



**La écfrosis en *Tríptico de la infamia* (2014) de Pablo Montoya**

Ramón Morales Marín

Tesis de maestría presentada para optar al título de Magíster en Literatura

Asesora

Paola Andrea Fonnegra Osorio, Magíster (MSc) en Literatura Colombiana

Universidad de Antioquia  
Facultad de Comunicaciones y Filología  
Maestría en Literatura  
El Carmen de Viboral, Antioquia, Colombia  
2023

Cita	(Morales Marín, 2023)
<b>Referencia</b>	Morales Marín, R. (2023). <i>La écfrosis en Tríptico de la infamia (2014) de Pablo Montoya</i> [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, El Carmen de Viboral, Colombia.
<b>Estilo APA 7 (2020)</b>	



Maestría en Literatura, Cohorte II.

Grupo de Investigación Estudios Literarios (GEL).

Centro de Investigaciones y Posgrados Facultad de Comunicaciones y Filología.



Biblioteca Seccional Oriente (El Carmen de Viboral)

**Repositorio Institucional:** <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - [www.udea.edu.co](http://www.udea.edu.co)

**Rector:** John Jairo Arboleda Céspedes.

**Decano/Director:** Edwin Carvajal Córdoba.

**Jefe departamento:** Juan David Rodas Patiño.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

## **Dedicatoria**

A mi madre, Fabiola Marín Zapata, por su arte de amar y por enseñarme a ser resiliente.

## **Agradecimientos**

A Dios; a la Universidad de Antioquia, por su excelencia eterna y por ofrecer la Maestría en Literatura en la seccional Oriente; a mi asesora, Magíster Paola Andrea Fonnegra Osorio, por su sabiduría, paciencia y disposición, y por ayudarme a evolucionar en varios aspectos, de manera particular en la escritura; a mis profesores que, aunque no registre sus nombres, fueron vitales en mi proceso académico; y a quienes hicieron posible, de una u otra forma, la realización de este Trabajo de Investigación.

**Tabla de contenido**

Resumen .....	8
Abstract .....	9
Introducción .....	10
Presentación.....	10
Referentes: acercamiento al Tríptico.....	12
Aproximación al concepto de écfrasis.....	14
Perfil intelectual del escritor Pablo Montoya .....	17
Los primeros años y su formación.....	17
La época de creación literaria .....	18
La consagración literaria.....	20
CAPÍTULO I.....	23
La écfrasis del Nuevo Mundo y de la pintura corporal vista a través de los ojos de .....	23
Le Moyne .....	23
Mímesis y lenguaje pictórico americano.....	23
Primeros relatos ecfásticos sobre la tierra de los timucuas .....	27
La pintura corporal entre timucuas.....	36
CAPÍTULO II .....	51
Relatos ecfásticos. Del nuevo arte europeo y de la masacre de san Bartolomé.....	51
vistos a través de los ojos de Dubois.....	51
Écfrasis de un aprendizaje.....	51
Aproximaciones ecfásticas a algunas obras del nuevo arte europeo .....	60
Relato ecfástico de la masacre de San Bartolomé.....	83
CAPÍTULO III .....	95

---

La éfrasis de un estilo pictórico y de la destrucción de las Indias vista a través de los ojos de De Bry.....	95
Écfrasis de un estilo pictórico .....	95
Relatos ecfásticos de la <i>destrucción de las Indias</i> .....	106
Hogueras, horcas y azotes.....	110
Encuentro entre los dos mundos .....	120
Golpes, líquidos ardientes, perforaciones o desmembramientos .....	122
CONCLUSIONES .....	137
<i>Tríptico de la infamia</i> visto a través de una teoría actual de la écfrasis .....	138
La écfrasis como homenaje .....	140
Posibilidades de la écfrasis.....	141
Referencias bibliográficas .....	145

## Lista de figuras

Figura 1. Jacques Le Moyne. René de Laudonnière y jefe Athore frente a la columna de Ribault. .....	31
Figura 2. Fuerte Caroline. Construido por la segunda expedición francesa a La Florida en 1564. Grabado en color 1591 por Theodor De Bry después de un dibujo ahora perdido por Jacques Le Moyne De Morgues.....	34
Figura 3. Jacques Le Moyne. Gracias a los franceses, Utina gana la batalla. ....	42
Figura 4. Dos pinturas de rostro. Nótese el motivo formado por dos espirales enfrentadas, que representa el labio superior y se aplica sobre él .....	44
Figura 5. Maria en kind omringd door serafijnen en cherubijnen (La Virgen con el Niño): Panel derecho del Díptico de Melun. Jean Fouquet. 1452. Óleo sobre tabla. 94,5 x 85,5 cm. Museo Real de Bellas Artes, Amberes .....	67
Figura 6. Portret van Giovanni Arnolfini en zijn vrouw (El matrimonio Arnolfini). Jan van Eyck. 1434. Óleo sobre tabla. 82 x 60 cm. National Gallery, Londres .....	72
Figura 7. The Hunt in the Forest (La caza en el bosque). Paolo Ucello. 1470. Témpera, óleo y oro sobre tabla. 73,3 x 177 cm. Ashmolean Museum, University of Oxford.....	79
Figura 8. Astronomers watching a solar eclipse (Astrónomos observan el eclipse solar). Antoine Caron. 1571. 73 x 92 cm. Óleo sobre tabla. ....	82
Figura 9. Le massacre de la Saint-Barthélemy (La matanza de San Bartolomé). François Dubois. 1572. 93,5 x 151,4 cm. Óleo sobre tabla. Cantonal Museum of Fine Arts, Lausanne.....	85
Figura 10. Self-Portrait of Theodor de Bry, aged 69. (Autorretrato de Théodore de Bry, a la edad de 69 años). 1597. Grabado. 185 x 160 mm. British Museum. London .....	97
Figura 11. Melencolia I (Melancolía). Alberto Durero. 1514. Grabado. 24 x 18.80 cm. Galería Nacional de Arte de Karlsruhe, Karlsruhe .....	98
Figura 12. Der heilige Hieronymus im Gehäus (San Jerónimo en su estudio). Alberto Durero. 1514. Grabado. 18,8 x 24,7 cm. Colección privada .....	100
Figura 13. Arca de Noé. Theodore de Bry. 1591. Grabado. ....	102
Figura 14. Grabados de Théodore de Bry .....	110
Figura 15. Grabados de Théodore de Bry .....	112
Figura 16. Grabados de Théodore de Bry .....	113

---

Figura 17. Grabados de Théodore de Bry .....	114
Figura 18. Grabados de Théodore de Bry .....	116
Figura 19. Grabados de Théodore de Bry .....	117
Figura 20. Grabados de Théodore de Bry .....	118
Figura 21. Grabados de Théodore de Bry .....	120
Figura 22. Grabados de Théodore de Bry .....	122
Figura 23. Grabados de Théodore de Bry .....	123
Figura 24. Grabados de Théodore de Bry .....	125
Figura 25. Grabados de Théodore de Bry .....	126
Figura 26. Grabados de Théodore de Bry .....	128
Figura 27. Grabados de Théodore de Bry .....	129
Figura 28. Grabados de Théodore de Bry .....	130
Figura 29. Grabados de Théodore de Bry .....	132
Figura 30. Grabados de Théodore de Bry .....	134

## Resumen

*Tríptico de la infamia* (2014) es una novela histórica del escritor colombiano Pablo Montoya. Su tema central es la vida y obra de tres artistas plásticos europeos: Le Moyne, ilustrador; Dubois, pintor, y De Bry, grabador. Estos artistas realizaron sus obras más destacadas inspirados en los habitantes del Nuevo Mundo, los genocidios de la Conquista de América y las guerras de religión en Europa en el siglo XVI. Los pintores fueron testigos oculares e incluso víctimas de estos hechos históricos complejos, y es justamente por medio del arte que dan sus testimonios. En la narración, el autor pone en diálogo dos expresiones estéticas: la literatura y las artes visuales. Página tras página, por medio de pinceladas, subyace una figura retórica llamada écfrasis. El siguiente trabajo de investigación pretende evidenciar que las descripciones ecfrásticas sirven para aproximar al lector a una nueva perspectiva histórico-artística de interpretación y desmitificación. A su vez lanzan un grito de denuncia y una serie de homenajes, tanto a las víctimas como a los autores de las obras pictóricas y literarias a las que se hace mención.

*Palabras clave:* Écfrasis, *Tríptico de la infamia*, novela de artista, imagen, novela histórica, Conquista, religión, indígena, masacre, interpretación, homenaje.



### Abstract

*Tríptico de la infamia* (2014) is a historical novel by Colombian writer Pablo Montoya. Its central theme is the life and work of three European visual artists: Le Moyne, illustrator; Dubois, painter; and De Bry, engraver. These artists produced their most outstanding works inspired by the inhabitants of the New World, the genocides of the Conquest of America and the wars of religion in Europe in the 16th century. The painters were eyewitnesses and even victims of these complex historical events, and it is precisely through art that they give their testimonies. In the narrative, the author brings two aesthetic expressions into dialogue: literature and visual arts. Page after page, through brushstrokes, underlies a rhetorical figure called ekphrasis. The following research work intends to demonstrate that the ephrastic descriptions serve to bring the reader closer to a new historical-artistic perspective of interpretation and demystification. At the same time, they launch a cry of denunciation and a series of tributes, both to the victims and to the authors of the pictorial and literary works mentioned.

*Keywords:* Ekphrasis, *Tríptico de la infamia*, artist's novel, image, historical novel, Conquest, religion, indigenous, massacre, interpretation, homage.

## Introducción

### Presentación

La novela histórica *Tríptico de la infamia* del escritor colombiano Pablo Montoya (Barrancabermeja, 1963) fue publicada por la editorial Penguin Random House en 2014. Ha sido galardonada con dos distinciones en el ámbito latinoamericano: el “Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos 2015”, considerado por muchos la condecoración literaria más importante de Hispanoamérica, y el “Premio de Narrativa José María Arguedas 2017”, otorgado por la Casa de las Américas. El autor de esta obra también recibió el “Premio Iberoamericano de Letras José Donoso 2016”, por el carácter disruptivo e innovador de su obra. Aunque Montoya ha sido prolífico, fue la obra mencionada la que le otorgó gran visibilidad y reconocimiento literario a nivel continental e incluso mundial.

Esta novela constituye una obra de gran importancia dentro del panorama de la literatura colombiana contemporánea. Esta afirmación puede argumentarse gracias a que desde el momento de su publicación ha generado un gran impacto en el país, en Latinoamérica e incluso en otros continentes. Ha sido tal su huella que a partir del lanzamiento de la edición príncipe en 2014 hasta el año 2020 se han publicado numerosas ediciones, entre ellas, la de Monte Ávila Editores (segunda edición de la obra, con un tiraje de 20.000 ejemplares), que hace parte de la colección “Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos 2015”. La obra ha circulado a nivel mundial debido a que ganó el galardón como mejor novela escrita y publicada en idioma castellano, en la XIX edición de dicho premio bienal, cuya ceremonia de entrega se realiza el día del nacimiento del escritor Rómulo Gallegos, en Caracas, Venezuela. Dos años después se lanzó la edición de Casa de las Américas tras obtener el “Premio de Narrativa José María Arguedas 2017” en la Habana, Cuba. Además, en 2017 trascendió las fronteras continentales y lingüísticas al publicarse una traducción en italiano a cargo de la editorial E/O, y otra en francés, en 2018, por Éditions du Rocher. De forma paralela, a solo seis años de salir a la luz, la primera edición ha tenido doce reimpresiones. Y para reafirmar su gran fenómeno editorial, en 2021 se publicó la edición elaborada por Debolsillo.

Desde el mismo título, teniendo en cuenta que un tríptico es una obra pictórica realizada sobre tres tablillas articuladas, encontramos una propuesta que plantea una relación entre dos expresiones artísticas, la literatura y la pintura, a través de los ojos de tres pintores: Jacques Le

Moyne, François Dubois y Théodore de Bry. La obra narra la historia de la conquista del Nuevo Continente y las guerras de religión en el siglo XVI. Por medio de las pinturas de los artistas mencionados, Montoya sumerge al lector en un mundo narrativo que invita a la reflexión sobre lo vivido por las víctimas y victimarios en el mundo recién descubierto e invadido por cristianos católicos, y en Europa, donde se desarrollaron las guerras por asuntos de credo.

El tríptico, etimológicamente, proviene del griego antiguo τρίπτυχο (compuesto por *tri*=tres y *ptykho*=plegar, es decir, plegado en tres), pero fue a partir de la Edad Media que surgió como un formato destacado en el arte, siendo fundamental en la pintura flamenca de los siglos XV y XVI. Un tríptico es una obra de arte que se divide en tres secciones que están unidas por bisagras. Inicialmente se realizaba usando tablas y, en siglos posteriores, en otros materiales como el lienzo. En el medioevo se componía de un panel central que representaba lo más trascendental de la pintura y dos paneles laterales casi siempre de menor tamaño que el del centro. En conjunto presentan una correspondencia temática cuya narración crea una configuración integral. También existen trípticos con sus tres lados iguales. En el caso de los que tienen el panel central de mayores dimensiones, al cerrarse el tríptico puede encontrarse otra obra.

Uno de los trípticos más representativos de la historia del arte es *El jardín de las delicias* (1500-1505) del pintor neerlandés Hieronymus Bosch (1450-1516). En este confluyen tres paneles que narran los estados simbólicos de la religión católica: el paraíso y el infierno. En el panel central, se encuentra la representación del mundo que converge con los laterales: un jardín de delicias y placeres, fusión de la armonía y la inmoralidad del cielo y del infierno, respectivamente. Al cerrarse el tríptico, se encuentra otra obra donde Bosch representó *La creación del mundo*. *El jardín de las delicias* es un indicio para la comprensión de la novela de Montoya, puesto que el tríptico de Bosch representa lo absurdo de la perversidad humana, presente también en la infamia de la conquista de América y de las guerras de religión.

Este trabajo de investigación centra su foco de atención en un tríptico conformado no solo por pinturas, sino por vidas y por voces que vivieron en carne propia las ignominias de la conquista de América y de las guerras de religión. Los pintores Jacques Le Moyne, François Dubois y Théodore de Bry lanzan un grito por medio de sus obras, una queja que es escuchada por el autor de la novela, quien a su vez hace eco y denuncia la infamia que presenciaron estos artistas del Renacimiento. Este tríptico y estas obras se articulan en tres escenas que Montoya retrata en la novela: 1) La expedición de los hugonotes franceses a las tierras Floridas (1564-1565), en la cual

Le Moyne participa siendo el cartógrafo y pintor encargado de representar a los nativos y su cultura en el continente recién descubierto; 2) La masacre de San Bartolomé (1572), la cual es configurada y plasmada por Dubois en una pintura que refleja la ignominia de la que él mismo fue víctima, y 3) la Conquista española en el Nuevo Mundo (a partir de 1492 y durante siglos), sobre la que De Bry, influenciado por la lectura de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* del fraile español Bartolomé de las Casas, denuncia la cruel violencia de los europeos hacia los indios a través de una serie de grabados llamada *Grandes Viajes* (1590-1634).

En este trabajo se realizará, entonces, un análisis de cada uno de los tres capítulos que contiene la novela, los cuales fueron nombrados con el apellido de los artistas, respectivamente. Con base en estos testimonios y en las piezas pictóricas se intentará, mediante la literatura comparada y la écfrosis, experimentar diversas formas de acercamiento a lo acontecido en aquella época a través de los ojos del narrador. Así, a partir de su descripción, cada pintura se convierte en un pretexto para abordar una experiencia interartística.

### **Referentes: acercamiento al Tríptico**

La novela *Tríptico de la infamia* es el fruto de una investigación realizada por el mismo Pablo Montoya sobre la representación estética del indígena. Gracias a los grabados de estos artistas, Montoya realiza un acercamiento a la comprensión del indio americano en el imaginario europeo, donde este pasa de ser un monstruo a ser simplemente un buen salvaje. Tanto en Colombia como en el exterior se han realizado algunos trabajos a partir del concepto de la écfrosis en la novela *Tríptico de la infamia*. A continuación, se menciona el artículo del escritor colombiano y otros textos que abordan la relación literatura-pintura en esta obra de Montoya, y se señalan algunos elementos relevantes:

En el artículo “La representación pictórica de los indios timucuas en Jacques Le Moyne y Théodore de Bry” (2014), Montoya plantea un diálogo pictórico entre la obra de Jacques Le Moyne y Théodore de Bry, trascendental en la representación del indígena desde la estética europea del siglo XVI. Otro de los resultados de dicha investigación es la terminación de la novela “Los pintores del mundo”, obra que narra el encuentro entre dos continentes, Europa y América, por medio de tres artistas plásticos protestantes del Renacimiento, entre los cuales se encuentran los pintores anteriormente mencionados. Este texto posteriormente pasaría a llamarse *Tríptico de la Infamia*.

Uno de los elementos más interesantes en el artículo mencionado es el cuerpo del indígena desde un punto de vista pictórico, tatuado con un sinnúmero de significaciones y vestido con gran colorido y belleza, que cuestiona su verosimilitud, pues contiene los principios estéticos exigidos por los cánones de belleza europea de la época.

En “*Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya como cuadro barroco”, Reindert Dhondt (2017), de la Universidad de Utrecht, plantea que la obra en cuestión del escritor colombiano hace una transposición efrástica de la iconografía en torno a la empresa colonizadora en el Nuevo Mundo (la leyenda negra), además de reescribir la historia a través de un lenguaje visual. En este artículo publicado en la revista *Mitologías hoy*, Dhondt propone que la recreación imaginativa de la vida de los artistas a partir de sus crónicas pictóricas propulsa una escritura en la que el diálogo entre literatura-pintura lleva a una interpretación actualizante y revisionista del pasado y de su mitificación histórica.

Por su parte, en el trabajo de grado para optar por el título de magíster en Hermenéutica Literaria en la Universidad EAFIT (Medellín), titulado “La écfrosis como posibilidad de creación e interpretación en *Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya”, Natalia Montoya (2018) se ocupa de relacionar y alejar dos artes, la literatura y la pintura, haciendo énfasis en la estética y proponiendo que el autor de *Tríptico de la infamia* intenta defender al nativo como víctima, y mostrar la realidad inhumana de la Conquista de América. Ahora bien, en *Tríptico de la infamia* existen diversas formas de acercamiento a la écfrosis, todas ellas con una intención tanto estética como de sutil convencimiento donde el narrador, al acercarse a las obras pictóricas, pretende manifestar una defensa de las víctimas, es decir, de los indígenas. La écfrosis además puede realizar una crítica a la forma como intentaron eliminar lo que fuese diferente. Más que una simple descripción estética de la obra pictórica, también se convierte en un pretexto para encontrar una sensación, una experiencia o un estado mental.

Teniendo en cuenta los principales conceptos de las anteriores obras, podemos afirmar que algunos elementos estéticos presentes en la obra de Montoya son pistas para la comprensión de la novela, puesto que el arte construye una resignificación para cada uno de los receptores del mensaje visual donde se conjugan lo literario y lo artístico. Esta experiencia, como se verá más adelante, produce un efecto interpretativo y catártico.

## Aproximación al concepto de écfrasis

Una de las características destacadas de *Tríptico de la infamia* (2014) es su relación entre dos artes: literatura y pintura. Para un acercamiento a la comprensión de este diálogo interartístico e intersemiótico se abordarán entonces los conceptos de écfrasis<sup>1</sup>, hipotiposis<sup>2</sup> e intermedialidad<sup>3</sup>.

Estas relaciones interartísticas son casi tan antiguas como la misma literatura. En las obras clásicas griegas atribuidas a Homero ya aparecían estos conceptos que eran comprendidos en tanto oportunidad para comprender la experiencia estética en otras esferas, entre ellas las artes plásticas. Al respecto, el profesor e investigador colombiano, Efrén Giraldo (2015), en su texto “‘Entrar en los cuadros’. Écfrasis literaria y écfrasis crítica en los ensayos de Pedro Gómez Valderrama”, señala:

La figura de la écfrasis, como se sabe, tiene antecedentes en el mundo clásico, el más recordado de los cuales (y, hasta cierto punto, modelo para las écfrasis posteriores) es la descripción del escudo de Aquiles fraguado por Hefestos, la cual aparece en la *Ilíada* (Homero, cap. XVIII: 478-606). La figura de la écfrasis, tal como lo señalan los teóricos, tiene como objetivo hacer una reproducción de lo visible, razón por la que, en sus propósitos centrales, buscaría, principalmente, hacer una mimesis de otra mimesis y producir un efecto de presencia. Es decir, al reproducir con palabras una imagen artística se estaría buscando hacer una especie de traslado del mundo de lo visible al mundo de lo legible (p. 203).

También en la época clásica, el poeta griego Simónides de Ceos (556 a. de C.- 468 a. de C.) afirmaba que: “La pintura es una poesía silenciosa y la poesía es una pintura que habla” (Agudelo Rendón, 2017, p. 15). Esta frase confirma que desde épocas remotas ya se insinuaba una relación entre arte y literatura, dos sistemas de significación diferentes, pero con la capacidad de permear la experiencia humana y las relaciones cotidianas. Así aparecen conceptos como *écfrasis*, que amplían el campo de la literatura comparada y las diversas formas de encuentro que se dan en las expresiones artísticas. Y aunque tal idea apareció muy temprano en la cultura occidental, se puede señalar que dicha afinidad se formalizó recientemente por Henry Remak (1916-2009), quien afirmó

---

<sup>1</sup> Representación verbal de una representación visual.

<sup>2</sup> Figura retórica que consiste en un tipo de descripción muy vívida, emotiva y enérgica.

<sup>3</sup> Aspecto de reflexividad en diferentes ámbitos del arte.

que la literatura comparada es también el estudio de la literatura y su relación con otras artes. En la actualidad, esta correspondencia es, sin lugar a duda, una de las más importantes en los estudios estéticos. Por su parte, en “Arte y literatura. Apuntes semiofilosóficos de una relación ecfástica”<sup>4</sup>, el escritor colombiano e historiador del arte, Pedro Agudelo Rendón (2020a) enfatiza que “Si la écfasis es ‘representación verbal de una representación visual’ [...], entonces se trata de un signo (literario) que remite a otro (artístico) que remite a su vez a otro (la experiencia humana)” (p. 126). Posteriormente retoma el concepto, lo plantea como un signo y profundiza en la relación entre palabra e imagen, y sus posibilidades de interpretación según la actividad humana y sus múltiples voces:

Una ecfasis es un roce, una aguja que punza nuestra imaginación, que ciñe con pautas descriptivas una nueva forma de interpretar lo que no hemos visto; o que, habiéndolo visto, lo interpretaríamos de otra manera. [...] Entonces la ecfasis es un signo; un signo que revela parte de nuestra comprensión humana, y parte de nuestro frágil estar-ahí, en el mundo, como queriendo devenir imagen, tan solo imagen ecfástica, tan solo una imagen velada por la multivocidad de la experiencia humana (p. 132).

Respecto a la *hipotiposis*, es apreciada como una figura retórica que consiste en una descripción viva y enérgica que pinta algo poco relacionado con el público. Tiene una función similar a la écfasis, puesto que ambas tratan de acercar la literatura a las artes visuales. Sin embargo, la última se centra en el proceso de conversión de una imagen plástica a través de la descripción en texto, mientras que la hipotiposis hace referencia a la transformación de un texto en imágenes en la mente del lector; por lo tanto, pueden considerarse fenómenos inversos y, a su vez, complementarios entre sí. Así lo plantea la investigadora María Ema Llorente (2017) en su artículo “La visualización como vehículo de la comunicación poética”:

Aristóteles consideraba un valor el que los grandes autores fueran capaces de “poner ante los ojos” las escenas que describían. Esta cualidad, valorada también por retóricos latinos como Quintiliano, se hace textualmente posible gracias a una descripción especialmente

---

<sup>4</sup> Texto derivado de su investigación doctoral “Semiotizar, poetizar e interpretar. Un análisis de los mecanismos semiótico-literarios y hermenéutico-filosóficos del iconotexto y la ecfasis en la obra literaria” del Doctorado en Filosofía de la Universidad Pontificia Bolivariana, Grupo de Investigación Epimeleia.

detallada, vívida o exhaustiva, y ha quedado registrada en los manuales de retórica con el nombre de *hipotiposis*. Este nombre, en su etimología ya apunta al proceso de conformación o modelación de imágenes, pues procede de la preposición griega “*hypo*” (debajo de) y del verbo “*tipo*” (formar, figurar, modelar), del que se deriva el sustantivo “*tipos*”, que significa también “imagen” o “forma” (p. 106).

Por su parte la *intermedialidad*, aunque ha existido desde la antigüedad, es un concepto relativamente nuevo. Su función principal es expandir los recursos creativos de un determinado lenguaje integrando los elementos de otras disciplinas con el fin de potenciar su capacidad expresiva. Al respecto, en “La intermedialidad: un enfoque básico para abordar fenómenos comunicativos complejos en las aulas”, Mariona Masgrau-Juanola y Karo Kunde (2018) afirman:

Como concepto estético, cultural y comunicativo, acoge toda aquella obra o producto que hibrida técnicas y recursos propios de más de un lenguaje artístico. El término se atribuye al poeta visual Dick Higgins (1967: 1), el cual lo adoptó para referenciar las obras en que hay interacción entre los medios respecto a aquellos que solo los yuxtaponen (p. 622).

Teniendo en cuenta estos tres conceptos, su evolución y su relación semiótica, se abordará la obra haciendo énfasis en la idea de *écfrasis*. Cabe mencionar que, según algunos teóricos, existen varias clases de esta figura literaria. Algunos señalan la *écfrasis* literaria y la *écfrasis* crítica como dos tipos esenciales para este fenómeno comparativo:

Para tal fin, nos ocuparemos de señalar las diferencias entre la *écfrasis* literaria y la *écfrasis* crítica, la una orientada a la explicación y análisis de la obra de arte y la otra ocupada de su apropiación creativa y posterior recreación. En segundo término, señalamos los posibles vínculos que existen entre el ensayo literario y la *écfrasis* como mecanismos mediadores del proceso estético ocurrido en la escritura. Una mediación que, sin duda, se da entre la percepción y la descripción y entre el artista y el espectador (Giraldo, 2015, p. 203).

Esta figura retórica es abordada en diversos pasajes de *Tríptico de la infamia*. Cabe destacar que existen antecedentes de otros textos literarios donde se propone un diálogo interartístico, con



posibilidades de realizar ejercicios ecfásticos. Tal es el caso, por ejemplo, de *Elogio de la madrastra* (1988) y *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997), ambos del escritor peruano-español, Mario Vargas Llosa (Arequipa, 1936). En estas novelas se plantean relatos que en toda su narración hacen referencia a una serie de obras de arte, tanto pictóricas como musicales y literarias.

Para el análisis de los distintos pasajes ecfásticos en esta investigación, se tomará como punto de partida la novela histórica *Tríptico de la infamia*, la cual remitirá a otras obras mencionadas en ella: textos literarios de diversos autores, entre ellos, Bartolomé de las Casas, y el trabajo artístico de los pintores: Jacques le Moyne, François Dubois y Théodore de Bry, personajes del relato, así como otros artistas europeos mencionados en la narración. Ahora bien, se hará rastreo de las obras nombradas y se utilizará la literatura comparada y la écfasis con el fin de establecer dichas relaciones que son temas recurrentes en estos abrazos (concepto empleado recurrentemente por Montoya) o diálogos interartísticos de la novela. Además de la aproximación ecfástica, se realizará un análisis de la composición de cada obra pictórica.

### **Perfil intelectual del escritor Pablo Montoya**

El escritor colombiano Pablo José Montoya Campuzano (Barrancabermeja, 1963) constituye un caso particular en nuestro entorno literario colombiano y latinoamericano. En unos cuantos años pasó de ser un escritor “oculto”, incluso en Colombia, a uno de los más sobresalientes de la literatura nacional, continental y mundial. Sus obras más recientes han generado un impacto que ha trascendido todos los horizontes posibles y ha forjado un entusiasmo especial en todo tipo de lectores y de la crítica literaria en general. Esto debido a que los premios obtenidos le han dado gran visibilidad y lo han ubicado entre los escritores más destacados de la actualidad tanto en el continente americano como en Europa, donde se han publicado dos ediciones de la obra: en Italia por la editorial Edizioni E/O en 2017 y en Francia por Éditions du Rocher en 2018.

### ***Los primeros años y su formación***

Pablo José Montoya Campuzano nació en Barrancabermeja, Santander, pero vivió sus primeros años y su juventud en Medellín, Antioquia. Hijo de José Montoya y María Campuzano, ambos antioqueños. Es el noveno de once hijos. Realizó sus estudios primarios en la Escuela Juan

María Céspedes, y los secundarios en el Liceo Antioqueño de la Universidad de Antioquia. El amor por la lectura fue transmitido, principalmente, por su madre. Su padre, médico cirujano egresado de la Universidad de Antioquia, lo incitó a estudiar medicina.

Pablo Montoya inició sus estudios en la Facultad de Medicina de la Universidad de Antioquia. Luego de cursar cuatro semestres, se desplazó a Tunja para estudiar música. También estudió Filosofía y Letras en la Universidad Santo Tomás de Aquino, en Bogotá. En 1993, Montoya viajó a Francia, a París, donde realizó sus estudios de maestría y doctorado en Estudios Hispánicos y Latinoamericanos en la Universidad Sorbona Nueva-París 3. Durante su estancia en Europa, Montoya trabajó en oficios varios mientras adelantaba sus estudios. Su tesis doctoral se tituló *La música en la obra de Alejo Carpentier*, con la cual obtuvo la máxima calificación por la universidad francesa, en 2001.

### ***La época de creación literaria***

Después de su estadía en Francia, en 2002 regresó a Colombia y se vinculó como docente de Literatura en la Universidad de Antioquia, donde posteriormente fue uno de los creadores y coordinadores del doctorado en Literatura, de 2005 hasta 2009. Paralelamente a su labor pedagógica, inició una importante etapa creativa. Sin embargo, sus primeras publicaciones las realizó desde París. A continuación, se relacionan algunas de sus obras publicadas:

Cuentos: *Cuentos de Niquía* (1996), *Réquiem por un fantasma* (2006), *El beso de la noche* (2010), *Adiós a los próceres* (2010).

Poesías: *Viajeros* (1999), *Cuaderno de París* (2007), *Trazos* (2007), *Solo una luz de agua: Francisco de Asís y Giotto* (2009), *Mi mano en busca del vacío* (2019).

Novelas: *La sed del ojo* (2004), *Lejos de Roma* (2008), *Los derrotados* (2012), *Tríptico de la infamia* (2014), *La escuela de música* (2018).

Ensayos: *Música de pájaros* (2005), *Novela histórica en Colombia 1988-2008: entre la pompa y el fracaso* (2009), *Leer y Releer: Ciudad y literatura* (2012), *La música en la obra de Alejo Carpentier* (2013).

Recopilaciones y antologías: *Terceto* (2016), *Español, lengua mía y otros discursos* (2017), *Adagio para cuerdas* (2012).

En algunas de las anteriores obras se presentan relaciones entre la literatura y las artes. Incluso los protagonistas, en su mayoría, son artistas. Tal es el caso, por ejemplo, de *Trazos* (2007), donde hace un viaje por la historia de la pintura a través de la prosa. En *Cuaderno de París* (2007) realiza un recorrido como exiliado colombiano, guiado por unos espectros: escritores, músicos y pintores que pasaron por París. Por su parte, en *Solo una luz de agua: Francisco de Asís y Giotto* (2009), uno de los personajes principales es el pintor italiano precursor del Renacimiento, Giotto, quien pintó una serie de frescos inspirados en la vida y obra de san Francisco de Asís. En *La sed del ojo* (2004) el lector se transporta hasta París durante la segunda mitad del siglo XIX, donde la fotografía erótica es la protagonista. Y en *Tríptico de la infamia* (2014), novela histórica que es el foco de atención en este trabajo, los protagonistas son tres pintores, cuyo oficio se encarga de dejar testimonios para la posteridad sobre las ignominias vividas en la Conquista de América y en las guerras de religión en Europa.

Cabe destacar que entre 2009 y 2010, durante un año sabático, Montoya regresó a Europa y se instaló en las afueras de París. En este lapso escribió *Adiós a los próceres* (2010) y *Los derrotados* (2012). Además, en el transcurso de dicho periodo comenzó a escribir *Tríptico de la infamia* (2014). Esta obra se la dedicó a un amigo bogotano compañero del doctorado: Ernesto Mächler.

Desde las primeras publicaciones, su obra, aparte de estar impregnada por elementos históricos, presenta un diálogo incesante con las artes, inicialmente con la música y posteriormente con otras, de manera particular con la pintura. Durante una charla con el abogado y periodista Cristian Zapata, para el programa colombiano especializado en entrevistas, *Detectives Salvajes* (2016), Montoya enfatizó sobre su relación con este arte: “Yo no soy pintor, nunca he pintado, soy un vidente más que todo, me gusta seguir la historia de la pintura, me gusta mucho ir a los museos y he invitado también la pintura a mis libros” (Zapata, 2016). Además de su gusto por las artes plásticas, manifestó que otros escritores tuvieron cierta influencia en él para especializarse en este tipo de acercamientos y relaciones interartísticas. Al respecto, agregó:

Esto no es una cosa nueva, esto hace parte de una tradición literaria pues, que viene desde los griegos y que se ha manifestado con más fuerza en la literatura francesa del siglo XIX. Yo creo que Baudelaire ahí me enseñó mucho a mí en este sentido porque yo me he acercado mucho a Baudelaire y ha sido uno de mis maestros sin duda alguna. Y luego viene todo ese

aprendizaje que yo hago por el siglo XX cuando me acerco a Octavio Paz, cuando me acerco a algunos escritores colombianos como Roca, como Santiago Mutis, como Samuel Vásquez, y otros tantos que han abordado pues como esos abrazos de literatura y pintura (Zapata, 2016).

Así mismo hace referencia a lo importante que ha sido para él ser lector de literatura europea, de manera particular, de algunos escritores franceses, quienes tradicionalmente también han trazado ciertos diálogos entre las artes. No solo en *Tríptico de la infamia* establece esta relación, ya en obras anteriores se había encaminado por este tipo de temas:

Igualmente, los franceses me han ayudado mucho en ese proceso y por eso en las últimas novelas, sobre todo en *Tríptico de la infamia* convoco a la pintura. Creo que *Tríptico de la infamia* es una especie de apoteosis de mis preocupaciones sobre la pintura porque eso ya venía en otros libros, en *Trazos* que es una galería personal que publicó la Universidad de Antioquia y fuera de *Trazos* está este libro que yo aprecio mucho que es *Solo una luz de agua*, que es un libro que está dedicado a los frescos que hizo el Giotto sobre San Francisco de Asís (Zapata, 2016).

En diversas ocasiones Montoya ha mencionado que es admirador y seguidor de gran cantidad de escritores, los cuales le han aportado a su crecimiento y evolución. Entre ellos destaca a Herman Hesse, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Albert Camus, Marguerite Yourcenar, Voltaire, León Tolstói, Manuel Mujica Láinez, César Vallejo, José Martí, Lugones, Rubén Darío, García Márquez. Afirma que de los escritores colombianos contemporáneos le gusta Fernando Vallejo, Roberto Burgos Cantor, Evelio Rosero, Juan Gabriel Vásquez, Álvaro Mutis, William Ospina, Tomás González, Héctor Abad Faciolince, entre otros.

### ***La consagración literaria***

Gracias a su trabajo incansable, minucioso y casi obsesivo de artista y poeta, Pablo Montoya ha sido ganador a lo largo de su vida de diversas becas, premios y reconocimientos a nivel nacional e internacional. Entre ellos se destacan el Premio del Concurso Nacional de Cuento “Germán

Vargas” (1993), la Beca para escritores extranjeros, Centro Nacional del Libro de Francia (1999), el Premio Autores Antioqueños (2000), el Premio en modalidad de cuento Alcaldía de Medellín (2005), la Beca de creación Alcaldía en Medellín en cuento (2007), la Beca de Investigación literaria Ministerio de Cultura de Colombia (2008), la Beca de creación Alcaldía de Medellín en novela (2012), el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos (2015), el Premio José Donoso (2016) y el Premio de Narrativa José María Arguedas de Casa de las Américas (2017).

Su dedicación y la constante búsqueda por enriquecer su escritura lo han llevado a crear un estilo poético único que ha maravillado a los críticos y lo ha facultado para obtener algunos de los premios más importantes de narrativa en Latinoamérica. La publicación *Estudios de Literatura Colombiana* 41 (2017) de la Universidad de Antioquia plantea que

Pablo ha obtenido un “tríptico” de los más prestigiosos premios a las letras en el mundo hispánico: el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos (2015) y el Premio de Narrativa José María Arguedas de la Casa de las Américas (2017), ambos por su *Tríptico de la infamia*; y el Premio Iberoamericano de Letras José Donoso (2016), por su “vasta y variada producción de carácter disruptivo e innovador” según dijo el jurado (Vergara Aguirre, 2017, p. 9).

Estos son algunos frutos de alrededor de tres décadas de trabajo constante y apasionado. Sin embargo, ser una figura pública y un escritor destacado también trae sus espinas. Al recibir el Premio Rómulo Gallegos en 2015 y ser elegido jurado del mismo en 2020, ciertos sectores de la derecha latinoamericana lo señalaron como escritor chavista, lo cual desmintió, concediendo unas palabras para el periódico *El Tiempo* (2020). El escritor afirmó:

Por fortuna, como siempre he sido ajeno a todo tipo de capillas políticas y literarias, tanto desdén me ha importado poco, pues reconozco cuáles son las consecuencias de mi independencia intelectual en la feria de las vanidades letradas de América Latina (Montoya, 2020a, párr. 1).

El escritor siempre ha manifestado mantener su independencia intelectual y estar en la periferia de todo este tipo de círculos, e incluso afirma que es un premio que ni buscó ni esperó. La

editorial Penguin Random House fue la que se puso en la tarea de participar con la obra de Montoya. En lo que sí ha estado muy vinculado es en la problemática de la crisis ambiental en el Valle de Aburrá. Su escritura crítica aborda también este tipo de temas. En 2016, por ejemplo, escribió una carta como medio de protesta a los alcaldes de Medellín y Envigado de esa época, para expresar su inconformidad por la situación alarmante por la que pasan estos municipios y solicitar medidas drásticas para que resuelvan a largo plazo estos graves problemas atmosféricos. En la carta, Montoya afirma que “la situación que vivimos ahora es producto de una serie de políticas equívocas que han convertido nuestro entorno en un infierno en el que reinan altos índices de contaminación ambiental” (Montoya, 2016, párr. 2). Gracias a la obtención de los premios literarios, actualmente el escritor se considera más “visible” y sus opiniones tienen gran peso en el contexto social del país.

