

**BEATRIZ CAROLINA PEÑA**

# **IMÁGENES CONTRA EL OLVIDO**

**El Perú colonial en las ilustraciones  
de fray Diego de Ocaña**



**FONDO  
EDITORIAL**

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ



IMÁGENES CONTRA EL OLVIDO  
EL PERÚ COLONIAL EN LAS ILUSTRACIONES DE FRAY DIEGO DE OCAÑA



Beatriz Carolina Peña

IMÁGENES CONTRA EL OLVIDO  
El Perú colonial en las ilustraciones  
de fray Diego de Ocaña



FONDO  
**EDITORIAL**

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

*Imágenes contra el olvido*  
*El Perú colonial en las ilustraciones de fray Diego de Ocaña*  
Beatriz Carolina Peña

© Beatriz Carolina Peña, 2011

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Diseño, diagramación, corrección de estilo  
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: junio de 2011

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2011-05618

ISBN: 978-9972-42-961-3

Registro del Proyecto Editorial: 31501361101229

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa  
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

## AGRADECIMIENTOS

Llegue primero mi gratitud a Raquel Chang-Rodríguez, quien me sugirió el estudio de la obra de fray Diego de Ocaña y me brindó su motivación, ayuda y guía antes, durante y después de que dirigiera con gran profesionalidad mi tesis doctoral. También agradezco mucho a Isaías Lerner y a Ottavio DiCamillo por su lectura y sus sugerencias a versiones preliminares de este trabajo en su fase de tesis. A Dionisio Cañas le doy las gracias por su apoyo a mi investigación mientras ambos enseñábamos en Baruch College.

Agradezco al Center for Latin American, Caribbean, and Latino Studies del Graduate School and University Center de The City University of New York por el Summer Research Fellowship con que me ayudó para realizar mi primera visita a la Biblioteca de la Universidad de Oviedo en el verano de 2003. Les doy las gracias a Ramón Rodríguez Álvarez, director de la Biblioteca Universitaria de la Universidad de Oviedo, y a Ángeles Llavona Guerra, jefe de la sección Asturias, General y Fondo Antiguo, por permitirme consultar en 2003 y 2007 el manuscrito autógrafo de fray Diego de Ocaña, hacer posible la obtención de una copia electrónica del mismo en el 2003 y concederme permiso para reproducir las imágenes de Ocaña.

El acceso a los excelentes fondos bibliográficos de la Sterling Memorial Library de Yale University me facilitó la investigación durante los cuatro años que estuve en la institución.

De manera especial, si bien general, agradezco a los museos, las bibliotecas y otras instituciones culturales y a algunas personas particulares que me han permitido publicar las imágenes que ilustran este trabajo. Saint Lawrence University me concedió un Scholarly Development Award (Small Grant) para ayudarme a subvencionar la solicitud de imágenes de alta resolución.

Expreso mi gratitud a Catherine Closet-Crane, quien me dio algunas ideas preliminares de aproximación a los dibujos de Ocaña. También agradezco al lector anónimo del Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú por sus recomendaciones al manuscrito.

Tengo deudas con personas de Latinoamérica, España y Francia, a quienes he consultado por correo electrónico y por teléfono y que sin conocerme han contestado a mis preguntas de manera amable, generosa y desinteresada. En cada caso, una nota de agradecimiento a pie de página reconoce sus contribuciones. Admito que esta marginalidad textual desmerece el apoyo que me han dado.

Agradezco de todo corazón a la Reed Foundation por su generosa ayuda para costear la publicación de las imágenes a color.

Este libro se lo dedico a Ramón Emilio Ravelo, mi esposo, por su amor y estímulo.

## ÍNDICE

<b>Prólogo. Huella y mundo en las ilustraciones de fray Diego de Ocaña (1599-1607)</b>	15
<b>Introducción</b>	23
<b>Capítulo 1. El autor, el viaje y la <i>Relación</i></b>	31
1.1. Fray Diego de Ocaña: el autor	31
1.2. Vida en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe (¿1581?-1598): religioso y estudiante jerónimo	34
1.3. Las lecturas de fray Diego	39
1.4. Oficio en Guadalupe	43
1.5. Razones del envío de fray Diego de Ocaña al Nuevo Mundo	46
1.6. La <i>Relación</i> : estructura externa	49
1.7. Estructura interna	52
1.8. Objetivos de la <i>Relación</i>	54
1.9. Itinerario del viaje	55
<b>Capítulo 2. Las ilustraciones de la <i>Relación</i>: características generales</b>	63
2.1. El análisis iconográfico según Erwin Panofsky	63
2.2. Bases para las dos primeras fases de estudio iconográfico de los dibujos de Ocaña	65
2.3. Los nativos americanos en los grabados europeos de la segunda mitad del siglo XVI	69
2.4. Las figuraciones alegóricas de América	95
2.5. Las figuras humanas de Ocaña y la tradición iconográfica	98
2.6. Bases para la tercera fase de estudio iconográfico de los dibujos de Ocaña	100
2.7. Producción de los dibujos	104
2.8. Las leyendas de los dibujos: tipos y funciones	105
2.9. Rasgos generales de los dibujos	111
2.10. Posiciones y dimensiones de las figuras humanas	112
2.11. Convención etnográfica	120
2.12. Figuras desnudas o semidesnudas	122
2.13. Uso del color	126
2.14. Los miniados del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe	127
2.15. Una fuente visual: los libros de trajes	128
2.16. Aproximación de los dibujos de Ocaña a los de Guaman Poma y Martín de Murúa	131
<b>Capítulo 3. Los dibujos de naciones guerreras: análisis formal, temático y simbólico</b>	133
3.1. La admiración del valor araucano: tres toquis mapuches	133
3.2. Un guerrero indígena de la ciénaga de Purén	154
3.3. El atuendo y continente de las figuras de la mujer araucana	162
3.4. Los guerreros caníbales: la desnudez y la decoración corporal	170
3.5. El sometimiento simbólico de los chiriguano	180

<b>Capítulo 4. Los dibujos de naciones pacíficas: análisis formal, temático y simbólico</b>	193
4.1. El vestuario y las poses de los indígenas de «los llanos»	193
4.2. El alimento y la medicina en la pareja de Tucumán y de Buenos Aires	197
4.3. Las limitaciones bélicas de los collas	207
4.4. La representación de la realeza inca	216
<b>Capítulo 5. Los mapas y las ilustraciones del Cerro Rico de Potosí y de los camélidos</b>	225
5.1. Los mapas	225
5.2. Características de los mapas	234
5.3. Pueblos y ciudades	236
5.4. La orografía	238
5.5. Las costas	241
5.6. Las islas	244
5.7. La hidrografía	245
5.8. Mapa 1: rasgos generales y leyendas	247
5.9. Mapa 2: rasgos generales y leyendas	248
5.10. Mapa 3: rasgos generales y leyendas	250
5.11. Mapa 4: rasgos generales y leyendas	252
5.12. Fray Diego de Ocaña: primer cartógrafo de las regiones centrales de Chile	254
5.13. El cerro de Potosí	258
5.14. Las representaciones del Cerro Rico de Murúa y Guaman Poma	268
5.15. Los camélidos	277
<b>Capítulo 6. La representación de la mujer americana</b>	285
6.1. La representación pictórica de las tentaciones: Botticelli, Juan de Flandes, Tiziano, Veronese y Tintoretto	289
6.2. Interrelación entre las tentaciones de Cristo y la tentación de Adán	309
6.3. Guacolda y la tentación: un tema bíblico con motivos americanos	312
6.4. La fealdad y lo demoníaco	314
6.5. La mujer americana y la castidad sacerdotal	318
6.6. El diablo en el monasterio: el prior y la negra	329
6.7. La posición de la tentadora	334
6.8. «Que me guardase de las mujeres de esta tierra»: la infamia del Nuevo Mundo	337
<b>Conclusiones</b>	345
<b>Apéndice. Itinerario de Fray Diego de Ocaña</b>	359
<b>Bibliografía</b>	371
<b>Índice onomástico y analítico</b>	391
<b>Índice toponímico</b>	407

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

2.1. Dibujo de hombre y mujer indígenas comiendo, de John White	71
2.2. Grabado de hombre y mujer indígenas comiendo, basado en el dibujo de John White	72
2.3. Escena de canibalismo, de Hans Staden	74
2.4. Grabado de André Thévet: las jóvenes tupinamba preparan <i>caouin</i> , mientras los hombres se encargan de la cocción de un cuerpo humano	77
2.5. Grabado de André Thevet: Atahualpa, rey del Perú	81
2.6. Grabado de Jean de Léry: un hombre, una mujer y su hijo desnudos	84
2.7. Dibujo de una mujer algonquina, de John White	89
2.8. Grabado de Theodore de Bry: Los paseos del rey Satourioua y de la reina	93
2.9. Imagen alegórica de América, de Cesare Ripa	96
2.10. Bocetos de una nativa y un nativo «del Paraguay» (fol. 123v. y 124r.) y dibujo del «indio de Paraguay» (fol. 118v.), de Ocaña	99
2.11. Dibujos de Caupolicán y una mujer araucana y de Lautaro y Guacolda, de Ocaña	110
2.12. Dibujos de dos incas, de fray Martín de Murúa	113
2.13. Siluetas de las posiciones corporales más frecuentes de las figuras de Ocaña	114
2.14. Cinco figuras de Ocaña con poses similares	115
2.15. Figura del «indio de Tucumán y Buenos Aires», de Ocaña	115
2.16. Dibujo de la «bella Guacolda», de Ocaña	116
2.17. Figuras de guerreros indígenas, de Ocaña	117
2.18. Figuras en <i>contrapposto</i> , de Ocaña	118
2.19. Dibujo de Alberto Durero: <i>Adán y Eva</i>	119
2.20. Desnudos censurados, de Ocaña	123
2.21. <i>Virgen de la Leche</i> , atribuida a Bartolomé Bermejo. Museo de Bellas Artes de Valencia	125
3.1. Lautaro y «la bella Guacolda» (fols. 74v. y 75r.), de Ocaña	135
3.2. El traje militar griego de la edad heroica y la indumentaria del triario	137
3.3. Pareja del valle del Arauco: Caupolicán y una mujer indígena (fols. 86v. y 87r.), de Ocaña	140
3.4. Combate entre Anganamon y Martín García de Loyola (fols. 93v. y 94r.), de Ocaña	147

3.5. Combate entre un guerrero araucano y Alonso de Sotomayor (fols. 103v. y 104r.), de Ocaña	155
3.6. «Indio del Paraguay» (fol. 118v.), de Ocaña	171
3.7. Pareja indígena del Paraguay (fols. 123v. y 124r.), de Ocaña	176
3.8. Indios chiriguanaes (fol. 302r.), de Ocaña	181
3.9. Detalle de los rostros de la pareja chiriguana (fol. 302r.), de Ocaña	191
4.1. Traje de «los indios de los llanos» (fols. 33v. y 34r.), de Ocaña	195
4.2. Indios de Tucumán y de Buenos Aires (fols. 130v. y 131r.), de Ocaña	201
4.3. Indios collas (fols. 310v. y 311r.), de Ocaña	207
4.4. El traje del Inca y de las payas, reinas e indias principales (fols. 332v. y 333r.), de Ocaña	217
4.5. Detalle de la cabeza de la mujer noble del Cusco (fol. 333r.), de Ocaña	218
4.6. Detalle de la cabeza del Inca (fol. 332v.), de Ocaña	223
5.1. Río Bío-Bío (detalle del mapa 3), de Ocaña	231
5.2. Río Maule (detalle del mapa 2), de Ocaña	232
5.3. Ciudad de Osorno (detalle del mapa 4), de Ocaña	237
5.4. Ciudad de Santiago, cabeza de Chile (detalle del mapa 1), de Ocaña	237
5.5. Toquigua (detalle del mapa 2), de Ocaña	238
5.6. Una sección de la cordillera de la costa (detalle del mapa 4), de Ocaña	238
5.7. Detalle de la cordillera de los Andes (mapa 2), de Ocaña	239
5.8. Volcán (detalle del mapa 2), de Ocaña	240
5.9. «Volcán de la Villarrica» (detalle del mapa 4), de Ocaña	241
5.10. Siluetas de las costas de los mapas de Ocaña	242
5.11. Siluetas de los puertos de los mapas de Ocaña	242
5.12. Detalle del mapa 3, de Ocaña	243
5.13. Las islas de la Mocha y de Santa María, de Ocaña	244
5.14. Fragmento del mapa 4, de Ocaña	245
5.15. Patrón de meandros en la representación de los ríos en los mapas 1, 2 y 4, de Ocaña	246
5.16. Patrón de los ríos en el mapa 3, de Ocaña	246
5.17. Mapa 1, de Ocaña	247
5.18. Leyenda 1 del mapa 1, de Ocaña	248
5.19. Leyenda 2 del mapa 1, de Ocaña	248
5.20. Leyenda 3 del mapa 1, de Ocaña	248
5.21. Mapa 2, de Ocaña.	249
5.22. Leyenda 1 del mapa 2, de Ocaña	249
5.23. Leyenda 2 del mapa 2, de Ocaña	249
5.24. Leyenda 3 del mapa 2, de Ocaña	250
5.25. Leyenda 4 del mapa 2, de Ocaña	250
5.26. Leyenda 5 del mapa 2, de Ocaña	250
5.27. Mapa 3, de Ocaña	251
5.28. Leyenda 1 del mapa 3, de Ocaña	251
5.29. Leyenda 2 del mapa 3, de Ocaña	251

5.30. Leyenda 3 del mapa 3, de Ocaña	252
5.31. Leyenda 4 del mapa 3, de Ocaña	252
5.32. Leyenda 5 del mapa 3, de Ocaña	252
5.33. Mapa 4, de Ocaña	253
5.34. Leyenda 1 del mapa 4, de Ocaña	253
5.35. Leyenda 2 del mapa 4, de Ocaña	253
5.36. Leyenda 3 del mapa 4, de Ocaña	254
5.37. Leyenda 4 del mapa 4, de Ocaña	254
5.38. Leyenda 5 del mapa 4, de Ocaña	254
5.39. <i>Tabula Geographica Regni Chile</i> , de Alonso de Ovalle	256
5.40. Cerro de Potosí, de Ocaña	261
5.41. Leyendas de la sección superior del cerro de Potosí, de Ocaña	264
5.42. Leyendas de la sección inferior del cerro de Potosí, de Ocaña	266
5.43. Cerro de Potosí de la <i>Crónica del Perú</i> , de Cieza de León	267
5.44. Fotografía del cerro de Potosí	268
5.45. Ciudad de Potosí, de Guaman Poma	269
5.46. Cerro y minas de Potosí, de Martín de Murúa	270
5.47. «Carneros del Perú, del Collao y de Chile y de toda la tierra de arriba»	279
5.48. Ovejas de las Indias, de la <i>Crónica del Perú</i> , de Cieza de León	280
5.49. «Carnero del Collao y Pacajes»	281
5.50. Fotografía de un guanaco macho	283
6.1. Lautaro y la bella Guacolda (Fols. 74v. y 75r.), de Ocaña	285
6.2. Detalle de la cabeza del dibujo de Guacolda, de Ocaña	287
6.3. Detalle de la cabeza del dibujo de la «india araucana», de Ocaña	288
6.4. Figuras femeninas de Ocaña, con el brazo derecho extendido	289
6.5. <i>La tentación de Cristo</i> , anónimo. <i>The Cloisters, The Metropolitan Museum of Art</i> , Nueva York	293
6.6. <i>La tentación de Cristo</i> , de los hermanos Limbourg. <i>Très Riches Heures</i> (fol. 161v.), <i>Musée Condé de Chantilly</i> , Francia	294
6.7. <i>Las tentaciones de Cristo</i> , de Sandro Botticelli. Capilla Sixtina, El Vaticano	297
6.8. Detalle de <i>Las tentaciones de Cristo</i> , de Sandro Botticelli	298
6.9. Dos detalles del fresco <i>Las tentaciones de Cristo</i> , de Sandro Botticelli	299
6.10. <i>La tentación de Cristo</i> , de Juan de Flandes. <i>The National Gallery of Art</i> , Washington	300
6.11. <i>La tentación de Cristo</i> , de Tiziano Vecellio. <i>Minneapolis Institute of Arts</i> , Minneapolis, Minnesota	305
6.12. <i>El bautismo y la tentación de Cristo</i> , de Paolo Veronese. <i>Pinacoteca di Brera</i> , Milán	306
6.13. <i>La tentación de Cristo</i> , de Tintoretto. <i>Scuola Grande di San Rocco</i> , Venecia	307
6.14. <i>Adamo ed Eva</i> , de Tintoretto. <i>Gallerie dell'Accademia</i> , Venecia	311
6.15. <i>El pecado original y la tentación de Cristo</i> , <i>L'Abbaye de la Chaise-Dieu</i> , Francia	311
6.16. Guacolda, de Diego de Ocaña, y la figura del demonio tentando a Cristo, de Juan de Flandes	312
6.17. Detalle de los rostros de tres parejas indígenas, de Ocaña	315
6.18. «Traje de las indias de los llanos» (fol. 34r.), de Ocaña	316

6.19. Detalle de las cabezas de la pareja Lautaro y Guacolda, de Ocaña	329
6.20. <i>La tentación de Cristo en el monte</i> , de Duccio di Buoninsegna. <i>The Frick Collection</i> , Nueva York	333
6.21. El demonio desnudo conversa con un indígena, <i>Crónica del Perú</i> , de Pedro de Cieza de León	341
6.22. Aygnan, el espíritu maligno de los tupinambá, con los rasgos satánicos de la iconografía europea: cuerno, cola y ala membranosa como la de un murciélago, <i>History of a Voyage to the Land of Brazil, Otherwise Called America</i> , de Jean de Léry	342

## PRÓLOGO

### HUELLA Y MUNDO EN LAS ILUSTRACIONES DE FRAY DIEGO DE OCAÑA (1599-1607)

Odalís G. Pérez

*Universidad Autónoma de Santo Domingo (UASD)*

La iberoamericanista Beatriz Carolina Peña ha escrito un libro importante para los estudios literarios y culturales actuales en Latinoamérica. *Imágenes contra el olvido: el Perú colonial en las ilustraciones de fray Diego de Ocaña (1599-1607)*, es una investigación memorial, iconográfica y secuencial sobre el autor, su relación, su viaje y la elaboración de sus imágenes.

La propuesta de lectura orientada en una tesis sostenida en el texto-contexto de producción formal, expresiva e histórica, constituye un aporte en tal sentido, pero además, una ruta de interpretación, representación y reconocimiento en el orden intelectual, indiciario y teórico-cultural. El hecho mismo de asumir una metodología fundamentada en la iconografía y en el texto de la *Relación* asegura una lectura instruida, caracterizadora e integradora de los registros etnoculturales, coloniales y antropológicos, asumidos desde una explicación que aspira a la conformación de un archivo cultural, visible e invisible, pero sobre todo tematizado en el recorrido del itinerario y los iconogramas que acompañan el mundo cultural de la *Relación*.

Las veintisiete ilustraciones que acompañan la *Relación del viaje de fray Diego de Ocaña por el Nuevo Mundo (1599-1605)*, siglo XVII (principios). Ms. 215; Biblioteca de la Universidad de Oviedo, justifican el marco analítico, institucional, histórico e iconográfico de la doctora Beatriz Carolina Peña Núñez. El religioso jerónimo entendía que la escritura y la imagen salvaban el mundo, el *anthropos* indígena y la cultura misma del olvido.

La pelea entre lo visible y lo invisible en la *Relación* y el contexto de visión de fray Diego de Ocaña es lo que ha llevado a la estudiosa venezolana a seguir las huellas del fraile jerónimo, con la esperanza de mostrar vida, obra e itinerario de nuestro autor. En las páginas donde se describe sobre la base de datos y metadatos destacados en base a fecha de partida, lugar, viajeros, medio, fecha de llegada, estancia y hospedaje

en el lugar de destino, se hace visible el conjunto intencional, donde el autor de la *Relación* registra vida y hazañas de los indios en el marco de la geografía histórica amerindia.

Los dinamogramas, mapas, signos e iconos conforman también los ideologemas culturales, históricos y textuales que cualifican y recalifican las huellas, mundos y experiencias educativas en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe, y en los diferentes lugares de América del Sur, en cuya topografía real e imaginaria se reconocen las principales imágenes religiosas, políticas, institucionales, históricas y culturales.

La cartografía descrita particulariza los mapas y las ilustraciones del Cerro de Potosí y de los camélidos, y así, nuestra estudiosa analiza las características de los mapas, pueblos, ciudades, orografía, costas, islas, hidrografía, donde los rasgos generales y leyendas en los mapas 1, 2, 3 y 4 que por lo mismo instruyen las acciones motivadoras de imágenes documentales y culturales, contribuyen a una lectura de superficie y profundidad del texto en cuestión.

El itinerario de fray Diego de Ocaña dice de manera real y simbólica aquello que traza lo real en un movimiento cuyas implicaciones piden el refuerzo de una historia interna y externa de las imágenes en el ámbito de Iberoamérica, pero, además, en el contexto de la cardinal asegurada por una interculturalidad equivalente a un intercontacto marcado por los ritmos de la alteridad y la otredad.

En el caso de esta obra no se trata solo de un desarrollo monolineal o monotextual, sino más bien de un recorrido polidireccional sustentado en representaciones femeninas, masculinas, entidades de valor y acciones que cobran significación en una sintaxis cultural e histórica de tipo continental y que a la vez se pronuncia en un tiempo de la interpretación y los hallazgos por parte de nativos americanos y religiosos peninsulares, eurocéntricos, pero reconocedores de un universo percibido entre mítico, legendario y ceremonial.

El mismo hecho de asumir en esta obra una cardinal de significación cuyas alegorías, leyendas, siluetas, mapas, vestuarios, arquitecturas y objetos culturales, remiten a un texto cuyos ejes se conforman en el relato, esto es, en el cuerpo de una productividad cultural, significativa e imaginaria en la cual algunos tópicos obligan a pensar los rumbos de la continentalidad americana y sus contornos geográficos, sociales, antropológicos, rituales, etnográficos y simbólicos, no olvida que el *ethos* cultural de indígenas y españoles o íberos en general, multiplica algunos gestos originarios acompañados por intencionalidades, costumbres y miradas propias de un contacto entre lo visible del cuerpo y lo invisible-visible de la subjetividad.

Los seis capítulos estructurados en base a las informaciones, recorridos y objetos ideológicos en cuyo puntos de significación encontramos personajes, combates,

guerreros, indios de Tucumán y Buenos Aires, indios collas, pueblos, ciudades que parecen imaginadas por sus héroes, vestuarios, alimentos, figuras desnudas y entidades humanas en trazados y modelos tabulados en un encuadre etnográfico, asegurado por su trabajo de indicios, interpretantes e iconos, articulan gradualmente la narración de fray Diego de Ocaña.

Justo en la introducción, Beatriz Carolina Peña explica los tópicos y predicamentos de un texto cuya redacción y construcción motiva el conocimiento direccional de unas acciones escogidas del registro propio del monje y sus perspectivas visionarias, etnosimbólicas e iconográficas. El detalle, la descripción, la aspectualización etnográfica y visual, articulan los posteriores planos de la interpretación justificados en la misma confluencia textual.

Para la autora de *Imágenes contra el olvido: el Perú colonial en las ilustraciones de fray Diego de Ocaña*

Las ilustraciones del manuscrito del monje jerónimo fray Diego de Ocaña han recibido escasísima atención de historiadores, especialistas del arte o estudiosos de la cultura. En 1942, en *La Virgen de la Hispanidad o Santa María de Guadalupe en América*, Carlos G. Villacampa, el archivero y bibliotecario del Archivo del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe, descubridor de Ocaña, fue el primero en dar a conocer casi todos los dibujos del autor en una secuencia similar, aunque no exacta, a la del códice. Las ilustraciones acompañaron su primera edición de la *Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe y sus milagros de fray Diego de Ocaña*. Debajo de la leyenda adjunta a la reproducción del primer dibujo, Villacampa coloca una nota marginal muy breve que, básicamente, explica la procedencia de las ilustraciones y añade otros pormenores; entre ellos, la creencia de que fueron copias del natural (p. 23).

Tal y como se puede observar en la nota 1, la autora de *Imágenes contra el olvido...* aclara en referencia, el hecho de que Carlos G. Villacampa

Reprodujo 22 dibujos, de los que excluyó los mapas y la ilustración del cerro de Potosí. Los dos que aparecen sin respetar el orden de Ocaña son los de Lautaro y Guacolda. El de Lautaro se coloca entre los primeros, en una posición bastante próxima a la secuencia original, pero el de Guacolda, que ocupa el quinto lugar en el manuscrito, se dispone en la antepenúltima posición. Villacampa separa los dibujos uno por uno según la división por folios, por lo tanto no llega a asociarlos en pares (Introd., cit. nota 1)

La explicación en detalle insiste, a propósito de pormenores, en la referencia del bibliotecario y archivero en el contexto de establecimiento de indicaciones al respecto, y que la autora hace visible y legible en la nota 2:

El texto completo de la nota de Villacampa es el siguiente: Publicamos con este, una serie de interesantísimos dibujos con que fray Diego de Ocaña enriqueció la *Relación* de su viaje a través de la América española. Aquellos dibujos se refieren a los trajes y costumbres de los indios de los países que visitó fray Diego, y que él copiaba del natural; de ahí el interés y valor histórico de estos dibujos, entre los que hay algunos referentes a las caciques indios y a los gobernadores españoles de las regiones visitadas por fray Diego. Ponemos al pie de los grabados el texto que les puso el padre Ocaña (199).

La nota tres refiere la introducción de Arturo Álvarez y el comentario sucinto que este hace con escaso rigor a la primera edición del relato del jerónimo en 1969. Nos aclara la autora de este libro que los mismos están «[i]ntercalados con el texto, y como su magnífico complemento, nos ofrece el autor 16 ilustraciones hechas a plumilla y finamente coloreadas, 7 dibujos lineales y 4 mapas de Chile, que si no son obras maestras de pintura, sí están realizados con movimiento y gracia» (Álvarez 1969: XXIX).

La autora aclara en la misma nota 3: «Que Álvarez aluda a 7 dibujos lineales y 16 a color es posible que se deba a que incluyó entre las figuras delineadas la imagen en blanco y negro del cerro de Potosí». Inmediatamente destaca nuestra estudiosa en la nota 4 de su introducción el hecho de que Álvarez se toma, en su edición «algunas libertades que trastocan el orden de las ilustraciones del manuscrito. Separa la imagen del «indio de la ciénaga de Purén» en combate con el gobernador Alonso de Sotomayor y la coloca precediendo la *Relación*. Sitúa entonces la del adversario español en el capítulo respectivo, según la secuencia textual (Álvarez 1969: 127). Junta en pares cuatro trabajos que Ocaña dibujó independientemente sin formar composición y que van distanciados en el código, en capítulos diferentes: la representación de un nativo calchaquí con la de una pareja de indígenas chiriguano (1969: 139) y dos ilustraciones de llamas (1969: 189)»

En las 426 notas eruditas y explicativas de la vida y hechos de fray Diego de Ocaña observamos un conjunto textual y contextual de la *Relación* y, sobre todo, un encuadre narrativo, pictórico e histórico, instruido y conformado como archivo cultural, pero además, como texto artístico y posicional a través del cual se pronuncia, se expresa, se narra una historia epocal que, como registro, se inscribe en una perspectiva productiva y enunciativa de carácter autobiográfico, debido a que los ejes o núcleos de esta fórmula escriptovisual, ayudan a resituar los márgenes y centros de una historia que, como sentido artístico y cultural, remite a modelos escriturarios y mentales propios de una cultura simbólica reconocida en crónicas, diarios, relaciones, historias generales y particulares.

El seguimiento al más mínimo detalle instruccional y enunciativo participa de un método de investigación donde texto e imagen cobran su significación en el desarrollo mismo de la reflexión teórico-crítica, visible en una particular estructura descriptiva, argumentativa, informativa y narrativa, basada en una delimitación temática que no olvida sus cardinales y «tegumentos» estratégicos.

Así, todo el marco propiciado a base de conjunciones constructivas como son la introducción, el desarrollo y la conclusión, ponen en centro el proceso iconográfico y la textualidad que sirve de base a la historia real, imaginaria y visual, en cuyos puntos de relato reconocemos los signos, símbolos, señales y nexos propiciadores de una visibilidad textual y literaria, justificada mediante narratemas visuales y verbales gobernados por los niveles mismos del análisis y la investigación.

Toda la sustentación de estudio y comparación que sobresale en este libro hace que el lector, intérprete o especialista, acuda a los marcos de comprensión de las imágenes culturales, históricas y sobre todo antropólicas y documentales que facilitan los grados y puentes de acceso al sentido de la historia y de la cultura indígena localizada en tiempo, espacio y recepción.

En el marco argumentativo y en la dinámica misma de la comparación entre Historia de la Cultura e Historia del Arte, la autora de *Imágenes contra el olvido* acude a las precisiones de Conrad Fiedler a propósito de esta tensión epistemológica delimitadora a nivel axiológico y en el marco restrictivo y de diferencia entre los resultados de ambos dominios de investigación. El investigador debe saber cuándo la Historia del Arte y la Historia de la Cultura buscan resultados, pero debe saber a qué apuntan los mismos en una pesquisa científica y cuáles son sus límites y alcances (ver p. 27 de la introducción, del planteamiento del problema y de la delimitación de tema).

Los cauces epistémicos de esta investigación sugieren una lectura de proceso, a través de la cual se hace visible el archivo cultural, histórico y artístico del padre Ocaña, habida cuenta de los hilos reales e irreales que constituyen su archivo textual, esto es, el conjunto organizado o no de su *Relación*. La autora de este estudio comparativo aporta entonces elementos para la comprensión de una mentalidad cuya inscripción colonial sugiere varios ámbitos de la mirada y el mirar de la identidad y la diferencia, de la alteridad y la otredad, así como también del texto y sus nudos compositivos.

El análisis de los tejidos verbales, enunciativos e iconográficos portadores de significados religiosos, etnohistóricos, imaginarios, doctrinales, políticos, éticos y comunitarios, insiste en destacar, de manera estratégica y procesual, las voces de una cultura indoamericana que tanto en el reino de Chile como el del Perú han constituido posibilidades de vida y sociedad reflejados en la *Relación* de Ocaña.

Al decir de Beatriz Carolina Peña, y refiriéndose claramente a las metas del libro

El propósito de este trabajo es intentar una aproximación al significado de los dibujos del monje jerónimo; descubrir sus conexiones posibles con elementos de la cultura europea, hispánica y amerindia de su tiempo y determinar sus influencias artísticas e ideológicas y sus relaciones con los dibujos de otros cronistas contemporáneos. Este estudio entraña una empresa intrincada en el sentido de que habrá que someter las ilustraciones a varios modos de contemplación e integrar en el análisis, además del texto del autor, un enfoque interdisciplinario donde deben intervenir la iconografía, la historia, la antropología, la historia de las ideas y la literatura (op. cit. p. 27-28).

Es justamente a partir de un enfoque interdisciplinario, pero sobre todo, de un lineamiento intradisciplinario y transdisciplinario, como cobra valor en este trabajo la tradición de las ideas humanísticas, poscoloniales, comunicativas, histórico-culturales, filosóficas y etnoliterarias, en base a un paradigma recursivo, etnosimbólico y literario.

En este sentido, a través de la semiótica de la cultura y junto a la crítica textual y los recursos de la nueva historiografía en el ámbito de las ciencias sociales y humanas, es como podemos encontrar fórmulas dinámicas de comprensión de las imágenes culturales, los signos, los objetos naturales, las arquitecturas comunitarias, las costumbres y marcos de creación de la América indígena.

Existe en las cardinales demostrativas de este trabajo una relación que lo hace accesible al mundo académico de nuestros días, en tanto que la explicación y documentación referencial explican las líneas de desarrollo visibles en el tipo cohesivo de redacción científica. Nuestra autora no pierde la oportunidad para apoyar con nota y referencia bibliográfica la estructura interna y externa de la investigación en cuerpo y escritura.

Escrito en una prosa transparente, puntual y sin adornos retóricos, el trabajo de Beatriz Carolina Peña incita, mueve a la búsqueda sobre fray Diego de Ocaña, un religioso cuya condición, vida, viajes, encuentros y testimonios, podemos advertir en una travesía de la América indígena contextualizada en los principales espacios de su acción, encuentro e incidencia.

El libro que el lector tiene en sus manos pide, indudablemente, un tiempo de aproximación o acercamiento a los diferentes movimientos y hechos que dan cuenta del personaje en texto y contexto. Pero también, el presente libro particulariza las acciones, narraciones y narratemas que paulatinamente contribuyen a esclarecer un orden colonial, religioso, antropológico, axiológico, histórico y cultural a través de lo literario, lo lingüístico y lo iconográfico en sus diversas vertientes, situaciones y explicaciones.

Así pues, nuestra autora se pregunta y se responde a la vez:

¿Qué imagen del Nuevo Mundo surge de los comentarios, los testimonios propios y ajenos de fray Diego y de sus dibujos evocadores de la pareja primigenia? Texto e imagen se influyen y se refuerzan mutuamente. De la palabra y la forma surge la concepción de un mundo donde reina el pecado, primordialmente donde no puede prescindirse del dominio de la carne. Tal vez, Ocaña asimiló este ámbito corrupto a la pecaminosa era terrenal que San Jerónimo ubica en sus textos doctrinales entre la caída en el pecado original y la venida de Cristo a redimir a la humanidad de sus faltas. Cada referencia en la teología jeronimiana a las consecuencias del pecado original o a la condición desgraciada del hombre, trae a colación una idea en la que San Jerónimo sigue fielmente a San Pablo: a partir de la caída de Adán y Eva comienza en la tierra el servicio de la carne. En esta era, la naturaleza pecadora de la humanidad se encuentra incapacitada para servir al espíritu (p. 339-340).

Ocaña discurre, como muy bien muestra la autora de esta investigación, entre zonas y espacios mentales donde los teologemas y culturemas se reconocen en los bordes y centros de la *Relación*, sobre la mujer como ente del pecado y la sexualidad y sensualidad irrefrenables, pero también sobre el discurso en torno a la carne como pecado, y contacto con el demonio. De esta manera:

La imagen de la mujer indígena como tentadora es una creación intencionada que ilumina un aspecto pertinente a la historia del pensamiento y de las actitudes religiosas y sociales del siglo XVI y XVII. Los cristianos, particularmente, los sacerdotes, debían tener presente la escisión cuerpo y alma, despreciar al primero y, al mismo tiempo, resguardarse de la mujer, objeto del deseo erótico y enemigo de la pureza del espíritu. Fray Diego refleja icónica y lingüísticamente en su *Relación* la obsesión institucional y personal por las virtudes de la castidad, pureza y continencia enfatizadas por la cultura eclesial de su tiempo y, a la vez, adjudica una dificultad mayor a la consecución del voto del celibato y de la continencia cristiana en el Nuevo Mundo. Esta barrera se liga a la conducta degenerada de las mujeres indígenas y también de las criollas, negras y mestizas. A mi modo de ver, la figuración de las imágenes gráficas femeninas puede interpretarse en dos facetas. Por un lado, el personaje de Guacolda posee una dimensión más personal para Ocaña y, en consecuencia, identifica su imagen con el demonio que tienta a Cristo. El resto de los personajes femeninos se aproxima más a Eva. En efecto, su acercamiento al varón con la mano siempre extendida representa la incitación constante al pecado (p. 343).

Los elementos descriptivos conformados por iconogramas y dinamogramas verbales instruidos por significantes teologales e imágenes concentradas y particularizadas

en su relato, aspiran a mantener los nexos imaginarios en tensión con lo real y sus efectos. En fray Diego de Ocaña como en todos los cronistas amerindios, el objeto-viaje y el objeto-cuerpo o género, implica un pretexto axiológico y sobre un grado de conjunción moral, finalista y formal. El trazado de la *Scuola* y la *Scriptura* conducen a la educación de los sentidos cuyo resorte mental se hace legible en la domesticación del instinto como supresión del eros y el ánimo, pero además, como *incendium mentis* catalizador de escenas teologales, receptáculos visuales y signográficos.

Beatriz Carolina Peña se sitúa en aquello que desinvierte el dispositivo ideológico de lo moral y lo religioso a través de las imágenes y el texto mismo, entendido como cuerpo verbal y retórico revelador de lo que imagina el sujeto propiciador de la doctrina imperante. Se trata de una cardinal narrativa cuyo contenido de mundo es el narrante y lo narrado.

Lo que nos ofrece esta obra como lectores no es solo materia visual orientada, o alegoría de la reivindicación humana, sino la propia épica de una etnia oprimida por sus demandantes y «castellanizadores» en el Nuevo Mundo. Es por eso que dicha lectura requiere un soporte de visualidad y comparación entre lo que se dice y lo que se ve, entre lo que expresa y lo que se nombra como vertiente antropológica y teologal de las imágenes.

Sin embargo, hay que aclarar que la autora no se deja manipular por fray Diego de Ocaña y así podemos observar que los indicios textuales participan de la conjunción analítica de los interpretantes culturales, razón por la cual el significado temático se pronuncia tanto en texto como en imagen, en un cerco dibujístico personificador del hombre, la mujer, el icono, la fábula, la intencionalidad y la historia narrada.

Creemos que *Imágenes contra el olvido: el Perú colonial en las ilustraciones de fray Diego de Ocaña* es un trazado iconográfico, argumentativo, histórico y narrativo cuya inscripción en el universo amerindio impulsa un dispositivo sociocultural desde un anclaje en la Hispanía, la Americanía y la Indianía, en el cual se propicia una visión de los valores propios de una travesía humana, social, teologal y cultural, justificada en una mirada al otro que a ratos respalda un discurso de dominación y otras veces activa un contradiscurso masculino-femenino de la representación.

## INTRODUCCIÓN

«Porque, si no es de esta manera,  
luego se olvida todo en estos reinos,  
y en volviendo las espaldas, todo se deja  
y se acaba».

Fray Diego de Ocaña

Las ilustraciones del manuscrito del monje jerónimo fray Diego de Ocaña han recibido escasísima atención de historiadores, especialistas del arte o estudiosos de la cultura. En 1942, en *La Virgen de la Hispanidad o Santa María de Guadalupe en América*, Carlos G. Villacampa, el archivero y bibliotecario del Archivo del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe, descubridor de Ocaña, fue el primero en dar a conocer casi todos los dibujos del autor en una secuencia similar, aunque no exacta, a la del códice. Las ilustraciones acompañaron su primera edición de la *Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe y sus milagros* de fray Diego de Ocaña<sup>1</sup>. Debajo de la leyenda adjunta a la reproducción del primer dibujo, Villacampa coloca una nota marginal muy breve que, básicamente, explica la procedencia de las ilustraciones y añade otros pormenores; entre ellos, la creencia de que fueron copias del natural<sup>2</sup>. Otro comentario sucinto y de escaso rigor sobre las imágenes corresponde al historiador Arturo Álvarez en su «Introducción» a la primera edición (1969) del relato del

---

<sup>1</sup> Reprodujo 22 dibujos, de los que excluyó los mapas y la ilustración del cerro de Potosí. Los dos que aparecen sin respetar el orden de Ocaña son los de Lautaro y Guacolda. El de Lautaro se coloca entre los primeros, en una posición bastante próxima a la secuencia original, pero el de Guacolda, que ocupa el quinto lugar en el manuscrito, se dispone en la antepenúltima posición. Villacampa separa los dibujos uno por uno según la división por folios, por lo tanto no llega a asociarlos en pares.

<sup>2</sup> El texto completo de la nota de Villacampa es el siguiente:

Publicamos con éste, una serie de interesantísimos dibujos con que Fray Diego de Ocaña enriqueció la Relación de su viaje a través de la América Española. Aquellos dibujos se refieren a los trajes y costumbres de los indios de los países que visitó Fray Diego, y que él copiaba del natural; de ahí el interés y valor histórico de estos dibujos, entre los que hay algunos referentes a los caciques indios y a los gobernadores españoles de las regiones visitadas por Fray Diego.- Ponemos al pie de los grabados el texto que les puso el Padre Ocaña (1942: 199).

jerónimo<sup>3</sup>. Esta incluye todos los dibujos, pero la secuencia, aunque bastante fiel a la original, se encuentra también un tanto alterada<sup>4</sup>.

Por su parte, en el segundo capítulo titulado «Los pintores que trabajaron en Chuquisaca durante el siglo XVII», de su libro *Holguín y la pintura altoperuana del virreinato* (1956), los especialistas en arte José de Mesa y Teresa Gisbert dedican algunos comentarios muy breves, aunque pioneros, a los dibujos del manuscrito de Ocaña. Concluyen que estos son superiores a sus pinturas de Santa María de Guadalupe; creen que toma sus modelos del natural; realizan una rápida comparación entre su arte y el de Felipe Guaman Poma de Ayala (¿1535?-¿1616?), y afirman que el español, en oposición al andino, aísla sus personajes<sup>5</sup>. Veintiséis años más tarde, en su libro *Historia de la pintura cuzqueña* (1982), José de Mesa y Teresa Gisbert retoman la figura de Ocaña en la sección «Los cronistas pintores: fray Diego de Ocaña, Guaman Poma y Martín de Murúa». En ella, si bien ofrecen más datos sobre Ocaña y su paso por el virreinato del Perú, exponen una opinión muy breve y gene-

<sup>3</sup> «Intercalados con el texto, y como su magnífico complemento, nos ofrece el autor 16 ilustraciones hechas a plumilla y finamente coloreadas, 7 dibujos lineales y 4 mapas de Chile, que si no son obras maestras de pintura, sí están realizados con movimiento y gracia» (Álvarez 1969: XXIX). El conjunto de 27 imágenes se compone de 16 dibujos a color y 1 en claroscuro, 4 delineados en tinta negra, 2 bosquejos y 1 mapa en cuatro folios de la gobernación chilena. Que Álvarez aluda a 7 dibujos lineales y 16 a color es posible que se deba a que incluyó entre las figuras delineadas la imagen en blanco y negro del cerro de Potosí.

<sup>4</sup> La edición se toma algunas libertades que trastocan el orden de las ilustraciones del manuscrito. Separa la imagen del «indio de la ciénega de Purén» en combate con el gobernador Alonso de Sotomayor y la coloca precediendo la *Relación*. Sitúa entonces la del adversario español en el capítulo respectivo, según la secuencia textual (Álvarez 1969: 127). Junta en pares cuatro trabajos que Ocaña dibujó independientemente sin formar composición y que van distanciados en el códice, en capítulos diferentes: la representación de un nativo calchaquí con la de una pareja de indígenas chiriguano (1969: 139) y dos ilustraciones de llamas (1969: 189).

<sup>5</sup> A continuación se transcriben los dos párrafos de José de Mesa y Teresa Gisbert, pertinentes a los dibujos del jerónimo:

Dentro de la obra artística de Ocaña, podemos afirmar que su labor de dibujante es muy superior a la de pintor. En poder del señor Roque Pidal, se conserva el manuscrito donde Fray [*sic*] Diego relata sus viajes por el Perú, Chile y Bolivia [...], todo él está profusamente ilustrado de mano de su autor con dibujos sobre los naturales y fauna del lugar. Tiene esta obra además de un valor documental, el interés de las figuras tomadas del natural, realizadas artísticamente con una soltura que dista mucho de la convencional imagen de Guadalupe.

Si comparamos estas ilustraciones con las de su contemporáneo, el nativo Guamán Poma de Ayala [...] nos ponemos frente al problema de lo mestizo e indio, en contraposición a lo español. El primero anecdótico siempre, elige escenas de conjunto; es incorrecto en su dibujo, estrictamente lineal y falto de perspectiva. Ocaña en cambio rehuye las escenas de conjunto, aísla [*sic*] siempre sus figuras y las sombrea a la aguada buscando claroscuro. Intenta algunas veces el escorzo como en la figura de Martín García de Loyola (Mesa y Gisbert 1956: 19-21).

ral sobre los dibujos del manuscrito del jerónimo<sup>6</sup>. Más específico e interesante es el comentario que Mesa y Gisbert producen para apoyar la idea de que en algunas de sus composiciones, Ocaña «no pudo escapar a modelos europeos y concretamente españoles». Afirman que en la representación ecuestre de Martín García de Loyola y de su oponente indígena también a caballo, a quien por equivocación denominan Lautaro, Ocaña «copió dos personajes de la batalla de Higuera existentes en la sala de batallas del Escorial» (1982, vol 1:86)<sup>7</sup>.

Finalmente, el estudio más detenido del que tenga noticia corresponde al historiador chileno Eugenio Pereira Salas. Se trata de la sección «Ilustraciones», un apartado de poco más de cuatro páginas de su «Introducción» a la edición *Viaje a Chile. Relación del viaje a Chile, año de 1600, contenida en la crónica de viaje intitulada «A través*

---

<sup>6</sup> En el segundo tomo del mismo libro, los autores incluyen la reproducción de uno de los dibujos del manuscrito de Ocaña. Lo incorporan en el catálogo de ilustraciones con el número 66 y lo identifican como «Don Alonso de Sotomayor, luchando con un indio de Purén. Manuscrito de la Crónica, Universidad de Oviedo, España».

<sup>7</sup> Como lo muestra la leyenda de Ocaña al pie de la composición, el personaje indígena contra quien está enfrentado García de Loyola en el dibujo es Anganamón y no Lautaro (fol. 93v.). En cuanto a la similitud del dibujo de Ocaña con dos personajes de la Sala de Batallas de El Escorial, no he tenido la oportunidad de visitar el Real Monasterio de San Lorenzo después de leer el pasaje citado de José de Mesa y Teresa Gisbert. Así, no he podido buscar *in situ* las dos figuras que Ocaña supuestamente copia del fresco enorme de *La Batalla de La Higuera*. No obstante, en el pasado, he visitado dos veces la Sala de Batallas de El Escorial, conozco las pinturas de la galería y, recientemente, he visto fotografías que reproducen diversos detalles de las mismas. Con base en estas experiencias, si bien no puedo confirmar la similitud exacta observada por José de Mesa y Teresa Gisbert, señalo que, en efecto, existen semejanzas, a veces muy marcadas, entre las posiciones de algunos caballos y personajes en lucha de *La Batalla de La Higuera*, particularmente de musulmanes enfrentados a cristianos, y el dibujo de Anganamón y de su caballo. Tampoco es este un asunto que pueda producir mucha extrañeza, ya que se trata de una obra de grandes dimensiones que ocupa la pared sur de una sala de 60 metros de largo por 6 de ancho y 8 de alto (Brown 1998: 13). El fresco representa una batalla en la que pululan las figuras de jinetes, con guerreros y caballos en posiciones múltiples, las imágenes de columnas militares a pie y a caballo en preparación y avance para la guerra y enfrentamientos armados de ejércitos y de individuos. No pongo en duda que Ocaña conociera el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y la Sala de Batallas, ya que este palacio real y monasterio estaba a cargo de la Orden Jerónima, pero la similitud que Mesa y Gisbert han observado no puede proceder de una copia directa. Tal vez se deba a modelos bosquejados o impresos (algunos probablemente copiados de los frescos de ambas paredes de la galería que representan también el ciclo narrativo de la Guerra con Francia, como *La Batalla de Gravelinas* y *La Batalla de San Quintín*) que el fraile conocía muy bien o llevaba consigo. Cuando Ocaña emprendió su periplo al Nuevo Mundo en 1599, la Sala de Batallas tenía diez años de haber sido creada y, posiblemente, formara ya parte de la cultura visual española de representación de batallas, de combates entre jinetes y de enfrentamientos bélicos entre infieles y cristianos. El 4 de enero de 1587, Felipe II encargó la decoración de la galería a los pintores italianos Niccolò Granello (?-1593), Fabrizio Castello (1554-1617), Lazzaro Tavarone (1556-1641) y Orazio Cambiaso (?-1585), quienes culminaron su obra conjunta en setiembre de 1589 (Brown 1998: 17-20; *El Escorial* 1986: 288-300).

*de la América del Sur*» (1995)<sup>8</sup>. Allí, congruente con los límites temáticos de la publicación, se ocupa primero de nombrar los dibujos de la sección chilena de la *Relación* de Ocaña, precisando su ubicación en el manuscrito, y luego los comenta con cierto detalle. El análisis de Pereira Salas es más extenso que los precedentes, pero es todavía exiguo. Repite algunas de las ideas de José de Mesa y Teresa Gisbert<sup>9</sup> y se queda, a veces, en el comentario impresionista<sup>10</sup>. Debe reconocérsele, sin embargo, la agudeza de haberse percatado de la influencia de *La Araucana* en dos de los dibujos, aunque cree, erróneamente, que el epíteto de Guacolda en la obra de Ocaña es diferente al del poema de Ercilla<sup>11</sup>; también, la perspicacia de haber observado la idealización y europeización de los héroes araucanos, y la habilidad de Ocaña para crear «la sensación de la marcha y del movimiento, con que quiebra el hieratismo de sus retratos» (1995: 24). En mi opinión, no obstante, el mayor acierto de Pereira Salas es el de haberse dado cuenta de que, en comparación con la imagen casi inmutable del amerindio en los libros de viaje de la época de Ocaña, el valor esencial de las ilustraciones del fraile radica en su empeño modesto en diferenciar los distintos grupos étnicos representados en sus dibujos:

En vez de las figuras estereotipadas que del indio americano habían popularizado los talleres europeos para regocijo de los lectores de libros de viaje, el P. Ocaña trata

---

<sup>8</sup> Hay dos errores en la página de derechos de autor de la edición: 1) Se identifica la ilustración de la portada del libro como la de «El gobernador don Alonso de Sotomayor», cuando, en verdad, se trata del dibujo de Lautaro, que, por cierto, se repite en la página anterior a la del título; y 2) se indica que las ilustraciones interiores son «[a]cuarelas y dibujos a lápiz de Fray Diego de Ocaña», pero el dato del instrumento de dibujo no es acertado.

<sup>9</sup> Pereira Salas se da cuenta de que al menos un dibujo ofrece el agrupamiento de dos figuras formando una unidad. Pero, quizá por la influencia de Mesa y Gisbert, a quienes cita, persiste en la idea de que Ocaña evita las composiciones: «La pareja de indios chiriguano, vestidos con atuendos que nos parecen un tanto escenográficos, está unida, sin embargo, por un juego de manos alargadas en que va posado un simpático loro, que demuestra que el P. Ocaña, aunque evita la composición, sabía combinar los objetos» (1995: 24).

<sup>10</sup> Al historiador Eugenio Pereira Salas (1904-1979) se le considera un pionero en el estudio de la cultura colonial de Chile. Debe suponerse, sin embargo, que así como la edición, cuyas notas e introducción preparó, es breve, sencilla y está dirigida al gran público, su trabajo debió tener restricciones de longitud.

<sup>11</sup> En el primer capítulo se expone que al menos dos dibujos tienen como referente obvio la obra de Ercilla: el de un guerrero indígena, identificado como Lautaro, y el de una indígena, cuya identificación, al pie de la ilustración, es «la bella Guacolda». Precisamente, la certeza del precedente literario en Ocaña proviene de esta leyenda, que procede literalmente de los versos sexto de la estrofa 43 y séptimo de la estrofa 44 de la Primera Parte de *La Araucana*, donde la voz poética se refiere al personaje como «la bella Guacolda». Erróneamente, Pereira Salas cree que el atributo de Guacolda en el poema épico es «hermosa» y no «bella»: «aquí la contemplamos viva y palpitante. No es la “hermosa” del poema de Ercilla, sino la “Bella”, ataviada con el traje un tanto convencional de las mujeres de la tierra de Chile» (1995: 25).

de individualizar, a la medida de sus fuerzas, la imagen plástica de las diferentes razas aborígenes de la región sur del continente. La serie de sus bocetos etnográficos es por eso de extraordinario mérito (1995: 23).

Ciertamente, aun para quien no posee un conocimiento extenso del arte, resulta obvio que las ilustraciones del fraile manchego, contempladas esencialmente como productos estéticos, no establecen un hito en las artes plásticas ni concentran un valor artístico preeminente. Su significación, en efecto, no proviene de la calidad estética, sino de su valía en la historia de la cultura.

Según el filósofo alemán Conrad Fiedler, «la historia de la cultura tiene que calibrar la importancia de las obras de arte por una medida totalmente diferente de aquella que corresponde al interés artístico puro; ya que es muy posible que un trabajo tenga mucha importancia para la historia de la cultura sin llegar a poseer un valor artístico especial» (1949: 22; la traducción es nuestra). Ahora bien, si los dibujos de Ocaña no poseen un valor artístico particular derivado de su calidad estética, cabría preguntarse, entonces, cuáles serían los parámetros a considerar para concederles un lugar en la historia de la cultura. En primer lugar, ganan preeminencia al percibirlos como un resultado de la vida cultural de su tiempo; es decir, que en ellos se concentran, junto con la visión particular del dibujante, ciertos precedentes, tendencias e influjos ideológicos y artísticos con los que este estuvo en contacto y que impregnaron su época y su creatividad. En este sentido, serían como una muestra geológica con diversas capas de sedimentos y componentes esenciales, cuyo estudio buscaría descubrir cómo se integran sus respectivas conexiones para otorgarles su significado y su unidad. Por otro lado, hay bases para considerar la *Relación* ilustrada de Ocaña como un producto infrecuente y peculiar. David Bland en *A History of Book Illustration. The Illuminated Manuscript and the Printed Book* se ha extrañado de que, pese a sus costosas inversiones en periplos y descubrimientos, la producción de España y Portugal de libros de viaje ilustrados haya sido tan escasa, en comparación con la de los Países Bajos (1958: 191). Así, la sola presencia de las ilustraciones tiene la virtud de hacer de la *Relación* de Ocaña un documento singular dentro del género relato de viaje español de la época de la conquista y colonización de América.

El propósito de este trabajo es intentar una aproximación al significado de los dibujos del monje jerónimo; descubrir sus conexiones posibles con elementos de la cultura europea, hispánica y amerindia de su tiempo y determinar sus influencias artísticas e ideológicas y sus relaciones con los dibujos de otros cronistas contemporáneos. Este estudio entraña una empresa intrincada en el sentido de que habrá que someter las ilustraciones a varios modos de contemplación e integrar en el análisis,

además del texto del autor, un enfoque interdisciplinario donde deben intervenir la iconografía, la historia, la antropología, la historia de las ideas y la literatura<sup>12</sup>.

La base teórica que configura y encausa este estudio es la propuesta de análisis iconográfico de Erwin Panofsky, cuyas ideas otorgaron rigor lógico a la iconografía y la establecieron como una de las disciplinas de estudio de la expresión plástica. El libro de Hugh Honour, *The New Golden Land: European Images of America from the Discoveries to the Present Time*, los estudios de Mercedes López-Baralt, Rolena Adorno y Raquel Chang-Rodríguez sobre los dibujos de Guaman Poma de Ayala en *El primer nueva corónica y buen gobierno* y los trabajos de Bernadette Bucher, quien analizó la colección de ilustraciones de los *Great Voyages*, un conjunto de trece volúmenes con relatos sobre la conquista y colonización del Nuevo Mundo publicada por Theodor de Bry entre 1590 y 1634, orientan también mi aproximación a los dibujos de Ocaña.

Si bien los objetivos centrales de este estudio consisten en intentar aclarar el significado de los dibujos, establecer sus conexiones con la cultura europea y colonial y su relación con otras ilustraciones de crónicas de su tiempo, el examen directo de las composiciones plásticas no se inicia hasta el segundo capítulo. Para determinar qué influencias el artista pudo experimentar como un hombre de su tiempo y los vínculos de sus dibujos con otras representaciones artísticas, resulta imprescindible examinar el ambiente monástico en el que fray Diego de Ocaña vivió y se formó. Por otra parte, como el manuscrito ilustrado se produce como resultado de un viaje, me parece esencial estudiar la trayectoria del desplazamiento del monje. Así, el capítulo uno se dedica al autor, al viaje y al relato. Aporta algunos datos biográficos y ofrece hipótesis y nociones ciertas sobre la vida, los estudios, los oficios y las lecturas del

---

<sup>12</sup> Coincidió con Mercedes López-Baralt, cuando en el penúltimo párrafo de su ensayo sobre los dibujos de Guaman Poma, «From Looking to Seeing: The Image as Text and the author as Artist», insiste en la importancia de un enfoque interdisciplinario para su estudio:

Como cada fenómeno artístico de importancia, la crónica ilustrada del autor andino requiere del lector un decisivo enfoque interdisciplinario. La semiótica o la teoría de los signos no nos llevarían a ninguna parte sin la contribución de la historia, la antropología, la literatura comparada, la iconografía tradicional y la historia de las ideas: campos que constituyen el contexto del texto. Este último, a su vez, contiene señales internas que guían al lector en su decodificación, comenzando con la primera herramienta de la lectura: la intuición (López-Baralt 1992: 31; la traducción es nuestra).

Por otra parte, el especialista en arte y precursor de los modelos de estudio iconográfico, Erwin Panofsky, asegura que en el tercer estadio del análisis de la iconografía, por cierto, el que puede proveer el significado intrínseco de una obra, las diferentes disciplinas humanísticas se encuentran y participan en un plano de igualdad en el examen de una obra o de un grupo de ellas: «Es en la búsqueda de significados intrínsecos o contenidos que las diferentes disciplinas humanísticas se reúnen en un mismo plano, en vez de fungir de servidumbre mutua» (Panofsky 1962: 16; la traducción es nuestra).

monje jerónimo en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe. Presenta la historia de sus recorridos posibles y la estructura narrativa interna y externa de la *Relación* de Ocaña, complementada con el comentario detallado del itinerario del viaje. También examina brevemente las circunstancias de la escritura del relato y plantea hipótesis sobre sus objetivos implícitos. El capítulo dos desglosa las bases para el estudio iconográfico según Erwin Panofsky y expone las características generales de las ilustraciones de fray Diego. Los capítulos tres y cuatro analizan las figuras humanas según la disposición dual en que aparecen en el manuscrito. El cinco examina los mapas parciales del territorio del reino de Chile y las figuras del Cerro Rico de Potosí y de los camélidos. El capítulo sexto atañe al nivel simbólico de las ilustraciones y se concentra en la articulación gráfica y lingüística de las figuras femeninas en la *Relación*.

Para este trabajo he contado con una copia electrónica del manuscrito de fray Diego de Ocaña que me proveyó la Biblioteca de la Universidad de Oviedo. Por lo tanto, las citas de la *Relación* proceden fielmente del códice; no obstante, para facilitar la lectura de los fragmentos, he seguido las siguientes normas de transcripción del texto:

- a. Abreviaturas: se resuelven todas las abreviaturas encontradas. Entre las más comunes se encuentran: *q'* = que, *aunqu'* = aunque, *nra.* = Nuestra, *s<sup>ra</sup>* = Señora, *s<sup>ta</sup>* = Santa, *M-* = María, *s.<sup>t</sup>* = San, *fran<sup>co</sup>* = Francisco, *her<sup>no</sup>* = hermano *H<sup>ro</sup>* = Jerónimo.
- b. Grafías: se han actualizado todas las grafías como *u* = *v*, la *ç* (cedilla) = *c*, *x* = *j*, *q* = *c* y *ch* = *c*. Se han simplificado las consonantes dobles como *ss*, la más común (*cassa*, *missa*, *serenísima*), *ff* (*offrecio*), *ll* (*illustran*) y *rr* inicial (*rriesgo*).
- c. Mayúsculas, minúsculas y acentuación: En el manuscrito autógrafo de Ocaña, el uso de las mayúsculas es casi inexistente. Así, se han puesto en mayúsculas los nombres propios de personas, de entidades geográficas (villas, pueblos, islas, puertos, ciudades, regiones, virreinos), títulos concretos, etcétera, y se emplea la mayúscula inicial después de punto. De la misma manera, es casi total la carencia de signos de acentuación en el autógrafo, con que se incorporan los acentos al texto según el uso moderno. También, para facilitar la lectura y comprensión del texto, se ha actualizado la ortografía según el uso del español actual. Entre los cambios se encuentran: el uso de la *h*; la sustitución de *v* por *b* o de *b* por *v*, de *j* por *g* o de *g* por *j* y de *z* por *c* o viceversa, según los casos; el cambio de *y* griega a *i* latina y de *ph* a *f*.
- d. Separación de palabras: es frecuente que dos, tres y hasta cuatro vocablos breves se encuentren formando una palabra en el manuscrito, a veces combinados con abreviaturas. Veamos los siguientes ejemplos: preposición y pronombre

relativo (*paraque*); preposición, adjetivo posesivo o artículo y sustantivo (*desumag<sup>d</sup>*. = de su Majestad); preposición, artículo y sustantivo (*enunbarco*), y preposición, adjetivo, artículo y sustantivo (*atodalagète* = a toda la gente). En casos como los anteriores, en la unión de formas pronominales con otros vocablos y en las contracciones, las palabras se separan según la autonomía de las voces actuales. Ejemplos: de formas pronominales, *ladije* > la dije, *quelo* > que lo y de contracciones, *alos* > a los, *ala* > a la, *dela* > de la, *delos* > de los, *daquel* > de aquel, *deste* > deste; *desta* > de esta, *della* > de ella, *dellos* > de ellos, *detodos* > de todos, etc.

- e. Paréntesis: se utilizan los corchetes para indicar las reconstrucciones y enmiendas no procedentes del autor.
- f. Puntuación: se ha modernizado la puntuación y, en la mayoría de los casos, se ha modificado la escasa puntuación original del manuscrito.
- g. Fin de renglón: para indicar el término de las líneas citadas del manuscrito se ha empleado la vírgula (*/*). Esto trae como consecuencia que, muy frecuentemente, los vocablos se encuentren divididos entre el final de una línea y el principio de la otra, sin el concurso de guiones que indiquen esas separaciones silábicas.
- h. Metátesis y asimilaciones: se han modificado las metátesis, por ejemplo *prelados* por *perlados*, y se han asumido las disimilaciones como *verla* por *vella* y *sacarla* por *sacallas*.

# CAPÍTULO 1

## EL AUTOR, EL VIAJE Y LA *RELACIÓN*

### 1.1. Fray Diego de Ocaña: el autor

Son muy escasas las noticias biográficas disponibles de fray Diego de Ocaña. La información más directa y sólida del monje, donde se descubre a cada paso una personalidad emprendedora, pertinaz, enérgica, creativa y curiosa, la brinda él mismo como narrador y protagonista de los acontecimientos relatados en la *Relación* de su viaje. Esta concentra, no obstante, un período de apenas seis años que no da cuenta de la biografía previa del autor ni aporta datos concretos sobre su vida en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe<sup>1</sup>.

Como su nombre religioso indica, fray Diego nació en la villa manchega de Ocaña, provincia de Toledo. Del legajo de su «limpieza de sangre»<sup>2</sup>, Carlos A. Villacampa,

---

<sup>1</sup> El origen de este santuario se vincula con la legendaria aparición de la Virgen, hacia mediados del siglo XIII, ante un pastor, a quien la visión reveló una imagen suya oculta en una cueva próxima. En devoción a la imagen, se erigió una ermita en el punto de su revelación y descubrimiento, ubicado en la Sierra de las Villuercas, cerca del río Guadalupe, en Extremadura. El lugar de culto gozó de una popularidad enorme, casi desde su origen, y de la protección regia desde 1340, cuando el rey Alfonso XI, encomendando sus huestes a Santa María de Guadalupe, triunfó sobre los musulmanes en la Batalla del Salado. Desde 1389, por orden real, el santuario pasó a la administración de los monjes jerónimos. La Puebla de Guadalupe surgió y se desarrolló a partir de la presencia del monumento mariano (García y Trenado 1978: 19-69; González Tojeiro 1990: 4-6; Acemel y Rubio 1912: 11-30).

<sup>2</sup> Fray Gabriel de Talavera, prior del monasterio de 1595 a 1598 y autor de la primera historia del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe, publicada en Toledo en 1597 con el título *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe consagrada a la soberana majestad de la Reina de los Angeles, milagrosa patrona de este santuario*, precisa en su obra la fecha y los acontecimientos desde los cuales se requirió probar la «limpieza de sangre» en el convento.

Según Talavera, los Reyes Católicos le encomendaron al prior fray Nuño de Arévalo la expulsión del reino de judíos y herejes. Como en Guadalupe había «gran abundancia [...] desta supersticiosa gente» (fól. 90 v.), en 1485, los inquisidores fray Nuño, el doctor Francisco Sánchez de la Fuente, que luego fue Deán de Toledo, y el licenciado Pedro Sánchez, llevaron a cabo «muchas audiencias» y siete autos públicos frente al monasterio. De estos procesos resultaron cincuenta y dos hombres y mujeres quemados, entre ellos el monje Diego de Marchena, acusado de judaizante; «desenterrados, y bueltos en ceniza los

el archivero y bibliotecario del Archivo del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe, descubridor del autor<sup>3</sup>, obtuvo los nombres de los padres del monje: Juan de Huerta y María de Salcedo; pero al no encontrar entre la documentación la partida de bautismo, no pudo determinar su fecha de nacimiento<sup>4</sup>. Según la juventud alegada por el mismo padre Ocaña en la narración de su viaje: «yo era mozo» (fol. 6v.), la fecha de su cédula de profesión: 8 de junio de 1588, y «[c]onforme al derecho regular entonces vigente y a las Constituciones de los Jerónimos», por los cuales la ordenación sacerdotal no podía efectuarse antes de los dieciocho años, se ha aceptado desde los estudios pioneros de Villacampa que la fecha de nacimiento debió ser hacia 1570 y que, por tanto, fray Diego debió tener no más de treinta años cuando se embarcó a América en 1599 (Villacampa 1942: 156)<sup>5</sup>.

A los argumentos empleados por Villacampa para inferir la fecha probable del nacimiento de Ocaña, se añaden aquí otros dos: la duración del noviciado en Guadalupe y una de las resoluciones decretadas por el Concilio de Trento, en el documento

---

huessos de quarenta y seys; veynte y cinco estatuas de ausentes entregados al fuego: condenados a cadena perpetua diez y seys: sin otros innumerables a quien pusieron san benito, en señal del arrepentimiento de su culpa, y condenaron a perpetuo destierro, y confiscacion de bienes» (fol. 91r.).

Al año siguiente, en el capítulo general de 1486, la Orden Jerónima estableció que «no pudiessen admitir a nuestra religión hombre que con rigurosa prouança no vudiesse calificado su limpieza». Esta determinación fue confirmada por el papa Alejandro VI en 1495. Talavera apunta la inviolabilidad de esta resolución en el monasterio a través de los años (fol. 91v.).

<sup>3</sup> Se debe a Carlos G. Villacampa, archivero y bibliotecario del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe, haber dado a conocer por vez primera, en un artículo publicado en 1929 en la revista *El Monasterio de Guadalupe*, la figura de fray Diego de Ocaña, de quien aportó en esa ocasión «unos apuntes biográficos». Cinco años más tarde presentó al monje en su artículo «Un escritor dramático desconocido», en la misma revista, «como cronista diligente y agudo de la América española al comenzar el siglo XVII, y como escritor dramático» (1934: 67). En esta oportunidad, agregó un estudio de la *Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe y sus milagros* (1934: 67-82) y su transcripción de la obra teatral, a partir del manuscrito original de fray Diego de Ocaña, que sus diligencias localizaron (1934: 83-139). Ocho años después, en 1942, Villacampa publicó en su libro *La Virgen de la Hispanidad* el mismo estudio del drama, con modificaciones ligeras; el texto de la *Comedia*, y la transcripción de los episodios de la *Relación* de Ocaña con la descripción de la imagen de Santa María de Guadalupe de Sucre, pintada por el jerónimo, y las fiestas de entronización de dicha imagen en esta ciudad. En este volumen, Villacampa reúne todas sus pesquisas realizadas hasta entonces sobre la presencia de la Virgen de Guadalupe en el territorio americano.

<sup>4</sup> El legajo se encuentra en el archivo del Real Monasterio.

<sup>5</sup> En su ensayo «La enseñanza en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe: Colegio de estudiantes, segundo seminario de niños y estudios superiores eclesiásticos», Sebastián García menciona a un profesor del colegio del monasterio, fray Juan de Mirandilla, quien, nacido en 1601, fue monje de Guadalupe entre 1622-1673. Según las fechas proporcionadas, este religioso, unos treinta años menor que fray Diego de Ocaña, debió haber profesado a los veintiún años. Este apunte demuestra que la regla no era absoluta y que la ordenación dependería de la edad a la que el aspirante a religioso iniciara sus estudios eclesiásticos.

de la «Doctrina del Sacramento del Orden», emitido el 15 de julio de 1563. En cuanto al primer dato, la historia de fray Gabriel de Talavera, contemporánea con Ocaña, apunta en uno de sus pasajes que los novicios permanecían siete años en ese estado (fol. 198v.). Por otra parte, el capítulo XVIII de la resolución tridentina exige que los aspirantes al estudio de la disciplina eclesiástica, para ser admitidos, «tengan por lo menos doce años, sean de legítimo matrimonio, sepan competentemente leer y escribir y den esperanzas por su carácter e inclinaciones de que se dedicarán por siempre a los ministerios eclesiásticos» (*Canons* 1978: 175)<sup>6</sup>. Si se acepta que el Monasterio de Guadalupe cumplía las prescripciones de Trento y que las ordenanzas internas de los jerónimos las acogían; si doce años era la edad mínima para iniciar los estudios eclesiásticos y la preparación sacerdotal requería siete, entonces fray Diego de Ocaña debió nacer en 1569 o antes. Así, le admitirían en el noviciado con doce años o poco más en 1581 y pudo ordenarse siete años después en 1588, fecha positivamente declarada en su cédula de profesión, a la edad mínima de dieciocho años, o algo mayor<sup>7</sup>.

Posiblemente, fray Diego cursó los primeros estudios en su pueblo natal y, cercano a la pubertad, sus padres, urgidos por una vocación temprana del hijo o sin mayores recursos y amparados por las resoluciones tridentinas, cuyos lineamientos disponían que se aceptaran en los planteles administrados por la iglesia «preferentemente a los hijos de los pobres» (175), lo condujeran a Guadalupe bien para continuar su educación en el Colegio de Estudiantes para jóvenes o bien para iniciar el noviciado, bajo la tutela de los jerónimos<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Esta cita y las posteriores de las resoluciones tridentinas son mi traducción al español de la versión inglesa de *The Canons and Decrees of The Council of Trent*, realizada por H. J. Schroeder.

<sup>7</sup> En la «Introducción» a la edición de la *Relación* de viaje de fray Diego de Ocaña, publicada por Arturo Álvarez en Madrid en 1969, el editor incluyó una copia de la cédula de profesión firmada por el sacerdote, cuyo texto se transcribe a continuación:

Yo fray Diego de Ocaña fago profession, e prometo obediencia a Dios, e a Sancta Maria, e a Sanct Hieronimo, e a ti fray Gabriel de Talavera prior del monasterio de nra Señora Sancta Maria de Guadalupe de la orden de Sanct Hieronimo, e a tus seccessores, e de viuir sin propio, e en castidad según la regla de Sanct Augustin hasta la muerte. En testimonio de lo qual firme esta carta de mi nombre. Fecha a 8 dias del mes de Iunio Año del nacimiento de nro saluador Iesu Xpo de mil, e quinientos, e ochenta, ocho años (Álvarez 1969: XI).

<sup>8</sup> Podría pensarse que llevo lejos mis conjeturas cuando, sin pruebas contundentes, supongo que los padres de Ocaña eran pobres. No obstante, el regocijo y el orgullo del monje cuando, durante la ejecución de sus diligencias en territorio americano, entra en contacto con personajes políticos o religiosos delatan la no pertenencia a un grupo social poderoso. El encuentro con personas principales o ricas le otorga la oportunidad de corroborar la importancia y el éxito propios y de su misión.

## 1.2. Vida en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe (¿1581?-1598): religioso y estudiante jerónimo

Resulta de gran utilidad para esta investigación que la primera historia del monasterio guadalupense haya salido a la luz en 1597, precisamente menos de dos años antes de la partida de fray Diego hacia América. Inequívocamente, la redacción y publicación de la obra se llevaron a cabo en los años durante los cuales Ocaña se encontraba en el santuario<sup>9</sup>. Así, los datos escasos aportados por fray Gabriel de Talavera, su autor, sobre la vida de entonces en el claustro de Guadalupe proporcionan una ventana entreabierta con vista fragmentaria a los años del monje en esa comunidad jerónima<sup>10</sup>.

En un pasaje del Libro Cuarto, Cap. VI, «De las celdas, y aposentos del claustro principal, y recogimiento de sus moradores», mientras describe los dormitorios monacales, Talavera da a conocer la clausura inexorable de los novicios, la severidad inquebrantable de su rutina, y la extensión temporal durante la cual debían soportar ambas, bajo la vigilancia y disciplina férreas de un maestro:

De aquí a la vanda del setentrion y del oriente ay dos espaciosísimos dormitorios: [...] el vno sirve a los frailes mas moços, donde en comun descansan y reposan del ordinario trabajo y exercicio del coro. Aqui estan siete años sujetos al maestro de nouicios, profesando en ellos continua mortificacion, observancia, y perpetuo exercicio de las virtudes. En todo este tiempo no les permiten hazer viaje, aunque sea negocio muy forçoso e importante: y esles de gran trabajo este largo espacio de vida comun, durmiendo y leuantandose a vna mesma hora: negocio que por ser

<sup>9</sup> El tiempo de elaboración de la *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe consagrada a la soberana majestad de la Reyna de los Angeles, milagrosa patrona de este santuario* debe haber sido prolongado, pues se trata de un trabajo de longitud considerable: 475 folios, es decir 950 páginas de texto, más 4 de la dedicatoria, 10 del prólogo y 10 de la tabla de contenidos. Otro factor temporal a tomar en cuenta es que, según el autor, primero lo completó en latín y luego lo tradujo al castellano:

Parece assi mesmo es justo advertir al lector, el desseo que de seruirle hemos tenido, pues estando acabada y perfecta esta obra en lengua Latina, pareciendome por entonces seria mas a proposito publicarse en ella, he acordado se mude este intento, queriendo gozassen primero nuestros naturales las riquezas deste santuario, que los estrangeros, a quien podremos satisfazer despues, publicandola en Latin, y juntamente a otros que son aficionados a esta lengua (fols. 5v. - 6r., Prólogo).

<sup>10</sup> En el capítulo IV de la *Relación*, «Cómo salimos para Panamá y de qué suerte», Ocaña señala que él y su compañero llevaban al Nuevo Mundo trescientos volúmenes de la *Historia de Nuestra Señora* (fol. 14r.). Carlos A. Villacampa ubicó en el Archivo General de Indias de Sevilla una de las cédulas reales de 1598 en la que el príncipe don Felipe concedía su autorización para que los apoderados de Guadalupe pudieran llevar a las Indias todos los libros que necesitaran para sus estudios, y cuantos volúmenes quisieran de la «Historia de la Virgen de Guadalupe y fundación de su Santa Casa» (Villacampa 1942: 326).

tan largo es de gran mortificación. Todo quanto ay en este dormitorio, para seruicio desta tanta juventud, representa con su aspereza y humildad, el menosprecio grande del mundo, y rigor monastico ((Talavera 1597: fols. 198v.-199r.)).

Si se admiten 1569 como el año de nacimiento, la conjetura de Villacampa de la profesión sacerdotal a los dieciocho, combinados con el testimonio de Talavera de los siete años de duración del noviciado, habría de concluirse entonces que, hacia 1581, siendo todavía un niño, Ocaña debió recibir la primera tonsura y, seguidamente, someterse a las condiciones austeras reservadas para la probación de los futuros profesos. Su rutina rígida incluiría una doctrina ritual (misas, oraciones, cantos, vigiliás), una disciplina laboral (una o más tareas comunitarias), y los sacrificios (reclusión, ayunos, abstinencias, asperezas, poco sueño) demandados por la Orden, cuyo cumplimiento vigilaban muy de cerca los superiores. Semejantes régimen y ejercicios ascéticos de los novicios, sobrellevados durante la pubertad y adolescencia de Ocaña, debieron desarrollar en él un grado elevado de fortaleza mental y corporal que, años después, vendría a serle útil en los accidentados caminos americanos<sup>11</sup>.

En cuanto a la preparación académica de fray Diego, hay noticias en las tres historias principales del monasterio: Talavera (1597), San Joseph (1743) y Rubio (1926); en las bulas papales; y en los *Libros de los Oficios*, códigos que reposan en el Archivo de Guadalupe, citados por Sebastián García<sup>12</sup>, de la existencia de estudios organizados en el Colegio de Estudiantes. Esta fue una institución académica, dependiente del monasterio, cuyo objetivo era la formación religiosa y humanística de jóvenes, mantenidos en completo régimen de internado por tres años. Sea que el joven Diego fuera admitido inicialmente en este plantel para continuar estudios generales, sea que ingresara directamente en la preparación eclesiástica con una vocación religiosa precoz, los testimonios parecen indicar que el plan de estudios era común a los jóvenes seminaristas y a los seglares.

Durante las dos etapas del Colegio de Estudiantes: 1390-1509 y 1516-1835, distinguidas y comentadas por García, el programa académico «estaba inspirado en el famoso Decreto de Graciano (siglo XII), más doctrinal y orientativo que vinculante, y en otras disposiciones, prácticas y costumbres provenientes de las escuelas

<sup>11</sup> En la historia de Francisco de San Joseph, publicada casi siglo y medio más tarde que la de Talavera, el autor reseña la obligación de los estudiantes de entonces de levantarse a las cinco de la mañana durante el invierno y a las cuatro y media en el verano (1743: 117). Estas exigencias acusan la acritud y persistencia secular de los hábitos observados en el claustro.

<sup>12</sup> Las bulas y *Los Libros de los Oficios* se encuentran citados en el útil artículo «La enseñanza en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe: Colegio de Estudiantes, Segundo Seminario de Niños y Estudios Superiores Eclesiásticos», cuya copia el autor, Sebastián García, me facilitó durante el breve acceso que la biblioteca privada del santuario me concedió el lunes, 23 de junio de 2003. El padre García es el actual archivero y bibliotecario del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe.

catedrales, monacales, colegiatas y parroquiales en las que fueron instruidos durante siglos los niños, adolescentes y jóvenes, que se preparaban para el sacerdocio» (García *c.* 1999: 179). Según el mismo autor, las asignaturas prescritas por el Decreto eran esencialmente gramática, cómputos y música, las cuales continuaron vigentes en la segunda etapa del colegio, mejorado gracias a la construcción de nuevas instalaciones, inauguradas en 1516.

Las disposiciones de la misma sesión XXIII, capítulo XVIII, del sacramento del Orden procedente del Concilio de Trento arriba mencionadas, también establecían el plan de estudio de los jóvenes llamados ministros de Dios: «aprenderán gramática, canto, cómputo eclesiástico, y otras artes útiles; deberán estudiar la Sagrada Escritura, los libros eclesiásticos, las homilias de los santos, las fórmulas de administrar los Sacramentos, en especial los aspectos relativos a la escucha de las confesiones, y los ritos y ceremonias» (García *c.* 1999: 176). García sostiene que para 1563, el año del dictamen tridentino, las asignaturas y las áreas de las ciencias sagradas prescritas en él, ya estaban incorporadas en la organización escolástica del Colegio de Estudiantes y de los candidatos al sacerdocio (García *c.* 1999: 199).

Al considerar la intensidad de los estudios en Guadalupe, no debe perderse de vista la índole de la Orden Jerónima. Rubio señala que esta «no fué de las ordenes sabias o escolásticas» (Rubio 1926: 271). Más adelante indica que «tenía por fin principal de su instituto el culto a Dios y la contemplación de las cosas divinas, siendo ambos ejercicios los que ocupaban la mayor parte del tiempo a sus religiosos» (Rubio 1926: 272)<sup>13</sup>. Además, la comunidad jerónima de Guadalupe debía acomodar su labor académica alrededor del culto a la Virgen y de las responsabilidades asignadas para ayudar a satisfacer las demandas económicas y otras necesidades de los hospitales de hombres y de mujeres, de los mismos colegios de niños y adolescentes y del número enorme de peregrinos pobres que debían recibir y alimentar diariamente. Indudablemente, el carácter contemplativo del culto a Santa María y las obras de misericordia debían tomar una posición privilegiada sobre el ahondamiento en las disciplinas intelectuales. De ahí también la preponderancia de los estudios musicales, cuyo conocimiento resultaba de extraordinaria importancia en los oficios religiosos.

---

<sup>13</sup> Cuando en 1389, el rey Juan I, junto a su colaborador D. Juan Serrano, entonces prior de la iglesia de Guadalupe, decidió encargar la administración del santuario más famoso de Castilla, para esa época, a los jerónimos, estos ofrecieron cierta resistencia inicial ante la propuesta, pues sabían que la atención espiritual y material a los peregrinos, que eran muy numerosos, traería consigo un distanciamiento del ideal de vida contemplativa con el que habían creado la Orden. Finalmente, la toma de posesión del santuario mariano y la fundación del monasterio por parte de la Orden Jerónima se llevó a cabo el 23 de octubre de 1389 (Llopis Agelán 1995: 4).

Un breve testimonio de Talavera, también reseñado por Rubio (1926: 274) y por García (c. 1999: 196), cuando se ocupan de los estudios en el monasterio, asegura la existencia de una educación religiosa continua en la «casa». Fray Gabriel, después de mencionar una imagen de la Virgen con el Niño en la librería<sup>14</sup> del santuario, agrega: «Al pie desta pintura ay vna cátedra, en que se lee escriptura a los frailes, y clérigos seglares de la casa, con gran provecho delos oyentes: procurando siempre poner maestro del monasterio que pueda cumplir muy bien con este oficio» (fol. 201 v.). La preocupación de asignar la labor educativa a un monje idóneo para la respectiva enseñanza demuestra la importancia otorgada a la tarea docente en el convento.

La *Relación* de Ocaña no delata sintonía alguna con los debates ideológico-religiosos más importantes de la época. Sus reflexiones y acciones en el texto revelan una mente en complacencia con los valores religiosos más tradicionales. No debió estar ajeno a las controversias, pues con seguridad a Guadalupe llegaron noticias del proceso inquisitorial que en 1592 le siguieron, ante el Tribunal de Toledo, a fray José de Sigüenza (1544-1606), un hermano de la Orden Jerónima, del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. En las ideas de este sacerdote sobre la «predicación puramente cristiana, inspirada en el Evangelio [...] el principal catedrático de teología del Colegio de San Lorenzo, encargado de calificar [...] [sus] opiniones [...] descubre luteranismo, wiclefismo<sup>15</sup>, judaísmo» (Bataillon 1966: 743-44).

<sup>14</sup> Este es el nombre con el que fray Gabriel de Talavera se refiere al recinto bibliotecario en su *Historia*.

<sup>15</sup> El término proviene del nombre de John Wycliffe or John Wicliff (?1324?-1384), cuyo apellido también se escribe Wyclif, Wiclif y Wicklife. Este fue un filósofo, teólogo y religioso inglés, conocido como uno de los precursores del movimiento de la Reforma eclesiástica, por lo que se ganó el apelativo de Estrella Matutina de la Reforma. Nacido en Hipswell, cerca de Richmond, en Yorkshire, John Wycliffe fue educado en el Colegio *Balliol* de la Universidad de Oxford, donde recibió un doctorado en teología en 1372. Enseñó filosofía en Oxford durante la mayor parte de su carrera eclesiástica, mientras servía como sacerdote en varias parroquias.

Wycliffe obtuvo notoriedad en 1374, durante una disputa prolongada entre Eduardo III, rey de Inglaterra, y el papado, por el pago de un cierto tributo exigido por la Iglesia católica. Tanto el rey como el Parlamento se negaban a pagar cuotas impuestas por la Santa Sede. Wycliffe escribió una serie de folletos refutando los reclamos del papa y apoyando el derecho del Parlamento de limitar el poder de la Iglesia. El rey Eduardo lo nombró como parte de una comisión que se reunió en Bélgica con representantes de Roma para discutir las diferencias entre la Corona y la Santa Sede. El encuentro fracasó, pero Wycliffe estrechó vínculos con la casa real inglesa al obtener el amparo de John de Gaunt, cuarto hijo del rey Eduardo y líder de una facción antipapista en el Parlamento.

En 1376, Wycliffe enunció la doctrina del dominio fundado en la gracia (*dominion as founded in grace*), según la cual toda autoridad es conferida directamente por la gracia de Dios y, consecuentemente, debe ser retenida cuando el detentador de esa autoridad es culpable de pecado mortal. Con ello, el reformador no declaraba explícitamente que considerara la Iglesia pecadora o mundana, pero las críticas y acusaciones se sobreentendían.

En 1378, Wycliffe desafió la tradición eclesiástica cuando, junto a unos colegas de Oxford, emprendió una traducción de la Vulgata. Sus doctrinas principales, designadas como herejías por la Iglesia

En resumen, pese al carácter contemplativo de la Orden Jerónima, el ambiente intelectual de Guadalupe debió ser movido y estimulante, como lo atestiguan no solo la existencia de los planteles para niños y jóvenes, sino también los estudios de medicina y cirugía, los de jurisprudencia<sup>16</sup>, la importancia atribuida a las artes en la institución y la actividad del *scriptorium*.

En una ocasión, en consonancia con la intención de encarecer su labor y sus logros en territorio americano y, al mismo tiempo, intentando quizá esquivar posibles críticas de sus compañeros de Guadalupe por sus altos vuelos en el Nuevo Mundo, fray Diego se refiere a su formación escasa y achaca al favor de la Virgen el éxito de un sermón predicado por él:

[...] yo prediqué / [...] y pues he llegado a este punto / como he puesto otras cosas notables por una / de ellas y la mayor, consideradas algunas cir / cunstancias de mis pocos estudios, pondré / también aquí el sermón para gloria / de Nuestra Señora, y para consuelo de los que / me conocieron en España sin caudal para / tan alto ministerio, no puniéndole aquí co / mo cosa propia, sino como cosa recibida / por gracia de la Virgen Santísima en cuyo servi / cio me ocupaba (fol. 191v.)<sup>17</sup>.

Pese a este testimonio, tras el cual pienso que escamotea una autodefensa por sus atrevimientos, dirigida a quienes lo conocieron en más modestas tareas cotidianas en la «casa», Ocaña se presenta como un personaje que, en efecto, vivió unos dieciocho años en una atmósfera intelectualmente estimulante en el monasterio. Su *Relación*, un documento ilustrado y conformado por diferentes registros literarios, confirma, independientemente de la calidad artística lograda, que el monje satisfizo

---

católica, fueron: el dominio fundado en la gracia; la suficiencia de las escrituras como regla de vida; la importancia de la predicación sobre la misa y los sacramentos; el rechazo del misterio de la transustanciación, de la confesión auricular, de la extremaunción, de las sagradas órdenes y de la jerarquía eclesiástica, y la negación del poder temporal de la Santa Sede. Después de su muerte el 31 de diciembre de 1384, sus enseñanzas tuvieron una enorme propagación. Su Biblia, aparecida en 1388, fue distribuida ampliamente por sus seguidores, denominados Llolards (el origen de este nombre no está claro). Las ideas de Wycliffe influyeron en el reformador religioso John Huss y en Martín Lutero (*New Catholic Encyclopedia* 2003).

<sup>16</sup> Rubio refiere que para los estudios de jurisprudencia «sacaron las dispensas necesarias de la Santa Sede, poniendo como causa las muchas personas nobles y de toda condición que, para dirimir sus pleitos y diferencias, a ellos, aún fuera de confesión, continuamente acudían, poniendo en no pocas ocasiones dichas diferencias en sus manos, para que, como árbitros, las resolvieran» (Rubio 1926: 272). Los privilegios para esta actividad comenzaron a ser otorgados tempranamente en 1445, durante el papado de Eugenio IV.

<sup>17</sup> Al final, no llegaría a incluir el sermón. No es esta la única prédica anunciada y no agregada al texto. En otra ocasión, relata cómo su homilía fue tan exitosa «que en dos meses no entró en mi poder, que pro / curaron muchos trasladarle» (fol. 256r.). Sin embargo, olvidó incluirla en la *Relación* o, pospuesta su inserción, no tuvo la oportunidad de añadirla.

en el santuario mariano de Guadalupe no solo sus inquietudes piadosas sino también su naturaleza observadora, curiosa e inquieta.

### 1.3. Las lecturas de fray Diego

Queda en el campo de las conjeturas la amplitud de las lecturas de fray Diego. Es posible que aprovechara en alguna medida la riqueza proverbial de la biblioteca del monasterio. Con mayor puntualidad, sin embargo, puede señalarse la introducción hábil de elementos picarescos en la elaboración de dos episodios de su relato de viaje, cuyo efecto divertido lograría, probablemente, gracias a la lectura detenida de *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, el único de los textos canónicos del género que, según su fecha de publicación en 1554, debió conocer<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> El elemento picaresco del hambre con los comentarios graciosos que genera se encuentra en los capítulos «Cómo me perdí en este camino y de un caso que me sucedió en una casa de campo» (fols. 49r.- 54v.) y en «De lo que me sucedió en Saña y de la suerte que se remedió mi necesidad» (fols. 29v.- 32v.). En estos pasajes, el narrador se aproxima a la personalidad del protagonista de la novela picaresca al agudizar como este la capacidad para valerse por sí mismo, sin detenerse en escrúpulos morales, que el pícaro debe desarrollar como defensa ante su soledad y sus carencias en un medio hostil.

En el *Lazarillo de Tormes*, después de «la calabazada en el diablo del toro» propinada a Lázaro por su primer amo, el ciego —acción considerada como el rito de iniciación del protagonista, porque la impiedad y brutalidad del golpe lo despiertan a la crueldad de su mundo—, el niño reconoce: «me cumple avivar el ojo y avisar, pues solo soy, y pensar *cómo me sepa valer*» (1997: 23; énfasis añadido). Sin duda, no será sino en este mismo instante cuando las palabras de la madre, «válete por ti» (1997: 22), cobren sentido cabal.

De la misma manera, la soledad y necesidad de fray Diego agudizan su creatividad. En «Como me perdí en este camino y de un caso que me sucedió en una casa de campo», las reminiscencias picarescas se activan con las alusiones al fin último de las alabanzas dirigidas por el jerónimo a la señora que encuentra en una casa de campo, después de haberse visto perdido durante medio día. Ocaña deja entrever que se tratan de lisonjas interesadas para ganarse la buena voluntad de la criolla y la satisfacción del hambre: «y como yo oí decir *Jesús*, me / sosegué y dije: 'Ese sea con usted y con todos; / que Ese nos ha guiado a este lugar, que ve / nimos perdidos. Pero esto no ha sido sino / grandísima ganancia, pues gozamos / de la vista de vuesa merced, tan buena y tan / linda', y otras cosas así a lo fraileSCO que / entonces se me ofrecieron; que como esta / ba muerto de hambre estaba el ingenio / agudo» (fol. 91v.). Javier Campos y Fernández de Sevilla también alude a la naturaleza picaresca de ese pasaje, pero no ofrece explicación alguna sobre los elementos del género observados en él (1993: 413-14). En mi criterio, los recursos picarescos se apropian aún con mayor plenitud de la anécdota central de una sección anterior a esta, titulada «De lo que me sucedió en Saña y de la suerte que se remedió mi necesidad». Ocaña, sin dinero y con hambre, se dispone a conquistar la voluntad de los fieles encontrados en el pueblo de Saña para venderles algunas curiosidades que llevaba, entre ellas una imagen de la Virgen pintada por él en Panamá. Consigue que «un clérigo rico y curioso» adquiera la imagen; a cambio de la cual recibe del religioso una barra de plata de trescientos pesos. Pese a la urgencia del apetito no satisfecho y a la invitación a comer extendida por el clérigo, fray Diego no puede pensar más que en la manera inmediata de salir de la casa, para quitar de la vista del comprador el «barretón» de plata que acaba de pagar por la imagen guadalupense (fols. 31r.-32v.).

No puede establecerse una filiación directa entre las escenas de sabor apicarado de Ocaña y las historietas folclóricas atribuidas como modelos de algunas secciones del *Lazarillo*<sup>19</sup>, porque lo picaresco no se encuentra en la trama de los pasajes, sino más bien, por una parte, en la influencia inequívoca del hambre y de la necesidad en la activación del ingenio de quien los padece y, por otra, en el tono jocoso de la narración de las estrategias verbales y prácticas de fray Diego para remediar sus penurias.

Aparecen también referencias sucintas a obras del siglo XVI, algunas de ellas representantes de otros géneros influyentes o novedosos en la producción literaria del Siglo de Oro español. Así, en el texto se mencionan los encantamientos y las ficciones de don Belianís de Grecia<sup>20</sup>, personaje central de la novela de caballerías *Libro Primero del valeroso e inuencible príncipe don Belanis de Grecia, hijo del emperador don Belanio de Grecia En el qual se cuenta las estrañas y peligrosas aventuras que le subcedieron con los amores que tuvo con la Princesa Florisbella, hija del soldan de Babylonia, y como fue hallada la princesa Policena, d'l Rey Priamo de Troya. Sacado de la lengua Griega: en la qual la escriuio el sabio Friston*. Esta obra de Jerónimo Fernández fue publicada en Burgos en cuatro partes: las dos primeras en 1547 y las últimas en 1587. Cervantes la coloca en una posición de privilegio entre los libros caballerescos al salvarla de las llamas, luego del escrutinio al que someten el cura y el barbero la biblioteca de don Quijote, en el capítulo VI, de *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> La defensa de la base folclórica del *Lazarillo*, abanderada por Marcel Bataillon, entre otros críticos importantes, ha sido puesta en entredicho por Francisco Rico, quien, aunque no niega la presencia de motivos folclóricos, se inclina más por la combinación de literatura y realidad en la obra:

[...] conviene extremar la cautela a la hora de repasar los materiales aprovechados en el *Lazarillo*. Ni es prudente tratarlos de folclóricos con la indiscriminación con que a menudo sigue haciéndose, ni menos cabe echar mano del folclore como panacea exegética. En todo caso, importa discernir qué entra en el libro gracias a una previa elaboración tradicional —popular o no—, qué en tanto eco directo del entorno social (necesariamente con reflejo en otras formas expresivas) y cómo la invención del anónimo recrea unos y otros elementos (1997: 83\*).

<sup>20</sup> La referencia se encuentra también en el capítulo «Como me perdí en este camino y de un caso que me sucedió en una casa de campo». En este episodio, Ocaña extravía el camino y, sediento, enfermo y con hambre, llega con su criado, por casualidad, a una casa de campo. La ubicación de la vivienda entre una arboleda y la fortuna del hallazgo alientan el imaginario caballeresco del fraile, asimilando su aventura a las ficciones de don Belianís de Grecia. Su imaginación continúa forjando fantasías cuando la dueña de la casa, una mujer criolla, joven, bella y muy arreglada, sale a la puerta del lugar. En este punto, no sabe si llamar a la mujer diosa o ninfa del Parnaso. Más adelante dirá que las dos niñas de la joven madre son como dos ángeles.

<sup>21</sup> Aunque la obra se salva de la hoguera, el cura realiza su crítica de «el afamado *Don Belianís*» en estos términos: «con la segunda, tercera y cuarta parte, tienen necesidad de un poco de ruiбарo para purgar la demasiada cólera suya, y es menester quitarles todo aquello del castillo de la Fama y otras impertinencias de más importancia, para lo cual se les da término ultramarino, y como se enmendaren, así se usará con ellos de misericordia o de justicia» (Cervantes 1997: 76). Las observaciones cervantinas se deben, en parte, a que «Belianís fue uno de los caballeros que más heridas y más graves recibió. Clemencín

Hay también dos menciones directas y una no explícita a las peripecias de Alvar Núñez Cabeza de Vaca en América del Sur, relatadas en *La relación y comentario del gobernador Alvar Nuñez Cabeza de Vaca, de lo acaescido en las dos jornadas que hizo a las Indias* (Valladolid 1555). En ocasiones, la brevedad de las mismas y, en otras, sus inexactitudes, dejan dudas sobre si a Ocaña le falla la memoria en sus evocaciones de la crónica, si exagera su contenido, si las referencias proceden de la lectura propia de la obra o de conversaciones con terceros<sup>22</sup>.

Por otra parte, dos dibujos del manuscrito ofrecen claras alusiones a dos personajes de *La Araucana*, de Alonso de Ercilla. También los textos explicativos de otras tres ilustraciones y algunos episodios de contenido histórico de la sección del recorrido de fray Diego por la gobernación chilena, muestran conexiones con la obra. El poema

---

contó más de cien en las dos primeras partes» (Díaz-Plaja 1953: 230). En cuanto a su lectura, fue, al parecer, una obra de éxito, pues, según el mismo Díaz-Plaja, «fue traducida al italiano, francés e inglés» (1953: 230).

<sup>22</sup> La primera se encuentra en la sección sobre su recorrido de tierras paraguayas. Al referirse a la abundancia de yeguas y caballos cimarrones por los campos, Ocaña acota: «estos caballos trujeron aquí los conquista / dores que fue Cabeza de Vaca y sus compañe / ros y los soltaron por los campos y han multipli / cado» (fols. 120r.-120v.). La segunda se localiza en el episodio cuando de camino a Potosí, entre Córdoba y Santiago del Estero, fray Diego se dirige con curiosidad a observar unos sepulcros de gigantes. Vuelve a evocar a Cabeza de Vaca, con doble finalidad. Por un lado, para confirmar lo que el gobernador, según Ocaña cree, escribe en su crónica sobre la presencia de gigantes en América del Sur y, por otro, para validar sus propias observaciones directas:

[...] y así lo que / escribió Cabeza de Vaca de los gigantes / es verdad, porque muy cerca de aquí estuvo / el Cabeza de Vaca, que entró por el Río de la / Plata al Puerto de Buenos Aires. Y los ca / ballos que allí hay por aquellos campos / son de la casta de los que dejó allí Cabeza / de Vaca. Y así en lo que dice su historia, / que teniendo un barco varado y no pudién / dole echar al agua todos los que estaban / con él, llegó una mujer de estos gigantes / con un niño en los brazos, que era tama / ño como uno de ellos, y con la fuerza que / hizo, teniendo un pie en el suelo y el otro / en el barco, se le echó al agua con mu / cha facilidad, esto fue así sin duda, / porque estos sepulcros son de aquellos / gigantes pues están tan cerca de donde estuvo Cabeza de Vaca (fols. 141v.-142r.).

Una tercera referencia, no explícita, se encuentra en un segmento en el que se perciben ecos muy claros del capítulo XI, de los *Comentarios*, de Cabeza de Vaca, titulado «De cómo el gobernador caminó con canoas por el río de Iguazú, y por salvar un mal paso de un salto que el río hacía, llevó por tierra las canoas una legua a fuerza de brazos» (1977: 214):

[...] en este camino de Guairá está aquel salto / de aquel río tan famoso y nombrado por toda / esta tierra; que va el río por tierra llana y luego, / todo junto de golpe, cae en una parte muy honda. / Y es tanto el ruido que hace cuando cae, que se / oye mucho espacio porque el río es muy cauda / loso y lleva mucha agua. Y este río se atra / viesa de una parte a otra. Y es menester / tomar más de dos leguas arriba porque / la corriente no lleve las canoas al salto / del agua como ha acaecido alguna vez (fols. 125r.-125v.).

De este pasaje de fray Diego se puede deducir que la alusión procede de una referencia de segunda mano y no de un testimonio personal; es decir que, obviamente, durante la ruta alguno de sus compañeros de viaje o su guía le indicó la proximidad del salto, pero Ocaña no llegó a presenciarlo.

épico histórico de Ercilla se publicó en tres entregas: la Primera Parte en 1569, la Segunda Parte en 1578 y la Tercera Parte en 1589 (Lerner 1998: 16-18). Los indicios textuales aseguran la lectura de, por lo menos, la Primera Parte del poema, por parte de Ocaña.

Por ahora, me detendré a considerar los dibujos cuyo referente obvio es la obra de Ercilla. Estos se encuentran uno al lado del otro y muestran, el de la izquierda, en el folio 74 verso, un indígena vestido con parafernalia bélica, a quien se identifica como Lautaro, y el de la derecha, en el folio 75 recto, una mujer indígena, identificada como «la bella Guacolda». El precedente literario de la leyenda colocada al pie del dibujo del personaje femenino proviene específicamente de los versos sexto de la estrofa 43 y séptimo de la estrofa 44 de la Primera Parte, donde la voz poética se refiere a la indígena como «la bella Guacolda»<sup>23</sup>.

Si se acepta que la mención de don Belianís de Grecia en el texto de Ocaña proviene de su lectura de la novela donde el personaje aparece, podría asegurarse entonces su conocimiento o, por lo menos, cierta familiaridad con los libros de caballerías<sup>24</sup>. Otros géneros que han dejado su impronta irrefutable en la *Relación* son la picaresca, las crónicas indianas y, por supuesto, los relatos de viaje. En cuanto a

<sup>23</sup> El contexto del poema en el cual se encuentran los versos citados narra cuando Lautaro, héroe araucano en el poema, y Guacolda, su amada, «en la única escena de intimidad emocional que el poema ensaya» (Lerner 1998: 28), duermen y, súbitamente, ambos despiertan turbados, después de experimentar sueños premonitorios de la muerte de Lautaro:

Aquella noche el bárbaro dormía  
con la bella Guacolda enamorada,  
a quien él de encendido amor amaba  
y ella por él no menos se abrasaba.  
Estaba el araucano despojado  
del vestido de marte embarazoso,  
que aquella sola noche el duro hado  
le dio aparejo y gana de reposo.  
Los ojos le cerró un sueño pesado,  
del cual luego despierta congojoso,  
y la bella Guacolda sin aliento  
la causa le pregunta y sentimiento (Ercilla 1998: 406).

<sup>24</sup> El empleo del término «lectura» implica aquí cualquiera de sus dos modalidades: la individual o la grupal, con lo que se le daría cabida no solo a la lectura de instrucción religiosa, sino también a la de placer, en las sesiones de lectura comunitaria del monasterio. La lectura en voz alta dirigida a un auditorio de religiosos fue instituida como práctica reglada en el contexto de la vida monacal. Hacia 547, en un monasterio fundado en Monte Casino, entre Roma y Nápoles, San Benito de Nursia (?480?-547), fundador de la orden de los benedictinos en 529, decretó en el artículo 38 de la regla del convento que cada semana un monje designado debía dedicarse a la lectura en voz alta. El lector llevaba a cabo su asignación ante el auditorio de religiosos a la mesa, que debían comer en el más estricto silencio (Manguel 1996: 114-15).

obras particulares, una de las influencias más manifiestas, sin mención expresa, es *La Araucana*, de Alonso de Ercilla. Como se verá más adelante, la interpretación de elementos de la realidad chilena en el relato de fray Diego procede de este texto épico más que de sus propias observaciones. Este aspecto constituye una prueba fehaciente de que las jornadas bélicas narradas en el poema fueron asumidas desde un comienzo como verdad histórica (Lerner 1998: 19-20).

