

*Textos e imágenes para la salvación:
la edición misionera de la diferencia
entre lo temporal y eterno*



Ricardo González

Doutor em História e Teoria do Arte por la Universidad de Buenos Aires. Professor titular de Arte Iberoamericano Colonial na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidad de Buenos Aires. Autor, entre outros livros, de *Imágenes de dos mundos: la imaginaria cristiana en la Puna de Jujuy*. Buenos Aires: Telefónica/Espigas/Fiaar, 2003. rigonzal@isis.unlp.edu.ar

Textos e imágenes para la salvación: la edición misionera de la diferencia entre lo temporal y eterno*

Ricardo González



La edición misionera del libro de José Eusebio Nieremberg *De la diferencia entre lo temporal y eterno, crisol de desengaños, con la memoria de la eternidad, postrimerías humanas y principales misterios divinos*, de 1705, ha tenido siempre en la historiografía dedicada a la imprenta en el Río de la Plata y en las misiones jesuíticas un carácter excepcional. En primer lugar, por ser el primer título de la producción misionera que ha sobrevivido completo y en buen estado de conservación en los dos ejemplares conocidos, el del Museo de Luján¹ y el que se halla en manos de un coleccionista particular, ya que si bien el *Martirologio romano* y el *Flos sanctorum* de Rivadeneira lo precedieron, ninguno de los dos ha llegado a nosotros. Pero lo que ha reclamado la atención sobre *La diferencia* ha sido el interés inherente a la edición en sí: la originalidad de la traducción del texto español al guaraní efectuada por el padre José Serrano y sobre todo, el agregado de más de cuarenta láminas grabadas en los talleres misioneros. Este hecho le confiere un carácter único y de imponderable alcance para el estudio de la estética y la iconografía en las misiones jesuítico-guaraníes de las provincia del Paraguay a comienzos del siglo XVIII.

El libro de Nieremberg y el problema de la salvación

Es necesario aclarar que el libro del jesuita español de familia alemana, José Eusebio Nieremberg, tuvo amplia difusión desde su aparición en 1640, debido esto indudablemente, a lo candente de la reflexión acerca del vínculo entre la vida terrenal y la salvación o la condenación eternas. La tradición cristiana había buscado inducir a los fieles al seguimiento de los principios morales y doctrinarios tanto por la vía positiva del ejemplo, la gracia y la esperanza, como por la negativa de la descripción de las desdichas del infierno y el temor a sufrirlas. La virtud y el temor eran las dos caras de la moneda que representaba las expectativas futuras frente a la ambigüedad del destino humano. El tema

* Una versión preliminar del presente artículo, aunque distinta en varios aspectos y con otro nombre, escrita con Mercedes Schönemann y Harold Picchi, fue presentada en el XII Jornadas Internacionales sobre las Misiones Jesuíticas, Buenos Aires, 2008.

¹ Agradecemos a esta institución habernos facilitado su edición digital del libro.

formaba parte ineludible de las especulaciones teológicas barrocas y había motivado tanto una concepción empresarial de la salvación, manifiesta en innumerables cofradías de ánimas y aún cadenas de institutos internacionales dirigidas a acumular misas y sufragios por las almas del purgatorio², como diversos programas artísticos que ponían a la vista las escenas de las *postrimerías*, i.e., la antecámara de la muerte y el tránsito al destino final, así como los tormentos infernales. La oposición entre la fatuidad de los poderes y placeres del mundo y la posibilidad de condenación es un lugar común de la literatura y el arte del siglo XVII europeo. En América, donde la idea del infierno no resultaba para nada evidente, las imágenes de los suplicados y los cuadros de *postrimerías* se multiplicaban en remotas capillas perdidas en los Andes convertidas en ámbitos de didactismo moral. El libro de Nieremberg apunta directamente a este debate, y su éxito editorial lo testimonian las sucesivas reediciones españolas así como su pronta traducción a las lenguas modernas europeas e incluso al árabe.

En el contexto de las misiones jesuíticas entre los guaraníes la obra del jesuita tenía un fin análogo al que cumplía en Europa, aunque veía reforzado su interés didáctico por el carácter de la relativamente reciente evangelización de los indígenas y de las dificultades para transmitir conceptos en todo ajenos a su cultura que conllevaba la cristianización. Comunicar del modo más elocuente posible a los indígenas las nociones cristianas relativas a la dimensión moral de la salvación, los peligros del alma y la idea de la condenación era ciertamente un desafío cognitivo a cuyo servicio los religiosos pusieron cuanta herramienta les pareció útil desde los primeros años de la conquista americana. Robert Ricard ha recogido testimonios sorprendentes de esta “pedagogía” en el siglo XVI mexicano, como el de aquel fraile Luis Caldera (el “apellido” parece ser un sarcasmo) quien para explicar a los indígenas, cuya lengua no hablaba, la idea del infierno, echaba dentro de un horno preparado al efecto y quemaba vivos perros, gatos y otros animales cuyos aullidos de dolor al ser abrasados por las llamas infundían horror a los nuevos catecúmenos³. También Motolinía describe en su crónica representaciones teatrales en las que demonios “muy feos” entraban en escena y retiraban a indios borrachos y hechiceras que echaban al infierno a través de una puerta. Sigue el franciscano: “El infierno tenía una puerta falsa por donde salían los que estaban dentro; y salidos los que estaban dentro pusieronle fuego, el cual ardió tan espantosamente que pareció que nadie había escapado, sino que demonios y condenados todos ardían y daban voces y gritos las ánimas y los demonios; lo cual ponía mucha grima y espanto aun a los que sabían que nadie se quemaba”⁴. Estas descripciones, como los más convencionales y conocidos métodos visuales franciscanos de enseñanza doctrinal elaborados por Pedro de Gante, publicitados e ilustrados por su discípulo Diego de Valadés en su *Retórica cristiana* y registrados en el Consejo de Indias, sitúan nuestra edición en un marco explicativo que parece dejar claro las razones no sólo de la traducción y la impresión, sino fundamentalmente la importancia concedida al aparato visual que acompaña el texto y que multiplica por cuatro las ilustraciones de la edición europea de Antwerpes. El mismo Serrano, en su dedicatoria al General González afirma que “la imprenta, como las muchas láminas para su realce han sido obra del dedo de Dios, tanto más admirable,

² A modo de ejemplo: en 1668 se estableció en Santiago de Compostela y en los años subsiguientes en Toledo, Burgos y algunas ciudades americanas una “hermandad universal de sufragios” destinada a sumar las misas por las almas de los difuntos. En tres años había aplicado, sólo en la ciudad de Burgos, más de veinte mil misas (VICARIO SANTAMARÍA, Matías (Diócesis de Burgos). *Catálogos de los archivos de Cofradías de la diócesis de Burgos*, Colección “Ecclesia Vita”, Burgos, 1996, 54, 411 y *passim*).

³ RICARD, Robert. *La conquista espiritual de México* (1933). México: Fondo de Cultura Económica, México, 2005, p. 193.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 315.

⁵ TRELLES, Manuel. (Traducción al guaraní de una obra de Nieremberg). *Revista Patriótica del Pasado Argentino*, t. IV, Buenos Aires, 1890, p. 31 e 32.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 15-38.

⁷ *Idem, ibidem*, p. 32 y sigs.

cuanto los instrumentos son uno pobres indios, nuevos en la fe y sin la dirección de los maestros de la Europa”⁵. El incremento de las “muchas láminas” señala la adecuación del método explicativo o del concepto de comunicación del texto a las condiciones misionales y a la cultura guaraní, así como la necesidad de exponer más pormenorizadamente conceptos que no estaban internalizados en el universo misionero como lo estaban en Europa y que por lo tanto requerían una presentación más analítica y apoyada por mayor variedad de recursos que apuntalaran la interpretación textual. Dicho de otro modo: todo debía estar a la vista, o inversamente, nada debía darse por supuesto.

