

Universidad de Salamanca

Departamento de Historia del Arte - Bellas Artes

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Historia del Arte



La cuestión del estereotipo y sus repercusiones en la imagen de los pueblos precolombinos.
Hacia un análisis de la imagen como documento histórico en “*América*”
de Teodoro de Bry.

Autor:

Alexis Brunilda Márquez Hernández

Tutor:

Dra. Lucía Lahoz

10/09/2013

Departamento de Historia del Arte - Bellas Artes

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Historia del Arte



La cuestión del estereotipo y sus repercusiones en la imagen de los pueblos precolombinos.
Hacia un análisis de la imagen como documento histórico en “*América*”
de Teodoro de Bry.

Firma autor:

Alexis Márquez Hernández

Firma tutor:

Dra. Lucía Lahoz

AGRADECIMIENTOS

Aprovecho esta oportunidad para agradecer en primer lugar a mi tutora la Dra. Lucía Lahoz, por su profesionalidad durante todo el proceso y por el aporte de sus acertadas recomendaciones al desarrollo de esta investigación.

Mención especial para la Dra. Nieves Rupérez Almajano, Coordinadora de este Master en Estudios Avanzados en Historia del Arte, por su profesionalidad y su buen manejo para con los estudiantes extranjeros antes y durante el Master.

INDICE

Introducción.....	7
--------------------------	----------

Capítulo I

TEXTOS E IMÁGENES EN LA CONFORMACION DE ESTEREOTIPOS SOBRE LOS PUEBLOS PRECOLOMBINOS.....	20
---	----

1. Estereotipos en las primeras representaciones gráficas del indio americano: las cartas de Cristóbal Colón y Américo Vespucio.....	28
2. Imagen del Indio en las obras de los cronistas de Indias.....	33

Capítulo II

ANÁLISIS DE LA IMAGEN COMO DOCUMENTO HISTÓRICO EN “AMÉRICA” DE TEODORO DE BRY.....	35
--	----

1. Definición del método.....	38
2. Análisis estructural de los grabados de los libros I, II, III y IV de “América” de Teodoro de Bry.....	39
2.1 Grabado 13 Libro primero. “Una parrilla de madera sobre la cual asan ellos los pescados”.....	39
2.2. Grabado. 15 Libro segundo. “De como tratan los guerreros del rey Utina a los enemigos muertos”.....	40
2.3. Grabado 11. Libro segundo. “Las ceremonias celebradas por Saturioua cuando se enfrenta a sus enemigos”.....	40
2.4. Grabado 17. Libro segundo. “De los cargos ocupados por los hermafroditas que son de naturaleza masculina y femenina”.....	41
2.5. Grabado 24. Libro segundo “De como soflaman y asan el pescado y demás reservas añales de alimentos”.....	42

2.6. Grabado 1. Libro tercero 2da. Parte. “Puede considerarse esta parrilla simplemente despensa de carne y alimento de los salvajes”.....	42
2.7. Grabado 3. Libro tercero 2da. Parte. “Aseguran ellos que viven las malvadas almas en un lugar frío, invernal y borrascoso”.....	43
2.8. Grabado 22. Libro cuarto “Balboa echa a varios indios culpables del terrible pecado de la sodomía a los perros, para que estos los dilacerasen”.....	43
3. “ <i>América</i> “en su contexto”.....	47
Conclusión.....	53
Referencias bibliográficas.....	56
Ilustraciones.....	61

INTRODUCCION

La historia se escribe siempre desde una perspectiva muy particular, un punto de vista que muchas veces no es totalmente objetivo ya que pudo ser viciado por una serie de factores entre los que se podrían mencionar convencionalismos sociales de la época, reglas inherentes al género artístico y sobre todo la finalidad para la que fue concebida la obra misma. Este último aspecto podría cambiar de forma determinante el concepto de la naturaleza de las imágenes que han llegado hasta el presente. En este punto el historiador se pregunta si se puede considerar el testimonio de las imágenes como tal; ante esta problemática Peter Burke recomienda: “Estudid al historiador antes de empezar a estudiar los hechos” refiriéndose a la exhortación que hacía el autor del famoso manual *What is History?* “De modo parecido, cabría aconsejar a todo el que intente utilizar el testimonio de una imagen, que empiece por estudiar el objetivo que con ella persiguiera su autor”.¹ Juzgar si las imágenes son *espejos o formas simbólicas*² no es tarea fácil, ni aún en el caso de las fotografías las cuales se consideran una representación “casi exacta” de la realidad, pero que al igual que las pinturas, esculturas u otras artes visuales “están compuestas con arreglo a un sistema de convenciones que cambian muy lentamente a lo largo del tiempo”³.

Las convenciones de los géneros artísticos son condicionantes de la obra de arte, pero también se deben tomar en cuenta otros elementos como por ejemplo el problema del estilo y la técnica empleada. Ernst Gombrich plantea claramente esta cuestión cuando habla de “la verdad y el estereotipo”⁴. Pero, ¿qué sucede cuando lo que se desea representar no es algo con lo que el artista está familiarizado, sino un conjunto de imágenes originadas por una tradición cultural totalmente ajena a la propia? Si a los condicionantes antes mencionados se le agrega este, la imagen resultante no debería

¹ BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, coord. de Gonzalo Pontón Gijón, trad. de Teófilo de Lozoya, Barcelona, Editorial Crítica, S.L., 2001, p. 22 (serie. Crítica letras de humanidad).

² *Ibidem*, p.30.

³ *Ibidem*.

⁴ GOMBRICH, Ernst., “Arte y Psicología: la verdad y el estereotipo. Arte e ilusión”, ed. de Richard Woodfield, *Gombrich esencial, textos escogidos sobre arte y cultura.*, Madrid, Debate S. A., 1997, pp. 89-90.

considerarse como fidedigna, es decir como el testimonio de una verdad absoluta sobre la cultura objeto de la representación, sino el producto de una visión estereotipada, contaminada por el universo cultural de sus artífices y / o de sus comitentes. Al respecto sostiene Burke:

“En el caso de los grupos que se enfrentan a otras culturas, se producen una y otra vez dos reacciones contrapuestas. Una es negar o ignorar la distancia cultural, asimilar a los otros a nosotros o a nuestros vecinos, mediante la utilización de la analogía, tanto si el empleo de esta es consciente como si es inconsciente. El otro es visto como el reflejo del yo”. “La segunda respuesta habitual es justamente la contraria de la anterior. Consiste en la invención consciente o inconsciente de otra cultura opuesta a la propia. De este modo convertimos en “otros” a nuestros congéneres”⁵.

Las imágenes de los pueblos precolombinos plasmadas en libros de historia social, grabados, manuscritos y pinturas, entre otros medios, están siendo sometidas al análisis de diversos estudiosos, ya que tal como sigue explicando Burke:

“Cuando se produce un encuentro entre culturas, lo más probable es que las imágenes que una hace de otra sean estereotipadas. El término “estereotipo” (originalmente la plancha a partir de la cual se grababa una estampa), al igual que la palabra clisé (término utilizado originariamente en francés para designar dicha plancha) constituye un recordatorio muy eficaz de los vínculos existentes entre imagen visual e imagen mental. El estereotipo puede no ser completamente falso, pero a menudo exagera determinados elementos de la realidad y omite otros”⁶.

A pesar de que el marginado en el arte bajo medieval no es el objeto de esta disertación, el conocimiento de las directrices que regían el mundo artístico de esa era es estrictamente necesario ya que es el antecedente más directo del acontecimiento conocido como “Descubrimiento de América”. Es oportuno mencionar como explica Lucia Lahoz:

“De todos modos es sabido que el papel del marginado en el mundo medieval nos ha llegado desdibujado, su voz es silencio, su personalidad queda difuminada, su espacio varía, su protagonismo es nulo cuando no negativo. El marginado se

⁵ BURKE, Peter, *Visto y no visto...*, Op. Cit., pp.155-156.

⁶ *Ibidem*, p.158.

encuentra replegado, no hay escrito que nos ofrezca de modo objetivo y con amplitud su situación, sus pensamientos, y si por casualidad contamos con algún testimonio, éste procede del bando contrario, de la clase dominante y por tanto no es imparcial ni positivo”⁷.

Si tal como se ha planteado las representaciones del “otro” pueden obedecer a visiones estereotipadas, ¿Cómo determinar la veracidad de una imagen? O dicho de otra manera, ¿Cuál es la realidad oculta tras la delimitación que impone el título al pie de una obra? La realidad o realidades subyacentes en las imágenes no estarán necesariamente sujetas al móvil de las indagaciones, su exploración puede conducir al descubrimiento de aspectos inconscientes incluso para sus creadores.

A la luz de lo antes expuesto se hace necesario un análisis de esas imágenes siendo conscientes de las limitaciones de los métodos. El objetivo principal de esta investigación es someter a prueba su objetividad mediante el estudio de los condicionantes que influyeron en su concepción. En búsqueda de las implicaciones que producto de mitos e imágenes mentales se reflejaron en las representaciones de los pueblos amerindios en los siglos XVI y XVII, se propone un análisis basado en las ilustraciones producidas por Teodoro de Bry en el libro “*América*”, el cual consiste en una serie de narraciones ilustradas sobre las navegaciones por las “Indias Occidentales”, los llamados “*Grands Voyages*”. Esta colección es considerada una de las publicaciones fundamentales en la creación de la imagen de los pueblos americanos en los siglos XVI, XVII y XVIII.

La investigación del tema planteado presenta al investigador dos vertientes dentro del mismo campo, por ello se ha estructurado el trabajo en dos partes con el objetivo de exponer en el primer capítulo las bases que sustentarán el análisis que se planteará en el segundo. El primer capítulo estudia la cuestión del estereotipo en la “imagen” de los pueblos precolombinos en los siglos XVI y XVII, entendiendo la imagen en su acepción más amplia, la que involucra no sólo el aspecto físico, sino el conjunto de rasgos morales y conductuales que definen a una cultura ante otra.

“De acuerdo con W.J.T. Mitchell, puede registrarse como un fenómeno perteneciente a una gran familia de la que forman parte diversos tipos de imágenes,

⁷ LAHOZ, Lucía, “La imagen del marginado en el arte medieval”, en *Clío & Crimen*, n° 9 (2012), pp. 37-84, p. 2.

en cada uno de los cuales operan una o más disciplinas. *El gráfico*, o plástico, que corresponde a las pinturas, esculturas, dibujos, imágenes de arquitectura, etc, es decir el propio de las imágenes artísticas, correspondiente a la Historia del arte. *El mental*, tratándose de las imágenes vivas en el pensamiento, en la conciencia, de las cuales se ocupa la Psicología o la Epistemología. *El verbal*, es decir aquella imagen que se forma por medio de los recursos del lenguaje, donde cabe la metáfora, la descripción o el poema y de la cual se encarga la Crítica literaria⁸.

Es desde esta óptica que debe abordarse la problemática que supone el estudio del “otro”, pues una aproximación limitada al aspecto formal constituiría un estudio superficial, ya que en la creación de estereotipos pueden intervenir factores sociales, políticos, religiosos y culturales. Se analizan los antecedentes que propiciaron la creación de esos estereotipos sobre los pueblos precolombinos, su influencia en los siglos que antecedieron al Descubrimiento y en los protagonistas del Hallazgo, Conquista y posterior Colonización de América. Entre ellos se puede mencionar la pervivencia de la tradición clásica en la Baja Edad Media, la cual influyó de forma considerable en la literatura coetánea, haciendo a las obras de la antigüedad indispensables en la formación cultural de los exploradores y convirtiéndolas en referencia obligada de la literatura de viajes. Finalmente, se examinan textos e imágenes basados en estereotipos sobre los pueblos precolombinos presentes en las primeras representaciones gráficas.

La segunda parte se enfoca exclusivamente en el análisis de la imagen como documento histórico en las ilustraciones del libro “*América*” de Teodoro de Bry. Este capítulo concierne estrictamente a la imagen gráfica, lo que no la limita a un estudio formalista, ya que la forma y el contenido constituye una unidad en la que no cabe la autonomía independiente de cada uno⁹, por lo que se estudiarán aspectos internos y externos a la obra.

Esta investigación no pretende ser una compilación de los mitos y leyendas que habitaban en el imaginario de los actores del Descubrimiento, aunque reconoce la importancia de su estudio como un medio para alcanzar los objetivos propuestos, el

⁸ Mitchell menciona además *el óptico, el perceptivo* y la imagen en el ámbito iconológico, pero estas acepciones no le competen al análisis planteado. Citado por: MAHIQUES GARCIA, Rafael, *Iconografía e Iconología. Volumen 2. Cuestiones de método*, Madrid, Ediciones Encuentro, S. A., 2009, pp. 343-44.

⁹Ibídem, p. 262.

aporte es más bien metodológico ya que supone para el investigador el inicio de nuevos enfoques con respecto al estudio de la imagen como documento histórico.

Sobre la metodología

Muchas alternativas se han presentado al estudio de las imágenes, desde el método iconológico propuesto por Erwin Panofsky hasta el estudio de la obra de arte como manifestación del *Zeitgeist*, sólo por mencionar algunas orientaciones. Todas ellas con sus ventajas y puntos débiles han significado aportes sustanciales a la interpretación del legado artístico de tiempos pretéritos. El estudio del “otro” en la historia del arte es otra de esas aproximaciones que desde hace algunos años ha despertado el interés de los académicos no sólo de la historia sino de la antropología y la sociología. El conocimiento de la percepción que una cultura tiene de otra puede revelar más de lo que la obra pretende a simple vista. A la historia del arte le atañe el concepto del “otro” porque posibilita la decodificación de las imágenes visuales que una cultura hace de otra como el resultado de imágenes mentales e ideas preconcebidas, en otras palabras prejuicios que tienen su raíz en las experiencias previas del artista.

Dentro de esta experiencia los mitos que forman parte del contexto socio-cultural del artífice constituyen un referente inmediato que se reflejará de forma considerable en su obra, creando como consecuencia una realidad distorsionada o estereotipada. Según el Diccionario Enciclopédico Espasa-Calpe de 1972 "*mito*" aparece definido como "fábula, ficción alegórica, especialmente en materia religiosa"¹⁰. Si los mitos responden más a la ficción que a la realidad, la ilustración de un mito, ¿puede considerarse veraz?

“En la cultura occidental la palabra *mito* suele ir asociada a los relatos de las hazañas de las divinidades y héroes del mundo antiguo y suele sugerir un tiempo fabuloso y lleno de encanto, pero también ingenuo y sometido a creencias erróneas, propias de civilizaciones primitivas que se caracterizan por

¹⁰ Este diccionario recoge literalmente la definición que ofrece el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española de 1970; la primera inclusión de la voz "mito" en este último diccionario data de 1884, según Carlos García Gual. GARCIA GUAL, Carlos, *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*, Barcelona, Editorial Montesinos, 1989, p. 9.

la existencia de formas de pensamiento no sólo anteriores, sino también inferiores al conocimiento científico"¹¹.

Los mitos que subyacen en el artista contribuyen a la creación de estereotipos.

“La Real Academia Española de la Lengua define el estereotipo como imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable. Un estereotipo consiste en una imagen estructurada y aceptada por la mayoría de las personas como representativa de un determinado colectivo. Esta imagen se forma a partir de una concepción estática sobre las características generalizadas de los miembros de esa cultura”¹².

Las visiones estereotipadas subordinan a las imágenes desde antes de su creación, es por ello que se debe considerar este aspecto como punto de partida en el análisis de las representaciones gráficas propuestas; no obstante es oportuna la consideración del enfoque estructuralista, cuya tesis sostiene en primer lugar, que un texto o una imagen pueden ser contemplados como un sistema de signos y ese sistema de signos es considerado como un todo mayor, este método también tiene que ver con las asociaciones entre un signo y otro¹³. Además de estas perspectivas, se considerará el método iconológico de Erwin Panofsky y los aportes de Ernst Gombrich, Peter Burke y Michael Camille a los estudios desde la perspectiva del “otro”.

Descripción y clasificación de las fuentes

Como toda investigación documental este proyecto se sustenta en fuentes primarias y secundarias. Dentro de la primera categoría se encuentran los textos e imágenes propios del momento histórico estudiado que han dado pie a esta investigación. Las de tipo secundario comprenden la bibliografía de diferentes autores que han tratado el tema del estereotipo como una metodología que abre otras vías en la investigación histórica. Dentro de este grupo también se incluyen las fuentes que estudian los factores relacionados directamente con el tema y que han hecho aportes significativos al estudio de las fuentes primarias.

¹¹ NAVARRO, MADRID, Mercedes, *La dinámica de la oposición masculino/femenino en la Mitología griega*, Madrid, Editorial M.E.C, 1991, p. 15.

¹² Véase diccionario de la Real Academia de la Lengua.

¹³ Sobre el método estructuralista véase: BURKE, Peter, *Visto y no visto...*, Op. Cit., pp. 218-225.