Finalmente, atendiendo a un criterio lingüístico, los procesos de incorporación de los indigenismos léxicos en el relato de viaje prueban el contacto de Ocaña con las crónicas de Indias. En efecto, los mecanismos empleados por los cronistas para transmitir a sus destinatarios peninsulares una realidad distinta a la conocida por estos, incorporando los neologismos que la nombraban mientras, generalmente, intentaban hacerlos comprensivos al insertar voces castellanas de significado próximo, habían llegado a ser comunes, hasta el punto de conformar una serie de procedimientos tradicionales ciertamente empleados por Ocaña.

Los procedimientos más frecuentes de inserción de los indigenismos en la *Relación* de fray Diego son la definición, la reduplicación mediante las conjunciones copulativa «y», y la disyuntiva «o» y la traducción. Como los siguientes ejemplos muestran, algunas definiciones se repiten varias veces en el texto con ligeras variantes: «icho, que es como el esparto de España» (fol. 172r.) e «pajas de icho, que es una yerba como el espar / to de Castilla» (fol. 309r.).

#### 1.4. Oficio en Guadalupe

No se conoce dato certero sobre la ocupación ejercida por Ocaña mientras estuvo en el convento cacereño. Su *Relación* tampoco ayuda mucho en este aspecto, porque, aunque en dos oportunidades menciona casi de pasada su experiencia en la iluminación, en ninguna de las dos instancias se aprecia en sus palabras la certidumbre del dominio ni de la posesión real del oficio. En efecto, según su modo de expresarlo, parecería haber tenido cierta práctica limitada, pero no una dedicación metódica y consuetudinaria a la elaboración de miniados: «y yo, con buen celo y ánimo, tomé / los pinceles del óleo, cosa que en toda mi vida / había hecho, sólo con la noticia que yo tenía / de la iluminación» (fol. 148v.-149r.); y, en otra parte, escribe: «y puedo afirmar con verdad / que en toda mi vida había tomado pincel al óleo / en la mano para pintar, sino fue esta vez; sin te / ner yo más práctica de esto de la que tenía de la ilu / minación de aquellas imágenes que en España, / sin haber tenido maestro que me enseñase, hacía» (fol. 218r.).

Ese modo soslayado de referirse a la labor de iluminador, como si la conociera poco, bien podría entenderse como una forma de ensalzar su propio desempeño en

el virreinato de Perú y de presentarse como un instrumento efectivo en manos de la milagrosa Santa María de Guadalupe. También conviene considerar, sin embargo, que el monje espera tener conocidos entre sus lectores peninsulares, entre ellos seguramente a sus hermanos y superiores conventuales, quienes sabrían con certeza qué labores había desempeñado. Por ello, me inclino a pensar que la ocupación de iluminador no fue, en efecto, la única que desarrolló y que, ciertamente, para fray Diego esta constituiría más bien un oficio ocasional. Por supuesto, toda labor ajena a la devoción y al coro podría considerarse secundaria en la medida en que la dedicación central de los religiosos jerónimos debía ser la adoración. Así contemplada, la iluminación debió ocupar entonces una posición terciaria entre las responsabilidades de Ocaña<sup>25</sup>.

Otro argumento para respaldar lo anterior es la declaración de la práctica de la iluminación sin la guía de un maestro. Esta situación no constituyó la norma en el *scriptorium* guadalupense. Aunque no existe documentación abundante sobre el desarrollo artístico de los religiosos con talento de miniaturistas, hay testimonios sobre cómo frailes que llegaron a alcanzar una pericia excepcional en este arte se iniciaron desempeñando labores muy humildes en el taller, generalmente como auxiliares del maestro. Por otro lado, Rubio menciona a fray Alonso de Cáceres, el encargado de la administración de la pergaminería en Guadalupe durante el primer tercio del XVI, quien se dedicaba a la escribanía de libros y, en parte de su tiempo, a la enseñanza de su decoración (Rubio 1926: 424). El arte de la iluminación y de la escribanía estuvo entre las labores más prestigiosas dentro de la «casa» (García 1998: 53). Por lo tanto, no se trataba de una ocupación improvisada, sino de una obra realizada con la aplicación de técnicas apreciadas, transmitidas de una generación de monjes a otra.

El *scriptorium* había sido establecido desde la fundación del monasterio con la llegada de los jerónimos en 1389 y progresivamente había cobrado un enorme prestigio gracias a la calidad artística de los libros elaborados e iluminados en él. Como testimonio de la superioridad, belleza y fama de las miniaturas de estos religiosos, se ha hecho cita obligada, entre los pocos autores que tratan el tema, referir la carta de la reina Isabel La Católica, dirigida al prior el 13 de febrero de 1488, en la que solicita se le envíe sin dilación un libro de devoción que les había encargado<sup>26</sup>. La preferencia

<sup>25</sup> Sirva como ejemplo de monjes con labores múltiples en el Real Monasterio la referencia de Rubio a fray Pedro de Zamora, muerto en 1532. Este sacerdote, en su época el más celebrado de los iluminadores religiosos del santuario, tuvo también, por su habilidad en los negocios, el oficio de Mayordomo Mayor en Guadalupe, durante mucho tiempo (Rubio 1926: 424).

<sup>26</sup> El texto de la carta de Isabel La Católica es el siguiente:

La Reyna. Venerable padre prior. Ya sabeys como desde Sevilla os ove escripto rogándovos me fiésedes escribir el libro del flos sanctorum. E porque yo lo he de menester, yo vos ruego que sy está escripto me lo enviays luego; e sy non, dad prisa en que se acabe luego e de buena letra;

de la reina por el trabajo procedente de las manos de los monjes jerónimos, y no de otro monasterio español, hace patente la excelencia de la obra iluminadora de sus talleres.

En el último tercio del siglo XVI, durante los años de Ocaña en la «casa», la época de esplendor del *scriptorium* guadalupense iniciaba su descenso. Con el año de 1503, se había impulsado una nueva era de la iluminación en Guadalupe. En la centuria precedente, las figuras flamencas caracterizaban las miniaturas de los libros elaborados; pero estas formas resultaron superadas con la llegada del Renacimiento. El monasterio, insatisfecho con sus libros corales, había ordenado aquel año la entrada de iluminadores seculares para realizar una nueva colección (Rubio 1926: 420). La incorporación al taller de personas extrañas al claustro parecería corresponder al reconocimiento y a la inclusión de un espacio para los artistas como agentes intelectuales en la elite cultural, representada en la Puebla por el monasterio. En efecto, el Renacimiento incorporó motivos y artistas seculares a Guadalupe. En concordancia con la conciencia de la época, durante el siglo XVI, ya no solo los monjes eran convocados para la iluminación de los libros corales. Por otra parte, la imprenta se iba extendiendo y ganando terreno a los escribanos e iluminadores conventuales. Este ambiente debió reducir la necesidad de monjes para la tarea iluminadora. Estos factores, unidos a la valoración de otras dotes personales de Ocaña que lo harían ideal para tareas demandantes de movimiento y diligencia, podrían explicar en parte que no se dedicara de lleno a la iluminación<sup>27</sup>. Aunque reducida, esta experiencia plástica, junto con la observación de los valores artísticos custodiados por el monasterio, debió servirle para desarrollar la intuición estética que lo impulsaría en territorio americano a recolectar joyas entre las mujeres para adornar y enmarcar tan ricamente sus pinturas hieráticas.

Finalmente, Ocaña debió demostrar en sus años en la «casa» eficacia y honestidad a toda prueba en el desempeño de sus responsabilidades, además de otras cualidades propias de un joven despierto e intelectualmente bien dotado. El logro del aprecio y la confianza de sus superiores se manifiesta en que el monasterio le confiriera su «representación y personalidad jurídica, mediante escritura pública otorgada en Guadalupe, ante el escribano Juan González Durán, el 14 de Octubre de 1598»

---

e cistanado en pergamino, me lo enviays a buen recabdo. Lo cual vos grascederé mucho e terné en servicio. De la ciudad de Zaragoza, a XIII días de febrero de LXXXVIII annos. Yo la Reyna (García 1998: 90).

<sup>27</sup> Es posible que fray Diego fuera un colaborador ocasional del *scriptorium* o que hubiera pasado alguna etapa de su vida monacal sirviendo en él, de donde lo reclamarían otras obligaciones, bien por causas puramente relacionadas con las necesidades de la «casa» o bien porque sus superiores se percataran de que gracias a sus cualidades personales sería mejor aprovechado en alguna otra posición.

(Villacampa 1942: 153)<sup>28</sup>. Este poder sería el documento legal que lo identificaría ante las autoridades indianas como un agente autorizado para la recolección y recepción de limosnas, donaciones y mandas forzosas en nombre del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe.

### 1.5. Razones del envío de fray Diego de Ocaña al Nuevo Mundo

El convento cacereño había sostenido desde la época de la administración del priorato seglar un sistema eficaz de recolección de limosnas. Fray Gabriel de Talavera menciona una escritura pública de 1329 en la que se hace referencia a «la hospitalidad grande que en la casa santa de Guadalupe se ejercitaba» (Talavera 1597: fol. 452r.), y de un privilegio del año 1340 en el que el rey Alfonso proveía «tierras y reditos, para la prouision y cura de los enfermos» (Talavera 1597: fol. 452v.). Estos documentos prueban el apoyo real, el prestigio y la capacidad económica del santuario, al menos sesenta años antes de la llegada de los jerónimos. En parte, la capacidad para satisfacer las necesidades alimenticias y sanitarias de los peregrinos pobres, cuyo agradecimiento impulsaba una promoción gratuita de la caridad dispensada en el lugar, se debía a la generosidad de las donaciones a la entonces ermita de Santa María de Guadalupe.

El triunfo del rey Alfonso XI contra los musulmanes en la Batalla del Salado en 1340, atribuido a su invocación a Santa María de Guadalupe, impulsó el establecimiento definitivo del santuario, y desde entonces gozó del continuo favor real en las formas de protección, concesiones, exenciones y donaciones. Entre los beneficios, el monarca permitió

[...] vudiese demandas por todo el Reyno, que ayudasen al monasterio, para cumplir mejor tantas obligaciones. Y de tal suerte se acreditó esta demanda, y se tuuo por justa y vniuersal en todo el Reyno, q' vino a tenerse no solo por limosna pia, y

<sup>28</sup> Respecto al documento, cito a Villacampa:

El prior, Fray Pedro de Santiago, y los Padres capitulares que fueron quienes otorgaron aquel documento público, dicen en él: “Y por quanto después de mucha consulta de consideración, teniendo muchas informaciones y relaciones verdaderas de personas fidedignas, de la necesidad que para muchas cosas había de enviar dos religiosos de esta Casa a las dichas Indias, y habiéndolo dilatado muchos años, pensándolo excusar con otros remedios, hemos acordado con consulta y licencia del Rey nuestro señor y señores de su Real Consejo de Indias, de enviar a ellas a los dichos Padres Fray Martín de Posada y Fray Diego de Ocaña, satisfechos de su religión, prudencia y fidelidad; y viendo que por ser la distancia tanta, podríamos con dificultad ser consultados en los negocios que se ofrecieren, e por consiguiente, se perderían algunas ocasiones buenas y recibirían daño los negocios; teniendo respeto a esto y deseando la buena expedición y suceso de los dichos negocios a que los dichos Padres Fray Martín de Posada y Fray Diego de Ocaña van, allende del dicho poder general, les damos a cada uno in solidum, todo nuestro poder cumplido (1942: 154-55).

necesaria entre los viuos, mas aun como deuda y legado forçoso en las disposiciones y vltimas voluntades de los difuntos (Talavera 1597: fol. 452v.).

Según Llopis Agelán, cuando el centro religioso se confió legalmente a los jerónimos en 1389, estos recibieron un núcleo con propiedades agrícolas, pecuarias y en bienes inmuebles, que supieron administrar con habilidad y muy pronto elevaron a la categoría de una «“gran empresa” agraria y de servicios espirituales». No obstante, «las demandas de limosnas constituyeron, tanto durante el priorato secular como durante buena parte del regular, uno de los principales soportes, probablemente el más importante, del veloz crecimiento económico de la institución» (Llopis Agelán 1995: 2)<sup>29</sup>. Así, los sistemas de recolección de limosnas y de mandas forzosas se prolongaron durante siglos, amparados por ordenanzas reales y papales. Hubo quienes, concedores de la bonanza económica del que llegó a ser uno de los santuarios más ricos, sino el más opulento, de toda Europa, pusieron en entredicho las virtudes cristianas de los jerónimos porque continuaban demandando y colectando donaciones.

Para desplazar del monasterio la responsabilidad de la persistencia recaudadora, Talavera cuenta que, en 1554, la «casa» resolvió enviar a un fray Juan de Valladolid a presentarse ante el emperador Carlos V para solicitarle permitiera descontinuar las demandas en nombre del convento. La petición fue denegada rotundamente por el monarca, quien les dio como uno de sus argumentos centrales el peso de la tradición: «nadie les podia echar culpa de que abraçassen lo que sus antepasados con tanto espíritu instituyeron» (Talavera 1597: fol. 453v.). Un nuevo intento, según Talavera, se llevó a cabo en 1561, con otra embajada, esta vez, ante el rey don Felipe. El episodio muestra la astucia del autor, quien se refiere seguidamente a dos fechas treinta y cuatro años distantes una de la otra y, al final, lo que venía perfilándose como una determinación espontánea del monarca, acaba siendo una petición del mismo Talavera, mientras ejercía de prior del monasterio en 1595:

[...] respondió su piadoso animo, casi con las mesmas palabras que su padre. Y no contentándose este poderoso Monarca anduuiessen las demandas por su Reyno de Castilla, y Aragon, mando (suplicándose yo en nombre desta santa casa, año de nouenta y cinco) se introduxessen en el nobilísimo de Portugal, como solia en tiempo de los Reyes passados hazerse, con mucha piedad y deuocion de aquel Reyno. No paro aquí su piadoso animo, quiriendo pasase esta misericordia a las mas remotas y apartadas regiones de los Indios, pareciéndole era muy justo

---

<sup>29</sup> Para un excelente análisis de la explotación, del crecimiento y de la administración de los bienes económicos del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe durante la gestión de los jerónimos, véase el trabajo enjundioso de Enrique Llopis Agelán: «Una gran “empresa” agraria y de servicios espirituales: el Monasterio Jerónimo de Guadalupe, 1389-1835».

acuda todo el mundo con sus limosnas y liberalidades, pues todo el ha gozado de las de nuestra Señora, de sus ilustres milagros y continuos fauores (fol. 453v.- 454r.)<sup>30</sup>.

En este punto, con la resolución real de Felipe II, las bases legales de la misión de fray Diego de Ocaña al Nuevo Mundo están establecidas. Su salida, no obstante, no representa una novedad. Antes de él, sus superiores habían enviado a otros dos procuradores con los mismos cometidos. Campos y Fernández de Sevilla expone que otra razón de la presencia de los jerónimos en América proviene del privilegio concedido por Felipe II al Monasterio de San Lorenzo el Real, en Real Cédula firmada el 15 de julio de 1573, y extendido luego a las Indias, «para introducir, imprimir y vender los misales y otros libros del oficio divino que el Papa Pío V había mandado hacer y ordenar» (1993: 408).

Entre los apéndices de su libro *La Virgen de la Hispanidad*, Carlos G. Villacampa consigna dos cartas de fray Diego de Santa María, procurador del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe, a Felipe II, escritas el 12 de diciembre de 1574 y el 24 de marzo de 1575, respectivamente. El motivo central de las misivas, procedentes del virreinato de Nueva España, es la solicitud de la venia real para la erección de un monasterio jerónimo en un lugar de las afueras de la ciudad de México, donde se encontraba una ermita dedicada a la advocación de Santa María de Guadalupe<sup>31</sup>. Como persona que tiene a su cargo la defensa de los intereses del monasterio cacerreño, este procurador se queja de que con el santuario mexicano «se han defraudado las limosnas con que solían acudir a Nuestra Señora de Guadalupe, y se ha entuiado la deuçión que a aquella Casa solían tener los ueçinos desta prouinçia» (Villacampa

<sup>30</sup> La actitud de Felipe II no fue tan abiertamente favorecedora como expone Talavera. Llopis Agelán aporta como una de las razones del fuerte descalabro económico de la «casa», en las tres últimas décadas del siglo XVI y en la primera mitad del XVII, la caída de las demandas que, a su vez, achaca, en parte, a «un “motu proprio” de Pío [sic] IV en el que ordenó suspender las demandas, precepto eclesiástico que resultaría reforzado por la carta de Felipe II de 20 de agosto de 1563 en la que prohibió las “questas” que publicasen indulgencias». Los monjes enfrentaban constantes oposiciones de las autoridades de varios pueblos y centros urbanos que obstaculizaban las recaudaciones guadalupenses. Estas situaciones los llevaban a establecer continuas negociaciones a distintos niveles. En la real cédula del 14 de agosto de 1563, el monarca facultó de nuevo al monasterio a solicitar limosnas y mandas, pero, por primera vez, les impuso restricciones. Los jerónimos escribieron al monarca para lograr un ablandamiento de dichas condiciones, lo que, en efecto, lograron de manera parcial (Llopis Agelán 1995: 20).

<sup>31</sup> Se trata de la antigua ermita del Tepeyac, lugar de la presunta aparición de Nuestra Señora de Guadalupe al indio Juan Diego, hoy canonizado San Juan Diego. La ausencia de monasterios jerónimos en las tierras americanas se debía a la resolución regia de no permitir la erección ni fundación de monasterios a otras órdenes religiosas fuera de los franciscanos, dominicos, mercedarios, agustinos, y más tarde, a los de la Compañía de Jesús. En carta de Felipe II al virrey de Nueva España, el 13 de marzo de 1576, citada por Constantino Bayle, el rey da como razones para permitir a estas y no otras órdenes la creación de conventos el «ser éstas instituidas para vivir en pobreza y menospreciando bienes propios y temporales, y convenir así para la conversión, doctrina, buen ejemplo de los naturales de esas partes» (Bayle 1994: 517).

1942: 317). Uno de sus móviles es lograr, por decisión regia, la administración del lugar de adoración para los jerónimos.

Después de fray Diego de Santa María, el padre Diego de Losar, natural de Puente del Arzobispo (Toledo) y profeso de Guadalupe desde 1563 (García 1990: 109), será enviado a América, esta vez al virreinato del Perú. Debió pasar a las Indias hacia 1587, pues Ocaña, quien hace varias referencias a él en su relato de viaje para subrayar la ausencia de rastros de su paso por el Nuevo Mundo, indica que su predecesor permaneció allí doce años (fol. 214v.). Tanto Villacampa como Álvarez han dejado claro en sus respectivos estudios que Ocaña, sujeto a la obediencia a sus superiores, debió dirigirse a las Indias para fomentar el culto a Santa María de Guadalupe y, a través del sistema de cofradías, regularizar la recolección de limosnas y de las mandas forzosas. El único aspecto que no ha salido a relucir es que, en la época del viaje de Ocaña, la situación económica del monasterio se encontraba en declive: «los ingresos monetarios y en especie de los jerónimos se desplomaron de manera prácticamente simultánea en el último tercio del siglo XVI y en la primera mitad del XVII» (Llopis Agelán 1995: 24).

Las investigaciones de Llopis Agelán registran un descenso en el caudal procedente de casi todas las actividades económicas del monasterio. Los años 1563-1709 corresponden a una etapa de «crisis y reajustes» presupuestarios de la «casa» y a un decrecimiento de su poderío, influencia religiosa y del favor regio. Los beneficios y tamaños de las cabañas bovina, ovina, caprina y porcina se redujeron. Las producciones vinícola, oleícola y, en general, las operaciones agrícolas no ofrecían saldos favorables; todo ello empeorado por la reducción enorme de las demandas. Esta crisis financiera en despegue acelerado y la necesidad de incrementar las donaciones en caída estrepitosa en la Península otorgan una importancia mayor a la comisión de Ocaña en el Nuevo Mundo.

El 3 de enero de 1599, tres días después de finalizado 1598, el joven Ocaña, con aproximadamente veintinueve años de edad, parte de su casa de las Villuercas. Lleva poderes plenos del Real Monasterio de Guadalupe para representarlo y defender sus intereses económicos en un enorme territorio desconocido por él. Posee entre sus ventajas su propio fervor y la presencia trasatlántica de una numerosa población extremeña, en cuyas plegarias la primera invocación es la virgen guadalupense.

### 1.6. La *Relación*: estructura externa

Fray Diego de Ocaña establece la estructura externa de su narración a través de títulos, cuya función es separar una sección de otra y anunciar el tema de la siguiente. Estos epígrafes, sin embargo, no son constantes a lo largo del manuscrito. La primera sección, correspondiente al relato de la partida inicial del monje desde la puerta de la

hospedería de su monasterio en Guadalupe hasta la llegada a Puerto Rico, carece de título. Ocaña introduce los encabezamientos a partir de su exposición de la salida de Puerto Rico hacia Portobelo y los abandona después de la historia de la travesía por territorios hoy argentinos y paraguayos. A partir de esta sección, el fraile solo titula un poema recitado en las primeras fiestas en Potosí, su relato de las segundas fiestas potosinas y algunos textos empleados durante esta ocasión, la *Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe y sus milagros* y, por último, la relación de la erupción volcánica en Arequipa<sup>32</sup>.

Con la excepción del encabezamiento al relato de la erupción del Huaynaputina, el resto de los títulos se encuentran colocados en el centro de renglón. Por su longitud y posición centrada, suelen ocupar más de una línea y muchos se encuentran al final de página y de folio<sup>33</sup>. Que no haya espacios en blanco entre el término de una sección

<sup>32</sup> Ocaña entra a Arequipa con el propósito de ver por sí mismo las consecuencias y recoger testimonios de una tragedia de proporciones enormes sobrevenida a la ciudad tres años antes. Se trató de la pavorosa y colosal erupción del volcán Huaynaputina, que sucedió en febrero de 1600. Se considera esta la mayor erupción volcánica de los Andes centrales y una de las peores de la historia de la humanidad, comparable a la ocurrida en la isla de Krakatoa en 1883, casi tres siglos después.

<sup>33</sup> Los veintisiete títulos de sección producidos por Ocaña son los siguientes:

- Cómo partió la armada de Puerto Rico, y se dividió (fol. 8r.)
- Cómo partió el armada desde Cartagena para Portobelo (fol. 11r.)
- Cómo partimos para la ciudad de Panamá, y de qué suerte (fol. 13v.)
- Del tiempo que estuvimos en esta ciudad, y de lo que hicimos en ella y de las cosas notables que tiene (fol. 18v.)
- Cómo nos embarcamos para la gran ciudad de Lima por el Mar del Sur (fol. 24r.)
- Cómo partí de Paíta por tierra para Lima, que son doscientas leguas las que hay (fol. 27v.)
- De lo que me sucedió en Saña y de la suerte que se remedió mi necesidad (fol. 29v.)
- Cómo partí para Nuestra Señora de Guadalupe, convento de frailes agustinos (fol. 38r.)
- Cómo fui desde Chiclayo al pueblo de Etén donde están dos piedras dignas de memoria (fol. 40v.)
- De cómo llegué a la ciudad de Trujillo y de lo que hay notable en ella (fol. 43r.)
- Cómo partí para el pueblo de Santa, y del río famoso por su pasaje (fol. 45r.)
- Cómo me perdí en este camino y de un caso que me sucedió en una casa de campo... [sic] (fol. 49r.)
- Cómo pasamos el cerro del arena y llegamos a Lima (fol. 54v.)
- De cómo puse la demanda y cofradía de Nuestra Señora en Lima (fol. 56r.)
- De las grandezas y cosas notables que hay en Lima (fol. 59v.)
- Capítulo de todas las cosas en general que tiene Lima (fol. 61v.)
- De algunas cosas que tiene Lima en particular (fol. 65r.)
- Cómo me partí de Lima y me embarqué para el reino de Chile (fol. 70v.)
- Descripción de la tierra del Paraguay, y de Buenos Aires, y del Tucumán (fol. 119r.)
- Canción mayor (fol. 154r.)
- Fiestas de Potosí en la fiesta de Nuestra Señora de Guadalupe (fol. 188r.)
- Cartel de desafío en la fiesta de Nuestra Señora de Guadalupe (fol. 189r.)

y la aparición del siguiente epígrafe da fe de un máximo aprovechamiento y valoración del papel, material que el fraile pudo haber llevado consigo desde España junto a la tinta y otros implementos para el dibujo, y en cuya, entonces, costosa adquisición, no debía, obviamente, invertir el dinero de sus recaudaciones.

Los elementos nucleares de la mayoría de los epígrafes vienen a ser los topónimos, pues constituyen un punto de referencia temática y, simultáneamente, van dando cuenta de la trayectoria del monje. Otro aspecto que se desliza es cómo la persona del autor va apropiándose del protagonismo en ellos. Los dos primeros títulos tienen como sujeto la armada, es decir, la escuadra naval con la que viaja desde España a Puerto Rico; en los tres siguientes, el sujeto es un nosotros tácito, cuyos referentes son fray Diego y su compañero fray Martín de Posada y, en los restantes, después de la muerte de su acompañante en Paita, predominan aquellos donde el yo, Ocaña, es el sujeto<sup>34</sup>. Algunos títulos se caracterizan por un fraseo tipo tema y dos de ellos dan nombre a creaciones literarias. Los tres epígrafes posteriores al de las fiestas potosinas titulan textos empleados durante la celebración, por lo que deberían considerarse más bien subtítulos dentro de este relato<sup>35</sup>.

Premios de la sortija (fol. 190r.)

Leyes de la sortija (fol. 190v.)

Carta que trajo el demonio (fol. 200r.)

Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe y sus milagros. Aparece un ángel en lo alto del tablado con una espada desnuda. Sale San Gregorio y, puesto de rodillas, dice delante de una imagen de Nuestra Señora (fol. 235r.)

Relación del portento y casos prodigiosos que sucedieron en la ciudad de Arequipa de las provincias del Perú, con la reventazón de un volcán que reventó a diez y nueve de febrero del año de 1600, hasta hoy 24 de julio de 1603, hecha por el padre fray Diego de Ocaña, que entró en esta ciudad a solo ver y saber lo que había sucedido (fol. 320v.).

<sup>34</sup> Fray Martín de Posada falleció en Paita, Perú, el 11 de septiembre de 1599. Su cuerpo fue sepultado junto al altar mayor de la iglesia de la Merced de dicha ciudad. Su gravedad causó su desembarque y el de Ocaña en el puerto de Paita, mientras navegaban desde Panamá hacia Lima (fol. 26r.-26v.).

<sup>35</sup> Antes de incluir unas letanías a la Virgen en el manuscrito, el autor utiliza un encabezamiento; pero este carece de los rasgos de sus títulos. Por esta razón, se descarta como tal y se considera como el anuncio del texto siguiente: «Esta letanía se cantaba todo el octavario después de la salve y todos los sábados del año» (fol. 160r.). Otro título no incluido en la nota anterior es el que se encuentra al tope de uno de los dibujos: «Cerro de Potosí, octava maravilla del mundo» (fol. 168v.). Se distingue de los textos acompañantes de otras ilustraciones porque se encuentra en la parte superior y no debajo del dibujo. Aunque esta diferencia llama la atención, el título corresponde a un elemento gráfico y no a un relato. Así, debe formar parte de otra categoría de análisis. Por otro lado, en el margen izquierdo del inicio del relato de su viaje a Porco, el fraile coloca un pequeño garabato que, además de decorar, podría constituir una señal distintiva de comienzo de capítulo (fol. 164v.). Este podría haberle servido, posteriormente, para darse cuenta de los lugares donde faltaban títulos. De todas maneras, no es propio establecer esta inferencia con carácter general, porque no se trata de un detalle sistemático en el manuscrito.

Es posible que, de haber regresado a España con su manuscrito y de haber tenido la oportunidad de continuar trabajando en él, fray Diego hubiera elaborado otros títulos para reparar la ausencia de ellos en casi toda la segunda mitad de su obra. Esta labor habría podido otorgar una mayor uniformidad a la estructura externa del texto<sup>36</sup>.

### 1.7. Estructura interna

La obra de fray Diego de Ocaña sigue, fundamentalmente, la estructura del viaje, es decir que el monje articula el texto según sus desplazamientos. En el orden de su recorrido, el autor suministra información, impresiones, experiencias y anécdotas de los territorios por donde pasa, pernocta o permanece cierto tiempo, con la peculiaridad de que si visita más de una vez una misma población, el monje concentra el testimonio completo pertinente a esta en la sección donde primero trató sobre ese lugar. Este es el caso de su relación sobre Lima. Así, el criterio fundamental de organización textual es el geográfico y no el cronológico, aunque, muchas veces, ambos coinciden.

La reconstrucción diacrónica del itinerario a partir de las fechas de llegada y partida establece la temporalidad del viaje y permite comprender cabalmente la manera como la *Relación* rompe el orden cronológico. El método de organización textual, según el cual la información sobre un lugar visitado en más de una oportunidad se concentra en el punto correspondiente a la primera llegada a él, ocasiona la ruptura de la cronología de la *Relación*. En efecto, la exposición sobre Lima, ciudad donde el monje tuvo estancias alternas, se caracteriza por contener sucesos posteriores a los capítulos consecutivos a esa narración y, ciertamente, los episodios más tardíos de toda la obra. Los pasajes limeños, ubicados antes de la mitad del libro, adelantan acontecimientos del último año de Ocaña en el virreinato del Perú, cuando el monje está de vuelta de todos los viajes narrados en el manuscrito. A su vez, este período despliega los postreros testimonios documentados de su vida, que finalizaría en México un par de años después.

El criterio geográfico cohesionaba también la unidad temática de cada sección, donde pueden hilvanarse, según la importancia del lugar, algo de la historia y la topografía del sitio, el tipo y número de población, las actividades económicas, algún suceso relevante reciente o pretérito, el informe de sus actividades recaudadoras y alguna curiosidad, experiencia propia o comentario del autor. Existe una relación proporcional entre la longitud de las estancias y la amplitud de los pasajes dedicados a esos destinos. A Lima, por ejemplo, donde Ocaña pasó, en total, unos dos años, el fraile dedica cuatro capítulos; a Potosí, donde estuvo unos quince meses, dedica una

---

<sup>36</sup> En su edición del texto de Ocaña, Arturo Álvarez suple los títulos ausentes.

larga extensión de texto, prolongada por la relación de las fiestas; y a Sucre, donde se detuvo por un año y siete meses, destina una amplia narración. Esta se encuentra también dilatada por la descripción de su imagen de la Virgen, pintada y enjoyada; las canciones del padre Sebastián de Mendoza; la *Comedia de N. S. de Guadalupe y sus milagros* y los sonetos en honor a Santa María, todo ello en el contexto del relato de las fiestas de entronización del retrato virginal.

No se aprecia uniformidad estricta en el tipo de información contenida en cada sección del libro ni en el modo de presentarla. El enfoque de uno u otro aspecto depende de la relevancia del lugar, de sus elementos físicos y humanos, del carácter esencial de un determinado asunto en un territorio particular, del encuentro con rarezas y maravillas naturales o arquitectónicas y de las experiencias del autor. No obstante, hay una intención clara de ofrecer, sistemática, aunque no infaliblemente, ciertos datos específicos como localización, distancias, fechas de llegada y de partida, características del terreno, número aproximado de la población y las actividades del fraile en beneficio de la obra colectora.

El elemento aglutinante de cada sección del libro es el lugar sobre el cual Ocaña escribe. A partir de él, el monje establece la unidad temática y logra la coordinación discursiva; sin embargo, como la narración es posterior a los acontecimientos y la memoria el recurso primordial de su elaboración, surgen recuerdos repentinos que el autor coloca desgajados del texto. Aparecen con el entusiasmo de quien quiere compartir algo memorable, sin detenerse en procedimientos formales. Así, por ejemplo, después de haber cerrado la sección del recorrido por territorios hoy de Argentina y Paraguay, el fraile añade sin anuncio el testimonio sobre unos gigantescos huesos humanos vistos en el camino entre Córdoba y Santiago del Estero (fols. 141r.-141v.).

Las transiciones bruscas de un asunto a otro en el curso del relato no establecen obstáculos para una lectura fluida y coherente. Son áreas poco pulidas de la escritura que hubieran podido ser subsanadas con tiempo para una mayor elaboración del tejido discursivo. El rompimiento del orden cronológico, por su parte, efecto producido en la narración por la acción deliberada del autor de articular el manuscrito con un criterio organizativo temático, otorga un elemento involuntario de modernidad a la estructura interna de la *Relación*.

Múltiples indicios a lo largo del manuscrito demuestran que la composición de la *Relación* es una tarea retrospectiva: 1) el empleo casi exclusivo de tiempos verbales pretéritos en la narración de lo sucedido durante el periplo de fray Diego de Ocaña; 2) la evidente separación cronológica entre el ahora de la escritura y ciertos lapsos temporales del pasado mencionados en el texto y 3) los datos adelantados; es decir, informaciones cuya producción quebranta la secuencia real de los eventos, establecida sobre la base del itinerario del viaje del autor.

Respecto a los lugares de composición del manuscrito, podría precisarse que el proceso de escritura y organización del relato comenzó en Lima, durante la segunda estancia de Ocaña en 1604, y continuó en México, al menos, hasta 1607. En 1605, aprovecharía la quietud e independencia concedidas por la ermita de Santa María de Guadalupe que fundó en las afueras de Lima para proseguir la composición. Poco antes de marcharse de allí, debió redactar el relato del viaje a Ica, del cual escribió unos ocho folios, colocados al final de la obra. Los capítulos con episodios tan tardíos como el de diciembre de 1605, vivido poco antes de la salida del fraile de Lima, debieron estar entre los últimos redactados, en el intervalo entre la llegada de Ocaña a México y su muerte, notificada al monasterio guadalupense a fines de 1608<sup>37</sup>.

### 1.8. Objetivos de la *Relación*

Son múltiples y complementarios los objetivos de la *Relación* de Ocaña. La obra carece de una declaración de motivos, pero con el respaldo de los registros que ofrece se pudieran señalar en ella tres dimensiones fundamentales: relato del viaje, informe de la gestión y proyección de la efectividad del procurador.

Como relato de viaje, el texto expone el itinerario, las rutas, el estado de los caminos, las distancias en leguas y en jornadas entre los puntos geográficos, los ángulos de latitud expresados en grados; comenta las características de las ciudades, pueblos y grupos humanos encontrados; se detiene en curiosidades zoológicas, minerales, arquitectónicas y naturales observadas y, a la vez, cuenta sus aventuras y desdichas mientras camina. Como informe de su gestión, Ocaña expone a dónde fue y qué hizo en los lugares de destino; especifica la fundación de cofradías<sup>38</sup>, la elección de los mayordomos<sup>39</sup>, ya por parte de él o de las autoridades, y, algunas veces, registra sus

<sup>37</sup> Según el necrologio del monasterio, la noticia de la muerte de fray Diego de Ocaña en el virreinato de Nueva España llegó a Guadalupe el 17 de noviembre de 1608 (Villacampa 1934: 72; Álvarez 1969: XXV).

<sup>38</sup> Las cofradías son uno de varios tipos de asociaciones laicas del catolicismo creadas para fomentar el culto público, promover la doctrina y la piedad cristianas y realizar trabajos apostólicos de evangelización, piedad o caridad. En el caso de las cofradías bajo la advocación de una devoción, la asociación debía asegurar la celebración de la fiesta anual y de determinados actos de culto a su patrón o titular (Belanger 1997: 276-79). Estas hermandades se originaron en la Edad Media, pero alcanzaron su «desarrollo en época tridentina dentro del marco de una piedad barroca [...] Generalmente están dedicadas a una advocación, inscritas en alguna parroquia, y poseen un centro de culto propio como un altar de un templo, una capilla, una ermita, etcétera. Para su constitución, en muchos casos, es preceptiva la autorización mediante una bula o breve de la institución eclesiástica que posea la titularidad de la cofradía» (Besó Ros 2004).

<sup>39</sup> En esta acepción, el *Diccionario de Autoridades* define el vocablo *mayordomo* como «el Oficial que se nombra en las Congregaciones o Cofradías, para la distribución de los gastos, cuidado y gobierno de las funciones».

nombres; detalla las cantidades recaudadas y en los primeros capítulos va exponiendo los gastos<sup>40</sup>. También menciona si tuvo colaboración en la solución de algún asunto; especifica en qué consistió la ayuda y quién la proporcionó. Cuenta sobre las pinturas elaboradas y las revestidas de joyas; dedica a una de ellas, la de Sucre, una descripción pormenorizada, y relata las fiestas de celebración religiosa o de entronización de sus imágenes.

Finalmente, en cuanto al manuscrito como documento de proyección de la efectividad del autor en su misión de procurador, la exposición de las penurias sufridas en los caminos americanos demuestra los enormes reclamos de la empresa de fray Diego. Más importante aún, la superación de los trabajos y la presentación de los logros demuestran la posesión de múltiples virtudes necesarias para llevar a cabo su comisión. Ocaña logra instaurar en el texto una personalidad extraordinariamente dotada para la labor ardua y el liderazgo, con capacidad indiscutida para conseguir los objetivos propuestos: expandir en América el culto de Santa María de Guadalupe de Cáceres y así incrementar las limosnas y mandas testamentarias destinadas al monasterio extremeño.

### 1.9. Itinerario del viaje

Trazar el itinerario de fray Diego de Ocaña a partir de su *Relación* no entraña mayores dificultades cuando se trata del viaje desde Guadalupe, España, hasta su recorrido por el territorio chileno, transitado hasta la isla de Chiloé. Tampoco resulta muy problemático establecerlo desde el reinicio de sus viajes en el Alto Perú hasta su estancia final en Lima. Sin embargo, contraria a la precisión casi general en la narración de esos trayectos, la sección de su periplo subsiguiente al cruce accidental y accidentado de los Andes a la altura de Valdivia, que lo lleva de la gobernación de Chile a actuales territorios argentinos y paraguayos, resulta bastante indefinida.

En efecto, fuera de la omisión de algunas fechas de partida o de llegada o de la ausencia de información sobre algunos sitios donde se hospedó y sobre la duración

---

<sup>40</sup> Al principio del viaje, parece llevar cuenta precisa de los gastos de él y de su compañero. Menciona el dinero gastado en el alquiler de mulas y caballos, en los cuidados a fray Martín de Posada durante su enfermedad, en el camarote en la nave de Panamá a Perú, en la misa de difunto por el alma de Posada, entre otros desembolsos. Se observa un cambio en la inclusión de esta información desde el momento cuando se queda sin dinero, antes de llegar a Saña. Al parecer, de allí en adelante no se sintió obligado a llevar un registro minucioso de sus expensas o, al menos, no lo incluye en su *Relación*. Por ejemplo, pese a su recuperación económica, cuando el clérigo de Saña le cambia una imagen de la Virgen por una barra de plata, fray Diego evita contar a qué precio y a quién vendió luego el metal precioso. Tampoco aclara qué negocios hizo con los trescientos volúmenes de la *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe*, de fray Gabriel de Talavera, que llevó consigo al virreinato del Perú.

de las estancias, la trayectoria desde Guadalupe hasta la isla de Chiloé es susceptible de precisión, como lo demuestra el cuadro con el itinerario de Ocaña colocado en el apéndice. Con todo, tras una ojeada rápida al cuadro, puede percibirse el contraste entre la numerosa cantidad de datos aportados por el monje de sus trayectos marítimos y terrestres, antes de su arribo al puerto de Coquimbo, y los pocos proporcionados de su desplazamiento por la gobernación chilena. El relato de este recorrido desde su desembarque en Coquimbo, su descenso hasta la isla de Chiloé y su regreso a las cercanías de Valdivia, ofrece poco de su experiencia personal; aporta los nombres e información general sobre los lugares por donde pasa. Así, la sección del itinerario correspondiente a este trayecto se caracteriza por su esquematismo y los espacios destinados a otros datos se han dejado en blanco porque están ausentes de la narración. La escasez de detalles del viaje podría explicarse porque, al ser lugares de poca población española, sin mayores beneficios para la empresa recaudadora, Ocaña lleva a cabo un viaje más continuo, con menos pausas necesarias para la observación detenida y los apuntes personales. Probablemente, tuvo estadías cortas en ciudades un poco más numerosas en población española como Santiago, donde encontró 500 vecinos y personas ricas en oro, y Osorno, a la que describe «casi tan grande como Santiago en gente y en lo demás» (fol. 92v.). Además, el estudio de los mapas revela que la escasez de datos personales en la «Descripción del reino de Chile» tal vez se deba a que Ocaña podría estar pensando en un destinatario oficial para esta parte de su *Relación*.

Aunque del tránsito por la gobernación chilena he logrado esbozar un itinerario simple, limitado a los nombres de las ciudades, pueblos y villas mencionados, este esquematismo se ha logrado sin desafíos. Por el contrario, las partes del periplo del fraile cuyas narraciones se encuentran al final de la «Descripción del reino de Chile» y en la sección titulada «Descripción de la tierra del Paraguay, y de Buenos Aires y del Tucumán» (fol. 119r.) han resultado ser las más complicadas para su delimitación.

Después de la «Descripción del reino de Chile»<sup>41</sup> y luego de ofrecer la «graduación de todos los puertos de la costa del Perú desde Panamá hasta el estrecho de Magallanes» (fol. 110r.), Ocaña trata brevemente sobre el escabroso paso de la cordillera andina, y documenta sus quejas sobre el hambre y el frío padecidos. De las tierras transitadas hasta llegar a Buenos Aires da pocos detalles, fundamentalmente por tratarse de regiones hasta entonces muy poco conocidas y, en consecuencia, carentes de nombres españoles y de apropiación real por los europeos. El monje ofrece la impresión de haberse encontrado con tierras solitarias, poco pobladas por tribus indígenas

---

<sup>41</sup> En el folio 78r., Ocaña inicia su «descripción del reino de Chile». El anuncio no se asemeja al resto de los títulos del manuscrito. No hay ningún rasgo caligráfico —ni siquiera mayúscula inicial, generalmente presente en los rótulos— ni de colocación en el papel que distinga estas palabras del texto siguiente. De hecho, el renglón es continuo: «descripción del reino de Chile subiendo des / de Lima por la mar».

y, cuando ocupadas, pletóricas de la perversión causada por la desnudez. De todo este extenso y atribulado viaje por un territorio llamado por Ocaña «tierra del Tucumán y Paraguay» (fol. 109v.) y, en otra parte, «llanos de Paraguay y Tucumán» (fol. 114r.), el autor recuerda sobre todo los cuerpos desnudos y pintados de los aborígenes; la reposición de los caballos muertos o despeñados antes en las montañas andinas, con bestias salvajes halladas en las llanuras; su encuentro emocionado con un clérigo a punto de dar una misa en una enramada y, a partir de la desnudez y de una anécdota sobre la confesión de los indígenas, el autor hace en este pasaje algunos de los comentarios más importantes de la obra sobre las dificultades de la conversión cristiana de la población indígena del Nuevo Mundo (fols. 116r.-117v.).

En ausencia de un itinerario claro, he supuesto que, después del cruce de la cordillera de los Andes, cuya subida se inicia hacia los 40° de latitud sur, Ocaña y su grupo debieron haber descendido en algún punto de la actual provincia argentina de Neuquén, próximo quizá a Junín de los Andes<sup>42</sup>. Desde allí, con la ayuda de guías indígenas, continuaron viaje en ascenso hacia el noreste del territorio, buscando tierras conquistadas y pobladas por españoles. Pasaron por la actual provincia de La Pampa, como lo atestiguan las referencias del autor al paisaje llano y a las multitudes de caballos salvajes, y desde allí siguieron a la de Buenos Aires hasta dar con el Río de La Plata.

De la narración carente de detalles geográficos que me ha llevado a elaborar una hipótesis del recorrido posible de Ocaña y de sus compañeros desde el pie de la cordillera hasta el Río de La Plata, se pasa a otra que, aunque proporciona topónimos, resulta de poca ayuda para la puntualización exacta del itinerario. El problema no radica ahora en la carencia de nombres, sino en la imprecisión del recorrido. Esta parte corresponde a la sección titulada «Descripción de la tierra del Paraguay, y de Buenos Aires y del Tucumán» (fol. 119r.).

---

<sup>42</sup> Pablo Camús Gayán, doctor en Historia por la Pontificia Universidad Católica de Chile y doctor en *Etudes sur l'Amérique Latine* por la Universidad de Toulouse II de Francia, con quien consulté sobre la viabilidad del tránsito de la cordillera a la altura de Valdivia, me indicó que es posible cruzar los Andes en esta zona, «ya que existen múltiples pasos cordilleranos y en ese sector la cordillera disminuye un poco su altura respecto de los territorios situados más al norte». En efecto, al sur del Aconcagua (6960 m.), las montañas andinas aminoran gradualmente tanto la altura como la anchura hasta los Andes Fueguinos. Esto resulta evidente en la altitud de las elevaciones más importantes: Cerro Tupungato (6800m), Volcán Maipo (5323m), Monte Sosneado (5189), Cordillera del Viento (4709), Cerro Tro-nador (3554m), Monte Fitz Roy (3375m) y Monte Darwin (2300m). El doctor Camús Gayán agregó que el paso actual más común en la zona próxima a la del cruce de Ocaña se encuentra a la altura de Osorno, desde donde se llega del lado argentino cerca de Bariloche. Debo el contacto con el doctor Camús Gayán al geógrafo, doctor Federico Arenas Vásquez, subdirector del Instituto de Geografía y jefe de Programa del Postítulo en Geografía Aplicada y Medio Ambiente, de la Facultad de Historia, Geografía y Ciencias Políticas de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

El relato del trayecto extenso desde el lado chileno de la cordillera andina hasta Buenos Aires está realizado con el uso de la primera persona plural, con lo cual surge un *nosotros* protagonista de las acciones: «estábamos», «iríamos», «nos determinamos», «deparáronos», «pereciéramos», «pasamos», «íbamos», «perecíamos», «veníamos», «se nos habían muerto», etcétera; sin embargo, el discurso de la «Descripción de la tierra del Paraguay, y de Buenos Aires y del Tucumán» se caracteriza por el predominio de formas verbales impersonales: «se va», «navégase», «se duerme», «se cogen», «se camina», etcétera. El efecto resultante es un ámbito narrativo de donde se ausenta la experiencia del viaje como vivencia personal, porque despliega una perspectiva que no transmite la inmediatez del contacto directo del autor con los lugares y su gente<sup>43</sup>.

Otra de mis hipótesis es que debido a las inclemencias, las incomodidades, la alimentación pobre y el cansancio físico y mental durante un viaje imprevisto e improvisado, Ocaña tomó notas de este trayecto bosquejando un plano simple que incluía topónimos, especificaba las rutas fluviales o terrestres de acceso a esos lugares y, aparte quizá, anotó algunos datos generales. Así, cuando se dispuso a redactar la *Relación* de su ruta no hizo un esfuerzo por puntualizar los lugares visitados antes o después, sino que trasladó el contenido del esbozo como quien lee un mapa y, de manera impersonal, va indicando a dónde conduce cada punto. Esto explica que una de las frases predominantes de esta sección sea «desde aquí se va», cuyo tenor impersonal desentona con el resto del relato. Generalmente, los verbos indicadores de desplazamiento están conjugados en la *Relación* en primera persona.

Además de la elaboración de notas escuetas sobre el itinerario propio, como recurso mnemotécnico para la futura redacción, otras razones psicológicas y prácticas explican el estilo impersonal y, a veces, confuso, de esta sección del código. Entre las psicológicas planteo la represión mental de unos recuerdos cargados de miedo,

---

<sup>43</sup> El estilo impersonal de la «Descripción de la tierra del Paraguay, y de Buenos Aires y del Tucumán» lo prueba la reiteración de «se va», empleado trece veces en la sección para indicar el o los destinos siguientes desde algunos puntos geográficos. Elena Altuna observa también, aunque lo apunta de pasada, que en las secciones sobre el reino de Chile y los territorios identificados por Ocaña como Paraguay, Buenos Aires y Tucumán, «se ausenta la primera persona del singular para dar paso al uso del impersonal y, circunstancialmente, a la primera del plural (“ahora habemos de decir del Tucumán”))» (Altuna 2002: 124). Para ella, estos usos se explican porque, con estas partes de su relato, el autor intenta satisfacer a un auditorio oficial y no personal o cercano. Altuna propone que estas secciones componen la respuesta del monje al mandato de información del Consejo de Indias, emergente, entre otros textos, de la real cédula del 16 de agosto de 1572» (2002: 125). Esta hipótesis es probable, sobre todo en lo que se refiere a la «Descripción del reino de Chile». Habría que acotar, como he expuesto antes, que la «Descripción de la tierra del Paraguay, y de Buenos Aires y del Tucumán» satisface con dificultades la necesidad oficial de noticias geográficas puntuales sobre esta zona. En su ensayo sobre la *Relación* del monje manchego, Serafín Fanjul ha apuntado la misma impresión de «vaga y confusísima noción geográfica [...] sin detalles ni referencias de topónimos apenas, ni precisiones locales de ningún tipo», en los episodios inmediatamente posteriores al cruce de los Andes (Fanjul 2002: 111).

disgusto y penurias, cuyo resultado podría percibirse en que el fraile no se coloca en el centro de los sucesos, como, en efecto, hace en las situaciones exitosas o agradables y, en general, en el resto de la *Relación*. En las frecuentes menciones de los «indios de guerra» navegando las aguas y asentados en las riberas de los ríos surcados, en las historias de muertes a sus orillas, en las referencias a los tigres grandes, fieros y fuertes, capaces de matar y arrastrar un caballo, asoma el sobresalto tenaz del monje durante los desplazamientos fluviales, cargados de peligros y aflicciones reales. El monje también se distancia de los nativos, cuya apariencia y costumbres rechaza; particularmente, le perturba mucho la desnudez de sus cuerpos. Pese a que Ocaña pudo esforzarse para evocar sus vivencias mientras escribía, es posible que una parte de él reprimiera estos recuerdos agraviantes, con lo que se aferró más a su esbozo y a las informaciones generales que al recuerdo de su viaje, como parecen indicar estas citas: «Volviendo agora al otro camino del río arriba / de las corrientes que dijimos, se va a la ciudad / de la Asunción, cabeza de la tierra del Para / guay» (fol. 125r.) y «ahora vol / veremos al otro camino que va del / fuerte de Gaboto para Tucumán, que es / tierra firme a la parte del norte» (fol. 128v.).

Entre las razones prácticas para no esmerarse en el suministro de detalles de este trayecto podrían incluirse: 1) el desconocimiento de la existencia de riquezas mineras en estos lugares; 2) la ausencia de moneda; 3) la presencia numerosa de población indígena que Ocaña no podía, ni le interesaba, inscribir como cofrades, menos aún sin ningún beneficio metálico y, en fin, la repulsa a un territorio riesgoso y a sus pobladores, a su juicio, amenazantes. El monje lo sintetizará al final de esta parte:

Así que tiene tantas cosas malas esta tierra / y tantas plagas, que se olvidan las bues / nas de ella; y, al fin, es pobre de plata y oro, / que no corre moneda en ella por no haber / la. Y de toda ella no hay que hacer caso, / porque todo fue pesadumbre y trabajo / cuanto en ella pasé. Recíbalo Dios en / descuento de mis culpas, porque no sé qué / penitencia del desierto se puede com / parar con caminar cinco meses de / día y de noche sin dormir, y comien / do bollos de maíz y cada hora con / la muerte al ojo por los muchos indios de guerra / que hay (fol. 140v.).

En definitiva, en la sección del itinerario correspondiente a los viajes expuestos en la «Descripción de la tierra del Paraguay, y de Buenos Aires y del Tucumán», se han incluido los puntos geográficos mencionados por fray Diego, sin la certeza del orden exacto de cuando realizó uno u otro recorrido. No me refiero, por supuesto, a los trayectos con una concatenación espacial lógica, sino a las bifurcaciones posibles desde un punto específico. Por ejemplo, desde Corrientes, Ocaña propone dos recorridos: uno por tierra, que incluye el río Bermejo o La Concepción (Concepción del Bermejo), Los Frentones y Nuestra Señora de Talavera de Esteco; y, otro por el río Paraná,

que conduce a Asunción, Guairá y, desde aquí, hacia dos lugares imprecisos según los topónimos actuales: Corasidera o Corasivera y Santiago<sup>44</sup>. Hay en total tres de estas bifurcaciones. Una de ellas, desde Córdoba, contiene otra ramificación interna en Santiago del Estero con dos rutas más. En estos casos, he numerado los puntos de partida en el itinerario con un 1 o 2, según se trate de la ruta mencionada en primer o segundo lugar.

En cuanto a las fechas ausentes del itinerario, Ocaña, en la cita de arriba, apunta que duró cinco meses en este recorrido y, en otra parte, expresa que tardó cinco meses y medio, lo cual es más exacto (fol. 142r.). Según las fechas de su embarque en el Puerto del Callao, el 6 de febrero de 1600; de su arribo a Coquimbo, a mediados de abril de 1600 y de su llegada a Potosí el 18 de julio de 1600, los cinco meses y doce días, para ser precisos, incluirían también los dos meses y algunos días de navegación de Lima al reino de Chile. Así, el itinerario chileno debió cumplirlo en el resto del mes de abril de 1600; y el correspondiente a los actuales territorios argentinos, paraguayos y bolivianos hasta Potosí debió llevarlo a cabo entre mayo, junio y la primera quincena de julio. Ahora bien, tomando en cuenta que solo el paso más escarpado de las montañas andinas ocupó al grupo doce días y que fray Diego, a la distancia de dos días de Potosí, se vio en la necesidad de permanecer por unos veinte en una finca para recuperarse de la hipotermia y de unas fiebres, el poco menos de mes y medio restante parecería un lapso muy corto para un recorrido de la magnitud expuesta —aunque el fraile puntualiza que no se detuvo en ningún lugar más que el tiempo suficiente para alimentarse, tomar provisiones y dar de comer a los animales—. La brevedad del tiempo para tan largo recorrido me ha llevado a pensar que, probablemente, algunas de las rutas indicadas en la «Descripción de la tierra del Paraguay, y de Buenos Aires y del Tucumán» provienen de las pesquisas de Ocaña antes que de sus tránsitos reales. Esto también explicaría en parte la recurrencia a las formas verbales impersonales.

Después de la llegada del fraile a Potosí, como se expuso antes, la información referente a fechas y lugares se incrementa y el itinerario se enriquece en detalles. Esta es una de las etapas más satisfactorias y estables de la misión recaudadora de Ocaña. Ese contento se trasluce en la *Relación* en las historias exitosas de otros viajes y en los relatos de las fiestas organizadas en honor de las imágenes de la Virgen de Guadalupe pintadas por él, donde incluye también oraciones, teatro y poesía. Desde Potosí, donde se establece durante al menos quince meses, Ocaña viaja a Porco y a La Plata (Sucre). Desde esta última ciudad también realiza otros recorridos.

---

<sup>44</sup> El recorrido por tierra va en dirección oeste (Concepción del Bermejo, Los Frentones y Nuestra Señora de Talavera de Esteco), mientras el trayecto fluvial conduce a Asunción, al norte, desde allí, hacia el este, a Guayra (Guairá) y, desde aquí, al parecer, hacia el sur, con destino a dos lugares que no llevan hoy los topónimos de entonces: Corasidera o Corasivera y Santiago.

Hacia el final de la *Relación*, se presentan otros problemas cronológicos. El texto concluye con la siguiente declaración: «me partí / luego para la ciudad de Lima adonde llegué / por pascua de Navidad año de 1604, donde / di fin al viaje del Perú; y voy embarcando / mi ropa para caminar a México. Dios me lleve con bien» (fol. 360v.). No obstante, en un folio anterior, Ocaña ha escrito: «cuando vine / a embarcarme para México me dio una enferme / dad que me puso en el extremo de la vida porque / los grandes soles que pasé me hicieron mucho daño» (fol. 358r.)<sup>45</sup>. Ante la contradicción de los dos fragmentos anteriores de fray Diego, se exponen aquí dos alternativas posibles: 1) la última página se escribió con anterioridad al folio 358, aunque no he logrado dilucidar en los folios intermedios un punto de conexión *a posteriori* de los dos pasajes, o 2) en el cierre del texto, escrito los días próximos a su partida final a México, tal vez en 1606, el monje, simplemente, precisa la fecha de regreso a Lima desde Ica, elemento que no había aportado antes en la narración, y, acto seguido, informa de sus preparativos de viaje coincidentes con el tiempo de la escritura<sup>46</sup>. En abono de la segunda propuesta, que parece más plausible, resulta notorio el dinamismo de la frase «voy embarcando mi ropa», cuya progresión, enfatizada en la combinación del «voy» con el gerundio, respalda la simultaneidad del acto de escritura con los preparativos de viaje. De la misma manera, la expresión «Dios me lleve con bien» subraya el presente de la intención de partir, el futuro cercano del retorno esperado y el deseo del buen término de la empresa. Estas observaciones resultarían más evidentes si se añadiera un adverbio de tiempo al pasaje: «me partí luego para la ciudad de Lima adonde llegué por pascua de Navidad año de 1604, donde di fin al viaje del Perú, y, [actualmente], voy embarcando mi ropa para caminar a México. ¡Dios me lleve con bien!».

Sea cual sea la razón de la contradicción entre los dos fragmentos citados antes, la cuarta sección sobre Lima prueba, inequívocamente, que Ocaña no se embarcó rumbo a México en diciembre de 1604 ni en enero de 1605. En «De algunas cosas que tiene Lima en particular», el fraile narra sus observaciones de un acto de fe celebrado en esta ciudad en marzo de 1605. Cuenta además un episodio sucedido en diciembre de ese mismo año: un franciscano, señalando la tragedia sísmica de Arica del año anterior como un castigo del cielo, había dirigido un sermón con amenazas apocalípticas a sus fieles y, de resultas, por obra del rumor, se había extendido un estado de terror colectivo en la población limeña. A partir de estos datos, se calcula

<sup>45</sup> En la introducción a su edición del texto, Arturo Álvarez llama brevemente la atención sobre estos dos pasajes y considera la fecha final como una equivocación del autor.

<sup>46</sup> No hay que olvidar que en la última parte de la *Relación*, fray Diego está dedicado a contar sus peripecias en Ica y que, como durante el terremoto de 1604 se encontraba en esta ciudad, aprovecha esta sección para introducir información sobre los efectos del siniestro en otros lugares del virreinato del Perú.

la partida de Ocaña a México hacia enero de 1606. Por otra parte, la ausencia de noticia alguna sobre la muerte del virrey Gaspar de Zúñiga y Acevedo, Conde de Monterrey, cuyo fallecimiento sucedió el 10 de febrero de 1606, respalda la alta probabilidad del embarque de fray Diego a Acapulco en enero de ese año. De haberse encontrado en Lima, Ocaña no hubiese perdido la oportunidad de dar a conocer en su *Relación* su calidad de testigo de este suceso trascendente.

Al menos en otros dos segmentos del itinerario, diferentes a los comentados, se han colocado únicamente los lugares de destino. Estos son los trayectos de Potosí a Arequipa y de Lima a Ica. El esquematismo se debe a que se trata de viajes continuos, con escalas breves e improvisadas, suficientes para descansar un poco y para la alimentación de los viajeros y sus animales. Así, las otras categorías que forman parte del cuadro se han dejado en blanco.

La información sobre acompañantes, medios de desplazamiento y hospedaje se incluye en el cuadro cuando está declarada en el texto o cuando se puede colegir de otros datos aportados en el manuscrito. Respecto a las fechas de los viajes, en ocasiones, el autor no incluye las de partida o llegada y, en otras, estas se proporcionan con la mención de alguna festividad religiosa. En este último caso, se han calculado gracias al portal electrónico *Calculation of the Ecclesiastical Calendar*, de Marcos J. Montes, y se han colocado en el itinerario en cursiva. Otras veces, las fechas se han conjeturado a partir de la información ofrecida por Ocaña sobre la duración de trayectos o estadías y, a la inversa, algunos períodos de estancias se han inferido gracias a las fechas de llegada y partida. También en estos casos se añaden en cursiva en el itinerario.

## CAPÍTULO 2

### LAS ILUSTRACIONES DE LA *RELACIÓN*: CARACTERÍSTICAS GENERALES

#### 2.1. El análisis iconográfico según Erwin Panofsky

Erwin Panofsky define la iconografía como «la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o del significado de las obras artísticas y no de su forma» (1962: 3)<sup>1</sup>. Según su teoría, la búsqueda de ese significado puede realizarse en grados diferentes de análisis, cuya complejidad ascendente produce tres fases de estudio: el pre-iconográfico, el iconográfico restringido y el iconográfico en un sentido profundo. Las dos primeras fases son fenomenológicas: el primer nivel se concentra en las formas y en los motivos recurrentes y el segundo en las historias y alegorías. La tercera fase, por su parte, corresponde a la intuición sintética y se concentra en los «valores simbólicos», un término que Panofsky toma de Ernst Cassirer.

E. Panofsky denomina los tres niveles de significado involucrados en el acercamiento a la iconografía: 1) primario o natural, 2) secundario o convencional e 3) intrínseco o contextual. El significado primario o natural, que a su vez el autor subdivide en fáctico y expresivo, se aprehende al identificar simplemente las formas puras plasmadas como representaciones de objetos naturales; también, al identificar las interrelaciones entre esos objetos, y al distinguir sus cualidades expresivas. Esta esfera identifica el «mundo de motivos artísticos recurrentes». Según Panofsky, una enumeración de estos correspondería a «una descripción pre-iconográfica de la obra de arte» (1962: 5).

La esfera del significado del asunto secundario o convencional cobra su sentido al conectar motivos artísticos recurrentes y sus combinaciones con temas o conceptos.

Los *motivos* recurrentes reconocidos así como vehículos de un significado *secundario o convencional* pueden llamarse *imágenes*, y las combinaciones de estas son lo que los antiguos teóricos del arte denominaron '*invenzioni*'; nosotros solemos llamarlas *historias y alegorías*. La identificación de tales *imágenes, historias y alegorías*

---

<sup>1</sup> Esta y todas las citas textuales que se realicen en adelante de Erwin Panofsky son mis traducciones.

es el dominio de la iconografía en el sentido más restringido de la palabra. De hecho, cuando hablamos en términos generales de *fondo* en oposición a *forma* aludimos principalmente a la esfera de la materia *secundaria* o *convencional* (1962: 6).

En la tercera fase de análisis iconográfico, el significado intrínseco o contenido «se aprehende al determinar los principios subyacentes que revelan la actitud básica de una nación, un período, una clase, una religión o una postura filosófica—inconscientemente definidos por una personalidad y condensados en un trabajo»— (1962: 7). Uno de los ejemplos de Panofsky se basa en las escenas de la Natividad de la pintura europea de los siglos XIV y XV. En las obras pictóricas con esta temática se produjo entonces, frecuentemente, el reemplazo de las escenas tradicionales donde aparecía la Virgen recostada en una cama o en un asiento, por otra disposición donde se mostraba a María arrodillada ante el Niño, en postura de adoración. Desde el punto de vista de la composición, este cambio indica la sustitución de un esquema triangular por otro rectangular. Desde una perspectiva iconográfica restringida, el cambio señala la representación plástica de una nueva temática formulada textualmente por escritores medievales; pero, en un sentido más amplio, también indican una nueva actitud emocional propia de las últimas fases de la Baja Edad Media. Así, los principios subyacentes que revelan la actitud básica de una nación, un período, una clase, una religión o una postura filosófica, se manifiestan en los métodos de composición y en el sentido iconográfico y arrojan luz sobre ambos.

Según Panofsky, al «concebir las formas puras, los motivos recurrentes, las imágenes, historias y alegorías como manifestaciones de principios subyacentes, interpretamos todos estos elementos como el conjunto que Ernst Cassirer ha denominado *valores simbólicos*» (1962: 8). Otro ejemplo más reciente—y además cercano en este momento a la cultura popular, gracias al cine— es el siguiente: cuando la polémica y popular novela *The DaVinci Code* (2003), de Dan Brown, propone el examen de la obra del genio renacentista y de antiguos frescos catedralicios para descubrir supuestas creencias cristianas heterodoxas, procedentes de los evangelios apócrifos e hipotéticamente codificadas en las pinturas por los creadores, se cifra la obra de arte como síntoma de lo que Panofsky denomina «algo más». De ahí que sus rasgos compositivos e iconográficos deben descifrarse e interpretarse como evidencias de ese «algo más». No quiere decir esto, sin embargo, que las obras artísticas encierren siempre misterios o que todas las claves que puedan proyectar estén intencionalmente ocultas. Generalmente, solo en ocasiones extremas—a riesgo de su vida, por ejemplo— el artista emplea su obra para cifrar peligrosos secretos y, por otra parte, no siempre tiene conciencia plena de todos los significados posibles de su trabajo. Ciertamente, según Panofsky, «el descubrimiento e interpretación de estos *valores simbólicos* (que son generalmente desconocidos por el artista mismo y pueden incluso

diferir enfáticamente de lo que conscientemente intentó expresar) es el objeto de lo que podríamos llamar *iconografía en un sentido más profundo*: un método de interpretación que surge como una síntesis antes que como un análisis» (Panofsky 1962: 8).

En la descripción de su método, Panofsky no se queda en la definición de estas esferas de estudio iconográfico. Propone herramientas y precisa qué otros terrenos deben incluirse en cada uno de los tres niveles de interpretación. Cada esfera de análisis se rige por una herramienta fundamental cuyo empleo es indispensable y suficiente para la descripción del nivel respectivo, pero no garantiza su exactitud. Las herramientas esenciales son la experiencia personal para la primera esfera, las fuentes literarias para la segunda y la intuición sintética para la tercera. Cada una de ellas debe ser gobernada por un principio controlador: la historia del estilo, la historia de las representaciones y la historia de los síntomas culturales, respectivamente.

## 2.2. Bases para las dos primeras fases de estudio iconográfico de los dibujos de Ocaña

Para una descripción pre-iconográfica correcta, cuya meta es la identificación de formas, hechos o emociones representados que constituyen los temas recurrentes, debería bastar la experiencia práctica, pero, en ocasiones, esta no es suficiente y es necesario recurrir a otras fuentes para poder identificar las dimensiones plasmadas. En el caso de las ilustraciones de Ocaña, el desafío comienza desde este nivel, porque, a menos que se esté familiarizado con la vestimenta indígena y con los objetos y sujetos en los dibujos, es necesario acudir a información antropológica, etnológica, artística e histórica para aclarar muchos de los aspectos representados. De la misma manera, es necesario recurrir a la historia del estilo para identificar las fórmulas plásticas empleadas por el fraile al plasmar los personajes, objetos y hechos.

El análisis iconográfico que se enfrenta a imágenes, historias y alegorías, «presupone una familiaridad con temas o conceptos específicos según han sido transmitidos por fuentes literarias, adquiridos ya a través de la lectura, ya por la tradición oral» (1962: 11). Panofsky advierte, sin embargo, que esta esfera no puede depender únicamente de las fuentes literarias reconocibles porque este aspecto no garantiza un análisis iconográfico correcto. Se requiere además la incursión en la historia de las representaciones iconográficas.

A esta esfera última correspondería entonces el estudio de la influencia de *La Araucana* de Alonso de Ercilla en los dibujos de la sección chilena de la *Relación* del viaje. Como se ha señalado antes, al menos dos dibujos del manuscrito del relato del viaje de fray Diego de Ocaña al Nuevo Mundo ofrecen claras alusiones a dos personajes del poema. También los textos explicativos de otras tres ilustraciones y algunos episodios

de contenido histórico de la sección del recorrido del monje por la gobernación chilena, muestran conexiones con la obra. Por otra parte, se intentará probar la hipótesis de que, en el relato de Ocaña, *La Araucana* y/o los romances basados en el poema informan la caracterización de los mapuches, en disparidad manifiesta con el perfil de otros grupos nativos de América del Sur configurados en la *Relación*.

Con respecto a la historia de las representaciones, las fórmulas plásticas para representar a los amerindios, revitalizadas en Europa en la época de Ocaña gracias, en parte, a los grabados de las cartas de Cristóbal Colón y Américo Vespucio — publicadas en diversas ediciones europeas a partir de 1493 y durante el siglo XVI—, son dos: la del buen salvaje, desnudo e indefenso, y la del bárbaro caníbal, desnudo y nocivo —básicamente, la primera imagen reanimada en las cartas colombinas y la segunda, en las narraciones de Vespucio—.

Estas figuraciones plásticas se originan en el imaginario del mundo clásico articulado a partir de presupuestos etnocentristas sobre otros grupos humanos y sus costumbres. En *The Monstruous Races in Medieval Art and Thought*, John Block Friedman señala que el naturalista latino Plinio el Viejo (23-79 de nuestra era) elaboró en su *Historia natural* en 36 volúmenes una larga lista de seres fabulosos que, se suponía, habitaban la India y Etiopía. Para la creación del catálogo, Plinio siguió diversas fuentes griegas, fundamentalmente, textos de Ctesias y Megástenes. Su lista gozó de una gran difusión durante la Edad Media, excitando la fantasía y el temor que producía el desconocimiento de lugares distantes y sus pobladores. La mayoría de estas razas monstruosas correspondían, en realidad, a seres humanos con características físicas o costumbres anómalas, según la perspectiva de quienes las percibían; muy pocas eran, en efecto, seres fabulosos. Su variedad era abrumadora y se multiplicaban con asombrosa fertilidad en la mente de quienes las creaban. Algunas de las razas monstruosas descritas por Friedman, cuyos nombres y características toma de Ctesias, Megástenes, el ciclo de Alexander y Plinio son: 1) las amazonas, mujeres guerreras que vivían sin hombres y se cercenaban el seno derecho para manejar mejor el arco; 2) los andróginos, seres con genitales de ambos sexos; 3) los antropófagos, quienes bebían en cráneos humanos y llevaban colgados en sus pechos cabezas humanas y cueros cabelludos; 4) los oloedores de manzanas, hombres velludos sin boca que no comían ni bebían; vivían de la inhalación de los olores de raíces, flores y frutos, especialmente de la manzana, y morían si inhalaban un mal olor; 5) los trogloditas, habitantes de cuevas; 6) los *donestres*, quienes hacían creer a los viajeros que hablaban su lengua y que conocían a sus familiares, para luego matarlos; 7) los amigables dadores de esposas, quienes, para honrar a los visitantes, les ofrecían sus propias mujeres; y, finalmente, otros más populares que no requieren explicación o cuyos nombres ya los describen: 8) los cíclopes; 9) los cabeza-canina; 10) los gigantes; y 11) los pigmeos (Friedman 1981: 7-21).

Los viajes al este y, por ende, el contacto con territorios considerados misteriosos, contrariamente a lo que podría esperarse, no disminuyó la creencia en las razas monstruosas. Friedman señala que parecía haber en Europa una necesidad psicológica de estos grupos descritos por Plinio y que su atracción durante la Edad Media se basaba, por una parte, en la fantasía, el escapismo, el disfrute en el ejercicio de la imaginación y en el miedo a lo desconocido y, por otra, en la existencia real de muchas de estas «razas fabulosas». Es decir, que muchas de ellas eran, tal vez, grupos humanos que fueron erróneamente percibidos por los primeros navegantes. Por ejemplo, Friedman señala la existencia real de los pigmeos; sugiere que los gigantes pudieran ser los watusi; las amazonas, sociedades matriarcales y los *amyctyrae*, cuya característica es un labio protuberante, los ubangi, quienes tienen la costumbre de dilatarse un labio (Friedman 1981: 24). A medida que los europeos desviaron su atención del África y de la India hacia los descubrimientos de América, la galería de razas monstruosas se redujo, básicamente, a la variedad del hombre velludo y esta se asoció a la de los nativos del Nuevo Mundo. Friedman señala que si bien los mitos de las razas monstruosas se habían hecho obsoletos desde una perspectiva geográfica, su vitalidad era tal que no podían ser descartados. Proporcionaban una perspectiva consabida y a la mano para la percepción de los nativos del Nuevo Mundo (Friedman 1981: 207).

En *Las primeras representaciones gráficas del indio americano 1493-1523*, Ricardo E. Alegría estudia cuidadosamente las imágenes visuales de los aborígenes, plasmadas en los grabados que ilustraron los primeros documentos publicados sobre los viajes a América de Cristóbal Colón y Américo Vespucio. En estas xilografías, las representaciones de la humanidad amerindia están basadas en las descripciones de Colón en su carta a los Reyes Católicos del 15 de febrero de 1493 dirigida a Luis de Santángel; en las de la carta de Vespucio a Lorenzo de Pier Francesco de Médicis acerca de su tercer viaje de 1501 a 1502, denominada *Mondus Novus*, y en las descripciones de los indígenas de la *Relación* de Vespucio de sus cuatro viajes. El documento de Colón se publicó 17 veces y cuatro de estas ediciones en latín, italiano, alemán y español tuvieron ilustraciones de figuras humanas desnudas, con el cabello más o menos largo. En algunos casos, los hombres presentaban barbas y las mujeres llevaban un cinturón de hojas para cubrirse el área genital.

Por su parte, la carta y la *Relación* de Vespucio contaron con un mucho mayor número de ediciones en diversas lenguas europeas; solo *Mondus Novus* tuvo 39. Muchas de ellas fueron ilustradas con escenas caníbales, donde los indígenas aparecían desnudos o semidesnudos, con el cabello lacio u ondulado, casi siempre largo, joyas incrustadas en la piel y adornos de plumas en la cabeza. Esta imagen procedía de las descripciones de los tupinambá de Brasil con quienes Vespucio y sus compañeros de viaje habrían tenido experiencias aterradoras. Alegría señala que las «descripciones

de las prácticas canibalísticas de los indios tupinambás de las costas del Brasil, contribuyeron a crear una imagen estereotipada para todos los indios americanos que practicaban la antropofagia de una u otra forma» (Alegría 1978: 40).

Además de las ilustraciones de las cartas de Colón y Vesputio, hubo otras representaciones visuales de canibalismo en mapas y en hojas sueltas con noticias sobre América, publicadas en Alemania:

Una de las primeras, sino la primera, escena gráfica del canibalismo que practicaban algunas de estas culturas americanas aparece en un mapa manuscrito de las costas del Brasil y otras regiones del Atlántico Sur. Este mapa es conocido como Kunstmann II, en honor al padre Friedrich Kunstmann, quien lo redescubrió en la Biblioteca Nacional de Munich, donde se conserva, y lo reprodujo por primera vez en su Atlas. Se trata de una carta de navegación, dibujada y miniada, en varios colores [...]

En la sección del mapa que corresponde a la costa noroeste del Brasil aparece una escena donde se presenta a un indio desnudo que asa sobre el fuego a un cuerpo humano, ensartado en un palo (Alegría 1978: 61).

¿Corresponden estas imágenes de los nativos de América a las representaciones gráficas de Ocaña? ¿Pervivieron estas figuraciones plásticas en la segunda mitad del siglo XVI? En la introducción, he señalado que el acercamiento a las ilustraciones de Ocaña más pormenorizado que conozco es del historiador Eugenio Pereira Salas. El chileno les dedica el apartado «Ilustraciones», una sección breve de la «Introducción» a su edición de los episodios del relato del fraile jerónimo que narran el *Viaje a Chile. Relación del viaje a Chile, año de 1600, contenida en la crónica de viaje intitulada «A través de la América del Sur»* (1995). Una de las observaciones más agudas de Pereira Salas en este estudio, de algo más de cuatro páginas, es que el «extraordinario mérito» de las ilustraciones de Ocaña se halla en la diferenciación de los distintos grupos étnicos representados en sus dibujos. Así, la mayoría de sus creaciones escapan las imágenes estereotipadas de los amerindios plasmadas en los libros de viaje de la época del jerónimo (Pereira Salas 1995: 23).

Para ahondar en la idea que Pereira Salas planteó en apenas dos oraciones, pero que me parece medular para apreciar uno de los valores fundamentales de las ilustraciones de Ocaña, a continuación me propongo hacer un repaso de las características de las representaciones de aborígenes americanos en los grabados de los libros de viaje de mayor impacto en Europa en la segunda mitad del siglo XVI. Esta revisión pretende rehuir las generalizaciones al intentar precisar con ejemplos concretos en qué consiste la fórmula artística e ideológica de representación iconográfica amerindia impuesta tras su reiteración en los relatos ilustrados europeos de la época. También, sigo el procedimiento de Panofsky al recurrir a la historia del estilo para identificar las fórmulas plásticas a través de las cuales se ha tratado un determinado tema en una época específica.

### 2.3. Los nativos americanos en los grabados europeos de la segunda mitad del siglo XVI

Las noticias sobre el Nuevo Mundo y sus pobladores debieron despertar un enorme interés en Europa. Para la satisfacción de esa curiosidad, la recepción europea dependía de las narraciones orales tanto como escritas de quienes, en efecto, realizaban los viajes o de aquellos que, por orden oficial o iniciativa propia, se encargaban de recopilar los datos y relatar las aventuras reportados por los viajeros. En este trasiego de noticias, los hechos divulgados debían resultar más o menos afectados y, muchas veces, transformados, por la fantasía, los prejuicios, los errores de percepción, entre otros elementos de juicio, de todos aquellos que intervenían en la cadena de información. Ante la realidad de una mayoría analfabeta, los grabados de los libros ilustrados sobre el Nuevo Mundo satisfacerían, particularmente, la necesidad de información de quienes no tenían acceso a la lectura, pero sí a libros<sup>2</sup>. De la misma manera, las fórmulas plásticas empleadas en la representación de los amerindios debieron contribuir a la fijación en el público en general, lectores o no, de una imagen gráfica poco auténtica del nuevo continente y sus habitantes: «América como hecho e imagen, como relación de viaje o especulación, llegó a Europa a través de una vasta conexión de textos prontamente traducidas a las lenguas europeas más importantes y diseminadas por una floreciente industria de imprenta contemporánea con los descubrimientos» (Whatley 1990: xxiv; la traducción es nuestra).

Por otra parte, no siempre se conoce la identidad de los ilustradores y de los grabadores responsables de las imágenes publicadas. Rara vez se trataba de personas que habían viajado a América; por lo tanto, los artistas a quienes se encargaba el trabajo de ilustración recibían la exigencia de representar una realidad que nunca habían observado directamente. Sin duda, en su imaginación debían reverberar escenas e imágenes previamente vistas en libros de viaje que no necesariamente estaban relacionadas con los pueblos que debían representar. Tampoco se sabe si estos ilustradores realizaban los dibujos tomando solo como base los textos escritos o si recibían la supervisión de los viajeros. Sin embargo, que el dibujante fuera a la vez testigo de vista y autor de la escena representada no garantizaba que el grabador reprodujera con exactitud la composición original. Los grabadores se tomaron algunas libertades con los dibujos para hacerlos más atractivos, ya en consonancia con la estética de su época ya para impactar a los lectores, pero, ciertamente, no más fidedignos a la realidad que intentaban representar. De esta manera, se distorsionaba la información u, otras veces, se desenfoaba la atención de la audiencia de los elementos que el artista

---

<sup>2</sup> Si bien, quienes podían adquirir los libros debían pertenecer a una minoría privilegiada.

había considerado centrales. El dibujo de John White (ilustración 2.1) y el grabado que a partir de él realizó De Bry (ilustración 2.2) demuestran claramente los cambios que podían operar los grabadores. El dibujo reproduce la posición corporal de los algonquinos al sentarse a comer, observada y reproducida gráficamente por John White. No obstante, como se verá en el grabado basado en el dibujo, De Bry alteró la postura de las piernas de los personajes.

En el grabado, el hombre y la mujer están sentados en el suelo con las piernas colocadas hacia adelante, alejadas del resto del cuerpo, y no flexionadas hacia el tronco como en el dibujo de White<sup>3</sup>. Aunque este tipo de alteraciones esenciales no fueran frecuentes, ciertamente, la inclusión de elementos de fondo y de otros detalles ausentes del dibujo original concurre constantemente en los grabados de De Bry a partir de las composiciones de White, con lo que, en efecto, se alteran las ejecuciones originales<sup>4</sup>. Por ejemplo, las muestras de alimento colocadas frente a la pareja del grabado de De Bry desvían la atención del observador de la estera sobre la cual está sentada la pareja de White; no obstante, este objeto era un elemento relevante en el dibujo original. En cuanto a la fisonomía de los personajes, en el grabado, el cuerpo del hombre es más musculoso, el rostro de la mujer es menos redondo y sus facciones se hacen más europeas. Otro cambio consiste en que la figura femenina dirige su mirada al espectador. En general, hay un distanciamiento del primer plano. El escenario del grabado resta a los personajes la centralidad espacial y de perspectiva que, merced al fondo neutro, poseen en el dibujo de White.

Uno de los relatos ilustrados de gran impacto en Europa en la segunda mitad del siglo XVI fue el del soldado alemán Hans Staden (c. 1525-1579). Staden viajó dos veces a Brasil en barcos portugueses y, según su testimonio, fue capturado por guerreros tupinambá en 1552<sup>5</sup>. A partir de estas experiencias escribió su *Wahrhafftig Historia vnnd Beschreibung einer Landtschafft der wilden, nacketen, grimmigen menschefresser Leuthen in der Newen Welt America gelegen* (Marburgo, 1557), título traducido por Edmundo Wernicke como *Vera historia y descripción de un país de las salvages desnudas*

<sup>3</sup> Paul Hulton señala que la posición original de las piernas es un ejemplo de la precisión de las observaciones de John White que De Bry no pudo aceptar porque no concertaba con la de su propia experiencia. De allí, el cambio de postura de los personajes con las piernas hacia delante a la manera europea (1984: 12).

<sup>4</sup> Hulton cree que De Bry debía estar empleando diferentes versiones no conservadas de los dibujos conocidos, no solo por los fondos, sino también porque en muchos de los grabados de figuras indígenas individuales los grabados presentan las imágenes tanto de frente como de espalda (1984: 7).

<sup>5</sup> *Tupinambá* es una voz de origen guaraní que se refiere al indígena «de habla guaraní habitante de la costa atlántica del Brasil desde Bahía hacia el norte» (Morínigo 1998: 755). Otra acepción es: «Indio de habla guaraní que habitó la zona de Río de Janeiro. Se trata de una extensión de significado, ya que los indios se llamaron a sí mismos *carios*» (1998: 755).

*feroces gentes devoradoras de hombres situado en el Nuevo Mundo de América*<sup>6</sup>. En la dedicatoria del libro señala la longitud de su cautiverio entre los tupinambá e insiste, como en el título, en la antropofagia del grupo: «comen carne humana, de ellos fui prisionero durante nueve meses» (1944: 1).



**Ilustración 2.1.** John White. «Hombre y mujer indígenas comiendo». © Copyright The British Museum.

<sup>6</sup> Según Edmundo Wernicke, traductor de la primera edición castellana de la Universidad de Buenos Aires y del Museo Etnográfico de Buenos Aires, hubo diversas traducciones hasta el siglo XX. Las traducciones anteriores al viaje de Ocaña fueron al flamenco en 1558, al holandés en 1563 y al latín en 1592 (Wernicke 1944: X). Wernicke traduce «la edición considerada príncipe de Marburgo de 1557, en su reproducción facsímile dada a luz en Alemania por la *Frankfurter Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte*, en 1927» (1944: IX).

A continuación se puede observar en la reproducción del grabado los cambios del dibujo original:



**Ilustración 2.2.** Grabado de Theodor de Bry basado en el dibujo de John White. «Their sitting at meate». Thomas Harriot. *A briefe and true report of the new found land of Virginia* (grabado XVI). Cortesía de la John Carter Brown Library at Brown University.

Excepto por tres grabados del Segundo Libro, la mayoría de las composiciones de Hans Staden representan panorámicas de la vida de los tupinambá<sup>7</sup>. El narrador se representa en algunas de las ejecuciones, pero el dibujante, generalmente, se ubica en una perspectiva externa y distante desde donde observa y plasma escenas de

<sup>7</sup> Los tres grabados del Segundo Libro en los que no se aprecian representaciones grupales son los siguientes: 1) un grabado de dos nativos tatuados hasta las rodillas. Desde la perspectiva externa del observador, la figura de la izquierda lleva un collar al cuello y un *ibira pema* en la mano izquierda. Este artefacto es el palo «de más de una braza de largo» con el que los tupinambá mataban a los cautivos. Se aprecian sus adornos con «borlas de plumas y otros aprestos» [136-137] (Staden 1944: 107). La figura a la derecha aparece armada con arco y flechas y adornada con *arasoya* (un adorno de plumas de papagayo) y *enduapo* (un adorno circular de plumas de avestruz que llevaban los tupinambá a la guerra y a las fiestas, atado a las caderas) [125]; 2) dos aborígenes produciendo fuego (Staden 1944: 115), y 3) una figura de rostro y cuello con un tembetá incrustado en su barbilla y diversas formas de tembetá a su derecha (Staden 1944: 124).

conjunto<sup>8</sup>. Los personajes son figuras humanas esquemáticas, dibujadas de manera rudimentaria, cuyas facciones se trazan con puntos y rayas minúsculas. La diferenciación de sexo se da, básicamente, a través del cabello: las mujeres llevan el pelo largo y, algunas veces, trenzado a la espalda; los hombres lo llevan mucho más corto y tienen la parte frontal del cráneo rasurado. Frecuentemente, una línea en círculo o semicírculo con un punto en el centro, trazada en el área del pecho femenino, indica los senos. Tampoco hay distinciones marcadas de edad, aparte del reconocimiento de imágenes de niños y de adultos, susceptibles de clasificación a partir del tamaño. Los cuerpos de las figuras están desnudos y su delineado es casi infantil; en algunos se traza la pintura corporal y los adornos. Las estampas muestran a los indígenas en actos cotidianos como la pesca, la conducción de canoas, la plantación y cosecha de mandioca, la preparación de alimentos y de la bebida fermentada de mandioca y el descanso en sus hamacas. También los presentan en rituales o actos especiales como bailes, reuniones en concejo —mientras fuman en cuclillas— y en enfrentamientos bélicos con otras tribus rivales. En algunos se muestra un paisaje también elemental donde se dibujan de modo irreal el sol con rayos, las nubes, el viento o la luna y las estrellas. El sol, la luna y, otras veces, el viento, aparecen personificados con facciones y expresiones humanas en empatía con los estados de ánimo del narrador. Las escenas más llamativas son las del canibalismo del grupo. Estas incluyen la preparación de la muerte ritual del cautivo, el momento inmediatamente anterior a su ejecución, el desmembramiento del cadáver, su cocción y consumo por niños y adultos.

En estos cuadros de aldea, a veces aparece representado Hans Staden, quien se distingue gracias a una hoja tipo trébol que cubre, sin aparente sostén, sus genitales o por la presencia de una barba larga o de una cruz sobre la cabeza, el pecho o próxima a él. También se le diferencia por sus acciones, ya que al menos cinco veces se muestra rezando. Hay un esfuerzo por individualizarlo y distinguirlo en apariencia y actos, pese a su desnudez. Al incluirse a sí mismo en los grabados, subraya ante el espectador su condición de testigo de lo que relata y de las acciones representadas. A la vez, se muestra como víctima constante no solo del cautiverio, sino de otros actos de crueldad de los indígenas; por ejemplo, en varias escenas los indígenas se mofan de él, mientras Staden, paciente y devotamente, reza.

<sup>8</sup> Edmundo Wernicke cree que los grabados proceden de dibujos del autor, pero no hay datos concretos que lo aseguren:

Tenemos entendido que los dibujos existentes en nuestro original marburguense no aparecen en las ediciones impresas en otras ciudades. Los colocamos en el mismo capítulo que ocuparon en el original, aun cuando van repetidos. Como no han sido comentados por ningún traductor, damos una referencia sobre ellos, a cuyo efecto los designamos con letra marginal del texto y el número de carilla correspondiente. Los creemos originales por las directas alusiones [...] y tan luego por la nota existente bajo el bosquejo de la casona en el cuadro d-3-V: que dice: “el fortín en el cual yo estaba” (Wernicke 1944: XIV-XV).



**Ilustración 2.3.** Escena de canibalismo. Al fondo, se puede apreciar la personificación del sol. En la nota de Edmundo Wernicke al pie de dibujo en su edición se acota: «Staden indicado por una cruz y las letras H.S. (*hoc signum*) como cristiano, reza por el difunto» (1944: 143). Curiosamente, las iniciales de la frase latina *hoc signum* (este signo) referido a la cruz reproducen las del autor Hans Staden. Imagen obtenida de la edición de c. 1557: *Warhafftig Historia vnnd Beschreibung einer Landschafft der wilden, nacketen, grimmigen Menschfresser Leuthen, in der Newen Welt America gelegen*. Cortesía de la *John Carter Brown Library at Brown University*.

El mismo año de la publicación del libro de Hans Staden en Alemania, se publicó en Francia otra narración de viaje sobre los tupinambá con una recepción europea igualmente exitosa. Se trata de *Les Singularitez de la France Antarctique, autrement nommée Amerique: & de plusieurs Terres & Isles decouuertes de nostre temps* (París, 1557), del fraile franciscano André Thevet (Angoulême, c. 1516- París, 1592)<sup>9</sup>. La obra, el primer libro ilustrado francés sobre el Nuevo Mundo<sup>10</sup>, provee información de la

<sup>9</sup> Roger Schlesinger y Arthur P. Stabler señalan en su introducción a *André Thevet's North America* que por mucho tiempo se tuvo 1502 y 1504 como los años más probables del nacimiento de Thevet. «No obstante, Frank Lestringant propone muy convincentemente los años 1516 o 1517, apoyándose en una declaración inequívoca del mismo Thevet en su *Cosmographie universelle* (fol. 319): “lo que pasó en el año de nuestra salvación mil quinientos diecisiete, justo catorce meses después del día de mi nacimiento: que fue cuando Martín Lutero inició su oposición a la Iglesia romana” (1986: xix; la traducción es nuestra). En su libro, Thevet se muestra a favor de la monarquía y del catolicismo. Como un favorito de la corte francesa, que disfrutaría el respaldo de cuatro reyes franceses, Thevet apoyaba firmemente la idea de la monarquía y del gobierno personal tanto en Europa como en América.

<sup>10</sup> Según Schlesinger y Stabler, el libro disfrutó de una recepción favorable. Otras ediciones francesas aparecieron en París y Amberes en 1558. En 1561, se publicó en Venecia una traducción al italiano y en

expedición al Brasil en 1555 de Nicolás Durand, caballero de Villegagnon<sup>11</sup>, y aporta información etnográfica sobre los tupinambá<sup>12</sup>. Thevet acompañó esta expedición como capellán y permaneció en la bahía de Guanabara, Brasil, cerca de diez semanas<sup>13</sup>.

Los grabados de la edición francesa de 1558 de *Les Singularitez de la France Antarctique* poseen una calidad estética muy superior a los del relato de Hans Staden. Schlesinger señala que, gracias a sus ilustraciones, esta publicación «ha sido descrita como uno de los libros franceses más hermosos del siglo XVI» (1993: 11; la traducción es nuestra). El narrador no se incorpora en las composiciones plásticas; así, los dibujantes —al menos dos— asumen su distanciamiento y se ubican en una perspectiva ajena, desde la cual parecen observar y dibujar la vida indígena comunitaria. Siempre trazan escenas colectivas; por lo que no se aprecian intentos de individualización de los nativos representados. De los diecinueve grabados con figuras humanas, hay diecisiete de los tupinambá y dos de las amazonas<sup>14</sup>. Los diecisiete sobre indígenas pueden

---

1568 salió a la luz en Londres una traducción al inglés (1986: xxi).

<sup>11</sup> En 1555, Nicolás Durand de Villegagnon, Caballero de Malta (1510-1571), vicealmirante de Bretaña, comunicó a varios personajes influyentes de Francia su intención de retirarse a un lugar lejano para servir a Dios, según la Reforma evangélica, y de preparar un lugar para todo aquel que quisiera escapar de la persecución religiosa. Gaspard de Coligni, Almirante de Francia, un protestante que trabajaba para la corona católica y tenía el favor de Enrique II, convenció al rey de la conveniencia económica del proyecto de Villegagnon. El monarca les concedió dos barcos artillados y diez mil francos para el viaje. A su llegada al Brasil, Villegagnon ordenó la construcción del fuerte Coligni, en una isla de la bahía de Guanabara, Río de Janeiro (Léry 1990: 3-6). Así, Durand de Villegagnon estableció las bases de un proyecto colonial denominado la Francia Antártica. No obstante, la pequeña colonia se desmoronó por las divisiones internas entre los católicos y los protestantes. Finalmente, fue vencida por una flotilla portuguesa en 1560.

<sup>12</sup> También incluye el relato de Thevet de sus supuestas experiencias de viaje en otras partes del hemisferio occidental como Newfoundland (antigua Terra Nova), la Florida y México. Los historiadores dudan de la veracidad de algunos de estos recorridos por las costas de Norteamérica expuestos por Thevet (Schlesinger y Stabler 1986: xxi). Pese a que Thevet no realizó otros viajes al Nuevo Mundo después de su publicación de *Singularitez*, escribió más tarde otros relatos de viaje. En 1575, publicó su obra más extensa, la *Cosmographie universelle d'André Thevet, cosmographe du roy*. En este trabajo, el autor incluye mucho del material de *Singularitez*, pero también da una versión diferente de su viaje al Nuevo Mundo; particularmente, de su paso por América del Norte. En *Singularitez*, Thevet había señalado que en su periplo de 1555 había estado muy próximo a Canadá, pero veinte años después, aseguró que había desembarcado allí y que había pasado más de veinte días examinando el territorio. En *Cosmographie universelle d'André Thevet, cosmographe du roy*, su descripción de Canadá está escrita como una experiencia personal, donde además incluyó conversaciones con los nativos. A partir de este momento, la reputación académica de Thevet comenzó a sufrir. Fue señalado como mentiroso, plagiador y/o avaricioso por varias personalidades de su tiempo como Jean de Léry, François de Belleforest (autor de una cosmografía publicada también en 1575), Richard Hakluyt (el compilador inglés de relatos de viajes) y el historiador francés Henry Lancelot de Voisin (Schlesinger 1993: 4-6).

<sup>13</sup> Thevet llegó a la bahía de Guanabara el 10 de noviembre de 1555, pero poco después se enfermó y regresó a Francia en el primer barco disponible (Schlesinger 1993: 4).

<sup>14</sup> La primera escena, representa en primer plano a un grupo numeroso de amazonas desnudas, a la orilla de una playa, en un ataque frenético contra un grupo de indígenas que huye apresuradamente del

dividirse en dos grupos con estilos y, evidentemente, dibujantes distintos. Un grupo menos atractivo lo componen seis grabados cuyo tema podría catalogarse como el uso de las plantas en la vida de los tupinambá. Estas ejecuciones poseen un esquema fijo de composición: un árbol forma el centro de la escena y alrededor de él, tres o cuatro figuras indígenas desnudas realizan algún tipo de faena dependiente del mismo árbol. Los trabajos son: colección de frutos, corte de leña, confección de adornos corporales y fabricación de herramientas de guerra o de trabajo. Por ejemplo, hay una escena donde un nativo elabora un adorno con lo que parece ser el entrelazado de las flores acampanadas del árbol en el centro del dibujo. Otro indígena, del otro lado de la planta, engalanado con plumas en la cabeza y los adornos vegetales colocados alrededor de la base de las pantorrillas, se representa bailando con una maraca en la mano izquierda (fol. 66v.). Obviamente, el dibujo tiene el propósito doble de demostrar la confección del adorno y su uso. Estos grabados son más grandes que los once restantes y sus imágenes se despliegan en un rectángulo centrado a lo largo de la página. Si bien estas composiciones tienen como escenario ambientes exteriores, el fondo paisajístico carece de profundidad y no abarca toda la escena. El manejo de la perspectiva resulta deficiente y el trazo de la figura humana es rígido y simple.

El grupo de los once grabados restantes tiene una calidad estética superior, visible en el trazo de las figuras humanas, en la ilusión espacial y en la riqueza plástica de los fondos. Hay un mayor número de elementos paisajísticos incorporados en los dibujos y un amalgamiento del paisaje con las figuras humanas y con el resto de los elementos de la composición. Esto es particularmente notable en algunos de los grabados que presentan dos planos: el central ubicado al frente y otro secundario, al fondo. En los casos en que la escena secundaria está relacionada con la frontal, el grabado ofrece una imagen más dinámica y completa de la vida en la aldea. La mayoría de las veces, el escenario muestra algunas plantas, la disposición de las viviendas en el poblado y las características del terreno. Curiosamente, las dos únicas escenas interiores incorporan una muestra de la fauna exótica del lugar —en una aparece una guacamaya y en otra se ven una guacamaya y un mono—<sup>15</sup>.

---

lugar en una embarcación. Ambos grupos se defienden con arcos y flechas. Al fondo, puede verse otro grupo armado con escudos. Este defiende y protege otro lado de la playa de otra embarcación cargada de hombres intrusos que se encuentra en el agua, muy próxima a la orilla. En la segunda escena, dos indígenas traspasados por flechas se encuentran colgados de un árbol, cabeza abajo, sostenidos de una rama por un tobillo; mientras un grupo de mujeres desnudas, armadas de arco y flecha, los observan. Las dos amazonas a la vanguardia apuntan sus flechas hacia los prisioneros. Al pie del árbol, justo debajo de los hombres cautivos, las amazonas han colocado una hoguera, al lado de la cual se encuentra una de las mujeres atizando el fuego.

<sup>15</sup> Quizá la presencia de los animales en las chozas sugiera la mansedumbre de estos dos especímenes y/o el libre acceso y convivencia armónica de los humanos con los animales dentro de las viviendas.

Los dibujos componen escenas colectivas de interés etnográfico en las que los personajes realizan faenas cotidianas, hacen la guerra o desarrollan rituales. Se representan combates con grupos indígenas enemigos, sacrificio de una víctima cautiva, descuartizamiento de cuerpos, cocción y consumo de sus miembros —en un grabado de un festín caníbal, destacan a un lado dos niños muy pequeños consumiendo los sesos crudos que extraen por sí mismos de una cabeza humana—, enterramiento de un muerto de la comunidad, uso de la hamaca, limpieza de pescados, encendido del fuego, fiesta con danza general y los rituales de bienvenida con llanto y de curación de enfermos. Las figuras humanas desnudas y sin rasgos de individualización se agrupan en primer plano con fisonomías idealizadas y uniformes. Generalmente, son de complejión atlética y musculosa; y algunas llegan a ser bastante altas. Por ejemplo, en la escena donde cuatro mujeres trabajan en la elaboración de la bebida fermentada de mandioca, todas tienen contexturas y fisonomía similares y el cabello de igual longitud les cae en rizos sueltos sobre la espalda.



**Ilustración 2.4.** Las jóvenes tupinamba preparan *caouin*, mientras los hombres atrás se encargan de la cocción de algunas partes de un cuerpo humano. André Thevet, *Les Singularitez de la France Antarctique, autrement nommée Amerique: & de plusieurs Terres & Isles decouuertes de nostre temps* (fol. 46v). Cortesía de Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

Un aspecto importante de este grabado sobre la elaboración del *caouin* o bebida de mandioca es que, a menos que el receptor tenga acceso al texto escrito, los elementos gráficos representados en primer plano dan pie para una interpretación errónea y degradada de la escena. Cuatro figuras femeninas se encuentran en cuclillas a ambos lados de tres envases enormes. Las dos en primer plano arrojan líquido de la boca a las vasijas mientras las otras dos se llevan las manos a la boca para ayudarse con los dedos en el proceso de trituración bucal de la mandioca. A primera vista, sin los referentes textuales, el cuadro no parece representar una labor femenina comunitaria en la que las jóvenes tupinambá mastican la mandioca para triturarla y contribuir con su saliva al proceso de fermentación de la bebida. La escena podría interpretarse como un vómito grupal en el que además dos de los personajes se provocan náuseas con la introducción de los dedos en la boca. La repugnancia se incrementa considerablemente con la intriga natural del observador sobre el uso del contenido de los enormes recipientes, en donde una de las indias también introduce una mano: ¿están mezclando vómito con algo más?, ¿van a beber esto?, ¿van a ponerlo al fuego?<sup>16</sup> Por otro lado, la aversión que podría producir la escena central se complementa con los elementos de canibalismo al fondo. Se aprecian las imágenes de tres hombres cerca de una gran caldera colocada sobre el fuego. Uno de ellos podría estar removiendo con un palo el contenido de la gran caldera; pero por su posición corporal y la acción de su compañero a la derecha, quizá tenga más sentido suponer que se encuentra agregando una extremidad humana a la olla ardiente. El otro se acerca al cocido con una cabeza en sus manos y, más allá, otra figura complementa la escena de trabajo cargando sobre su espalda, doblada por el peso, una vasija llena. La escena central se encuentra además flanqueada por dos figuras de pie, una de cada lado de las masticadoras. La figura masculina de la izquierda —desde la perspectiva

---

<sup>16</sup> El efecto del grabado procede, principalmente, de la actitud del dibujante hacia el procedimiento de preparación de la bebida. Por el contrario, Jean de Léry, en una sección escrita de su *History of a Voyage to the Land of Brazil, Otherwise Called America*, al tratar sobre la preparación del mismo brebaje demuestra una actitud no etnocentrista. Más aún, Léry busca producir empatía en el receptor al aproximar algunas de las costumbres europeas a la elaboración del *caouin*:

No dudo de que algunos de quienes han escuchado lo que he señalado sobre la masticación y las vueltas de las raíces y del mijo en las bocas de los salvajes cuando preparan su *caouin*, habrán sentido náuseas y habrán escupido. Para disipar este asco, les suplico recordar lo que hacemos aquí cuando elaboramos vino. Permítaseles sólo considerar esto: en los lugares donde los buenos vinos crecen, en el tiempo de la cosecha de la uva, los fabricantes de vino se introducen en tinas y tanques, y con sus pies descalzos y a veces con zapatos, pisan las uvas; como he visto, las trituran de nuevo en la misma forma en la prensa de uvas. Muchas cosas suceden, las cuales difícilmente se pueden considerar más agradables que esta costumbre de masticación entre las mujeres americanas. Si alguien dijera: “Sí, pero mientras el vino se fermenta en los tanques expulsa toda esa suciedad”, yo le contestaría que nuestro *caouin* se limpia de la misma manera, y que en consecuencia en este punto una costumbre es tan buena como la otra (1990: 77; la traducción es nuestra).

del observador externo— lleva en su mano izquierda un arco y una flecha. Como el resto de las imágenes masculinas de los tupinambá, lleva el cabello rapado en la parte frontal de la cabeza. Sus gestos admonitorios indican que está dirigiendo la labor de las masticadoras, sin intervenir en ella directamente. La figura de la derecha representa una mujer de formas rollizas con un niño pequeño en brazos. Su presencia como observadora muestra que el trabajo de masticar corresponde a las jóvenes vírgenes de la comunidad, lo cual Thevet señala en el texto<sup>17</sup>.

