
BOLETÍN DE ESTÉTICA

EL VIENTRE DE LOS MODERNOS

Psicología, fisiología y filología
de la conciencia histórica

Filippo Fimiani

PALABRA E IMAGEN EN LA MODERNIDAD TEMPRANA

Representaciones de la barbarie mediante
ilustración, écfrasis y alegoría

Nicolás Kwiatkowski

Nota crítica

MEMORANDA ESTÉTICA.

Un manuscrito desconocido de
Guillermo de Torre (1924)

Filippo Fimiani

Comentarios bibliográficos

Nicolás Kwiatkowski

Consejo Nacional de investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de San Martín

**Palabra e imagen en la modernidad temprana.
Representaciones de la barbarie mediante ilustración, écfrasis y alegoría**

Resumen

El objetivo de este artículo es indagar en el papel de las transposiciones como dispositivos de producción de identidad y alteridad en la modernidad temprana. Se analizarán usos concretos de ilustraciones, *ékfrasein* y alegorías, y las características de su producción y recepción. Se buscará discernir el modo en que, mediante la transposición, se produjeron representaciones de varios Otros que, a su turno, contribuyeron a generar diversas identidades en el contexto europeo.

Palabras clave

Transposición – Identidad – Alteridad – Nuevo Mundo

Word and Image in the Early Modern West. Representations of Barbarity through Illustration, Ekphrasis and Allegory

Abstract

This article aims to study the role of transpositions as devices that produced identity and alterity in the Early Modern Western World. The starting point will be the analysis of concrete uses of illustrations, *ekfrasein*, and allegories. The paper attempts to understand the ways in which transpositions were used to produce representations of several Others that, in turn, contributed to produce different identities in the European context.

Keywords

Transposition – Identity – Alterity – New World

Recibido: 07/10/2016 Aprobado: 16/12/2016

El estudio de las relaciones entre palabra e imagen se consolidó, durante las últimas tres décadas, como un campo específico, con todas las características institucionales del caso: revistas académicas, asociaciones, congresos internacionales y una multitud de estudios de especialistas en varias disciplinas. No intentaré dar cuenta de ese enorme volumen de investigaciones. En cambio, haré unas pocas consideraciones historiográficas y teóricas para luego ocuparme del asunto a partir del estudio de un tema específico, centrado en algunos usos de la transposición entre texto e imagen, durante el período que va desde el siglo XV hasta el siglo XVII. Intentaré mostrar con ejemplos concretos que esos dispositivos funcionaron en aquel período como herramientas para la producción de identidad y alteridad, entre muchos otros usos. A partir de un estudio de textos e imágenes transpuestos, de las características de su producción y de su recepción, buscaré discernir el modo en que, a partir de la transposición, se produjo un conjunto de representaciones del otro que, a su turno, mediante lo que François Hartog denominó una “retórica de la alteridad”, contribuyeron a generar diversas identidades en el contexto europeo.

1. TRANSPOSICIÓN, ÉCFRASIS, ILUSTRACIÓN.

ALGUNAS CONSIDERACIONES TEÓRICAS

De acuerdo con Gérard Genette, el concepto de “transposición” refiere a las variaciones de géneros en el horizonte amplio de la literatura y de los discursos verbales (véase Genette 1989). Transponer es partir

de una obra creada como objeto estético dentro de un género delimitado y rehacerla dentro de los límites de otro género; por ejemplo, convertir el fragmento de un poema épico en una pieza lírica o dramática. Sin embargo, como ha propuesto Oscar Steimberg, podría extenderse el término a un campo más amplio y dar cuenta así de las variaciones entre literatura y cine, literatura y pintura, literatura y música en los dos sentidos posibles de una transferencia (Steimberg 2003). Llamamos, entonces, “ilustración” a la operación por la cual se pasa de la literatura a la pintura o al dibujo, y “écfrasis” al recorrido inverso, es decir, de la pintura a la poesía.

Cualquier experimento de ese tipo supone, por cierto, desafíos importantes, que derivan en primer lugar de una suerte de fractura insuperable entre representaciones visuales y textuales (Cadoni y Fichera 2011). Es por ello que Michel Foucault llamó la atención acerca de la irreductibilidad entre la imagen y la palabra, no porque la palabra sea imperfecta frente a lo visible (o a la inversa), sino porque la traducción de una a la otra constituye una “tarea infinita” (Foucault 1966: 19). Por cierto, el lenguaje puede describir y las imágenes pueden usarse como medio para transmitir expresiones verbales complejas, pero hay diferencias importantes entre medios visuales y verbales, que comprenden tanto los tipos de signos cuanto las formas, los materiales de la representación y las tradiciones encarnadas por cada uno de ellos. En cualquier caso, pese a que intentar poner en diálogo textos e imágenes es imprescindible para cualquier trabajo histórico, la polisemia de los productos de la palabra nunca alcanza el espectro de las representaciones visuales (Burucúa y Malosetti Costa 2012). La imagen no puede transmitir sentidos unívocos con la misma precisión de la palabra, y ésta es incapaz de dar cuenta de las dimensiones materiales, delimitables y palpables de las imágenes.¹ Dicho eso, la

¹ “*It is in the nature of things that images need much more of a context to be unam-*

aventura de la transposición se ha emprendido de manera repetida. A pesar de las diferencias en las prácticas de la écfrasis desde el mundo antiguo hasta la posmodernidad (en un caso se celebraría la habilidad que el artista tiene para producir verosimilitud, en el otro se cuestionaría el concepto mismo de verosimilitud), la literatura ecfástica revelaría una respuesta narrativa al estatismo de la pintura (Hefferman 1991; acerca de las diferencias entre écfrasis antigua y moderna, véase Webb 1999). Del mismo modo, la ilustración dotaría al hecho narrado de una dimensión espacial y material inaccesible sin el empleo del mecanismo. Para Lessing, se recordará, “la sucesión del tiempo es el dominio del poeta, tal como el espacio es el del pintor” (Lessing 1793: cap. XVIII).

Esa oposición es también una entre representación simbólica e icónica, entre signos convencionales y naturales, entre modos temporales y espaciales, entre medios visuales y auráticos. Es por ello que, desde sus orígenes antiguos, las características más apreciadas en la écfrasis eran la claridad y la intensidad de la descripción: la posibilidad de que el carácter vívido del relato alcanzase extremos tales que la transposición pareciera finalmente efectiva.² Al buscar que el lector se convierta en espectador, el recurso se transforma en una suerte de

biguous than do statements. Language can form propositions, pictures cannot. It seems strange to me how little this obvious fact has been stressed in the methodology of art history.... The means of visual art cannot match the statement function of language. Art can present and juxtapose images, even relatively unambiguous images, but it cannot specify their relationship” (Gombrich 1969: 97).

² “*The ekphrasis aims to present the same subject as the painting, in an equally vivid way, and the speaker often underlines this by claiming to rival the painting*”. (Liz y Webb 1991: 8). De acuerdo con Elio Teón, en su *progymnasmata*, “La écfrasis es un discurso descriptivo que trae las cosas mostradas, vivamente (*enarges*), ante los ojos”. Cit. en Goldhill (2007). Quintiliano, por su parte, usa la noción de *phantasia*, “impresión”, para insistir en que, mediante la *enargeia* de la prosa *ecfrástica*, el orador puede alcanzar las emociones más profundas del auditorio (*IO* 6.2: 29-30).

educación de la mirada, que se vuelve un proceso intelectual. Igualmente, ambos tipos de transposición nos amenazan con una sobrecarga de información, una exigencia excesiva tanto para nuestros conocimientos cuanto para nuestra capacidad de atención (Fraistat y Bergmann Loizeaux 2006).

Sin embargo, y quizás justamente por esas tensiones en la relación entre imagen y palabra, la transposición es capaz de invertir algunos de los sentidos de sus producciones, de recuperar otros, perdidos u ocultos en la obra transpuesta, y de introducir cambios, apartamientos o nuevas claves generales de lectura y observación. Por ejemplo, la *écfrasis*, en tanto figura retórica, es capaz de crear al mismo tiempo una suerte de inmediatez, pues apela explícitamente a nuestro sentido de la vista, y de producir distancia temporal y espacial, en tanto provee una pausa, generalmente contemplativa, en la sucesión narrativa de los hechos, y no describe directamente la vida, sino el arte que la representa. Al mismo tiempo, el carácter vívido de la narración *ecfrástica* puede llevar a que el espectador se identifique con el poeta que describe la imagen, más que con un espectador ubicado, de manera ideal, frente a una representación visual: en ese caso, se produciría un “colapso de la distancia entre sujeto y objeto que es, de hecho, una subjetivación de la experiencia” (Krieger 1992: 94).

En las últimas décadas, estas formas de transposición, particularmente la *écfrasis*, han recibido bastante atención por parte de la teoría y la historiografía. Para W. J. T. Mitchell, por ejemplo, el mecanismo compone una suerte de triángulo entre el sujeto que produce la representación, el objeto visto y la audiencia, lo que expone la estructura social de la representación como un vínculo de poder, conocimiento y deseo (Mitchell 1994: 164 y ss.). De acuerdo con su análisis, la tarea de transformar el espacio de la imagen en el movimiento y la acción del texto (Krieger 1967) suele caracterizarse por tres momen-

tos sucesivos. En el primero, predomina la conciencia de la imposibilidad de la tarea: una descripción verbal no puede hacer presente un objeto como puede hacerlo una representación visual. Luego, en una instancia esperanzada, la imposibilidad se domina con metáforas e imaginación. El objetivo central de la esperanza *ecfrástica* es la superación de la alteridad, porque los textos encuentran sus “otros” semióticos, las representaciones visuales. El último momento se caracteriza por el temor, en tanto el éxito del dispositivo podría o bien arruinar su magia, o bien volverlo peligroso, puesto que llevaría a la idolatría o al fetichismo. Es por ello que Longinus pensaba que la *enargeia* podía no solamente persuadir al auditorio, sino también esclavizarlo: ese es, al mismo tiempo, su poder y el peligro que encierra (*De sub.* 15.9).