La bibliografía sobre *La diferencia*

Pese a este carácter excepcional y a diferencia de las pormenorizadas investigaciones efectuadas en otras disciplinas artísticas misioneras, no se han realizado hasta ahora estudios completos ni sistemáticos de *La diferencia*, libro que si ha sido descrito reiteradamente, guarda aún muchos aspectos desconocidos y complejos por aclarar, comenzando por el carácter por momentos desconcertante de la iconografía expuesta. Nuestro fin es avanzar en un estudio de este tipo, si bien en esta ocasión sólo desarrollaremos una fase embrionaria, intentando poner a prueba el tipo de herramientas y las características del análisis en algunos ejemplos que, si no pretenden ser exhaustivos, tienen la intención de testear formas de abordaje eficaces para avanzar en un trabajo más amplio de exégesis texto-visual.

Los primeros comentarios relativos a la historia de *La diferencia* son debidos a Manuel Trelles, quien fuera poseedor del ejemplar del Museo de Luján, propiedad original de Pedro de Angelis⁶. Trelles describe la edición y transcribe las licencias y dedicatorias que preceden el texto y certifican la labor de los guaraníes en la confección de las láminas. Si bien señala acertadamente que las láminas son “interpretaciones gráficas de pasajes de la obra que ilustran” y que “sería largo y difícil hacer una descripción de todas”, sus comentarios relativos a las ilustraciones muestran que desconocía el texto de Nieremberg, aunque puntualiza con detalle los elementos iconográficos de las cuatro imágenes introductorias⁷. Dos años más tarde, ese notable polígrafo que fue José Toribio Medina recoge el material de Trelles en su monumental *Historia y bibliografía de la imprenta en América española*, publicada por el Museo de La Plata y realizada por encargo de su director, el Perito Francisco Moreno. Medina describe materialmente la obra y sintetiza sus antecedentes recogiendo el detalle de su historia europea y sus traducciones y repasando las numerosas ediciones entre las que incluye la realizada en Amberes en 1684 por Gerónimo Verdusen —el León Dorado—, con los conocidos grabados de Gaspar Bouttats. Finalmente reseña la gestación de la reedición guaraní: la traducción del texto por el padre Serrano, efectuada hacia 1693, el pedido de autorización al Consejo de Indias del general Tirso González, impulsor de la edición americana, y la obtención de la licencia para la impresión extendida en 1696 por el provincial Simón de León, cuando Serrano era rector del Colegio Jesuítico de Buenos Aires. Medina nos hace también conocer la existencia de una versión chiquitana de *La diferencia*, debida al padre Ignacio Chome, introduciendo la

aclaración de que el fin de la edición era “que sirviese de aprendizaje a los neófitos”⁸. Naturalmente el estudio de la edición de Verdusen puso a la vista el conjunto de grabados que sirvieron de inspiración a algunas de las planchas guaraníes y que Medina publicó junto a ellas. La única autoría consignada es la que figura en el grabado que representa a Tirso González, que dice: “Ioan Yapari sculps. Doctrinis Paraquariae”.

Los diversos autores que se interesaron posteriormente por la versión misionera del libro de Nieremberg han proporcionado los datos básicos de la publicación (autor, traductor, fecha de impresión), expuestos en la carátula del libro, reiterando los datos provenientes de la obra platense. En 1929 Félix Ugarteche publicó *La imprenta en la Argentina* donde reprodujo tres de las láminas introductorias al texto. En *Orígenes del arte tipográfico en América* (1947) el padre Guillermo Furlong comenta la edición de nuestro libro, señalando que si bien “la mayor parte de las láminas son reproducciones de las que en 1684 hizo Bouttats” al menos un tercio son total o parcialmente originales, aunque no explicita en qué criterios funda su afirmación ni cuales serían estas láminas. El historiador jesuita describe brevemente las imágenes iniciales, comentando su iconografía y reitera la presencia del escudo de Inglaterra en la lámina que representa al general González, señalada ya por Trelles⁹. En 1949 Rodolfo Trostiné publicó *El grabado en la Argentina durante el período hispánico*, donde establece la historia de la posesión del libro. Respecto a las láminas Trostiné sugiere la existencia de diferentes autores además de Yapari, aparentemente basándose en criterios de estilo, aunque sin avanzar en el desarrollo de esta idea. El autor marca también “el aspecto exótico que se ha dado a los animales, transformando especies netamente europeas en animales comunes en la zona”, así como el fenómeno contrario: las dificultades para representar elementos o animales desconocidos en la cultura guaraní¹⁰. Respecto a la reelaboración de los modelos flamencos, desmiente el tópico de la copia servil por parte de los indios, afirmando contrariamente que las versiones guaraníes introducen cambios y sustituciones que según su opinión armonizan mejor el conjunto. Con estos juicios Trostiné incorpora una apreciación ausente en los análisis y descripciones anteriores pero del mayor interés, la de la adaptación autóctona. Finalmente apunta la similitud de los grabados correspondientes a los tormentos infernales en el libro IV con algunos de los grabados realizados por Manuel Villavicencio en Puebla en la primera mitad del siglo XVIII, infiriendo la existencia de una fuente común¹¹. En realidad yerra aquí, ya que los grabados de Villavicencio, que ilustran las meditaciones sobre la condenación eterna del padre Pablo Señiri *El infierno abierto al cristiano, para que no caiga en él* y que efectivamente son muy similares a los guaraníes, fueron publicadas en 1780, lo que no invalida la suposición de Trostiné y abre también la posibilidad de que el grabador mejicano conociese la edición paraguaya. En el apartado dedicado al grabado en el *Panorama general del arte en la Argentina* de la ANBA, Adolfo Ribera comenta al hablar del grabado en las misiones la obra de Nieremberg, aunque sin agregar nuevos elementos. Ribera señala la dispar calidad de ejecución así como la riqueza iconográfica del conjunto, pero ejemplifica los aspectos ponderados con aquellos grabados que reproducen de modo más fiel temas u organizaciones formales convencionales europeas, como las láminas iniciales claramente ligadas a los

⁸ MEDINA, José Toribio. *Historia y bibliografía de la imprenta en la América española*. La Plata: Taller de Publicaciones del Museo, 1892, p. 7-11.

⁹ FURLONG S. J., Guillermo. *Orígenes del arte tipográfico en América. Especialmente en la República Argentina*. Buenos Aires: Huarpes, 1947, p. 142.

¹⁰ TROSTINÉ, Rodolfo. *El grabado en Argentina durante el período hispánico*. Buenos Aires: Edición del autor, 1949, p. 10.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 11.

¹² RIBERA, Adolfo Luis. El grabado en las misiones guaraníicas. In: *Historia general del arte en la Argentina*. T. II, Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1983, p. 100-102.

¹³ Quienes han escrito sobre el tema hablan invariablemente de 43 ilustraciones. Sin embargo, el ejemplar del Museo de Luján, con el que trabajamos tiene 42. El libro en posesión del Sr. Porcel tiene al menos una lámina más, la Inmaculada Concepción publicada por Ribera (1983, p. 104), pero no lo hemos consultado y por lo tanto nos manejaremos con el número mencionado para el ejemplar de Luján.

¹⁴ FABRICI, Susana. Un antiguo libro Guaraní: De la diferencia entre lo temporal y eterno de J. E. Nieremberg. *Incipit*, vol. III, Buenos Aires, 1983, *passim*.