Otra publicación de André Thevet es *Les vrais portraits et vies des hommes illustres* (1584). La obra tiene un estilo y temática distintos a *Les Singularitez de la France Antarctique, autrement nommée Amerique: & de plusieurs Terres & Isles decouvertes de nostre temps*. Se trata de una colección de doscientas treinta y dos biografías breves que incluye vidas de hombres de Europa, Asia, África y América, desde la antigüedad hasta el siglo XVI. Sobresale entre las galerías de biografías del Renacimiento porque abarca una gran variedad de personajes de diversa procedencia geográfica y temporal. La inclusión de vidas de origen no europeo reflejó el interés de Thevet en la geografía y la etnografía y «alimentó el apetito creciente del público lector de obtener información acerca de habitantes extraños de tierras lejanas» (Schlesinger 1993: 10; la traducción es nuestra). La originalidad del trabajo se reafirma con la representación de figuras contemporáneas al autor y de las primeras seis biografías de amerindios en la literatura europea<sup>18</sup>. Los grabados de este libro sobresalen por su belleza y, según Schlesinger, resultan ser el pináculo del interés profundo y constante de Thevet en la ilustración de libros. Con su publicación, el autor contribuyó a la popularización de los grabados con plancha de cobre<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Thevet hace la salvedad de que una mujer casada podía participar en la masticación, siempre y cuando se abstuviera de tener relaciones sexuales durante varios días (fol. 46v.). Por su parte, Hans Staden, sin apuntar la condición virginal, especifica que la tarea correspondía a las jóvenes de la comunidad: «Después se sientan ahí las muchachas jóvenes y la mascan con la boca y lo mascado lo colocan en una vasija especial» (1944: 122). Léry se diferencia de ambos porque señala que corresponde a las mujeres, en general, mascar las semillas o las raíces hervidas:

Igualmente, nuestras mujeres americanas hierven y después mastican el mijo grueso que ellos llaman *avati*, y hacen un brebaje como el que se prepara con las raíces que mencioné. Repito expresamente que son las mujeres quienes realizan este trabajo: si bien no he visto distinción alguna hecha en este sentido entre las chicas jóvenes y las mujeres casadas, los hombres, sin embargo, mantienen firmemente la opinión de que si ellos masticaran las raíces o el mijo para hacer esta bebida, el resultado no sería bueno (1990: 74; la traducción es nuestra).

<sup>18</sup> «Estos seis capítulos, junto con otros seis que describen las vidas de prominentes exploradores europeos, ayudan a iluminar la mentalidad europea durante su encuentro con gentes exóticas y extrañas» (Schlesinger 1993: 1; la traducción es nuestra).

<sup>19</sup> De un típico modo inmodesto declaró en el prefacio a *Vrais portraits*:

Estaba obligado a buscar los grabadores que, según había oído, eran expertos, bien entrenados y hábiles en dibujar a partir de modelos vivos y en representar de manera natural la apariencia

Los grabados representan bustos en primer plano de los personajes biografados. Las composiciones carecen de fondo; así, no hay ningún otro elemento en el dibujo que distraiga la atención del observador. Los seis amerindios incluidos en la galería de hombres importantes son: Atabalipa, rey del Perú; Motzume, rey de México; Nacol-absou, rey del Promontorio de los Caníbales; Paracoussi, rey de la Plata; Quoniambec<sup>20</sup> y Paraousti Satouriona, rey de la Florida. Evidentemente, los dibujos no corresponden a verdaderos retratos copiados del natural ni los individuos representados pueden ser reconocidos sin las leyendas que los identifican. Están configurados de acuerdo con la retórica de la imagen para la representación de personajes ilustres, desarrollada en el Renacimiento. Dos de los personajes (Atahualpa y Moctezuma) llevan unos ropajes similares a túnicas; otros dos (Paracoussi y Paraousti Satouriona) llevan pieles de animales con detalles que indican magnificencia, y los monarcas Quoniambec y Nacol-absou, del Brasil, son los únicos que presentan el torso desnudo, si bien adornado con collares. Los personajes son fuertes y varoniles. Muestran las cabezas cubiertas y despliegan otras insignias de su poder. Atahualpa y Moctezuma llevan coronas y plumas; Quoniambec y Nacol-absou cubren sus cabezas con adornos suntuosos de plumas, y Paracoussi y Paraousti Satouriona lucen partes de la piel de animales. En este aspecto, sobresale la cubierta de la cabeza de Paraousti Satouriona, ya que sobre la suya se superpone la cabeza de un felino. Excepto Atahualpa, quien aparece con los brazos cruzados y sujetos por una cadena, los cinco personajes restantes empuñan lanzas y varas que actúan como cetros o signos de poder; y dos además muestran escudos. Aún cuando a Atahualpa se le representa encadenado, en un momento nada glorioso de su apresamiento, su figura no se despoja de majestuosidad. Sus ojos y la mirada se colocan en un nivel superior al del observador. En las líneas curvas de su frente, el ceño fruncido y en su rostro grave con expresión triste puede apreciarse el sufrimiento por la derrota ante los conquistadores. Las cadenas alrededor de las muñecas de sus musculosos brazos cruzados actúan como símbolo de su impotencia.

---

de la gente que propuse. Hacia el final, tuve que traer los mejores grabadores de Flandes que pude encontrar, y tuve tanto éxito que puedo presumir de ser el primero en imponer en París la moda de los grabados de planchas de cobre de la misma manera como ya se estilaban en Lyon, Amberes, y en otras partes (Schlelinger 1993: 14; la traducción es nuestra).

Schlelinger agrega que, aun cuando Thevet haya exagerado su propia importancia, en efecto, el autor abogó por el uso de grabados en planchas de cobre y, con *Vrais pourtraits*, contribuyó significativamente a su popularidad (1993: 14).

<sup>20</sup> Thevet identifica a Quoniambec como un rey muy alto y fornido, de una enorme fortaleza física, a quien vio y oyó en la ribera del río Ianaire, «bajo el Trópico de Capricornio a veintitrés y medio grados del ecuador y a sesenta y seis y medio del Polo Sur, donde mi señor Villegaignon nos hizo detener» (1993: 132; la traducción es nuestra).

De A. Theuet, Liure VIII.  
ATABALIPA, ROT DV PERV.  
Chapitre. 141.



**Ilustración 2.5.** Atahualpa, rey del Perú. André Thevet, *Les vrais pourtraits et vies des hommes illustres* (1584: fol. 641r.). Cortesía de *Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University*.

Hay dos diferencias fundamentales entre las ilustraciones de *Les vrais portraits et vies des hommes illustres* y las de los libros comentados arriba. Por un lado, los grabados no representan escenas colectivas, sino retratos de individuos concretos. Por otro, estos personajes están identificados y brevemente biografiados. En este sentido, se puede establecer una conexión con las ilustraciones de araucanos y de dos gobernadores trazadas por Ocaña, en las que el monje identifica los personajes representados y hace referencias breves a sus hechos en la historia de la resistencia mapuche y de la conquista española: Lautaro (fol. 74v.), Guacolda (fol. 75r.), Caupolicán (fol. 86v.), Anganamón (fol. 93v.), «el gobernador Martín García de Loyola» (fol. 94r.) y «el gobernador don Alonso de Sotomayor» (fol. 104r.).

Uno de los escritores rivales de André Thevet fue Jean de Léry (Francia, 1534 - Suiza, 1613), quien también formó parte de la primera misión protestante al Nuevo Mundo<sup>21</sup>. Léry no viajó con Villegagnon en 1555, sino al año siguiente con un grupo de catorce calvinistas de Ginebra que se ofrecieron para ayudar a Villegagnon en la creación de una misión y un refugio protestantes en el Nuevo Mundo<sup>22</sup>. Una vez en Brasil, debido a las disensiones internas causadas por la violencia, crueldad e inestabilidad de Villegagnon, y temiendo por sus vidas, Léry y sus compañeros calvinistas decidieron salir del fuerte Coligni y regresar a Europa a la mayor brevedad. Mientras esperaban la salida de un barco carguero, se establecieron por dos meses en un pequeño campamento, donde dependían de los tupinambá para su subsistencia. Si bien Léry había tenido contactos con los tupinambá mientras habitó en el fuerte, fue en estas circunstancias y en este tiempo en los que, gracias a la proximidad y al trato constante, el francés conoció más de cerca al grupo indígena. Finalmente, Léry logró regresar a Europa en 1558, pero por múltiples complicaciones, casi todas relacionadas con las feroces persecuciones religiosas en Francia<sup>23</sup>, no pudo terminar la redacción de su obra sobre los tupinambá sino hasta

<sup>21</sup> Los dos autores se atacan mutuamente en sus respectivas obras tildándose de mentirosos.

<sup>22</sup> «Casi en el último momento en que esta colaboración pudo darse, un consorcio que incluía católicos y hugonotes decidió establecer una colonia y misión en el Nuevo Mundo. Entre los catorce representantes enviados por la iglesia calvinista de Ginebra estaba el joven de veintidós años Jean de Léry» (Whatley 1990: xvi; la traducción es nuestra).

<sup>23</sup> Uno de los episodios más infames de las persecuciones religiosas en Francia fue la denominada Masacre del día de San Bartolomé (*Massacre de la Saint-Barthélemy*), incitada por Caterina de Medici, la madre del monarca francés Carlos IX. La tragedia se inició el 24 de agosto de 1572 con el asesinato, por cierto, del almirante Gaspard de Coligni, el líder protestante francés más importante de la época que, como se señaló antes, había apoyado a Nicolás Durand de Villegagnon en su empresa ultramarina de fundación de la Francia Antártica. Su cuerpo fue castrado y colgado en exhibición pública. A esta muerte, siguió una oleada de asesinatos perpetrados por turbas populares contra los hugonotes. Los ataques se iniciaron en París y se extendieron luego a otras ciudades francesas durante varios meses. No hay cifras exactas sobre la cantidad de muertes; estas varían de 2.000 a 110.000, según la fuente que se consulte.

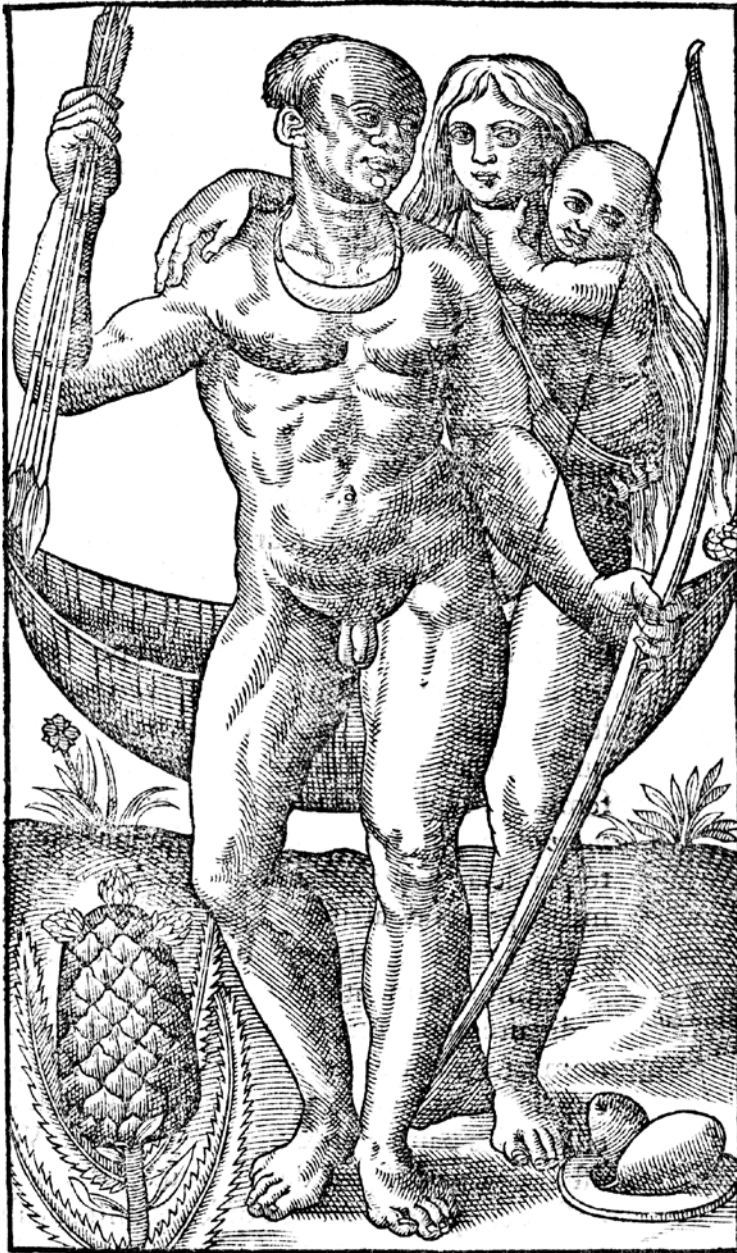
veinte años después, cuando se publicó con el título de *Histoire d'un Voyage fait en la terre du Brésil* (1578)<sup>24</sup>.

La primera edición de *Histoire d'un Voyage fait en la terre du Brésil* tuvo solo seis grabados —cinco diferentes y uno repetido—, los cuales reaparecieron en la edición de 1580 junto con la impresión de otros tres de estilo y dibujante diferentes. Los cinco grabados originales tienen como foco central los indígenas y sus costumbres. Se trata de composiciones donde de dos a seis figuras indígenas ocupan una página completa en primer plano, sin desviar interés hacia el fondo como escenario. Mientras cuatro figuras masculinas exhiben sin atenuación su desnudez, las figuras femeninas se ocultan o se muestran desnudas solo en cuclillas, bien por detrás o de perfil. Tres de las ejecuciones responden a un patrón fijo: una imagen masculina desnuda que se encuentra en primer plano y otra masculina o femenina cuya desnudez se cubre tras la primera. El primer grabado representa a un hombre, una mujer y su hijo (ilustración 2.6). La escena se propone mostrar la normalidad, robustez y fortaleza del cuerpo de los indígenas, al mismo tiempo que introduce la familia tupinambá con la hamaca al fondo y la piña y otros frutos al frente, a raíz del suelo —tal vez mangos y/o papayas—. La figura masculina tiene el cabello rapado en la parte frontal del cráneo. Posee un cuerpo recio, musculoso y bien formado. Adopta la pose en *contrapposto* de una escultura clásica: el peso del cuerpo descansa sobre la pierna izquierda. Lleva un tembetá bajo el labio, un collar de hueso al cuello, un arco del tamaño de su cuerpo en la mano izquierda y un haz de flechas en la mano derecha. La figura femenina cubre su desnudez tras el cuerpo masculino. Tiene el cabello largo y las facciones europeas; su pierna visible parece exageradamente gruesa. Lleva a su hijo que, si bien parece tener solo meses, se plasma con un cuerpo grande y fuerte. El niño está sostenido con una especie de paño, aparentemente amarrado a la nuca de la imagen femenina. Graciosamente, la mano del niño dirige el rostro de la madre hacia el espectador.

El segundo grabado, que se repite en los capítulos XIV y XV, muestra a dos indígenas armados<sup>25</sup>. Nuevamente hay una figura masculina desnuda en primer plano y otra en el fondo, esta vez de perfil, cubierta tras la primera. La figura del frente se representa con una corpulencia hiperbólica y una pose artificiosa. Lleva en su mano derecha el arma tupinambá para dar muerte a los cautivos —llamada *ibira pema* por Hans Staden—.

<sup>24</sup> Para este trabajo, se ha consultado una edición en inglés de este libro, traducida por Janet Whatley como *History of a Voyage to the Land of Brazil, Otherwise Called America* (1990).

<sup>25</sup> Jean de Léry señala en el capítulo XV que repite la ilustración para que el lector preste atención a las rayas hechas en el pecho, los brazos y las piernas de la figura indígena en primer plano. Cada una de ellas indica que el indígena ha dado muerte a un prisionero: «Mientras más marcas corporales tengan, más renombrados serán por haber matado a muchos prisioneros, y en consecuencia serán tenidos por más valientes» (Léry 1990: 128; la traducción es nuestra).



**Ilustración 2.6.** Jean de Léry. Este grabado representa un hombre, una mujer y su hijo desnudos. El hombre aparece en primer plano con un collar al cuello y el tembetá bajo el labio. *Histoire d'un voyage faict en la terre du Bresil, autrement dite Amerique* (1580: 107). Cortesía de *Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University*.

Uno de los propósitos del grabado es exhibir las armas —el arco y la flecha apuntando sobresalen atrás en las manos del otro personaje— y mostrar su efectividad a partir de la cabeza humana decapitada que aparece en el suelo, al lado de las figuras. El tercer grabado tiene como objetivo presentar el paso esencial de la danza tupinambá. Léry explica que los aborígenes bailan con poses y gestos solemnes y describe los movimientos esenciales: «en un círculo, se doblan hacia delante, manteniendo sus cuerpos ligeramente rígidos, mueven solamente la pierna y el pie derechos, con la mano derecha colocada en las nalgas y la mano y el brazo izquierdos colgando: en esa postura cantan y bailan» (1990: 142; la traducción es nuestra). Dos imágenes masculinas, una al frente, adornada en las piernas y por detrás con un ornamento circular de plumas que se percibe a la altura de sus glúteos —el *enduapó*, según Staden—, y otra atrás, con una maraca en la mano y un adorno de plumas en la cabeza, demuestran dos tiempos diferentes del paso de su baile. También aparecen aquí animales propios del lugar: el papagayo y un mono. Los dos grabados finales representan dos ritos importantes en la comunidad. El primero es la ceremonia de la bienvenida con llanto. Tres figuras en la escena se distribuyen el espacio de la composición sin cubrirse unas a otras. Hay una mujer de espaldas, en cuclillas, llorando por el recién llegado: un francés que, sentado en una hamaca, participa activamente en la ceremonia cubriéndose el rostro con las manos. Atrás, un indígena desnudo, el anfitrión, afila una flecha con un cuchillo; así demuestra, como era costumbre, que está desentendido de la primera parte del ritual. El último grabado representa la ceremonia de duelo por un fallecido. En el centro de esta escena se aprecia una hamaca y en ella es visible la parte superior del cuerpo del difunto. Tanto delante como detrás de la hamaca hay dos mujeres en cuclillas, de perfil, llorando con la cara cubierta con las manos. La posición simétrica de las dos figuras en primer plano crea el efecto de un espejo. Las otras dos mujeres detrás de la hamaca lloran, en poses idénticas, con las cabezas unidas en la parte superior de la frente. Cada una sujeta el hombro de la otra, con lo que se crea otra imagen especular. Detrás de ellas, un hombre con una maraca en la mano izquierda forma parte del ritual. Con la mano derecha toca su mejilla izquierda en aparente señal de duelo y dolor.

En los grabados de Léry no hay escenas de antropofagia, de lo que puede inferirse la voluntad de no insistir gráficamente en el canibalismo de los tupinambá<sup>26</sup>. Creo que esta ausencia está relacionada con la aproximación que hace Léry de los ritos

---

<sup>26</sup> Si bien en la edición de 1580 hay una escena colectiva de combate, procedente de la obra de Thevet, en la que tres personajes están mordiendo a sus contrincantes y, al menos, uno de ellos parece estar devorando el brazo de su enemigo, el énfasis parece dirigirse hacia la fiera de los guerreros.

antropófagos de los indígenas, por un lado, a la práctica de la usura<sup>27</sup> y, por otro, a supuestos ataques feroces de las turbas católicas francesas que, según relata, habían cercenado cuerpos de calvinistas muertos a sus manos para sacarles el corazón y el hígado y luego asarlos e ingerirlos. Así, con un lenguaje duro y estridente, el texto lanza un reproche a la dividida y terriblemente intolerante sociedad francesa de su tiempo a la vez que elimina la distancia entre los lectores y sus personajes tupinambá. Si bien la antropofagia, aunque ritual y contra los enemigos, no ennoblece a los tupinambá en la narración, la estrategia de Léry de traer a colación y asociar con esta práctica los episodios de violencia enloquecida contra los hugonotes durante las guerras religiosas francesas, impide el alejamiento desdeñoso de la recepción:

Así que permítasenos en adelante no más aborrecer tanto la crueldad de los antropófagos —es decir, salvajes que comen seres humanos—, ya que hay algunos aquí todavía peor y más detestables que esos, quienes, como hemos visto, atacan solo naciones enemigas, mientras que los de aquí se han zambullido en la sangre de sus semejantes, vecinos, y compatriotas. No se necesita ir más allá de nuestro propio país, no tan lejos como América, para ver cosas tan monstruosas y prodigiosas (Léry 1990: 133; la traducción es nuestra).

Las características comunes de los grabados de tupinambá del libro de Léry con las ilustraciones de las obras de Staden y Thevet son, básicamente, el desnudo de los personajes. Si bien en Léry no hay individualización de los nativos y las escenas son colectivas, el número de figuras humanas representadas es reducido y las imágenes indígenas se muestran en primer plano. Las escenas logran un efecto de proximidad muy distinto del distanciamiento de las composiciones de Staden y Thevet, en las cuales los personajes se perciben como masas lejanas y homogéneas. En Léry, el escenario en el que se encuentran los personajes pierde toda importancia. La llamada de atención hacia las marcas del cuerpo de la figura del guerrero tupinambá, indicadores del número de enemigos que el personaje ha matado, por ejemplo, demuestra

<sup>27</sup> Léry establece una equivalencia entre los usureros y los caníbales:

Podría añadir ejemplos similares de la crueldad de los salvajes hacia sus enemigos, pero me parece que lo que he dicho es suficiente para horrorizarte, en realidad, para ponerte los pelos de punta. Sin embargo, quienes leen estas cosas horribles, practicadas diariamente entre estas naciones bárbaras de la tierra de Brasil, podrían pensar más cuidadosamente en las cosas que pasan aquí cada día, entre nosotros: En primer lugar, si se considera con toda franqueza lo que hacen nuestros grandes usureros, chupando la sangre y el tuétano, y comiéndose a todos vivos —viudas, huérfanos y otra gente pobre, cuyas gargantas sería mejor cortar de una vez por todas, antes que hacerlos continuar en la desgracia— se diría que ellos son más crueles que los salvajes de los cuales hablo. Y por eso el profeta dice que estos hombres despellejan al pueblo de Dios, comen su carne, rompen sus huesos y los cortan en trozos como para la olla, y como piel en la caldera (Léry 1990: 131-32; la traducción es nuestra).

el interés de representación de los detalles etnográficos. En este sentido, los grabados del libro de Léry podrían constituir un preanuncio leve del trabajo excepcional de John White.

Paul Hulton ha señalado que el artista que, sin idealizar, representó con mayor dignidad una etnia indígena americana fue John White<sup>28</sup>. «Muchos artistas anteriores a John White navegaron al Nuevo Mundo en viajes de descubrimiento pero solo él dejó los primeros documentos convincentes que han sobrevivido de la gente y de la vida natural de las tierras que exploró» (Hulton 1984: 3; la traducción es nuestra). Los originales de sus acuarelas no se conocieron sino hasta el siglo XX, pero fueron la base de los grabados de De Bry para el primer volumen de la serie *Descriptions Americae, A brief and true report of the new found land of Virginia* (1590), de Thomas Harriot<sup>29</sup>. La edición se realizó en cuatro lenguas —latín, inglés, francés

---

<sup>28</sup> Se sabe muy poco de la vida de John White. Según Paul Hulton, que White fuera abuelo en 1587 sugiere que debió nacer entre 1540 y 1550 (Hulton 1984: 7). Tampoco hay datos exactos de su procedencia familiar ni de la fecha de su muerte. A partir de un documento fechado en mayo de 1606, en el que una mujer de nombre Brigit White se nombra administradora de los bienes de su hermano John White, se supone que el dibujante pudo haber fallecido en alguna empresa marítima en una fecha próxima a esta (1984: 16). La última referencia de White proviene de una carta suya a Richard Hakluyt, escrita desde su casa en County Cork, Irlanda, el 4 de febrero de 1593. En ella, encomienda a la Divina Providencia a los colonos que fueron con él en 1587 a establecer la segunda colonia en la Virginia de Raleigh, hoy Carolina del Norte, y que en 1590, al regreso de John White, habían desaparecido sin dejar rastro: «Thus committing the reliefe of my discomfortable company the planters in Virginia, to the merciful help of the Almighty, whom I most humbly beseech to help and confort them, according to his most holy will & their good Desire». La historia de esta segunda colonia inglesa en el Nuevo Mundo posee rasgos trágicos, y es particularmente conmovedora en cuanto atañe a John White. En Londres, el 7 de enero de 1587, John White, al parecer de origen humilde, fue nombrado caballero y se le concedió un escudo de armas. Sir Walter Raleigh le encomendó la segunda expedición de establecimiento colonial en el Nuevo Mundo y la gobernación de la ciudad de Raleigh en Virginia. Una vez en América, en la isla de Roanoke, donde se había intentado establecer la primera colonia inglesa en 1585 y donde se intentó establecer la segunda, con White como gobernador, en julio de 1587, ante la escasez de provisiones y la ausencia de voluntarios para navegar a Inglaterra en busca de ellas, los colonos le exigieron a White que emprendiera el viaje de vuelta para buscar suministros. Contra su voluntad, este accedió, pero una vez en Inglaterra tuvo múltiples dificultades para regresar de inmediato. A su regreso, en agosto de 1590, White no encontró a los colonos, entre los que se encontraban su hija, su nieta Virginia —la primera niña inglesa nacida en territorio del Nuevo Mundo— y su yerno. Nunca hubo noticia cierta del paradero de los parientes de White ni del resto de los infortunados primeros colonos (1984: 13-16). Se han elaborado diversas teorías sobre su destino final, las cuales se pueden resumir en las siguientes posibilidades: muerte en el mar, muerte a manos de los indígenas o asimilación. Mientras Eleanor Dare, la hija de White, y su pequeña hija Virginia han pasado a ser heroínas legendarias, a White se le ha imputado el abandono de Eleanor y su niña en un medio desconocido y hostil.

<sup>29</sup> «El primer grabador y editor, Theodor de Bry, imprimió en la página del título de los grabados indígenas que ilustraban el libro de Thomas Harriot *A briefe and true report of the new found land of Virginia* (1590) estas palabras: “Diligentlye collected and draowne by Ihon White who was sent thither speciallye and for the same purpose by the said Sir Walter Raleigh the year abouesaid 1585”».

y alemán—, lo cual garantiza que las ilustraciones de White debieron conocerse ampliamente en Europa<sup>30</sup>.

En 1585, John White fue contratado como artista y cartógrafo oficial de la primera expedición a la costa de Carolina del Norte de Sir Richard Grenville. Para entonces, «White debió haber adquirido un interés profundo, y probablemente alguna experiencia, en la representación de tipos raciales del Nuevo Mundo con los que no estaba familiarizado, y debió haber desarrollado un ojo agudo para el detalle etnológico»<sup>31</sup>. De la misma manera, demostró su habilidad para retratar elementos zoológicos y botánicos (Hulton 1984: 9). El propósito de los dibujos era poder ofrecer una idea certera del Nuevo Mundo y de sus habitantes, al regreso a Inglaterra de la expedición.

En sus opciones temáticas, White alterna escenas individuales y grupales, con un aparente gusto por las primeras. El trazado de sus figuras humanas prueba sus dotes para dibujarlas, su atención aguda a los detalles y un genuino interés en los personajes, a quienes concede centralidad absoluta y de quienes reproduce las prendas de vestir, los adornos, las pinturas, los tatuajes y el peinado. Las figuras asumen poses poco artificiales o relacionadas con su oficio. Podría decirse que White desea transmitir el conocimiento que tiene del sujeto y no solo de su apariencia. En el dibujo reproducido abajo, la cara de la mujer no se simplifica con rasgos diminutos. White representa un rostro redondeado con ojos ovalados, nariz ancha y la boca entreabierta en una mueca que esboza una sonrisa. Se esmera en la reproducción de la ornamentación de las mejillas, la barbilla y la frente, de la ondulación de las puntas del pelo alrededor del rostro y de la sección del cabello anudada atrás. El intencional elemento de los brazos sobre el pecho que simulan parcialmente el busto desnudo tiene como finalidad primordial mostrar la decoración de las muñecas, de una manera más palpable que si los brazos permanecieran a los lados del cuerpo. El mismo objetivo persigue con la postura rebuscada de las piernas, la cual permite observar dos ángulos de la ornamentación de las pantorrillas.

<sup>30</sup> Según Hulton, el éxito de De Bry puede ser medido a partir del gran número de derivados de White-De Bry que han sido usados para ilustrar relatos de los aborígenes americanos que nada tienen que ver con los algonquinos (1984: 19).

<sup>31</sup> Paul Hulton cree que John White estuvo entre los hombres que viajaron con Martin Frobisher en su segundo viaje al noroeste del continente americano en 1577. Esa posibilidad la basa en su análisis de la copia de un dibujo de John White que representa una escena en aguas del Ártico. La ejecución muestra un bote cargado de ingleses disparando a un grupo de esquimales, quienes a su vez responden al ataque con arcos y flechas, desde la cima de un acantilado. Otros esquimales se encuentran navegando en kayaks entre los trozos flotantes de hielo. Hulton argumenta que habría sido imposible para alguien reconstruir esta escena ártica con los trajes esquimales, las tiendas y los kayaks tan detalladamente convincentes, a menos que el dibujante hubiera sido testigo de ella y la hubiera registrado en el escenario mismo (1984: 8).



**Ilustración 2.7.** John White. «Mujer indígena». © *Copyright The British Museum*. «Según Harriot sugiere, la ornamentación distintiva del cuerpo femenino es, muy probablemente, tatuada en vez de pintada. El curioso error anatómico de White al darle a la mujer dos pies derechos es difícil de explicar. Quizás el boceto preliminar no estuviera completo en cuanto a los pies y el artista confundió la pierna derecha cruzada con la izquierda, aunque ya había dibujado ese pie correctamente» (Hulton 1984: 181; la traducción es nuestra).

Los dibujos de White constituyen los primeros documentos europeos sobre la cultura algonquina. Hulton apunta que la evidencia documental y arqueológica existente tiende a fundamentar la precisión de sus ilustraciones y del texto escrito de Harriot, hasta el punto de que en aquellos aspectos culturales sobre los que no hay pruebas tangibles se aceptan como válidas y confiables las que brindan las composiciones de White y la narración de Harriot (Hulton 1984: 12). White observó y dibujó los signos culturales visibles de este pueblo: el diseño del poblado, sus viviendas, la casa funeraria común de sus jefes difuntos, algunos de sus instrumentos de caza y pesca y muchos otros artefactos empleados en su vida diaria. En las imágenes humanas, pueden verse exactamente los ornamentos, las partes del cuerpo donde se aplicaba la pintura corporal, los diseños de pintadas y tatuajes y las prendas de vestir confeccionadas con piel de ciervo: el pantalón indígena empleado por los hombres en todo el este de América del Norte; la falda-delantal, usada por las indias y por hombres algonquinos de Carolina; el manto, empleado en invierno con el pelo hacia adentro; la capa de piel de conejo usada por el sacerdote, entre otras (Hulton 1984: 28).

En contraste con la autenticidad persuasiva de los dibujos de White, se encuentra la artificiosidad flagrante de los grabados de De Bry basados en los dibujos de Jacques Le Moyne de Morgues (Francia, c. 1533 - Inglaterra, 1585). Le Moyne de Morgues fue el artista de la expedición colonizadora francesa de René de Laudonnière<sup>32</sup> a la Florida entre 1564-1565. Sus ilustraciones de la Florida y de los indígenas timucua, de las cuales ha sobrevivido solo un original<sup>33</sup>, fueron también grabadas por Theodor

<sup>32</sup> Se desconoce la fecha de nacimiento de René de Laudonnière. Fue teniente de la primera expedición francesa a Florida comandada por Jean Ribaut en 1562. El almirante Coligni lo nombró comandante de la segunda expedición francesa a la Florida en 1564. Cuando los españoles atacaron el fuerte francés Carolina, Laudonnière escapó en una de las embarcaciones francesas y llegó a Inglaterra en octubre de 1565. Pocos meses después, regresó a Francia, pero fue recibido fríamente por la corte. Murió en el anonimato en 1588.

<sup>33</sup> La similitud entre el único original que ha sobrevivido de las ilustraciones de Le Moyne de Morgues y el grabado de De Bry confirma que el grabador, al menos en este dibujo, siguió fielmente el modelo. Al parecer, el estilo y el talento artístico de Le Moyne se acoplaba al gusto estético de De Bry. La acuarela sobreviviente representa parte de la bienvenida del jefe Athore a la expedición de Laudonnière. Según la narración, en un primer momento de la llegada de los expedicionarios franceses, Athore condujo a Laudonnière y a sus hombres a un lugar que consideraba especial. Allí los franceses encontraron una columna erigida por Jean Ribaut, el comandante de la primera expedición francesa a la Florida de 1562. El dibujo representa la columna, grabada con el escudo de armas del rey de Francia, coronada de flores y circundada por ramas. Frente a ella, aparecen varias ofrendas de frutas y utensilios de los nativos. A la izquierda —según la perspectiva del observador externo—, un grupo de indígenas se encuentra arrodillado ante la columna, en actitud de adoración. A la derecha, en primer plano, se encuentra Athore presentando la columna a Laudonnière. Este va seguido de algunos de sus hombres, con cascos y armas al hombro. El jefe Athore, como explica la leyenda, es el personaje más alto del dibujo y su estatura aventaja en mucho la de Laudonnière y los suyos. En su figura estatuaría

de Bry e impresas en la *Brevis narratio eorum quae in Florida americae provincia*, del propio artista (1591). Esta obra incluye cuarenta y tres grabados y constituyó el segundo volumen de la serie *Descriptiones Americae*. Se publicó seis años después de la muerte del autor y veintiséis años después de su viaje. El largo paréntesis entre el encuentro de Jacques Le Moyne de Morgues con los timucua y la publicación del relato tal vez dan cuenta de la idealización intensa de las figuras humanas en sus dibujos.

Los grabados de la *Brevis narratio eorum quae in Florida americae provincia* podrían dividirse, al menos, en dos grupos. El primero lo componen nueve vistas panorámicas de las riberas, los islotes, los ríos recorridos por los barcos franceses, los puntos donde los franceses desembarcaron y fueron recibidos por los indígenas, del lugar donde los colonizadores decidieron construir el fuerte Carolina y, finalmente, del diseño del fuerte. El segundo grupo lo componen los grabados restantes, los cuales muestran escenas variadas de la vida de los timucua: ceremonia de preparación para salir a la guerra, un jefe consulta a un chamán, enfrentamientos bélicos de tribus rivales, marcha a la guerra, mutilación de los cadáveres de los enemigos muertos en batalla, ceremonias de celebración de la victoria en la guerra, duelo de las viudas, curación de enfermos, plantación y cosecha, secado de la carne y depósito de alimentos para el invierno, cacería del ciervo y del cocodrilo, juegos, ejercicios y entretenimientos, preparación para fiestas, celebración de concejos, aplicación de castigos, sacrificio del primogénito al jefe, ceremonias fúnebres y religiosas y recolección de oro por los nativos en las riberas de los ríos de los montes Apalaches. Estas escenas colectivas en las que los personajes realizan faenas cotidianas, hacen la guerra o desarrollan rituales poseen interés etnográfico. En alguna, como en la escena de los trabajadores hermafroditas, encargados de cargar los abastecimientos y los heridos y muertos en la guerra, asoma, inequívocamente, la fantasía<sup>34</sup>.

---

adornada con tatuajes, collares, pulseras y piedras tanto como en la descripción textual la imagen de Athore se articula con admiración. La nota de extrañeza se añade al final con el comentario nada casual de que Athore está casado con su madre. Además del pecado de idolatría entre los timucua representado en el dibujo, con el dato de la relación carnal entre madre e hijo se agrega la violación del tabú del incesto.

<sup>34</sup> La leyenda al pie del grabado señala:

En este país hay numerosos hermafroditas, una mezcla de los dos sexos. Los indios los consideran odiosos, pero como son robustos y fuertes los emplean para cargar, en lugar de bestias de carga. Cuando los reyes se van a la guerra, son los hermafroditas quienes llevan los abastecimientos. Colocan a los indios muertos por heridas o por enfermedad en una camilla [...] entonces los llevan a sus tumbas. Las personas con enfermedades infecciosas son transportadas en los hombros de los hermafroditas a lugares reservados para ellas. Los hermafroditas se encargan de alimentarlos hasta su recuperación (De Bry 1591: 34; la traducción es nuestra).

En estos grabados, hay una individualización aparente de los jefes aborígenes que consiste, básicamente, en acentuar su estatura alta a través de la postura y posición en la composición; en destacar la ornamentación corporal, ya con la pintura o los tatuajes de la piel, ya con adornos de plumas en la cabeza o con placas de metal en el pecho y en otras partes del cuerpo; y en representarlos en una postura diferente a la mayoría, es decir, el jefe está de pie mientras el resto de los personajes está sentado o reclinado, o él está sentado en primer término mientras el resto de los personajes está de pie. Cuando se incorpora a los franceses en los grabados, se les coloca en posiciones de poder, sentados o de pie, al lado de los personajes indígenas de mayor jerarquía. Las figuras indígenas semidesnudas se representan en grupos con fisonomías indistintas e idealizadas. Generalmente, son altos, de complexión atlética y musculosa, en conformidad con concepciones plásticas de la época procedentes de la tradición clásica griega y romana. La estilización de la postura de estas imágenes muestra un intenso componente ficticio que estropea la transmisión de una idea auténtica de la realidad cotidiana de la cultura timucua. En la ilustración siguiente, se muestra a un jefe indio y su esposa de paseo. Cada uno va con su respectivo séquito masculino y femenino, compuesto igualmente de tres personajes atentos a sus necesidades<sup>35</sup>. Las figuras robustas, sinuosas y europeizadas, en su talante tanto como en su realeza, adoptan poses marcadamente artificiosas. La vestimenta parcial de fibras vegetales de las mujeres permite apreciar la semidesnudez que, por otro lado, se trata de disimular tanto en ellas como en los personajes masculinos a través de las poses, la posición de los personajes y los accesorios presentes, como la estola real. En comparación con los grabados analizados

---

<sup>35</sup> La leyenda que acompaña el grabado es la siguiente:

A veces, en la tarde, el rey da un paseo con su primera esposa por el bosque próximo. Él lleva una piel de ciervo, muy elegantemente diseñada y pintada con colores incomparables. A su lado, dos jóvenes lo abanicán; un tercero, con un cinturón adornado con pequeñas bolas de oro y plata, sostiene la toga del rey para que no llegue al suelo. La reina y sus damas llevan, colgando de sus hombros, una especie de musgo que crece en los árboles. Este musgo es tejido en mechones delicados que forman cadenas de un azul celeste; estas hebras son tan hermosas que uno diría que son filamentos de seda. Los árboles que tienen este musgo se ven muy bellos y frecuentemente el musgo cae al suelo. Nosotros lo hemos visto con frecuencia en nuestras cacerías por el bosque cerca de donde Satourioua vive, y yo los vi a él y a su mujer ornamentados de esta manera. Todos estos jefes y sus esposas tienen sus cuerpos agujereados con ciertos pigmentos que a veces los enferman por siete u ocho días. Frotan los lugares agujereados con una hierba especial cuya savia produce una mancha indeleble. Creen que se hermocean al dejar crecer las uñas de sus manos y pies y al limarlas con una concha hasta formar una punta aguda. También delinean sus bocas con pintura azul celeste (Le Moyne de Morgue 1965: 56; la traducción es nuestra).



**Ilustración 2.8.** Jacques Le Moine de Morgues. Los paseos del rey Satourioua y de la reina. «Regis & Reginae prodeambulatio recreandi animi gratia». Theodor De Bry. *Brevis narratio eorum quae in Florida Americae provincia Gallis acciderunt* (1591: grabado XXXIX). Cortesía de Rare Book and Manuscript Library, Van Pelt-Dietrich Library Center, University of Pennsylvania.

antes, en estos existe un grado elevado de artificiosidad y, en consecuencia, un mayor distanciamiento de la realidad<sup>36</sup>.

Los grabados analizados hasta aquí permiten concluir que la identidad de los nativos del Nuevo Mundo se articuló gráficamente en Europa con base en las características de las etnias más primitivas de América, particularmente la tupinambá y en menor medida la algonquina y la timucua, dos culturas del norte del continente. Las narraciones ilustradas de Staden, Thevet y Léry tuvieron como tema central los tupinambá, cuyo mundo estos autores representaron en sus rasgos más crudos. Los volúmenes de Staden y Thevet, particularmente, plasman escenas

<sup>36</sup> En su introducción a la *History of a Voyage to the Land of Brazil, Otherwise Called America*, Janet Whatley señala el carácter ficticio de los patrones estéticos renacentistas en la representación de la humanidad americana: «El Humanismo podía además representar los pueblos del Nuevo Mundo como abstracciones preconcebidas y familiares, con lo que podía oscurecer la especificidad de sus culturas verdaderas. Sus cuerpos se modelaban frecuentemente en las formas y poses de dioses de la antigüedad clásica» (Whatley 1990: xxiii; la traducción es nuestra).

estridentes que influyeron mucho en la divulgación de una imagen grotesca y feroz de los nativos del Brasil. Los autores que habían conocido de primera mano a los tupinambá, impactados fundamentalmente por la desnudez y el canibalismo y no limitados por problemas de censura de la información, resolvieron dar a conocer sus experiencias. Además, es posible que calcularan el fenómeno editorial que provocarían con las historias escabrosas de cautiverio y los detalles de cercenamiento de cuerpos humanos y su cocción y consumo por los nativos. Si bien en estos dibujos y narraciones hay datos objetivos susceptibles de estudio etnográfico, no es menos cierto que en la representación gráfica de grupos fieros con costumbres extrañas y vaciados de humanidad, anidaría un deseo de producir sensacionalismo y entretenimiento.

Por otra parte, estos libros con sus imágenes y títulos totalizadores contribuyeron también a la propagación y solidificación de la idea de que los habitantes de América y sus culturas variaban poco. En las obras ilustradas por White y Le Moynes de Morgues, las figuras humanas semidesnudas que no practican la antropofagia parecen transmitir una idea más pacífica de los indígenas, pero, en realidad, esta imagen se derivaría solo de los dibujos de White. Algunos de los grabados de De Bry, basados en las ejecuciones de Le Moynes de Morgues, siguen la línea de los excesos carniceros de las imágenes de Staden y Thevet. En el más crudo de ellos, los guerreros timucua cercenan los brazos y las piernas de los enemigos muertos en combate, desuellan sus cueros cabelludos, secan al fuego las cabelleras y los huesos todavía sangrantes para atarlos como trofeos a las puntas de sus lanzas y, finalmente, insertan flechas en el ano y en el pene de los cadáveres mutilados —resulta sugerente que aunque la leyenda al pie del grabado apunta únicamente la costumbre de la inserción de la flecha por el recto, el grabado muestra en primer plano un guerrero a punto de insertar una flecha a través del pene de un cuerpo al que otros dos indígenas mutilan—. La escena en la que mujeres timucua ofrecen en sacrificio un niño primogénito, a quien van a inmolar ante el jefe indio, y la ilustración en la que el chamán, consultado por el jefe Outina sobre asuntos de guerra, contorsiona su rostro y cuerpo de manera no natural<sup>37</sup>, insisten en la crueldad y en el nexa con la maldad de los nativos americanos y, en definitiva, no permiten un distanciamiento esencial entre los timucua y los tupinambá.

---

<sup>37</sup> La leyenda al pie del grabado relata lo siguiente: «Mascullando ininteligiblemente, gesticulaba como si articulara un discurso vehemente. Después de un cuarto de hora, tenía una apariencia tan aterradoradora que su cara ya no parecía humana. Se contorsionaba de una manera tal que se podía escuchar el sonido de sus huesos. Además de esta, hizo muchas otras cosas que fueron totalmente antinaturales» (De Bry 1591: 28; la traducción es nuestra).

## 2.4. Las figuraciones alegóricas de América

La identificación del Nuevo Mundo con la desnudez y el canibalismo alcanzó carácter general y emblemático. De figuraciones con estas características surgen las fórmulas plásticas de la alegoría americana, cuyo origen más remoto se encuentra en la imagen de los tupinambá del mapa *Teira Brasilis* (1525) de los cartógrafos portugueses Pedro Reinel y Lopo Homem (Estrada de Gerlero 1996: 51). Una obra italiana de una enorme popularidad e influencia en las artes plásticas, publicada precisamente pocos años antes del periodo del viaje de fray Diego de Ocaña, demuestra el arraigo de la imagen del indo-americano caníbal. Se trata del libro *Iconología*, de Cesare Ripa (seudónimo de Giovanni Campani, c. 1560 - c. 1623): un catálogo fundamental de alegorías, publicado sin ilustraciones en Roma en 1593 y más tarde con grabados, también en Roma desde 1603. *Iconología* describió inicialmente de forma lingüística y luego representó de manera gráfica la imagen simbólica de América. El texto personifica el continente en una mujer desnuda, con la tez morena y aspecto fiero; su cabeza y otras partes del cuerpo se adornan con plumas. En su mano izquierda sostiene un arco; en la izquierda, una flecha, y a un lado lleva un carcaj lleno de flechas. Tiene bajo un pie una cabeza humana traspasada de una flecha. Próxima a la figura femenina, en una parte del suelo, debe haber un lagarto. Ripa aclara que por haber sido «nuevamente descubierta» los escritores antiguos no habían escrito nada sobre esta cuarta parte del mundo; pero avala su personificación de América al indicar la pesquisa llevada a cabo entre algunos autores que cataloga como los mejores historiadores de su época<sup>38</sup>. El texto continúa para señalar que el arco y la flecha son las armas de hombres y mujeres del Nuevo Mundo y que la cabeza humana debajo del pie «demuestra abiertamente que esta bárbara gente acostumbra alimentarse de carne humana» (1976: 361; la traducción es nuestra). También acota que el lagarto abunda en el país y que es de un tamaño tan enorme y de una fiereza tal, que no solo devora otros animales, sino que frecuentemente engulle a los habitantes. Esta figuración textual de Ripa, procedente en gran parte de las ilustraciones de los relatos de Staden, Thevet, Léry y Le Moyne de Morgues, compuso la siguiente fórmula plástica de la alegoría americana para su edición de 1611:

---

<sup>38</sup> Los autores que menciona son el padre Girolamo Gigli, Ferrante Gonzáles, Botero, los padres jesuitas y testimonios directos de Fausto Rughese da Montepulciano, de quien da las mejores referencias como historiador y cosmógrafo. He encontrado poquísima información sobre estos autores; pero no importa tanto destacar aquí el carácter ilustre de las fuentes de Cesare Ripa, como insistir en que la imagen de América, descrita por él, se había generalizado en su época entre intelectuales de mayor o menor importancia, de diversa procedencia europea.

A M E R I C A.



Ilustración 2.9. Cesare Ripa. «América». Imagen alegórica del Nuevo Mundo. *Della novissima iconologia di Cesare Ripa Pervgino Cavalier de SS. Maurizio, & Lazzaro* (1625: 442). Cortesía de Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

Las características de esta figura, con mayor o menor estilización, se repiten hasta el siglo XIX en diversas manifestaciones de las artes plásticas. En efecto, en su estudio dedicado a las imágenes europeas de América, Hugh Honour señala que la imagen de una mujer con un atuendo parcial de plumas, sujetando collares u otro objeto en una mano y un arco en la otra<sup>39</sup>, se estableció en la imaginación europea como la figuración

<sup>39</sup> Hugh reproduce la obra *Allegory of America*, de François van den Hoeye, realizada a principios del siglo XVII. La escena representa una vista del puerto de La Habana y tiene dos planos: uno terrenal, apegado a la realidad de los hechos concretos, y otro alegórico. El primero se desarrolla a la orilla de la playa. Allí se ve a dos lugareños, aparentemente negros, fumando tabaco; también aparecen otros hombres llevando carretillas de oro a dos embarcaciones pequeñas que, obviamente, una vez cargadas, transportarían el mineral hasta las naves ancladas más allá. El plano alegórico se desarrolla en el cielo y se superpone con carácter irreal a la dimensión terrenal. Sobre las nubes, se aprecian diez personajes colocados en hilera, de frente al espectador. Los dos ubicados en los extremos izquierdo y derecho, según

alegórica de América y prevaleció, con ligeras variaciones hasta bien entrado el siglo XIX (Honour 1975: 90-1). También sostiene que la imagen mental tanto como plástica predominante en los europeos sobre los habitantes del Nuevo Mundo era o bien la de los caníbales desnudos o semidesnudos o bien la de figuras emplumadas, a medio vestir, acompañadas de animales y/o frutos exóticos y de apariencia menos hostil<sup>40</sup>. En el siglo XVI, hubo intentos aislados de representar imágenes vestidas, dignificadas en su porte y en sus actividades, quizá influenciadas por ideas lascasianas<sup>41</sup>.

---

la perspectiva externa del observador, corresponden a Cristóbal Colón y Américo Vespucio, respectivamente. En el centro se encuentra una figuración de América representada como una mujer sentada, con el torso, los brazos y las piernas desnudos y los pies descalzos. Lleva una faldilla y una corona de plumas, un carcaj con flechas colgado en la espalda, un arco en la mano izquierda y un manojo de collares en su mano derecha. Las prendas han sido extraídas de un cofre abierto donde se observan otras joyas. Al lado del cofre y aún más cerca de la personificación se encuentra un costal abierto, cuyo contenido podría representar monedas o la riqueza agrícola del continente. En cuanto a las otras figuras humanas, se presentan con distintos grados de desnudez y cada una corresponde al estereotipo asociado a una región geográfica diferente. Cada una se encuentra identificada con una leyenda indicando su respectivo gentilicio. De izquierda a derecha, «hay un habitante de las islas Canarias con caña de azúcar en el hombro, un indígena de la Florida con un carcaj, un arco y una serpiente, un patagón tragándose una flecha, un chileno completamente desnudo con garrote en mano, un brasileño devorando un pie humano cerca de dos pilas de madera del Brasil, un peruano con herramientas de trabajo minero y un esquimal con un arpón y un kayak para pescar» (Honour 1975: 90; la traducción es nuestra).

<sup>40</sup> Desde las primeras noticias del descubrimiento, las aves de colores vistosos formaron parte destacada de la imagen visual europea del Nuevo Mundo. Cristóbal Colón las mencionó en su primera carta y llevó ejemplares a España en su viaje de 1493. Por ello, las plumas constituyeron una referencia directa a la variedad, belleza y exotismo de las aves en las Indias —a Brasil se le conocía como la tierra de los loros—; además, los adornos indígenas manufacturados con plumas daban testimonio no solo de la variedad natural, sino también de la habilidad de los nativos para combinarlas en arreglos multicolores. Los artículos americanos elaborados con plumas se encontraban entre los objetos favoritos de los gabinetes de curiosidades o *Wunderkammer*, como se les conocía en Alemania (Honour 1975: 30-34).

<sup>41</sup> Hugh Honour, sin identificar por nombre el documento donde aparecen, hace referencia a seis imágenes de indígenas «mexicanos», de dibujante desconocido, representadas con porte dignificado en un códice elaborado en el valle de México a mediados del siglo XVI. Señala que «[s]i el artista no fue uno de los misioneros seguidores de las ideas de Las Casas sobre la protección de los indios, seguramente debió trabajar bajo su influencia» (1975: 62; la traducción es nuestra). Gracias a dos de los dibujos reproducidos en el libro de Honour y a que luego tuve la oportunidad de leer el ensayo «Las primeras figuras de indios pintadas por españoles», de José Tudela de la Orden, me di cuenta de que Honour se refiere al «Libro Pintado Europeo» del *Códice Tudela* o *Códice del Museo de América*. Dicha denominación procede de la tesis doctoral de Juan José Batalla Rosado: «El Códice Tudela o Códice del Museo de América y el Grupo Magliabechiano» (2003).

El libro [...] debe su nombre por un lado a D. José Tudela de la Orden, primer investigador que lo presentó al mundo científico en el XXVIII Congreso Internacional de Americanistas celebrado en París en 1947, y por otro a la Institución para quien se adquirió el mismo, el Museo de América de Madrid (España), pasando a formar parte de sus fondos el 1 de junio de 1948, tras su compra por el Ministerio de Educación Nacional por un importe de 55.250 pesetas [...] El *Códice Tudela* o *Códice del Museo de América* es un documento pictográfico colonial de la primera mitad del siglo XVI, confeccionado con papel europeo y formato *in quarto*, que fue

También hubo quien, a propósito de intereses personales, intentó apartar el pincel de aspectos inquietantes e intimidantes de la vida de los nativos<sup>42</sup>; pero, en general, los europeos derivaron su impresión de los aborígenes de los grupos más primitivos (Honour 1975: 62)<sup>43</sup>. La razón fundamental es que esas figuraciones respondían a la aceptada y difundida visión europea de entonces de los indígenas americanos, la cual, a su vez, se nutría de una profunda raigambre proveniente de antiguos esquemas etnocéntricos europeos sobre la apariencia y los modos de comportamiento de los habitantes de tierras remotas<sup>44</sup>. Se trataba de una dinámica simbiótica en la que las ilustraciones insuflaban la imaginación y esta a su vez las figuraciones plásticas.

## 2.5. Las figuras humanas de Ocaña y la tradición iconográfica

Ocaña demuestra independencia de criterio tanto como su aprovechamiento del viaje y capacidad de observación en sus dibujos de nativos americanos. Excepto ejemplos aislados, como las distinciones en los seis retratos de personajes nativos

---

pintado por *tlacuiloque* o escribas indígenas y comentado años después en escritura alfabética por un occidental. Su origen se sitúa en el centro de México, y, más concretamente, dentro del área cultural de influencia mexicana (Batalla Rosado 2003: 1-2).

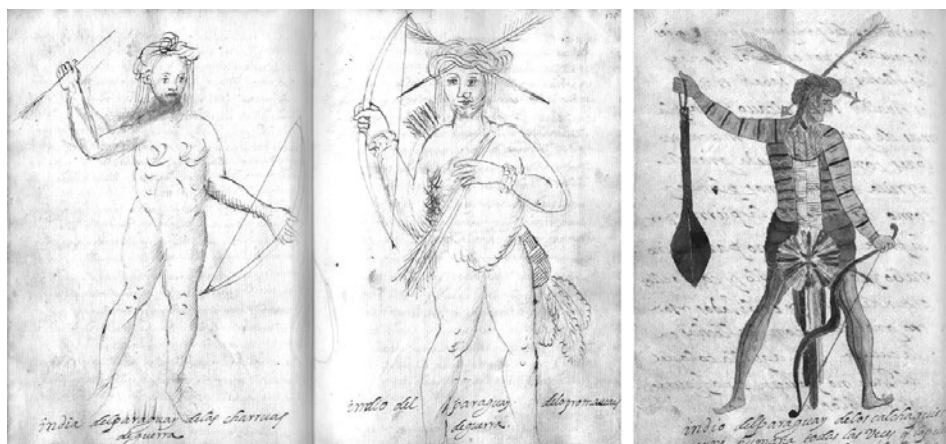
Batalla Rosado propone que el «Libro Pintado Europeo» se unió al *Códice Tudela* después de 1554, en su tercera reencuadración. Esta sección del código, que llama marginal o intrusa, consiste en cuatro folios en los que se representan la planta del maguey y seis figuras de amerindios, pintadas «por un artista de estilo occidental, cuyo origen puede ser tanto europeo como indígena» (2003: 171-180). Además de haberse agregado más tarde al código, esta sección se considera marginal porque sus dibujos poseen una temática y un estilo completamente diferentes a las imágenes de los folios centrales del libro: «casi todos con pinturas aztecas de dioses, de fiestas, sacrificios, ritos religiosos y funerarios, costumbres, y una serie de pinturas calendáricas de gran interés». Tudela de la Orden atribuye un valor añadido a las figuras porque cree que «quizá sean las más antiguas de esta clase de pinturas españolas etnográficas en México» (1960: 320).

<sup>42</sup> Hugh Honour cita, por ejemplo, las ilustraciones de indígenas de John White quien, nombrado gobernador de Raleigh en 1587, estaba muy interesado en el éxito de la primera colonia en Virginia e inclinado a no desalentar a los nuevos colonos a través de imágenes hostiles de la humanidad autóctona norteamericana.

<sup>43</sup> Esto se reforzaba con el conocimiento fragmentario del Nuevo Mundo y las generalizaciones que se derivaban de este conocimiento parcial. Estos dos factores se reforzaban a su vez con la propagación de información sobre prácticas culturales indígenas consideradas muy extrañas y/o excesivas y, por ende, apartadas de las experiencias cotidianas o de los modos de conducta considerados normales y aceptables por los europeos.

<sup>44</sup> No solo el aspecto físico podía determinar la monstruosidad de una raza. Las diferencias culturales en aspectos tan comunes como la dieta, la lengua, el vestuario, las armas, las costumbres y la organización social eran decisivas. Estos criterios, concluyentes para el mundo clásico, se impusieron también durante la Edad Media, continuaron siendo básicos elementos de juicio durante la conquista y colonización de América, y se han empleado hasta muy recientemente para aceptar o rechazar a otros grupos humanos (Friedman 1981: 26).

ilustres brevemente biografiados en *Les vrais portraits et vies des hommes illustres*, de André Thevet, a fines del siglo XVI y principios del XVII, no existe tradición iconográfica relativa a la variedad étnica de los aborígenes americanos ni específicamente de las guerras de la conquista, de las que fray Diego pueda echar mano a la hora de crear sus dibujos. No obstante, de sus 21 representaciones humanas, diecinueve son de indígenas de diversa procedencia. En solo tres de ellas, dos esbozos de figuras humanas y un dibujo terminado, Ocaña se aproxima a los modelos estudiados arriba<sup>45</sup>:



**Ilustración 2.10.** Las dos imágenes a la izquierda son los bocetos de una nativa y un nativo «del Paraguay» (fols. 123v. y 124r.). La figura de la derecha es la ilustración terminada de un «indio del Paraguay» (fol. 118v.).

Ahora bien, no porque las figuras humanas de Ocaña se distinguen de esas generalizaciones se puede excluir el empleo de algún tipo de convención. Baste por ahora señalar, sin embargo, que su producción aislada y casi simultánea a la de la popularización masiva de las formulas plásticas del buen salvaje, del bárbaro indómito y la más tardía de la alegoría americana, lo muestra como un espíritu independiente que hace un esfuerzo, hasta donde su capacidad de observación, su percepción europea y sus habilidades plásticas se lo permiten, por escapar de las representaciones genéricas e intenta, con resultados modestos, una diferenciación plástica de los distintos grupos humanos.

<sup>45</sup> Estas representaciones gráficas tienen también puntos coincidentes con sus descripciones textuales de algunos grupos indígenas del territorio que denomina Tucumán y Paraguay.

## 2.6. Bases para la tercera fase de estudio iconográfico de los dibujos de Ocaña

La tercera fase de la interpretación del sentido intrínseco o contenido, abocada a la deducción de los *valores simbólicos* de la obra plástica, requiere lo que Panofsky denomina «intuición sintética». Pero esta, en la cual interviene la visión de mundo del intérprete o *Weltanschauung*, tiene que ser controlada por «la comprensión de la manera en la cual, bajo condiciones históricas variadas, *las tendencias generales y esenciales de la mente humana* fueron expresadas por *temas y conceptos* específicos. Esto es lo que podría llamarse una historia de los *síntomas culturales* —o *símbolos* en el sentido de Ernst Cassirer— en general» (Panofsky 1962: 16). Para cubrir las necesidades de esta esfera sintética de interpretación iconológica, este mismo autor señala que el estudioso ha de recurrir a otros documentos históricamente relacionados con la obra en cuestión y con capacidad para «atestiguar las tendencias políticas, poéticas, religiosas, filosóficas y sociales de la personalidad, período o país bajo investigación» (1962: 16). De esta manera, otras disciplinas pueden contribuir a dar cuenta del significado intrínseco de la obra analizada y de las vinculadas a ella.

Dos autores contemporáneos a fray Diego, cuyas ilustraciones parecen pertinentes como puntos de comparación con las suyas, son Felipe Guaman Poma de Ayala y el fraile mercedario Martín de Murúa (¿1525/1535?-¿1618?). El primero compuso su carta ilustrada a Felipe III, *El primer nueva corónica y buen gobierno*, con 398 dibujos, entre 1585 y 1615<sup>46</sup> y, según Manuel Ballesteros Gaibrois, el segundo debió escribir su *Historia general del Perú* durante los primeros once años del siglo XVII, por lo que habría concluido su códice ilustrado con 37 dibujos hacia 1611<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> «Chronology», *Guaman Poma de Ayala: The Colonial Art of an Andean Author* (1992: 13).

<sup>47</sup> Existen dos manuscritos diferentes de la obra de fray Martín de Murúa: el Poyanne y el Wellington. El primero, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, fechado 1590, es el de redacción más temprana. Contiene 113 ilustraciones y se halla en la colección privada de Seán Galvin en Irlanda. El segundo, *Historia General del Piru*, fechado 1616, es de producción posterior. Tiene 37 ilustraciones y se encuentra en el Departamento de Manuscritos del J. Paul Getty Museum de Los Ángeles (Boserup y Adorno 2003; Ossio 1985, 1998, 2001). En *Los retratos de los incas en la crónica de fray Martín de Murúa*, Juan M. Ossio publicó en 1985 las 37 ilustraciones del manuscrito Wellington, al que tuvo acceso y la oportunidad de hacer fotografiar en Inglaterra en 1968, en la residencia del Duque de Wellington, entonces dueño del documento. Las referencias que se hacen en este trabajo a los dibujos de Murúa corresponden generalmente a las imágenes del códice Wellington, publicadas en su totalidad por Ossio. Las 113 del manuscrito Poyanne se conocen muy poco. Bajo la dirección de Ossio, acaba de publicarse una costosísima y limitada edición de lujo de 980 ejemplares del manuscrito Poyanne, que ahora Ossio ha bautizado como Manuscrito Galvin por el apellido del poseedor. Se trata de dos tomos, en el que uno de ellos reproduce el manuscrito en su apariencia actual con las 113 ilustraciones en un excelente estado de conservación, y el otro contiene la transcripción del texto de la obra con una introducción de Ossio. He consultado los dos preciosos volúmenes, todavía no catalogados, en la *Latin American Collection* de *Yale University Library*, gracias a la deferencia de César Rodríguez, el curador

Algunos aspectos aproximan y distancian a estos autores entre sí. Guaman Poma de Ayala es un artista andino, mientras que los frailes Ocaña y Murúa son religiosos españoles. Distintos de los dibujos de otras crónicas y de relatos de viaje ilustrados de otros escritores europeos, no obstante, los de los hispanos cuentan con el respaldo de una auténtica experiencia americana, ya que sus autores vivieron en América<sup>48</sup>.

Por otra parte, aunque ha habido al menos una hipótesis que descarta a Guaman Poma de Ayala como el dibujante de *El primer nueva corónica y buen gobierno*, con el argumento de que el trazo firme, seguro, detallado y de alta complejidad técnica de sus dibujos no puede atribuirse a una persona de ochenta años<sup>49</sup>, no hay nada definitivo al respecto y se le sigue considerando el ilustrador de su manuscrito. En el caso de Ocaña, no hay razones para dudar de él como dibujante de su códice. Se trata de un hombre joven y curioso, con inclinaciones artísticas, una iniciativa descollante y cierta experiencia en el *scriptorium* guadalupense; además, en ocasiones, el monje alude a su autoría y ejecución: «y como ellos andan, así los / he pintado, para llevarlo todo» (fol. 76v.)<sup>50</sup>.

---

de la colección. Sobre las ilustraciones del manuscrito Wellington, Ballesteros Gaibrois, quien no menciona a Ossio en su introducción a la edición de 2001 de la *Historia General del Perú*, proporciona la siguiente descripción general: «El libro de Fr. Martín viene ornado con 37 láminas a la acuarela, en color, la mayoría representando a los diversos incas y a sus *coyas* o esposas, salvo la primera y la última, que son escudos. La primera es la portada, con varios escudos, y la última, que sirve también de portada (al Libro II), tiene según reza la leyenda las *Armas del Reyno del Pirú*» (1981: 21).

<sup>48</sup> La mayoría de los grabados con imágenes de los aborígenes o de otros elementos del Nuevo Mundo no fueron realizados por personas conocedoras de la realidad americana, sino por artistas cuya experiencia viajera podría ser nula o circunscribirse a ciertos lugares de su nativa Europa: «[e]n el caso de las narraciones de viaje y las crónicas del Nuevo Mundo, las ilustraciones no son del autor sino de artesanos europeos que nunca pusieron un pie en las Américas» (López-Baralt 1992: 16; la traducción es nuestra). En su libro *Las primeras representaciones gráficas del indio americano 1493-1523*, Ricardo E. Alegría aclara la procedencia de las imágenes de las xilografías de su período de estudio: «los artista europeos que ilustran las obras sobre el descubrimiento y colonización no han visto a ningún indio y para hacerlo se guían únicamente por las descripciones contenidas en los textos que ellos enriquecen con sus grabados» (1978: 88).

<sup>49</sup> En su ensayo «El dibujante de la *Nueva Corónica*», Augusta E. Schröder de Holland sostiene que el dibujante de la obra debió ser una persona menor de cuarenta años, con una capacidad visual y un pulso privilegiados, según atestiguan la calidad y complejidad de sus trazos. El trabajo resulta muy interesante, porque la autora cuenta con la opinión de oftalmólogos, optometristas y otros especialistas; no obstante, se sabe que el proceso de elaboración de la crónica se extendió, al menos, durante treinta años y aunque Guaman Poma no fuera tan joven hacia 1585, cuando se supone que comenzó, es posible que su coordinación visual motriz no hubiera decaído tan prontamente. Por otro lado, él se declara de setenta y ocho y de ochenta años hacia 1613-1615, al término de su obra (Adorno 1992a: 9).

<sup>50</sup> También en las citas siguientes, el uso de la primera persona con el verbo pintar: «pinté» y «pintaré», ponen de manifiesto su autoría. A propósito de su ilustración del indio calchaquí, aclara: «Y así pinté el indio embijado por las es / paldas y con pañetes, por no pintarle con / la deshonestidad con que ellos

En contraste, no se conoce la identidad ni el origen de los dibujantes de los manuscritos de fray Martín de Murúa y hay distintas opiniones al respecto. Manuel Ballesteros Gaibrois, por ejemplo, cree que el mercedario los encargó a un dibujante de oficio, probablemente español, que copió de unas ilustraciones previas realizadas por Guaman Poma de Ayala<sup>51</sup> (Ballesteros 1981: 24). Ossio, por su parte, al examinar las acuarelas del manuscrito Poyanne o Galvin piensa que «algunas con rasgos más europeos» podrían ser de Murúa, «pero la gran mayoría, por la semejanza que guardan con el estilo de Guaman Poma, podrían haber sido hechas por este mismo autor y por otros miembros de su familia a semejanza del trabajo mancomunado que hacen actualmente algunas familias de artesanos» (1998: 277). En efecto, al menos tres de las ilustraciones que acompañan su *Historia general del Perú*, parecen de Guaman Poma de Ayala<sup>52</sup>.

Con respecto a los sujetos representados, las ilustraciones de Murúa tienen como tema los retratos de los incas y sus esposas; las casi cuatrocientas de Guaman Poma de Ayala abarcan una cosmogonía andina que parte de imágenes celestiales y la creación de Adán y Eva, pasa por los retratos de la dinastía real de los incas, la vida prehispánica y la invasión española del Perú, hasta llegar a las representaciones de los males sociopolíticos de su época. Sus figuras son, por lo tanto, variadas, con un predominio de las imágenes indígenas. Ocaña, como veremos, se preocupa, fundamentalmente, por representar los distintos tipos humanos que encuentra en el Nuevo Mundo. Otro aspecto diferente de los manuscritos de los tres autores es que las ilustraciones de Murúa son a color, las de Guaman Poma son delineadas en negro y las de Ocaña incluyen ambos tipos.

---

andan» (Fol. 117v.); y en la sección sobre el cerro de Potosí, indica: «y así como cosa / tan notable le pintaré con todas las / vetas que tiene, tratando en todo verdad» (Fol. 168r.).

<sup>51</sup> En la edición de *Historia general del Perú* de 2001, Ballesteros Gaibrois vuelve a insistir en la españolidad del dibujante de Murúa:

De las 35 [láminas] restantes, 33 son de una mano y 2 de otra diferente, y sobre ello es preciso hacer un comentario: se trata de ilustraciones hechas indudablemente por un dibujante de oficio, que conocía el arte del dibujo, según las escuelas europeas, sin que podamos saber si era indígena o español, aunque por el estilo más parecen de español, ya que la Escuela Cuzqueña, con importantes pintores nativos, como Quisque Tito, sólo florece en la segunda mitad del siglo XVII, y sabemos que en la segunda mitad del XVI se instalan algunos artistas procedentes de Sevilla, que enseñaron en Cuzco el arte de la pintura a criollos y nativos (2001: 21).

<sup>52</sup> Ellas son: 1) la del duodécimo Inca, Huascar, conducido en andas por cuatro indígenas; 2) la de su esposa, Chuquillanto, quien, precedida de una escolta militar, camina casi a la par con un niño, sobre cuya cabeza reposa suavemente la mano izquierda. Va resguardada por una sombrilla, que sostiene a distancia prudente una indígena de su séquito, y 3) la del «Escudo de los Cuatro Suyos» (Ossio 1985: XXXVII-XXXIX).

Otros referentes textuales necesarios, no como influencias directas, porque no fueron impresos en el tiempo del monje, sino para probar la coincidencia de las imágenes de Ocaña y de los escritos que las respaldan con las fuentes históricas y las ideas sobre los araucanos que circulaban en la época, son las tres crónicas fundamentales de la conquista de Chile anteriores a fray Diego de Ocaña: la de Jerónimo de Vivar que historia los acontecimientos hasta el año 1558, la de Alonso de Góngora Marmolejo que cubre hasta 1575 y la de Pedro Mariño de Lobera, reescrita por el padre Bartolomé de Escobar, que llega hasta 1595<sup>53</sup>. De la misma manera, se requiere consultar la historia chilena contemporánea a Ocaña para investigar sobre el personaje Anganamón, su papel en las rebeliones de entonces y en la muerte del gobernador Martín García Oñez de Loyola.

En síntesis, puede decirse que, al seguir el modelo de análisis de Panofsky, la tarea de este estudio es lograr una descripción pre-iconográfica correcta de los dibujos de fray Diego de Ocaña, pasar a un acertado análisis iconográfico en el sentido más restringido, con la meta ulterior de penetrar en el significado intrínseco o contenido. Para cumplir con esta trayectoria, se dedicará primero un apartado al aspecto de la producción de los dibujos y otro al análisis de sus leyendas. Después se iniciará el estudio de las ilustraciones propiamente dichas con la presentación de características generales que atañen, fundamentalmente, a la forma, es decir al primer nivel de análisis. Luego seguirá un ahondamiento en cada ilustración. Primero, se estudiarán las figuras humanas no según el orden de presentación en el manuscrito, sino a partir de dos bloques temáticos: las naciones guerreras y las naciones pacíficas. Luego se pasará al examen de los mapas y de los dibujos de las llamas y del cerro de Potosí. Esta etapa del estudio involucra los tres niveles del análisis iconográfico: el de la materia primaria o natural, el de la materia secundaria o convencional que trata de las imágenes, historias y alegorías y el tercer nivel del significado intrínseco o contenido. En el

---

<sup>53</sup> Alamiro de Ávila Martel inicia su ensayo de introducción a la edición de la crónica de Góngora Marmolejo de la Universidad de Chile, «La *Historia* de Góngora Marmolejo, uno de los relatos de la conquista de Chile», con una referencia sintética a las obras que constituyen los textos fundacionales de la historia chilena:

Tenemos cinco textos principales que narran los sucesos de la conquista de Chile. Son ellos las cartas de relación de Pedro de Valdivia, escritas entre 1545 y 1552; tres crónicas: la primera es la que hemos conocido más recientemente en su texto original, la que aparece bajo el nombre de Jerónimo de Vivar y que llega hasta el año de 1558, la segunda la de Alonso de Góngora Marmolejo, que conduce el relato hasta 1575 y la tercera la de Pedro Mariño de Lobera, rehecha por el padre Bartolomé de Escobar y que se prolonga hasta 1595, en los comienzos del gobierno de Martín García Oñez de Loyola. Fuera de estos escritos en prosa, contamos con el poema de Ercilla; la primera parte de *La Araucana* se publicó en 1569 y de todas las obras indicadas es la única que fue impresa en la época (Ávila 1990: 9).

último capítulo, se atenderá, primordialmente, y de manera conjunta, al significado intrínseco de las imágenes femeninas del código.

Vale aclarar que en el transcurso de este estudio no es posible mantener deslindadas las esferas de interpretación, como las presenta Panofsky. Como el mismo autor advierte, estas «categorías tan claramente diferenciadas [...] se refieren en realidad a aspectos de un mismo fenómeno, es decir a la obra de arte como una totalidad» (1962: 16-17). Las alusiones a aspectos ideológicos, por ejemplo, que estrictamente pertenecerían a la tercera esfera interpretativa, son ineludibles en momentos previos a la llegada a este tercer estadio. Así, inevitablemente, en el análisis mismo, «los métodos de acercamiento que aquí aparecen como tres operaciones de investigación desconectadas se unen mutuamente en un proceso orgánico e indivisible» (1962: 17).

## 2.7. Producción de los dibujos

Las últimas secciones escritas de la *Relación* de Ocaña corresponden a los capítulos sobre Lima y una inscripción fechada al pie de un dibujo: «Anganamón, yanacona del / gobernador Martín García de Loyola, / el cual mató al dicho gobernador. / Este indio vive hoy, año de 1607, / y es el que ha destruido a todo el reino» (fol. 93v.). Debe añadirse que en el año 1605, Ocaña había elaborado una leyenda más completa para su dibujo y que la había colocado en un folio inmediatamente posterior a la ilustración (fol. 95r.). Estos textos, que completan un trío de referencias a Anganamón distinguidas con tres fechas diferentes: 1604 (fol. 101r.), 1605 (fol. 95r.) y 1607 (fol. 93v.), demuestran el trabajo continuo del monje en su manuscrito durante varios años, probablemente, hasta una fase muy próxima a su muerte, y la desconexión entre la sucesión de los folios y el orden de elaboración textual<sup>54</sup>. Con respecto a los capítulos limeños, el análisis de las cuatro secciones dedicadas a la ciudad revela por qué pueden considerarse entre los últimos escritos por el autor. Ocaña dedica cuatro secciones de su *Relación* a la ciudad de Lima. Si bien se incluyen en el punto correspondiente a su primera llegada después de su prolongado viaje por el desierto peruano desde Paíta, estas contienen elementos de tres estancias diferentes del autor en la ciudad: la primera, a fines de 1599, fue de tres meses y catorce días;

<sup>54</sup> Anteriormente, fray Arturo Álvarez había tomado estas mismas tres referencias a Anganamón para manifestar su perplejidad: «Por lo que se refiere al año en que el monje andariego redactó su relación, él mismo nos despista, al señalar fechas contradictorias» (1969: XX). El editor no llegó a ninguna conclusión al respecto. Propuso sí una pregunta: «¿Cabría pensar que el texto lo redactara en Lima y fuera en Nueva España donde lo ilustró con dibujos explicativos [...]?» (1969: XX).

la segunda, en 1603, duró ocho meses; y la tercera se extendió durante, al menos, un año más, desde la Navidad de 1604 hasta la de 1605<sup>55</sup>.

El análisis de los apartados sobre Lima demuestra que el proceso de escritura de la *Relación* de Ocaña se inició en el virreinato del Perú y continuó en el de Nueva España, donde la muerte del autor lo interrumpió. De la misma manera, en cuanto al lugar y tiempo de ejecución de los dibujos, la presencia de bosquejos, como los de dos indígenas que Ocaña identifica como del Paraguay, da muestra de un proceso de ilustración todavía en marcha. A juzgar por la existencia de los dibujos terminados y, al menos, uno preliminar, y el carácter inacabado de la narración, es evidente entonces que el jerónimo no decidió esperar hasta finalizar la escritura completa del documento para acometer los dibujos; ambas actividades —escribir y dibujar— fueron paralelas<sup>56</sup>.

Tampoco hay claves definitivas para determinar si la elaboración de las imágenes fue previa, simultánea o posterior al de la redacción de cada sección ilustrada. Los tiempos pretérito y futuro del verbo «pintar» en los fragmentos siguientes, tomados del texto central de la *Relación*, donde el fraile se refiere en uno a su dibujo de un indígena y en el otro a su ejecución del cerro de Potosí, podrían contribuir a probar, sin embargo, que no hubo una constante al respecto: «y así *pinté* el indio embijado por las es / paldas y con pañetes, por no pintarle con / la deshonestidad con que ellos andan» (fol. 117v.); «y así como cosa / tan notable le *pintaré* con todas las / vetas que tiene, tratando en todo verdad» (fol. 168r.). Al parecer, fray Diego emprendió los dibujos ya antes, después o simultáneamente a la escritura de cada sección, según su voluntad se lo dictara.

## 2.8. Las leyendas de los dibujos: tipos y funciones

Los dibujos presentan dos tipos de leyendas. Todos poseen un epígrafe más o menos breve, generalmente en tinta de color dorado —desvaída a veces hacia una tonalidad marrón por la pérdida del brillo—, centrado al pie de la imagen, excepto el del

<sup>55</sup> Las tres estancias incluyen casualmente las navidades de 1599, 1603, 1604 y la de 1605.

<sup>56</sup> Según Tom Cummins, en la producción de los manuscritos ilustrados del siglo XVI, el procedimiento más común consistía en la culminación de la parte escrita mientras se dejaban páginas en blanco para la ejecución posterior de las ilustraciones. Cummins cita como ejemplo el proceso de elaboración del *Códice Florentino* —que cataloga como el manuscrito más importante producido en Nueva España—. El franciscano Bernardino de Sahagún produjo el texto en español y náhuatl, mientras dejaba espacios en blanco para las ilustraciones, que debían ser confeccionadas por artistas indígenas al término de la parte escrita. El proceso es evidente por la presencia de ilustraciones incompletas o sin color en un manuscrito con el texto escrito ya concluido (Cummins 1992: 48).

cerro de Potosí, que lo tiene arriba, a manera de título. Además de este epígrafe, doce de las imágenes, salvo los mapas, los bocetos de los indígenas «del Paraguay» (fols. 123v.-124r.) y seis dibujos con comentarios incorporados al texto central de la *Relación*<sup>57</sup>, poseen leyendas más extensas, escritas en páginas o folios diferentes a los de las ilustraciones y separadas del texto central.

Al menos dos razones me llevan a asegurar que estas leyendas más detalladas fueron las originales y que el estilo de las breves fue una idea posterior de Ocaña. La primera clave es una inscripción fechada al pie de un dibujo: «Anganamón, yanacona del / gobernador Martín García de Loyola, / el cual mató al dicho gobernador. / Este indio vive hoy, año de 1607, / y es el que ha destruido a todo el reino» (fol. 93v.), y otra leyenda más completa para el mismo dibujo colocada antes, en el año 1605, en un folio inmediatamente posterior a la ilustración (fol. 95r.)<sup>58</sup>. La diferencia de dos años en las fechas de estas inscripciones indica que el estilo de leyendas comprensivas y separadas de los dibujos debió ser el inicial. En un momento posterior, probablemente en 1607, previniendo quizá el desperdigamiento y trastorno de ilustraciones y explicaciones en manos ajenas, el fraile decidió colocar otras leyendas más sucintas al pie de todas las figuras y los cuatro mapas<sup>59</sup>.

Otra razón es que las leyendas separadas son, en su mayoría, genéricas; mientras que las breves despojan a por lo menos dos dibujos del carácter genérico y les otorgan nombres de personajes concretos. Si el dibujo representaba desde su origen a esos personajes específicos, parece razonable pensar que el dibujante hubiera incorporado esta información en su descripción primera, como en el caso de las leyendas de las imágenes de Lautaro y la de Anganamón con el gobernador Martín García de Loyola, y no solo al pie, como lo hizo en los dibujos de Guacolda y Caupolicán.

<sup>57</sup> Entre estos seis se encuentran los dos primeros dibujos del manuscrito. Inicialmente, fray Diego se había contentado con un breve anuncio añadido a la última línea del capítulo precedente a las ilustraciones, que tuvo que continuar, contra su preferencia, en poco más de dos líneas del anverso del folio con uno de los dibujos: «los trajes de los indios / y indias de todos estos llanos hasta Chile son estos / que aquí están pintados naturalmente como ellos / y ellas andan» (fols. 32v.-33r.). Al parecer, más tarde, consideró necesaria una explicación detallada de otros elementos étnicos de las figuras representadas y dedicó a ello tres folios por ambas caras (fols. 35r.-37v.).

<sup>58</sup> Estas inscripciones, entre otras, son claves para demostrar el trabajo continuo de Ocaña en el manuscrito durante sus últimos años de vida y la desconexión entre la sucesión de los folios y el orden de elaboración del texto y de los dibujos.

<sup>59</sup> Debo agregar que en mi examen directo del manuscrito original observé que, precisamente, las dos líneas «este indio vive hoy año de 1607 / y es el que ha destruido a todo el reino», estaban escritas con una tinta de color dorado obviamente diferente al negro de las tres primeras líneas —indicación de que esta leyenda tuvo al menos dos momentos de elaboración—. Este detalle, no obstante, no modifica mi creencia de que las leyendas a pie de página fueron agregadas a los dibujos con posterioridad a las más extensas separadas de ellos.

En las leyendas extensas de estos dos últimos dibujos, la identificación se realiza a través de categorías generales: «Las indias, mujeres de estos indios» (fol. 77r.) y «Este es el traje de los indios del valle de Arauco» (fol. 86r.).

El tamaño de la caligrafía de las leyendas separadas es un poco mayor, el espacio entre líneas, más ancho y el color de la tinta, más claro o desvaído —con una tonalidad marrón— que los del texto regular de la *Relación*. Estos aspectos muestran el uso de una tinta y de un concepto del manejo del espacio textual diferentes a los empleados en la escritura del relato central.

Los dibujos y sus comentarios comprensivos conforman binomios separados entre sí y ambos, a su vez, del texto principal de la *Relación*. Por supuesto, la relación temática con el capítulo donde aparecen es obvia; es decir, las imágenes tanto como los textos explicativos se vinculan con la materia del segmento que ilustran. Existe en el códice, no obstante, una autonomía en la apariencia y disposición gráfica de los comentarios a los dibujos: se encuentran escritos en páginas o folios diferentes a los de las ilustraciones y separados del texto central. Esta característica del manuscrito podría indicar que Ocaña concebía la escritura y la ilustración como dos actos comunicativos separados<sup>60</sup>. Estas fronteras, sin embargo, se van borrando hacia el final del manuscrito, cuando al menos seis de los últimos dibujos —y los dos del comienzo del códice— no ofrecen comentarios comprensivos separados del texto central de la narración<sup>61</sup>. Este esfuerzo por entroncar más apretadamente los dibujos al relato, ¿indicará un cambio de la, en apariencia, inicial visión escindida de Ocaña de las actividades de escritura e ilustración? Hacia el final de su trabajo, ¿consideraría el autor más estrecho el vínculo entre estos dos actos? Es posible que fuera así, pero no hay argumentos suficientes para respaldar una respuesta afirmativa a estas cuestiones.

Una razón probable de que las leyendas iniciales se encuentren en folios separados de las ilustraciones es que al monje le disgustara estéticamente que, al escribir en el

<sup>60</sup> Tom Cummins señala que en la civilización occidental tendemos a pensar en la escritura y el dibujo como dos actos separados no solo desde una perspectiva creativa, sino también desde un punto de vista físico. Como contraste, se pregunta si no hay en *El primer nueva corónica y buen gobierno* una «visión unitaria» que vincula estrechamente imagen y palabra de una manera diferente a la de otros manuscritos ilustrados (1992: 48).

<sup>61</sup> La redacción de la *Relación* no sigue el orden del itinerario del viaje y algunos elementos textuales son indicadores de que algunas de las primeras secciones del relato podrían estar entre las de elaboración más tardía. Que los dos primeros dibujos del manuscrito carezcan de una leyenda comprensiva y que, en su lugar, Ocaña incorporara al texto central una explicación de diversos aspectos culturales relacionados con las figuras representadas en ellos, insiste en la idea de que los primeros capítulos del manuscrito podrían hallarse entre los de redacción más tardía. También revela la cualidad fragmentaria del trabajo de composición.

envés de los dibujos, como hizo dos veces, la tinta traspasara y fuera visible desde el lado de la imagen<sup>62</sup>; así, muchas de las caras contrarias a las ilustraciones y a las leyendas comprensivas se encuentran vacías. En efecto, Ocaña se inclina por dejar en blanco los lados opuestos a las caras donde plasmó sus dibujos y sus leyendas iniciales. Intentaría ser fiel a esta preferencia en la medida en que la disponibilidad de papel se lo permitió.

Las funciones de las leyendas breves de Ocaña son, como las de Guaman Poma de Ayala, según las denomina y define López-Baralt, fijación del sentido de la imagen y transmisión de información complementaria, al proveer significados no contenidos en la imagen visual<sup>63</sup>. La identificación es el método de fijación del sentido de las tres figuras de animales y del único lugar concreto dibujado en el manuscrito: «carneros» (camélidos; fol. 105r.) y «Cerro de Potosí» (fol. 168v.). En ambas instancias, Ocaña complementa estos epígrafes con información adicional. En el caso de los camélidos, proporciona la procedencia geográfica («del Collao y Pacajes» [fol. 312v.], «del Perú, del Collao y de Chile y de toda la tierra de arriba» [fol. 105r.]) y, en uno de los dos dibujos de estos animales, resalta con ciertos detalles su utilidad como alimento y bestia de carga (fol. 312v.). Sobre la ilustración de la montaña, agrega una aposición donde se aprecia su valoración del cerro de plata («Octava Maravilla del Mundo» [fol. 168v.]).

En las figuras humanas, las formas más frecuentes de fijación de su sentido y de transmisión de información complementaria son leyendas encabezadas por el vocablo que nombra uno de los motivos recurrentes: «traje» (ocho veces). A esta palabra le sigue una especificación del grupo humano y género al que pertenecen los

---

<sup>62</sup> En verdad, escribió tres veces en el envés de dibujos a color. Una de estas se trató de poco más de dos líneas en la cara recta del folio 33, detrás del dibujo titulado «Traje de los indios de los llanos desde Paita hasta Chile» (fol. 33v.). Gracias a la cortedad de la inscripción y a su situación en la parte superior del folio, la tinta filtrada no afectó la ilustración del otro lado. Las situaciones en que la leyenda y el dibujo ocupan las dos caras de un mismo folio, por lo que la tinta de la escritura resulta visible del lado del dibujo, son: la leyenda del «Indio calchaquí» en el folio 118r. y la del «Indio del Tucumán y de Buenos Aires» en el 130r. A Ocaña parece importarle menos, y, en efecto, resulta menos visualmente perturbadora, la impresión de la tinta en la cara opuesta de folios con dibujos delineados en negro. Incluye en 86r. y 87v., tras la composición de dos araucanos trazados en negro (fols. 86v. y 87r.), el único binomio de explicaciones en las respectivas dos caras opuestas a los bocetos. También, desde el lado del dibujo del «Cerro de Potosí, Octava maravilla del mundo» (168v.) se distinguen claramente los trazos de las tachaduras de un texto de diez líneas eliminado por el autor en la cara recta del mismo folio.

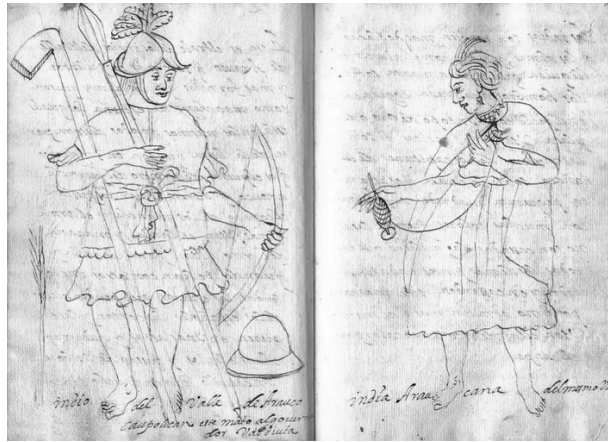
<sup>63</sup> Partiendo de ideas y terminología de Roland Barthes, López-Baralt identifica dos funciones de la palabra en los dibujos de Guaman Poma de Ayala: 1) la de *anclaje*, es decir fijación del sentido de la imagen, y 2) la de *relais* o transmisión de una información complementaria, al proveer un significado no contenido en la imagen visual (López-Baralt 1992: 23).

vestidos («de [todos] los indios» [fol. 302r.]<sup>64</sup> o «de las indias» [fol. 302r.]) y/o de la dignidad de los individuos a quienes les corresponde llevarlos («del inca, rey de las Indias Occidentales» [fol. 332v.]; «de las payas, reinas e indias principales, mujeres de caciques» [fol. 333r.]) o de su oficio («de guerra» [74v.]); y luego puede incluir una determinación de la procedencia étnica («chirigunaes» [fol. 302r.]) o geográfica («de los llanos» [fols. 33v. y 34r.], «de las chilenas» [fol. 75r.] y «de Buenos Aires y Tucumán» [fol. 131r.]).

Otra forma de fijación del sentido de las imágenes es la de darles nombres de personajes históricos o literarios: Lautaro (fol. 74v.), Guacolda (fol. 75r.), Caupolicán (fol. 86v.), Anganamón (fol. 93v.), «el gobernador Martín García de Loyola» (fol. 94r.) y «el gobernador don Alonso de Sotomayor» (fol. 104r.). Solo en el caso de los dibujos de los indígenas, las leyendas ofrecen información complementaria. Se añaden otros elementos como un epíteto («la bella» [fol. 75r.]); una aposición («yanacona del gobernador Martín García de Loyola» [fol. 93v.]); una referencia a la acción más descollante del personaje («este indio mató a la gente que fue con Villagrán del gobernador Valdivia» [fol. 74v.], «este mató al gobernador Valdivia» [fol. 86v.], «el cual mató al dicho gobernador» [fol. 93v.]); un elemento descriptivo del vestido («esta coraza es de cuero de vaca crudo» [fol. 74v.]); un dato temporal e información histórica relevante («este indio vive hoy año de 1607 y es el que ha destruido todo el reino» [fol. 93v.]); u otros atributos impactantes («come carne humana todas las veces que la puede haber. Sirven en la guerra y son muy valientes» [fol. 118v.]).

También hay leyendas de especificidad genérica con inclusión de la procedencia geográfica y/o étnica de la figura: «indio del valle de Arauco» (fol. 86v.), «india araucana del mismo valle» (fol. 87r.), «indio de la ciénega de Purén» (fol. 103v.), «indio del Paraguay de los calchaquíes» (fol. 118v.), «india del Paraguay de las charrúas de guerra» (fol. 123v.), «indio del Paraguay de los promaucaes de guerra» (fol. 124r.), «indio del Tucumán y de Buenos Aires» (fol. 130v.), «indio colla» (fol. 310v.) e «india colla» (fol. 311r.). En un caso, la fijación genérica de una de las figuras («indio del valle de Arauco» [fol. 86v.]) precede a su identificación específica (Caupolicán). Esto puede explicarse al conjeturar que la imagen, un trazado en negro del que no existe una versión a color, pudo ser originalmente un boceto para el dibujo de Lautaro. Quizá, después de concluida la ejecución definitiva a color, Ocaña se sintió satisfecho de la calidad del trabajo preliminar y decidió conservarlo. Lo incorporó al manuscrito primero como la imagen de un «indio del valle de Arauco» y después decidió convertirlo en un retrato de Caupolicán (ilustración 2.11.a).

<sup>64</sup> Hay un único caso donde Ocaña emplea el adjetivo «todos»: «traje de todos los indios de los / llanos desde Paita hasta Chile» (fol. 33v.).



a



b

**Ilustración 2.11.** Las similitudes entre las dos composiciones sugieren que el dibujo *a* pudo haber sido, inicialmente, el boceto para el dibujo *b*. Finalmente, el dibujo *a* representa a Caupolicán y a una mujer araucana y el dibujo *b* representa a Lautaro y Guacolda.

Las leyendas al pie de los mapas cumplen la función de especificar las distancias comprendidas en cada uno. Consisten en dos líneas: la primera declara el territorio, expresado como trayecto a través de la fórmula «desde X hasta Y»; mientras la segunda precisa las distancias medidas en leguas. Además de estas leyendas, cada mapa tiene un título, no siempre en el mismo punto, que los señala como «Papel primero I», «Papel segundo 2», «Papel tercero 3» y «Papel 4» —el autor emplea un número romano en el primero y números arábigos en los restantes—. Los mapas

indican los nombres de ciudades, pueblos, islas, ríos y minas; identifican los volcanes de manera genérica y presentan textos descriptivos que pueden informar sobre la extensión y calidad de la tierra representada, los nombres y el número de sus habitantes, algunas características topográficas y/o sobre otros accidentes geográficos.

Las leyendas separadas de los dibujos, por su parte, son más extensas que las situadas al pie de las ilustraciones. Además de explicar algunos de los elementos de las imágenes, cumplen las funciones de fijación de su sentido, de manera genérica o concreta como se mencionó antes, y de transmisión de información complementaria. Esta última tarea se enriquece en este tipo de leyendas, ya que ofrece una mayor cantidad de datos no contenidos en la estampa visual. Básicamente, podrían señalarse dos clases: una donde predominan las referencias históricas sobre las étnicas y otra donde prevalecen los datos étnico-culturales.

En general, además de los elementos históricos de los dibujos de Lautaro, Caupolicán y Anganamón, estas leyendas brindan información sobre la apariencia y las condiciones físicas del grupo indígena en cuestión, con referencias a la indumentaria y, a veces, al peinado; comentan el comportamiento sexual de las mujeres; la preparación y el desempeño de los dos géneros para y en la guerra, y aluden someramente a otras actividades y costumbres.

## 2.9. Rasgos generales de los dibujos

Los dibujos de figuras humanas, de camélidos y del cerro de Potosí de fray Diego de Ocaña carecen de marco y de fondo. Las imágenes se presentan en primer término con fondos neutros; es decir, surgen sin espacios definidos o referencias gráficas a paisajes o recintos alrededor del sujeto pintado. Exhiben 21 figuras humanas y 3 camélidos de cuerpo entero, casi todos en movimiento aparente, desentendidos del espectador. De las representaciones humanas, 19 son indígenas de diversa procedencia, uno de ellos a caballo, las 2 restantes son imágenes ecuestres de dos gobernadores españoles y 5 representan personajes históricos, tres de ellos con trasfondo literario. Los personajes históricos son los tres indígenas Lautaro, Guacolda y Anganamón y los dos gobernadores españoles: Alonso de Sotomayor y Martín García Oñez de Loyola. Los tres animales conforman dos composiciones, una con dos llamas y otra con solo una. En cuanto a la temática, uno de los temas centrales de las composiciones es mostrar la vestimenta femenina y masculina de los grupos indígenas representados.

De los 21 dibujos que representan seres humanos, 18 se encuentran en folios rectos y versos contiguos. De esta manera, las dos figuras aparecen una junto a la otra como formando un díptico, salvo un solitario indígena caníbal «del Paraguay»

y una pareja de nativos chiriguano, ilustrados, respectivamente, en el anverso del folio 118 y en el recto del folio 302. Plasmadas casi todas en dos folios próximos, las figuras aparecen interactuando entre sí, con lo cual se unifican en una composición de dos imágenes humanas donde un personaje mira al otro, le ofrece algo o se enfrentan en batalla. Esta disposición demuestra que el autor concibió los dibujos de dos folios contiguos como una escena única. En la ilustración del combate entre Anganamón y el gobernador García Oñez de Loyola, por ejemplo, la interrelación gráfica de las imágenes en dos folios próximos es visualmente más imbricada que en otras, gracias a la lanza del español que traspasa la intersección de los dos folios e invade el espacio del oponente. Igualmente, el dibujo que escenifica un enfrentamiento entre Alonso de Sotomayor y un guerrero de Purén demuestra una interrelación gráfica evidente. De nuevo, se trata de una lanza —esta vez la del indígena— cuyo dibujo atraviesa la intersección de los dos folios; así, Ocaña representa al indio en ataque contra el caballo del gobernador español. Estos elementos respaldan la idea de que el fraile concebía las ejecuciones de dos folios contiguos como una escena integral.

De las 19 figuras indígenas, 16 se organizan en parejas de ambos sexos. Salvo un bosquejo donde Ocaña identifica la imagen del lado izquierdo como una mujer indígena, en el resto de los dibujos acabados de parejas, la figura femenina se encuentra siempre en el lado derecho de la composición mientras la masculina ocupa el izquierdo —según la perspectiva externa del observador—. La forma de interacción de las parejas nativas se establece a través de la mirada y de lo que parece ser una ofrenda. Solo en el dibujo de los indígenas de los llanos, el intercambio se verifica únicamente a través de la mirada y del lenguaje corporal. El personaje que convida es, por lo general, el femenino, a quien se representa con el brazo derecho extendido, sosteniendo algo —un vaso ceremonial o *kero*, un ave, un pez o un huso— que parece mostrar u ofrecer a su acompañante. En dos dibujos el personaje masculino parece también brindar algo a su pareja: un arco y una flecha en la representación de los chiriguano y lo que parece ser una honda en la ilustración de los collas.

## 2.10. Posiciones y dimensiones de las figuras humanas

Ninguna de las imágenes es frontal; es decir, los personajes no dan la cara al espectador ni asumen la apariencia hierática de quien posa ante el pincel o se muestra al observador. Ocaña rehuye la figura simétrica de pie que sugiere solemnidad, severidad y disciplina; muestra impersonalidad y tiene un contenido emocional limitado (*The Oxford Companion to Western Art* 2001: 277). Solo la posición inmóvil de piernas

abiertas del indio caníbal «del Paraguay» podría interpretarse como una pose rígida, aunque no convencional porque el personaje se encuentra de espaldas. El contraste puede apreciarse, por ejemplo, en algunas de las figuras de la *Historia General del Perú* (1616), de fray Martín de Murúa, las cuales miran al espectador y se presentan como si posaran:



**Ilustración 2.12.** Martín de Murúa. La figura *a* se identifica como «Sinchi Roca», segundo Inca, y la *b* representa a «Pachacuti Inca Yupanqui y el templo del Sol». *Historia General del Perú* ([1616]: fols. 24v. y 40v.). Cortesía de *The J. Paul Getty Museum*, Los Ángeles, California.

Con excepción de las tres imágenes ecuestres, el resto de las figuras de Ocaña se encuentra de pie; la mayoría, en un acto aparente de desplazamiento. En la búsqueda de esa sensación de movimiento, se reflejan ciertas preocupaciones realistas del dibujante, pero el efecto natural disminuye y entra en tensión con la estilización y codificación de las poses. Básicamente, las combinaciones de posturas, de posiciones de pies, piernas y brazos y de gestos corporales o manuales responden a una fórmula de caracterización determinada bien por el sexo, el rol representado o bien por la relación del personaje con la otra imagen con la que configura una escena.

En las siguientes siluetas masculinas, calcadas de tres de los dibujos de Ocaña, puede observarse las posiciones corporales más frecuentes de sus figuras:



**Ilustración 2.13.** Siluetas de las posiciones corporales más frecuentes en las figuras de Ocaña. Calcadas por Catherine Closet-Crane.

La silueta del extremo izquierdo (véase ilustración 2.13.a), pese a haber sido calcada de una figura masculina, coincide, en lo esencial, con cuatro de las siete imágenes femeninas<sup>65</sup>. Así, puede decirse que la silueta representa la pose típica de las indígenas de Ocaña; sin embargo, se emplea también en dos figuras masculinas: la del indio chiriguano (ilustración 2.14.c, la figura a la izquierda desde la perspectiva externa del observador) y en la postura de las piernas del «indio del Tucumán y de Buenos Aires» (ilustración 2.15)<sup>66</sup>. Como en el contorno, las imágenes femeninas del monje se encuentran siempre de perfil. La posición de las piernas simula movimiento hacia el compañero de escena. Generalmente, el brazo derecho se encuentra extendido con la mano sosteniendo algún objeto, mientras el brazo izquierdo, cuya mano comúnmente también lleva algo, se mantiene más cerca del cuerpo:

<sup>65</sup> Por su carácter preliminar y gráficamente indefinido, se excluye de este grupo de siete el boceto identificado como «India del Paraguay de los charrúas / de guerra» (fol. 123v.). Su indefinición sexual y cualidad de tentativa se acentúa porque el boceto no ocupa el folio derecho como el resto de las figuras femeninas en las ilustraciones de parejas de Ocaña.

<sup>66</sup> En el capítulo siguiente, al analizar en detalle las escenas donde aparecen, será útil no perder de vista que en su representación estas dos figuras masculinas aproximan su postura a la posición femenina típica de los dibujos de Ocaña.



**Ilustración 2.14.** Cinco figuras con poses similares. Desde la perspectiva externa del observador, las cuatro imágenes que dan el frente hacia la izquierda son femeninas; mientras en el dibujo *c*, la que da el frente en dirección contraria representa una imagen masculina.



**Ilustración 2.15.** Figura del «indio de Tucumán y Buenos Aires». La posición de las piernas aproxima la imagen a las figuras femeninas de Ocaña.

Por su parte, la postura de Guacolda se diferencia de la pose del resto de las figuras femeninas de la ilustración 2.14 en la posición un poco más frontal de las piernas; pero, como a estas figuras, la vemos de perfil, con el rostro hacia la izquierda y con

el brazo derecho extendido. El brazo izquierdo se dispone exactamente de la misma forma que en las figuras femeninas 2.14.a y 2.14.c<sup>67</sup>.



**Ilustración 2.16.** «La bella Guacolda».

De regreso a las siluetas de la ilustración 2.13, las poses de los trazados 2.13.b y 2.13.c son las más frecuentes en las figuras masculinas de fray Diego. De ellas, la 2.13.b, con las piernas abiertas y bien plantadas y el peso del cuerpo recayendo igualmente sobre las dos extremidades, refleja, convencionalmente, fuerza, brío y resolución para acometer. Se ha empleado en diferentes épocas en la representación de héroes y guerreros:

El tipo de la figura de pie, casi siempre masculina, con las piernas separadas, poco frecuente en la antigüedad, se usó [...] en el período carolingio para caracterizar [...] a David como guerrero y, más tarde, a Sansón y otras figuras. Al comienzo del siglo XIV la pose fue un atributo de virilidad y se usó especialmente en retratos históricos, monumentos funerarios y representaciones de guerreros legendarios (Battisti 1963: 668; la traducción es nuestra).