Así pues, Pablo Montoya con su obra y con su pensamiento propone reflexiones sobre las sociedades del pasado y del presente, y establece diálogos entre la literatura y las demás artes. Y aunque ya ha realizado aportes significativos a la literatura nacional e internacional, su voz poética cada día tiene más eco y se proyecta, a nivel latinoamericano y mundial como uno de los grandes intelectuales del siglo XXI.

## CAPÍTULO I

### La écfraesis del Nuevo Mundo y de la pintura corporal vista a través de los ojos de Le Moyne

#### Mímesis y lenguaje pictórico americano

La novela histórica *Tríptico de la infamia* (2014) del escritor colombiano Pablo Montoya Campuzano (1963) está compuesta de tres partes. La primera de ellas se enfoca, a través de un narrador omnisciente, en la vida y costumbres de los indios<sup>5</sup> timucuas de La Florida, península del norte de América al lado del océano Atlántico, hoy estadounidense, y cuya colonización fue disputada entre españoles católicos y franceses protestantes hacia la séptima década del siglo XVI. En esta primera se describe también la relación de los timucas con el cartógrafo e ilustrador francés Jacques Le Moyne de Morgues (1533-1588), quien viajó desde Europa hasta la península americana con fines de aventura y de experimentación pictórica. Allí, además de explorar el Nuevo Mundo y consolidarse en su vocación de artista, se integra a la cotidianidad de los habitantes locales, quienes despiertan en el pintor un interés especial por sus costumbres y, particularmente, por la pintura corporal. En el transcurso de la narración, Le Moyne la estudia y la practica con complicidad de Kututuka, con quien realiza experimentos pictóricos mutuos en sus cuerpos.

Cabe recordar que, al ser una novela histórica, es una narración con destellos de ficción, pero extraída de archivos con bases historiográficas y fuentes documentales. También se debe mencionar que la gran mayoría de los personajes, incluidos los pintores protagonistas, existieron en la realidad. Así, la propuesta de Montoya es releer la historia desde una perspectiva revisionista del pasado, o más exactamente, de los discursos sobre el pasado; tal como lo señaló en el I Foro de Novela Histórica en Panamá:

Porque de lo que sí estoy un poco más convencido es que eso que denominamos verdades históricas son discursos, construcciones lingüísticas que se formulan desde una cierta ideología. Y casi siempre la ideología de los discursos que ha prevalecido ha sido la de los vencedores, las de los poderosos, la de los que han gobernado los destinos de la humanidad.

---

<sup>5</sup> Aunque en términos de reconocimiento político la palabra indicada es indígena, este concepto aparecerá porque responde a la forma en que se nombran en la novela y a cómo fueron nombradas las comunidades durante la Conquista y la Colonia.

Es Tzvetan Tódorov quien dice que frente al pasado “no hay hechos, sino solo discursos sobre los hechos”, y que “no hay verdad del mundo, sino solo interpretaciones del mundo”. Por eso me parece esencial, en tanto que escritor y lector, preguntarme por el tipo de discursos que sostienen las novelas históricas (Montoya, 2020b, p. 82).

Por su parte las definiciones sobre novela histórica también están cargadas con un sentido similar bajo el cual los héroes son cada vez más humanizados y los discursos, cada vez más releídos: “La nueva narrativa, a través de un deliberado revisionismo, relee y reescribe esa historia oficial [...]. Los héroes inmortalizados en mármol o en bronce, descienden de sus pedestales para recobrar su perdida condición humana” (Aínsa, 2003, p. 11).

Así pues, y considerando el contexto histórico de la novela de Montoya, más exactamente del siglo XVI en el continente americano recién invadido por europeos, se plantea una problematización reflexiva a través de la mirada de tres artistas del viejo continente, es decir, mediante un diálogo intertextual y estético, teniendo en cuenta la relación entre los conceptos de verdad y verosimilitud; asimismo la posibilidad de la *mímesis* de convertirse en una facultad de la ficción. Al respecto, el escritor y crítico literario hispanouruguayo Fernando Aínsa (2003) realiza una serie de cuestionamientos en *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*. En uno de los apartados el autor plantea una reflexión sobre el antiguo concepto de *mímesis* en el género novelesco:

La historia reivindicó desde la antigüedad el privilegio de la “verdad”, aunque la *mímesis* de la realidad pudiera ser privilegio de la ficción, tal como lo consagra la aparición del género novela al incorporar lo inmediato y lo cotidiano a su universo (p. 21).

Además de ese eterno diálogo entre verdad y ficción, Aínsa expone que “La historia, como la novela, es hija de la mitología. Ambas surgen del trono secular de la epopeya, donde mito y narración eran fondo y forma de una narración compartida en sus técnicas y procedimientos” (p. 19). Y el autor, agrega: “Por ello se comprende que la lectura de *La Ilíada* puede ser tanto histórica como literaria” (p. 19). Sin embargo, fue hasta el surgimiento de la nueva novela histórica cuando se replantean este tipo de relaciones y su trascendencia en la búsqueda de identidad local: “La novela histórica del siglo XIX —al modo de la europea propuesta por Walter Scott, Víctor Hugo y



Alessandro Manzoni— aspiraba contribuir a fundar los mitos, arquetipos, creencias y valores en que se creyó reconocer la identidad nacional” (p. 11). Esta nueva novela histórica plantea también una reflexión relativa a la verosimilitud y tiene sus raíces en los conceptos, años atrás, del escritor español Miguel de Cervantes (1547-1616), quien se cuestionaba por las conexiones entre historia y novela y, por ende, las posibilidades tanto del historiador como del novelista a la hora de crear sus narraciones:

Sin embargo, un novelista como Miguel de Cervantes se plantea las complejas relaciones existentes entre historia y novela, al hacer dudar a Don Quijote que “no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero”, a lo que el bachiller Sansón Carrasco le responde: “Así es, pero uno es escribir como poeta y otro como historiador: el historiador puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como deberían ser; y el historiador las ha de escribir no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna” (Aínsa, 2003, p. 22).

Ahora bien, en las obras de Montoya, incluida *Tríptico de la infamia* y de manera particular el primer capítulo, también se evidencian esas posibilidades narrativas de etnoficción que permiten humanizar a los héroes, pero con base en un significativo asidero documental.

Como antecedentes a la construcción de esta primera parte, se consolidaron algunas bases bibliográficas. Meses antes de la publicación de *Tríptico de la infamia*, hasta ahora única novela colombiana en lograr tres premios<sup>6</sup> consecutivos de renombre internacional, salió a la luz el artículo académico “La representación pictórica de los indios timucuas de Jacques Le Moyne y Théodore de Bry” (2014) por Pablo Montoya, publicado en el *Boletín de Antropología de la Universidad de Antioquia*, y que a su vez había sido fruto de la investigación “La visión del indio americano en el siglo XVI, entre la barbarie y la civilización”, inscrita en la línea de literatura comparada del Grupo de Estudios Literarios (GEL) de la Universidad de Antioquia. A partir de este trabajo de investigación, realizado también por el escritor colombiano, se produjeron dos resultados: el primer artículo mencionado y la novela, cuyo nombre inicial era “Los pintores del mundo”, y que finalmente se publicaría con el título *Tríptico de la infamia*. Ambos textos académicos fueron

---

<sup>6</sup> El “Premio Rómulo Gallegos 2015”, el “Premio José Donoso 2016” y el “Premio de Narrativa José María Arguedas 2017” de Casa de las Américas.

vitales para la restauración de los hechos históricos, recreados tomando en cuenta obras pictóricas olvidadas y reconstruidas posteriormente en la novela, proponiendo así una desmitificación de la Conquista española.

Algunas de las pinturas de Le Moyne fueron replicadas posteriormente mediante la técnica del grabado por el artista y editor belga Théodore de Bry (1528-1598), grabador que ya había creado otras obras basadas en la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552) de Bartolomé de las Casas (1484-1566). Sin embargo, aunque en la actualidad se conocen unas cuantas obras pictóricas de Le Moyne, no existen bases documentales sobre los tatuajes de los timucuas. Así, las descripciones ecfásticas de la pintura corporal pasan a ser lo que según Aristóteles es la literatura: un acto mimético sin forma propia. Juan Carlos Orrego Arismendi (2017), en un monográfico de la revista *Estudios de Literatura Colombiana* dedicado a Pablo Montoya, lo expone así:

La literatura latinoamericana, entonces, habría imitado los discursos válidos por las sociedades de diversas épocas para revelar orígenes o precisar elementos fundacionales. Se trata de discursos como los mitos, los archivos notariales, la descripción científica; y su imitación en el discurso literario configura lo que el crítico reconoce como el ya mencionado “núcleo evolucionante” (p. 36).

La pintura corporal no era una tradición arbitraria o ingenua, sino que, comparable con la descripción científica europea, se configuraba en gestos pictóricos con interpretaciones complejas que establecían constantes diálogos itinerantes entre cuerpos semidesnudos, cuyos mensajes obedecían a narraciones mitológicas, a expresiones de orden jerárquico y a preguntas por el sentido de la existencia, entre otros, siendo el tatuaje un reflejo del pensamiento local. Sin embargo, el trabajo artístico en los cuerpos, aun con su complejidad, no era un oficio tedioso para los timucuas, por el contrario, hacía parte del ocio y la diversión. A pesar de su incapacidad para descifrar esos códigos, esta fue la principal vivencia compartida entre ellos y Le Moyne, el artista europeo. La pintura corporal, entonces, puede considerarse como una mimesis del discurso antropológico, por lo tanto, los diseños, dibujos y colores del tatuaje entre timucuas se convierten en códigos de un lenguaje recreado a partir de fuentes documentales. Así pues, se propone una reflexión no tanto de un relato histórico fidedigno como de una verosimilitud literaria. Es decir, en el asunto etnológico

de la pintura corporal timucua no se han encontrado bases históricas, pero sí en otras culturas amerindias. El propio Montoya (2012) así lo expresa en una nota a pie de página en “La representación pictórica de los indios timucuas de Jacques Le Moyne y Théodore de Bry”, donde afirma: “Aunque no se conoce nada sobre los tatuajes entre los timucuas, debido a su pronta desaparición por la conquista europea, se podría pensar que sus motivos consistían en figuras geométricas (espiral, línea, círculo, triángulo, etc.)” (p. 125). Y otro aspecto que permite una verosimilitud en este tema es precisamente el conjunto de obras pictóricas de los artistas mencionados anteriormente:

[...] de hecho así aparecen en la lámina de Le Moyne y en los grabados de De Bry, y que sus técnicas y colores utilizados (el negro, el rojo, el azul, el amarillo, el negro y el blanco) eran similares a las que siguen utilizando ciertas comunidades indígenas de América del Sur pertenecientes a un estadio cultural similar (p. 125).

De esta manera, al remitirse y apoyarse en estos dos tipos de referencia, una literaria y otra pictórica, el autor encuentra la posibilidad de recrear un relato que llena la laguna documental de aquella parte de la historia timucua.

### **Primeros relatos ecfrásticos sobre la tierra de los timucuas**

Como se señalaba inicialmente, la primera parte de la novela histórica *Tríptico de la Infamia* narra las aventuras del cartógrafo y dibujante francés Jacques Le Moyne, quien viajó en la expedición comandada por René de Laudonnière, entre junio de 1564 y septiembre de 1565, quien a su vez fue enviado por el almirante Gaspard de Coligny (1519-1572). El objetivo era construir un fuerte y fundar una colonia hugonote francesa en el Nuevo Mundo, más exactamente en la península de La Florida.

Al arribar a orillas del nuevo continente después de varios meses de viaje, y mientras se disponen a desembarcar, se presenta la primera oportunidad para que el artista francés de la expedición realice un dibujo y para que el escritor colombiano de la novela histórica elabore un relato ecfrástico:

Le Moyne pidió al capitán que lo dejara desembarcar de último, con las mujeres y los ancianos. Así pudo dibujar, desde la borda de estribor, el primer paisaje de América. Con la camisa abierta y el cabello revolcado, estuvo sumergido en el boceto. Ya tendría tiempo más tarde para utilizar los colores. Por ahora empleaba el grafito y hacía las siluetas de los bateles con sus tripulantes, las olas apacibles, las líneas que demarcaban la ensenada. Los hombres se habían acomodado en los botes y estaban contentos de poder pisar de nuevo tierra. Remaban sostenidamente y con el movimiento del cuerpo iban surgiendo, acompasadas y recias, las canciones y las bromas. Las primeras eran himnos religiosos que agradecían al Señor y prometían ventura. Las segundas tenían que ver con los sueños del poder y la gloria, pues casi toda esa humanidad provenía de raíces humildes (Montoya, 2014a, p. 36).

El artista elige un momento con gran intensidad, tensión y algarabía pero también de esperanza para realizar su primera representación plástica en el mundo recién “descubierto”. Según la descripción y el material utilizado, lo primero que realizó fue un bosquejo sencillo, con el fin de marcar líneas y siluetas; sin embargo, al tiempo se retaba a sí mismo para posteriormente emplear los colores memorizados en el proceso y captar los gestos que expresaban, a pesar de las múltiples peripecias, el éxtasis del encuentro sorpresivo de dos mundos y dos culturas. Montoya continúa con la narración:

Laudonnière estaba parado en la proa. Con los brazos señalaba el lugar del desembarco. Le Moyne abría de tanto en tanto los ojos y pensaba en la luz, a pesar de todo no paraba de dibujar. Esta le parecía una especie de alienación suprema. Nunca antes había visto tanta luz extendida en el cielo, en las aguas, en las copas de los árboles. Pensó que se enajenaría de encandilamiento si todos los días en la nueva Francia fueran como el que empezaba hoy. Supuso que si él fuera Dios, soplaría sobre esa llamarada sostenida que, tocando las cosas sin quemarlas, las hacía ver como estáticas en el momento de su creación. Pero se engañaba porque la luz no se extendía sino que se concentraba en cada espacio que le ofrecían sus perfiles. Y su densidad era tal que parecía imposible que ella pudiera desaparecer ante la oscuridad de la noche. Lo agobiaba la certeza de que si los cerraba, así fuera para parpadear, algo fundamental del mundo que descubría se le escaparía irremediablemente (pp. 36-37).

Le Moyne no era solo un hombre con cierto conocimiento sobre los oficios de la guerra, sino que había sido dotado con un talento plástico, influenciado por la estética renacentista que le permitirían narrar pictóricamente la existencia de los nativos americanos y crear una idea antropológica de alteridad, particularmente de los habitantes de las tierras floridas, denominados timucuas. Este primer boceto no fue solamente un encuentro con otra sociedad y cultura, también lo fue con la luz, tan vívida y penetrante que lo hacía experimentar un matiz y un resplandor nunca vivido y que ahora lo deleitaba en un paraíso que, paradójicamente, contrastaba con el mundo repleto de monstruos que habitaba en la imaginación de los europeos.

El siglo XVI se caracterizó por la creación de representaciones monstruosas en el imaginario de los primeros viajeros que intentaron describir el Nuevo Mundo. Acéfalos, cinocéfalos, sirenas y otras formas híbridas, amazonas, caníbales, entre otros, eran algunos de los seres míticos que habitaban los mapas de los cartógrafos y los libros, puesto que los exploradores que llegaron al Nuevo Continente hicieron uso o emplearon las imágenes de monstruos que les resultaban familiares por descripciones antiguas como las de Marco Polo (1254-1324), de ahí que muchos cronistas apelaran a esas imágenes para intentar pormenorizar las novedades halladas en las tierras americanas. La iconografía de estos monstruos produjo una particular configuración mental en los europeos al pensar en los nativos que encontrarían al cruzar el Atlántico. No obstante, el monstruo en el imaginario, que había ocupado un lugar importante en la cartografía de América y en los relatos de viajes hasta el siglo XVI, se convierte, gracias a la mirada de Le Moyne y a sus representaciones anatómicas influenciadas por el Renacimiento, en un estereotipo con aires eurocentristas. Sin embargo, el estilo renacentista que el pintor de Diepa aplicaba en sus dibujos no era evidente solo en la figura humana y en sus poses, sino también en la composición y en el uso de la perspectiva en todas sus facetas. Estando ya sus pies sobre el suelo del Nuevo Mundo, Le Moyne realiza un dibujo novedoso. Montoya (2014a) lo describe con estas palabras:

Los dos barcos estaban detenidos. Las velas, perfectamente recogidas, dejaban ver con nitidez el diseño de las cuerdas. Se veían pequeños porque así lo exigía la perspectiva de la lejanía en el dibujo. El agua producía un efecto de encantamiento. El cielo tenía una coloración perla que lo hacía ver como una continuación alucinada del mar. En la orilla estaban los indios. Saludaban con efusión a Laudonnière y a sus hombres. Al lado de las dos pequeñas embarcaciones, que se aproximaban a la playa, los delfines saltaban alegres

entre las olas. Al pisar tierra, el capitán elevó los ojos al cielo y pronunció una oración de gracias que fue interrumpida por la llegada de los nativos. Eran altos, corpulentos y tenían algo como un unguento que les resplandecía en la piel. Sus largas cabelleras, recogidas hacia arriba, hacían torres en sus testas. Un taparrabo hecho de pieles les tapaba los órganos pudendos. Pero los glúteos y el origen de la ingle se veían con claridad. Sus arcos y carcajes estaban repletos de flechas. No había, sin embargo, ningún gesto de temeridad en sus rostros. Decían frases amistosas cuando el más alto de ellos se acercó a Laudonnière. Le ofreció una piel de siervo y un canasto de vituallas frescas. Su saludo fue un alivio para los ojos de todos. Le Moyne se alejó del grupo para presenciar mejor el intercambio de palabras y señas. Pero hubo algo que lo atrapó e hizo que de nuevo se aproximara. Era el color que palpitaba en sus cuerpos (p. 38).

De este modo, los ojos del pintor recrean a los nativos con figuras abstraídas de un mundo casi precursor del manierismo<sup>7</sup> italiano, o como lo expresa Pablo Montoya (2014b) en “La representación pictórica de los indios timucuas de Jacques Le Moyne y Théodore de Bry”, “en las imágenes se presenta un sueño exótico donde palpitan mitos de la antigüedad y criaturas fabulosas que, por fin, han encontrado en los territorios de América un espacio favorable para sus representaciones” (p. 123). Y, sin embargo, a pesar de sus cuerpos descomunales, en la configuración de la imagen y en el gesto ecfrástico, ofrecen una bienvenida pacífica y generosa, como anfitriones de un lugar paradisiaco. Y estas figuraciones pictóricas de los timucuas propias del Renacimiento siguen su curso en la siguiente escena ecfrástica de la novela:

Mientras se realizaba la observación del monumento, el capitán le pidió a Le Moyne reproducir la escena. El pintor logró una perspectiva que le permitía abarcar a todos los personajes en la lámina. Lo que se ve entonces es un pedazo de piedra marmórea coronado de guirnaldas. De ella están pegados los escudos con las heráldicas del almirante De Coligny. En el suelo, hecho de una grama apacible, se extienden cestas repletas de alimentos. Recipientes de barro y madera con los líquidos sagrados se acomodan organizadamente. Le Moyne, más tarde en su camarote, terminó la perfecta trama de la

---

<sup>7</sup> Estilo pictórico surgido en Italia entre 1520 y 1600 y expandido posteriormente al resto de Europa. Se caracteriza por la artificialidad y el movimiento espiralado. Es subjetivo e inestable. El uso del espacio, el color y la luz es arbitrario.

cabuya de las banastas y utilizó los colores más vivos —el rojo, el amarillo y el azul— para mostrar la prodigalidad de la tierra (p. 40).

*Figura 1. Jacques Le Moyne. René de Laudonnière y jefe Athore frente a la columna de Ribault.*



**Fuente:** <https://www.reprodart.com/a/lemoyne-1/renegoulainedelaudonniere-1.html>

Según el fragmento anterior, en esta ocasión el trabajo pictórico es realizado por petición del capitán. Le Moyne recrea una relación espacial utilizando una perspectiva que permite ubicar en la composición a la considerable cantidad de personajes. El escritor menciona una gran columna de mármol adornada con guirnaldas y escudos del almirante De Coligny. Describe también el suelo, cuya grama plácida al parecer contrasta con el éxtasis de los participantes. En esta, de forma ordenada, aparecen unas canastas con alimentos y recipientes de barro y madera con líquidos. Se indica que el dibujo es terminado por el mismo Le Moyne más tarde en su camarote. Estando allí, resalta las banastas con los colores más vivos (rojo, amarillo y azul). A partir de estas líneas la descripción ecfástica se enfoca en los personajes y detalles del primer plano:

Pero quien captura la atención de la escena es Athore. Grande y musculoso, lleva un taparrabo de algodón celeste de cuyos bordes cuelga un visillo de semillas verdes. A un movimiento de su mano, los indios, en el fondo, comienzan sus cantos y genuflexiones. Laudonnière, vestido con sus prendas llamativas —el bonete de plumajes violáceos, el cuello hecho de una filigrana de seda donde hay florecillas tejidas por manos sabias de Nantes, las mangas y el calzón de satín, las calzas anudadas a la altura de las rodillas con pañuelos de un azul rutilante—, mira la ceremonia con aprobación. Detrás del capitán hay algunos militares con sus cascos de metal y los arcabuces recostados en los hombros. Uno de ellos posa la mano rosada sobre el puño de la espada. Los pies de los otros, en vez de pisar la tierra con firmeza, lo hacen como si fueran conscientes de formar parte más de una coreografía de danzas cortesanas que de una hazaña de conquista. Todos miran con gesto desdeñoso el coro que sigue saludando la grandeza de la Francia hugonote (Montoya, 2014a, pp. 40-41).

Aquí la écfraesis se encarga de destacar la figura grande y voluptuosa de Athore y su ropa escasa, pero muy artesanal. Detrás de la figura de Laudonnière se ven unos militares hugonotes que, al igual que el espectador de la pintura, enfocan su mirada sobre el coro de timucuas entusiasmados que, al fondo a la izquierda, arrodillados frente a la columna marmórea, se mueven y cantan. Paradójicamente, la descripción ecfástica no se detiene en los detalles de los indígenas ubicados al lado izquierdo, quienes son mayoría y realizan la acción más exaltada.

Además del ejercicio ecfástico que realiza el autor acerca de la escena, es importante retomar varios elementos y características de la obra de Le Moyne. A la izquierda, cerca del centro, como haciendo alusión a la ley de tercios<sup>8</sup>, dibujó la columna levantada tiempo atrás durante la expedición del navegante francés Jean Ribault (1520-1565). Esta es venerada por una oncenena de timucuas, quienes de rodillas parecen danzar con la parte superior de sus cuerpos. Todos tienen taparrabos, pero solo seis son visibles, dos verdes y cuatro rojizos, portados por los personajes de la primera fila. Nuevamente aparece un estilo pictórico muy europeo en la forma de trabajar la perspectiva, tanto lineal como atmosférica, y en la estructura piramidal de la visión, descrita desde la antigua Grecia, más exactamente en el *Timeo* de Platón; así también en las perfectas sombras y las poses. Respecto a los conceptos de perspectiva y el dibujo natural, el *Tratado de la pintura* de

---

<sup>8</sup> Regla de composición pictórica que ubica al elemento en el tercio izquierdo o derecho de una imagen, lo que deja a los otros dos tercios más despejados. Es una de las leyes que ayudan a ordenar objetos dentro del cuadro y contribuye a una aproximación a la sección áurea.



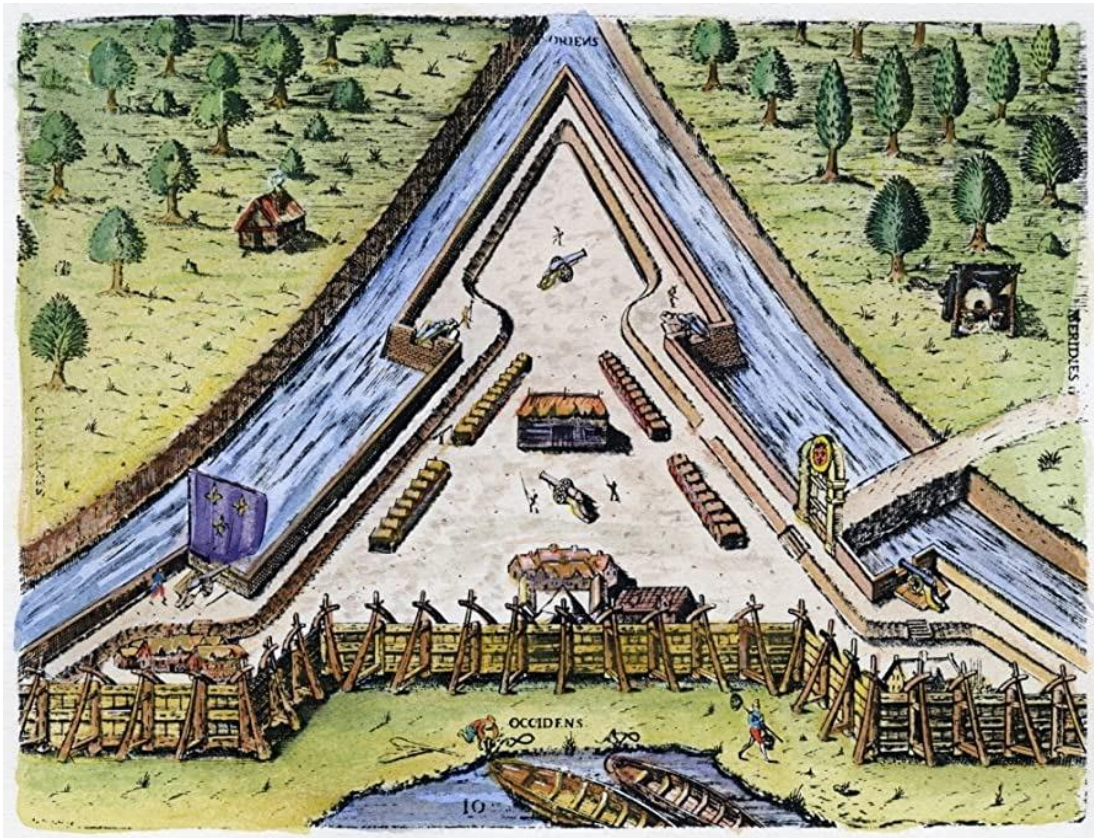
Leonardo da Vinci (1452-1519), publicado por primera vez en 1632 y reeditado posteriormente en múltiples ocasiones, plantea en la sección inicial:

El jóven debe ante todas cosas aprender la Perspectiva para la justa medida de las cosas: después estudiará copiando buenos dibujos, para acostumbrarse á un contorno correcto: luego dibujará el natural, para ver la razón de las cosas que aprendió antes, y últimamente debe ver y examinar las obras de varios Maestros, para adquirir facilidad en practicar lo que ya ha aprendido (da Vinci, 1827, p. 3).

Esta es la frase inicial de la obra, la cual desde su apertura le concede gran importancia y vitalidad a la perspectiva y al natural; seguidamente menciona las luces y sombras, conceptos muy bien aplicados por Le Moyne: “El estudio de aquellos jóvenes que desean aprovechar en las ciencias imitadoras de todas las figuras de las cosas criadas por la naturaleza, debe ser el dibujo, acompañado de las sombras y luces convenientes al sitio” (p. 4). Esta obra literaria del Renacimiento, a pesar de ser tan antigua, continúa siendo vigente y pragmática puesto que profundiza en nociones artísticas que se resisten a desaparecer. Es muy probable que Le Moyne haya tenido, directa o indirectamente, influencia de dicho tratado dadas las similitudes literarias con su trabajo pictórico. El texto del polímata italiano además le otorga amplia dignidad a la pintura en tanto ciencia y la ubica por encima de las otras como el arte más sublime. Sin embargo, el artista francés no solo se tomó la tarea de retratar lo que encontró en el Nuevo Mundo. También el fuerte, realizado por ellos mismos como eje tangible del proyecto colonizador, fue objetivo pictórico, al igual que su proceso de construcción:

El fuerte adquirió de entrada una forma triangular y Le Moyne le dedicó varios bocetos. Aquí dibujó a los hombres aserrando los cedros. Allá a los carpinteros claveteando los techos. Las mujeres, entre cantos que celebraban el emprendimiento de sus hombres, preparaban las comidas y los brebajes para las horas del descanso. Hacia el oeste, el lado que limitaba con la tierra firme, se elevó un parapeto de vigilancia y una puerta de evacuación que sirviera en los casos de ataque. Hacia el río Mayo, y en donde se amarraban las barcas, construyeron una empalizada de zarzos al modo en que se hacen los gaviones (Montoya, 2014a, p. 41).

Figura 2. Fuerte Caroline. Construido por la segunda expedición francesa a La Florida en 1564. Grabado en color 1591 por Theodor De Bry después de un dibujo ahora perdido por Jacques Le Moyne De Morgues.



Fuente: <https://www.amazon.com/-/es/Caroline-Expedition-Florida-Colored-Engraving/dp/B07D6698VJ>

En este fragmento nuevamente se menciona la importancia de la geometría en el arte. En la realidad, todo está compuesto por formas geométricas que son inherentes a la naturaleza y al ser humano, quien las ha configurado también en las artes, de manera particular en la arquitectura, en la pintura y en la escultura. Puntos, líneas, círculos, cuadrados, rectángulos y triángulos pintados en cuevas prehistóricas y representados incluso en utensilios y vasijas de cerámica, configurando en ocasiones imágenes de mayor complejidad como animales y hombres, confirman que el diseño geométrico es el más antiguo y básico de las primeras civilizaciones, incluidas las poblaciones amerindias.

Una de las más antiguas referencias sobre las figuras geométricas en la historia del arte es precisamente una obra pictórica que se realizó como homenaje a Apeles (352 a. C. - 308 a. C.), uno de los pintores más destacados de la Grecia clásica, del cual no queda ninguna pintura, solo descripciones. El grabador italiano Nicoletto da Modena (1488-1512) elaboró un grabado a

principios del siglo XVI en el que retrata a Apeles contemplando un tablero vertical con cuatro formas geométricas: un círculo, un triángulo, un cuadrado y un octaedro. En el pedestal, apoyada a la columna, reposa la tabla. En este aparece también una escuadra, y en la parte inferior del mismo, un compás que parece ser un grabado dentro del grabado, es decir, un *mise en abyme*<sup>9</sup>. Todo indica que el artista griego era, principalmente, un geómetra.

En la antigua Grecia se buscaba que la obra artística fuera lo más perfecta posible, y esta solo sería alcanzable, concluyeron los matemáticos, por medio de un equilibrio en la composición. Las figuras geométricas simples contribuyen a reforzar y consolidar las obras tanto arquitectónicas como pictóricas. Las dota de serenidad y armonía. El triángulo equilátero simboliza la divinidad, la espiritualidad, la armonía y la proporción. Sin embargo, en este pasaje ecfrástico de la novela de Montoya no se indica el tipo de triángulo ni sus dimensiones. Tampoco se hace referencia a una obra en sí, sino que se habla de bocetos, es decir, esquemas previos de estudio de líneas y composición general que posiblemente luego se perfeccionarían en la conformación de una o varias obras definitivas. Se enfatiza en la disposición de mujeres y hombres durante el proceso de construcción del fuerte, con ovaciones y ayuda mutua. Finalmente, no podía faltar el muro de protección y la puerta de escape para vigilar; y aunque en la descripción no se menciona, el resguardo frente a posibles ataques futuros de españoles católicos probablemente era uno de los propósitos. La empalizada o barrera tal vez tenían un objetivo similar, puesto que históricamente una de las funciones de estas estructuras ha sido fortificar los emplazamientos de refugio y defensa.

Desde su llegada y durante mucho tiempo, el pacifismo y la cordialidad de ambos bandos, es decir, de los franceses que nunca pretendieron el sometimiento violento de los timucuas al modo de los españoles católicos y de los nativos que ofrecieron una grata bienvenida y un comportamiento sosegado en el transcurso del establecimiento de los protestantes, permitieron a las dos culturas dialogar en una especie de armonía e instrucción mutuas. Era tan fraterna la relación entre las dos comunidades que, incluso, cuando los hugonotes visitaban las aldeas eran recibidos con festines y se les obsequiaban canastos tejidos repletos de frutas, y los europeos, a su vez, les regalaban algunos presentes como espejos y brazaletes. Estas relaciones de hermandad posibilitaron también un intercambio cultural, de manera particular en lo pictórico, principal interés de Le Moyne, quien rápidamente entabló un estrecho vínculo de amistad y un compartir de saberes

---

<sup>9</sup> Expresión francesa que significa “puesta en abismo”. Se refiere al procedimiento narrativo que consiste en imbricar dentro de una narración otra similar o del mismo tema.

con Kututuka, uno de los expertos en el arte del tatuaje. Así, además de los dibujos sobre diferentes soportes de papel, el francés tuvo la oportunidad de explorar un proceso y una novedosa técnica artística que se convirtió, para él, en la más grande riqueza hallada en el Nuevo Mundo: “Los pigmentos para la pintura, recogidos durante su aprendizaje con Kututuka, formaban parte de su mayor tesoro” (Montoya, 2014a, p. 96). Esta fue la experiencia pictórica que más lo marcó en su estadía en América no solo como artista, sino cual aprendiz: la pintura corporal.

### **La pintura corporal entre timucuas**

Desde el momento en que realiza sus primeros dibujos y al visitar posteriormente la aldea del cacique Saturiona, gracias a algunas alianzas con los nativos para estudiar y obtener información sobre la vida timucua, Le Moyne se concentra en los cuerpos indígenas atiborrados de pinturas con diseños indescifrables que parecen conversar de sus condiciones sociales y sus imaginarios ancestrales. El libro de memorias antropológicas *Tristes trópicos* (1955) de Claude Lévi-Strauss (1908-2009), antropólogo francés, quien estuvo en América del Sur y presenció la tradicional pintura corporal indígena de pueblos como los mbayás, y particularmente de los caduveos, en su capítulo 20: “Una sociedad indígena y su estilo”, afirma:

Si se hiciera el inventario de todas las costumbres observadas, de todas aquellas imaginadas en los mitos así como de las evocadas en los juegos de los niños y de los adultos, de los sueños de los individuos sanos y enfermos y de las conductas psicopatológicas, se llegaría a una especie de tabla periódica como la de los elementos químicos, donde todas las costumbres reales o simplemente posibles aparecerían agrupadas en familias y donde nos bastaría reconocer aquellas que las sociedades han adoptado efectivamente (Lévi-Strauss, 1988, p. 185).

Sin embargo, la pintura corporal de los amerindios, que sería el tema de enfoque en las siguientes líneas de Lévi-Strauss, ya había sido observada y descrita años atrás por otro personaje, el explorador y sacerdote español de la Compañía de Jesús, José Francisco Sánchez Labrador (1717-1798), quien se instauró en Suramérica y cohabitó alrededor de una década con los nativos mbayás:

La cara y a veces también todo el cuerpo están cubiertos por una redecilla de arabescos asimétricos alternados con motivos de una geometría sutil. El primero en describirlos fue el misionero jesuíta Sánchez Labrador, que vivió entre ellos de 1760 a 1770 (p. 191).

Aquella característica etnográfica, descrita por estos exploradores europeos y también presente en la sociedad timucua, de una manera verosímil, atraía fuertemente al pintor francés Le Moyne, quien después de concentrarse en sus observaciones concluyó que el cuerpo para los indios era como un lienzo o una gran tela que se convertía en una obra itinerante. Sin embargo, todo espacio de piel tenía un tratamiento y un significado diferente. La conclusión fue haciéndose cada día más compleja por la diversidad de formas: líneas, círculos, rombos, entre otros. Los dibujos abordaban circunstancias de muerte y nacimiento, día y noche, revelación y secreto. El cuerpo del timucua era desde su niñez un cuadro excepcional y cambiante.

Después de varios días en tierras de La Florida y habiendo finalizado la construcción del fuerte para el resguardo de los hugonotes, Le Moyne visita una de las aldeas timucas. Allí observa detalladamente las pinturas corporales y conoce a un personaje muy especial para la tribu y, más adelante, también para el pintor francés: “Uno de los indios se llamaba Kututuka. Para Le Moyne, ese nombre significaba el que pinta” (Montoya, 2014a, p. 45). Entre ellos, poco a poco, se entabló una gran amistad y complicidad. El francés le compartía los cuadernos y lo retaba a dibujar. El indígena, posteriormente lo instruyó en la elaboración del aceite que servía como base para pintar sobre la piel. Además, le enseñó los secretos de la preparación de los pigmentos y sus mezclas. Montoya lo narra así:

Algunos provenían de escarabajos, otros de la grasa de tortugas marinas, unos más de hongos subrepticios. De las hojas, las raíces y las frutas procedían también algunas coloraciones. El agua, en pequeñas dosis, aumentaba o disminuía la rutilancia de las sustancias. A veces no era propiamente la del río la que exigían los códigos de la tribu, sino la otorgada por la saliva. A Le Moyne le parecían muy amargas tales mixturas que debía pasar por la boca para luego escupirlas sobre un recipiente. Pero si ese era el camino para obtener la intensidad o la claridad de los matices, estaba dispuesto a hacerlo las veces que fuera necesario (p. 46).

Posteriormente Le Moyne inicia la comprensión del significado de los colores y su destinación anatómica, los cuales tenían una función y simbolismo especial en cada parte del cuerpo. El pintor ruso, también teórico del arte, Vasili Kandinsky (1866-1944), en su libro *De lo espiritual en el arte* (1911) plantea que “La fuerza psicológica del color provoca una vibración anímica. La fuerza física elemental es la vía por la que el color llega al alma” (Kandinsky, 1911, p. 25). Y líneas más adelante agrega: “Si esto fuera así, podríamos explicar sin dificultad, mediante la asociación, los efectos físicos del color no sólo sobre el sentido de la vista, sino también sobre los demás sentidos” (p. 25). Por lo tanto, todo movimiento de la mano artista crea la posibilidad de innumerables experiencias según el color impregnado. “En la paleta indígena, el rojo era el color protagonista. Se destinaba a los párpados, coronaba la nariz, ampliaba la frente, volvía más dedálicas las orejas y más provocativos los labios” (Montoya, 2014a, p. 52). Y continúa el autor, privilegiando en dotes al color rojo sobre los demás que, a pesar de su difícil comprensión semiótica, poseía una magia significante: “El rojo parecía ser el matiz de la seducción y la protección, de la rabia, la pasión amorosa y el prestigio. Estaba ligado a la vida y a la muerte” (p. 52). Y el artista ruso tiene una mirada muy similar:

Por ejemplo, el color rojo puede provocar una vibración anímica parecida a la del fuego, con el que se le asocia comúnmente. El rojo cálido quizá sea excitante, hasta el punto de que puede ser doloroso, por su parecido con la sangre. El color, en este caso, recuerda a otro agente físico que produce un efecto psíquico doloroso (Kandinsky, 1911, p. 25).