¹⁵ BAILEY, Gauvin A. *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America. 1542-1773*. Toronto: University of Toronto Press, 1999, p. 173 e 253.

frontispicios característicos del siglo XVII¹². El mismo año, Susana Fabrici publicó un trabajo dedicado específicamente a la obra, en el que además de reseñar los datos conocidos sobre el origen y las ediciones del libro, analiza la organización temática de la edición de 1684, así como la de la misionera, detallando las dedicatorias que introducen el contenido del libro. Fabrici efectúa una apreciación verosímil, aunque aún por demostrar: la presumible adaptación y simplificación de los contenidos en el texto guaraní y la expurgación de fuentes y citas eruditas y señala la eliminación de los apéndices originales (Índice onomástico, referencias a las Escrituras, etc.). Como contrapeso a estas pérdidas remarca el enriquecimiento visual de la edición misionera, que pasa de 11 a 42 ilustraciones¹³ con el fin de facilitar la comprensión del texto. En relación con las láminas, detalla los procedimientos de reelaboración de los modelos de Bouttats: la copia fiel, la inversión, el rediseño y la reutilización de motivos en otra escala o en otro grabado. Fabrici señala finalmente el empleo de números para ordenar la secuencia y los dos modos complementarios de construcción de la imagen que se emplean: la separación en cuadros, cuyo sentido global debe recomponerse a partir del análisis particular de cada uno y la reunión en una sola escena de varias acciones o elementos¹⁴. La última referencia bibliográfica al tema que conocemos está en la obra de Gauvin Bailey dedicada al estudio de arte jesuítico en Oriente y en América. En 12 renglones Bailey introduce varios conceptos de interés. Por un lado, la utilización de grabados provenientes de la *Evangelicae Historiae Imagines* y del frontispicio del *Sumo Sacramento de la Fe, tesoro del hombre cristiano*, del jesuita Francisco Aguado, dedicado al rey y editado en Madrid en 1640, grabado por María Eugenia de Beer. En segundo lugar, rebate la afirmación de Furlong y de Ribera acerca de la originalidad de buena parte de los grabados: "None of the forty-three images is entirely original, despite many scholars' comments to the contrary"¹⁵. Dos precisiones: Bailey atribuye erróneamente los grabados a Dirk Bouttats, quizás confundiendo a Gaspar Bouttats con el pintor renacentista Dirk Bouts y sitúa la edición del libro en Santa María la Mayor con una referencia a Furlong que remite a la edición del *Vocabulario* del padre Ruiz Montoya y no a *La Diferencia*.

Las imágenes y el texto

Como vemos, las imágenes constituyen un punto sustancial de la edición misionera, tanto por el notable incremento de su número, que indica su eficacia funcional y quizás a través de ella su operatividad cultural, como por el interés intrínseco de las variantes iconográficas, el cambio de códigos de representación formal y el modo de construcción de sentido mediante diversas formas de yuxtaposición. Tratándose de ilustraciones, su vinculación con el texto reviste una importancia de primer orden, pero esta vinculación tampoco adopta —como ocurre en casi todos los parámetros— un modo uniforme. Cierta heterodoxia parece guiar la realización general y trataré de comenzar a explicarla.

La estructura del texto, organizado en cinco libros subdivididos en capítulos (de nueve a quince) precedidos por dedicatorias y autorizaciones, se apoya en la alternancia de dos procedimientos complementarios: la exposición argumental, basada en reflexiones teológicas,

citas escriturarias y de autoridades y disquisiciones del autor, y la ilustración de esos argumentos mediante figuraciones alegóricas introducidas generalmente por el pretérito imperfecto que marca el carácter conjetural de las imágenes.

Las ilustraciones del conjunto misionero siguen la organización general del texto. Las cuatro láminas introductorias —que han sido las más difundidas— corresponden a las dedicatorias preliminares que sirven para situar el libro en el programa de evangelización universal propiciado por la monarquía española e instrumentado por la orden jesuítica. Constituyen, en realidad, un alegato propagandístico de los fines y de los medios, del triunfo, implícitamente homologable, de la Fe, de la Iglesia, de la Monarquía y de los jesuitas, que remite a la celebración y el gobierno universal (1) y mundial (2) del Espíritu Santo, victorioso sobre el mal. La



1. Triunfo mundial del Espíritu Santo promovido por la Iglesia y la monarquía española como Minerva.



2. Gaspar Bouttats. La fragilidad de la vida.

¹⁶ El uso de deidades antiguas como símbolo del poder real era corriente. Unos años después de la realización del grabado misionero, en 1710, Francisco Antonio de Castro escribió para el Colegio de San Pablo de Burgos su *Alcides alegórico*, celebración de Felipe V por el triunfo de Villaviciosa, en el que Mercurio y Minerva — con un ramo de olivo en la mano —, integran el carro de triunfo junto a la Religión y disputan la representación del rey (disponible en <<http://parnaseo.uv.es/Ars/teatrosco/textos/Alcides%20complet%20correg.htm>>, consultado el 28 jul. 2008).

Iglesia y la Corona están representadas mediante alegorías y el papel de la orden jesuítica en el proceso está señalado por la figura de sus dos principales santos, Ignacio y Francisco Javier (3), impulsores de las campañas de Occidente y de Oriente, así como por el retrato del general Tirso González (4), cabeza institucional de la Compañía. Son cuestiones generales ilustradas por grabados que reproducen de cerca láminas y frontispicios europeos, tanto en la temática como en el estilo. La primera muestra la divinidad de Cristo en un sol flanqueado por emblemas cristianos y reales sobre un esquema circular del universo desde el que se proyectan rayos sobre un foso en llamas que representa el infierno. La segunda [1] muestra al Espíritu sobrevolando las jerarquías eclesiásticas dispuestas sobre el orbe. La parte inferior presenta la personificación de la Religión — con la cruz y la iglesia como atributos — y a Minerva, en representación de la Corona¹⁶, con sus atributos militares y una rama de olivo, ambos sobre un pedestal en el que se erige el escudo Real, la corona, el águila bicéfala de los Habsburgo (lo que señala que el original es anterior a 1700) y el IHS jesuítico. Los dos restantes aluden, como dijimos, al papel de la Compañía en la empresa.

Los otros 38 grabados ilustran más o menos directamente el texto de Nieremberg y son indudablemente menos formulísticos y de mayor

DOMINICA IIIII. POST EPIPHAN.
 Sedat procellam maris IESVS.
 Matth. viij. Marc. iij. Luc. vij. Anno xxxi. xiiij



A. Capharnaum, vnde IESVS nauim
 conscendit.
 B. Regio Gersufenorum.
 C. Quattuor venti à suis scilicet erumpunt.
 D. Mare atroci tempestate agitatur.
 E. Nauis impletur fluctibus. Periclitantur.
 F. IESVS dormit in puppi.
 G. Discipuli perturbati cum excitant, pe-
 tunt opem: consequitur tranquillitas.
 H. Alie naues idem Passa.