<sup>67</sup> La distinción en la postura de las piernas de esta figura femenina no es arbitraria. Esta es la posición más adecuada para mostrar cómo la transparencia de la falda de Guacolda permite al observador ver sus piernas. Esta idea queda reforzada por la leyenda extensa al dibujo: «traen el azu, que así se llama una ropa como / tunicela, ceñida al cuerpo, por / debajo de la rodilla, toda la pier / na y brazos descubiertos; el pe / cho del lado izquierdo descubier / to» (fol. 77r.). Volveré sobre este asunto en el próximo capítulo al analizar la escena donde aparece la imagen.

Ciertamente, Ocaña sigue esta tradición en la representación de sus tres guerreros indígenas, reproducidos en la ilustración 2.17 —Lautaro (2.17.a), el «indio de la ciénaga de Purén» (2.17.b) y el «indio del Paraguay» (2.17.c)—, cuyos rostros además coloca de perfil, con la mirada baja:



Ilustración 2.17. Figuras de guerreros indígenas.

Es posible que el monje dibujara bajo la impresión de modelos visuales que tenía ante sus ojos; es decir, que copiara o imitara prototipos clásicos. Pero al mismo tiempo, quizá, intentara trasladar a algunas de estas imágenes elementos procedentes de fuentes literarias o de la tradición popular.

Nuevamente de regreso a las siluetas de la ilustración 2.13, las piernas de la figura 2.13.c están próximas una a la otra, mientras el pie derecho se mueve un poco hacia el lado, sin posarse por completo en el suelo. Esta pose, con la variación de la pierna derecha o izquierda realizando el movimiento, goza de una amplia tradición clásica, particularmente en la escultura. Se ha denominado *contrapposto* y *figura serpentinata*. Se caracteriza porque el peso del cuerpo de la figura descansa sobre una pierna y la postura detenida implica movimiento pasado y futuro. Como en la silueta, una cadera se balancea hacia el lado de la pierna cuyo pie descansa totalmente en el suelo y el peso del cuerpo recae sobre ese costado. La figura pierde la rigidez y, vista de frente, como en las dos siguientes imágenes de Ocaña, transmite impresiones de gracia y movimiento:



**Ilustración 2.18.** Figuras en *contrapposto*. Curiosamente estas dos imágenes con la misma postura constituyen la primera (a) y la última (b) representaciones masculinas del manuscrito.

Según Battisti, esa pose fue popular entre los pintores toscanos del Renacimiento y pasó al norte de Europa a principios del siglo XVI, donde gozó también de una enorme divulgación<sup>68</sup>. Como puede apreciarse en un dibujo de Alberto Durero (ilustración 2.19), se empleó en figuras masculinas y femeninas, con la diferencia de que la apertura de las piernas se hace mayor, en este ejemplo, en la figura del varón.

La estimación de esta posición puede explicarse por dos elementos: estéticamente la pose trae consigo un *débanchement* general de la figura, y simbólicamente expresa modestia (Adán, el Cristo del Bautismo), miedo y sufrimiento (San Sebastián atado a una columna). De los siglos XVI a XVIII, se empleó una pose similar, la única diferencia es que las piernas se presentan un poco más separadas. La pose se interpreta como un atributo de energía moral y majestuosidad (Battisti 1963: 669; la traducción es nuestra).

<sup>68</sup> En una posición muy similar a esta se representa al inca en un grabado de la edición de 1553 de la *Crónica del Perú*, de Cieza de León. Una de las diferencias es que en la imagen de este grabado, el inca tiene la apariencia de un niño grande (1984: 137).



**Ilustración 2.19.** Alberto Durero. *Adán y Eva* (1504). I, 257d. Cortesía de The Pierpont Morgan Library, Nueva York.

Algunas ideas de Bernard Smith, a propósito de ciertas ilustraciones de libros de viajes del XVIII, tienen resonancias obvias si se relacionan con el trabajo de Ocaña. Por una parte, el proceso de elevación resultante de la adopción de actitudes clásicas para los aborígenes dibujados prestaba una cierta elegancia a las publicaciones, en el caso del fraile, a su códice. Por otra, se debía también en algún grado, entre otros factores que excluyo por no parecer pertinentes al manuscrito de fray Diego, al estatus

de la pintura de motivos históricos y a las convenciones de la ilustración de libros (Smith 1992: 95)<sup>69</sup>.

Las medidas de las figuras masculinas de Ocaña oscilan desde unos 12.5 centímetros de alto del nativo chiriguano; 15 de las figuras ecuestres de Anganamón y del gobernador Alonso de Sotomayor, también de los indígenas de Purén, del calchaquí y del colla; 15.5 del nativo de Buenos Aires; 16 de Lautaro; 16.5 del inca y del nativo de los llanos, hasta 18 centímetros de la imagen a caballo de Martín García de Loyola. Entre las figuras femeninas, la indígena de los llanos mide 12.4 centímetros, las nativas de Buenos Aires y la chiriguana 13, la mujer colla 13.5, la palla que acompaña al inca unos 14 y Guacolda unos 15 centímetros. Puede concluirse entonces que, aparentemente, las mayores dimensiones tienden a otorgarse a figuras asociadas al prestigio y poder.

Ante la coincidencia de dimensiones y la similitud en las posturas de algunas imágenes —como puede constatarse en los dibujos de los guerreros, en las del inca y del nativo de los llanos y en las cinco imágenes femeninas con la misma pose de perfil—, cabría preguntarse si, en algunas de sus composiciones, el fraile emplearía patrones europeos cuyos contornos calcó o delineó en varios de sus dibujos y luego, finalizados los trazos externos, procedería a guarnecerlos con los respectivos vestidos y adornos. Valerse de este procedimiento no tendría nada de extraño ni podría considerarse artísticamente erróneo o degradante, ya que en la época de Ocaña tanto el delineado como el calco eran técnicas ampliamente usadas para repetir una imagen, sobre todo en la industria del grabado (Pon 2004: 20).

### 2.11. Convención etnográfica

A partir de lo anterior, es lógico concluir entonces que los dibujos de Ocaña no pueden ser copias del natural. Más allá de los elementos relacionados con los vestuarios, los objetos y la fauna, no existe en ellos un desarrollo autónomo y libre de la experiencia perceptiva visual. Sus figuras humanas se circunscriben a la convención etnográfica, una de las dos convenciones tradicionales que, según Bernard Smith en *Imagining the Pacific. In the Wake of the Cook Voyages*, persisten todavía en el siglo

<sup>69</sup> Bernard Smith indica que la elevación de figuras nativas en los grabados de Thomas Chambers (c. 1724-1789) para el *Journal of a Voyage to the South Seas, on His Majesty's Ship, The Endeavor* (Londres, 1773), de Sydney Parkinson (c. 1745-1771), respondía a los factores siguientes: al alto estatus de la pintura de temas históricos, a la difusión del *grand style*, al gusto neo-clásico del grabador y a las convenciones estéticas de la ilustración de libros. Obviamente, ni el segundo ni el tercer factor, ambos relacionados con la estética del siglo XVIII, pueden aplicarse a los dibujos de Ocaña (Smith 1992: 94-95).

XVIII para la representación de pueblos exóticos. La otra convención es la alegórica, a la que se hizo referencia antes, y que personifica lugares (1992: 77-79)<sup>70</sup>.

Según Smith, la historia de la convención etnográfica en el arte occidental puede ser trazada desde la civilización griega y se caracteriza por definir y especificar a los individuos de otras culturas por medio del vestuario y de los adornos (1992: 79-80). Smith da como ejemplo la escultura clásica del *Galo moribundo*, donde los rasgos que definen la procedencia de la figura son su cabello ondulado y en desorden, su bigote y torques<sup>71</sup>. Según este ejemplo, es evidente que otros elementos de la apariencia física pueden ser útiles para la caracterización<sup>72</sup>. En efecto, vimos antes cómo en los grabados ilustrativos de las cartas de Colón y Vesputio, que también corresponderían, aunque de una manera más elemental a esta convención, la longitud del cabello y la desnudez se empleaban como elementos caracterizadores de los amerindios.

Dibujar la figura humana con la expresión individualizada de rasgos físicos y del carácter precisa habilidades especiales y, en algunos casos, entrenamiento en el género del retrato. Como Ocaña no poseía ninguna de estas ventajas, la convención etnográfica le resultó conveniente<sup>73</sup>. Por otra parte, como señala Smith, para la

<sup>70</sup> Bernard Smith señala que la convención alegórica, cuyo origen procede de la antigüedad clásica, ha representado tanto lugares como personas. El autor propone como ejemplo arquetípico la escultura griega de Eutíquides titulada «Tique de Antioquía». Esta estatua sedente representa la ciudad como una joven matrona sentada sobre el río Orontes. Su pie derecho descansa sobre el hombro derecho de un joven que nada en el río. Según Smith, el estilo alegórico gozó de apogeo tanto en frescos como en libros ilustrados. Alcanzó su momento de mayor perfección pocos años antes del viaje de Cook (1992: 17) en la gran obra de Tiépolo *Los cuatro continentes*, ejecutada en 1753, alrededor del techo de la escalera de la *Residenz* en Würzburg (1992: 77-78).

<sup>71</sup> El torques es un «collar que como insignia o adorno usaban los antiguos» (DRAE).

<sup>72</sup> Otro ejemplo correspondería a un dibujo reproducido en el libro de Honour, y que el autor considera «la más hermosa representación de un indio en el siglo XVI» (la traducción es nuestra). Realizada por Alberto Dureró en 1515, en el margen de una de las páginas de un libro de horas de Maximiliano I, la imagen corresponde, supuestamente, a un indio tupinambá. La figura lleva una corona y un cetro de plumas y una falda de tejido vegetal. Honour, no obstante, reconoce que la figura se parece más a un joven alemán de nariz respingada, vestido para un desfile en Nuremberg, que a un tupinambá genuino (Honour 1975: 13).

<sup>73</sup> En este sentido, uno de los artistas excepcionales que en un tiempo no tan alejado de fray Diego de Ocaña, 1640-1643, escapó de esta convención y mostró admirables cualidades de retratista fue el pintor holandés Albert Eckhout (1610-1666). Empleado por Johan Maurits (1604-1679), conde de Naussau-Siegen y gobernador del Brasil holandés de 1637 a 1644, realizó una serie admirable de retratos de tamaño natural de gente del Brasil, donde permaneció de 1637 a 1644. Si bien, las posturas de sus figuras de pie no rompen con las convenciones tradicionales del retrato (Honour 1975: 81), desde el punto de vista fisonómico reflejan fidelidad a la humanidad de sus modelos. Para Smith, el realismo de sus dibujos es excepcional, ya que no intenta esconder elementos étnicos para satisfacer el gusto ni los pruritos europeos. Sus retratos de los tapuyas son ejecutados con una sensibilidad rara en el retrato europeo de pueblos indígenas, que incluso sobrepasa las creaciones de los siglos XVIII y XIX (Honour 1975: 20-21). Es notable su cuadro *Danza de Guerra de los tapuya*, de c. 1641-43, donde «rompió

representación fiel de individuos, se requiere la interacción del artista viajero con las gentes que encuentra a su paso y, más aún, el cultivo de la amistad con potenciales modelos nativos (1992: 81-3). Un trato amistoso y cordial hacia los aborígenes y lugareños podría ser posible en el artista viajero del siglo XVIII, con una mentalidad más apegada a la fidelidad objetiva y científicidad de sus observaciones, pero es ciertamente una actitud que no puede esperarse de Ocaña, quien muestra poco aprecio por la mayoría de los grupos étnicos que dibujó.

## 2.12. Figuras desnudas o semidesnudas

El desprecio del monje se profundiza hacia los grupos humanos que no usaban ropa: «comenzamos, / dentro de cuatro días, a hallar algunos / ranchos de indios y pocos indios por los campos, desnudos, como sus madres los / parieron, así mujeres como hombres, / y todos embijados y feos, que no parecen / sino diablos» (fol. 114v.). Esta repugnancia se palpa en tres de sus dibujos donde actúa como censor del desnudo indígena. En este sentido, Ocaña se distancia de la mentalidad artística renacentista que, para unir al hombre con la naturaleza, había revivido y exaltado el concepto medieval de desnudez sacra o *nuditatis virtualis*, interpretada como el símbolo de la pureza e inocencia. Su visión pecaminosa del desnudo se circunscribe, por el contrario, a la *nuditatis criminalis*, vinculada a la condena humana y a la expulsión de Adán y Eva del Paraíso (Battisti 1963: 679)<sup>74</sup>.

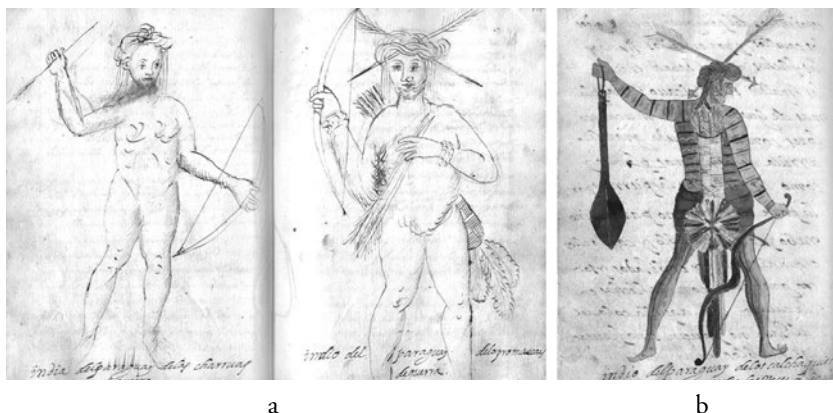
---

completamente con toda convención formal y no formal o con estereotipos y transmitió con éxito una impresión vívida y acertada de esos gestos, que Léry se ha desesperado en describir, tanto como el ritmo frenético de la danza bélica» (Honour 1975: 82; la traducción es nuestra). Pese a su calidad y objetividad admirables, sus pinturas no tuvieron éxito. Al parecer, resultaron muy alejadas del gusto europeo, aferrado entonces a ideas tradicionales sobre la naturaleza de los pueblos indígenas (Honour 1975: 78-83). Por otra parte, en su ensayo «Portraiture in Viceroyal America», García Sáiz señala el poco prestigio del retrato como género pictórico durante la época colonial:

En la cultura pictórica española de los virreinos, el retrato se consideraba como un género menor, comparado con lo que se conocía como pintura histórica, que incluía la narración de eventos cuyo prestigio derivaba de la religión o de la historia clásica o contemporánea. Los grandes teóricos de la pintura histórica expresaban juicios que, en la mayoría de los casos, eran muy ambiguos. Por un lado, consideraban la pintura de retratos una actividad apropiada para los artistas que carecían del ingenio necesario para pintar composiciones más elaboradas; mientras, por otra parte, alababan retratos magníficos en los cuales la ficción superaba la realidad (2005: 74; la traducción es nuestra).

<sup>74</sup> La única miniatura guadalupense con un semidesnudo femenino que conozco es la del *Limbus Patrum: Descenso de Cristo después de su muerte al Limbo*, Cantoral 12, siglo XVI (García 1998: 121). En ella, Cristo, victorioso sobre el demonio, se encuentra a las puertas del limbo liberando a Adán y a Eva. El personaje femenino solo descubre el seno izquierdo, ya que su pubis, como el de Adán, está cubierto con una hoja y parte de su cuerpo desnudo está disimulado tras el cuerpo también desnudo de Adán.

Esta concepción se refleja en su ejecución de dos bosquejos (fols. 123v. y 124r.) y de un dibujo concluido de los indígenas «del Paraguay» (fol. 118v.). En los primeros (ilustración 2.20.a), no dibuja los genitales y en el otro (ilustración 2.20.b), ejecuta la imagen del amerindio de espaldas y, arbitrariamente, le cubre los glúteos: «Y así pinté el indio embijado por las es / paldas y con pañetes, por no pintarle con / la deshonestidad con que ellos andan» (fol. 117v.; las cursivas son nuestras).



**Ilustración 2.20.** Las dos imágenes del dibujo 2.20.a son los bosquejos de una indígena y un indígena «del Paraguay», en cuyas figuras frontales desnudas, Ocaña no dibuja los órganos genitales. La imagen 2.20.b es la ilustración terminada de un «indio del Paraguay», colocado de espaldas al observador. Ocaña también censura el área de los glúteos, ya parcialmente cubiertos con el dibujo del ornamento circular de plumas, al pintar un taparrabo marrón —o unos «pañetes»—, como él mismo escribe en el texto principal de la *Relación*.

Ante la tradicional asociación judeo-cristiana del cuerpo desnudo con vergüenza, corrupción y pecado (Moore Heleniak 1995: 642), asumida por Ocaña, expresada en varios segmentos narrativos y en estas ejecuciones plásticas, resulta en verdad desconcertante que dos de sus figuras femeninas tengan el seno izquierdo descubierto y una, los dos pechos expuestos. Propongo que este rasgo de sus dibujos le podría venir de su segura familiaridad con el tema iconográfico de *Maria Lactans*, *Virgo Lactans* o la Virgen de la Leche —un motivo artístico de precedentes bizantinos y larga tradición medieval—.

El tema de *Maria Lactans* tiene su aparición en el mundo cristiano en un fresco de la catacumba de Priscilla, en Roma, interpretado como la Virgen amamantando al Niño<sup>75</sup>.

<sup>75</sup> La asociación del fresco con la figura mariana se debe a la interpretación y no a la identificación de las imágenes representadas como las de María y Jesús niño:

No obstante, sus orígenes más remotos se asocian al antiguo Egipto con las imágenes de Isis lactando a Horus. La estabilización del motivo se adjudica a «una carta apócrifa de Gregorio III a Leone Isaurico (717-41), inserta en las Actas del VII Concilio Ecuménico, en la cual se mencionan ‘imágenes de la Santa Madre que tiene en sus brazos a nuestro Señor Dios y lo nutre con su leche’» (*Enciclopedia dell'Arte Antica* 1961: 849; la traducción es nuestra). El tema de la Virgen de la Leche alcanzó un alto despliegue en España, particularmente durante la época gótica y el Renacimiento<sup>76</sup>.

Es posible que la difusión de la imagen de la Virgen que descubre un seno para alimentar a su hijo haya aliviado el prurito de Ocaña tanto como de artistas conservadores de representar el pecho femenino desnudo. En los dibujos del fraile, esta iconografía de exhibición inocente, aunada a la idealización renacentista del desnudo, de raigambre neoplatónica, podría haber servido de mediadora artística entre las nociones ético religiosas de *nuditas criminalis* y *nuditas virtualis*, concretamente en lo referente a la figuración del pecho femenino. Ahora bien, que acceda a dibujarlo no implica aceptación de su exposición en la realidad sensible. Está claro que el semidesnudo de las indígenas, que ciertamente el fraile no representa a propósito de la imagen de madres lactando, se considera gratuito y perturbador. Una corriente de antipatía surge de las referencias a la desnudez y semidesnudez habitual de los grupos humanos representados en la *Relación*. En efecto, para Ocaña, estas costumbres y cierta indumentaria permiten una exhibición corporal pecaminosa: «traen el azu, que así se llama una ropa como / tunicela, ceñida al cuerpo, por / debajo de la rodilla, toda la pier / na y brazos descubiertos; el pe / cho del lado izquierdo descubier / to» (fol. 77r.).

---

Il già menzionato affresco attribuito al II-III sec., nella catacomba di Priscilla, raffigura la Vergine che allatta il Bambino, ma in mancanza degli elementi di contorno che si sono indicati non sarebbe possibile identificarvi il gruppo divino. Le stesse considerazioni valgono per rappresentazioni isolate [...] per le quali è stata suggerita senza sicuro fondamento l'identificazione con Maria (*Enciclopedia dell'Arte Antica* 1961: 849).

<sup>76</sup> La popularización del tema de la Virgen de la Leche coincide con las inquietudes ideológico-religiosas de la época gótica. Según Mâle, era evidente que al principio del siglo XIV, la Virgen concebida por los teólogos con la majestad de una idea impersonal se había hecho muy remota para la humanidad. Todos los milagros que el siglo XIII le había atribuido, las muchas ocasiones en las que se había mostrado sonriendo compasiva ante los pecadores, culminaron en una representación de su imagen más cercana a los fieles (Mâle 1958: 236). Este acercamiento de la imagen virginal a la humanidad de los creyentes encontraría un sentido especial en el santuario de Santa María de Guadalupe, la Casa de Ocaña, donde los fieles marianos acudían de toda Europa en procura de esa madre nutricia que les proporcionara ropa, comida, curas y milagros. La imagen de la *Virgo lactans* tiene éxito también en América. Hay, por ejemplo un óleo del Alto Perú, de la *Madre y su Niño*, donde la Virgen ofrece el pecho derecho descubierto al Niño. Este, desnudo, de espaldas y sentado en el regazo materno, torna la cabeza hacia la derecha para mirar al espectador. La datación de la pintura da fe de la larga pervivencia del motivo aún en el siglo XVIII (Kelemen 1971: 25).



**Ilustración 2.21.** *Virgen de la Leche* del Renacimiento español, atribuida a Bartolomé Bermejo<sup>77</sup>. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Valencia.

<sup>77</sup> Esta obra de Bartolomé Bermejo (c. 1405-1498) también se ha atribuido a Pedro Berruguete (1450-1504). En esta pintura, uno de los senos de María se encuentra totalmente descubierto. La Madre, con una expresión grave, mira y ofrece el alimento al Niño, mientras realiza el típico gesto maternal de dirigir el pezón hacia la boca del hijo con los dedos índice y medio. El niño juega con un rosario de corales, mientras mira al espectador y deja escapar el alimento. Esta obra, pintada en 1465, es un modelo renacentista de la tradicional iconografía medieval de la Virgen de la Leche, con influencias gótico-flamencas.

### 2.13. Uso del color

En cuanto al colorido, como los artistas del *scriptorium* guadalupense de su siglo, con fuertes influencias renacentistas y flamencas (García 1998: 93) más el impacto de las viñetas e ilustraciones de los miniados del convento, fray Diego demuestra su complacencia en el uso del color. Este aspecto resalta en la mayoría de los dibujos, coloreados con tonos brillantes; nunca emplea el negro para colorear el cabello de los indígenas, y al menos en un caso, prefiere representar lo que describe como menos típico, con tal de no emplear el negro en el dibujo de uno de los trajes. Se trata de la vestimenta de «las indias de los llanos», descrita en el texto de la *Relación* de esta manera:

El traje de las mujeres es naturalmente como está pinta / da. Y aquel traje de vestido es una ropa entera como / capuz que no tiene más abertura que por donde sacan / la cabeza y los brazos. Y de ordinario son de algo / dón y de lana negra. Y algunas los traen de colores / la mitad y la otra mitad de otro color, como está pin / tada la india que queda atrás; pero lo común / y más ordinario es ser negros (fol. 36r.).

Esta preferencia por pintar el traje con color viene a ser otra prueba de que, para el dibujante, sus inclinaciones, intereses estéticos y las convenciones que maneja imperan sobre la fidelidad a la realidad percibida. En cuanto a las características físicas de los indígenas, como se señaló antes, el cabello nunca se colorea de negro y el color de la piel es, generalmente, rosáceo, con sombreados marrones para lograr efectos de volumen y profundidad. Hay, sin embargo, un ejemplar de claroscuro en el dibujo del cerro de Potosí. En este caso, su técnica parece responder a las necesidades de representación de un elemento de la naturaleza sin vegetación y donde se desarrollaba, según su propio relato, una actividad en condiciones y de consecuencias nefastas para la población indígena.

Las imágenes coloreadas se encuentran delineadas en rojo; el bosquejo se traza en dorado. En general, los tonos más empleados son el azul, el marrón, el verde y el amarillo en distintas tonalidades. El color ocre y el marrón se emplean para los objetos de piel y algún vestido. Los caballos exhiben distintos matices de gris.

Pese al paso del tiempo, el estado de conservación de los colores en el manuscrito es excelente. El azul, típicamente usado en la ilustración de libros sacros, por ejemplo en los vestidos de la Virgen (O'Connor 2001), tiende a ponerse negruzco con el tiempo, pero el de Ocaña se mantiene. En este brillo y permanencia se aprecia la alta calidad de los pigmentos que empleó, costosos en la época. Es posible que el fraile transportara o adquiriera, en algunos de los lugares que visitó, pigmentos,

polvos, piedras y otros materiales que molería y mezclaría con agua o aceite<sup>78</sup>. El conocimiento de técnicas de preparación de colores era típicamente aprendido por los monjes ilustradores, a través de recetas transmitidas de generación en generación (O'Connor 2001; García 1998: 60-66).

## 2.14. Los miniados del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe

Las viñetas de los códices litúrgicos miniados de Guadalupe constituyen ilustraciones en miniatura de temas religiosos vinculados a la materia sacra de la que trata el libro o canto en el punto donde se ejecuta el dibujo. Estas composiciones se realizan generalmente dentro de la letra capital que encabeza el canto o pasaje litúrgico. La inicial a su vez está formada y decorada con distintos motivos ornamentales como hojas, tallos, flores, ondas u otras figuras abstractas o fantásticas, que configuran el marco adornado de la viñeta. El folio donde se crea la miniatura posee también una orla pintada en las orillas, la cual tiende a repetir, cada cierto espacio, sus propios motivos decorativos. El efecto acumulativo de todos estos elementos realizados con hermosos colores es de una gran complejidad visual y riqueza ornamental.

La perfección del dibujo varía según la época, los estilos y la habilidad del artista iluminador; en general, no obstante, las miniaturas contienen varios y, muchas veces, numerosos personajes. Los escenarios pueden ser interiores o exteriores, pero casi siempre el iluminador presta bastante atención a los detalles. Las escenas interiores representan lugares habitables donde se muestra mobiliario, elementos cotidianos y, frecuentemente, a través de un vano, como una ventana o una puerta abierta, un punto de salida al exterior. Estas composiciones logran crear la ilusión de las superficies y las texturas gracias, en parte, al hábil manejo del color. En los miniados con influencia flamenca, por ejemplo, se perciben detalles suntuosos como trasfondos dorados, refinamiento y riqueza en los paños brocados, y sombras y relieves en los pliegues de los ropajes. Las escenas exteriores presentan paisajes panorámicos, con montañas y/o edificios al fondo, colocados bajo cielos luminosos. Las ilustraciones tienen un propósito narrativo. En la mayoría se advierten detalles anecdóticos vívidos y expresiones faciales que logran transmitir diversas emociones. No hay duda de que estas pequeñas ejecuciones plásticas persiguen el realismo pictórico e intentan impactar al observador con el embellecimiento decorativo.

---

<sup>78</sup> Pese a la longitud del viaje, el transporte de materiales para la preparación de colores parece una carga mínima cuando se piensa en el traslado al Nuevo Mundo de los trescientos volúmenes de 475 folios de la *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe consagrada a la soberana majestad de la Reina de los Angeles, milagrosa patrona de este santuario* (1597), de fray Gabriel de Talavera. Esta obra se mencionó en el primer capítulo como la primera historia del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe y, según declara Ocaña en su *Relación*, él y su compañero llevaron trescientos volúmenes de ella a América (fol. 14r.).

A diferencia de los miniados de Guadalupe, el trabajo de ilustración de Ocaña no muestra escenas complejas donde participan diversos personajes. Sus composiciones carecen de marcos y están desprovistos de trasfondos. Sus dibujos ocupan el folio completo y los temas son profanos. Su propósito es ilustrar el relato sin afanarse por la ornamentación. En cuanto a las similitudes o aproximaciones, se aprecia el regusto por el color, el propósito narrativo y el intento de lograr efectos visuales con los paños del vestuario de algunos de sus personajes.

### 2.15. Una fuente visual: los libros de trajes<sup>79</sup>

Los libros de trajes surgieron en Francia en el siglo XVI con el *Recueil de la diversité des habits* (1562) y desde este momento, gracias a su magnífica recepción, se publicaron en varias ciudades importantes de Europa. Entre 1562 y 1601 vieron la luz unos doce ejemplares de estas obras de los cuales seis aparecieron en diversas ediciones y traducciones. Este género renacentista se proponía presentar el vestuario femenino y masculino de habitantes urbanos y rurales con distintas ocupaciones y procedencia social y de grupos humanos de lugares distantes y desconocidos. Una sección de estos compendios se dedicaba a la indumentaria y costumbres de las tierras recién exploradas por los europeos; si bien el énfasis geográfico variaba de una obra a otra y los autores copiaban muchas de las imágenes de otros libros previamente publicados (Olian 1977: 21).

En *Recueil de la diversité des habits* cada grabado se enmarca con un borde decorativo y muestra en un folio una figura femenina o masculina de pie con el vestuario correspondiente a su lugar de origen. No hay un esquema fijo en cuanto a la intercalación de imágenes de hombre y mujer. Con frecuencia, dos figuras del mismo sexo se despliegan en folios contiguos. Algunos de estos personajes llevan en las manos instrumentos correspondientes a su oficio y todos se encuentran sobre un montículo de tierra con un poco de vegetación. Muchas de las imágenes de este libro sirven de prototipo a las obras del género publicadas después. Al mismo tiempo, varias de las estampas de *Recueil de la diversité des habits* procedían de la colección de trajes grabados del artista grabador Enea Vico (1523-1567). Este aspecto prueba que muy pocas de las xilografías reproducen indumentaria observada de primera mano.

Uno de los libros más importantes del género es *Les quatre premiers livres des navigations et peregrinations Orientales* (1568), de N. de Nicolay Dauphinois, seigneur d'Arfeuille. Esta obra presenta varias diferencias con las anteriores. Un aspecto

<sup>79</sup> Agradezco al lector anónimo del Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú por sugerirme la investigación del género de los libros de trajes como una posible fuente visual de Ocaña.

destacado es que el autor declara haber viajado durante quince años con la comitiva del embajador francés en Turquía. Así, el libro no es solo un álbum de trajes, sino una narración de viajes en la que se incorporan descripciones de los lugares que Arfeuille visita. Los grabados ganan autenticidad; por un lado, porque sus imágenes corresponden a la experiencia visual y al recorrido personal del autor, por otro, porque Arfeuille expresa que tuvo entrenamiento como pintor (Olian 1977: 24). Las estampas de este libro sobresalen entre las del género por la dedicación del artista en la reproducción de múltiples detalles del vestuario y del estampado de las telas. Las figuras aparecen solas, de pie, sin ningún marco ni fondo. En el suelo, trazado apenas con algunas líneas, se proyectan sus sombras. En la primera mitad del libro predominan las figuras femeninas, mientras en la segunda, las masculinas.

La obra cumbre del género libro de trajes corresponde a las dos ediciones venecianas del pintor Cesare Vecellio (c. 1521-1601): *Degli abiti antichi et moderni di diverse parte del mondo* (1590) y *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* (1598). El libro satisface objetivos antológicos e históricos en cuanto que despliega la indumentaria de Italia desde la antigua Roma, muestra la ropa medieval y renacentista de Venecia, exhibe los trajes de otros lugares de Europa e incluye indumentaria de Asia y África. La edición de 1598 incorpora además la forma de vestir de los habitantes de América<sup>80</sup>. El trabajo de Vecellio es «el mayor, más diverso y más rico en comentarios de todos los libros de trajes impresos hasta 1590» (Rosenthal y Jones 2008: 20; la traducción es nuestra).

El volumen de Vecellio y, probablemente, otros más del género, debieron llegar al *scriptorium* del Real Monasterio de Guadalupe. Según la carta al lector que le sirve de prólogo, uno de los públicos que Vecellio pretende «entretener y satisfacer» es aquel interesado en el arte. Sus imágenes tenían como propósito servir de modelo a pintores y a otros profesionales de la plástica y, de hecho, los artistas poseían y usaban sus libros (Rosenthal y Jones 2008: 27-28)<sup>81</sup>; por lo tanto, podrían haber

---

<sup>80</sup> Como Ocaña salió de Guadalupe el 3 de enero de 1599, pongo en duda que haya conocido en el monasterio esta edición de 1598. Tampoco podría descartarse del todo la idea de que haya tenido acceso al libro en algún momento anterior o posterior y que la galería americana de Vecellio lo influyera. Entre las indumentarias de amerindios que el veneciano representa se encuentran la de «Los hombres de Perú» (1598: fol. 488), «Un hombre noble de Cuzco» (1598: fol. 489), «dos guerreros peruanos» (1598: fols. 490-491), «Traje de las mujeres de Perú» (1598: fol. 492), «Un joven de México» (1598: fol. 493), «Un noble mexicano» (1598: fol. 494) y «Traje de las mujeres de México» (1598: fol. 495; la traducción de los títulos es nuestra).

<sup>81</sup> Rosenthal y Jones señalan que algunos retratos de época posterior a la publicación de las obras de Vecellio demuestran que sus libros tuvieron muy buena distribución internacional. Entre otros ejemplos, refieren que «[e]n 1605, el pintor de la corte española Juan Pantoja de la Cruz pintó a Margarita de Austria, esposa de Felipe III de España, de pie y con la mano derecha en un libro abierto. El marco y el formato de la figura única de la página en la cual el libro está abierto se parecen a los de los libros de trajes de Vecellio» (2008: 28-29; la traducción es nuestra).

constituido fuentes visuales para los iluminadores del santuario cacereño. Si Ocaña conoció *Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations Orientales*, esta obra pudo haber actuado como referente al momento de asumir su empresa como cronista e ilustrador, ya que, al igual que a Arfeuille, su viaje le otorgaba la experiencia necesaria para dotar de autenticidad su trabajo lingüístico y visual.

Algunas de las características de varias de las ilustraciones de Ocaña constituyen elementos típicos de los libros de trajes: el elemento de la centralidad de la figura única en la página, la dedicación del dibujo a la indumentaria, el empleo del título *traje* con la especificación geográfica, la insistencia en presentar tipos masculinos y femeninos y la diversidad etnográfica de las ilustraciones. Existe además una referencia textual del manuscrito que delata que el monje conocía los libros de trajes. Aparece fugazmente cuando trata sobre la indumentaria reveladora de las indígenas de Quito: «Ansí que me pareció este traje más lascivo que el de las moriscas de Granada, *que pintan hasta la media pierna*; que al fin aquéllas están cubiertas con ropa y estas otras andan desnudas con unas carnes como un alabastro» (fol. 177r; el énfasis es nuestro). La frase en itálica revela que el fraile no alude a una vestimenta morisca que tuvo ante sus ojos, sino a un «traje pintado». Ocaña parece referirse aquí al grabado «Donzel di Granata», del capítulo dedicado a la indumentaria del reino de España de *Degli abiti antichi et moderni di diverse parte del mondo*. La imagen representa a una joven morisca con pantalones atados a las caderas, botas ceñidas que le cubren las pantorrillas hasta debajo de las rodillas y un tocado en la cabeza desde el cual desciende también una especie de capa abierta al frente que descubre el pecho. La figura, de muslos desproporcionadamente gruesos, no se encuentra tan vestida como Ocaña sugiere, ya que la descripción anota que «algunas jóvenes del reino de Granada van desnudas de la cintura para arriba» (Vecellio 2008: 292). Otro detalle interesante es que, como el personaje de Guacolda, la joven morisca semidesnuda se representa hilando.

Por otro lado, la postura de la segunda figura femenina de N. de Nicolay Dauphinois, titulada *Fille Moresque esclave en Alger, Ville de Barbarie* (20 B), presenta algunas similitudes con la postura de las figuras femeninas de Ocaña. Se trata de una esclava morisca con el pecho desnudo y un paño que le tapa desde las caderas hasta el medio muslo, aunque tiene descubierto el vientre hasta el borde del pubis. Lleva un collar, cuatro brazaletes, uno en cada muñeca y antebrazo, y dos adornos en los tobillos. Se representa de cuerpo entero en posición de tres cuartos y en actitud de movimiento, con la pierna izquierda adelante y la derecha atrás. La mano izquierda se encuentra a la altura de la cadera, mientras la derecha, que sostiene una flor, se extiende en actitud de ofrenda. La punta del pie derecho apenas toca el suelo. La

imagen, de formas corporales redondeadas, senos turgentes y caderas anchas, posee gracia y sensualidad.

Que dos de los referentes de Ocaña al describir y dibujar la mujer indígena puedan ser, entre otras, estas figuras femeninas moriscas plasmadas en los libros de trajes prueba, como concluye Ulrike Ilg, que el vestido constituye en estas obras renacentistas un sistema de signos cuya lectura revela el carácter moral de la población representada (2004: 47). Las imágenes femeninas americanas y las moriscas se vinculan en el manuscrito de Ocaña por dos rasgos comunes que las determinan y las degradan: la inmoralidad de la semidesnudez y la infidelidad religiosa.

El objetivo central de los libros de trajes era mostrar la diversidad de la indumentaria y de las costumbres humanas a través del despliegue de una amplia gama geográfica de representación. Los dibujos de trajes de Ocaña se restringen al virreinato del Perú, pero precisamente por la concentración en un área específica constituyen un acercamiento que le permite al monje evadir la generalización y exhibir la indumentaria de varias parcialidades indígenas. Algunos rasgos de las ilustraciones, como la figura única en la página y la dedicación explícita, si bien no exclusiva, al vestido a través de la inclusión del vocablo *traje* en las leyendas, pueden reconocerse como típicos del género libros de trajes; no obstante, la interrelación que se establece en folios contiguos entre parejas de etnias particulares y figuras en combate es propia de Ocaña.

## 2.16. Aproximación de los dibujos de Ocaña a los de Guaman Poma y Martín de Murúa

Los aspectos de los dibujos de fray Diego estudiados en esta sección atañen, fundamentalmente, según el método de Panofsky, al primer nivel de análisis iconológico, pertinente a las formas y a la historia del estilo. A continuación se sintetizan y se aproximan a los trabajos plásticos de fray Martín de Murúa y Guaman Poma de Ayala algunas de las características generales derivadas de esta esfera de análisis.

Mientras los dibujos de Murúa y Guaman Poma poseen marcos y trasfondos —los últimos más definidos en el andino y menos precisos en el mercedario—, los de Ocaña, como se señaló antes, no presentan ninguno de los dos elementos. En contraste con lo comentado por José de Mesa y Teresa Gisbert, por un lado, y por Eugenio Pereira Salas, por el otro, la mayoría de las figuras de Ocaña no se encuentran aisladas. Salvo las de camélidos y una humana solitaria, el resto de los personajes alternan de alguna manera con la imagen dispuesta en el folio próximo. En este sentido, se aproximan a los dibujos de Guaman Poma, tanto de su manuscrito como

los que se le atribuyen en los de Murúa, donde predominan las figuras humanas en interrelación con elementos de su entorno o con otros personajes.

Fiel a su entrenamiento y a sus concepciones plásticas, basados ambos en principios estéticos de la época, Ocaña no plasma exactamente su percepción experimentada en los territorios por donde se desplaza. Sus trabajos secundan los postulados de que la producción artística debe ajustarse a reglas estéticas establecidas. En los siglos XVI y XVII europeos los modelos artísticos de la anatomía humana procedían de las esculturas clásicas. Así, en las poses de varios de sus personajes, el monje demuestra que realizó algunos dibujos con intento de seguir reglas y convenciones predeterminadas.

Tanto como Guaman Poma y Murúa, Ocaña no dibuja personas reales, sino prototipos de figuras humanas con ropajes típicos, lo cual otorga mayor sentido al tipo de leyenda que especifica: «traje de las indias / los indios de [...]». La convención etnográfica que empleó para sus modelos humanos procede también de la tradición clásica y consiste en la caracterización de las figuras no por su fidelidad fisonómica, sino por elementos de la indumentaria, sean estos adornos o abrigos. Hay, no obstante, en la longitud del cabello o en el trazado de algunos rasgos físicos, un intento de aproximación a la fisonomía indígena, tal como procura Murúa en algunos de los trabajos de su códice.

Ocaña codifica y repite las posturas de sus personajes, gusta de la policromía y, como monje y hombre de su época con una concepción pecaminosa del cuerpo humano y de la sexualidad, rechaza el desnudo. Es posible que su actitud más abierta hacia el dibujo de los senos femeninos proceda de su exposición al motivo de la Virgen de la Leche. El predominio de parejas humanas en sus ilustraciones, además de tener antecedentes en la iconografía indígena tradicional en algunas de las primeras representaciones de amerindios en grabados europeos (Alegría 1978: 43-46), parece un intento de exhibir diversos prototipos primigenios de ambos sexos, como quien presenta una galería de Adanes y Evas del Nuevo Mundo.

### CAPÍTULO 3

## LOS DIBUJOS DE NACIONES GUERRERAS: ANÁLISIS FORMAL, TEMÁTICO Y SIMBÓLICO

Si a Virgilio los griegos y troyanos  
le deben dar por siempre mil loores  
y a todos los que han sido escriptores  
de los hechos famosos de romanos.

Y en nuestra edad también los araucanos,  
Arcila por pintar los vencedores  
belígeros, gallardos, corredores,  
cuya cerviz domaron los hispanos<sup>1</sup>.

### 3.1. La admiración del valor araucano: tres toquis mapuches

Una ilustración de Lautaro y Guacolda inaugura la vertiente histórica de los dibujos de Ocaña sobre el reino de Chile y probablemente la iconografía del toqui o jefe guerrero araucano como personaje histórico. La composición testimonia que una media centuria después de la muerte de Lautaro (?1535?-1557) su nombre se asociaba con la lucha armada, con la fortaleza física, con el hombre absorto en la liberación de su territorio y de su pueblo. Atraído por el papel histórico del personaje, el fraile construye la figura hacia 1605 según las imágenes lingüísticas procedentes de *La Araucana* y del romancero español, y fundada además en su fama que recorría y trascendía las fronteras del reino de Chile. El nombre de Lautaro se asociaba entonces con el heroísmo.

A juzgar por el dibujo de Lautaro y las representaciones de los otros dos líderes principales de la resistencia chilena en composiciones posteriores a esta, Ocaña muestra admiración y un interés intenso por la lucha araucana. Inicia su tríada con

---

<sup>1</sup> Versos procedentes de un soneto dedicado a Pedro Flores por la publicación de la *Quarta, Quinata y Sexta parte de Flor de Romances nuevos, nunca hasta agora impresos, llamado, Ramillete de Flores: De muchos, graves, y diversos Autores. Recopilado no con poco trabajo: Por Pedro Flores Libroero: Y a su costa impreso. en Lisboa en 1593*. El texto celebra a Arcilla (Arcilla en el segundo cuarteto) por su poema *La Araucana* (Lerzundi 1978: 53-54).

Lautaro, al que plasma con el mayor atractivo; continúa con Caupolicán, cuyo dibujo bosquejado ayuda menos al propósito glorificador, y finaliza con Anganamón, cuya condición de persona viva, amenazante en el momento de la composición de la *Relación*, impide su exaltación.

En el caso de Lautaro, la muerte trágica y prematura en la lucha por expulsar a los conquistadores, la distancia temporal, las empresas militares, la juventud y el amor se combinan para su ensalzamiento heroico. Considerado tal vez el máximo líder de la resistencia mapuche de todos los tiempos, no se conoce con exactitud su fecha de nacimiento ni la identidad de los padres —si bien se le ha atribuido un linaje ilustre al suponerlo «hijo de un cacique conocido», según el verso de Ercilla—. En algún momento de su niñez o adolescencia —se cree que hacia 1550, durante el segundo viaje de Pedro de Valdivia al sur del Bío-Bío—, pasó a formar parte de la servidumbre del primer gobernador del reino de Chile. Tampoco se han podido precisar las circunstancias de su entrada a la casa del gobernador, si llegó como cautivo, como prenda de paz o como enviado indígena con una misión rebelde establecida.

Como criado de Pedro de Valdivia, Lautaro aprendió acerca de la vulnerabilidad de los conquistadores, del cuidado y aprovechamiento bélico de los caballos y de las tácticas guerreras de los invasores. Después de algunos años de servicio, el joven abandonó la casa del gobernador y regresó a vivir entre los suyos, a quienes transmitió estrategias certeras para combatir a los españoles. Con su inventiva y sus métodos enérgicos, incrementó la organización y la eficiencia de los guerreros indígenas. Se le atribuye el éxito de la batalla de Tucapel en 1553, donde Pedro de Valdivia y sus fuerzas fueron vencidos, y la victoria de la cuesta de Villagrán, a la que se refiere Ocaña en la leyenda al pie del dibujo<sup>2</sup>. Después de estas victorias, Lautaro encabezó una campaña militar en la que logró recuperar los territorios al sur del Bío-Bío y emprendió marcha hacia el norte para expulsar a los españoles de la ciudad de Santiago. Fue derrotado por las fuerzas de Francisco de Villagra en el enfrentamiento de Peteroa en 1557, ataque inadvertido en el cual el sorprendido líder indígena murió asaeteado.

---

<sup>2</sup> Después de la batalla de Tucapel, el 25 de diciembre de 1553, y de la muerte de Pedro de Valdivia, Francisco de Villagra asumió la gobernación interina del reino de Chile y resolvió salir en campaña punitiva contra los mapuches. Los nativos prepararon una emboscada en la cuesta de Villagrán o cuesta de Andalicán, una pendiente peligrosa donde sorprendieron a sus adversarios. El enfrentamiento bélico, fechado por Vicuña Mackenna el 9 de febrero de 1554, se identifica como la batalla de Marihueno (1876: 19). El ataque significó un triunfo para los nativos y desde entonces la pendiente tuvo el nombre del vencido: la cuesta de Villagrán.



LEYENDA A: Lautaro este indio mató / a la gente que fue con Villagrán del gobernador Valdivia. / Este es el traje de los indios de guerra de Chile. / Esta coraza es de cuero de vaca crudio.

LEYENDA B: La bella Guacolda. / Traje de las chilenas desde Coquimbo / hasta el valle de Arauco.

**Ilustración 3.1.** (fols. 74v. y 75r.). Folios 74r. y 75v. en blanco. Las dos caras del folio 76 contienen la leyenda del dibujo de Lautaro. El folio 77 recto presenta el comentario correspondiente a la figura femenina. El folio 77 verso está en blanco.

Lautaro alcanzó una estatura legendaria en América y en España gracias a su protagonismo en la Primera Parte de *La Araucana* (1569) y a los romances inspirados en el poema épico de Ercilla<sup>3</sup>. Derivados de los cantos XIII y XIV, Patricio Lerzundi distingue dos grupos entre estos romances: 1) el de los poemas que glosan los cantos de Ercilla y 2) el de las variantes libres del tema de los amores de Lautaro y Guacolda (1978: 34-38). En todos estos textos, Lautaro se engalana con los atractivos de gallardía y fortaleza propios de un guerrero clásico; mientras Guacolda encarna los rasgos de la belleza física ideal renacentista.

<sup>3</sup> Una de estas composiciones poéticas, por ejemplo, es el «Romance de Lautaro». Este poema se encuentra en un códice anónimo, titulado *Poesías varias*, que reposa en la Biblioteca Real de Madrid. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, editores del manuscrito, mantienen en su Estudio preliminar del *Cancionero de Poesías. Manuscrito 2803 de la Biblioteca Real de Madrid*, que la compilación de las obras del códice se llevó a cabo hacia 1582 (1989: xxi). Los protagonistas del romance son Lautaro y Guacolda:

De los dos dibujos del monje, el de Guacolda fue realizado de primera intención como una imagen genérica de las indígenas araucanas. Prueba de esto es que la leyenda original no identifica al personaje femenino<sup>4</sup>. En un momento posterior a su ejecución, Ocaña debió otorgarle el nombre de la presunta amada de Lautaro, ya que iba a acompañar la figura del héroe<sup>5</sup>.

---

Durmiendo estaua Lautaro  
 con la Colda su querida,  
 sin temor del breue asalto  
 de la española quadrilla.  
 Su gente está descuidada,  
 el asalto no sabía,  
 quando su hermosa Colda  
 despertó con agonía  
 a grandes voçes diciendo:  
 - Lautaro del alma mía,  
 dad auiso a vuestra gente  
 que un sueño soñado auía,  
 quel capitán español  
 en vuestra gente hería,  
 de tal suerte que quedamos  
 vos sin alma y yo sin vida.  
 El báruario le rresponde  
 embuelto en agonía:  
 -No soy yo, señora, aquél  
 que la batalla temía;  
 maté y saqué de prisión  
 al esforçado Valdía  
 y destruí la çiudad  
 que de Penca se dezía.  
 Y pues es, señora, así,  
 oýdme, por vuestra vida,  
 ¿cómo teméys aun al çielo  
 estando en mi compañía? (1989: 249).

<sup>4</sup> La leyenda proporciona una descripción general de las araucanas:

Las indias mujeres de estos indios / traen el mismo traje de esta, con el / cabello engomado y le revuelven a la cabeza. Y las dos puntas / de los cabellos las sacan por / encima después como dos cuer / nos de cabra. Traen el azu, que así se llama una ropa como / tunicela ceñida al cuerpo, por / debajo de la rodilla; toda la pier / na y brazos descubiertos, el pe / cho del lado izquierdo descubier / to. Van de contino por los cami / nos hilando algodón y lana de / los carneros de la tierra. Y son muy ligeras en el correr, y diestras / en tirar la flecha del arco (fol. 77r.).

<sup>5</sup> En el capítulo anterior se ha propuesto que las leyendas largas, separadas de los dibujos, fueron las originales y que el estilo de las breves, colocadas al pie de las figuras, fue adquirido por Ocaña con posterioridad. Un argumento a favor de esta propuesta es que las leyendas separadas son, en su mayo-

Las similitudes de la figura masculina que representa a Lautaro con las ilustraciones de militares griegos y romanos reproducidas a continuación demuestran la influencia de la iconografía bélica grecoromana en la indumentaria guerrera del personaje araucano:



**Ilustración 3.2.** La figura 3.2.a representa el traje militar griego de la edad heroica; y la figura 3.2.b, la indumentaria del triario, el soldado básico de infantería. Ilustraciones reproducidas de Albert Racinet<sup>6</sup>, *The Historical Encyclopedia of Costumes* (1988: 27 y 37).

ría, genéricas; mientras que las breves despojan a por lo menos dos dibujos del carácter genérico y les otorgan nombres de personajes concretos. Si el dibujo representaba desde su origen a esos personajes específicos, parece razonable pensar que el dibujante hubiera incorporado esta información en su descripción primera, como en el caso de las leyendas de las imágenes de Lautaro y la de Anganamón con el gobernador Martín García de Loyola, y no solo al pie, como lo hizo en los dibujos de Guacolda y Caupolicán.

<sup>6</sup> Descripción del autor de la ilustración del traje militar griego:

Un oficial, cuya armadura está hecha de placas de bronce sostenidas por cuerdas cubiertas de cuero y alargada por un doble lambrequín, también de cuero. La pieza interior es una túnica manga corta, de lana.

Lleva un casco bajo y redondeado, con la visera y las ataduras de cuero de la barbilla levantadas, y una cimera de plumas rojas como un abanico. La vaina de su arma es de cuero y su espada

El personaje de Ocaña se encuentra ataviado a la usanza militar grecoromana, lo cual se corresponde con la admiración humanística por los militares de la antigüedad clásica (Hale 1990: 128). Como el héroe clásico *redivivus*, su apariencia es enérgica, valerosa y resuelta. Lleva armadura defensiva y ofensiva. Va protegido por una coraza de cuero que se prolonga, como la primera hilera de las planchas de metal del faldellín de la armadura griega, hasta poco más abajo de las caderas. La parte inferior de la coraza logra crear el efecto de las chapas metálicas de las armaduras que, superpuestas unas sobre otras, cuelgan como un faldellín desde la pieza que cubre el tronco.

El casco es también de cuero. Lleva por la orilla una pieza similar a una visera que circunda la cabeza y desciende hasta la altura de la nuca. Desde el casco desciende por la mejilla una tira rosada que lo sostiene debajo de la quijada. La cimera consiste en cuatro plumas grandes de colores diferentes, de izquierda a derecha: verde, rojo, amarillo y azul. Desde el hombro derecho a la cintura izquierda, un tahalí verde atraviesa el pecho del personaje. A su vez, este sostiene el carcaj en la espalda, del que sobresalen, por detrás del hombro derecho, los extremos de las flechas con plumas grises. El peto se abulta gracias a la figura fornida y musculosa de Lautaro<sup>7</sup>. Semejante a la prenda negra del militar griego del dibujo, el personaje lleva una vestidura marrón, manga corta, que sobresale por debajo de la coraza, con pliegues bastante bien logrados, y se prolonga hasta la mitad de los muslos. El cuello y los brazos están desprotegidos, como los del oficial griego; pero a diferencia de este, el araucano tiene las piernas desnudas y va descalzo.

Las armas ofensivas del oficial griego, pertrechado con escudo, hacha y espada, se diferencian de las del indio mapuche. En la mano derecha, Lautaro eleva un arco rojo de gran tamaño, cuyo punto medio descansa sobre su hombro. Como otro elemento

---

tiene una empuñadura de marfil. Su escudo es redondo y convexo, hecho de dos piezas de madera con una placa ornamental de bronce. Dentro de él, hay unas borlas rojas.

Este dibujo se ha tomado de un vaso decorado que muestra el brazo del combatiente pasando a través de uno de los asidores para intentar alcanzar el otro, y lograr así un manejo más diestro del escudo (Racinet 1988: 26; la traducción es nuestra).

Por su parte, el triario, el básico soldado romano de infantería llevó un equipo casi enteramente igual al de un guerrero griego: «un casco de bronce con correas para sujetarlo en la quijada, una cresta y una pluma colgante. Su cubierta exterior recuerda la coraza griega hecha de cuero o de lino. Su prenda interior, denominada *subarmale*, es confeccionada con lana y tiene mangas cortas y anchas, y su pectoral es hecho de bronce» (Racinet 1978: 36; la traducción es nuestra).

<sup>7</sup> Esta representación de Lautaro coincide en sus rasgos generales con la descripción del personaje ofrecida, unos cuarenta años después del dibujo de Ocaña, por Alonso de Ovalle (Santiago, 1601-Lima, 1651) en la *Histórica relación del Reyno de Chile y delas misiones, y ministerios que exercita en el la Compañía de Iesus*: «Era Lautaro no muy alto; pero bien fornido, de buen pecho, y espalda, industrioso, sabio, presto, de gran consejo, y cordura, manso, y hermoso, y bien inclinado, y tan valeroso como se ha visto, y adelante se verá» (1646: 197).

de idealización y estilización de la imagen, no se trata del *arco sencillo* o primitivo de uso más generalizado en Europa y América, representado por Ocaña en otros dibujos (véase ilustraciones 3.3, 3.7 y 3.8); el de Lautaro tiene la forma de un *arco escita*. En el primero, el núcleo consiste de una vara elástica que se encorva casi en semicírculo, por efecto de la cuerda sujeta a sus extremos; en el segundo, el núcleo lleva una curvatura en el punto donde se empuña y además se adelgaza y estiliza en otras curvaturas decorativas hacia sus extremos<sup>8</sup>. En la mano izquierda, empuña una macana, mucho más alta que el personaje y de grosor considerable; probablemente este es el elemento más americano del dibujo<sup>9</sup>.

Lautaro presenta una expresión cabizbaja, aunque no parece triste. Ambos personajes tienen los labios abiertos como si conversaran, pero el indígena no dirige la mirada hacia la imagen de la compañera. La escena sugiere que el araucano contesta distraídamente a Guacolda, quien, por su ademán, parece ofrecerle obsequiosamente con la mano derecha su huso con el material hilado, mientras la izquierda queda oculta en el ovillo. La actitud distante de Lautaro podría indicar una mente ocupada en pensamientos alejados del asunto doméstico de la mujer. La posición no simétrica de sus piernas abiertas, apoyadas en puntos a diferente altura en el papel, no solo da vigor a la pose, sino que proyecta la figura hacia el fondo.

Un detalle interesante es que a Lautaro no se le ve cabello en el dibujo. En este aspecto, en la cimera de plumas y en el continente, el fraile recurre a elementos procedentes de la tradición legendaria del personaje. Estos afloran también, unos setenta años después del dibujo de Ocaña y a más de un siglo de la muerte del héroe mapuche, en su descripción en la *Historia General del Reino de Chile, Flandes Indiano*, del padre Diego de Rosales, escrita hacia 1670:

Estaba el arrogante General Lautaro armado de un punto azerado cubierto con una camiseta colorada con un bonete de grana en la cabeza con muchas plumas, el cabello quitado solo con un copete, que se dejaba por insignia de General. Era Araucano de nacion, hombre de buen cuerpo, robusto de miembros, lleno de rostro, de pecho levantado, crecida espalda, voz graue, agradable aspecto, y de gran resolución (1989, vol. 1: 464-65).

En la *Relación*, la imagen de Lautaro se perfila además como un prototipo del guerrero araucano, porque el traje así como la resolución y fortaleza del personaje,

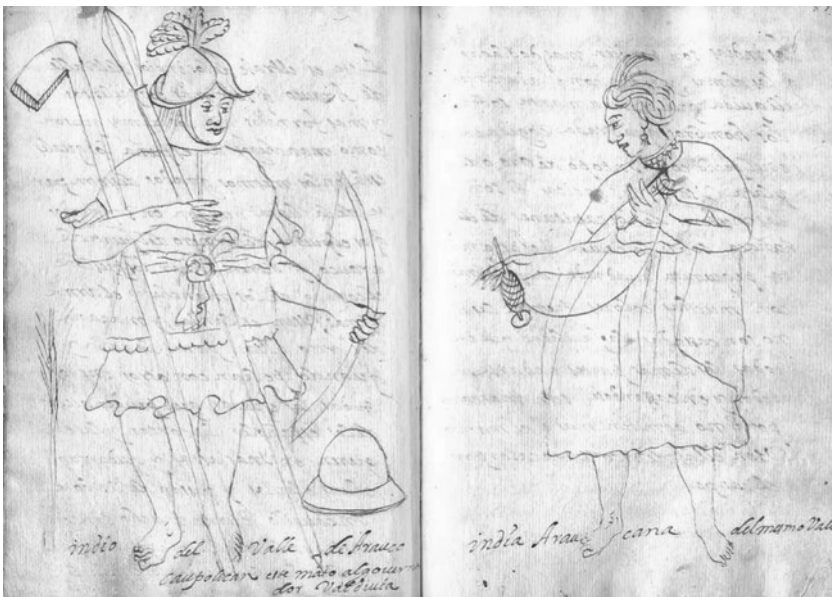
<sup>8</sup> Véase el artículo ilustrado «Arco» en la *Enciclopedia Universal Ilustrada*.

<sup>9</sup> El dibujo de Ocaña de la macana mapuche coincide con la descripción de Alonso de Góngora y Marmolejo: «es tan larga una macana como una lanza jineta, y en el lugar donde ha de tener el hierro tiene una vuelta de la misma madera gruesa a manera de codo, el brazo encogido, con éstas dan grandes golpes» (1990: 95).

reflejadas en las líneas compositivas, son elementos y cualidades que fray Diego hace extensivas a los araucanos como grupo humano:

Son indios / corpulentos y espaldudos. Son muy ligeros / para correr y de mucho aliento para su / bir una cuesta, y de mucho ánimo, ta[n] / to q[ue] cuando los prenden en la guerra y / quieren dar muerte [a] algunos o hacer castigo /, se convidan a ser primeros ... Las armas q[ue] comú[n] / mente usan los indios son arco y fle / chas, lanza y macana, coselete<sup>10</sup> y cela / da<sup>11</sup> de cuero de vaca crudo. Y aunq[ue] / [estas] para la bala no tiene[n] resistencia, para / otras armas, como es lanza y espada, la[s] resiste[n] (fol. 102r.-v.).

Hay coincidencias en el asunto, la postura y la indumentaria de las figuras sin color de la segunda pareja araucana con las imágenes finales de Lautaro y Guacolda vistas anteriormente. Estas similitudes respaldan la posibilidad de considerarlas como bocetos de las últimas:



LEYENDA A: Indio del valle de Arauco. / Caupolicán. Este mató al gobernador Valdivia.

LEYENDA B: India araucana del mismo valle.

**Ilustración 3.3.** (fols. 86v. y 87r.). Leyendas en los folios 86r. y 87v.

<sup>10</sup> *Coselete*: «Gola, peto, espaldar, escarcelas, brazaletes y celada borgoñona» (Covarrubias).

<sup>11</sup> *Celada*: «Armadura de la cabeza» (Covarrubias).

Como se señaló en el capítulo anterior, es posible que, realizada la versión definitiva, Ocaña, tal vez contento con la calidad de sus bosquejos, decidiera conservarlos y aprovecharlos en el manuscrito como dibujos genéricos de los araucanos. Después, como lo prueba la ausencia de identidad concreta en la leyenda comprensiva inicial —«Este es el traje de los indios del valle / de Arauco, que son más corpulentos / y más fornidos que los demás» (fol. 86r.)—, cediendo a su atracción por la estatura heroica de Caupolicán, atribuyó su nombre a la figura masculina. En el pasaje de la *Relación* donde describe el valle de Arauco, el fraile expresa su admiración por este personaje histórico, inmortalizado también por Ercilla en *La Araucana*: «de este / valle fue el más valeroso indio que ha habido / en Chile, que fue Caupolicán» (fol. 88r.).

Otra explicación para la pervivencia de estos bosquejos es, ciertamente, la fascinación de Ocaña por el grupo humano que resistió heroicamente la presencia europea en sus territorios. Por ello, y en menor medida tal vez por la necesidad de información de la oficialidad virreinal sobre las tierras menos conocidas por la Corona, casi la mitad de los dibujos, incluyendo sus mapas, tienen que ver con la gente, la historia o la geografía del reino de Chile.

El encanto de Ocaña lo impulsa a exponer en la leyenda de este dibujo, tanto como en el texto principal de la *Relación*, un argumento para explicar la valentía de los araucanos. Con este aproxima su propia humanidad, como oriundo de La Mancha, a la de los mapuches: «son / como manchegos de España, los cuales / están en los mismos grados de esta otra par / te de la línea, que son en 37 grados, / que es el puerto de Carnero<sup>12</sup> del fuerte de / Arauco. Y vienen andar los pies con / el costado de los manchegos»<sup>13</sup> (fol. 86r.). La aparición de un recurso comparativo similar en la más temprana crónica de Vivar indica que esta noción debió circular con variantes en la época. Asombrados del brío y del antagonismo persistente de los mapuches, los conquistadores españoles, que habían dominado culturas más sofisticadas al norte, tendieron a parangonar al adversario consigo mismos. En Vivar, no obstante, los

<sup>12</sup> El *Diccionario geográfico histórico de las Indias Occidentales o América* registra el puerto de Carnero: «Un puerto de la costa del reino de Chile, entre la boca del río Lebo y la punta de Rumena» (Alcedo 1967).

<sup>13</sup> La frase «Y vienen andar los pies con / el costado de los manchegos» es confusa; pero sugiere vagamente la noción de mundo al revés. La posición corporal de los araucanos parece ser inversa a la de los manchegos. El concepto de antípodas que también podría considerarse por la alusión a los pies no tiene cabida en esta referencia porque Ocaña demuestra saber que la Bahía del Carnero en la provincia de Arauco no se encuentra en el lugar de la tierra diametralmente opuesto a La Mancha. Indica que ambos puntos geográficos son equidistantes en relación al ecuador: «están en los mismos grados de esta otra par / te de la línea». No obstante, se trata de una imprecisión porque las coordenadas geográficas colocan la Bahía del Carnero a 37° de latitud S y Castilla-La Mancha entre 38° y 41° de latitud N. Otro elemento oscuro, pero interesante, es que en este mapa imaginario los pies de los araucanos coincidan con la posición del costado de los manchegos. ¿Habría aquí un simbolismo entroncado con la creación de Eva del costado de Adán? ¿Se insinúa que los mapuches proceden de la costilla de los manchegos?

contornos territoriales de España son más generales que los empleados por Ocaña: «En lo cual me parece a mí, en los ardidés que tienen en la guerra y orden y manera de pelear, ser como españoles cuando eran conquistados de los romanos, y así están en los grados y altura de nuestra España» (Vivar 1966: 252)<sup>14</sup>.

El interés central de los bosquejos de los indígenas araucanos estaría determinado por su espontaneidad. Ciertamente, se percibe en ellos la soltura de la pluma de Ocaña y, por ende, un distanciamiento de la rigidez de las convenciones y de la influencia de la tradición. Tienen una cualidad de mano libre ausente de los dibujos definitivos, más académicos, con lo que resultan menos idealizados. En efecto, la estilización de las figuras, a través de la esbeltez de los cuerpos y las posturas codificadas, está ausente. La majestuosidad de la imagen final de Lautaro se omite de la figura de Caupolicán. Su pelo sobresale por debajo del morrión y su atuendo no luce como una indumentaria bélica clásica. En cuanto al armamento, el arco sencillo sustituye el curvilíneo arco tipo escita de Lautaro.

---

<sup>14</sup> La comparación entre los valerosos indígenas chilenos y los españoles sigue una larga tradición. Alonso de Ovalle en 1646, por ejemplo, compara la resistencia araucana ante los incas con la de los habitantes de la región cantábrica de España ante los moros: «son los valerosos Cantabros de la America, que así como los dela Europa, merecen el titulo de nobles, por el valor con que se defendieron de sus enemigos, quando todo el resto de España se vio de baxo de su poder, assi los Chilenos merecen este mesmo titulo, pues hauiendose apoderado el Inga de todos los Reynos del Perù, hasta los confines de Chile, no le dexo passar adelante el animoso valor de sus habitadores» (1646: 86). Ovalle ensalza aún más a los mapuches al sugerir que los cantábricos pudieron haberse salvado, en último término, gracias a los accidentes naturales de su región y al desinterés de los moros por un área escasa de riquezas. Pero puntualiza que ninguno de los dos factores contribuyeron en la renuncia de los incas al territorio araucano: «Una circunstancia hallo aqui digna de ereparo, y es que en Cantabria pudo ser gran parte de su defensa, lo incontrastable de sus montes, y el menos interes, que se podia prometer de su conquista, por ser pais, cuyo suelo no es de suyo de tanto prouecho como otros; no assi en Chile, donde fue siempre tan conocida la riqueza de sus minas, y la tierra» (1646: 86). Por otra parte, Diego de Rosales, en su *Historia general del Reino de Chile, Flandes Indiano*, admirado del valor y de la resistencia de los mapuches ante los españoles, llega a atribuirles origen español:

Es tambien mui probable y verisimil, que passaron los Españoles a las Indias Occidentales por la Isla que antiguamente llamaron Atlantida ... No eran entonces los Españoles tan cultos y politicos como ahora, sino que summamente eran rusticos, grosseros, y feroces en la guerra: y assi heredaron estas costumbres sus descendientes. Y con la suspension de la comunicacion con España, les faltó de el todo la enseñanza: y quedaron como oy vemos a los indios. Pero no degeneraron de el valor, que experimentamos, en los Chilenos y Brasiles, pues a estos los hallaron los Portugesses en los Tupinambas, valerosissimos ... Y los Araucanos Chilenos la han hecho tan grande, y se han mostrado tan feroces, y valerosos, que por muchos años, y por mas de un siglo entero, han hecho oposicion gallarda al poder Español ellos solos, sin ayuda de otras naciones, guerreado por ciento y treinta años con valor, matando en la guerra [muchos o illustres] Capitanes y valerosos soldados y alcanzando victorias, tan illustres: que han sido admiracion de nuestros tiempos, y seran celebres en los venideros, como se vera en el discurso de esta historia, y Chile un Flandes Indiano (Rosales 1989, vol. 1: 37).

Ocaña explica los cuerpos fornidos de los dos personajes como una característica física de los araucanos. Esta los distingue de otros pueblos indígenas: «son más corpulentos / y más fornidos que los demás» (fol. 86r.); y de las mujeres señala que «son también más dobladas que las demás» (fol. 87v.)<sup>15</sup>. El señalamiento de este rasgo como una virtud corporal excepcional es susceptible de apreciarse como otro argumento del jerónimo para justificar las razones del vigor del pueblo mapuche, de su resistencia constante y de sus triunfos bélicos sobre los españoles.

En este aspecto, entre las crónicas consultadas, la *Crónica* de Mariño de Lobera<sup>16</sup>, coincide con el monje guadalupense en sus ponderaciones del físico araucano. En estas apreciaciones se descubre el motivo de la fortaleza física y moral como justificación del ánimo guerrero: «los indios chilenes son por la mayor parte coléricos sanguíneos, de alta estatura, huesos sólidos y cuerpos fornidos y membrudos, rostros hermosos y colorados, aunque trigüeños, de suerte que siempre andan representando alegría, y, consiguientemente, son bien acondicionados y animosos y muy arrojados en las batallas» (1960: 259).

En cuanto a Caupolicán, en particular, Ercilla registra su corpulencia al describirlo «de cuerpo grande y relevado pecho» (Ercilla 1998: 119). La robustez del personaje resulta un requisito fundamental para el logro de su victoria en la recia prueba de fortaleza de la carga del leño, en el segundo canto de *La Araucana*, con la cual obtiene la capitania general de las fuerzas mapuches (Ercilla 1998: 120-123). Jerónimo de Vivar, quien también registra el reto duro y triunfo valeroso de Caupolicán, lo describe como «indio dispuesto, membrudo e robusto» (Vivar 1966: 280); no obstante, de la apariencia general de los habitantes de la provincia de Mapocho solo señala «buen parecer y dispuestos y ellas por el consiguiente y de buenos rostros» (Vivar 1966: 223)<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> *Doblado/a*: «Se llama también a la persona recia y fuerte de miembros, y de mediana estatura, por lo qual sobresale más lo recio» (*Autoridades*).

<sup>16</sup> Pedro Mariño de Lobera llegó a Chile en 1551 para luchar a las órdenes de Pedro de Valdivia, Francisco de Villagra y García Hurtado de Mendoza. En 1562, se trasladó a Lima, y más tarde se desempeñó en el cargo de corregidor de Valdivia, al sur del reino de Chile, y de Camaná, en la costa sur del Perú. Más tarde, volvió a Lima, donde murió en 1595. En sus últimos años, trabajó amistad con el jesuita Bartolomé de Escobar, quien también había estado en Chile y a quien entregó el manuscrito de su *Crónica del Reino de Chile* para que lo corrigiera y editara. El padre Bartolomé de Escobar reescribió la obra, pero no fue impresa en la época. En 1865, fue publicada en el volumen VI de la *Colección de Historiadores de Chile y documentos relativos a la Historia Nacional*.

<sup>17</sup> En el capítulo anterior, se señaló que Jerónimo de Vivar es el autor de una de las tres primeras crónicas de la conquista de Chile. Jerónimo de Bibar nació en Burgos, España, en 1524 ó 1525. Como soldado, acompañó a Pedro de Valdivia en la empresa de descubrimiento, conquista y población del reino de Chile. A partir de sus experiencias y de otros testimonios, escribió la *Crónica y relación copiosa y verdadera hecha de lo que yo vi por mis ojos y por mis pies anduve y con la voluntad seguí, en la conquista de los reynos de Chile en los xix años que van desde 1539 hasta 1558*. Pese a que el manuscrito fue encontrado a mediados del siglo XX y publicado en una edición facsimilar en 1966, la obra fue citada por varios cronistas

Diego de Rosales tampoco describe a los araucanos como una raza con características físicas excepcionales, aunque sí se entusiasma al destacar su gigantismo de ánimo:

En las demás tierras que oy estan pobladas en el Reyno de Chile, los indios con quienes guerrean los Españoles son de la estatura comun, aunque algunos son de estatura levantada y feroces. Pero la altivez del animo en todos es una. Y porque en la batalla y famosas victorias se verá, en el discurso de la historia, su grandeza de animo gigante, sea prueba de el que todos los autores que tratan de lo indios occidentales reconocen a los chilenos por los mas valerosos, hablando de su esfuerzo y valentia con admiración (Rosales 1989, vol. 1: 114).

Alonso de Ovalle, por su parte, sí atribuye a los mapuches corpulencia y pujanza singulares:

[... ] son por lo general de cuerpos robustos, bien formados, de grande espalda, pecho leuantado, de recios miembros, y bien fornidos (*sic*), agiles, desenvueltos, alentados, nerbudos, animosos, valientes, y atreuidos, duros en el trabajo, y muy sufridos, en hambres frios, aguas, y calores, son despreciadores delas propias comodidades, y dela mesma vida, quando es necessario arresgarla por la honrra y libertad, sin desistir en lo comenzado, con porfia, y constancia increíble (Ovalle 1646: 80).

Las líneas del traje de la figura de Caupolicán corresponden a grandes trazos con las de la indumentaria de Lautaro. Cubre su tronco con una vestimenta exterior, tal vez el coselete de cuero, rematada a la altura de las caderas por una especie de cenefa estrecha de líneas onduladas. Aparentemente, una vestidura interna, de manga corta, sobresale en pliegues por debajo de la exterior y le cubre el antebrazo y las piernas hasta las rodillas.

Una faja gruesa atraviesa la cintura del personaje como un cinturón, y se ata al frente en un nudo voluminoso a la altura del abdomen. Esta cinta parece ser el *trariü-chiripa*, una prenda masculina documentada por Pedro Mege Rosso en su estudio etnográfico sobre los textiles mapuches, cuyo uso ha sido abandonado por la nación indígena<sup>18</sup>. La prenda era un equivalente del *trariüwe* femenino, pero «más sencilla en sus figuras. Al parecer, generalmente era de color rojo, color de los hombres con poder. Cumplía la misma función que la faja femenina» (Mege Rosso 1990: 34).

---

posteriores a Vivar, como el jesuita Diego de Rosales. El código original pertenece a *The Newberry Library*, de Chicago. En 1966, el Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina y *The Newberry Library* publicaron la *Crónica* por vez primera con una transcripción paleográfica de Irving A. Leonard.

<sup>18</sup> En su trabajo de 1990, Mege Rosso señala la desaparición del cinturón masculino. Ahora bien, al parecer, todavía para 1968 el uso de esta prenda no había desaparecido del atuendo mapuche. El antropólogo Louis C. Faron documenta para entonces que el único atavío tradicional usado por los hombres era un cinturón de lana hecho en la comunidad. Este se colocaba con varias vueltas alrededor de la cintura e identificaba claramente como mapuches a quienes lo llevaban (Faron 1968: 4).

Caupolicán lleva un casco cuya cimera la forman varias plumas. Una tira que desciende desde la sien hasta la quijada lo sostiene a la cabeza del personaje. La figura es baja y fornida, con un cuello casi ausente. Sus brazos, manos, piernas desnudas y pies descalzos están desprotegidos. Con su brazo derecho, ciñe, dejándolas inclinarse sobre su pecho, una macana y una lanza que sobrepasan su altura corporal. En la mano izquierda sostiene un arco corriente. A su derecha, apenas se nota lo que parece ser una flecha clavada al suelo. A la izquierda de los pies, aparece otro casco de diseño más simple.

Que el personaje porte armas y casco sugiere que está dispuesto y apertrechado para la guerra. La forma de su celada con las líneas del morrión español de la época y la presencia del otro casco más simple a sus pies parece indicar la renuncia a su celada y la apropiación de la armadura del enemigo vencido en combate. El detalle podría conectarse con la leyenda al pie del dibujo que indica que Caupolicán mató a Valdivia. Esta versión sucinta de la muerte del gobernador coincide con los datos de Jerónimo de Vivar, pero disiente del relato de Ercilla y de Mariño de Lobera. Según Vivar, apresado Valdivia, este abogaba por su vida a través de un yanacón o criado indígena, mientras los araucanos discutían qué hacer con el prisionero. Caupolicán, a quien llama Teopolicán, intervino para decir: «Muerto ese que manda a los españoles, fácilmente mataremos a los que quedan»; y acto seguido lo mató con su lanza (Vivar 1966: 276). Ercilla, por su parte, atribuye la muerte del gobernador español a un viejo pariente de Caupolicán, quien, no dejándose conmovir por los ruegos del prisionero, le asestó un golpe de muerte en la cabeza (Ercilla 1998: 156-157)<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> En efecto, lejos de propinarle la muerte al cautivo, la voz poética de *La Araucana* muestra a Caupolicán conmovido por los ruegos y las promesas de Valdivia:

Caupolicán, gozoso en verle vivo  
y en el estado y término presente,  
con voz de vencedor y gesto altivo  
le amenaza y pregunta juntamente;  
Valdivia como mísero captivo  
responde, y pide humilde y obediente  
que no le dé la muerte y que le jura  
dejar libre la tierra en paz segura.

Cuentan que estuvo de tomar movido  
del contrito Valdivia aquel consejo;  
mas un pariente suyo empedernido,  
a quien él respetaba por ser viejo,  
le dice: «¿Por dar crédito a un rendido  
quieres perder tal tiempo y aparejo?»  
Y apuntando a Valdivia en el cerebro,  
descarga un gran bastón de duro nebro. (Ercilla 1998: 156-57).

Mariño de Lobera coincide en lo esencial con esta versión, pero da otro nombre al autor del porrazo fatal —Pilmaiquen— y las razones de su odio contra Valdivia: lo «había hecho vasallo de una criada suya, que era Juana Jiménez, y tenía pasión con su encomendero, y aún contra quien le había hecho súbdito suyo» (Mariño de Lobera 1960: 336).

Otros dos dibujos escenifican un combate aislado entre Anganamón, uno de los líderes más célebres de la resistencia mapuche, y Martín García Oñez de Loyola, el gobernador del reino de Chile de 1592 a 1598. A partir de la leyenda al pie de la imagen del indígena, donde se señala que este «mató al dicho gobernador», y de la leyenda comprensiva separada de la ilustración, se infiere que el enfrentamiento toma lugar durante el lance de Curalaba, en el que el gobernador resultó muerto.

Según se deduce de la versión del capitán Fernando Álvarez de Toledo (c. 1550-1633), quien se declara en el Canto I del poema *Purén Indómito* (Leipzig, 1862) «testigo de gran crédito y de vista» (1862: 29), la llamada por los españoles Tragedia de Curalaba ocurrió la mañana del 23 de diciembre de 1598<sup>20</sup>. Si bien relativamente próximos al acto de escritura de Ocaña, efectuado entre 1604 y 1607, y sucedidos menos de año y medio antes de su recorrido por las tierras de Chile —el fraile llega al Puerto de La Herradura, en Coquimbo, a mediados de abril de 1600—, los hechos de Curalaba no ofrecen una versión realista en la composición de fray Diego. El monje representa el enfrentamiento entre las fuerzas de Pelantaro y Anganamón y los hombres del gobernador García Oñez de Loyola a partir de dos de los protagonistas del evento histórico, identificados por nombre y enfrascados en un combate frente a frente.

A fines de diciembre de 1598, el gobernador García Oñez de Loyola se encontraba en la ciudad de la Imperial preparando una de sus expediciones guerreras hacia Purén, cuando, a través del cacique Navalburí (según Álvarez de Toledo) o Naguelburi (según Rosales), recibió, de acuerdo con la versión de Diego de Rosales, dos cartas: una de fray Ignacio de Loyola, un familiar suyo que se encontraba en Angol, y otra del corregidor de esa ciudad. El pariente le pedía que fuese a verlo para tratar algunos asuntos; el corregidor le comunicaba que, al interrogar a unos indígenas atrapados en malocas, había obtenido información de la amenaza de rebelión de los nativos de Purén. De las estrategias concretas de los rebeldes, había averiguado que los líderes Pelantaro y Anganamón comandaban la reunión de milicias indígenas y el envío de espías para vigilar los movimientos del gobernador desde la Imperial (Rosales 1989, vol. 2: 681). Ahora bien, según otra versión de las acciones, la de la narración poética

<sup>20</sup> El poema de Fernando Álvarez de Toledo se creía perdido. Diego Barros Arana señala en una introducción breve a la obra en la edición citada que descubrió al azar una copia en la Biblioteca Nacional de Madrid, la cual cree realizada a partir del manuscrito original (1862: VIII).



LEYENDA A: Anganamón y anaconá del / gobernador Martín García de Loyola / el cual mató al dicho gobernador. / Este indio vive hoy año de 1607. / Es el que ha destruido a todo el reino.

LEYENDA B: El gobernador Martín García de Loyola.

**ILUSTRACIÓN 3.4.** (fols. 93v. y 94r.). Folios 93r. y 94v. en blanco. Leyenda comprensiva alusiva a toda la ejecución en el folio 95 recto. Folio 95v. en blanco.

de Álvarez de Toledo, el gobernador solo recibió correspondencia del capitán Vallejo, corregidor de Angol. En ella, este le informaba de la muerte a manos de los aborígenes de dos soldados del fuerte de Longotoro: al salir a sus alrededores a coger frutilla habían resultado degollados (1862: 1-2).

Contra los consejos de algunos de sus colaboradores para que pospusiera el viaje hasta después de Pascua de Navidad, y haciendo caso omiso a los funestos signos premonitorios que, según Álvarez de Toledo y Diego de Rosales —este último parece seguir en su *Historia*, en líneas generales, la versión poética del primero—, precedieron su infortunio, el gobernador decidió alistarse rápidamente para la marcha. Por sus resoluciones de agilizar el desplazamiento, apresurar su llegada a Angol e, irónicamente, pasar inadvertido para el adversario, resolvió llevar pocos hombres consigo<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Es posible que lograra, en alguna medida, su cometido, ya que, según la narración del padre Rosales, las fuerzas de Anganamón y Pelantaro atacaron el campamento sin saber que se trataba del alojamiento

Las cifras varían según la fuente: Álvarez de Toledo indica que lo acompañaron cincuenta hombres; Rosales aumenta el número a sesenta. Mientras tanto, Navalburí, el cacique mensajero, portador de las cartas del gobernador, buscó los medios de hacer llegar las noticias sobre el viaje del gobernador a Anganamón y a Pelantaro, los dirigentes de las fuerzas mapuches.

El gobernador salió de la Imperial el 21 de diciembre de 1598, día de Santo Tomás:

Partióse lunes, día señalado  
 Del incrédulo santo y benemérito,  
 El que metió la mano en el costado  
 Del maestro a quien ántes no dio crédito:  
 Solemne y santo día, mas desdichado  
 Para Loyola de tal daño inmérito,  
 Al fin del año fue, y con él se cuenta  
 Mil y quinientos ocho con noventa (Álvarez de Toledo 1862: 7).

Acampó una noche en un lugar denominado Pailachaca (Álvarez de Toledo 1862: 5-6); y la siguiente, el 22 de diciembre, levantó tiendas en Curalaba. Según Álvarez de Toledo, el alojamiento se realizó tarde y en un sitio nada adecuado para acampar, por la poca ayuda del terreno para la defensa: «yo lo he visto bien, y soy testigo / Que hay otro mejor y suficiente / Para se defender del enemigo» (1862: 10). Los indígenas les habían seguido el rastro y la mañana del 23, aprovechando el descuido del enemigo que se encontraba durmiendo, se abalanzaron sobre el campamento, donde quedaron muy pocas personas con vida.

Ninguna de las fuentes históricas que tratan este episodio de la muerte del gobernador del reino de Chile alude a un combate entre Anganamón y Martín García Oñez de Loyola. Sin embargo, Ocaña selecciona la figura del toqui o jefe guerrero para oponerla en su ilustración a la del gobernador. Quizá el fraile incorpora en su manuscrito la atribución de responsabilidad de la muerte de García Oñez de Loyola que circulaba oralmente en la época, articulada con base en una sinécdoque del líder (Anganamón) por el colectivo responsable de las acciones (los araucanos). Además, ante los sentimientos de menosprecio hacia los indígenas, resultaba más dignificante para el imaginario popular representar al gobernador, en el momento de su muerte, enfrentado a un guerrero indígena famoso y no a manos de un combatiente desconocido o de un grupo de aborígenes anónimos.

---

del gobernador. Pelantaro fue el primero en detectar al grupo en su primer alojamiento y seguidamente, pasó a comunicarle la noticia a Anganamón, expresándole que «allí iban unos pocos de Españoles» (1989, vol. 2: 684).

La fama guerrera de Anganamón como el jefe o toqui general de Purén debía haber estado establecida para 1598. El año anterior, el gobernador García Oñez de Loyola había logrado penetrar el área temida e indomable de la ciénaga de Purén con la determinación de construir un fuerte en Lumaco: «Trato para oprimir, y avasallar la prouincia de poblar un fuerte en el desaguadero de Lumaco con parecer de sus capitanes, y le fabrico con breuedad, y abituallo con mil fanegas de comida, que quitaron al enemigo, sin otra mucha, que los soldados guardaron para si» (Rosales 1989, vol. 2: 678). Anganamón, para entonces el toqui general de Purén (Rosales 1989, vol. 2: 679), había opuesto junto con sus hombres una resistencia continua e indomable al establecimiento del fuerte, el cual sobrevivió unos cuantos meses bajo constantes asedios y combates. Rosales registra un cerco trabajoso de varios días en el que más de una vez el líder mapuche arengó a sus hombres a resistir y persistir en la lucha: «el General Anganamón [...] hizo grandes parlamentos a sus soldados animandolos a volver a pelear tercera vez, y a no volver a sus tierras hasta alcanzar victoria» (Rosales 1989, vol. 2: 680).

Pese a los esfuerzos de los españoles, los continuos ataques mapuches fueron exitosos. Primero, García Oñez de Loyola tuvo que disponer la mudanza del fuerte: «como aquella plaza se sustentaba con grande trabaxo, inquietud, y continuos assaltos del enemigo, vino a retirarla el gobernador a Curaupe dos leguas mas atras». Finalmente, la mudanza también fracasó y los españoles perdieron el emplazamiento: «el qual se despoblo después por via de acuerdo, no solo por lo mucho, que el enemigo le apuraba, sin poderle socorrer a tiempo por estar tan adentro sino por averse pegado fuego, y consumidose con el todas las bituallas» (Rosales 1989, vol. 2: 680).

Los acontecimientos de 1597 en Purén habían cimentado, sin duda, la fama de Anganamón. Aunque Rosales narra cómo, después de la victoria de Curalaba, Pelantaro, tildándose a sí mismo de restaurador de la Patria, había sido nombrado capitán general de las fuerzas mapuches (Rosales 1989, vol. 2: 688) —con lo que Anganamón habría pasado a estar entre los segundos a su mando—, todo parece indicar o que el dato sobre la designación de Pelantaro no es fidedigno o que la notoriedad y el arrojo de Anganamón lograron sobrepasar la dignidad militar del anterior. Incluso, puede percibirse la deferencia de Rosales cuando se refiere a él en su *Historia*, bien como general Anganamón o bien cuando le atribuye algún epíteto positivo como el de «valeroso»<sup>22</sup> —a diferencia de sus referencias escuetas a, simplemente, Pelantaro—. Además, del relato de Rosales puede colegirse que el autor atribuye, en gran parte, el éxito indígena de Curalaba a la pericia militar del toqui de Purén. Las estrategias

<sup>22</sup> Dos ejemplos son los siguientes: «el valeroso Anganamón, toqui general de Puren» (Rosales, vol. 2: 679) y «Quedándole solamente Puren en pie, donde sustentaban la guerra el valeroso general Anganamón y su compañero en armas Pelantaro» (Rosales 1989, vol. 2:681).

decisivas del ataque, en concreto, las decisiones sobre los momentos propicios para la ofensiva al campamento del gobernador, se deben, en su crónica, a «Anganamon, que era gran soldado y muy astuto» (Rosales 1989, vol. 2:684).

Por el testimonio de Ocaña que, como puede verse a continuación, contradice el posterior de Rosales en el asunto del nombramiento de Anganamon como toqui general, parece que, en época cercana al ataque, la reputación valerosa del personaje lo hizo responsable de la muerte de García Oñez de Loyola:

Este indio Anganamon fue el q[ue] / mató y cortó la cabeza al gober / nador Martín de Loyola y a los / demás q[ue] con él iban, y entre ellos / al provincial de S[an] Fran[cisco] y a dos / compañeros suyos; y el goberna / dor murió lanceado de este indio. / Acometióle con do[s]cientos indios q[ue] llevaba, todos de a caballo; y con / esta victoria le hicieron gene / ral de todo el campo; el cual / destruyó las demás ciudades de / Chile. Vive hoy día, año de 1605. / Es indio robusto, doblado y fuerte, y no grande de cuerpo (fol. 95r.).

Por otro lado, aparte de la breve sección de la leyenda al pie del dibujo en la que Ocaña señala a Anganamon como «yanacona del gobernador Martín García de Loyola», no he localizado ninguna otra fuente histórica que establezca esta relación entre los dos personajes. Posiblemente, el fraile incluyó este dato ya por error o ya en un intento de aproximar Anganamon al también célebre Lautaro. Este toqui, como se vio antes, fue, en efecto, yanacona de Pedro de Valdivia, el primer gobernador del reino de Chile, y después de abandonar su servicio, luchó contra sus fuerzas. Además de la difundida fama de valientes, hay otros elementos comunes entre los dos líderes mapuches: a Lautaro se lo considera uno de los héroes de la batalla de Tucapel, donde Valdivia fue hecho prisionero y luego ejecutado; también ambos se destacan por sus habilidades de estrategias militares y por las arengas valerosas que sirven de acicate a los ejércitos araucanos.

Un elemento destacado del dibujo de Ocaña es la documentación de la adopción aborígen del caballo<sup>23</sup> y de la confección nativa de un arma similar a la del enemigo<sup>24</sup>. No obstante, pese a estos factores que muestran una situación más igualitaria en el combate entre los dos bandos en pugna, uno de los objetivos de las ilustraciones es la

<sup>23</sup> Este dato es de enorme importancia, ya que sirve para explicar uno de los factores fundamentales del éxito de los aborígenes después de 1598. Las monturas les permitieron desplazarse con mayor rapidez y asediar más efectivamente las ciudades establecidas.

<sup>24</sup> El arma mapuche del dibujo se asemeja a la lanza del español, pero es obvia la forma más alargada y puntiaguda de la cuchilla metálica. También entre esta y el asta se encuentra un objeto redondeado de dos colores. La imagen corresponde a la descripción de Ercilla: «Las armas dellos más ejercitadas / son picas, alabardas y lanzones, / con otras puntas largas enastadas / de la facción y forma de punzones» (1998: 84).

exaltación del vencido<sup>25</sup>. En la escena dibujada, la caricaturesca expresión temerosa del rostro del caballo del toqui, las poses huidizas de los cuerpos del jinete indígena y de la montura, la proximidad de la lanza del gobernador al hocico del animal del contrario y el semblante más triste que asustado de Anganamón, sugieren la ventaja de García Oñez de Loyola en el enfrentamiento. Con sentimientos nacionalistas, Ocaña exhibe aquí el denuedo del gobernador en la adversidad. Por otra parte, ante las atribuladas expresiones faciales de la figura aniñada de Anganamón y de su bestia, me pregunto si el fraile quiso mostrar la posesión indígena del caballo mientras sugería inexperiencia e inhabilidad de los nativos para dirigirlo en batalla. Podría tratarse también de una efectiva dosis de sorna dirigida particularmente a este personaje que no le despierta gran simpatía, ya que lo culpa del estado de guerra en el Arauco: «es el que ha destruido a todo el reino».

Anganamón monta un caballo gris con crines y cola de cerdas amarillas. Las riendas y montura del animal son rosadas. El toqui lleva una coraza de cuero decorada con un listón azul alrededor del pecho. Debido a la posición sentada, el coselete lo cubre hasta las rodillas. La caída de la coraza en el cuerpo semeja más la de una bata corta que la de una armadura defensiva. La parte inferior, pintada de marrón y con líneas verticales, intenta, sin mucho éxito, crear el efecto de las chapas metálicas que, como antes se especificó, van superpuestas en la parte inferior de las armaduras y cuelgan en faldellín desde la sección que cubre el tronco. Por debajo de la única manga visible del coselete, sobresale otra manga oscura, como de una vestidura interior.

---

<sup>25</sup> Pese al ensalzamiento en el dibujo, el juicio de Ocaña, o al menos de sus fuentes, sobre el gobernador García Oñez de Loyola no es del todo favorecedor. En el texto principal de la *Relación*, el monje presenta su versión breve de los hechos de Curalaba, e introduce al gobernador como una persona avariciosa, que descuidaba sus deberes militares a favor de sus empresas mercantiles. Como el texto no establece una relación directa entre la transacción del gobernador en Valdivia y el asalto indígena en Curalaba, parece que Ocaña intenta deslizar la idea de que su muerte constituyó un castigo a su codicia. Quizá esta fuera la opinión popular de entonces:

Este desdichado gobernador, q[ue] era más merca / der q[ue] soldado, había ido a la ciudad de Val / divía personalm[en]te a cobrar cierto oro que / le debían de mercaderías q[ue] tenía allá, y tam / bién a levantar y apercebir la gente para / la guerra. Y volviéndose a la ciudad de An / gol, donde se junta el ejército para en / trar en la guerra, adelantóse con cin[cuenta] / hombres; y viniendo de la Imperial para / Angol, hizo dormida y alojóse sobre un / río llamado Curarava. Y aquel día, un / indio llamado Anganamón, el cual iba con do[s]cientos indios a / dar un asalto o maloca a otros indios de / paz de los términos de la Imperial, y co / mo vieron los cin[cuenta] españoles, dejaron / la jornada a donde iban y emboscáronse. / Y al amanecer dieron de repente sobre el / dicho gobernador y los demás por venir / todos los indios a caballo; que cuando / los centinelas los vieron y tocaron a armas, / ya estaban sobre ellos por haber venido / a rienda suelta y haber salido de allí cerca (fol. 100v.).

El casco es también de cuero y su protección se prolonga por detrás de la cabeza hasta la altura de la nuca. Se encuentra adornado de una cinta azul que lo rodea en circunferencia en el área anterior a la visera. Una tira azul que le sirve para afirmarlo en la cabeza desciende por la mejilla hacia la parte baja de la quijada. Por debajo del casco, y en contraste con Lautaro y con el indígena de Purén del siguiente dibujo, sobresale el pelo negro del personaje<sup>26</sup>. La cimera consiste de tres plumas cortas de colores diferentes, de izquierda a derecha: azul, rosado y gris. El cuello, los brazos y las piernas están desprotegidos. Al contrario del resto de los araucanos dibujados, este va calzado con una especie de alpargata, ajustada con una cinta gris atada en doble vuelta a través del empeine y del tobillo.

La imagen de Anganamón no refleja los heroicos atributos físicos con los que Lautaro se engalana. La figura visible en tres cuartos permite apreciar sus extremidades derechas y un cuerpo y rostro de aspecto infantil. Su dibujo es desproporcionado: el brazo es grueso y muy corto; la pierna, trazada en forma de bate, no descubre musculatura ni refleja fortaleza. La sombra marrón en el espacio entre la pierna y la montura del caballo crea un efecto de deformación de la pierna. El pie es también desproporcionadamente corto y con un empeine alto. Anganamón lleva el brazo levantado casi a la altura del hombro, desde donde empuña una lanza. El bulto rosado que sobresale por encima de la espalda del personaje parece ser el extremo superior del escudo, sostenido con el brazo izquierdo, invisible al espectador.

La figura de García Oñez de Loyola se presenta de espalda con el rostro de perfil. La expresión apacible de la cara no exhibe en absoluto la actividad frenética de los hombres en la agonía del combate. La barba y los bigotes rubios destacan en su cara, junto a un ojo desproporcionadamente grande. La celada es la única arma defensiva que lleva, de la que sobresale un penacho de cuatro plumas de distintos colores; dos de las plumas, visiblemente grandes, tremolan inclinadas a izquierda y derecha, respectivamente. La tira de sostén y la de adorno del casco son rojas.

El gobernador va montado sobre un caballo de color ocre, con cola de pelaje gris y reflejos amarillos. El dibujo al escorzo permite ver solo las ancas y las extremidades traseras del animal. Al cuidado de la dignidad del personaje, Ocaña lo presenta sobre su caballo. En la situación real, según el relato de Rosales, los españoles debieron encontrarse esta vez sin acceso a las cabalgaduras, ya que el plan de ataque sorpresivo se inició con la captura de los animales: «lo primero a los caballos, que estaban en la

---

<sup>26</sup> Este detalle es importante porque, según Rosales, los guerreros araucanos se cortaban el cabello antes de pelear para que el enemigo no les hiciera presa de él en combate (Rosales 1989, vol. 1: 120). La presencia del pelo distancia la apariencia de Anganamón de la de Lautaro y de la del otro guerrero araucano de la ciénaga de Purén que se estudiará inmediatamente después de analizar este dibujo.

campana porque digeron, quitandoles a los Españoles los caballos, les quitamos los pies, y quando no ganemos mas, no es poco» (1989, vol. 2: 684-685).

La idealización del gobernador es también evidente en la presentación de su figura completamente vestida, aunque al menos la ausencia de armadura defensiva es consistente con el carácter sorpresivo del ataque de Curalaba<sup>27</sup>. El personaje lleva un jubón azul marino sobre otra prenda rosada, en cuyas telas Ocaña ensaya detalles de estampado<sup>28</sup>. Las calzas son marrones, y las medias calzas que cubren la pantorrilla y el tobillo visibles al espectador, verdes. Los zapatos son también marrones, con suela del mismo color. Una faja de tela atraviesa la cintura del gobernador, quizá un distintivo relativo a su dignidad gubernativa o a su pertenencia a la Orden de Calatrava. Debajo del brazo derecho, pende un conjunto espeso de hilos numerosos de color grisáceo. Aparentemente, se trata del encuentro de las borlas colocadas en las dos extremidades de la faja, al rodear y atar esta a la cintura. De su espalda cuelga un escudo con las letras I S M, parecen ser las iniciales de «Ilustrísima Su Majestad», insignias que lo identificarían como el máximo representante de la Corona en el territorio del reino chileno.

Según J. L. Hale en *Artists and Warfare in the Reinassance*, las obras plásticas sobre la conmemoración de derrotas militares no son propias del Renacimiento (1990: 139). Así, para dibujar el famoso y todavía reciente episodio de Curalaba de manera consistente con el gusto de la época y con sus sentimientos nacionalistas, Ocaña debe apartar sus imágenes de la fidelidad fáctica. Ciertamente, las ilustraciones consiguen un ensalzamiento del vencido y logran disimular la realidad de los hechos históricos: la victoria mapuche y la decapitación de García Oñez de Loyola.

---

<sup>27</sup> Álvarez de Toledo recrea la escena con mucho mayor realismo al señalar la desnudez del gobernador, quien, en efecto, no debió tener tiempo de vestirse:

A la primera voz saltó desnudo  
 El desdichado y triste de Loyola,  
 Que vestirse la cota nunca pudo  
 Y la espada en la mano sacó sola:  
 Tomó después la lanza y el escudo  
 Y contra el enemigo blandióla,  
 Haciendo con valor gran resistencia  
 A toda aquella bárbara potencia. (Álvarez de Toledo 1862: 17).

Ocaña y Álvarez de Toledo coinciden, sin embargo, en estos versos, en la presentación de un momento de crisis en el que la valentía del gobernador se destaca.

<sup>28</sup> En estos detalles, puede apreciarse una aproximación modesta a la ilustración magnífica de la indumentaria en los miniados guadalupenses. Los personajes dibujados en las viñetas de los libros corales del monasterio llevan vestiduras de colores radiantes, brocados exquisitos y pliegues suntuosos. Sus espacios se adornan con tejidos lujosos de encajes y otros adornos preciosos (García 1998: 165-166).

La ficción de las imágenes, sin embargo, resulta desmentida con las dos leyendas del dibujo de Anganamon —para el del gobernador, Ocaña solo elabora el rótulo identificador al pie del personaje—. En el mismo espacio de las figuras, las palabras contradicen las dificultades del toqui en el combate representado, al atribuirle la muerte del gobernador y la destrucción del reino de Chile. De esta manera, el fraile reconoce la victoria indígena en la lucha por la recuperación mapuche del territorio del Arauco —un conflicto flagrante en los años de escritura de la *Relación*—<sup>29</sup>. Ocaña se permite entonces falsear la realidad en los dibujos, pero no en el texto. La discrepancia entre las palabras y las imágenes puede responder al respeto por las convenciones artísticas y por la dignidad del gobernador fallecido, como representante de la Corona. Quizá sean también indicio de una pugna interna entre sus sentimientos nacionalistas y los de admiración hacia los guerreros araucanos<sup>30</sup>.

### 3.2. Un guerrero indígena de la ciénaga de Purén

Dos ilustraciones más escenifican otro combate entre un gobernante español y un aborígen mapuche. Se trata de la representación de Alonso de Sotomayor (1546-1610), el gobernador del reino de Chile de 1583 a 1592, y un guerrero de Purén. Si bien Alonso de Sotomayor precede en el gobierno de Chile a Martín García Oñez de Loyola, estos dibujos se ubican en el manuscrito seis folios después de las imágenes acabadas de analizar<sup>31</sup>. De la leyenda alusiva al dibujo del indígena se deduce

<sup>29</sup> Ocaña se refiere a ello, no obstante, en términos negativos. Al ataque de Curalaba siguió la guerra de los nativos por la recuperación del territorio araucano. Este levantamiento general trajo, como consecuencia, la destrucción de varias ciudades: Santa Cruz, Imperial, Chillán, Valdivia, Angol, Villarrica y Osorno. A ello se refiere el monje cuando señala la «destrucción del reino». A medida que Ocaña menciona estas ciudades en la *Relación*, ofrece datos breves sobre la pérdida española de las mismas. Para una información más completa sobre los acontecimientos en los años siguientes a la muerte del gobernador García Oñez de Loyola, además de la *Historia*, de Diego de Rosales, resulta muy informativo el libro *Seis años de la historia de Chile [23 de diciembre de 1598 - 9 de abril de 1605]*, de Crescente Errazuriz.

<sup>30</sup> Si bien los dibujos de fray Diego de Ocaña no son muy conocidos, algunos investigadores los han empleado en los últimos diez años para ilustrar sus trabajos. Un ejemplo son las tres primeras láminas del libro de Rolf Foester, *Jesuitas y mapuches: 1593-1767*, las cuales incluyen las siguientes ilustraciones del jerónimo: fig. 1. El gobernador Martín García de Loyola (1996: 37), fig. 2. India araucana del mismo valle (1996: 52) y fig. 3. Indio de la ciénaga de Purén (1996: 53). El otro es un ensayo de Miguel Zugasti titulado «El *toqui* Caupolicán y la prueba del tronco a la luz de un nuevo texto. Entre etnohistoria y literatura», aparecido en la *Colonial Latin American Review* (2006: 3).

<sup>31</sup> Una de las razones por las cuales Ocaña se estimula a realizar un dibujo de Sotomayor podría ser el hecho de que, según cuenta de pasada en su *Relación*, lo conoció en persona mientras transitaba la ruta difícil de Portobelo a Panamá en 1599: «En este camino encontré a don Alonso de Sotomayor que iba con muchos soldados llevando unas piezas de artillería para el fuerte de Portobelo» (fol. 18v). Después

que Ocaña tuvo noticias de un trance crítico de Alonso de Sotomayor, en el que el gobernador estuvo a punto de perder la vida frente a un guerrero de Purén, y decidió documentarlo:

Este indio peleó con don Alo[nso] de / Sotomayor y le hirió el caballo / mal, de suerte q[ue] si no le acudie / ran le matara, porq[ue] en estan / do a pie el español, le tiene ven / taja el indio. Y es tanta la sober / bia del indio, q[ue] espera al es / pañol aunq[ue] venga a caballo. El dicho don Alonso quiso conquis / tar esta ciénaga de Purén y / no pudo, por la dificultad q[ue] / tiene la entrada. Y así se vol / vió porq[ue] los indios daban so / bre ellos de noche; y siempre / recibían daño los españoles (fol. 106r.).