Ahora bien, en la antigüedad clásica se entendía la *écfrasis* como cualquier descripción verbal vívida, fuera de representaciones visuales o de lugares, edificios, personas e incluso hechos.³ Igualmente, podría pensarse que un paisaje es una ilustración del mundo natural o que un retrato ilustra a una o varias personas. En ese sentido amplio, en tanto los lectores de la modernidad temprana demandaban, de manera creciente, “pruebas legítimas” de lo narrado en las historias, los autores, tanto en Europa como en el mundo de ultramar, buscaron nuevos modos de que sus narraciones fueran confiables. Para ello, tendieron a reducir el peso de su autoridad personal y a incluir el testimonio de testigos presenciales y relatos de primera mano, pero también a utilizar descripciones visuales extensas y ricas, cargadas de elocuencia, que según ellos mismos parecían “como pintadas” y, por ello, se convertían en “evidencia” (Slater 2007). Rolena Adorno ha explicado la importancia de estas estrategias para la escritura de la

³ Hermogenes habla de “personas, acciones, tiempos, lugares, estaciones y muchas otras cosas” (1923: 22-3). Al respecto, véanse Francis (2009) y D’Angelo (1998).

historia de la conquista y colonización de América (Adorno 1992 y Myers 1990). Tanto respecto de estos asuntos cuanto en relación con el mundo natural, la definición de imágenes como *contrafacta* y hechas *ad vivum* certificaba que las representaciones habían sido elaboradas en presencia del objeto retratado, como garantía de fidelidad y exactitud, aunque en ocasiones eso encubriera procesos más complejos y sintéticos (Parshall 1993 y Swan 1995). La *enargeia* característica de la écfrasis era, igualmente, concebida como una forma de producir conocimiento confiable, de modo que narración, descripción vívida y verdad se entrelazaban en una secuencia tan aceptada como más tardíamente sería la cadena hecho - evidencia - narración veraz (Ginzburg 1988).

Sin embargo, la intención de este texto no es estudiar esas operaciones entendidas en sentido amplio, sino que, en consonancia con las ideas imperantes en la modernidad temprana y con parte de la bibliografía crítica al respecto, abordaré ambas formas de transposición de manera más bien restringida. En consecuencia, buscaré analizar casos en los que la écfrasis se exprese exclusivamente como la representación verbal de una representación visual, distinguiéndola en consecuencia de las descripciones verbales de la naturaleza, las creaciones humanas, las personas o el discurrir de los hechos (Hefferman 1991). Igualmente, adoptaré una definición restringida de ilustración, como representación gráfica estrictamente referida a una narración determinada. Mediante un abordaje de estos dispositivos en relación con la representación de la alteridad, tal vez pueda comprobarse que la ambivalencia formal de tales mecanismos se ve acentuada por el hecho de que se aplican a textos e imágenes referidos a personas y circunstancias que despertaban, en autores, artistas, espectadores y lectores, reacciones también ambivalentes: curiosidad, expectativa, temor, interés, atracción, codicia, orgullo y duda de las propias capacidades y logros. Así, pretendo contribuir a profundizar una línea de

análisis propuesta por Thomas Cummins, quien hace algunos años sostuvo que las imágenes habían desempeñado un papel importante en las traducciones culturales y en la evangelización del Nuevo Mundo conquistado por los europeos, pero también en los procesos de construcción etnográfica (Cummins 1995).

2. ILUSTRACIÓN Y ÉCFRASIS DE LOS “BÁRBAROS DEL NUEVO MUNDO”

2.a. Ilustración

Sabemos que los primeros europeos que viajaron al Nuevo Mundo aplicaron sobre él, con el objeto de controlar las ansiedades que producía, modelos levemente adaptados que provenían de la tradición medieval y clásica, recuperada esta última por el humanismo renacentista. La carta de Américo Vesputio a Pier Francesco de Medici confirma esta hipótesis. Si, como es bien sabido, se trata del primer reconocimiento de la novedad que las tierras halladas hacia el oeste significaban para los europeos, Américo destacaba la “gentil disposición y bella estatura” de los americanos, también su desnudez, y utilizaba la caracterización de “bárbaros” para referirse a ellos, por cuanto podían comportarse entre sí de manera belicosa y cruel, incluso “diabólica”. Una de sus “costumbres bárbaras” era la antropofagia, práctica que Vesputio describía como característica del indio americano: dice haber visto a un padre comerse a sus hijos y a su esposa, y haber visitado “casas en las que había carne humana salada y colgada de las vigas como entre nosotros se usa ensartar el tocino y la carne de cerdo” (Vespucci 1985: 62).⁴ Lo interesante de este caso es que el relato

⁴ También Colón había sugerido que los belicosos caribes eran “comedores de carne humana”. Medio siglo después, Hans Staden (1983) vio a los indios comer asado al portugués Jorge Ferreira, cuya carne guardaban en una cesta. Respecto del caniba-

de Vesputio serviría de base a una de las primeras imágenes grabadas de indios americanos, producida en 1505 en Augsburgo por Johann Froschauer (figura 1). Se trata, en efecto, de la primera ilustración de la carta de Américo, y puede pensársela igualmente como un retrato familiar tan idealizado como inexacto. Los indios aparecen como bárbaros heroicos y salvajes. Los hombres de la derecha, admirables y orgullosos junto a sus armas, están acompañados de mujeres y niños. En el centro, la cabeza, la pierna y el brazo de un hombre se asan sobre el fuego. A la izquierda, una de las mujeres, sacía su hambre con un brazo. En el fondo, las carabelas europeas están ya a pocos metros de la costa. La didascalia, que glosa el *Mundus Novus* vesputiano, combina repulsión, atracción y temor por esta nueva sociedad: a la desnudez, la propiedad común y el canibalismo se suman la longevidad, el incesto y la anarquía.⁵ Muchas de estas características se repetirán en textos y grabados sobre América, descriptivos y alegóricos, durante el siglo siguiente.⁶

Cincuenta años después, la ilustración seguía siendo una técnica fundamental para la representación de América y sus habitantes, pero también de la acción de los europeos en ese continente. En 1553, se publicó la *Parte primera de la chronica del Peru*, de Pedro de Cieza

lismo, pueden consultarse con provecho Palencia-Roth (1985) y Frank Lestringant (1994).

⁵ “La gente está desnuda, es bella, de piel oscura, con cuerpos de buena forma, sus cabezas, cuellos, brazos, partes pudendas, pies de hombres y mujeres están cubiertos de plumas. Los hombres también tienen piedras preciosas en sus caras y pechos. Ninguno posee nada, todas las cosas se mantienen en común. Y los hombres tienen como esposas a quienes desean, sean madres, hermanas o amigas, no hacen por eso ninguna distinción. También pelean entre ellos. Y se comen los unos a los otros, y cuelgan la carne humana de los muertos para ahumarla. Llegan a vivir ciento cincuenta años. Y no tienen ningún gobierno”.

⁶ El argumento podría extenderse a una comparación con el uso del dispositivo respecto de “otros otros”. Acerca de los turcos, véase, por ejemplo, Wilson (2003).

de León, que incluía una larga serie de ilustraciones de los Andes, producidas tras la invasión del Perú por Francisco Pizarro y sus hombres. Muchas de las imágenes parecen haber sido producidas a partir de las instrucciones del autor y algunas de ellas se repiten a lo largo de la obra. Los vínculos entre los indios y el demonio aparecen en más de una ocasión. El capítulo 15, que trata “de las costumbres de los indios de esta tierra”, se abre con una representación de los nativos conversando con el diablo. Unas páginas más adelante, leemos que

cuando tienen necesidad de agua o de sol para cultivar sus tierras, piden, según dicen los mismos indios naturales, ayuda a estos sus dioses. Hablan con el demonio los que para aquella religión están señalados, y son grandes agoreros y hechiceros: miran en prodigios y señales y guardan supersticiones, las que el demonio les manda. (Cieza de León 1553: cap. XV)

Luego, al inicio del capítulo XIX, que trata “de los ritos y sacrificios que estos indios tienen, y cuán grandes carniceros son de comer carne humana”, una imagen ilustra el relato de un indio en el acto de desmembrar un cuerpo muerto ante una estatua en honor al demonio:

De lo alto del tablado ataban a los indios que tomaban en la guerra por los hombros y dejábanlos colgados, y a algunos de ellos les sacaban los corazones y los ofrecían a sus dioses o al demonio, a honra de quien le hacían aquellos sacrificios, y luego, sin tardar mucho, comían los cuerpos de los que mataban. (Cieza de León 1553: cap. XIX)

Una fe de erratas se ocupa de destacar lo que el autor considera un error en estas ilustraciones: los indios debían haber sido representados desnudos y no vestidos. La imagen de la conversación entre los

indios y el demonio reaparece en otras ocasiones, entre ellas cuando Cieza describe las prácticas sodomitas de los habitantes de los Andes. Pero las ilustraciones no se limitan a estos aspectos idolátricos, bárbaros y atemorizantes de los indios. Las imágenes, muchas veces reiteradas, insisten también en la “magnificencia de los palacios”, la belleza de los templos, la fertilidad de los campos e incluso hacen lugar a un indio y un europeo presentando la ciudad de Cuzco. Identidad y alteridad se reúnen en una suerte de espejo invertido a la hora de exhibir la traza urbana ante los ojos de los lectores europeos (figuras 2-5). Como bien sostiene Rolena Adorno, estas ilustraciones sensacionales estaban destinadas a producir efectos de interés y fascinación en los lectores de la obra (Adorno 1990).⁷ Pese a ello, Cieza confiaba en presentar una imagen balanceada de las sociedades americanas, admiraba a los incas y se mostraba confiado de la posibilidad de convertirlos al cristianismo.

Por supuesto, otro hito crucial de la historia de las representaciones de la conquista española de América aparece con la obra del padre Bartolomé de Las Casas, donde se destacan la defensa de los derechos de los indígenas y la denuncia de las crueldades de los europeos. El obispo de Chiapas comenzó a preparar su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* a inicios de la década de 1540, como parte de su contribución al debate sobre las Leyes Nuevas. La obra se publicó por primera vez en español en Sevilla en 1552 y se reeditó en más de 60 ocasiones en media docena de idiomas europeos. Entre esas publicaciones se destaca la primera edición en latín, aparecida en

⁷ Este trabajo pionero de Adorno indica correctamente el predominio de la comunicación entre los habitantes de los Andes y satanás en las ilustraciones de la obra de Cieza de León (la figura se repite ocho veces). Sin embargo, no es cierto que “todas las imágenes pictóricas que muestran individuos identificados como andinos los muestran en el acto de comunicarse con el diablo, comprometidos en actos de sacrificio humano, sodomía o adoración pagana” (Adorno 1990: 110).