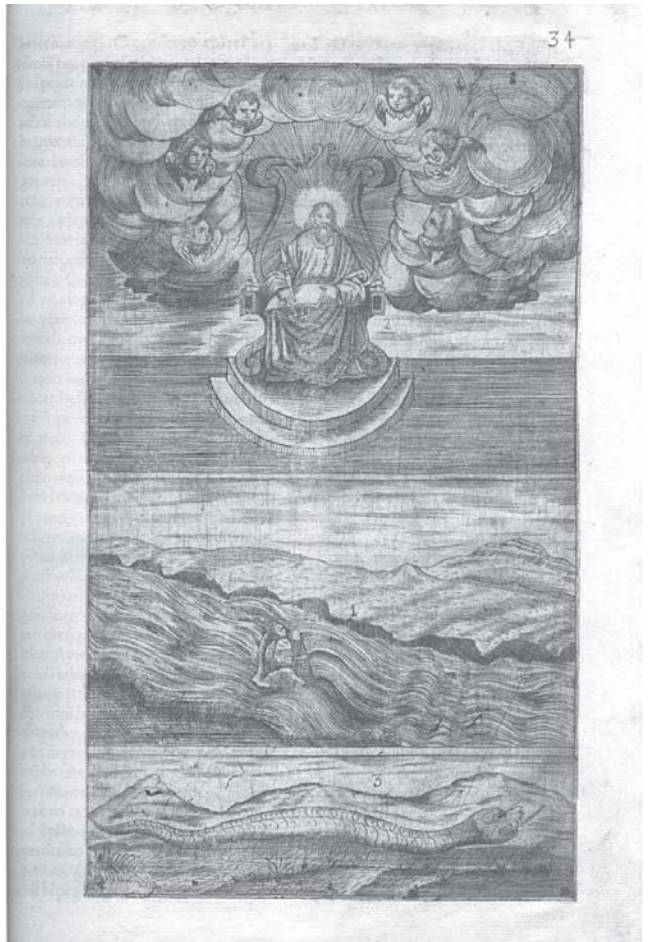
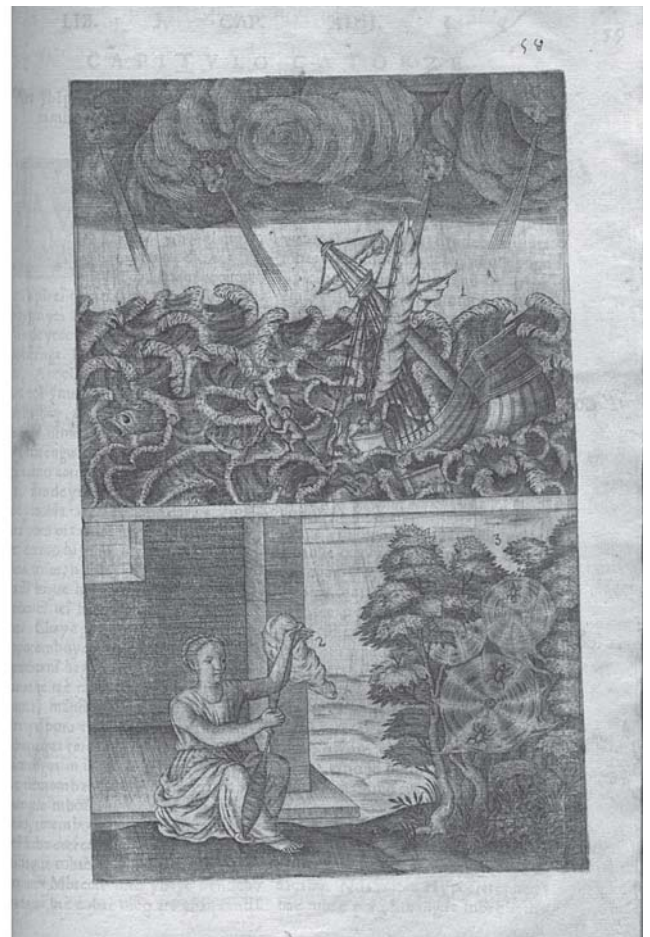
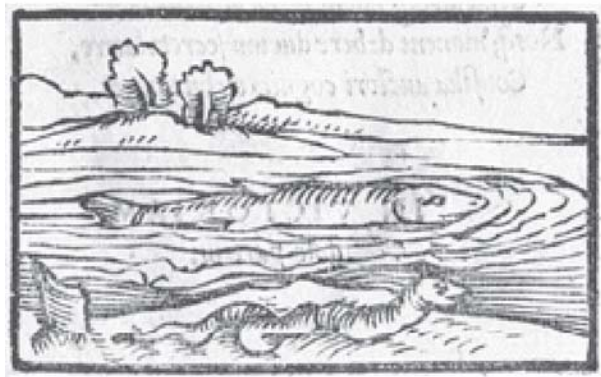
3. Adrian Collaert. Sedat procellam maris Iesus. Barco surcando el mar y Parca tejiendo el tiempo (acima)

4. Jeronimus Wierix. Cum doctoribus disputat Iesus, Alciato, Reuerentiam in matrimonio requiri. La eternidad (ao lado e abaixo)

DOMINICA I. POST EPIPHANIAM
 Cum doctoribus disputat IESVS.
 Luc. x. Ihuo xp.



A. IESVS designat petram, &
 dicitur.
 B. Omnesque huiusmodi & militem
 Hierosolymis redantem.
 C. Petrus, qui primo de peruenit.
 D. Alciato, quibus de Doctoribus disputat.
 E. Disputat IESVS cum Doctoribus.
 F. Maria & Iohannes reuerentiam
 IESVS in modo anglice Doctorum.
 G. Venit IESVS ad matrem, relicto
 Doctoribus.
 H. Reuerentiam Nuptiarum et eius subleuatio illis.



¹⁷ Las láminas están señaladas siguiendo la nomenclatura de la edición digital del Museo de Luján.

¹⁸ NIEREMBERG, Juan Eusebio (1640). *De la diferencia entre lo temporal y eterno*. Madrid: Apostolado de la Prensa, 1927, libro I, cap. 4, 26. Para facilitar la ubicación de los textos en otras ediciones incluimos en la referencia el número de libro, capítulo y apartado correspondiente y en último término el número de página en la edición que usamos.

¹⁹ NIEREMBERG, Juan Eusebio, 1927, libro I, *op. cit.*, caps. 3, 2 [24], 4 [28, 30 y 29] y 2 [16], respectivamente.

interés. Proviene total o parcialmente de grabados europeos, siendo el principal conjunto de ellos, como hemos dicho, el que ilustró la edición de Antwerpes de 1684. Uno de los primeros, la lámina 12 del libro I [2]¹⁷ tomada de Bouttats, representa en su cuadro superior una parábola de San Juan Damasceno. La relación texto-imagen del original ejemplifica bien uno de los modos en que estas ilustraciones expresan los contenidos discursivos, mientras que su reutilización en la página misionera muestra la libertad de criterio con que se concebía el traslado. Es preciso decir que sin el apoyo del texto el relato del grabado de Bouttats resulta incomprendible. El pasaje está referido a la fragilidad y los peligros inherentes a la vida terrenal y a la miopía que implica confiar en los placeres mundanos. Dice Nieremberg:

Declaró bien San Juan Damasceno este riesgo y engaño de los hombres con una ingeniosa parábola, en que nos propone al vivo el estado de esta vida. Dice que iba un hombre huyendo de un furioso unicornio, que sólo con sus bramidos hacía temblar los montes y resonar los valles; huyendo de esta manera, sin advertir adonde iba, cayó en una profunda hoya, pero al caer extendió las manos para asirse donde pudiese, y topó con unas ramas de un árbol que allí estaba, al cual se agarró fortísimamente, y se detuvo en él muy contento, pensando había escapado con esto de su peligro. Pero mirando a la raíz del árbol vio a dos grandes ratones, uno negro y otro blanco, que estaban continuamente royendo muy aprisa, y que ya estaba para dar de allí abajo él. Mirando después el suelo de la hoya vio en ella un disforme dragón que echaba fuego por los ojos, y le estaba mirando con aspecto terrible, la boca abierta, esperando que cayese para tragárselo. Luego, echando los ojos a un lado de la pared de la hoya a que estaba arrimado aquel árbol, vio que tenían sacadas cabezas cuatro ponzoñosos áspides para morderle mortalmente; pero mirando también a las hojas del árbol advirtió que algunas destilaban algunas gotas de miel, con lo cual él muy contento, olvidando de los demás peligros que por tantas partes lo amenazaban, se estaba entreteniéndolo cogiendo gota a gota la miel, sin reparar en más, ni haciendo ya caso de la fiereza del unicornio que estaba en lo alto, ni de la fragilidad del árbol que estaba para caer, ni del riesgo que él sentía de írsele los pies y despeñarse; porque todo esto le hacía poner en olvido una gota de miel, con la cual estaba todo ocupado cogiéndola y gustando de ella”¹⁸.

El grabador flamenco ha dividido su lámina verticalmente, desarrollando visualmente la parábola de Damasceno sobre la mitad izquierda con todo detalle. A la derecha del barranco una perspectiva amplia sirve para articular imágenes complementarias que, tal como ocurre en el texto, tienen la función de reiterar la información básica por medio de otras metáforas que remiten al mismo contenido: el hombre está en peligro permanente de perderse para siempre y distraerse de Dios es insensato. Las cinco imágenes que se encolumnan bajo la Trinidad que preside las escenas desde el cielo corresponden a las que emplea Nieremberg a lo largo de los primeros capítulos de su libro para ilustrar su idea central: (1) el hombre que cruza entre dos elevados peñascos, (2) el que recorre alegremente un campo de muertos, (3) la parábola del rey desnudo, (4) el cruce del puente sobre un mar habitado por monstruos marinos y (5) los niños jugando a la vera de la caverna del dragón¹⁹. Es de interés señalar, porque muestra la preeminencia del relato sobre el lenguaje, que Bouttats prescinde en pleno siglo XVII de una lógica espa-



5. Gaspar Bouttats. Los condenados.

cial coherente con la concepción renacentista, yuxtaponiendo escenarios que se integran sin criterio naturalista. Este ejemplo permite visualizar una de las formas más comunes de referir las imágenes a los textos en las ediciones europeas, esto es, la selección de una serie de episodios significativos que se componen conjuntamente en una sola plancha. Por las características del texto, estos episodios no conforman escenas de un relato, como por ejemplo ocurre en muchas de las ilustraciones de las *Imágenes evangélicas* de Nadal, que luego veremos, sino un repertorio de parábolas o alegorías sobre un concepto, superpuestas para reforzar su enunciación. El grabador ha elegido justamente las representaciones figuradas, que ofrecen motivos más palpables para la ilustración que los desarrollos teóricos o los argumentos teológicos de Nieremberg.