LEYENDA A: Indio de la ciénaga de Purén. LEYENDA B: El gobernador don Alonso de Sotomayor.

**Ilustración 3.5.** (fols. 103v. y 104r.). Folios 103r. y 104v. en blanco. Leyenda del dibujo del indio en el folio 106r. Folio 106v. en blanco.

---

de fungir como gobernador del reino de Chile, Alonso de Sotomayor fue nombrado capitán general y presidente de la audiencia de Panamá en el periodo 1595-1602. Entre sus órdenes reales urgía la de fortificar Portobelo (Caro de Torres 1864 [1620]: 74-76).

El episodio, del que no encuentro alusiones en otras fuentes históricas de la época<sup>32</sup>, resultó ser la oportunidad justa para Ocaña configurar un prototipo de los nativos de la ciénaga de Purén. Este territorio está localizado, al parecer, en la región sur occidental de la actual provincia de Malleco, a unos 65 kilómetros de Angol. Se encuentra atravesado por las corrientes de varios ríos, entre ellos el río Purén, los cuales forman en su centro embalses naturales de fondo cenagoso, denominados pantanos<sup>33</sup>. Las características topográficas de la región junto al carácter subversivo de los lugareños hicieron particularmente difícil su acceso y conquista para los españoles<sup>34</sup>.

Las imágenes del indio de Purén y del toqui Lautaro son casi idénticas, no solo en la posición de las piernas separadas —usada tradicionalmente para caracterizar a guerreros legendarios—, o en la pose de perfil y la mirada baja, como se indicó antes,

<sup>32</sup> Tampoco hay noticias al respecto en la *Relación de los servicios que hizo a su majestad del rei don Felipe segundo y tercero, don Alonso de Sotomayor, del consejo de guerra de Castilla: en los estados de Flandes, y en las provincias de Chile, y Tierra firme, donde fue capitán general, etc., dirigida al rei don Felipe III nuestro señor, por el licenciado Francisco Caro de Torres*. Según la introducción al texto, de Diego Barros Arana, Francisco Caro de Torres, considerado el biógrafo de don Alonso de Sotomayor, escribió esta obra, publicada en 1620, para responder a la *Dragonetea* de Lope de Vega, donde el autor dejaba mal parado a Sotomayor, «atribuyendo a otros militares lo que fué obra suya» (1864 [1620]: 6). La sección de la obra de Caro de Torres dedicada a la gobernación del reino de Chile es muy breve: doce páginas en la edición original, según Barros Arana; y va de la página 46 a la 50 en la edición de la *Colección de Historiadores de Chile y Documentos Relativos a la Historia Nacional*, que he consultado. En consonancia con la finalidad apologética del texto, Caro de Torres asegura que el gobernador logró apaciguar, en sus nueve años de gobierno, desde Chillán hasta Angol; castigó a los indígenas; socorrió y libró ciudades de los asedios, y continuó hasta el final su labor pacificadora. Registra las campañas del gobernador a los «estados de Arauco Tucapel, Puren y Mareguano que era lo más belicoso que estaba de guerra»; su captura de «un capitán y caudillo valeroso», sin especificar nombre, y del mestizo rebelde Jerónimo Hernández, entre otros hechos (1864 [1620]: 48).

<sup>33</sup> El *Diccionario geográfico histórico de las Indias Occidentales o América* registra tres lugares de Chile con el nombre de Purén: un pueblo, una laguna y un valle. Se incluyen a continuación las dos últimas referencias:

Tiene el mismo nombre una laguna de este reino en el país y territorio de los indios Araucanos, donde siempre se han hecho fuertes e invencibles a los españoles; se forma de los ríos Curarahua y Eyoa, que salen después para entrar en el de la Imperial.

Un valle grande, fértil y hermoso del mismo reino, célebres por los combates que en él han tenido los españoles contra los araucanos, haciéndolo teatro de las acciones más gloriosas (1967: 253).

<sup>34</sup> El área y la resistencia de sus habitantes son temas centrales del poema *Purén Indómito*, de Fernando Álvarez de Toledo:

Son los purenes gente belicosa  
 Y cabeza de todos los chilcanos,  
 En una gran laguna cenagosa  
 Viven toda cercada de pantanos:  
 Han gozado de vida licenciosa  
 Sin haber tributado a los hispanos;  
 Arauco y Tucapel se les sujetan,  
 Y las demás provincias les respetan (Álvarez de Toledo 1862: 2).

sino también en la vestimenta y la fisonomía. El aborígen está de pie con una lanza enristrada, pero su apariencia es demasiado serena para tratarse de alguien en pleno combate. Sostiene la pica con las dos manos, a la que lleva atada un arma de ingenio indígena. La mirada del personaje se dirige hacia el arma. Se encuentra ataviado con una armadura defensiva muy similar a la de Lautaro, con mínimas variantes en la forma y en los colores y cuyas líneas evocan otra vez el estilo de las armaduras militares grecorromanas. Se trata de una coraza de cuero que le llega hasta poco más abajo de las caderas. La parte inferior es un poco más redondeada que la del toqui Lautaro y también logra una semejanza con las placas superpuestas que prolongan hacia las piernas las armaduras grecorromanas.

La indumentaria del guerrero, salvo que este no lleva grebas, brazaletes ni golas<sup>35</sup>, evoca la descripción de Alonso de Ercilla de la armadura defensiva araucana:

Tienen fuertes y dobles coseletes,  
arma común a todos los soldados,  
y otros a la manera de sayetes,  
que son, aunque modernos, más usados;  
grebas, brazaletes, golas, capacetes  
de diversas hechuras encajados,  
hechos de piel curtida y duro cuero,  
que no basta a ofenderle el fino acero (Ercilla 1998: 85).

El casco redondeado es también de cuero; y la visera es ahora roja. Las líneas borroneadas a la altura de la oreja y la mejilla parecen señales de que el fraile intentó dibujar la tira para sostener el casco; al parecer, se arrepintió e intentó, con poco éxito, eliminarla. En el tope lleva cuatro plumas grandes de colores diferentes, las cuales solo se distinguen de la cimera de Lautaro en el orden de los tonos —de izquierda a derecha: amarillo, rojo, verde y azul—. Este guerrero no presenta tahalí, carcaj ni flechas y su pecho es menos fornido. El cuello y los brazos están desprotegidos; las piernas, desnudas y los pies, descalzos.

La vestidura de manga corta que sobresale en pliegues por debajo de la coraza es ahora de un verde claro. Tiene una longitud mayor que la de Lautaro y se prolonga hasta las rodillas cubriendo los muslos del guerrero. No hay certeza sobre la existencia de este elemento en la indumentaria bélica mapuche ni tampoco existe consenso sobre el uso común del coselete, como indica el poema de Ercilla. Rosales documenta indígenas semidesnudos en combate y algunos con coraza a raíz de la piel: «Y en todo se aligeran, quanto pueden de vestido, i embarazos. Y en llegando la ocasión de la

---

<sup>35</sup> Grebas, brazaletes y golas son las protecciones de las piernas, los brazos y el cuello, respectivamente (Ercilla 1998: 85; nota de Lerner).

pelea, se quedan desnudos de medio cuerpo arriba, y si lleban coselete, o armas de azero, las suelen llebar a raiz de las carnes» (1989, vol. 1: 120).

Por otra parte, el uso de las plumas y la ausencia de pelo del indígena en el dibujo tienen justificación en las fuentes históricas. Rosales señala la significación de las plumas y documenta los cortes protectores de cabellos de los guerreros araucanos: «Y ellos también usan llebar a la guerra de estas plumas de paxaros, para el mismo fin, de hazerse ligeros. Y antes de salir se cortan muy vaxo el cabello, porque el enemigo no les pueda hacer presa de él, quando lleguen a las manos» (1989, vol. 1: 120).

Un detalle relevante de la escena es el arma ofensiva<sup>36</sup> mapuche cuyo extremo ocupa el centro de la composición. Aparece una pica de punta larga y aguda y, anexo a ella, un accesorio marrón, sostenido a la lanza con dos cuerdas: una amarilla y otra verde. Se trata del lazo de fuertes fibras vegetales, cuya importancia en el dibujo puede ser comprendida en dos sentidos: 1) muestra una de las armas nativas y 2) da cuenta del ingenio indígena. Ambos aspectos se enlazan con estas dos estrofas de *La Araucana*:

Las armas dellos más ejercitadas  
son picas, alabardas y lanzones,  
con otras puntas largas enastadas  
de la fación y forma de punzones;  
hachas, martillo, mazas barreadas,  
dardos, sargentas, flechas y bastones,  
lazos de fuertes mimbres y bejucos,  
tiros arrojadizos y trabucos.  
Algunas destas armas han tomado  
de los cristianos nuevamente agora,  
que el contino ejercicio y el cuidado  
enseña y aprovecha cada hora,  
y otras, según los tiempos, inventado:  
que es la necesidad grande inventora,  
y el trabajo solícito de las cosas,  
maestro de invenciones ingeniosas (Ercilla 1998: 84).

El lazo fue un arma mapuche, inventada para derribar a los jinetes enemigos de sus caballos. Su creación se ha atribuido a Lautaro (León Echaiz 1971: 42-43). Muy temida entre los españoles, su aparición, según las fuentes históricas, se dio en la batalla de Marihueno, que, como se señaló antes, Vicuña Mackenna fecha el 9 de febrero de 1554 (1876: 19). Después de la batalla de Tucapel el 25 de diciembre de 1553 y de la muerte de Pedro de Valdivia, Francisco de Villagra asumió la gobernación interina

---

<sup>36</sup> Las armas pueden ser ofensivas, como la lanza, o defensivas, como los escudos.

del reino de Chile y resolvió salir en campaña punitiva contra los mapuches. Los indígenas prepararon una emboscada en la cuesta de Villagrán o cuesta de Andalicán, una pendiente peligrosa donde sorprendieron a sus adversarios. Una de las ventajas del terreno era que se prestaba para despeñar desde su altura a los jinetes. El ataque significó un triunfo para los nativos y desde entonces la cuesta tuvo el nombre del vencido<sup>37</sup>. Añadida a la sorpresa y a la ventaja del terreno, los mapuches emplearon por primera vez el lazo que Pedro Mariño de Lobera describe en estos términos: «llevaban unos lazos armados en las puntas de las lanzas, los cuales echaban a los españoles para sacarles de las sillas tomando los nuestros por remedio el travesar las astas por las celadas para impedir la entrada de los lazos» (1960: 345). También Alonso de Góngora y Marmolejo documenta el artefacto en su relato de la misma batalla y, curiosamente, narra cómo Villagra se vio en un aprieto similar al que relata Ocaña del gobernador Sotomayor. El gobernador interino también fue derribado del caballo y habría muerto si sus compañeros de armas no hubieran acudido en su auxilio:

Para esta batalla hicieron los indios una invención de guerra diabólica, que fue en unas varas largas como una lanza, ataban a ellas desde poco más de la mitad un bejuco torcido, que sobraba de la vara una braza y más; esta cuerda que sobraba era un lazo que estaba abierto, y de aquellos lazos llevaban los indios de grandes fuerzas cada uno. Estos hicieron mucho daño, porque como andaban envueltos con los cristianos, tenían ojo en el que más cerca llegaba, y echábanle el lazo por la cabeza que colaba a el cuerpo y tiraba tan valientemente con otros que andaban juntos para efeto de ayudalles, que lo sacaban de la silla dando con él en tierra e lo mataban a lanzadas y golpes de porras que traían. Y ansí en una arremetida que hizo Villagra, lo sacó un indio del caballo, y si no fuera tan bien socorrido, lo mataran. Algunos indios se ocuparon en tomar el caballo y se lo llevaban a meterlo en su escuadrón (Góngora y Marmolejo 1990: 126).

Que la imagen del indio de Purén evoque la figura de Lautaro, que empuñe con su pica el lazo atribuido al toqui célebre y que Francisco de Villagra haya pasado por un apuro similar al de Alonso de Sotomayor, sugieren que si se sustituye en la leyenda el nombre del gobernador y algún otro detalle identificador, el dibujo podría representar trances similares con otros protagonistas, como el del mismo Villagra, por ejemplo. Así, dada la tenacidad de la resistencia mapuche y de los gobernadores en conquistar el territorio al sur del Bío-Bío, esta imagen de Ocaña podría funcionar como un espejo donde se reflejarían múltiples enfrentamientos entre mapuches y líderes españoles. La ejecución puede vincularse con episodios sucedidos a otros personajes históricos, en distintos marcos temporales, pero encuadrados en el mismo

<sup>37</sup> Este episodio fue conocido por Ocaña, quien lo narra brevemente en su *Relación* (fol. 83r.-83v.).

ámbito territorial. En este sentido, a partir de esta composición y de la ejecución de Anganamón y el gobernador García Oñez de Loyola, la relación mapuche-español queda representada en términos de conflicto y enfrentamiento bélico constantes.

En la leyenda del dibujo del indígena, Ocaña explica que Sotomayor no pudo pacificar Purén por las características cenagosas del terreno. Indica además que el gobernador se dio por vencido ante la agresividad de los nativos: «Y así se vol / vió porq[ue] los indios daban so / bre ellos de noche; y siempre / recibían daño los españoles» (fól. 106r.). Ciertamente, las fuentes históricas dan cuenta de un trabajoso gobierno de nueve años con continuos movimientos de avance y retroceso en la región araucana y envíos de representantes a Lima para solicitar más soldados, armas y municiones. Finalmente, en 1592, el mismo don Alonso se embarcó al puerto del Callao con la excusa del imperativo de una entrevista personal con el virrey para pedirle mayores refuerzos bélicos. Según Francisco Caro de Torres, al llegar a su destino, Sotomayor se enteró de que había sido relevado de su posición por Martín García Oñez de Loyola.

En este contexto, la frase de Ocaña «se volvió», relativa a Sotomayor, resulta ambigua. Podría leerse en ella que el gobernador abandonó por impotencia el área de Purén o, subrepticamente, que desatendió el reino de Chile. Al haberse dirigido a Lima y no regresar al reino debido a su reemplazo, ¿se habría interpretado este viaje del gobernador como un desamparo o una partida disimulada? Como antes, Rosales es el historiador que, aunque distante unos setenta años de Ocaña, permite la comprobación de referencias menos oficiales y, tal vez, más próximas a las murmuraciones populares. En su versión, don Alonso, «aviendo tenido nueva secreta de sucesor, la guardo con gran cautela, sin dezirlo a persona ninguna, y vaxando a la ciudad de Santiago trato con varias personas, de que seria muy conueniente ir el en persona a solicitar gente del Virrey del Peru, para acabar de una vez la poca guerra que quedaba». Por los comentarios cáusticos de Rosales, es obvio que muchos no estuvieron de acuerdo con la idea, pero tuvieron que aceptarla por el ascendiente de la autoridad del gobernador: «Y como a los gobernadores todos les dizen *et cum spiritu tuo*, y les responden a su deseo, aunque algunos no sentian bien de la propuesta, todos le dezian, que seria muy conveniente». Así, «fingiendo que iba por socorro, para el Reyno, [...] se embarcó» (1989, vol. 1: 641). Alonso de Sotomayor debió percibir su sustitución como una reconvencción oficial de su gestión fallida ante la empresa de sometimiento total de los araucanos. En definitiva, pese a su fama de soldado experto ganada en Italia y Flandes, su prestigio quedó resquebrajado en el reino de Chile. Su marcha sigilosa, tanto como el no haber anunciado abiertamente su reemplazo, debió interpretarse como una admisión de bochorno; asimismo, sirvió para enfatizar el fracaso de la empresa pacificadora.

En cuanto a la figura del personaje en el dibujo, Ocaña lo representa con la imagen valerosa de cuño clásico del guerrero batallando sobre un caballo encabritado. Lleva un jubón azul marino. Por su espalda cuelga una muceta o capa corta con los colores rosado, rojo, amarillo y verde. La forma ovalada similar a una medalla que se ve del lado izquierdo de su espalda y la capa corta de color encarnado deben ser distintivos pertinentes a su dignidad como caballero de la Orden de Santiago. Según las prescripciones del Título VI. «Del hábito y vestidos de las personas de la Orden», de la *Regla y establecimientos de la caballería de Santiago del Espada*, firmadas por el rey en Toledo en 1560, estos caballeros debían cumplir con llevar hábito de seda y venera:

Declaramos, que los Caualleros de nuestra Orden, que andan en calzas y jubón, o con cueras, sin sayo, cumplen con traer el habito de seda, o grana en la capa, o ropa de encima, trayendo venera: la qual sea tan grande, como vn real de a ocho de oro, o de plata, y no de cristal, ni de piedra alguna: y pendiente en cadena de oro, y no de cinta, ni cordon: y siendo la venera de la manera susodicha, permitimos, que el Comendador, o Caballero pueda traer el sayo sin habito, trayendolo en la ropa de encima: pero que si traxere el habito de oro sin venera, sea obligado a traerlo de seda, o grana en el sayo (fol. 74v.).

La cabeza del personaje está cubierta por un capacete de piel más alto y de figura más estilizada que el del indígena. La cimera, originada en la parte frontal del sombrero, se engalana de cuatro plumas grandes de distintos colores —de izquierda a derecha: amarillo, rojo, azul y marrón—. Su flanco izquierdo, de frente al espectador, está protegido por el escudo que ostenta la Cruz del Estandarte de Santiago: una cruz roja en forma de espada, con remates acorazonados en la empuñadura y en los brazos<sup>38</sup>.

El caballo es gris y su cuerpo está guarnecido con una barda o armadura de vaqueta, compuesta de dos piezas: el petral o pechera y el coplón o la grupera, con faldas para proteger los costados del animal. Los bordes de la barda están decorados con motivos vegetales pintados y/o repujados. Un tallo ondulante recorre cada una de las dos orillas y funciona como elemento conector de las hojas y frutillas representadas. En el centro del petral se detecta una sección de otro motivo decorativo.

La imagen del caballo enseña los dientes en una mueca extraña, tal vez en señal de dolor o de temor. Una pequeña mancha de un rojo vivo se detecta en el cuello del animal, en el punto exacto donde el petral termina. Parece indicar la herida de la lanza indígena. El rostro completamente sereno del gobernador luce una barba casi

<sup>38</sup> La cruz es bastante fiel a la que encabeza la *Regla y establecimientos de la caballería de Santiago del Espada*. La diferencia se encuentra en los brazos que, en el estandarte reproducido en el libro, rematan en forma de flor de lis.

rubia y su mirada reconcentrada se dirige al rostro del adversario. Levanta el brazo derecho empuñando la lanza a la altura de la cabeza<sup>39</sup>.

Ocaña señala los términos desiguales del combate cuando ambos adversarios están de pie: «estando a pie el español, le tiene ventaja el indio». A juzgar por esto, la superioridad del español en combate se mantiene mientras se encuentre sobre su caballo. No obstante, ya en armonía con el repudio renacentista de las escenas plásticas de derrota militar, ya por respeto a la dignidad del gobernador, o por ambas razones, Ocaña plasmó en su ejecución el instante inmediatamente posterior a la lesión al caballo. Así, evadió la presentación del animal caído y de Alonso de Sotomayor en lucha a pie, sin dominio de la situación. En cuanto al personaje indígena, la figura imperturbable con rasgos de Lautaro configura una imagen aguerrida. Se mantiene así la coherencia entre la admiración velada de la leyenda y su dibujo: «es tanta la soberbia del indio, que espera al español aunque venga a caballo» (fol. 106r.).

### 3.3. El atuendo y continente de las figuras de la mujer araucana

La figura de Guacolda lleva un vestido ancho, tipo túnica, que cubre el lado derecho de su pecho, llega hasta la pantorrilla y deja el seno izquierdo, los brazos y parte de las piernas al descubierto. En la leyenda comprensiva del dibujo, Ocaña describe la vestidura como una «tunicela ceñida al cuerpo» (fol. 77r.). La vestidura de la indígena parece corresponder al *chamal*, «un paño cuadrangular tejido y liso» que «constituye la prenda básica de la vestimenta mapuche tradicional para hombres y mujeres» (Mege Rosso 1990: 23). El chamal femenino se denomina *kepam* e, invariablemente, debe ser negro. Esta prenda envuelve el cuerpo desde los hombros hasta los tobillos y se sostiene en los hombros con un alfiler o *tupu*<sup>40</sup> (1990: 24).

No resulta fácil darse cuenta de que el pliegue de tejido que sobresale por debajo del codo izquierdo de la imagen de Guacolda, que desciende y se prolonga casi parejo con la longitud del vestido y que Ocaña tuvo el cuidado de colorear con un tono más claro para diferenciarlo de la parte esencial del traje, intenta dar la idea de la sección sobrante del paño, una vez que el material ha dado una vuelta completa al cuerpo y

<sup>39</sup> Ni en las dos ejecuciones de combate ni en el resto de las escenas, las figuras de Ocaña levantan las manos por arriba de la cabeza. Este aspecto coincide con las convenciones pictóricas renacentistas establecidas por Leon Battista Alberti en su tratado *Della Pittura*, de 1436: «movimenti delle gambe et delle braccia sono molto liberi ma non vorrei io coprissero alcuna degnia et honesta parte del corpo; et veggo da la natura quasi mai le mani levarse sopra il capo né le gomita sopra la spalla né sopra il ginocchio» (Battista 1950: 96).

<sup>40</sup> El tupu o tûpu es una especie de alfiler grande, de metal, con cabeza discoidal empleado para sujetar las prendas de vestir. «Consiste este tûpu en un disco de plata algo ahuecado en el medio, provisto de una larga aguja para clavarlo como prendedor en el pecho o en el hombro izquierdo» (Erize 1987: 75).

lo ha cubierto. La intención es mostrar que el vestido no desciende desde el cuello, sino que se enrolla alrededor del cuerpo. De la misma manera, la forma irregular en el hombro derecho, muy cerca de la barbilla, apenas sugiere la presencia del *tupu* o *túpu*: un adorno funcional para prender la capa de mujer —ausente del atuendo de Guacolda— con el *kepam*<sup>41</sup>.

Mege Rosso ofrece una explicación simbólica sobre el color negro azulado del *kepam*, logrado con «la infiltración de tinturas azules» en el tejido teñido de negro (Mege Rosso 1990: 25):

El *kepam* debe ser negro, pero de un negro tan puro, tan intenso, que logre los matices del azul. Todo *kepam* verdadero debe poseer un resplandor azulado. Su tejido será muy fino, de una continuidad plena, y como debe resplandecer “el azul”, su lana tiene que ser de gran calidad [...]

Hay una sutil ambigüedad en el teñido de esta pieza. El color negro es el color básico, el color por antonomasia, el color de la humanidad. Es un negro tan positivo que se permite el azul y se le valora por esto “en azul”. El *kepam* debe resplandecer en azul, color básicamente positivo, que representa a la divinidad sublime (Mege Rosso 1990: 24).

Los reflejos azulados del tejido de esta prenda junto con la resistencia de Ocaña al empleo del color negro podrían esclarecer tal vez su elección del azul para colorearla<sup>42</sup>. Resulta irónico que el tono seleccionado por el monje tenga entre los mapuches significados positivos, según Mege Rosso, y que, no obstante, para sus posibles receptores peninsulares la imagen de Guacolda entrañe, como se verá, connotaciones negativas.

Por otra parte, no he logrado localizar otro testimonio etnohistórico de primera mano, próximo a Ocaña, que atestigüe que las mapuches llevaran entonces el seno izquierdo descubierto<sup>43</sup>. Según los cronistas, parecería que hubieran llevado ninguno

<sup>41</sup> Aun cuando Erize indica que el lugar del *tupu* en el vestido mapuche es el pecho o el hombro izquierdo, las fotografías etnográficas de mujeres mapuches de Obder Heffer y Gustavo Millet, de fines del siglo XIX, recopiladas por Foerster, Montecino y Wilson en *Reflejos de Luna Vieja*, muestran este objeto, bien centrado en el pecho sosteniendo la capa o iquilla, bien a cada lado de los hombros uniendo la iquilla con el *kepam*. En consonancia con el testimonio de Ocaña, cuando aparece en un solo hombro, se trata del derecho (Foerster, Montecino y Wilson 1993: 29-111).

<sup>42</sup> En el capítulo anterior se señaló que Ocaña evita el empleo del color negro. Por ejemplo, en el caso de la vestimenta de las mujeres costaneras del virreinato del Perú, prefiere pintar de amarillo y azul la vestidura femenina, aun cuando reconoce que lo común es que sea negra: «Y de ordinario son de algo / dón / de lana negra. Y algunas los traen de colores / la mitad y la otra mitad de otro color, como está pin / tada la india que queda atrás; pero lo común / y más ordinario es ser negros» (fol. 36r.). Así, Ocaña representa gráficamente lo que describe como menos típico, con tal de no emplear el negro.

<sup>43</sup> Existe un testimonio iconográfico donde el seno derecho de la mujer indígena chilena queda parcialmente al descubierto. Se encuentra en uno de los escasos cuatro grabados con figuras humanas, de las 429 imágenes, principalmente, de la flora y la fauna brasileras, del naturalista alemán Jorge Marcgrave

o ambos senos expuestos, pero no uno solo. Al describir a los nativos de la provincia del Mapocho, Jerónimo de Vivar, por ejemplo, da a entender, sin decirlo explícitamente, que los dos senos serían visibles, porque se supone que ni la manta alrededor de la cintura ni la de los hombros podrían cubrir el pecho de las mujeres:

El traje de esta gente era antiguamente unas mantas de lana que les tomaba desde la cintura hasta la rodilla y ceñíanselo al cuerpo. Y el de ellas era una manta pequeña revuelta por la cintura y le da hasta la rodilla, y con una faja del tamaño y anchor de una cincha de caballo se ata por la cintura, y otra manta pequeña echada por los hombros y presa en el pecho, y dale hasta la cinta (Vivar 1966: 223).

Otro testimonio impreciso es el de Diego de Rosales, quien parece sugerir la desnudez del pecho de las mapuches solo en la intimidad de sus casas:

El vestido de las mugeres entre los indios de guerra, y los de paz es al modo de el de los hombres, y solo se diferencia en los calzones, y en el cabello largo de las mugeres; las quales traen como los hombres una camiseta sobre los hombros: y de medio cuerpo hasta las rodillas una manta ceñida a la cintura, y de las rodillas abajo, como los hombres desnudas y descubiertas, y los brazos del mismo modo. Y aunque mas frio haga, no traen mas abrigo: y dentro de casa se quitan la camiseta, que trahen encima y se quedan con sola la manta. Para las fiestas se ponen algunas una *lliella*, que pende por las espaldas, y por los dos extremos la prenden en el pecho con un punzon, sin mas galas, ni usos nuevos, ni ser costosas a los maridos, aun en esto poco, que visten, que ellas mismas lo hazen y texén: y sino, no se lo

---

(1610-1644), de su libro *Historiae Rerum Naturalium Brasiliae*, publicado póstumamente en 1648. No obstante, los dibujos del traje femenino y masculino, que forman parte de un «Apêndice acêrca dos chilenos», no proceden de las observaciones directas de Marcgrave, sino del testimonio que le proporcionó, según específica, el conde João Mauricio (283). El traje femenino de su grabado de una mujer chilena semeja una túnica romana y no concuerda con su propia explicación de la indumentaria. Su descripción lingüística coincide, en cambio, desde la parte sobre las «demais mulheres chilenas», con la descripción de la *Crónica* de Jerónimo de Vivar:

Também as mulheres que vivem junto de “Chilluen” e quasi imitam os costumes das Peruanas quasi semelhante vestido trazem quasi na parte posterior, dobrado sôbre os calcanhares, cosido com agulha nos lados, aberto ao peito, sôbre os ombros, com grandes alfinetes, que têm cabecinhas largas, com a circunferência quasi de um duplo “stufer” prendem uma e outra orla: estes alfinetes ou fivelas são de cobre ou de estanho segundo a fortuna delas. Amarram por baixo esta toga com uma fita, e, afinal das mesmas andam com os pés nus. As demais mulheres chilenas não levam vestido assim composto, sômente trazem o pano quadrado colocado ao redor debaixo dos seios, e caindo até as panturrilhas. O vestido superior, é um outro pano um pouco mais largo debaixo dos ombros, sôbre os mesmos preso por nós em seus ângulos: êste é o vestido comum nelas, mas se não agradam e seus maridos e um pouco mais estranhamente elas se enfeitam, em redor do pescoço trazem pequenas contas de vidro, e anéis de cobre nas orelhas, e nada mais (Marcgrave 1942: 284).

ponen, que el marido no se obliga a darlas de vestir: antes ellas estan obligadas a uestir al marido (Rosales 1989, vol. 1: 152)<sup>44</sup>.

El estudio etnográfico de Mege Rosso sobre los textiles mapuches proporciona una clave próxima al testimonio de Ocaña. Indica que, tradicionalmente, el *kepam* cubría ambos hombros en las solteras, mientras descubría el hombro izquierdo en las casadas (Mege 1990: 24). Es posible que, en la época del pre-contacto y en los años iniciales de la colonización, en grupos todavía ajenos o díscolos a los tabúes occidentales de la desnudez del pecho femenino, las mujeres casadas llevaran descubierto no solo el hombro sino también el seno izquierdo. El mismo Rosales documenta hacia 1670 los cambios decorosos en la indumentaria de las indígenas del reino de Chile con influencia española:

Las indias, que siruen a los españoles, y viuen en las Ciudades, traen el habito mas decente y modesto, porque llega hasta los pies y muchas estan muy españoladas en el lenguaje, y en el habito, que trahen cubiertos los brazos con las mangas de la camisa, y calzados los pies, y usan de mantellinas, y faldellines y en la frecuencia de los Sacramentos, y ejercicios pios, y devotos, son muy semejantes a las Españolas. A estas llaman mallenes a distinción de las demás indias, que estan en sus propias tierras, y en su natural traje, y costumbres (Rosales 1989, vol. 1: 152).

De este testimonio de Rosales, conjuntamente con las dos citas precedentes, se puede deducir también la aproximación del dibujo de Ocaña a la longitud real del traje femenino, declarada más abiertamente en su leyenda: «Traen [...] a la pier / na y brazos descubiertos», pero prolongada un poco por debajo de las rodillas en la imagen. Ciertamente, más tarde, en la realidad, la longitud del traje femenino se extendería hasta los pies, por la presión de las ordenanzas coloniales sobre el decoro en la indumentaria indígena.

La figura de Guacolda lleva además un cinturón ancho que ciñe su cuerpo desde casi debajo de los senos hasta la cintura. Este cinto grueso corresponde al *trariüwe* o faja femenina de mapuche adulta, cuyas funciones Mege Rosso explica detalladamente:

Ante todo, la faja de mujer desempeña una función práctica. Sostiene firmemente la cintura de la mujer, lo que la hace eficiente para poder soportar el pesado trabajo doméstico. Permite afirmar el cuerpo de la mujer por la cintura. También sujeta el *kepam* femenino, a modo de un verdadero cinturón. Cumple además con una función estética, pues con esta prenda irrumpe la fuerza del color en la vestimenta de la mujer, rompiendo la neutralidad negra del *kepam* [...]

---

<sup>44</sup> Como es obvio en las últimas líneas, Rosales aprovecha el capítulo XXVIII, sobre la indumentaria y otros aspectos culturales de los mapuches, para insertar algunas críticas de los usos españoles de entonces; particularmente, muestra su disgusto con el costo y la ostentación de la vestimenta española.

Por último, las fajas cumplen una función semiótica; expresan significados con sus colores y figuras. Nos “hablan” de sus propiedades simbólicas y de las mujeres que las portan, como también de ciertos contenidos elementales de la cultura mapuche (Mege Rosso 1990: 28-29).

El dibujo de Ocaña se limita a reconocer la presencia de la faja en el atuendo femenino. El simbolismo de la estructura, los colores y las formas tradicionales de los tejidos del *trariüwe* (Mege Rosso 1990: 29-34) escapan de su representación esquemática de esta prenda. Los tonos variados del cinturón prueban, al menos, la percepción global del monje de los patrones de tejidos multicolores.

Hacia el centro del dibujo de la falda de Guacolda, el color azul del tejido se difumina y la tela se hace transparente. Se crea un efecto que permite ver claramente, a través del vestido, todo el contorno de la pierna izquierda hasta el muslo. Ocaña quiso mostrar la ausencia de prendas íntimas e indicar que la desnudez de las mujeres podía ser vista al trasluz. Ciertamente, un aspecto que lo perturbaba de la vestimenta de las mujeres indígenas era la ausencia de ropa interior. De las indias de la costa, por ejemplo, indica: «y en todo su cuerpo / no traen otro adorno ninguno ni otra vestido / ra, sino aquel capuz; de suerte que quitado aquel /, quedan desnudas como sus madres las parieron» (fol. 36r.)<sup>45</sup>. La translucidez del traje del personaje de Guacolda se prolonga en subida hasta la altura del vientre, formando casi un triángulo estrecho cuyo vértice estaría a la altura aproximada del ombligo. Sin embargo, ninguna otra parte de su cuerpo se transparenta; en efecto, mientras el contorno de la pierna es evidente, las líneas de representación del pubis están ausentes.

El personaje de Guacolda aparece en el dibujo hilando y devanando al mismo tiempo, alrededor de un eje simple que convierte en carrete. Ocaña documenta así la habilidad de las indígenas de torcer el hilo a mano, comentada además en la leyenda del dibujo como actividad constante, llevada a cabo en desplazamiento: «van de continuo por los cami / nos hilando algodón y lana de / los carneros de la tierra» (fol. 77r.). Comenta también que las araucanas «son / muy ligeras en el correr y diestras / en tirar la flecha del arco» (fol. 77r.), pero no hay indicios de estas actividades en el dibujo. En su representación del personaje femenino, Ocaña da preferencia a la actividad que, genéricamente, considera más apropiada para Guacolda y, a la vez, reserva la proyección épica para el retrato de Lautaro<sup>46</sup>.

<sup>45</sup> Otro testimonio de la inmutación de Ocaña por este rasgo de la vestimenta femenina indígena es el siguiente: «el traje de las de / los llanos es diferente, porq[ue] no traen sino una ro / pa cerrada como capuz, con unas colas arrastrando / como los q[ue] traen luto en Castilla. [Van] en cueros; sin otra / ropa alguna, echado aquel capuz negro» (fol. 176r.).

<sup>46</sup> En su ensayo «Judging by Images», Françoise Borin analiza entre otras imágenes de la iconografía europea renacentista un grupo que representaba entonces la división de los roles según los sexos. En

En el pelo de Guacolda se concentran dos elementos de signo contrario. Por un lado, Ocaña aprovecha, como rasgo para intensificar el repudio, su presentación del típico peinado femenino mapuche —del que tampoco he encontrado otra documentación—. Según comenta, las mujeres se untaban el cabello de una sustancia fijadora que permitía modelar dos mechones sobresalientes. La asociación de los dos mechones con dos cuernos no requiere reflexión alguna del receptor; es automática<sup>47</sup>. Pero, por si pasara desapercibida, el autor remarca en la leyenda: «traen ... el / cabello engomado y le revuel / ven a la cabeza. Y las dos puntas / de los cabellos las sacan por / encima después como dos cuer / nos de cabra» (fol. 77r.). Desde la antigüedad, la cabra representa la impureza y la lujuria. De este simbolismo y del relato del Día del Juicio Final en el Evangelio según San Mateo, en el que Cristo separa las cabras —los pecadores— de las ovejas —los justos— derivan, al parecer, las características cabrunas del demonio en la Edad Media (Tresidder 1997: 92). La imagen del macho cabrío y sus rasgos asociados con el diablo se han consolidado y perduran hasta hoy en el imaginario colectivo<sup>48</sup>. Este aspecto del dibujo se estudiará en profundidad en el capítulo sexto.

Por otro lado, aunque no es totalmente rubio, lo cual podría atribuirse al empleo original de un color dorado que ha perdido su brillo, el tinte claro del pelo de la figura femenina, con visos dorados o amarillos todavía apreciables, podría deberse a la influencia en Ocaña de los romances líricos españoles de Lautaro y Guacolda. «Por los cristalinos ojos» y «El cabello de oro puro»<sup>49</sup>, pertenecen al subgrupo de variantes libres del tema de los amores de los dos personajes. Conforme al tópico renacentista

ellas, una figura repetida era la de la hilandera porque colocaba al sujeto femenino en un rol correspondiente a su condición (Borin 1993: 219). La labor manual se estimaba ideal para la mujer, cuyos espacios debían ser los ámbitos cerrados y cuya capacidad intelectual se consideraba inferior a la del hombre. Borin también alude a la relevancia de la tejedora en la tradición clásica: «la hilandera era la quintaesencia de la feminidad. Una larga lista de heroínas míticas desde Penélope hasta Ariadna, Aracne, y las bien conocidas Parcas hicieron de la rueca el símbolo esencial de la condición femenina, su signo característico» (Borin 1993: 219; la traducción es nuestra).

<sup>47</sup> En este elemento del dibujo, Pereira Salas percibió solo «un gracioso tocado» (1995: 25).

<sup>48</sup> Un ejemplo ilustre del XIX es el fresco *Aquelarre*, una de las *Pinturas Negras* de Francisco de Goya, donde el diablo, con fisonomía y enormes cuernos cabríos, preside sobre la fiesta de las brujas. La obra fue realizada por el pintor en una de las paredes del comedor de la «Quinta del sordo» hacia 1820-1823, y luego fue pasada a lienzo (Buendía 1974: 262-263). También se le ha llamado *El gran cabrón y Fiesta de brujas*. Por otra parte, dos grabados de la primera edición de la *Crónica del Perú* (1553), de Pedro de Cieza de León también representan la figura del demonio con rasgos cabrunos (Cieza de León 1984: 72-73).

<sup>49</sup> Los primeros versos de este romance son los siguientes: «El cabello de oro puro / Guacolda arranca a manojos / viendo a Marte y Cupido / muerto delante sus ojos». De *Flor de varios romances nuevos. Primera, y Segunda parte, del Bachiller Pedro de Moncayo, natural de Borja. Agora nuevamente en esta postrera impresión añadidos otros muchos Romances, y Letras, que se han cantado después de las otras impresiones, y hasta aquí sacados a luz*. En Barcelona, 1591 (Lerzundi 1978: 60-65).

de la dama idealizada con hermosos cabellos dorados, estos textos atribuyen pelo rubio a Guacolda (Lertzundi 1978: 34-38):

Por los cristalinos ojos  
 el corazón destilando,  
 todo el rostro hecho ventanas  
 el pecho acardenalado  
 denegrido y ceniciento  
 el color blanco rosado,  
 el cabello de oro fino  
 por tierra todo sembrado,  
 está la bella Guacolda  
 atenta sólo al cuidado  
 de lamentar sus desdichas  
 sobre el cuerpo de Lautaro<sup>50</sup>

En los dos elementos, uno de degradación y otro de idealización, concentrados en el cabello del personaje, se puede reconocer la tensión entre los atributos positivos y negativos de la araucana configurada por Ocaña. El fraile admira y distingue el conjunto del pueblo mapuche por su resistencia heroica, voluntad de independencia y habilidades bélicas: «generalmente / son indios de razón y de traza, en par / ticular para las cosas de la guerra; y aunque son bárbaros, no tienen las cos / tumbres bárbaras y bestiales que tienen / los del Paraguay» (fol. 101v.). No obstante, como se desprende de la misma cita anterior, repudia a la vez ciertas prácticas. En particular, rechaza las que interpreta como semidesnudez y promiscuidad de las mujeres: «son / fáciles de tratar con otros indios, aunque / esto es más en las solteras que no en las ca / sadas» (fol. 102r.-v.). Atribuyo a esa compleja dinámica de admiración/repulsión que, por un lado, considere a las mapuches hermosas y también las perciba «más blancas que otras de otras partes» (fol. 102r.) y, por otro lado, las dibuje con facciones de mayor tamaño que los rasgos de las figuras masculinas, especialmente la nariz. Ciertamente, en el rostro de perfil de Guacolda, pueden apreciarse la nariz grande, el ojo desproporcionado y el marcado rubor rojo de la mejilla. Estos rasgos podrían funcionar como estigmas de las costumbres indígenas que perturban al monje,

<sup>50</sup> Texto procedente de *Flor de varios romances nuevos, y canciones. Agora nuevamente recopilados de diversos autores, por el Bachiller Pedro Moncayo, natural de Borja, Huesca, 1589*. La página de título de este manuscrito se encuentra reproducida en el libro de Patricio Lertzundi para identificar la procedencia del romance (1978: 57-58). En su estudio de dieciséis romances basados en *La Araucana*, Lertzundi reúne y cuantifica la aparición de los siguientes atributos de idealización de Guacolda: «hermosa» (F.R.G., vol. 2, f. 56v., trece veces; y vol. 7, f. 56r., 7), «bella» (F.R.G., vol. 1, 126r., 9), «agraciada» (F.R.G., vol. 2, f. 56v.-57r., doce veces), tiene «ojos cristalinos» (F.R.G., vol. 1, f. 125v., 1), su cabello es de «oro puro» (F.R.G., vol. 2, f. 58r., 1) o «fino oro» (F.R.G., vol. 1, f. 125v., 6) (1978: 38).

particularmente de aquellas referidas a la libertad sexual y a la indumentaria femenina, las cuales percibe, en última instancia, como amenazas a su propia castidad.

En cuanto a la figura femenina que acompaña la imagen de Caupolicán, tiene un vestido o una especie de falda que le cubre las rodillas y le llega hasta la pantorrilla; debe tratarse del chamal femenino o *kepam*. Tiene parte de los brazos y de las piernas al descubierto. Se perciben los trazos del *trariüwe* o faja femenina alrededor de su cintura. No se distingue claramente si los senos están o no cubiertos. El detalle pierde importancia aquí, porque Ocaña se interesa en presentar la *ikülla*.

Ausente del dibujo de Guacolda, la *ikülla* o capa de mujer (Mege Rosso 1990: 35) es una prenda de vestir fundamental de las indígenas mapuches. Como en el dibujo, cubre los hombros y la espalda de las indígenas y se sostiene a la altura del pecho con un *tupu*. Como se vio antes, Jerónimo de Vivar y Diego de Rosales la documentan. El primero la describe como «una manta pequeña echada por los hombros y presa en el pecho, y dale hasta la cinta» (Vivar 1966: 223). El segundo, por su parte, también la detalla brevemente, pero restringe su uso para las ocasiones festivas: «Para las fiestas se ponen algunas una *lliella*, que pende por las espaldas, y por los dos extremos la prenden en el pecho con un punzon» (Rosales 1989: 152). Ocaña la denomina *lliquida* (fol. 87v.).

El *tupu* tampoco está muy claro en este dibujo. Solo se percibe a través de la mano izquierda del personaje una especie de punzón que acaba arriba en un extremo un poco más grueso. Lo que sí está claramente trazado es una figura en forma de media luna pendiente del pecho, cuya existencia documenta Diego de Rosales, unos setenta años después de Ocaña, entre los adornos femeninos: «El adorno y joyas de las mugeres, son las llancas, que como emos dicho son unas piedras toscas verdes, que agugerean por medio, y las ensartan, y a uezes las cosen en un pedazo de paño, o carton en forma de media luna, y se le ponen en el pecho, sin esto algunas sartas de cuentas de vidrio azules, y verdes» (1989, vol. 1: 152). La presencia de la pedrería de la media luna se pierde en este boceto de Ocaña, que se concreta a perfilar la forma del adorno.

Los ornamentos se encuentran entre los elementos de este bosquejo desaparecidos de la versión final de Guacolda. Ocaña esboza un collar con tres secciones: un área lisa muy estrecha, otra un poco más gruesa de líneas casi semicirculares en continuidad —que podrían representar piedras— y, finalmente, una hilera de objetos colgantes similares a colmillos de animales. Esta imagen última se aparta de los materiales que, según Rosales, las mujeres empleaban en la hechura de estas prendas<sup>51</sup>.

<sup>51</sup> Wilhem de Moesbach, un observador cuya correspondencia cita Esteban Erize, coincide esencialmente con los datos de la *Historia* de Diego de Rosales sobre las prendas ornamentales de las indígenas:

Las primeras alhajas que usaban las mujeres indias eran zarcillos sencillos de forma discoidal —*chachaitu*—, y largos alfileres con cabezas esféricas —*ponson*— o de láminas circulares —*tupu*— [...] En un segundo período se generalizaron las *llancas*, piedrecitas comúnmente

Por su parte, los aretes son pequeños y sencillos, con forma circular en la parte central y otros elementos colgantes desdibujados.

Con respecto al peinado, se aprecia la semejanza con el de Guacolda en el entramado y los dos mechones; sin embargo, se diferencia de este en, al menos, dos aspectos: 1) Gualcolda lleva parte del pelo sujeto y otra sección suelta, pero la «india araucana» lo lleva todo recogido en vueltas intrincadas; 2) si bien ambas llevan los mechones levantados que Ocaña menciona como partes del peinado típico de la mujer mapuche, las distinciones en la forma y longitud son inequívocas. Los mechones de Guacolda se ubican a los lados de la cabeza, se prolongan hacia atrás y rematan en punta como cuernos. Por su parte, los de la indígena bosquejada se originan en la parte superior de la cabeza, cercana a la región frontal; se pronuncian hacia arriba y un poco hacia atrás; también rematan en punta, aunque menos definidas, y acaban a la altura de la misma cabeza, sin extenderse fuera de ella. El resultado de esta comparación es que, como señalé al principio del comentario de los dos bosquejos, esta representación del peinado parece guardar más fidelidad con la realidad, o al menos es menos caprina, que el estilo plasmado en el dibujo de Guacolda.

La mujer araucana parece mostrar u ofrecer su huso con el material hilado al compañero de escena. Como extiende la mano que lo porta a la altura de la cadera, el gesto resulta menos dispuesto que el de la imagen de Guacolda, cuyo brazo derecho aparece más extendido y levantado a la altura del pecho. No se aprecian expresiones faciales definidas en ninguno de los dos personajes de la composición de Caupolicán y la mujer. Sus respectivas miradas se encuentran desenfocadas de cualquier elemento interno de la composición.

### 3.4. Los guerreros caníbales: la desnudez y la decoración corporal

En la serie de dibujos etnográficos de Ocaña solo hay una figura que representa adornos corporales como pintura y, posiblemente, tatuajes. Si bien las fuentes etnohistóricas testimonian el empleo de este tipo de decoración corporal por otros grupos étnicos, Ocaña solo registra ese elemento en una composición. La ausencia de ropa y la importancia de la pintura corporal para las numerosas parcialidades de la región del Gran Chaco, debieron dirigir en esta ocasión el interés del dibujante hacia la decoración indígena del cuerpo; así, convirtió la pintura corporal en uno de los temas centrales de la ejecución titulada «Indio del Paraguay, de los calchaquíes».

---

verdes, pulidas por ellas mismas y mezcladas más tarde con perlas o cuentas de vidrio regaladas por los españoles. Las ensartaban en hileras largas de las cuales formaban collares *chraripel*, pulseras, *chraricug* —y colgantes de pecho— *maimaitu* [las negritas corresponden al autor] (Erize 1987: 78).



**LEYENDA:** Indio del Paraguay de los calchaquíes. Come / carne humana todas las veces que la puede hallar. / Sirven en la guerra y son muy valientes.

**Ilustración 3.6.** (fol. 118v.). Leyenda precedente en el fol. 118r.

Un aspecto problemático de este dibujo es la incorrección de la identificación étnica. Los calchaquíes son un subgrupo del pueblo diaguita, localizado en el noroeste del territorio que ocupa hoy Argentina. Según el itinerario descrito en las dos secciones del viaje donde hace referencias al dibujo, el fraile recorría entonces territorios ubicados entre la cordillera de los Andes y Buenos Aires y el noreste de la Argentina, concretamente pueblos colindantes con los ríos Paraná y Paraguay.

Como se señaló en el primer capítulo, en la última parte de la «Descripción del reino de Chile», después del escabroso paso de la cordillera andina, Ocaña da pocos detalles de las tierras transitadas hasta llegar a Buenos Aires. El monje ofrece la impresión de haberse encontrado con tierras solitarias, poco pobladas por indígenas y, cuando ocupadas, pervertidas por la desnudez. De todo este extenso y atribulado viaje por un territorio llamado por Ocaña «tierra del Tucumán y Paraguay» (fol. 109v.) y, en otra parte, «llanos de Paraguay y Tucumán» (fol. 114r.), el autor recuerda sobre todo los cuerpos desnudos y pintados de los nativos.

En el libro *Los aborígenes argentinos. Síntesis etnográfica*, Antonio Serrano explica cómo la confusión de los españoles instituyó el nombre de calchaquíes para grupos indígenas del Chaco con culturas completamente diferentes a los cacanos o diaguitocalchaquíes de las zonas andinas:

Las tierras chaqueñas que caían al sur del Bermejo desde los 59° 30' de longitud más o menos, hasta su desembocadura en el Paraguay, recibieron desde fines del siglo XVI el nombre de "Valle de Calchaquí" y los indígenas que las ocupaban el de calchaquí. Estos indígenas chaqueños no tienen nada que ver con los de igual nombre del noroeste argentino. Debe ser una voz de los idiomas chaqueños mal oída por los españoles. El gentilicio calchaquí aplicado a dichos indígenas es usado en la documentación del litoral mucho antes del desplazamiento a Santa Fe de indios diaguitas, hecho por el gobernador Mercado Villacorta y de ninguna manera podría admitirse que el establecimiento de diaguitas introdujera el nombre para tribus lugareñas; por confusión o asimilación. Ambos calchaquíes, los andinos y los chaqueños, eran de cultura diametralmente opuesta (Serrano 1947: 89-90).

El desplazamiento de indígenas diaguitas del noroeste de la actual Argentina a Santa Fe debió realizarse durante el segundo mandato de Alonso de Mercado Villacorta (? - 1681) como gobernador de Tucumán de 1664 a 1670, cuando se le encargó la reducción de los indios calchaquíes (Udaondo 1945: 591-592). Ciertamente, el trabajo de Ocaña prueba que, poco más o menos de 65 años antes de este evento, el gentilicio calchaquí ya se empleaba para denominar a otros grupos indígenas. La misma confusión documenta Canals Frau: «el nombre de 'calchaquí' [...] prevaleció en las generalizaciones, sobre todo al querer referirse a las dificultades que hallaba la penetración española, especialmente en los Valles Calchaquíes» (Canals Frau 1953: 473).

La imprecisión del recorrido y de la localización geográfica de los calchaquíes observados por el monje dificulta la identificación de la etnia o etnias representadas en el dibujo. La figura de Ocaña puede corresponder a distintos pueblos indígenas que debió encontrar en los territorios por donde transitó: los puelche-guénaken o patagones del norte, los pampas, los grupos del litoral<sup>52</sup> y/o los del Gran Chaco. Por las referencias varias a este mismo dibujo cuando, al tratar de los frentones<sup>53</sup>, el fraile escribe sobre la desnudez de los indígenas de los llanos, además de sus comentarios concretos sobre el pueblo que denomina calchaquíes, considero que el dibujo configura más bien un prototipo que sintetiza características observadas en varios de estos grupos, con la desnudez y la pintura corporal como rasgos comunes de la mayoría<sup>54</sup>. De allí que cobre mayor sentido que la ilustración se encuentre al final de la sección sobre los «llanos de Paraguay y Tucumán» y, al mismo tiempo, sea liminar al capítulo de la «Descripción de la tierra del Paraguay, y de Buenos Aires y del Tucumán».

El personaje está de espaldas y con los glúteos cubiertos; ambos son recursos del dibujante para obliterar la desnudez observada en la realidad<sup>55</sup>. Las piernas abiertas aparecen firmemente apoyadas, como las de los otros dos guerreros prototípicos comentados líneas antes. Su rostro brinda el perfil derecho al espectador, donde los labios casi no se aprecian. Se percibe una raya oblicua desde la boca hasta el lóbulo de la oreja, posiblemente indicadora de un tatuaje facial. El peinado consiste de trenzas enrolladas en la cabeza, con algunas que se dejan caer libremente. El detalle de las flechas insertadas en el cabello lo menciona Canals Frau como un uso antiguo de los puelche-guénaken (1953: 197), habitantes del norte de la Patagonia, «especialmente

<sup>52</sup> Según Canals Frau, se entiende «por 'Litoral' a secas, y tal como es costumbre en la Argentina, a la extensa pero angosta región que constituyen ambas riberas del Paraná en su curso inferior» (1953: 255).

<sup>53</sup> Los frentones constituían «un conjunto bastante numeroso de tribus pedestres, no agricultoras», llamadas así «por la costumbre de raparse la parte delantera de la cabeza». Hablaban diversas lenguas y ocupaban la «región oriental del Chaco, más o menos desde Malabrigo (en el norte de Santa Fe) hasta el Pilcomayo y por su margen derecha hasta el grado 63 de longitud oeste aproximadamente» (Serrano 1947: 88).

<sup>54</sup> Agregada a la inexactitud geográfica, otro factor importante para comprobar el desliz en la clasificación étnica de la ilustración es que los calchaquíes y los diaguitas pertenecen a la que los cronistas denominaron «gente vestida». «Así lo confirman, repetidamente, las fuentes históricas y una abundante evidencia arqueológica» (Márquez Miranda 1946: 640-641; la traducción es nuestra).

<sup>55</sup> El fraile hace dos referencias al respecto: 1) en la sección sobre los «llanos de Paraguay y Tucumán»: «Y así pinté el indio embijado por las es / paldas y con pañetes, por no pintarle con / la deshonestidad con que ellos andan» (fol. 117v.); y 2) en el capítulo de la «Descripción de la tierra del Paraguay, de Buenos Aires y del Tucumán»: «andan / embijados como lo muestra la pintura del indio / q[ue] queda atrás, pintado de espaldas, por no pin / tarle con la desvergüenza q[ue] ellos andan» (fol. 122r.).

en la región de los ríos Colorado y Negro, extendiéndose por el norte hasta las sierras del sur bonaerense» (1953: 192).<sup>56</sup>

La figura presenta una piel rojiza que pudiera representar el color natural o el efecto de tierra y/o colores vegetales untados<sup>57</sup>. El cuerpo alto y fuerte se encuentra decorado en el tronco y los brazos con cuatro tipos de líneas horizontales intercaladas entre sí: 1) unas rectas y gruesas de colores negro y rojo, 2) otras más cortas de colores verde y gris, 3) unas líneas en zigzag de color amarillo y 4) dos franjas verdes más gruesas ubicadas en las muñecas. Las piernas presentan líneas verticales serpentinas de distintos colores, trazadas a lo largo, de manera continua. Ocaña indica en la leyenda que los nativos andan embijados.

El elemento más colorido y atractivo del dibujo es el adorno de plumas de colores rojo, azul, amarillo, verde y marrón. Ocaña lo acota como un accesorio de la aljaba realizado con plumas de guacamayas<sup>58</sup>. La aljaba, por su parte, repleta de flechas, está confeccionada con un tejido vegetal con patrones cuadrículados alternos de líneas verticales y horizontales. Como a Lautaro, Ocaña no asigna a este personaje un arco sencillo o primitivo, sino el más sofisticado con la forma del arco escita, empuñado en su mano derecha. El brazo izquierdo se encuentra levantado y extendido, pero con el antebrazo flexionado hacia arriba. La mano, a la altura de la cabeza, exhibe un remo de dos colores, con lo cual se apuntaría quizá una referencia a su hábitat ribereño.

Ocaña falla en esta ejecución en que la figura no logra transmitir los sentimientos de repudio incluidos en la leyenda. La combinación de la desnudez, las dos flechas en

<sup>56</sup> En su *Crónica de los reinos de Chile*, Jerónimo de Vivar describe el tocado de los puelches, habitantes de la cordillera de los Andes, con características similares al peinado del aborigen pintado:

Los tocados que traen en la cabeza los hombres son unas cuerdas de lana que tienen veinte y veinte y cinco varas de medir, y dos de éstas que son tan gordas como tres dedos juntos. Hácnelas de muchos hilos juntos y no las tuercen. Esto se revuelven a la cabeza y encima se ponen una red hecha de cordel, y este cordel hacen de una hierba que es general en todas las Indias. Es a manera de cáñamo. Pesará este tocado media arroba y algunos una arroba. Y encima de este tocado en la red que dije meten las flechas, que les sirve de carcaj (1966: 227).

Debe añadirse que Ocaña no menciona ningún elemento vegetal al describir el peinado, pero se trae a colación por la similitud en el estilo y el detalle de las flechas insertadas en el tejido.

<sup>57</sup> Al escribir sobre los puelches, Diego de Rosales menciona la costumbre de los indígenas de las pampas de preparar ungüentos de barro mezclado con sustancias vegetales, como remedios contra el sol y los insectos: «En muchas partes de las pampas para defenderse del Sol, y de los mosquitos, que como andan desnudos, los atenacean. Se embarran todo el cuerpo con barro, mezclado con unas yerbas, para que tenga consistencia, con que se defienden algo de los mosquitos, y del sol, que no dexan de hazer en ellos su batería» (1989, vol. 1: 151).

<sup>58</sup> Hans Staden describe y dibuja el *endupapó*, un accesorio bélico de plumas de los tupinambá, que coincide en su confección y uso con este dibujado por Ocaña: «Tienen también un adorno hecho de plumas de avestruz. Ése es una cosa redonda grande de plumas; ésa la atan sobre el trasero cuando marchan a la guerra contra sus enemigos o cuando en cualquier momento hacen una fiesta; se llama endupapó» (Staden 1944: 125).

el cabello en posición de cuernos y el adorno de plumas entre las piernas, a manera de cola, perseguían plasmar la satanización de la imagen<sup>59</sup>:

Estos indios del Paraguay traen cogidos / los cabellos, y por entre ellos metidas / las flechas y el aljaba q[ue] traen a / las espaldas. Tiene al cabo unas plu / mas de guacamaya de muchos co / lores con una rueda grande / arriba de las mismas plumas. Y / como les cae entre las piernas por / la parte de detrás, no parece sino / rabo y cola de diablo. Y como ellos / están desnudos y embijados y son / tan grandotes, con las flechas en / la cabeza, con aquella cola del / aljaba, no parecen sino figuras / de diablos muy feos (fol. 118r.).

Si bien consigue cierta expresión de la fiereza con la presencia de las flechas ensartadas en el pelo y, sobre todo, con la acotación de la antropofagia al pie, la asociación de la figura con el demonio requiere la lectura de la leyenda. Ocaña no logra configurar los atributos perversos en el dibujo. Los efectos cromáticos del cuerpo y del adorno de plumas resultan tan atractivos que, al menos, para el receptor actual, obliteran los posibles atributos satánicos.

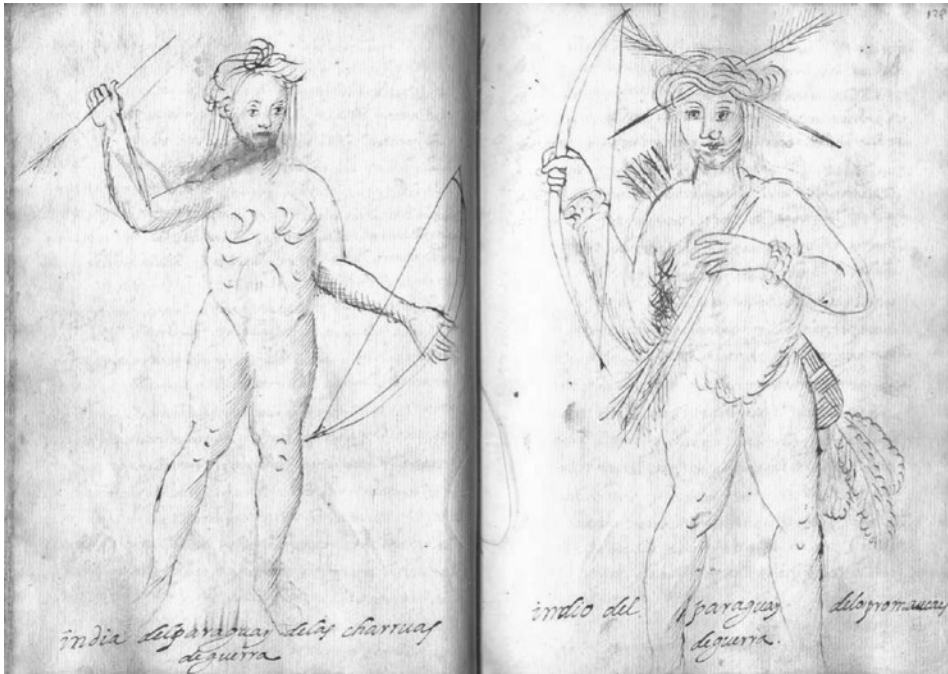
Menos llamativos resultan, no obstante, dos dibujos que parecen preludiar el anterior. De los posibles cuatro esbozos de Ocaña incluidos en el manuscrito, los dos siguientes son los más desdibujados<sup>60</sup>. La justificación de esta indefinición podría atribuirse, naturalmente, a su calidad de bosquejos; pero la razón de mayor peso radica, en mi opinión, en el hecho de que pretenden ser desnudos. Esta debió ser también la causa de que Ocaña no los convirtiera en dibujos definitivos.

<sup>59</sup> En 1772, casi doscientos años después del tránsito de Ocaña por estas tierras, en *Paraguay Católico en sus principales provincias reducidas á la Santa Fé, y vasallaje del Rey de España por la predicacion de los misioneros zelosos de la Compañía de Jesús: en gran parte arruinada por los mamelucos del Brasil, y restablecidas por los mismos misioneros*, el padre Joseph Sánchez Labrador escribe sobre la fiesta de Elel —una deidad que identifica con el Príncipe de los Diablos—, de los guénaken de la Patagonia septentrional, generalmente conocidos como puelches. La indumentaria para la danza, con la que señala que «á veces se deja ver el *Elel*, alegre, y placentero», es similar a la dibujada por Ocaña, en la forma tanto como en el efecto que produce en Sánchez Labrador:

Entonces los Indios desnudos, embijados, y adornados con plumages, hechos en la apariencia unos Diablos, se ponen tambien dos plumages en la cabeza, remedando dos cuernos, y por atras una cola ó de plumas, ó de cavallo, cascabeles en los pies: asi engalanados, se prenden mutuamente de las manos, y danzan al son de los cascaveles llevando el compas el Tamborcillo, y otro Indio con un palo lleno de cascaveles. Hazen mil contorsiones, y figuras abominables con los cuerpos (Sánchez Labrador 1936: 70).

Es posible pensar que, casi doscientos años después, las flechas antiguas en la cabeza hubieran sido sustituidas por plumas, y los adornos de la espalda, originalmente de plumas, alternaran ahora su confección con colas de caballo. Por otra parte, la indumentaria que antiguamente pudo haber sido cotidiana, podría haberse reservado después para ocasiones festivas.

<sup>60</sup> Antes se ha señalado la posibilidad de que los dos dibujos sin color de Caupolicán y la mujer araucana fueran inicialmente bocetos de la composición de Lautaro y Guacolda.



LEYENDA A: India del Paraguay de los charrúas / de guerra. LEYENDA B: Indio del Paraguay de los promaucaes / de guerra.

**Ilustración 3.7.** (fols. 123v. y 124r.). Folios 123r. y 124v. en blanco. No tienen otras leyendas.

Pese a que los órganos sexuales están ausentes en ambas figuras y los pies le faltan a una y apenas se perciben en la otra, las dos imágenes no carecen de detalles. Los dos rostros presentan cejas, ojos, nariz y boca. Desde la perspectiva externa del observador, la del lado izquierdo tiene en la zona del pecho unas líneas curvas indicando los senos, otras más cortas marcando los hoyuelos de las rodillas; se le puede ver, además, la oreja derecha y un moño o adorno en la cabeza. La de la derecha, por su parte, lleva carcaj con los patrones del tejido vegetal visibles; flechas en la espalda, en la mano y en el pelo, y una pulsera grande en cada muñeca. Cada figura tiene un arco sencillo y la postura aproximada a la de exhibición u ofrecimiento del objeto, propia de muchas de las escenas terminadas. No existe interrelación física o contacto visual entre las imágenes.

Por otra parte, la similitud entre el peinado con las flechas en el cabello del esbozo de la derecha y el dibujo del indio «calchaquí» recién comentado, me llevan a pensar que el bosquejo debió ser el ejercicio preliminar para la ejecución final a color. Como todos los demás, este proyecto incluiría las figuras masculina y femenina; de allí que trazara dos bosquejos. El jerónimo debió renunciar a culminar la empresa por dos razones fundamentales: 1) la primera, y más importante, dos desnudos frontales iban

en contra de su noción pudorosa del decoro, y 2) tenía un interés estético en mostrar el adorno de plumas en la espalda de los hombres. Así, resolvió ambos problemas al decidirse a dibujar solo la figura masculina, de espalda y con los glúteos cubiertos<sup>61</sup>.

Ahora bien, cabría entonces preguntarse por qué el monje incluiría estos trazos deslucidos en el manuscrito. La razón se encuentra en su interés genuino en mostrar el exotismo y la diversidad de los pueblos indígenas de las Indias. Quizá deseaba convertirlos en otro proyecto que llevaría a cabo en algún momento y, provisionalmente, les asignó nombres de otros grupos humanos. Un aspecto importante que reafirma el carácter preliminar de los dos bosquejos es que, salvo un caso que se estudiará adelante, en las ilustraciones acabadas, la figura masculina siempre ocupa el folio izquierdo, mientras que la femenina va en el derecho —desde la perspectiva externa del observador—. Aun en la ejecución del hombre «calchaquí» sin acompañante, estudiada antes, la imagen masculina se encuentra a la izquierda. Según las leyendas de estos dos esbozos —pues solo a través de ellas es posible identificar los sexos representados—, la posición de estas figuras es la inversa: la imagen masculina aparece a la derecha y la femenina, a la izquierda.

La arbitrariedad, la prisa o la provisionalidad se palpan también en la localización geográfica del grupo étnico con el que Ocaña identifica el boceto de la derecha. Los promaucaes no eran pobladores de alguno de los territorios identificados en la *Relación* como Paraguay, Buenos Aires y Tucumán. Constituían un subgrupo étnico del pueblo araucano; Horacio Larraín Barros, siguiendo al arqueólogo y etnólogo Oswald Menghin, los subdivide en picunches (al norte), mapuches (en el centro) y huilliches (al sur)<sup>62</sup> (Larraín Barros 1987: 234). Habitaban la llanura central de Chile, entre los ríos Cachapual y Maule<sup>63</sup>. Su nombre original era picunches, que en

<sup>61</sup> Bernard Smith reproduce una ilustración a lápiz de Sydney Parkinson (c. 1745-1771) titulada *Two Australian Aborigines and other drawings* de 1770, en la cual el dibujante representó dos indígenas australianos desnudos en quienes no se ven los órganos sexuales. Las estrategias de Parkinson son casi las mismas de Ocaña. La cabeza, el rostro y el tronco presentan diversos detalles físicos y etnográficos de los nativos, pero el trazado de las piernas se va difuminando de manera que desaparece el área genital junto con las pantorrillas y los pies. Smith comenta lo siguiente sobre estos dibujos: «Hay un elemento de pudor en los bosquejos de Parkinson de los hombres en la lámina 93 —los genitales no están dibujados claramente— y la manera general de composición en la lámina 97 sugiere la negativa de Parkinson de mostrar su personaje totalmente desnudo. Aquí, también, uno observa el comienzo de una larga tradición de aculturación aborígen hacia las maneras de los europeos» (Smith 1992: 96; la traducción es nuestra).

<sup>62</sup> A su vez, Horacio Larraín Barros subdivide los picunches en septentrionales y meridionales. Los promaucaes corresponden al grupo de picunches meridionales (1987: 135).

<sup>63</sup> John M. Cooper indica que «ocupaban la región desde el pie de los Andes hasta la costa y desde Coquimbo o el Coapa hasta el río Itata o Bío Bío» (1946: 754-755; la traducción es nuestra). Por su parte, Horacio Larraín Barros designa el hábitat de los grupos picunches meridionales o promaucaes «zona eco-cultural 6» y la ubica entre «las hoyas hidrográficas de los ríos Cachapoal, Rapel, Mataquito y Maule, desde aproximadamente los 33°55' S a los 36°10' S» (Larraín Barros 1987: 149). Según Olson,

mapuche significa «gente del norte»; pero los quechuas los denominaron promaucaes —cuyo significado, según Vivar, es *lobos monteses*—, por la simplicidad de su agricultura, por ser recolectores y por la resistencia a los incas (Larraín Barros 1987: 228-229)<sup>64</sup>. Ocaña conocía la ubicación de esta etnia, ya que la menciona en el capítulo de la «Descripción del reino de Chile». El monje detalla su área de dispersión, abundando en los nombres de los ríos a cuyas riberas habitaba, menciona sus pueblos y destaca que fue la agrupación cuya fiera detuvo a los incas en su empresa de conquista de las tierras chilenas (fols. 79r.-v.)<sup>65</sup>. Además, el mapa 2 del jerónimo está dedicado a representar el territorio de los promaucaes.

Si se considera la admiración de Ocaña por el carácter aguerrido de los aborígenes del reino de Chile, se puede entender, en parte, que el nombre de los promaucaes surgiera ya para identificar el boceto a la derecha (véase ilustración 3.7), ya como

---

los picunche o picanos eran los araucanos que vivían más al norte de Chile. En 1540, Pedro de Valdivia y los españoles que con él llegaron encontraron en este grupo una gran resistencia; a pesar de ella, lograron conquistar a los picunche y los ocuparon en ranchos ganaderos, ranchos de ganado caballar y minas de oro. Los picunche sufrieron una pérdida sostenida de población en el siglo XVI y, al comienzo del XVII, la mayor parte había desaparecido en la sociedad mestiza que los rodeaba (Larraín Barros 1987: 292).

<sup>64</sup> Ercilla dedica dos estrofas al valor de este pueblo ante la avanzada de los «nobles Ingas valerosos». No obstante el empeño y el triunfo de los promaucaes, la voz poética los distancia de la superioridad de los araucanos:

Los promaucaes de Maule, que supieron  
el vano intento de los Incas vanos,  
al paso y duro encuentro les salieron,  
no menos en buen orden que lozanos;  
y las cosas de suerte sucedieron  
que llegando estas gentes a las manos,  
murieron infinitos orejones,  
perdiendo el campo y todos los pendones.

Los indios promaucaes es una gente  
que está cien millas antes del Estado,  
brava, soberbia, próspera y valiente,  
que bien los españoles la han probado;  
pero con cuanto digo, es diferente  
de la fiera nación, que cotejado  
el valor de las armas y excelencia,  
es grande la ventaja y diferencia (Ercilla 1998: 95-96).

<sup>65</sup> En el «Informe de don Miguel de Olaverría sobre el reino de Chile, sus indios y sus guerras» (1594), el autor también distingue a los indígenas habitantes de estas tierras por su belicosidad: «Los indios que hay desde el dicho río Maule hasta la ciudad La Imperial, que son 60 leguas, y aparece que participan de otro clima y los de unas partes con más ventajas que otros, porque lo muestran en su feracidad, en diferente lengua, en los cuerpos más robustos y en ser más inclinados a guerra y inquietud» (Olaverría 1960: 395).

recordatorio de un proyecto futuro. Al mismo tiempo, sin embargo, no deja de causar extrañeza la confusión en la ubicación geográfica, particularmente, porque, para Ocaña, los indígenas de Chile se distinguen culturalmente de los otros grupos autóctonos que conoció.

La documentación etnohistórica, aunque muy escasa, tampoco permite identificar la figura del esbozo derecho con los rasgos étnicos de los promaucaes. Jerónimo de Vivar, que los denomina pormocoes y pomaucases, señala escuetamente que «son de la lengua y traje de los de Mapocho» (1966: 229). Por lo tanto, puede concluirse que su indumentaria típica era similar o idéntica a la estudiada antes de las culturas mapuches<sup>66</sup>.

En cuanto al bosquejo de la izquierda (ilustración 3.7), la desnudez de la imagen coincide con los datos etnológicos de los charrúas:

Los Charrúas vivían completamente desnudos cuando fueron descubiertos por Solís.<sup>67</sup> Solamente en invierno y cuando hacía mucho frío se cubrían con un manto de pieles de animales salvajes, llamado *Quillapi*, —de quillango,— palabra choneka con la que en el Sur de la Argentina se denomina a las mantas que se hacen con la piel del guanaco (Cordero 1960: 240).

Su ubicación geográfica, en la costa septentrional del Plata (Araújo 1911: 35) y en las provincias de Entre Ríos y de Corrientes de la actual Argentina (Outes y Bruch 1910: 90), es coherente con el itinerario de viaje de Ocaña. Así, el monje guadalupense pudo haberlos visto o haber obtenido noticias sobre ellos en la región. La raza patagónica —Chonik—, de donde procedían los charrúas, se extendió hace unos cuatro mil años «por todas las llanuras argentinas hasta el Río de la Plata, Entre Ríos y el Chaco» (Cordero 1960: 164). Dos mil años después del establecimiento de los charrúas, llegaron los guaraníes, cuya nación «se posesionó de todas las costas del Río Paraná y derecha del Río de la Plata, e islas del delta, hasta cerca de Buenos Aires,

---

<sup>66</sup> En sus notas breves sobre la cultura picunche, John M. Cooper explica que las crónicas dejaron una información muy fragmentaria de esta cultura. Presume que tenía el mismo patrón general de la cultura Mapuche-Huilliche, pero no lo asegura por la ausencia de datos específicos. Agrega que la escasa información disponible provee evidencia de una similitud considerable así como también de ciertas divergencias (Cooper 1946: 755). Para Horacio Larraín Barros, tampoco resulta clara la diferencia entre los picunches, los mapuches y los huilliches, que tenían una lengua común. «Al parecer los *picunches* tenían una clara tendencia a vivir en pequeños pueblos (rancheríos) de 10-30 chozas y practicaban una agricultura de regadío. Los *mapuches*, en cambio, vivían en diminutos caseríos de 3-6 rucas, diseñadas junto a los ríos y corrientes, y separados unos de otros por varios kilómetros» (Larraín Barros 1987: 234).

<sup>67</sup> Según el mismo libro de Serafín Cordero, *Los charrúas: síntesis etnográfica y arqueológica del Uruguay*, el autor se refiere en este pasaje a Juan Díaz de Solís, oficialmente, el primer europeo cuyo grupo desembarcó en el Puerto de la Candelaria, en Uruguay, en 1516 (1960: 177).

y de la margen derecha del río Uruguay, pero fueron impotentes en principio para penetrar en el territorio oriental del Uruguay», donde los charrúas los resistieron. No obstante, después de la llegada de los españoles, los charrúas comenzaron a abandonar gran parte de sus tierras y se limitaban «a realizar excursiones de piratería por sus costas y hasta acampar subrepticamente en ellas, pero con sus piraguas siempre prontas para huir» (Cordero 1960: 168).

Los dos bosquejos carecen de leyendas explicativas, pero Ocaña les dedicó algunas líneas de su *Relación* a los charrúas. Menciona su costumbre de tomar prisioneros y retener a los españoles para emparejarlos con sus mujeres y hacerlos trabajar. La última parte de este dato se relaciona con aspectos etnográficos de los charrúas aportados por Serrano, quien apunta brevemente el «tráfico de esclavos que estos indígenas mantenían con vecinos de Santa Fe» (Serrano 1947: 125). Ocaña destaca también el uso de las boleadoras, «el arma de caza y de guerra de las llanuras pampeanas» (Cordero 1960: 180): «estos indios son muy feroces / y valientes. Y pelean con unas bolas atadas / en unas cuerdas de nervios de guanacos y de / avestruz, q[ue] dan con un caballo en tierra; / y estas bolas son de piedra. Y salen a las playas / a llamar a los españoles q[ue] vengan a pelear / con ellos. Son las bolas como naranjas grandes» (fol. 126v.).

El capítulo «Descripción de la tierra del Paraguay, de Buenos Aires y del Tucumán» es la sección de la *Relación* de Ocaña que ofrece mayor cantidad de información etnográfica. Pero el registro de estos datos no obedece a criterios uniformes. Surgen aquí y allá, con poca o ninguna sistematización, justificados básicamente, según apunta, por la bestialidad o notoriedad de las prácticas señaladas. La sorpresa y el exotismo son entonces las pautas predominantes con las que Ocaña brinda ciertos datos sobre cada uno de estos grupos: los frentones, los guaraníes a quienes también llama chiriguano, los guaicuros, guatataes, chanaes, querandíes, calchaquíes, comechingones y lules. Los rasgos comunes que atribuye a estas etnias son la desnudez, la pintura corporal, la belicosidad, la antropofagia para algunos y, por último, que son «grandotes y feos». Quizá por ello estos bosquejos carezcan por completo de la esbeltez de las figuras terminadas.

### 3.5. El sometimiento simbólico de los chiriguano

El dibujo de los indígenas chiriguano<sup>68</sup> compone la única escena del manuscrito con dos figuras humanas dibujadas en un solo lado de un folio. Nuevamente, los

<sup>68</sup> En el nombre de la nación y del adjetivo gentilicio —*chiriguano*— no sigo la gramática castellana, sino una de las formas de autodenominación del grupo respetado por quienes lo estudian, particularmente por la antropóloga Thierry Saignes.

personajes representan los dos sexos y parecen estar intercambiando lo que llevan en las manos. A primera vista, la presencia del ave en el centro del dibujo añade un toque de exotismo, a la vez que incorpora la naturaleza a la ejecución. La figura masculina destaca entre las otras de su género por su postura —típica de las imágenes femeninas de Ocaña—, su apariencia juvenil y por su expresión de alegría o agrado en el rostro. Ciertamente, mientras el resto de los personajes dibujados por el monje guadalupense refleja una edad neutral o de adulto joven, este indio chiriguano se distingue por su aspecto adolescente:



LEYENDA: Traje de los indios y indias chiriguanaes.

**Ilustración 3.8.** (fol. 302r.). Fol. 302v. en blanco. Sin leyenda fuera del dibujo.

El pacifismo de la composición, reconcentrado en el acto del indio de entrega del arco y la flecha a su compañera, resulta sorprendente. La razón de esta extrañeza procede de los trances supuestamente vividos por fray Diego en las inmediaciones de Tomina<sup>69</sup>, territorio fronterizo a la entonces denominada Cordillera Chiriguana, mientras se desplazaba, después de salir del pueblo de La Laguna, por el valle de Sopachuy hacia el pueblo del Villar. Las situaciones de peligro en la región se debieron a la presencia amenazadora de los chiriguano en el derrotero de sus viajes.

El monje narra que en el transcurso de estas jornadas se difundió la noticia de que los chiriguano habían salido en campañas ofensivas por los alrededores. Así, en una oportunidad, al llegar al atardecer a la chacra de una doña María, esta no les permitió a él ni a su acompañante Miguel Juárez<sup>70</sup> continuar viaje hacia otra chacra, donde el monje y su compañero habían planeado pasar la noche. En ausencia de los hombres del lugar que habían salido a impedir el paso de los chiriguano, las mujeres y los niños se hallaban solos en las casas. La señora, por lo tanto, cuya vivienda se encontraba además aislada, se sentía desamparada y tenía miedo de quedarse sola y de recibir un ataque nocturno de los indígenas. Ocaña relata que la mujer los trató muy bien y les proporcionó una escopeta a cada uno para que velaran junto con ella, también armada, toda la noche. Finalmente, los indígenas no atacaron la casa y los viajeros brindaron compañía a la mujer.

Pero mientras en el episodio anterior reina sobre todo el sobresalto, la aventura siguiente, donde Ocaña improvisa los atributos de un guerrero, relata un trance de vida o muerte. El monje y Miguel Juárez subían una pendiente difícil en camino hacia el pueblo del Villar, cuando Ocaña detectó humo a la distancia y de ello infirió

---

<sup>69</sup> Según la *Relación de la jornada que hizo el Virrey del Perú Don Francisco de Toledo á la Provincia de Santa Cruz de la Sierra contra los Indios Chiriguanaes*, a su regreso de la campaña contra los chiriguano de 1574, el virrey Toledo ordenó la fundación de la ciudad de Tomina: «se hordena y manda hazer por su excelencia la población del valle del rrio de los sauzes y fundar otro pueblo en el valle de tomina que les cae mas en frontera» (¿1914?: 195). El establecimiento de la población formaba parte de una estrategia de empuje y confinamiento territorial de los indígenas. «[a] no poder crear ciudades dentro de la Cordillera, las construyeron a lo largo de la frontera que iba desde Santa Cruz a Tarija, pasando por Tomina. De este modo, por el lado del Poniente, fueron rodeando y encerrando a los chiriguano» (Villavicencio 1989: 22).

<sup>70</sup> Miguel Juárez y su esposa Francisca de Ulloa, oriundos de la Puebla de Guadalupe, fueron amigos de Ocaña y lo atendieron solícitamente cuando este llegó enfermo a Potosí, donde el matrimonio se encontraba entonces. El monje expresa en más de una ocasión su deseo de hacer con ellos su viaje de retorno a España. En su ensayo «En todo este viaje no es otro mi interés sino servirla», del libro *El discurso colonialista de los caminantes siglos XVII-XVIII*, Elena Altuna ha publicado fragmentos de unos documentos inéditos que localizó en el Archivo General de Indias. En uno de ellos se descubre un pleito interpuesto por el monasterio guadalupense contra Francisca de Ulloa «en razón de haber ocultado bienes» de fray Diego. Se desprende de la documentación que, en efecto, debieron navegar juntos hasta México o que, al menos, se reencontraron allí. Quizá el matrimonio acompañaría al religioso en su lecho de muerte.

que los indígenas habían pasado la noche en el área. Su primera medida fue apurar el paso y apremiar el de sus servidores en el viaje: un negro y un indio que iban rezagados. Sin embargo, más adelante observó a unas dos docenas de chiriguano que bajaban por la misma cuesta por donde él y su grupo subían. Los indígenas resolvieron acometer a los cuatro viajeros y, mientras Miguel Juárez propuso intentar la huida, aguijoneando las mulas, Ocaña se decidió por la defensa<sup>71</sup>: «dije que no / convenía porq[ue] era cuesta y estaban cerca / y nos alcanzarían y flecharían como a puercos; / sino q[ue] nos apeásemos y nos defendiése / mos, q[ue] Dios y N[uest]ra S[eño]ra de Guadalupe / nos a / yudarían y librarían de sus manos» (fol. 304v.-305r.).

Con los recursos a su alcance, el jerónimo decidió prepararse para una posible acometida. Le quitó la espada al negro que le servía en el viaje e improvisó una armadura de cuero y un escudo de tela: «Y así nos / encomendamos a Nuestra Señora de Guadalupe. / Y yo tomé la espada de mi negro y eche / me al cuello una bota de cuero crudo / en que traíamos el vino, q[ue] me cogía todos / los pechos, para defensa de las saetas. / Y me volví el manto al brazo, caído un / pedazo de él» (fol. 305r.)<sup>72</sup>. Según el jerónimo, su compañero y él aguardaron cubiertos, todavía sin atacar, para ver si el otro grupo pasaba de largo. No obstante, aun a distancia de ellos, los nativos realizaron varias arremetidas con flechas. Ocaña recibió un flechazo en una pierna y entonces decidió acometer. El resultado del combate fue la muerte de dos indígenas, aparentemente uno víctima del jerónimo y otro ultimado por Miguel Juárez, y otros heridos<sup>73</sup>. Con ello, los aborígenes resolvieron recoger los cadáveres y marcharse del lugar. A Ocaña le quedó una cicatriz del flechazo recibido: «y me curé la pierna que no era mucho / la herida, de la cual hasta el día de hoy / tengo la señal» (fol. 306r.).

Además de estas experiencias críticas del monje, las noticias sobre el origen y las características culturales de los chiriguano conocidas por Ocaña, según los describe, añaden otro elemento de asombro ante el aspecto inocuo de los personajes dibujados. Los chiriguano o *ava* —autodenominación de los chiriguano que significa *hombres*— procedían de oleadas migratorias de los guaraníes que, antes de 1470 (Pifarré 1989: 27), habían salido de Paraguay y Brasil, tal vez en una búsqueda

<sup>71</sup> En esta aventura, como en otras, Ocaña es quien pronto se adelanta al peligro y toma las decisiones acertadas.

<sup>72</sup> Es inevitable la asociación de este pasaje con la aventura de los cueros de vino de don Quijote. En este caso, no obstante, es el monje quien se transforma en un caballero y emplea los cueros como armaduras.

<sup>73</sup> El fraile no abunda en los detalles sobre a quién se debe cada muerto. Se limita a dar cuenta de ellos, aunque expresa regodeo por el éxito de la pelea. No se queda en el júbilo de haber logrado salvar la vida, sino que celebra la calidad de las estocadas: «permitiéndolo Dios dimos con dos indios / muertos de dos estocadas, que los pasa / mos de parte a parte. Y herimos a otros, / q[ue] los estoques eran buenos» (fol. 305v.).

mítico-religiosa de la «tierra sin mal», de la «rica noticia» o del «reino de Candire» (Saignes 1990: 23; Pifarré 1989: 26)<sup>74</sup>. Finalmente, se establecieron en la cordillera de Bolivia, donde se impusieron y sojuzgaron a los chanés, pueblo arawak autóctono del área que ocupaba este territorio. La naturaleza belicista de los invasores, junto con sus prácticas esclavistas y antropófagas, hicieron presa fácil de los chanés, cuya propensión era pacífica. Los guaraníes se adueñaron de las mujeres y se relacionaron sexualmente con ellas. Del mestizaje de los guaraníes y los chanés surgió entonces la identidad chiriguano.

El *Informe del Licenciado Polo sobre el origen de los chiriguanos y regiones que han dominado y sometido entre el Paraguay y la Cordillera*, escrito hacia 1573, traza el perfil chiriguano predominante en la sociedad colonial. La finalidad del texto, declarada por su autor, Polo de Ondegardo<sup>75</sup>, es justificar el «mandar hazer la guerra y castigar los yndios Chiriguanaes» (¿1914?: 82). Para ello configura una imagen en la que concentra todos los vicios humanos que, según la ética de la época, podrían justificar por derecho su destrucción. Los cargos principales son el de la sujeción de los chanés y el de la práctica de la antropofagia:

[...] la horden que allá y acá tienen de vivir es andar en la guerra y conquistar y traer á sujeción, la gente en cuya comarca residen por que se sirven dellos en sus necesidades y los tienen por esclavos y principal mantenimiento por que tienen su carnicería hordinaria de la gente que cautivan y esta llevan consigo á la guerra y de ella se sustentan en sus necesidades (Ondegardo ¿1914?: 83).

El problema de fondo más perturbador era, no obstante, el carácter indómito de los chiriguano que los impulsó a mantener una guerra de resistencia por más de tres siglos contra los españoles. El grupo se considera «uno de los pueblos más belicosos del continente, como los chichimeca, los jíbaro o los araucanos» (Saignes 1990: 22). Polo de Ondegardo destaca que pelean hasta morir, no se someten a la servidumbre y hasta se suicidan si se ven en situación de entregarse a sus adversarios: «no hay género

<sup>74</sup> Según Pifarré, las migraciones guaraníes a la cordillera boliviana tomaron, aproximadamente, unos cien años y, probablemente, llegaron a través de tres rutas principales:

Por el Pilcomayo hasta la región de Tarija (los del Paraná): ruta meridional.

Por el Chaco hasta la Cordillera Central (los del Paraguay): ruta central.

Por Chiquitos hasta el Guapay (sector Río Grande). Esta es la ruta más documentada por las crónicas españolas (los del Alto Paraguay): ruta septentrional (Pifarré 1989: 26).

<sup>75</sup> Polo de Ondegardo (Valladolid, ¿1522? - La Plata, 1575) fue un jurista que vivió 32 años en el virreinato del Perú, donde desempeñó diferentes cargos públicos. Según su biógrafa, Laura González Pujana, Polo de Ondegardo «se hizo imprescindible para los altos dignatarios, tanto civiles (Cañete, Nieva, Castro, Toledo) como eclesiásticos (Loaysa, Campar)» por su conocimiento de la historia incaica (González Pujana 1993: 33).

de gente de la que tenemos noticia que no se aplique á servir después de presos sino son estos por que pelean hasta morir quando se ven en aprieto y aun ellos mismos se matan» (Ondegardo ;1914?: 85). También señala que lejos de poder hacer algo para su sujeción, «algunas diligencias» realizadas hasta entonces para su sometimiento no habían logrado sino intensificar su condición agresiva, de tal manera que «la gente carive [se encontraba] mas sovervia y mucho más diestra en el pelear y mas determinados á morir y matar que nunca» (Ondegardo ;1914?: 92).

Con diversas imputaciones, Polo de Ondegardo propugna la urgencia de atacar a los ava. La primera imputación, que, de hecho, define la identidad chiriguano, es que su dedicación principal consistía en «andar en la guerra y comerse los unos a los otros y ser su oficio conquistar y pelear» (Ondegardo ;1914?: 88). Thierry Saignes, en efecto, afirma que «los chiriguano llevaron al extremo la guerra intra-tribal» (Saignes 1990: 22), ya que la venganza, la belicosidad y la dominación de otros grupos formaban parte esencial de su carácter como pueblo<sup>76</sup>. Con el argumento de la belicosidad, Ondegardo destaca que por «sus exorbitancias y crueldades y modo de vivir» (Ondegardo ;1914?: 90) los chiriguano eran «quebrantadores de la paz» y «notablemente temidos de la gente donde rresiden» (Ondegardo ;1914?: 84-85). Pero además completa el cuadro de nocividad al agregar cargos contra la religión y la moral sexual: «apóstatas» y «viciosos en el pecado nefando» (Ondegardo ;1914?: 85).

La edición de la *Relación* de Polo de Ondegardo es muy defectuosa. Abundan los pasajes oscuros donde no se comprende bien a qué o quiénes se refiere el autor. Pero la porfía sobre la agresión a los chiriguano queda clara y firmemente establecida: «que en ninguna manera se trate con ellos de paz sino fuese para quebrantárselas como ellos lo han hecho de ordinario» (Ondegardo ;1914?: 97). Este argumento justifica la legitimidad de la guerra, la esclavitud y el apresamiento de los chiriguano:

[...] y lo que toca al punto de dallos por esclavos si es verdad que por apostatas y por sometidos y por quebrantadores de la paz haciendo como sobre seguro han comenzado tantas traiciones en que han sido omisidas de tanta gente española y gente que vive en todo contra la Ley natural meresen por cada cosa destas la muerte y justamente se les puede dar menos daño se les hace con la servidumbre (Ondegardo ;1914?: 97).

---

<sup>76</sup> Uno de los rasgos que Saignes atribuye a la forma de ser chiriguano es la de tener «una sociedad fundada en la discordia civil». Según explica, en este grupo «primaban rivalidades internas a las cuales estaba subordinada la lucha anti-colonial. La cohesión del conjunto étnico se fundamentaba en la oposición de sus comunidades locales» (Saignes 1990: 12).

Ciertamente, para la justificación de las guerras contra los ava, los españoles afinaron sus argumentos. Uno de los cargos era el de ser advenedizos, como los llama Reginaldo de Lizárraga<sup>77</sup> (1968: 83), porque los chiriguano procedían de la familia tupí-guaraní, habían emigrado al área cordillerana y por tanto no eran autóctonos del lugar. El otro argumento era el de su dominación, maltrato, opresión y esclavitud de los chané: «de los quales han muerto grandísima suma y tienen gran numero de esclavos» (Ondegardo ¿1914?: 89), y de otros grupos autóctonos rendidos ante el poder español. Pero también el licenciado Polo de Ondegardo advierte el ascendiente corruptor de los ava sobre los chané, a quienes asimilaban y transformaban de individuos sumisos y pacíficos en fieros caníbales con resistencia a someterse al sistema de encomiendas. Finalmente, también se argumentaba que constituían un peligro para los viajeros, a quienes asaltaban y raptaban. Pero no todas las relaciones entre ava y españoles se circunscribían a la agresividad. Ante las necesidades de mano de obra de un bando y de algunos bienes por parte del otro, los españoles negociaban con los chiriguano intercambiando objetos por prisioneros<sup>78</sup>. Esta es una de las razones por las cuales, según Saignes, entre los ava «la antropofagia se extingue a comienzos del siglo XVII» (1990: 13)<sup>79</sup>.

De la misma manera, la *Relación de la jornada que hizo el Virrey del Perú Don Francisco de Toledo á la Provincia de Santa Cruz de la Sierra contra los Indios Chiriguanaes* también se empeña en configurar una estampa violenta de los ava. Así, se fundamenta la perentoriedad y la obligación de la expedición punitiva, resuelta y ejecutada por el virrey Toledo en 1574<sup>80</sup>. Para imprimir unanimidad y oficialidad a

<sup>77</sup> Fray Reginaldo de Lizárraga (Medellín, España, 1545- Asunción, Paraguay, 1615) escribió entre 1603-1609 su *Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile* (Hernández Sánchez-Barba 1968: V-XIII).

<sup>78</sup> Ocaña da testimonio de ello y, de paso, realiza un comentario para justificar las acciones de sus compatriotas y aquietar sus conciencias: «También [los chiriguanaes] suelen traer de / los indios que ellos tienen para comer o para / su servicio y los dan a trueque de algunos vestidos / y de platos de plata, los cuales los españoles / compran para servirse de ellos en su sementeras. / Y esto es lícito, porq[ue] sino se los compra[n] se los / comen» (fol. 303r.).

<sup>79</sup> Al respecto, hay un pasaje muy significativo en el libro *Histoire d'un Voyage fair en la terre du Brésil* (1578), de Jean de Léry, en la que el narrador relata una conversación suya con un tupinambá quien le vendió dos prisioneros de guerra (una madre con un niño de unos dos años). Léry señala que pudo apreciar en las palabras del indio con quien realizó el intercambio su ambigüedad respecto a la transacción: «No sé lo que vendrá de todo esto: desde que Paycolas (significa Villegagnon) ha venido aquí, apenas si nos hemos comido la mitad de nuestros prisioneros» (1580: 121; la traducción es nuestra).

<sup>80</sup> En su propia *Relación de lo que hizo en la jornada que el excelentísimo Virrey del Perú don Francisco de Toledo hizo por su persona entrando á hacer guerra á los chiriguanaes de las fronteras y cordilleras de esta provincia en el año de setenta y cuatro*, Toledo considera una prioridad el sometimiento de los chiriguano. Para él, constituyen un obstáculo nocivo para la explotación de las riquezas de los territorios: «aviendo llegado á estas provincias ultimas deste Reyno y hallase que la cosa de mas ymportancia de

su decisión de salir en campaña contra los ava, el virrey ordenó un doble proceso de legitimación. Por un lado, el fiscal de la Real Audiencia de La Plata llevó a cabo un juicio en el que «se les probaran maldades no vistas en otras naciones asi contra la ley de dios como contra la natural comiendo carne humana y teniendo carnicería Della y usando peores pecados y más abominables que la ciudad de sodoma y asi visto por audiencia les condenaron y dieron por traydores contra dios y el rrey» (Toledo ;1914?: 173). A los cargos de antropofagia y sodomía se les añadieron las prácticas proscritas de la poligamia y el incesto. Por otro lado, «para abundancia de mayor justificación mando su excelencia juntar todos los letrados eclesiasticos y seculares que de comun parecer dieron por justa y santa la guerra» (Toledo ;1914?: 173).

La expedición constituyó un fracaso para los españoles. El conocimiento de la cordillera permitió a los indígenas la huida hacia zonas más recónditas e inaccesibles de las montañas, después de abandonar y quemar sus viviendas<sup>81</sup>. Pero fue la naturaleza y probablemente los guías los que causaron el mayor perjuicio a la campaña militar. Los españoles tuvieron que subir cuestas empinadas y peligrosas y atravesar ríos caudalosos y difíciles en cuyos pasos invirtieron una gran porción de tiempo y energías. Las aguas mojaron los alimentos y aceleraron su proceso de descomposición. De la misma manera, el calor y la humedad contribuyeron a ese proceso y quizá al deterioro de la salud del virrey Toledo, quien cayó gravemente enfermo. Finalmente, los soldados exhaustos y quebrantados debieron iniciar la retirada por orden del virrey, a quien condujeron en andas durante la salida penosa de las montañas.

---

necesidad de rremedio que para ellas y por consiguiente para todo el Reyno avia hera el castigo y hallanamiento de los yndios de guerra chiriguanaes de estas cordilleras y fronteras de estas dichas provincias por averme encarecido el daño y peligro en que por ellos han estado y los minerales y riquezas dellas» (Toledo ;1914?: 196).

<sup>81</sup> Martín del Barco Centenera (;1543/1544?-;?), en el Canto XVI del primer poema de un autor español sobre la región del Río de La Plata, *Argentina y Conquista del Río de la Plata con otros acaecimientos de los reinos del Perú, Tucumán y estado del Brasil* (Lisboa, 1602), expresa la ineficacia de la campaña ofensiva del virrey ante las estrategias de los chiriguano para eludir el conflicto frente a frente:

Con gran pujanza va el virrey siguiendo  
 su derrota y camino comenzado,  
 el indio *guarani* se está riendo  
 por ver que el aparato es escusado,  
 y en viendo al español tira huyendo,  
 de lejos el motín, haciendo, usado.  
 Don Francisco y su campo van marchando,  
 la vuelta del Perú ya deseando (1998: 246).

Otro testimonio sobre los chiriguano temporalmente más cercano a Ocaña es el de fray Reginaldo de Lizárraga. Pese a la diferencia de más de un cuarto de siglo entre su definición y las de Ondegardo y Toledo, los rasgos descriptivos de los ava no varían y están cargados de repulsa: «No guardan un punto de ley natural; son viciosos, tocados del vicio nefando, y no perdonan a sus hermanas [...] todas las naciones dicen ser sus esclavas. Comen carne humana sin ningún asco; andan desnudos; cuando mucho, cual o cual tiene una camiseta hasta el ombligo; usan pañetes» (1968: 83).

Si los chiriguano eran belicosos y muy temidos y si contra algunos de ellos Ocaña tuvo la única experiencia de combate narrada en la *Relación*, entonces ¿por qué representa una figura casi infantil que, como en un acto juguetón, entrega las armas ante la visión de un ave de plumas multicolores? ¿Por qué si el mismo monje señala que «son indios fuertes y casi tan valientes / como los de Chile» (fol. 303r.), decide representarlos en un acto de paz y no en armas o en combate como a los mapuches? ¿Es posible que su supuesta experiencia bélica haya sido demasiado cercana como para realzar los rasgos beligerantes de los ava?

Los dibujos del guerrero de Purén y de los líderes araucanos, particularmente, demuestran que en el microcosmos plástico de Ocaña, dibujar un guerrero constituía un reconocimiento de la fiereza y de las virtudes bélicas. Tal validación sería reprochable en el marco de una sociedad con una aversión intensa hacia los ava, no solo por su amenaza a la estabilidad del orden colonial sino por sus costumbres antagónicas a la ética vigente y al orden impuesto. Diferente a la admiración con que Ocaña describe a los araucanos, hasta el punto de equiparlos a los castellanos, en el caso de los chiriguano, el fraile reconoce la fiereza, pero los define a partir de la belicosidad, la esclavitud y la antropofagia contra los chané: «son unos in / dios caribes de guerra, los cuales la traen con / otros indios que están a la orilla del mar del nor / te, en los llanos. Y de todos cuantos cogen de / los otros, se sirven de ellos, y se comen muchos de ellos» (fol. 303r.). Como resultado, la composición plástica sobre los chiriguano está animada por una idealización. Pero esta no consiste en la representación de un adalid de la libertad, sino en la plasmación del deseo colectivo y personal de rendición de los chiriguano; es decir, que el dibujo articula una síntesis que integra la aspiración personal del fraile, procedente de su experiencia violenta con un grupo de los ava y, simultáneamente, representa la aspiración colectiva de los españoles y criollos, cuyas ciudades y pueblos colindaban con la amenazante cordillera chiriguano. Esto demuestra la capacidad de Ocaña no solo de representar las características de los pueblos autóctonos encontrados en su periplo o, como se vio antes, de visualizar escenas históricas o versiones populares de un episodio histórico, sino de la captación y plasmación de las aspiraciones del grupo español y criollo, con cuyos sentimientos se identifica.

Ocaña titula el dibujo «traje de los indios y indias chiriguanaes» y no le dedica ninguna otra leyenda ni otra sección de la *Relación*. La figura de la izquierda representa un joven moreno con el pelo largo y con la coronilla tonsurada en forma circular. Se trata de un uso observado por el monje: «traen el cabello largo / y una corona abierta como de fraile» (fol. 303r.)<sup>82</sup>. El personaje lleva una vestidura holgada de distintos tonos de azul y con mangas que le cubre los hombros, el tronco, los antebrazos y cae suelta hasta los muslos. Por el movimiento aparente de su pierna derecha, parece captado en el instante de aproximación a su acompañante, con quien se encuentra cara a cara. En la mano izquierda, cuyo brazo se encuentra extendido, lleva un arco con varilla azul y cuerda roja y una flecha azul que entrega a su compañera. En la mano derecha, colocada a la altura de la cintura en un ademán un poco exhibicionista, se aprecia una forma ovalada roja que tal vez represente la quina, mencionada por Ocaña: «traen una resina q[ue] llaman quina quina /, la cual es muy provechosa para enfermeda / des causadas particularm[en]te de frío» (fol. 303r.). La expresión de la cara del personaje es risueña. La mirada parece dirigida hacia el ave que la mujer sostiene.

La figura femenina representa una mujer morena con pelo largo, lacio y suelto. Va descalza y lleva un traje de material rústico que descubre el pecho y cubre las piernas hasta arriba de las rodillas. Parte del material cuelga por debajo del pecho del personaje. El excedente de tejido debió constituir una medida de precaución para protegerse del frío<sup>83</sup>. Este estilo de las chiriguano corresponde casi con exactitud a una descripción de Paucke del traje femenino mocoví:

Ellas toman esta manta por la mitad, pasan por medio una correa de manera que quede doble, la atan en derredor del cuerpo sobre las caderas y la dejan colgar doblada sobre el cuerpo inferior; por arriba quedan completamente desnudas. Cuando sienten demasiado frío, estiran por sobre el hombro la parte superior que cuelga junto con la inferior y guardan el cuerpo superior contra el viento y la helada (Paucke 1942: 152).

En la mano derecha, extendida y levantada, el personaje femenino lleva un ave con plumaje de tonos negro, azul, verde y amarillo. El pájaro parece reposar en la

<sup>82</sup> A fines de los años setenta, Enrique Vidaurre registra esta costumbre entre algunas jóvenes mujeres chiriguano: «usan en la coronilla una tonsura oval, por donde creciendo derecho y tieso el pelo forma un copete parecido al que llevan las jóvenes del día en forma de colita de caballo» (Vidaurre 1977: 35).