Frankfurt gracias a Theodore de Bry, en 1598 –fue también la primera en incluir ilustraciones, grabados que fueron reimpresos más de quince veces–.⁸ El escrito de Las Casas amplifica la imagen del “buen salvaje”, que estaba presente ya en las referencias a los lucayos de las *Cartas* de Cristóbal Colón. En la *Brevísima*, los indios eran retratados como corderos inocentes, pues el objetivo del autor era probar que los españoles habían traicionado la palabra evangélica y eran responsables de la agresión (Las Casas 1993: 52). Asimismo, y como ha destacado Anthony Pagden (1991), Las Casas se reivindica a sí mismo como testigo presencial e insiste en que esa condición legitima sus opiniones. De acuerdo con Anna Greve, el sesgo antihispánico y anticatólico predomina en la edición ilustrada de la *Brevísima* que la firma De Bry editó en 1598 (Greve 2004: 211-225). El libro es abiertamente anticatólico y antiespañol; sus 17 láminas, diseñadas por Jodocus van Winghe y grabadas por Theodore De Bry en persona, reproducen en el contexto americano las imágenes surgidas de las guerras de religión en Europa: estas representaciones se convirtieron en el documento visual definitivo de la crueldad española en América y fueron importantes para la difusión icónica de la condena lascasiana de la colonización española. Las representaciones se concentran en los episodios más violentos de la crueldad española y funcionan como una suerte de soporte visual del discurso de Las Casas; enfatizan la tortura y la esclavitud y de ese modo contribuyen a la difusión noreuropea de la leyenda negra. En casi todos los casos, los perpetradores son representados de mayor tamaño que las víctimas, al tiempo que la desnudez o semidesnudez de éstas enfatiza tanto su total indefensión como la desigualdad de poder entre ellas y los victimarios. Por su parte, el propio grabador parece reafirmar la intención lascasiana de presentarse como testigo, ya que en todas las representaciones incluidas en la obra el autor de los grabados se sitúa en la posi-

⁸ Los datos de las ediciones fueron tomados de Las Casas 1993: 64.

ción de dar testimonio de lo ocurrido y transforma a quienes observan las imágenes en espectadores ellos mismos. No hay testigos dentro de los grabados, el ojo de Las Casas es el de De Bry y, gracias al artificio de la representación, también es el del lector-observador (figuras 6-7).

La labor de la casa De Bry en la difusión de noticias americanas a partir de la edición y la ilustración no se limita, por supuesto, al texto lascasiano y los grabados que lo acompañaron. La excepcional serie de relatos de viaje, conocida en su conjunto con el título de *América*, proveía una suerte de crónica pictórica del Nuevo Mundo y sus habitantes, con su flora, su fauna y sus poblaciones diversas, así como la historia de las cambiantes relaciones entre los conquistadores y los amerindios y entre los invasores mismos. En palabras de John Elliott, “la América de los europeos de los siglos XVII y XVIII fue la de De Bry” (Elliott 2003: 7). Hay en los grabados de *América* una aproximación etnográfica a un mundo nuevo. La serie se inició en 1590, con la publicación de *A briefe and true report of the new found land of Virginia*, el relato que Thomas Harriot produjo de la expedición inglesa a Virginia, acompañado por grabados que se basaban en las acuarelas de John White, un miembro de esa primera tripulación. Las ilustraciones del texto de Harriot incluían cinco imágenes, también basadas en acuarelas de John White, que mostraban a los primitivos pictos y británicos como salvajes semejantes a los americanos: en un ejercicio de antropología comparada, esas representaciones buscaban “mostrar cómo los habitantes de Gran Bretaña habían sido en tiempos pasados tan salvajes como los de Virginia” (figuras 8-11) (Harriot 1588: 75). La idea predominaría entre los colonos ingleses durante décadas. En 1613, William Crashawe podía sostener que los miembros de la Compañía de Virginia iban al Nuevo Mundo a extender el reino de Dios pero, sobre todo, que “la conversión de las almas llegará luego de convertir a los nativos en hombres civilizados”, lo que es posible

por cuanto “los ingleses fuimos alguna vez como los indios, nuestros hermanos” (Crashawe 1610-1613). En cualquier caso, la insistencia de los grabados de *América* en la costumbre de los pictos de cazar cabezas, en su desnudez y en su primitivismo sustenta la idea de que el salvajismo era comparable con el de los americanos. Hay también en esos grabados una valoración positiva de algunas características de los bárbaros del propio pasado. La dignidad de los pictos en las imágenes de White modera las connotaciones negativas del término salvaje. De acuerdo con Michael Gaudio, uno de los objetivos de De Bry era decodificar al salvaje, traducir la otredad de un cuerpo del Nuevo Mundo al sistema de símbolos europeos, lo que constituye la construcción de un *uno* civilizado mediante la producción de un *otro* salvaje (Gaudio 2008: 12). Esa actitud comparativa y mixta implicaba también una reconsideración del propio pasado bárbaro europeo y de las formas de representarlo en textos y en imágenes. La construcción de ese *uno* civilizado no limitaba el *otro* salvaje al *otro* americano, sino que explícitamente lo vinculaba con un *otro* propio, procedente del pasado: el bárbaro europeo. Las semejanzas entre los bárbaros del pasado europeo y los del presente americano incluían, además de la violencia con que trataban a sus enemigos, la costumbre de tatuar sus cuerpos, el que ambos vivían en carpas, cubrían su desnudez, si acaso lo hacían, con pieles de animales, ignoraban los principios básicos de la religión verdadera y la agricultura, y ni siquiera conocían del todo bien el valor del oro.

También en el siglo XVII encontramos buenos ejemplos del dispositivo al que nos referimos, incluso en forma manuscrita. Entre 1610 y 1614, Guamán Poma de Ayala, compiló su *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, la que luego envió al rey Felipe III. Su objetivo principal era el trazar paralelos entre la dinastía de los Habsburgo y los incas, por cuanto ambos habrían hecho grandes contribuciones al mejoramiento de sus sociedades. Esas historias paralelas deberían unirse,

tras la adopción del cristianismo por los habitantes de los Andes, en el marco de una autonomía política americana bajo la protección de los españoles. La particularidad del texto y las imágenes de la obra de Guamán Poma es que nos ofrecen representaciones de los indios como señal de identidad, mientras que los europeos aparecen como otros. Frente a textos e imágenes que representaban a los nativos de América como idólatras bárbaros, Guamán Poma buscó defender su humanidad e, incluso, exhibirlos como descendientes directos de Adán y Eva, que aparecen dibujados como campesinos de los Andes en una vista que adapta e incorpora la tradición iconográfica cristiana (figura 12). El texto ilustrado por esa imagen afirma que los indios seguían las costumbres de Adán y Eva en sus vestidos y ocupaciones. Más aún, en el intento de contradecir la descripción europea de los americanos como salvajes, Guamán Poma defiende la idea de que el mundo andino recorrió cuatro etapas históricas anteriores al reinado de los incas (figuras 13-15). Según Rolena Adorno, la insistencia del autor en ilustrar esos pasajes con figuras humanas vestidas y no desnudas reafirma el argumento (Adorno 1990: 110-8). Lo mismo puede decirse de los atributos de poder y majestad que caracterizan a las representaciones de los reyes incas y sus mujeres (figura 16).

Permítaseme un solo ejemplo del procedimiento durante la Ilustración. Sabemos bien que la historiografía ilustrada de las etapas o estadíos era eurocéntrica, en tanto daba por sentado que el sistema social y político alcanzado por algunos países después del oscuro milenio medieval (tan cristiano cuanto bárbaro) constituía la consolidación de las costumbres más avanzadas a las que la humanidad podía aspirar: el mundo de la razón y las costumbres civilizadas. Es posible que las formulaciones más sistemáticas de este esquema de desarrollo humano fuesen formuladas por historiadores y filósofos escoceses. Cada etapa de la historia de la sociedad podía para ellos distinguirse de acuerdo con su modo de subsistencia, que a su turno

determinaba el carácter de las ideas sociales e instituciones. Una vez que las etapas se ordenaban de manera jerárquica (caza y recolección, pastoreo, agricultura, comercio), todo pueblo pasaría hipotéticamente por cada una de ellas para alcanzar, sólo en el último estadio, el florecimiento completo de las artes y las ciencias. Era esa la época en la que se encontraba la sociedad europea del siglo XVIII. La teoría implica un intento de articular pasado y presente en la larga duración y de asignarle un sentido, así como una causalidad, a esa articulación. Los ejemplos más célebres al respecto son el *Essay on the History of Civil Society*, de 1767, de Adam Ferguson, la *History of America* de William Robertson, de 1777, las *Lectures on Jurisprudence* de Adam Smith, el *Discurso preliminar* de Diderot y el *Bosquejo de un cuadro histórico de los progresos del espíritu humano* de Condorcet, entre tantos otros.

En ese marco, el anti-imperialismo ilustrado de Raynal, y particularmente de Diderot, en la *Histoire des deux Indes* implica un conjunto de anomalías y apartamientos importantes. La tesis principal de esta obra colectiva es que la historia de los imperios comerciales modernos es la de la expropiación y el monopolio, que amenaza a la sociedad europea con una corrupción irrecuperable. La obra coincide con la narrativa ilustrada en que el “comercio” es probablemente la única fuerza capaz de producir felicidad.⁹ Pero su relato impone a los autores la pregunta de si no es igualmente responsable de la creación de infelicidad, esto es, hasta qué punto la indudable transformación de la historia mundial, que tendió a unificarla en una sola, tras la expan-

⁹ “*C'est-la enfin que, voyant à mes pieds ces belles contrées où fleurissent les sciences et les arts et que les ténèbres de la barbarie avoient si long-temps occupées, je me suis demandé: qui est-ce qui a creusé ces canaux? Qui est-ce qui a desseché ces plaines? Qui est-ce qui a fondé ces villes? Qui est-ce qui a rassemblé, vêtu, civilisé ces peuples? Et qu' alors toutes les voix des hommes éclairés qui sont parmi elles m'ont répondu: c'est le commerce, c'est le commerce*” (Raynal 1780: I, 3).