Fuentes primarias:

El análisis sobre la imagen está basado en el que puede considerarse el documento más emblemático sobre la percepción europea de los pueblos precolombinos en los siglos XVI, XVII Y XVIII, “*América*”. Es una serie ilustrada que narra la conquista del continente americano desde la llegada de Cristóbal Colón hasta los asentamientos de los holandeses e ingleses en el siglo XVII, se basa en los relatos de viajes de varios exploradores europeos a distintas partes del continente. Entre 1590 y 1634 aparecieron veinticinco volúmenes *in folio*, primero editados por Teodoro luego por sus hijos, Johan Theodore y Johan Israel, y finalmente por Matthaus Merian, su sucesor. De esos 25 volúmenes 13 tratan sobre América, nombre con el que también se conoce esa porción de la colección, y 12 sobre *India Orientalis*. La totalidad de la colección fue editada en alemán y latín para maximizar su difusión y garantizar mayores ventas a un público más amplio, pero los primeros dos tomos de “*América*” aparecieron también en inglés y francés. En total las obras incluyen casi 600 grabados y constituyen la primera representación iconográfica comprensiva del mundo de ultramar y sus habitantes. Entre los análisis que ha suscitado esta obra cabe mencionar los de la antropóloga Bernadette Bucher en : “Icon and Conquest. A Structural Analysis of the Illustrations of De Bry’s Great Voyages”, los de John H. Elliott en De Bry y la imagen europea de América” y Thomas Cummins en “ De Bry and Herrera: “ Aguas Negras” or the Hundred Years War over an Image of América”.

Los primeros grabados que ilustran las cartas de Cristóbal Colón y posteriormente las de Américo Vespucio se consideran recursos invaluable para el historiador en sentido general, a través de ellos se puede inferir no solamente la evolución de la imagen visual del indio desde la perspectiva occidental, sino también aspectos que tienen que ver con los avances en el área de la impresión, la maestría de los artistas de la época entre otros puntos de interés.

En la “*Brevísima relación de la destrucción de las Indias*” escrita por Bartolomé de las Casas el dominico refleja lo que fue la misión de su vida: la defensa de los indios. Este texto de extensión breve fue escrito con la intención expresa de una rápida lectura ya que su destinatario original era el príncipe Felipe II encargado de los asuntos de Indias. Esta fue su obra más polémica dado su carácter de denuncia. Esta

última condición ha sido una de las críticas que ponen en duda la veracidad de las monstruosidades que narra sobre los españoles en América. Fue traducida en varios idiomas, alrededor de quince publicaciones en el último cuarto del siglo XVI en Holanda, siguiéndole Francia, Inglaterra y luego Alemania e Italia. Fue esta amplísima difusión en la Europa de los siglos XVI y XVII la que ayudó a consolidar el mito de la “extrema mansedumbre de los indios”. No hay virtuosismo en el lenguaje, sino dureza, precisión y claridad. Fue esta característica la que facilitó la transición del mensaje escrito a la imagen visual. Las crónicas del holocausto americano fueron inmortalizadas por el grabador flamenco Juan Teodoro de Bry como parte de la leyenda negra creada como propaganda anti-española.

La literatura de viajes como género representa un valioso recurso en este estudio debido a la gran influencia que ejerció sobre el pensamiento europeo de los siglos previos al Descubrimiento. Se analizan en este renglón “*El libro de las Maravillas del Mundo de Marco Polo*” y el “*El fantástico viaje de Mandeville*”, los cuales a su vez estuvieron influenciados directamente por uno de los textos considerados lectura indispensable en la Edad Media: “*La historia natural*” escrita por Plinio el viejo.

Fuentes secundarias:

Sobre el tema del estereotipo han escrito destacados autores entre los que cabe destacar a Peter Burke, este aspecto es planteado en su libro “*Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*”. Este volumen explora y fomenta el uso de la imagen como documento advirtiendo de las trampas en que podría incurrir el historiador sino toma en consideración una serie de factores que intervienen en la concepción de dichas imágenes. Llama la atención sobre las visiones estereotipadas del “otro” en el capítulo VII “Estereotipos de los otros” y cuestiones que atañen al género artístico en sí, tales como convenciones artísticas muy específicas de algunas culturas.

La otredad en el arte fue ampliamente estudiada por el historiador Michael Camille en varios de sus libros, pero específicamente en “*El ídolo gótico: ideología y creación de imágenes en el arte medieval*”. Aunque el autor explora las creencias y convenciones que regían el mundo medieval, sus acertadas conclusiones son aplicables a otras épocas. El “otro” es un término recurrente en su análisis. Rebate la textualidad absoluta de la cultura medieval considerando “ámbitos ambiguos, paradojas y grietas

contradictorias” en lo que autores como Emile Male vieron como un todo supremamente codificado. Trata de mostrar como “las imágenes funcionan convenientemente para un grupo, y demasiado a menudo contra otro”¹⁴.

Los textos de Peter Burke y Michael Camille que han sido examinados al igual que los de Serafín Moralejo y Ernst Gombrich, los cuales se analizarán a continuación, son esenciales para el estudio y teoría de la representación.

“*Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*” de Serafín Moralejo. Con estas reflexiones indudablemente se sientan bases para una mejor comprensión de la obra de arte. El primer capítulo, “Iconografía e Iconología”; plantea la necesidad de contemplar la iconografía y el estilo como puntos esenciales de referencia en la investigación en historia del arte. Continúa luego con la definición de iconografía con un afán de defender y delimitar el campo de acción de esta disciplina a la vez que describe las diferencias y los puntos de encuentro entre esta y la iconología, y los investigadores que más significativamente le han aportado. El segundo capítulo, “Críticas al método iconológico”; arroja sobre el tapete los vicios y peligros en los que se puede incurrir como investigador en la historia del arte. Este capítulo es una especie de “solución a los problemas más comunes” que podrían enfrentarse de cara a las imágenes.

Para Ernst Gombrich, en lo referente a “*la verdad y el estereotipo*”: “Todo arte se origina en la mente humana, en nuestras reacciones ante el mundo visible en sí, y precisamente porque todo arte es “conceptual” todas las representaciones se conocen por su estilo”¹⁵. Esta breve cita ilustra el papel que el estereotipo ocupa en la representación para el autor. Para Gombrich “la verdad” que pretende ser reproducida por un artista estará ligada inevitablemente a los estereotipos mentales, al repertorio de imágenes que forman parte de “la realidad del artista”, con las cuales está familiarizado. Desde este planteamiento la imagen podría estar más cerca de la alegoría que de la fotografía moderna.

Erwin Panofsky establece diferentes categorías para explicar y describir los accidentes que sufren las imágenes y los textos, él llama a estas relaciones “accidentes

¹⁴ Véase CAMILLE, Michael, *El ídolo gótico: ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, trad. de Juan José Usabiaga Urkiola, Madrid, Ediciones Akal S.A., 2000, p. 8.

¹⁵ GOMBRICH, Ernst, *Arte y Psicología: la verdad y el estereotipo...*, Op. Cit., p.108.

de tráfico entre imágenes y textos”¹⁶ pues son estas las dos caras de una moneda cuyo análisis permitirá al investigador una aproximación a los significados de las imágenes cuestionadas.

En el caso particular de este estudio, se hace necesario en primer lugar conocer el origen de los mitos que crearon los estereotipos de los indígenas americanos en los siglos XVI y XVII. Para ello se ha recurrido a los textos de tres de los principales cronistas de Indias: Pedro Mártir de Anglería: *“Las décadas del Nuevo Mundo”*, Gonzalo Fernández de Oviedo: *“Historia general”* y Fray Bartolomé de Las Casas: *“Historia de las Indias”*. En *“Tres cronistas de Indias”* Alberto M. Salas deconstruye cada una de estas crónicas en base a aspectos específicos como la biografía del autor y un análisis profundo de la estructura de la obra centrándose en la aproximación de cada autor a indios y conquistadores así como los recursos de que dispuso cada uno para contar su versión de los hechos. El análisis biográfico se concentra en aquellos aspectos que pudieron influir en la percepción que del Nuevo Mundo tuviera el autor, tales como su formación cultural, clase social, corrientes del pensamiento a las que seguía y motivaciones para escribir sobre el tema.

Las imágenes generadas por esas primeras impresiones de América y sus habitantes son estudiadas por Ricardo E. Alegría en: *“Las primeras representaciones gráficas del indio Americano. 1493-1523”*. Se realiza un interesante estudio de las imágenes que ilustraron la primera carta escrita por Cristóbal Colón destinada a los reyes católicos y las escritas por Américo Vesputio. Estas cartas aunque no contenían ilustraciones sentarán las bases para la creación de la imagen del indio en la Europa del S. XVI. Rasgos como su “extrema bondad y mansedumbre”, la ausencia de vestido y la antropofagia se convertirán en signos icónicos de las representaciones a lo largo de casi dos siglos.

Los mitos creados a raíz de estas primeras representaciones de los pueblos precolombinos seguirán alimentando los estereotipos del salvaje caníbal a la vez que del salvaje noble. *“La brevísima relación”* escrita por el Padre las Casas como llamado de alerta se convertirá en la punta de lanza que necesitaban los revolucionarios

¹⁶ Sobre los “Accidentes de Tráfico entre imágenes y textos” explicados por Panofsky, véase: MORALEJO, Serafín, *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid, Ediciones Akal, S. A., 2004, pp. 94-111.

flamencos en su lucha contra el reinado de Felipe II. Bernardo J. García García, explica en su participación en el Coloquio Internacional Béthune: *“La leyenda negra española y las identidades nacionales de los Países Bajos”*, el papel que jugó esta campaña de descredito hacia España y como las imágenes impresas a través de panfletos, grabados y crónicas construyeron una ideología que resaltaba los aspectos negativos de la Monarquía de Felipe II, a través de la asociación del régimen esclavista y sanguinario implantado por los conquistadores en América con la situación vivida en las Provincias Unidas bajo este mismo mandato. Es interesante señalar en este punto los significados que pueden adquirir las imágenes en su recorrido por la historia, los cuales a veces distan mucho de sus fines iniciales. Estas estampas surgidas al calor de un discurso revolucionario creado con la clara intención de desprestigiar al bando contrario se convirtieron en documentos gráficos de la historia europea en general y de los Países Bajos de la segunda mitad del siglo XVI.

Sobre la iconografía del indio americano se pueden citar las investigaciones de Santiago Sebastián en, *“Iconografía del indio americano. Siglos XVI y XVII”*, María del Mar Ramírez Alvarado, *“Construir una imagen. Visión europea del indio americano”*, Fermín Del Pino-Díaz, Pascal Riviale y Juan J. R. Villarías-Robles *“Entre textos e imágenes. Representaciones antropológicas de la América indígena”*, y Peter Mason, *“Deconstructing América. Representations of the other”*. Santiago Sebastián basa la primera parte de su libro en las investigaciones de Ricardo E. Alegría que ya han sido mencionadas. La novedad la otorgan sus análisis sobre la persistencia de los modelos clásicos en la iconografía indígena y sus consideraciones sobre *“La imagen del indio en la dialéctica de la Leyenda Negra”*.

María del Mar Rodríguez Alvarado, explica de forma detallada la visión europea del indio americano citando para ello los diferentes mitos que poblaban el imaginario medieval que fue a su vez fruto de la mitología clásica. Su investigación representa un estudio completo sobre el tema. Basándose en los estudios de investigadores como Ernst Gombrich, expone de forma crítica las diferencias entre *“ilusión y realidad”*, *“realidad y verosimilitud”*, temas ineludibles en el arte renacentista que sirvió como marco a las representaciones indígenas.

"Entre textos e imágenes" Es una colección de diferentes ensayos que parten desde las primeras imágenes del indio en el siglo XVI hasta las creadas como parte de las expediciones del siglo XVIII. Se analiza la construcción de estereotipos a través de la literatura de ficción - María Dolores Clemente Fernández: "James Fenimore Cooper y los nativos de Norteamérica. Génesis y transformación de un estereotipo" - y su posterior explotación en el cine Western americano y contemporáneo. Explora el valor científico de las fuentes documentales- Palmira Vélez Jiménez, "Rafael Altamira y el problema de las fuentes para la Historia de América" - así como el trabajo de campo.

El ensayo de Fermín Del Pino-Díaz, "Crónicas de Indias sin dibujos y con dibujos: el texto indiano de Acosta (1590) interpelado por los dibujos de De Bry (1601-1602) , enfatiza el interés de la Corona por la sistematización de la captación de información sobre el Nuevo Mundo, lo que conllevó la investigación *in situ* de expertos enviados con este propósito. La finalidad, más allá de un afán de obtener información de primera mano estaba directamente relacionada con el control estatal a distancia de los gobernantes hispanos en Indias, sin embargo propició la elaboración de "Las relaciones de tierra", cuestionarios elaborados en España sobre patrones clásicos recreados por los humanistas. El tema central de su disertación plantea la oposición entre texto e imagen en las ilustraciones del libro noveno parte primera de "América" basadas en el texto del P. Acosta, cuya obra se distingue de la de otros cronistas por ofrecer un documento de valor etnográfico al focalizarse en los indígenas – de Méjico y Perú- y su cultura y no en la Conquista. Compara "la diferencia radical entre los relatos escritos (donde el lector depende totalmente de su imaginación, o de la capacidad literaria del autor) y los relatos acompañados de dibujos. Los dibujos simulan ser producto de un contacto directo con la realidad no mediado por textos, aunque tal vez esta inmediatez sea engañosa"¹⁷.

Peter Mason estudia la cuestión del "otro" desde la antropología. Sus argumentos giran en torno al concepto de "América" como una creación de la imaginación europea aun antes de su descubrimiento. Su estudio sobre los cruces iconográficos entre el "salvaje" y los marginados de la sociedad bajomedieval suponen

¹⁷ DEL PINO-DIAZ, Fermín "Crónicas de Indias sin dibujos y con dibujos: el texto indiano de Acosta (1590) interpelado por los dibujos de De Bry (1601-1602)" en *Entre textos e imágenes. Representaciones antropológicas de la América indígena*, Madrid, Gobierno de España, Ministerio de Ciencia e Innovación, Editorial CSIC, 2009, p.108.

un nuevo punto de vista para entender la iconografía de los nativos del nuevo continente. A través de la antropología, la literatura y los estudios filosóficos, muestra como las representaciones de América constituyen un monologo cultural que dice más del Viejo Mundo que del Nuevo.

Capítulo I

TEXTOS E IMÁGENES EN LA CONFORMACION DE ESTEREOTIPOS SOBRE LOS PUEBLOS PRECOLOMBINOS

Entender las primeras imágenes referentes a los pueblos americanos en los siglos XVI y XVII conlleva al estudio de varios factores que influyeron de manera determinante en su producción. El Descubrimiento de América -12 de octubre de 1492- fue para muchos en los siglos mencionados el acontecimiento más importante del mundo después de la Creación. Se produjo un encuentro entre dos mundos, dos culturas; este choque cultural impactó a cada grupo de forma distinta. Cristóbal Colón y su tripulación, hombres cuya formación respondía a una tradición bajo medieval influida por las nuevas ideas renacentistas, orientarían este primer encuentro, no sólo con los habitantes de esas tierras, sino con su flora y fauna hacia conceptos creados a raíz de experiencias anteriores las cuales se van a manifestar en sus cartas y a su vez en los grabados y dibujos producto de la interpretación de esas misivas. Las ilustraciones que han inmortalizado ese momento histórico pueden dar una idea del efecto causado por los españoles en los aborígenes (*Fig.1*), estas imágenes pueden sustentar la afirmación de que los aborígenes, vieron a los españoles como dioses(*Fig.2.*) a su llegada al Nuevo Mundo, mito este que tiene sus orígenes en la leyenda de Quetzalcóatl¹⁸. El indígena americano como raza no occidental y no católica puede ser considerado dentro de la categoría del marginado en el arte, es por ello que sólo es posible conocer un poco de su “historia” a través de la mirada occidental.

Las imágenes y textos¹⁹ sobre las civilizaciones prehispánicas quedan enmarcados dentro de dos periodos históricos distintos: La Baja Edad Media y el Renacimiento. En dichas épocas las convenciones literarias y estilísticas obedecieron a

¹⁸ FLORESCANO, Enrique, *El mito de Quetzalcóatl*, 2da. edición, Méjico, Fondo de Cultura Económica, S. A., 1995.

¹⁹ Esta investigación no contempla dentro del análisis una oposición entre texto e imagen. Se refiere al texto y a las imágenes visuales como antecedentes directos de las imágenes gráficas que influyeron en la conformación de la imagen de los pueblos amerindios que se analizarán en el capítulo II. Para una relación de oposición entre texto e imagen véase: DEL PINO-DIAZ, Fermín, *Crónicas de Indias sin dibujos y con dibujos...*, Op. Cit., p.108.

principios diferentes. La imagen en dependencia del texto bíblico es la idea más comúnmente aceptada en lo referente al arte del periodo medieval, esta afirmación ha sido sustentada por uno de los investigadores más influyentes sobre ese periodo: Emile Male. Quién concibe la imagen como “biblia de los iletrados”. Aunque muchos autores como Jerome Baschet rechazan el carácter codificado y estereotipado del arte medieval, reconociendo la creatividad o inventiva de los artistas. De todos modos es posible definir el arte de la Baja Edad Media,- periodo conocido como Gótico- en función a las doctrinas religiosas, ya que el poder ostentado por la iglesia sólo se subordinaba a la monarquía. En el último lugar de la escala social se encontraban los campesinos, quienes junto a los enfermos, las mujeres, los dementes, los mendigos y las razas no católicas formaban parte de los marginados. A pesar de esta tendencia encontraron su lugar en los inexplorados márgenes de los libros de horas, los manuscritos iluminados o como gárgolas en los desagües de las catedrales. El significado de estos motivos específicos es ampliamente estudiado por Michael Camille en “*Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*”.