<sup>83</sup> Vidaurre describe un uso ocasional más contemporáneo del traje femenino chiriguano, que desnudaría la parte superior del cuerpo de las indígenas, tal como las representa el fraile guadalupense: «Su vestidura es el TIPOI o MANDU, idéntico a un ancho costal abierto en ambos extremos, sin costura alguna, que sostenido en uno de los hombros cae suelto cubriéndolas hasta media pierna. Al hallarse ocupadas en las faenas caseras, lo bajan y ajustan en torno a la cintura» (Vidaurre 1977: 35).

cuenca de su mano, en perfecto equilibrio y sin ningún sobresalto. Su quietud contrasta con la impresión de movimiento de las figuras humanas. Los labios de la mujer se aprecian abiertos, lo cual podría indicar que ha sido captada en el momento de hablar. Su mirada también parece dirigirse al ave.

La primera anomalía de la escena es la del joven que entrega sus armas. La juventud del personaje lo pone en relación directa con la institución *ava* de los *queremba*. Estos constituían la compañía de guerreros, «los protagonistas de la actividad esencial y hasta única del grupo» (Combes y Saignes 1994: 157): la guerra. Los *queremba* se iniciaban en la pubertad con ritos «destinados a conferirles las cualidades esenciales del combatiente: valor, destreza, ligereza» (Combes y Saignes 1994: 157). Al dibujo lo anima la negación de los *queremba*, a través del paso de una disposición bélica inicial (simbolizada en la posesión del arco y la flecha) a la renuncia de esa inclinación (entrega de las armas) y un desplazamiento del interés hacia otro elemento más elevado no concreto (el ave).

Entre los signos de transformación de este guerrero se cuenta también el vestido. Al menos, cuatro fuentes diversas señalan la desnudez de los chiriguano. Una de ellas, citada antes, es un comentario general de Lizárraga: «andan desnudos; cuando mucho, cual o cual tiene una camisilla hasta el ombligo; usan pañetes» (1968: 83). Martín del Barco Centenera, en su poema *Argentina y Conquista del Río de la Plata con otros acaecimientos de los reinos del Perú, Tucumán y estado del Brasil* (Lisboa, 1602), también hace una referencia global: «*chiriguanaes* se dicen estas gentes / que por la poca ropa que tenían, / de frío muchos de ellos perecían» (1998: 72)<sup>84</sup>. Según Polo de Ondegardo: «Pelean en cueros y aun andan así de hordinario sino no hallan yndios en su comarca que les den rropa por que ellos no la hacen aunque tengan de que ni rresciven pesadumbre de no traella» (¿1914?: 84). La última referencia procede de la *Relación de la jornada que hizo el Virrey del Perú Don Francisco de Toledo á la Provincia de Santa Cruz de la Sierra contra los Indios Chiriguanaes*, y se concreta a los guerreros: «ni les carga los vestidos ni armas por que las ofencivas son arcos y flechas

---

<sup>84</sup> Barco Centenera dedica una estrofa del Canto Primero de *Argentina y Conquista del Río de la Plata* a cantar el efecto del frío en los desnudos guaraní que procedían de tierras calientes:

La costa del Brasil es muy caliente  
y el Paraguay y toda aquella tierra  
camina aquesta gente del oriente  
y para en las montañas y la sierra,  
caminando derechos al poniente,  
haciéndoles el frío cruda guerra,  
que mal puede el desnudo en desafío  
entrar y combatirse con el frío (1998: 72).

y las defensivas un cuero que dios les dio que no vastan las espinas de la montaña á pasarsele» (¿1914?: 171). El personaje de Ocaña no solo está vestido, sino que parece llevar el *tiru*, un traje ceremonial chiriguano que, tradicionalmente, es de color azul<sup>85</sup>. La presencia del ropaje ritual dignifica la situación representada y, particularmente, a quien lo viste, con lo que la acción del dibujo se puede interpretar como una ocasión especial donde el personaje recibe o acepta, simbólicamente, un nuevo carácter o una nueva misión.

El simbolismo de la escena continúa su fortalecimiento con otro elemento anómalo: la mujer que recibe las armas y presenta el ave. Tradicionalmente, la mujer de edad avanzada tenía una fuerte ascendencia sobre el grupo: «Crean notablemente a sus viejas y gobiernanse por ellas en sus determinaciones» (Ondegardo ¿1914?: 85). Según Lizárraga, eran estas también quienes enviaban a los queremba al combate: «Si han de ir a la guerra es por orden de las viejas, que les traen a la memoria los agravios recibidos y los afrentan con palabras llamándolos cobardes, borrachos, ociosos y flojos» (Lizárraga 1968: 83). Aunque no hay elementos plásticos para sugerir que Ocaña dibuja una mujer de edad, parece que el personaje femenino es mayor que el masculino:



**Ilustración 3.9.** Detalle de los rostros de la pareja chiriguana.

<sup>85</sup> Vidaurre proporciona una descripción del *tiru*, pero hay que tomar en cuenta que esta prenda no puede tener las mismas características del traje observado por Ocaña. El atuendo debe haber sufrido transformaciones a través de los siglos, al menos, en cuanto a su longitud: «Vestido de gala en los días solemnes era el *tiru*, muy ancho y bastante largo que cubría todo el cuerpo. Para formar una idea de este raro traje sin cuello ni mangas, figúrese una frazada doblada y cosida por ambos lados, dejando tan solo en ésta las aberturas necesarias para introducir las mangas, y otra en el medio de la parte superior para dar salida a la cabeza» (1977: 34-35). En cuanto al color y a los materiales de los tejidos, Vidaurre señala que tanto el «TIRU de los hombres, como el TIPOI de las mujeres son de algodón teñido de un turquíscimo oscuro o de un tosco amarillo» (1977: 36). Según el etnógrafo Nordenskiöld, todavía a comienzos del siglo XX, el tipoy azul continuaba siendo una prenda ritual: «Las camisas chiriguanas y chané y los tipoy ceremoniales son confeccionados por los nativos y a menudo se tiñen de azul con añil» (1921: 69; la traducción es nuestra).

Sus labios abiertos podrían indicar que habla a su compañero. La vista de ambos, fija en el ave extrañamente quieta, podría sugerir que el animal no es la mera representación de una entidad natural incorporada a la composición. Su ubicación en el centro del dibujo, sostenida en alto en la mano derecha del personaje, elevada y sobrepuesta sobre el arco y la flecha, sugieren su importancia medular en la ejecución. Creo que la lectura de esta ave quieta como figuración de un mandato de paz, procedente del discurso de la mujer, se justifica. Por su liviandad y rapidez, la libertad de su vuelo elevado y su mediación entre cielo y tierra, los pájaros encarnan tanto el espíritu humano como el cósmico (Tresidder 1997: 25). Aquí, probablemente, simbolice, además del mensaje pacífico, la superposición de la paz y lo elevado (el ave) sobre la guerra (el arco y la flecha).

La realización del dibujo en un solo lado de un folio no se debe al aprovechamiento de un espacio vacante o a la escasez de papel —está visto que en otras ocasiones el jerónimo empleó el lado verso de folios diferentes y dejó los rectos vacíos—. Las dos figuras en una misma página completan y concretan la aproximación corporal. De hecho, la punta superior del arco toca el brazo de la imagen femenina. El intercambio entre los dos personajes se aprecia entonces como una certeza y no como una incitación, promesa o posibilidad, como en las otras ilustraciones con imágenes humanas.

Un aspecto admirable de esta ejecución es que el deseo de aculturación plasmado por el dibujante no incorpora la representación de personajes, objetos o elementos religiosos foráneos a los ava. Ocaña figura la transformación del rasgo esencial de la identidad chiriguano con una recontextualización de tópicos propios de la cultura ava, a los que despoja de su función original y manipula para concretar la imagen de mansedumbre. La anulación metafórica de la fiereza se articula a través de la sonrisa, la desaparición de la desnudez y la complacencia casi hipnótica en el acto de ceder —en el doble sentido de dar y de rendirse u obedecer— las armas. El personaje púber se viste con el atuendo ceremonial chiriguano como en un nuevo ritual de iniciación.

## CAPÍTULO 4

### LOS DIBUJOS DE NACIONES PACÍFICAS: ANÁLISIS FORMAL, TEMÁTICO Y SIMBÓLICO

#### 4.1. El vestuario y las poses de los indígenas de «los llanos»

En las imágenes de «los indios de los llanos» —el primer dibujo según el orden de aparición de las ilustraciones en el códice de Ocaña— quedan establecidos ciertos significados implícitos que vendrán a ser predominantes en las representaciones de parejas de aborígenes. En cuanto al personaje masculino, se percibe una actitud pacífica y pasiva, una pose estilizada y una apariencia física atractiva que sigue parámetros estéticos europeos. El personaje femenino se caracteriza por un físico menos embellecido y convencional y una disposición obsequiosa hacia la figura masculina acompañante.

Cuando en su *Relación* Ocaña menciona «los llanos» se refiere a los desiertos de las costas actuales del Perú y del norte de Chile<sup>1</sup>. El monje conoció bien una gran parte de los desiertos del virreinato del Perú, ya que en 1599 recorrió a pie y en mula el trayecto desde Paita, donde murió su compañero, hasta Lima; y en 1604 fue de Lima

---

<sup>1</sup> El vocablo *llanos* con esta acepción se impuso tempranamente en la época de la conquista: «todo lo descubierto del Perú se entiende por dos nombres: que toda la distancia que ay desde las montañas a la mar, agora diste poco o mucho, se llaman los *Llanos*, y todo lo demás se llama la *Sierra*» (Zárate 1995 [1555], 38). Casi un siglo después de la publicación de la *Historia del descubrimiento y conquista del Perú* de Zárate, la *Historia del Nuevo Mundo* ofrece una explicación más detallada del origen del término: «De las tres regiones y fajas en que dividimos el Perú, es la tercera y occidental la marítima llamada Llanos, que cae entre el mar y la sierra general. Diósele este nombre no porque toda la tierra que se comprehende en ella sea llana, sino porque los españoles que descubrieron y conquistaron este reino entraron en él y comenzaron su pacificación por la costa septentrional de la provincia de Piúra, diócesis de Trujillo, que es de muy grandes llanadas de arenales secos, a los cuales llamaron Llanos, y después se fué extendiendo este nombre hasta venir a comprender en él toda la costa del Perú que participa del mismo temperamento que los dichos arenales; aunque la mayor parte de esta región es tierra doblada». En Tumbes, «que está en cuatro grados australes, comienza [...] la tierra de los Llanos y corre por luengo de la mar del Sur hasta el valle de Copiapó, que cae en veintiséis grados y es principio del reino de Chile y término del Perú» (Cobo 1964 [1653], vol. 1: 81).

a Ica y viceversa, cuando el virrey Luis de Velasco, marqués de Salinas (1534-1617), le donó unas tierras en esta ciudad, situada a 300 Km. al sur de Lima<sup>2</sup>.

Según las leyendas, la meta principal de los dibujos es mostrar la vestimenta de los indígenas de los desiertos costaneros. Sin embargo, existe en el objetivo una simplificación excesiva, pues la especificación geográfica incluye un territorio muy extenso que abarca lo que son hoy las costas del norte, centro y sur del Perú y la zona septentrional de Chile, que comprende a su vez las actuales provincias de Tacna, Tarapacá, Antofagasta y parte de Atacama. Estos territorios de regiones diversas debían presentar entonces variadas etnias con características propias en la indumentaria<sup>3</sup>. En efecto, las principales culturas regionales de los dilatados territorios costaneros del Perú son la Moche o Mochica, en los valles de la costa norte; la cultura Lima, en la costa central, y la Nazca, en la costa sur del Perú actual (D'Harcourt 1975: 3).

En cuanto a Chile, Ocaña no anduvo por los territorios modernos de Tacna, Tarapacá ni Antofagasta; así, solo podría tratar sobre sus habitantes recurriendo a testimonios de segunda mano o por vía de la generalización. Como llegó al reino de Chile por el puerto de La Herradura, en Coquimbo (1600), y de allí siguió camino hacia el sur, debió tener contacto con los indígenas de la sección sur de Atacama. Estos grupos humanos, sin embargo, no tenían las mismas características étnicas de los habitantes de la zona desértica al norte del reino de Chile. Una razón esencial de la diferencia es que estos poblaban el valle; el medio geográfico debía influir en la vestimenta y en otros elementos culturales de estos grupos humanos.

Jerónimo de Vivar presenta un testimonio breve y fragmentario sobre la vestimenta y el cabello de los indígenas del valle de Atacama: «Es gente dispuesta y bien vestidos como los del Perú. Las mujeres son de buen parecer. El hábito de ellas es un sayo ancho que le cubre los brazos hasta los codos y el faldamento hasta debajo de la rodilla [...] Las mujeres se precian de traer los cabellos largos y negros, y ellos

<sup>2</sup> Enterado de la inminente partida del marqués de Salinas —virrey de 1596 a 1604—, Ocaña se dirige a él, personalmente, para solicitarle, antes de su salida de la silla virreinal del Perú, un último favor para el monasterio cacereño: una donación de tierras. El gobernante le concedió los terrenos en Ica, hacia donde el monje partió. En tres meses y medio completó sus gestiones que incluyeron apropiación, medición y venta de las tierras para llevar las ganancias en metálico a España.

<sup>3</sup> La descripción de Agustín de Zárate acerca de la vestimenta de los indígenas de los llanos es muy similar a la de Ocaña. Su testimonio precede al de fray Diego en unos 45 años, pero la diferencia esencial en ambos respecto a la indumentaria de los grupos indígenas de la costa se muestra en los adornos de la cabeza: «Las mugeres visten vnos ábitos de algodón hasta los pies, a manera de lobs; los hombres traen pañetes y vnas camisetas hasta la rodilla, y encima vnas mantas; y aunque la manera de vestir es común a todos, difieren en lo que traen en las cabeças, según el vso de cada tierra, porque vnos traen trenças de lana y otros, vn solo cordón de lana, y otros, muchos cordones de diuersas colores; y no ay ninguno que no trayga algo en la cabeça, y en cada prouincia es diferentemente» (Zárate 1995 [1555], 39).

por el consiguiente» (Vivar 1966: 57-58). La referencia de entrada a los habitantes peruanos —quizá por ser un parámetro más conocido para los posibles lectores— y la coincidencia de algunos rasgos físicos señalados por Vivar con los de las descripciones y testimonios gráficos de Ocaña sobre los indígenas del desierto, prueban y explican la tendencia a la simplificación y la generalización de los observadores de la humanidad diversa del Nuevo Mundo.

En cuanto a los dibujos, la figura masculina asume una posición corporal clásica de gesto manierista. Se encuentra ataviada de unos pantalones azules o una tela colocada alrededor de sus muslos que le cubre hasta por encima de las rodillas. El efecto de los pliegues lleva a pensar en la representación del pantalón indígena: una especie de paño para cubrir de la cintura a los muslos, empleado entonces por algunos grupos étnicos. Se ponía sujeto al talle; se pasaba el extremo trasero de la tela hacia adelante por entre las piernas y se sostenía en la cintura (Erize 1987: 79-80).



LEYENDA A: Traje de todos los indios de los / llanos desde Paíta hasta Chile. LEYENDA B: Traje de las indias de los llanos.

**Ilustración 4.1.** (fols. 33v. y 34r.). Texto precedente: «los trajes de los indios (final del folio 32v.) / y indias de todos estos llanos hasta Chile son estos / que aquí están pintados naturalm[en]te como ellos / y ellas andan» (fol. 33r.). Aparte de estas dos líneas, el resto del folio 33 recto está en blanco, al igual que el 34 vuelto.

La imagen está arrebujada en una manta verde que le cubre los brazos, el tronco y parte de las piernas. Otra pieza con tonalidades de color naranja, salmón y marrón sobresale por la parte inferior, entre las otras dos prendas mencionadas. Remata su atuendo un sombrero color ocre claro con un listón rosado a manera de adorno. Este detalle indica la españolización de la vestimenta indígena costanera. El personaje lleva las piernas desnudas y va descalzo. Su cabello es lacio, de color castaño y longitud mediana. El corte de sus puntas forma una estilizada línea inclinada, con la parte más corta a la altura de la barbilla y la más larga hacia la nuca. Su fisonomía no presenta rasgos indígenas, la expresión es indefinida y la mirada se dirige hacia la figura femenina. Llama la atención el color rojo de sus labios.

La figura femenina, por su parte, parece llevar un vestido amarillo muy largo, tipo túnica, y sobre sus hombros, una manta de un azul marino intenso. El resultado gráfico, no obstante, no corresponde con las intenciones, ya que, aunque se perciben dos prendas, según el segmento explicativo, el vestido consta de una pieza única de dos colores: «de ordinario son de algo / dón y de lana negras. Y algunas los traen de colores / la mitad, y la otra mitad, de otro color, como está pin / tada la india» (fol. 36r.).

Las partes corporales visibles del personaje femenino son el cabello, la cara y las manos. Es la única imagen humana que no muestra los pies. Sus facciones son menos definidas y peor dibujadas que las de su acompañante. Tiene la boca torcida, la nariz grande y el ojo más visible con el contorno remarcado. El pelo lacio desciende por la espalda y llega por delante hasta un poco más abajo de los hombros. Las puntas del cabello son de longitud irregular, en contraste evidente con las homogéneas de su compañero.

Sus manos son largas y están colocadas sobre su cuerpo; los dedos de la mano izquierda son un poco más largos y delgados que los de la derecha. Este es el único dibujo donde la interacción de los personajes no incluye la ofrenda aparente de un animal o un objeto, sino un intercambio de miradas directas. Parecería que los personajes coquetean mutuamente. Si bien el paralelismo postural, la distancia entre los cuerpos y la inmovilidad aparente de la mujer marcan un alejamiento de las imágenes —la figura femenina no está representada aproximándose a la imagen masculina como en la mayoría de los dibujos de parejas—, la posición de las manos del personaje femenino, una en el pecho y la otra en el área púbica, podría interpretarse como una invitación sexual<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> López-Baralt ha realizado un análisis de lo que denomina la retórica de la protesta enérgica en las imágenes de Guaman Poma de Ayala. La autora ha detectado un sistema importante de signos en dibujos con figuras vestidas, donde manos, dedos u otros indicadores apuntan hacia elementos con connotaciones sexuales. En uno de ellos, entre otros signos, el personaje masculino sostiene la empuñadura de su

La representación desfavorable de la indígena refleja la antipatía de fray Diego hacia las habitantes de los desiertos peruanos:

Y como el capuz es negro y tiene una falda larga, / de suerte que siempre arrastra, / y el cabello negro y suelto y ellas morenas y / tostadas del sol, no parecen por aquellos are / nales sino demonios y brujas. Y como no / tiene más de la abertura del cuello y de los / brazos, por allí, cuando van andando, va sa / liendo el polvo. Ellas no se lavan sino cuando / van a la mar, q[ue] de ordinario está muy cerca / de los pueblos en todos estos llanos. Y tienen ta[n] / ta costumbre de lavarse en la mar, q[ue] la india / acabada de parir se lava y a la criatura también; / y desde q[ue] nacen se crían con esto. Y con todo esto so[n] puercas, / porque si no es cuando se ven junto a la mar, no / se lavan. Y en casa aunque tienen las manos / y las caras puercas, nunca se las lavan (fol. 37r.-37v.).

#### 4.2. El alimento y la medicina en la pareja de Tucumán y de Buenos Aires

La escena de los indígenas de Tucumán y de Buenos Aires representa dos aborígenes vestidos con los mantos de pieles típicos de los meses invernales en los pueblos chaqueños y patagones<sup>5</sup> (Serrano 1947: 100). En la introducción a los dibujos<sup>6</sup>, Ocaña señala que los nativos de estas regiones, «aunq[ue] andan desnudos como los / del Paraguay, muchos de ellos, y / todos los de los pueblos de los / españoles, traen unos pellejos / de tigres y de nutrias de que se / visten» (fol. 129v.)<sup>7</sup>. Estas precisiones coinciden con las de otras fuentes etnográficas donde se explica que algunos pueblos históricos de las selvas chaqueñas, como los grupos mataco-mataguayos, guaycurúes y los chorotes, por ejemplo, andan desnudos o semidesnudos en el verano y cuando

---

espada en la posición de su falo erecto, mientras el personaje femenino coloca una de sus manos sobre su área genital, en una posición y forma muy similar a la del personaje de Ocaña (1988: 28-31).

<sup>5</sup> El antropólogo sueco Erland Nordenskiöld registra en *An Ethno-Geographical Analysis of the Material Culture of Two Indian Tribes in the Gran Chaco* que, en 1908-1909, el uso de los mantos de pieles estaba en proceso de desaparición entre las tribus indígenas del Chaco, que visitó en esos años. Señala como causa de esta situación que la piel de coipo, animal del que elaboraban las prendas, tenía una gran demanda. Así, los aborígenes preferían emplear las pieles como artículos de trueque, antes que para elaborar su vestimenta. Las mantas de lana habían desplazado a los artículos de cuero. Solo las mujeres conservadoras del Chaco usaban entonces los abrigos de piel (Nordenskiöld 1919: 96-97).

<sup>6</sup> Tres páginas de comentario etnográfico preceden los dos dibujos. Por su extensión y disposición más imbricada en el texto central de la *Relación*, estos datos funcionan más a manera de introducción que como leyenda. De hecho, en este caso no existe el patrón de una descripción breve por cada dibujo de la escena.

<sup>7</sup> Ocaña aprovecha también para informar sobre las fechas del período invernal en estos territorios: «Por el / mes de junio, julio y agosto es el frío y el invierno en todo / el Perú» (fol. 129v.).

se encuentran en sus medios, y que se cubren en el invierno (Serrano 1947: 100) o cuando se dirigen a lugares poblados (Outes y Bruch 1910: 69)<sup>8</sup>.

A mediados del siglo XVIII, en su *Paraguay Catholico*, el jesuita Sánchez Labrador registra el manto de cuero —observado por Ocaña en el año 1600— entre los pampas, puelches y patagones:

De los pellejos de los *Baguales*<sup>9</sup> dichos cortan á poca costa vestido, que estiman en mucho. Limpian muy bien por la parte interior el cuero, le pintan, soban, y dejan el pelo para que les caliente. De las pieles asi adovadas forman como mantas quadradas, unico vestido de estos Miserables. Los Magnates entre ellos usan las mantas de pellejos de *Nutrias*, *Zorras*, ó *Guanacos*, cosidas, y ajustadas muy bien unas con otras. Estas mantas forman el vestido, que es comun á hombres y mujeres (1936: 37).

Por la misma época, entre 1749-1767, el jesuita alemán Florián Paucke también documenta la vestimenta de piel entre los mocovíes y otras parcialidades del Gran Chaco:

<sup>8</sup> En *Hacia allá y para acá (Una estada entre los indios mocobíes, 1749-1767)*, el jesuita alemán Florián Paucke (1719-c.1780), comenta el cambio en la indumentaria indígena, evidente hacia mediados del siglo XVIII: «En su tierra silvestre todos anduvieron desnudos en tiempos anteriores pero ahora a causa de la vecindad y del conocimiento de los Españoles han tratado asimismo a cubrirse los sitios más secretos aunque se encuentran todavía muchas *naciones* que no admiten ropa alguna sobre sí y andan completamente desnudas» (Paucke 1942: 151). Los cambios en la vestimenta y en los materiales de su elaboración indican el proceso de aculturación procedente del impacto de las misiones jesuitas:

Cuando las mujeres están incorporadas al pueblo, andan sin embargo más decentemente vestidas porque también el *misionero* les ayuda en ello aunque ellas en su choza usan la *moda* antigua. En las nuevas reducciones todas andan en el verano con el cuerpo superior desnudo pero no les es permitido aparecer tan desnudas en la iglesia y en la casa del *misionero* si no quieren oír una buena reprimenda.

En las *misiones* más antiguas donde ya no vive ninguno de los primeros *reducidos* y los *indios* e *indias* ya hilan, tejen y trabajan, también ya son hábiles en todos los oficios manuales y [donde] la *reducción* ya posee buenos medios para procurar lo necesario para la vestimenta, también para poder ellos mismos fabricar todo, los *indios* andan ya mejor vestidos aunque pobre pero decentemente y en *manera* honesta. Semejantes *misiones* son 33 reducciones de la gran *misión* contra los ríos *Uruguay* y *Paraná* donde se decía que ahí tenían un rey Nicolás. Como ellos han cultivado suficientes campos labrantíos y han plantado algodón, pueden proporcionarse bastante lienzo de lino y el *misionero* puede vestir a los más de ellos (Paucke 1942: 152-153; las cursivas son del texto).

Paucke describe la vestimenta de los guaraníes, tapes y tobatines confeccionada entonces en las misiones. El traje masculino de algodón consistía de pantalones, un corpiño, un poncho blanco con flecos; además, los nativos no llevaban calzado y en el invierno empleaban el poncho de lana. El traje femenino es un camisón largo de mangas cortas denominado *tipoi* (Paucke 1942: 153).

<sup>9</sup> *Bagual*: en «Arg., Bol., Chi. y Uru. Potro a medio domar. | ... Arg. y Bol. “Se dice del caballo o yegua indómitos que sólo pueden ser tomados a lazo. Se aplica menos a vacunos» (Morínigo 1998).

Toda su vestimenta consiste en una piel de ciervo, venado o tigre las que no son labradas sino que únicamente mediante el continuo raspar y restregar con conchas son tornadas blandas y flexibles. Ellos lían esta piel sólo mediante una correíta de manera que la cabeza junto con el brazo derecho pueden pasar formalmente por la abertura y tienen esta piel colgada sobre su cuerpo como una pelliza de húsar y [ella] llega generalmente sobre sus rodillas<sup>10</sup> (1942: 151).

Como Ocaña, Sánchez Labrador apunta la inconstancia en el uso del traje: «El vestido dicho se ponen así hombres, como mugeres, quando andan con mas decencia, ó les obliga el frio á vestirse. Mas quando haze calor dejan la manta, y quedan poco menos que en carnes» (Sánchez Labrador 1936: 36).

En cuanto a los materiales para los mantos, originalmente, no incluían las pieles de caballos, advertidas por Sánchez Labrador en el siglo XVIII, pero no por Ocaña en 1600<sup>11</sup>. Consistente con la información de ambos, Canals Frau señala su introducción como un uso posterior entre los puelche-guénaken: «Se vestían con el clásico manto de forma más o menos cuadrangular, hecho de varias pieles cosidas con tendones, que generalmente se conoce como “quillango”. Antiguamente era de pieles de guanaco, tigre, zorro, etc.; posteriormente se hizo también de caballo» (Canals Frau 1953: 197). En su momento, Ocaña menciona específicamente las pieles de tigre y de nutria en la composición de la prenda. La exactitud de sus observaciones se refuerza con el origen del vocablo que da nombre al *quillango*. La palabra proviene

<sup>10</sup> Específicamente de la vestimenta femenina mocoví, Florián Paucke señala:

También las mujeres andan desnudas con cabellos colgantes hacia abajo; adelante llevan un delantalcito o pañoleta de un jeme o un jeme y medio de ancho que cuelga hasta los tobillos. Si bien usan también una piel para cubrir el cuerpo restante, tienen sin embargo en mayoría unas mantas de cueros de nutrias. Esta manta se compone generalmente por dieciocho a veintidós cueritos y está pintada por afuera en un todo con figuras rojas. Las mismas *indias* son las pintoras, ellas no usan al efecto un pincel sino un palito pero pintan por separado cada cuerito antes de reunirlos en una manta (Paucke 1942: 152).

En otro pasaje del libro, el autor realiza una descripción del físico y la vestimenta de los pampas:

La constitución de estos indios era: persona alta, ojos negros y largos cabellos negros [estaban] completamente desnudos, pero llevaban en su derredor una manta de pieles que los cubría hasta las rodillas. Las pieles eran de un animal silvestre que los Españoles llaman Juanacos [...] la piel es muy velluda con blandos y suaves pelos bajo los cuales crece una lana muy caliente; tras haberse caído los pelos superiores produce un calor aún mayor. Por esto los indios no esperan que hayan caído estos pelos sino que ellos mismos los arrancan desde un principio. Esta manta peluda está pintada por afuera con diversas figuras rojas lo que los indios estiman un adorno (Paucke 1942: 105-06).

<sup>11</sup> Obviamente, en los años del viaje de Ocaña, estos grupos indígenas todavía no habían introducido el uso de las pieles de caballo para abrigo del cuerpo.

del guaraní *quiyapí*, cuyo significado es «piel de nutria», más el sufijo hispano *ango*<sup>12</sup> (Morínigo 1998: 618).

Otro elemento registrado por los etnógrafos es el uso del pelaje del manto hacia adentro en la época de frío (Serrano 1947: 100; Nordenskiöld 1919: 97). Ocaña lo destaca en la introducción a los dibujos: «y el verano /, traen el pellejo el pelo afuera /; y el invierno, q[ue] hace buen frío, / traen el pelo adentro» (fol. 129v.), y también lo representa en las ilustraciones. En efecto, el plegado elegante de la piel en el hombro derecho del personaje masculino, junto con los detalles hirsutos en los bordes de su manto y en los del personaje femenino, revela la pelambreira interior de la prenda<sup>13</sup>.

Hay un adorno de cuatro colores (ocre, negro, rojo y amarillo) en la cabeza de la figura masculina, que Ocaña explica en su comentario como *llauto*<sup>14</sup>: «usan los varones de llauto en la cabeza» (fol. 130r.). El dato escrito coincide parcialmente con la información posterior del padre Sánchez Labrador: «Los hombres trahen el pelo recogido, ó arrollado, y se ciñen la cabeza con una faja de Lana de varios colores, que les sirve de cinta» (1936: 35). Sin embargo, concretamente en la imagen, ni la forma ni el volumen del adorno dibujado del lado derecho de la cabeza, sobre el pelo suelto y peinado del indígena, se ajusta a la apariencia de una cinta. El monje diseña un tocado mucho más voluminoso y elaborado, bien porque así lo percibió y lo recordó en el momento de la ejecución o bien para aumentar sus atributos decorativos.

<sup>12</sup> Morínigo argumenta que el sufijo español *ango* prueba «que fueron hispanoparlantes quienes llamaron *quillango* al *quillapí*, sustituyendo la sílaba final *pí*, cuero, por el sufijo *ango*» (1998: 618).

<sup>13</sup> Es notable la gran diferencia entre el dibujo de Ocaña de la manta de cuero indígena y el de Hendrick Ottsen, en la estampa n° 4, titulada *Inhabitantes fluuij Rio de la plata*, uno de los cinco grabados de su libro de viajes *Journael Van de Reis Naar Zuid-Amerika (1598-1601)* (1918: 38). En el primer plano de la escena se encuentran dos nativos, colocados en un paisaje natural con un trasfondo arbolado y unas aparentes elevaciones al fondo. La imagen de la izquierda es la de un hombre completamente desnudo que camina y parece ofrecer la boleadora que lleva en sus manos a la otra persona que, de pie a la derecha de la escena, lo mira. La figura a la derecha del espectador parece ser también un hombre. La dificultad en determinar con exactitud su sexo procede de que los dos personajes llevan el mismo peinado y la imagen de la derecha se encuentra cubierta con una manta de cuero. Es claro que bajo la manta el personaje se encuentra desnudo. Con sus brazos arrebujados y cubiertos por el manto de piel, el indígena sostiene la prenda alrededor de su cuerpo. Las secciones de piel unidas unas a otras y la irregularidad de las juntas y de los bordes son todos elementos obvios; así, Ottsen traza una vestidura evidentemente rústica. Este traje resulta completamente diferente al de la figura de Ocaña que parece llevar una piel de una pieza única, sin rastros de juntas y con bordes uniformes.

<sup>14</sup> El *Nuevo diccionario de americanismos e indigenismos*, de Marcos A. Morínigo, define el vocablo *llauto*: «(Del quichua *llaut'u*, *diadema*.) *m. Bol. y Per.* Cinta de lana de varios colores finamente tejida, de unos cuatro centímetros de ancho con que los indios suelen ceñirse la cabeza»



LEYENDA: Indio del Tucumán y de Buenos Aires. Traje de las indias de Buenos Aires y Tucumán.

**Ilustración 4.2.** (fols. 130v. y 131r.). Leyenda alusiva a las dos figuras en los folios 129r., 129v. y 130r. Folio 131v. en blanco.

Sea o no el tocado del indígena un modelo exagerado del afeitado observado por Ocaña en la realidad concreta, su gracia y colorido se agregan al conjunto de características del dibujo que conforman un afeminamiento de la figura: el rostro delicado y el cuerpo alto y esbelto con pose afectada<sup>15</sup>. El mechón de cabello que sobresale hacia atrás parece ser otro detalle embellecido del peinado masculino.

<sup>15</sup> La altura del personaje concuerda con diversas fuentes que señalan la estatura alta como una de las características físicas de diversas parcialidades chaqueñas y de las llanuras, como los puelches y los querandíes. Por otra parte, la belleza de la figura del dibujo podría, en efecto, estar inspirada en el atractivo de algunos individuos que Ocaña observara durante su periplo. El jesuita Florián Paucke, por ejemplo, destaca la hermosura de un joven pampa que conoció durante su estancia en Buenos Aires y que le dejó una fuerte impresión. El mozo formaba parte de la delegación del cacique ciego Juan Bravo, quien se dirigió a Buenos Aires para solicitar del gobernador la liberación de «doce indios de su nación que este había cautivado en una escaramuza [...] y los mantenía en prisión en la fortaleza» (1942: 105). La visita del cacique coincidió con la estancia de Florián Paucke en la ciudad. Tanto la gallardía como la simpatía hacia los españoles de uno de los jóvenes del grupo —y no descarto las preferencias sexuales

Sánchez Labrador documenta un uso similar, pero con un estilo mucho más hir-suto: «dejan salir acia arriba en forma de penacho las extremidades del cabello» (1936: 35).

A la estilización y el afeminamiento de la imagen del indio contribuyen también la vestimenta interior y la mascota en sus manos. No hay documentación del empleo de otro atuendo bajo la manta de piel, similar a la vestidura verde con cuello tipo V del dibujo de Ocaña. Canals Frau señala el uso masculino del «cubresexo triangular» de no más de veinte centímetros (1953: 197), un dato que quizá proviene del siguiente fragmento de Sánchez Labrador:

[...] los hombres añaden uno como triangular pedazo de piel de caballo del grandor de una quarta: ponenle en cada punta un cordoncillo, ó una agujeta del mismo cuero; y con este nuevo adorno ocultan lo que la decencia pide que este cubierto, atandosele á la cintura con dos de los cordoncillos, y pasando el tercero por entre las piernas, le aseguran á los otros, formando así una rara especie de calzones (1936: 35).

Por otra parte, la presencia del animal pequeño en los brazos del aborigen robustece dos dimensiones del dibujo. De un lado, vigoriza su exotismo, pues testimonia la existencia en las Indias de una especie extraña a la fauna europea<sup>16</sup>; y, de otro, consolida la configuración poco viril y pacífica del indio. Ciertamente, el personaje refleja ternura en la manera como sostiene el animal: pegado a su cuerpo, con la mano izquierda como soporte y acariciándolo con los dedos de la mano derecha. A los vislumbres de afecto y serenidad se aúna que el acto de mimar el animal exhibe ocio. Así, con el pasatiempo y la despreocupación, el monje consigue desvincular la imagen de actitudes y actividades bélicas, lo cual armoniza con su comentario: «No son estos indios muy belicosos» (fol. 130r.).

---

de Paucke— sirvieron de acicate para que el jesuita deseara que sus superiores lo enviaran a trabajar con las comunidades pampas:

Entre ellos había un indio de dieciocho años, hermoso de cara, admirablemente alto de persona, muy alegre, de fuertes y bien formadas extremidades; se le podía contemplar con placer. Este demostraba un especial afecto cuando nos visitaba. Yo hubiera ido alegremente hacia ellos en seguida si hubiera obtenido el permiso por el *P. Provincial* y desde entonces mi único deseo y anhelo era que yo fuera enviado a los indios *Pampas* (1942: 106).

<sup>16</sup> «Mientras los papagayos y los tucanes representaron el brillo y la belleza de la naturaleza del Nuevo Mundo, los animales cuadrúpedos revelaron su extrañeza» (Honour 1975: 39; la traducción es nuestra). El armadillo se dibujó frecuentemente en las composiciones alegóricas de representación del continente americano. Por ejemplo, en el grabado *América* (c. 1650-60) de Cornelis Visscher, el continente se personifica a través de una mujer desnuda con plumas en la cabeza que «monta un armadillo enorme, un emblema exótico de América» (Smith 1992: 80; la traducción es nuestra).

Por la cola ausente o corta —y, por tanto, posiblemente cubierta tras el brazo del indio—, por ser desdentado, tener un caparazón y por el color amarillo, se concluye que el dibujo representa un quirquincho. Evidentemente, este animal causó una impresión fuerte en Ocaña, porque lo menciona dos veces y le dedica algunas líneas en la «Descripción de la tierra del Paraguay, y de Buenos Aires y del Tucumán». El quirquincho es una especie más pequeña del armadillo, uno de los animales que pronto atrajo una gran atención de los viajeros europeos en el Nuevo Mundo (Honour 1975: 39-40). Además, tanto el armadillo como el quirquincho, habitantes de madrigueras subterráneas, abundaban en las llanuras bonaerenses y pampeanas. El padre Sánchez Labrador también da fe de ello en el siglo XVIII:

En las *Pampas*, ó llanuras de tierra, que se dilatan desde *Buenos Ayres* hasta la Serrania del *Volcan*, y desde aquí a la segunda Serrania dicha *Casuati*, viven innumerables animalitos llamados *Armadillos*, y *Quirquinchos*. Dividenlos los Españoles en *Mulitas*, *Bolitas*, y *Peludos*. Tienen sus cuevas en tierra no profundas, y caban en tantas partes el terreno, que todo esta lleno de agujeros; por lo que es arriesgado correr á cavallo por estos campos (1936: 170).

Y, sin embargo, si el animal en brazos del personaje representa un quirquincho, esa combinación resulta, en principio, insólita. El quirquincho no es doméstico y el jerónimo lo describe como una especie taimada y nociva, aun para animales grandes:

Y estos matan a los venados por un modo / q[ue] naturaleza les dio admirable: y es que / cuando llueve se vuelven de espaldas y / recogen en la concha el agua. Y ellos no / se menean; y llegan los venados a beber, / y cierran de repente con presteza la con / cha. Y con gran fortaleza q[ue] tienen, le / aprietan la boca. Y como no le dejan / resollar, no le sueltan hasta q[ue] mueren / los venados (fol. 138r.).

Tiene la propiedad de camuflarse en una forma casi esférica cubierta por la coraza que lo recubre: «en / recogién dose se esconden todos en una con / cha q[ue] tienen, sin q[ue] se parezca nada de él, / y quedan como bolas redondas; y la con / cha es tan fuerte que no se les puede ofender» (fol. 38r.)<sup>17</sup>. Entonces, si el dibujo representa un quirquincho, un animal no domesticable ni manso, ¿por qué Ocaña lo seleccionaría como mascota del aborigen? La explicación podría hallarse en el vínculo entre los personajes humanos de la escena. Más adelante se volverá a este punto.

---

<sup>17</sup> En su *Historiae Rerum Naturalium Brasiliae* de 1648, el naturalista alemán Jorge Marcgrave realiza una descripción minuciosa de este animal al que denomina *tatu apara*, según el nombre guaraní, y le dedica dos ilustraciones: una en su forma regular y otra convertido en bola (1942: 231-32). La similitud entre el nítido dibujo del quirquincho de Marcgrave y el menos definido de Ocaña, en los brazos de su personaje, es innegable.

La figura femenina es más baja y su rostro tiene facciones menos europeas y atractivas que la varonil. El ojo y la nariz son grandes, mientras los labios apenas se perciben. Tiene el cabello largo, suelto, con puntas desiguales y sin adornos<sup>18</sup>. El manto de piel, ceñido bajo los senos con un cinturón rojo y sostenido en el hombro derecho con un objeto, como el *tupu* mapuche, le cubre el cuerpo hasta la media pierna, excepto los brazos y el seno y hombro izquierdos<sup>19</sup>. No hay otros testimonios sobre el empleo de una faja tejida o a color para sostén de la piel ni tampoco del uso del manto en forma de túnica con la exposición de un solo seno<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Con respecto al adorno y peinado del cabello, Sánchez Labrador registra lo siguiente en el siglo XVIII:

Así las mugeres grandes, como las muchachas tienen otros modos de adornar sus cabezas. Dividen el pelo en dos partes, y cada guedeja, ó parte atan encima de las orejas, dejandole que cuelgue por detras de las mismas: otras se le atan en las sienes, y hazen que cuelgue por delante de las orejas, con que parecen menos bien, que lo que ellas juzgan. Cubren la cabeza con una redecilla, á manera de capacete, recamada toda de cuentas de vidrio azul; en la orla cuelgan cascabeles chicos todo alrededor. También cubren de cuentas de vidrio las dos partes, ó divisiones del cabello, que llevan atadas como yá se dixo: por remate ponen unas campanillitas, ó á falta de estas, unos cascaveles (1936: 36).

<sup>19</sup> Según el testimonio de Paucke, había una forma común, pero no fija de llevar este manto. Variaba según la procedencia del viento y de su incidencia sobre el cuerpo:

La piel cuelga abierta al costado cuando no hay viento y cubre el vientre, el lado posterior y la parte posterior; [si] hay algún viento frío o helada meten adentro también el brazo derecho por debajo de la piel y dejan salir sólo la cabeza. Si perdura un viento, no dejan ondear su capote de cuero conforme con el viento sino que lo vuelven contra el viento. Cuando el viento sopla por el lado derecho al caminar o cabalgar [ellos], la piel cuelga a la derecha y el lado izquierdo queda desnudo [si] sopla por la izquierda, cuelga ella por la izquierda y el lado derecho queda descubierto; [si] hay ventarrón desde adelante giran toda la piel por delante del pecho y el dorso queda desnudo. Sopla el viento por las espaldas, cubren entonces el dorso y quedan descubiertos por adelante y la piel cuelga de ellos como una pequeña corta capa de *vispera* (1942: 151).

<sup>20</sup> Existen, no obstante, dos testimonios del manto de piel sujeto en el hombro derecho y con el hombro izquierdo desnudo, dibujados en un personaje masculino y dos femeninos mocovíes en dos ilustraciones de *Hacia allá y para acá (Una estada entre los indios mocobíes, 1749-1767)*, de Florián Paucke. En el primer dibujo, el cacique representado lleva el manto de cuero, en este caso decorado en el exterior, sujeto en el hombro derecho y con el hombro izquierdo descubierto (ilustración XVII, 1942: 154-155). En el segundo —una escena donde veinte mujeres y cinco niños realizan distintas actividades— dos indias, sentadas en el primer plano a la izquierda, tienen el manto sujeto en el hombro derecho; el resto lleva solo unas especies de faldas también de piel (Ilustración XXII, 1942: 178-179). Los senos, sin embargo, no se representan en las pequeñas figuras femeninas. El libro *Iconografía colonial rioplatense 1749-1767* se dedicó exclusivamente a la publicación sin color de las ejecuciones de Paucke. En él, el dibujo del cacique con el manto sujetado en el hombro derecho se encuentra identificado con el número 14 y el título «Cacique y su esposa e hijo»; y la escena de las mujeres corresponde al número 19 con el título «Cazando langosta y haciendo Charque». En la introducción a esta edición, en la que el nombre del misionero alemán se traduce como Florián Paucke, Guillermo Furlong comenta la escasez de la iconografía argentina. Aparte de las primeras imágenes gráficas de la ciudad de Buenos Aires de Ulrico Schmidel, publicadas en 1599, a los sesenta y tres años de fundada la ciudad, Furlong establece como pionera, en cuanto a figuras humanas, la ilustración «Inhabitans Fluvy Rio de la Plata», de Hendrich

En el siglo XVIII, Sánchez Labrador solo documenta una ocasional prenda interior: «Las Mujeres en lugar del dicho triángulo de cuero, usan un delantal corto, que no les llega a la rodilla, ni dá buelta, sino que esta atado, y pendiente de la cintura por medio de dos cordoncitos» (Sánchez Labrador 1936: 36).

El personaje, con el rostro de perfil y el cuerpo en tres cuartos, camina en dirección a su compañero, hacia quien extiende el brazo derecho. La ofrenda del hermoso pescado tricolor que lleva en la mano configura a la mujer como trabajadora y proveedora, ya que Ocaña señala el pescado como la alimentación más común de los grupos humanos representados aquí. El brazo izquierdo se encuentra cercano al cuerpo. En la mano, el fraile dibujó su única muestra de cestería aborigen —tal vez representada como el recipiente donde el personaje llevaba el pescado y de donde lo ha sacado para ofrecérselo al compañero—. La combinación de diseños geométricos en el tejido de la cesta corresponde, auténticamente, a la urdimbre de utensilios similares producidos por estas y otras culturas indígenas vecinas (Outes y Bruch 1910: 96; Serrano 1947: 145).

Si bien no a partir propiamente del dibujo, el texto lingüístico de la *Relación* da pie para interpretar el pescado representado como un aspecto simbólico de la composición. Según Tresidder, el simbolismo sexual del pez es casi universal. Se fundamenta en su prolífica capacidad reproductiva, en el agua como símbolo de la fertilidad y en analogías del pez con el pene. También se le ha relacionado con diosas lunares y maternas y con el nacimiento (1997:83). Por otro lado, también se le ha considerado impuro, por habitar en el caos de las profundidades marítimas (Chevalier y Gheerbrant 1994: 383). Creo que es precisamente este rasgo de impureza, vinculado al sexo femenino y al mundo al revés percibido por Ocaña en las Indias, el que compete al dibujo del jerónimo.

El fraile registra que las indígenas de las regiones de Buenos Aires y Tucumán «tienen la facilidad de las demás» (fol. 130r.). Con este y otros comentarios similares de la *Relación*, atribuye a las mujeres la culpa de la libertad sexual que observa y censura a todo lo largo de su derrotero. Ciertamente, en varias de sus escenas dibujadas, los personajes femeninos actúan como los agentes activos. El lenguaje corporal de las imágenes de este dibujo lo demuestra: el personaje masculino va al frente, mientras el personaje femenino lo sigue con el brazo extendido, cuya mano solícita ofrece alimento. El primero no se detiene por completo, pero gira la cabeza y parte del cuerpo para dirigir su atención hacia quien lo busca. El interés sexual nunca es evidente o irrefutable en este tipo de escenas, pero está latente porque el jerónimo

---

Ottsen, que acompaña la relación de sus viajes y se publicó en 1603 (Furlong 1935:7). Pese a que no salieron a la luz hasta el siglo XX, las ilustraciones de Ocaña deben ubicarse entre estos primeros documentos gráficos de los pueblos del Río de la Plata.

constantemente encuentra espacio para condenar la promiscuidad de las indígenas. En este contexto, el pescado en la mano de la imagen femenina podría constituir entonces una oferta generosa tanto como, irónicamente, una carnada interesada.

Una conexión intrigante e irrefutable en esta sección de la *Relación* se establece entre el sexo, la impureza, la enfermedad y la muerte. Proviene de otro dato del monje guadalupense sobre las nativas de la región de Tucumán: «y por / ser esta tierra de Tucumán tan caliente, y estar / todo el día sentadas, y ser ellas demasidamente / viciosas en vicio de carne, y descuidadas en la / varse, les da enfermedad de cáncer en las / partes secretas. Y si las amas no tienen cuidado / de mirarlas, se les mueren muchas»<sup>21</sup> (fol. 132v.-133r.). Ahora bien, ante tanta libertad sexual, ¿cómo afectaría este problema de insalubridad a la población masculina? Aquí es donde creo que podría entrar en juego la combinación desconcertante del indio con el quirquincho en brazos.

En una nota a su descripción del *tatu apara* o quirquincho, el naturalista Jorge Marcgrave ofrece el dato de que el caparazón del animal es altamente efectivo contra varias dolencias, entre las que menciona, primeramente, las enfermedades venéreas:

Fizemos menção dêste animal na descrição da América, lib. XV, cap. V, onde, conforme o ensino de Monarde e Fr. Ximenes, notámos que o pó da cartilagem, que é de natureza óssea e dura, é muito útil, em medicina, quer contra a doença venérea, quer contra zunido dos ouvidos ou surdez; de um modo particular têm esta utilidade os hocinos da cauda, que se acham perto da sua origen (Marcgrave 1942: 232).

Tal vez por ese atributo medicinal del quirquincho, en la escena representada, el animalillo no está ajeno a la presencia de la mujer. Su cuerpo y su mirada aparecen alertas y su cabeza da el frente a la figura femenina en avance. Aunque la *Relación* no ofrece dato alguno sobre las propiedades curativas del caparazón del quirquincho, no deja de resultar sugestiva la posición vigilante del animalito y que, en vez de situarlo en el suelo, Ocaña lo colocara, como a un animal manso, en los brazos de la figura masculina.

En cuanto al color de piel de las imágenes humanas, el dibujante se vale del sombreado para lograr una tonalidad un poco más oscura que la de otras figuras y, ciertamente, junto con los dos chiriguano, los cuatro forman el grupo de personajes más morenos de las ilustraciones de Ocaña.

---

<sup>21</sup> La suciedad de las indias no es exclusiva de este grupo étnico. Se recordará, por ejemplo, que el monje guadalupense la menciona también al tratar sobre las indígenas de los llanos peruanos.

### 4.3. Las limitaciones bélicas de los collas

La figuración de los nativos collas se sitúa en una posición intermedia entre las ilustraciones donde solo la imagen femenina parece mostrar u ofrecer algo a su compañero y el dibujo de los chiriguano, en el que el personaje masculino hace entrega de sus armas al femenino. En efecto, por un lado, en esta ilustración ambas figuras despliegan, muestran al otro o parecen hacer ofrecimiento mutuo de lo que llevan en una de sus manos. Por otro, el objeto que la imagen masculina sostiene y exhibe en su mano izquierda representa una honda, el arma colla.

Este dibujo no presenta una leyenda larga separada del texto central de la *Relación*. Aunque el comentario de los elementos representados se concentra básicamente en el folio 313 recto, dicha explicación se encuentra integrada a la sección donde



LEYENDA: Indio colla. India colla.

**Ilustración 4.3.** (fols. 310v. y 311r.). Fols. 310r. y 311v. en blanco. Texto precedente al dibujo: «el traje de los indios del Collao es este» (fol. 309v.).

Ocaña narra su viaje a Chuquiabo<sup>22</sup> o La Paz y, en concreto, corresponde a la descripción de los collas<sup>23</sup>, el subgrupo de los aimaras que habitaban el área.

La importancia de la honda en este dibujo resulta obvia: su despliegue completo ocupa un segmento central de la composición. Esta notoriedad no se circunscribe al aspecto gráfico, sino que se manifiesta además en la parte lingüística de la *Relación*. La honda es el primer elemento de manufactura colla que Ocaña menciona, exactamente antes de iniciar su descripción del atuendo aborígen: “El arma de q[ue] usa el indio colla es la honda” (Fol. 313). Por la centralidad plástica y textual de este objeto y por la posibilidad de transferencia del arma propia del grupo, de manos masculinas a femeninas, sugerida en el dibujo, resulta pertinente una vinculación temática de la ilustración de los collas con la de los chiriguano.

En el dibujo de los collas, el simbolismo es mucho menos denso que en la figuración de los ava. Además, el traspaso de armas no es efectivo o tan obvio como en la composición sobre los chiriguano. La transferencia de la honda queda solo sugerida, probablemente, porque el monje no percibe el arma ni al grupo étnico como amenazantes y tampoco identifica la guerra como su actividad esencial. Ciertamente, el despliegue plástico de la honda consigue mostrar la aparente naturaleza inofensiva del

<sup>22</sup> Ocaña llama *Chuquiabo* a la actual capital de Bolivia, pero el vocablo original era *Chuqiapu*. Esta «antigua denominación de la gran cuenca de la ciudad de La Paz» proviene de *Chuqiapu Jawira*, nombre aimara que significa «Río principal y Máximo Señor» o príncipe de oro. *Chuqi* quiere decir «oro de alta calidad», *apu*, «señor principal, máxima autoridad» y *Jawira* se traduce como río (s/a 1998: 17-8). Por lo tanto, este topónimo proviene de los tiempos anteriores a la conquista y fundación españolas de la ciudad. El texto del jerónimo testimonia que el nombre *Chuquiapo* todavía se empleaba poco más de cincuenta años después de su fundación «en el Cabildo de la iglesia de Laxa (Laja), pequeña población situada en una de las zonas más agrestes y frías del altiplano, según consta en el acta capitular» del 20 de octubre de 1548. Según Gamarra Zorrilla, «tres días después la establecen en la hoyada del Chuquiabu» (1995: 7). Algunos meses después de la batalla de Xaquixaguana, el 8 de abril de 1548, las fuerzas de Pedro de la Gasca (1485-1567) vencen al rebelde Gonzalo Pizarro. La Gasca, entonces, «por carta fechada el 8 de septiembre en Guaynarina, instruye la fundación de la ciudad al Capitán Alonso de Mendoza, con el propósito de establecer un sector intermedio entre el virreynato de Lima y la Audiencia de Charcas». El nombre de la ciudad, «La Paz, constituye un homenaje a la pacificación entre los conquistadores» (1995: 47).

<sup>23</sup> En *El aborígen en Latinoamérica. Informe sobre la Comunidad Tawantinsuyo*, un documento de 1984, los collas se autodefinen de la siguiente forma:

Los KOLLAS herederos “naturales” de la civilización andina del TAWANTINSUYO, que antiguamente conformaban un estado plurinacional y pluricultural gobernados por dos INKAS, elegidos DESDE BASES COMUNITARIAS, desde AYLLUS o AYNIS. La denominación KOLLA deriva del nombre genérico de la región sur del TAWANTINSUYO, del KOLLA-SUYO, integrado por lo que hoy es el Sur del PERÚ, BOLIVIA, Norte de CHILE y Noroeste de la ARGENTINA (1984: 7).

Morínigo, por su parte, da la siguiente definición del vocablo *colla* en su diccionario: «(Del quichua *kolla*, el que habita en la tierra alta.) m. y f. Arg. y Bol. Indio boliviano. | Arg., Bol. y Per. Indio de las altas mesetas de Bolivia».

arma, su blandura, su escaso peso. Sostenido únicamente por uno de sus extremos, el objeto cuelga de la mano izquierda abierta del personaje, quien apenas necesita la presión de su dedo pulgar para mantenerlo en alto. Estas constataciones se robustecen con la presencia de la figura femenina que, con el huso y el hilo en sus manos, recuerda que es ella quien se encarga parcial o totalmente de su elaboración, como atestiguan los patrones de tejido dibujados en la pieza central de la honda. Irónicamente, el huso con su punta afilada tiene una apariencia mucho más agresiva que el arma masculina<sup>24</sup>. La inocuidad aparente de la honda hace evidente las limitaciones bélicas de los collas y los descarta como grupo amenazante.

La articulación de esta posible entrega de la honda podría interpretarse también como la atribución a los collas de un carácter fácilmente doblegable. Su capitulación ante los conquistadores constituye una realidad consumada para el momento del viaje del jerónimo por sus territorios. De hecho, contraria a su valoración heroica de los mapuches, Ocaña debió considerar a los collas como vencidos, sin mayor voluntad ni fuerza para la resistencia. Conocedor de primera mano de las inhumanas condiciones de trabajo de los mineros, deploradas en la sección sobre el cerro de Potosí, el monje identifica a los collas como la mano de obra principal de las minas del Cerro Rico: «En to / da esta tierra q[ue] es muy llana hay muchos pueblos / de indios, q[ue] son los q[ue] sustentan a Potosí en la mita / ordinaria de doce mil indios, q[ue] se reparten / entre / los ingenieros, q[ue] son todos los q[ue] tienen minas. Y d[e] es / ta causa los más de los indios q[ue] hay en Potosí son / collas» (fol. 314r.).

La apariencia física del personaje masculino tampoco exhibe atributos guerreros. Si bien la figura es alta, esbelta y sin trazos evidentes de debilidad corporal; la pose e imagen estilizadas le otorgan cierta fragilidad. La vestimenta es escasa y sencilla. Va descalzo y viste una especie de camisón marrón, de apariencia rústica, que deja al descubierto los brazos y las piernas: «usa de aquella / camiseta por encima de la rodilla; los brazos y / las piernas de fuera» (fol. 313r.). Como en el caso del dibujo del «indio de Tucumán y Buenos Aires», cuyo tocado y apariencia hermosea consolidan su configuración inofensiva, el adorno y arreglo del cabello casi rubio del indio colla le da igualmente una apariencia delicada y afeminada. Ocaña identifica la diadema como *llauto*<sup>25</sup>. «Trae / cogido el cabello con llauto, que son muchas vuel / tas de una

<sup>24</sup> Zárate, por ejemplo, insinúa cómo el *tupu* de las mujeres habitantes de las sierras peruanas puede servir tal vez como arma además de prendedor: «las mujeres visten vnos ábitos sin mangas, muy faxadas con vnas cintas de lana por todo el cuerpo, con que se hazen los talles largos; traen cobijadas vnas mantellinas de lana prendidas al cuello con vnos grandes alfileres de oro o plata, como cada vna alcança, los quales en su lengua se llaman *topos*, que tienen las cabeças grandes y llanas y tan agudas que les síruen de cuchillos» (Zárate 1995 [1555]: 44).

<sup>25</sup> El *Nuevo diccionario de americanismos e indigenismos*, de Marcos A. Morínigo (1998), da la siguiente información sobre el vocablo *llauto*, la parte correspondiente estrictamente a la acepción del término

cuerda delgada de lana; todas las vueltas juntas» (fol. 313r.). Pero más que un tejido multicolor, el adorno presenta similitudes con una corona de flores. La apariencia podría explicarse también con un dato proporcionado por el padre Bernabé Cobo (Lopera, 1580 - Lima, 1657) en su *Historia del Nuevo Mundo* (1890), terminada en 1653: «Traían pendientes del *Llauto* varias flores y otras figuras hechas con gran curiosidad» (1890: 161)<sup>26</sup>.

Ocaña no proporciona ninguna explicación sobre la parte elevada del adorno de la cabeza. Elaborado tal vez con plumas oscuras, semeja una especie de hache mayúscula (H), asida en uno de sus extremos. Cobo señala que, «cuando iban a la guerra, y en los regocijos y fiestas solemnes», los nativos empleaban algunos adornos como complemento de su atuendo: «Encima de la frente se ponían una diadema grande de pluma levantada en alto en forma de corona ó guirnalda, llamada *Pilcorara*» (Cobo 1890: 161). Entre las prendas masculinas, Ocaña menciona también una manta, que no llega a dibujar: «y por las espaldas [lleva] una manta / cuadrada con que se arreoza» (fol. 313r.).

En la mano derecha, el personaje masculino sostiene dos papas. En el texto de la *Relación*, Ocaña menciona el tubérculo, lo describe, lo identifica como el producto base de la alimentación colla y trata brevemente del chuño, su derivado:

Y por todos estos tres meses de junio, julio y a / gosto, nieva mucho en todo el Collao [...] Y así no se coge[n] sino papas, q[ue] son unas raíces / pequeñas que

---

se proporcionó en una nota anterior: «(Del quichua *llaut'u*, *diadema*.) *m. Bol. y Per.* Cinta de lana de varios colores finamente tejida, de unos cuatro centímetros de ancho con que los indios suelen ceñirse la cabeza. *OBS.*: Es costumbre sobreviviente de la tradición incaica. En el imperio de los Incas el LLAUTO servía para identificar, por los colores, de qué provincia era el que lo llevaba».

<sup>26</sup> Cobo especifica en el Capítulo II del Libro Décimocuarto, titulado «Del traje y vestido de estos indios», que en esta sección se encarga de describir el atuendo de los indígenas cusqueños: «El tocado de los Incas y naturales del Cuzco (cuyo traje solamente voy describiendo) es la trenza ó cinta tejida de lana, llamada *Llauto*» (1890, 4: 158-159). No obstante, los antropólogos, como Harry Tschopik, en su artículo «The Aymara», del *Handbook of South American Indians*, han tomado los datos del padre Cobo para describir el traje de los aimaras, porque en su obra el jesuita no establece diferencias esenciales en la indumentaria de los indígenas quechuas y aimaras del virreinato del Perú. Los datos sobre aspectos de la vida cotidiana como comidas, bebidas, vestidos, tejidos, viviendas, cosechas y matrimonio de estas culturas se condensan en nueve capítulos titulados «De las costumbres de los indios peruanos». De la misma manera, Ann Pollard Rowe afirma en su trabajo «Inca Weaving and Costume» que las pocas evidencias arqueológicas demuestran que el atuendo de los habitantes de las tierras altas del Perú y de la Bolivia de hoy era muy similar:

En los altiplanos de Perú and Bolivia, el atuendo local era de cierta manera confusamente similar al verdadero traje inca, en lugar de ser visiblemente distinto. Por ejemplo, si bien la evidencia arqueológica es escasa, al parecer, el vestido general de los hombres en esta área consistía de un manto y una túnica que llegaba a la altura de las rodillas. No obstante, había diferencias en el tamaño y la decoración de estas prendas entre las distintas provincias, que persistieron bajo el dominio inca (Rowe 1995-1996: 33-34; la traducción es nuestra).

son como camotes o patatas de España, las / cuales secas al sol se guardan para todo el año. / Y después de secas mudan el nombre de papas y / las llaman chuño. Y es una comida recia y / de mucha sustancia. Y de esto se gasta en Potosí / en mucha cantidad; de suerte que si no es estas pa / pas, no se coge en todo el Collao otra cosa (fol. 309v.).

Un pequeño bolso de tiras verde olivo y de interior verde claro cuelga cruzado sobre el tronco de la imagen, desde el hombro izquierdo hacia el lado derecho del personaje. Con la combinación de varios tonos y lo que parece una corta línea en zigzag visible casi en el centro de la pieza principal, Ocaña intenta representar los patrones de tejidos y bordados multicolores de estas prendas. Su descripción está incorporada al texto: «trae de continuo al lado derecho, / colgada, una taleguita pequeña de lana de muchos / colores, colgada de una cuerda por el hombro / izquierdo, a la cual llaman chispe» (fol. 313r.)<sup>27</sup>.

La figura femenina es alta y gruesa. La posición de su pie izquierdo indica desplazamiento. Como en otros dibujos, es ella quien se aproxima a la imagen masculina, la cual parece hallarse en reposo. Su rostro muestra una nariz grande; y su mandíbula ancha, un cierto prognatismo. Estos rasgos hacen su cara menos atractiva que la de su compañero. Su atuendo consiste en una especie de túnica azul<sup>28</sup> con una abertura a un lado, en la misma línea de su pierna izquierda<sup>29</sup>. El traje va ceñido con una faja ancha y muy larga, como lo indican en el dibujo las varias vueltas de la prenda

<sup>27</sup> Este accesorio corresponde a lo que Harry Tschopik identifica en el atuendo de los aimaras como el bolso para llevar las hojas de coca: «a woven coca bag» (1946: 531). Salvo el nombre, la descripción textual y la posición y representación gráfica de este bolso coinciden con los datos de la *Historia de Cobo*: «Debajo de la manta y encima de la camiseta traen colgada del cuello una bolsa ó taleguilla, dicha *Chuspa*, larga un palmo, poco más o menos, y ancha en proporción; viéneles a caer por la cintura debajo del brazo derecho, y la cinta de que está pendiente pasa por encima del hombro izquierdo. Sírvales esta bolsa de lo mismo que á nosotros la faltriquera» (Cobo 1890: 160-61).

<sup>28</sup> Según Waldemar Espinoza Soriano, el color del atuendo y las características del tocado constituían marcas de identidad. Tenían como objetivo diferenciar a los subgrupos aimaras entre sí: «Cada nación aymara (y otras) para diferenciarse de sus vecinos ponía sumo cuidado en el color y ornato de sus trajes y formas de sus tocados. Es cierto que el modelo del corte y confección era uniforme en todos, pero no el color y decorado. En los últimos nadie imitaba ni reproducía los matices y adornos usados por otra nación» (2003: 40).

<sup>29</sup> Iñiguez Vaca Guzmán denomina esta prenda *acsu*. En el *Nuevo diccionario de americanismos e indigenismos*, Morínigo señala el origen quechua de esta voz y la define de la siguiente forma: «*Bol.* y *Per.* Saya o túnica de lana de las indias collas». El dato de Iñiguez Vaca Guzmán se toma de un dibujo en blanco y negro, titulado «India Colla del S. XVI» de su libro *La chola paceña: su dinámica social* (2002: 39). Se trata de una figura esquemática sin rostro, empleada para colocar a su alrededor el nombre de las prendas de vestir de la mujer colla durante la época indicada en el título. El nombre del dibujante, colocado en la página de los derechos de autor, es David Morín. Resulta evidente, por el atuendo y la posición corporal de la imagen, que Morín trazó su dibujo a partir de la ilustración que aquí se estudia de fray Diego de Ocaña, la cual corresponde, más precisamente, a los albores del siglo XVII.

alrededor de la cintura. Obviamente, por la ausencia de nudo visible, este cinturón no se ata al frente, sino a la espalda<sup>30</sup>. Ocaña se esmera en representar con tonos y figuras distintos los patrones de tejido y bordado de la faja<sup>31</sup>. Detalles como estos sugieren la posibilidad de que estuviera dibujando una prenda real que, tal vez, llevara consigo como muestra para su comunidad guadalupense<sup>32</sup>.

Hay otro detalle de la representación del traje femenino que vale la pena destacar, ya que quizá constituya otra muestra de la visión pecaminosa del desnudo y de la censura del cuerpo. Pese a que la imagen de la mujer se representa en movimiento, Ocaña no figura la visión de la pierna desnuda a través de la abertura de la túnica. Logrado con la coloración en un tono más oscuro de azul, se crea el efecto de percepción de una sección solapada del tejido de la vestidura. Por el contrario, la descripción de la misma prenda procedente de la *Historia* de Bernabé Cobo, señala que, aunque sí podía verse el doblez del tejido sobrante a través de la abertura, era inevitable que, debido a la longitud de la brecha, se mostrara también la pierna de la mujer:

Esta saya ó sotana se llama *Anacu*; déjales los brazos de fuera y desnudos, y queda abierta por un lado; y así, aunque dobla un poco un canto sobre otro, cuando andan se desvían y abren las orillas desde el *Chumpi* ó fajadura para abajo, descubriendo parte de la pierna y muslo. Por lo cual, agora que por ser cristianas profesan más honestidad, acostumbran coser y cerrar el lado, para evitar aquella inmodestia (Cobo 1890: 162).

Aparentemente, fiel a los mandatos religiosos que, basados en la concepción medieval del *nuditas criminalis*, exigían a las nativas cubrirse, Ocaña pudorosamente

---

<sup>30</sup> Esta modalidad coincide con la descripción de Ann Pollard Rowe del uso del cinturón de la mujer inca: «En el figurín de Copiapó, del cual se han elaborado récords más cuidadosos, el cinturón se colocó con el centro en el frente, el extremo se llevó hacia atrás con la tira izquierda sobre la derecha, y condujo de nuevo al frente con la tira izquierda otra vez sobre la derecha. Las ataduras se llevaron luego a la espalda y se enlazaron en un nudo cuadrado» (Rowe 1995-1996: 23; la traducción es nuestra). El estudio de Rowe se basa en indumentaria inca descubierta en ofrendas religiosas desenterradas en las costas desérticas del Perú y de Chile y en picos nevados del sur de los Andes, donde fueron preservadas por las bajas temperaturas. Estas muestras arqueológicas excavadas contenían restos humanos y/o figurines vestidos y, a veces, algunas prendas de vestir colocadas a un lado de la ofrenda (Rowe 1995-1996: 5).

<sup>31</sup> El patrón representado por Ocaña parece corresponder a uno de los diseños decorativos más comunes de artículos textiles incas examinados por los arqueólogos. El diseño consiste en una línea de zigzag y un punto. Se ha observado en los cinturones femeninos o *chumpi* de los figurines excavados de las ofrendas religiosas incas (Rowe 1995-1996: 23).

<sup>32</sup> Ocaña posee un afán de demostración objetiva y el deseo de satisfacer la curiosidad de sus compañeros del monasterio. El jerónimo menciona en su texto la recolección de algunos objetos artesanales, como sobrecamas y «unos idolillos», y ciertas muestras minerales, como «dos piedras de metal», para llevar con él de regreso a España. Entre los objetos para demostrar también incluyó la flecha con la que lo hirieron los chiriguano en las fronteras de Tomina.

prefirió escamotear la pierna de su figura con el artificio del material sobrante. Este recurso se combina además con el trazado de un paso femenino largo, que contradice en la dimensión gráfica su observación textual de que las indígenas caminaban con un paso breve: «Y van andando con un paso muy me / nudo. Y este paso es general en todas las indias» (fol. 313r.).

Además de la faja, que Ocaña llama *chumbe*, los elementos más llamativos y exóticos de la imagen femenina son el gorro en forma de capucha alargada<sup>33</sup> (usado sobre el cabello peinado con numerosas trenzas delgadas) y los alfileres de extremos enormes, denominados *tupus*. En la *Relación*, Ocaña hace extensivo a las mujeres collas el conjunto de los elementos concentrados en su figura femenina:

Usan las mujeres / en la cabeza de aquel capirote negro como de me / día luna.<sup>34</sup>  
Los cabellos los hacen soguillas peque / ñas y muchas. Juntan aquella vestidura las / extremidades por encima de los hombros con aque / llos topos que son de plata. Y de allí cuelgan muchos / cascabelitos. Y van andando con un paso muy me / nudo. Y este paso es general en todas las indias. Cíñe[n] / se la vestidura con muchas vueltas, al cual ceñidor / llaman chumbe. Van de continuo por el camino / hilando lana (fol. 313r.).

Según el jerónimo, los alfileres o *tupus* se emplean en ambos hombros para juntar el vestido en los dos lados. La colocación de los *tupus* de arriba hacia abajo, con las cabezas en la parte superior, difieren del uso inca, como muestran las ilustraciones de Guaman Poma. El dibujo de Mama Huaco Coya (1980, vol. 1: 87), por ejemplo,

<sup>33</sup> Espinoza Soriano denomina esta prenda *chullos* o *chucos*. Iñiguez Vaca Guzmán la llama *chucu*. El primero señala lo siguiente: «los tocados, consistían en *chullos* o *chucos*, con estilos e insignias diversos, adaptándolos a sus cráneos que acostumbraban deformarlos dándoles distintas figuras» (2002: 341). En efecto, la forma de este gorro se asocia con la observación de Cieza de León de que los collas tenían las cabezas «muy largas y sin colodrillo, porque desde niños se las quebrantaban y ponen como quieren» (Cieza 1554: 341). No obstante, es un aspecto que no está claro en el dibujo de Ocaña y, ciertamente, no se muestra en la forma de la cabeza del personaje masculino. Guaman Poma tiene dos dibujos en los que representa personajes femeninos collas con estas capuchas. Uno es la ilustración 177 de la *Tercera señora Camac Ome Tallama*, del Collasuyo, en el que traza la figura de una mujer que «de puro gorda quedó fea» (1980, vol. 1: 126-27); y el otro dibujo es el 324, donde el personaje que lleva la capucha parece ser una niña, participante en la *Fiesta de los Coyasuyos* (1980, vol. 1: 232). En la explicación de la ilustración 177, Guaman Poma realiza una caracterización muy negativa de la gente colla. Mientras destaca su riqueza, tilda a este grupo humano de gordos, perezosos, cobardes e incapaces: «toda la casta son gordísimas y flojas, incapaces, pusilánimes, pero rica gente llámase Colla Cápac, rica en plata de Potosí y de oro de Carabaya, el más fino oro de todo el reino, y rica de ganados de uacay, y de paco, y de ganados de Castilla y ovejas, vacas, puercas, y rica de papa, chuño, y moraya, quínua; pobre de maíz y trigo, y vino, [...] Y son grandotes animales, y así todos los hombres o mujeres grandotes, gordos, sebosos, flojos, bestias, solo es para comer y dormir» (1980, vol. 1: 127).

<sup>34</sup> En esta prenda que Ocaña denomina «capirote negro», el monje elude de nuevo con el azul el uso del color negro.

muestra dos grandes *tupus* con las cabezas colgantes en el pecho. Las miniaturas arqueológicas mencionadas en el trabajo de Ann Pollard Rowe también prueban que entre las mujeres incas los alfileres del vestido se insertaban con las puntas hacia arriba y las cabezas hacia abajo (1995-1996: 2). Por otra parte, en el fragmento anterior, Ocaña menciona, pero no incluye en su dibujo, una especie de dijes, que denomina *cascabelitos*, los cuales las mujeres colgaban en la cabeza de los alfileres. Estos adornos también son observados por Bernabé Cobo: «Algunos de estos *Tupus* ó *Topos* traen colgados de las cabezas muchos cascabelitos de oro y plata» (Cobo 1890: 162). En cuanto al material de los *tupus*, el jerónimo puntualiza que son de plata. En el dibujo, sin embargo, creo que la coloración amarilla pretende hacerlos más llamativos simulando el color del oro. Según Cobo, en época antigua, los hacían «de oro, plata y cobre; al presente los más son de plata con algunas labores y pinturas en las cabezas, que son labradas con particular curiosidad» (1890: 162).

En la descripción y representación de los collas en la *Relación*, hay otros dos aspectos incongruentes entre texto e imagen. El primer aspecto disímil tiene que ver con la estatura de las dos figuras. Mientras las imágenes dibujadas representan cuerpos altos, la descripción textual del jerónimo señala una fisonomía distinta: «son indios media / nos de cuerpo, antes pequeños q[ue] no grandes; y las / mujeres también pequeñas» (fol. 313r.). El segundo elemento discordante estriba en el color de la piel. La coloración de las imágenes tiene áreas oscuras en los contornos para lograr efectos de sombreado; pero los dibujos no representan seres humanos de piel morena. Además, esto discreparía con el matiz casi rubio del cabello de las figuras. En contraste, en el relato, el monje señala el tono oscuro de la piel de los collas. Insiste también en su desaseo y atribuye al frío y a la inmundicia corporal acumulada el tinte moreno de sus cuerpos:

Estas indias del Collao son / la gente más puerca y más sucia q[ue] hay en todos / los reinos del Perú, porq[ue] desde que nacen, en / toda la vida saben q[ué] cosa es lavarse ninguna / cosa de su cuerpo. Y así traen en la cara y en / los brazos y piernas y manos, sobre la carne, / unas costras a manera de grietas de suciedad. / Y ellas son morenas de curtidas q[ue] andan. Y con / el frío se ponen como negros de Guinea, y muy / más morenos q[ue] mulatos (fol. 113r.-113v.)<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> Unas líneas más adelante el jerónimo agrega: «en los tambos sirve[n] / a los pasajeros de pajes para traerles lo q[ue] [h]an me / nester para comer: ¡q[ue] más sucios pajes no tiene / el mundo! Y de suerte que quitan la gana de comer / en sólo ver la comida en sus manos» (fol. 313v.). Trescientos años después de Ocaña, en el libro *The Islands of Titicaca and Koati* (1910), el etnólogo Adolph F. Bandelier hace referencias similares con una perspectiva etnocéntrica:

Poca protección de las extremidades exteriores, vestiduras descuidadas y sucias, el gorro puntiagudo de alas pequeñas y estrechas y el sombrero de fieltro de copa redonda, son los componentes

El aspecto de la suciedad y, probablemente, ciertos rumores populares al respecto, le proveen a Ocaña una vez más la oportunidad propicia para hacer alusiones negativas sobre la conducta sexual de las indígenas. Aprovecha también para criticar la tolerancia de los hombres collas ante la infidelidad de sus parejas: «y el an / dar las mujeres tan puercas dicen q[ue] es con gusto / de los indios, porq[ue] los españoles no se aficionen / a ellas; como si a ellos se les diera mucho, porq[ue] / no lo tienen por deshonra coger a la mujer con otro. / Solamente les dan cuatro mojicones y luego se les olvida» (fols. 113v.-114r.)<sup>36</sup>.

Para recapitular, la ejecución sobre la pareja colla tiene como objetivo obvio mostrar los atuendos masculinos y femeninos típicos de este grupo indígena; a la vez, de modo sutil, logra plasmar la escasa capacidad y voluntad militar de sus hombres. Esta vulnerabilidad queda sugerida en la aparente ineficacia bélica de la onda, el arma colla, según Ocaña, y en la estilización y el embellecimiento de la figura masculina. Al igual que en otras composiciones, la imagen de la mujer está trazada con rasgos menos atractivos que los de su compañero y en la figuración de movimiento es ella quien se aproxima al personaje masculino para mostrarle u ofrecerle su huso con el material hilado. En cuanto al atuendo, sin embargo, el traje femenino viene a ser el más llamativo, merced, sobre todo, a los accesorios: el colorido de la faja, la singularidad del gorro y el tamaño y color de los *tupus*.

---

esenciales de la vestimenta diaria de los hombres aymarás en las islas tanto como en las orillas del lago y en la puna.

Este traje no es muy higiénico en el clima en el que se usa. Ciertamente, las casas no son higiénicas ni tampoco la manera de vivir.

[...]

Este descuido se muestra hacia todo. El indio se pone una camisa nueva y la usa día y noche hasta que llega a ser un harapo asqueroso; entonces intenta obtener otra. De esta misma forma, trata cada artículo de vestir. Le gustan los animales, pero no les prodiga ningún cuidado. Con muy pocas excepciones, quizás ni una sola, las viviendas de los indios son ruinosas. Mayormente, se barre con un manojo de ichu muy poco práctico el día anterior a una festividad, lo que equivale a muy pocas veces al año. La acumulación de basura parece propagar calor. La limpieza personal se encuentra al mismo nivel (Bandelier 1910: 77-78; la traducción es nuestra).

<sup>36</sup> Cieza de León proporciona algunos datos pertinentes a los nativos collas que contradicen estas observaciones de Ocaña. Según el cronista, aunque la libertad sexual se aceptaba en la mujer soltera, no existía la menor tolerancia de la infidelidad de la casada. Este acto se consideraba un delito y se castigaba con la muerte: «Andan vestidos de ropa de lana ellos y sus mugeres. Las quales dizen, que puesto que antes que se casen pueden andar sueltamente, si después de entregada al marido le haze trayción vsando de su cuerpo con otro varón, la matauan» (1984: 274).

#### 4.4. La representación de la realeza inca

La pareja real del Cusco es la última composición con figuras humanas y el último dibujo a color del manuscrito de Ocaña<sup>37</sup>. Aunque repite el patrón de la imagen femenina cuya figuración de movimiento indica su desplazamiento hacia el personaje masculino, la escena se distingue de las anteriores en varios aspectos: 1) las figuras representan la aristocracia inca: el traje del Inca y el de una mujer noble; 2) la cabeza inclinada de la figura femenina señala una actitud reverencial ante la figura masculina de autoridad; 3) las ofrendas aparentes del personaje femenino son dos objetos ceremoniales, y 4) la posición del vaso ceremonial o *quero*, colocado estratégicamente frente al rostro del personaje femenino, indica la ausencia de contacto visual directo entre los dos personajes.

La imagen masculina conforma una imagen prototípica en la medida en que Ocaña no la presenta como la figuración de un inca específico, sino como el «inga rey de las Indias Occidentales», con insistencia, según el título, en la representación de su indumentaria. Esta fijación estereotipada establece una diferencia esencial con la iconografía incaica de Martín de Murúa y Guaman Poma, cuyas imágenes intentan retratar la estirpe inca con distinciones individuales en el atuendo y, cuando corresponde, en las armas de las figuras<sup>38</sup>. Mientras la leyenda del dibujo de Ocaña limita al inca la indumentaria representada, la narración hace extensivos su atuendo a los nativos del Cusco y el elemento de las orejas perforadas a los incas nobles vistos por Ocaña en la ciudad: «todos los indios del Cuzco trae[n] / a queste traje, salvo aquella rosa en la cabeza q[ue] / solos los reyes la traían. Y los que agora traen / las orejas [h]endidas son los del ayllu o linaje / de los orejones, q[ue] son descendientes de sangre / real» (fol. 334r.). Así, los elementos de diferenciación entre el inca, los nobles y la gente común son la “rosa en la cabeza” y el cetro que empuña la figura en la mano izquierda: «El arma e insignia del Inca es / una vara, y arriba como una hacha engastada / en un bastón» (fol. 334r.). Básicamente, el texto propone, ingenuamente, que, más allá de las insignias, no hay diferencias esenciales entre la apariencia del inca prototípico y la del pueblo inca.

<sup>37</sup> El único dibujo posterior a este forma parte del texto central de la *Relación*. Se localiza en la sección donde Ocaña relata el dificultoso cruce del río Apurímac, durante su viaje de Cusco a Lima. El monje considera el puente colgante sobre este río como una invención extraordinaria. Su admiración por la obra y el deseo de mostrar a los lectores la manera cómo se trababan las cadenas de madera que formaban el puente lo llevan a dibujar a tinta un fragmento de los eslabones (fol. 340v.).

<sup>38</sup> Las distinciones en el atuendo consisten, fundamentalmente, en diferencias en los diseños tejidos en las túnicas. Un estudio bastante detallado de la ornamentación de las túnicas reales es el trabajo de R. Tom Zuidema, «Guaman Poma and the Art of Empire: Toward an Iconography of Inca Royal Dress». Este estudio se basa en: «1) los dibujos de túnicas de Guaman Poma y Murúa, 2) las descripciones verbales de túnicas en contextos míticos o rituales, proporcionadas por informantes nativos o etnógrafos españoles y 3) las túnicas tejidas preservadas de la época prehispánica o colonial» (1991: 152; la traducción es nuestra).



LEYENDA A: El traje del inga rey de las Indias / Occidentales.

LEYENDA B: Traje de las pallas reynas y indias / principales mugeres de caciques.

**Ilustración 4.4.** (fols. 332v. y 333r.). Folios 332r. y 333v. en blanco. Texto precedente: «el traje de los indios e indias de esta ciudad es este q[ue] se sigue» (fol. 331v.).

A juzgar por la gracia de estos dibujos, sus colores vivos y el desarrollo atento de los detalles, parece ser que el interés central de Ocaña en esta composición es transmitir la impresión de belleza y elegancia que le produjeron los atuendos indígenas observados en el Cusco. Los adjetivos que emplea al describir las prendas de vestir y sus tejidos demuestran su complacencia: «La camiseta / no les llega con cuatro dedos a las rodillas. Son / muy galanas, de muchos colores ajedrezadas, de la / nas y cumbes muy finas. La manta q[ue] traen tambié[n] / es muy galana» (fol. 334r.). Las figuras que visten los ropajes, en cuya elaboración esmerada Ocaña debió tomar en cuenta convenciones de dignificación de personajes nobles representados en obras plásticas, transmiten también impresiones de gracia y movimiento. A través del *contrapposto*, la imagen masculina logra proyectar donaire<sup>39</sup>. El peso del cuerpo descansa sobre la

<sup>39</sup> En el catálogo de obras exhibidas de septiembre a diciembre de 2004 en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, durante la exposición «The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830»,

pierna izquierda y, a la vez, la posición del pie derecho indica una marcha detenida. La figura femenina, por su parte, también está dibujada con atención a los detalles. El resultado de este cuidado se demuestra, por ejemplo, en el trazado primoroso de los pies; aunque se nota, por un borrón evidente, cierta dificultad en el trazo de las manos<sup>40</sup>. El conjunto del rostro y la cabeza es también hermoso y armónico gracias a sus facciones pequeñas y al tocado atractivo.



**Ilustración 4.5.** Detalle de la cabeza de la mujer noble del Cusco.

La dignificación del personaje femenino y el esmero en su trazado se explican, a mi parecer, por su condición de mujer principal, por el prestigio del personaje acompañante y por la intemporalidad de la escena. Contra lo que podría pensarse,

---

hay una iluminación titulada *Coat of Arms of the Descendants of the Inca Topa Yupanqui*. Esta ilustración fue creada hacia 1600 en apoyo a una carta ejecutoria de hidalguía. El dibujo presenta dos partes: del lado izquierdo tiene la figura de Topa Yupanqui en *contrapposto* y del lado derecho, un escudo de armas. En su comentario de la obra, Thomas Cummins afirma que la postura de la imagen corresponde al estilo popular de las representaciones de incas en el arte andino de la época: «El Inca en *contrapposto* constituye un estilo común del arte colonial andino, iniciado hacia 1570. La figura aquí representada fue tomada, evidentemente, de cualquiera de las numerosas fuentes posibles pintadas en y alrededor de Cuzco y luego enviada a España» (Cummins 1977: 228; la traducción es nuestra).

<sup>40</sup> La dificultad en el dibujo de las manos es notoria también en el tamaño de la mano que sostiene el vaso o *quero*. Su dimensión resulta desproporcionada en relación al tamaño de la imagen. La longitud del dedo pulgar es exagerada y la curvatura, antinatural. La otra mano parece más proporcionada, pero el anverso de la palma, sobre todo, en la unión con el pulgar, es un poco abultada. Tiene la apariencia de una mano inflamada.

partiendo del análisis de varias de las ejecuciones estudiadas antes, su representación favorable no se debe a la desvinculación sexual de los personajes del dibujo. Tampoco su actitud reverencial ni la ausencia de contacto visual con la figura masculina implican, necesariamente, la exclusión del encuentro amoroso. La unión potencial de estos se encuentra latente, por un lado, en uno de los rasgos que parece servirle a Ocaña en otros dibujos para representar la libertad en la iniciativa sexual de las indígenas: el personaje femenino actúa como el agente activo cuyo acercamiento propicia el encuentro con el personaje del otro sexo; mientras el rol masculino se proyecta pasivamente porque el inca solo ladea la cabeza para prestar atención a quien se aproxima. La posibilidad de la unión se encuentra también, por otro lado, en el significado mismo del vocablo *palla*, con el que Ocaña identifica la imagen femenina. Según el Inca Garcilaso de la Vega, «[a] las concubinas del rey, que eran de su parentela, y a todas las demás mujeres de la sangre real, llamaban *palla*, quiere decir *mujer de la sangre real* [...] [El] nombre ñusta lo retenían hasta que se casaban, y casadas se llamaban *palla*» (1996: 194). En efecto, a partir de esta definición, no puede establecerse de plano una desvinculación sexual entre los dos personajes. Así, no es esta presunción lo que explicaría la representación favorable del personaje femenino.

En cuanto a la actitud reverencial del personaje femenino, esta remarca la distancia jerárquica entre los dos personajes. La inclinación de la cabeza y la mirada baja constituyen muestras del respeto y de la sumisión hacia el poder supremo representado en la figura masculina. Sobre la ausencia de contacto visual de la *palla* hacia el señor, Ocaña señala en la *Relación* que a los súbditos no se les permitía mirar directamente al inca: «Y no se dejaba ver muy a menudo / de los suyos. Y cuando le hablaban no le miraba[n] / a la cara y volvían el rostro a un lado» (fol. 338r.). El jerónimo observa que los indígenas, en general, conservan la costumbre de evadir el contacto visual y que en sus interacciones con otros individuos ladean el cuerpo para no dar el frente al interlocutor; en particular, el monje percibe estos gestos más comúnmente en las mujeres: «Y esta cos / tumbre permanece hasta agora en los indios / e indias, que cuando hablan con alguna perso / na, no le miran al rostro y están medio vueltos / el cuerpo a un lado; y, particularm[en]te, hacen esto / más continuam[en]te las mujeres» (fol. 338r.).

Por otra parte, mientras en la composición, el factor del rango social del personaje femenino y la intemporalidad de la escena, marcada por la figura del inca, parecen conseguir la mirada simpática del dibujante; no hay en el relato una apreciación distintiva de las «indias principales» del Cusco. El trazado favorable de la figura femenina y el decoro de sus vestidos que, a excepción de los pies, cubren su cuerpo casi por completo, podrían inducir la sospecha de una consideración mayor de Ocaña hacia el grupo de mujeres cuyo traje representa. No obstante, fiel a una constante,

el jerónimo encuentra espacio en la *Relación* para condenar la libertad sexual de las indias nobles; las compara con meretrices ante lo que parece ser su cortejo desenfadado y abierto a los españoles: «Y estas pallas son para los españo / les como las mujeres públicas. No digo que ellas / viven de eso, sino con la facilidad q[ue] tienen de tratar / con los españoles; q[ue] lo tienen ellas por honra te / ner por galán a un español. Y muchas de ellas / q[ue] son ricas se casan con ellos» (fol. 335r.). Según este fragmento, las nativas de ascendencia noble creían incrementar el valor de sus personas al unirse a un español. En una sociedad colonial con una rígida segmentación estamental y cuyo orden les negaba influencia y privilegios, procurar la unión marital con un español debió constituir para estas mujeres una estrategia de búsqueda de la recuperación del estatus que ellas y sus familias hubieran disfrutado en el orden antiguo y que el nuevo les negaba. Ahora bien, para las nativas no solo nobles, sino también ricas, casarse con españoles constituiría el mejor intento de consolidar el valor de sus patrimonios con el ascendiente social. En compensación, los peninsulares adquirirían así una fortuna que, en la mayoría de los casos, no poseían antes, amén de la solidificación y legitimación de sus personas ante la población indígena como representantes del poder.

Los elementos del vestuario femenino destacados en el dibujo son el manto o *lliklla* y el tocado o *ñañaca*. En la *Relación*, al referirse al dibujo, Ocaña menciona el uso de ropa interior; alude al vestido enrollado al cuerpo o *aqsu* y al uso de sandalias u *ojotas*. De estas prendas, no obstante, apenas se muestra, tímidamente, el *aqsu*, al cual corresponden las secciones de tejido rojo que sobresalen por la parte superior e inferior de la *lliklla* y que cubre la imagen hasta los tobillos. La figura va descalza para representar el uso que el jerónimo observa más comúnmente entre las mujeres del Cusco:

El traje de las indias principales es también el q[ue] muestra la pintura. Estas traen ahora camisa de / lienzo y faldellín, y encima, ceñida al cuerpo, / una como tunicela sin mangas la cual se llama / *azu*; y encima, aquella manta sobre los hombros / que se llama *liquida* y, sobre la cabeza, otra ma[n] / ta pequeña que se llama *yanaca*. Aquel vaso / que tiene en la mano se llama *cuero*, con que dan / a beber la chicha a los indios. Y ellas en los bai / les usan de aquel tamborino. Traen ojotas o san / dalias en los pies, y de ordinario descalzas; aunq[ue] / agora en estos tiempos usan de botines y chinelas / o pantuflos (fol. 335r.).

El manto o *lliklla* es verde y tiene cuatro conjuntos de tres rayas horizontales separados equidistantemente uno del otro. Los colores de las rayas son el marrón o negro, azul y amarillo. El orden de esta combinación cambia a amarillo, azul y marrón o negro en la zona del cuello y en la orilla del manto al frente de la figura. El azul del

borde es más claro y se aproxima a la tonalidad gris. El uso del manto con las líneas en posición horizontal y en conjunto de tres concuerda con la horizontalidad y el número de las rayas de la *lliklla* del figurín encontrado en el Monte Copiapó, a la vez que coincide con los dibujos de mantos femeninos de Guaman Poma (Rowe 1995-1996: 16). También Elena Phipps precisa entre las características generales de la *lliklla* un diseño tripartito que contrapone rayas decoradas con áreas unicolores (Phipps 1996: 148). La manta está sostenida en el área del cuello con un alfiler de cabeza grande y redonda denominado *tipqui*<sup>41</sup>. La *ñañaca* es la atractiva prenda multicolor que cubre la mayor parte de la cabeza y el cabello claro de la imagen. Se prolonga hacia atrás y parece envolver el pelo recogido en una aparente trenza. Según Rowe, las evidencias existentes indican que solo las mujeres nobles empleaban esta prenda (Rowe 1995-1996: 24).

En cuanto al vaso o *quero*, es evidente el interés de Ocaña en darle un lugar preferencial en la ejecución. El *quero* es, según Thomas Cummins, un objeto simbólico y utilitario (Cummins 1977: 182). Se trata de un vaso de madera en el que, como señala Ocaña, se servía la chicha. Generalmente, estos envases se hacían y se empleaban en pares y constituían una de las formas más características del arte colonial andino (Cohen 1996: 199). El trazado del *quero* en el dibujo resulta exitoso, pues es fácilmente reconocible para un observador actual que conozca el objeto, ya sea a través de libros o de muestras en museos. La decoración consiste en un recuadro rectangular azul sobre un fondo rojo. En este recuadro hay dos figuras oscuras e indefinidas colocadas una arriba de la otra. En la parte superior se encuentra una imagen con aparentes alas que le dan la forma de un ave o de un murciélago. En la parte inferior, hay una especie de media luna gruesa. Ambas imágenes llevan a su vez un contorno amarillo que las circunda siguiendo su mismo delineado. El personaje femenino lleva el *quero* en su mano derecha en una posición recta. El efecto logrado por la diferencia de colores en la parte interna del vaso parece indicar que se encuentra lleno de chicha casi hasta el borde. En la mano izquierda de la figura cuelga de una cuerda roja un tambor grande. Ocaña explica que «ellas en los bailes usan de aquel tamborino» (fol. 335r.). A partir de estos tres elementos: el *quero*, la chicha y el tambor, la mujer parece asociada también a los rituales y a las fiestas<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> El nombre de los alfileres se diferenciaba según su función: los usados para sostener el vestido en los hombros se denominaban *tupus*, pero el empleado para sostener y cerrar el manto en el pecho se denominaba *tipqui* o *tipqui* (King 2000: 56; 2004: 186-187; Phipps 1996: 148). Los alfileres de manto se insertaban, como en el dibujo, de manera horizontal, generalmente de derecha a izquierda (Rowe 1995-1996: 22). En este dibujo, tiene la dirección contraria: de la izquierda a la derecha de la figura —desde la posición externa del observador—.

<sup>42</sup> De manera indirecta, si como señala Ocaña, las mujeres son quienes «dan a beber la chicha a los indios», la figura podría asociarse también a los excesos cometidos por los hombres en la bebida. Aunque

La figura del inca lleva las dos insignias reales especificadas por Ocaña: «una vara [...] [con] una hacha engastada en un bastón» y el ornamento acampanado en la parte de atrás de la cabeza, el cual debe corresponder a la rosa que el monje menciona<sup>43</sup>. El cerco rojo que ciñe la cabeza lleva en el centro de la frente una pequeña placa dorada, apenas visible, denominada *canipu* (Rowe 1995-1996: 29). Esta banda coincide en su forma y color con la corona real descrita por Murúa:

La insignia real y corona era *mixca paicha*, la cual hacían de lana carmesí, finísima, con algunos hilos de oro, y ésta se ponía que le cogía de sien a sien, y fue uso inviolable entre ellos, que ningún Ynga tomaba en sí la administración y gobierno de el reino, hasta que solemnemente había recibido esta borla, que era como coronación y jura que le hacían, reconociéndole por Ynga y Señor, y prometiéndole vasallaje (2001: 337).

La corona se complementa con tres plumas de colores diferentes colocadas del lado izquierdo de la cabeza de la figura. También la imagen exhibe el signo más común de nobleza: el lóbulo perforado de la oreja visible. En este orificio dilatado se ve inserto un adorno cilíndrico rojo y amarillo. El color del pelo es castaño claro y en el estilo, común al resto de los nobles: «El cabello traen largo por la parte / de delante hasta la frente y por detrás hasta que cubre / todo el pescuezo, como las coletas de los de Castilla la Vieja» (fol. 334r.).

La túnica real o *uncu* presenta una decoración de ocho cuadrados grandes que les sirven de marcos a conjuntos de cuadrados pequeños o *tocapus* organizados en forma de pirámides escalonadas. El patrón podría ser una combinación y variación de la época colonial de dos diseños tradicionales de *uncus* prehispánicos: 1) *casana* en cuatro cuadrados dentro de un marco mayor que los contiene y que solo se encontraba en la parte inferior de la túnica y 2) *colcapata*, similar a una tabla de ajedrez (Zuidema 1991: 165-166). En efecto, el diseño del *uncu*, completamente cubierto al frente por los ocho cuadrados, podría percibirse como dos grandes patrones de *casana* colocados, seguidamente y sin división, uno en la parte superior y otro en la parte inferior del *uncu*. Como una tabla de ajedrez, estos alternan diagonalmente el mismo diseño de pirámides escalonadas en dos colores diferentes. Uno es la pirámide escalonada de cuadrados azules, sobre un fondo rojo. El otro es la pirámide de pequeños cuadrados de una tonalidad marrón sobre un fondo verde. Este patrón lleva además dos cuadros azules a cada lado de la parte superior de la pirámide.

---

en la sección sobre el Cusco, Ocaña no critica el consumo excesivo de chicha de los indígenas, en otros contextos lo hace y tilda constantemente a los nativos de borrachos.

<sup>43</sup> Esta insignia exclusiva del inca debe ser la flor real.



Ilustración 4.6. Detalle de la cabeza del Inca.

El manto o *yaqolla* combina una diversidad de tonalidades marrones y posee un efecto tornasolado en el reverso. Cae de manera casual sobre los hombros de la figura y una sección cuelga de su brazo derecho. La ausencia de decorado es consistente con los dibujos de mantos reales de Guaman Poma (Rowe 1995-1996: 26). El *huallqui* o la bolsa para las hojas de coca cuelga del pecho, hacia el lado derecho de la imagen. La figura del inca calza *ojotas* y lleva en su mano izquierda un mazo o macana.

Además de la elevación de la figura del inca, entre los objetivos de este dibujo se encuentra la transmisión de las impresiones de belleza y elegancia que le produjeron a Ocaña los atuendos observados en el Cusco. Da la impresión, no obstante, de que el atractivo de los incas nobles opera en la *Relación* el menoscabo de la circunspección varonil de sus figuras. Según la descripción del monje, podría deducirse que los hombres de la nobleza cusqueña concentran gran parte de su energía en el adorno de sus personas. Como en el caso del dibujo del «indio de Tucumán y Buenos Aires» y del indio colla, cuyos tocados y apariencias hermoseadas consolidan el carácter inofensivo, las referencias sobre las formas de adorno de los nobles del Cusco sugieren igualmente una apariencia delicada y afeminada, a través de las «muchas piecicillas y botoncitos de plata» en el *llauto*, las flores del campo o los claveles que compran a las mujeres españolas para engalanar el cabello y los adornos en los lóbulos de las orejas:

Tráen / los cogidos con un llauto, que es una cuerda de lana, / del anchor de un dedo, dadas muchas vueltas / juntas, de manera que queda como rosca. Otros usan / este llauto de una madera, como aro de cedazo, / con muchas piecicillas y botoncitos de plata. / Son muy amigos de traer plumas; y así, las trae[n] / de ordinario.

Y cuando hay flores y rosas, traen / de unas flores muy hermosas que hay por los cam / pos; y compran los claveles de las mujeres espa / ñolas para ponérselos en los llautos. Traen las ore / jas, en aquella parte donde las mujeres se pone[n] / los zarcillos, unas rodezuelas de madera, y al / rededor, la carne de la oreja. Aunque esto no lo usan / sino los del ayllu de los orejones (fol. 334v).

Es posible que, sin decirlo, Ocaña no describa en el texto anterior la apariencia cotidiana de los nobles, sino su arreglo durante un día festivo. Elena Phipps señala que en los períodos durante las décadas de 1570, años de las reformas del virrey Toledo, y de 1780, década de las rebeliones de Tupac Amaru, se incorporaron a la exhibición pública, en ocasiones especiales, los atuendos incas y otros accesorios y símbolos de poder. Durante los festivales y otras ceremonias para celebrar la llegada de figuras públicas importantes o las bodas o muertes de los monarcas españoles, los vestidos incas se usaban como parte del teatro de la herencia incaica (2004: 27). Tal vez, Ocaña obtuvo la mayoría de las impresiones sobre las que escribe, al igual que sus ideas sobre las indumentarias del Inca y de la *palla* para su composición plástica, de sus observaciones durante el gran desfile en el marco de la fiesta de entronización de su imagen de Santa María de Guadalupe en la ciudad del Cusco<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> Ocaña menciona las fiestas realizadas por nueve días con motivo de la entronización de la imagen de Santa María de Guadalupe, la cual él mismo pintó para la iglesia de San Francisco: «La noche antes de la fiesta man / dó pregonar don Pedro de Córdova Megía, corre / gidor del Cuzco, que todos pusiesen luminarias en / las calles, puertas y ventanas, y en las torres / y las iglesias y en la fortaleza, de manera q[ue] parece q[ue] la ciudad ardía en fuego. Salieron / de máscara todos los caballeros con muy / buenas libreas, y el corregidor con ellos, el / cual por devoción de Nuestra Señora les dio a / todos colación aquella noche» (fol. 331v).

## CAPÍTULO 5

### LOS MAPAS Y LAS ILUSTRACIONES DEL CERRO RICO DE POTOSÍ Y DE LOS CAMÉLIDOS

#### 5.1. Los mapas

Ocaña configuró un mapa del reino de Chile en cuatro mapas parciales que ilustran y forman la base de una sección de su *Relación*. Estos croquis ocupan cuatro folios mayores que los empleados en el resto del manuscrito; por ello, el lado izquierdo de los croquis 2, 3 y 4 se encuentra plegado. El mapa 1, por su parte, fue cosido al códice durante su encuadernación, por lo que sus bordes coinciden con los del manuscrito. Sin embargo, por esta forma de inserción, algunos detalles del centro del mapa no son visibles. El número de leguas en la leyenda colocada al pie del mapa, por ejemplo, ha quedado parcialmente cubierta; solo puede verse el dígito derecho que es un cero. El resto de los mapas se encuentra adherido al manuscrito, pero no cosido; así, la parte central de los mismos se muestra claramente.

Los mapas constituyen la base de una parte de la «Descripción del reino de Chile» que ocupa los folios 78r. a 99r. del manuscrito. Ciertamente, la sección sobre la gobernación se extiende hasta el folio 107v., pero los segmentos que sirven como comentarios de los mapas abarcan, en concreto, los folios 78r. a 99r. de la *Relación*. En correspondencia con el territorio representado en cada mapa parcial, el contenido de esta parte del códice se delimita de la siguiente manera: a) del folio 78r. hasta el inicio del 79r. es pertinente al mapa 1; b) de la línea 12 del 79r. hasta la última línea del 79v. toca al mapa 2; c) de la línea 1 del 82r. hasta la línea 8 del 92r., al mapa 3 y, finalmente, d) de la línea 8 del 92r. hasta la línea 8 del 99r. corresponde al mapa 4. La cuestión sobresaliente de esta distribución, y a la que se volverá más adelante, es que la explicación más larga se dedica al mapa 3.