sión europea y el contacto entre salvajes y civilizados, ha sido beneficiosa o perjudicial para la humanidad.¹⁰ Es aquí donde, según Sankar Muthu, aparece la verdadera particularidad de la *Histoire*. Raynal y los suyos conocían bien la impugnación *rousseauiana* de las costumbres, instituciones y desigualdades europeas y, en consecuencia, se abstendían de proponerlas como modelos universales. Pero iban más allá de ello, en tanto se negaban a clasificar a los pueblos salvajes como hombres naturales, carentes de todo artificio. Para Muthu, quien considera al anti-imperialismo ilustrado una anomalía, Diderot pensaba que las artes son constitutivas de las creencias e instituciones humanas, son distintas en sociedades diversas y, en muchos sentidos, inconmensurables (Muthu 2003: 8). No se trata de que no puedan juzgarse aspectos de los distintos pueblos del globo como mejores o peores (Raynal y Diderot rechazan el ser partidarios del estado salvaje como superior al civilizado) sino de que las sociedades humanas son tan complejas que difícilmente pueda establecerse una jerarquía de conjunto. En consecuencia, los pueblos de todo el orbe, incluso los nómades y salvajes, pertenecían a sociedades tan artificiales como las europeas, aunque artificiales de un modo distinto, por lo que no podían ser consideradas superiores o inferiores, y hacerlo evidencia más los “prejuicios” de los conquistadores que las realidades de los conquistados (véase, por ejemplo, sobre Tlaxcala, Raynal 1780: VI, 9). El anti-imperialismo de la obra colectiva de Raynal no solamente de-

¹⁰ “*Alors a commencé une révolution dans le commerce, dans la puissance des nations, dans les moeurs, l’industrie et le gouvernement de tous les peuples. C’est a ce moment que les hommes des contrées plus éloignées se sont rapprochés par de nouveaux rapports et de nouveaux besoins . [...] Par-tout les hommes ont fait un échange mutuel de leurs opinions, de leurs usages, de leurs maladies, de leurs remèdes, de leurs vertus et de leurs vices. Tout est changé, et doit changer encore. Mais les révolutions passées et celles qui doivent suivre, ont-elles été, seront-elles utiles a la nature humaine? L’homme leur devra-t-il un jour plus de tranquillité, de bonheur et de plaisir? Son état sera-t-il meilleur, ou ne sera-t-il que changé?*” (Raynal 1780: I, viii).

nunciaba las injusticias y crueldades perpetradas por los europeos, directamente cuestionaba su derecho a convertirse en imperio, a colonizar y civilizar al resto del mundo.

Diez grabados acompañaron la edición de la *Histoire des Deux Indes* de Raynal, publicada en Ginebra en 1780. Son obras de artistas que participaron activamente del movimiento ilustrado: Charles-Nicolas Cochin (1715-1790), quien además diseñó la famosa portada de la edición de 1772 de la *Encyclopédie* (Michel 1993), y Jean-Michel Moreau El Joven, ilustrador de los procesos artesanales en la misma obra. Me detendré en un solo ejemplo, que me parece revelador respecto del mecanismo que aquí se discute. El frontispicio del tomo III nos muestra una escena de comercio de esclavos. En el fondo, hombres encadenados y semidesnudos descargan mercancías de un barco amarrado en el puerto. A la derecha, vemos un fuerte sobre una colina y densas columnas de humo que hacen adivinar un incendio. En el primer plano, un europeo vende por una bolsa de dinero a una mujer esclava que, encadenada y semidesnuda, llora desconsolada. El epígrafe nos confirma que “Un inglés de Barbados vende a su amante”. Un pasaje de la *Histoire* aclara el contexto del hecho representado (Raynal 1780: III, 524-525). Un barco inglés fue atacado por los Caribes, sus marineros habían sido asesinados o habían quedado varados en tierra. Uno de ellos se escondió en la selva y fue rescatado por una mujer india, que lo alimentó en secreto y, tras un tiempo considerable, lo llevó de vuelta a la costa, donde subió a otro barco. La mujer, enamorada, lo siguió a bordo y, en cuanto llegaron a Barbados, “el monstruo vendió a quien lo había ayudado a conservar su vida, a quien le había dado su corazón, con todos los sentimientos y todos los tesoros del amor”. Raynal nos advierte que los hechos ilustrados fueron objeto de una obra de un poeta inglés, que “inmortaliza este monumento infame de avaricia y de perfidia para la posteridad”. Se trata de la historia de Yarico e Inkle, narrada por primera vez en 1657

por Richard Ligon en *A True and Exact History of the Island of Barbadoes*. En 1711, Richard Steele revivió el asunto en la revista *Spectator* y agregó la idea de que Yarico estaba embarazada el momento de ser vendida. Poco tiempo después de la publicación de la *Histoire des deux Indes*, Samuel Arnold y George Colman escribieron una ópera basada en lo ocurrido, estrenada en Londres en 1787 y representada en Dublín, Jamaica, Nueva York, Filadelfia, Calcuta, Boston y Charleston, entre otros lugares, antes del final del siglo. En todos estos casos, de Ligon a la ópera original, incluido el grabado del que aquí nos ocupamos, está claro que Yarico es una mujer americana. Sin embargo, pronto el relato comenzó a presentarla como una esclava africana y la repetición de ambas variantes llevó a una confusión frecuente, en la que incluso las desventuras de Yarico se trasplantaron a Medio Oriente, un desplazamiento que podría implicar que todas las mujeres otras son iguales en su inferioridad y en su infortunio, algo por completo ausente en la obra de Raynal (Dobie 2010: 148 y ss). El episodio siguiente nos aclara el humo que habíamos observado junto al fuerte. Los indios, en busca de venganza, se aliaron con los esclavos negros que “tenían todavía más motivos, si eso fuera acaso posible, para odiar a los ingleses”, y ambos “juraron muerte a sus tiranos”. Sin embargo, justo antes del inicio de la rebelión, un esclavo advirtió a su amo de lo que estaba a punto de ocurrir. Los blancos reprimieron con éxito el motín y, en los años siguientes, la inhumanidad en el trato a los esclavos fue incluso peor. El humo, entonces, es un indicio del comienzo de la revuelta frustrada, y la ilustración integra en una sola imagen varios pasajes del texto original (figura 17).

2.b. *Écfrasis*

Tres semanas después de haber llegado a América, Colón recibió de los nativos algunas noticias de los pueblos del lugar. Los caribes se llamaban a sí mismos “cariba”, que en su lengua significaba “valiente”.

Para sus enemigos, los arawak, en cambio, el término era peyorativo y designaba su ferocidad y barbarie extremas. El 4 de noviembre de 1492, Colón escribió en su diario sobre “hombres de un ojo e otros con hocicos de perro que tenían el hábito de comerse a otros hombres” (Gil 1989: 30-32). Se ha afirmado que, con esa entrada en su memoria del viaje, el almirante genovés se volvió “el inventor del caníbal” (Lestringant 1994: 43). Puede que así sea, pero sabemos, además de la obviedad de que Colón nunca vio a los inexistentes hombres con cabezas de perro, que esa creación provenía de los cinocéfalos descritos por Plinio (VI, 30; VII, 2, 15) e Isidoro de Sevilla (XX Migne, PL, 82, 421). De hecho, apenas un mes después, el 11 de diciembre, el mismo navegante dudaba de esas características extrañas y sostenía que, en realidad, esos indios eran servidores de “la señoría del Gran Khan”. A partir de esa misma tradición de razas monstruosas, Colón y otros exploradores posteriores imaginaron también haber encontrado en América a los blemias (hombres con el rostro en el pecho), los panoti (su cuerpo era una oreja), los sciopodos o monopodos (poseían una sola pierna y un pie gigante) y otras criaturas semejantes (sobre las razas monstruosas véase Céard 1977: I, 21-75; Greenblatt 1991; Hartog 2003: 223 y Davies 2016).

Me gustaría proponer aquí que la primera descripción colombina de los habitantes del caribe, a quienes no vio, producida a partir de su entrevista con unos indios a quienes, por otra parte, no podía entender, fue en realidad producto de una compleja écfrasis. Está suficientemente probado que Colón conocía el libro de viajes de Juan de Mandeville, escrito originalmente en la segunda mitad del siglo XIV. El libro circuló por primera vez entre 1357 y 1371. Se conservan 300 manuscritos iluminados en diez lenguas y hasta 1600 se habían hecho 80 ediciones impresas. Se trata casi con seguridad de una obra apócrifa, atribuida al imaginario noble inglés John of Mandeville, pero cuyas aventuras se consideraron creíbles (véase Elsner y Rubiés: intro-

ducción). Pues bien, en esa obra, el autor describe con gran detalle a los cinocéfalos, “hombres y mujeres que tienen cabeza de perros y, cuando capturan a sus enemigos en batalla, los devoran” (Mandeville 1983: 134). El libro se había copiado profusamente en forma manuscrita, con ilustraciones precisas de esos personajes monstruosos e imaginarios. Para 1484, existía ya al menos una edición impresa en latín, publicada en Estrasburgo, con bellos grabados, entre los que se cuenta una ilustración de los cinocéfalos (figura 18). Es de esa tradición que se deriva, igualmente, el hombre con cabeza de perro y el monóculo que abren la secuencia de viñetas que representan a los pueblos monstruosos en la *Crónica universal* de Hartmann Schedel, impresa en Nuremberg en 1493 (figura 19). Es posible hipotetizar, entonces, que Colón completó sus observaciones del Nuevo Mundo con su recuerdo de las imágenes de Mandeville y produjo, así, su primera descripción de los americanos a partir de una transposición de los grabados e ilustraciones de aquella obra. En cualquier caso, esta tradición continuó siendo muy popular en el siglo siguiente. El gobernador Diego Velázquez encargó a Cortés buscar cinocéfalos y panocios en sus viajes (Fernández Navarrete 1842-95: I, 403). Fuera de España, en su viaje a Guyana durante 1595, Walter Raleigh mencionó a los blemias, que ilustraron la portada de su relato: hombres acéfalos con el rostro a la altura del pecho, habitantes de Iwapanoma (figura 20) (Raleigh 1596). Para el autor: “De esa nación escribió Mandeville, cuyos informes fueron tenidos por fábulas durante muchos años, pero desde que se descubrieron las Indias encontramos que sus relaciones son verdaderas aunque hablen de cosas que antes considerábamos increíbles”.