Así como el rojo, cada color es un universo diferente. Sin embargo, a pesar de vislumbrar algunas luces sobre el conocimiento de los colores, Le Moyne veía un abismo complejo de significaciones y entre más se acercaba, más se distanciaba de su comprensión. La cantidad de colores, combinada con la multiplicidad de formas, fragmentos y estratificaciones, convertía la pintura corporal en un laberinto. En este sentido, los timucuas también coincidían con los caduveos, no sin antes aclarar que en esta población suramericana existía un dualismo: los hombres eran escultores mientras que la decoración de las pieles era reservada a las mujeres. Ellas dominaban un arte gráfico del cual muy pocas manifestaciones culturales anteriores al siglo XVI son comparables en estética y significación:

Estos personajes de novela de caballería, absorbidos en su juego cruel de prestigios y de dominaciones [...], crearon un arte gráfico que no se puede comparar con casi nada de lo que América precolombina nos ha dejado y que a nada se parece salvo quizás a la decoración de nuestros naipes (Lévi-Strauss, 1988, p. 191).

Incluso la representación pictórica por duelo era un sistema semánticamente impenetrable, así como las etapas y las edades de los nativos. Se dibujaban pétalos o semillas en rostro, pecho y brazos indicando libertad; huesos en la frente y en las mejillas para señalar esclavitud, y multiplicidad de soles para marcar el deseo.

En algún momento Le Moyne tuvo prejuicios acerca de la supuesta inferioridad indígena. Sin embargo, asimiló que una de las razones por la que los timucuas se rasuraban y se pintaban el cuerpo era precisamente para distinguirse de los animales. Tal como lo afirma Lévi-Strauss en su reflexión:

Las pinturas del rostro confieren en primer lugar al individuo su dignidad de ser humano; operan el paso de la naturaleza a la cultura, del animal “estúpido” al hombre civilizado. Seguidamente, distintos en cuanto al estilo y a la composición según las castas, expresan la jerarquía de los *status* en una sociedad compleja. De esa manera, poseen una función sociológica (pp. 201-202).

Respecto a lo anterior, Montoya (2014a) plantea los siguientes cuestionamientos: “¿Qué bestia era capaz de tomar con las patas una raíz humedecida y hacer con su pigmento un diseño en el lomo de uno de sus congéneres?” (p. 55). Y además de realizar dicho proceso, no eran figuras arbitrarias y descontextualizadas; por el contrario, los diseños tejían una red de significaciones de difícil comprensión. Ninguna bestia tenía la capacidad de realizarlos ni de comprenderlos. Así, el prejuicio sobre la inferioridad fue menguando hasta desaparecer por completo al comprobar que la pintura negra en los dientes, por ejemplo, los protegía de todo tipo de daños, mucho mejor que la avanzada ciencia odontológica europea. Pero no era solo la protección casi científica. La calidad de la composición y el análisis de cada trazo era similar a la vivenciada al tener cerca los murales con escenas bíblicas en las catedrales; la grafía indígena, casi escritural, parecía superarla: “Ahora bien, los procedimientos de composición son tan refinados y sistemáticos que superan de lejos las

sugestiones correspondientes que el arte europeo del tiempo del Renacimiento haya podido ofrecer a los indios” (Lévi-Strauss, 1988, p. 197). Sobre el asunto, Montoya (2014a) también sugiere una comparación entre las significaciones del tatuaje timucua y el arte religioso europeo:

Quando Le Moyne se asomaba a esos puntos negros trazados encima de los labios, a la multitud de insectos amarillos que ascendían por las piernas, a las flores que abrían sus corolas en los abdómenes, sentía que su emoción era de una índole parecida a aquella que lo embargaba cuando veía los muros de las catedrales atiborradas con las escenas del Génesis (p. 56).

En este fragmento ecfrástico, además de la comparación entre los estilos pictóricos de ambos continentes, también se le da un significado trascendental, por ejemplo, al elemento más simple que existe desde una perspectiva pictórica: el punto. En su obra literaria *Punto y línea sobre el plano*, Kandinsky (2003) igualmente le atribuía significaciones muy especiales a este tipo de representación gráfica:

*El punto es la mínima forma temporal.*

Desde un punto de vista puramente teórico, si el punto es: a) un complejo (de tamaño y forma) y b) una unidad claramente determinada, su relación con el plano básico ha de constituir, en ciertos casos, un medio de expresión suficiente. Considerado en forma esquemática, el punto puede constituir por sí mismo una obra de arte (p. 30).

Le Moyne constantemente se cuestionaba sobre posibles esclarecimientos ante esta complejidad pictórica respecto a las formas, sus significaciones y misticismos. “Una de ellas consistía en que, en la pintura que se hacían en el cuerpo, los indígenas encontraban el camino más eficaz para desprenderse del tiempo o acaso para llegar a uno de sus secretos más profundos” (Montoya, 2014a, p. 56). También proponía una negación ante la existencia personal y ancestral, de todo y de nada; y recordaba la cosmogonía timucua, al igual que Lévi-Strauss pensaba en los mitos creadores caduveos, en la creación bíblica y en el objetivo del trabajo pictórico, esta vez más que una negativa, como una serie de incógnitas, hasta el punto de mirarse como un conjunto de caminos que conducen hacia el engaño:



El misionero se muestra alarmado por ese desprecio de la obra del Creador; ¿por qué los indígenas alteran la apariencia del rostro humano? Busca explicaciones: ¿quizá para engañar el hambre pasan horas trazando sus arabéscos?, ¿quizá para ocultarse de sus enemigos? Imagine él lo que imagine, siempre se trata de engaños (Lévi-Strauss, 1988, pp. 193-194).

Y después de sumergirse en un remolino de reflexiones, Le Moyne regresa al trabajo pictórico tradicional y encuentra que el dibujo sobre el papel es más simple y sencillo que la pintura corporal indígena. Aquí retorna a su técnica y figura a través de la descripción efrástica:

Por fortuna, los indígenas, para matarse entre sí, acudían generalmente a praderas y a valles limítrofes a los ríos en donde había visibilidad. Al fondo, las nubes son cirros, y un poco más acá hay un grupo de cúmulos enlazados a la manera de un brazaletes. El blanco, debajo de ellos, delinea el horizonte donde quizás esté el mar. Una sucesión de colinas, no peladas pero carentes de bosques, manifiesta un relieve domesticado por la mirada de Le Moyne. Y es que, en realidad, no hay nada de bárbaro en esta estampa de las guerras americanas. Los hombres de Utina están a la izquierda de la visión del pintor. El amontonamiento de los cuerpos posee un candor y una espontaneidad que recuerda a las multitudes de las celebraciones religiosas pintadas por los maestros italianos de antaño. En el centro del grupo está el rey que sostiene su lanza y la dirige hacia el bando de la derecha. Los arcos están pintados de rojo. Los taparrabos van desde el índigo al negro y del naranja al amarillo. Tres soldados hugonotes puestos en la mitad de la batalla, ocupan el primer plano. Atrás, disparando sus arcabuces, hay otros tres. Contrastan sus vestuarios —jubones de cuero atravesado con damascos dorados, gregüescos que van hasta las rodillas y medias que se hunden en los botines— con la desnudez de los indios (Montoya, 2014a, pp. 61-62).

*Figura 3.* Jacques Le Moyne. Gracias a los franceses, Utina gana la batalla.



**Fuente:** revistas.udea.edu.co

En esta descripción efrástica hay una captación de posturas, vestimentas y tensión, con un paisaje de colinas suaves y nubes caprichosas como telón de fondo, a su vez matizadas por colores claros, los cuales sirven para crear profundidad y contrastar con lo que se menciona en los planos más cercanos: una guerra. Montoya continúa narrando las acciones de los guerreros, destacando la calidad y el talento de Le Moyne:

Ottigny, con el escudo y la espada, y un guerrero de Potavu que levanta el garrote lleno de púas, ganan la atención. Le Moyne ha desplegado su talento en la factura de estas dos figuras. Ottigny se protege con el escudo y afianza las piernas en el piso. Tiene las barbas rojizas, una nariz aguilucha, el ojo atento que busca el descuido del atacante. El indio, con una cola de zorro azabache saliéndole del trasero y dos sonajas blancas coronándole las rodillas, quiere descargar el golpe. Pero detrás de Ottigny, D'arlach se apoya sobre un montículo y dispara su arma. Los indios van cayendo uno tras otro ante la acción del fuego. En sus rostros se manifiesta la perplejidad de una muerte sorpresiva pero implacable. Es

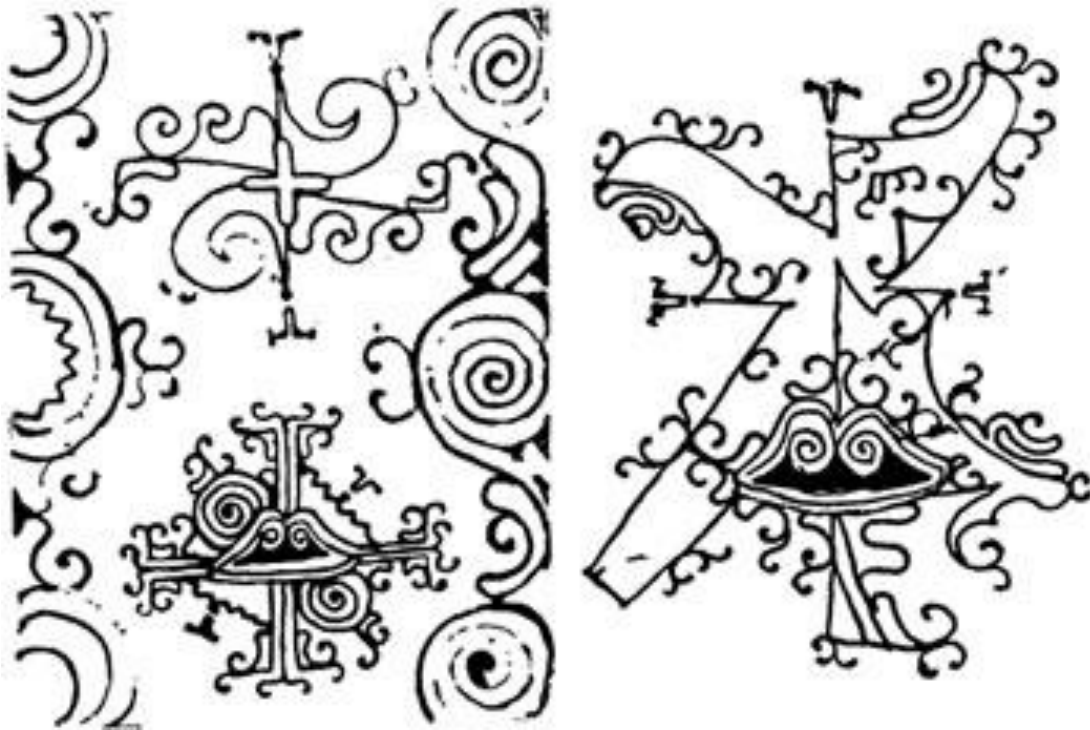
fácil suponer, por lo demás, que las escuadras indígenas se movilizan rítmicamente. Sus guías, los hombres de mayor contextura, con sus gritos dicen cuándo se deben lanzar las flechas y en qué momento los provistos de garrotes han de adelantarse para diezmar al enemigo. Como Le Moyne estaba rodeado por unos arbustos de los cuales se desprendían varias flores, decidió ponerlas como antesala al espectáculo del combate. Junto a esas flores, un indio cae con la frente destrozada por la pólvora en la lámina (p. 62).

En la narración, los guerreros del primer plano, descritos detalladamente en su fisonomía y atuendos, con unos movimientos artificiosos y rápidos usan sus armas y caen las primeras víctimas, evidenciando en la escena una ventaja del armamento europeo sobre el indígena. Sus gestos son de asombro ante la muerte despiadada y la impotencia del instante.

Predominan en la obra plástica una serie de rasgos paisajísticos, anatómicos y gestuales, una vez más se emplea una composición renacentista que evidencian el uso de perspectiva, tanto lineal como atmosférica, con tonos azulados y claros en las proximidades de la línea de horizonte. Nuevamente, aparece una figura geométrica triangular, esta vez conformada por tres grupos de guerreros, uno en el primer plano y dos en el segundo, es decir, formando un triángulo invertido. Las figuras y expresiones donde se realzan las formas anatómicas convergen en una rigidez corporal y tensión emocional propias no solo del Renacimiento, sino también del arte griego, con cuerpos que parecen entrenados para competencias olímpicas.

Tiempo después de esta representación plástica, Le Moyne recuerda nuevamente las figuras prolíficas en los cuerpos indígenas: “ojalá pudiera tener ojos suficientes, decía, para mirar los dibujos que los timucuas se hacen en el cuerpo” (Montoya, 2014a, p. 70). Nuevamente plantea la comparación entre el arte europeo y las representaciones pictóricas corporales de los amerindios y los abrazos de sus diseños geométricos (espiral, círculo, cuadrado), y reconoce la superioridad del estilo indígena, el cual aventaja a todas las formas estéticas del viejo continente: “Si me dieran a escoger cuál es más inquietante, si un muro catedralicio o un gobelino alegórico de esos que adornan nuestras paredes palaciegas, y estos cuerpos plenos de signos impenetrables, señalaría a los indios” (pp. 70-71). Al respecto, Lévi-Strauss también coincide con la perspectiva de Montoya. Según el autor de *Tristes trópicos*, estas figuras pudieron ser el origen de algún estilo europeo:

Figura 4. Dos pinturas de rostro. Nótese el motivo formado por dos espirales enfrentadas, que representa el labio superior y se aplica sobre él



Fuente: <https://pueblosoriginarios.com/textos/strauss/20.html>

Considerando los motivos en forma de barras, de espirales y de barrenas por los cuales este arte parece tener especial predilección, se piensa inevitablemente en el barroco español, en sus hierros forjados y en sus estucos. ¿No estaremos en presencia de un estilo ingenuo tomado de los conquistadores? (Lévi-Strauss, 1988, pp. 194-196).

El antropólogo hace alusión a una forma casi geométrica, la espiral, que también en el arte timucua es sobresaliente. Nos enfocaremos en esta figura más adelante. De este modo, los dos autores y el personaje artista examinan la posibilidad de que el arte indígena pueda ser más inquietante y complejo, e incluso precursor de algunos estilos europeos como el barroco español.

Le Moyne reflexiona también sobre el soporte pictórico. Para ellos, el papel era un elemento insignificante, y el cuerpo, entonces, sería el lienzo por excelencia; por ende, no solo eran superiores a los del Viejo Mundo en el soporte y en los signos gráficos, sino en el disfrute y placer que les producía realizar estos rituales artísticos:

Pero ¿por qué, preguntaba Laudonnière, se meten tanto en tales ocios y parecen olvidarse del verdadero mundo y sus ocupaciones? Le Moyne, en efecto, le había explicado que los indios cuando se dedicaban a tatuarse caían en el centro de una feliz alienación. Se separaban de tal manera de sus compromisos cotidianos que entraban en una actividad que, a pesar de su misterio, los ponía de frente ante el sentido primero y último de su vida (Montoya, 2014a, p. 71).

Así mismo, los caduveos, se entregaban al trabajo pictórico de una forma similar: “También nos muestra a esos hombres que pierden días enteros haciéndose pintar, olvidados de la caza, de la pesca y de sus familias” (Lévi-Strauss, 1988, p. 194). Le Moyne lo percibía como una actividad celebratoria: en medio del caos, celebraban la existencia. Y esa es la demostración más grande de civilización. Incluso en este aspecto eran muy diferentes a los europeos. Mientras para los locales constituía un oficio que los acercaba al misticismo y al éxtasis, los foráneos no siempre disfrutaban el proceso del quehacer artístico.

Finalmente, después de varios meses en el Nuevo Mundo, al pintor y cosmógrafo de Diepa le había llegado la hora tan anhelada. Acordó con Kututuka realizarse una pintura corporal mutua. En la descripción ecfástica de Montoya (2014a) se expone así:

Le Moyne hizo un compendio de su imaginación. Estableció un puente que unía, a su modo, la reluciente vigilia americana con los viejos sueños europeos. En la frente dibujó una rosa de los vientos semejante a las que le enseñó a dilucidar su maestro Tocsin. Pintó cruces, anclas, blasones entrelazados en los carrillos en los que sobresalían el trébol, el diamante, la pica y el corazón. Las orejas fueron invadidas por banderas que, oscilantes, se confundían en el cuello con figuras de velas desplegadas. El mentón de Kututuka devino el angosto territorio donde tres flores de lis formaban un triángulo (p. 79).

El pasaje anterior nos recuerda ciertas reflexiones del antropólogo y etnólogo francés. Mientras en *Tristes trópicos* Lévi-Strauss (1988) expresa que “El estilo curvilíneo se adapta más a las pinturas de la cara y el geométrico a las del cuerpo; a menos que, por una división suplementaria, cada región lleve un decorado que proceda de una combinación de los dos” (p. 197); en la novela de Montoya se puede apreciar que durante el ritual de pintura mutua no hay límites tan estrictos a

las formas según la ubicación anatómica, puesto que Le Moyne, por un lado, se deja permear por sus previos conocimientos de lo figurativo, y Kututuka, posteriormente, al pintar al francés utiliza líneas ondeantes en el cuerpo y figuras geométricas en el rostro.

Ahora bien, Montoya (2014a) continúa así con la écfra<sup>1</sup>sis:

Y esto dio pie para que sobre la clavícula y los hombros se hicieran las otras flores. Rosas, tulipanes, girasoles tejieron una red meticulosa que se extendió por el pecho. Luego fueron las frutas —uvas, manzanas, granadillas— que se descolgaban por los brazos. Unas hojas de acanto se desprendían de tallos ondeantes que recordaban el primer árbol y la primera sierpe. Y solo fue que se configuraran los ramajes alrededor del ombligo del indio para que le Moyne se dejara llevar por una impetuosa hiedra vegetal. Entonces los colores alcanzaron los dominios de la espalda. Pero cuando aparecieron los órganos genitales, hubo una vacilación. Por pudor, el francés pasó sobre ellos y no rozo ni el escroto ni el prepucio. Dibujó, en cambio, partiendo del pubis hasta bordear el ombligo, la cara de un dragón con las fauces abiertas vomitando fuego. Las nalgas las cubrió de diseños espirales que había visto dibujados en los pisos de ciertas catedrales. Finalmente, con el esmero de un orfebre, hizo alas de golondrinas azules y negras en las piernas y los pies (pp. 79-80).

Según la descripción ecfra<sup>1</sup>stica, Le Moyne hace un compendio ecléctico de sus saberes y experiencias previas con lo aprendido en América gracias a los indios. Sin embargo, tal vez por la complejidad compositiva, se inclina un poco más por la imagen figurativa de los símbolos usados tradicionalmente por los timucuas, remitiéndose incluso a diseños vistos en las infraestructuras religiosas europeas. No obstante, en este sentido hay una figura muy particular que es factor común en el arte europeo y en el timucua: la espiral. Esta forma, mencionada anteriormente en una exposición de Lévi-Strauss, era un vasto aparato iconográfico usado, principalmente, en la pintura y en la arquitectura europea desde la antigüedad, con un simbolismo relacionado con el cosmos, las galaxias, el sistema solar, las matemáticas, la óptica, entre otros; y en el arte ancestral e indoamericano, asociado a los ciclos (de la fecundidad, del nacimiento, de la muerte, de los mitos cosmológicos, de la vía láctea, de las fases de la luna, de las mareas, de las estaciones y de los fenómenos naturales en general). Por este motivo dichas figuras se realizaban también en las

tumbas y, paradójicamente, son el símbolo más vinculado con la vida. Estas consideraciones revelan que las significaciones de la espiral tanto en Europa como en América hablaban un mismo idioma. Otro detalle que la hace especial es que en algunos conceptos se acerca, aunque en otros se distancia, a las figuras geométricas básicas. Al respecto, Kandinsky (2003), en una nota de pie de página, señala:

Una desviación regular del círculo es la espiral: la fuerza que opera desde el interior supera uniformemente a la exterior. La espiral es, de este modo, un círculo que fracasa uniformemente. Ahora bien, es necesario observar, y especialmente desde un punto de vista pictórico, una diferencia mucho más esencial: la espiral es una línea, mientras que el círculo es un plano. Esta diferencia, sumamente importante para la pintura, no tiene validez para la geometría: además del círculo, ésta designa como líneas curvas también a la elipse, la lemniscata y otras formas planas similares (p. 72).

Así pues, con esta compleja forma catedralicia y a la vez etnográfica, Le Moyne recorre el cuerpo del indígena para finalizar con unas alas, en las extremidades inferiores, que serían el centro de atención de la pintura andante. El francés había finalizado su tarea. Ahora pasaría de pintor a ser el lienzo, en el cual entre sus diseños también se usaría otra figura muy similar a la espiral, a saber, el caracol:

Luego fue el turno del indígena. [...] El pintor indio y sus ayudantas se hundieron en un silencio hasta que el otro también se convirtió en un cuadro ambulante. Le hicieron, con unos pigmentos blancos y rojos, unas manchas abstractas que, en vez de situar el cuerpo en alguna coordenada especial, lo arrojaban a un interregno donde se intentaba definir un misterio fragmentariamente. Kututuka, sin embargo, introduciendo a su compañero en una morada perceptible, le pintó en la espalda un sistema de líneas ondeantes que evocaban una red de quebradas con sus pantanos aledaños. Y le hicieron un cuadrante en el rostro. En cada uno de sus extremos ubicaron unos círculos concéntricos que eran el caracol, el cuerno de caza, el escudo de los combates. Y si el observador se retiraba para poder apreciar mejor los recovecos de esas sucesiones geométricas, se encontraban con cuatro ojos estrábicos que miraban a todas partes y a ninguna. Esta faz de lo ambiguo tenía que ver, quizá, con

códigos a los que Le Moyne jamás accedería. Pero saberse pintado de ese modo le hacía pensar que era como si él mismo fuese una representación vital de lo incógnito. Al terminar, le dijeron que caminara por el caserío, como lo había hecho Kututuka. Le Moyne se alegró de sentirse ese lugar donde la extrañeza se fundía con la risa. Por fin estaba completamente inmiscuido en los colores. Por fin él mismo era una pintura (Montoya, 2014a, pp. 80-81).

Como era tradicional en los timucuas, la abstracción entre el color rojo y el blanco sería protagonista. En la espalda, plasmó un paisaje, pero diferente a los que realizaba Le Moyne en los cuadros, mucho más abstracto. En el resto del cuerpo, geometrías que se abrazaban para crear, como era costumbre en Kututuka. En el rostro, el amerindio realizó una serie de imágenes que, cuando el espectador se alejaba, formaban otras que remitían a una predicción, aproximadamente cuatro siglos antes, de lo que sería el arte óptico<sup>10</sup>, término propuesto solo a partir de 1964. Este diseño, pensó el francés, era un código inalcanzable para su comprensión. Allí, el artista timucua creó un diálogo entre dos figuras geométricas básicas: el cuadrado (que en este caso es usado para constituir un cuadrante y dividir las proporciones de la cara) y el círculo. Si es complejo entender las significaciones de cada símbolo, lo es aún más cuando estas dependen de una conexión entre varios signos estéticos. El diseñador gráfico y editor colombiano David Consuegra (1939-2004), en su libro *En busca del cuadrado*, en el apartado “Las relaciones de espíritu y materia”, plantea un acercamiento semántico respecto a la relación entre ambas formas:

La forma cuadrada no es absoluta. Pertenece al tiempo. En cambio, la eternidad se representa por el círculo, que evalúa el año, mide el tiempo, la eternidad y finalmente, significa lo infinito. El **círculo** y el **cuadrado** simbolizan dos aspectos fundamentales de Dios: la unidad y las manifestaciones divinas. Mientras el círculo expresa lo celeste, el cuadrado expresa lo terrenal, en cuanto a lo creado. En las relaciones del círculo y el cuadrado, existe una distinción y una conciliación. El círculo será al cuadrado lo que el cielo a la tierra o la eternidad al tiempo. El cuadrado inscrito en un círculo simboliza la dependencia del cielo. Lo cuadrangular es la perfección de la esfera sobre un plano terrenal.

---

<sup>10</sup> También conocido como Op-art (denominación en inglés). Es un estilo de arte visual que crea ilusiones ópticas. Se utilizan figuras geométricas simples, son abstractas y, por lo general, producen en el espectador la sensación de movimiento, de imágenes ocultas, de vibración o deformación. El observador participa desplazándose para captar el efecto óptico.



El círculo inscrito en el cuadrado simboliza el espíritu dentro de la materia (Consuegra, 1992, p. 17).

El autor, además de las relaciones y diálogos entre ambas formas geométricas, las propone como analogías del espacio y del espíritu, por lo tanto, estas figuras no se limitan solo al conocimiento del volumen, el área o a la percepción estética. También los símbolos espirituales son una extensión de las bondades matemáticas, que la mano de Kututuka plasmó sobre el cuerpo del artista europeo y que, tal vez, tuvieran una connotación similar a la que explica el ilustrador colombiano.

Jacques Le Moyne tarde o temprano regresaría a Francia con una huella indeleble en su cuerpo —y en su aprendizaje, el cual guardaba en su memoria como un tesoro— y algunos elementos guardados en unos sacos tejidos por los mismos indios: dibujos de múltiples escenas y hábitos cotidianos de los timucuas, pergaminos, papel, pigmentos. Días después de esta experiencia pictórica llegan las dificultades a la colonia francesa, primero el hambre que desató acciones violentas y, finalmente, lo que se esperaba que pasase en cualquier momento: la llegada de los católicos españoles, comandados por Pedro Menéndez de Avilés, con intenciones sangrientas contra Laudonnière y su tropa, pues su estadía allí obstaculizaba las ambiciones del rey Felipe II de España. Le Moyne, además de intentar salir del fuerte con vida, trata de salvar sus obras pictóricas y las herramientas que había aprendido a usar gracias a los timucuas:

Entonces fue cuando se acordó de los dibujos. Una ráfaga de desesperanza le desgonzó las piernas. Putas guerras que todo lo destruyen, exclamó. Pero en vez de escapar, tomó el camino de regreso a su habitación. Cruzarlo significaba pasar por el centro del infierno (Montoya, 2014a, p. 109).

Milagrosamente, y gracias a una mujer llamada Caroline, logra salvar algunas obras. Solo unos pocos hugonotes, incluido Le Moyne y la salvadora de sus dibujos, logran salir del fuerte y alcanzar el barco de regreso a Francia. Le Moyne solamente vuelve a aparecer en la novela de forma dispersa e irrelevante en los dos siguientes capítulos. Sin embargo, su trabajo es vital para el desarrollo del tercer capítulo, debido a la gran influencia de su obra en el grabador belga, Théodore de Bry, quien acogió sus pinturas como soporte visual. Este europeo, también artista

plástico y personaje principal de la tercera y última parte de *Tríptico de la infamia*, si bien nunca viajó al continente americano, se basó en la creación pictórica de Le Moyne y en obras literarias como la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* para crear réplicas pictóricas y nuevos grabados. Estas representaciones artísticas, realizadas desde la mirada de De Bry, ayudan a configurar una narrativa que se convierte en un testimonio de denuncia hacia los españoles como destructores sanguinarios de una cultura y un mundo inofensivo.

Así pues, en este primer capítulo se hace una aproximación tanto a la evolución pictórica del artista francés Le Moyne como a la magia, el misterio y la complejidad de la pintura corporal indígena que, a pesar del paso de los siglos, en la actualidad solo es comparable, de acuerdo con las afirmaciones de Lévi-Strauss, con las figuras de los naipes.

Por su parte, el primer capítulo de *Tríptico de la infamia*, además de estar permeado por un discurso etnográfico, está impregnado también por una secuencia de relatos ecfrásticos. En *Las palabras de la imagen*, el artista y escritor colombiano Pedro Agudelo Rendón (2017) señala al respecto que la écfrasis

[...] nos permite consolidar la relación arte-literatura. Si se la entiende como figura retórica (en el sentido contemporáneo) en la cual imagen y palabra encuentran un abrigo solidario gracias al doble rostro de la ecfrasis como signo natural y artificial, funciona principalmente como estrategia recreativa, más que mimética o interpretativa (p. 90).

En resumen, la écfrasis en la actualidad ha adquirido un lugar privilegiado dentro de los estudios artísticos y literarios, desde los cuales, a su vez, se la conceptualiza de una manera más amplia. Además, ha pasado a ser considerada la mimesis de otra mimesis y, a su vez, como un homenaje al artista. Homenajes que serán recurrentes a lo largo de toda la novela de Montoya y que permiten una aproximación interpretativa desde una perspectiva literaria y pictórica.

## CAPÍTULO II

### **Relatos ecfásticos. Del nuevo arte europeo y de la masacre de san Bartolomé vistos a través de los ojos de Dubois**

#### **Écfrasis de un aprendizaje**

La novela histórica *Tríptico de la infamia* (2014), del escritor colombiano Pablo Montoya Campuzano (1963), está compuesta de tres partes. La segunda de ellas se enfoca, a través de un narrador en primera persona, en la vida y obra del pintor francés François Dubois (1529-1584), configurándose entonces como un relato autobiográfico y, a su vez, como una introspección o un monólogo de la memoria. El artista, nacido en Amiens y de religión protestante, vivió en carne propia las guerras de religión en Francia, impulsadas a causa de las luchas por el poder político y religioso entre las sectas católicas y protestantes, siendo los miembros de esta última, en este caso, las principales víctimas.

Así como en la primera parte —donde se plasmaban la experiencia y el aprendizaje pictórico de Le Moyne en Francia con su maestro Tocsin y, posteriormente, en el Nuevo Mundo con la pintura corporal reimaginada, con base en una rigurosa investigación bibliográfica previa por parte del autor—, en la segunda sección, Montoya narra la vida y obra del pintor François Dubois, así como sus infortunadas peripecias y desenlace debido a las guerras de religión en Francia. La verosimilitud, es decir, la posibilidad de existencia real es un elemento importante en ambos casos. Y aunque son verosímiles los primeros relatos ecfásticos de aprendizaje de Dubois, no tienen una base tan documentada y compleja como en la pintura corporal de Le Moyne, puesto que Montoya previamente había realizado una rigurosa investigación al respecto: “La visión del indio americano en el siglo XVI: entre la barbarie y la civilización”, de la cual derivó el artículo “La representación pictórica de los indios timucuas en Jacques Le Moyne y Théodore de Bry” (2014). Sin embargo, aunque en la segunda parte del tríptico de Montoya sigue presente la mezcla de historia y ficción, tanto la obra pictórica *La masacre de San Bartolomé*, así como las pinturas mencionadas a lo largo del texto son reales, fueron ejecutadas por artistas reales destacados en la historia del arte, e incluso son cuadros que aún se conservan en museos de renombre. Y son precisamente estas situaciones híbridas las que configuran a la novela histórica y permiten, como

en la primera parte, abrazos entre dos figuras retóricas: el oxímoron<sup>11</sup> y la écfrasis. Al respecto, el escritor y crítico literario colombiano Augusto Escobar Mesa, en su reciente obra *Ensayos al filo del desarraigo* plantea que:

En el mero enunciado de novela histórica encontramos un elemento orientador que remite tanto a un oxímoron como a un juego de contrarios. En relación con lo primero, las dos palabras tendrían significados opuestos, debido a que novela remite a hechos ficticios e imaginados; en cambio la historia se refiere a hechos reales, comprobables, con alto grado de veracidad. Sin embargo, el oxímoron funciona tanto como una unidad significativa y significativa como una figura retórica (Escobar Mesa, 2022, p. 162).

Así pues, dos géneros opuestos se convierten en unidad, en un todo inseparable y, a su vez, ese todo, por estar conformado por dos contradicciones, se configura como un recurso literario. El escritor coincide con el intelectual francés Victor Hugo (1802-1885) cuando expresa que no deben existir normas que sometan al artista, sino reglas generales que giren alrededor del arte y que puedan ser esculpidas según la voluntad del creador: “Victor Hugo iba más allá cuando, en el prefacio a su drama *Cromwell* de 1827, sostenía que se les debía aplicar el martillo a las teorías y modelos que se habían quedado fijados en el tiempo” (Escobar Mesa, 2022, p. 165). Sin embargo, Escobar Mesa le atribuye una cualidad particular a la historia:

En todo momento se reescribe la historia, lo que no ocurre con la literatura y las artes: el *Quijote*, *Hamlet*, *Cien años de soledad*, *La consagración de la primavera* de Stravinski, *El beso* de Gustav Klimt o *Guernica* de Picasso no tendrán una segunda oportunidad. Serán por su perennidad histórica los objetos estéticos y totalizantes que han sido y son ahora. En cambio en la historia, salvo los hechos reales demostrables e imposibles de modificar, cada generación siguiente que hace una lectura con nuevos métodos y recursos tecnológicos la reinterpreta y reescribe, incluso la imagina codeándose con la literatura (p. 163).

---

<sup>11</sup> Figura retórica que consiste en complementar una palabra con otra que tiene un significado contradictorio, por lo tanto, es la unión de dos conceptos de significado opuesto en una sola expresión. Esta ha sido empleada con frecuencia desde la antigua Grecia.

Así pues, se puede afirmar que tanto el poeta como el pintor y, también el historiador, crean mundos posibles. Y estos, siguen teniendo eco en esta sección de la segunda parte de la novela a través de tres momentos narrados ecfrásticamente:

1) La edad temprana de Dubois, desde su relación maternal cuando realiza sus primeros dibujos hasta su época de aprendiz en el taller del pintor François Clouet (1510-1572).

2) La época juvenil y adulta de Dubois, en la que vive una metamorfosis en su ideología religiosa y, de forma paralela, experimenta un acercamiento más profundo tanto a algunas obras de la historia del arte, prototipos para los amantes de la profesión, como a los artistas más destacados del momento y que desde aquel tiempo ya eran sensación en Europa. Dubois tuvo la oportunidad de contemplar estas obras durante sus cortas visitas a otras ciudades. Eran, en su mayoría, pinturas al óleo, técnica que en esa época se perfeccionaba y alcanzaba su mayor apogeo y, por lo mismo, era la que Dubois, después de su proceso de experimentación pictórica, mejor dominaba.

3) La etapa de madurez de Dubois, donde se relata la matanza de la noche de San Bartolomé, ocurrida el domingo 24 de agosto de 1572 y vivida en carne propia por el pintor francés, siendo no solo testigo sino víctima, situación que lo lleva al autoexilio en Ginebra. Y ya en sus últimos días, la creación para la posteridad de la pintura más importante en la vida de Dubois: *La masacre de San Bartolomé* (1572), denominada de esa manera debido a que, según el santoral católico, la matanza coincidió con el día en que se celebra la fiesta del apóstol Bartolomé.

Cabe recordar, entonces, que la segunda parte de *Tríptico de la infamia* inicia con la presentación y semblanza del pintor François Dubois, quien hace una serie de reflexiones mientras expresa su desesperanza y su poca fe en la humanidad. Y, a pesar de que la búsqueda del conocimiento y la belleza aún era posible en algunos hombres, su inclinación por la desconfianza, adquirida desde la niñez, era más fuerte que la ilusión:

Y pienso en quienes se inclinarán hacia el conocimiento y la búsqueda de la belleza. Entonces me asalta un deseo de creer en las bondades de la criatura humana. Me alcanzo a entusiasmar porque sé que algunas de ellas escribirán poemas conmovedores. Otras harán pinturas portentosas. Algunas más compondrán una música que se comparará con el sublime rostro de Dios. Me apresuro en concluir aquello de que el hombre es una obra

maestra cuya razón posee el rasgo de la nobleza e infinitas son sus facultades. Que es la maravilla y el arquetipo de los seres de la tierra. Que es necesario renovarlo continuamente, como lo proponen los ministros de los consistorios, para que el futuro sea más benévolo. Pero debo admitir que el optimismo en las virtudes de esa desconocida prole es bastante frágil en mí como para intentar cultivarlo cada día (Montoya, 2014a, p. 116).

Después de una serie de divagaciones sobre la humanidad y su pesimismo respecto a ella, aparece en la mente de Dubois, por fin, un recuerdo placentero, y con él, un primer relato ecfrástico. Al iniciar esta segunda parte de la novela, a diferencia de lo que sucede en líneas posteriores, la écfrosis realizada por Montoya es de dibujos imaginarios, verosímiles. Cabe resaltar que la écfrosis “es una figura retórica cuya función principal es la de describir literariamente un objeto artístico, sea este real o imaginario” (Agudelo Rendón, 2017, p. 26). Esta apreciación es reafirmada en el artículo “Ecfrosis y lecturas iconotextuales” de Luz Aurora Pimentel (2003), donde señala que:

En tanto que representación, el objeto plástico descrito verbalmente puede ser, como bien lo advierte Clüver, real o ficticio; de hecho el paradigma mismo de la ecfrosis, el escudo de Aquiles en la *Ilíada*, no existe fuera de la descripción que lo construye. De tal suerte que podemos hablar de *ecfrosis referencial* cuando el objeto plástico tiene una existencia material autónoma, o de *ecfrosis nocional* cuando el objeto “representado” solamente existe en y por el lenguaje, como en el caso del escudo de Aquiles. Hay, sin embargo, un tipo de ecfrosis intermedio que yo querría llamar *ecfrosis referencial genérica*, y que con frecuencia se observa textos ecfrásticos que, sin designar un objeto plástico preciso, proponen configuraciones descriptivas que remiten al estilo o a una síntesis imaginaria de varios objetos plásticos de un artista. Ejemplo de la ecfrosis referencial genérica serían los “cuadros” descriptivos en Proust que evocan a Monet, sin remitir a uno solo, o bien al surtidor de Hubert Robert que tiene como referente el “tipo” de fuentes y surtidores diseñados y pintados por Robert, pero no un objeto único (p. 207).

Teniendo en cuenta lo anterior, es importante mencionar el primer estímulo y la primera alegría del aún infante Dubois, gracias al arte, de parte de su madre. Ambos se dan en la primera descripción ecfrástica de la vida del pintor francés:

Recuerdo su regocijo cuando reconoció mis facilidades para el dibujo. Fue una noche de otoño. Ambos acabábamos de orar para que nuestro sueño fuese reparador. Ella me dio la bendición y yo le pasé la hoja en la que estaba la figura. Era un árbol. Un arce que crecía cerca de la ventana de nuestra morada y cuyo ramaje incendiado por las coloraciones ocres, al no poder entrar, se había acomodado al muro y buscaba un espacio libre entre las alturas. La celebración fue tan espontánea que mi madre hizo que el sueño se me escabullera y que yo pasara el resto de mis días con la certeza de que esa sería mi vocación (Montoya, 2014a, pp. 119-120).