El periodo conocido como Renacimiento tuvo lugar en Europa a finales de la Edad Media trascendiendo no sólo en las artes, sino en todas las áreas del conocimiento, surgió como oposición al gótico lo que significó un rescate a los valores artísticos de la antigüedad clásica, hecho este determinado por la influencia del Humanismo. “Importante movimiento cultural del Renacimiento que daba más importancia a la razón humana que a la revelación de Dios. Los textos clásicos latinos y griegos eran sus principales fuentes. La educación humanista también incluía artes liberales como la gramática, la retórica, la poesía y la ética (...).”²⁰ Este antropocentrismo significó un cambio radical con relación a las doctrinas bajo medievales que veían en las imágenes una relación más directa con el Dios. “Imitar a Cristo fue algo fundamental en la experiencia religiosa de la Baja Edad Media”²¹.

Estas transformaciones afectaron la forma y el contenido de las representaciones artísticas. Aunque los temas religiosos siguen siendo el pilar en que se sustentan las

²⁰ BECKETT, Wendy, *Historia de la pintura. Guía esencial para conocer la historia del arte occidental*, Asesora Patricia Wright, coord. de la edición en lengua española Cristina Rodríguez Fischer, trad. de Rosa Cano Camarasa, Barcelona, Editorial Blume, 1995, p. 82.

²¹ CAMILLE, Michael, *Arte gótico. Visiones gloriosas*, trad. de M^a Luz Rodríguez Olivares, Madrid, Ediciones Akal, S. A., 2005, p. 107.

artes, la manera en que esos temas se representaron varió sustancialmente; las formas fueron dotadas de una carga de realismo que las distanciaba de sus antecesoras del Gótico más interesadas en representar sentimientos y emociones que en la reproducción fiel del mundo visible. Además de los temas de carácter religioso se observa un aumento de los paganos, claro efecto de la corriente humanista. En consecuencia tanto el discurso visual como el literario de los últimos años del siglo XV y las primeras décadas del XVI presentarán una marcada influencia de ambos periodos.

Las primicias del Nuevo Mundo fueron conocidas a través de las cartas de Cristóbal Colón y posteriormente por los escritos de otros Cronistas de Indias. Tal y como las *relaciones de sucesos* contaban de forma sensacionalista los momentos culminantes de la fiesta barroca, convirtiendo su carácter efímero en parte de la memoria colectiva, la crónica fue el género literario más adecuado para narrar e inmortalizar el acontecimiento que marcó un hito en la Edad Moderna. En palabras de Alberto M. Salas: “Es el apogeo de la historia parcial de un suceso o serie de sucesos ordenados bajo la denominación de una empresa, conquista o jornada, como solía decirse. Es el reino de la crónica, de la visión inmediata- y por lo tanto parcial- de los sucesos, el relato de lo visto y de lo oído, de lo inmediatamente contemporáneo”²². Es digna de interés la última línea referente a “lo visto y lo oído”, al respecto surgen interrogantes como: ¿Lo visto y oído por quién? ¿Bajo qué circunstancias? De acuerdo a Peter Mason la imagen que se creó de América y sus habitantes tenía más que ver con las tradiciones del Viejo Mundo que con la realidad del nuevo. “Más que el retrato de las personas encontradas en la vida real fue una compilación de alegorías prestadas y visiones personales”²³.

Al analizar estos primeros relatos y grabados sobre los pobladores de América se pueden encontrar en ellos reminiscencias de textos e ilustraciones anteriores. Además de las convenciones literarias y estilísticas del momento que influyen significativamente en la creación artística, se ha afirmado que Cristóbal Colón al igual que otros hombres de su época pudo basar muchos de sus juicios y descripciones sobre los pueblos amerindios en la lectura de las obras de grandes filósofos griegos. Hernando Colón hijo

²² SALAS M. Alberto, *Tres cronistas de Indias*, 2da. edición, Méjico, Fondo de Cultura Económica, S. A., 1986, p. 17.

²³ Véase texto original en inglés: Compilation of borrowed allegory and a personal vision, rather than the portrait of a person encountered in real life. Trad. de Alexis B, Márquez, en: MASON, Peter, *Deconstructing America. Representations of the other*, Londres, Routledge, 1990, p. 15.

del Almirante en la obra biográfica, *“Vida del Almirante Don Cristóbal Colón”*, habla de las ciencias que aprendió su padre mencionando las letras, la astrología y la geometría. También señala como sustento de la tesis de Colón para su ruta a La India la lectura de los libros, *“Del Cielo y del Mundo”*, de Aristóteles y el libro primero de los *“Naturales”* de Séneca. Dentro de estas fuentes figuran también, *“Cosmografía”* de Estrabón y el segundo libro de la *“Historia Natural”* de Plinio. “El mismo en el capítulo XXXI del libro VI y Solino en el capítulo LXVIII *de las cosas memorables del mundo* dicen que desde las islas Gorgonas, que se cree que son las de Cabo Verde, hay cuarenta días de navegación por el mar Atlántico hasta las islas Hespérides, las cuales el Almirante tuvo por cierto que eran las de la India”²⁴. Otros textos cuya lectura era imprescindible para un navegante en los siglos XV y XVI fueron libros de viajes como: *“El libro de las Maravillas del Mundo”* de Marco Polo y *“El fantástico viaje de Mandeville”*. Hernando Colón los refiere dentro de las lecturas que influyeron en las ideas de Cristóbal Colón: “Marco Polo, veneciano, y Juan de Mandeville dicen en sus itinerarios que pasaron mucho más allá en el Oriente de lo que escribieron Ptolomeo y Marino”²⁵. La variedad de títulos²⁶ no termina aquí, pues la literatura de viajes constituyó un género en sí mismo, la elección ha obedecido a la extensión limitada de la investigación además de considerar estos volúmenes fundamentales en la conformación de mitos y estereotipos sobre los indios.

- **La historia natural**

La British Library de Londres, posee un salterio que data de 1260 el cual incluye un Mapamundi cuya distribución de las partes del mundo conocido pueden dar una idea de los fundamentos de la cartografía de la época. “Sitúa a Jerusalén en su centro. Según el profeta Ezequiel, “Así dice el Señor Yahvé: Esta es Jerusalén; yo la había colocado en medio de las naciones, y rodeado de países” (Ezequiel 5,5). Orientar los mapas situando en la parte superior lo que nosotros consideramos el este y no el norte,

²⁴ COLÓN, Hernando, *Vida del Almirante Don Cristóbal Colón*, edición y prólogo de Ramón Iglesia, 2da. edición 1947, primera reimpresión 1984, México, Fondo de Cultura Económica, 1947, p. 45.

²⁵ *Ibidem*, p.45.

²⁶ También es citado por Hernando Colón el libro *“ Tractatus de Imagine Mundi”* del cosmógrafo francés, cardenal Pierre d’Ailly (1350-1420). *Ibidem*.

derivaba del hecho de que se esperaba que Cristo, como el sol saliera por el este el día del Juicio Final”²⁷.

Es buen ejemplo de que ciencia y religión no estaban separadas en la Baja Edad Media y la concepción del “Dominio de Cristo sobre el espacio” prevalecía por encima de otras teorías que pudiesen ampararse netamente en el estudio de la geografía mundial. La percepción que una cultura tenía de sí misma y de otros pueblos en ese entonces desconocidos llegó incluso a definir la posición de esas tierras en los mapas y a medir el grado de civilización de los “otros” en relación a los unos, y en consecuencia a crear mitos sobre la fisonomía de sus pobladores, dando lugar a la creencia en la existencia de razas monstruosas.

Este caso se puede apreciar en “*La Historia Natural*”, enciclopedia escrita por el erudito romano Plinio Segundo Cayo “el viejo” antes del año setenta y siete de nuestra era. El autor expone en su Libro Séptimo la existencia de las “*razas monstruosas*”²⁸, seres deformes que según este libro habitaban en el Oriente, por lo general en la India y Etiopía. “Las razas monstruosas eran parte de un sistema aproximado de círculos concéntricos con su centro en la región de Italia o Grecia. Cuanto más lejos se avanza desde el centro, más salvajes los habitantes llegaban a ser”²⁹. El tema de estos escritos desde el volumen tres al seis es la geografía del mundo antiguo, sin embargo la popularidad del libro en el siglo XVI se debe en parte a su descripción de las razas monstruosas en el volumen siete.

La Historia Natural de Plinio pretendía ser un compendio de la historia de la naturaleza en todos sus aspectos, el escritor trató de reunir el conocimiento de su época y por ello partió de las observaciones de escritores muy diversos en diferentes áreas del saber. Alcanzó gran popularidad durante la Edad Media por lo que no debe sorprender que navegantes como Cristóbal Colón, Américo Vespucio o Marco Polo lo

²⁷ CAMILLE, Michael, *Arte gótico. Visiones gloriosas...*, Op. Cit., p. 57.

²⁸ Sobre las razas monstruosas descritas por Plinio véase: GIL, Juan, *Mitos y utopías del Descubrimiento. I. Colón y su tiempo*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 29-45.

²⁹ Véase texto original en inglés: The monstrous human races are part of a system of roughly concentric circles with their in the region of Italy or Greece. The further one progresses from the centre, the wilder the inhabitants become. Trad. de Alexis B, Márquez, en: MASON, Peter, *Deconstructing America...*, Op. Cit., p. 79.

consideraran texto de consulta y se hicieran a la mar acompañados de mapas³⁰ en los que la distribución del mundo conocido estaba sujeta a doctrinas religiosas, creencias y actitudes euro-centristas.

- **El fantástico viaje de Mandeville**

Fue escrito alrededor de 1346 alcanzando una gran difusión. Existen doscientos cincuenta manuscritos de este libro en diez lenguas diferentes y alrededor de 180 ediciones impresas conocidas. Fue ampliamente usado como referencia para la realización de mapas y trabajos enciclopédicos³¹, y fue el texto que más contribuyó a formar la imagen europea de la realidad yacente en el exterior de ese continente. “La mayor parte del libro está dedicada a la Tierra Santa y sus países vecinos, pero un poco después hay una sección sobre la circunnavegación del globo. El escritor pasa a describir el palacio del Rey de Java y “otras maravillas y costumbres en las islas circundantes, la ubicación geográfica es vagamente designada – Islas Andaman–³²”.

Las “maravillas” descritas tienen que ver con los grupos humanos de esas islas, los cuales eran considerados monstruosos³³. Al igual que en “*La Historia natural*” de Plinio, este autor sitúa a los que considera de su misma especie dentro de los límites del continente europeo y condena a las regiones desconocidas del resto del mundo a la deshumanización.

³⁰ En mapas medievales como el mapamundi que acompaña a los Beatos en el Ms. De Osma aparece el mundo de los antípodas, situado frente a Etiopía...esta es una de las razas monstruosas de las que habla Plinio y posteriormente John de Mandeville y Marco Polo en sus viajes. El letrado que acompaña tal ilustración procede de San Isidoro (Etim. XI 3, 23 con un añadido introductorio derivado de XIV 5, 17; facsímile en *Los Beatos*, Catálogo de la Exposición de junio-septiembre 1986, Biblioteca Nacional, Madrid, 1986, anexo a la p. 38) en: GIL, Juan, *Mitos y utopías del Descubrimiento...*, Op. Cit., p. 29.

³¹ Mandeville expone en su Libro el planteamiento de la esfericidad terrestre afirmando que es posible para el ser humano “rodear la tierra toda del mundo” y continúa, “pues la tierra es redonda, tanto hay de Tramontana al Mediodía, como hay de Oriente a Occidente, porque digo que puede hombre pasar la tierra rodeándola por el baxo”. En: MANDEVILLE, Juan de, *Libro de las maravillas del mundo*, Madrid, Visor, 1984, p. 121.

³² Véase texto original en inglés: The largest portion of the work is devoted to the Holy Land and its neighbouring countries, but shortly after a section on the circumnavigation of the globe. The writer goes on to describe the palace of the king of Java and “other marvels and customs in the envioning islands”. Trad. de Alexis B, Márquez, en: MASON, Peter, *Deconstructing America...*, Op. Cit., p. 71.

³³ Véase: KAPPLER, Claude, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal, 1986.

- **El libro de las Maravillas del Mundo de Marco Polo**

Es la narración de los viajes del comerciante veneciano Marco Polo a diferentes regiones de Asia localizadas en países como China y la India, lugares que no eran accesibles para la mayoría de los hombres en la Edad Media. En 1275 arribará a Pekín, donde es recibido por el Kubilai Khan³⁴. Permanecerá en los dominios de este señor, al servicio del emperador por un periodo de diecisiete años. Según la tradición Marco Polo estuvo en prisión en 1298 y allí narró toda su aventura a su compañero de celda Rustiniano de Pisa. Durante siglos estas memorias fueron consideradas como el manual geográfico más importante sobre Extremo Oriente. En 1410 Juan sin Miedo, duque de Borgoña, encargará la elaboración de un magnífico manuscrito que ilustrará las aventuras contadas por Marco Polo en su travesía. A partir de 1523, el códice pasó a pertenecer a la Corona de Francia. Actualmente se encuentra en la Biblioteca Nacional de París³⁵.

La fiabilidad de las fuentes es algo cuestionable en estos relatos; tanto *“El libro de las Maravillas del Mundo”* como *“el Fantástico viaje de Mandeville”* o el *“Imago Mundi”*, entre otros que forman parte de la literatura de viajes³⁶, retoman el tema de las razas monstruosas para describir a los habitantes de regiones desconocidas cuya organización social y política no se corresponde con los modelos europeos. Esto se puede apreciar en *“El libro de las Maravillas del Mundo”*, *“Donde se habla de la isla de Anganama”*, se describe a sus habitantes como hombres con cabeza de perro y a la vez se señala que *“viven como animales sin estar gobernados por un rey”*³⁷. Estos hombres con cabeza de perro ya habían sido mencionados por Plinio y también en *“El fantástico viaje de Mandeville”*. La clasificación de esos grupos no presenta grandes modificaciones en uno y otro autor, excepto que cuando un territorio se vuelve accesible

³⁴ Sobre los dominios del Gran Can también hablará el médico, matemático, astrónomo y cosmógrafo florentino Paolo dal Pozzo Toscanelli (1397-1482) en correspondencia sostenida con Cristóbal Colón sobre su ruta hacia la India. Para describir los lugares maravillosos del Oriente se inspirará en el libro de Marco Polo. Estas cartas se consideran de acuerdo a Hernando Colon muy influyentes en la tesis del Almirante a pesar de que el florentino estaba en un error. En: COLON, Hernando, *Vida del Almirante...*, Op. Cit., p.48.

³⁵ POLO, Marco, *El libro de las maravillas. Compendio del “libro de la Maravillas del Mundo”* (ms. Fr. 2810) Biblioteca Nacional de Francia, Ensayo crítico de Francois Avril, Comentarios a las miniaturas de Marie-Therése Gousset, Transcripción del manuscrito de Marie- Héléne Tesnière, trad. del francés Juan Diego Rodríguez Carmona, Madrid, Editorial Casariego, 2000, p. 5.

³⁶ Sobre la literatura de viajes en la Baja Edad Media véase: ACOSTA, Vladimir, *Viajeros y maravillas*. Tomo III: Viajeros reales e imaginarios del fin de la Edad Media, Caracas, Monte Ávila Editores, 1993.

³⁷ POLO, Marco, *El libro de las maravillas...*, Op. Cit., p. 158.

para los europeos estas razas son desplazadas a otro lugar. Esta reincidencia en el tema es un indicativo de que no hubo grandes cambios en la percepción de los europeos con relación a los “otros” en el lapso de varios siglos y también es de advertir que una fuente pudo ser la referencia inmediata de la otra, caso este aún más aplicable a “*El Fantástico viaje de Mandeville*” el cual consistió en una recopilación de historias de viajes no realizados. La existencia de las razas monstruosas tiene su origen en los textos de la antigüedad griega, la primera referencia es preservada por el geógrafo Strabon – primera centuria antes de Cristo –, este hace referencia a Hesíodo y a Homero quienes ya se habían referido a hombres con cabeza de perro, pigmeos y hombres con la cabeza por debajo de sus hombros³⁸. Textos como estos pudieron servir de fuentes a Plinio en sus escritos. Con el surgimiento de las universidades como centro del aprendizaje medieval los textos griegos se ponen a disposición de académicos de toda Europa– La Universidad de Paris concentra gran parte de estudiantes de todo el continente– factor que contribuyó a la difusión de la sabiduría de los antiguos.

La relación texto-imagen, particularmente en “*El libro de las Maravillas del Mundo*”, no es siempre equivalente. En el texto del folio 55v, “Donde se habla todavía de la provincia de Caraián” se describen culebras y serpientes enormes: “Tienen generalmente diez pasos de largo, algunas más o menos, y son gruesas como un tonel de seis palmos. Tiene cerca de la cabeza dos patas sin pie, pero con una garra como la de un halcón o la de un león (...)”³⁹. Cuando se refería a estas enormes “serpientes”, es probable que el autor hablara de una especie de gaviales, reptiles del orden Crocodilia que habitan en las zonas pantanosas del norte de la India. No obstante la ilustración que acompaña esta descripción los convirtió en tradicionales dragones, estos resultaban más familiares al artista medieval a pesar de ser figuras formadas por la mezcla de testimonios de la antigüedad con algunas leyendas fantásticas. Es una tendencia dominante en toda la obra. Donde se habla del reino de Erguiul-Fol.30- se representa a los “espíritus que hablan por la noche” con tres figuras que corresponden a un blemmie, un esciapudo y un cíclope. Este hecho delata la influencia de la obra de Plinio en el repertorio de imágenes de los artistas medievales. Por otra parte, también se observa en el desarrollo de toda la obra la predisposición a representar a princesas orientales

³⁸ Sobre las razas monstruosas descritas por Strabon véase: MASON, Peter, *Deconstructing America...*, Op. Cit., p. 73.