Desde mediados del siglo XVI, se desarrolló en territorio Americano un ejemplo concreto de interacción entre saberes, prácticas y personas del Viejo Mundo y del Nuevo, en el que, podríamos proponer, la éfrasis tuvo un papel central. Tras la conquista de México, los fran-

ciscanos fundaron una escuela de artes y letras, sostenida por el virrey Antonio de Mendoza y el obispo fray Juan de Zumárraga, en la que indígenas versados en las historias, artes y lenguas de América aprendían las de Europa (Robertson 1959: 125-133). Entre los frutos de esa experiencia se cuentan varios códices ilustrados que recopilan, al modo de tempranas etnografías, la historia, las costumbres y las creencias de los habitantes de México, así como narran el proceso de conquista. Uno de los ejemplos más famosos de estos códices transculturales es la *Historia general de las cosas de Nueva España*, compilada por fray Bernardino de Sahagún, un misionero franciscano que llegó a México en 1529, ocho años después de que Hernán Cortés finalizara la conquista española. Se trata de la primera obra enciclopédica de naturaleza humanista creada en el continente americano, que intenta proveer al lector una comprensión integral del lugar mediante un cuerpo de conocimiento sistemático y la documentación de aspectos específicos de las culturas mesoamericanas. El manuscrito, conocido como *Códice Florentino*, se conserva actualmente en la Biblioteca Laurenciana de la ciudad toscana y llegó a manos de los Médici en 1588, diez años después de que terminase su producción (existe una formidable versión digital de la totalidad de la obra, disponible en la World Digital Library: <http://www.wdl.org/en/item/10096/>). Sahagún había comenzado sus indagaciones sobre las culturas indígenas en la década de 1540, pues pensaba que si se quería convertir a los nativos al cristianismo y terminar con su devoción por dioses falsos, era preciso primero comprender esos dioses y su influencia entre los americanos. El método seguido por Sahagún para componer su códice es revelador. Por un lado, el franciscano se preocupó por obtener información directa de los ancianos de muchas ciudades del México central a partir de una serie de cuestionarios sobre la historia y la religión de su pueblo. Por otro lado, para recoger las respuestas, Sahagún contó con la colaboración de un grupo de estudiantes y graduados nahuas del Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco, donde él

mismo trabajó como maestro durante gran parte de su estadía en México. Cuando los ancianos registraban sus respuestas con el método pictórico tradicional, los discípulos de Sahagún interpretaban las imágenes y ampliaban las respuestas en nahua, pero con caracteres alfabéticos, que luego Sahagún traducía al español: así, se pasaba de la écfrasis de los indios a la traducción de un español (“Estas gentes no tenían letras ni caracteres algunos, ni sabían leer, ni escribir; comunicábanse por imágenes y pinturas, y todas antiguallas suyas y libros que tenían de ellas, estaban pintados con figuras e imágenes, de tal manera que sabían e tenían memoria de todas las cosas que sus antecesores habían hecho y dejado en sus anales, por más de mil años atrás antes que vinieran los españoles a esta tierra”, Libro X, Cap. XXVII).

El resultado de la empresa son doce libros con los textos en ambos idiomas y 2468 ilustraciones, obra de los mexicanos, que combinan la antigua tradición nahua de pintura-escritura con las cualidades formales de la pintura renacentista europea (véase Barbero Richart 1997, quien describe a Aristóteles e Isidoro de Sevilla como antecedentes obvios considerados por Sahagún al iniciar su obra). La actividad de los “gramáticos” indígenas, miembros de la antigua profesión de los *tlacuilos* o escribas, implica también la articulación, nunca exenta de tensiones, de esos saberes y prácticas europeos con aquellos de los americanos (Klor de Alva 1988; Schwaller 2003). De acuerdo con Diana Magaloni Kerpel (2014), las imágenes creadas tenían una materialidad y un estatuto ritual que impide una correlación precisa con lo escrito: no son meras ilustraciones del texto de las autoridades civiles y eclesiásticas. Los artistas indígenas exhiben una actividad intelectual y creativa que no se reduce a la imitación y que conlleva, frecuentemente, la transposición de la imagen en texto más que una realizada en el sentido inverso. Las ilustraciones de los primeros seis folios del libro I presentan los dioses de los mexicanos, con una inter-

acción entre texto e imagen característica de grandes compilaciones europeas: cada imagen tiene el nombre de su dios escrito en nahua. Según la autora, un ejemplo palmario de la intervención y la *agency* de los artistas indígenas se encuentra en las discrepancias entre texto e imagen cuando se describe a Paynal: el texto español narra la fiesta de ese dios, la imagen sólo muestra una figura estática del “capitán general de Huitzilopochtli”, mientras que el texto nahua es una écfrasis estricta de la imagen (figura 21).

También durante el siglo XVI, la formidable predisposición de los europeos para hacerse objeto mutuo de las más cruentas violencias hizo que católicos y protestantes echaran mano de la referencia a la antropofagia americana para referirse a los incidentes de las guerras de religión. En 1587, el anglo-holandés Richard Verstegen publicó en Amberes su *Theatrum Crudelitatum Haereticorum nostri temporis* (Verstegen 1587). En la obra, la mayoría de las representaciones de las atrocidades que los protestantes habrían perpetrado contra los católicos en Inglaterra, Bélgica y Francia se asocian con el modelo del martirio cristiano individual (en la mayoría de los casos) o colectivo. Sin embargo, dos imágenes de las *crudeldades* francesas pueden vincularse con la antropofagia y la radicalidad atribuida a esa práctica en una larga tradición de grabados sobre el Brasil. Se trata de aquellas que exhiben a católicos muertos o agonizantes cuyos restos son ingeridos por ellos o por otros. Verstegen, quien había estado preso en París a instancias de la diplomacia inglesa y tenía un fluido contacto con jesuitas y españoles, ubica el título de las *Horribles crudeldades de los Hugonotes en Francia* sobre cada imagen. En la estampa de la página 49 vemos, en sentido antihorario, a dos soldados que enrollan las vísceras de una víctima en una lanza, mientras otros tres entierran a un cura en el segundo plano y dos hombres “cortan sendos niños en pedazos” en el fondo. Finalmente otros tres soldados, tras castrar a un sacerdote, asar sus órganos y obligarlo a comerlos, abren el vientre

del anciano para “ver cómo las digiere antes de terminar con sus días” (figura 22). Tanto la parrilla como el detalle obsesivo en la representación de la anatomía humana rememoran las imágenes provenientes del Nuevo Mundo. ¿Cuál sería, en este caso, la écfrasis? En su ensayo sobre los caníbales de 1580, Michel de Montaigne había establecido un vínculo entre los hechos a un lado y al otro del Atlántico. Para Montaigne, quien explica el canibalismo americano del mismo modo que Jean de Léry, esto es, como un acto ritual de “venganza extrema”, “nada hay de bárbaro ni de salvaje en esa nación”. La reflexión siguiente parece describir en conjunto los grabados de Verstegen:

No me parece adecuado que destaquemos el horror bárbaro de tal acción suya, pues antes de juzgar sus faltas debiéramos observar las nuestras. Pienso que hay más barbarie en devorar a un hombre vivo que en comerlo muerto, en destrozarlo por tormentos y pesares un cuerpo que aun está lleno de sensaciones, en asarlo en pequeñas piezas, en hacerlo comer y herir por perros y cerdos (como nosotros no lo hemos solamente leído, sino visto en escenas aún frescas en nuestra memoria, no entre viejos enemigos, sino entre vecinos y conciudadanos y, lo que es peor, con el pretexto de la piedad y la religión), que en asarlo y comerlo una vez que ha muerto (Montaigne 1931: 92-98).

Quizás pueda leerse en un sentido semejante la descripción que Giorgio Vasari hiciera del *Tributo al César* de Andrea del Sarto, pintado a partir de 1521 en la *villa* medicea de Poggio a Caiano, en Prato, y concluido años después por uno de sus discípulos. En un pasaje, Vasari escribe:

No le faltó adornarla de estatuas y una gran variedad de figuras que llevaban varios animales, como una figura india vestida con una camisa amarilla que carga sobre su espalda una

jaula en perspectiva, dentro y fuera de la cual hay papagayos, lo que es una cosa rarísima; en otra parte hay algunos que llevan cabras indias, leones, jirafas, lobos, ciervos, monos y otras bellas fantasías, acomodadas con un arte muy perfecto y coloreadas divinísimamente (Vasari 1880: V, 36).

No hay, por cierto, muchas indicaciones de que el indio descrito por Vasari sea, en efecto, un americano y no un habitante de la India. Sin embargo, se mantiene el hecho de que, en este caso, el autor de las *Vidas* utiliza la écfrasis para describir “cosas rarísimas” que provienen, de hecho, de tierras lejanas (figura 23). La presencia del papagayo también es significativa, si consideramos la muy difundida idea vespuciana que ubicaba en América el paraíso terrenal: en un grabado de 1504 sobre el *Pecado original*, Durero introdujo el mismo animalito (Panofsky 1979: 112).

Tal vez la alegoría, en tanto forma transitiva que representa ideas y nociones abstractas por medio de una antropomorfización y de una compleja trama de atributos, requeriría una sección separada tanto del análisis de la *écfrasis* cuanto de la ilustración. Algunos ejemplos podrían ir en ese sentido, pero otros justifican su inclusión en este apartado. En cuanto a los primeros, piénsese por ejemplo en la alegoría del descubrimiento de América, compuesta primero por Jan Van der Straet en un dibujo de 1575-80 luego grabado por Theodore Galle (figura 24). La personificación del Nuevo Mundo aparece como mujer desnuda tumbada en una hamaca, que se incorpora ante la llegada de Vespucio. Américo lleva en una mano un estandarte con la cruz y en la otra un astrolabio. En el marco de una naturaleza desbordante, llena de animales extraños y con una vegetación que recuerda al paraíso terrenal, vemos un barco a espaldas de Vespucio, mientras que América parece indicar una escena de canibalismo en el segundo plano, donde otras mujeres cocinan una pierna humana sobre el fue-

go. La sorpresa del encuentro se ve reforzada por la didascalía, donde leemos: “*Americen Americus retextit, Semel vocauit inde semper excitam*” (Américo redescubre América, a partir de entonces ella permanece despierta). Por cierto, el vínculo entre imagen y texto enfatiza los saberes y comportamientos europeos, a partir del vestido y los objetos vinculados con el mundo de la técnica, que contrastan con el predominio de la naturaleza y la desnudez de sus contrapartes. Igualmente, el peso de la actividad y el descubrimiento recae sobre los recién llegados. Sin embargo, y sin negar todo lo anterior, hay una dimensión al mismo tiempo atrayente, seductora, amenazante y atemorizante en el mundo que “acaba de despertarse”. América, armada, al indicar la antropofagia advierte a Américo de los peligros que podría llegar a enfrentar (acerca del miedo en las aventuras coloniales europeas en el Nuevo Mundo, véase Adorno 1991).