El traslado de este procedimiento europeo al grabado misionero conserva el mecanismo de relación texto-imagen, pero modifica parcialmente la selección. La mitad izquierda de la lámina misionera sigue la invención de Bouttats, mientras que la sucesión de escenas sobre el lado derecho suprime la ilustración de algunos de los pasajes e introduce otros del mismo tenor. Abajo de la Trinidad se suceden ahora tres escenas: (1) el cruce sobre los peñascos, (2) una canoa surcando el agua con varios tripulantes y (3) un soldado matando a otro, las dos últimas agregadas. En todos los casos las referencias pertenecen al texto de Nieremberg y

²⁰ *Idem, ibidem*, libro I, cap. 4, 26.

²¹ *Idem, ibidem*, libro I, cap. 3, 2, 24.

²² *Idem, ibidem*, libro I, cap. 3, 1, 22.

son –salvo la Trinidad– ilustraciones de la idea de la fragilidad de la vida y los peligros del alma: “Porque ¿Qué hay de los navegantes a la muerte, sino el grueso de una tabla? ¿Qué hay del colérico a la eternidad, sino el filo de una espada? ¿Qué hay del soldado a su fin, sino cuanto puede alcanzar una bala?”²⁰.

Tanto la barca como el soldado ilustran la asechanza de la muerte. La escena del paso entre los montículos remite en cambio a un pasaje del capítulo anterior en el que el autor señala los peligros del pecado que conduce al castigo eterno.

¿Qué cosa había de hacer más desvelarnos que correr este peligro de caer en el infierno? ¿Cómo pudiera dormir a quien sólo le sirviese de puente entre dos altísimos peñascos un estrecho madero de medio pie de ancho, y corriendo mientras pasaban vientos fortísimos, y viendo que se caía en un horrendo despeñadero? No es menor el peligro de esta vida porque el camino para pasar al cielo es estrechísimo, los vientos de tentaciones vehementísimos, los riesgos de ocasiones frecuentísimos, los engaños de los ruines consejeros muchísimos²¹.

El procedimiento de construcción de la imagen ha conjugado la ilustración de la parábola con las alegorías con que Nieremberg figura los peligros y agrega una calavera, tocada también al pasar en el texto como signo del fin próximo²². La plancha constituye una especie de collage de diversos motivos que ponen a la vista el contenido de los apartados que ilustran y, como el original flamenco es una composición de varias imágenes que incluyen la narración de Damasceno como relato central. El procedimiento formativo de la imagen integra una sumatoria de motivos por medio de la escena paisajística, que brinda una especie de espacio teatral común, aunque sin una lógica narrativa ni representativa que las unifique fuera del tema, hecho que por otra parte ocurre también en el texto, donde el jesuita enhebra con una secuencialidad laxa relatos, ideas, citas y figuras tomadas de aquí y de allá con el fin de hacer palpable y tocante su exposición. Es evidente que sin el correlato temático la imagen se vuelve críptica e incluso con él la relación no es ostensible cuando las ilustraciones incluyen figuras irrelevantes en el desarrollo discursivo.

El criterio empleado para efectuar las modificaciones no es en este caso para nada evidente y menos aún la reorganización de la página total con el agregado en otro cuadro de una escena complementaria de aparente creación local que no guarda relación visible ni con las imágenes del espacio superior ni con el texto. ¿Por qué se han suprimido los niños y el puente sobre el mar de serpientes marinas? ¿Por qué se han preferido otras escenas similares? ¿Por qué el agregado en el cuadro inferior de la lámina que muestra un burro enfrentado con un jaguar? Las respuestas a estas preguntas no son sino conjeturales. Los cambios parecen introducir elementos cercanos a la experiencia guaraní: la lucha, la canoa -evidente *inventio* local-, el burro y el jaguar, son motivos próximos al contexto misionero. La oposición de los dos animales no tiene correlato inmediato en el texto y podría representar la inocencia y la ignorancia humana frente al mal. En todo caso, sea o no éste el significado de la imagen, implica indudablemente un agregado alegórico al desarrollo del tema principal expuesto en la parte superior del campo. El sentido fragmentario del relato y de su ilustración se torna aún más evidente en estos casos en

que los motivos son representados en campos compartimentados, es decir, donde la fragmentación adopta una forma estructural.

Esta cierta aleatoriedad en la selección y organización de las imágenes genera lecturas difíciles de resolver sin el auxilio del texto y muchas veces, aún con él. En algunos casos las imágenes de dos cuadros yuxtapuestos introducen en una misma página una jerarquización diferente a la del texto, enrareciendo la comprensión global. La lámina 58 del libro I [3] está compuesta por dos cuadros, con sendas imágenes que no guardan aparentemente relación alguna entre sí. La superior muestra un barco castigado por el viento en medio de un mar tormentoso. La de abajo una mujer hilando junto a unos arbustos. La nave en la tormenta ha sido tomada del grabado *Sedat procellam maris Jesus* de Adrian Collaert que ilustra la edición de las *Evangelicae Historiae Imagines*, una compilación de escenas evangélicas concebida por el jesuita mallorquí Jerónimo Nadal, representante personal de San Ignacio como visitador de las casas de la orden y publicado por Plantin en 1593²³ con grabados de Jerome, Johannes y Anton Wierix, Adrian Collaert y otros artistas, siguiendo mayormente dibujos de Bernardino Passeri. Era un libro caro a los jesuitas, como que el encargo de su edición a Nadal había provenido del mismo Ignacio²⁴. En el grabado guaraní no sólo los temas parecen ajenos. El tratamiento casi expresionista de la tormenta no guarda relación con el ordenado lenguaje renacentista de la hilandera, sobriamente estructurado con horizontales y verticales. Sin embargo es ella quien representa la parte sustancial del relato, que remite a San Agustín y está referido al sabio empleo del tiempo de la vida, pero que también podría aludir a la mítica madre Ñande Sy, quien en algunas versiones del mito creador guaraní recogidas por Bartomeu Meliá aguarda a los hombres hilando algodón bajo una palma.

Mira en que empleas tus breves años, que siendo cortos para ocuparles en el merecimiento de una eternidad, se te pasan entre los dedos sin hacer cosa de provecho. Bien dijo San Agustín, que el tiempo de esta vida se significaba en el hilado de las Parcas, de las cuales fingieron los sabios antiguos que estaban hilando la vida. El tiempo pasado era lo que estaba revuelto en el huso, el tiempo por venir, lo que quedaba en la rueca por hilar y el presente, lo que se pasaba entre los dedos. Porque verdaderamente no sabemos emplear el tiempo, ocupando en él las manos llenas con santas obras, sino que se nos pasa con pensar en cosas sin sustancia y provecho²⁵.

Al lado de la Parca hay unos arbustos y en ellos representadas unas telas de araña. Corresponden a otra imagen agustiniana.

¿Qué trabajo cuesta a la araña urdir su tela? Anda de una parte y de otra, y vuelve a un mismo puesto muchas veces; consúmese por sacar más hilos de sus entrañas para formar su toldo, y para ponerle en alto hace muchos caminos, y en habiendo acabado su obra muy extendida y ancha, con sólo que la toque una escoba cae toda en tierra; y así son los empleos de la vida humana, de mucho afán y de poca firmeza, quitando el sueño y llenando de cuidados para desvanecerse en un punto, gastando lo más de la vida en trazas y pensamientos vanos²⁶.

La ilustración de este pasaje contrasta con la pregnante imagen de la tormenta que pone a la vista una comparación pasajera en el texto

²³ Fue reeditado en 1595 con el nombre *Adnotationes et meditationes in Evangelia*.

²⁴ Disponible en <<http://catholic-resources.org/Art/Nadal.htm>> Consultada el 12.06.2008.

²⁵ NIEREMBERG, Juan Eusebio, libro I, *op. cit.*, cap. 13, 2, 96-97.

²⁶ *Idem, ibidem*, libro I, cap. 13, 2, 9.