Era tal la presencia de su madre, tanto en la infancia como en la memoria, que en las siguientes descripciones efrásticas pinta con palabras una serie de dibujos que realizó, inspirado en ella, en la que resaltaba las labores y los oficios cotidianos, así como las figuras catedralicias que descubrió también gracias a ella:

Me gustaba pintarla realizando sus labores de costura, que era una de las formas con que se ganaba la vida. Plasmaba el cuidado con que hacía los encajes y los jubones. También la dibujaba arrodillada frente a su altar multitudinario y cuando tomaba la canasta para ir al mercado a comprar las verduras en las proximidades de la catedral. Entonces yo me soltaba de su mano y me dirigía hacia las puertas del templo y me adentraba en sus naves. Mis ojos iban de las luminiscencias de cristal, en donde los ángeles rodeaban la existencia de Jesús, al vacío misterioso levantado en lo alto de las columnas y los arcos. Una emoción innombrable me sacudía la sangre y el niño que era yo se daba a correr, aspirando quizás a que el impulso de sus pasos lograra extraer de la espalda un par de alas tornasoladas (p. 120).

El niño no solo se maravillaba con las labores de su madre. La fachada de la catedral de Amiens y, de manera particular, su interior también le sacudían la sangre. En *Trazos* bajo el título “Amiens”, Montoya (2007) evoca la catedral y sus elementos que pueden maravillar a un niño o a un artista. Lo describe de la siguiente manera:

[...] el círculo por fin se eleva en lo alto, todas las estrellas se concentran en la morada de la rosa, el azul, el rojo, el blanco, el verde lamen el vidrio, se instalan en un tiempo que dura un instante o todos los siglos, y luego caen y se desparrraman como un río suntuoso en el centro (p. 5).

Además de las experiencias en la catedral y sus dibujos maternos, Dubois se enfocó en los dibujos al natural, especialmente en los árboles, con los que aprendía sobre los efectos de luz y sombra, tal como pasaba con Le Moyne. Algunos escritos de artistas de la época parecían tener cierta influencia en su aprendizaje y estilo:

Los paisajes se dibujarán de modo que los árboles se hallen la mitad con sombra, y la mitad con luz; pero es mejor, cuando ocultado el sol con varios celajes, se ven iluminados de la luz universal del aire, y con la sombra universal de la tierra; observando que cuanto más se aproximan sus hojas a esta, tanto más se van oscureciendo (Da Vinci, 1827, p. 15).

Así, el pintor coincidía con algunos conceptos de los grandes maestros de la pintura universal y, sin limitarse al oficio como tal, también vislumbraba la posibilidad creadora, un carácter oculto y una vitalidad que solo un gran pintor podía descubrir y llevar a la práctica:

Mi madre y la catedral, por aquellos años, fueron la esencia de todos mis propósitos. Sin embargo, yo regresaba cada vez con mayor interés a los árboles. Me dediqué a pintar el arce de mi ventana sacudido por las bondades y las intemperancias del clima. De tal manera que fue en esos dibujos donde habría de descubrir el carácter mismo de las estaciones que moldean nuestra respiración. Al árbol lo ataviaba una muchedumbre de retoños sedientos de color. Su vitalidad se preservaba a través del verde rotundo del verano. Pero todo ello parecía morir lenta e inevitablemente. Y en el invierno una calma callada y onerosa invadía su follaje desnudo (Montoya, 2014a, p. 121).

Estos conceptos de vitalidad también se mencionan en una de las obras más icónicas de la historia, en la cual se profundizará más adelante, donde se realiza una serie de descripciones ecfásticas: *La obra maestra desconocida*, publicada en 1831 y con múltiples ediciones posteriores, del novelista y dramaturgo francés, Honoré de Balzac (1799-1850), quien, a través de esta novela breve, con personajes pintores que existieron en la realidad, plantea una serie de discursos ecfásticos donde señala una vitalidad, un aliento de vida, fundamental en la pintura. El anciano, Frenhofer (único artista ficticio de la narración), uno de los pintores protagonistas y el de mayor



trayectoria, constantemente señala que hay que insuflar el alma en la obra, solo así se le podrá dar vida, de lo contrario no es más que una vil copia, un cadáver. Y agrega:

No siento aire entre ese brazo y el ámbito del cuadro; faltan el espacio y la profundidad; sin embargo, la perspectiva es correcta, y la degradación atmosférica está observada con exactitud; pero, a pesar de tan loables esfuerzos, no puedo creer que ese bello cuerpo esté animado por el tibio aliento de la vida (Balzac, 2005, p. 11).

Estas consideraciones propuestas por el pintor ficticio de Balzac están en sintonía con la reflexión de Dubois, quien a pesar de ser un adolescente no solo hacía bocetos, también planteaba meditaciones pictóricas y críticas de arte. Estos puntos en común permiten comprender la mirada de un artista frente a la representación pictórica y el proceso de creación:

En realidad, creo que más que pintar los árboles, los aprendices de este oficio deberían de ocupar sus días en palpar con su mirada el desarrollo de las lentas metamorfosis de esos seres que nos hablan sin que nosotros parezcamos comprenderlos. No hay que olvidar la palpitación de la savia que sube, vibrante y oscura, por los troncos. Se debe aguzar el oído para escuchar, aunque son nuestros ojos quienes perciben esas inclinaciones sutiles pero primordiales, el susurro de los pedúnculos y la mudez espléndida y penumbrosa de sus enveses. Tener todo el asombro dispuesto a enfrentar el mecanismo de la flor que abre sus pétalos al volátil emisario del deseo (Montoya, 2014a, p. 121).

Montoya, a través de Dubois, propone que para crear mundos posibles es vital aprender a palpar con los sentidos las lentas metamorfosis de cada uno de los seres que intentan hablar. Así mismo, Balzac, a través de la mirada del maestro Frenhofer, afirma que un verdadero artista tiene en su alma el fuego de Prometeo y nunca lo debe dejar apagar en sus manos. El anciano toma los pinceles y la paleta, y con unas cuantas pinceladas logra darle vida a la pintura. “¡La misión del arte no es copiar la naturaleza, sino expresarla! ¡Tú no eres un vil copista, sino un poeta!” (Balzac, 2005, p. 12), señala el viejo pintor. Insiste en que hay que dejar el espíritu y el alma en la obra, y a la vez captarla también en ella sin desprenderse de la relación causa-efecto:

Tenemos que captar el espíritu, el alma, la fisonomía de las cosas y de los seres. ¡Los efectos!, ¡los efectos! ¡Pero si éstos son los accidentes de la vida, y no la vida misma! Una mano, ya que he puesto este ejemplo, no se relaciona solamente con el cuerpo, sino que expresa y continúa un pensamiento que es necesario captar y plasmar. ¡Ni el pintor, ni el poeta, ni el escultor deben separar el efecto de la causa, que están irrefutablemente el uno en la otra! (p. 12).

Estos conceptos sobre la forma de darle la vida a una pintura fueron interiorizados prematuramente por Dubois, quien comprendió que había que convertirse en un Prometeo<sup>12</sup>, es decir, así como el titán les robó el fuego a los dioses, el artista debe captar y, al mismo tiempo, aplicar pensamientos, emociones y vida en los objetos:

Tal vez esté errado, pero desde que era muchacho, al pintar las fachadas de la catedral y los palacios de Amiens, e incluso cuando me lanzaba a hacer esbozos donde aparecían las herramientas que me ayudaban a representar el mundo, se me venía la idea de que el pensamiento y las emociones no solo pertenecen a los seres vivos, sino que también son un atributo de los objetos. Pues qué otra cosa intentaba yo al pintar, por ejemplo, las tijeras, los husos, las agujas que utilizaba mi madre, si no era extraerles un movimiento a naturalezas que, detenidas en los dibujos que hacía, parecían muertas (Montoya, 2014a, p. 122).

Así Dubois, inspirado en estos lugares y, de manera especial, en su madre, fue desarrollando desde la infancia una particular inclinación por el arte. Además del gran afecto que tuvo hacia ella, quien falleció siendo Dubois aún muy joven, aparecieron otros dos personajes que, a pesar de disfrutarlos por un tiempo limitado, se convirtieron en seres inolvidables: su mujer y su gato. Al quedar solo, el pintor dejó su ciudad natal, Amiens, y viajó a París, donde buscó a su tío Sylvius, y se radicó en este poblado por tiempo indefinido. A pocos días de estar en la urbe más importante de Francia, el gato llegó a él casualmente y se quedó en su casa. Después de observar su comportamiento asustadizo y en búsqueda de refugio constante en diversos lugares, Dubois

---

<sup>12</sup> Titán de la mitología griega, que roba el fuego a los dioses para darlo a los humanos y por este motivo es castigado por Zeus. Posteriormente, Mary Shelley (1797-1851) escribiría *Frankenstein* (1818) o *El moderno Prometeo*, una obra literaria con temática similar, puesto que un médico arrebató el fuego sagrado de la vida a la divinidad para insuflarlo en un cuerpo creado con fragmentos de cadáveres humanos.

comprendió que anteriormente había recibido malos tratos: “París es una ciudad que, desde hace mucho tiempo, parece aborrecer a los gatos. Al llegar no demoré en enterarme de ciertas jornadas nocturnas en que las gentes hacían grandes fogatas que duraban hasta el amanecer” (Montoya, 2014a, p. 125). En estas hogueras se lanzaba a los felinos, emborrachados a la fuerza con licor adulterado y envueltos en trapos. Algunas veces se les encontraba colgados de los árboles como trofeos y con señales de tortura. Dubois lo acogió y gracias al felino, posteriormente, conocería a quien sería su mujer, Ysabeau.

Dubois también tenía una buena relación con su tío médico, Sylvius, quien era igual de curioso que él, especialmente con el estado general del mundo, como los nuevos acontecimientos y noticias que llegaban desde América, y los avances en el descubrimiento de la perspectiva, que tantas posibilidades le otorgaba a las artes plásticas. Además de compartir su asombro por la magia de la perspectiva, ambos pensaban que en el mirar había un gran don que era la esencia del espíritu creador:

No cometo falta alguna si expreso una que otra consideración sobre el que ha sido mi oficio. Pienso, en primer lugar, que nuestro don solo reside en mirar. Reconozco que es fundamental reconocer los secretos de nuestro arte, desde el modo de lavar los pinceles y vasijas, moler los colores y preparar el lienzo o la madera, hasta saber modular a lo largo de los días las correcciones que se deben ejecutar. Pero se pueden manejar a la perfección estos obrajes sin que ello garantice que seamos verdaderos pintores. El secreto reside en mirarlo todo como si en esa actividad, que muchos realizan naturalmente, estuviese concentrado el alimento esencial del espíritu (Montoya, 2014a, pp. 132-133).

Durante los primeros años en París, Dubois miraba obsesivamente las barcas que navegaban en el río Sena, los feligreses en las iglesias, los estudiantes en las universidades, los movimientos en los mercados y toda la cotidianidad del Louvre. Dibujaba todos esos escenarios. Los más atractivos para el pintor eran los de celebración y llanto en los terrenos del cementerio de los Saints-Innocents. Allí habitaba un ángel, un poco deteriorado que, con el dedo índice sobre los labios, advertía la necesidad de silencio. En ese exótico lugar plasmaba bocetos de entierros y exhumaciones. Los hechos cotidianos de París, particularmente los de vida y muerte, le producían gran felicidad y asombro.

## Aproximaciones ecfásticas a algunas obras del nuevo arte europeo

Al abordar el capítulo tres de *Tríptico de la infamia* es vital realizar un breve recorrido por algunos antecedentes de écfasis donde se cruzan lo literario con lo artístico en la historia cultural de Europa. Así se tendrá un panorama histórico y literario más amplio de la écfasis, que se hace necesario y aporta elementos para una mejor comprensión de esta figura retórica y su trascendencia. Estos análisis se realizarán en esta segunda parte, puesto que se desarrollan en el contexto europeo, tal como lo propone Montoya a través de la mirada de Dubois, cuya vida y obra también se llevan a cabo en el viejo continente.

A continuación, se mencionarán tres fragmentos ecfásticos de obras literarias europeas que describen también obras artísticas, ficticias y reales, del viejo continente. Uno de los primeros y más antiguos ejemplos de écfasis se escribió precisamente en Europa sobre un elemento artístico que, en este caso, probablemente era ficticio, es decir, nocional. Esta descripción ecfástica se encuentra en el poema épico, atribuido a Homero, *Iliada*. En el capítulo XVIII se hace la descripción del escudo que Hefestos fabrica para Aquiles:

<sup>477</sup> Hizo lo primero de todo un escudo grande y fuerte, de variada labor, con triple cenefa brillante y reluciente, provisto de una abrazadera de plata. Cinco capas tenía el escudo, y en la superior grabó el dios muchas artísticas figuras, con sabia inteligencia.

<sup>483</sup> Allí puso la tierra, el cielo, el mar, el sol infatigable y la luna llena; allí las estrellas que el cielo corona, las Pléyades, las Híades, el robusto Orión y la Osa, llamada por sobrenombre el Carro, la cual gira siempre en el mismo sitio, mira a Orión y es la única que deja de bañarse en el océano (Homero, 1999, p. 394).

Y después de describir con un sinfín de elementos al prodigioso escudo, continúa más adelante con otras figuras: “<sup>550</sup> Doncellas y mancebos [...] llevaban el dulce fruto en cestos de mimbre; un muchacho tañía suavemente la armoniosa cítara” (p. 397).

Otro claro ejemplo de écfasis en la literatura europea, en el género didáctico del “tratado”, se escribió precisamente en el Renacimiento. En el “Libro Tercero” de *Los tres libros de la pintura*, escrito entre 1435 y 1444 y publicado en 1540, con múltiples ediciones posteriores, el humanista italiano Leon Bautista Alberti (1404-1472) hace una particular reflexión:

También debe leer con atención las obras de los Poetas y Retóricos, pues los ornatos de ellas tienen mucha conexión con los de la Pintura; además le dará muchas luces, y le servirá de no poco auxilio para inventar y componer una historia la conversación de los hombres literatos y abundantes de noticias, pues es evidente que el principal mérito consiste en la invención, la cual tiene la virtud de agradar y deleitar por sí sola sin el auxilio de la Pintura (Alberti, 1827, p. 252).

Inicialmente, Alberti exhorta a los pintores para que mantengan una fuerte conexión con los poetas y retóricos, quienes, según el humanista, los iluminará en los procesos de creación pictórica. Seguidamente, cita una descripción efrástica realizada en uno de los *Diálogos* del escritor sirio Luciano de Samósata (125-181), esta a su vez inspirada en una pintura del griego Apeles (352-308 a. C.), uno de los artistas más destacados de la antigua Grecia:

Deleita el leer la descripción de la Calumnia que pintó Apeles, según Luciano, y no creo que sea fuera de propósito el referirla aquí para que aprendan los Pintores a inventar y componer con novedad y sublimidad. Véase en la tabla un hombre con desmesuradas orejas, y a su lado dos mujeres que representaban la ignorancia y la sospecha. En otra parte se veía la Calumnia en figura de mujer hermosa, pero demostrando en el semblante mucha malicia y astucia, en la mano izquierda tenía una antorcha, y con la derecha asía por los cabellos a un mancebo que levantaba las manos al cielo. Al lado de este había un hombre pálido y seco, feo y de aspecto feroz, como que estaba muy consumido y acabado por los trabajos de la guerra, llamado con razón el encono. Acompañaban también a la Calumnia otras dos mujeres, que eran la asechanza y la mentira, y la componían los adornos. Después se veía la penitencia o arrepentimiento vestida con una ropa oscura y sucia en acto de arañarse, con violentas contorsiones, y detrás de ella iba la vergonzosa y honesta verdad (Alberti, 1827, pp. 252-253).

Probablemente esta descripción efrástica sería, años después, la inspiración para que el pintor italiano Sandro Botticelli (1445-1510) reconstruyera el cuadro de Apeles y, a su vez, realizara una de sus pinturas más sublimes: *La calumnia de Apeles* (1495), y así la écfrosis se convierte en una hipotiposis. En *Las palabras de la imagen: écfrosis e interpretación en el arte y*

*la literatura*, el escritor y artista visual colombiano, Pedro Agudelo Rendón (2017), la define de la siguiente manera:

Algo distinto ocurre con la hipotiposis, una figura retórica que está vinculada a la descripción, pero cuyo despliegue a lo largo de la historia ha sido la producción visual derivada de textos literarios. El término proviene del griego *ὑποτίπωσις* y significa “bosquejo” o “modelo”. En tanto figura retórica, consiste en una descripción vívida y realista de una escena, por lo que en ella prima la función emotiva, al intentar poner la representación delante de los ojos, los oídos y la imaginación de un público determinado (pp. 26-27).

Siendo una mimesis de otra mimesis, y a su vez hipotiposis, la pintura de Botticelli, al igual que la obra de Apeles, es una escena alegórica cargada de tensión, movimiento y simbolismo, pero además ambientada en un fondo arquitectónico y escultórico, mostrando sus excelentes conocimientos sobre perspectiva, y recreada también con una amplia gama de colores donde predomina el dorado. Más adelante Alberti asevera la importancia de este tipo de descripciones y su estudio para alcanzar un alto nivel de fecundidad y, especialmente, de calidad:

Este cuadro, cuya sola descripción deleita el ánimo, ¡cuánto gusto causaría el verle pintado de mano de tal Maestro! [...] ¡Cuánta fama alcanzan los profesores con unas invenciones tan ingeniosas! Por esto exhorto yo á los Pintores aplicados á que estudien los Poetas y Retóricos, como también otros varios autores eruditos hasta familiarizarse con ellos, pues de unos ingenios tan cultivados podrán sacar muchas noticias provechosas, con las cuales adornarán y hermosearán sus composiciones, que es lo que mas acredita una obra de Pintura. Fidias, Pintor excelente, confesaba que de Homero había aprendido á pintar la figura de Júpiter con magestad. A mí me parece que nuestros Pintores, dándose á la lectura de los Poetas, podrán adelantar mucho, y fecundar su imaginacion, con tal que se apliquen mas á estudiar que á ganar (Alberti, 1827, p. 253).

Así, la descripción de Luciano, retomada por Alberti, se constituye en una de los fragmentos ecfrásticos más eminentes en la historia de la literatura. Otra obra clásica europea, un poco más

contemporánea, que se destaca por el recurrente uso de la écfrasis durante toda la narración es la mencionada en líneas anteriores: *La obra maestra desconocida* (1831). Es una novela breve creada por el escritor francés Honoré de Balzac (1799-1850), y publicada por primera vez en agosto de 1831 por la revista *L'Artiste*. El relato es una declaración de principios estéticos que, a partir del esfuerzo y la ambición de uno de sus personajes pintores, reflexiona sobre las limitaciones del arte realista tradicional y se convierte en una profecía de lo que posteriormente serían las vanguardias del arte moderno.

*La obra maestra desconocida* y *Tríptico de la infamia*, así como *El retrato de Dorian Gray*, del cual se hablará más adelante; tienen un factor común: desde el título hay un contenido ecfrástico. Sin embargo, además del nombre, existen varias particularidades en la obra del escritor francés. Lo primero que impacta al iniciar su lectura es que está ambientada dos siglos antes de los tiempos de Balzac, más exactamente “a finales de 1612”, como el mismo autor lo expresa en su primera línea. El texto está compuesto por dos capítulos: “I. Gillete” y “II. Catherine Lescault”. Este relato tiene un aire de novela histórica, género impulsado, entre otros, por el novelista británico Walter Scott (1771-1832), con obras como *Ivanhoe* (1819); pues, aunque posiblemente la narración es ficticia o verosímil, la mayoría de los artistas plásticos que actúan y los que son mencionados o citados son personajes históricos reales e incluso vivieron en la época mencionada por el autor. En la trama ocurre un encuentro de tres pintores: un anciano con mucha trayectoria y reconocimiento llamado Frenhofer, personaje ficticio, que fue discípulo de uno real, el pintor Jan Gossaert, conocido como Mabuse<sup>13</sup> (1478-1532); un segundo artista que tiene cierta madurez y también se ha consolidado, Frans Porbus<sup>14</sup> (1569-1622), existió realmente; y un tercer pintor, el joven Nicolas Poussin<sup>15</sup> (1594-1665), igualmente real, también con gran reconocimiento en la historia del arte, quien en esa época estaba dando sus primeros pasos como dibujante. Este juego con las edades cronológicas probablemente simboliza las tres etapas de maduración de un artista.

Ahora bien, es necesario hacer énfasis en la descripción del cuadro del anciano pintor que, incluso desde el mismo título del relato, se nombra sutil y paradójicamente como una écfrasis. En

---

<sup>13</sup> Pintor flamenco, uno de los primeros en su país en adoptar la perspectiva, la arquitectura y la composición del Renacimiento italiano. Su nombre proviene de la palabra Maubeuge, el lugar de nacimiento. Su obra fue prolífica y de gran calidad.

<sup>14</sup> Pintor flamenco perteneciente a una dinastía (abuelo y padre) de retratistas, siendo este el más joven. Trabajó para varias cortes y personas de renombre, incluida la reina María de Médicis. Se destacó por ser extremadamente colorista y meticuloso.

<sup>15</sup> Pintor francés de la escuela clasicista. De gran influencia en el arte de su país durante siglos e incluso en la actualidad. Sus temas pictóricos fueron especialmente historia y mitología. Se destacó en el paisaje y en la figura humana.

el capítulo “II. Catherine Lescault”, meses después de escuchar la propuesta de enseñar su obra maestra, por el viejo pintor fin accede, pues queda asombrado con la belleza de Gillete, la amada de Poussin, insinuando que solo su perfección es comparable con la de Catherine Lescault, su bella cortesana, a quien intenta retratar en su cuadro. Finalmente, después de tanta espera y ansiedad, el maestro invita a los jóvenes pintores a pasar al taller y ver su magnífica obra. Sin embargo, se llevan una extraña impresión ante una pintura ininteligible:

El viejo lansquenete se burla de nosotros —dijo Poussin volviendo ante el pretendido cuadro—. Aquí no veo más que colores confusamente amontonados y contenidos por una multitud de extrañas líneas que forman un muro de pintura.

—Estamos en un error, ¡mire!... —continuó Porbus.

Al acercarse percibieron, en una esquina del lienzo, el extremo de un pie desnudo que salía de ese caos de colores, de tonalidades, de matices indecisos, de aquella especie de bruma sin forma; un pie delicioso, ¡un pie vivo! Quedaron petrificados de admiración ante ese fragmento librado de una increíble, de una lenta y progresiva destrucción. Aquel pie aparecía allí como el torso de alguna Venus de mármol de Paros que surgiera entre los escombros de una ciudad incendiada (Balzac, 2005, p. 38).

Los pintores finalmente se percatan de un nuevo elemento que daría algunas luces para la comprensión del cuadro: “¡Hay una mujer ahí debajo! —exclamó Porbus señalando a Poussin las capas de colores que el viejo pintor había superpuesto sucesivamente, creyendo perfeccionar su obra” (p. 38).

Este relato de Balzac expone, por medio de su pluma literaria fascinante y el uso de múltiples recursos retóricos, una serie de conceptos y reflexiones proféticas de lo que sería la evolución del arte en los siglos posteriores, transgrediendo lo figurativo y visionando las vanguardias artísticas, lo abstracto e incluso lo cubista, e influyendo muchos años después en el estilo de pintores como el español Pablo Picasso (1881-1973), quien además realizaría varias pinturas inspiradas en *La obra maestra desconocida* del escritor francés.

Ahora bien, dos de los tres ejemplos ecfrásticos anteriores de obras clásicas de la literatura se enfocan en elementos de la ficción literaria. Así mismo sucede con otras como *El Retrato de Dorian Gray* (1890), del escritor y dramaturgo irlandés Oscar Wilde (1854-1900), historia que si



bien no contiene descripciones efrásticas tan detalladas como las anteriores, toda la trama, como lo anuncia su título, gira alrededor de una imagen pictórica, posiblemente ficticia, en contraste a los ejemplos de Luciano y Alberti que giran en torno a una imagen real. Al igual que ellos, en el desarrollo de este capítulo, Montoya, ahora a través de los ojos de Dubois, se concentra en pinturas reales que existían en esa época y perduran en la actualidad.

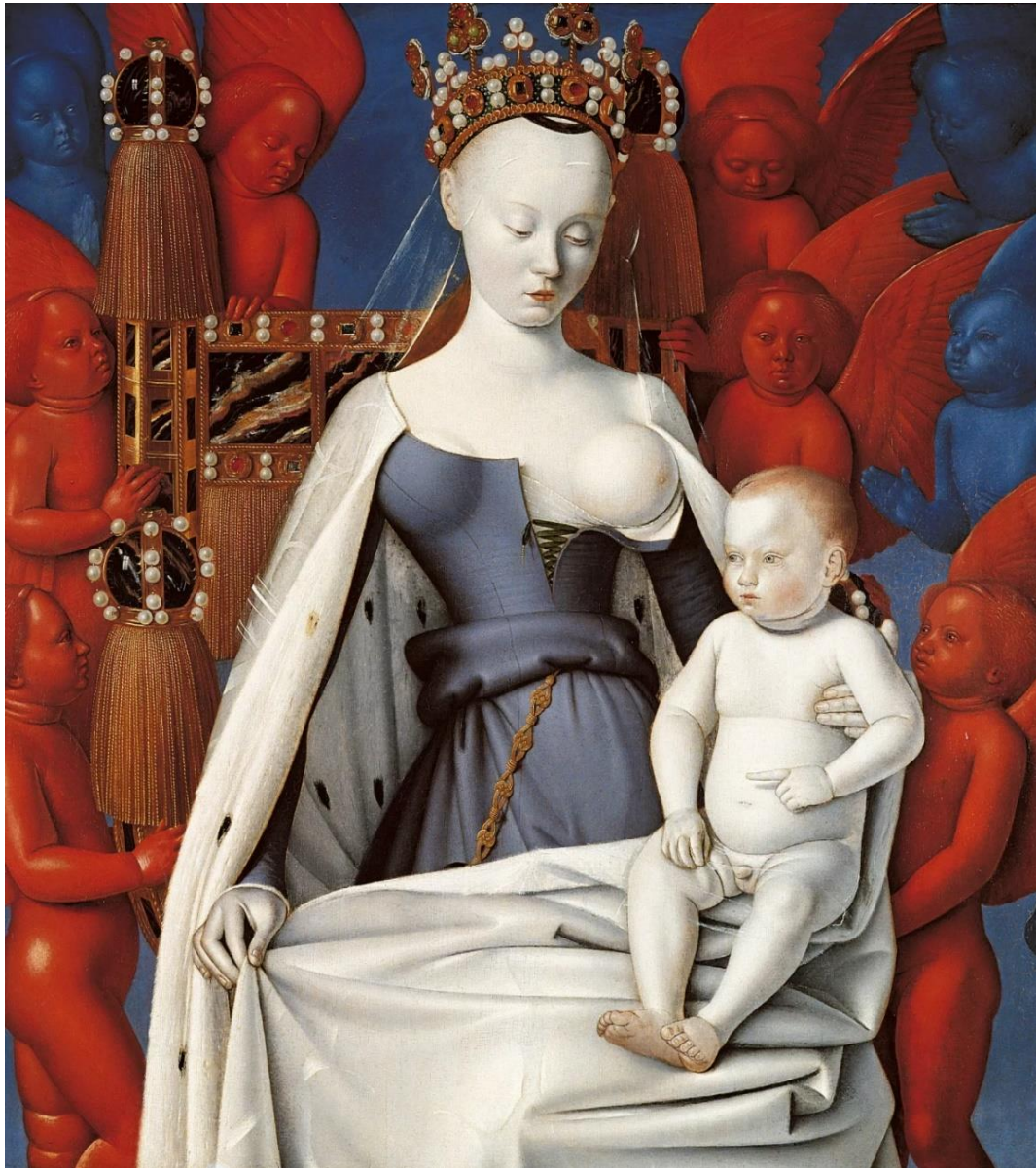
Lo primero que se puede resaltar por la trascendencia en su posterior obra pictórica es que para Dubois era muy valioso el hecho de que la pintura se estuviera liberando, poco a poco, del yugo de la religión católica a la hora de escoger a sus modelos. Aunque aún prevalecían las historias de la Biblia, le emocionaba saber que para dibujar a la Virgen María era posible tomar la imagen de sus propias mujeres que tanto amaban. Y mejor aún, que el pintor se pudiera incluir en la obra por medio de un autorretrato: “o mejor dicho, cuando Botticelli demostró que él mismo, con su holgado atuendo de maestro, podía estar entre los testigos de las ofrendas que los Reyes Magos le obsequiaban al recién nacido” (Montoya, 2014a, p. 134). También otros artistas se incluyeron a sí mismos o a personajes contemporáneos en sus obras. Rafael Sanzio, por ejemplo, realizó un autorretrato encarnando al pintor de la Edad Antigua, Apeles, en el fresco *La escuela de Atenas* (1509-1512), pintado en la Stanza della Segnatura del Vaticano; de igual manera, el pintor renacentista usó como referente físico a otros artistas e intelectuales de su época para representar, en esta obra, a los filósofos, matemáticos y eruditos de la antigua Grecia. Ambos en sus obras, Boticelli (1445-1510) y Rafael (1483-1520), así como Velázquez en *Las meninas*, la cual se mencionará más adelante, miran directamente al espectador. Miguel Ángel (1475-1564), por su parte, hizo todo lo contrario, pues en lugar de rendir homenajes, se valió de la oportunidad para ridiculizar. En *El juicio final* (1536-1541), aprovechó que estaba pintando la entrada de los infiernos para retratar a Minos, rey del inframundo, con el rostro de uno de sus mayores críticos, Biagio de Cesena, y empleó al máximo su arma, el arte, para agregarle unas sobresalientes orejas de burro.

Sin embargo, algunos amigos colegas de Dubois, como Jean Petit, aún preferían las imágenes con el rostro hierático y sumiso de las vírgenes antiguas, antes que las mujeres de los pintores que practicaba la Italia pecaminosa. No obstante, un puente de simpatía se conjugaba entre los dos al respecto, puesto que, siendo protestantes, no renegaban de las imágenes como lo hacía la mayoría de los hugonotes.

Había una en particular por la que he guardado una admiración sin altibajos. Se trata de *La Virgen con el niño*, de Jean Fouquet, quien era para nosotros, los aprendices de entonces, de los maestros más destacados. La Virgen, tan blanca como un marfil de ensueño, era Agnés Sorel, una de las amantes de Carlos VII. Aún recuerdo, como si lo hubiera visto hace unos instantes, ese rostro delicado. Los ojos lánguidos que miran al niño, o quizás a su propio seno descubierto, poderoso y redondo el pezón como una fruta madura. La boca diminuta y bermeja, tan pequeña en el recato de todos los días y tan amplia como debió haber sido en los trajines de la molicie y el placer. Esa Virgen, asociada con una mujer que murió envenenada luego de un parto, es tan bella en su silencio que parece un ser de otro mundo. Tal vez por esta razón la rodean seis angelitos rojos y tres azules, entre los cuales hay uno que nos mira como explicándonos de qué manera puede reflejarse la belleza. Con vírgenes así, me dijo un día Jérôme de Bara, que había visto conmigo la tabla de Fouquet en Melun, se puede ser un católico convencido hasta el fin de los tiempos (Montoya, 2014a, p. 135).

El espectador de esta obra, según Montoya, inevitablemente enfoca su mirada en la Virgen, blanca, de facciones exquisitas, y con un seno descubierto y perfectamente esférico, quien fue personificada por una mujer que vivió en la época del pintor, llamada Agnés Sorel (1422-1450), una de las amantes del rey Carlos VII (1403-1461), de Francia. Esta dama, agrega el escritor, sufrió un final trágico, puesto que tuvo una muerte prematura por envenenamiento, es decir, probablemente fue asesinada. Como en una imagen de ficción, la mujer es rodeada por nueve ángeles de colores muy vivos: seis rojos y tres azules. Sin embargo, el relato ecfrástico omite a otro personaje admirable por su tratamiento pictórico, de quien solo se insinúa que tal vez es observado por los ojos lánguidos de la Virgen: el Niño. Blanco como su madre, está completamente desnudo y en una posición, un poco artificiosa, en escorzo, recurso pictórico usado en la época clásica, en desuso durante la edad media y retomado en estas obras iniciales del Renacimiento. Uno de los gestos más intrigantes de la obra es precisamente el del Niño, quien, sentado al lado derecho, con el dedo índice de su mano izquierda señala algo, indeterminado y desconcertante, hacia el lado izquierdo del cuadro.

Figura 5. *Maria en kind omringd door serafijnen en cherubijnen (La Virgen con el Niño)*: Panel derecho del Díptico de Melun. Jean Fouquet. 1452. Óleo sobre tabla. 94,5 x 85,5 cm. Museo Real de Bellas Artes, Amberes



Fuente: <https://historia-arte.com/obras/virgen-con-nino>

Ahora bien, cabe mencionar que Jean Fouquet (1420-1481) fue uno de los pintores y miniaturistas más destacados del Renacimiento inicial y creador de un nuevo estilo en el que se integran los grandes descubrimientos de la pintura en el siglo XV: la perspectiva, los volúmenes, las intensas tonalidades cromáticas y la nueva y mágica técnica de pigmentos al óleo. Y es precisamente *La Virgen con el Niño* (1450) una de sus obras maestras. Esta obra es una de las dos que componen el *Díptico de Melun*, realizada sobre tabla, como era tradicional, y utilizando la

técnica que, años atrás, perfeccionaron los hermanos Van Eyck en la región de Flandes. En la tabla de la izquierda, en una obra realista, se encuentra Étienne Chevalier (1422-1461), quien encargó la obra, con San Esteban, quien lleva un libro y, sobre este, una piedra que significa que fue apedreado. En el lado derecho aparece *La Virgen y el Niño*, en una composición idealizada y celestial que contrasta con el realismo terrenal de la anterior. En plena Revolución francesa, el conjunto se desintegró y las tablas fueron vendidas por separado.

A pesar de su antigüedad, la pintura tiene elementos muy interesantes, casi futuristas. Aunque es una de las primeras obras del Renacimiento, ya se configuraba con la tradicional composición piramidal renacentista, formada por la mujer y el niño, donde el color blanco de su cabeza, velo y el manto de armiño forman un triángulo como elemento dominante, acentuando la sección áurea. Este concepto de agrupación piramidal, trascendente en la evolución del arte renacentista, es mencionado en los tratados de algunos académicos italianos:

Hasta aquí hemos hablado de casi todo lo que pertenece á la virtud de la vista, y al conocimiento de la sección de la pirámide visual; pero como conduce mucho á nuestro propósito el saber cuál sea esta seccion, y de qué modo se hace, falta decir la manera y el arte con que se expresa en la Pintura (Alberti, 1827, p. 215).

Esta sección piramidal contrasta fuertemente debido a los colores del segundo plano y el de su vestido interno. La Virgen es un prototipo de belleza de la época, casi sin cejas, el nacimiento del cabello muy hacia atrás o tal vez afeitada, piel extremadamente blanca, mejillas sonrosadas y labios pequeños, con su seno derecho descubierto y perfectamente redondo, como trazado con un compás y, en la parte inferior, una cintura diminuta. Su anatomía y semblante es de una delicadeza extrema. Su color blanco contrasta con los colores vivos y monocromáticos de los ángeles: seis serafines rojos y brillantes, y tres querubines azules; tres rojos a cada lado y uno azul al lado derecho y dos al lado izquierdo. El rojo parece tener presente, en la mezcla, una pequeña cantidad de amarillo, lo que hace que este color se torne levemente naranja, creando un contraste de colores complementarios, un concepto adelantado a la época, muy agradable a la vista del espectador. Da la sensación de que los ángeles la están elevando. Ella está sentada sobre un trono, cuyo respaldo se encuentra decorado con una serie de piedras preciosas pintadas detalladamente y de forma excepcional, al igual que la corona que luce, la cual indica que es la reina de los cielos. Tanto el

trono como la corona están compuestos por una serie de cuadrados, rectángulos y esferas, que refuerzan la geometrización de la obra y le dan un aire abstracto, también anticipado a su tiempo. La mirada baja de la Virgen es una expresión ensimismada y melancólica, así como la del niño y los ángeles. Y es precisamente la mirada de uno de esos ángeles, ubicado en el fondo justamente detrás del Niño, la que se destaca sobre los demás, pues mira directamente al espectador con una expresión entre asombro y osadía. Los nueve ángeles tienen una apariencia infantil y masculina, como la mayoría de las representaciones angelicales de la historia, con unas cuantas excepciones, como la figura que aparece en *La creación de Adán* (1511) de Miguel Ángel, pintada en el techo de la Capilla Sixtina del Vaticano. Allí, todas las miradas se concentran en la mano derecha del Creador, suspendido en el aire y rodeado por querubines. Uno de ellos es circundado por la mano izquierda del Padre, no obstante, si se observa con detalle su anatomía, es una mujer casi adulta. Además del ángel del cuadro de Fouquet, aparecen otros elementos que interactúan con el espectador: dos espejos idénticos, en forma de bola de cristal, adornados con perlas y flecos, estos en la parte inferior. En los espejos, tal como lo logró Van Eyck en su obra *El matrimonio Arnolfini* (1434), sobre la cual se profundizará más adelante, hay un reflejo de una perspectiva diferente, de un más allá, de una minuciosidad en el detalle. Años después, el artista italiano Leonardo Da Vinci (1452-1519) escribiría el *Tratado de la pintura*, publicado en 1632, cuyo capítulo XIII, “Advertencia al Pintor”, hace referencia a los espejos y sus posibilidades como elemento pictórico y conceptual:

El Pintor debe ser universal, y amante de la soledad, debe considerar lo que mira, y raciocinar consigo mismo, eligiendo las partes mas excelentes de todas las cosas que ve; haciendo como el espejo que se trasmuta en tantos colores como se le ponen delante; y de esta manera parecerá una segunda naturaleza (Da Vinci, 1827, p. 6).

Posteriormente, en el capítulo CCLXXV, “El espejo es el Maestro de los Pintores”, retoma el concepto sobre los efectos del espejo y sus propiedades para beneficio del quehacer pictórico y la importancia de cotejar, con este elemento, los objetos de la obra plástica en proceso:

Cuando quiera el Pintor ver si el todo de su pintura tiene conexión con los estudios separados que ha hecho por el natural, pondrá delante de un espejo las cosas naturales, y

mirándolas retratadas en él, cotejará lo pintado con la imagen del espejo, y considerará con atención aquellos objetos en una y otra parte [...]. La pintura tiene una sola superficie, y lo mismo el espejo. El espejo y la pintura representan la imagen de los objetos rodeada de sombras y luz, y en ambos parece que se ven mucho más atrás que la superficie. Viendo, pues, el Pintor que el espejo por medio de ciertos lineamentos y sombras le hace ver las cosas resaltadas; y teniendo entre sus colores sombras y luces aun de mucha más fuerza que las del espejo, es evidente que, si sabe manejarlos bien, parecerá igualmente su pintura una cosa natural vista en un espejo grande. El Maestro, que es el espejo, manifiesta el claro y oscuro de cualquier objeto, y entre los colores hay uno que es mucho más claro que las partes iluminadas de la imagen del objeto, y otro también que es mucho más oscuro que alguna sombra de las del mismo objeto. Esto supuesto, el Pintor hará una pintura igual a la que representa el espejo mirado con un ojo solo; porque los dos circundan el objeto cuando es menor que el ojo (Da Vinci, 1827, p. 122).