³⁹ POLO, Marco, *El libro de las maravillas...*, Op. Cit., p. 121.

vestidas a la usanza típica de las cortesanas europeas⁴⁰. Propensión que confirma lo que expone Peter Mason cuando señala que si no hay una tradición iconográfica, el artista confronta el problema de representar lo que no ha sido ilustrado antes. Para resolverlo podría recurrir al uso de imágenes tradicionales que originalmente pertenecieron a un contexto diferente⁴¹.

Expuestas las temáticas abordadas por la literatura de viajes y la difusión que alcanzan a en la Baja Edad Media y el Renacimiento, constituyendo un factor de gran influencia en la conformación del pensamiento europeo con relación a otras culturas, es oportuno el planteamiento de las siguientes cuestiones: ¿Cómo se reflejó la tradición iconográfica medieval en las primeras representaciones de los pueblos prehispánicos? ¿Qué peso tuvieron las características inherentes a los medios escogidos – imágenes impresas, crónicas literarias–?

1. Estereotipos en las primeras representaciones gráficas del indio americano: las cartas de Cristóbal Colón y Américo Vespucio

Las primeras imágenes gráficas conocidas de los aborígenes corresponden a la ilustración de la primera carta enviada por Cristóbal Colón a Luis de Santangel (*Fig.1*). Es una carta-informe fechada en Canarias el 15 de febrero de 1493, donde notifica a los Reyes Católicos los detalles de su hallazgo.

“Los primeros grabados hechos para ilustrar la Carta de Colón aparecen en la edición que se publica en Basilea, en latín, en el año 1493. Esta edición se ha atribuido a los talleres tipográficos de Jacob Wolff de Pforzheim y es conocida por su primera línea o título: De insulis inventis epistola Cristoferi Colom. La misma está impresa en 8º, y tiene 20 páginas, incluyendo las cubiertas. En esta edición aparecen siete grabados en madera, uno de los cuales se repite en dos ocasiones”⁴².

Las figuras de los aborígenes que aparecen en estas cartas responden a un dibujo esquemático en base a fuertes líneas negras que delimitan el contorno, esto es atribuible a los comienzos de la técnica del grabado. Sólo se documentan los aspectos que más

⁴⁰ Sobre las princesas orientales vestidas según patrones europeos, véase: POLO, Marco, *El libro de las maravillas...*, pp. 190-Fol. 95v, 166-Fols. 81-82v.

⁴¹ MASON, Peter, *Deconstructing America...*, Op. Cit., p. 42.

⁴² ALEGRIA, Ricardo E. , *Las primeras representaciones gráficas del indio americano 1493-1523* , Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, instituto de Cultura Puertorriqueña, Barcelona, 1978, p. 17.

asombraron a Colón en su primer encuentro, la desnudez total de hombres y mujeres, distinguiendo a las féminas por cubrir sus genitales con “una hoja de yerba o una cosa de algodón que para ello hacen”⁴³. No hay continuidad en la línea visual, los indios no mantienen una fisonomía uniforme a pesar de que en los primeros años sólo se conocían las tribus de Las Antillas. En la primera ilustración el pelo está por encima de los hombros, mientras que en la próxima aparición correspondiente a la primera edición italiana de la Carta, impresa en Roma el 15 de junio de 1493, el pelo les llega a las espaldas a hombres y mujeres por igual (*Fig.3.*).

Es de notar que en tres ediciones de la Carta hechas en París en 1493, las ilustraciones se encuentran totalmente divorciadas del texto, lo que demuestra la reutilización de estos grabados en publicaciones anteriores. Este recurso era una práctica recurrente de la época y es atribuible a la necesidad de enriquecer el texto impreso o a la ausencia de fuentes que documentaran dichas ilustraciones, probablemente es lo que sucedió en la “*Historia de las Indias*” de Francisco López de Gómara, cuyos 19 grabados fueron concebidos y utilizados originalmente para ilustrar “Las Décadas” de Tito Livio⁴⁴.

El uso arbitrario de estas imágenes fuera de contexto dice muy poco de los indios como grupo étnico, así como de la flora y fauna de los paisajes americanos donde tuvieron lugar esos acontecimientos; pero puede servir en cambio para conocer los criterios con que se utilizaban las imágenes en los inicios de la Imprenta. Las circunstancias en que se desenvolvía este negocio eran muy diferentes a las actuales, era por ejemplo muy difícil controlar la veracidad de las imágenes que acompañaban a los textos dado que sería prácticamente imposible para la mayoría de los lectores confrontarlas con los hechos reales. Al respecto Gombrich ha expuesto: “Las imágenes de personas y lugares cambiaban de título con un soberbio desdén por la verdad. El grabado que se vendía en el mercado como retrato de un rey, era alterado para representar al sucesor o al enemigo”⁴⁵. Cuando el editor de “*Historia de las Indias*” escenificó las luchas en el golfo de Urabá con una batalla entre galos y romanos no

⁴³ Véase la primera Carta escrita por Cristóbal Colon a Luis de Santangel en: ALEGRIA, Ricardo E. , *Las primeras representaciones...*Op. Cit., p. 20.

⁴⁴ Véase en: SEBASTIAN, Santiago, *Iconografía del Indio Americano. Siglos XVI y XVII*, prol. De Dietrich Briesemeister, Colección Investigación y crítica, Madrid, Ediciones Tuero, 1992, p. 55.

⁴⁵ GOMBRICH, Ernst, *Arte y Psicología: la verdad y el estereotipo...*, Op. Cit., p. 93.

tomó en cuenta que los indios aparecerían disfrazados de soldados antiguos, y es probable que este detalle tampoco significara demasiado para el público; lo importante era representar una batalla, el resto se subordinaba a este hecho.

En las xilografías que siguieron a la primera carta de Colón los aborígenes no son el tema principal de la composición; serán las cartas de otro navegante casi tan importante como el Almirante las que colocarán al indígena y su entorno como materia principal. De las cartas enviadas por el florentino Américo Vesputio se conocen seis, cinco de las cuales fueron enviadas a su protector y amigo Lorenzo de Pier Francisco de Medicis. Los escritos de Vesputio tendrán mayor difusión que los de Colón por el hecho de tratar sobre un Nuevo Mundo y también por el estilo del autor, el cual tiende a dramatizar y a sensacionalizar sus anécdotas, contrario al del Almirante que es más sobrio y carente de drama. Los relatos de Vesputio hablaban de las prácticas caníbales de los indios, costumbres sexuales así como una descripción detallada de su anatomía, sobre todo de la femenina. Muchas de sus cartas al igual que las de Colón fueron ilustradas con grabados previamente utilizados en otras publicaciones.

La imagen del indio como el reflejo de estereotipos occidentales puede observarse en dos grabados que ilustraron dos de las seis cartas de Vesputio: “La Epistola Albericus-De Novo Mundo” (*Fig. 4*), impresa hacia 1505 en la ciudad alemana de Rostock y “La lettera” (*Fig.5*) impresa en Estrasburgo en 1509. Se podría sugerir que ambas xilografías están contaminadas con los mitos medievales del “salvaje” que circularon en la Baja Edad Media.

De acuerdo con Erwin Panofsky la imagen puede ser generadora de otra imagen y de un texto. “Las condiciones que propician este proceso son los cambios violentos de contexto que sufren las imágenes en sus desplazamientos por la historia o geografía culturales, desde trasvases de una a otra cultura hasta desplazamientos menores a través de capas sociales o subáreas de un mismo marco cultural”⁴⁶. La Epistola Albericus-De Novo Mundo presenta a una pareja de pie formada por un hombre y una mujer. El hombre está totalmente desnudo al igual que la mujer a su lado. Los rasgos fenotípicos de ambas figuras corresponden a la raza caucásica. El pelo ondulado y abundante de la mujer recuerda a las representaciones de Eva en el jardín del Edén, mientras que los

⁴⁶ Sobre los “Accidentes de Tráfico entre imágenes y textos” explicados por Panofsky. Véase: MORALEJO, Serafín, *Formas elocuentes...*, Op. Cit., p. 99.

cabellos ondulados y la barba abundante del hombre lo alejan sustancialmente de los indígenas americanos. Los únicos elementos que podrían corresponder al nuevo contexto son el arco y las flechas que sostiene el hombre. En los años posteriores al viaje de Colón, se puede seguir a Bernheimer(1952:Iff.) en su visión sobre la presencia de uno o más de los siguientes elementos como el principal, aunque no exclusivo, que iconográficamente identificaron al Hombre y la Mujer Salvaje: cabellos largos, cuerpo cubierto de pelo excepto por la cara, los pies, manos y pechos femeninos, rasgos humanos y animales, desnudez o indumentaria hecha de pieles de animales; un pesado garrote o árbol como arma”.⁴⁷ El hecho de que la imagen del salvaje medieval se mezclara con la iconografía del demente, el campesino o el mendigo errante alrededor del siglo XIV viene a confirmar la concepción que las clases privilegiadas tenían de estos “otros internos” ya que el artista medieval a la hora de representar a estos hombres y mujeres míticos que vivían en los bosques y montañas , libres de cualquier norma social, , tomó de modelo a los marginados de su propio círculo, los cuales representaban la antítesis de lo considerado socialmente aceptable. ” La oposición en términos interno/externo y lo que esto implica está firmemente enraizada en el legado Indo-Europeo”⁴⁸. “Por otra parte, es uno de dos ejes –el otro es superior / inferior- por los cuales la civilización medieval tendió a clasificar su cosmos”⁴⁹.

En “La lettera” (*Fig.5*) cuyo grabado narra la muerte de un compañero de Vesputio a manos de un grupo de mujeres indias, se pueden observar las mismas analogías que en la carta anterior, esta vez los indígenas fueron trasladados a un conjunto rocoso, donde las cuevas son su refugio. Salvo por el detalle de las cuevas la imagen sigue muy de cerca a la narración textual, el que el artista dibujara el asentamiento indígena en las montañas, punto que no es mencionado por Vesputio, indica que este entorno ha sido agregado por él partiendo del mito del salvaje cuyos

⁴⁷ Véase texto original en inglés: “For the main type established in this period we can follow Bernheimer (1952: Iff.) in seeing the presence of one or more of the following elements as the main, though not exclusive, iconographical means of identifying the Wild Man and the Wild Woman: long hair, hair covering the body except for the face, feet, hands and the breast of the female, human and animal traits, nudity, or clad only in animal skins; a heavy club or tree as a weapon”. Trad. de Alexis B, Márquez, en: MASON, Peter, *Deconstructing America...*, Op. Cit., p. 45.

⁴⁸ Véase texto original del inglés: “The opposition in terms of inner/outer which this implies is firmly rooted in the Indo-European heritage”(Benveniste, 1969, I: 311-314) Trad. de Alexis B, Márquez. *Ibidem*, p. 44.

⁴⁹ Véase texto original en inglés: “Moreover, it is one of the two axes (the other being upper/lower) by which medieval civilization tended to classify its cosmos (Le Goff, 1985: 134). Trad. de Alexis B, Márquez. *Ibidem*.

modos de vida le son más familiares. Lo mismo pudo sucederle a Vespucio al identificar el objeto que produjo la muerte del español – un garrote–. Se pudo dar el caso de que no sabiendo cómo denominar algo que jamás había visto lo nombró por lo más conocido, exactamente igual que el artista, pero esta vez dentro del lenguaje escrito.

Se puede deducir que la imagen del salvaje occidental se construyó en base a una combinación de mitos y leyendas medievales que a su vez buscaron referencias en la antigüedad, partiendo de los valores negativos que constituían la negación de las normas y valores sociales-rationales considerados correctos, esta imagen evolucionará en la del indio americano, que se transformó en el nuevo salvaje de los siguientes siglos. La contaminación de los atributos del salvaje bajo medieval con las características asignadas a los marginados sociales, muchas de las cuales se les agregarán a los nativos de América, confirma la movilidad de estereotipos y sobre todo demuestra como un grupo deforma la realidad que desconoce o con la que no se identifica en base a los mismos códigos. “Constituye una prueba de la existencia de una idea general del Otro y de lo que se ha llamado “un código visual general de expresión de lo infrahumano”⁵⁰.

2. Imagen del Indio en las obras de los cronistas de Indias

Las imágenes y los textos se hallan tan encadenados entre sí que es difícil determinar el orden de influencia de uno respecto al otro. Es dada esta unión indisoluble que el historiador debe escudriñar en ambos aspectos. El texto al igual que la imagen está sujeto a circunstancias que pueden alterar su objetividad y en consecuencia su veracidad con relación a los acontecimientos relatados. En la imagen del indio americano la obra de “Los Cronistas de Indias” ocupa un lugar primordial. Muchos son los considerados Cronistas, más esta investigación se detendrá en la obra de tres de ellos por responder sus crónicas a tres enfoques diferentes sobre los mismos hechos: Pedro Mártir de Anglería, Gonzalo Fernández de Oviedo y Fray Bartolomé de Las Casas.

La realidad americana y sus habitantes son modelados a través de la memoria sutil de la mitología y de la historia clásica. Pedro Mártir de Anglería⁵¹ en sus “*Décadas*

⁵⁰ BURKE, Peter, *Visto y no visto...*, Op. Cit., p.172.

⁵¹ Originario de Italia, el año de su nacimiento oscila según sus propios testimonios entre 1455 / 1459, muere en Granada en octubre de 1526. Nombrado cronista de “Su Majestad” con una renta anual de

del Nuevo Mundo”, describe a los indígenas como seres que habitan en la Edad de Oro y esto los envuelve en un aura irreal. Cuando se refiere a las indias de la corte de Jaragua las compara con “ninfas y dríadas hermosísimas...salidas de las fuentes de que hablan las fabulas antiguas (...)”⁵². “Como afirma Cocchiara, el concepto de Edad de Oro de este autor está inspirado en una indudable reminiscencia clásica, y también en elementos cristianos fundamentales: Dios y el Paraíso Terrenal (...)”⁵³. Hay dos razones para esta aproximación: la formación humanista a la que pertenece Mártir de Anglería y su postura distante con relación a los hechos de la Conquista. No pisó suelo americano, por lo tanto sus datos los recopila de testimonios de viajeros. Es uno de los precursores del mito del “Buen Salvaje”. Su obra plantea una dualidad; por un lado considera a los indios como seres sencillos, simples, pacíficos y sagaces, pero esta visión idealizada es oscurecida por la antropofagia y los sacrificios humanos. La narración detallada de los hechos que resultan desagradables para el autor es sacrificada en pos de una búsqueda preciosista del lenguaje, con excepción de la parte que alude a las prácticas caníbales.

La “*Historia general*” escrita por Gonzalo Fernández de Oviedo⁵⁴ es tal como su título indica un proyecto ambicioso que abarca los sucesos contemporáneos desde 1492 hasta 1549. Está escrita desde un punto de vista muy personal, partiendo de las experiencias del propio Oviedo y de los relatos recogidos de gobernadores, virreyes, capitanes y aventureros a los que él dirige cédulas reales gracias a su nombramiento como cronista oficial. La exaltación nacionalista presente en toda su obra lo llevará a convertir al indio en una antítesis de la figura heroica que él fabricó de los conquistadores españoles⁵⁵. A diferencia de Pedro Mártir de Anglería, en su obra los

80,000.00 maravedís, y anteriormente “Maestro de los caballeros de mi corte en las artes liberales”. Sus Décadas completas se publican en 1530. En: SALAS M., Alberto, *Tres cronistas...*, Op. Cit., pp. 24-25.

⁵² *Ibidem*, p.49.

⁵³ COCCHIARA, Giuseppe, *Il mito del buon selvaggio*, pp.12 s. Citado por: SALAS M., Alberto, *Tres cronistas de Indias*, p. 52.

⁵⁴ Nace en Madrid, de noble cuna; lo que le permitió entrar al servicio de la casa de Aragón desde pequeño. Su adolescencia transcurrirá en el ambiente cortesano al servicio del príncipe don Juan. Antes de ser nombrado cronista oficial, participó de lleno en la Conquista, fue negociador de esclavos y gobernador de la provincia de Cartagena. Esta dualidad escritor intelectual/ hombre duro y negociador se puede apreciar claramente sus obras. Falleció en Santo Domingo el 26 de junio de 1557. En: SALAS M., Alberto, *Tres cronistas de Indias*, p. 87.

⁵⁵ El nacionalismo de su obra es comprensible dada su condición de historiador imperial, cronista del imperio de Carlos V. Recalca los motivos para escribir su obra: Dios, y su alabanza, en el conocimiento perfecto de las cosas creadas y la exaltación imperial de una España más triunfante que nunca. En: SALAS M., Alberto, *Tres cronistas de Indias*, p. 91.

indios no son idealizados, son vistos como una cultura distinta a la española. Esto no fue óbice en su postura anti-indigenista compartida por la mayor parte de los hombres de su tiempo. “Parece llevado por el tácito concepto de que cuanto se aparta de las costumbres del europeo, y en especial de las del español, afecta el sentido moral, recayendo en el campo del vicio, del pecado o de la aberración”⁵⁶. “Sus intereses indudables en el sostenimiento, así como en la perpetuidad, de los repartimientos y las encomiendas, hacen de estos indios en general, y especialmente de los antillanos, una pobre gente detestable, llena de vicios y de criminales costumbres, en una notoria incapacidad. Sodomía y lujuria, cobardía, aburrimento, suicidio por nada, pereza, ocio, desagrado, entendimiento bestial, son palabras y conceptos que usa Oviedo con una frecuencia abrumadora”⁵⁷.