²⁷ *Idem, ibidem*, libro I, cap. 12, 87.

²⁸ *Idem, ibidem*, libro I, cap. 9, 60, 62, 63.

“¿Qué nos aprovechó nuestra soberbia? O el fausto de nuestras riquezas, ¿qué nos ha dado? Pasáronse todas estas cosas como sombra, como el correo que pasa por la posta, y como la nave que rompe las aguas inquietas, que no podrá hallarse rastro del lugar por donde atravesó ni deja senda tras de sí”²⁷.

Este ejemplo pone de manifiesto dos cosas: la primera es un modo de componer diferente a la yuxtaposición desarticulada de la lámina que analizamos anteriormente (1-12). Aquí, los dos motivos que conforman la imagen inferior no son simplemente vecinos en un espacio común sino que guardan un criterio de integración naturalista, es decir forman parte de una misma escena en lugar de agrupar por simple proximidad espacial acciones desvinculadas entre sí. La segunda es cierta autonomía –y quizás prioridad– de la imagen en relación con su significación textual. Indudablemente, la escena de la tormenta marina –que se reitera en otros grabados de la serie– resultó más impactante y atractiva que la medida representación de la Parca, y así tiene tanto una ubicación privilegiada como una intensidad plástica que no conciben con su irrelevante valor textual.

En resumen, las imágenes ilustran el texto de un modo relativamente libre, superponiendo o integrando pasajes, agregando motivos y alterando la jerarquía semántica con bastante soltura. En algunos casos los grabados reproducen conceptos del texto sin relato, simplemente yuxtaponiendo ilustraciones de los diversos pasajes. En la lámina I-34 [4], el cuadro superior es reelaboración de una imagen del libro de Nadal, mientras que los dos inferiores, pese a su color local, parecen provenir de Alciato. El conjunto asocia en tres campos compartimentados algunos de los símbolos de la eternidad o de la contraria mudanza del mundo terrenal.

1 – Unos la significaban pintando una silla; conforme a lo cual dice el profeta Isaías que vio al Señor sentado en un trono muy levantado, representándonos en esto la grandeza de su eternidad

2 – Además de esto la Naturaleza. ¿Qué alteraciones no ha padecido en este tiempo? ¿Cuántas islas se ha tragado el mar?

*3 – Otros pintaban la eternidad en forma de culebra o serpiente, para denotar esta misma condición de carecer de mudanza y permanecer en su vigor y estado.*²⁸

Finalmente, algunas de las ilustraciones parecen no aludir a un episodio o figura puntual, sino a conceptos reiterados a lo largo del texto, como el de la caducidad de la vida, la evidencia de la muerte y el riesgo de la condenación, como sucede con la imagen de la muerte de Epulón y Lázaro (Lucas, 16, 19-31), tomada de una imagen de Johannes Wierix del libro de Nadal (I-38) sin correlato exacto en el texto de Nieremberg.

Una observación final sobre el vínculo texto-imagen: era común que los grabados que ilustraban textos con secuencias de escenas, representasen varias acciones sucesivas en diferentes partes de la plancha, colocando la principal en primer plano, más grande y contrastada y las antecedentes y consecuentes en los márgenes, tratadas con valores más suaves. Para que el observador pudiese reconstruir el orden textual de la secuencia se agregaban junto a cada una de las escenas letras o números

que remitían a una caja de texto en que se explicaba el sentido de cada representación. Era una forma de reconstruir la continuidad temporal de la acción. También los grabados misioneros parecen emplear este sistema de conducir o explicar la lectura y aunque como vimos a menudo no se trata de acciones seriadas, las escenas están igualmente dotadas de números que remitirían a la descripción de las acciones ilustradas. Sin embargo, y pese a que su presencia parece indicar que se pensaba en un procedimiento de este tipo, no hay en la obra instancia explicativa, hecho que puede deberse a los avatares del proceso de producción del libro.

La selección de fragmentos textuales que citamos parece implicar ciertas preferencias en relación con su adaptación semántica:

1. "El reemplazo" de los animales y plantas que aparecen en el texto original por otros comunes en la zona. Así el jaguar reemplaza a los félidos de Nieremberg y las víboras a los dragones. Hay que consignar que este procedimiento no vale uniformemente para las imágenes y para la traducción del texto. Así en la versión guaraní, el "disforme dragón" de Damasceno se convierte en una "víbora grande y astuta" (*mboy guazú moñai*) y el "unicornio" (*mimbá guazú*), ante la falta de equivalencia local, en un "gran animal". De modo contrario, aunque indudablemente a causa de la fidelidad a la ilustración original, en el grabado misionero se mantienen a veces los seres que el texto cambia, mientras que en otros casos los monstruos europeos son reemplazados por animales reconocibles (I-6).

2. En la misma dirección se prefieren pasajes que presentan elementos de valor en la cultura local, como la Parca-hilandera, la gran serpiente que ilustra la idea de la eternidad o la inundación con sus ríos caudalosos que recuerdan los cursos fluviales de la zona (I-34).

3. Finalmente, parece ser también un elemento a tomar en cuenta en la selección textual a ilustrar el carácter visual del pasaje o la figura discursiva, es decir, un criterio de preferencia plástico antes que narrativo o alegórico (I-58).

Estos mecanismos básicos, que sin duda deben ser analizados en un contexto más completo y sistemático, introducen ciertos principios de adaptación operantes en la edición guaraní del libro.

Los grabados misioneros y sus fuentes

Las láminas de la edición misionera de *La diferencia* se basan mayormente en grabados preexistentes, algunos de los cuales nos son conocidos y otros no. Entre los primeros hemos mencionado ya, además de la serie de Bouttats, el uso de estampas que ilustraban los libros de Jerónimo Nadal y de Francisco Aguado. Como señalamos, debe descartarse a Villavicencio y en cambio deben agregarse a la lista de fuentes los emblemas de Alciato y también algunos de los grabados de Dürer, que, como el que ilustra en la serie del Apocalipsis la entrega del libro a

²⁹ En DEKONINCK, Ralph. *Ad imaginem: Status, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVIIe siècle*, Geneva, 2005. Ver también MACIOCE, Stefania, *Undique splendent*, Rome, 1990 y SMITH, Jeffrey Chipps, *Sensuous worship, jesuits and the art of the early Catholic Reformation in Germany*, Princeton, 2002. Agradezco a mi colega y amigo Gauvin Bailey estas noticias.

³⁰ NIEREMBERG, Juan Eusebio, libro II, *op. cit.*, cap. 1, 115-118.

San Juan, aparecen reutilizados en la serie misionera. También se emplearon como modelos obras de Antoine Sucquet, por ejemplo para a imagen del infierno como un sótano enrejado en la primera ilustración²⁹.

No es nuestro fin aquí agotar la materia de las fuentes gráficas, pero intentaremos mostrar de qué modo los modelos son reelaborados en las planchas guaraníes, tratando de poner a la vista los mecanismos empleados y su vinculación con los conceptos que se busca ilustrar.

Desde el punto de vista de la composición de la imagen, el conjunto de Bouttats ejemplifica varios de los procedimientos utilizados. El fundamental y que podríamos llamar de “composición aditiva” proviene de los modelos europeos, y como vimos se empleaba para dar cuenta de una secuencia de escenas en una sola imagen. La obra del grabador flamenco está concebida de ese modo y la reelaboración americana lo adopta como propio aplicando diversos modos adaptativos.

1. La reproducción de la composición original. Es el caso menos común en relación con la serie de Bouttats, aunque algunos grabados, como la lámina V-66, reproducen sin cambios su modelo. Más comúnmente, la reiteración de la disposición general de los elementos trasvasa el carácter expresivo propio en el lenguaje plástico en que la copia se vierte. La lámina II-68, representando la inundación y la torre de Babel, muestra bien este procedimiento de alteración de los términos descriptivos, que luego trataremos.

2. La copia invertida. En algunos casos, el grabador ha reproducido exactamente la copia en la plancha, lo que produce al imprimirlo una versión invertida. Esta modificación se daba también en Europa, indudablemente por comodidad al pasar el original a la plancha. La lámina III-12 ilustra el mecanismo con un ejemplo que, dado vuelta, sigue detalladamente el original. En otros ejemplos, como la espeluznante escena de los condenados vertida en la lámina IV-64 [5] se introducen alteraciones en el pasaje que transforman sustancialmente la composición original, como veremos más adelante.