La «Descripción del reino de Chile» brinda información diversa sobre los valles, ríos, pueblos de indios y, predominantemente, sobre las ciudades. De ellas se consignan los nombres; se describe el clima; se precisa la latitud en grados y su distancia en leguas a la costa, un puerto, la cordillera y/o a otras ciudades; se indica si están a la orilla de un río o de un lago; se informa la cantidad y, a veces, la condición económica de sus habitantes;

se establece la importancia de la ciudad, el número de sus conventos y las congregaciones a las que pertenecen; se señala si hay indios para los lavaderos de oro y se comenta la capacidad económica de la ciudad a través de datos sobre la calidad de la tierra y sus recursos agropecuarios, forestales, pesqueros y/o mineros y, en ocasiones, se especifica el producto fundamental del lugar. Sobre las minas se señalan los metales extraídos, los quilates del oro y si este se halla en vetas o lavaderos. De los recursos agropecuarios, se consignan los productos propios del área y los provenientes de Castilla que se producen.

Como se señaló en el capítulo 1, el análisis del discurso de las secciones sobre el reino de Chile y los territorios identificados por Ocaña como Paraguay, Buenos Aires y Tucumán, revela la ausencia del yo del narrador<sup>1</sup> y el predominio de formas verbales impersonales. Específicamente en la «Descripción del reino de Chile», los verbos indicadores de desplazamiento no están conjugados en primera persona. En esta sección, tampoco se encuentra una queja directa de las dificultades y sinsabores del viaje<sup>2</sup>. Se repite siete veces «se va», tres veces «se llega» y dos veces «se pasan», con lo que los movimientos de uno a otro lugar se expresan como traslados objetivos y

<sup>1</sup> Una excepción a esta ausencia del yo en la «Descripción del reino de Chile» es un «he dicho» que se desliza en la caracterización del terreno de la Imperial, Valdivia, Villarrica y Osorno: «es tierra, toda / esta q[ue] [h]e dicho de estas cuatro ciudades, muy dobla / da y montuosa y de muchas ciénagas y pan / tanos. De manera q[ue], por cualquier parte q[ue] / se vaya, es de continuo agua y lodazales» (fol. 98r.). También hay tres formas en la primera persona del plural, un «hemos nombrado» (fol. 82v.) y dos «que dijimos» (fols. 79r. y 90r.). El yo reaparecerá al inicio del folio 107r., en la introducción a la sección siguiente, en la que Ocaña cuenta cómo él y sus acompañantes deben tramontar la cordillera andina para escapar del ataque de los indígenas del reino de Chile:

Toda esta tierra, pueblos, valles y ciudades q[ue] [h]e nom / brado caminé el año de 1600. De suerte que, desde / q[ue] salí de España, que fue el de 1599, no dejé de / caminar por tierra y navegar por la mar hasta / llegar a lo último de la tierra de Chile, que es la / ciudad de Osorno, y a la isla de Chiloé, que es / junto al estrecho de Magallanes. Y en todos estos / dos años, no estuve de asiento en parte ninguna / ni descansé en los dos años dos meses, sino siempre / caminando. Y comencé desde el principio de / la gobernación a asentar por cofrades de N[uest]ra S[añ]o[r]a / a todos, los cuales iban mandando sus limosnas / para después darlas cuando volviese. Y al tie[m]po / q[ue] quise volver a recoger todo lo que habían ma[n] / dado, q[ue] fuera muy grande la limosna por ser / tierra de mucho oro, se levantaron los indios, / como acabo de decir. Y no sólo perdí la limosna, / pero toda la costa y gasto que hice por la mar / hasta el puerto de Coquimbo, donde desembarqué. / Y doy muchas gra[cia]s a Dios, por haber quedado co[n] / vida y no [h]aberla perdido con todo lo demás, / como la perdieron otros muchos; pues milagrosa / mente nos libramos de los indios, cinco compañeros / y yo, los cuales salimos del reino de Chile, por la / cordillera, a la gobernación de Tucumán, por la / manera q[ue] ahora digo, y conforme lo escribí a Es / paña (fols. 107r.-107v.).

<sup>2</sup> En efecto, como se vio en el capítulo 1, el relato del recorrido por la gobernación chilena desde el desembarque de Ocaña en el Puerto de Coquimbo, su descenso hasta la isla de Chiloé y su regreso a las cercanías de Valdivia, ofrece poco de la experiencia personal del monje; fundamentalmente, aporta los nombres e información general sobre los lugares por donde pasa. Por ello, como se señaló arriba, la sección del itinerario de Ocaña correspondiente a este trayecto se caracteriza por su esquematismo y los espacios destinados a otros datos se han dejado en blanco porque están ausentes de la narración (V. apéndice).

factibles y no como experiencias propias. Ocaña emplea otras formas impersonales para suministrar información de los lugares encontrados y del cómo y hacia dónde se va de un punto a otro: «se dejan», «pásase», «pásanse», «se pasa», «se parten dos caminos», «se nombran», «no se nombran», «se ha nombrado», «cógese», «se coge», «se saca», «se sacan», «se oye», «se ve», «se vaya», «hay», «no hay», «está», «están», etcétera. Propongo que esta impersonalidad se explica porque gran parte de la «Descripción del reino de Chile» está supeditada a los mapas, es decir, escrita en función de su lectura. El acoplamiento entre los croquis y la descripción textual —de manera que es posible identificar en el códice, puntualmente, donde comienzan y terminan los comentarios de cada mapa—, junto con un fragmento donde el fraile alude sin duda al mapa 3 demuestran que los mapas son anteriores a la escritura: «entre la costa / y la cordillera general, q[ue] es la grande, hay / un ramo de cordillera pequeña montuosa, / que divide la tierra en dos partes: una a la / banda de la mar y otra a la cordillera, como / lo muestra la pintura del mapa» (fol. 90r.)<sup>3</sup>.

El mapa de Ocaña representa las tierras entre Copiapó y el archipiélago de Chiloé que, a principios del siglo XVII, comprendían el reino de Chile. Al comienzo de su «Descripción del reino de Chile», el monje señala el límite norte: «subiendo des / de Lima por la mar, con el primer puerto / q[ue] se toma es el valle Copiapó, el cual / está poblado de indios y de aquí comien / za la gobernación. Está este valle en / 27° grados. De aquí se va a la ciudad / de Coquimbo [...] q[ue] es el primer pueblo de esp / años»<sup>4</sup> (fol. 78r.); y, hacia el final de la Descripción, antes de pasar a la narración de la pérdida de las cinco ciudades, indica el límite sur: «De la ciudad de Osorno, por el otro camino, se va / a la ciudad de Chiloé, que es la última de la gober / nación, la cual está en una isla de 40 leguas / de largo y seis de ancho» (fol. 98r.-98v.).

Una fuente oficial, contemporánea de Ocaña y que registra los límites de entonces del reino de Chile, es el primer tomo de la *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar océano* o *Décadas* (1601), del cronista real Antonio de Herrera y Tordesillas (1549-1625). Como parte del capítulo XXII, «Del

<sup>3</sup> De la misma manera esto apoya mi hipótesis, también expuesta en el capítulo primero, de que para la «Descripción de la tierra del Paraguay, y de Buenos Aires y del Tucumán» Ocaña tomó notas de este trayecto bosquejando un plano simple con topónimos, rutas fluviales o terrestres y algunos datos generales. Con estas anotaciones, no pudo puntualizar la cronología de los lugares visitados, sino que trasladó el contenido del esbozo como quien lee un mapa y, de manera impersonal, va indicando a dónde conduce cada punto. Por eso, una de las frases predominantes de la «Descripción de la tierra del Paraguay, y de Buenos Aires y del Tucumán» es «desde aquí se va». La impersonalidad de esta sección constituye una nota discordante en la *Relación* porque en ella los verbos indicadores de desplazamiento aparecen, generalmente, en primera persona.

<sup>4</sup> En cambio, Antonio de Herrera escribe que «la Serena [...] es el primer pueblo de castellanos, a la entrada de Chile» (1991: 207).

distrito del reino de Chile», este libro publica uno de los primeros mapas generales de Chile<sup>5</sup> y apunta allí los mismos límites señalados por Ocaña:

Esta gobernación, tomada largamente hasta el Estrecho, tiene de largo, Norte Sur, desde el valle de Copiapó, por donde comienza en veintisiete grados, quinientas leguas, y de ancho, Leste Oeste, desde la mar del Sur a la del Norte, de cuatrocientas, hasta quinientas de tierra por pacificar, que se va ensangostando hasta quedar por el Estrecho, en noventa o cien leguas (Herrera 1991: 207).

Al cierre del mismo apartado, señala como límite sur Ancud, punto ubicado al norte de la isla de Chiloé: «y al fin de este reino, el lago de Ancud» (Herrera 1991: 210).

A principios del siglo XVII, el territorio de la gobernación se corresponde con las regiones centrales de la nación chilena actual. Las cuatro franjas representadas por Ocaña al sur de Coquimbo, entre la costa y la cordillera, comprenderían hoy: las provincias de Limarí y Choapa de la región de Coquimbo y las regiones de Valparaíso, Metropolitana de Santiago, del Maule, del Libertador General Bernardo O'Higgins, del Biobío, de la Araucanía y casi toda la región de los Lagos. En relación a la misma división político-territorial contemporánea de Chile, los mapas del fraile excluyen el territorio al norte del puerto de Coquimbo, es decir, las regiones de Tarapacá, Antofagasta y Atacama y la provincia Elqui de la región de Coquimbo. Al sur, quedan fuera parte de la región de los Lagos, una sección de la provincia de Chiloé y la provincia de Palena, y además la región Aisén, la de Magallanes y la Antártica chilena, considerada esta última como la región más extensa del país (Toledo y Zapater 1989: 372).

---

<sup>5</sup> José Toribio Medina considera el impreso de Antonio de Herrera como el primer mapa de tierras chilenas realizado por un español:

El hecho es que el primer monumento cartográfico de origen español relativo a Chile, todavía con la circunstancia de haber sido grabado y que circulara, por lo tanto, es la *Descripción de la Provincia de Chile*, que el cronista mayor de Indias Antonio de Herrera insertó en el tomo I de sus *Hechos de los Castellanos*, que vió la luz pública en Madrid, en 1601. Se halla en una hoja de folio abierta, pero el grabado mismo, hecho en cobre, sólo mide 14 por 28 centímetros, sin indicación de escala y con la anotación de 33 nombres, ya sean de ciudades, puertos o ríos, y abraza desde poco más al norte de Copiapó hasta el archipiélago de Chiloé, que en él se llama Lago de Ancud (Medina 1924: 11).

No obstante, más contemporáneamente, Eugenio Pereira Salas, en «Reseña histórica de la cartografía chilena», explica:

Hay discusión todavía sobre cuál fue el primer mapa de Chile grabado y editado por la imprenta. J. M. Barros lo atribuye con muy buenas razones a Cornelius Wyrffliet (1597) que es el autor del primer Atlas que se refiere exclusivamente a la América. Lo seguiría el grabado por Barent de Langenes en su *Caert-Thresoor*, cuya planta tiene fecha 1597 y lleva el nombre de *Chili et Patagonum*, en que se utilizan los mismos topónimos del mapa anterior.

Mayor resonancia en el mundo humanista, ávido de novedades, tuvo el impreso como ilustración del libro «Hechos de los Castellanos» escrito por el cronista mayor de España, Antonio de Herrera (1991, vol. 1).

En cuanto al resto del territorio al sur, más allá de la zona insular de Chiloé, Ocaña es absolutista, pero no del todo inexacto:

Lo q[ue] hay de aquí para adelante son islas todas / hasta el Estrecho de Magallanes, donde el / día de hoy hay algunos gigantes, como los han / visto los navíos q[ue] han pasado el Estrecho. Tiénese / noticia en Chile de unos españoles que se per / dieron en el estrecho de Magallanes, del ar / mada del obispo de Plasencia, a los cuales llaman los césares. Están de la otra ban / da de la cordillera poblados en derecho de / la Villarrica, q[ue] viene a ser entre la cor / dillera y el Río de la Plata. No han ido de Chile al descubrimiento desta gente por haber / estado siempre ocupados con guerras (fols. 98v.- 99r.).

Si bien no todas las regiones de los ambientes australes están compuestas de islas, es cierto que comprenden extensas áreas de archipiélagos y canales. Las islas e islotes eran, por supuesto, lo más visible para quienes reconocían y habían recorrido hasta entonces las zonas costeras sin adentrarse en los canales ni explorar extensivamente las tierras. Por otra parte, al referir las noticias sobre la existencia de gigantes en la Patagonia y la historia fabulosa de la Ciudad de los Césares<sup>6</sup>, Ocaña se hace eco de leyendas de las tierras australes y de las montañas andinas que, por la carencia de información objetiva y verificable sobre estos lugares, hundían aún más estos territorios ignotos en el misterio. El fraile señala además la guerra como la causa del desconocimiento de estas regiones.

Fray Diego no explica las razones por las cuales elabora mapas del reino de Chile y no de otros territorios. En una nota al calce de su edición, Arturo Álvarez lo atribuye al efecto que le produjo al jerónimo la vista de la riqueza vegetal del territorio: «creo que el padre Ocaña se deja llevar un poco de la impresión que le causó el verdor de

<sup>6</sup> Se trata de la leyenda de la Ciudad de los Césares, una ciudad fabulosa, escondida en la cordillera, poblada de hombres blancos y de riquezas inmensas. La leyenda toma el nombre del

[...] soldado español Francisco César, de larga trayectoria en la conquista sudamericana, quien comenzó su obra de conquistador en tierras sureñas para terminar, años más tarde, como uno de los exploradores de Colombia, y cuyo nombre se ha perpetuado en el norte de Sudamérica en el departamento colombiano del César y en el sur del continente en la leyenda de la ciudad o provincia perdida llamada de los Césares de la Patagonia. La Ciudad de los Césares, denominada así porque se decía que Francisco César, soldado de Caboto en la expedición de 1526 [...] la había descubierto y vivido en ella, era una imaginaria ciudad inca ubicada generalmente entre Tucumán y Córdoba, en el norte argentino, pero a veces también en otras partes, como en la Patagonia, de la que se decía que se hallaba construida sobre un lago, como Tenochtitlán o como la Manoa de Guayana, y que estaba habitada por indios orejones, esto es, por incas del Perú, los cuales eran siempre descritos como muy ricos y de los que los testimonios coincidían en afirmar que se servían en vajillas y piezas de oro y plata.

La leyenda de la Ciudad de los Césares fue difundida y enriquecida por otros expedicionarios que daban noticias de una ciudad misteriosa perdida en las montañas y por la crónica de Ruy Díaz de Guzmán, quien cien años más tarde relata haberla recogido de un testigo en el Cusco (Acosta 1992: 155-156).

Chile después de andar varios meses por entre los arenales desolados del Perú costero. Y así se explica que esta gobernación la describa con gran amplitud y a Chile dedique todos los mapas de su libro y gran parte de sus dibujos que lo ilustran» (108).

Sin descartar su admiración por la riqueza vegetal del reino de Chile, a la cual deba atribuirse, quizá, en parte, su comentario «por ser esto lo mejor de / todo el Perú<sup>7</sup> y tierra firme» (fol. 71v.)<sup>8</sup>, los mapas parecen otro resultado de la atención especial que dispensa Ocaña a esta gobernación, inspirada en su interés y admiración por la lucha y resistencia araucanas. Esta idea la apoyan, en primer lugar, los criterios «territorios de paz» y «territorios de guerra» implícitos en la división territorial realizada al configurar los cuatro mapas. En efecto, los pliegos 1 y 2 representan los territorios de paz, mientras que los 3 y 4, los territorios en guerra<sup>9</sup>. En segundo lugar, si bien la isla de Chiloé en su totalidad constituye el límite sur del reino —«la ciudad de Chiloé [...] es la última de la gober / nación» (fol. 98v.)—, su figura truncada en el mapa 4 podría explicarse por el desinterés que produce en Ocaña la supuesta cobardía de sus habitantes y porque, precisamente, esta característica la haría desentonar con el resto de las tierras representadas en el mapa: «Tiene un archipiélago de islas a la / redonda muy grande, muy pobladas de / indios de paz, porq[ue] es la gente muy cobarde» (fol. 98v.) Si bien en este punto finaliza la gobernación, llama la atención que no haya dibujado la isla completa, como si su interés declinara o como si el área insular de indios que tilda de cobardes no tuviera cabida en la plasmación de tierras de guerreros.

Otro aspecto que abona la idea de que los mapas de la gobernación chilena derivan de la admiración a los mapuches, es el enfoque esmerado en el territorio de Arauco

<sup>7</sup> El reino de Chile pertenecía a la jurisdicción del virreinato del Perú: «Hay en esta gobernación once pueblos de castellanos, con un gobernador, subordinado en las cosas del Gobierno al Visorrey y Audiencia del Perú» (Herrera 1991: 207).

<sup>8</sup> Las palabras de Ocaña son muy similares a las de Antonio de Herrera: «El temple y calidad de ella, aunque no es sin diferencia alguna, por la variedad de las alturas, es que está toda junta, *es de lo mejor y más habitable que hay en las Indias*, en temperamento semejante al de Castilla, en cuya altura oposita viene a estar casi toda, y en abundancia y bondad de mantenimientos y fertilidad de todas las cosas, riqueza de minas y metales y fuerza y vigor de los naturales» (1991: 207; las cursivas son nuestras). En este fragmento, además de la alabanza a la tierra, Antonio de Herrera aproxima su propia humanidad y la bonanza de su región, como oriundo de Cuéllar, ciudad de Segovia, a las del reino de Chile. Como se señaló antes, la presencia de un recurso comparativo similar en Ocaña, en la más temprana crónica de Vivar y en otras posteriores como las de Ovalle y Rosales indica que esta noción debió circular con variantes en la época. Admirados del brío y del antagonismo persistente de los mapuches, los conquistadores, que habían dominado culturas más sofisticadas al norte, tendieron a parangonar al adversario consigo mismos.

<sup>9</sup> Los dos mapas de los territorios de guerra constituyen un precedente a un mapa de 37 x 28 centímetros, titulado *Mapa de una parte de Chile, que comprende el terreno donde pasaron los famosos hechos entre españoles y araucanos*, de Tomás López, grabado en Madrid en 1777 (*Atlas cartográfico del Reino de Chile. Siglos XVII-XIX*, Ilustración n° 5, 23). Este mapa se creó para acompañar la edición de *La Araucana*, de Ercilla, preparada por Antonio de Sancha en 1776 (Medina 1889: XCVII-XCVIII).

representado en el mapa 3. A ello se aúna la cuestión de que, como se señaló arriba, la descripción de este mapa es la más extensa de la *Relación*. El mapa 3 es el croquis de menor extensión territorial y, sin embargo, en el que Ocaña ha incluido mayor cantidad de detalles geográficos. Indica la localización del valle de Arauco, de la cuesta de Villagra, de la ciénaga de Purén y otras zonas de interés histórico y de peligro para los españoles. A través de las leyendas, da cuenta de lo que ha pasado, dónde ha sucedido y apunta la ubicación de las tropas españolas, como, por ejemplo, el emplazamiento del fuerte de Arauco. En este sentido, el mapa podría leerse con un interés militar, porque muestra las zonas de riesgo y de defensa. La precisión de estas indicaciones podría significar en ese entonces la diferencia crucial entre la escapatoria o la muerte y la victoria o el desastre militar. De haberse publicado, Ocaña pudo haber contribuido al conocimiento de estos territorios a través de las leyendas del folio y la descripción en la *Relación*, en una época de urgencia por el auge de la rebelión mapuche.

Otro elemento es la importancia gráfica que el monje otorga al Bío-Bío, el río que constituía el límite entre los territorios de paz y los de guerra —ya se ha señalado en el cuarto capítulo la tenacidad de la resistencia mapuche y, por otro lado, de los gobernadores del reino de Chile en conquistar el territorio al sur de este río—. La representación destacada del Bío-Bío se manifiesta en su imagen oscura en el mapa 3<sup>10</sup>.



**Ilustración 5.1.** Río Bío-Bío (mapa 3).

<sup>10</sup> Mirado desde la costa o desembocadura, el curso del Bío-Bío se proyecta en el mapa de Ocaña en línea recta hacia el este, mientras que en la realidad el curso del río se desvía hacia el sureste.

Esta figura se distancia, considerablemente, de las simples líneas sinuosas de los otros ríos representados en los cuatro folios. Incluso se diferencia mucho de la imagen del río Maule<sup>11</sup>, cuya importancia natural e histórica es equiparable a la del Bío-Bío.

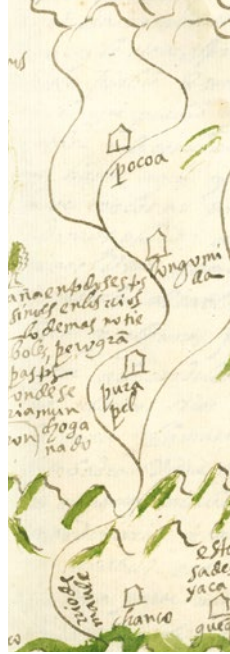


Ilustración 5.2. Río Maule (mapa 2).

Otra razón probable de Ocaña para la elaboración de los mapas del reino de Chile es mostrar la extensión de su largo derrotero y los peligros a que estuvo expuesto en su recorrido a través de las tierras de los belicosos araucanos. Queda demostrado en la *Relación* que el control de estos territorios estaba en manos de los mapuches y que este aspecto recrudecía el riesgo de estos viajes. El relato de la pérdida de las siete ciudades, que sigue al comentario geográfico de los croquis, comprueba la capacidad y determinación bélicas del pueblo indígena. Finalmente, su interés en elaborar este mapa podría proceder también de que tuviera conciencia de que el reino de Chile era

<sup>11</sup> En 1485, «las huestes de Túpac Yupanqui pretendieron incorporar a su inmenso imperio las regiones ubicadas al sur de este río»; pero fueron derrotadas por los lugareños y no pudieron pasar al sur del Maule. Por otra parte, a través de la historia de la pugna entre españoles y mapuches, hubo una oscilación constante de la línea divisoria entre los dos bandos. Según obtuvieran más o menos terreno en las victorias o derrotas militares, esta frontera vacilante podía ser el Bío-Bío o el Maule (Cereceda e Ibáñez 1975: 21).

un territorio muy poco conocido y, tal vez, le pareció factible dibujarlo debido a su configuración, caracterizada por una faja alargada y angosta de distancia cambiante entre la cordillera de los Andes y el mar<sup>12</sup>.

Ocaña realiza el mapa de la gobernación de Chile desde la perspectiva de la costa. En él registra el territorio costero desde el puerto de Coquimbo hasta el canal de Chacao, un brazo de mar que separa la tierra firme de la isla de Chiloé. Según William P. Cumming, en *British Maps of Colonial America*, delinear el mapa de las costas es una empresa muy diferente al trazado de la topografía del interior de un país. La primera requiere habilidades variadas como conocimiento de la navegación y de los movimientos de las corrientes y de las mareas, además de equipos diferentes como botes pequeños para la medición y sondas de plomo para calcular la distancia de la superficie al fondo del agua (Cumming 1974: 38). Ocaña, sin embargo, no lleva a cabo la travesía del territorio costero que dibuja. Precisamente, su representación de la costa se inicia en el puerto donde desembarcó; así, no tuvo oportunidad de reconocer las costas bosquejadas en su mapa. Por lo tanto, para realizar este trabajo, el monje tuvo que haber recurrido a fuentes que no especifica. Algunas de estas, o quizá las principales, pudieron ser el piloto mayor y/u otros miembros de la tripulación de la nave que lo condujo desde Lima hasta el puerto de Coquimbo. Durante el tiempo de la navegación, un poco más de dos meses, los tripulantes podrían haberle dado acceso a las cartas geográficas marítimas: «Embarqueme en el puerto del Callao de Lima a 6 de febrero de 1600 y tomamos el puerto de Coquimbo de mediados de abril del mismo año»<sup>13</sup> (fol. 71v.). Tal vez, durante este lapso, su espíritu curioso se diera a indagar sobre las costas del reino de Chile. Esta sección de la que Ocaña desplaza el yo y las experiencias personales no se presta para que el fraile refiera si había tomado un interés especial en la navegación y en las cartas de marear; sin embargo, un precedente textual, su relato del viaje desde Puerto Rico hasta Cartagena, descubre la atracción que ejercía y el placer que obtenía de la observación de los astros, necesaria para la navegación de altura:

<sup>12</sup> La distancia entre la costa y la cadena de los Andes varía entre 100 y 450 kilómetros.

<sup>13</sup> En otra parte, narra la navegación al reino de Chile:

[...] me embar[qué] en el puerto del Callao en / la nave que se llamaba la Galizabra, en / la cual fue el socorro para la ciudad de / la Concepción [...] Venimos a dar al puerto / de La Herradura, donde está la ciudad de / Coquimbo, la primera de toda la gobernació[n], / y allí desembar[qué] con algunas otras per / sonas. Y la nave junto con la demás / gente [siguió] a la Concepción. Y desde aquí come[n] / cé a caminar por tierra de un pueblo / a otro por el orden q[ue] después iré po / niendo con la monea y mapa de toda / la gobernación. Por ser esto lo mejor de / todo el Perú y tierra firme, iré por el / camino con el papel en la mano, mar / cando y pintando toda la tierra, con in / tento que llevo de volver a embarcarme / al puerto de Arica, y desde allí ir a Potosí (fol. 71r.-71v.).

Traía otro gusto muy gran / de q[ue] era venirme parlando con el piloto / mayor hasta después de medianoche, tratan / do del secreto de la navegación, de los grados / y de las alturas, del conocimiento de los ocho / vientos principales q[ue] trae la aguja de continuo / pintados; ver cómo va de continuo apuntando / al norte. Y lo que mayor contento me daba era / ver el movim[ient]o de los cielos, y cómo cada noche / el norte se nos iba escondiendo y bajándose / más hasta que vino a quedar a n[uest]ra perspec / tiva orilla de las aguas, como se parece en Por / tobelo. Y con esta conversación del piloto, su / pe muchas cosas que no sabía del globo del / mundo. Y pasaba las noches con mucho gusto (fol. 9v.).

Evidentemente, la costa de Chile era conocida. Lo prueban el mapa de Antonio de Herrera y Tordesillas y, por supuesto, los viajes marítimos que debían regirse por las cartas náuticas trazadas por los primeros exploradores. La información para la elaboración de los mapas de la costa pudo haberla obtenido, entonces, del capitán de la nave y de las cartas de marear impresas en España<sup>14</sup>. Ocaña presenta además dos secciones sobre graduación de puertos, la lista de algunos lugares del territorio, con su longitud geográfica expresada en tiempo, datos que seguramente debían servir para fijar esos puntos sobre el mapa general.

## 5.2. Características de los mapas

Los mapas están dibujados con tinta negra y con plumazos verdes para indicar la presencia de vegetación en el terreno. Ocaña coloreó con el verde las costas de los cuatro mapas, los alrededores de Santiago en el mapa 1, las islas marítimas del mapa 3 y, con frecuencia, un ángulo de las montañas del interior del territorio; también trazó sin concierto algunas pinceladas verdes en los valles del mapa 2. La costa está trazada a lo largo de la parte inferior de los folios, mientras que en la parte superior, paralela al litoral, se encuentra la cordillera de los Andes<sup>15</sup>. Entre estos dos límites se sitúa la faja interior del territorio donde el monje señala valles, ríos, montañas, las ciudades fundadas por españoles, numerosos pueblos de indios, la cordillera de la costa y otra

<sup>14</sup> Si bien estos datos se mantenían en secreto por la competencia entre las potencias europeas, Ocaña era un monje apoderado de un importantísimo santuario español y, quizá con él, el piloto bajara un poco la guardia y, estimulado por sus preguntas, le concediera el privilegio de mirar las cartas de marear.

<sup>15</sup> Ocaña no identifica la cordillera con este nombre en ninguno de los mapas ni en el texto de la *Relación*; se refiere a ella como cordillera general. No obstante, que era conocida como cordillera de los Andes lo prueba el cronista Antonio de Herrera y Tordesillas en el capítulo XXII, «Del distrito del reino de Chile», de su *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar océano o Décadas* (1601), donde la denomina cordillera de los Andes: «Lo poblado de esta gobernación serán trescientas, a lo largo de la costa del mar del Norte y lo ancho de ella veinte leguas y menos, hasta la cordillera de los Andes, que acaba cerca del Estrecho y pasa por este reino muy alta y casi siempre cubierta de nieve» (1991: 207).

cordillera menor. Los puntos cardinales no están señalados en los mapas. No obstante, por la orientación de la costa, puede determinarse que el norte se encuentra a la izquierda de todos los pliegos. Según William P. Cumming, no fue sino hasta el siglo XVIII cuando se estableció que, en la orientación de los mapas, el norte debía encontrarse en la parte superior (Cumming 1974: 1).

Los mapas no siguen una escala establecida y solo dos grafican una extensión territorial equivalente. Según las medidas de Ocaña, los dos primeros representan una extensión de 60 leguas cada uno; el tercero, 20 o 30 leguas (Ocaña corrigió la cifra en el mapa cambiándola de 20 a 30, pero no hizo el cambio en el texto de la *Relación*), y el cuarto, unas 78 leguas. El mapa 3 se distingue de los restantes porque muestra un cambio de escala y de perspectiva. Como se señaló antes, los elementos geográficos representados son más numerosos y se encuentran más próximos entre sí. Para incluir una mayor cantidad de rasgos geográficos e información histórica, el monje pasa de un plano general en los mapas 1 y 2 a una mayor precisión topográfica en el mapa 3, correspondiente hoy a las regiones del Biobío y de la Araucanía. En el mapa 4 regresa al estilo menos detallado de los dos primeros, donde los elementos geográficos aparecen distanciados y se consignan pocos puntos del interior del territorio. En el mapa 1 se señalan cuatro minas de oro, tres valles y dos ciudades. En el 2, se anotan varios ríos, unas pocas poblaciones fundadas por los españoles y muchos centros poblados de indios. En el mapa 4, se consignan tres ciudades fundadas por los españoles —Villarrica, Valdivia y Osorno—; el volcán y el lago de Villarrica; el puerto de Valdivia; cinco ríos, cuatro de ellos con nombres; la isla de Nieto de Gaete<sup>16</sup> y parte del archipiélago de Chiloé.

Las leyendas al pie de los mapas cumplen la función de especificar distancias en dos líneas: la primera declara el territorio expresado como trayecto a través de la fórmula «desde X hasta Y»; mientras la segunda precisa las distancias medidas en leguas. Además de estas leyendas, cada mapa tiene un título, no siempre en el mismo punto, que los señala como «Papel primero I», «Papel segundo 2», «Papel tercero 3» y «Papel 4». Ocaña emplea un número romano en el primero y números cardinales en los restantes. Tampoco sigue un criterio unificado en el uso explícito de los números ordinales: usa las palabras primero, segundo, tercero, pero no emplea cuarto para el «Papel 4».

<sup>16</sup> La isla tomó el nombre de Diego Ortiz de Gaete, ya que el lugar fue su encomienda en Osorno. Poblada con más de diez mil indígenas, esta encomienda constituyó «tal vez la de mayor envergadura en el país». Ortiz de Gaete nació en Zalamea de la Serena, un pueblo de la provincia de Badajoz, en Extremadura. Llegó a Chile con Valdivia en 1549. Era cuñado de Pedro de Valdivia, pues el conquistador de Chile estaba casado con su hermana Marina. Además de su encomienda en Osorno poseyó otra en Valdivia (Retamal, Celis y Muñoz 1992: 197).

Con una combinación de leyendas y símbolos, los mapas indican los nombres y la ubicación de ciudades, pueblos, islas, ríos y minas; identifican algunos volcanes, generalmente de manera genérica. Presentan textos descriptivos que pueden informar sobre la extensión y calidad de la tierra representada y la cantidad y el nombre de sus habitantes. Señalan los territorios de paz y los de guerra, algunas características topográficas, otros accidentes geográficos —también indican con leyendas los lugares donde sucedieron ciertos hechos históricos—. Pese a que los mapas de Ocaña no se encuentran recargados de imágenes y tampoco se aprecia en ellos una desvinculación entre sus imágenes y la realidad representada, la presencia de leyendas informativas aproximan los mapas a la tradición cartográfica del Renacimiento. Según esta, los documentos cartográficos debían constituir una síntesis informativa del territorio representado y, por lo tanto, brindaban datos y noticias de naturaleza no cartográfica:

Originalmente, no se había llevado a cabo una distinción entre el mapa y el comentario histórico incluido en sus límites. Más bien estos se combinaron en una imagen única de alcance integral, y este mapa compuesto, frecuentemente, intentaba complementar un texto enciclopédico. En otras palabras, estos “mapas” tempranos fueron considerados imágenes o resúmenes visuales de conocimiento del universo contenido en el texto (Art à la Carte 1979; la traducción es nuestra).

La representación de los elementos topográficos es esquemática y no realista; es decir, los dibujos dan una idea general de las características geográficas de cada zona, pero su forma no es necesariamente fiel a la real. Los rasgos de los ríos y la separación entre ellos son similares en los cuatro pliegos. De la misma manera, también son comunes los de las montañas y las costas. El volcán de Villarrica, por ejemplo, que en la realidad tiene una forma de campana con líneas muy regulares y simétricas a cada lado de la cima —como puede observarse en las figuras 15 y 16b del libro *Geografía general y regional de Chile* (Toledo y Zapater 1989: 34-35)—, en el mapa 4 de Ocaña presenta una morfología similar a la de las otras elevaciones representadas, en las que la parte superior carece de simetría (véase ilustración 5.9).

### 5.3. Pueblos y ciudades

Como muestra el detalle siguiente del mapa 4, la mayoría de las ciudades fundadas por españoles están señaladas por la palabra «ciudad» antes del nombre y por la figura de una vivienda rústica y pequeña, de techo puntiagudo y con una línea vertical en el centro de la fachada para indicar su entrada. Todas las imágenes de estas casas están coronadas con una cruz en el techo para indicar la presencia de cristianos y de la doctrina católica en estos lugares, lo que reafirma la *Relación* cuando especifica la cantidad de conventos y las órdenes religiosas presentes en cada ciudad. El detalle

de la cruz contrasta a su vez con su ausencia en las figuras de viviendas que indican en cada mapa los poblados de indios. La misma convención de señalamiento de las ciudades cristianas se usa para ubicar el fuerte de Arauco en el mapa 3.

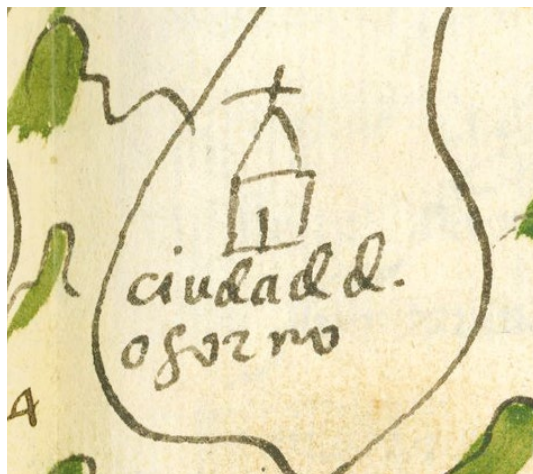


Ilustración 5.3. Ciudad de Osorno (mapa 4).

Santiago, la ciudad más importante, donde se encontraba además uno de los dos obispados de la gobernación —el otro estaba en la Imperial—, es la única distinguida con la figura de lo que parece ser una iglesia con su torre, rematada también con una cruz:



Ilustración 5.4. «Ciudad de / Santiago, cabeza / de Chile» (mapa 1).

Los pueblos de indios se identifican con la imagen de una construcción muy similar a la empleada para señalar la mayoría de las ciudades españolas, pero con la cruz ausente del techo:

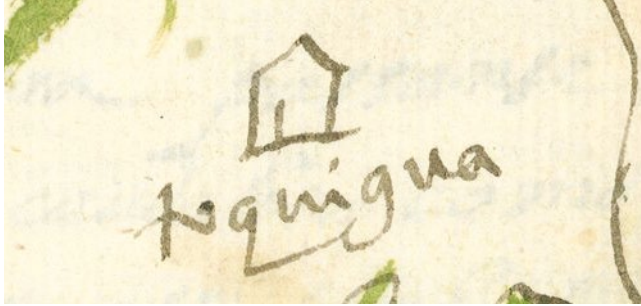


Ilustración 5.5. Toquigua (mapa 2)

#### 5.4. La orografía

Las montañas están representadas por figuras cónicas irregulares, parecidas a merengues, de tamaños y formas muy similares. Generalmente, el lado izquierdo de estas figuras —desde una perspectiva externa— o el ángulo norte —según la ubicación occidental de la costa— se encuentra coloreado de verde para indicar, como se señaló antes, la presencia de vegetación. Estas formas cónicas pueden aparecer esparcidas o aglomeradas. La representación espaciada indica la escasez de montañas, mientras que las aglomeraciones señalan las cordilleras:



Ilustración 5.6. Representación de una sección de la cordillera de la costa. Probablemente, la cordillera de Mahuidanche (mapa 4).

En el «Papel primero» las montañas aparecen esparcidas por los valles. En el «Papel segundo» están ausentes al norte, aparecen unas poquísimas al sur y es notoria

la cordillera ubicada al suroeste. En el «Papel tercero» un conjunto de montañas, obviamente la cordillera de Nahuelbuta, divide los territorios este y oeste, y en el «Papel 4» las montañas aparecen desperdigadas, pero se muestran en mayor cantidad que en los dos primeros mapas.

Un rasgo común de todos los croquis es la presencia de la cordillera de los Andes al fondo de los folios. Se encuentra representada por una aglomeración de figuras cónicas de tamaño y forma semejantes. Estas imágenes se diferencian de las representaciones de las montañas de la cordillera Central y de los cerros de otras partes del territorio porque parecen más altas y no llevan plumazos verdes<sup>17</sup>. El fraile simplifica su aspecto al ilustrarlas con una altitud y fisonomía similares a lo largo de los cuatro mapas:



**Ilustración 5.7.** Detalle de la cordillera de los Andes (mapa 2).

En el paisaje real, sin embargo, la cordillera «tiende a dibujar una o dos líneas de cumbres de continuo encadenamiento hacia el sur, en las que se intercalan altos picachos y portezuelos» (Romero, Börgel y Vio 1983: 100); además, su altura disminuye a medida que avanza en latitud (Toledo y Zapater 1989: 41; Romero, Börgel y Vio 1983: 100-101)<sup>18</sup>.

En el mapa 3, la cordillera de Nahuelbuta presenta una morfología y localización fieles a la descrita por los geógrafos. Surge, en efecto, al sur del río Bío-Bío y va declinando sutilmente hasta desaparecer, aproximadamente, a la altura de la Imperial: «La cordillera de la Costa, a partir del río Bío-Bío, cambia su fisonomía, de tal manera que al norte de éste no sobrepasa los 800 m. y, apenas lo atraviesa, se eleva hasta los 1.500. Incluso cambia su nombre por el de Cordillera de Nahuelbuta» (Cereceda e Ibáñez 1975: 32). Romero, Börgel y Vio confirman que «[l]a cordillera de Nahuelbuta desaparece entre los ríos Pellahuen e Imperial, despedazada por las acciones erosivas fluviales de una red de pequeños ríos» (1983: 48).

<sup>17</sup> Probablemente, Ocaña las deja en blanco por la presencia de la nieve en las cimas de muchas de las montañas de la cordillera.

<sup>18</sup> En la región del Maule, por ejemplo, que entraría en el mapa 2, «la cordillera de los Andes presenta una altura media de 2.500 a 3.000 m.» (Cereceda e Ibáñez 1983: 19); en la del Bío-Bío, que correspondería al mapa 3, los Andes «diseñan un auténtico paisaje cordillerano, actuando como efectivo telón climático, lo cual origina la característica aridez de los valles. La altura media de la cordillera está por debajo de los 2.000 m.» (Cereceda e Ibáñez 1983: 32).

Los volcanes, elementos muy importantes de la geografía del territorio chileno, se encuentran siempre en los mapas del fraile a la altura de la cordillera general<sup>19</sup>. Se representan con la misma forma de los montes, pero se distinguen por la leyenda indicando la palabra «volcán» y el dibujo de fumarolas en la parte superior de la elevación.



Ilustración 5.8. Volcán (mapa 2).

Al menos en una ocasión, uno destaca también por su altura. En el lado izquierdo del mapa 3 —desde la perspectiva externa del observador— o el ángulo norte —según la ubicación occidental de la costa—, por ejemplo, sobresalen dos conos volcánicos, y uno de ellos resulta ser la cumbre más alta de las representadas en el mapa. Si bien se trata de un único caso, que la representación de los volcanes se encuentre a la altura del cordón andino y que uno de ellos sobresalga en altitud, ofrece una idea de otra de las características reales de la orografía chilena: «En la cordillera de los Andes sobresalen los conos volcánicos por ser las cumbres más altas: Tolhuaca, Lonquimay, Llaima, Villarrica, y el más alto de todos, el Lanín, con 3.551 metros» (Cereceda e Ibáñez 1983: 46).

<sup>19</sup> La importancia de los volcanes y sus efectos en el terreno chileno se destaca en la formación de sus suelos y paisaje:

El volcanismo ha estado presente en toda nuestra historia geológica, constituyendo las rocas ígneas testimonio de los procesos ocurridos en el pasado, al igual que las estructuras volcánicas que cubren el 60% del territorio nacional. Al respecto, se estima que existen en Chile alrededor de 620 grupos de volcanes, de los cuales numerosos son activos, existiendo por lo menos 55 que han erupcionado en el presente siglo, entre los cuales se encuentran: Tacora, Guallatiri, Isluga, San Pedro, Lascar, Lullailaco, Tupungato, Tupungatito, San José, Peteroa, Descabezado Grande, Nevados de Chillán, Antuco, Lonquimay, Llaima, Villarrica, Riñihue, Puyehue y Calbuco, entre los de mayor actividad, manifestándola algunos de ellos a través de constantes emisiones de fumarolas (Toledo y Zapater 1989: 33).

En el caso del volcán de Villarrica, Ocaña indica su carácter activo con unas líneas a la izquierda de la elevación que representan el flujo de lava: «y el volcán todo el año / está echando fuego. Y algunas veces arroja / tanta ceniza y piedra pómez, q[ue] hace daño / en el pueblo» (fol. 98r.). La exactitud de esta observación y de la representación del fraile se comprueba con la actividad constante del volcán que hasta hoy se mantiene: «El volcán Villarrica ha sido el más activo de los últimos tiempos»<sup>20</sup> (Toledo y Zapater 1989: 33).



Ilustración 5.9. Volcán de la Villarrica (mapa 4).

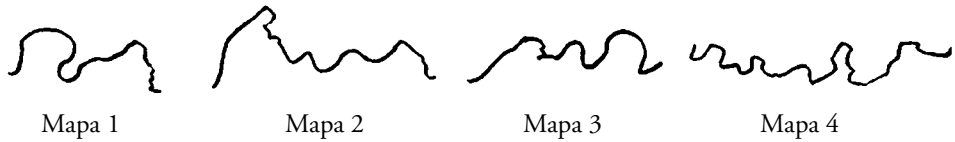
### 5.5. Las costas

El trazado de las costas consiste en sucesivas líneas ondulantes, de formas, generalmente, arbitrarias e irregulares, y, en algunas secciones, repetitivas, cuya finalidad primordial es dar la idea de las sinuosidades naturales de las orillas y de sus tierras.

<sup>20</sup> Según Toledo y Zapater, la actividad del volcán de Villarrica fue continua durante el siglo XX:

[...] el volcán ha erupcionado en repetidas ocasiones durante el presente siglo. Por ejemplo, en 1908, entre octubre y diciembre, la erupción produjo una corriente de lodo por el derretimiento de la nieve de sus laderas; en 1915, comenzó una actividad que perduró hasta 1918; en 1920, hubo una erupción en el cráter central, al igual que en 1929; en 1948-1949, se presentó otra erupción en el cráter central con fluidos de lava, corrientes de barro y destrucción de tierras arables; en el período comprendido entre 1959-1960/61 se presentaron también características catastróficas, entre las que se cuenta la desaparición del pueblo de Coñaripe, ubicado entre la ribera del lago Calafquén y las laderas de este volcán. Durante este tiempo, su actividad estuvo relacionada con las fuerzas endógenas que también provocaron los violentos movimientos sísmicos que afectaron el sur del país, en mayo de 1960. La última manifestación de actividad realizada por el volcán Villarrica tuvo lugar en 1983, correspondiendo a emisiones de lava y derretimiento de parte de la nieve que cubre permanentemente el cono, no causando daños significativos (Toledo y Zapater 1989: 33).

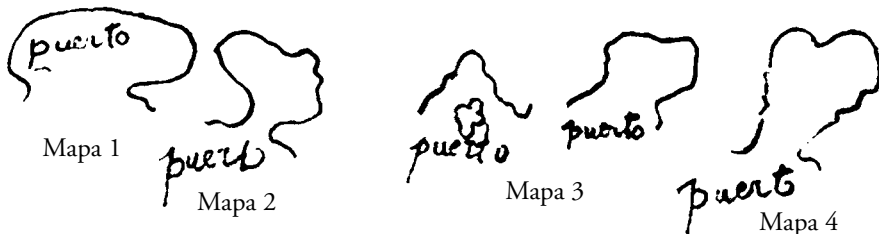
A continuación se reproduce un segmento del trazado de la costa de cada uno de los mapas parciales.



**Ilustración 5.10.** Siluetas de las costas. Calcadas por Catherine Closet-Crane.

Al consultar en un mapa del Chile actual el trazado de las costas de las regiones ilustradas por Ocaña, se observa que en el contorno costero no destacan grandes cabos ni penínsulas. Hay algunas puntas de poca extensión indicadas en los mapas, entre las que se señalan punta Lengua de Vaca, al suroeste de la bahía de Tongoy; Punta Caraumilla, al sur de Valparaíso; Punta Lavapié en la bahía de Arauco; Punta Galera al sur de Valdivia, y Punta Huechucuicui al noroeste de la isla de Chiloé. De estas, Ocaña representa en el mapa 1, la Punta Lengua de Vaca, la cual, si bien no lleva este nombre, es fácilmente reconocible porque aparece como la porción de tierra más saliente del «Papel primero» y está ubicada en el cabo sur de la bahía de Tongoy. Sin embargo, la punta no se orienta hacia el norte, como en los mapas actuales, con su forma de cuerno o de media luna, sino que está dibujada casi como una cabeza de flecha, apuntando en dirección recta hacia el mar. En el mapa 3 se consigna un saliente de tierra, cuya área se identifica como Lavapié. Esta parece ser otra imprecisión, pues la Punta Lavapié actual se encuentra en el extremo sur del golfo de Arauco, el cual Ocaña ubica más al norte en su mapa. Hacia el centro de la línea de la costa trazada en el mapa 4, hay una punta visible que podría corresponder por su ubicación a Punta Galera, pero tampoco hay identificación y, posiblemente, solo se trate de una de las sinuosidades costeras trazadas por el fraile.

Los puertos tienen formas semicirculares o acorazonadas con entradas cuyas aperturas varían de las más o menos estrechas —como en las siluetas de los puertos de los mapas 2 y 4 reproducidas abajo— a aquellas casi tan anchas como la extensión del puerto mismo —como los dos reproducidos del mapa 3—.



**Ilustración 5.11.** Siluetas de los puertos. Calcadas por Catherine Closet-Crane.

Estas morfologías no se corresponden necesariamente con la fisonomía de los puertos reales. Mientras algunos contornos no son tan disímiles a los de los puertos en los mapas actuales, ciertos golfos penetran muy internamente en la tierra —como la bahía Tongoy—, las entradas a los puertos son muy cerradas o muy abiertas o las bahías son más profundas o sinuosas de lo que son en realidad. No obstante, donde existe una discrepancia que sobrepasa el aspecto morfológico es en la configuración de la bahía de la Concepción. Aquí no se trata solo de un asunto de forma, sino de imprecisiones y de cambios en la ubicación de los componentes del paisaje.



**Ilustración 5.12.** La línea marrón, gruesa y serpenteante representa el río Bío-Bío. Este desemboca en el puerto de Talcahuano, en cuyo centro se representa una isla pequeña (mapa 3).

En los mapas actuales de Chile, el puerto de Talcahuano se encuentra al norte del golfo de Arauco y el río Bío-Bío desemboca en la sección norte de este golfo. Ocaña, no obstante, ubica la desembocadura del Bío-Bío en el mismo puerto de Talcahuano. La pequeña isla, que tal vez sea la isla Quiriquina, penetra el puerto, mientras los mapas actuales la colocan fuera de él. En cuanto a la ubicación de la ciudad de Concepción, que aquí se encuentra en uno de los márgenes del río, la discrepancia en su posición se debe a que la ciudad fue fundada en 1550 en donde se encuentra hoy la ciudad de Penco<sup>21</sup>. En 1754 fue trasladada al lugar donde se halla

<sup>21</sup> En donde hoy se ubica Penco estuvo, originalmente, la ciudad de Concepción hasta que, después de un maremoto, fue trasladada a su sitio actual. En el presente, Penco se ubica a nueve kilómetros de Concepción.

actualmente<sup>22</sup>: a diez kilómetros de la boca del río Bío-Bío y a trece metros sobre el nivel del mar.

La consignación de los puertos va en descenso a medida que se pasa de un mapa parcial a otro. Este aspecto podría estar relacionado con el menor conocimiento en la época de las costas según se avanzaba en dirección sur. De norte a sur, el mapa 1, consigna cinco puertos: Coquimbo, La Herradura, Tongoy, Quintero y Valparaíso; el mapa 2, dos puertos: Topocalma y La Herradura; el 3, dos puertos: Talcahuano y Arauco, y el 4, un puerto: Valdivia.

### 5.6. Las islas

Los trazados de las islas son arbitrarios; sus formas no guardan relación con los contornos de las islas según figuran representadas en los mapas modernos. Las siluetas de las islas de la Mocha y de Santa María, por ejemplo, que en la realidad tienen perfiles disímiles, en los mapas del monje tienen formas similares.



**Ilustración 5.13.** La figura de la izquierda representa la isla de La Mocha y la de la derecha, la isla de Santa María (mapa 3).

Las siluetas de las islas que conforman el archipiélago de Chiloé, algunas de las cuales pueden observarse hacia la parte superior derecha de la ilustración siguiente, área que correspondería al golfo de Ancud, tienen formas semejantes a flores pequeñas. En este fragmento del mapa 4 pueden observarse además dos imprecisiones. La primera es la estrechez del territorio comprendido entre la bahía Maullín y el canal de Chacao, al oeste de Puerto Montt. Ocaña lo dibuja como una hoja de espada con bordes ondulados —en su interior puede verse, repetidamente, la imagen que usa

<sup>22</sup> Pedro de Valdivia fundó la ciudad de Concepción del Nuevo Extremo el 3 de marzo de 1550, en el lugar donde hoy se encuentra el pueblo de Penco. La ciudad sufrió devastadores terremotos y maremotos, por lo que su asiento fue mudado varias veces. En 1754, tres años después del maremoto del 25 de mayo de 1751, Concepción se trasladó al valle de la Mocha y fue rebautizada como Concepción de la Madre Santísima de la Luz. «Diez años más tarde fue trasladada al sitio que hoy ocupa» (Cereceda e Ibáñez 1975: 38). Actualmente, se encuentra no lejos de la desembocadura del río Bío-Bío (Bizarro 1987: 123-24).

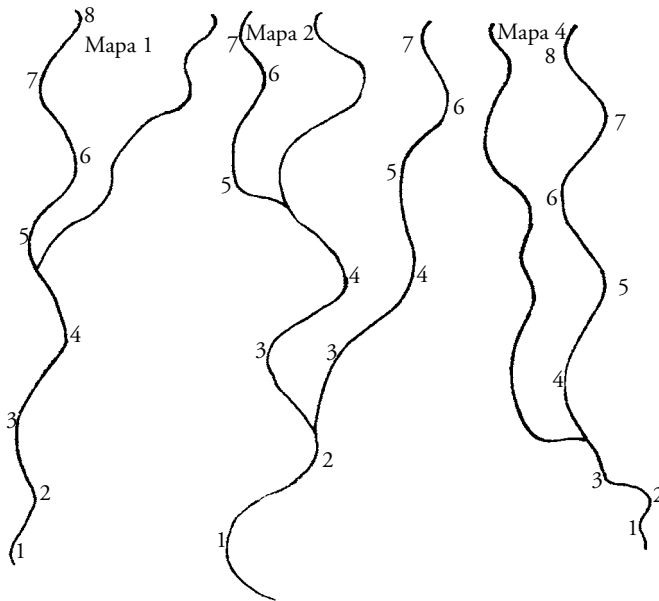
para señalar las montañas, así que debió parecerle una zona montañosa—. Según se observa en los mapas actuales, este territorio es mucho más ancho y menos alargado.



**Ilustración 5.14.** En el centro se encuentra el territorio entre la bahía Maullín (a la izquierda) y el canal de Chacao (a la derecha). A la derecha se ve la representación de la parte norte de la isla de Chiloé y, un poco más arriba, se encuentran representadas algunas de las islas del archipiélago.

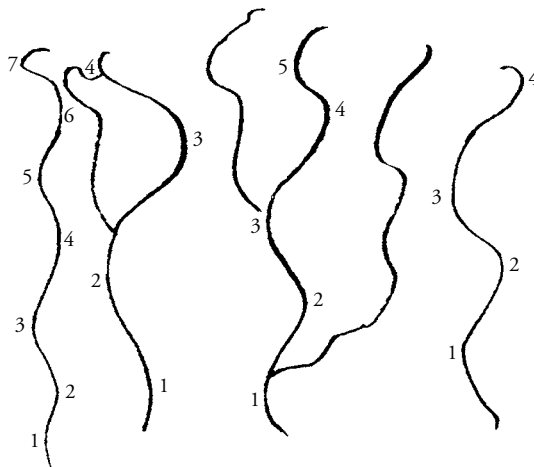
### 5.7. La hidrografía

Los ríos están representados como líneas ondulantes con aproximadamente siete u ocho meandros y, al menos, una o dos bifurcaciones para indicar afluentes y arroyos. En la ilustración 5.15 se han numerado los meandros. En el río del medio puede verse una bifurcación inicial a la altura del segundo meandro y luego una subdivisión de uno de los afluentes en otros dos afluentes.



**Ilustración 5.15.** Patrón de meandros en la representación de los ríos en los folios 1, 2 y 4. De izquierda a derecha, el primero corresponde al río Coquimbo (mapa 1), el segundo, al Maule (mapa 2) y el tercero, al Valdivia (mapa 4).

En general, casi todos los ríos representados desembocan en el mar, con excepción de algunos del folio 3 que desembocan en la cordillera de la costa. Además, la distancia entre los ríos del mapa 3 y el número de sus meandros son menores a los del resto de los mapas parciales.



**Ilustración 5.16.** Patrón de los ríos en el mapa 3. Calcados por Catherine Closet-Crane.

La representación de lagos es escasa. Se limita a la laguna de Purén en el mapa 3 donde el fraile dibuja algunos islotes y al lago de Villarrica (mapa 4).

### 5.8. Mapa 1: rasgos generales y leyendas

El mapa 1 ocupa los folios 72v. y 73r. del manuscrito. En la parte superior, hacia el ángulo izquierdo, Ocaña lo identifica como «Papel primero I». El territorio representado comprende las actuales Región Cuarta, de Coquimbo, la Región Quinta, de Valparaíso y la Región Metropolitana de Santiago. En este mapa, la ubicación de Santiago es inexacta. La ciudad se encuentra en dirección este, paralela a Valparaíso. En los mapas modernos, Santiago se encuentra, en efecto, hacia el este, pero no paralela a Valparaíso, sino en dirección noreste a este puerto.



**Ilustración 5.17.** «Desde Coquimbo hasta Santiago tiene / este mapa. Y hay leguas [ilegible] 0 leguas por la costa arriba».

Los mapas llevan distintos topónimos y leyendas descriptivas del territorio representado. Los nombres más cortos y dispersos del lado izquierdo del mapa identifican cuatro minas y dos valles; en el centro se señalan un río y un valle y a la derecha se indica un río. En la costa se identifican cinco puertos: Coquimbo, Herradura,

Tongoy, Quintero y Valparaíso. En cuanto a las leyendas más largas, a continuación se transcriben las tres correspondientes al mapa 1. Los números en los mapas reproducidos a la izquierda señalan el texto al cual corresponde cada transcripción.



**Ilustración 5.18.** Mapa 1a. Leyenda: «Toda esta tierra hasta S[an]tiago es muy doblada y pelada y de muchos valles muy fértiles».



**Ilustración 5.19.** Mapa 1b. «Valle de Quillota, el mejor del mundo. Tiene este valle 25 leguas de largo y de ancho 4, y 5 por algunas partes, por lo más ancho».



**Ilustración 5.20.** Mapa 1c. Leyenda: «Tierra llana hasta la ciudad de Angol que son ochenta leguas».

### 5.9. Mapa 2: rasgos generales y leyendas

El mapa 2 ocupa los folios 80v. y 81r. del manuscrito. Hacia la esquina superior izquierda, el mapa se identifica como «Papel segundo 2». El territorio representado comprende las actuales Región Séptima, del Maule; la Sexta, del Libertador General Bernardo O'Higgins, y la parte norte de la Región Octava, del Bío-Bío, ya que incluye a Chillán.

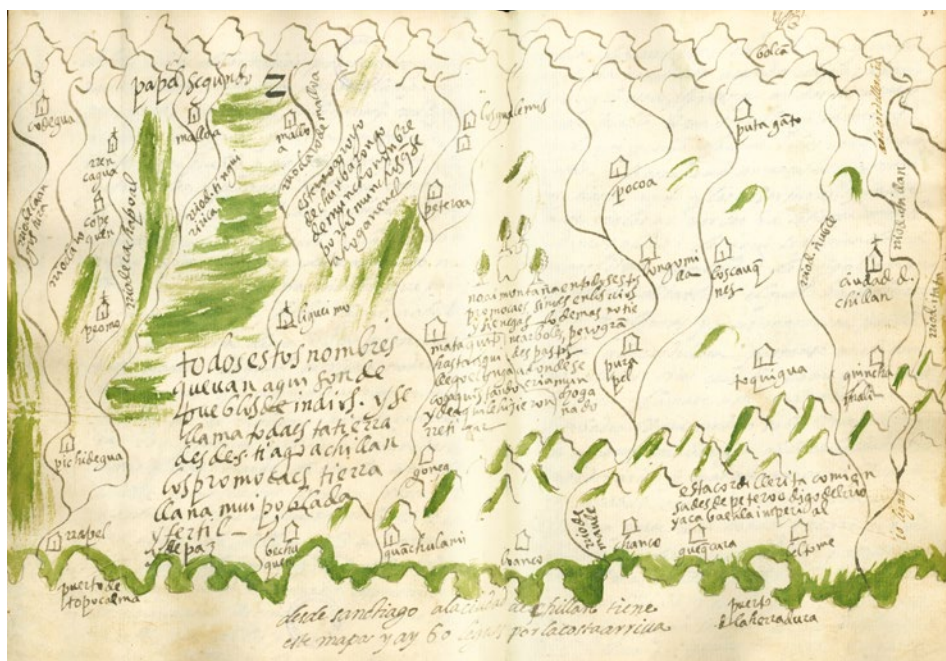


Ilustración 5.21. «Desde Santiago a la ciudad de Chillán tiene / este mapa. Y hay 60 leguas por la costa arriba».

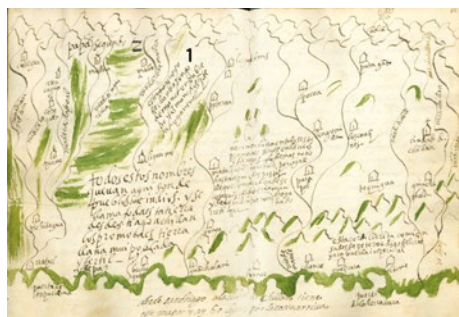


Ilustración 5.22. Mapa 2a. «Este arroyo de Chumbarongo, de mucho nombre por los muchos que se ahogan en él».

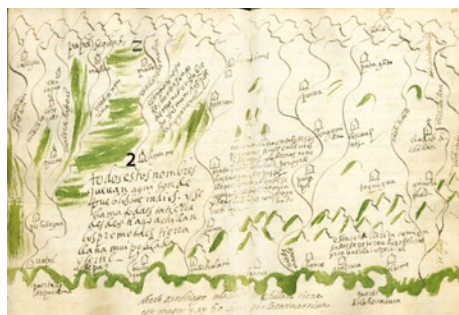
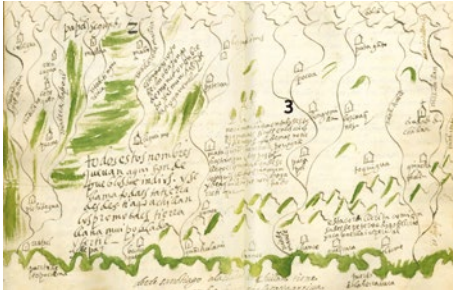
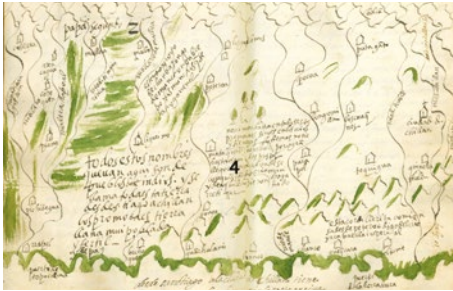


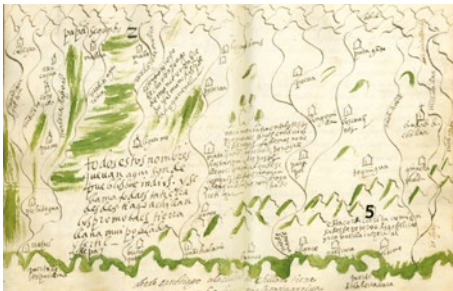
Ilustración 5.23. Mapa 2b. «Todos estos nombres que van aquí son de pueblos de indios. Y se llama toda esta tierra, desde Santiago a Chillán, los promocaes; tierra llana muy poblada y fértil y de paz».



**Ilustración 5.24.** Mapa 2c. «No hay montaña en todos estos promocaes sino en los ríos y ciénagas. Lo demás no tiene árboles, pero grandes pastos adonde se cría mucho ganado».



**Ilustración 5.25.** Mapa 2d. «Mataquito. Hasta aquí llegó el Inca conquistando y de aquí le hicieron retirar».



**Ilustración 5.26.** Mapa 2e. «Esta cordillerita comienza desde Peteroa, digo del río, y acaba en la Imperial».

### 5.10. Mapa 3: rasgos generales y leyendas

El mapa 3 ocupa los folios 84v. y 85r. del manuscrito<sup>23</sup>. En el ángulo inferior derecho, Ocaña lo identifica como «Papel tercero 3». El territorio representado comprende la región del Bío-Bío y unas tres cuartas partes de la región de la Araucanía, hasta un poco más al este de la Nueva Imperial. En esta zona todavía hoy «radica el más importante núcleo de población mapuche del país» (Toledo y Zapater 1989: 365). Una peculiaridad de la leyenda de este mapa es que señala el trayecto en dirección sur a norte; es decir, de la Imperial a Santiago y no de Santiago a la Imperial, como correspondería según el estilo del resto de los mapas.

<sup>23</sup> Ocaña corrigió el número de leguas de 20 a 30. El segundo dígito no está muy claro. También podría ser un 7.

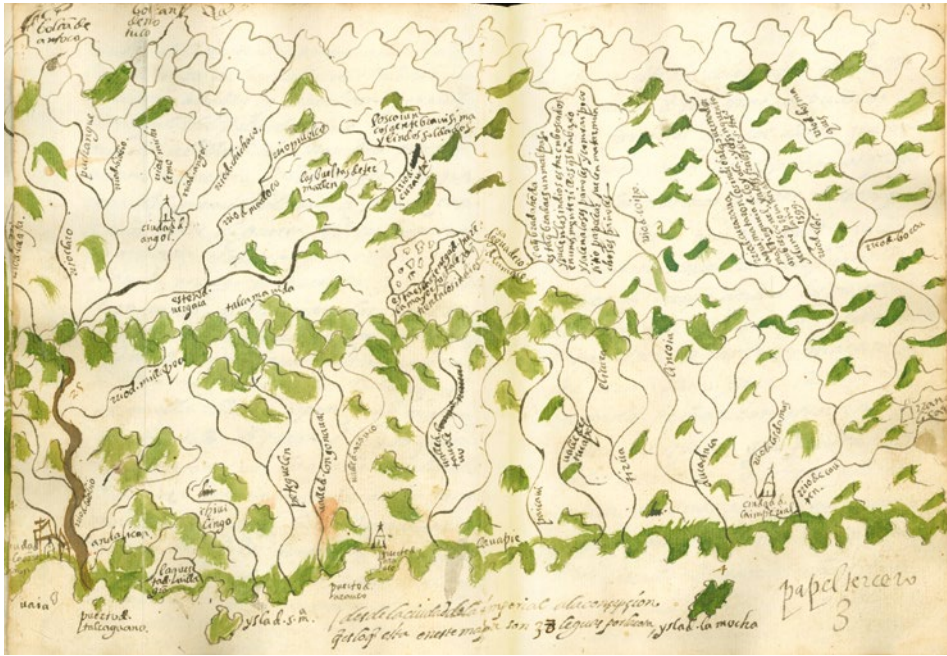


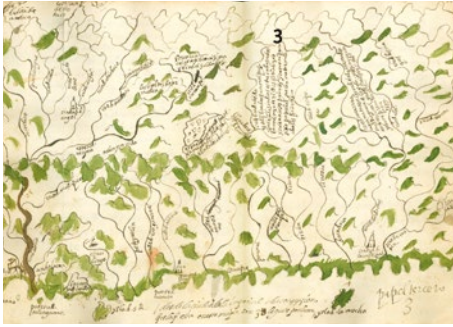
Ilustración 5.27. «Desde la ciudad de la Imperial a la Concepción / q[ue] es lo q[ue] está en este mapa son 30 leguas por la costa».



Ilustración 5.28. Mapa 3a. «Posco [ilegible] gente gravísima y lindos soldados».



Ilustración 5.29. Mapa 3b. «Esta es la ciénega d[e] Puré[n], la mayor fortaleza que tienen los indios».



**Ilustración 5.30.** Mapa 3c. «La Quebrada Honda: Esta q[ue]brada es un mal paso y suelen los indios estar emboscados en unos monteríos que están abajo. Y salen a los españoles. Y como hay poco sitio para pelear, suelen matar muchos españoles».



**Ilustración 5.31.** Mapa 3d. «Río de Curazava: aquí mataron los indios al gobernador Martín García de Loyola y a cincuenta hombres con él, y a los frailes de s[an] Fra[ncis]co y el uno provincial- año 1599».



**Ilustración 5.32.** Mapa 3e. «Cuesta de Villagrán».

### 5.11. Mapa 4: rasgos generales y leyendas

El mapa 4 ocupa los folios 109v.y 110r. del manuscrito, aunque están foliados con los números 96 y 97. En la esquina inferior izquierda se identifica como «Papel 4». Comprende Toltén, al extremo sur de la región de la Araucanía; aproximadamente, las tres cuartas partes de la región de los Lagos y una parte de la provincia insular de Chiloé.



Ilustración 5.33. «De la Imperial a Valdivia son 24 leguas y de Valdivia a Osorno, 14 leguas. De Osorno a Chiloé 40 leguas [que] es lo [que] contiene este mapa».



Ilustración 5.34. Mapa 4a. «Toda esta tierra, desde la Imperial hasta Chiloé, que es lo último del reino, es tierra muy doblada y muy montuosa y de muchos ríos y pantanos, por lo mucho que llueve».



Ilustración 5.35. Mapa 4b. «Este río de la isla entra en la mar por debajo de tierra como lo muestra la pintura».



**Ilustración 5.36.** Mapa 4c. «Toda esta tierra es muy poblada de indios, los cuales no tienen pueblos formados por[que] habitan en estas grandes montañas, divididos cada uno en su chácara; y así no se ponen los nombres por ser cosa infinita».



**Ilustración 5.37.** Mapa 4d. «Ciudad de Chiloé última del rey [ilegible] está en esta i [ ] de que [ilegible]».



**Ilustración 5.38.** Mapa 4e. «Entre esta isla de Chiloé y la Cordillera se hace un archipiélago de islas innumerables pequeñas y todas pobladas».

### 5.12. Fray Diego de Ocaña: primer cartógrafo de las regiones centrales de Chile

Ocaña dibujó un mapa del reino de Chile en cuatro mapas parciales que abarcan solo una parte del territorio actual de la nación chilena. Estos croquis contienen los nombres y la situación de numerosos poblados y de otros componentes geográficos, como no los presenta ningún otro mapa conocido del Chile de los siglos XVI y XVII. Su considerable exactitud geográfica, demostrada en este estudio, ha sido alabada antes por Lorena Loyola Goich, en su prólogo a la edición chilena de *Viaje a Chile. Relación del viaje a Chile, año de 1600, contenida en la crónica de viaje intitulada "A través*

*de la América del Sur*”. Se trata de uno de los pocos comentarios que se han hecho del trabajo cartográfico de Ocaña:

El mapa que traza, en cuatro hojas, y que comprende a Chile desde Coquimbo hasta la parte norte de la isla de Chiloé, logra una muy buena y veraz localización de los valles, ríos, puertos, minas, volcanes, lagos, pueblos de indios y ciudades dentro del territorio. La descripción casi perfecta de los valles transversales, de las cuencas hidrográficas —destacándose la del Maule y el Biobío—, del valle longitudinal y de las cordilleras de la Costa, Nahuelbuta y Los Andes, reflejan el relieve real de estas proposiciones de “pequeños mundos” que en los albores del siglo XVII luchan por unirse (Loyola 1995: 14).

Entre las motivaciones de Ocaña al levantar el mapa podrían incluirse su tributo de admiración a la valentía de los guerreros araucanos y, al mismo tiempo, su preocupación ante la rebelión mapuche, activa y triunfadora entre 1598 y 1605. Estas ideas las sugieren la división tácita del territorio en tierras de paz y tierras de guerra y su esmero en el mapa 3, donde representa las tierras de Arauco. Otros objetivos podrían ser mostrar su caminar arduo e incesante, amén de su riesgo y valentía por andar en territorio en conflicto; satisfacer la necesidad de conocimiento de territorios poco explorados para contribuir con la planificación de su gobierno, desarrollo, catequización y con la mejor explotación de sus riquezas; registrar la localización de los pueblos indígenas y de las ciudades fundadas por los españoles y, a través de la descripción textual, mostrar caminos e indicar el potencial de algunos ríos como rutas alternas, así como aquellos de mayor riesgo para los viajeros y soldados españoles.

El mapa de Ocaña se adelanta en, al menos, cuarenta años a la *Tabvla Geographica Regni Chile*, del jesuita Alonso de Ovalle, incorporada a su *Histórica relación del Reyno de Chile y delas misiones, y ministerios que exercita en el la Compañía de Iesus* (Roma, 1646). El trabajo de Ovalle se considera el primer mapa general de Chile realizado por un chileno y

[...] el mayor y más detallado de cuantos hasta entonces habían visto la luz pública. Tomando por base sus recuerdos personales, otro trabajo análogo de Fr. Gregorio de Leon [sic], muy conocido en su tiempo, según las numerosas citas que de él hacen autores de aquella época, los mapas de Herrera y Laet, Ovalle hizo una obra que si bien enormemente distante de la verdad, el mayor acopio de datos que contenía sobre la parte interna del país, fue causa de que bien pronto ediciones numerosas y repetidas hiciesen su trabajo popular en el mundo. Esta vulgarización se debió, sobre todo, a los cartógrafos franceses (Medina 1889: XCIX).

La *Tabula geographica* de Ovalle «venía desde el momento de su aparición a constituir la piedra angular de la cartografía hispanochilena, y había de servir de fuente [...] a cuantas cartas geográficas se publicaron en Europa durante muchos años, y aun es dado afirmar que, como obra de conjunto, sólo vino a ser desplazada cerca de dos siglos más tarde» (Medina 1924: 16).

Si bien abarca mucho más territorio que el representado en los cuatro folios de Ocaña, la excesiva condensación territorial de la *Tabula geographica* la hace mucho menos exacta y más simplificada que el mapa del jerónimo. El mapa comprende la gran franja de tierra entre el Océano Pacífico y el Océano Atlántico y presenta secciones próximas a la costa de ambos océanos. Ovalle identifica con un rótulo en letras grandes el Mar del Sur. En el extremo izquierdo, se indica el límite entre Perú y Chile (*Peruani e Chilensis Regni Confinia*). En el extremo derecho, se hallan representados el Estrecho de Magallanes, la Tierra del Fuego y, posiblemente, la Antártica, en la denominada Terra Incógnita, lo que indica que el autor consideraba estas tierras como pertenecientes al reino de Chile. La mayor parte del mapa la abarca el territorio transcordillerano que hoy pertenece a Argentina, el cual Ovalle identifica como la provincia Cuyo.

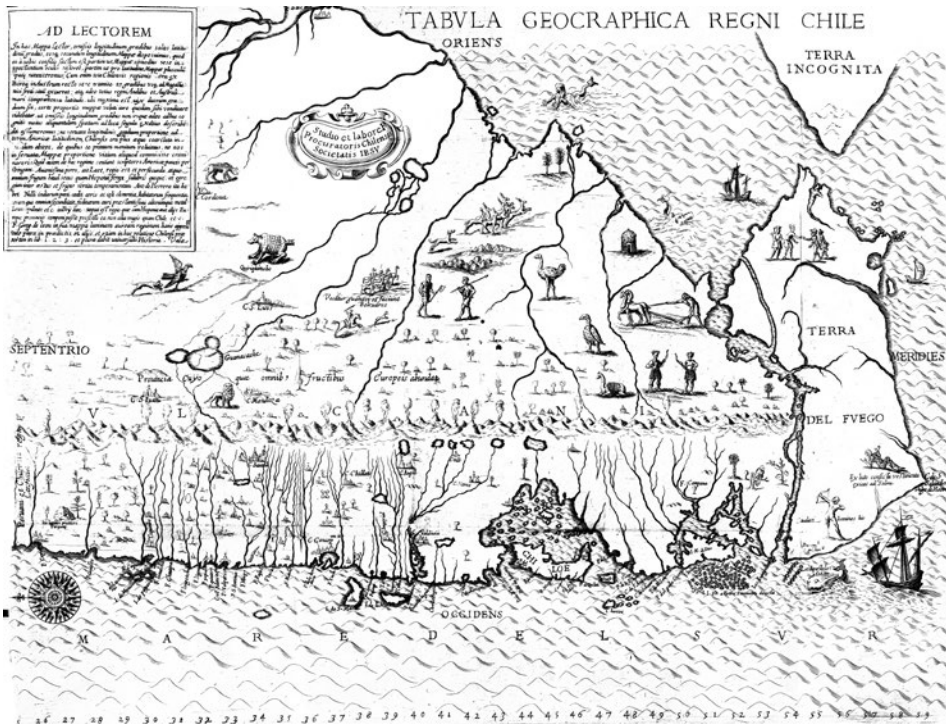


Ilustración 5.39. Alonso de Ovalle. «Tabvla Geographica Regni Chile». *Historica relación del Reyno de Chile*. Cortesía del Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection.

Como los croquis de fray Diego, la *Tabula geographica* fue trazada también desde la perspectiva de la costa. A lo largo de la parte inferior del mapa, se observa la representación de los ríos: un conjunto muy numeroso de líneas sinuosas, próximas entre sí, con ramificaciones en distintas direcciones. Un poco más arriba, paralela a la línea del litoral y casi al extremo de las líneas sinuosas, se aprecia el dibujo de una cadena recta de montañas de tamaño y forma similares que, sin sobresalir de manera especial, atraviesa el mapa de izquierda a derecha. Este cordón montañoso es la única representación de la orografía en todo el mapa e, inequívocamente, figura la cordillera andina. Las emisiones de fumarolas procedentes de los conos de algunas de las imágenes de los montes indican la presencia de volcanes en el cordón andino. La mayoría de los ríos nacen en la cordillera y desembocan en el mar; aunque algunos, los ubicados hacia el centro de la línea cordillerana, parten de lagos trazados al pie de las montañas, con irregulares formas redondas. Más allá de los Andes, ocupando casi las tres cuartas partes restantes del mapa, se halla una extensión territorial mucho mayor, donde figuras humanas, animales y vegetales representan la variedad y el exotismo de los habitantes y de la flora y fauna.

La perspectiva del mapa ha sido concebida de un modo irreal. Las montañas tienen menor dimensión que las representaciones humanas y animales. En el extremo este de la Tierra del Fuego, las imágenes de las naos y las figuras de exploradores recién llegados y de indígenas dándoles la bienvenida muestran un encuentro amistoso entre los dos grupos. En el Océano Atlántico se ven unos animales marinos que, más que ballenas, semejan legendarios monstruos marítimos.

Las diferencias fundamentales entre los mapas de Ocaña y de Ovalle son: el primero permaneció en un manuscrito que salió a la luz en el siglo XX, mientras que el segundo fue creado para su publicación y, por lo tanto, gozó de difusión en la época colonial; el jerónimo comprende menos regiones y traza su mapa en cuatro folios, el jesuita abarca más territorio, pero realiza su mapa en una cuadrícula; en consecuencia, Ocaña incorpora más detalles del interior del reino, mientras que el mapa de Ovalle presenta una perspectiva muy general; fray Diego incluye información no cartográfica, generalmente, de naturaleza histórica, en forma de leyendas; y, Ovalle incluye información no cartográfica sobre los pobladores, la fauna y la flora a través de dibujos.

La riqueza de detalles del mapa de Ocaña le otorga un valor histórico y geográfico considerable. Si al jerónimo no le corresponde el mérito de ser el primer cartógrafo general porque su trabajo se limita a un fragmento del territorio chileno actual —el Chile colonial de principios del siglo XVII—, por el trabajo concienzudo de su mapa le cabría el título de primer cartógrafo de las regiones centrales de Chile.

### 5.13. El cerro de Potosí

Desde su paso por el puerto de Perico<sup>24</sup> de la ciudad de Panamá en 1599, Ocaña se asombra ante la enorme riqueza en plata desplegada en barras sobre la arena de la playa. Presenció así una de las etapas del trasiego de minerales hacia Portobelo, punto de convergencia de los tesoros transportados en la ruta transoceánica desde el virreinato del Perú hacia España y de las mercancías que desde Europa pasaban hacia Lima:

[...] todos los barcos entran con las barras y las a / rrojan en aquella playa adonde las entre / gan a los arrieros para q[ue] las lleven a Porto / belo. Y como yo no había visto barras de / plata, admiréme de ver tantas; q[ue] aquel año / bajaron de su Maj[esta]d y de los mercaderes, para / avió de la flota q[ue] estaba en Portobelo y para / emplear en la ropa q[ue] había venido de Castilla, / en lo uno y en lo otro, así del rey como de / particulares, 17 millones; q[ue] toda la gente que / habíamos venido de Castilla estábamos elevados / de ver tanta plata junta en aquel arenal. Y / todos los años q[ue] hay flota es de la misma ma / nera. Y los oficiales reales tienen para este tiempo / embargadas todas las recuas de mulas y no deja[n] / q[ue] vaya pasajero ninguno hasta que toda la / plata que va a Castilla se lleva a Portobelo; q[ue] / más rico camino no hay en el mundo que estas diez / y ocho leguas en este tiempo de armadilla, pues / en tan pocos días pasa tanta plata. Y así es la / cosa más notable de camino que tiene el universo (fol. 21r.).

Esta elevación, como denomina Ocaña el sobrecogimiento que les produce a él y a sus compañeros de viaje el espectáculo de los lingotes sobre la arena, debió constituir para el monje el mayor acicate para mantener viva, durante los casi tres meses que esperó en Panamá con su hermano jerónimo fray Martín de Posada muy enfermo con fiebres, la determinación de transitar la ruta que, en su tramo final en el continente, califica como «la cosa más notable de camino que tiene el universo». Cumplir cabalmente la misión de procuradores que los había llevado al Nuevo Mundo requería que Ocaña y Posada continuaran viaje en dirección inversa a la recorrida por aquellas naves de las que se descargaba la carga preciosa en Panamá. El punto final

<sup>24</sup> En la *Relación sobre la costa panameña en el Mar del Sur* (1631), Diego Ruiz de Campos describe en detalle la localización y función del puerto de Perico:

Nordeste sudueste con la dicha Ciudad de Panamá i dos leguas della i norte sur con el dicho río grande una legua está el puerto de Perico, que es á donde surgen i estan los navios que á el vienen con carga para Panamá ansi los de S.M. como los de particulares i el tesoro i las demas cosas que traen lo descargan en barcos medianos i en ellos lo traen al puerto desta dicha ciudad que es una cala y ensenada pequeña cercada de peñascos que esta en el mismo pueblo i bate la mar en ellos (Ruiz 1892: 17).

de ese derrotero marítimo y terrestre, donde se encontraba la fuente principal de la deslumbrante riqueza argentífera convergente en Portobelo, no era otro que Potosí. Así, la Villa Imperial fue uno de los destinos centrales del itinerario de fray Diego<sup>25</sup>. De hecho, dos años después de su primera visión de las barras de plata en el puerto de Perico, Ocaña debió contribuir al espectáculo de los lingotes sobre la playa al enviar al monasterio cacereño el producto de las limosnas que colectó en la Villa: «y hasta que dejé en / tregadas las barras al arriero; que / fueron cuarenta y cuatro barras de a / ochocientos pesos corrientes, unas a más / y otras algo menos, las q[ue] se le entregaron / para el convento de N[uest]ra Señora de Gua / dalupe en 17 de marzo de mil y 601» (fol. 148r.).

Como en otras composiciones plásticas de Ocaña, la admiración actúa como la motivación clave para la realización del dibujo del Cerro Rico. El rótulo dado a la ejecución trastoca el concepto griego de maravilla. Esta noción consiste en el ensalzamiento de obras escultóricas y arquitectónicas, generalmente de tamaño colosal que, en la visión helénica, podían competir con las maravillas naturales del universo (Stafford 1984: 59). El título de Ocaña «La octava maravilla del mundo y, entre todas, la mayor» diluye la distinción entre las obras de arte y las de la naturaleza; más aún, la frase «entre todas la mayor» eleva el Cerro Rico por encima de las siete maravillas del arte clásico. En este sentido, el jerónimo se adelanta a la actitud de muchos viajeros de la segunda mitad del siglo XVII y del XVIII. En las relaciones de viaje ilustradas de estas épocas, el entusiasmo de los observadores europeos ante las peculiares formaciones rocosas y montañosas encontradas en sus derroteros exóticos, intenta ensalzar los prodigios de la naturaleza sobre las maravillas artísticas clásicas (Stafford 1984: 59-184). En este aspecto, sin embargo, se debe establecer una distancia entre Ocaña y estos viajeros posteriores a él. La admiración de los últimos hacia la naturaleza procede de la belleza y, particularmente, de las formas singulares de las rocas y montes considerados prodigiosos; en cambio, el arrobamiento del jerónimo tiene su base en la riqueza argentífera del cerro de Potosí. Del mismo modo, no son el atractivo paisajístico ni las facilidades de tránsito las características que motivan a Ocaña a designar el tramo entre Panamá y Portobelo como «la cosa más notable de camino que tiene el universo». Él mismo —tanto

---

<sup>25</sup> En su *Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile*, escrita entre 1603-1609, fray Reginaldo de Lizárraga se refiere a Potosí como un destino mítico y obligatorio: «Este cerro es conocidísimo entre mil que hubiera; parece que la naturaleza se esmeró en criarle como cosa de donde tanta riqueza había de salir; es como el centro de todas las Indias, fin y paradero de los que a ella venimos. Quien no ha visto a Potosí no ha visto las Indias» (Lizárraga 1968: 86).

como otros viajeros del XVII—<sup>26</sup> en su capítulo «Cómo partimos para la ciudad de Panamá, y de qué suerte» describe este tramo como cenagoso, escabroso y destructor. Cuenta anécdotas en las que ofrece ejemplos concretos de los tropiezos, del peligro y de los efectos perniciosos del agua y de las malas condiciones del terreno en las personas y en los bienes que transportaban (fols. 14r.-18v.). Así, cuando en el capítulo «Del tiempo que estuvimos en esta ciudad, y de lo que hicimos en ella, y de las cosas notables que tiene» (fol. 18v.) el jerónimo describe la ruta entre Panamá y Portobelo como «la cosa más notable de camino que tiene el universo», su hipérbolo se centra en la cantidad ingente de plata que la recorre.

La idea del Cerro Rico como la octava y mayor maravilla se convierte en un *leitmotiv* de la sección sobre Potosí y en una de las estrategias más socorridas de Ocaña para transmitir al lector su impacto ante un fenómeno natural de cuya abundancia mineral se encuentra profundamente asombrado. Insiste en ella dos veces más en el capítulo: «el cerro de Potosí, que es la octava maravilla del mundo, y de todas la mayor» (fol. 167) y al pie del dibujo vuelve a escribir «Esta es la octava maravilla del mundo y la mayor de todas» (fol. 168v.). También expresa la misma idea con otras palabras: «en todo el universo pienso que no hay cosa más grandiosa que ver» (fol. 168r.) y «esta es la mayor gra[n] / deza q[ue] el mundo tiene y yo no sé otra mayor» (fol. 179r.). Otro recurso de Ocaña para ofrecer a sus lectores una idea del tamaño y de la forma del cerro potosino es la evocación del nombre de una de las elevaciones de la sierra de las Villuercas, aledaña al monasterio guadalupense en Extremadura: «un cerro mayor que Cabeza Aguda y todo de plata, que no hay puñado de tierra en él que no sea de plata» (fol. 168r.).

---

<sup>26</sup> Casi cuarenta años después de la escritura de la *Relación* de Ocaña, las condiciones del camino que separa a Portobelo de Panamá parecen no haber cambiado. El testimonio lo proporciona Juan Requejo Salcedo en la *Relación histórica y geográfica de la provincia de Panamá* (1640):

Del mar del Norte acuden las mercaderías que traen de Castilla las flotas, de que se hace una grande feria en Porto Velo, que es dieciocho leguas de Panamá, de malísimo camino, peor que jamas yo he visto en todo lo que he andado, adonde vajan todos los vecinos de ella y peruleiros con su plata, y hacen grandes empleos, porque es la mayor feria del mundo, en donde en menos de quince días se despachan, emplean, venden y compran más de seis o siete millones en varias mercaderías, y es tanto el trabajo que allí pasan los hombres en este tiempo, y en la ida y venida, con los aguaceros y mal camino, que si no huuiera tan valientes mulas para el trajín y de cauallería, y tan cursadas en él, no se pudiera cursar, porque estan hechos vnos pozos en el camino llenos de agua y lodo, donde van metiendo los brazos hasta la barriga, que es cossa marauillossa el cuydado y tino con que de vna parte las sacan y entran en otra, y assi del mucho trabajo destes animales mueren muchos, y las personas lo pagan en este lugar, porque son pocas las que se reservan de caer enfermos y a muchos cuesta la vida (Requejo 1908: 78).



Esta es la representación de Ocaña de los cerros Guayna Potosí y Potosí. Las dos montañas están dibujadas sin escala, desde la perspectiva de la Villa Imperial, pero con un punto de vista alto que no refleja la panorámica de un observador real desde la falda de la montaña. Los cuatro puntos cardinales identificados como «al sur», «al norte», «parte del oriente» y «parte del occidente», están indicados desde la posición interna de los cerros en el dibujo. Cinco líneas oscuras, sinuosas y gruesas representan las vetas de plata. Las dos siluetas similares a puertas arqueadas señalan los socavones y las formas casi circulares o también arqueadas de menor tamaño, indican las entradas a veinticinco minas. Ocaña escribe la palabra «mina» encima de la mayoría de las cavidades más pequeñas y las frases «socavón de Ortiz» y «socavón de [ilegible]» debajo de las dos cavidades mayores. Las entradas de los socavones y de las minas están coloreadas de negro; con este recurso, el monje destaca la oscuridad interna de la montaña. Este rasgo, aparentemente elemental, merece destacarse porque Ocaña comenta los efectos nefastos de la oscuridad en los indígenas que laboraban en las entrañas de Potosí. Por un lado, los mitayos perdían la orientación temporal dentro del cerro y esto propiciaba una de las formas de abuso: «los / mineros hacen trabajar demasiado a los / indios; y no los dejan dormir de noche las / horas que les tienen ordenadas. Y como los mi / serables están de continuo allí adentro barre / teando, ni saben cuándo amanece ni cuándo / anochece» (fol. 183v.). Por otro lado, la carencia de luz causaba muchas caídas fatales en los precipicios internos del cerro: «hay unos socavo / nes grandes por donde se comunican / y labran las vetas; y dentro, en los cru / ceros, hay unas plazas tan anchas y des / pués unas partes tan estrechas, / unas veces derechas y otras veces hacia abajo, / q[ue] si acierta a morirse la vela al indio, / se despeña» (fol. 170r.)<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Los dos problemas a los que alude Ocaña en los fragmentos citados se mencionan en el capítulo XXXVII, «De la Plata», de la *Historia del Nuevo Mundo* (1890), que el padre Bernabé Cobo concluyó en 1653. Su censura sobre el brutal trabajo indígena se refiere a las condiciones laborales en las minas de plata en general:

Están los cerros de minas agujereados y llenos de horados, como cavernas y moradas de fieras, que bajan al profundo del abismo, de ciento, docientos y más estados de hondo, á donde los que trabajan cortando y sacando los metales no saben cuando es de día ni de noche; alúmbranse con velas de sebo, nunca cesan en su labor, remudándose unos y otros, para que los unos reposen mientras trabajan los otros. Pasan increíble trabajo y afán; porque demás de no gozar del aire puro y fresco que baña la superficie de la tierra, sino de uno abahado y espeso con el humo de las candelas y diversos vapores que exhalan los minerales, que suelen ser dañosos y pestilenciales, por proceder algunos de piedra azufre y caparrosa, es muy grande la fatiga de estar rompiendo peñas con barretas de hierro tan pesadas, y de subir á cuestras los metales tan largo trecho por escaleras tan peligrosas, que, en asirse y agarrar en ellas un hombre vacío, tiene harto que hacer, cuanto más con dos ó tres arrobas de peso en las espaldas y una candela en la mano para alumbrarse; arrastrando el cuerpo como culebra en pasos que suele haber muy estrechos;

El dibujo del cerro mayor está rematado con una cruz que, si bien constituye un icono simbólico de pertenencia y dominio vinculado a la Corona española, debe aclararse que no procede del imaginario de Ocaña. El monje da testimonio en su *Relación* de la presencia real de la cruz en la cima de la montaña: «ha menester la mu / la que hubiere de subir hasta arriba, don / de está una cruz, ser muy buena» (fol. 169v.). La cruz puede apreciarse también más adelante en un grabado representando el Cerro Rico de la *Crónica del Perú* (1553), de Pedro Cieza de León, y en la sección superior izquierda —desde la perspectiva del lector— de un escudo de Felipe Guaman Poma de Ayala que incorpora, entre varios símbolos, una representación del cerro de Potosí<sup>28</sup>. La ejecución se titula «Ciudad / Ego Fulcio Collumnas Eivs» (Guaman Poma, vol. 2: 401)<sup>29</sup> y parece tener varios referentes. La sección inferior despliega los blasones imperiales y, en la sección superior derecha, a propósito de la representación de un cerro denominado Porgo Uro, el andino alude también a otras minas de azogue, oro y plata. En la descripción a la ilustración, Guaman Poma menciona la cruz, aunque le añade un elemento ficticio al indicar que es de oro: «El cerro grande de la mano derecha es el cerro de Apo Potocchi. Y allí cerca Guayna Potocchi, y tiene cinco vetas de metal de plata de alto y bajo, en la cabeza una cruz † de oro» (Guaman Poma, vol. 2: 402).

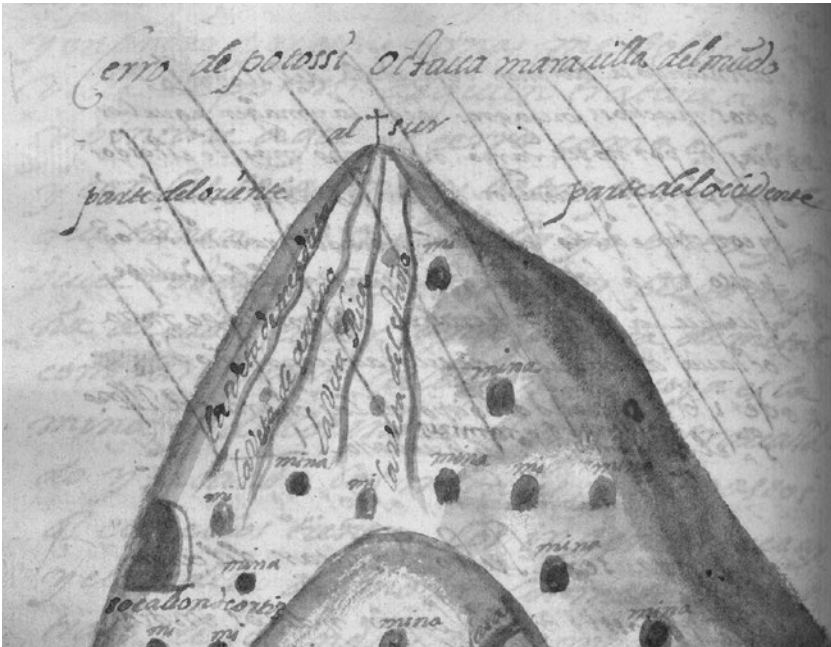
---

y lo que pone mayor pavor es el acaecer hundirse y derrumbarse las paredes de la mina y dejar sepultados en tanta profundidad á los pobres indios que dentro trabajan, que son los peones desta labor, como no pocas veces sucede (Cobo 1893: 307).

Ocaña también emplea la imagen de las culebras arrastrándose —con la nota añadida de que, al dejar trozos del vestido prendidos en las piedras de la trocha subterránea, los indios semejan reptiles en el proceso de mudanza de la piel—, para ofrecer una idea del paso riesgoso de los mitayos por los estrechos conductos internos de las minas. Seguidamente, tal como en el texto citado de Bernabé Cobo, apunta además la catástrofe de los derrumbes dentro de las minas: «Y tiene al / gunas partes tan estrechas, que si no es extendi / do a la larga, no se puede entrar dentro, y / muchas veces se quedan los pedazos del / sayo en las piedras; de manera que pasan / como culebras cuando van mudando el / cuero, por una parte muy estrecha. Y si / se desmorona alguna tierra o piedras q[ue] caen y tapan aquella boca, quedan los / indios enterrados, sin remedio de poder / los sacar; y de esta suerte parecen muchos» (fol. 169v.).

<sup>28</sup> Raquel Chang-Rodríguez ha estudiado este dibujo en detalle en el apartado «Un escudo contestatario» de su ensayo «Un itinerario simbólico: las ciudades y villas de Primer nueva corónica y buen gobierno» (1991: 116-120).

<sup>29</sup> Resulta interesante que en la cruz sobre el cerro de Potosí del dibujo «Ciudad / Ego Fulcro Collumnas Eivs», Guaman Poma haya trazado de manera tan destacada los tres clavos sobresalientes en el crucifijo, los dos que irían en el lugar de las manos y el correspondiente a los pies del crucificado, aunque esté ausente el cuerpo de Jesús. En la base, pueden verse seis indígenas en la cima del Huayna Potosí procesando la plata en siete guayras. Probablemente, haya un intento de asociar el trabajo de los indígenas representados en el plano inferior del dibujo con el padecimiento causado por los clavos en la imagen ausente del crucificado.



**Ilustración 5.41.** Las diez líneas perpendiculares visibles en la parte de arriba del dibujo provienen de la tachadura de un texto que Ocaña eliminó en el lado recto del folio. De arriba hacia abajo y de la izquierda a la derecha del lector, las leyendas de la sección superior del dibujo son:

Cerro de Potosí octava maravilla del mundo /

Al sur /

Parte del oriente

Parte del occidente /

la veta de Mendieta

la veta de Centeno

la veta Rica

la veta de Estaño

Socavón de Ortiz

Los nombres de las vetas coinciden con los registrados por otros cronistas; sin embargo, la ubicación varía de una descripción a otra. En su grabado de Potosí, publicado casi medio siglo antes del viaje de Ocaña, Pedro Cieza de León señala no cuatro, sino cinco vetas, una de ellas seguramente agotada para 1600, las cuales identifica del este al oeste del cerro en este orden: Mendieta, Rica, Centeno, Estaño y Oñate. La *Relación muy particular del cerro y minas de Potosí y de su calidad y labores, por Nicolás del Benino, dirigida a don Francisco de Toledo, Virrey del Perú, en 1573*, describe cuatro vetas principales y, ofreciendo como puntos de referencia el oriente

y el occidente («nacimiento del sol» y «poniente»), las ubica en posiciones muy similares a las del dibujo de Ocaña (1965: 366-367)<sup>30</sup>. Por su parte, la *Descripción de la villa y minas de Potosí. Año de 1603*<sup>31</sup>, más contemporánea con el jerónimo, indica las mismas cuatro vetas que Ocaña consigna, pero en una distribución diferente a la del dibujo del fraile:

Tiene este cerro cuatro vetas principales; la primera es la de *Centeno*, y esta veta no atraviesa el cerro como las demás, ni la corta, porque otra que llaman *Loca* la desbarata y detiene sin dejarla pasar adelante. La segunda es *la Rica*, la cual atraviesa el cerro de una parte a otra, y al sombrío la llaman *la de los Flamencos*. La tercera es *la de Mendieta*, y también corta el cerro. La cuarta es *la del Estaño*, y también le pasa el cerro, y al sombrío la llaman la *Veta Negra* (1965: 374-375).

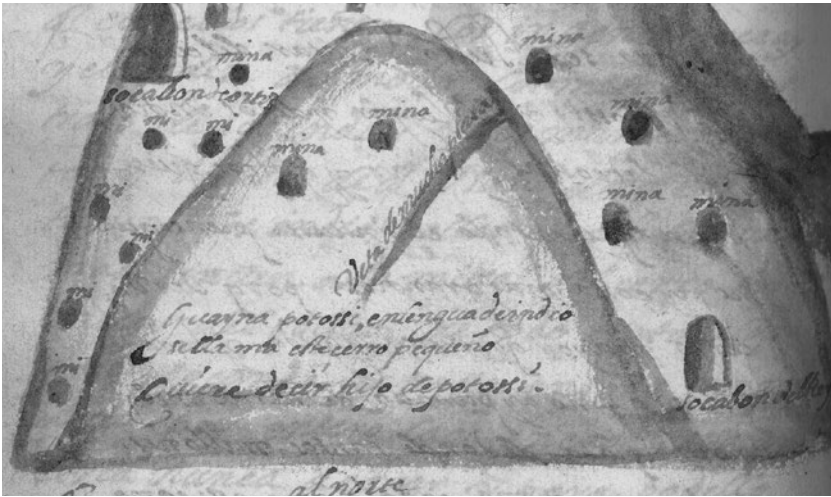
El Guayna Potosí se encuentra en el primer término de la composición de Ocaña. En él se indican solo una veta, identificada como «Veta de mucha plata», y dos entradas a minas.

Por sus dimensiones y su riqueza, el cerro de Potosí domina la ejecución. Su altura viene a ser, aproximadamente, doble a la del trazado de Guayna Potosí<sup>32</sup>, y en la ilusión de la circunferencia, lograda con la convención de las sombras, Ocaña intenta proporcionar una idea de las dimensiones anotadas en el texto: «tiene por / la parte de abajo en circuito y en redondo, medi / do con cordel, once mil y

<sup>30</sup> Para una relación minuciosa de las vetas del Cerro Rico, que no solo incluye las principales, como estos documentos, sino también las de menor importancia junto con los nombres de sus dueños, véase la *Relación general del asiento y Villa Imperial de Potosí y de las cosas más importantes a su gobierno, dirigida al Excmo. Sr. Don Hernando de Torres y Portugal, conde del Villar y virrey del Perú* (1585), de Luis Capoché (¿Sevilla?, 1547-Potosí, 1613). El documento consigna también, en la misma lista de varias páginas, el número de mitayos asignados a cada mina; la cantidad de indígenas que, en realidad, el minero había recibido; «las varas de minas que cada uno tiene; [...] los estados [...] de hondura en que están, y donde se hallare una cruz significa estar virgen la mina que la tuviera, lo cual se ha de atribuir a su pobreza y poco concepto que se tiene de su aprovechamiento» (Capoché 1959: 79). A la nómina de las vetas, siguen cuatro capítulos con información detallada sobre el mismo tema y sobre los socavones y otro tipo de mina denominado pozo: «De las vetas y minas que se han descubierto y registrado en el cerro rico de esta villa, después de la visita general, que se acabó en nueve de marzo de mil y quinientos y ochenta y dos años», «De los socavones que hay en el cerro y de su efecto y uso», «De los socavones que se están labrando y no han alcanzado las vetas» y «De los pozos del cerro» (1959: 102-108).

<sup>31</sup> Una nota al final de la *Descripción de la villa y minas de Potosí. Año de 1603* indica que un tal Muñoz copió este documento de una copia anterior de un manuscrito en posesión del conde del Águila, en Sevilla, el 8 de abril de 1784. El texto se halla en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia (1965: 385).

<sup>32</sup> Fray Reginaldo de Lizárraga ofrece una descripción de la montaña menor: «Por la parte del pueblo tiene un cerrillo pegado a sí, a quien llaman Guaina Potosí, como si dijéramos el grande, el viejo Potosí, y a este otro el mozo» (Lizárraga 1968: 86).



**Ilustración 5.42.** Leyendas de la sección inferior del dibujo. De arriba hacia abajo y de la izquierda a la derecha del lector:

- mina /
- mina /
- Veta de mucha plata /
- Guayna Potossi, en lengua de indio /
- se llama el cerro pequeño /
- Quiere decir hijo de Potosí

treinta y tres varas» (fol. 168v.)<sup>33</sup>. En la parte superior, se encuentran trazadas e identificadas las cuatro vetas. En el centro del dibujo, hacia el extremo izquierdo —desde la perspectiva del lector— se indica la entrada a un socavón; en la parte inferior derecha, aparece la entrada a otro. Se trazan las entradas a veintitrés minas —cuatro de ellas señaladas tenuemente arriba entre las vetas—. La presentación de los cerros aislados del paisaje, sin el trazado de ningún otro elemento del entorno, enfatiza la centralidad del tema de las montañas de plata<sup>34</sup>. Este aspecto se hace más

<sup>33</sup> Los valores de la medida de longitud denominada *vara* oscilaban entre 768 y 912 mm. (DRAE).