Sin embargo, además de algunos elementos que brindan facultades mágicas al quehacer pictórico como los espejos, los colores y la posibilidad de crear retratos perfectos, había otro tema que maravillaba tanto a Sylvius como a su sobrino Dubois: la perspectiva:

Pero no era esa la única divisa que se nos enseñó. Estaba la otra, vinculada al tema de la profundidad espacial, o como la llaman los italianos, la perspectiva. Cuando la aprendí, el mundo de mis figuraciones se explayó como un milagro. Un milagro que podía decirse a grandes voces y en todas las direcciones era como si hubieran abierto no solo una ventana, sino las puertas de una dimensión nueva de la realidad (Montoya, 2014a, pp. 135-136).

La perspectiva lineal, descubierta por el artista italiano Filippo Brunelleschi (1377-1446), pionero en formular sus leyes hacia 1434, y perfeccionada por los mejores pintores de su época y del siglo posterior, fue un método clave y vital en la pintura renacentista, puesto que contribuía a una aproximación de la visión real de lo figurativo. Pero esta no entusiasmaba solamente a Dubois. Algunos artistas no solo se impresionaban con estos descubrimientos sobre la profundidad espacial, sino que se obsesionaban con la idea de conocerla y usarla a la perfección. Al respecto, el

historiador del arte Ernst Hans Gombrich (1909-2001) en su obra *Historia del arte* (1950) comenta así estos asuntos:

Se decía de Uccello que el descubrimiento de la perspectiva le impresionó tanto que pasó noches y días dibujando objetos escorzados y planteándose a sí mismo nuevos problemas. Sus compañeros acostumbraban decir que se hallaba tan absorbido por esos estudios que apenas levantaba la cabeza cuando su mujer le avisaba que la comida se hallaba dispuesta, exclamando: “¡Qué cosa tan bella es la perspectiva!” (Gombrich, 1999, p. 254).

Posteriormente, esa cosa tan bella que mencionaba Ucello fue complementada y acentuada gracias a otro descubrimiento, referenciado teóricamente por Alberti y por Leonardo Da Vinci: la perspectiva de los colores. Tiempo después, tal vez el mismo Da Vinci, le dio otras dos denominaciones más técnicas: perspectiva aérea y perspectiva atmosférica. Y aunque la técnica pudo haber sido utilizada en las antiguas pinturas murales de Pompeya, fueron estos dos estudiosos quienes se apropiaron de su teoría, y Da Vinci junto a otros pintores italianos se encargaron de usar y perfeccionar el procedimiento. En el “Tratado de la pintura”, capítulo CVII *De la perspectiva de los colores*, el artista realiza unos apuntes sobre el tema:

Puesto un mismo color á varias distancias y siempre á una misma altura, se aclarará á proporción de la distancia que haya de él al ojo que le mira. Pruébase asi: sea E B C D un mismo color; el primero E á dos grados de distancia del ojo A; el segundo B á cuatro; el tercero C á seis; y el cuarto D á ocho, según señalan las secciones de los circulos de la línea A R. S (Da Vinci, 1827, p. 51).

El uso casi perfecto de la perspectiva en una pintura fue precisamente, entre otros, uno de los elementos que más impresionó a Dubois cuando conoció una de las obras del artista flamenco Jan van Eyck (1390-1441), titulada *El matrimonio Arnolfini* (1434). La vio en Brujas, en uno de esos viajes que realizaba para conocer las pinturas más importantes de la época, puesto que constantemente llegaban noticias o rumores sobre la perfección de ciertas obras. Varias tablas les servían de modelos. Pero era esta obra de Van Eyck la más inquietante y la que creía era imposible de igualar jamás en el dominio del color y del detalle:

Figura 6. *Portret van Giovanni Arnolfini en zijn vrouw (El matrimonio Arnolfini)*. Jan van Eyck. 1434. Óleo sobre tabla. 82 x 60 cm. National Gallery, Londres



**Fuente:** <https://historia-arte.com/obras/el-matrimonio-arnolfini-de-van-eyck>

Lo nuevo no sucedía en el afuera de esos cortejos de las familias nobles que había pintado Benozzo Gozzoli, o en las batallas profusas de Paolo Uccello, o en los preparativos del viaje de san Nicolás de fray Angélico, sino en una alcoba en la que un par de amantes se prometen



ternura y fidelidad. Arnolfini y su mujer están de frente. Ella viste un traje cuya cola se desparrama contenidamente por el suelo. El verde y el azul de las prendas son vivísimos y a la vez calmos. Los senos se adivinan diminutos, sostenidos por un cinturón primoroso, y dialogan con la suavidad de las facciones de una tez blanca y ligeramente sonrosada. Arnolfini es delgado y pálido, aunque un poco más oscuro que su esposa. Porta, como es usanza en las regiones flamencas, un gorro estrafalario en el que parece naufragar su cabeza carente de pelo. No es un hombre agraciado, mientras que en su mujer todo es suave y bello. En Arnolfini la nariz, la boca, el hoyuelo que le parte el mentón y las orejas son incómodamente grandes. Pero ambos personajes se aman, y acaso en toda la pintura que he visto no he encontrado un pudor más sosegado y una seguridad tan convincente en lo que tiene que ver con los sentimientos humanos (Montoya, 2014a, p. 137).

La descripción ecfástica así como la pintura en mención se destacan por la calidad de los detalles. Inicialmente se enfoca en la fisonomía de los personajes, el comerciante Giovanni Arnolfini y su reciente esposa Jeanne de Chenany. Ambos con atuendos que, según sus características, indican que eran de la región flamenca, al igual que el pintor. Se resalta el contraste entre la poca gracia del rostro del esposo y la belleza y suavidad de ella y, aunque no se menciona en la écfrosis, también hay algo paradójico entre los colores neutros de la ropa del hombre y los colores vivos en el vestuario de la mujer. Finalmente, se menciona la exquisitez del artista para plasmar la pureza del amor y el pudor de la pareja. Seguidamente, a través de la mirada de Dubois, Montoya pasa de los dos seres humanos y sus sentimientos a la solemnidad del espacio y sus elementos:

Sé que podría detenerme en esta tabla. Evocar, por ejemplo, el candelabro dorado que cuelga del techo. La luz que entra por la ventana y lame sin ansiedad los contornos de cada objeto doméstico. Esa luz que parece la mágica cristalización de un sueño familiar. Las cuatro naranjas que, cuando las vi, pequeños soles inextinguibles, tuve un deseo apremiante de probar, por ser un sabor que mi boca no había conocido. Podría referirme a los chanclos del primer plano, tocados por el barro, cuya sombra en el piso los hace ver como seres vivos. A la manera única en que el pintor, con blandas pinceladas, logró plasmar el pelo del perrito que habla de la fidelidad del amor. Recuerdo que cuando vi esa tabla, reproché con

mi prepotencia juvenil un poco la torpeza de Van Eyck al hacer el piso de madera del cuarto. La perspectiva de ese suelo no está bien lograda y obedece a un nivel pictórico de aprendiz. Pero el secreto de la genial profundidad no respira allí, por supuesto, sino en el espejo convexo, situado detrás de la pareja (pp. 137-138).

Subyace en la imagen, de manera premonitoria, el ideal renacentista de la perfección, la profundidad espacial, el detalle y el simbolismo. El candelabro, las luces y las sombras, las naranjas, los chanclos y el pelo del perrito, entre otros elementos, fueron ejecutados con una minuciosidad impecable. Lo único cuestionable, según Dubois, es la perspectiva del piso de madera, que aparenta no estar bien lograda. Sin embargo, es evidente el conocimiento de Van Eyck para usar la línea de horizonte y el punto de fuga, llamado inicialmente el punto del centro, y las líneas que viajan desde este hacia los bordes del cuadro para crear tridimensionalidad:

La práctica que yo sigo es la siguiente. En todo voy dirigiéndome siempre por la misma línea y por el punto del centro; divido, como he dicho, la base, y tiro rectas desde todos sus puntos de división al del centro. En las cantidades que están al través observo este método. En un espacio pequeño tiro una recta, y la divido en tantas partes como la base del rectángulo. Sobre ella coloco un punto á igual altura que el punto del centro, y tiro desde él rectas á todas las divisiones (Alberti, 1827, p. 217).

Pero más allá de los conocimientos prematuros para su época y la perfección en las formas, aparece lo simbólico. El perrito, en el centro de la pareja y un poco adelantado formando un triángulo con ambos, evoca la fidelidad y la armonía. Y, al fondo, detrás del matrimonio, el elemento más inquietante: el espejo. Al igual que en la pintura de Fouquet y otras obras posteriores como *Las meninas* (1656) del pintor español Diego Velázquez (1599-1660), aparecen este tipo de objetos que invitan al espectador a jugar y descifrar:

*Las meninas* de Diego Velázquez, por ejemplo, es un cuadro sobre el papel del marco, es un criadero de cuadros, un escenario donde, incluso los espectadores del prodigio del pintor español, son actores y retratados: cuadros enmarcados en la pared del fondo, un espejo en el que surgen los rostros fantasmales del rey y la reina, el revés del cuadro que pinta el

artista, las paredes y las ventanas y el cuadro en sí mismo que se abre y supera el enmarcamiento (Agudelo Rendón, 2017, p. 181).

Estos elementos pictóricos, presentes en las obras mencionadas, se convierten en nuevos universos, incluso como si fueran pinturas dentro de otra pintura. Montoya (2014a), a través de la mirada de Dubois, reflexiona al respecto sobre la pintura de Van Eyck:

Siempre he pensado que ese espejo es como un pasadizo hacia el mañana. El universo en él se vuelve hondo e insinuante de tal modo que guarda una esperanza, la más menesterosa, de escapar de la realidad. Es como si el maestro flamenco nos estuviera diciendo que esta no solo consiste en lo que vemos, sino en lo que se halla en los perfiles de un reflejo, e incluso en lo que está mucho más allá de él. El fin de toda imagen, y más aún el de las que conforman esta tabla, es decir que hay un camino que va de lo visible a lo invisible, de lo corpóreo a lo espiritual (p. 138).

El espejo es, quizás, el elemento de mayor complejidad de la obra, tanto en su realización como en su simbolismo e interpretación. Pictóricamente, su función es mostrarle al espectador lo que se esconde detrás de la visión del pintor o del espectador. Lo que se observa en el reflejo del cristal es un par de siluetas, una de esas podría ser la del propio artista. No obstante, Van Eyck, en un elemento artístico sin precedentes hasta su época, va más allá:

Vivimos la realidad, nos susurra Van Eyck, al mostrarnos los dos amantes de primer plano. Sin embargo, existen circunstancias que pertenecen a otro orden y están guardadas en una ilusión suspendida. Y para corroborarlo ahí está el espejo en cuya superficie pulida se reflejan las espaldas de los esponsales y los dos secretos e innombrados testigos. Estos parecen más fantasmas que otra cosa, acomodados en el quicio de la puerta. Y está la luz que también entra por la ventana ampliada por el espejo. El afuera luminoso que vislumbramos, todavía con mayor certeza, como la alternativa de salida de una situación que, si bien es la expresión de una felicidad conyugal, está enmarcada bajo ciertas condiciones aciagas. Ahora que he recordado los detalles de la tabla de Van Eyck, no puedo olvidar el marco del espejo con diez medallones que representan la pasión de Cristo. Y

entonces me pregunto, yo que he estado gobernado bajo estas universales formas del sufrimiento, si algún día nuestra fe podrá permitirnos la fuga definitiva del mundo y sus realidades sangrientas (pp. 138-139).

Ahora bien, tanto los detalles minuciosos del espejo convexo como los del marco con los medallones que representan la pasión de Cristo y la exactitud figurativa del resto de elementos solo eran posibles gracias a la decisión de Van Eyck de abandonar la técnica al temple, tradicional hasta la época, para experimentar y perfeccionar una nueva. Este paso generaría una ruptura en el trabajo pictórico. El avance técnico de los pigmentos al óleo dividió la historia del arte en dos: antes y después de Van Eyck:

Para llevar a cabo su propósito de sostener el espejo de la realidad en todos sus detalles, Van Eyck tuvo que perfeccionar la técnica de la pintura. Fue el inventor de la pintura al óleo. Se ha discutido mucho acerca de la verdad y el exacto sentido de esta afirmación, pero los pormenores importan relativamente poco. No se trató de un descubrimiento como el de la perspectiva, que constituyó algo enteramente nuevo. Lo que él consiguió fue una prescripción nueva para la preparación de los colores antes de ser colocados sobre la tabla. Los pintores de entonces no compraban los colores ya preparados en tubos o en cajas, sino que tenían que prepararse sus propios pigmentos, obtenidos en su mayoría de plantas o minerales. Reducían éstos a polvo entre dos piedras —o los hacían moler por sus aprendices— y, antes de usarlos, les añadían cierta cantidad de líquido para formar con el polvo una especie de pasta (Gombrich, 1999, p. 240).

En la antigüedad y en la edad media el óleo también fue utilizado. El monje benedictino Teófilo (1070-1125) y, más tarde, el pintor italiano Cennino Cennini (1370-1440) mencionaron esta técnica en sus tratados de arte. Pero era usada de forma minoritaria, puesto que predominaba la pintura al fresco y al temple. En esta última, el ingrediente principal era el huevo. Sin embargo, la necesidad de un secado más lento y las posibilidades que ofrecía el trabajo por capas, así como la exactitud para crear realismo, incitaron a Van Eyck, y posteriormente a Antonello da Messina (1430-1479), quien introdujo el óleo en Italia, a perfeccionar esta técnica y reemplazar el huevo por el aceite:

Existieron diversos modos de hacer esto; durante todo el medievo, el principal ingrediente de dicho líquido había sido el huevo, que daba excelentes resultados, pero que tenía el inconveniente de secarse muy deprisa. El procedimiento de pintar con colores preparados de este modo se denominó témpera. Parece ser que Jan van Eyck se hallaba descontento con tal fórmula, ya que no le permitía conseguir transiciones suaves fundiendo unos colores con otros. Si emplease aceite en vez de huevo, trabajaría mucho más lentamente y con mayor exactitud; podía hacer colores transparentes para ser aplicados por capas; podía realzar las partes más luminosas con el pincel afilado y conseguir esos milagros de exactitud que asombraron a sus contemporáneos y que condujeron a una rápida aceptación de la pintura al óleo como el más adecuado vehículo del color (Gombrich, 1999, p. 240).

Otra de las principales ventajas que ofrece el óleo, además de la perfección en los retratos y en los detalles más minuciosos, es la pintura realista de pliegues en las ropas, que eran elementos tan abundantes en los accesorios personales del Renacimiento, por lo tanto, era de vital importancia la realización de las luces y las sombras, así como sus transiciones suaves y naturales. En “Del efecto que hacen   la vista los pliegues”, Da Vinci (1827) menciona:

Las sombras que se interponen entre los pliegues de las ropas que rodean un cuerpo humano serán tanto mas oscuras, cuanto mas en derechura están de la vista las concavidades que producen las tales sombras; quiero decir, cuando se halle la vista entre la masa del claro y la del oscuro de la figura (pp. 168-169).

En *El matrimonio Arnolfini*, tanto en el vestuario de ambos personajes como en la decoración del espacio, es evidente la importancia de los paños con pliegues bien logrados. Estos fueron trabajados en la mayoría de las pinturas renacentistas con gran realismo gracias a la técnica del  leo.

El arte de Van Eyck alcanzó, tal vez, su máximo triunfo en la pintura de retratos gracias a esta obra tan novedosa y revolucionaria. Finalmente, Van Eyck, en la pared del fondo sobre el espejo convexo, colocó su nombre por medio de una frase corta, como indicando que además de artista, también era testigo: *Johannes de eyck fu it hic* (Jan van Eyck estuvo presente).

Otro aspecto muy particular de esta obra es que fue una de las primeras pinturas no hagiográficas<sup>16</sup>, en un continente europeo repleto de pinturas de Cristo en todas sus versiones, vírgenes y santos que representaban escenas bíblicas de todos los tamaños, formas, colores y estilos posibles. Y precisamente las pinturas siguientes que impresionaron a Dubois relataban historias ajenas a lo religioso:

Quizás pueda concluirse, por lo que he dicho, que las pinturas marciales de Uccello me disgustan. Nada más distante de ello que las sensaciones suscitadas en mí por este pintor. Me gusta el color que otorga, por ejemplo, a los caballos y soldados de sus batallas de San Romano, una especie de fantasía simpática. Con esos matices, que van del amarillo y el rojo al azul, de los negros hondos a los blancos centelleantes, la guerra es un espectáculo inocente. Todo, hasta los hombres abatidos, se paraliza en un juego pueril ajeno a la crueldad que ella misma significa. Las lanzas no son las armas que buscan sedientas el escape de la vida, sino columnas flamígeras que definen la perspectiva sobre la que están elaboradas las imágenes. Lanzas que, si se observan con detenimiento, están desprovistas de puntas y se ven romas. No fueron estas tablas las que más elogíé cuando vi algunas de sus reproducciones en París. El tema de los condotieros, que flota en las tres partes de la batalla de San Romano, no me despierta entusiasmo. Los mercenarios de Uccello, salvo por el tratamiento del color y por lo pintoresco de sus caballos, me parecen personajes repugnantes. Su negocio fue la perpetuación de la guerra (Montoya, 2014a, p. 139).

La écfrosis señala que, para Dubois, las pinturas del italiano Paolo Uccello (1397-1475) no eran tan realistas como la mayoría de los artistas que admiraba. Sus caballos y soldados, debido a sus colores y formas, eran seres fantásticos, paradójicamente, opuestos a la crueldad que deberían mostrar las escenas de batallas: “Tanto los hombres como los caballos parecen un poco de madera, como si fueran juguetes; en su conjunto, el vistoso cuadro parece hallarse muy lejos de la realidad de la guerra” (Gombrich, 1999, p. 254). La forma de aplicar la perspectiva, así como las figuras le parecían llamativas; sin embargo, los condotieros nunca fueron de su agrado. El periodista y escritor uruguayo, Eduardo Galeano (1940-2015), en su ensayo de relatos históricos *Espejos*, bajo el título de “Mercenarios” cuenta su percepción al respecto:

---

<sup>16</sup> Composiciones biográficas literarias o artísticas acerca de los santos.

Ahora se llaman contratistas. En Italia, hace siglos, se llamaban *condottieri*. Se alquilaban para matar, y *condotta* era el nombre del contrato. Paolo Ucello pintó a estos guerreros, tan elegantemente vestidos y tan graciosamente movidos que sus cuadros más parecen desfiles de modas que sangrientas batallas. Pero los *condottieri* eran hombres de pelo en pecho, que no tenían miedo a nada, salvo a la paz (Galeano, 2008, p. 94).

A pesar de su repulsión por ciertos personajes de sus cuadros, Dubois conoció una pintura de Ucello que lo dejó fascinado. Su título era *La caza en el bosque* (1470).

*Figura 7. The Hunt in the Forest (La caza en el bosque). Paolo Ucello. 1470. Témpera, óleo y oro sobre tabla. 73,3 x 177 cm. Ashmolean Museum, University of Oxford.*



**Fuente:** <https://es.wahooart.com/a55a04/w.nsf/O/BRUE-7YYSNC>

Pero cuando pude ver *La caza en el bosque*, me di cuenta de cómo la sencillez puede abrazar la maestría. Esta tabla de Ucello invade los ojos con el follaje verde de los árboles del verano. Es un bosque que invita a penetrarlo con los cazadores y los ciervos perseguidos por los perros. ¿Cuántos cazadores y presas de caza hay en la escena? No muchos, pero se repiten sin término en un bosque igualmente impenetrable y misterioso. Esta sensación de persecución sin fin no es motivo de intranquilidad porque la fantasía que favorece la perspectiva, sacudida por los tonos naranjas, pertenece a las coordenadas de lo inolvidable. Las líneas y puntos de fuga están dirigidos hacia esa conjunción de árboles en donde se ha escondido, como el secreto de la belleza y la plenitud del amor, el ciervo saltarín que nunca atraparán los afanados hombres de Ucello (Montoya, 2014a, p. 140).

La pintura impresionó a Dubois por la capacidad de Ucello para hacer de lo simple y sencillo algo sublime. La écfra<sup>1</sup> describe un bosque misterioso, con una perspectiva que invita a penetrarlo. En este y corriendo hacia lo más profundo, unos cazadores y sus perros se van adentrando. Cada personaje, movimiento y color son de fantasía, pero lo que resulta más fantástico es ese animal que está en lo más recóndito, huyendo o escondido; es tal vez el punto de fuga y con certeza el centro de atención, a pesar de que no se alcanza a ver.

Después de conocer esta pintura fantástica y muchas otras obras de pintores con reconocimiento y trayectoria, Dubois inicia una nueva y valiosa etapa en su formación artística. Con la ayuda de los amigos del tío Sylvius, logra vincularse al taller de Clouet, un artista de la corte. Sus clases eran impartidas en las inmediaciones del actual museo de Louvre. Allí aprendían a ir en contravía de los preceptos de Michelangelo. Clouet, jornada tras jornada los convencía de que la belleza, la armonía y la perfección estaban contenidas también en las dimensiones más pequeñas. A esta estética de menores proporciones la denominaba la “belleza más entrañable”. Esta, según el pintor, brindaba la posibilidad de insinuar venas, cabellos separados, detalles en las orejas, más luces y sombras; oportunidades que se escapaban en los paradigmáticos hercúleos y desgarrados de las obras del italiano.

Los primeros escritos en cuanto al arte los encontró también en el taller de Clouet. Así tuvo la fortuna de conocer el tratado de Durero sobre la simetría y las proporciones. Y con este, llegó también el amor a su vida: Ysabeau. Mientras Dubois llegaba a su casa con el texto del artista alemán en sus manos, ella estaba jugando con su gato. En ese momento iniciaba una nueva historia que dividió en dos la vida del artista: antes y después de Ysabeau. Poco a poco ella se convirtió en la modelo del pintor, quien realizó una serie de dibujos bastante eróticos y con una amplia gama de formas y poses.

En esos días llegó a París la noticia de la muerte de la mayoría de los hugonotes, a manos de Menéndez de Avilés, que viajaron en la expedición a la Florida. Dubois descubre que Ysabeau era amiga de uno de los exploradores, casualmente, el también pintor Jacques Le Moyne. Después de la incertidumbre del posible deceso del artista en América, durante una visita de los sobrevivientes a París, se enteran de que su amigo Le Moyne había sobrevivido. Días más tarde, el capitán René de Laudonnière llegó a Francia para dar un informe con una comitiva en la cual se encontraba el amigo de Ysabeau. Ella se alegró de corazón. Al saludarse con él, Dubois se sorprendió con su mano repleta de tatuajes que le había pintado un habitante de América. En el



círculo de pintores de París, a Le Moyne lo llamaban el pintor de indios. Lo exótico de su pintura corporal se convirtió en molestia para Dubois cuando el artista llegado del Nuevo Mundo comparó los tatuajes indígenas con el arte realizado en las catedrales y palacios de Europa, y mencionó “que, por lo tanto, los frescos de Michelangelo y Rafaello de Urbino, por ejemplo, no son más avanzados que los que hicieron los indios en sus templos y tumbas de Tenochtitlán hace siglos” (Montoya, 2014a, p. 152). Sin embargo, estas diferencias pasaron a segundo plano cuando él y los demás sobrevivientes les hicieron ver la dimensión de la tragedia sucedida al otro lado del océano. Casi quinientos hombres masacrados por ser luteranos, con una sucia estrategia utilizada por el militar católico, Pedro Menéndez de Avilés, quien actuaba en nombre del rey Felipe II. Dubois sentía que también en París el ambiente entre católicos y protestantes era cada vez más hostil: “La verdad es que jamás se acostumbra uno a estas atmósferas en las que Cristo, símbolo de una supuesta concordia universal, era el fuego que atizaba los rencores” (p. 162). Después de estas peripecias, Dubois volvió a concentrarse en su aprendizaje en el taller y en la observación de obras ejemplares:

No me olvidaba, por supuesto, de lo que hacían los artistas renombrados. Acaso el más célebre de ellos era Antoine Caron. Creo, empero, que malgastaba su talento haciendo decoraciones para las aparatosas ceremonias cortesanas. De él había visto algunas de sus fiestas y matanzas antiguas. Esas plazas enormes y vacías, amparadas por figuras alegóricas y sobrias columnas romanas, me atraían mucho. Una de sus pinturas llegó a ocasionarme inquietud. Es aquella que muestra a un grupo de astrónomos observando un eclipse. Más allá de los sabios terrestres, reunidos en dos grupos, que señalaban el arriba en medio de sus instrumentos de medida, hay un cielo con reflejos de incendio. Una luna al acecho flota entre nubes densas. La visión de esa imagen me embargaba de un extraño entusiasmo y tal vez, eso es lo que pienso ahora, su atmósfera era una antesala a los días próximos (Montoya, 2014a, pp. 165-166).

Montoya no se detiene mucho en la écfrosis de esta imagen. De una manera simple, menciona a un grupo de astrónomos, reunidos en dos grupos, señalando un eclipse. De toda la ambientación de la obra, solo se concentra en la descripción del cielo, con colores como de incendio y, en medio, la luna. Sin embargo, en la pintura se percibe una extraña atmósfera apocalíptica, como una profecía de los hechos que estaban próximos.

Figura 8. *Astronomers watching a solar eclipse (Astrónomos observan el eclipse solar)*. Antoine Caron. 1571. 73 x 92 cm. Óleo sobre tabla.



**Fuente:** <https://reproarte.com/es/seleccion-de-temas/a-estilo/barroco/astronomos-observan-el-eclipse-solar-detail>

El pintor francés Antoine Caron (1521-1599), a pesar de que derrochó gran parte de su talento en la decoración de las fiestas de la corte, como lo indica Montoya, tuvo grandes logros en el arte pictórico. Su obra estuvo siempre impregnada de temas científicos, mitológicos e históricos, con un uso recurrente de la alegoría. Su estilo decorativo para representar la arquitectura, con una simetría muy particular, y los tonos de los colores donde predominan los fuertes contrastes parecen

anticiparse al barroco. En su obra *Astrónomos observan el eclipse solar* (1571), realizada tan solo algunos meses antes de la masacre de San Bartolomé, todos los elementos arquitectónicos y paisajísticos confluyen para que el espectador observe el cielo. Y los personajes astrónomos complementan la intención, algunos mirando con asombro y otros señalando el asunto principal, el eclipse:

Primeramente yo juzgo que todas las figuras deben moverse en general con cierta gracia hácia aquel objeto que forma el principal asunto. Además de esto me agrada que haya en un cuadro alguna figura que llame la atención de los espectadores, y como que les haga señas con la mano para que vean lo que allí hay; ó también que demuestre querer ocultar la acción, y con semblante feroz y ojos espantosos amenace al que quiera acercarse á verla, ó como que le advierte que hay allí un gran peligro ó una cosa portentosa; ó también que con sus gestos excite la risa del que mira ó le mueva á llanto. Finalmente es necesario que todo lo que hacen entre sí las figuras, ó entre ellas y los espectadores, concurra á manifestar y declarar la historia (Alberti, 1827, p. 240).

Además de este estilo de pinturas al óleo, Dubois también alucinaba con algunas esculturas. Las que más lo atraían eran las que se encontraban en el cementerio Saints-Innocents, las mujeres que se ocupan del agua, realizadas por el escultor y arquitecto francés Jean Goujon (1510-1567). Estas damas con sus túnicas de piedra, sus cuerpos esbeltos y a la vez redondos despertaban ansiedad en el pintor: “Eran cuerpos femeninos, ninfas de riachuelos cuyos vestidos hablaban del fulgor crepuscular de las alamedas. Recuerdo que, satisfecho con la visión de las esculturas de Goujon, pero cada vez más expectante regresaba a mis dibujos” (Montoya, 2014a, p. 166).

### **Relato ecfrástico de la masacre de San Bartolomé**

La única obra que se conserva del pintor Dubois es el mejor testimonio y la más conocida representación, siendo varias las versiones pictóricas, de la Matanza de San Bartolomé, cuando los católicos franceses atacaron y asesinaron a sus conciudadanos hugonotes en la ciudad de París. Fernando Vallejo (1942), escritor colombo-mexicano, en su ensayo *La puta de Babilonia* (2007), relata así la masacre:

Sigamos entonces con una de las páginas más negras de la Historia de la Puta y de las más conocidas, la Noche de San Bartolomé, la matanza de los protestantes franceses o hugonotes ocurrida al amanecer del 24 de agosto de 1572 y en que la Puta católica, por la mano de sus esbirros el rey de Francia Carlos IX y su madre Catalina de Médicis, masacró a traición a los hugonotes de París [...]. Una de las primeras víctimas fue el almirante de Coligny, el jefe de los hugonotes, muerto a manos de los esbirros de Enrique de Guisa, el jefe de los católicos. Las casas y las tiendas de los hugonotes fueron saqueadas, sus ocupantes brutalmente asesinados y muchos de sus cadáveres tirados al Sena. [...] ¿A cuántos hugonotes mató la Puta entre los de París y de provincia? Según ella a unos dos mil. Según un sobreviviente hugonote, el duque de Sully, setenta mil (Vallejo, 2017, pp. 325-326).

Según lo narra la novela, el propio Dubois estuvo presente durante la tragedia, al igual que su mujer, Ysabeua, con su hijo aún en el vientre. También su tío, el cirujano Sylvius Dubois, murió en la masacre. El pintor, quien sobrevivió milagrosamente, huyó a Ginebra para poner su vida a salvo. En el exilio, mientras estuvo radicado en la ciudad suiza, el joven ministro y humanista Simon Goulart (1543-1628) le insistió en retomar los pinceles y realizar una pintura de la tragedia, como testimonio para las futuras generaciones y denuncia ante las infamias cometidas por la religión. Así lo plantea Rubén Rafael Cardona Sánchez en su artículo “La experiencia estética de la infamia: Una mirada al *Tríptico* de Pablo Montoya Campuzano” (2017) en la revista *Estudios de Literatura Colombiana*:

El exilio de Dubois es el resultado del abandono teológico al que le condena su misma religión, y su respuesta permite ver la desorientación que impide la potenciación de su arte. [...] Ahora bien, la participación de Goulart en la vida de Dubois tiene como misión fundamental, no solo alivianar la carga existencial de Dubois, sino también llevar a cabo la denuncia, ya que para el joven ministro contar su momento histórico revela la infamia como promotora del desamparo en el mundo (Cardona Sánchez, 2017, p. 161).

Lo primero que vino a la mente de Dubois, al visionar la imagen, fue el primer cielo premonitorio que vio cuando arribó a París. Sin embargo, el paso inicial era recurrir a la literatura

didáctica de Alberti, Da Vinci y Durero; y al perfecto trabajo pictórico observado en los museos para estar a la altura de lo que merecían las futuras generaciones y su memoria histórica.

Figura 9. *Le massacre de la Saint-Barthélemy (La matanza de San Bartolomé)*. François Dubois. 1572. 93,5 x 151,4 cm. Óleo sobre tabla. Cantonal Museum of Fine Arts, Lausanne



**Fuente:** [https://historia.nationalgeographic.com.es/a/paris-1572-matanza-noche-san-bartolome\\_18364](https://historia.nationalgeographic.com.es/a/paris-1572-matanza-noche-san-bartolome_18364)

Reconozco, por ejemplo, que está el cielo de París, calmo y vacío, que fue lo que más me impactó cuando llegué allí por primera vez. Un firmamento ajeno a Dios, el más indicado para definir sus designios inescrutables, limita el arriba de mi obra y su amplitud estática se funde en un horizonte sin porvenir. Mirar ese cielo es como decir que el tiempo se ha detenido para darle vida a la fatalidad. Pero aún no quiero introducirla porque es necesario que aparezca la ciudad primero. Ella se configura a través de las fachadas que pinto. Utilizo la perspectiva. El escenario logra así ahondarse para que en él adquiera veracidad la presencia del mal (Montoya, 2014a, p. 185).

Domina en el relato ecfrástico la ambientación pictórica de pesimismo y desamparo. Se realiza una ubicación general del espacio y se procede a configurar el boceto arquitectónico. Dubois

había estudiado la aplicación de la perspectiva empleada por los grandes maestros. Allí la profundidad era trascendental, puesto que necesitaba suficiente espacio para ubicar tanta maldad. En “De la Perspectiva lineal” Da Vinci (1827) señala que el oficio de esta:

[...] es probar con medida y por medio de líneas visuales cuanto menor aparece un segundo objeto respecto de otro primero, y así sucesivamente hasta el fin de todas las cosas que se miran. Yo hallo por la experiencia que si el objeto segundo dista del primero tanto como este de la vista, aunque ambos sean de igual tamaño, el segundo será la mitad menor que el primero: y si el tercer objeto tiene igual distancia del segundo, será al parecer dos tercios menor; y así de grado en grado, siendo iguales las distancias, se disminuirán siempre proporcionalmente, con tal que el intervalo no exceda de veinte brazas, pues á esta distancia una figura del tamaño natural pierde  $\frac{2}{4}$  de su altura; á las cuarenta brazas perderá  $\frac{3}{4}$ ; á las sesenta  $\frac{5}{6}$ , y así sucesivamente irán disminuyendo (p. 145).

Estos planteamientos teóricos de los tratadistas del Renacimiento y aplicados por los mejores maestros fueron practicados también por Dubois. Los primeros trazos de la obra *La masacre de San Bartolomé* se orientaron por las reglas mágicas de la perspectiva. La misma que emplearían a la perfección, años atrás, algunos de sus maestros modelos: Jan van Eyck, Paolo Ucello y Antoine Caron. Primero se enfocó en la perspectiva lineal y posteriormente, aunque de una forma no tan acentuada como la anterior, en la perspectiva aérea, también conocida como perspectiva atmosférica y mencionada anteriormente como perspectiva de los colores:

Hay otra Perspectiva que se llama aérea, pues por la variedad del aire se pueden conocer las diversas distancias de varios edificios, terminados en su principio por una sola línea; como por ejemplo: cuando se ven muchos edificios á la otra parte de un muro, de modo que todos se manifiestan sobre la extremidad de este de una misma magnitud, y se quiere representarlos en una pintura con distancia de uno á otro. El aire se debe fingir un poco grueso; y ya se sabe que de este modo las cosas que se ven en el último término, como son las montañas, respecto á la gran cantidad de aire que se interpone entre ellas y la vista, parecen azules y casi del mismo color que aquel, cuando el sol está aun en el oriente. Esto supuesto, se debe pintar el primer edificio con su tinta particular y propia sobre el muro; el

que esté mas remoto debe ir menos perfilado y algo azulado; el que haya de verse mas allá se hará con mas azul, y al que deba estar cinco veces mas apartado, se le dará una tinta cinco veces mas azul; y de esta manera se conseguirá que todos los edificios pintados sobre una misma línea parecerán de igual tamaño, y se conocerá distintamente cuál está mas distante, y cuál es mayor (pp. 76-77).

Montoya, después de ambientar los inicios del cuadro y mencionar la intención del artista plástico de crear una escena con gran profundidad, continúa con su descripción ecfástica dibujando con palabras la ciudad parisina. Su construcción evoca nuevamente la verosimilitud, abordada en la configuración espacial de diversas ciudades, por ejemplo, las del novelista francés Marcel Proust (1871-1922). La investigadora y teórica mexicana, Luz Aurora Pimentel (1946), en su texto *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos* reflexiona sobre este tipo de narradores:

Tal es el caso de las ciudades de Parma y de Florencia imaginadas por el narrador en Proust. Aunque de estas ciudades se conserva el nombre propio, el movimiento referencial hacia el mundo extratextual es revertido por la imaginación que construye esa ciudad *real* a partir de coordenadas y contenidos puramente subjetivos (Pimentel, 2001, p. 51).

Estos procedimientos particulares convierten a la ciudad real en una ficcional, aunque con el mismo nombre. No es igual, por ejemplo, a lo que sucede con Macondo, el pueblo de García Márquez (1927-2014), agrega Pimentel. Sin embargo, tanto en la literatura como en la pintura ambas configuraciones tienen la misma finalidad: la percepción estética:

A la izquierda está la iglesia de los Grands Augustins, la calle que la circunda y que desemboca en la puerta de Buci. Más acá, cerca de mis ojos, está el puente des Meuniers. Bajo su estructura de tablas, sostenida por pilares húmedos y carcomidos, y prolongándose hacia el fondo, pinto el cauce encajonado del Sena. El centro de la tela lo ocupa la grandiosidad del Louvre, con sus torres, sus ventanas, el portón, y los palacios de la calle Béthisy. En la parte derecha hago la puerta de Saint-Honoré y la horca de Montfaucon.

Cuando termino de moldear este París, estrecho y todavía sin nadie, entiendo mejor lo que significa el silencio visual y también lo que quiere decir la nada. ¿Si dejara así la tabla?, me pregunto. ¿Si prescindiera de todos los que murieron y habrán de morir incesantemente? Además, sé que al excluirlos me excluyo yo mismo, dejo de ser, desconozco el pasado para sumergirme en la desmemoria (Montoya, 2014a, pp. 185-186).

Dubois, inicialmente, realiza una ciudad vacía, fantasmagórica, metafísica, como evocando siglos antes de su existencia a las pinturas del artista italiano Giorgio de Chirico (1888-1978), amante de la simplicidad como Ucello. Sin embargo, era consciente de que por más que se resistiera, su pintura poco a poco tendría un tránsito y pasaría de la simpleza de Chirico a los excesos de *El jardín de las delicias* (1490-1500) de Jheronimus Bosch, *El Bosco* (1450-1516), o de *El juicio final* (1536-1541) de Miguel Ángel (1475-1564). Poco a poco el cuadro se va llenando de personajes:

Entonces cierro las puertas de París. De ella ya no es posible salir. Mi tabla, que mide noventa y cuatro centímetros de ancho por ciento cincuenta y cuatro de largo, se convierte en una trampa. El espacio se va llenando de soldados y armas. ¿Cuántos son? No lo sé. Debería pintar a los asesinos, pero no cabrían en esta arena en donde debe formarse una coreografía de la abominación. ¿Cuáles son sus armas? Picas, alabardas, arcabuces, puñales, pistolas, garrotes, espadas. Las bocas que insultan y desprecian antes de que las manos ultimen. Pero las mías tiemblan. Siento cansancio y ni siquiera me he ocupado del río y de los cuerpos que caen a sus aguas (Montoya, 2014a, p. 186).