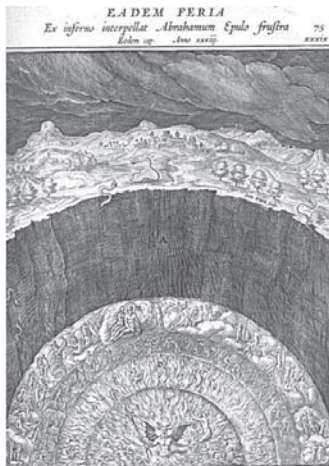
3. La modificación parcial. Mientras que en los dos casos anteriores la composición original se mantenía — idéntica o al revés —, en algunos de los grabados ciertos componentes son reubicados en el campo al mismo tiempo que otros se eliden o aparecen figuras nuevas. La lámina II-4 [6], que alude a la caducidad de la vida y la miseria de la muerte de los poderosos que Nieremberg desarrolla en el libro II³⁰, es el mejor ejemplo. De las seis escenas que conforman el grabado de Bouttats en la lámina misionera sólo dos mantienen su lugar (la muerte de Antíoco y Judith y Holofernes), dos intercambian sus posiciones (la muerte de Acab y la de César) y dos desaparecen, mientras que el monstruo compuesto por partes de diversos animales y la mujer zoocéfala que significa la monstruosidad de la vida disfrazada de bellezas y bondades — extraídos ambos del pasaje pero no representados en el original flamenco — se agregan en la parte inferior de la página. A menudo, elementos de una lámina son suplantados por imágenes provenientes de otro grabado y aún de otro conjunto original. En la muerte del hombre rico de Bouttats, invertida aunque respetada en sus motivos principales (II-8), el paisaje que se desarrolla fuera de la habitación ha sido reemplazado por un fondo neutro sobre el que aparece el rey del averno con sus diablos, en un recorte que emula como contra-motivo las escenas del trono celestial



6. Gaspar Bouttats. El fin de la vida.

y que proviene del *Prendimiento de Cristo*, grabado por Jerome Wierix para la *Evangelicae Historiae* con el epígrafe *Sedet Lucifer in throno igneo*. En *La muerte de Épulo y Lázaro* (I-38) [7], que proviene del libro de Nadal, el grabador guaraní juntó dos estampas grabadas por Johannes Wierix, representando *La muerte de Épulo y Lázaro* y *Épulo ruega vanamente a Abraham* — una extraña composición de la superficie terrestre, el limbo, el limbo infantil, el purgatorio y el infierno. En la lámina I-12 [2], que como vimos relata la parábola de San Juan Damasceno sobre el lado izquierdo, la escena del soldado matando a otro que desapareció de la II-4 es reintroducida en lugar de los niños que juegan en el primer plano del original. También allí la escena del puente sobre el mar de serpientes es removida y reemplazada por otra figura anclada en el texto, aunque de evidente inspiración local: la canoa que cruza las aguas; cambios que obligan a modificar la composición sustancialmente en el lado derecho de la lámina.

4. La ampliación. Algunas imágenes son ampliaciones de motivos tomados de escenas parciales de los modelos europeos. El puente sobre monstruos marinos, el rey desnudo y la escena de soldados muertos elididos en la lámina I-12 constituyen el tema principal de la siguiente (I-14) [8] que los representa de manera invertida y con algunos agregados que, como los jardines que flanquean al puente o el cantor y la bailarina



EADEM FERIA.
Ex inferno interpellat Abrahamum Epulo frustra
 Eodem op. Anno 1657.

7. Johanes Wierix. De morte Epulonis et Lazaris y Ex inferno interpellat Abrahamum. Epulo frustra (ao lado)

EADEM FERIA.
De morte Epulonis & Lazari.
 Eodem op. Anno 1657.



Epulo cum morte luctatur; dirigitur à diabolo eius anima; spectatur in inferno.
Mater à officio suo, et tota familia dirigitur à furore domus.
D. Effundunt spiritum Epuloni in terra humano, et in inferno demoratur.
E. Contra: Lazarum morientem curat. & Angelus portandum in limbum Patrum.

8. Gaspar Bouttats. Cruce de un puente sobre un mar poblado de monstruos (escena de La fragilidad de la vida) (abajo)



entre los cadáveres, pertenecen al texto, pero que Bouttats apenas esboza. Con similar criterio, el grupo de niños removido del primer plano en la lámina I-12 ha servido para la composición de la I-6, que los muestra jugando inocentemente junto al feroz dragón ahora convertido en una gran víbora.

5. El agregado de cuadros autónomos. Finalmente, varias de las páginas presentan más de un cuadro cuya vinculación no es evidente. En algunos casos las imágenes ilustran pasajes textuales, como la vanidad de los honores terrenales en la lámina I-6³¹. En otros son invenciones locales, como el burro y el jaguar de la lámina I-12. Ocasionalmente, un mismo concepto es tratado por medio de imágenes individualizadas, como ocurre con la ilustración de la Eternidad (I-34) [4] en la que se ha preferido el agrupamiento de cuadros independientes en lugar de la fusión en un mismo campo.

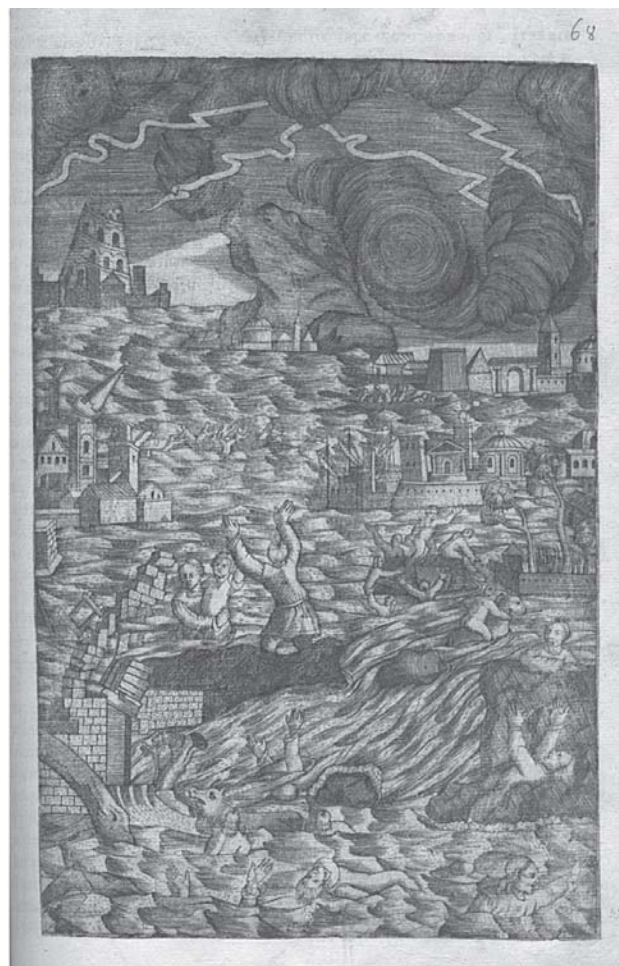
Junto a las transformaciones operadas en el modo de organizar las escenas, los grabadores misioneros introdujeron, como era de esperar, variantes en el lenguaje plástico. Estas modificaciones no son regulares: mientras que en algunos casos lo esencial del discurso visual europeo se conserva (V-66), en otros, los cambios son más radicales. Un análisis detallado podría sugerir tipos de cambios y eventualmente autores.

“La representación espacial” por medio de la perspectiva, característica del proceso cultural europeo, como lo ha mostrado Panofsky hace décadas, es uno de los términos más claramente afectados por la reelaboración guaraní. En la lámina IV-64 al equiparar los montículos se diluye el efecto de profundidad del original. En la lámina I-12 [2] los montes y la Trinidad aumentan su proporción hasta ocupar el cuarto superior derecho de la lámina en lugar de la escala reducida que, respetando la ilusión perspectiva, tiene el motivo en la versión original. Igualmente, en la lámina I-14 [8] se nota claramente la indiferenciación de términos de profundidad dada por la similitud de proporciones de las figuras, situadas en diferentes planos en el modelo.