En la pluma de Fray Bartolomé de Las Casas⁵⁸ los indios también se oponen a la figura del español, pero en el sentido contrario al de Gonzalo Fernández de Oviedo. En la obra del padre Las Casas son los conquistadores los que avergüenzan a la fe cristiana, no son vistos como héroes sino como viles asesinos autores de masacres y carnicerías humanas, monstruos cegados por la sed de oro. Esta dicotomía español/indio= lobos /ovejas, es aún más patente en la “*Brevísima destrucción de las indias*”. Pudo haber consolidado el mito de “la extrema masedumbre” de los indios en la Europa de los siglos XVI y XVII. Su defensa apasionada de una causa que consideraba justa atenta contra la objetividad de su obra. Se desconocen los motivos que lo llevaron a iniciar esta causa, pues otros frailes dominicos y franciscanos concordaban más con Oviedo que con él en relación a los indígenas. Es posible que las escenas de extrema violencia y crueldad presenciadas en Cuba y La Española hayan sensibilizado su espíritu⁵⁹.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 130.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 131.

⁵⁸ Nace en Sevilla, presuntamente en 1484. Hijo del mercader Pedro de Las Casas, se supone que estudio latinidad en Sevilla, no en Salamanca. En 1493, su padre y su tío Francisco de Peñalosa partieron hacia las nuevas tierras como funcionarios del rey. En 1498 gozó de los beneficios de un indiezuelo esclavo que su padre le trajo a su regreso. Véase: SALAS M., Alberto, *Tres cronistas de Indias*, pp. 177-178.

⁵⁹ Sobre los años anteriores a la conversión de Bartolomé de Las Casas al cristianismo, véase: SALAS M., Alberto, *Tres cronistas de Indias*, p.181.

Capítulo II

ANÁLISIS DE LA IMAGEN COMO DOCUMENTO HISTÓRICO EN “AMÉRICA” DE TEODORO DE BRY

En el capítulo anterior se abordó la imagen del indio americano desde la perspectiva de quienes la crearon, entendiendo en este caso por imagen no solamente “figura, representación, semejanza y apariencia de algo”⁶⁰, sino un fenómeno más complejo que comprende imágenes gráficas, mentales y verbales. Esta aproximación conllevó al análisis de los diferentes elementos que influyeron en la apreciación de América y sus pobladores, los cuales estaban gobernados en primer lugar por la percepción que los europeos tenían del “otro” y de sí mismos, en la Baja Edad Media. A esta predisposición se fueron sumando otros aspectos concernientes a la formación académica de los emisores del mensaje- cronistas, exploradores, frailes, conquistadores, etc- así como principios de orden personal, político y social de los cuales es determinante la revolución que supuso el Renacimiento en la mentalidad de la época. No obstante la imagen visual del indígena aún no estaba posicionada en la mente de los europeos, a pesar de las xilografías de las primeras cartas de Colón y Vesputio, se puede afirmar que en la primera mitad del siglo XVI las noticias del Nuevo Mundo estaban basadas en la obra de los Cronistas de Indias. Ya para 1516 se habían publicado las tres primeras *Décadas* de Pedro Mártir de Anglería, completadas en 1530, y la *Historia General* de Oviedo en 1548. Numerosas *relaciones* ya daban fe de las diversas expediciones europeas de exploración y asentamiento en el Nuevo Mundo a mediados del siglo XVI; pero estas relaciones no dejaban de ser volúmenes aislados sobre viajes particulares, y la necesidad de compendiar las expediciones más importantes era cada vez más evidente.

Teniendo en cuenta las ínfimas posibilidades de una persona promedio de desplazarse de un continente a otro en la época, es entendible el creciente interés por

⁶⁰ Esta es la definición genérica entendida por la Real Academia de la lengua en su Diccionario.

todo lo relativo al nuevo continente y sus pobladores⁶¹. La curiosidad que despertaron las muestras de fauna y flora, así como de indígenas y piedras preciosas que trajo Colón en sus primeros viajes y que continuo siendo práctica habitual de los demás conquistadores, convirtió a América en una especie de realidad paralela a la que sólo era posible acceder a través de la crónica, las relaciones, el mensaje de boca en boca o de los recitales que sobre las cartas de los navegantes se escribieron para ese fin. Con los avances alcanzados por la Imprenta, la imagen volvió a ocupar el lugar por excelencia en la comunicación con las masas tal y como había sido en la Edad Media, con la diferencia de que las xilografías y grabados alcanzaban a un mayor porcentaje de la población analfabeta con más rapidez y a menores costos que los libros y manuscritos iluminados que les precedieron, los cuales eran destinados a un sector muy específico.

Este interés fue identificado por el espíritu emprendedor del editor Teodoro de Bry⁶², quien supo sacar provecho de las preferencias del público adaptando sus publicaciones a estas. Su visita a Inglaterra en 1587 donde conocerá además de a los artistas John White y Jacques le Moyne de Morgues al mecenas sir Walter Raleigh, es la primera iniciativa para la publicación de un volumen que reuniera los viajes de diversos exploradores al nuevo continente así como el retrato fiel de sus pobladores.

“En 1590 Teodoro de Bry presenta en Francfort del Meno, ciudad con una importante producción editorial, un volumen del que más tarde pasaría a llamarse *Tesouro de los viajes a las Indias Occidentales y Orientales*(*Collectiones peregrinatorum in Indiam Orientalem et Idiam Occidentalem*), dedicado a los primeros intentos de colonización ingleses en América. Teodoro de Bry se encarga de la realización de seis partes, y a partir

⁶¹ El barco de vela era el único medio de comunicación intercontinental, y hacia muy poco tiempo que se controlaba la navegación directa (sin seguir la costa de cabo a cabo, “de cabotaje”, como era lo habitual hasta el siglo XV), sin poderse todavía disponer de cartas marinas fiables y, menos aún, de medios seguros a bordo para averiguar la propia posición, la distancia recorrida, la toponimia costera de los nuevos países, etc. (...)por no decir nada de la inseguridad habitual de la vida misma en los viajes, dados los riesgos habituales de naufragio (hoy se calcula que 1/5 parte de los barcos naufragaba, sin salvación posible). De ahí la autoridad concedida a los relatos de viajes. Véase en: DEL PINO-DIAZ, Fermín, *Crónicas de Indias sin dibujos y con dibujos...*, Op. Cit., p.106.

⁶² Teodoro (Dietrich) de Bry nace en 1528 en el seno de una distinguida familia de Lieja. Calvinista, ha de huir en 1570 debido a motivos religiosos, perseguido por los españoles. Habiendo aprendido el oficio de orfebre y grabador en cobre, comienza a ejercer en Estrasburgo. En 1570 se casa con su segunda mujer, Catarina, hija del orfebre de Francfort Juan Rolinger. En 1590 adquiere la ciudadanía en Francfort. Ejerce de grabador e impresor en cobre y de editor de libros, pero no de impresor a secas, y regenta además un comercio de objetos de arte. Muere en 1598. Véase en: DE BRY, Teodoro, *América 1590-1634*, edic. de Gereon Sievernich, prol. a la edición española John H. Elliott, trad. de Adán Kovacsics, Madrid, Ediciones Siruela S. A., 1992, p.447.

de 1593/1594 lo hace con la ayuda de sus hijos Juan Teodoro y Juan Israel, quienes tras su muerte acaecida en 1598 continuarán haciéndose cargo del taller”⁶³.

El relato de historias sobre el Nuevo Mundo no constituía una novedad en sí misma, el atractivo principal fueron las magistrales ilustraciones reproducidas con la técnica del grabado al agua fuerte, cuya nitidez y precisión las posicionaba muy por encima de los primeros grabados en madera conocidos en los años inmediatos al primer viaje de Colón. Las ventajas de la técnica del grabado al agua fuerte eran ya conocidas, pero su aplicación elevaba los costos de producción, aunque proporcionaba ilustraciones más detalladas y tiradas mayores. Es debido a estas circunstancias que los “*Grandes Viajes*” se convertirán en la imagen por excelencia de América y sus nativos en la última década del siglo XVI y los siglos XVII y XVIII.

Para el análisis propuesto se han escogido los cuatro primeros libros que conforman la colección “*América*”, ya que a partir del quinto, -con excepción de la primera parte del libro noveno basado en el texto del P. Acosta -el indígena pierde protagonismo y su presencia queda relegada a un segundo plano las pocas veces en que aparece, en estas historias es el europeo quien destaca.

En 1590 en la ciudad de Fráncfort se publicó el primer volumen de la serie, basado en una edición de “*A briefe and true report of the new found land of Virginia de Thomas Harriot*”, ilustrado con veintitrés láminas basadas en las acuarelas de John White, pintor designado por sir Walter Raleigh para formar parte en la primera empresa inglesa formal de colonización de Norteamérica, el asentamiento de “Virginia”. Por órdenes de la Reyna Isabel I, White debía retratar de la forma más fiel posible la vida y costumbres de sus pobladores. En el libro segundo, publicado en 1591, la Florida fue el tema central, esta vez De Bry basó los grabados en las ilustraciones del pintor francés Jacques le Moyne de Morgues, quien formó parte de la expedición organizada por Jean Ribault y René de Laudonniere para la colonización de la Florida. Le Moyne de Morgues logró escapar con vida del enfrentamiento en que perecieron casi todos sus compatriotas a manos de las fuerzas españolas comandadas por Pedro Menéndez de Avilés. Ya radicado en Londres como exiliado hugonote conocerá al clérigo inglés

⁶³ DE BRY Teodoro, *América 1590-1634...*, Op. Cit., p.446.

Richard Hakluyt, "el joven", entusiasta de los proyectos de colonización y las empresas de ultramar quien ya había publicado "*Principal Navigations*", compilación de viajes a ultramar de su autoría. Por este contacto obtendrá el mecenazgo de sir Walter Raleigh.

Para documentar el tercer libro de la serie, Teodoro De Bry escogió los relatos de Hans Staden sobre su cautiverio entre los indios Tupinambas, publicados por primera vez en Marburgo en 1557, y de Jean de Léry en "*Viaje a la tierra del Brasil*". El cuarto volumen al igual que el quinto y el sexto de los "*Grandes Viajes*" se fundamentó en la obra "*Historia del mondo nuovo*" de M. Jeronimo Benzoni. Básicamente es una descripción de las nuevas tierras y de su conquista por los españoles, a los que critica implacablemente por el trato inhumano que conllevó al exterminio de los aborígenes en las Antillas.

1. Definición del método

Si se parte del principio de que las imágenes que una cultura produce de otra serán el producto de visiones estereotipadas, tanto las verbales producidas por el escritor, como las visuales creadas por el pintor; ambos tenderán a reproducir lo que les parezca más familiar a esta nueva realidad a la que se enfrentan, pero además lo forzarán a encajar dentro del *decorum*, haciéndolo verosímil, mas no real⁶⁴. La obra terminada será entonces una "ilusión de realidad"⁶⁵. Es precisamente consciente de estos principios fundamentales que el análisis de las imágenes gráficas producidas por Teodoro de Bry en los libros I, II, III y IV de "*América*" debe ser planteado desde un enfoque estructuralista o semiótico.

Considerando que el estructuralismo se fundamenta en lo que Meyer Shapiro llamó "los elementos no miméticos"⁶⁶ y tal como se ha expresado, las imágenes estereotipadas tienen más que ver con las imágenes mentales que con la realidad visible, es posible contemplar los grabados que "retrataron" al continente americano y sus pobladores desde esta perspectiva. No obstante, tal como señala Peter Burke, este interés de ver las imágenes como un sistema de signos "distrae la atención de la

⁶⁴ Sobre la diferencia entre realismo y verosimilitud véase: RAMIREZ ALVARADO, María del Mar, *Construir una imagen. Visión europea del indígena americano*, ed. De Pedro Bazán, Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas CSIC y Fundación El Monte, 2001, p.29. (Colección América).

⁶⁵ *Ibidem*, p.32.

⁶⁶ SHAPIRO, Meyer, *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art, Semiotica I*, (1969), pp. 223-242, Citado por: BURKE, Peter, *Visto y no visto...*, Op. Cit., p. 219.

realidad exterior que la obra pretende representar y de su contexto social, así como de los elementos que los iconógrafos pretenden descodificar o interpretar”⁶⁷. Es este uno de los vacíos que no logra llenar un enfoque meramente estructuralista. Aunque a los defensores del método les interesen por encima de otros factores la relación existente entre los elementos de la imagen, no se puede dejar de considerar en el caso estudiado la elección de aspectos específicos de las culturas prehispánicas que convendrían más a aspiraciones de índole político entre otras. Para completar el análisis se hará uso del método iconológico, no estrictamente desde el punto de vista panofskiano que insistía en que “las imágenes forman parte de una cultura total y no pueden entenderse sino se tiene un conocimiento de esa cultura”⁶⁸. Si las fuentes primarias fueran pinturas históricas o alegóricas sería diferente, mas se trata de grabados publicados para **ilustrar** hechos con el objetivo primordial de convertirlos en un éxito editorial. A los fines del fenómeno estudiado le aporta más la tesis del holandés Eddy de Jongh, “La iconología es un intento de explicar las representaciones en su contexto histórico, en relación con otros fenómenos culturales”.

2. Análisis estructural de los grabados de los libros I, II, III y IV de “América” de Teodoro de Bry

La mayor parte de los grabados de estos cuatro primeros libros representan el modo de vida y costumbres de los indígenas de Virginia, Florida, La Española y Brasil; destacando por su frecuencia las prácticas guerreras, modos de alimentación, rituales caníbales, creencias, enfrentamientos con los españoles y torturas impuestas por estos.

2.1. Grabado 13 Libro primero. “Una parrilla de madera sobre la cual asan ellos los pescados” (Fig.6).

En este grabado del siglo XVI se pueden apreciar dos hombres semidesnudos, su indumentaria no es convencional,- se considera que están semidesnudos de acuerdo a los códigos de vestimenta socialmente aceptados- está hecha de *pieles de animales*, sus pies están descalzos y su peinado es muy singular. La escena tiene lugar en un paraje aislado, no hay ninguna construcción lo que descarta que estén en la ciudad o cerca de alguna, sin embargo no son *campesinos* ya que no están vestidos de acuerdo al siglo

⁶⁷Ibídem, p. 219.

⁶⁸Ibídem, p. 46.

XVI en Europa. Los pescados cocinados al aire libre de forma rudimentaria revelan a la pesca como actividad primordial para el sostén alimenticio, no obstante el artefacto utilizado para la cocción indica que han alcanzado cierto grado de *civilización*.

Todas las características de las figuras, así como el entorno que las rodea, vienen a coincidir con el perfil del hombre no civilizado o salvaje en la Baja Edad Media y el Renacimiento. La semi desnudez y *las plumas* en el pelo de una de las figuras presente en las primeras representaciones del indio en los grabados de las cartas de Cristóbal Colón y Américo Vesputio, los podrían identificar como indígenas americanos o salvajes europeos. El artista pudo tener como referencia los grabados “Insula Hyspana” -1493- o “La lettera”.

2.2. Grabado. 15 Libro segundo. “De como tratan los guerreros del rey Utina a los enemigos muertos” (Fig.7).

El grabado muestra en primer término a tres hombres enfrascados en el descuartizamiento de un cadáver. Su semi desnudez así como la forma en que está peinado su cabello y los adornos que llevan en las orejas los clasifican como *salvajes*. La escena podría aludir a los preparativos de un *rito caníbal*, ya que estos hombres son *salvajes*, mas las imágenes del segundo plano muestran el objetivo del descuartizamiento; cuatro figuras exponen las partes mutiladas al fuego. La figura de pie sostiene el cuero cabelludo y una pierna como *trofeo* al igual que los *pueblos barbaros* sostenían las cabezas de sus enemigos. El grupo de seis salvajes que se aleja corriendo en el último término portando otras partes mutiladas refuerza este acto como una costumbre. El *entorno desolado* es otro signo atribuido a estos marginados que pueden situarse en el Nuevo Mundo descubierto en el siglo anterior.

2.3. Grabado 11. Libro segundo. “Las ceremonias celebradas por Saturioua cuando se enfrenta a sus enemigos” (Fig.8).

El grabado representa a un grupo de hombres reunidos en torno a una hoguera, hay dos recipientes cuyo contenido no se aprecia con detalle. Uno de los hombres lleva sobre la cabeza un ave de *rapiña disecada*, otro una *piel de leopardo*; otros *plumas coloridas* en el pelo. Tienen *arcos, lanzas y flechas*. Las pieles de animales salvajes expresan el contacto de estos hombres con *la selva*, así como su facilidad para la caza. Los arcos, lanzas y flechas y no otro tipo de armas los colocan en un estado de

primitivismo. Por las pieles de animales salvajes que llevan la imagen pudiera referirse a una *tribu africana* o algún lugar en las tierras del continente americano. Por la *forma radial* en que llevan las plumas en la cabeza se puede referir a los indígenas de las costas brasileñas cuyo grabado circuló alrededor de 1504, al igual que las imágenes de “La gente de Calicut” en torno a 1517-1518. La exclusión de mujeres de la escena y la presencia de las armas afirman que esta representación es una reunión preparativa para una batalla y no otro tipo de actividad. El único hombre de pie cuyo cuerpo se encuentra tatuado es una referencia a la imagen del *bárbaro*, su posición en el centro del círculo lo convierte en el líder además del hipertexto colocado justo entre sus piernas “R. Saurioua”.