Ahora bien, aunque la relación entre representación visual y textual en el caso del dibujo de Stradano y el grabado de Galle parecen indicar el carácter complementario de ambas para esclarecer los sentidos del conjunto, encontramos algunos ejemplos en los que la alegoría termina por hacer lugar a una verdadera *écfrasis*. Piénsese, por ejemplo en la portada del *Theatrum Orbis Terrarum*, de Abraham Ortelius, publicado por primera vez en Amberes en 1570 (figura 25). La inclusión de figuras humanas, reales o imaginadas, en los mapas que buscaban dar cuenta del mundo que se abría ante los europeos era una costumbre de larga data. Los caníbales, por ejemplo, aparecen de manera prominente en la *Carta Marina* de Martin Waldseemüller, publicada en 1516, al igual que en el *Novus Orbis Regionum*, de Johann Huttich, editado en Basilea en 1532 (Colin 1988: 280 y ss). Pero la portada de la obra de Ortelius se enmarca en otra tradición, alegórica, vinculada con obras como la de Stradano, que buscaba representar a los continentes a través de su encarnación en personajes femeninos, dotados de objetos característicos (el cetro para Europa, el

incensario para Asia) y rodeados de animales locales (el armadillo para América, los cocodrilos para África) (Shirley 2009: 22). Lo interesante para nuestros propósitos en el caso de la portada del *Theatrum Orbis Terrarum* es que la imagen estaba acompañada de un largo poema efrástico, obra de Adolf van Meetkerke, que esclarecía los sentidos de la representación visual. Por supuesto, tratándose de un atlas universal, en la portada se observan cinco figuras que representan a cada una de las partes del mundo: la Europa coronada, dominadora del mundo, se encuentra en el trono superior, el *cartouche* que contiene el título está flanqueado por Asia y África, mientras que América yace debajo, junto a un busto que simboliza las tierras australes, con su atributo de fuego, que Magallanes había observado en el Estrecho que hoy lleva su nombre (Sanz Hermida y Armand 1993). En honor a la brevedad, limitaré el análisis de la imagen, y de la *écfrasis* correspondiente, a la figura de América.

La alegoría de América en la portada de la obra de Ortelius es tan evocativa de cuanto se ha discutido hasta aquí que difícilmente pueda dudarse de que Stradanus la haya tenido entre sus fuentes a la hora de idear su personificación del Nuevo Mundo. La desnudez del personaje, su cabello largo y suelto, pero contenido en la cabeza bajo un tocado de plumas, la mujer armada con una lanza y un arco con flechas, las joyas que adornan su pierna derecha y la hamaca en el segundo plano son indicaciones suficientes al respecto. No sorprende a esta altura que la mujer, atractiva y en apariencia plácida, sostenga en su mano izquierda la cabeza de un hombre barbado, evidentemente europeo, obvia referencia a la violencia y el canibalismo que complementaba con temor la figura atractiva y seductora del Nuevo Mundo en la temprana modernidad. La *écfrasis* redactada por Adolf van Meetkerke destaca, justamente, esas características de la imagen.¹¹ La

¹¹ “*Inferiore solo quam cernis America dicta est: quam nuper vectus pelago Vespu-*

desnudez de América se explica porque la vemos “olvidada de sí y de su casto pudor”. Pero dos tercios del total del texto están dedicados a los aspectos violentos de la representación visual. El autor nos habla de las armas que lleva América, del consumo de carne humana cocida y cruda, descrito con detalles como una práctica “horrible” de la que tenemos “horrendos” relatos. Se trata, según nos cuenta, de una “impiedad bárbara”, que significa un evidente desprecio de los dioses. Tras semejantes labores, “cansada por la caza del hombre, quiere entregarse al sueño en su merecido lecho, construido, extrañamente, como una red”. La edición francesa de la misma obra, publicada en 1587, confirma que se trata de una *écfrasis* y no de un conjunto de texto-imagen concebido de manera simultánea y uniforme. La página titulada “*sur le frontispice de ce présent livre*” no sólo está firmada por Gerard du Vivier, sino que además no es una traducción literal de la pieza de van Meetkerke, sino una nueva creación que refuerza algunos de los sentidos antes mencionados.

Tal vez podamos concluir esta sección con una referencia a una de las principales síntesis del impulso alegórico para el siglo XVII europeo. Se trata de la *Iconología* de Cesare Ripa, donde América aparece re-

cibus audax vi rapuit, tenero nympham complexus amore. Illa oblita sui, castique oblita pudoris nuda sedet totum corpus, nisi vitta capillos plumea vinciret, frontem nisi gemma notare, ambirent teretes nisi tintinnabula suas. Ligneae clava olli in dextra, qua mactat obesos atque saginatos homines, captivaque bello corpora, quae discissa in frusta tremens lentis vel torret flammis, calido vel lixat ahenis. Vel, si quando famis rabies stimulat mage, cruda etiam caesa recens, nigroque fluenta tabo membra vorat, tepidi pavitant sub dentibus artus, carnibus atque miserorum atque sanguine vescitur atro: horrendum facinus visu, horrendusque relatu. Quid non impietas designat barbara? Quid non contemptus superum? Adspicis in laeva foedatum caede recenti humanum caput. En arcum celeresque sagittas, quae solet, adducto dum flectit cornua nervo, vulnera certa viris certamque infligere mortem. Mox defessa hominum venatu trader somno membra volens, lectum contextum rarius instar reticuli, gemino a palo quem fixit utrimque, conscendit, textoque caput reclinat atque artus”. “Frontispicii explicatio”, en la edición de 1570 publicada en Amberes.

presentada como una de las cuatro partes del mundo (figura 26) (Ripa 1987: 108). Como debería resultar obvio a esta altura, la representación antropomórfica del continente aparece semidesnuda, con el pelo suelto pero contenido por un tocado de plumas, armada con arco y flecha, rodeada de animales fantásticos e imponiéndose sobre la cabeza de un europeo derrotado. En la *écfrasis*, Ripa aclara, además, que se trata de una mujer “de color oscuro mezclado de amarillo”, “fiera de rostro”, y destaca que el ornamento plumario debe ser “de muy diversos colores”. Así como Ripa insiste en la desnudez de la figura, refiere también que se trata de “gentes dadas a la barbarie”, por cuanto “acostumbran generalmente a alimentarse de carne humana”. Por último, el autor no deja pasar la oportunidad de destacar que los “antiguos escritores” no nos hablaron de ella, pues se trata de una “tierra recientemente descubierta”, y refiere a algunos “historiadores modernos” que sí la tratan.

3. TRANSPOSICIÓN, PROYECCIÓN Y NOVEDAD

Ante todo, *écfrasis* e ilustración constituyen una fuente excepcional para el historiador, porque nos enseñan tanto cómo los contemporáneos veían las imágenes de los otros, cuanto la manera en que imaginaban los textos que referían a la alteridad. Sabemos, por lo demás, que ambos modos de transposición tuvieron usos múltiples en la modernidad temprana, y que en el horizonte cultural europeo el Nuevo Mundo fue descrito a partir de estas y otras herramientas. Pero ¿por qué se habría echado mano de estos dispositivos para representar esos mundos, reales o imaginados? Un buen argumento al respecto es que la transposición permite, por sus propias características, crear un espacio para la reflexión a partir de la transferencia de una forma de expresión a otra (Cunningham 2007). Por otra parte, el acercamiento a personas, naturalezas y lugares hasta entonces desconocidos puso a los europeos ante el desafío de dar cuenta de su reali-

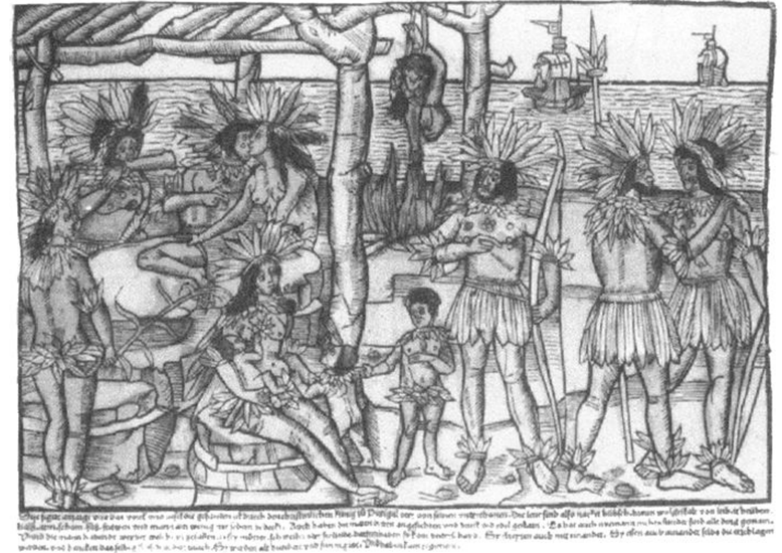
dad, de la posibilidad de conocerlos, de la veracidad de las narraciones y representaciones visuales creadas respecto de ellos.

Hemos indicado ya que muchas de las narraciones e ilustraciones de lo encontrado en América no referían, en verdad, a lo efectivamente visto allí, sino que implicaban una proyección del imaginario europeo sobre tierras desconocidas. Como ha demostrado Rolena Adorno, en el siglo XVI, las percepciones interculturales de los europeos no se concebían a partir de una idea de alteridad, sino dentro de los marcos de la propia identidad y de la imaginación derivada de ella (Adorno 1988).¹² Sin embargo, también es cierto que las ideas etnográficas no son fijas y se constituyen a partir de la interacción entre los conceptos previos sobre distintas alteridades y su interacción efectiva con otras más novedosas (Grafton 1995: 42; Budick e Iser 1996: 1-22 y 294-302). Pues bien, la transposición reforzaría el efecto de verosimilitud de lo representado en texto o en imagen mediante una acentuación de las características supuestamente empíricas, reales, de la descripción, gracias al uso de una forma mixta. En este sentido, el mecanismo sería una modalidad particularmente fuerte de lo que Roland Barthes denominó “el efecto de lo real” (Barthes 1968: 84-89). Pero, al mismo tiempo, ambas formas de la transposición eran particularmente aptas para dar cuenta de la novedad del Nuevo Mundo y de las identidades cruzadas entre Europa y América. En ese sentido, podría postularse que quienes apelaron a la *écfrasis* y la ilustración para representar esas realidades nuevas, utilizaban formas híbridas para intentar aprehender hechos en principio ajenos y, pronto, mestizos (véase por ejemplo Gruzinski: 2000). La empresa imposible de

¹² Disiento, sin embargo, con la idea de que el americano es generalmente representado como vencido, dentro de un modelo medieval-caballeresco. Esa interpretación empobrece nuestra comprensión de la extraña mezcla de superioridad, seducción y temor que se proyectaba en ese conjunto de representaciones y que hemos indicado ya con algunos ejemplos cruciales.

transponer un texto en una imagen o una imagen en un texto es, quizás, una buena metáfora de la dificultad inherente a toda tentativa de hacer comprensible una cultura ajena en términos de la propia.