“En el plano compositivo” se produce un fenómeno similar que probablemente haya gravitado en la elasticidad proporcional. Como se aprecia en la versión americana de la ilustración de la parábola de Damasceno [2], la división ortogonal del campo combinando verticales con bandas horizontales sustituye el armado diagonal y curvilíneo del diseño europeo, que conduce suavemente y con criterio naturalista hacia la profundidad de la escena. Pareciera que un esquema compositivo geometrizado guió la organización general de la lámina, mientras que en los detalles individuales se produjo un traslado meticuloso de las formas.

La tendencia a organizar las escenas en un campo dividido en planos frontales se hace evidente en la adaptación de motivos europeos — tanto que a veces parecen locales—, como la víbora de la lámina I-34 [4] o el trono de Dios que ilustra la eternidad en la escena superior de la misma página. En las composiciones más complejas, estas divisiones horizontales, aunque justificadas por diversos accidentes geográficos y arquitectónicos (I-14), marcan planos de secuencias en el desarrollo iconográfico que contribuyen a la desconexión del tamaño de las figuras de la profundidad perspectiva sugerida por los accidentes geográficos y las fugas arquitectónicas. Es interesante el hecho de que las personas, si

³¹ NIEREMBERG, Juan Eusebio, libro I, *op. cit.*, cap. 3, 1, 23.



9. Gaspar Bouttats. El diluvio.

bien pierden escala en relación con el espacio total, conservan una proporción coherente y que a menudo se utiliza un canon de seis cabezas, sistema que los guaraníes conocían por su uso en la escultura, cuyos talleres estaban ya afianzados en las reducciones desde décadas atrás.

“El uso de la línea y la construcción rítmica” lograda con ella distingue también los procedimientos americanos. En el caso del Diluvio (II-68) [9] el agua y la tormenta han sido transcritos mediante un sistema más sintético y abstracto, que sin embargo, no deja de dar cuenta del relato. En el grabado misionero los nubarrones están ubicados exactamente en el mismo lugar que en su modelo pero su tratamiento es absolutamente opuesto. Bouttats construye la imagen de la tormenta oponiendo las nubes tenebrosas a los rayos; el guaraní intensifica este efecto aplicando remolinos concéntricos y formas modeladas con la densidad de las líneas, siempre paralelas y muy finas, al modo de los meticulosos ritmos empleados en la talla escultórica para diseñar los cabellos. El agua también se diferencia ampliamente del grabado flamenco. Su autor la representa con líneas horizontales que van disminuyendo su gradiente provocando la sensación de profundidad y sólo hay olas en el primer plano de la imagen. El copista ignora la aplicación evidente de estos recursos perspectivos, produciendo olas en todo el campo con su particular grafismo de contorsionadas líneas paralelas. Esta sustitución confiere a la imagen mayor dinamismo y fuerza

dramática al mismo tiempo que planimetriza el espacio conservando una dimensión uniforme para las olas en toda la profundidad virtual del campo. El irreverente copista parece haber considerado, y quizás no sin razón, que esta factura expresaría mejor la idea de la catástrofe relatada en el Antiguo Testamento.

“La representación plástica” de las figuras y los objetos muestra en varios de los grabados una evidente diferencia de tratamiento entre los motivos copiados de las láminas europeas y aquellos creados por los grabadores guaraníes, hecho que es evidente en los casos en que se introducen elementos de la flora y la fauna local, pero también en objetos y figuras humanas. El modelado volumétrico tridimensional europeo determinado por el dibujo y el claroscuro que busca recomponer la visión natural es reemplazado, sobre todo en la representación de elementos locales, por formas apoyadas en una expresión más sintética, menos naturalista y más conceptual, esto es, apartada de situaciones aleatorias, tanto en la disposición –generalmente frontal- como en la incidencia lumínica, más neutra. La canoa y los remeros de torso desnudo de la lámina I-12 [2] característicos de la navegación canoera de la zona, ejemplifican estas afirmaciones, que sin embargo no constituyen una ley, ya que en algunos casos también los elementos naturales son sacados de láminas europeas, como los árboles del grabado II-30, provenientes de una lámina de Antón Wierix. En estos casos, el modelado de las figuras tiende a copiar literalmente el modelo, aún cuando la escena es reubicada en otra lámina, lo que eventualmente lleva a la pérdida de coherencia con la fuente lumínica.

Esta variedad de formas de reproducción o reelaboración ofrece resultados paradójicos: la copia detallada de algunas de las figuras y objetos o su canon proporcional contrasta a veces con la visión de la organización general, basada en una tendencia compositiva geométrica de carácter preferentemente aditivo antes que perspectívico. Estas discrepancias se hacen aún más evidentes en aquellas obras en las que la libertad del planteo libera al autor de un esquema prefijado. La lámina IV-64 [5], inspirada también en un ejemplar de Bouttats³², describe los martirios infernales. El original es una composición a primera vista caótica sin un motivo dominante y en la que el recorrido va mostrando escenas de igual intensidad dramática. Sin embargo, este aparente caos no deja de estar organizado bajo una concepción unitaria: un espiral áureo de tipo *nautilus* formado por los cuerpos, ordena los motivos iconográficos. Los valores bajos acentúan el dramatismo y las líneas de fuerza, predominantemente diagonales, producen una percepción tensa. Estos recursos no desconocen las lecciones manieristas y barrocas a las que suman las tradiciones de la imaginería fantástica y la organización espacial de origen nórdico. La ausencia de un motivo central no impide extender la intensidad narrativa hasta el último plano porque su disposición circular es producto de la aplicación consciente de un recurso formal que busca efectos vertiginosos. La versión americana repite los motivos espejándolos y variando el esquema compositivo. La intención del grabador fue trasladar los contenidos iconográficos de su modelo, aunque el orden es muy diferente: la composición diagonal configura una estructura geométrica dentro de la cual se desarrollan las escenas y el efecto de conjunto tiende a la planimetría aunque las figuras particula-

³² p. 493, firmado Gasp. Bouttats invent et fecit.

res estén copiadas cuidadosamente, bien que suavizando los fuertes efectos claroscúricos de Bouttats. El grafismo aporta una cualidad expresiva peculiar que junto a la pérdida de profundidad espacial y a la escala incoherente de los personajes del fondo, aumenta la sensación de irrealidad de la escena.

Como he intentado mostrar, la versión misionera del libro de Nieremberg dista mucho de ser una simple reproducción y mucho menos un conjunto uniforme de procedimientos. Una última apreciación. Las fuentes europeas empleadas para la realización de los grabados de *La diferencia*, tampoco son homogéneas. Hay un abismo entre el naturalismo preciso y un poco lavado de los Wierix y los grafismos casi medievales de Adrian Collaert, a menudo más aptos para transmitir el carácter mágico de muchas de las escenas. Evidentemente, este tipo de imágenes resultaba más afín con la sensibilidad guaraní y así algunos de los procedimientos empleados, se acercan más a éstas expresivas estilizaciones lineales que a la exactitud del naturalismo barroco.

En definitiva, todo el proceso resume cierto pragmatismo, a tono con el carácter de la orden jesuítica que permitió un manejo relativamente libre de las fuentes disponibles — al menos las que conocemos —, alejado de preconceptos estilísticos y moderadamente laxo en relación con la iconografía. Una especie de “copia reinterpretada”, siguiendo el *quidquid recipitur ad modum recipientis recipitur*.

Por otra parte y si como postulamos, las ilustraciones se desprenden del texto de Nieremberg, era preciso contar con otras láminas pertenecientes a ese texto o adaptables a él, para expandir el número de ilustraciones. La primera alternativa no parece haber existido, sí en cambio la segunda, como lo muestra el uso de grabados de las colecciones de Nadal, Alciato y Dürer. Pero aún así quedaba un amplio espacio para la búsqueda de modelos en otras fuentes: imágenes talladas, elementos naturales del entorno, muebles, arquitecturas y hombres, reinsertados en las nuevas composiciones con cierta heterodoxia que indudablemente indica la existencia de un sustrato cultural diverso que tiñe irregularmente todo el proceso de reelaboración.



Artigo recebido e aprovado em maio de 2009.