El grabado “Insula Hyspana” muestra a los indígenas de La Española totalmente desnudos y sin ningún tipo de adornos lo que descarta su relación con este grupo. Tampoco se les puede considerar brasileños, dado los detalles con adornos de plumas - en codos, tobillos y cintura alcanzando este cinturón tal longitud que se convierte en una falda- que siempre acompañan sus representaciones. La repetición de estos motivos tan específicos en la “Carta de Vesputio” que circuló en hoja suelta en Amberes en 1509 (*Fig.14*) y en otra xilografía de hoja suelta impresa en Nuremberg los excluye de los de este grabado.

2.4. Grabado 17. Libro segundo. “De los cargos ocupados por los hermafroditas que son de naturaleza masculina y femenina” (*Fig.9*).

En un escenario al aire libre se presentan en primer plano tres figuras masculinas, dos sostienen una especie de estera donde el tercer hombre yace semidesnudo con los ojos cerrados y expresión dolorosa, por sus rasgos fenotípicos podría tratarse de un asiático. Lleva gazas en distintas partes de su anatomía. Podría tratarse de *un hombre de Calicut*. Los dos hombres que lo sostienen observan *rasgos más europeos*, el hecho de que vayan semidesnudos, solo cubiertos por *pieles de animales* los asocia al *hombre salvaje*. Hay otras diferencias entre ellos y la figura yacente: *la melena ondulada* y *la cinta* dispuesta como adorno sobre el cabello, asociándolos al estilo del pelo femenino de las *europas de los siglos XVI y XVII*. La misma escena se repite en el segundo plano, además de dos hombres de melena ondulada que llevan sobre sus espaldas a dos enfermos. La oposición entre figuras

clasifica a los hombres de melena ondulada como esclavos o prisioneros del otro grupo de *rasgos asiáticos*. Estos hombres son a su vez *salvajes* dados la vestimenta no convencional y el lugar apartado de *la civilización*. La moda en que llevan el pelo los convierte en *afeminados*.

2.5. Grabado 24. Libro segundo “De como soflaman y asan el pescado y demás reservas añales de alimentos” (Fig.10).

En este grabado la parrilla se adueña de la composición, los animales colocados sobre ella son claramente distinguibles: peces, venados, culebras y lagartos. La inclusión de una culebra y una iguana entre los pescados y venados ubica a los hombres a la izquierda del cuadro en una cultura ajena a la occidental europea. El peinado de los hombres al igual que su parcial *desnudez* refuerza esta aseveración. La *iguana* sostenida por uno de ellos es un indicativo del lugar donde ocurre la escena. La ausencia de *aves de corral* es una referencia al uso de la fuerza bruta por encima de otras facultades, es un indicador de un sistema económico diferente al agrario.

La parrilla del primer plano cuyos troncos en forma de “y” remiten a los troncos de la enramada del grabado de caníbales difundido en 1504, los cuales en este caso sirven de soporte a una improvisada carnicería humana al aire libre , determina que estos hombres son indígenas americanos, pero queda muy claro que no son caníbales.

2.6. Grabado 1. Libro tercero 2da. Parte. “Puede considerarse esta parrilla simplemente despensa de carne y alimento de los salvajes” (Fig.11).

Se ilustra una escena de grupo; hombres, mujeres y niños reunidos alrededor de una *parrilla*. Todos comen con avidez distintas partes de restos humanos al tiempo que asan otros. El acto de canibalismo de estas gentes recuerda a las primeras representaciones de la Carta de Américo Vespucio sobre los *indios del Brasil*, a pesar de que los rasgos físicos han variado. La relación hombre-bestia se refuerza por el apetito con que devoran a otros humanos, las *pieles animales* que los cubren y el entorno primitivo representado por las *chozas* del fondo.

La parrilla humeante repleta de carne es una oposición formal a la parrilla repleta de animales de caza de los indios de Virginia. La presencia de hombres, mujeres y niños convierte al canibalismo en un hábito dentro de la tribu. El único que no

participa de la comida es un hombre de *rasgos caucásicos*, tiene largas barbas y también está desnudo. Su presencia en tierras americanas entre indígenas lo convierte en un *misionero*, un *explorador* o un *colono*, aunque la ausencia de vestimenta dificulta una caracterización exacta; sin embargo este hecho junto a las barbas crecidas revela el tiempo que ha permanecido entre los nativos. Su posición como el único europeo dentro del grupo lo coloca en una situación de desventaja y el hecho de estar entre salvajes caníbales da a entender que es un prisionero.

2.7. Grabado 3. Libro tercero 2da. Parte. “Aseguran ellos que viven las malvadas almas en un lugar frío, invernal y borrascoso” (Fig.12).

Se representa un paraje lejos de *la civilización*, debe tratarse de una *aldea india* por las *chozas de paja* que ya han aparecido en imágenes anteriores; por el estilo podría tratarse de *indígenas de Virginia*, mas el pelo rapado hasta la coronilla los identifica como *indígenas brasileños*. Hay seres híbridos y polimorfos que remiten a las *gárgolas* de las *catedrales góticas* y a los seres escondidos en los márgenes de *salterios* y *libros de horas*.

La forma en que estos seres actúan con los indios también recuerda los *aquelarres* difundidos en otros grabados, mas la ausencia total de *mujeres* niega esta posibilidad. Dos de los indios son golpeados por estos seres con la rama de un árbol. El ente con cabeza de león remite a las representaciones de *Mahoma* en la Baja Edad Media -el ídolo de los judíos-. El lugar se encuentra en la costa. La presencia de una *carabela* justifica la de los *dos europeos* de pie en el primer plano. Su atuendo y sus *armas blancas* los identifican como *señores del siglo XVI*. Sostienen una conversación con uno de los indios que señala hacia uno de los seres. Uno de los europeos señala hacia el cielo con la mano derecha, mientras el otro observa al indio atormentado por el ser. La tranquilidad con que los europeos observan la escena indica que ellos no temen al ataque de estos híbridos.

2.8. Grabado 22. Libro cuarto “Balboa echa a varios indios culpables del terrible pecado de la sodomía a los perros, para que estos los dilacerasen” (Fig.13).

El grabado recrea un episodio al aire libre. El relieve, las palmeras y el pájaro posado sobre el techo de una *choza* así como el verdor de la zona dan cuenta de un

ambiente *rural*. Los elementos del cuadro han sido dispuestos de forma que el espectador sea consciente de los hechos que están ocurriendo sin posibilidad de perderse el más mínimo detalle. La imagen que ocupa el primer plano está dividida en dos partes. De un lado un grupo de *indígenas* que están siendo acosados por perros rabiosos- se entiende que son *indígenas* ya que las *chozas* y las *palmeras* son elementos relacionados directamente a este grupo en ilustraciones previas- es esto y no su parcial desnudez lo que los identifica- no se observan adornos ni en sus cuerpos ni en sus caras que los puedan relacionar con los indios de Virginia o con los brasileños, sin embargo los peinados tan singulares mostrados en los grabados de estos dos grupos permiten concentrar el interés en esta misma característica. El *pelo ondulado* y libre de asimetría podría relacionarse con los indígenas *afeminados* representados en la Florida. Los ropajes que visten el grupo de hombres que contemplan impasibles la escena los clasifican como *europeos del siglo XVII o finales del XVI*. De los ocho personajes, uno de ellos es *alférez*, pues sujeta un *estandarte*, cuatro *soldados* identificados por el *casco* además de los *fusiles* que llevan sobre el hombro. El hombre que dialoga con quien sostiene el estandarte es el jefe de la expedición, ya que está a su lado y ocupa el centro del grupo. De los dos hombres con sombrero de ala ancha, el de la derecha es un jefe militar dado su fusil. El personaje con la pluma en el sombrero al extremo izquierdo ostenta un cargo de importancia en el grupo. Estas armas indican el dominio de un grupo sobre el otro bajo la violencia.

Los indígenas están casi desnudos y desarmados, además atacados por perros. Los europeos de pies, lujosamente ataviados y visiblemente armados son *católicos españoles* dada las *gorrueras* que usan en el cuello en vez de *valonas* y los cascos militares distintivos. La presencia de las palmeras en el último término ubica la escena en un clima cálido que bien podría situarse en las costas de la Florida, las de Venezuela o en Las Antillas. Mientras los indígenas se retuercen por los mordiscos, los españoles mantienen una posición estática, pero todos fijan su atención al suceso, a pesar de las armas blancas que poseen nadie toma la iniciativa de detener a la jauría de perros feroces, además el jefe de la expedición dialoga con el alférez sobre la escena, pues está señalando hacia ella. Su superioridad sobre los indígenas -armas blancas y fusiles, vestimenta- los sitúa bajo su dominio y con el poder para detener lo que ocurre, el hecho de que no actúen indica claramente que están de acuerdo con lo que pasa. La exclusión

de mujeres dentro del grupo de indígenas implica que lo ocurrido solo atañe a los hombres y dado que estos hombres son afeminados y los españoles son católicos, podría ser un castigo a la sodomía.

Lo más significativo de la aplicación del método estructuralista a los ocho grabados fue la información que sobre el artista/ el comitente y su realidad se pudo obtener. La concentración del análisis en la relación entre los elementos de la imagen posibilita su uso como documento histórico independiente del texto y del contexto, y es especialmente útil para el estudio de las repercusiones de las visiones estereotipadas de los europeos con relación a los indígenas americanos. Dado que toda la interpretación se hizo desde el contenido de la forma, relacionando sus elementos en base a oposiciones formales, paralelismos, autoreferencias y oposiciones binarias, fue necesaria la exclusión total del texto y el título que acompañaban a cada grabado como fuente interpretativa; coincidiendo con Roland Barthes cuando expone el control del mensaje lingüístico sobre los múltiples significados de las imágenes: “El mensaje lingüístico guía no ya la identificación, sino la interpretación, constituye una suerte de tenaza que impide que los sentidos connotados proliferen hacia regionales demasiado individuales (es decir que limita el poder proyectivo de la imagen) o bien hacia valores disfóricos. El texto guía al lector entre los significados de la imagen, le hace evitar algunos y recibir otros (...)”⁶⁹.

Leer una imagen al margen del contexto histórico puede arrojar sorprendentes resultados sobre la personalidad de los creadores así como su percepción particular sobre la cultura a la que representan, revela los significados inconscientes que pueden esconder las imágenes y esto es particularmente importante en el estudio de las representaciones que una cultura hace sobre otra. El método estructuralista pone especial atención en lo que se escoge y lo que se excluye en la imagen dentro de un repertorio. En la mayoría de los grabados fue este principio lo que brindó la mayor cantidad de información. La ubicación de las escenas de los indígenas de Virginia y de la Florida en escenarios aislados condujo a la conclusión de que el lugar representado era el campo, la montaña, la selva o el bosque, por lo tanto no la ciudad y en consecuencia se sabe lo que se consideraba urbanizado con relación a lo rural. La

⁶⁹ BARTHES, Roland. “Retórica de la imagen” en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Editorial Paidós, (1982) 1986: Disponible en: www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/833.pdf [Consulta: 3/09/2013].

oposición formal de estos elementos con los hombres representados, con su total o parcial desnudez y la autoreferencia a otros conjuntos de imágenes análogas, los catalogó como *salvajes*. De igual manera las chozas del grabado de los indios Tupinambas llevó descubrir que en primer lugar podría tratarse de campesinos ya que la palabra *choza* se convierte entonces en un símbolo icónico que está asociado a las construcciones de los campesinos los cuales a su vez eran relacionados con los salvajes en la Baja Edad Media y el Renacimiento.

Se puede también citar el grabado de los indígenas hermafroditas de la Florida, este es el ejemplo más contundente sobre la visión del artista y o comitente de la obra. La representación de estos indígenas con el pelo ondulado indica que para el artista un hombre que se peina de esta manera está imitando a una mujer y también revela los códigos de vestimenta masculina socialmente aceptados en la época, lleva a conocer el tipo de espectadores de estas imágenes; europeos que probablemente nunca hayan visto a un aborigen americano pero sí a los salvajes representados en diferentes formas, a través de imágenes mentales creadas por medio de fabulas y leyendas míticas que sirvieron de soporte a la imagen visual. Es probable que los indígenas hermafroditas lucieran como los demás, pero la necesidad de hacer entendible la imagen llevó al artista a manipular la realidad, recurriendo para esto a pesar de contar con un modelo a imágenes preconcebidas, que a su vez serían fácilmente aceptadas por la futura audiencia de acuerdo a los códigos culturales.

La inclusión de elementos y la exclusión de otros en el caso de los pueblos amerindios revelaron los aspectos de esta cultura que tenían mayor y menor similitud con la cultura de quienes reprodujeron las imágenes. La mayor parte de los grabados de Jan Staden sobre los indios Tupinambas se refieren a los ritos caníbales (*Fig. 14*) al igual que los de Jean de Lery, en cambio otras costumbres como por ejemplo las relaciones familiares o los modos de producción de las tribus quedan relegadas a un segundo plano. En el caso de los dibujos de John White se produce el efecto contrario, se escogen las costumbres más familiares a los ingleses.

El sistema de signos cargados de significados que propone el método posibilita la interpretación de la imagen fuera del contexto, mas esto es una ilusión. El grabado que yuxtapone a los españoles a la figura de los indígenas –Libro cuarto fig. 22- deja

muchas preguntas sin responder, ¿De todos los europeos porque se escogió específicamente a los españoles? Tampoco permite especificar la identidad de las personas de la imagen, solo llegar a una aproximación. Se concluye que este método debe ser utilizado por la información que brinda la interpretación de las imágenes por si mismas como documento, pasada esta etapa el significado de estas imágenes debe ser completado por los textos y la información que brinda el contexto histórico en que se hayan inscritas.

3. “América “en su contexto

Las imágenes que ilustraron la serie de libros “*Los grandes Viajes*” no habrían tenido el mismo éxito ni se habrían convertido en referencia de la realidad americana y sus habitantes si hubieran estado enmarcadas en un contexto histórico diferente. Tras la elección de los temas específicos, los artistas y las obras que sirvieron de base a estas ilustraciones se escondían motivos de orden político, religioso y cultural. El hecho de que la obra escogida para representar los intereses de diferentes personas fuera un libro impreso y no otro tipo de soporte tiene que ver directamente con el cambio que produjo la llegada de la Imprenta en la Europa del siglo XVI.

Algunos estudiosos de la Imprenta, sostienen que favoreció “un movimiento de la cultura de la imagen a la cultura de las palabras, un movimiento que era más compatible con la bibliolatria Protestante y panfletaria que con las pinturas y estatuas barrocas patrocinadas por la Iglesia Católica pos-Tridentina”⁷⁰. Esta afirmación es contradictoria ya que la imagen grabada lejos de desaparecer se hizo más omnipresente después del establecimiento de talleres de impresión a través del Occidente de Europa y proporcionó a sus creadores más posibilidades. La imagen impresa fue explotada por la propaganda protestante tanto como el texto. La transición de la copia manuscrita a la impresa trajo consigo otros cambios significativos que antepusieron el discurso escrito al discurso oral. Las reproducciones de las obras maestras pusieron el conocimiento libresco a disposición individual dando lugar al análisis personal y por ende dotando a

⁷⁰ Véase texto original en ingles: Printing fostered a movement from “image culture to word culture”, a movement which was more compatible with Protestant bibliolatria and pamphleteering than with the Baroque statues and paintings sponsored by the post-Tridentine Catholic Church. Trad. de Alexis B. Márquez, EISENSTEIN, Elizabeth L., *The Printing Press as an Agent of change. Communications and Cultural transformations in early-modern Europe, Volume I*, London, New York, Melbourne, Cambridge University Press, 1979, pp. 67-68.

las personas del individualismo humanista. Otra de las transformaciones sociales que llegaron con la Imprenta tiene que ver con el intercambio de ideas entre intelectuales, artistas y hombres de ciencia:

“Una remarcable cantidad de innovaciones en el campo de la erudición y de la ciencia fueron hechas fuera de los centros académicos a principios de la era moderna. La nueva atracción ejercida por los talleres de impresión sobre los hombres de ciencia y letras quienes previamente frecuentaron salas de conferencia, ayuda a explicar este notable desarrollo”. Esto posibilitó los nuevos intercambios entre artistas y eruditos o profesionales y teóricos los cuales demostraron su fecundidad en la ciencia de principios de la era moderna”⁷¹.

La imprenta cambió los patrones de la difusión cultural⁷². La estandarización de los modelos y su reproducción en copias, disgregadas fuera de su contexto original crearon la necesidad de distinguir la uniformidad de la diversidad, lo típico de lo único, o por el contrario se puede afirmar que fue la consciencia de este nuevo individualismo lo que dio lugar a la estandarización, propiciando la difusión de estereotipos.