IMÁGENES



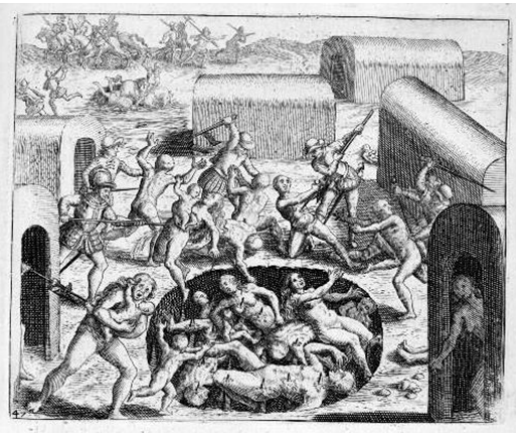
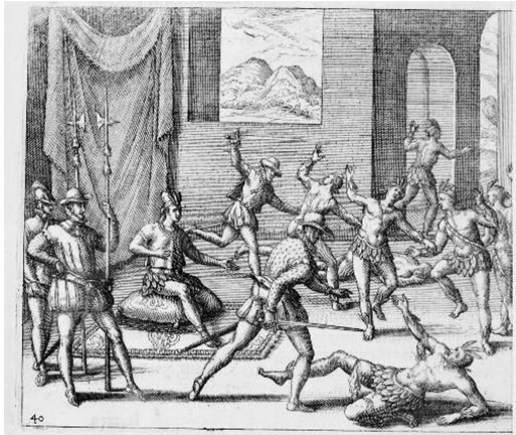
1. Grabado de indios americanos por Johann Froschauer, Ausburgo, 1505.



2-3. Ilustraciones de los Andes en *Parte primera de la chronica del Peru*, Pedro de Cieza de León, 1553; caps. XV y XCII



4-5. Ilustraciones de los Andes en *Parte primera de la chronica del Peru*, Pedro de Cieza de León, 1553; caps. XLIV y XIX



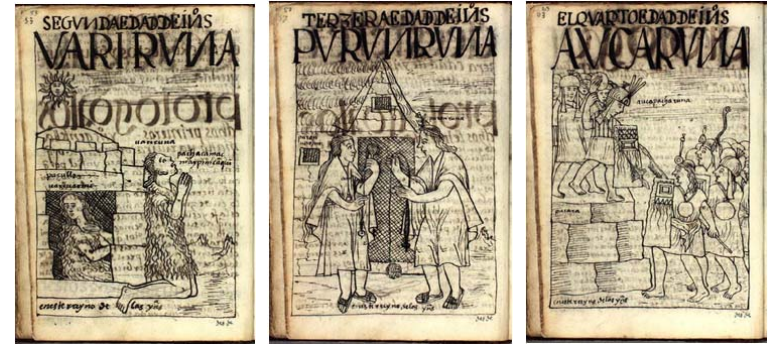
6-7. Grabados de la conquista española en *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, de Bartolomé de las Casas, edición en latín de Theodore de Bry, 1598.



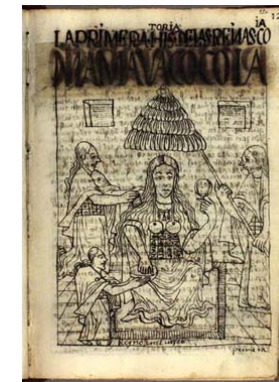
8-11. Ilustraciones de primitivos pictos y británicos, basadas en el texto de Thomas Harriot, *A briefe and true report of the new found land of Virginia*, 1590



12. Representación de los incas en *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, de Guamán Poma de Ayala, 1610-1614



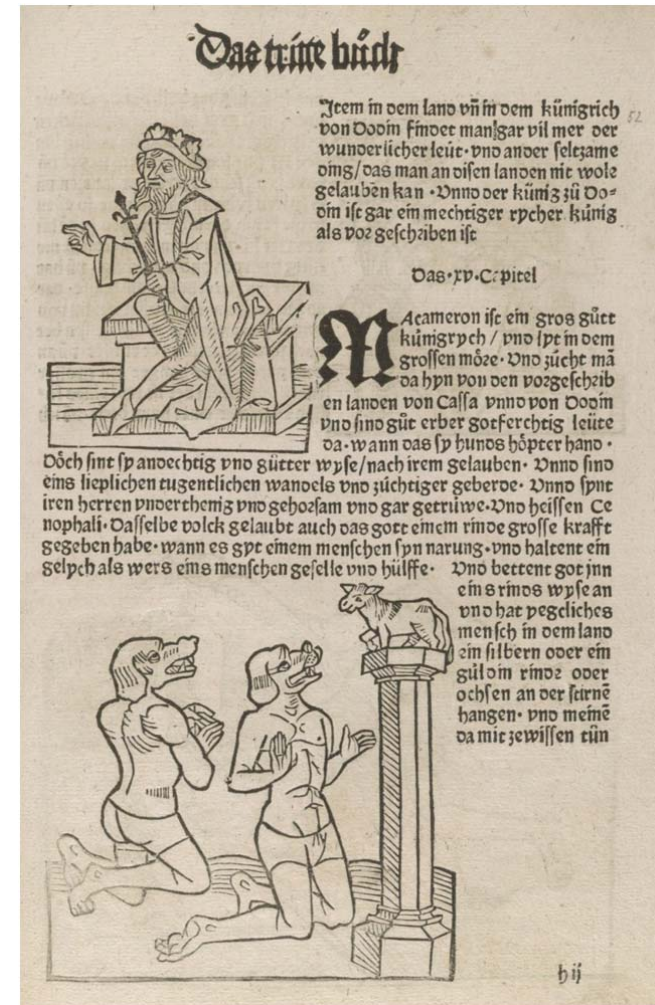
13-15. Ilustraciones de las edades del mundo andino anteriores al reinado de los incas, en *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, de Guamán Poma de Ayala, 1610-1614



16. Representación de los reyes incas y sus mujeres, en *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, de Guamán Poma de Ayala, 1610-1614



17. Escena de comercio de esclavos, ilustrada en el frontispicio del tomo III de la *Histoire des Deux Indes*, de Raynal, 1780



18. Ilustración de cinocéfalos en el libro de viajes de Mandeville, edición de 1484



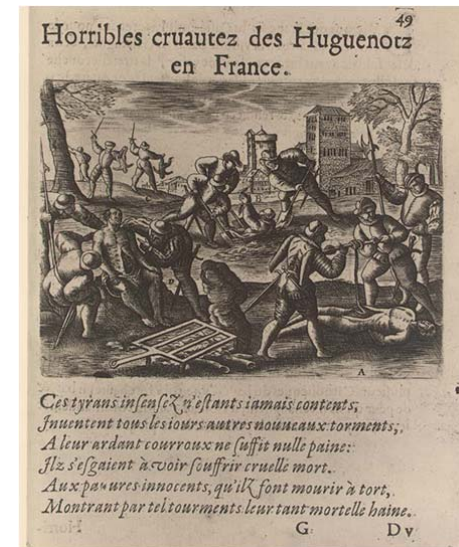
19. Viñetas de los pueblos monstruosos, *Crónica universal* de Hartmann Schedel, 1493



20. Blemias ilustrados en la portada de *The Discoverie of the Large, Rich, and Beautifull Empire of Guiana*, de Walter Raleigh, 1596



21. Ilustraciones de dioses mexicanos en la *Historia general de las cosas de Nueva España*, compilada por Bernardino de Sahagún, 1529



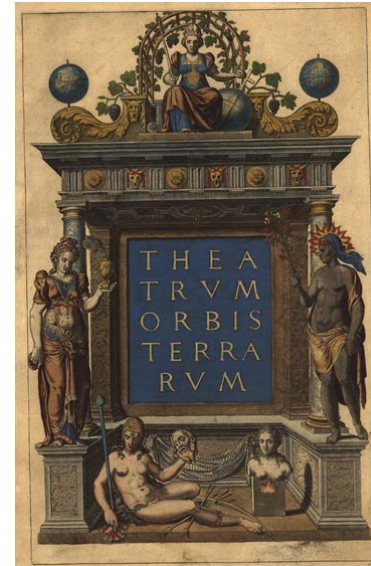
22. Representación de las atrocidades de los protestantes contra los católicos, en *Theatrum Crudelitatum Haereticorum nostri temporis*, de Richard Verstegen, 1587



23. *Tributo al César*, Andrea del Sarto, 1521. Villa medicea de Poggio a Caiano, Prato