Por primera vez en la novela aparece una écfrosis que señala las dimensiones de la obra, realizada como era tradicional sobre tabla, hasta que poco a poco el lienzo tomó protagonismo. Dubois trata de mantener un equilibrio en la composición y la cantidad de figuras, todas debían quedar en diferentes posiciones, movimientos y actitudes: “Pero es preciso abreviar todo este Tratado de los movimientos; porque entre ellos hay algunos que llaman los inteligentes *pasiones*, como la ira, el dolor, la alegría, el temor, el deseo, y otros así” (Alberti, 1827, p. 41). Van apareciendo soldados y armas que, a diferencia de las de Ucello, parecen reales y sanguinarios:



Llegué a delinear cuatro jinetes que elevan sus estoques y ordenan a un grupo de soldados de infantería el ataque. Pero a quién van a atacar si no hay nadie en las calles ni en las casas y ninguna persona huye por entre las dos colinas limítrofes de la ciudad. Mejor que sea así. Ya es suficiente que hayan asesinado en la realidad. ¿Qué sentido tiene hacerlo de nuevo en mi tabla? (Montoya, 2014a, p. 187).

A pesar de su incomodidad física y espiritual al recrear los asesinatos en la tabla, Dubois, muy en el fondo, estaba de acuerdo con la insistencia de Goulart. En la época y, de manera particular en la posteridad, la transformación de la sociedad podía darse a través de la memoria:

Y sin siquiera comer o vestirme, sin siquiera saludar a los gatos que cada mañana estiran sus cuerpos para que los acaricie, he pintado la parte dedicada al río. Las mujeres vestidas de negro que apuñalan en el puente y los cadáveres que flotan en las aguas tiznadas de rojo. Hacia el lado izquierdo, bordeando la iglesia de los Grands Augustins, he trazado una carreta llena de cuerpos desnudos que busca la dirección de las fosas comunes (p. 188).

Dubois reflexionaba por cada figura que iba apareciendo en la tabla. Y así como los límites de la tabla iban menguando con cada personaje, así mismo el pensamiento visual de Montoya, que pasa de ser imagen a ser palabra, se va encerrando en los límites del cuadro:

Por las conversaciones que he tenido con Goulart, supe que en el centro de la tabla debía mostrarse lo que sucedió con Coligny. Esto lo he pintado en varias etapas. Lo han asesinado y dos hombres lo están lanzando desde la ventana. Coligny está vestido con la ropa de dormir, como la gran mayoría de quienes murieron en ese amanecer del domingo. Abajo hay tres señores de la nobleza. Dos de ellos, el duque D'Aumale y el caballero D'Angoulême, señalan el cadáver de su enemigo decapitado. El otro -Goulart cuando vea la escena dirá: ¡es el duque De Guise!- sostiene la cabeza y la mira con satisfacción y repugnancia. La tercera fase tiene que ver con el periplo que tuvo el cuerpo del almirante durante las horas siguientes. Unos dicen que el pueblo —esos mercaderes, esos artesanos, esos burgueses en otros días decentes y honorables— lo arrastró, lo escupió y lo pisoteó. Desnudo, aún botando sangre

su cuello cercenado, en mi tabla el cuerpo de Coligny es llevado por varios guardias a Montfaucon donde se le colgará posteriormente (Montoya, 2014a, p. 188).

Dubois hace una narración ecfástica del asesinato del líder de los protestantes, Gaspar de Coligny, en la que describe detalladamente los diferentes fases del crimen. En una de las etapas finales, el cadáver de Coligny es arrastrado y ultrajado como el de Héctor, el príncipe troyano:

395 [...] Introdujo correas de piel de buey, y le ató al carro, de modo que la cabeza fuese arrastrando; luego, recogiendo la magnífica armadura, subió y picó a los caballos para que arrancaran, y estos volaron gozosos. Gran polvareda levantaba el cadáver mientras era arrastrado; la negra cabellera se esparcía por el suelo, y la cabeza, antes tan graciosa, se hundía toda en el polvo; porque Zeus la entregó entonces a los enemigos, para que allí, en su misma patria, la ultrajaran (Homero, 1999, pág. 464).

Esta escena de la *Ilíada* también ha sido representada en innumerables obras de arte. En dos guerras, dos líderes son arrastrados. El del poema griego, un líder guerrero: su pecado fue asesinar al primo del líder contrincante. El de la masacre de San Bartolomé, un líder religioso: su afrenta fue luchar por una doctrina, la hugonote. En ambos casos, las deidades los abandonaron y los entregaron a sus enemigos.

He utilizado un blanco brillante para denotar la ropa del alto jefe de los protestantes. Es el único personaje que se está nimbado de este tono. Solo la blancura de uno de los cuatro caballos podría rivalizar con la que impregna el cuerpo de Coligny que cuelga de la ventana. La palidez de las mujeres desnudas, por lo demás, puede verse como una referencia real a sus cuerpos. A muchas de ellas las amontono cerca a la puerta del Louvre. Es un blanco propenso a lo ceniciento el que he empleado para pintar sus cadáveres. Tres soldados las van desvistiendo y amontonando para que un personaje femenino, acaso el más grande de todos en tamaño, ataviado de negro y que llamo la reina madre, se incline sobre ellas y las maldiga o exclame simplemente: “Estoy fuera de mí”. A estas alturas, observo la puerta del Louvre que aún está vacía. Sería equívoco dejarla como tal. Pues fue desde allí desde donde se preparó el exterminio. De hecho, en las dos ventanas de sus torres he puesto a los fisgones

y, entre ellos, al rey, al mayor culpable, que dispara un arcabuz en dirección de quienes tratan de huir por la montaña de Sainte-Geneviève. Pinto en la puerta, aglomerados, a los guardias. Los otros grandes jefes hugonotes, que se habían alojado en las habitaciones del palacio, son expulsados con gritos infamantes. Afuera los esperan las espadas y los puñales de los verdugos (Montoya, 2014a, p. 189).

Como fue recurrente en las reflexiones de Le Moyne sobre la pintura corporal, la écfrosis en este fragmento se centra en el color, sus funciones y su significado, y las posibilidades que ofrece la pintura para representarlo. Finalmente, Dubois reconoce literariamente que se entregó en cuerpo y alma en cada detalle pictórico, incluso con los verdugos. Esta constante reflexión del artista plástico, que mira con detenimiento cada minucia de cada personaje de la tabla, lo hace revivir lo representado en la imagen, y cuyo sentimiento es una de las posibilidades del acto creador, donde se configuran pensamiento y emoción: “Estos primeros movimientos mentales de que habla Vinci son la tristeza, la meditación profunda [...]. Los segundos son la ira, el dolor sumo, el gozo [...] cuyas particularidades necesita el Pintor tener muy presentes” (Da Vinci, 1827, p. 177). Así, mientras pintaba, Dubois tuvo una vivencia similar a la experimentada con los horrores de la guerra. Estas emociones son, precisamente, las que estructuran la significación del cuadro:

Hay un par de perros que he decidido poner para que confundan al observador, pues no se sabe si están defendiendo a los indefensos o si los atacan. Un grupo de soldados lleva, entre insultos y estrujones, a una mujer al río. Alguien se arrodilla y pide clemencia a quien le dispara en la cara. Algunos, que ya han apurado para sí su dosis de muerte, se dedican a cargar sobre sus hombros, los vestidos, las bolsas con las joyas, la tapicería de las casas saqueadas. Goulart varias veces me ha insistido en no olvidar a los dos adolescentes, no sobrepasan los doce años le han dicho los testigos consultados, que arrastraron hacia el río a un bebé envuelto en pañales (Montoya, 2014a, pp. 189-190).

Para ir dando fin a la composición, ubica los perros, sin ser claro si atacan o defienden a las víctimas. Continúa retratando escenas de maltratos, disparos y robos, e incluso un infanticidio perpetrado por dos, también escasos de edad. Cada vez se acentuaba su extremo cansancio, especialmente en las tardes y noches, mientras pintaba:

Ayer no pude dormir. Me sembré frente al cuadro y mis ojos lo mecieron con una mirada cautiva y cómplice de la escena [...]. Ninguna pintura había socavado tanto mi tranquilidad como esta, ninguna me había conturbado y extenuado de esta manera. Estuve a punto de renunciar, de dejar este proyecto, pero una voz interior me decía que no era el momento de abandonar otra cosa más en mi vida (Agudelo Rendón, 2020b, pp. 66-67).

Lo anterior y lo siguiente fue lo que vivió Leonardo da Vinci mientras pintaba *La Virgen de las rocas* (1483-1486), narrado en el relato de título homónimo del capítulo I, “Estudios de botánica”, similar a lo que estaba experimentando Dubois: “A veces creo que todos mis cuadros envejecen conmigo, como todas mis ideas” (Agudelo Rendón, 2020b, p. 68). Finalmente, Dubois, llega al punto que nunca quería llegar. Y realiza la écfrasis más dolorosa, la de sentimientos más profundos y desamparados:

Pero todavía falta ubicar a Ysabeau en este teatro de la crueldad. Ella está sola y sin ropa. De su vientre emerge la desnudez impúdica de mi hijo. Los he puesto a la derecha, al lado del poste en donde han colgado a dos hombres y he llorado durante un largo rato (Montoya, 2014a, p. 190).

La écfrasis de esta narración es desgarradora. Recrudece la dimensión psicológica, la tensión y emotividad tanto adentro como afuera del cuadro. La actitud indefensa de sus seres amados en ese mundo contemplado agudiza lo complejo y paradójico de ser un creador impotente. Sin saberse con qué fuerzas, Dubois dibujó a su amada, tal vez en sus últimos instantes de vida, o posiblemente justo después de que su corazón dejara de latir; en cualquier caso, en la representación pictórica evoca la poesía de “El cuerpo de Cristo muerto en la tumba” al enunciar: “El alma ha huido de este cuerpo de carne y ha dejado en sus ojos una mirada gélida que apunta hacia el vacío del tiempo” (Agudelo Rendón, 2018, p. 31). Y, para profundizar aún más el dolor y la catarsis, pintó a su hijo saliendo del vientre de la madre:

Arrebatado por la sombra de la muerte, el cuerpo reposa en el regazo de la mujer. [...] Los ángeles entonan un concierto de llanto y un estertor infinito cubre de dolor el cielo [...].

[...] Sueñas con Dios, pero en tu pecho arde una pesadilla llena de hombres. Tus labios guardan una sonrisa secreta de agonía y esperanza (pp. 25-26).

Estos versos de las poesías “Lamentación sobre Cristo muerto, 1306” y “Lamentación sobre Cristo muerto, 1490”, respectivamente, coinciden con la situación y la imagen de la madre y su hijo. Sin embargo, hay algo que lo hace más cruel. Al igual que en una de las escenas mencionadas anteriormente, hay un infanticidio, esta vez de un nonato. El infanticidio ha sido un tema reflejado en la historia del arte por varios pintores y escultores, entre ellos Nicolas Poussin, mencionado anteriormente como personaje del relato *La obra maestra desconocida* de Balzac. En su pintura *La masacre de los inocentes* (1632), una composición piramidal formada por un soldado, un niño y una madre, Poussin retrata una escena tan cruel que evoca a las tragedias griegas. Un soldado apunta con su espada hacia un recién nacido tirado en el piso, mientras lo inmoviliza con su pie derecho. Al lado izquierdo, y de rodillas, la madre del infante trata de impedir la maniobra del verdugo. Al mismo instante, la mujer lanza un grito pocas veces visto y escuchado en el arte, comparable, tal vez, con el grito de la madre retratada en *Guernica* (1937) de Picasso. Pero a diferencia de estas mujeres, Ysabeau no tuvo la oportunidad de gritar por su hijo muerto.

Así como en líneas anteriores la descripción ecfástica arrojó datos sobre las dimensiones de la tabla, soporte de la obra, en este relato Dubois da una cifra exacta de los personajes que ubicó en la composición del cuadro, ya por fin, después de tantas emociones difíciles, casi terminado. Tras el conteo, Dubois, como un esgrimista, se dispone a dar sus últimas pinceladas a la obra. Y pinta, con gratitud y a su vez con nostalgia, al otro ser que tenía en el corazón: su gato.

Son ciento sesenta, los he vuelto a contar, el número de mis personajes. Pero juro que es toda la humanidad la que he intentado meter en la tabla [...].

[...] Entonces, envuelto en este encuentro postrero, tomo los pinceles una vez más y me enfrento a la tabla. Agrego el último personaje. Ese que jamás he olvidado. Arriba, en una de las montañas que limitan la escena, hacia la derecha, hago una jaula. Y en ella pinto mi gato (Montoya, 2014a, pp. 190-191).

Como ha sucedido con unos cuantos científicos, escritores y artistas, Dubois, con su esmerado aprendizaje, solo necesitó una obra magnífica para immortalizarse y denunciar con lujo

de detalles la infamia de las guerras de religión y en especial de esa fecha imborrable de los anaqueles de historia. Sin embargo, a pesar de la satisfacción por el deber cumplido, la sensación de desamparo tenía más peso. Así como el extraño gesto de San José representado por el maestro de Miguel Ángel, Domenico Ghirlandaio (1448-1494), en *La Natividad* (1492), Dubois también quedó con una emotividad inversa. Casualmente, la expresión de San José fue pintada en el mismo año que llegaron los católicos a América, como si el santo presintiera las masacres que, a partir de esa fecha, se cometerían en nombre de su hijo recién nacido.

Dubois deseaba que la tabla solo pudiera ser vista después de su muerte. Así se lo advirtió a Goulart. Más allá de relatar la masacre, la pintura por sí sola se encargaría de cumplir su misión con el paso de los siglos: rendir homenaje a las víctimas, producir catarsis y tal vez generar, en algunos, deseos de pedir perdón. Quizás la écfrasis logre algo similar, siendo una apropiación de la obra en el espectador, un punto de fuga. En este caso, si la écfrasis es un homenaje, la descripción ecfástica de esta pintura tiene un valor superlativo. Es la ofrenda al pintor, Dubois, quien a su vez rindió honores a ciento sesenta víctimas, las cuales representan a toda la humanidad. Por lo tanto, es un homenaje a otro homenaje. Y lo es también para toda la humanidad, en especial a aquella que ha vivido tantos siglos de infamia. Y así como sucede con la obra pictórica de Dubois, la mayor parte de la écfrasis a la que se hace referencia en la novela histórica de Montoya cumple una función trascendental: realizar un gran homenaje a todos aquellos que se atrevieron, a pesar de las dificultades, a denunciar, por medio del arte, los genocidios y las ignominias que se realizaron en nombre de la religión.

### CAPÍTULO III

#### La écfrosis de un estilo pictórico y de la destrucción de las Indias vista a través de los ojos de De Bry

##### Écfrosis de un estilo pictórico

Como se ha mencionado, la novela histórica *Tríptico de la infamia* (2014) del escritor colombiano Pablo Montoya Campuzano (1963) está compuesta de tres partes. La tercera de ellas se enfoca, a través de un narrador metaficcional, en la vida y obra del orfebre y grabador belga Théodore de Bry (1528-1598). Este fenómeno literario se convierte en un juego narrativo que se articula con la autorreferencialidad. En “Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana”, Clemencia Ardila (2009) plantea que los “Estudios contemporáneos sobre el tema coinciden en que la autorreferencialidad puede considerarse como un fenómeno textual amplio cuya ocurrencia aparecería, entre otras modalidades a través de la metaficción” (p. 40). En este capítulo de la novela, el autor posibilita no solo su propia participación, sino también la de los personajes que marcaron o influyeron en la vida del pintor belga. Más adelante se verán algunos ejemplos al respecto. Dicho juego narrativo y sus diferentes puntos de vista ubican al lector, de una manera particular, en el contexto de la historia y viabiliza una mejor interpretación. Así pues, e inclinando este concepto hacia una perspectiva histórica, donde confluyen además diversas miradas y participaciones casi biográficas, se expone que:

En este sentido, el género histórico cuenta siempre en su construcción con hechos fundados en la realidad, pero a veces también cuenta con inferencias y suposiciones por carecer de la documentación necesaria y precisa que fundamente su total veracidad, mucho más cuando se trata de retratos históricos y perfiles biográficos, la descripción de hechos en los cuales participan personajes que dieron lugar a ellos o historias basadas parcialmente en informantes, testigos o interesados de un lado u otro de los hechos que desean participar (Escobar Mesa, 2022, pp. 177-178).

Estas múltiples participaciones a partir de un tipo de narrador autorreferencial difieren de los narradores de la primera y segunda parte, quienes eran omnisciente y primera persona,

respectivamente. La configuración narrativa de este capítulo, además de producir placer estético, posibilita que el texto esté dividido en 26 subtítulos para que cada uno tenga su propia voz y mirada cronológica. La historia del artista belga se convierte, entonces, en un juego polifónico que permite que en cada subtítulo aparezcan diversas voces, perspectivas y tiempos (pasado y presente); entre ellas, la de un narrador omnisciente, la del propio autor y la del grabador De Bry. Estas voces reflejan una constante sintonía, puesto que confluyen y van tejiendo la narración. Cabe destacar también que esta tercera sección de la novela de Montoya, en algunos momentos, tiene un aire ensayístico donde el autor plantea cuestionamientos y juicios autorreflexivos e históricos.

Las reflexiones de esta sección giran, como se mencionó anteriormente, en la vida y obra de Théodore de Bry, nacido en Lieja, actual Bélgica, y de religión protestante, quien vivió en un exilio constante debido, principalmente, a la necesidad y a los deseos de especializarse en las artes plásticas, puesto que en su ciudad natal tendría limitaciones para el aprendizaje y desarrollo de algunas técnicas de su interés como la orfebrería, la pintura y, de manera particular, el grabado<sup>17</sup>. La persecución de los católicos hacia los protestantes también influyó en sus exilios, tema que se profundizará más adelante. De Bry nació y vivió su infancia en Lieja y, posteriormente, residió en otras ciudades como Fráncfort, Amberes y Londres. En estos lugares conoció el trabajo pictórico de artistas como Delaune, Durero, White, Le Moyne, entre otros; así como la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Bartolomé de las Casas. Estas obras dejaron una huella importante en la vida y obra de De Bry, e influyeron en el desarrollo, la temática y el estilo de su arte.

Existe un autorretrato realizado con la técnica del grabado que se atribuye a De Bry. Montoya inicia la narración con la presentación del artista y la descripción ecfástica de dicha obra pictórica, bajo el título “Autorretrato”:

No quiero extenderme en descripciones físicas. Basta apoyarse en un retrato que él mismo se hizo o que, según otros, lo hizo Boissard. Es un grabado en blanco y negro y, por su fecha registrada, se podría afirmar que De Bry nació en 1528. Que era bajo y enclenque. De cabellos y barbas canos y deshilachados. Sus ojos parecían de pajarraco. La mirada,

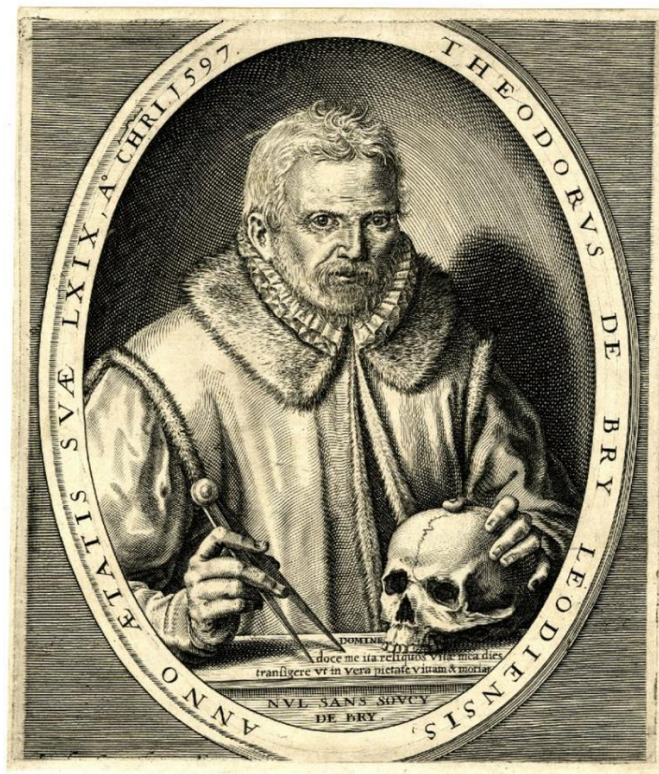
---

<sup>17</sup> Técnica artística en la que el artista utiliza diferentes métodos de impresión. Al iniciar el proceso se dibuja una imagen sobre una superficie rígida, llamada matriz, dejando una huella donde se alojará tinta. Posteriormente es transferida a otros soportes como papel o tela. Esto permite obtener múltiples reproducciones de un mismo dibujo. Fue durante el Renacimiento cuando la técnica del grabado tuvo mayor desarrollo y apogeo.



aguda e incisiva. La nariz con forma de ganzúa. Aunque es en la boca apretada en donde se concentra el carácter recio que poseyó. Es la cabeza de un hombre habituado a luchar y a grabar. Está vestido con prendas propias de un burgués culto, versado en las letras, las artes y las ciencias de la geometría y las matemáticas. La gorguera, dibujada con esmero, amortigua el cuello y se acomoda sobre un abrigo invernal hecho con piel de nutria o de marta. La mano derecha del pintor sostiene un compás. La izquierda está apoyada sobre un cráneo. En la parte de abajo hay una frase que dice: *Nul Sans Soucy*. Théodore de Bry tiene 69 años y le falta poco tiempo para morir (Montoya, 2014a, p. 196).

Figura 10. *Self-Portrait of Theodor de Bry, aged 69*. (Autorretrato de Théodore de Bry, a la edad de 69 años). 1597. Grabado. 185 x 160 mm. British Museum. London



**Fuente:** [https://es.wikipedia.org/wiki/Theodor\\_de\\_Bry#/media/Archivo:Theodor\\_de\\_Bry\\_self\\_portrait\\_1597.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Theodor_de_Bry#/media/Archivo:Theodor_de_Bry_self_portrait_1597.jpg)

La descripción es precisa, tal cual lo advierte el autor de la novela, así como la posibilidad de que haya sido un autorretrato. Este tipo de temas fue muy tradicional durante el Renacimiento. Innumerables artistas realizaron sus retratos para la posteridad y en ocasiones hasta se incluían dentro de grandes y complejas composiciones como personajes de la obra. Destaca el extremo

realismo de la imagen a pesar de la complejidad de la técnica. Es tal la calidad que el escritor menciona la oportunidad de percibir el carácter del personaje.

En Lieja Théodore de Bry aprendió el oficio de la orfebrería, que era la profesión de su padre. Cuando pasaba los veinte años solicitó permiso a su progenitor para establecerse en Estrasburgo. Allí conoció una de las obras que marcó su aprendizaje y desarrollo pictórico, el grabado *Melancolía* (1514) del artista alemán Alberto Durero (1471-1528), quien fue dibujante, pintor, grabador y escritor de libros sobre teoría del arte. Fue uno de los personajes históricos más destacados del Renacimiento no solo en Alemania, sino en todo Europa. Igualmente, el grabado es una de las obras más importantes en la historia del arte, tanto por su calidad como por su transgresión al representar las figuras celestiales y su composición cargada de simbolismo.

Figura 11. *Melencolía I (Melancolía)*. Alberto Durero. 1514. Grabado. 24 x 18.80 cm. Galería Nacional de Arte de Karlsruhe, Karlsruhe



Fuente: <https://historia-arte.com/obras/melancolia-i>

El primero que vio Théodore fue *Melancolía*. La imagen es intrincada y hermética. Pero en la confluencia de sus diversas realidades reside la atracción del grabado. Hay un Ángel

hoso que quiere trazar algo con un compás y no puede. La impotencia puede ser falta de inspiración e incapacidad de acceder al misterio de lo divino. Pero ¿y qué puede ser lo divino si no es el arte? Un ángel que no vuela y está paralizado en la incertidumbre. Un Ángel en cuya cabeza de berros y ranúnculos ponen en tela de juicio su inteligencia celestial. [...] Un Ángel caído, rodeado de artefactos para medir el tiempo y el espacio, que mira hacia allá. Ese allá en donde hay un paisaje crepuscular, un firmamento desgajado en haces de luz y un arco iris inalcanzable (Montoya, 2014a, p. 201).

De Bry intuyó, según las palabras posteriores de Montoya, que esa imagen brumosa era la mejor definición del hombre y su enajenación mental al intentar descifrar a Dios y al cosmos en una existencia breve y, a veces fugaz. Sintió que ese hombre era él, plasmado en un grabado que reposa en Estrasburgo.

Aunque no se menciona en la écfraesis, al lado derecho de este personaje hay otro ángel, mucho más pequeño, con apariencia infantil y con un semblante similar. En la parte inferior se encuentra un perro descansando. El espacio está repleto de objetos, posiblemente simbólicos. Toda la composición está realizada con minucia. El personaje central, el ángel, está vestido con unas ropas pomposas, y en sus pliegues se observa la perfección del detalle.

Más adelante, otro grabado del mismo autor logró impresionar a De Bry. De nuevo, la imagen era de una temática religiosa. Se llamaba *San Jerónimo en su estudio* y fue realizado en el mismo año de *Melancolía*, 1514. La perspectiva rigurosa y la ubicación de los objetos en la habitación, así como el recogimiento del santo, maravillaron al joven aprendiz.

Figura 12. *Der heilige Hieronymus im Gehäus (San Jerónimo en su estudio)*. Alberto Durero. 1514. Grabado. 18,8 x 24,7 cm. Colección privada



**Fuente:** <https://www.wikiart.org/es/alberto-durero/san-jeronimo-en-su-gabinete-1514>

El segundo grabado representa a *San Jerónimo en su estudio*. Es un trabajo de 1514, año en que se hizo también *Melancolía*. Durero deseó que ambos estuviesen juntos y por ello los entregó así en el viaje que hizo a los Países Bajos. Mientras en *Melancolía* todo apunta a la detención huraña de la bilis negra, en *San Jerónimo en su estudio* hay una luz prodigiosa. Ella invade el ámbito de la reflexión y la actividad libresca. [...] Los ojos de Théodore iban de los animales amodorrados —el león y el perro— del primer plano a los listones del techo que manifiesta el dominio de la perspectiva; del pupitre sobre el cual se apoya el viejo latinista al juego luminoso que entra por la ventana y se desplaza en dos partes sobre las paredes de los arcos, de los cojines que parecen animales, igualmente sobrecogidos en la languidez, al reloj de arena severo en la medición de las horas. Pero hay un objeto que jamás había visto Théodore. Está colgado del techo. La luz de afuera lo toca con claridad. Cuelga como si se tratara de una lámpara, pero es quizás una excentricidad decorativa. Si la estampa fuera en color, bastaría para que la corteza naranja del objeto sirviera de fuente de luz.

Alguien, por fin, le explicó a De Bry que era una calabaza. Un fruto o una verdura, no se sabía muy bien, que habían traído los españoles de América (Montoya, 2014a, p. 202).

Théodore no se cansaba de mirar el grabado e intentaba captar sus múltiples aciertos. El joven aprendiz trataba de beber el juego de las sombras y las proyecciones, así como la ubicación de los objetos en la habitación. Recordaba también que, en los círculos humanistas, San Jerónimo representaba el ideal del letrado y la iluminación de Cristo.

La perfección de la perspectiva y la luz magnífica invaden la mirada del espectador. En una composición similar a la anterior, la habitación está recargada con objetos diversos, en un estilo muy cercano al Barroco. Dos animales en primer plano y sus elementos en la parte posterior le dan el toque simbólico, recurrente en su obra.

Los dos grabados de Durero fueron motivo suficiente para que De Bry meditara sobre esta particular técnica durante varios días. Estas se sumaron a las obras que descubrió al ingresar al gremio de los orfebres, donde tuvo buena acogida. Estrasburgo, además de encantarle con su atmósfera, le brindaba la posibilidad de estar rodeado de múltiples referencias pictóricas. Así lo confirmó cuando conoció al orfebre y grabador francés, Étienne Delaune (1518/19-1583), de quien aprendió la técnica del grabado en cobre. También por él se enteró de la existencia de Le Moyne, el pintor de indios que había sobrevivido a la masacre de San Bartolomé. Al conocer los dibujos de Le Moyne, se interesó por leer acerca de la Conquista de América. De Bry, con la cooperación de otros artistas, realizó unos libelos<sup>18</sup> con imágenes de las masacres de los católicos en el Nuevo Mundo, que habrían de repartirse en Europa. Debido a la vigilancia católica fue descubierto y desterrado de Estrasburgo, desde donde huyó a Augsburgo; mientras tanto, Delaune, presionado por las mismas razones, tomaba otro rumbo. Debido a la ausencia del maestro francés en Augsburgo y ante la atracción que le provocaba la ciudad de Amberes, días después se encaminó hacia este poblado.

Viajó a Amberes hacia 1578. Allí conoció al geógrafo y cartógrafo flamenco Abraham Ortelius (1527-1598), quien le enseñó el arte de grabar los mapas e imprimirlos. En este lugar perfeccionó la técnica del grabado, lo que poco a poco le mereció renombre en la ciudad belga. Allí encontró también el libro que sería fundamental en su obra y lo enrutaría a adquirir su estilo pictórico: la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, publicada en 1579 en esta ciudad.

---

<sup>18</sup> Escritos breves en que se plantean quejas contra personas o situaciones.

La obra le clarificó el panorama respecto a las temáticas y el camino que tomaría su creación. El pintor se obsesionó con la lectura de este libro y con las descripciones del fraile español. Al reflexionar, difiere sobre las afirmaciones de la ausencia de razón y alma en los nativos del Nuevo Mundo, y comprende que pertenecen a una humanidad condenada debido a la creencia popular de que son descendientes del personaje bíblico Cam, el hijo maldecido por Noé. Los temas de la Biblia también eran de su interés y constituyen una de las primeras representaciones en sus grabados, precisamente, una imagen sobre el arca de Noé.

Figura 13. Arca de Noé. Theodore de Bry. 1591. Grabado.



**Fuente:** Meisterdrucke: <https://bit.ly/3DI3oPq>

[...] la nave está al fondo, sobre un domesticado monte Ararat. De ella, bajo un día despejado en el que un arco iris se despliega sobre el horizonte, van descendiendo las parejas de animales. Los primeros son los elefantes, los camellos, los caballos, los bueyes, los leones. Luego sigue la variedad interminable de la zoología terrestre más pequeña. En el primer plano, a la diestra de quien observa, Noe está ofreciendo un holocausto. Al fondo, sus hijos construyen una nueva aldea (Montoya, 2014a, p. 215).

De Bry cuestiona el papel que podría ocupar una escena del Génesis, que trata sobre los sucesores del pueblo elegido, en un libro que muestra los avatares de una pequeña y extinta comunidad indígena de la Florida. Ellos son los actuales vástagos de Noé.

Según el Génesis 9: 20-27, Cam, el hijo de Noé, aprovecha el estado de embriaguez de su padre para realizar un acto vergonzoso: “Cuando despertó Noé de su embriaguez y supo lo que le había hecho su hijo más joven, dijo: ‘¡Maldito sea Canaán! ¡Siervo de siervos será a sus hermanos!’” (Reina Valera, 1995, Génesis 9:24, 25).

Tal como lo planteaba De Bry en su meditación, a través de los siglos algunos han usado este pasaje para justificar la esclavitud y el racismo, puesto que se cree que los descendientes de Cam son los negros y los indios. Este secreto histórico ha sido aprovechado por los católicos, quienes históricamente han sacado ventaja y justificado gran parte de sus actos.

Después de realizar este grabado, De Bry se concentra nuevamente en el estudio del trabajo pictórico de Durero y se apropia de una de sus frases: “Si me fuera otorgada la eternidad, había escrito el maestro de Núremberg, y esta frase la repetía para sí De Bry, crearía algo nuevo cada día” (Montoya, 2014a, p. 218). Esta expresión concuerda con la prolífica producción pictórica de ambos artistas.

En el desarrollo de esta parte de la trama surge la voz del explorador y escritor alemán Hans Staden (1525-1579) en la ciudad de Marburgo. De Bry es el receptor del relato. Bajo el subtítulo denominado “Staden” narra las peripecias que vivió mientras estuvo en cautiverio en una comunidad Tupí de la región que corresponde al actual Brasil. Los nativos de esta locación de América eran antropófagos. Desde el momento en que atrapaban a su víctima se realizaba una serie de rituales con el prisionero de turno, quien se convertía en el invitado especial durante varios días. Cuando llega el último ritual, el del banquete, el verdugo se prepara para la ejecución, pero antes de dar el primer golpe:

Pronuncia una larga serie de personajes de su tribu que han sido ultimados por los enemigos a los cuáles pertenece. [...] Como si el juego de tales venganzas cronológicas adquiriera su mayor sentido en las digestiones en las que la sangre y la carne de un grupo se diluyen en la sangre y en la carne del otro (p. 227).

Es incierta la magnitud del disfrute de los caníbales al ingerir la carne del enemigo. Lo que sí es verídico es que esta serie de rituales y, particularmente el día de la matanza, era un acto de venganza por los congéneres que habían tenido un desenlace fatal por obra y gracia de los extranjeros. En *Verdadera Historia y Descripción de un País de Salvajes Desnudos, Feroces y*

*Antropófagos Situado en el Nuevo Mundo América*, en su capítulo “La liturgia sangrienta”, se afirma que:

Era sistemático, puesto que sin ninguna excepción, mataban a cuantos prisioneros habían capturado individualmente y luego los comían según un ritual invariable, después de un cautiverio más o menos largo. [...] Es probable que a los devoradores les gustara la carne humana, sin embargo, se puede afirmar que no era por necesidad ni por golosina por lo que los tupinambas y las demás tribus que practicaban la antropofagia ritual, comían a sus enemigos. El motivo esencial, como lo afirma Staden, era la venganza: “No lo hacen por hambre, sino por grande odio” (Staden, 2013, pp. 17-18).

A Staden le habían realizado la mayoría de los rituales y estaba cerca su muerte. Sin embargo, un día, una enfermedad afectó a su amo y a los familiares. El jefe nativo le pidió que invocara a su dios para que los curara. Staden abrió sus brazos en forma de cruz y fingió una danza de curación, mientras se encomendaba a Dios. Aunque algunos murieron, el amo se alivió. A partir de ese instante, empezaron a tratarlo como a un ser divino y se convirtió en una deidad para ellos. Así, Staden salvó milagrosamente su vida. No obstante, fue testigo de la atroz suerte que corrieron todos los que llegaron después de él.

Una parte de la obra de De Bry fue inspirada en el relato de Staden. Estos grabados en cobre se realizaron para una sección de *Grandes viajes* publicado en 1590. En la obra también participó el grabador John White. A diferencia de White, De Bry conserva un estilo similar al de Le Moyne, es decir, representa a los indígenas como griegos y romanos, y les otorga una figura de gran respetabilidad.

Mientras De Bry continuaba su producción de grabados realiza varios viajes. En su estadía en Londres ocurre un encuentro trascendental. Morgues, como llamaban a Jacques Le Moyne, estaba radicado en esa ciudad. De Bry lo había rastreado desde tiempo atrás y estando allí lo buscó en su domicilio. De Bry ya no pintaba salvajes asesinando inocentes. Se dedicaba a dibujar frutas, flores e insectos. Le Moyne le enseñó las pinturas sobre papel vitela que realizó representando a los americanos y De Bry le ofreció comprárselas con el fin de tenerlas como inspiración para sus obras posteriores. Finalmente se pudo realizar el intercambio. Días después Le Moyne falleció.



A través de la voz del autor de la novela y en pleno siglo XVI ocurre otro “Encuentro”. Así se subtitula. Esta vez, el escritor, quien habla, ingresa a la catedral de Fráncford. Estando allí vislumbra a Théodore de Bry, que sale rápidamente. El autor lo persigue durante largo rato. Finalmente lo alcanza a la orilla del río. No se miran, tampoco se pueden hablar. Solo quedaba esperar que la silueta de De Bry se volviera a difuminar.

El encuentro posterior fue de tres, y de vuelta al siglo XVI: De Bry, su viejo amigo Delaune y “La Tabla de Ginebra”. El subtítulo evoca la pintura de Dubois, años antes en París. El pintor francés cuenta que Dubois le confesó que existieron otros dibujos suyos, pero se habían quemado en la trágica noche parisina. Delaune tenía una réplica de *La masacre de San Bartolomé* y se la enseñó a De Bry, quien se quedó estupefacto ante lo que veían sus ojos.

Cabe destacar que en este capítulo todas las obras pictóricas mencionadas son reales. En palabras de Aurora Pimentel, son “referenciales”. Al abordar a los personajes, también se configura la realidad, pues su existencia es verídica. Sin embargo, algunos hechos, palabras y anécdotas de la trama son de otra dimensión que excede los límites de lo real. Por esto, aunque están apoyados en la verdad, rosan la verosimilitud. En el artículo académico “La verosimilitud” (1993) se plantea de la siguiente manera:

Lo verosímil se apoya en el nivel de la referencialidad porque éste es el fundamento del “discurso verdadero”. Pero entonces surge la necesidad de efectuar un cuestionamiento sobre la naturaleza del referente y sobre el modo de presencia de éste en el texto; además, desde esta perspectiva, la literatura sería una reproducción de lo real, y la realidad no tiene una sola dimensión o faceta ya que es múltiple y compleja, lo cual problematiza y enriquece la interpretación o transformación de la realidad que el texto efectúa (Vargas Vargas, 1993, p. 7).

Teniendo en cuenta lo anterior, a continuación, se abordará el texto cuyo subtítulo en la novela es “El exterminio”, basado en la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Bartolomé de las Casas, un texto real, con hechos posiblemente reales y representados en obras pictóricas también verídicas. La verosimilitud acá es más esquiva, puesto que el relato se complementa con reflexiones históricas del autor.

### Relatos ecfrásticos de la *destrucción de las Indias*

Uno de los subtítulos, el penúltimo y más extenso, y ubicado después de “América”, se titula “El exterminio”. Allí, se concatenan una serie de descripciones ecfrásticas sobre los grabados de Théodore de Bry, a su vez, basados en escenas de la obra *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552) del fraile dominico español, Bartolomé de las Casas (1474/1484-1566), quien fue testigo cercano de muchos sucesos de la conquista española en América. Esta sección del capítulo 3 se destaca sobre las demás porque en su narración abundan las referencias pictóricas y las reflexiones del autor, ambas enfocadas en las atrocidades de los españoles católicos perpetradas sobre los habitantes originarios. Este apartado nos permitirá, entonces, una aproximación a un nuevo contexto sobre las atrocidades de la Conquista vistas a través de los ojos de De la Casas, De Bry y Montoya.