La obra “*América*” fue el fruto de las ideas y aportaciones de diferentes personalidades provenientes de distintos círculos que tenían intereses comunes. El primer libro que salió al mercado fue el resultado de los objetivos colonialistas del mecenas sir Walter Raleigh, quien determinó que este volumen iniciara con las costumbres del asentamiento de Virginia. Es posible que estas aspiraciones influyeran en la forma en que John White plasmó la vida y costumbres de los Algonquinos, escogiendo los temas que más se identificaran con los ingleses e incluso estableciendo una analogía entre estos y los Pictos-ancestros de los ingleses- para fomentar en potenciales colonos la posibilidad de civilizar a estos pueblos tal como ocurrió con sus antepasados. A nivel gráfico, y a pesar de que sus dibujos y acuarelas son considerados de gran riqueza etnográfica, White no pudo desprenderse de los cánones de belleza

⁷¹ Véase texto original en inglés: That a remarkable amount of innovative work in both scholarly and scientific fields was done outside academic centers in the early-modern era is often noted. The new attraction exerted by printer’s ‘workshops upon men of learning and letters who had previously frequented college lecture halls helps to explain this noteworthy development. The same point holds good for discussion of the new interchanges between artists and scholars or practitioners and theorist which proved so fruitful in early-modern science. Trad. De Alexis B. Márquez. *Ibíd.*, p. 76.

⁷² *Ibíd.*, p. 80.

Europeos ni de las reglas del *decorum*, adaptando sutilmente los rasgos aborígenes a los europeos y en consecuencia restando fidelidad a la representación⁷³. La imagen del indio a través de John White recuerda a la construida por el humanista Pedro Mártir de Anglería en sus “*Décadas*” o a Fray Bartolomé de Las Casas; los indios de Virginia son habitantes de una Edad de Oro donde no existen la maldad y la corrupción del hombre moderno.

Los dibujos de Jacques le Moyne de Morgues que componen el segundo libro responderían más a la visión de Gonzalo Fernández de Oviedo, quien reconoce en los indios una cultura diferente a la española, pero no por esto los idealiza. Aunque su apreciación no es objetiva dado los beneficios particulares que lo vinculaban a la esclavitud de esta raza. La personalidad del artista pudo intervenir en estas estampas de los Timucuas. Al menos siete de los grabados de este libro están directamente relacionados con prácticas guerreras, mientras que el primer libro ilustrado por White elude totalmente este tema en beneficio de facetas más “cotidianas y afables”. A este punto no se debe olvidar que le Moyne fue reclutado como pintor oficial de la expedición de Jean Ribault y René de Laudonniere la cual fue aniquilada por tropas españolas, el impacto de estas matanzas pudo influir inconscientemente en la inclusión de varias escenas guerreras dentro de sus ilustraciones.

Las obras de los cronistas, Fray Bartolomé de Las Casas, Pedro Mártir de Anglería⁷⁴ y Gonzalo Fernández de Oviedo que circularon en la primera mitad del siglo

⁷³ Las ilustraciones creadas por John White y Jacques le Moyne de Morgues al igual que las que posteriormente improvisará Teodoro De Bry, estuvieron reguladas en base a los códigos del dibujo. Según Roland Barthes, el mensaje emitido por el dibujo a diferencia del de la fotografía es un mensaje codificado. Este carácter aparece en tres niveles: en primer lugar, reproducir mediante el dibujo un objeto o una escena, exige un conjunto de transposiciones reguladas; la copia pictórica no posee una naturaleza propia, y los códigos de transposición son históricos (sobre todo en lo referente a la perspectiva); en segundo lugar la operación del dibujo (la codificación) exige de inmediato una cierta división entre lo significativo y lo insignificante: el dibujo no reproduce todo sino a menudo, muy pocas cosas, sin dejar por ello de ser un mensaje fuerte. Finalmente como en todos los códigos el dibujo exige un aprendizaje (...). BARTHES, Roland, *Retórica de la imagen...*, Op. Cit., p.5.

⁷⁴ Pedro Mártir de Anglería en la publicación de las tres primeras *Décadas* de *De Orbe Novo* utilizará la metáfora cinegética e infernal para describir las persecuciones y matanzas de indígenas perpetradas por los españoles. Pedro Mártir distinguió, en principio, las muertes de los indígenas de las de los invasores, pues utilizaba el verbo latino *trucidare*, que significa matar violentamente, como lo hacen los cazadores, para referirse a los asesinatos sufridos por americanos, mientras que optaba por el más neutro verbo *intermere* para describir las muertes padecidas por europeos. La metáfora cinegética es aún más explícita en varios pasajes de las *Décadas* I y IV, donde de Anglería relata como los aborígenes escapaban frente a los conquistadores a la manera de liebres perseguidas por perros de caza. En: BURUCUA, José Emilio y K. Nicolás, “El Padre Las Casas, De Bry y la representación de las masacres americanas”, *Eadem*

XVI, sentaron las bases de la dualidad que gobernaría las representaciones del indígena americano como “Salvaje noble” o como “Bestia caníbal” definiendo su figura en oposición a la del español. En los dos primeros escritores serán los españoles las “bestias desalmadas e invencibles” contra “mansos corderos” y en el último, los indios serán descritos como individuos sin ningún sentido de la norma el respeto o la lealtad, lo que los hace merecedores de una esclavitud por naturaleza y a los españoles los convierte en héroes cristianos destinados por la divina providencia a civilizarlos.

Otro de los agentes fundamentales en la creación de esta obra y de cualquier impreso en la época, fue el papel que representaba el editor. Este podía ser a la vez académico-impresor, editor y vendedor de libros, pero también cronista-lexicógrafo e indexador. Sus decisiones eran determinantes y controlaban las publicaciones por encima de la intervención de los demás implicados, aunque el estilo del texto seleccionado y otras cuestiones estilísticas como las ilustraciones se determinaran mediante un consenso⁷⁵. Es esta condición la que ha encuadrado la obra desde la personalidad de su editor Teodoro de Bry, definiéndola como una crítica protestante cuyas ilustraciones respondían a las características del panfleto donde los tintes sensacionalistas llevaban a exageraciones de los hechos narrados. Aunque de acuerdo a otras opiniones los motivos comerciales de de Bry se imponían ante cualquier otra finalidad y su mayor interés era publicar volúmenes exitosos que llegaran a la mayor cantidad de lectores independientemente de sus preferencias religiosas.

La búsqueda de una obra universalmente aceptada puede explicar la manipulación de los dibujos de John White y Jacques le Moyne de Morgues por de Bry en pos de la europeización de la fisonomía y anatomía de los indígenas para facilitar su aceptación en el público objetivo, el cual de acuerdo a Bernadette Bucher:

“Incluía la aristocracia europea, en particular aquella de las cortes alemanas, era parte del público al que aspiraba de Bry. Varios volúmenes están dedicados a príncipes: Maximiliano de Polonia, Guillermo conde palatino, Christian duque de Sajonia, Luis de Hesse. Pero la colección alcanzó un grupo más amplio de lectores

Utraque Europa, 2010, 6 (10-11): 147-180, p.4. Disponible en: www.udesa.edu.ar/files/UAHumanidades/.../Kwiatkowski.pdf [Consulta: 20/07/2013].

⁷⁵EISENSTEIN, Elizabeth L., *The Printing Press...*, Op. Cit. p.87.

educados, coleccionistas, mercaderes, artesanos, y las ilustraciones también se exponían en público, lo que ampliaba el rango de posibles espectadores⁷⁶.

Estas modificaciones las hizo bajo las concepciones de lo que él y el público consideraban debía ser un “salvaje”, ya que él nunca conoció el Nuevo Mundo. A partir del tercer libro de los seis de la serie en los que él interviene la imagen del indio se transformará en la del salvaje caníbal, la ausencia de ilustraciones originales lo llevarán al uso de su inventiva dotando a los indígenas del Brasil y de las Antillas de poses estatuarias que respondían a cánones clásicos y rompían el ritmo y equilibrio de la obra. La elección del canibalismo por encima de otros aspectos de la cultura de los indígenas brasileños da cuenta del deseo de impresionar a sus lectores, de crear el morbo ante la vista de un aspecto que chocaba con una cultura eminentemente católica-protestante, esta decisión encasilló a todos los indígenas dentro de este estereotipo a lo largo de varios siglos.

La tesis que define esta obra en base a la situación político-religiosa entre los reinos católicos y protestantes puede estar amparada en la elección de las fuentes específicas que sirvieron de sustento a los próximos tomos. Las imágenes del libro cuarto basado en la obra de Benzoni, la cual es una crítica abierta a la brutalidad de la conquista española muestran al español cruel e inmisericorde y al indígena como víctima inocente. La difusión de estos grabados junto a los que ilustraron la “*Brevísima relación de la destrucción de Las Indias*”, publicada en 1598, se ha considerado parte de la “La leyenda negra”⁷⁷.

La Imprenta jugó un papel determinante en la difusión de la imagen en el siglo XVI, por lo mismo no es significativa la colaboración de Teodoro de Bry en los grabados, no obstante su participación pudo obedecer a motivos directamente personales. Según su propio testimonio casi la totalidad de sus bienes le fue confiscada por motivos religiosos: “Del amplio patrimonio que mis padres me legaron, sólo me

⁷⁶ BUCHER, Bernadette, *Icon and Conquest. A Structural Analysis of the Illustrations of De Bry's Great Voyages*, Chicago, University of Chicago Press, 1981, p. 12.

⁷⁷ Como ha señalado el profesor Schepper, la leyenda negra flamenca o neerlandesa surge al principio como manifestación de una legítima oposición legal contra el régimen de gobierno que trata de implantar Felipe II en su calidad de soberano de los Países Bajos, a su regreso a España a fines de la década de 1550. En: GARCIA GARCIA, Bernardo J. “La leyenda negra española y las identidades nacionales de los Países Bajos” en Alain Barsacq y Bernardo J. García García, *Hazañas bélicas y leyenda negra. Argumentos escénicos entre España y los Países Bajos*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2004, p.33.

quedo el arte. Ni los ladrones ni los villanos pudieron poner sus manos en él. El arte me ha permitido recobrar mi fortuna y reputación y nunca me ha abandonado”⁷⁸.

⁷⁸ En: *Icones quiquaginta vironum illustrium*, Frankfurt, 1597.

CONCLUSIONES

La problemática de este proyecto planteaba el análisis de la imagen de los pueblos prehispánicos en base a la obra “*América*”, su propósito era medir el nivel de objetividad de esas representaciones partiendo de la afirmación de que respondían a estereotipos. Para la obtención de resultados se utilizó en una primera etapa el método estructuralista seguido de la evaluación de la obra en su contexto. Con ambos enfoques se obtuvieron diferentes conclusiones.

Se comprobó en primer lugar la eficacia del estructuralismo como método en el caso estudiado y la importancia de escoger una perspectiva de análisis específica dependiendo del tema investigado. Los elementos inconscientes que el artista deja escapar en la obra, solo pueden ser percibidos si se deja por un momento de lado el contexto y se concentra todo el estudio en la relación existente entre las partes del cuadro, esto verifica la efectividad de la lectura de una imagen a través de los signos y revela a la vez la influencia del espectador en la creación artística, pues la potenciación de los signos escogidos asegura la comprensión de la obra en sus futuros observadores.

Se confirmó además:

- El valor de la imagen gráfica como documento histórico independiente del texto y el contexto.
- La prevalencia de la tradición cultural, la religión, la política y la clase social por encima de la inventiva del artista y del referente de la obra.
- La verosimilitud como alternativa a la realidad en las imágenes de “los otros” durante la Edad Moderna.
- La efectividad de este método como herramienta para la obtención de resultados específicos, más no como única perspectiva de análisis, ya que no es posible

separar a la obra de su contexto y el sistema de signos decodificables en la imagen es exactamente un reflejo de su omnipresencia.

La valoración de la obra en relación al contexto confirmó lo que muchos críticos se niegan a aceptar: su autoridad en el arte. Esto puso de relieve la construcción de conceptos partiendo de un entorno cultural, político y social determinados y como estos al expresarse visualmente se convirtieron en símbolos icónicos que al ser desplazados en la geografía y el tiempo dio lugar a la formación de estereotipos, no solamente de una cultura diferente sino dentro del mismo espacio demográfico.

La imagen de los nativos de América fue construida por y para los europeos, más símbolo que reflejo de la realidad, fue mutando en la misma forma que lo hacia el pensamiento occidental que le dio origen; oscilando entre la nobleza y el salvajismo, a expensas de los caprichos y ambiciones de sus creadores y menos imbuida de sus propias singularidades. No puede por ende considerarse objetiva, esto fue afirmado desde su aceptación dentro de la categoría de estereotipo. La veracidad o falsedad de las imágenes visuales es algo que no debe tomarse en consideración, ya que las imágenes no son enunciados y estarán sujetas a la ambigüedad y la polisemia. Siempre se podrá obtener información muy valiosa desde su escrutinio, lo que se debe recordar es que esta información no será siempre relativa al tema representado, pues tal como se demostró detrás de una imagen existen muchos factores de influencia. Lo más significativo es la confirmación de sus usos infinitos como documento histórico, ya que más que ser un reflejo de los indígenas y sus costumbres, mostraron el valor de las normas sociales, la religión y la aversión del hombre moderno al primitivismo de las primeras edades del hombre-los humanistas como Pedro Mártir de Anglería veían con cierto dejo de admiración la pervivencia de seres en la Edad de Oro, sin embargo a la vez manifestaban un total repudio a la vida lejos de los placeres cortesanos-.

Al someter las imágenes de los pueblos precolombinos a examen, solo se comprobó que tras descomponer los diferentes condicionantes, incluido el estereotipo, hay en ellas muy poco de la cultura de esos pueblos y es lamentable que los prejuicios hayan restado importancia al valor de construir un documento lo más cercano posible a la realidad, esto ha significado la pérdida total de aspectos de importancia de muchas de esas culturas que lamentablemente fueron exterminadas. Pero volviendo a las sabias

disertaciones de Peter Burke: “para enfrentarse a ellas se debe tener claro cuáles fueron los fines de su creación, pues la mayoría no se concibieron para servir de documento a la posteridad”.

BIBLIOGRAFIA

ACOSTA, Vladimir, *Viajeros y maravillas*. Tomo III: Viajeros reales e imaginarios del fin de la Edad Media, Caracas, Monte Ávila Editores, 1993.

ALEGRIA, Ricardo E. , *Las primeras representaciones gráficas del indio americano 1493-1523* , Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, instituto de Cultura Puertorriqueña, Barcelona, 1978.

BARTHES, Roland. “Retórica de la imagen” en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Editorial Paidós, (1982) 1986: Disponible en: www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/833.pdf [Consulta: 3/09/2013].

BECKETT, Wendy, *Historia de la pintura. Guía esencial para conocer la historia del arte occidental*, Asesora Patricia Wright, coord. de la edición en lengua española Cristina Rodríguez Fischer, trad. de Rosa Cano Camarasa, Barcelona, Editorial Blume, 1995.

BUCHER, Bernadette, *Icon and Conquest. A Structural Analysis of the Illustrations of De Bry's Great Voyages*, Chicago, University of Chicago Press, 1981.

BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, coord. de Gonzalo Pontón Gijón, trad. de Teófilo de Lozoya, Barcelona, Editorial Crítica, S.L., 2001, (serie. Crítica letras de humanidad).

BURUCUA, José Emilio y K. Nicolás, “El Padre Las Casas, De Bry y la representación de las masacres americanas”, *Eadem Utraque Europa*, 2010, 6 (10-11): 147-180, Disponible en: www.udes.edu.ar/files/UAHumanidades/.../Kwiatkowski.pdf [Consulta: 20/07/2013].

CAMILLE, Michael, *Arte gótico. Visiones gloriosas*, trad. de M^a Luz Rodríguez Olivares, Madrid, Ediciones Akal, S. A., 2005.

----- *El ídolo gótico: ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, trad. de Juan José Usabiaga Urkiola, Madrid, Ediciones Akal S.A., 2000.

----- *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London, Reaktion Books, 1992, (Essays in Art and Culture).

COLON, Hernando, *Vida del Almirante Don Cristóbal Colón*, edición y prólogo de Ramón Iglesia, 2da. edición 1947, primera reimpresión 1984, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1947.

D'OLWER, Luis Nicolau, *Cronistas de las culturas precolombinas*, Méjico, Fondo de cultura económica, 1963, (col. Biblioteca Americana/ serie Cronistas de Indias).

DE BRY Teodoro, *América 1590-1634*, edic. de Gereon Sievernich, prol. a la edición española John H. Elliott, trad. de Adán Kovacsics, Madrid, Ediciones Siruela S. A., 1992.

DE LAS CASAS, Bartolomé, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, ed. de André Saint-Lu, 4ta. edición, Madrid, Ediciones Catedra, S. A., 1989, (Colección Letras Hispánicas).

----- *Brevísima relación de la destrucción de las Indias. Con los grabados originales de la edición latina de Jean Theodore y Jean Israel de Bry, Frankfurt, 1598*, ed. de Andrés Moreno Mengíbar , 2da. edición, Sevilla, Editorial A. Er. Revista de Filosofía, 1991, (Colección Er. Textos Clásicos).

DEAK, Gloria G., *Discovering America's Southeast: A Sixteenth-Century View Based on the Mannerist Engravings of Theodore de Bry*, Birmingham(Alabama), Birmingham Public Library Press, 1992.