24. Descubrimiento de América, grabado de Theodore Galle, ca. 1619



25. Portada del *Theatrum Orbis Terrarum*, de Abraham Ortelius, 1570



26. Ilustración alegórica de América, en la *Iconologia* de Cesare Ripa, 1593

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV.** (1993), *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte de Cáceres, 1990* (Mérida: Editora Regional de Extremadura).
- Adorno**, Rolena (1988), “El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 14, 28: 55-68.
- ____ (1990), “The Depiction of Self and Other in Colonial Peru”, *Art Journal*, 49, 2: 110-118.
- ____ (1991), “The Negotiation of Fear in Cabeza de Vaca’s *Naufragios*”, *Representations*, 33: 163-199.
- ____ (1992), “The Discursive Encounter of Spain and America: The Authority of Eyewitness Testimony in the Writing of History”, *The William and Mary Quarterly*, 49, 2: 210-228.
- Barbero Richart**, Manuel (1997), “Códices Etnográficos: El Códice Florentino”, *EHSEA*, 14: 349-379.
- Barthes**, Roland (1968), “L’effet de reel”, *Communications*, 11, 1: 84-89.
- Bry**, Teodoro de (2003), *América (1590-1634)* (Madrid: Siruela).
- Budick**, Sanford, e **Iser**, Wolfgang (eds.) (1996), *The Translatability of Cultures. Figurations of the Space Between* (Stanford: Stanford University Press).
- Burucúa**, José Emilio y **Malosetti Costa**, Laura (2012), “Una palabra equivale a mil imágenes. Polisemia, grandeza y miserias de las representaciones visuales”, *Concreta*, 00, disponible online en <http://editorialconcreta.org/Una-palabra-equivale-a-mil>, consultado el 14 de mayo de 2016.
- Cadoni**, Alessandro y **Fichera**, Gabriele (2011), “L’ékphrasis oltre l’ékphrasis: due ragionamenti. Sul saggismo di Roberto Longhi”, *Mantichora*, 1: 118-128.
- Céard**, Jean (1977), *La nature et les prodiges* (Ginebra: Droz).
- Cieza de León**, Pedro (1553), *Parte Primera de la crónica del Perú* (Sevilla: Martín de Montedoca).
- Colin**, Susi (1988), *Das Bild des Indianers im 16. Jahrhundert* (Idstein: Schulz-Kirchner).
- Crashawe**, William (1610-1613), *A Sermon Preached before Lord LA Warre, Lord Governour and Captain General of Virginea y Good Newes from Virginia* (Londres).
- Cummins**, T. (1995), ‘From lies to truth: colonial *ekphrasis* and the art of cross cultural translation’, en Farago (1995: 152-174).
- Cunningham**, Valentine (2007), “Why Ekphrasis?”, *Classical Philology*, 102, 1: 57-71.
- D’Angelo**, Frank J. (1998), “The Rhetoric of Ekphrasis”, *JAC*, 18, 3: 439-447.
- Davies**, Surekha (2016), *Renaissance Ethnography and the Invention of the Human: New Worlds, Maps and Monsters* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Dobie**, Madeleine (2010), *Trading places: colonization and slavery in eighteenth century French culture* (Ithaca: Cornell University Press).
- Elsner**, Jas y **Rubiés**, Joan Pau (eds.) (1999), *Voyages and Visions. Towards a Cultural History of Travel* (Londres: Reaktion Books).
- Elliott**, John H. (2003), “De Bry y la imagen europea de América”, en Bry (2003: 7-13).
- Farago**, Claire J. (ed.) (1995), *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America 1450-1650* (New Haven y Londres: Yale University Press).
- Fernández Navarrete**, Martín (1842-95), *Colección de documentos inéditos para la historia de España* (Madrid: Impr. de la viuda de Calero).
- Foucault**, Michel (1968 [1966]), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (Buenos Aires: Siglo XXI).
- Fraistat**, Neil, y **Bergmann Loizeaux**, Elizabeth (2006), “The Impossibility of Visual Textuality”, *Text*, 16: 243-248.
- Francis**, James A. (2009), “Metal Maidens, Achilles’ Shield, and Pandora: The Beginnings of Ekphrasis”, *The American Journal of Philology*, 130, 1: 1-23.
- Gabrieloni**, Ana Lía (2008), “Écfrasis”, *Eadem Utraque Europa*, 6: 83-107.
- Gaudio**, Michael (2008), *Engraving the Savage. The New World and Techniques of Civilization*, (Minneapolis: University of Minnesota Press).
- Genette**, Gérard (1989), *Palimpsestos* (Madrid: Taurus).
- Gil**, Juan (1989), *Mitos y utopías del descubrimiento*, I. Colón y su tiempo (Madrid: Alianza Universidad).
- Ginzburg**, Carlo (1998), “Ekphrasis and quotation”, *Tijdschrift voor Filosofie*, 50, 1: 3-19.
- Goldhill**, Simon (2007), “What Is Ekphrasis For?”, *Classical Philology*, 102, 1: 1-19.
- Gombrich**, Ernst (1969), “The Evidence of Images”, en Singleton (1969: 35-68).
- Grafton**, Anthony (1995), *New World, Ancient Texts. The Power of Tradition and the Shock of Discovery* (Cambridge: Harvard University Press).
- Greenblatt**, Stephen (1991), *Marvelous Possessions* (Chicago: University of Chicago Press).
- Greve**, Anna (2004), *Die Konstruktion Amerikas. Bilderpolitik in den Grands Voyages aus der Werkstatt de Bry* (Colonia-Weimar-Viena: Böhlau).

- Gruzinski**, Serge (2000), *El pensamiento mestizo* (Barcelona: Paidós).
- Harriot**, Thomas (1588), *A briefe and true report of the new found land of Virginia, directed to the investors, farmers and well wishers of the project of colonizing and planting there* (Londres: [s. n.]).
- Hartog**, François (2003), *El espejo de Heródoto* (Buenos Aires: FCE).
- Heffernan**, James A. W. (1991), “Ekphrasis and Representation”, *New Literary History*, 22, 2: 297-316.
- Hermogenes** (1923), *Progymnasmata* (Leipzig: Rabe).
- Klor de Alva**, J. Jorge, et al. (eds.) (1988), *The Work of Bernardino de Sahagún: Pioneer Ethnographer of Sixteenth-Century Aztec Mexico* (Albany: Institute for Mesoamerican Studies).
- Krieger**, Murray (1967), “The ekphrastic principle and the still moment of poetry, or the Laocoon revised”, en *The play and place of criticism* (Baltimore: Johns Hopkins).
- ____ (1992), *Ekphrasis. The illusion of the natural sign* (Baltimore: Johns Hopkins).
- Las Casas**, Bartolomé (1993), *La destruction des indes*, intro. de Alain Milhou, análisis iconográfico de Jean Paul Duviols (París: Chandeigne).
- Lessing**, Gotthold Ephraim (1994 [1793]), *Laokoön oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (Stuttgart: Reclam).
- Lestringant**, Frank (1994), *Le cannibal. Grandeur et décadence* (París: Perrin).
- Liz**, James, y **Webb**, Ruth (1991), “To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places: Ekphrasis and Art in Byzantium”, *Art History*, 14.1: 1-17.
- Longinus** (*De sub.*), *On the sublime* (Londres: S. Cornish and Co., 1841).
- Magaloni Kerpel**, Diana (2014), *The Colors of the New World: Artists, Materials, and the Creation of the Florentine Codex* (Los Angeles: The Getty Research Institute Publications Program).
- Mandeville**, John of (1983), *The Travels of Sir John Mandeville*, tr. C.W.R.D. Moseley (Harmondsworth: Penguin Books).
- Michel**, Christian (1993), *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières* (Roma: École Française de Rome).
- Mitchell**, Thomas W. J. (1994), *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, (Chicago: University of Chicago Press).
- Montaigne**, Michel de (1931), *Essais* (París: Éditions Fernand Roches).
- Muthu**, Sankar (2003), *Enlightenment against Empire* (Princeton: Princeton University Press).
- Myers**, Kathleen A. (1990), “History, Truth and Dialogue: Fernández de Oviedo’s Historia general y natural de las Indias (Bk XXXIII, Ch LIV)”, *Hispania*, 73, 3: 616-625.
- Pagden**, Anthony (1991), “Ius et Factum: Text and Experience in the Writings of Bartolomé de Las Casas”, *Representations*, 33: 147-162.
- Palencia-Roth**, Michael (1985), “Cannibalism and the New Man of Latin America in the 15th and 16th-century European Imagination”, en *Comparative Civilizations Review*, 12: 1-27.
- Panofsky**, Erwin (1979), *La vita e le opere di Albrecht Dürer* (Milán: Feltrinelli).
- Parshall**, Peter (1993), “Imago contrafacta, Images and Facts in the Northern Renaissance”, *Art History*, 16: 554-579.
- Quintiliano** (*IO*), *Institutio oratoria* (Cambridge MA: Loeb Classics, 1920-1922).
- Raleigh**, Walter (1596), *The Discoverie of the Large, Rich, and Beautiful Empire of Guiana* (Nürenberg: [s. n.]).
- Raynal**, Guillaume-Thomas (1780), *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes* (Ginebra: Genève Pellet).
- Ripa**, Cesare (1987 [1612]), *Iconología* (Madrid: Akal).
- Robertson**, Donald (1959), *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period: The Metropolitan School* (New Haven: Yale University Press).
- Sanz Hermida**, José María. y **Armand**, Ana M. (1993), “La alegoría en geografía. Estudio iconológico de los frontispicios de los atlas holandeses de los siglos XVI y XVII”, en (AA. VV. 1993: 771-777).
- Schwaller**, John Frederick, (ed.) (2003), *Sahagún at 500: Essays on the Quincentenary of the Birth of Fr. Bernardino de Sahagún* (Berkeley: Academy of American Franciscan History).
- Shriley**, Rodney (2009), *Courtiers and Cannibals, Angels and Amazons. The art of the decorative cartographic title page* (Leiden: Brill).
- Singleton**, Charles S. (ed.) (1969), *Interpretation, Theory and Practice*, (Baltimore: The Johns Hopkins University Press).
- Slater**, John (2007), “History as an Ekphrastic Genre in Early Modern Spain”, *MLN*, 122, 2: 217-232.
- Staden**, Hans (1983 [1557]), *Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos, feroces y caníbales* (Barcelona: Argos Vergara).
- Steimberg**, Oscar (2003), “Las dos direcciones de la enunciación transpositiva: el cambio de rumbo en la mediatización de relatos y géneros”, *Figuraciones. Teoría y crítica de artes*, 1-2: 4.
- Swan**, Claudia (1995), “Ad vivum, naer het leven from the life: defining a mode of representation”, *Word and Image*, 11, : 353-372.
- Vasari**, Giorgio (1880), *Le vite*, Milanese (ed.) (Florenca: Sansoni).

- Verstegen**, Richard (1587), *Theatrum Crudelitatum Haereticorum nostri temporis* (Amberes: Apud A. Huberti).
- Vespucchi**, Amerigo (1985), *El Nuevo Mundo. Viajes y documentos completos*, (Madrid: Akal).
- Webb**, Ruth (1999), "Ekphrasis ancient and modern: The invention of a genre", *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 15:1: 7-18.
- Wilson**, Bronwen (2003), "Reflecting on the Turk in late sixteenth-century Venetian portrait books", *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 19:1-2: 38-58.