El religioso español, Bartolomé de las Casas, quien estuvo en América durante más de cuatro décadas arribó en 1502, diez años después de la llegada de los primeros españoles al continente y permaneció allí hasta 1547. Y es precisamente en ese año de su regreso a España que se impide la publicación del *Tratado de las justas causas de la guerra contra los indios*, del abogado de los encomenderos Juan Ginés de Sepúlveda (1490-1573). Durante esas décadas, De las Casas fue testigo de los abusos de los españoles católicos hacia los nativos. Conmovido, inició una campaña para defenderlos. Escribió la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* hacia 1522 (publicada en 1552), con el fin de protestar y denunciar los malos tratos y atrocidades de los conquistadores contra la población americana. Así, el sacerdote se convirtió en uno de los precursores de los derechos humanos a lo largo la historia. El encuentro y la lectura de este libro impactó tanto al pintor De Bry, que decidió dedicar gran parte de su producción pictórica a relatar, a través del grabado, las escenas de infamia descritas por De Las Casas, de ahí que Montoya también consideró relevante incluir estos referentes en la novela.

El relato de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* fue dirigido, inicialmente, hacia quien De las Casas denominaba “poderoso señor el príncipe de las Españas don Felipe”. De las Casas (2011) se expresaba de la siguiente manera en las primeras líneas:

[...] suplicar a Su Majestad con instancia importuna que no conceda ni permita las que los tiranos inventaron, prosiguieron y han cometido, que llaman conquistas; en las cuales, si se

permitiesen, han de tornarse a hacer, pues de sí mismas, hechas contra aquellas indianas gentes, pacíficas, humildes y mansas que a nadie ofenden, son inicuas, tiránicas, y por toda ley natural, divina y humana condenadas, detestadas y malditas (pp. 9-10).

Posteriormente, De las Casas refuerza la descripción y agrega que, además de humildes, son personas muy vulnerables:

Todas estas universas e infinitas gentes, *a toto genere*, crió Dios los más simples, sin maldades ni dobleces, obedientísimas, fidelísimas a sus señores naturales y a los cristianos a quien sirven; más humildes, más pacientes, más pacíficas y quietas, sin rencillas ni bollicios, no rijosos, no querulosos, sin rancores, sin odios, sin desear venganzas, que hay en el mundo. Son así mesmo las gentes más delicadas, flacas y tiernas en complisión y que menos pueden sufrir trabajos, y que más fácilmente mueren de cualquiera enfermedad (p. 13).

El fraile dominico expone, con algunas palabras en desuso del castellano de la época y que los editores han conservado, que las atrocidades no son solo actos recientes, sino que, por el contrario, los católicos españoles llevan décadas cometiendo todo tipo de crueldades:

Y otra cosa no han hecho de cuarenta años a esta parte hasta hoy, y hoy en este día lo hacen, sino despedazallas, matallas, angustiallas, afligillas, atormentallas y destruillas por las extrañas y nuevas y varias y nunca otras tales vistas ni leídas ni oídas maneras de crueldad (pp. 14-15).

De este modo, De las Casas, asume el rol de denunciante y, en las páginas siguientes, describe detalladamente cada una de las barbaridades de los católicos y el sufrimiento de los mártires americanos.

Como se mencionaba anteriormente, Théodore de Bry quedó impactado al conocer el libro de Bartolomé de las Casas. El pintor se apropió de la tragedia y decidió realizar una serie de grabados inspirados en los relatos de infamia descritos por el fraile y, sin saber su nombre, De Bry se embarcó en un proyecto artístico denominado: “hipotiposis”. Es decir, realizar una descripción viva de las escenas del libro del sacerdote español por medio de un lenguaje pictórico como el

grabado. Estas imágenes acompañaron la edición de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* publicada hacia 1598 en Fráncfort del Meno. Al respecto, en “El espejo de la *ekphrasis*. Más acá de la imagen. Más allá del texto” (2005) se plantea:

Piénsese, pues, que tanto detrás de las estrategias de la *ekphrasis* (en los juegos constructivos que van de las imágenes a los textos) como en el punto de partida de la noción de *hypotiposis* (la capacidad de evocar de forma pregnante imágenes de lo real exclusivamente con el recurso a las palabras) habita justamente *la descripción*, como palanca fundamental. Incluso, a veces, ese doble entramado se hace tan estrecho y llegan a darse ambas opciones la mano con tal intensidad y simetría que fácilmente sería viable cerrar su posible círculo relacional, completado en un doble viaje de ida y vuelta: del texto a la imagen y de la imagen al texto (De la Calle, 2005, p. 65).

De acuerdo con esta perspectiva y con las cualidades de la *hypotiposis*, De Bry es un receptor de imágenes creadas por las palabras que cumple la función de transición texto-imagen, es decir, de texto literario a imagen pictórica:

Sin embargo, quizás para mejor distanciar ambos procedimientos, no estará de más que, de entrada, vinculemos explicativamente la *hypotiposis*, como tránsito del texto a la imagen, al proceso mismo de conformación de la obra y a la actividad copartícipe del receptor. ¿Qué obra? —se me dirá— ¿la obra literaria, en la que viablemente la *hypotiposis* toma parte relevante? ¿la obra pictórica que se inspira en un texto, como tránsito entre dos imágenes? De la evocación de la imagen literaria a la construcción de la imagen plástica. ¿No hay fragmentos literarios que, de hecho, son como la fiel sinopsis de auténticas escenas cinematográficas? ¿Cuántas pinturas han dado cuerpo visual, como podemos constatar a través del plural y extenso repertorio de la historia del arte, a determinados textos literarios, cuántas se han inspirado en documentos históricos o en escritos de carácter mitológico o religioso? (p. 65).

No obstante, este concepto se refleja en la novela a través del relato de Montoya, quien realiza una operación inversa, una écfrosis. Muchos años después de la hipotiposis del artista De

Bry, donde relató el libro de De Las Casas a través de grabados, el escritor se basa en estas imágenes y, por medio de una descripción, bajo su mirada y estilo, las convierte en écfrasis. Así, la representación literaria del fraile español sufre un proceso: literatura, arte, literatura. La creación narrativa de De las Casas se convierte en grabados y estos, a su vez, se convierten de nuevo en escritura en la novela histórica. Podría decirse, entonces, que se trata de una triple mimesis. Agudelo Rendón hace referencia a estos conceptos en *Las palabras de la imagen* (2017). El escritor y artista visual expresa, citando a Riffaterre, las relaciones miméticas respecto a la écfrasis: “Para él, la mimesis de la écfrasis es doble porque representa con palabras la representación plástica (Riffaterre, 2000, p. 162) o, dicho de otra manera, se trata de una mimesis de una mimesis” (Agudelo Rendón, 2017, p. 57). Incluso la écfrasis de Montoya, de forma indirecta, se configura también como una mimesis de *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, puesto que se articulan perfectamente en su contenido y significación a pesar de la intermediación de los grabados de De Bry: “Hay una condenación por parte de los protestantes de los abusos y excesos cometidos por los católicos españoles y los indígenas son presentados como víctimas inocentes para así deslegitimar la conquista de América” (Montoya, 2014b, pp. 123-124)”. De modo que el autor de la novela concuerda con lo que propone De las Casas: deslegitimar y desmitificar la Conquista de América y sus atrocidades. Y estas, a su vez, son representadas en los grabados por el intermediario pictórico, De Bry, con algunas características predominantes, entre ellas el uso de la figuración o realismo, las figuras anatómicas renacentistas, la composición en dos planos, además de otras no tan notorias como el estilo barroco y los anacronismos.

Ahora bien, si se clasifican los grabados según su temática, podrían discriminarse de la siguiente manera: Hogueras, horcas y azotes; Encuentro entre los dos mundos; y Golpes, líquidos ardientes, perforaciones o desmembramientos. De esta manera se realizará entonces un recorrido por los grabados que ejecutó De Bry sobre la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* y su respectiva descripción ecfrástica realizada en la novela:

*Hogueras, horcas y azotes*

Figura 14. Grabados de Théodore de Bry



**Fuente:** Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://bit.ly/3RgvYHt>

Los dos verdugos del primer plano asumen gestos de todos los días. El de la izquierda se apoya en los pies y con los brazos se dispone a lanzar el cuerpo del niño a algún lado. No se sabe muy bien hacia dónde. Quizás sea un engaño visual y el conquistador simplemente haga un movimiento de retroceso para tomar fuerza y lanzar el cuerpecillo a la hoguera en donde arden no se sabe cuántos hombres y mujeres que, en el grabado, están o con el taparrabo o desnudos, dando la impresión de ser una cantidad numerosa. La desnudez en el asesinato siempre tiene visos de obscenidad, aunque De Bry pretenda disfrazarla en la ligera suspensión de los cuerpos colgados. Basta detenerse en los pies de la mujer, en su sexo —una vulva ligeramente oscurecida por un toque perfecto del buril— que se oculta entre los muslos con algo de provocación, para darse cuenta de que estamos ante un detalle de excitación grotesca. [...] Varios indígenas ya han muerto. Otros esperan a que las lenguas de fuego empiecen a consumirlos. El fuego lo aviva el segundo conquistador. Su pose es acrobática. En él hay una habilidad desconcertante y acaso este asesino sin rostro y sin nombre sea el mayor acierto del grabado. [...] Detrás de la escena principal —el asesinato del niño y la quema de los adultos— hay un relieve de colinas rocosas. Entre ellas

y el borde liso de lo que parece ser una choza se establece un pasadizo especial. Allí hay figuras desnudas que huyen. Más allá una carabela murmura, con sus palos y velámenes, la magnificencia del Viejo Continente (Montoya, 2014a, p. 280).

En la descripción se inicia con un énfasis en uno de los personajes del primer plano, un hombre que se dispone a lanzar un niño, no se sabe hacia dónde. El otro verdugo trata de avivar la hoguera donde arden, colgados y desnudos, los cuerpos de trece nativos, aunque se menciona solo como una cantidad numerosa. En el segundo plano, unos hombres corren. Detrás de ellos se percibe una playa con relieve y un mar. Finaliza en el fondo con la figura de un barco. El escritor aclara que Bartolomé de las Casas no nombra a los verdugos en la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Les dice tiranos simplemente, una transparente generalidad que se cierne sobre todos los conquistadores. Y alude a los actos violentos, representados en los dos planos.

Como se mencionó anteriormente respecto a De Bry, era habitual que en los grabados renacentistas la composición tuviera dos planos. Sin embargo, en De Bry es extremadamente usual y notorio. Las formas anatómicas están bien logradas. Las figuras del primer plano son considerablemente detalladas y hay un contraste marcado entre las sombras y las luces. Esto a su vez difiere con la levedad del segundo plano, lo cual entra en sintonía con lo que mencionaban Alberti y Da Vinci en los tratados sobre pintura, especialmente en lo relacionado con la perspectiva atmosférica. No obstante, este recurso de profundidad contrasta fuertemente con la figura que, en el mismo tercio de la composición pictórica, impacta por su extrema crueldad: el infanticidio, tema que ha sido trabajado en la historia del arte incluso desde los dibujos de antiguos manuscritos. El destino inmediato del infante en la obra de De Bry es una incógnita, puesto que, como lo menciona Montoya, el movimiento del asesino es incierto. Además, una de las posibilidades es que el niño choque con la figura del extremo izquierdo, la cual tiene cierta complejidad de identificación, a pesar de ser un cuadro figurativo y detallado.

*Figura 15. Grabados de Théodore de Bry*

**Fuente:** Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://bit.ly/3HzsX1R>

Al jefe indígena de La Española, que muestra el grabado, lo están quemando para que hable. Bartolomé de las Casas dice que ese fuego que se le procuró era manso. Pero el cuerpo de la víctima se contorsiona en una de las parrillas hechas de varas sobre horquetas. El modo de animar las llamas aquí se perfecciona. Ya no es el soplo de una boca desdentada y podrida, sino un fuelle que se activa metódicamente con las manos (Montoya, 2014a, p. 281).

Al igual que en el grabado anterior, el fuego es el elemento protagonista. Este ha sido empleado desde la antigüedad como símbolo de ofrenda a las divinidades. Tal vez los españoles también realizaran este acto como un ritual de sacrificio hacia su deidad. La descripción ecfástica de esta imagen es contundente, a pesar de la simpleza. La frase final evoca a los indígenas de La Florida, quienes conservaban una dentadura intacta, que contrastaba con la podredumbre de los franceses y españoles, a pesar de los presuntos avances científicos europeos.

Le Española, como es mencionada por De las Casas y Montoya, era el territorio insular que actualmente corresponde a la República Dominicana y Haití, y el primer territorio colonizado por españoles en el Nuevo Mundo. Las tribus en esta región se caracterizaron por ser profundamente



espirituales. Creaban artefactos de madera, piedras, conchas y huesos. Estos elementos escultóricos eran usados para honrar a sus dioses. Muchas de estas reliquias artísticas lograron sobrevivir y en la actualidad se conservan en diferentes museos del mundo. El lugar donde se desarrolló la cultura taína es representado un poco plano y con árboles. Se destaca el grosor del árbol donde está apoyada la cabeza del jefe indígena; así como el uso, nuevamente, de la perspectiva atmosférica.

En el siguiente grabado también el escenario es La Española y las víctimas, los taínos. Y, nuevamente, el arma principal es el fuego.

Figura 16. Grabados de Théodore de Bry



Fuente: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://bit.ly/3kQkoa5>

En el grabado aparece la choza en la que los esbirros meten a los indios más notables. Hay fuego y humo. Un gran personaje parece representar el poderío que cantan los cronistas. Es un capitán erguido, con su alabarda alta, que presencia el acto. Dos soldados llevan más leña para alimentar el fuego. Anacaona india que muere llorando. Muere pero no perdona. Mis ojos se balancean entonces con el cuerpo de la reina taína. De mi sacrificada reina americana. Anacaona adentro de Anacaona. Anacaona alma de blanca paloma. El árbol del que cuelgas es como una raíz rabiosa que ha emergido de la tierra (Montoya, 2014a, p. 282).

A pesar de toda la acción que representa la escena, la descripción se enfoca en la mujer que cuelga del árbol del extremo derecho: Anacaona. Se indica que es taína. Con esa palabra, taínos, se denominaba a los integrantes de un pueblo arahuaco procedente de América del Sur. Anacaona era la cacique del poblado. Ovando, el gobernador de la isla, fue quien ordenó la horca para la reina local.

La composición del grabado es cargada y da la sensación de estrechez, donde contrastan la rapidez en las acciones de los conquistadores al lado izquierdo, con el suave balanceo de Anacaona, plasmado con maestría por De Bry y descrito ecfrásticamente por Montoya (2014a).

Figura 17. Grabados de Théodore de Bry



Fuente: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://bit.ly/3Y6xI8D>

El grabado en cuestión está estructurado en varias partes. Las escenas del sometimiento se continúan en el espacio. Este es yermo en sus ondulaciones geográficas. Dos chozas, que parecen galpones, surgen a ambos lados del paisaje. De atrás para adelante se ven las faenas. Elaboración de las parrillas para los asados. Las picas que excavan algún socavón. Cinco mujeres, sin nada que cubra sus vergüenzas, laboran en los terrenos azuzadas de mala manera por los amos. Hay dos españoles tocados con sombreros de plumas que vierten sobre la espalda de un herido sustancias para que las llagas aúllen. En el primer plano se

fue tea a una víctima. Ella mira al cielo y la duda reina por un momento en la percepción (p. 283).

Al finalizar la écfrosis, en la narración se plantean los siguientes cuestionamientos: ¿Está clamando a Dios? Pero ¿a cuál Dios pide misericordia? ¿Al de sus castigadores? ¿Al de Théodore de Bry que no ha podido abstenerse de inmiscuir su particular compasión protestante y nos hace concluir que este nativo es como un san Sebastián o un Cristo flagelado? Posteriormente se mencionan también las cifras incalculables de muertos. En cinco décadas se calcula que pasaron de ochenta millones de habitantes a diez millones. Un número que habla por sí solo sobre la dimensión del genocidio.

Este grabado difiere un poco de los anteriores en su composición. Mientras en las otras imágenes había dos planos, en esta parecen ser tres, cuatro o incluso cinco. La perspectiva es profundizada por la necesidad del relato de expandir las escenas. Se utiliza la ley de tercios para dar enfoque a la víctima que suplica y mira al cielo. Este tipo de representación de la figura humana con la mirada al cielo ha sido usado por varios pintores de la historia del arte, de manera especial por el contemporáneo de De Bry, el italiano Guido Reni (1575-1642). Precisamente, una de sus pinturas más conocidas, la pintura al óleo *St. Sebastian* (1640-1642), es particularmente similar a la figura que realiza De Bry, siendo ejecutada años después a la del pintor belga. San Sebastián, semidesnudo, de pie y atado en un madero, con las manos atrás y en una posición extremadamente idéntica, levanta sus ojos al cielo. Esta pose de contemplación en momentos de angustia se plasma para dar mayor emotividad. Es más, en el caso del grabado, podría ser una alusión a la muerte de Cristo, símbolo principal del catolicismo. Sin embargo, queda la inquietud de la intención del personaje de De Bry. Puede ser que observe al dios de los torturadores o a las deidades celestiales que adoraban años atrás en el Nuevo Mundo, pidiendo o esperando una respuesta divina.

Figura 18. Grabados de Théodore de Bry



Fuente: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://bit.ly/3Ji66Jq>

Pero concedamos que Hatuey, el cacique que aparece en el centro de este grabado, no está tocado por la velocidad. En realidad, está quieto. Y no podría ser de otro modo, pues está amarrado a un palo y lo están quemando vivo. Hatuey es haitiano y ha llegado a Cuba huyendo de las matanzas. Por desgracia, le ha tocado el turno de morir. A su lado hay un franciscano. Bartolomé dice, tal vez con ironía, que se trata de un santo varón. El misionero tiene un exótico sombrero tirado hacia atrás. Pequeño detalle de color local *avance la lettre*. En una de sus manos está el crucifijo y en la otra la Biblia. Hay un diálogo que entablan los dos mientras el fuego empieza su trabajo. Los conquistadores, a la izquierda, están ocupados en lo suyo y no se interesan en el contenido de la plática. Pero si se observa la escena desde un ámbito privilegiado, es posible escuchar las voces de ambos (Montoya, 2014a, p. 284).

La descripción del grabado no se enfoca mucho en los detalles de la composición. Básicamente aborda la posibilidad de un diálogo entre víctima y victimario. Se dice posteriormente en la novela que, en la conversación, el monje incita a Hatuey a bautizarse para que su alma vaya al cielo. De lo contrario, irá al infierno. El cacique pregunta si al cielo van los cristianos y al ver la

respuesta positiva del religioso, responde que prefiere el infierno. Según la réplica, el lector podría inferir que cualquier cosa es preferible en el mundo, e incluso en el más allá y en lo desconocido, que convivir con cristianos y soportar sus atrocidades.

La composición se configura en dos planos y se aplica la ley de tercios. El tercio derecho es la sección ambientada para el diálogo de los personajes. El cacique viajó a Cuba huyendo de la muerte, solo para encontrarla justamente allí. Desde la Conquista ya el exilio se convertía en algo cotidiano. Estos destierros son solo otros índices más de la barbarie y el sometimiento de los españoles católicos hacia los nativos americanos durante tres siglos. Posteriormente, con el desarrollo de los conflictos internos en la Colonia, en las Independencias, en las expansiones latifundistas de finales del siglo XIX e inicios del XX, en países como Colombia, el exilio y el desplazamiento forzado ha sido un síndrome crónico.

*Figura 19. Grabados de Théodore de Bry*



**Fuente:** Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://bit.ly/3kOm046>

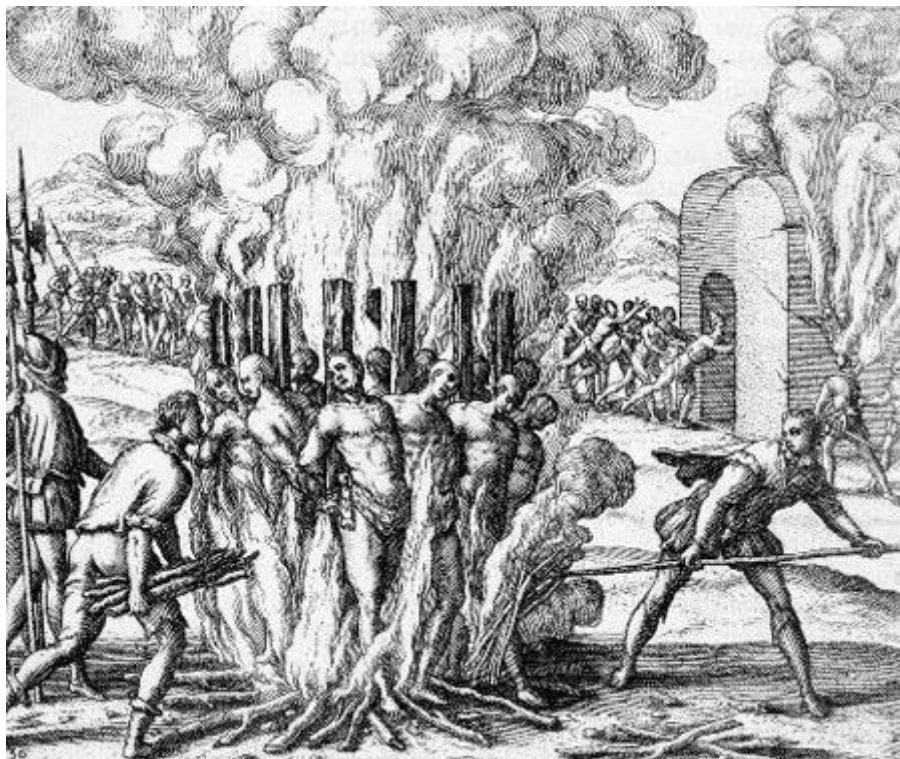
Que este tirano, llamado Pedrarias Dávila, sentado en un sillón distinguido que disuena con la rústica atmósfera de la escena grabada, rodeado de sus mercenarios, compartirá un escarmiento perpetuo con el cacique al que sigue atormentando con golpes y con fuego.

Ambos, Pedrarias y el cacique anónimo del Darién, encontrándose nuevamente y para siempre, y riñendo entre ellos o pidiéndose un perdón o una clemencia que jamás les serán otorgados (Montoya, 2014a, p. 286).

La escena ecfrástica ubica al tirano, cómodamente sentado al frente del que está siendo masacrado, como en señal de que la muerte de “el otro”, el que es diferente, es para contemplarla.

Se destaca en el grabado la gran cantidad de personajes. Además del enfoque de la obra, hay dos elementos particulares. El primero es que atrás, más allá del fuego, se encuentran unas aves exóticas al lado de Pedrarias, e incluso una de ellas tiene cuerpo de mamífero, pico y alas. Queda el cuestionamiento de la intención de De Bry, si trató de representar alguna figura conocida o referenciada, o era producto de su imaginación. El segundo elemento especial es la escena del segundo plano, que claramente insinúa que en ese preciso instante había otro homicidio. Se observa a un conquistador con su espada incrustada en el pecho de un nativo, quien yace tirado en el suelo. Alrededor, a izquierda y derecha del español, dos grupos de personas van al encuentro en actitudes de compleja comprensión.

*Figura 20.* Grabados de Théodore de Bry



**Fuente:** Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://bit.ly/3WKegNP>

En la parte de atrás de la imagen hay una multitud de indios que van entrando, en fila y vigilados por las guardias y sus largas alabardas, a un recinto en llamas. Diríase un horno crematorio en ciernes. Una cámara de muerte pública y renacentista. La escena del primer plano corta en dos la multitud. En ella arden doce de esos hermanos sorprendidos, como doce apóstoles americanos. Y es nuevamente el fuego el que estructura y otorga densidad a lo que vemos. Pero esta vez el humo desprendido forma un gigantesco hongo que se expande por el cielo (Montoya, 2014a, p. 287).

La descripción presenta un rasgo muy particular. A diferencia de los anteriores, inicia con el relato del segundo plano. Luego narra casi de forma paralela los dos planos. Las dos masacres son de índole similar, siendo más numeroso el grupo del segundo plano.

Similar al primer grabado de la serie con trece víctimas en el primer plano, los mártires del primero, en esta, son doce. A pesar de que el segundo plano tiene una atmósfera más trivial, compensa con la cantidad de personajes. Es decir, se presenta un recurso estético poco frecuente en el arte: los dos planos tienen una relevancia y significación equiparable. Casualmente, esta obra contiene dos elementos que parecen una premonición, cuatro siglos antes, de la Segunda Guerra Mundial. Primero, los hornos o cámaras utilizadas por los católicos serían empleadas años después por los nazis. Segundo, el hongo de humo que aparece en el centro, del primer plano, evoca el hongo de la bomba nuclear descargada desde los aires en la ciudad japonesa de Hiroshima y, posteriormente, en Nagasaki.

### *Encuentro entre los dos mundos*

Figura 21. Grabados de Théodore de Bry



**Fuente:** Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://bit.ly/3wAwlDj>

El asunto de los primeros encuentros entre españoles e indígenas es lo que aborda la nueva imagen. La comitiva magnífica del emperador sale, en andas de oro, a recibir a las tropas de los invasores. [...] Tenochtitlán está atrás, en la profundidad de la parte derecha. Algo de su poderío flota en la distancia. Aunque su arquitectura posee una ingenua reminiscencia de ciudadela árabe. La naturaleza se amplía en su dechado de montañas y palmeras para presenciar la colisión de las dos civilizaciones. Son exóticos los frutos, los tejidos, las urnas de bebidas refrescantes, las danzas que los aztecas ofrecen en este día de vientos serenos y luminosidad transparente. En cambio, la mano de Hernán Cortés que se estira, y valga la



pena decir que esa mano abierta y suspendida en el aire ocupa el centro del grabado, es una señal engañosa de la amistad (Montoya, 2014a, p. 287).

Según la écfrosis, que describe no solo el encuentro de dos grupos sino de dos mundos, hay un engaño. Un disfraz de apariencia gentil oculta la maldad y ambición que empujó a los conquistadores desde el viejo continente. Bartolomé de las Casas decía que llegaban a estas Indias armados hasta los dientes, andrajosos y llenos de piojos, y ansiaban regresar a su patria atiborrados de oro y plata.

La perspectiva atmosférica deja ver al fondo una extraña arquitectura, como decía Montoya, similar a una ciudadela árabe. Es muy complejo comprender esta representación arquitectónica en De Bry. Los semblantes de los personajes del grabado son el reflejo de lo que expresa De las Casas sobre la crueldad de los españoles y la mansedumbre de los indios. En primer plano, aparece Cortés, precisamente con intenciones negras. En la obra *Especiosos* y bajo el título “Aliados” se cuenta:

Hernán Cortés conquistó Tenochtitlán con una tropa de seiscientos españoles y una incontable cantidad de indios de Tlaxcala, Chalco, Mixquic, Chimalhuacan, Amecameca, Tlalmanalco y otros pueblos humillados por el imperio azteca, hartos de bañar con su sangre las escalinatas del Templo Mayor (Galeano, 2008, p. 121).

En un grabado, por ser a blanco y negro, es un poco confuso precisar lo, pero la mano engañosa de Cortés parece situada en el centro de la sección áurea, tal vez como símbolo de la mano asesina que a partir de ese momento iniciaba sus infamias o, como lo llamaría De las Casas, las “crudelísimas crueldades”.

*Golpes, líquidos ardientes, perforaciones o desmembramientos*

Figura 22. Grabados de Théodore de Bry



Fuente: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://bit.ly/3XKLqhp>

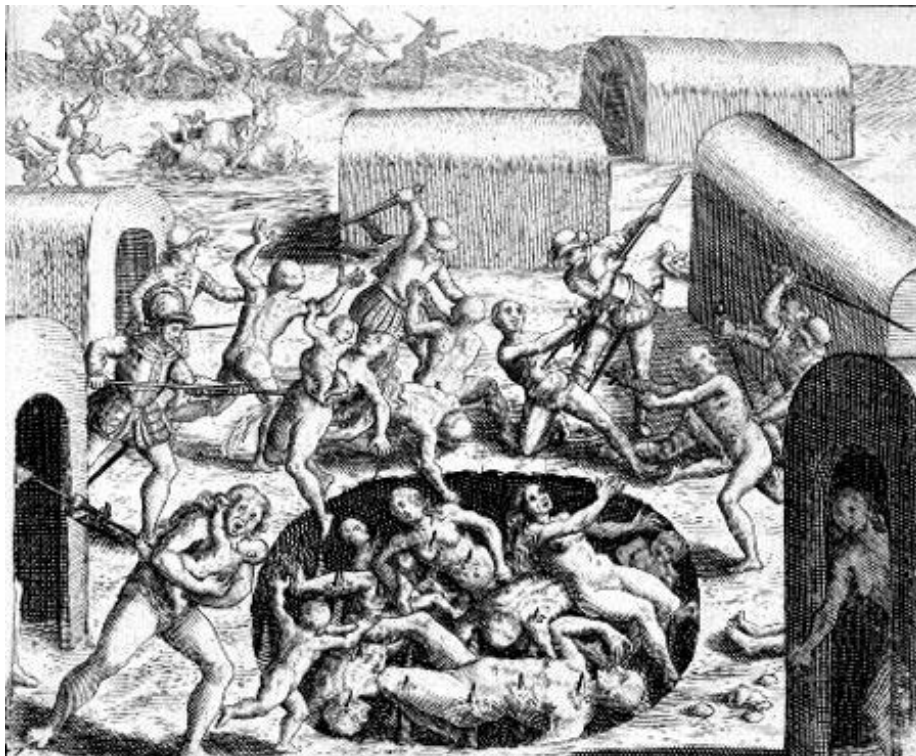
Y está el sicario del centro. Su figura es una mezcla de agilidad y vigor. Su jubón atrae por la decoración, aunque no podría precisarse si lo que tiene son manchas aterciopeladas o incrustaciones de metal protectoras. Este sicario azuza la atención a causa de su inobjetable elegancia. Lleva un sombrero de ala ancha y una lechuguilla magnífica. Observándolo con cuidado, y para ello es aconsejable ayudarse de una lupa, su anatomía podría vincularse a la de un perro galgo. Esta asociación quizás se deba a la misma distinción alargada que despliega la asesino, ligeramente inclinado sobre el indio que va a atravesar con su espada. Pero con la lupa me concentro en su perfil. [...] perfil escuálido con su quijada larga y dura, con su boca aparentemente coronada por un bigotito estrecho. Ahora bien, este grabado incomoda por un rasgo particular. Y se trata de un embarazo diferente del que produce el resto de las imágenes. En las otras nos molestamos ante esa violencia sin preámbulos que toca incesantemente los límites de lo prosaico. Pero aquí hay un toque estetizante que

disuena. Para explicarlo es necesario detenerse en el segundo sicario. El que está en el fondo, debajo de la ventana por donde asoman las cimas de los volcanes mexicanos. El hombre más que matando está bailando. Parece danzar una suerte de gallarda antes de clavar la espada en el indígena que persigue (Montoya, 2014a, p. 288).

Tal como lo expresa el autor de la novela, en este grabado se presenta un recurso estetizante que disiente con el resto de la obra. En las representaciones de masacres, las figuras son más estáticas y forzadas, y si hay movimiento, este se realiza solo con las extremidades necesarias para el acto. En esta imagen, la sensación de danza de las figuras generan una ruptura de compleja comprensión.

Además de los movimientos de las figuras del fondo, también el espacio genera cierta impresión, puesto que, así como la arquitectura de ciudadela árabe de uno de los grabados anteriores era extraña, el espacio tan exageradamente amplio es desconcertante. Da la impresión de que los personajes se encuentran en un palacio o en un castillo europeo.

*Figura 23.* Grabados de Théodore de Bry



**Fuente:** Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://bit.ly/3jiBNYi>

El grabado, como era usual hacerlo en ese tiempo, cuenta la historia en dos planos. Al fondo, en los hoyos disfrazados, caen los caballos de los españoles. En el primero se observa la dimensión de la represalia. Ahora el hueco se ha desplazado de la periferia del villorrio a su mismo centro. Es una aventura con trazas de cloaca. [...] Y aquí está la mujer, en medio del tumulto asustado, que carga un niño y cae en el hoyo de las estacas. Ambas piernas y uno de los brazos, el que tiene libre, tratan de aferrarse al aire. Pero este es esquivo y la ignora y, en cambio, abre sus fauces invisibles para que madre e hijo sigan cayendo a través de ellas (Montoya, 2014a, p. 289).

La descripción ecfástica relata no solo una imagen, sino una escena de, tal vez, unos cuántos minutos, al narrar el desplome de los caballos; y de unos segundos, al mostrar la caída de la mujer, casi como si el grabado tuviera movimiento.

En una composición equilibrada y con mucho movimiento, el grabado en cuestión parece muy contemporáneo, pues evoca el tema de las fosas comunes que, en Suramérica, y de manera particular en Colombia, ha sido un elemento recurrente y numeroso hasta la actualidad. Este acto conlleva a que muchos cuerpos nunca aparezcan o, en su defecto, queden en el anonimato. Los testimonios de las desapariciones se conocen desde la época de la conquista y durante los siglos posteriores, de la mano de conquistadores, colonizadores, independentistas y demás representantes de las formas impuestas del gobierno de turno. Al respecto y bajo el título “Fundación de las desapariciones”, se afirma que este tipo de personajes:

[...] había utilizado contra los indios esta obra maestra de la crueldad [la desaparición como arma de guerra], que obliga a cada muerto a morir varias veces y que condena a sus seres queridos a volverse locos persiguiendo su sombra fugitiva. [...] Y los indios siguieron desapareciendo después. Los que se sometieron y renunciaron a la tierra y a todo fueron llamados *indios reducidos*: reducidos hasta desaparecer. Y los que no se sometieron y fueron vencidos a balazos y sablazos, desaparecieron convertidos en números, muertos sin nombre, en los partes militares. Y sus hijos desaparecieron también: repartidos como botín de guerra, llamados con otros nombres, vaciados de memoria, esclavitos de los asesinos de sus padres (Galeano, 2008, p. 229).

Además de la desaparición total de los cuerpos, podría decirse que otra forma de desaparición es el canibalismo. Los indios también fueron víctimas de este tipo de monstruosidad. Así lo expresa De Bry en el siguiente grabado.

Figura 24. Grabados de Théodore de Bry



Fuente: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://bit.ly/3jeDtLS>

Con la supervisión de otro español, que porta la acostumbrada alabarda del poder, tres indígenas descuartizan a uno de los suyos. Le abren la espalda y le sacan las vísceras. Muestran los brazos y la cabeza al español, que está manifestando su aprobación. Un niño, en primera instancia, es asado y no falta mucho para que los mismos indios se aproximen y lo comen con un par de piezas de cualquier cosa. [...] Hay, por lo demás, una mezcla de utilería naval expandida por todos lados que da al conjunto de la escena un toque de enojosa realidad. Un indio, por ejemplo, al lado del niño que duerme sobre el fuego, carga sobre los hombros una gigantesca ancla cuyo parecido con la cruz es evidente (Montoya, 2014a, p. 291).

El anterior fragmento toca uno de los temas más controversiales: la antropofagia. La écfrosis relata la carnicería entre los mismos integrantes de la población, supervisada por españoles, a pesar de que, desde una perspectiva cristiana, estos actos constituyen un pecado. En uno de los capítulos de esta tercera parte de la novela, se narran las peripecias de Staden, quien estuvo mucho tiempo en manos de un pueblo caníbal de Brasil y se salvó de una manera milagrosa. Montoya (2014a), a través de la voz de Staden, narra que: “Alguien le abría la espalda y desde allí sacaba las vísceras, que iban a las manos de los más pequeños y luego a las vasijas puestas al fuego. Cada porción del cuerpo tenía un destinatario” (p. 228). Esta parte del ritual es muy similar a lo que se representa en el grabado. Sin embargo, los indios de Brasil lo hacían en señal de venganza. En cambio, estos indios, sin ofensa alguna hacia nadie, como lo describía De las Casas en el inicio de la obra, eran víctimas de semejante crueldad y, como si fuera poco, con sus hermanos de sangre.

Además de ser una de las escenas más sanguinarias, también es una de las composiciones más barrocas de la colección de grabados. Aparece asimismo un elemento simbólico semejante a una cruz. En varios grabados está presente este elemento como símbolo del poderío cristiano. Otro recurrente es el madero, tal vez como alusión al crucificado, puesto que todas las atrocidades de los grabados se realizan en su nombre.

Figura 25. Grabados de Théodore de Bry



Fuente: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://bit.ly/3JnM9B6>

Nuño de Guzmán, el invisible, les ha dicho a sus hombres que utilicen lo que necesiten para que ese nativo diga de dónde viene el oro. Al cacique se le amarra a un madero, sus brazos están levantados. El primero de los torturadores, de izquierda a derecha, lo amenaza con un perro. El segundo le ha puesto el cepo en los pies. El tercero le apunta al corazón con una ballesta. El cuarto, que es un muchacho, con un hisopillo humedecido de aceite, excita el fuego puesto en los pies del indio. Los otros cuatro personajes presencian el acto y lo aprueban. El último de ellos es una figura extraña en el grupo. Diríase por sus facciones y atuendos es el elemento indispensable para completar este paisaje aplastante de la aculturación: un indígena colaborador (Montoya, 2014a, p. 293).

Nuevamente el madero es un elemento importante. La écfrosis describe una tortura múltiple donde cada uno de los personajes alrededor de la víctima realiza su respectivo martirio. La figura de uno de los hombres es de difícil identificación. No hay certeza de que sea español. No es descartable que sea un indígena traidor o, tal vez, obligado a colaborar.

En este grabado, como en anteriores, la arquitectura es monumental en el primer plano y muy árabe en el segundo. Llamam la atención dos elementos en el segundo plano. El primero es la pirámide ubicada en el extremo derecho. Tal vez representa alguna que existió o existe en la actualidad, construida por esas culturas originarias. El segundo elemento es el puente, ubicado en la lejanía, en el centro de la composición. Su arquitectura sofisticada lo hace ver como un elemento anacrónico.

*Figura 26. Grabados de Théodore de Bry*

**Fuente:** Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://bit.ly/3D1IU7V>

Las mujeres no son absueltas del esfuerzo. De Bry no vacila en ponerlas en el primer plano de su grabado, recibiendo las andanadas y los golpes. Un niño ha caído y los pies de su pueblo terminan pisoteándolo. Los conquistadores se ensañan aún más con los gritos y arremeten contra quien intenta descansar. Al que no puede seguir por la fatiga lo rematan con sus espadas y puñales. Las cadenas amarran a esta humanidad vejada, a favor de la cual De las Casas clama para que se le exima de tales tormentos (Montoya, 2014a, p. 294).

