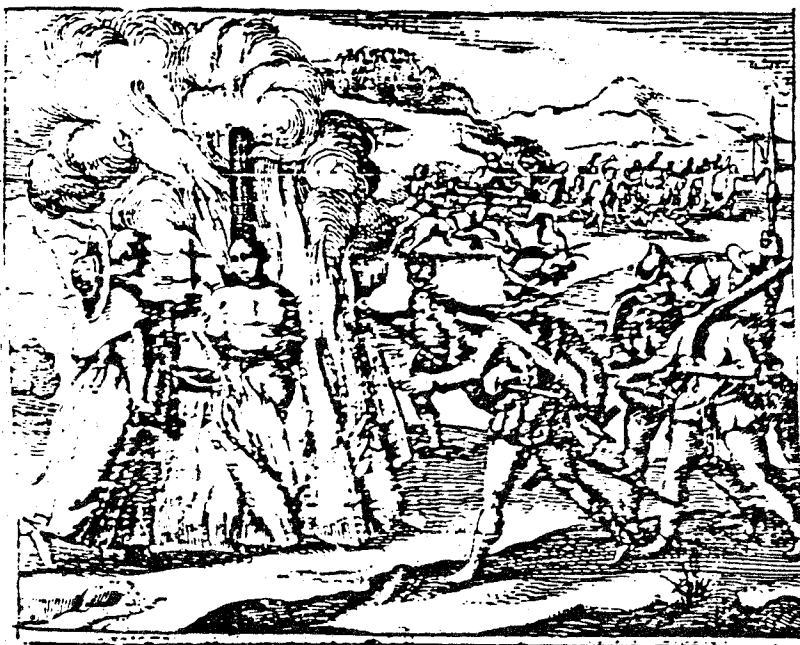
¹⁵ Consúltese la edición holandesa de 1620: *Le miroir de la tyrannie espagnole perpétrée aux Indes Occidentales*.

¹⁶ *Idea de un príncipe político-cristiano representada en cien empresas*, ed. y notas de Vicente García de Diego, La Lectura, Madrid, 4 ts., 1927-30. Dice así la declaración en prosa de la empresa:

A esto aludió Pitágoras cuando enseñó que no se hablase con las espaldas vueltas al sol, queriendo significar que ninguno debía mentir, porque el que miente no puede resistir a los rayos de la verdad significada por el sol, así en ser uno, como en que deshace las tinieblas y ahuyenta las sombras, dando a las cosas sus verdaderas luces y colores: como se representa en esta empresa, donde al paso que se va descubriendo por los horizontes el sol, se va retirando la noche, y se recogen a lo oscuro de los troncos las aves nocturnas, que en su ausencia, embozados por las tinieblas, hacían sus robos... ¿Qué pasquines maliciosos no se han esparcido contra la monarquía de España? No pudo la emulación manchar su justo gobierno en los reinos que posee en Europa, por estar a los ojos del mundo; y para hacer odioso su dominio e irreconciliable la inobediencia de las provincias rebeldes con falsedades difíciles de averiguar, divulgó un libro supuesto de los malos tratamientos de los indios, con nombre del obispo de Chiapas, dejándole correr primero en España como impreso en Sevilla, por acreditar más la mentira, y traduciéndole después en todas lenguas.

De la Tyrannie aux Indes,

11



*C*acique de Coba, prenoit de grand courage,
 Tout son Or & l'Argent, & jectois au rivage,
 Pensant sauver le corps, son peuple & son Estat,
 Mais il fust bien trompé venant au le asbat.
 Estant Harvey la mis au milieu de la flamme,
 Ouit mystere grand, pour bien servir son ami,
 Mais l'Evesque disant, la place du repos,
 Demandoit l'Infer, sans Espagnol & ioc.

La respuesta a la concepción europea del Nuevo Mundo se articula en la *Nueva coronica i buen gobierno* del indio peruano Guamán Poma de Ayala¹⁷, quien hacia 1615 propone la primera tipología cultural moderna netamente americana¹⁸. Ésta vuelve contra el invasor sus propias armas, empleando la retórica medieval de la iconografía de vicios y virtudes que hemos estudiado en un trabajo reciente en la revista *Dispositio*¹⁹. Erigido en criterio civilizador, el cristianismo separa a indios (virtuosos) y españoles (viciosos), que sólo coexisten en los dibujos de Guamán Poma —como lo ha visto Rolena Adorno— en una relación de oposición y choque violento²⁰. Dentro de este contexto, las imágenes que presentan al corregidor castigando afrentosamente al indio don Cristóbal de León por defender a sus hermanos de raza, emergen como emblemas paradigmáticos de la descripción cultural del cronista andino: caridad, justicia, humildad y mansedumbre del indio frente a ira, soberbia, lujuria y pereza del español, en la dicotomía tradicional de vicios y virtudes.

MERCEDES LÓPEZ -BARALT

Departamento de Estudios Hispánicos
Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.

¹⁷ FELIPE GUAMÁN POMA DE AYALA, *El primer nueva, coronica i buen gobierno*, Ed. facs., Institut d'Ethnologie, Paris, 1968. La carta-crónica ilustrada del autor indio constituye la primera fuente para la antropología y la historia andinas que se ocupan del mundo prehispánico así como de la colonia temprana del Perú. Recientemente el texto comienza a estudiarse desde una perspectiva semiótica. Véase ROLENA ADORNO, "Icon and idea: A symbolic reading of pictures in a Peruvian Indian chronicle", *The Indian Historian*, 12 (1979), 27-50, "Paradigms lost: A Peruvian Indian surveys Spanish Colonial society", *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 5 (1979), 78-96; y MERCEDES LÓPEZ-BARALT, "La persistencia de las estructuras simbólicas andinas en los dibujos de Guamán Poma de Ayala", *Journal of Latin American Lore*, 5 (1979), 83-116, "La crónica de Indias como texto cultural: articulación de los códigos icónico y lingüístico en los dibujos de la *nueva coronica* de Guamán Poma", *RevIb*, 48 (1982), 461-531.

¹⁸ Para la noción de *tipología cultural*, véase JURI LOTMAN, "On the metalanguage of a typological description of culture", *Sem*, 14 (1975), 97-123.

¹⁹ MERCEDES LÓPEZ-BARALT, "La iconografía de vicios y virtudes en el arte de reinar de Guamán Poma de Ayala: emblemática política al servicio de una tipología cultural americana". (En prensa).

²⁰ Véase "On pictorial language and the typology of culture in a New World chronicle", *Sem*, 36 (1981), 51-106.