DEL PINO-DIAZ, Fermín, RIVIALE, Pascal, *Entre textos e imágenes. Representaciones antropológicas de la América indígena*, ed. de Juan J. R. Villarías

Robles, Madrid, Gobierno de España, Ministerio de Ciencia e Innovación, Editorial CSIC, 2009.

ECO, Umberto, *La estructura ausente*, trad. de Francisco Serra Cantarell, Barcelona, Random House Mondadori, S. A. , 1972, 2011.

EISENSTEIN, Elizabeth L., *The Printing Press as an Agent of change. Communications and Cultural transformations in early-modern Europe, Volume I*, London, New York, Melbourne, Cambridge University Press, 1979.

FLORESCANO, Enrique, *El mito de Quetzalcóatl*, 2da. edición, Méjico, Fondo de Cultura Económica, S. A., 1995.

GARCIA GARCIA, Bernardo J.” La leyenda negra española y las identidades nacionales de los Países Bajos” en Alain Barsacq y Bernardo J. García García, *Hazañas bélicas y leyenda negra. Argumentos escénicos entre España y los Países Bajos*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2004.

GARCIA GUAL, Carlos, *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*, Barcelona, Editorial Montesinos, 1989.

GIL, Juan, *Mitos y utopías del Descubrimiento. I. Colón y su tiempo*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.

GOMBRICH, Ernst, “Arte y Psicología: la verdad y el estereotipo. Arte e ilusión”, ed. de Richard Woodfield, *Gombrich esencial, textos escogidos sobre arte y cultura.*, Madrid, Debate S. A., 1997a.

----- *La historia del arte*, trad. de Rafael Santos Torroella, decimosexta edición en español, Londres, Phaidon Press Limited, 1997b.

----- *Ideales e Ídolos. Ensayos sobre los valores en historia del arte*, versión castellana de Esteve Rimbau i Saurí, Madrid, Editorial Debate, S. A., 1999.

KAPPLER, Claude, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal, 1986.

LA FUENTE FERRARI, Enrique, *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*, Madrid, Instituto de España, 1985.

LAHOZ, Lucia, “La imagen del marginado en el arte medieval”, en *Clío & Crimen*, nº 9 (2012), pp. 37-84.

MAHIQUES GARCIA, Rafael, *Iconografía e Iconología. Volumen 2. Cuestiones de método*, Madrid, Ediciones Encuentro, S. A., 2009.

MANDEVILLE, Juan de, *Libro de las maravillas del mundo*, Madrid, Visor, 1984.

MASON, Peter, *Deconstructing America. Representations of the other*, Londres, Routledge, 1990.

MORALEJO, Serafín, *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid, Ediciones Akal, S. A., 2004.

NAVARRO, MADRID, Mercedes, *La dinámica de la oposición masculino/femenino en la Mitología griega*, Madrid, Editorial M.E.C, 1991.

POLO, Marco, *El libro de las maravillas. Compendio del “libro de la Maravillas del Mundo”* (ms. Fr. 2810) Biblioteca Nacional de Francia, Ensayo crítico de Francois Avril, Comentarios a las miniaturas de Marie-Thérèse Gousset, Transcripción del manuscrito de Marie- Héléne Tesnière, trad. del francés Juan Diego Rodríguez Carmona, Madrid, Editorial Casariego, 2000.

RAMIREZ ALVARADO, María del Mar, *Construir una imagen. Visión europea del indígena americano*, ed. De Pedro Bazán, Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas CSIC y Fundación El Monte, 2001, (Colección América).

SALAS M. Alberto, *Tres cronistas de Indias*, 2da. edición, Méjico, Fondo de Cultura Económica, S. A., 1986.

SEBASTIAN, Santiago, *Iconografía del Indio Americano. Siglos XVI y XVII*, prol. De Dietrich Briesemeister, Colección Investigación y crítica, Madrid, Ediciones Tuero, 1992.





Fig. 1 “Insula Hyspana” – *De insulis inventis epistola Cristoferi Colom...* (Carta de Colón). Xilografía Basilea, 1493. Cortesía de la Biblioteca Pública de New York.



Fig. 2 “Quisieron los indios probar si eran inmortales los españoles y ahogaron a un español, llamado Salcedo, en el mar”. Grabado en cobre. “América de Bry 1590-1634” Libro cuarto Fig.5, pp. 160.



Fig. 3 “- La Lettera dellisole che ha trouato nuouamente il Re dispagna. (Carta de Colón). Xilografía. Florencia, 1493.



Fig.4 “Epístola Alberico –De Novo Mundo, (Carta de Americo Vespuccio).Xilografía. Rostock, c. 1505. Cortesía de la Biblioteca de la Universidad de Rostock.



Fig. 5 “Diz buhling saget wie die zwe herre Fernandus K. Zu Castilen“... (La Lettera de Américo Vespuccio). Xilografía. Estrasburgo, 1509. Cortesía de The British Library, London.

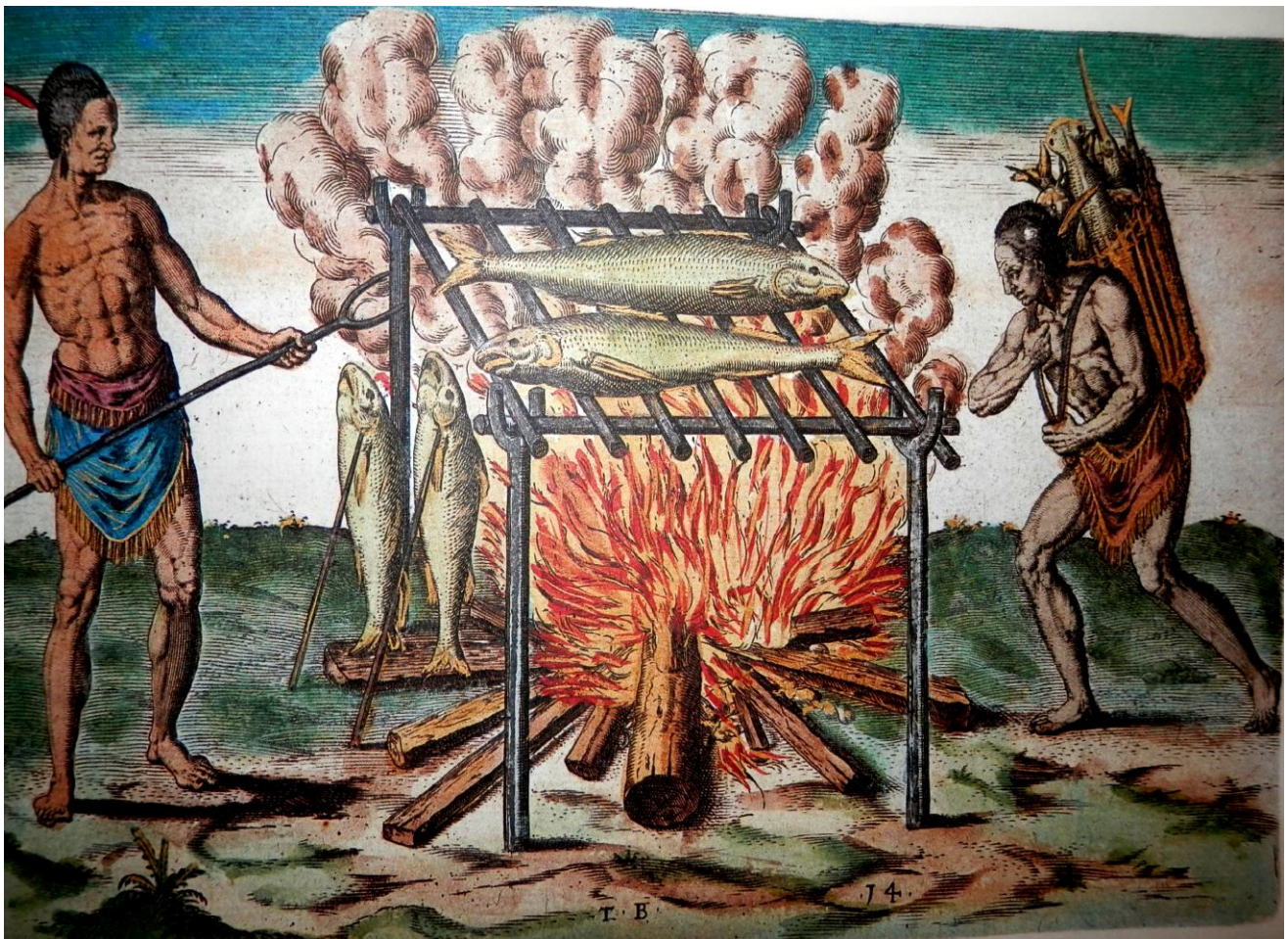


Fig. 6 “Una parrilla de madera sobre la cual asan ellos los pescados”. Grabado en cobre. “América de Bry 1590-1634” Libro primero, Fig.13, pp. 35.



Fig. 7 “De como tratan los guerreros del rey Utina a los enemigos muertos”. Grabado en cobre. “América de Bry 1590-1634” Libro segundo, Fig.15, pp.84.

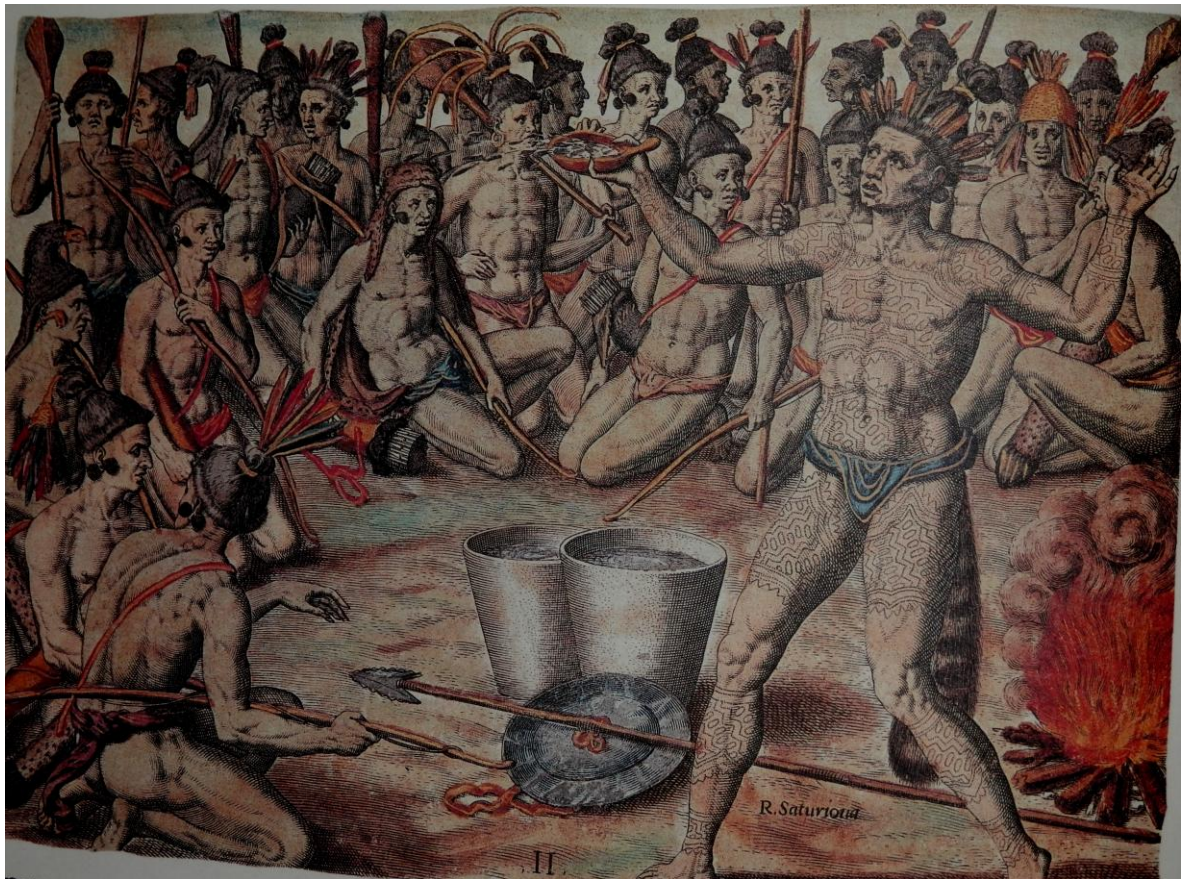


Fig. 8 “Las ceremonias celebradas por Saturioua cuando se enfrenta a sus enemigos”. Grabado en cobre. “América de Bry 1590-1634”. Libro segundo Fig.11, pp.80.



Fig.9 “De los cargos ocupados por los hermafroditas que son de naturaleza masculina y femenina”. Grabado en cobre. “América de Bry 1590-1634”. Libro segundo Fig. 17 pp. 86.

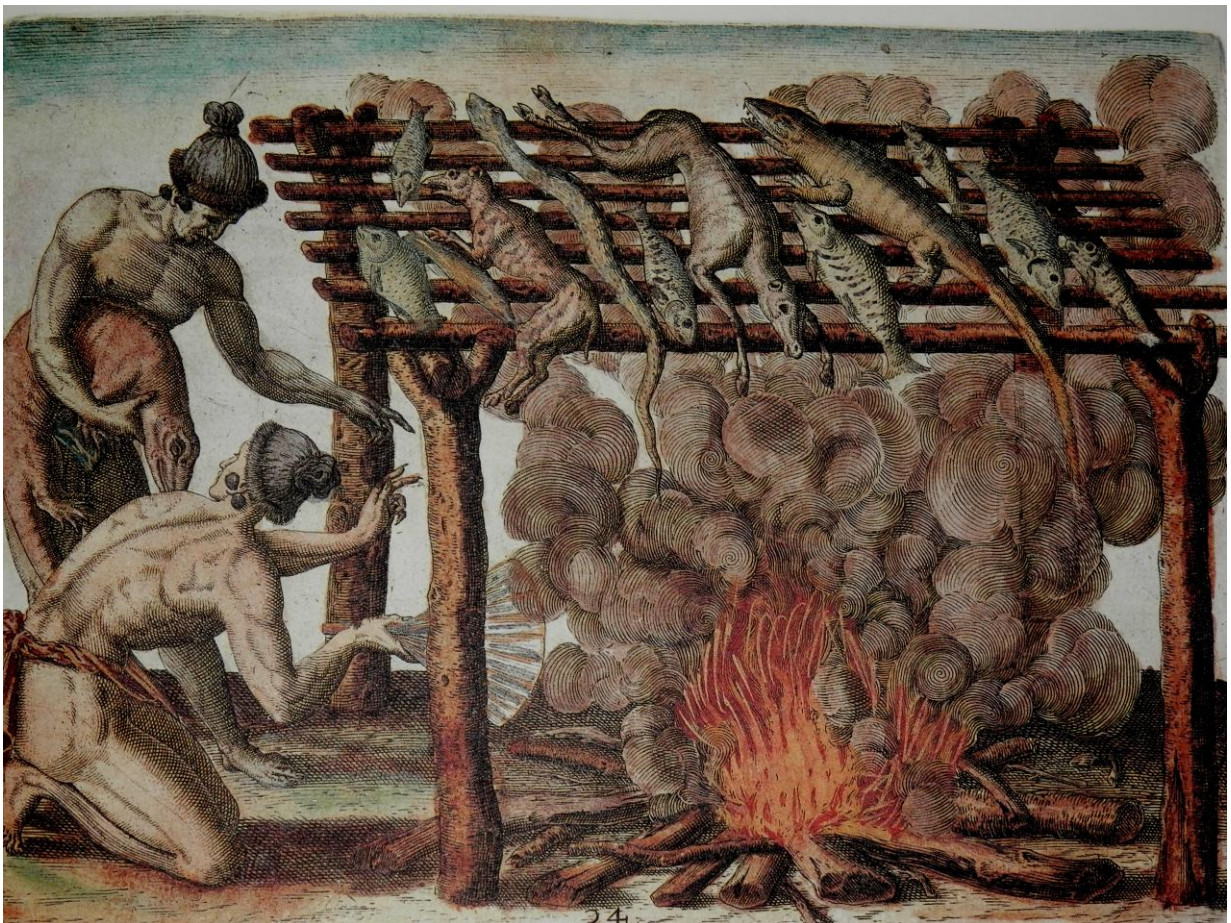


Fig. 10 “De como soflaman y asan el pescado, el venado y demás reservas añales de alimentos”. Grabado en cobre. “América de Bry 1590-1634”. Libro segundo Fig.24, pp.93.



Fig. 11 *“Puede considerarse esta parrilla simplemente despensa de carne y alimento de los salvajes...”*.
Grabado en cobre. “América de Bry 1590-1634”. Libro tercero parte segunda Fig.1, pp.146



Fig. 12 *“Aseguran ellos que viven las malvadas almas en lugar frío, invernal y borrascoso...”*
Grabado en cobre. “América de Bry 1590-1634”. Libro tercero parte segunda Fig.3, pp.148



Fig. 13 “Balboa hecha a varios indios culpables del terrible pecado de la sodomía a los perros para que estos los dislacerasen”. Grabado en cobre. “América de Bry 1590-1634”. Libro cuarto Fig.22, pp.179



Fig. 14 Jan Van Doesborch “Grabado de una familia de caníbales”, Amberes, 1509. Cortesía de la Universidad de Rostock.