Se presenta la esclavitud cotidiana como tema del grabado y las mujeres hacen parte de los ultrajes. Las protestas llegan a España. Los reyes y teólogos se reúnen para reestructurar el sometimiento y hacerlo más trivial. Los españoles aceptan las leyes, pero siguen realizando los mismos actos. Luego afirman: se acata, pero no se cumple.

El grabado enfoca la escena en una atmósfera en cuyos lados emergen dos montañas rocosas. En una escena muy activa, lo que se sucede en primer plano en la multitud se refleja en el



segundo con una sola pareja de hombres, uno de los cuales yace apoyado en una roca con la espada del contrincante en el pecho.

Figura 27. Grabados de Théodore de Bry



Fuente: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://bit.ly/3RezceP>

Y los perros. ¿Cómo olvidar los perros? ¿Podría suponerse la conquista sin que se escuchen sus ladridos, el jadeo de sus larga lenguas, el olor desapacible de sus humores que siempre linda con el de la sarna? Becerrillo y Leoncico son los nombres emblemáticos de la jauría española. [...] Los perros que perseguían a las mujeres para hundir sus hocicos hambrientos en la entrepierna. Una de ellas, en el reino de Yucatán, logró huir. Por supuesto no se sabe su nombre. Estaba desmoralizada y le arremetían los vómitos y la fiebre foránea que su cuerpo nunca antes había padecido. Con tal de que los perros no la hicieran pedazos, tomó una soga y se ahorcó. Pero había un niño, posiblemente era suyo, Bartolomé de las Casas no lo precisa, que no pudo morir a su lado. Aunque tuvo la fortuna, antes de ser arrojado a los perros, de ser bautizado por un sacerdote. Uno, entre tantos millones de muertos,

conocería la paz eterna. [...] En el centro, cómo pasarlo por alto, hay un exponente de sabiduría salomónica. Un conquistador, impresionante en su actitud victoriosa, reparte pedazos del Infante a sus fieles podencos (Montoya, 2014a, pp. 295-296).

La descripción hace referencia a sucesos donde son víctimas los más vulnerables, las mujeres y los niños. Uno de ellos sucedido en un lugar de la península de Yucatán, precisamente donde habitó la cultura maya, víctima del genocidio realizado por los católicos españoles. Montoya utiliza la ironía al referirse al bautizo efectuado por el sacerdote conquistador. Y remite a otra frase sarcástica: “La conquista de América fue una larga y dura tarea de exorcismo” (Galeano, 2008, p. 118).

En la imagen hay un marcado contraste entre luces y sombras, de manera particular en el primer plano, que no se opone tanto a los tonos del segundo, a diferencia de las obras anteriores. Además de las tonalidades, De Bry contrasta la imagen del conquistador español dominante con la inocuidad de los infantes y la mujer, ya sin vida.

Figura 28. Grabados de Théodore de Bry



Fuente: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://bit.ly/3YOLrxB>

El grabado que sigue es el más confuso de la serie y el menos logrado. El desorden reside en la numerosa cantidad de personajes. Quince en el primer plano y no se sabe cuántos en el segundo. La lupa no alcanza a discernir individualidad alguna en el gentío que se ve a lo lejos. Aparentemente se trata de una batalla y esta sección de la imagen se relaciona con cierta pintura renacentista, especializada en mostrar ejércitos en guerra. Pero aquí no hay ninguna batalla. Y el gentío es el pueblo inca que sigue a Atahualpa, quien va a encontrarse con Pizarro. El célebre prendimiento se observa como a través de una gran ventana. Ella actúa a su vez como escenario fílmico o como un tinglado donde el teatro del mundo barroco se escenifica. Los quince personajes de adelante no están mirando lo que pasa porque ellos, y lo que están haciendo ahora, son el futuro mismo de ese prendimiento y su posterior masacre (Montoya, 2014a, p. 296).

La écfrosis advierte que es una imagen un poco más indefinida que las demás. En el segundo plano, a través de una ventana, se observa un gentío que remite, según el autor, a otra pintura del Renacimiento, debido a la temática y el estilo. Probablemente se refiere a la obra del pintor italiano Ucello. Se señala posteriormente a dos personajes: el inca Atahualpa y el conquistador Pizarro, quienes van al encuentro. Según los personajes mencionados, la escena probablemente ocurrió en lo que hoy pertenece a Ecuador o Perú. El escritor juega con los tiempos de la escena, incitado por el que realiza el pintor en la obra, donde representa el pasado más lejano o anterior, en la escena de la ventana, y el acto posterior en el primer plano. Debido a esta configuración, Montoya hace una comparación con la historieta y añade que el homicidio se desencadena porque Atahualpa tiró una Biblia al suelo.

Efectivamente, como se menciona en la descripción ecfástica, es una imagen confusa. A pesar del uso de recursos estéticos como la ventana, que a su vez funciona como dispositivo de encuadre, es necesario volver la vista varias veces a la obra para un acercamiento interpretativo, puesto que la composición recargada no es apoyada por el orden en las figuras.

*Figura 29. Grabados de Théodore de Bry*

**Fuente:** Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://bit.ly/3RenJvE>

A Bogotá se le practicó un tormento denominado trato de cuerda. El rey era dueño de dominios en donde proliferaban el oro y las esmeraldas. El tormento consistía en suspender el reo por las manos atadas a la espalda y dejarlo caer de súbito pero sin permitir que el cuerpo tocara el suelo. Jerónimo Lebrón según unos, Jiménez de Quesada según otros, es quien ordena el martirio y en el grabado su figura es respetable. Bien trajeado, de pose airosa, está de pie en la mitad de la escena. Habitamos de nuevo, en esta penúltima imagen, el terreno de la percepción artística de Théodore de Bry. El detalle de los trajes de Europa es soberbio y pulcro. Los cascos y sombreros, las calzas y el jubón enterizo del español, atravesado de ornatos que parecen figuras geométricas, flores o mariposas, está elaborado de manera admirable. Lo mismo podría decirse de las lejanas palmeras que dialogan con el follaje de otros dos árboles. Está ese cielo despejado que no cuesta imaginarlo de un azul

diáfano. La tortura también se desarrolla con extrema claridad. A Bogotá, en el fondo, lo cuelgan de uno de los árboles y dos soldados o lo están subiendo o lo están bajando con la cuerda. Cerca del espectador, a los pies de Lebrón o de Jiménez de Quesada, nuevamente lo atormentan. Tres verdugos realizan simultáneamente sus acciones. Uno aviva el fuego de los leños para quemarle los pies a Bogotá. El del centro le amarra las manos luego de haberle atado el pescuezo con una cadena. El otro le echa sebo ardiente en la barriga. Son vivísimas las contorsiones y creemos sentir el dolor de Bogotá por el realismo de su expresión. Hay un dato que despierta la curiosidad. De Bry ha pintado, al fondo dos bohíos. En uno de ellos está entrando una india desnuda. Se le alcanzan a ver las nalgas al desgairé (Montoya, 2014a, p. 297-298).

Nuevamente se presenta una secuencia dentro de la imagen, al estilo historieta. Similar al grabado anterior (figura 28), el primer plano representa el futuro, el desenlace. Además de la descripción de los dos momentos, la écfrosis se enfoca en el vestuario del conquistador, detallado magistralmente por De Bry. Finalmente menciona la particular figura de la mujer ubicada al fondo, en el lado izquierdo del cuadro. Es una mujer desnuda entrando a uno de los bohíos, pero la imagen deja a consideración del espectador la acción representada. En la novela, Montoya (2014a) agrega: “¿La están jalando con fuerza desde el interior o está huyendo de la tortura que se le inflige a Bogotá?” (p. 298).

La representación pictórica, en una atmósfera más despejada de lo habitual y con un fondo paisajístico agradable, se destaca de manera particular, como lo afirma la descripción, por el atuendo del conquistador. Ya no es solo la figuración exacta de las prendas, sino también la minuciosidad de cada una. Se presenta entonces la representación del detalle dentro del detalle. En la escena del primer plano, la posición del nativo evoca la del Crucificado cuando es adherido al madero. La composición expone una doble estructura piramidal. Un triángulo invertido, formado por la mujer desnuda y las dos figuras de los hombres atormentados; y otro, constituido por el mártir del primer plano, quien, con los hombres que lo torturan, configura la base del triángulo, que se complementa con la posición de los otros dos personajes, y cuya punta superior es, precisamente, la cabeza del español, que paradójicamente sería la conexión con la deidad.

Figura 30. Grabados de Théodore de Bry



Fuente: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://bit.ly/3kPq8Rp>

Mejor limitémonos a las tres acciones más llamativas de la ilustración. La primera, y vamos de adelante hacia atrás, es el corte de las manos por parte de un verdugo energúmeno. Hasta parece que este caballero tuviera los pelos enhiestos y vociferara mientras descarga el hacha sobre las manos. Es caricaturesca la humanidad que corre por los descampados aullando de dolor, o tratando inútilmente de recoger sus manos de un suelo pedregoso. Uno de estos indígenas levanta su brazo mutilado y lo muestra y dice algo con su lengua que Bartolomé de las Casas traduce así: Cristianos, ¿por qué nos hacéis esto? (Montoya, 2014a, p. 299).

Paralelamente con la descripción, Montoya hace referencia a la estatua del Duomo de Milán: el *San Bartolomé* de Marco d'Agate, el cual tiene un manto sobre los hombros que le cae atrás y hacia los lados. Ese manto es su propia piel. Un caso similar ocurre en *El juicio final* de Miguel Ángel, donde el mismo personaje, San Bartolomé, es representado sosteniendo su propio pellejo. Continúa la narración:

Así pasa con estos indígenas colombianos. Los observo una y otra vez y constato que los españoles les han cortado las narices y les han rajado los labios con puñales. Después, siempre hacia atrás, y para ello es menester saltarse las jaurías que persiguen a los mutilados y cruzar el río, doy con la tercera escena. El peñón de los muertos, así se llama un sitio en la Sierra Nevada del Cocuy. Hace años lo conocí, cuando era joven e ignaro, y me detuve en él y miré hacia el vacío que estaba realmente vacío. El guía, un muchacho de Güicán, me contaba la historia de los suicidios colectivos de los indios antes de la llegada de los conquistadores. Yo miraba hacia abajo, sin encontrar rastro de nadie. Pero en el grabado de Théodore de Bry están claramente representados, cayendo por las faldas de un inmenso peñón. La diferencia es que ahora no se suicidan, sino que los españoles los arrojan con sus espadas y alabardas (Montoya, 2014a, pp. 299-300).

En la descripción ecfástica, además de los actos bárbaros, nuevamente se hace referencia, como en uno de los grabados anteriores (figura 27), al suicidio, donde la mujer ante la desesperación por la tortura que se aproximaba prefiere acelerar su muerte. Estas decisiones son indicios de las trascendencias psicológicas vividas en ese tiempo. Bartolomé de las Casas decía que fueron setecientos los indígenas lanzados.

El grabado, en tres escenarios que son diferentes, pero dialogan entre sí, remite al espectador a una realidad analógica con la violencia que se ha vivido en los últimos años en Colombia, territorio que, posiblemente, fue el epicentro de la imagen pictórica.

De este modo, el recorrido por los 17 grabados del artista Théodore de Bry y las respectivas descripciones ecfásticas realizadas por Montoya posibilitan una aproximación a la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* y a la experiencia vivida por Bartolomé de las Casas como testigo de este genocidio de españoles católicos hacia americanos, configurado a partir de una serie de torturas inhumanas que contradicen las enseñanzas y el ideal de Cristo, por quien luchaban y en nombre de quien cometían los actos despiadados, aplicando métodos de tortura similares o peores a los padecidos por él. Entre muchas otras, también se presenta una contradicción en los juicios dialógicos realizados por los conquistadores, al dudar que los indios tuvieran alma o razón: “Colón creyó que no sabían hablar; y como andaban desnudos, eran mansos y daban todo a cambio de nada, creyó que no eran gentes de razón” (Galeano, 2008, p. 106). Sin embargo, según lo relatado

por el libro de De las Casas, existieron unos personajes, y no precisamente nativos, que sí eran desalmados.

Las reflexiones pictóricas y ecfásticas también proponen una comparación con la realidad actual de Suramérica y, de manera especial, de Colombia, cuyos métodos de tortura siguen siendo similares, varios siglos después, a los practicados durante la conquista. Sin embargo, hay dos diferencias: la primera es que la justificación en esa época era la evangelización y la maldición de Noé sobre Cam, cuyos descendientes, presuntamente, eran los habitantes del Nuevo Mundo, mientras que en el país la violencia se justifica desde todo tipo de ideologías. Lo otro que difiere es que durante la Conquista las infamias eran cometidas por los extranjeros, mientras que en Colombia se han realizado entre los mismos coterráneos. En la obra *Cuerpo (en)marcado: Ensayos sobre arte colombiano contemporáneo* se plantea que:

Hoy, los signos de la historia marcan un encuentro distinto con la realidad. Ya no solo se trata de un pasado en el que un grupo humano indígena, una tierra entera, un pueblo entero, era ‘conquistado’, sino también de un pasado lleno de violencia, de dictaduras militares, de encuentros y desencuentros con el otro. Ese otro ya no es el desconocido conquistador, sino otro más enigmático y destructor: el sí mismo (Agudelo Rendón, 2016, pp. 227-228).

De esta manera, el arte, en este caso la literatura, el grabado y, de nuevo, la literatura, que relatan las atrocidades sobre el cuerpo y el abuso del poder y la violencia, juega un papel fundamental no solo como memoria y denuncia del pasado, sino también como camino a cuestionamientos sobre la sociedad latinoamericana y colombiana.

Podría decirse entonces que el capítulo se configura en una triple mimesis o —de modo similar a lo que sucede respecto a la obra de Dubois en el capítulo anterior, donde se presentaba un doble homenaje— se configura, decíamos, un triple homenaje: homenaje de parte de Bartolomé de las Casas a todos los nativos víctimas de las infamias de la conquista española, homenaje al fraile español realizado por de De Bry, y homenaje al artista belga por parte de Montoya.



## CONCLUSIONES

Lo expuesto a lo largo de este trabajo permite arribar a las siguientes conclusiones:

La historia tradicional ha configurado, con el paso de los siglos, una Conquista donde los conquistadores han sido héroes que llegaron al Nuevo Mundo a descubrirlo y rescatarlo del letargo. Esta apología de los conquistadores ha dominado incluso en los currículos académicos. En las últimas décadas esto ha cambiado de manera considerable, por lo que afirmarlo es desconocer el pensamiento filosófico latinoamericano y las nuevas miradas decoloniales. Ahora bien, tanto la novela histórica *Tríptico de la infamia* (2014) de Pablo Montoya como los artistas plásticos Jacques Le Moyne, François Dubois y Théodore de Bry, y escritores como Bartolomé de Las Casas, quienes sirvieron de inspiración para la obra del escritor colombiano, realizan una propuesta que transgrede los cánones historiográficos y confluyen para hacer eco en las pocas voces de reconstrucción y reinterpretación, y a su vez de desmitificación y denuncia, respecto a la Conquista española en América y las guerras de religión.

Ahora bien, esta desmitificación puede ser un indicio que posibilita ahondar y realizar un paralelo entre la época de la Conquista y los tiempos actuales para reflexionar sobre el génesis de la violencia que ha atravesado los siglos, hasta hoy, en Latinoamérica y, de manera particular, en Colombia. Esta experiencia literaria plantea “la posibilidad de leer la novela como un comentario sobre la impunidad y la violencia generalizadas que se remontan a una especie de violencia originaria o ancestral” (Dhondt, 2017, p. 313). La representación de la memoria a través del arte, entonces, es el primer paso hacia una reflexión que ayuda a comprender el pasado sangriento, el presente complejo y a explorar el futuro incierto. Su función estética, social y cultural configura la construcción de identidad individual y colectiva.

Cabe destacar, como puede verse reflejado en líneas anteriores, que a pesar de la innumerable cantidad de europeos que viajaron al Nuevo Mundo con el fin de invadir y satisfacer intereses personales en nombre de la religión, aun a costa de la destrucción de vidas humanas y culturas milenarias, hubo unos cuántos personajes cuya intención fue, como es el caso de Le Moyne, dejar un registro y unas memorias para la historia y, así, contribuir a la denuncia futura.

Además del trabajo pictórico de Le Moyne, también el de Dubois, De Bry y De las Casas, que tienen un fin artístico, mimético y catártico, llegan a un punto de fuga en común: ser testigos

y realizar testimonios con obras cuya resonancia los transforma en documentos históricos para reavivar y revalorizar el pasado doloroso, dar voz a los que fueron callados con la violencia y denunciar las infamias cometidas y justificadas en nombre de la religión y el de su Dios, quien paradójicamente predicaba amor y cuyo mandato era amar al prójimo, es decir, al otro.

Esta obra literaria, a través de la historia y de la écfrasis, permite ampliar el horizonte y se constituye en una novela histórica con otra mirada de la Conquista y las guerras de religión, complementando, desde lo ecfástico, lo que ya otros autores han propuesto por medio de novelas con características de revisión histórica similares.

Estos conceptos son reforzados, precisamente, por los abrazos entre la literatura y las artes plásticas, y de manera especial por la écfrasis. Una de las teorías de clasificación de esta figura retórica señala que se puede discriminar en tres categorías según el nivel de realidad o ficción de la obra pictórica que se describe.

### ***Tríptico de la infamia* visto a través de una teoría actual de la écfrasis**

Existen en la actualidad diversas teorías sobre la écfrasis. Una de ellas es su tipificación. Según la clasificación de la écfrasis que propone Luz Aurora Pimentel en el artículo “Ecfasis y lecturas iconotextuales” (2003), se podría, entonces, realizar una categorización general de las obras mencionadas en los tres capítulos de *Tríptico de la infamia*. Pimentel (2003) señala que:

En tanto que representación, el objeto plástico descrito verbalmente puede ser, como bien lo advierte Clüver, real o ficticio; de hecho el paradigma mismo de la ecfasis, el escudo de Aquiles en la *Ilíada*, no existe fuera de la descripción que lo construye. De tal suerte que podemos hablar de *ecfasis referencial*, cuando el objeto plástico tiene una existencia material autónoma, o de *ecfasis nocional* cuando el objeto “representado” solamente existe en y por el lenguaje, como en el caso del escudo de Aquiles. Hay, sin embargo, un tipo de ecfasis intermedio que yo querría llamar *ecfasis referencial genérica*, y que con frecuencia se observa en textos ecfásticos que, sin designar un objeto plástico preciso, proponen configuraciones descriptivas que remiten al estilo o a una síntesis imaginaria de varios objetos plásticos de un artista. Ejemplo de la ecfasis referencial genérica serían los “cuadros” descriptivos en Proust que evocan a Monet, sin remitir a uno solo, o bien al

surtidor de Hubert Robert que tiene como referente el “tipo” de fuentes y surtidores diseñados y pintados por Robert, pero no un objeto único (p. 207).

Teniendo en cuenta los conceptos expuestos anteriormente, la novela de Montoya se clasificaría, según la écfrasis, de la siguiente manera:

**Primera parte: Le Moyne.** Hace alusión a diversos elementos pictóricos por medio de la écfrasis referencial y la écfrasis referencial genérica.

La écfrasis referencial se presenta al mencionar las primeras obras pictóricas ejecutadas cuando Le Moyne llega al Nuevo Mundo y, en los días posteriores, algunas escenas como *René de Laudonnière y jefe Athore frente a la columna de Ribault* (figura 1), el *Fuerte Caroline*, construido por la segunda expedición francesa a Florida en 1564 —grabado en color 1591 por Theodor De Bry después de un dibujo ahora perdido de Jacques Le Moyne De Morgues— (figura 2), *Gracias a los franceses Utina gana la batalla* (figura 3), entre otros que se mencionan.

En esta sección de la novela se configura también la écfrasis referencial genérica, al representar, por ejemplo, la pintura corporal timucua, el diseño en los rostros formado por espirales enfrentadas que representan el labio superior (figura 4), así como la configuración de diversos elementos geométricos y unas cuantas aproximaciones figurativas en el resto del cuerpo. Estas descripciones remiten al estilo estudiado y descrito por Lévi-Strauss en *Tristes trópicos*.

**Segunda parte: Dubois.** Se plantean también, básicamente, dos tipos de écfrasis: écfrasis nocional y écfrasis referencial.

La écfrasis nocional emerge en los primeros bocetos y dibujos de Dubois y, de manera particular, en los que realiza inspirado en su madre. Posteriormente ejecuta los dibujos inspirados en la catedral, donde vincula algunos elementos de écfrasis referencial genérica, puesto que se describe una aproximación al estilo real de la edificación. Finalmente se vuelve completamente a la *écfrasis nocional* en los relatos de los dibujos que Dubois realiza del natural.

Cabe recordar que tres de las descripciones ecfásticas de la segunda parte de este trabajo, no se mencionan en la novela. Se anexaron en el desarrollo del texto para realizar, como preámbulo, un recorrido histórico por algunas obras ecfásticas icónicas en la historia cultural de Europa. La primera es también una descripción de una écfrasis nocional del fragmento del poema épico,

atribuido a Homero, la *Ilíada*, que en el canto XVIII contiene la descripción del escudo que Hefestos fabrica para Aquiles. Seguidamente, Alberti cita una descripción de écfrosis referencial realizada en uno de los *Diálogos* del escritor sirio Luciano de Samósata (125-181), esta a su vez inspirada en la pintura *La Calumnia*, del griego Apeles (352-308 a. C.), uno de los artistas más destacados de la antigua Grecia. En la tercera se presenta de nuevo una écfrosis nocional en los fragmentos de *La obra maestra desconocida* (1831), del escritor francés Honoré de Balzac (1799-1850).

Sin embargo, la que más predomina en la narración es la écfrosis referencial. Esta se presenta en una serie de obras pictóricas de los grandes artistas del Renacimiento europeo, entre las que se destacan *La Virgen con el Niño* (figura 5) de Jean Fouquet, *El matrimonio Arnolfini* (figura 6) de Jan van Eyck, *La caza en el bosque* (figura 7) de Paolo Ucello, *Astrónomos observan el eclipse solar* (figura 8) de Antoine Caron y *La matanza de San Bartolomé* (figura 9) de François Dubois.

**Tercera parte: De Bry.** El total de las descripciones ecfásticas se configuran como écfrosis referencial. Todas las obras plásticas mencionadas, en este caso, grabados, tienen existencia material autónoma.

Aparecen entonces *Autorretrato de Théodore de Bry, a la edad de 69 años* (figura 10), algunos que De Bry contempló y estudió siendo aprendiz, como los grabados *Melancolía* (figura 11) y *San Jerónimo en su estudio* (figura 12), ambos de Alberto Durero, el *Arca de Noé* (figura 13) y los 17 grabados inspirados en la *Brevísima relación de la destrucción de la Indias* (figuras 14-30), todos ellos ejecutados por Theodore de Bry.

### **La écfrosis como homenaje**

La écfrosis en la actualidad ha adquirido un lugar privilegiado dentro de los estudios artísticos y literarios; además, ha pasado a ser considerada como la mimesis de otra mimesis y, a su vez, como un homenaje, de manera particular, al artista. Homenajes que son reiterados a lo largo de toda la novela y permiten una aproximación interpretativa tanto desde una perspectiva literaria como pictórica.

Así como se mencionaba en el desarrollo de los capítulos de este trabajo, estos homenajes tienen diversas configuraciones. Son tantos y tan variados sus matices que, al igual que la écfrasis, los homenajes también se podrían clasificar y hasta jerarquizar.

En Dubois, por ejemplo, la pintura *La masacre de San Bartolomé* por sí sola se encarga de cumplir su misión con el paso de los siglos y va más allá de relatar la masacre: rendir homenaje a las víctimas, producir catarsis y tal vez generar, en algunos, el deseo de pedir perdón. Quizás la écfrasis lo logre también, como apropiación de la obra en el espectador. En este caso, si la écfrasis es un homenaje, la descripción ecfrástica de esta pintura tiene un valor superlativo, puesto que es el homenaje al pintor, Dubois, quien a su vez realizó un homenaje a ciento sesenta víctimas, las cuales representan a toda la humanidad. Por lo tanto, es un homenaje a otro homenaje, es decir, es un doble homenaje. Y es además un homenaje a la humanidad, en especial a aquella que ha vivido tantos siglos de infamia. Y así como sucede con la obra pictórica de Dubois, la mayor parte de la écfrasis a la que se hace referencia en la novela histórica de Montoya cumple una función trascendental: realizar un gran homenaje a todos aquellos que se atrevieron, a pesar de las dificultades, a denunciar, por medio del arte, los genocidios y las ignominias que se realizaron en nombre de la religión.

Algo similar ocurre en la obra de De Bry. En este caso la literatura de De las Casas, los grabados de De Bry y, de nuevo, la literatura de la pluma de Montoya, que relatan las atrocidades sobre el cuerpo y el abuso del poder y la violencia, juegan un papel fundamental no solo como memoria del pasado y como denuncia, sino también como camino a cuestionamientos sobre la sociedad actual, tanto latinoamericana como colombiana. De esta manera, Montoya y su narrativa innovadora, a través de sus constantes abrazos entre literatura y artes plásticas, aportan una categoría más en el árbol genealógico de los homenajes a víctimas de la violencia y artistas e invita al lector a reflexionar sobre un pasado que ha sido maquillado durante siglos y a vivir, a través de la écfrasis, una nueva “experiencia humana”.

### **Posibilidades de la écfrasis**

Vale la pena traer a colación dos datos sobre la écfrasis que amplifican sus posibilidades como objeto de investigación. Ambos plantean cuestionamientos que dialogan con la época antigua. El primero es que, en sus orígenes, la definición, significado y funciones del concepto de

écfrasis contenían una proyección más amplia. Es decir, existen otras concepciones de écfrasis que, si se acogen, pueden crear otras configuraciones y dinámicas que distancian y complejizan el concepto que a lo largo del texto se ha vinculado estrechamente a las artes plásticas como elementos semánticos. En las actas del congreso internacional *El Quijote y el pensamiento teórico-literario* celebrado en Madrid en 2005, como conmemoración de los 400 años de publicación de *Don Quijote de la Mancha* (1605) de Miguel de Cervantes (1547-1616), se exponía la siguiente reflexión ecfrástica:

Me parece que toda la doctrina sobre la écfrasis se puede reducir a dos grandes apartados que acogen las interpretaciones posibles del término y todas aquéllas a que ha dado lugar a lo largo de su dilatada trayectoria [...]. a) Obras literarias en las que se describe una obra de arte plástica. Ésta puede a su vez representar algo (es decir, contener imitación de acciones o de situaciones) o no representar nada [...]. b) Obras literarias en las que abundan las descripciones vivas y detalladas que parece que entran por los ojos gracias a su plasticidad. [...] Se trata de la concepción clásica del término, según lo expuesto por Hermógenes y recogido por Quintiliano [...]. Responde a una concepción abarcadora del término, tanto, que para algunos su contenido es demasiado vago e impreciso. Este recurso puede impregnar una obra entera (y así decimos que es ecfrástica) o afectar sólo a determinados capítulos, partes o, sencillamente, a personas (y así hablamos de retratos) o a objetos sueltos en los que se detiene el autor. [...] Pero la intención de Cervantes nada tiene que ver con la descripción de una obra de arte —procedente en este caso de su imaginación—, sino con otra finalidad: la de presentar a los personajes como si fueran auténticos retratos. [...] Que Cervantes concibe su escritura como pintura es un *leit motiv* de toda la obra, y se hace muy evidente en el momento en que —a través del parlamento de Sancho— expresa su deseo de inmortalizar las hazañas de su héroe en pinturas (Alburquerque García, 2005, pp. 158-161).

Esta teoría, concepción clásica del término aceptada por algunos teóricos y rechazada por otros, convertiría a la écfrasis, tal vez, en la figura retórica por excelencia y a su vez en la más importante y dominante. Sin embargo, de este modo se difumina su exclusividad y precisión, así como su vínculo directo con las artes visuales. Ahora bien, aunque es pertinente no dejarlo pasar

desapercibido, es un tema problematizador tan amplio y complejo que sería necesario dedicar un trabajo de investigación complementario.

El segundo dato sobre la écfrasis que se puede abordar es un tema que arroja incógnitas. Siempre que se habla de la primera écfrasis de la historia se hace referencia, también por los teóricos y críticos, a las descripciones ecfásticas que realiza Homero sobre el escudo de Aquiles e incluso se menciona la copa de Néstor, ambas en la *Iliada*. Sin embargo, además de la obra clásica griega fueron creadas otras obras literarias más antiguas y manuscritos que, posiblemente, también contengan descripciones artísticas. Sería significativo cuestionar ese mito de que la *Iliada* es el primer referente ecfástico en la historia de la literatura e investigar más a fondo cuáles serían en realidad los primeros indicios de écfrasis en la antigüedad más remota. Constituye una tarea titánica, pero muy atractiva. Y no menos interesante, sería realizar una investigación similar en Colombia.

Finalmente, después de hacer un recorrido por tres capítulos donde se realiza un análisis de cada uno de las tres partes de la novela histórica *Tríptico de la infamia*, quedan entonces algunas interpretaciones y algunos cuestionamientos sobre una figura retórica y una obra literaria que a partir de sus paratextos (título, cubierta, secciones) y a lo largo de la narración envuelve e invita al lector a sumergirse en un universo de reconstrucción visual de la historia desde una perspectiva revisionista del pasado. Con todo, los hallazgos a través del análisis de la novela y su reconstrucción histórica no solo posibilitan una nueva mirada de la Conquista y las guerras de religión, sino también del concepto y presencia de la écfrasis en la historia contemporánea y, particularmente, en la historia más remota de la literatura local y universal. Esta perspectiva “implica, además, revisar de qué manera el texto literario contribuye en la interpretación o reinterpretación de la obra visual” (Agudelo Rendón, 2017, p. 52).

Ahora bien, aunque la écfrasis ha sido tema de múltiples investigaciones y ha tenido, especialmente en los últimos años, una evolución trascendental que le otorgan más visibilidad y la oportunidad de renacer es posible que aún haya teorías que se pueden profundizar e incluso que existan algunas lagunas históricas, como se mencionaba anteriormente, respecto a la écfrasis más antigua. ¿Existirá la posibilidad, por ejemplo, de desmitificar la idea de que la primera écfrasis es la descripción del escudo de Aquiles? En la écfrasis se configura, entonces, un universo infinito desde la literatura más remota, tanto en su presencia como en descripción e interpretación del arte y, a su vez, del contexto histórico que rodea cada obra artística.

De esta manera, la novela histórica *Tríptico de la infamia* invita a comprender que la écfrasis es más que una simple figura retórica. Analógicamente, como sucede en las obras de Van Eyck, Fouquet y Velázquez referenciadas anteriormente en el desarrollo de los capítulos, la écfrasis en la narración es como un espejo convexo. El lector observa e interpreta la reconstrucción de la historia de la Conquista y las guerras de religión, y en el fondo aparecen los espejos de la écfrasis que cuestionan sobre sus apariciones más antiguas y además permiten interpretar o reinterpretar no solo las imágenes que se describen, sino también la historia de la humanidad.

Con miras hacia futuras investigaciones de la écfrasis en *Tríptico de la infamia*, se recomienda consultar cierto material bibliográfico que no fue tenido en cuenta en este proyecto debido a los límites del mismo y también a causa de las restricciones de acceso que implicó la pandemia en su momento; material que, sin embargo, puede ser revelador, como es el caso del ensayo histórico-social *América pintoresca y otros relatos ecfrásticos de América Latina* (2017) de Pedro Agudelo Rendón, ganador del “Premio Casa de las Américas”; y la traducción al italiano de *Trittico dell’infamia* (2017) publicada por la Fondazione Mudima. Respecto a esta última, se tienen noticias de que, a diferencia de las ediciones en español, entre sus páginas se incluyen las obras de arte aludidas en la novela (Rodríguez Amaya, 2019, p. 127). Una edición con estas características posibilitaría un análisis desde la sociología de la literatura para reflexionar sobre la recepción de la obra y así determinar los efectos de asimilación de la écfrasis y de interpretación al contar con el material pictórico dentro del ejemplar consultado.

Todo lo anterior, a su turno, abre la puerta también a nuevas preguntas relacionadas con los alcances de los estudios sobre la écfrasis en las obras más antiguas de la literatura colombiana. Entre ellas, y solo a modo de ejemplo, cómo determinar cuál es la primera descripción ecfrástica en la historia literaria del país, en que época y contexto se realiza, cuáles libros fueron sus sucesores, a qué tipo de clasificación pertenece la écfrasis según el nivel de realidad o ficción de las obras descritas, hacia quién se plantean estos homenajes, cuál es la trascendencia de estos artistas y sus obras en la historia y el contexto de la nación, cómo contribuyen dichas descripciones ecfrásticas a una mejor comprensión e interpretación de las obras literarias. Estos cuestionamientos, entre otros, deberán ser objeto de nuevas investigaciones.



## Referencias bibliográficas

- Aínsa, F. (2003). *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*. Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallego - El otro, el mismo.
- Agudelo Rendón, P. (2016). *Cuerpo (en)marcado: Ensayos sobre arte colombiano contemporáneo*. Fondo Editorial ITM.
- Agudelo Rendón, P. (2017). *Las palabras de la imagen: ecfrasis e interpretación en el arte y la literatura*. Fondo Editorial ITM.
- Agudelo Rendón, P. (2018). *Díptico*. IUE.
- Agudelo Rendón, P. (2020a). Arte y literatura. Apuntes semiofilosóficos de una relación ecfástica. En M. E. Osorio Soto y J. F. Taborda (Eds.), *Literatura, diálogos y redes transatlánticas* (117-134). Peter Lang.
- Agudelo Rendón, P. (2020b). *Paisajes de papel*. IUE.
- Alberti, L. B. (1827). *Los tres libros de la pintura*. Imprenta Real.
- Albuquerque García, L. (2005). La écfasis en El Quijote. En M. A. Garrido Gallardo y L. Albuquerque García (Coord.). *El Quijote y el pensamiento teórico-literario: Actas del Congreso Internacional* (157-174). Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Ardila, C. (2009). Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana. *Estudios de Literatura Colombiana*, (25), 35-59.
- Balzac, H. (2005). *La obra maestra desconocida*. Ediciones del Sur.
- Cardona Sánchez, R. R. (2017). La experiencia estética de la infamia: una mirada al *Tríptico* de Pablo Montoya Campuzano. *Estudios De Literatura Colombiana*, (41), 153-169. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n41a10>
- da Vinci, L. (1827). *Tratado de la pintura*. Imprenta Real.
- De la Calle, R. (2005). El espejo de la *ekphrasis*. Más acá de la imagen. Más allá del texto. *Escritura e Imagen*, 1, 59-81. <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM0505110059A>
- Dhondt, R. (2017). *Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya como cuadro barroco. *Mitologías hoy*, 16, 307-319, <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.483>
- Escobar Mesa, A. (2022). *Ensayos al filo del desarraigo*. FOCO.
- Galeano, E. (2008). *Espejos*. Siglo XXI.
- Giraldo, E. (2015). “Entrar en los cuadros”. Écfasis literaria y écfasis crítica en los ensayos de Pedro Gómez Valderrama. *Co-Herencia*, 12(22), 201-226. <https://doi.org/10.17230/co-herencia.12.22.9>
- Gombrich, E. H. (1999). *Historia del arte*. Diana.
- Homero (1999). *Iliada*. Panamericana.
- Kandinsky, (1911). *De lo espiritual en el arte*. Premia Editora de Libros.
- Lévi-Strauss, C. (1988). *Tristes trópicos*. Paidós.
- Llorente, M. E. (2017). La visualización como vehículo de la comunicación poética. *AdVersuS*, XIV(32), 103-116.
- Masgrau-Juanola M. y Kunde K. (2018). La intermedialidad: un enfoque básico para abordar fenómenos comunicativos complejos en las aulas. *Arte, Individuo y Sociedad*, 30(3), 621-637. <https://doi.org/10.5209/ARIS.59812>

- Montoya, P. (2007). *Trazos*. Universidad de Antioquia.
- Montoya, P. (2014a). *Tríptico de la infamia*. Random House
- Montoya, P. (2014b). La representación pictórica de los indios timucuas en Jacques Le Moyne y Théodore de Bry. *Boletín De Antropología*, 29(47), 116-140. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/boletin/article/view/20388>
- Montoya, P. (2016). Implementen un plan integral y de largo plazo para mejorar el medio ambiente de Medellín. *change.org*. <https://www.change.org/p/ficogutierrez-eugenio prieto-raulcardonaenv-un-plan-integral-para-mejorar-el-medio-ambiente-de-medell%C3%ADn-y-%C3%A1rea-metropolitana>
- Montoya, P. (11 de agosto de 2020a). No soy un escritor castrochavista. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/no-soy-un-escritor-castrochavista-pablo-montoya-528154>
- Montoya, P. (2020b). La novela histórica y *Tríptico de la infamia*: Aproximaciones personales. *Revista Universidad De Antioquia*, (338), 80-90. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/341602>
- Montoya Isaza, N. A. (2018). *La écfraesis como posibilidad de creación e interpretación en Tríptico de la infamia de Pablo Montoya* [tesis de Maestría no publicada]. Universidad Eafit.
- Orrego Arismendi, J. C. (2017). Una sociedad timucua y su estilo: Claude Lévi-Strauss en *Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya. *Estudios De Literatura Colombiana*, (41), 33-47. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n41a02>
- Pimentel, L. A. (2001). *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. Siglo XXI.
- Pimentel, L. A. (2003). Ecfraesis y lecturas iconotextuales. *Poligrafías. Revista De Teoría Literaria Y Literatura Comparada*, (4), 205-215. <https://www.revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/view/31343>
- Reina Valera (1995). *Santa Biblia*. Sociedades Bíblicas Unidas.
- Rodríguez Amaya, F. (2019). Elogio del silencio. *Boletín Cultural Y Bibliográfico*, 53(96), 126-129. [https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin\\_cultural/article/view/20740](https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/20740)
- Staden, H. (2013). *Verdadera Historia y Descripción de un País de Salvajes Desnudos, Feroces y Antropófagos Situado en el Nuevo Mundo América*. Stockcero.
- Vallejo, F. (2017). *La puta de Babilonia*. Penguin Random House.
- Vargas Vargas, J. Ángel. (1993). La verosimilitud. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 19(1), 7-16. <https://doi.org/10.15517/rfl.v19i1.20852>
- Vergara Aguirre, A. (2017). Editorial. *Estudios de Literatura Colombiana*, (41), 9-11. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/328075>
- Zapata, C. (2016, 5 de julio). *Entrevista con el escritor Pablo Montoya en Detectives Salvajes* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4DflYHmD5rM>