<sup>34</sup> Un elemento que llamaba la atención de los cronistas es que el Cerro Rico carecía de elementos vegetales. La *Relación del cerro de Potosí y su descubrimiento* (1572), de Rodrigo de la Fuente Sanct Ángel, elaborada a partir del testimonio de don Diego Gualpa, el indígena que, al parecer, descubrió la riqueza de la montaña, anota que en el pasado el cerro tenía plantas de quinua. Con los efectos de las actividades mineras en la montaña, la vegetación desapareció por completo:

Y procediendo este *yanacóna* Gualpa en su confesión de lo que era y vido en aquel tiempo en el cerro de *Potosí*, dijo que junto a la corona del cerro estaban en aquel tiempo como diez o doce árboles de *quinua* grandes, entre los cuales estaban camas de leones desta tierra, y en todo el cerro por ninguna parte dél había más montaña hasta bajar a lo que hoy es ranchería

evidente al comparar la ejecución de Ocaña con el grabado del mismo asunto de la *Crónica del Perú*, de Cieza de León. Esta xilografía presenta el cerro de Potosí dominando sobre el poblado. También ofrece una vista de la ciudad, de la actividad de sus pobladores y de los contornos de otras montañas a los lados del Cerro Rico. El agua de una laguna, situada a la izquierda entre las montañas, circula en abundancia a través del poblado.

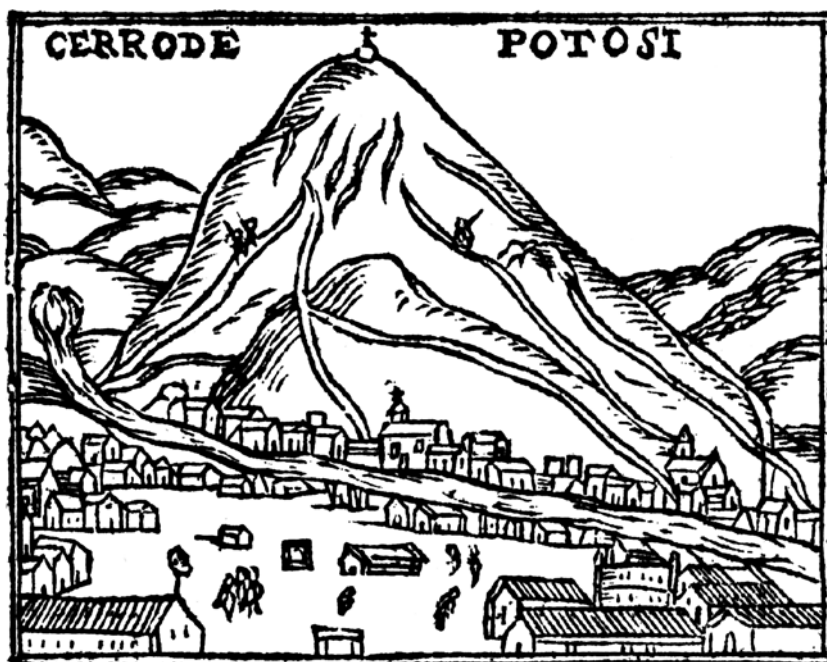


Ilustración 5.43. Pedro Cieza de León. «Cerro de Potosí». *Parte primera de la Chronica del Peru* (fol. 260r). La escala del grabado es irreal. Las figuras humanas y las viviendas tienen tamaños similares. Se aprecian dos imágenes de indígenas en subida hacia las vetas con costales en las espaldas. Cortesía de *Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University*.

de indios y pueblo despañoles, que en estos lugares había mucha cantidad de arboleda que se dice quínuva, de la cual me mostró este dicho indio Gualpa un palo grueso que tenía en su casa, que era de los de aquel tiempo. He querido decir esta particularidad porque hoy no se hallará en toda la redondez del cerro ni en todo lo poblado de Potosí un árbol ni apenas otra cosa que le parezca, por estar ya muy trillado así de indios como de españoles (Fuente Sanct Ángel 1965: 360-361).

Este es un elemento anotado también por Ocaña: «en todo / Potosí y en doce leguas alrededor, no hay / un árbol» (fol. 170v.) y antes por Nicolás del Benino en 1573: «si no es a doce leguas, lo más cerca, no se produce fruto de sementeras ni de árboles» (Benino 1965: 363).

De regreso a la composición de Ocaña, las dos formaciones montañosas situadas una antepuesta a la otra proveen profundidad y continuidad espacial al dibujo. De la misma manera, las sombras, particularmente, la más ancha y mejor lograda, distribuida a todo lo largo del lado derecho del dibujo del cerro de Potosí —desde la perspectiva del lector— otorga profundidad y volumen a la montaña mayor. Como Ocaña vivió en Potosí, la ejecución está hecha sobre la base de la observación, aunque, probablemente, no directamente desde la observación, ya que esta no era la concepción del dibujo paisajístico de la época (Crandell 1993: 95). Si bien seguramente no reproduce una vista real, la ilustración del fraile es convincente. El diseño de la montaña más alta atrás y la más baja al frente es precisa. En la realidad, como se aprecia en la fotografía de abajo, Potosí tiene la forma de una campana ancha y el contorno de las montañas aparenta ser bastante homogéneo, como señala fray Diego: «este cerro es muy alto y muy bien hecho. Solamente tiene a la parte del occidente un poquito de corcova» (fol. 169v.). Ambas formaciones poseen una inclinación menor que la representada en el dibujo del jerónimo.



**Ilustración 5.44.** Fotografía del Cerro Rico de Potosí y de una sección de la ciudad desde la falda de la montaña. Cortesía del fotógrafo Jeroen Neele.

#### 5.14. Las representaciones del Cerro Rico de Murúa y Guaman Poma

Un aspecto que le otorga modernidad a la ejecución de Ocaña del cerro de Potosí es la omisión de elementos simbólicos ajenos al mundo sensible. En este aspecto, contrasta con los dibujos del Cerro Rico de sus contemporáneos Felipe Guaman Poma de Ayala y el fraile mercedario Martín de Murúa.



Ilustración 5.45. Felipe Guaman Poma de Ayala. «Ciudad / La Villa Rica Enpere / al de Potocchi». *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Cortesía del Centro Digital de Investigación de la Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague.



**Ilustración 5.46.** Martín de Murúa. «Cerro y minas depotoci» (fol. 141v.). *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru. De sus hechos, costumbres, trajes, y manera de gobierno.* Precede el «capítulo dies y seis de la uilla ymperial de potosi y d-sus rriq'zas», del Libro 4º «delas riquezas y ciudades del piru», que se inicia en el folio 126v. *Manuscrito Galvin* (1590). Colección de Seán Galvin. Cortesía del doctor Juan M. Ossio.

En la representación del artista andino titulada «Ciudad La Villa Rica Enpereal de Potocchi» se distinguen un plano superior y otro inferior, conectados a través de una montaña alta y voluminosa centrada en la composición. En el plano inferior, aparece una ciudad con una plaza en el centro. Como trasfondo del poblado, a los lados izquierdo y derecho, se divisan cuatro montañas de riscos empinados. En el centro de las cuatro elevaciones, aparece una montaña mayor en altura y en circunferencia sobre la que flota la figura del Inca, rodeado en cuatro ángulos por los cuatro gobernantes del Imperio incaico. Bajo los pies del Inca se representa con la silueta de una mancha oscura de contornos desiguales la entrada a una mina; desde ella se desprende un sendero en plano descendente hacia la ciudad. Las manos de los líderes del incario sostienen dos columnas sobre las que reposa en la parte superior el escudo de Castilla. La alegoría se complementa con las locuciones latinas *Plus Ultra* y *Ego fulcio cvllvnas eios*, colocadas a los lados de las imágenes centrales del Inca y de los líderes del Tahuantinsuyu. La composición alude a la trascendencia de las riquezas de las minas de Potosí para el incremento y sostenimiento del poder de la Corona española:

El cronista explica: “Por la dicha mina es Castilla, Roma es Roma, el papa es papa y el rey es monarca del mundo” [...] La representación iconográfica de esta ciudad muestra cómo el Perú y los indios mantienen la monarquía española: el Inca y los gobernantes de los cuatro suyus o subdivisiones del Imperio, colocados en el centro del dibujo y desde la cima del cerro, sostienen las columnas de Hércules y las armas castellanas [...] Todo ello está enmarcado por “Plus ultra ego fulcio cvllvnas eios” (yo fortifico sus columnas) y los nombres de las subdivisiones más importantes del Incario, Chinchaysuyu y Collasuyu (Chang-Rodríguez 1991: 116).

El dibujo de Murúa en la *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru. De sus hechos, costumbres, trajes, y manera de gobierno* (1590) está compuesto de elementos simbólicos muy similares a los desplegados por el dibujo alegórico de Guamán Poma. En primer plano, aparecen las dos montañas, Potosí y Guayna Potosí, coloreadas con diversas tonalidades de marrón, gris y negro. Las líneas blancas y sinuosas representan las vetas, de las cuales se ven dos largas y prolongadas en el cerro mayor y cuatro en el menor. Se aprecian unas celdillas oscuras en el centro de Potosí, extendidas desde la cima hasta la mitad de la elevación; esta área parece indicar las zonas excavadas. Delante de Potosí y encima de Guayna Potosí, casi flotando, pero en contacto parcial con el Cerro Rico se encuentran dos columnas corintias. La mitad de su fuste sobresale por encima de la montaña y cada una está rematada en el tope con una corona de oro en representación del poder de la monarquía española sobre las riquezas de las minas de plata.

Detrás del cerro, como una figura colosal, mayor en altitud que Potosí, sobresale el busto del Inca. Está vestido con una túnica oscura, de la que solo se muestra una sección del pecho; un manto de un color rosado muy vivo cae sobre su hombro y antebrazo derechos. Lleva en la cabeza una corona de oro con dos delgadas listas rosadas; sus orejas están enjoradas con adornos circulares. El *canipu*, el elemento decorativo que lleva en el centro de la frente, adherido a la corona, es también de color rosado vivo. El rostro del Inca se presenta en tres cuartos, girado hacia su derecha. El personaje está representado como un hombre de edad mediana cuya mirada se dirige hacia un punto no definido, quizá hacia el firmamento. Su cara posee rasgos finos, barbilla un tanto enjuta, boca pequeña y ojos grandes. Los ojos expresivos, la curvatura de la ceja izquierda y las comisuras de los labios manifiestan aflicción. Sus brazos se adelantan para sujetar las columnas. El derecho se encuentra flexionado desde el codo y entornado hacia arriba alrededor de una de las columnas; mientras el izquierdo se extiende hacia abajo y, con la mano abierta, se presiona contra la otra columna. Las manos son cortas y delicadas. Otras tres imágenes simbólicas, pues también se encuentran fuera de escala, ascienden por el cerro: dos indígenas y una llama. En efecto, de cada lado de la montaña, se aprecia una figura indígena masculina llevando una carga: una la lleva en la espalda; la otra, sobre el hombro. La del lado derecho —desde la perspectiva del lector— dirige la vista hacia arriba, probablemente hacia la imagen del Inca. El otro personaje empuja una llama cargada para ayudarla a escalar; las patas delanteras del animal han logrado llegar a la basa de la columna. La frase *Plus Ultra* rotula el dibujo y las palabras *Ego fulcio collumnas eius* se incorporan al interior de la ejecución, alineadas con el rostro del Inca.

En comparación con la composición de Guaman Poma antes descrita, en el dibujo del códice de Murúa, los símbolos de representación del Imperio inca se reducen. En la ejecución del libro del mercedario no aparecen las cumbres montañosas del fondo, la ciudad al pie de las montañas ni las figuras de los cuatro gobernantes del incario. Las montañas de plata pasan a tener una presencia protagónica en su dibujo. De la misma manera, las columnas coronadas se convierten en elementos centrales que, significativamente, preceden el Cerro Rico. Si bien es cierto que la figura del Inca se agiganta, su imagen pierde el primer plano y se ubica detrás de las montañas. No hay personajes subalternos al Inca que lo auxilien en el sostén de las columnas enormes; la tarea recae ahora por completo en sus brazos. Los capiteles coronados sobresalen de ambos lados, de manera impositiva, por arriba de su cabeza. El escudo de Castilla se ha sustituido por las dos coronas reales que rematan las columnas. La intención de Murúa, como se deslinda de su texto lingüístico, consiste en declarar el legítimo

derecho de España sobre la plata de Potosí. La locución latina insiste en que el papel de la población andina es sostener y fortificar el poder español con su trabajo en las minas. No obstante, la magnitud y la expresión de tristeza de la figura del Inca obstaculizan de cierta manera estos presupuestos. Como el dibujo, muy probablemente, no es de su autoría, Murúa no habría podido controlar todos sus componentes, en particular si quien lo elaboró fue Guamán Poma o un indígena en sintonía con las ideas de Guamán Poma<sup>35</sup>.

Para el mercedario, las riquezas de Potosí constituyen solo una retribución mínima de los múltiples bienes brindados por España al Nuevo Mundo: «la luz de la fe católica», «subidos ingenios de claras virtudes, de noble sangre», «libros de doctísimos autores», «gruesas flotas y armadas», «muchas naos cargadas de gentes y de preciosísimas mercaderías de todos géneros, y de oficiales de todos los oficios», «todo género de ganado de Castilla», «árboles frutales y todas las semillas y legumbres», «muy cristianos príncipes Visorreyes y diligentes pastores y prelados y rectos jueces, que nos gobiernan, enseñan y defienden» y «religiosos muy observantes de las sagradas religiones que acá fundaron conventos y provincias»<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> Además de la similitud de los elementos del dibujo de Guamán Poma con el incluido en la *Historia del origen* de Murúa del manuscrito Galvin, otro elemento que sugiere también que la ilustración no proviene de la mano del mercedario es su descripción de los elementos alegóricos con los que se representaba el Cerro Rico: «Píntanle con un águila con dos cabezas, y encima de este famoso cerro la Corona Imperial, por haberse descubierto y conquistado en tiempo del cristianísimo y Católico Rey Carlos V, que haya en gloria» (Murúa 2004a: 244). Es de esperarse que si el dibujo fuera de Murúa habría incorporado en él los símbolos consignados. En cambio, es precisamente Guamán Poma quien emplea el símbolo del águila bicéfala con corona en la composición «Ciudad / Ego Fulcio Collumnas Eivs» (1980, vol. 2: 401).

<sup>36</sup> El texto completo de Murúa donde despliega la nómina de los bienes que, a su juicio, España había entregado a las Indias es el siguiente:

[...] hay mitayos para la labor de las minas deste famoso y gran cerro, el cual es bolsa de Dios, con que, se ha enriquecido todo el mundo contribuyendo todos los años a España el debido tributo de inestimable riqueza, por los grandes beneficios que de ella y de los españoles este Reino ha recibido, pues de España le vino la luz de la fe católica, que firmemente confiesa y tiene esta primitiva Iglesia indiana, como hija verdadera de nuestra Santa Madre Iglesia Romana. Así mismo le ha dado y participado España con este Reino del Pirú, de lo mejor que tiene natural y artificial, porque le ha dado excelentes supuestos de subidos ingenios, de claras virtudes, de noble sangre, la monarquía de letras que en ella reside. También la ha comunicado a nosotros con tantos y tan graves e importantes libros de doctísimos autores como cada día salen a luz en todas las facultades y ciencias divinas y humanas, los cuales vienen a parar a las Indias. Todos los años vienen gruesas flotas y armadas, muchas naos cargadas de gentes y de preciosísimas mercaderías de todos géneros, y de oficiales de todos los oficios. También a los principios dio España todo género de ganado de Castilla, de que se ha multiplicado y está lleno todo este nuevo mundo. Hale dado también los árboles frutales y todas las semillas y legumbres, que de todo esto gozan así los españoles como los indios de nuestros tiempos. De más desto le da España, que lo que acá más se mira y estima, muy cristianos príncipes Visorreyes y diligentes pastores y prelados y rectos jueces, que nos gobiernan, enseñan y defienden en toda paz y justicia y en

Y por tan grandes bienes como éstos ningún retorno invía el Pirú a España, sino el fruto, que saca de las entrañas deste rico y poderoso cerro, del cual llevan todos los años seis o siete millones de ducados las mismas flotas que traen todo lo dicho, con lo cual nuestro Católico Rey sustenta toda la cristiandad, como se ve por esta pintura, pues dice el Inga, Ego Juicio columnas eius, como señor y poseedor deste gran cerro, con lo cual el Pirú queda contento y España pagada (Murúa 2004a: 245-246).

En este pasaje del «Capítulo dieciséis de la Villa Imperial de Potosí y de sus riquezas», Murúa reconoce la trascendencia económica de los tesoros del Cerro Rico para la Corona, pero omite por completo los problemas de las labores forzadas de los naturales en las minas. Para Guaman Poma, no obstante, la defensa de la conservación y buen trato de la población indígena es la motivación central de su obra (Chang-Rodríguez 1991: 112 y 115); así lo demuestra en su diálogo ficticio con el rey sobre el trabajo minero:

Dime autor, ¿cómo no se ha de morir ni estar enfermo azogado ni pasar trabajo en las dichas minas los indios de ese reino?; digo acerca de ello a Vuestra Majestad, lo primero reciben gran daño de los mineros y de las justicias que entran allí, los cuelga de los pies y le azota colgado, la vergüenza afuera, y le hace trabajar de día y de noche y no se le paga; cuando se le paga, la mitad y la mitad le hurta, y lo mete a los llanos, y así se mueren y de once indios un indio se puede sacar y hagan suerte, una provincia descanse seis meses entre otra provincia, y Vuestra Majestad mande hacer merced a cualquier indio o negro o español que supiere curar azogado y sanarlo, le pague, y así multiplicará y no sentirá el trabajo los pobres indios (1980, vol. 2: 341).

En este sentido, Ocaña se aproxima al andino, no porque en su *Relación* haya alguna petición a las autoridades coloniales en favor de los indígenas, sino porque expone en su relato los maltratos y peligros del trabajo en las minas. Que no creyera en la capacidad de conversión católica de los indígenas<sup>37</sup> no obnubila su juicio

---

servicio de Nuestro Señor. Hale provehido España de religiosos muy observantes de las sagradas religiones que acá fundaron conventos y provincias, en que florece el Instituto de cada una con grande ejemplo, donde hay comunidades dellos, como en Lima, Cuzco, Charcas, Quito y en esta Villa y en las demás ciudades (Murúa 2004a: 245-46).

<sup>37</sup> Así lo declara en el fragmento siguiente:

Y cuando el clérigo quiere confesar a esta gente, / la cuaresma, tiene una manta de algodón / en la iglesia, de comunidad. Y pónese el indio / aquella manta por los hombros y cúbrese todo. / Y cuando aquél se levanta, toma otro la / manta; y así sirve una manta a todos. / Y cuando van a confesar, dicen q[ue] van / a ponerse la manta y no dicen “voy a confesar”. / Y así es verdad que ellos no confiesan, así éstos / como todos los demás del Perú, porque así co / mo les pregunta el confesor, si a la primera / pregunta responden por una vez o por dos, / por allí va toda la

ante la realidad inhumana que atestigua. De hecho, en esta sección de la *Relación*, fray Diego realiza críticas severas a las costumbres de los indígenas. Vuelve sobre los excesos alcohólicos de hombres y mujeres y desaprueba el gasto completo de sus salarios en alcohol. Describe con desprecio sus casas como «pocilgas o zahúrdas de puercos». Critica la suciedad corporal y la falta de hábitos de aseo de los indígenas. Reprocha la fealdad de las mujeres al colocarse las pinturas tradicionales en los rostros. Censura que durmieran en el suelo y «como puercos unos junto a otros». Fustiga el amancebamiento de las parejas, el tener hijos sin casarse y las separaciones. Los acusa de practicar el incesto indiscriminado y la aceptación de la infidelidad en sus relaciones de concubinato (fols. 173v.-174v.). No obstante todo ello, en otra parte, al retomar después de una digresión extensa el tema de las minas del Cerro Rico, el jerónimo expresa conmiseración hacia las condiciones laborales de los nativos:

Y así pasa esta gente gran trabajo / y mueren muchos indios de enfermedad,  
 otros / despeñados, otros ahogados y otros descala / brados de las piedras que  
 caen. Y otros se quedan / allá dentro enterrados, de suerte q[ue] apenas / hay día  
 sin q[ue] haya alguna cosa de éstas. Y co / mo son tantos, q[ue] pasan de doce  
 mil, como / dije, los q[ue] están encerrados en las entrañas / de aquel cerro,  
 los q[ue] barretean y los que / sacan los metales, en una parte o en otra, hay /  
 de continuo alguna desgra[cia]. A mí me quebraba / el corazón de ver cuando  
 los indios salían / los miércoles a comer a las bocas de las minas, / a recibir la  
 comida q[ue] les llevan las mujeres, / los lloros y las lágrimas de ellas, de ver a  
 sus maridos / salir llenos de polvo, y flacos, y amarillos, y enfer / mos y cansa-  
 dos y, sobre todo, azotados de / los mineros y aporreados porq[ue] no cumple  
 / ron los montones de metal q[ue] está tasado q[ue] / ha de sacar cada día. Y  
 no hay consideración a q[ue] la veta es dura; q[ue] suele el pobre del indio en  
 / contrar con una piedra dura, q[ue] está medio / día haciéndose pedazos y no

---

confesión; de suerte que / por el número q[ue] comienzan, por allí aca / ban. Si una vez dicen  
 q[ue] no oyeron misa, / una vez mataron y una vez fornicaron y / una vez hurtaron, y todo el  
 año y toda / la vida no hacen otra cosa. Y así no van a confesar, sino a ponerse la manta. Y no los  
 / sacarán de aquello todo el mundo. Y si comien / zan a decir la primera vez *no* a todo, cuanto /  
 se les pregunta responden *no*. De suerte que / lo q[ue] yo hallo en estos indios de provecho es /  
 los niños q[ue] mueren bautizados en *fide / Ecclesiae*. Y los padrinos se procura / sean españoles;  
 pero los adultos, no sé / cómo les sucede, porque yo veo q[ue] el día / de hoy se están en sus  
 borracheras y en / sus idolatrías, y hablan muy de ordina / rio con el demonio, q[ue] les aparece  
 en los / bailes q[ue] ellos hacen. Y acá en el Perú se / hallan en las huacas de ellos, q[ue] son  
 sus / entierros, cada día, sacrificados y acaba / dos de degollar unos cuines [...] Aunq[ue], por  
 otra parte, son / muy ceremoniáticos y abrazan bien lo que es / procesiones y disciplinas y estas  
 cosas de cofra / días y santos e imágenes, porq[ue] son como / monos q[ue] hacen lo q[ue] ven  
 (fols. 116v.-117r.).

puede quebrarla. Sino / q[ue] sea dura la veta, q[ue] sea blanda, le hacen / q[ue] sa[que] cinco montoncillos de metal cada día, / que tendrán ocho o diez arrobas los cinco montones (fols. 183v.-184r.).

Ocaña se interna en las entrañas de Potosí a través del socavón de Ortiz y esta experiencia le revela lo que no es perceptible al observar el cerro y a los indígenas desde el exterior; en palabras del padre José de Acosta en *De Procuranda Indorum Salute* (1575-1576): «noche perpetua y horrenda, aire espeso y subterráneo, la bajada difícil y prolija, lucha durísima con la peña viva, pararse es peligroso, si se escurre el pie es asunto terminado, el acarreo sobre los hombros es molestísimo, la subida por rampas oblicuas y de mala consistencia, y otras cosas que sólo el pensarlas da espanto» (Acosta 1954: 489). Una vez adentro y después de haber andado «dos cuartos de legua largos», fray Diego siente temor y decide regresar al exterior. Lo amedrentan y sobresaltan los múltiples golpes a las rocas procedentes de diversas direcciones, las pequeñas llamas encendidas que percibe aquí y allá dentro de la oscuridad casi absoluta, la pérdida del sentido de la orientación, los interminables precipicios internos y lo estrecho de los pasos. Sus sentidos se desconciertan con la visión, los olores<sup>38</sup>, los sonidos y los tanteos sobre las paredes rocosas. Llega a pensar que se halla en un lugar similar a las moradas del demonio: «es / un retrato del infierno entrar dentro, / porque ver tantas cuevas y tan hondas, / y tantas luces por tan diversas partes, / y oír tantos golpes de los que están barre / teando, es cosa que pierde el hombre / el tino y aun el sentido» (fol. 170r.)<sup>39</sup>. Por primera vez en toda la *Relación*, Ocaña demuestra

<sup>38</sup> En otro pasaje, fray Diego comenta que, debido al encierro de los indígenas en la montaña, tienen que orinar y defecar allí dentro, de donde se derivan malos olores en la montaña: «y allá / duerme y allá se provee de las necesidades / corporales. Y de esta causa, en el cerro allá / dentro, en muchas partes, hay mal olor» (fol. 183v.). Ocaña no toma en cuenta en su comentario sobre los olores las exhalaciones de gases perjudiciales al organismo humano, en ocasiones instantáneamente mortíferos, que podían emanar a consecuencia de las mismas excavaciones. Al respecto, pueden verse las narraciones que recoge la *Historia General del Reino de Chile, Flandes Indiano*, del padre Diego de Rosales, escrita hacia 1670:

En la mina hedionda de los Lipes, que descubrieron mineros, de nacion Gallegos, se comenzó a sacar metal muy rico, y a poca hondura, cessó la labor por auerlo impedido el pestilencial olor, que de ella salía, que mató a muchos Indios de los que trabajaban en la mina. Y lo que causo mayor admiración, fue que por qualquiera parte que cababan el cerro exalaba aquel perverso hedor. En el mineral de Verenguela de Pacages, en el cerro, llamado Santa Juana, dando un barreno a una caja, que labraban, encontraron con un socabon o concavidad, de la qual salió un aire pestilencial, que subitamente murieron dos indios, que se seguian al barreno, escaparon otros aprisa, y auisaron al amo, el qual quiso entrar a ver lo que era, y al punto, que le dio aquel venenoso ayre, murió; y alli se quedó su cuerpo, por no atreuerse ninguno a entrar a sacarle (Rosales 1989, vol. 1: 203-204).

<sup>39</sup> La comparación de Ocaña tiene antecedentes clásicos. En la tradición grecolatina, las minas eran las moradas de Plutón: «Horror da referir cuál es el aspecto de los socavones de las minas en las entrañas de

empatía auténtica con los indígenas en otros aspectos ajenos al de la valentía de los mapuches. Esta identificación lo lleva a expresar ideas que parecen proceder de un sacerdote lascasiano: «al / fin no hay libra de plata q[ue] no cuesta otra / tanta sangre y sudor a los miserables de / los indios; pues a costa de su sangre se saca / lo que se beneficia» (fol. 184r.)<sup>40</sup>.

En las ejecuciones de Ocaña comentadas hasta ahora, excepto en aquellas bosquejadas o solo delineadas en negro como los dibujos de los camélidos a continuación, es notorio el gusto del fraile por el color. Incluso los mapas de Chile muestran zonas coloreadas de verde para indicar las áreas cubiertas de vegetación. En contraste, la composición del cerro de Potosí se caracteriza por el juego del claro oscuro; tímidamente, parece distinguirse en algunas secciones un poco de color marrón para representar los efectos de los reflejos del sol sobre las montañas. Propongo que la oscuridad en la representación de las elevaciones minerales de Potosí guarda armonía con la situación opresiva y funesta de los indígenas que, depauperados y sin salida, escarbaban las entrañas del Cerro Rico.

### 5.15. Los camélidos

La *Relación* de Ocaña presenta dos folios con dibujos de camélidos. La primera ejecución se encuentra en la «Descripción de Chile» y responde, sin duda, a su interés marcado por la gobernación chilena. Esta inclinación parece conducirlo en esta sección del manuscrito a una aspiración de exhaustividad en cuanto a ocuparse de

---

la tierra, qué sima y profundidad, que parecen la boca del infierno; y no sin razón los poetas antiguos fingieron que las riquezas estaban escondidas en los senos de Plutón» (Acosta 1954: 489). Esta imagen conservó vigencia, con variantes, en la cultura occidental y en la judaica. Diego de Rosales, por ejemplo, narra varias historias con referencia a demonios que custodiaban minas para amedrentar a los avariciosos. Entre otros, en el siguiente pasaje:

Lo que haze mas horribles, y espantosas las minas, es, que muchas vezes encuentran con fantasmas, y terribles estantiguas de Demonios, subterranos, que parece, que estan en guarda de aquellos tesoros para arredrar la insaciable codicia de los hombres. De lo qual los mineros han observado casos notables, y no pocos autores de ilustre autoridad los refieren, como Pineda, Martín del Rio, y Solorzano. Tal fue aquel maligno espiritu, llamado Anebergio, que en Alemania, en una rica mina de plata, que se dezia la Corona de Rozas, apareciendose, en forma de caballo, mató de un bufido mas de doze hombres, que trabajaban en sacar metal, por lo qual cessó su labor. Y los Hebreos atribuyen la presidencia de los metales al demonio Asmodeo, aquel que mató siete maridos a Sara, que fue despues esposa de Tobias, el mozo (Rosales 1989, vol. 1: 204).

<sup>40</sup> Esta es una imagen empleada por varios cronistas, por ejemplo, Luis Capoche: «Y entre las cosas que a esta gente ha sucedido lastimosas, cuya memoria está fresca, daré cuenta a Vuestra Excelencia [de algunas] por donde se entenderá el trabajo que padecen y lo que les cuesta el metal, que podríamos decir que es más sangre que metal» (Capoche 1959: 158).

diversos elementos del reino. La alusión a los camélidos en el texto central de este segmento es muy breve. Se limita apenas a línea y media de un folio: «toda es tierra limpia y abundante de / caza, en particular guanacos, q[ue] son como / carneros de cuellos largos» (fol. 102v.). Así, la primera referencia de Ocaña a uno de los tipos de camélidos andinos se centra en su beneficio como animal de caza, del cual se deslinda su empleo en la alimentación. Para ofrecer una idea de la apariencia del guanaco, el fraile usa una estrategia de aproximación por semejanza a un animal conocido por el lector español, en este caso el carnero, y luego establece la diferencia física que considera más destacada entre los dos: el cuello largo. Este mecanismo comparativo no es exclusivo del jerónimo; otros cronistas lo emplean para describir la fauna y la flora americana y también realizan la equiparación entre los camélidos y los carneros y las ovejas. Las llamas y los otros tipos de camélidos se consignan en las relaciones sobre el Nuevo Mundo como «ovejas de la tierra» o «carneros de las Indias» (Cieza 1984: 293-94).

En la leyenda explicativa, Ocaña acude de nuevo al vocablo «carnero» para identificar las dos figuras de su dibujo y explica el empleo de los animales representados como bestias de carga. Detalla tres usos esenciales: por un lado, transportan productos alimenticios a las ciudades y, por otro, descienden las barras de plata desde Potosí hacia el puerto de Arica y luego conducen el mercurio hacia las minas del Cerro Rico. Otro elemento central en esta descripción es la especificación del peso de la carga que podían trasladar eficazmente estos animales, según la mercancía o el producto transportado:

Este ganado es el que sustenta todo / el Perú porq[ue] con él se llevan los / mantenimientos de harinas y de / todo lo demás a las ciudades. Car / ga cada carnero de ordinario / seis arrobas. Y los que bajan / los metales de Potosí bajan / dos quintales. Pero para cami / no largo de doscientas leguas / y de cien leguas no le echan si / no cinco arrobas y media y seis / arrobas cuando más. Estos bajan / las barras del rey desde Potosí / hasta Arica. Es ganado que no / come de noche, y después vuelven / a Potosí con los azogues y con vino. / Lleva cada carnero dos botijas (fol. 105v.).



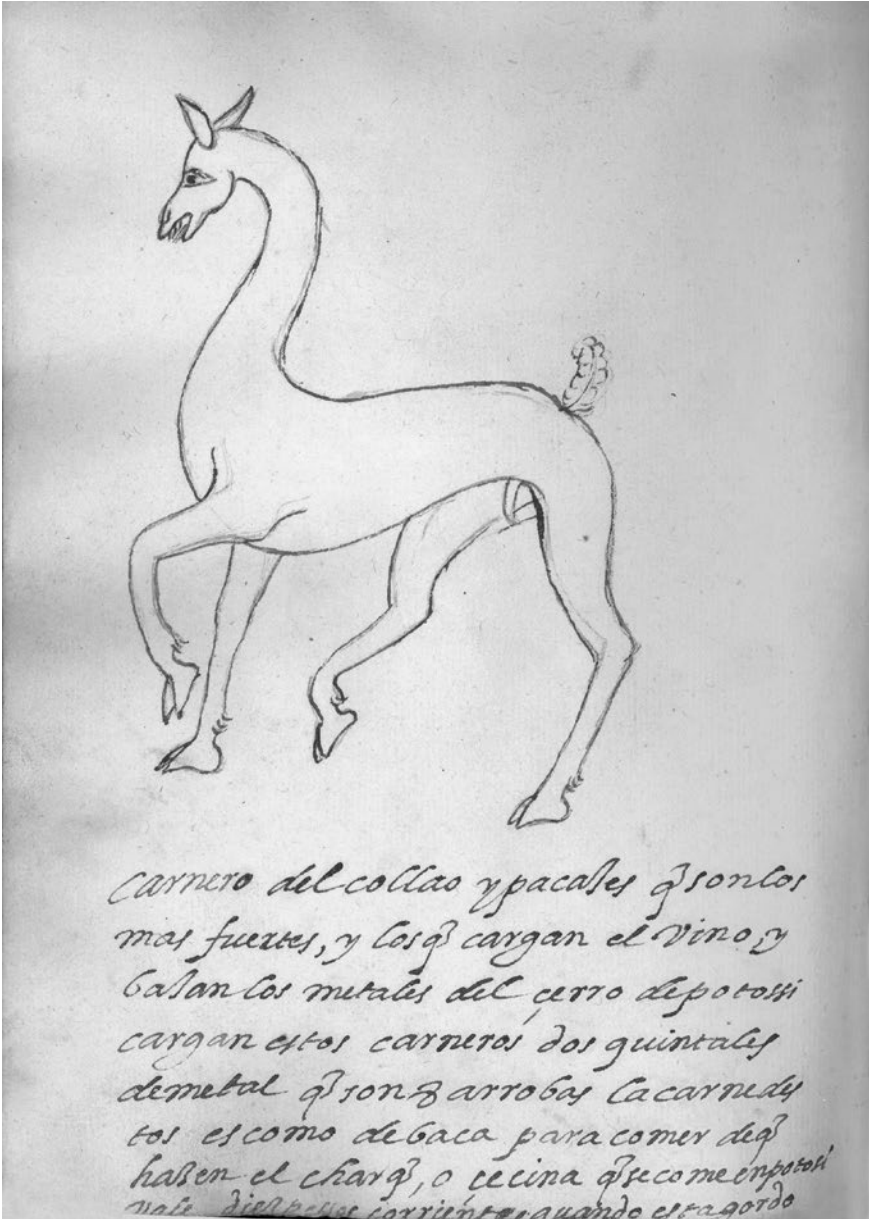
**Ilustración 5.47.** «Carneros del Perú, del Collao y de / Chile y de toda la tierra de arriba» (fol. 105r).

La escena de los camélidos se desarrolla en dos planos superpuestos. En el plano superior se representa uno de estos mamíferos mientras come, en aparente condición silvestre o, al menos, sin carga. Su silueta es mucho menos corpulenta que la del animal bosquejado en el plano inferior y semeja las imágenes representadas en un grabado de la *Crónica*, de Cieza de León, uno de los antecedentes iconográficos del tema de los camélidos:



Ilustración 5.48. Pedro Cieza de León. Un grupo de «ovejas como son las destas Indias». *Parte primera de la Chronica del Peru* (1554: fol. 264r). Al contrario de Ocaña, este dibujante prefiere imágenes grupales donde se muestra interacción entre los animales. Cortesía de *Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University*.

La figura del plano inferior del dibujo de Ocaña representa un animal con riendas y carga sobre el lomo. El cuello muy largo y la panza del animal muestran desproporción; también posee ciertos rasgos equinos en el área central del cuerpo. En una de las patas traseras se observan algunos trazos vacilantes del dibujo.



**Ilustración 5.49.** «Carnero del Collao y Pacajes q[ue] son los / más fuertes, y los q[ue] cargan el vino y / bajan los metales del cerro de Potosí. / Cargan estos carneros dos quintales / de metal q[ue] son 8 arrobas. La carne des / tos es como de vaca para comer de q[ue] / hacen el charq[ue] o cecina que se come en Potosí. / Vale diez pesos corrientes cuando está gordo» (fol. 312v. [fol. 312r. en blanco]).

Esta segunda ilustración de fray Diego sobre el tema representa solo un camélido, libre de carga y con un porte esbelto y altivo. La finalidad de esta imagen es el despliegue gráfico de las características físicas del camélido expuestas en el texto central de la *Relación*; de allí que se distinga de las dos figuras anteriores, cuyo enfoque parece dirigirse hacia algunas de las actividades del animal. El trazado del dibujo luce seguro y preciso. El retrato evita el estatismo y, como en sus figuras humanas, el monje logra una ilusión de movimiento y aun de una aparente alegría.

La composición está ubicada en la sección del viaje de Chuquisaca a Chuquiapo. Los rasgos de la figura y la leyenda que la acompaña sugieren que pudo ser pensada para la sección sobre Potosí, particularmente, para acompañar el fragmento donde se brinda una descripción detallada de los camélidos que bajaban la plata del Cerro Rico. Una cualidad de Ocaña que asoma frecuentemente en la *Relación* es su entusiasmo y afán de objetividad cuando se trata de datos de la naturaleza. Por ejemplo, explica que para poder escribir con precisión sobre el cerro de Potosí estuvo ocho días alrededor de la elevación «infor / mándome de unas cosas y viendo otras» (fol. 167v.). En otros pasajes cuenta su resolución de medir unos huesos, un caimán muerto o unas piedras para brindar relaciones más fidedignas de sus observaciones en las Indias. Pese a que no alude a las cuatro variedades de camélidos —llama, alpaca, vicuña y guanaco— la inclinación del fraile hacia los detalles de la naturaleza se palpa en un pasaje donde describe uno de estos animales. Entre otros aspectos, el fragmento consigna el tamaño, la textura, los rasgos de la cabeza y la cara y su similitud con el camello al echarse y levantarse. Ocaña anota también la posición y forma de sus penes —las cuales muestra en el dibujo— y la manera cómo orinaban y copulaban con las hembras:

La natura de los machos / la tienen debajo de la barriga como los carne / ros de Castilla; pero no la tienen derecha sino / q[ue] da una vuelta hacia atrás como medio cayado; / de manera q[ue] cuando orinan dan fuera de las / piernas traseras con la orina, como si el verga / jo le tuvieran fuera, porq[ue] es grande la vuelta / q[ue] da. Y para tomarse, se echa la hembra en / el suelo y se pone de rodillas (fol. 171v.).

El mamífero puede ser identificado a través del dibujo. Si bien no se percibe el pelaje y el cuello aparece un poco más prolongado que el pescuezo normal de la bestia, la imagen es bastante fiel a la de un guanaco real.

Los dos dibujos de camélidos de Ocaña carecen de indicaciones paisajísticas o de elementos de animación en el fondo. Las figuras no interactúan; por ello no se percibe una voluntad narrativa más allá de la información indicada en las leyendas. La utilidad de estos animales más reiterada por el jerónimo —y de allí su cualidad casi simbólica como en el dibujo del cerro de Potosí de Murúa—, es su empleo en el transporte del metal precioso: «y en estos / carneros bajaron las barras de plata pa[ra] / N[uest]ra Señora de Guadalupe, a 17 de marzo / del año de 1601» (fol. 172r.).



**Ilustración 5.50.** Fotografía de un guanaco macho en el Parque Nacional de las Torres del Paine, en la Patagonia chilena. Cortesía de Brian y Jane Pinkerton.



## CAPÍTULO 6

### LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER AMERICANA

En el tercer capítulo, al analizar la ilustración de Lautaro y Guacolda, se señaló la asociación inmediata de los dos mechones sobresalientes del peinado del personaje femenino con dos cuernos.



Ilustración 6.1. Lautaro y la bella Guacolda (fols. 74v. y 75r.).

Ocaña, por otra parte, no permite que la similitud quede inadvertida y la acota en la leyenda extensa relativa al dibujo: «las dos puntas / de los cabellos las sacan por / encima después como dos cuer / nos de cabra» (fol. 77r.). La comparación de los mechones con cuernos de cabra no es fortuita; existe una relación convencionalmente establecida entre este animal, la lascivia y el mal. Desde la antigüedad, la cabra representa la impureza y la lujuria<sup>1</sup>; y en la Edad Media aporta los rasgos fisonómicos del demonio<sup>2</sup>. En el cristianismo, la relación entre los atributos satánicos y la bestia se consolida a partir del pasaje bíblico sobre el Juicio Final. Según el Evangelio de San Mateo 25, 31-46, en su segunda venida, Jesús llegará rodeado de ángeles y desde su trono glorioso reunirá ante sí todas las naciones. Estas las separará en dos grupos, tal como el pastor separa su ganado: a su derecha, colocará las ovejas y a la izquierda, las cabras. Después, pronunciará sentencia y bendecirá las ovejas a su derecha, a quienes otorgará entrada al Reino de los Cielos; luego, maldecirá las cabras, por cuyas omisiones infames quedarán condenadas a las llamas del infierno. En el versículo 33, la comparación deviene una metáfora y la identificación entre los dos grupos humanos y los dos grupos de animales se hace completa: «Y pondrá

<sup>1</sup> «[L]a cabra fue intensamente asociada con la lujuria en la Baja Edad Media, particularmente en la representación de los siete vicios» (Zika 2006: 299; la traducción es nuestra).

En narraciones e ilustraciones sobre brujería, las cabras también figuraban como animales sobre los cuales las brujas se desplazaban en el aire. Mientras las descripciones literarias incluían este animal entre muchas posibilidades de transportación, en las imágenes pictóricas la cabra era la bestia más comúnmente representada. En las dos primeras décadas del siglo XVI, las imágenes de Alberto Durerro, Alberto Altdorfer, Hans Schüffelein, y especialmente Hans Bandung [Grien] establecieron el estereotipo visual de la bruja cabalgando una cabra. Las bases más sólidas para esta identificación parecen ser la asociación de las cabras con el vicio de la lujuria, y el interés que estos artistas tenían en el tema de los trastornos sexuales. Por ejemplo, Durerro enfatizó este elemento a través de la mano de la bruja sujetando el cuerno de una cabra, una alusión a sus poderes de castración; mientras Bandung representó una bruja encendiendo una antorcha en los genitales de una cabra. De esta forma, las cabras incorporadas en representaciones pictóricas de brujería ayudaron a poner en primer plano temas sexuales que se elaboraron de manera más completa en los tratados demonológicos (Zika 2006: 447; la traducción es nuestra).

<sup>2</sup> Generalmente, se trata de figuras antropomórficas con rasgos bestiales:

Antes de que existiera una comunicación constante entre el Este y el Oeste, y desde tiempos primitivos hasta el siglo XII y XIII, el diablo de la Cristiandad asumió constantemente la figura humana. Estas formas variaron, pero no en aspectos vitales, y algunas veces el diablo era sólo un hombre muy feo. En verdad, se presenta en nuestros más antiguos monumentos con una fisonomía empuqueñecida, desgarbada, degradada tanto moral como físicamente. No hay figuras propiamente llamadas diablos en catacumbas, frescos ni sarcófagos; tampoco hay diablos en las basílicas, los mosaicos ni en los capiteles. No obstante, los manuscritos antiguos lo muestran, aunque en raras ocasiones (Didron 1985: 125-26; la traducción es nuestra).

las ovejas a su derecha, y las cabras a su izquierda». Las cabras simbolizan a aquellos con actitudes anticristianas.

En el tercer capítulo se aludió también a las semejanzas y diferencias entre los peinados de los dibujos de Guacolda y de la mujer araucana que acompaña la imagen de Caupolicán. Son similares en el entramado y en el rasgo de los mechones levantados; se diferencian, sin embargo, en que Gualcolda lleva parte del pelo sujeto y otra sección suelto, mientras la «india araucana» lo lleva casi todo recogido en vueltas intrincadas. La discrepancia esencial radica en que, si bien ambas llevan los mechones levantados que Ocaña señala como característicos del peinado típico de la mujer mapuche, las distinciones en la posición, forma, longitud y número de esos mechones son notables. Los mechones de Guacolda se ubican a los lados de la cabeza, a la altura de las sienes, se extienden hacia atrás y rematan en dos puntas prolongadas:



Ilustración 6.2. Detalle de la cabeza del dibujo de Guacolda.

Por su parte, los mechones de la «india araucana» no consisten de dos secciones de pelo modeladas y separadas. Varios mechones surgen de la parte superior de la cabeza, cercana a la región frontal; se pronuncian hacia arriba y un poco hacia atrás. También rematan en punta, aunque menos definidas, y acaban a la altura de la misma cabeza, sin extenderse fuera de ella:



**Ilustración 6.3.** Detalle de la cabeza del dibujo de la «india araucana» (fol. 86v.).

Inequívocamente, en la imagen de la «india araucana» hay mucho menos énfasis y estridencia en el detalle de los mechones que en el de Guacolda. El peinado aparece aquí más natural y convincente<sup>3</sup>.

Merced a sus peculiaridades fisonómicas y a las diferencias entre las dos imágenes, el personaje de Guacolda adquiere un aspecto ambiguo e intrigante, cuyas raíces se asientan en el modo subjetivo de contemplación del mundo sensible que Ocaña pretende representar<sup>4</sup>. Entre las figuras femeninas ilustradas, la relevancia de Guacolda está garantizada a través de su índole de personaje poético y su vínculo amoroso con el mítico Lautaro. Guacolda constituye el único personaje femenino indígena no anónimo, y además ilustre, que el jerónimo dibuja. El monje pudo haber pensado que su audiencia le prestaría mayor atención a esta imagen por su nombre con raigambre literaria e histórica<sup>5</sup>; quizá por esto la seleccionó concentrando en ella una serie de signos plásticos para connotar el repudio que las mujeres indígenas le inspiraban.

<sup>3</sup> La representación del peinado se asemeja incluso a ciertos estilos de moda en la actualidad, especialmente entre los jóvenes, quienes, con el auxilio de fijadores, mantienen levantadas secciones frontales del cabello.

<sup>4</sup> El grado de extensión de la mano de las dos figuras de mujeres mapuches es otro aspecto diferente señalado en el tercer capítulo. En el dibujo sin color, el personaje extiende la mano a la altura de la cadera; así, el gesto resulta menos dispuesto que el de la imagen de Guacolda, cuyo brazo derecho aparece más extendido y levantado a la altura del pecho.

<sup>5</sup> Isaías Lerner, citado en el primer capítulo ha señalado el valor histórico que, desde su publicación, se atribuyó a *La Araucana* (1998: 19-20).

Propongo que en el elemento de los dos mechones que sobresalen a manera de cuernos hay una satanización del personaje de Guacolda conjugada con los rasgos del pecho descubierto y del traje transparente. Como puede apreciarse en el dibujo, la translucidez de la sección central de la falda de Guacolda se prolonga casi desde la cintura hasta el borde inferior del vestido. A través de la misma se perciben la entrepierna, los muslos y las rodillas con un efecto difuminado, como podrían apreciarse partes del cuerpo al trasluz de un tejido poco denso. Autocensurado por la noción del *nuditas criminalis*, Ocaña no traza líneas ni emplea colores que revelen el órgano sexual de la mujer; sin embargo, al observador le queda la sugerencia tácita de que la transparencia del vestido permitiría ver más de lo que se representa en la composición. A partir de los rasgos satánicos, configurados no solo con los cuernos sino también con la semidesnudez que Ocaña juzga pecaminosa, la imagen de Guacolda se articula en el manuscrito como la figura síntesis de la tentación.

### 6.1. La representación pictórica de las tentaciones: Botticelli, Juan de Flandes, Tiziano, Veronese y Tintoretto

En el segundo capítulo se señaló que las figuras femeninas aparecen, generalmente, de perfil, en aparente actitud de ofrenda al personaje masculino de lo que llevan en la mano. La posición de las piernas simula movimiento hacia el compañero de escena. Generalmente, el brazo derecho se encuentra extendido, con la mano sosteniendo algún objeto, mientras el brazo izquierdo, cuya mano comúnmente también lleva algo, se mantiene más cerca del cuerpo. La postura de Guacolda se diferencia en la posición un poco más frontal de las piernas (ilustración 6.1), de la cual se vale Ocaña para demostrar los efectos de la transparencia del vestido; pero como las figuras de abajo, su imagen se encuentra de perfil, con el rostro vuelto hacia su compañero y con el brazo derecho extendido:



Ilustración 6.4. Desde la perspectiva externa del observador, las cuatro imágenes que dan el frente hacia la izquierda son femeninas.

La extensión de una mano, si bien mayormente la izquierda y en ocasiones las dos manos, es común en la imagen de Satanás en las representaciones pictóricas de las tentaciones de Cristo. Me refiero a los cuadros que recrean el capítulo 4, 1-11 del Evangelio de San Mateo o el capítulo 4, 1-13 del Evangelio de San Lucas<sup>6</sup>. Según estos pasajes bíblicos, durante su retiro en el desierto por cuarenta días y cuarenta noches, Jesús mantuvo ayuno continuo. Al final de la cuarentena, el diablo se le presentó y lo exhortó a que demostrara ser el Hijo de Dios y también le pidió que lo adorara a cambio de los reinos terrenales. De las tres tentaciones de Jesucristo, la más representada es la primera, según la cual Satanás insta a Jesús a que transforme una o más piedras, según sea la versión de Lucas o Mateo, en hogazas de pan<sup>7</sup>. El Mesías salió victorioso de la primera prueba al replicarle a Lucifer que el hombre no vive solo de pan sino también de la palabra de Dios. Quizá sean su simplicidad y universalidad las características que hicieron de esta tentación la preferida de los artistas plásticos renacentistas. Atañe al hambre, una necesidad primaria y, por tanto, es la que podría sentirse más próxima al ser humano en general, a diferencia de la oferta de ser rescatado por ángeles después de un salto al vacío o la posibilidad de poseer los reinos y la gloria terrenales. Además, la tentación a través del hambre conlleva la humanización de Jesucristo.

La mano extendida, portando un objeto, de las figuras femeninas de Ocaña evoca el gesto del demonio en la primera tentación, según ha sido representado en la pintura. Particularmente, las obras de arte que siguen la narración del Evangelio de Lucas encuentran un eco más próximo en el trabajo de Ocaña. En el Evangelio de Mateo, el demonio no parece tomar la piedra en la mano, sino que se limita a señalarla, ya que insta a Cristo a que ordene que «esas piedras» se transformen en hogazas de pan. En Lucas, no obstante, el maligno se refiere a «esta piedra»;<sup>8</sup> por lo tanto, el deíctico indica la proximidad del objeto al hablante.

<sup>6</sup> La diferencia entre estos pasajes consiste, básicamente, en el orden de las tres tentaciones. En Mateo, la tentación del pan es la primera. Luego sigue la tentación que consistiría en que Jesús demostrara ser el Hijo de Dios lanzándose desde la cumbre del Templo de Jerusalén, ya que los ángeles lo acogerían en sus brazos. Finalmente, en la última tentación, el demonio ofrece a Jesús todos los reinos de este mundo a cambio de que el Hijo de Dios lo adore. En el Evangelio de San Lucas, el orden de las tentaciones segunda y tercera según San Mateo se invierte; es decir, la segunda de San Mateo es la tercera de San Lucas y viceversa.

<sup>7</sup> Gertrud Schiller también ha señalado la preeminencia pictórica de la primera tentación (1971: 145).

<sup>8</sup> El detalle de la piedra en la mano es uno de los aspectos que podría ayudar a dilucidar qué versión evangélica seguían los pintores en su recreación del tema. No obstante, este elemento no siempre es confiable. Como se verá en un cuadro del Veronese (ilustración 6.12), por ejemplo, el diablo tiene la piedra en la mano. La combinación de los episodios de la tentación y el bautismo en la misma pintura demuestra, sin embargo, que el artista se inspiró en San Mateo, porque es solo en este Evangelio donde las tentaciones de Cristo están inmediatamente precedidas de su bautismo en el Jordán (Mateo 3:13-17). En las fórmulas de representación pictórica, interviene además la tradición plástica que, desde la Edad Media, plasmaba con mayor frecuencia al diablo con la piedra en la mano. Ciertamente, esta imagen tiene un efecto de mayor impacto visual y emocional.

En *The Gospel Story in Art*, John La Farge señala la escasez de las representaciones de las tentaciones de Jesús<sup>9</sup>. Lo atribuye a que, probablemente, este fuera un tema desfavorecido por el gusto de la Iglesia. Según comenta, «la asociación de ideas no sería atractiva para el devoto ni su interpretación estaría seguida de las oraciones y los agradecimientos de los creyentes» (La Farge 1913: 188; la traducción es nuestra)<sup>10</sup>. Gertrud Schiller también apunta la rareza de este asunto en las composiciones pictóricas<sup>11</sup>. No obstante, creo que la materia gozó de cierta popularidad en el Renacimiento, particularmente en Italia, ya que la recrearon varios pintores renombrados de fines del siglo XV y del siglo XVI. A continuación, el comentario breve de las obras más destacadas con el tema de las tentaciones de Cristo permitirá determinar qué figura y gestos adquiriría en esta época el personaje del diablo en el imaginario pictórico. También se podrá discernir la presencia o ausencia de signos que permitan la identificación de Satanás en los cuadros y, si los hubiera, en qué consisten esas señas de identidad. La presentación y análisis de estas obras seguirá un criterio cronológico.

Debo aclarar que el examen de estas obras renacentistas no implica la influencia directa de estos artistas ni de estas pinturas en la obra de Ocaña. Mi objetivo, como corresponde al análisis iconográfico, según lo explica Erwin Panofsky, es dar cuenta de cómo el tema bíblico de la tentación ha sido representado en la plástica en diferentes momentos históricos, particularmente en el Renacimiento. Si Ocaña, como propongo, intenta convocar y recrear la imagen de la tentación en sus dibujos de figuras femeninas americanas, tendría que derivar algunos de sus elementos de representación de la tradición plástica de las tentaciones. La tradición artística o

<sup>9</sup> Martha Wolff señala que en los Países Bajos el episodio de las tentaciones es infrecuente en los retablos y en la iluminación de libros del siglo XVI; sin embargo, indica su aparición en el *Breviario de Isabel La Católica*, del cual se tratará más adelante (Wolff 1986: 134). Para Carol Lewine, la tentación de Jesús se representa a menudo en la Edad Media, pero constituye un tema raro en el arte del Renacimiento, aun en ciclos del Nuevo Testamento (Lewine 1993: 34).

<sup>10</sup> En la sección de su libro sobre el tema de las tentaciones de Cristo en las artes plásticas, La Farge comenta solo dos representaciones pictóricas del asunto: 1) un cuadro de Tintoretto, *La tentación de Cristo*, el cual es parte de las trece pinturas que decoran las paredes de la Sala Grande Superior de la *Scuola di San Rocco* en Venecia (ilustración 6.13), y 2) el trasfondo de un fresco de Sandro Botticelli en la Capilla Sixtina (ilustración 6.7).

<sup>11</sup> Schiller se extraña de la poca aparición de esta materia en la pintura y explica brevemente cómo se trató el tema en la plástica medieval:

La tentación no fue un tema pictórico particularmente prominente en ningún periodo; en verdad, su rareza es asombrosa, aun entre los ciclos del Nuevo Testamento. A partir del siglo IX, podría aparecer en cualquier época sucesiva, en la forma de una representación continua de las tres tentaciones en imágenes separadas, con o sin una escena de cierre, como tres escenas combinadas en una composición o, simplemente, como tentaciones separadas, entre las cuales la primera fue preeminente. En la Edad Media se hizo costumbre presentar la primera tentación como la imagen principal y representar las otras en el fondo como pequeñas escenas subsidiarias (Schiller 1971: 145; la traducción es nuestra).

las nociones escritas que de ella se tienen en cada época, obtenidas ya por vía de la lectura o a través de la oralidad, constituyen las fuentes de donde el artista deriva sus temas y motivos (Panofsky 1962: 11-16).

En el Evangelio de Mateo tanto como en el de Lucas se relata que el diablo se le presentó a Jesús para tentarlo, pero no hay ninguna referencia sobre la apariencia externa del espíritu del mal. En la Edad Media, la monstruosidad del demonio en las representaciones de la tentación no deja lugar a dudas sobre su identidad. Por ejemplo, en un fresco del siglo XII (ilustración 6.5), donde se representan en secuencia al menos dos tentaciones, con una imagen de cierre donde un ángel parece amonestar al demonio, las figuras del diablo adoptan postura humana. Se presentan en posición erecta y con ciertos rasgos antropomórficos en la disposición de la cabeza, del tronco y de las extremidades. No obstante, los cuernos, las patas y las alas de la primera figura a la izquierda del observador externo, en la cual el rostro no es visible, y los rasgos cabríos de la cara del demonio en el centro, donde se pinta la segunda tentación, no dejan lugar a dudas sobre su identidad.<sup>12</sup> Por esta razón, estas representaciones dan a entender que Satanás no se escondió detrás de máscaras, que ante Jesucristo se mostró tal como era, sin ocultar su identidad. Todavía en la Baja Edad Media, el diablo no escamotea su apariencia en las representaciones de la tentación.

En la ilustración de *Très Riches Heures*, el manuscrito miniado de los hermanos Limbourg<sup>13</sup>, considerado como la obra maestra de los libros de horas de estilo gótico, la imagen del diablo posee una distribución corporal antropomórfica, pero las partes de su cuerpo se encuentran más próximas a las de un animal<sup>14</sup>. Consiste de una figura

<sup>12</sup> En las dos primeras representaciones del fresco, el diablo se encuentra a la derecha de Jesús. En la tercera escena, del ángel con Satanás, el maligno se encuentra a la izquierda del ángel, quien, en una postura y gesto protectores, parece estar ordenándole que pare de perturbar al Mesías. El demonio se aprecia en una actitud más rezagada, en el límite del espacio pictórico y con el acceso a Cristo flanqueado por las alas desplegadas del ángel.

<sup>13</sup> Los Limbourg eran tres hermanos poseedores de una gran fama en la iluminación de libros. Paul (Polequin), Herman (Harmant) y Jean (Janequin) provenían de Nimwegen, en el Ducado de Guelders de los Países Bajos, entre Moselle y el Rin. Trabajaron para Felipe el Temerario, duque de Borgoña y, después de su muerte en 1404, lo hicieron para su hermano Jean, duque de Berry, hijo del rey de Francia. En 1408 o 1409, los miniaturistas terminaron el libro *Belles Heures* y hacia 1410 debieron comenzar *Très Riches Heures*. En los documentos, las referencias a los hermanos se reducen a «trabajadores» o «ayudas de cámara» del duque de Berry. Evidentemente, el duque los tuvo en alta estima, particularmente a Paul, a quien le dio una residencia en Bourges. También les hizo a los tres hermanos varios regalos en joyas y dinero. Paul Limbourg fue quien probablemente estuvo a cargo de la dirección del taller de iluminación del duque, pero no hay criterios definitivos para atribuir miniaturas o ciertas tareas artísticas a unos u otros. Los tres hermanos, al igual que su empleador, murieron el mismo año de 1416, probablemente víctimas de una epidemia (Schacherl 1997: 29-32).

<sup>14</sup> Lillian Schacherl llama la atención sobre el desplazamiento de la escena de la tentación y de la figura del diablo en beneficio del lucimiento en primer plano de uno de los castillos del duque de Berry:



**Ilustración 6.5.** *La tentación de Cristo*, c. 1120-1140. Procede de la Ermita de San Baudilio de Berlanga, en Soria, España. La obra es un fresco transferido al lienzo. Cortesía de *The Metropolitan Museum of Art*, Art Resource, Nueva York.

voladora con alas, cuernos, cola y un perfil cabrío. La extremidad superior derecha se encuentra extendida, con la que ofrece algo al Cristo parado en la cumbre de una montaña extrañamente torneada<sup>15</sup>. Los pies y las manos del pequeño monstruo

---

Satanás es también el tema —o debería serlo— de *La tentación de Cristo*. Esta escena ilustra la lectura de la misa del primer domingo de Cuaresma, ya que fue después de que Cristo había pasado cuarenta días y noches ayunando en el desierto que el diablo vino a tentarlo. En su tercer intento, el diablo llevó a Cristo a una “montaña muy alta” y le prometió “todos los reinos del mundo y su gloria” (Mateo IV, 1-13) si Cristo lo adoraba. ¡Qué cumplido debió ser para el duque que el artista representara esa “gloria” en la forma del Castillo Menú-sur-Yèvre cerca de Bourges, el cual el duque había renovado en toda su opulencia! Es casi blasfema la manera en que la representación de la fortaleza toma posesión del espacio pictórico, mientras el asunto real de la escena —que de por sí es inusual— se desplaza hacia arriba en el cielo y el diablo se transforma en un pequeño dragón muy encantador. La piedra en la mano del diablo y la aguja de la capilla que alcanza la figura de Cristo son una referencia muda del artista a las otras dos tentaciones: que Cristo transforme la piedra en pan o que se lance del pináculo del templo (Schacherl 1997: 115; la traducción es nuestra).

<sup>15</sup> Parte de la montaña semeja el tronco de una mujer embarazada. En el lugar de la cabeza, se encuentra la figura de Cristo. Resulta curiosa la similitud porque en la tradición gallega existe un chiste misógino según el cual la mujer y el diablo estaban discutiendo desaforadamente y Dios envió a San Pedro para que zanjara el conflicto. Como el apóstol no podía hacerlos callar, finalmente decidió quitarles la cabeza y regresó con ellas a la presencia del Señor. Al ver Dios a San Pedro con las cabezas de la mujer y del diablo en la mano, le ordenó que regresara de inmediato y devolviera las cabezas a sus dueños. San Pedro



constituyen garras y el color negro sugiere la presencia de pelo en el cuerpo. Gracias a su apariencia de bestia híbrida, para Jesucristo tanto como para el espectador no hay lugar a dudas sobre la identidad del tentador.

Por el contrario, en las obras pictóricas del Renacimiento sobre las tentaciones, el diablo adquiere figura antropomórfica; y estas representaciones sugieren su intención de esconder su verdadera identidad ante Jesús<sup>16</sup>. En el tratamiento del tema, estas pinturas, a diferencia de las medievales, parecen dificultarle a Cristo el trance de las tentaciones. En ellas, el Mesías no solo se enfrenta a la decisión de rechazar las propuestas del diablo, sino al reto de vencer la astucia doble del engañador. Amén de rendir el deseo de emplear sus poderes para su propio beneficio, Jesús debe descubrir la verdadera identidad de quien le hace estas sugerencias, pues el taimado Lucifer asume formas inocuas. Luego, el poder de razonamiento de Jesús debe agudizarse para discernir la verdadera identidad del tentador y, a partir de ese reconocimiento, encontrar la manera más efectiva de derrotarlo. A diferencia de ello, en las representaciones medievales, parecería mucho más fácil el rechazo de Jesús al demonio, ya que su identidad es evidente a través de la bestialidad corporal. Pero, ¿si la identidad de Satanás era tan clara por qué Cristo lo escuchó y se dejó conducir a la cima de un templo y de una montaña? En la sensibilidad renacentista se intuye un deseo de ofrecer a través de la paleta una interpretación al hecho de que el Mesías prestó oídos al demonio. Las explicaciones que los artistas plasman son: el diablo ocultó su identidad real, como cuando se le representa disfrazado de monje o de anciano anacoreta; o personificó a un ser no humano con un intenso poder de seducción, como en el cuadro de Tintoretto comentado más adelante. Tal vez en este aspecto radique otra razón de la preferencia de los pintores renacentistas por plasmar solamente la primera de las tentaciones. Después de la prueba inicial, Jesús pasa a tener conciencia de que quien lo reta es el demonio y, en consecuencia, aunque el poder de atracción de las tentaciones se incrementa, el Mesías ya está sobre aviso y sus opciones deben ser mucho más patentes.

---

quiso cumplir con el mandato divino, pero se equivocó y le puso a cada uno la cabeza equivocada. El resultado es que, desde entonces, la mujer anda con la cabeza del diablo (Mariño Ferro 1984: 71). Tal vez la figura de una montaña con silueta femenina y con Jesús en la cumbre como cabeza se haya inspirado en una narración similar a esta. El miniaturista, con un guiño malicioso, pudo haber mezclado el relato con la ilustración. De seguro, habría narraciones similares a la gallega en diversas tradiciones populares de Europa. Otra explicación es que la victoria de Jesús sobre el demonio invalida la derrota de Adán en el Paraíso. Mientras en la caída en el pecado original, Eva se impone sobre Adán, esta vez, Jesús se impone sobre la mujer, incitadora al pecado, simbolizada en la figura de la montaña.

<sup>16</sup> Gertrud Schiller señala también que desde el siglo XV en adelante, el diablo fue nuevamente mostrado más comúnmente con aspecto humano. «Aparece vestido, algunas veces hasta usa un hábito de monje, lo cual indica que está disfrazado [...] y sólo garras, alas de murciélago o cuernos descubren que se trata del demonio» (1971: 144; la traducción es nuestra).

Una de *Las tentaciones de Cristo* más admiradas es un fresco de Sandro Botticelli (c. 1445-1510). La obra se encuentra en el segundo panel de la pared derecha de la Capilla Sixtina de El Vaticano, dedicada a representar escenas del Nuevo Testamento<sup>17</sup>. La ejecución fue un encargo del papa Sixto IV Della Rovere (1471-1484) en el año 1481<sup>18</sup>. La obra se conoce también con el nombre de *El sacrificio del leproso* y *La purificación del leproso* por la escena del primer plano<sup>19</sup>. No obstante,

<sup>17</sup> La dirección de las paredes se determina colocándose de frente al altar. La pared izquierda se dedica a escenas del Antiguo Testamento y hay una equivalencia o correspondencia entre los dos lados. El plan paralelo corresponde a los siguientes frescos —se mencionan primero los frescos de la pared derecha frente a los paneles de la izquierda—: 1) *El Bautismo de Cristo* de Perugino frente a *La Circuncisión del hijo de Moisés* de Perugino y Pinturicchio; 2) *Las tentaciones* de Botticelli frente a *Moisés en Egipto y Midián* de Botticelli; 3) *Llamada de los primeros apóstoles* de Ghirlandaio (Hendrik van den Broeck) frente a *El cruce del Mar Rojo* de Rosselli; 4) *El sermón de la montaña* frente a *La promulgación de la ley en el Sináí*, ambos de Rosselli; 5) *Entrega de las llaves a San Pedro* de Perugino frente a *El Castigo de Korah y los hijos de Aarón* de Botticelli; 6) *La última cena y la agonía y muerte de Jesús* de Rosselli frente a *El último testamento y muerte de Moisés* de Signorelli (Matteo da Leche). En la pared oeste, hay solo dos frescos contiguos, ambos de Perugino: *El nacimiento de Cristo* al lado de *El descubrimiento de Moisés en las aguas*. En la pared este, también se encuentran dos composiciones contiguas *La Resurrección y Ascensión de Cristo* de Ghirlandaio al lado de *La pelea por el cuerpo de Moisés* de Signorelli (Lewine 1993: fig. 2).

<sup>18</sup> Existe cierta ambigüedad documental respecto a la cronología y a los participantes en la decoración de la Capilla Sixtina:

La decoración de la capilla fue realizada en un período de tiempo increíblemente corto, gracias a la colaboración cercana entre los artistas y sus talleres respectivos, un ejemplo raro de buen trabajo en equipo en la pintura de cualquier época. La ambigüedad de los documentos, de los cuales hay dos, fechados 26 de octubre de 1481 y 17 de enero de 1482, ha dado lugar a hipótesis contradictorias con respecto a la cronología de los trabajos. Lo más confiable, sin embargo, parece lo siguiente. Primero, quizás en 1480, se llamó a Perugino, quien decoró la pared detrás del altar; después Botticelli, Ghirlandaio y Cosimo Rosselli llegaron y, junto con Perugino, pintaron en la pared lateral los cuatro primeros paneles sobre la vida de Cristo, las cortinas de los paneles inferiores a estos y los retratos correspondientes de los papas. En octubre de 1481, estos cuatro artistas prometieron llevar a cabo para marzo del año siguiente los diez frescos restantes, las cortinas debajo de esos paneles y completar la serie de los papas, bajo la amenaza de que perderían cincuenta ducados si no terminaban el trabajo para el día asignado [...] Los cuatro artistas, con la ayuda de los talleres —que contaban entre sus miembros a Pinturicchio, Piero di Cosimo y Bartolomeo Della Gatta— pintaron a la vez las escenas de los dos ciclos, Cristo y Moisés, y avanzaron paralelamente, como era la costumbre, hacia la entrada (Heusinger y Mancinelli 1973: 5; la traducción es nuestra).

<sup>19</sup> Carol F. Lewine opina que estos títulos están errados porque surgen de la relación que varios especialistas han establecido entre la escena del primer plano y Levítico 14, 1-19. En este pasaje del Antiguo Testamento, Dios detalla a Moisés el rito de purificación del leproso y especifica las ofrendas que el sacerdote debe presentar ante el altar luego de que el enfermo ha sido curado de su afección. Por su parte, Lewine conecta la imagen del sacrificio judío del primer plano con el pasaje del segundo libro de los Macabeos 1:18-23, donde se instituye «la fiesta de las tiendas y del fuego aparecido cuando ofreció sacrificios Nehemías, el que construyó el Templo y el altar». En la liturgia romana, esos versículos se asocian al sábado de la primera semana de cuaresma. Seguidamente, el pasaje de las tentaciones de Mateo 4, 1-11 se asignaba invariablemente al primer domingo de la cuaresma o *Caput Quadragesimae*.



Ilustración 6.7. Sandro Botticelli. *Las tentaciones de Cristo*, c. 1481. *Capilla Sixtina*, Cortesía de los Museos del Vaticano.

el título original *Temptatio Iesu Christi latoris evangelicae legis* destaca el contenido del fondo como el asunto central de la composición. En el plano superior del fresco, sobre la escena frontal, se desarrollan a la izquierda, en el centro y a la derecha del espectador, las tres tentaciones según San Mateo. Botticelli despliega tres espacios distintos: la boca de una selva —si bien las escrituras señalan el desierto como el ambiente de la primera tentación—, la cúspide del Templo de Jerusalén y la cumbre de una montaña muy alta.

---

«En verdad, las ilustraciones de Mateo 4, 1-11 en el fresco de las *Tentaciones* de Botticelli ejemplifica [este] fenómeno [...]: la correspondencia entre la materia de los frescos sobre Cristo de la capilla del papa Sixto y los temas de la liturgia romana en los domingos importantes entre Adviento y Pentecostés» (Lewine 1993: 33-34; la traducción es nuestra). John Shearman opina que la escena en primer plano representa la ofrenda del leproso curado milagrosamente por Jesús, a quien, según Mateo 8, el Mesías envía al templo a presentar el sacrificio establecido por Moisés. El leproso sanado sería el personaje sostenido por otros dos hombres a la derecha del altar. En la ceremonia se requerían dos aves, las cuales una mujer trae apresuradamente, en un envase sobre su cabeza, al fondo, hacia la izquierda. «La moraleja de la historia, por supuesto, es que aun el trabajo de Cristo requería la aprobación de los sacerdotes, el líder de los cuales era ahora el Papa. El templo en el centro refleja la arquitectura del hospital de Sixto IV en la ciudad de El Vaticano, quizá un símbolo del rol del Papa como intermediario entre el peregrino y la presencia de Dios» (1986: 74; la traducción es nuestra).



**Ilustración 6.8.** Sandro Botticelli. Detalle del fresco *Las tentaciones de Cristo* con la primera tentación en la parte superior. La escena de abajo, en la que Cristo se encuentra al lado de una roca y camina acompañado de cuatro ángeles, ha tenido diferentes interpretaciones. Algunos críticos del arte piensan que se trata de Cristo, apoyado por los ángeles, dirigiéndose al encuentro del demonio. Otros apuntan que representa su regreso a Galilea después del episodio de las tentaciones. Para Carol F. Lewine, la imagen hace referencia a Mateo 4, 6: «Porque escrito está: Ordenará a sus ángeles que te sostengan en sus manos, para que no tropieces con ninguna piedra» y al salmo 90:12: «Ellos te llevarán en sus manos para que no tropieces contra ninguna piedra». Ambos textos pertenecen a la liturgia del primer domingo de Cuaresma (Lewine 1993: 34-35). *Capilla Sixtina*, Cortesía de los Museos del Vaticano.

En el detalle de la escena superior izquierda del fresco, el personaje del diablo no toma la piedra en la mano. Se limita a extender la mano derecha para señalar con el índice las piedras y hacer su sugerencia al Mesías. Para engañar a Jesucristo, el demonio adopta la figura inofensiva de un monje anciano con un rosario y un bastón en la mano izquierda. Su verdadera identidad solo puede descubrirse a través de la pata de ave que se percibe por debajo del hábito y del ala negra y membranosa como la de un murciélago que sobresale por su espalda<sup>20</sup>. Estos rasgos luciferinos del personaje, al estar a raíz del suelo y en la espalda del tentador, parecen no estar visibles para Jesús. Pese a la elegancia de la túnica y del manto de Jesucristo, la exhibición de sus pies descalzos podría interpretarse como un signo de la humildad del Dios hecho hombre y, dentro de ese mismo concepto, de su aparente vulnerabilidad humana. En efecto, además de la alarma promovida por los signos demoníacos del monje, el contraste entre los pies delicados y las piedras más grandes, próximas a ellos, sostiene en la escena la urgencia de una actitud precavida por parte de Cristo.

De los dos detalles siguientes del fresco, en el *b* resulta de interés destacar la similitud de las dos protuberancias en el pecho del demonio con los senos de una mujer mayor. Se aprecian cuando, una vez vencido, y en rumbo al abismo, el demonio deja volar sus vestiduras y descubre su figura monstruosa y, con ello, su identidad genuina.



a



b

**Ilustración 6.9.** Dos detalles del fresco *Las tentaciones de Cristo*. La figura *a* muestra la segunda tentación; la figura *b*, el triunfo de Cristo sobre el demonio después de la tercera y última tentación del episodio. Los ángeles, que según Mateo 4, 11 vinieron a servir a Jesús después de su victoria sobre el diablo, preparan la mesa para el Mesías.

<sup>20</sup> En estos aspectos fisonómicos, quizá Botticelli se haya inspirado en el fresco de la *Tentación de Cristo* (c. 1450) del dominico Fra Angélico (c. 1395-1455). En él, el diablo, a quien se representa en el margen de la obra, saliendo apresurado de la escena, obviamente vencido y expulsado por Jesús, tiene por pies unas garras oscuras y su única ala visible es membranosa (*Museo di San Marco*, Florencia).



**Ilustración 6.10.** Juan de Flandes. *La tentación de Cristo*, c. 1500/1504. Ailsa Mellon Bruce Fund. Imagen cortesía del Board of Trustees, de la National Gallery of Art, Washington.

Si bien la materia de las tentaciones tuvo sus representaciones notorias en la plástica italiana renacentista, no existen muchas muestras del tema en la pintura española de la época. Martha Wolff menciona dos escenas en retablos del siglo XV. Uno de ellos, el más temprano, es el Retablo Mayor de la Catedral Vieja de Salamanca (c. 1439) del artista florentino Dello Delli. *Las tres tentaciones* es uno de los 54 paneles del conjunto iconográfico gótico con escenas de la Virgen y de Cristo. El otro es el Retablo de la Capilla Mayor (1480-1488) de Ciudad Rodrigo<sup>21</sup>, del maestro salmantino Fernando Gallego (c. 1440-1507) y sus ayudantes (Wolff 1986: 138). La pintura de *Las tentaciones* viene a ser uno de 26 paneles que representan escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento y figuras de los apóstoles.

Elaborada originalmente también dentro de la concepción de un conjunto pictográfico, pero en un plano exclusivo y palaciego, se encuentra la obra más relevante con esta materia realizada en España hacia 1500. Se trata de un cuadro pequeño de Juan de Flandes (¿1465?-1519)<sup>22</sup>, un pintor flamenco al servicio de Isabel la Católica. Martha Wolf cree que Flandes pudo haberse inspirado para su obra en una ilustración miniada del *Breviario de la reina Isabel de Castilla*<sup>23</sup>. En efecto, «los gestos de

<sup>21</sup> El retablo de la Capilla Mayor de Ciudad Rodrigo se encuentra actualmente en la Universidad de Tucson, Arizona.

<sup>22</sup> Martha Wolff señala que Juan de Flandes pudo haber trabajado en la serie de pequeños cuadros a lo largo del tiempo que estuvo en la corte de Isabel la Católica. La primera referencia documental de los servicios del pintor para la reina se registra en 1496. El artista trabajó en la corte hasta la muerte de la reina en 1504. Wolf está convencida de que *La tentación de Cristo* provino de la mano de Juan de Flandes y cree que la obra puede pertenecer a la última parte de la etapa del artista mientras estuvo al servicio de Isabel la Católica (Wolff 1986: 137).

<sup>23</sup> El *Breviario* forma parte de las joyas de la Biblioteca Británica. En 1852, el Museo Británico lo compró al librero William Boone. El manuscrito tiene 523 hojas, 45 ilustraciones de media página, 105 miniaturas más pequeñas y cientos de decoraciones de bordes y de letras iniciales. Su tamaño es de 23.2 x 15.9 centímetros.

Junto con el Breviario Grimani y el Breviario Mayer van den Bergh, este es uno de los breviarios iluminados más importantes del periodo flamenco tardío. A diferencia de los libros de horas y los devocionarios, que se producían para la devoción laica, el breviario es un manuscrito litúrgico producido para el uso del clero. Se conocen muchos más libros de horas que breviarios ricamente iluminados del periodo flamenco tardío. Sin embargo, los breviarios contienen un cuerpo textual mayor y más variado que los devocionarios. Como se demuestra con el Breviario de Isabel de Castilla —una verdadera casa del tesoro de iluminación flamenca— los breviarios también le proveían al artista una gama amplia de temas y muchas más oportunidades para la decoración (Kren 1983: 40; la traducción es nuestra).

Se cree que este breviario iluminado fue un regalo a la reina de Francisco de Rojas, embajador de Isabel de Castilla y de Fernando de Aragón, con motivo del casamiento del infante Juan en 1497. Rojas negoció el casamiento de los infantes de Castilla, Juan y Juana, con los hijos del emperador Maximiliano I (Kren 1983: 40; Wolff 1986: 134). El *Breviario* contiene más de 150 miniaturas, un tercio de ellas ocupa media página o un espacio aún mayor. La decoración se dividió entre dos talleres importantes; y cuatro de las mejores miniaturas parecen ser el producto de un tercer y de un

Cristo y del diablo, la distribución de las tres escenas en un paisaje unificado y los elementos paisajísticos de cada uno» de los escenarios de las tres tentaciones, desplegados en una miniatura en el folio 71 del *Breviario*, se asemejan mucho al panel de Juan de Flandes (Wolff 1986: 134). El año de 1497 en el que, probablemente, la reina recibió el *Breviario* coincide con el período en el que Flandes trabajó en la corte de Isabel la Católica.

En su versión pictórica de *La tentación de Cristo*<sup>24</sup>, Juan de Flandes representa a Satanás con un hábito de monje. Este sostiene en la mano derecha un rosario que le cuelga de la cintura y en la izquierda, evidentemente, la piedra que le presenta a Jesús para que la convierta en pan. Parecería que los cuernos y el pie membranoso del demonio son señas de identidad solo para el observador del cuadro; pero también podrían connotar la maldad que Jesús acaba de descubrir en el personaje. El gesto de

---

cuarto maestro. Los iluminadores principales son prestigiosos artistas de Brujas: el maestro del *Libro de Horas de Dresden* y un iluminador conocido como el maestro de James IV de Escocia. Las otras cuatro miniaturas —las mejores del manuscrito— se atribuyen al gran maestro flamenco Gerard David (1460-1523). Vale la pena destacar, particularmente, la iluminación titulada *San Juan en Patmos* en el folio 309, la cual se considera «la miniatura más bella de la iluminación flamenca» y «la obra de un gran artista» (Kren 1983: 46).

<sup>24</sup> La obra de la *National Gallery of Art* es uno de cuarenta y siete cuadros pequeños de igual tamaño (21 x 16 centímetros) que se registraron en el inventario de posesiones de Isabel la Católica en el castillo del Toro, después de su muerte en 1504. La lista de temas indica que la serie representaba las vidas de Cristo y de la Virgen, con dos cuadros dedicados a los apóstoles y a los arcángeles. En 1505, Diego Flores, el tesorero de Margarita de Austria, compró treinta y dos de ellos que pasaron a la colección de la regente. En 1516, dos de este grupo, *La Ascensión* y *La Asunción*, se habían colocado en un díptico, y fueron registrados en el inventario de la colección de Margarita de Austria como del pintor Michel Sittow, quien trabajaba entonces en su corte. Según el mismo inventario de 1516, las otras treinta pinturas se encontraban en una caja de madera. En el inventario de 1524, el número de los cuadros se había reducido a veinte y dos. Después de este segundo inventario, dieciocho de los lienzos fueron enmarcados en un díptico decorado con el blasón de Margarita de Austria, con dos más, *La tentación* y *La boda de Canaá*, enmarcados separadamente y colocados encima del díptico. Este retablo privado de Margarita de Austria pasó a la colección real española y quince de las pinturas están todavía en el Palacio Real de Madrid (Wolff 1986: 134; Brown 1998a: 19-20). *La tentación* y *La boda de Canaá* fueron tasados y vendidos por separado. La lista de poseedores registrados del cuadro *La tentación de Cristo*, antes de llegar a la colección de la *National Gallery of Art*, es la siguiente: 1) la reina Isabel de Castilla, en el castillo del Toro, provincia de Zamora. 2) Hacia el 13 de marzo de 1505, lo adquirió Diego Flores, posiblemente como agente de Margarita de Austria, regente de los Países Bajos. Aparece en los inventarios de 1516 y 1524 de Margarita de Austria. 3) Después lo tuvo su sobrino, el emperador Carlos V. 4) Carlos V lo obsequió a su esposa Isabel de Portugal, junto con otras pinturas del retablo de Isabel de Castilla. 5) Aparece con el número 45 en el inventario de 1598 del rey Felipe II de España. 6) Después lo tuvo Oderisio de Sangro, príncipe de Fondi, en Nápoles. 7) Hasta 1899 lo poseyó Stefano Bardini en Florencia. 8) En 1899 lo obtuvo Vernon J. Watney en Cornbury Park, Oxfordshire. 9) Luego estuvo en poder de su hijo, Oliver Vernon Watney, también en Cornbury Park, Oxfordshire. 10) El 23 de junio de 1967, lo vendieron en Christie's, Londres, junto con el cuadro número 32, *Las bodas de Canaá*. 11) En 1967, lo obtuvo Agnew & Sons (Wolff 1986: 133).

la mano derecha de Cristo indica que la petición se ha realizado y que Jesús le replica con sobriedad a su enemigo. La redondez de la piedra, al mismo tiempo, podría ser un referente al ofrecimiento del mundo, cuyos reinos el diablo le prometió a Jesús si lo adoraba. Detrás de la escena central, a la izquierda, se observan unas montañas rocosas; a la derecha, se encuentra un templo. A cada lado, en las cúspides respectivas de la roca más alta y del templo, se distinguen con dificultad las figuras pequeñas de Jesucristo y del demonio prefigurando las dos tentaciones restantes. Uno de los elementos más originales de esta composición es la imagen del Cristo sedente, la cual constituye otro rasgo común con la ilustración mencionada del *Breviario de la reina Isabel de Castilla*. En la miniatura, Jesús aparece sentado sobre lo que parece ser una roca. Por otra parte, los cuernos del monje del *Breviario* son pequeños y retorcidos, y aparecen hacia el frente de la cabeza; los del diablo de Flandes, ubicados hacia la coronilla, descollan preponderantemente gracias a su alargamiento y al color claro que los distingue del resto de la cabeza del personaje.

*La tentación de Cristo* de Tiziano (¿1477?-1576)<sup>25</sup> forma una composición peculiar en cuanto a la personificación de Lucifer y a la perspectiva visual próxima a los personajes. El pintor aparta su figura demoníaca del disfraz clerical y otorga al maligno la imagen inocente e inofensiva de una joven con aspecto infantil. En efecto, el demonio está representado como una niña púber o un ángel asexuado. Si bien no hay elementos anatómicos que definan inequívocamente su sexo, los rasgos de su perfil y la piel blanca y suave de su rostro, cuello y brazo componen una imagen femenina. El cuadro representa un primer plano de Jesús al lado de su enemigo y en este sentido despliega una perspectiva no solo novedosa sino también única de la tentación. Evidentemente, el pintor está interesado en explorar el reflejo de las emociones y de la contienda interior y exterior en las expresiones faciales y en los gestos de los protagonistas del episodio. Mientras la mayoría de los pintores de la tentación prestan enorme atención al espacio —o espacios— de las acciones, en este cuadro de Tiziano el ambiente pierde todo interés y se oculta por completo en un fondo negro. La desaparición del trasfondo sumada a la oscuridad sugiere el sentimiento de soledad de Jesús ante el poder sugestionador del tentador. El rostro de Cristo no delata angustia; se observa serio pero sereno. Sus ojos evitan encontrar de frente la cara del tentador; así, se limita a mirar de reojo hacia donde se encuentra la muchacha, sin poner los ojos en ella. Con las dos manos, el adversario le pone al frente —y podría decirse que le impone como obstruyéndole el paso— la piedra para que Jesús

<sup>25</sup> Existe la posibilidad de que Alfonso d'Este, Duque de Ferrara, haya encargado esta obra entre los años 1516-1525. El cuadro perteneció a varias colecciones europeas distinguidas. En 1925 entró a formar parte de la colección del *Minneapolis Institute of Arts* (página electrónica del museo <http://www.artsmia.org/>, 13 de octubre de 2006).

la transforme en pan. La proximidad del cuerpo de la joven al de Cristo, su mirada intensa, la voz dirigida directamente al oído derecho, la mano derecha que casi toca la izquierda del Mesías —que, por cierto, parece inconclusa en el cuadro— constituyen estrategias vehementes de seducción. La posición de los dedos en el pecho de Jesús es completamente antinatural: los dedos medio y anular están juntos mientras el índice y el meñique se encuentran separados<sup>26</sup>. Tal vez el gesto extraño de la mano y la mirada sesgada pretendan traslucir el desasosiego que Jesús no muestra en el rostro. La cara y la aureola luminosas de Cristo enfatizan su divinidad y reflejan su fortaleza interior a la vez que contrastan con la penumbra del rostro de la joven.

Por su parte, el cuadro *El bautismo y la tentación de Cristo* de Paolo Caliari, el Veronese (1528-1588)<sup>27</sup>, combina el pasaje del bautismo de Jesús con el de la tentación, a la izquierda y a la derecha del observador respectivamente<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Este gesto lo repitió El Greco (1541-1614) más de medio siglo después en su obra *El caballero de la mano en el pecho* (1578-1583), del Museo del Prado; sin duda, el pintor tuvo que haberlo tomado de este cuadro de Tiziano porque en ambas pinturas se trata de la mano derecha colocada sobre el pecho con idéntica posición de los dedos. En el caso de *El caballero de la mano en el pecho*, los estudiosos han sospechado la figuración de un elemento simbólico en la posición artificial de los dedos:

Así se ha intentado ver un signo en la manera forzada de colocar los dedos de la mano, separados todos salvo el anular y el corazón, cuando esto es propio de los pintores manieristas y del mismo Tiziano; posiblemente de éste lo tomaría El Greco, ya que trabaja con él en Venecia. Ricardo Baroja y Willumsen han creído, interpretando el gesto como afirmación del *ego*, que se trataría de un autorretrato. Camón reconoce que existe cierta relación con el de la *Pentecostés*. Otros lo consideran retrato de un notario, ya que interpretan la postura como gesto de dar fe. Cassou lo pone en relación con los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio, pues el santo aconseja llevar la mano al pecho cada vez que se cae en el pecado (Buendía 1974: 154).

El problema con la última hipótesis es que el libro *Ejercicios espirituales* se publicó en Roma en 1548. Si bien era una lectura que El Greco pudo haber realizado antes de pintar *El caballero de la mano en el pecho*, inequívocamente no sucede así en el caso de Tiziano, cuya obra es anterior. Por otra parte, la penitencia de San Ignacio no podría aplicarse a Cristo porque, precisamente, el tema que celebran los cuadros de las tentaciones es la victoria de Jesús sobre el pecado.

<sup>27</sup> El cuadro parece haber sido creado para la iglesia San Niccolò de Frari, en Venecia, la cual no existe hoy. Percy H. Osmond duda que esta obra y otra denominada *Crucifixión*, que procede del mismo templo, sean de Paolo Veronese. Asegura que ninguna de las dos pinturas «sugiere ni siquiera su diseño, mucho menos su color ni manejo» (Osmond 1927: 84; la traducción es nuestra).

<sup>28</sup> Como se indicó antes, esta obra demuestra el peso de la tradición plástica sobre la fidelidad a los textos evangélicos. Si bien el tentador sostiene la piedra en la mano, lo cual podría indicar su inspiración en el Evangelio de San Lucas, la combinación de los episodios del bautismo y de la tentación de Jesús en un cuadro indica que la obra sigue el Evangelio de San Mateo. Antes del capítulo de las tentaciones, Mateo 3:13-17 relata el bautismo de Jesús por Juan el Bautista en el Jordán y la venida del Espíritu Santo en forma de paloma sobre el Mesías.



**Ilustración 6.11.** Tiziano Vecellio, *La tentación de Cristo*, c. 1516-1525. Cortesía de *The William Hood Dunwoody Fund, The Minneapolis Institute of Arts*, Minneapolis, Minnesota.



**Ilustración 6.12.** Paolo Veronese. *El bautismo y la tentación de Cristo* (s.f.). Cortesía de la *Pinacoteca di Brera*, Milán.

Veronese confiere al tentador la figura inofensiva de un anciano cuya mano derecha, sosteniendo la piedra, se encuentra extendida ante Jesús. Por la sencillez de su hábito, sus pies descalzos y el aislamiento, podría creerse que Lucifer trata de hacerse pasar por un anacoreta. Esta máscara simula una identificación con el Mesías porque como ermitaño, el anciano pretende encontrarse también alejado de la ciudad —cuyos edificios se divisan al fondo—, haciendo penitencia. La actitud de Jesús, que torna la cabeza hacia su izquierda e interpone el brazo izquierdo entre él y el personaje impertinente, trasluce sorpresa y rechazo<sup>29</sup>. Cristo reacciona como si hubiera sido importunado en su camino y deseara proceder. La posición desgarbada del diablo y sus piernas abiertas sugieren movimiento y tal vez connoten la persistencia agitada de su solicitud a Jesús.

Una obra aún más notable es *La tentación de Cristo*, de Tintoretto (1512-1594)<sup>30</sup>, una de las pinturas realizadas para decorar la Sala Superior<sup>31</sup> de la *Scuola Grande di San Rocco* (1564-1588) de Venecia.

<sup>29</sup> La posición del tentador a la izquierda de Jesús tiene referencias al pasaje del Juicio Final en San Mateo 25, 31-46.

<sup>30</sup> Las fechas de nacimiento y muerte de Tintoretto varían bastante de una fuente a otra. Se incorporan aquí las que documenta Carlo Ridolfi (1984: 15-80).

<sup>31</sup> Esta es una sala de grandes dimensiones: 43.60 metros de largo, 17 de ancho y 9.70 alto. «El techo, ricamente tallado y dorado, muestra en varias divisiones episodios del Antiguo Testamento; los del Nuevo Testamento están dispuestos en la pared» (*The Great School* 1971: 18; la traducción es nuestra).



**Ilustración 6.13.** Tintoretto (Jacopo Robusti), *La tentación de Cristo*, 1578, *Scuola Grande di San Rocco*, Venecia.

En esta pintura, el diablo no recurre a la estrategia del engaño, sino a la seducción para provocar la caída de Jesús en el pecado. El ángel perverso posee una figura masculina adolescente, atractiva y sensual. El Mesías, quien se asoma a observar al recién llegado sin dar muestras de entusiasmo, parece darse cuenta de que la presencia alada, elegante y semidesnuda no es celestial, y tal vez reconoce prontamente que este ser sobrenatural de alas rojas entraña un ardid del maligno. La extrañeza del talante del intruso se remarca con la humildad del refugio y de la apariencia de Jesús. Mientras Cristo se resguarda modestamente bajo un techo compuesto de trozos de madera, unidos a los árboles de una elevación en medio de la maleza, este ángel aparece fresco, hermoso y adornado. El diablo lleva el pelo ensortijado y su rostro de mejillas sonrosadas se ilumina gracias al brillo de la aureola de Jesús. Su semidesnudez evoca las imágenes plásticas de dioses y semidioses mitológicos. Sus muslos se cubren apenas con los pliegues satinados del paño rojo que deja al descubierto su vientre hasta el pubis y oculta sus partes íntimas. En la parte más abultada de los antebrazos, donde los músculos bíceps sobresalen, sus brazos se engalanan con brazaletes de oro. La pose de la rodilla izquierda flexionada con la pierna doblada hacia atrás, que ayuda al personaje a impulsar su cuerpo para acercar la piedra a Jesús, contribuye a la vez a remarcar la voluptuosidad de sus muslos gruesos y la redondez de sus rodillas. Los brazos estirados hacia arriba realzan el perfil de su cintura y la esbeltez de su tronco. Tintoretto configura este personaje a partir de los conceptos de la belleza y la desnudez como estrategias para atizar la tentación. Ciertamente, el personaje de Satán parece esgrimir la hermosura y la sensualidad para intentar el incremento de su influjo sobre Jesús<sup>32</sup>. La posición arriba/abajo de los dos personajes designa las

---

<sup>32</sup> En su comentario de esta pintura, La Farge remarca el poder de atracción del demonio creado por Tintoretto. Por otro lado, resulta curioso que atribuya características reales al personaje. Obviamente, esta figuración corresponde a la imagen mental que el autor tenía del demonio como un ángel caído:

Y es un Satanás real, un tentador real que se levanta para dirigirse al Cristo. Con toda la belleza de mujer, como un dios griego, el demonio medio se arrodilla medio se levanta del suelo y le ofrece a Nuestro Señor la piedra que ha de transformar en pan. El pelo rubio de Satanás se mueve en el viento; sus ojos están húmedos de alegría; nos enfrentamos a un poder desconocido, evidentemente no de este mundo. Las alas son feas, y quizá son así a propósito, pero eso es todo lo que lo puede ayudar a uno para saber quién es, excepto que de la figura completa se desprende algo que no está bien, algo que está fuera de lugar: ésta es la única encarnación real del diablo llevada alguna vez a la pintura. Y la pintura es hermosa; sería placentero mirarla todo el tiempo, si no fuera porque el ojo debe seguir tras la belleza diabólica, la cual no tiene otro significado que la atracción irónica (La Farge 1913: 191; la traducción es nuestra).

Estoy en desacuerdo con la observación de La Farge sobre la fealdad de las alas. Su color rojo las hace peculiares dentro de la iconografía angélica y además les otorga un atractivo intenso. Luigi Coletti percibe en el encanto y «en la singularidad de ese bellísimo tentador, cuyas plumas son de suave plumaje rojo» (la traducción es nuestra) un elemento de osada renovación iconográfica e imaginativa (Coletti 1944: 37).

dimensiones espirituales superior/inferior y, en una esfera física, los dominios cielo/infierno de cada uno.

## 6.2. Interrelación entre las tentaciones de Cristo y la tentación de Adán

Como los frescos en las paredes opuestas de la Capilla Sixtina, en la Sala Grande Superior de la *Scuola Grande di San Rocco*<sup>33</sup>, el esquema de las obras de Tintoretto en el techo y las paredes —menos paralelo que en El Vaticano—, exhibe una correspondencia antitética entre historias del Antiguo y del Nuevo Testamento. En este plan pictórico del salón, *La caída de Adán y Eva* constituye la escena contraria a *La Tentación de Cristo*: «la oferta de pan comparada con la oferta de la manzana, pero confrontada con obediencia en vez de desobediencia» (Phillipps 1915: 70; la traducción es nuestra)<sup>34</sup>. A partir de esta interrelación o correspondencia temática, establecida no solo por los artistas plásticos sino, fundamentalmente, por la Iglesia, resulta pertinente realizar una aproximación de los personajes de estas obras, con un enfoque especial en la figuración de los tentadores de ambos episodios bíblicos.

En la representación del pecado original en el techo de la Sala Grande Superior de la *Scuola Grande di San Rocco*, Eva no se encuentra en el centro del cuadro, pero constituye el personaje principal y más atractivo de la composición gracias a la caída de la luz sobre su blanco cuerpo desnudo. Adán y Eva se encuentran en puntos equidistantes del centro del espacio pictórico: la figura masculina, envuelta en las sombras, está a la izquierda y la femenina, a la derecha del observador. La mano derecha de la mujer con la manzana y la izquierda del hombre, debajo de la de Eva, recibiendo el fruto, forman el núcleo del cuadro. El árbol del bien y del mal se ubica también en el centro, pero como fondo a la acción principal de entrega. Eva se percibe entrelazada en las ramas del árbol prohibido, lo cual sugiere una asociación de su retrato con la serpiente perversa. La figura de Adán se queda sumergida en las sombras. Su cuerpo opaco da la espalda y veda su rostro al espectador, mientras recibe la manzana con una actitud de aparente sumisión.

<sup>33</sup> La *Scuola Grande di San Rocco* es la sede de una confraternidad fundada en Venecia el 27 de marzo de 1478, dedicada a San Rocco, protector contra la peste. La construcción del edificio se llevó a cabo entre 1517-1560. La decoración estuvo a cargo de Tintoretto, quien realizó un ciclo de pinturas entre 1566-1588 (*The Great School and the Church of St. Rocco in Venice* 1971: 5-10).

<sup>34</sup> «La antítesis de la tentación de Cristo es la tentación de Adán en el Antiguo Testamento. Adán sucumbió, pero Job se consideró como una prefiguración de la superación de la tentación y la victoria de Sansón sobre el león, como una prefiguración de la conquista de Satán» (Schiller 1971: 143; la traducción es nuestra).

En otro cuadro de *Adán y Eva*<sup>35</sup>, de Tintoretto, la mujer se representa como el instrumento del demonio en la caída. Su centralidad en la composición se remarca a través de la luminosidad de su cuerpo desnudo que la convierte en el punto focal de la pintura. Con la mano izquierda, Eva ofrece el fruto prohibido a Adán. El alejamiento corporal e interposición del brazo del primer hombre indican rechazo. Para intensificar su asociación con el mal, Eva aparece con la cabeza reclinada al árbol prohibido y con el brazo enroscado a él, en continuidad con la cabeza de la serpiente que asoma desde arriba con un fruto en la boca. De nuevo, el rostro de Adán le está vedado al espectador.

El paralelismo entre las acciones de Adán y Eva y las de Jesús y Lucifer resulta mucho más evidente en un tapiz del primer tercio del siglo XVI de *L'Abbaye de la Chaise-Dieu*<sup>36</sup> (la Abadía de la Casa-Dei), en Auvergne, Francia. El rostro barbado, el cabello largo, el peinado, los gestos manuales y la postura estilizada de las piernas y los pies de Adán y Jesús son marcadamente similares. Adán, de estatura más alta, se encuentra desnudo; mientras Jesús se halla vestido con una túnica. Las posiciones de las manos derechas, adelantada en Adán y retirada en Jesús, indican las reacciones opuestas de uno y otro ante la tentación. Por otra parte, se establece una similitud entre el gesto de Eva de entrega de la manzana con la mano izquierda y el del diablo presentando la piedra con la garra izquierda. Un aspecto de interés particular es que en el lugar de la cabeza de la serpiente se ha colocado, como un elemento especular, el rostro de Eva. Con este detalle se remarca el paralelismo entre la primera mujer y Lucifer. En la escena izquierda, a Eva se le iguala a la serpiente-diablo-Eva; y en la escena derecha, le corresponde la equiparación con el demonio.

<sup>35</sup> Esta obra, también denominada *La caída del hombre*, se encuentra entre los primeros trabajos del Tintoretto. Perteneció a un grupo de cinco cuadros realizados para la *Scuola della Trinità* —hoy destruida— sobre la creación del mundo: *La creación de los peces*, *La creación de los animales*, *La creación de Eva*, *La caída del hombre* y *La muerte de Abel* (Holborn 1907: 31; *La mostra del Tintoretto* 1937: 52).

<sup>36</sup> *L'Abbaye de la Chaise-Dieu* fue fundada bajo la regla benedictina en 1043 por San Roberto de Turlande (1001-1067), un noble caritativo de Auvergne que se hizo monje. Una de las obras artísticas más distinguidas de este templo es el fresco de *La danse macabre* (c. 1470), de 26 metros de largo y 1.40 m de alto (página electrónica de la Abadía <http://www.abbaye-chaise-dieu.com>, 7 de octubre de 2006). La escena reproducida en la ilustración 6.15 proviene de uno de los tapices que decoran el coro de la iglesia. *La Chaise-Dieu* es el único lugar en el mundo con un conjunto magnífico de tapices en el que se ofrece una Biblia de los Pobres; es decir, una serie de imágenes con que se intentaba hacer llegar las historias bíblicas a la mayoría iletrada, generalmente los pobres. Estos tapices fueron ordenados por el abbad Jacques de Saint-Nectaire entre 1502 y 1517. Se presume que son de origen flamenco. Esta información se la debo al padre Michel-Marie, prior de los Hermanos de San Juan en *La Chaise-Dieu*.



Ilustración 6.14. Jacopo Tintoretto. *Adamo ed Eva* (c. 1550-1553). *Gallerie dell'Accademia*, Venezia. Su concesione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.



Ilustración 6.15. El pecado original y la tentación de Cristo (1502-1517). *L'Abbaye de la Chaise-Dieu*, Auvergne, Francia.

De los análisis de estas obras renacentistas con el tema de la tentación se desprenden algunos elementos recurrentes que interesa destacar: 1) el diablo se representaba disfrazado de monje o de un ser seductor<sup>37</sup>; 2) aparecen rasgos anatómicos como alas, garras o cuernos que delatan al demonio; 3) el gesto de la mano que se extiende, muchas veces la izquierda, corresponde al tentador, sea a Satanás, en las ejecuciones de las tentaciones de Cristo, o a Eva en las obras artísticas sobre el pecado original.

### 6.3. Guacolda y la tentación: un tema bíblico con motivos americanos

La historia iconográfica renacentista de Lucifer tanto como de Eva permite respaldar la interpretación de la figura de Guacolda como una tentadora. El personaje representa al diablo con estampa de mujer, delatada a través de los cuernos de su peinado y de la mano extendida hacia su compañero de escena. La equivalencia Guacolda/tentación resulta aún más patente al comparar su imagen con la del demonio de Juan de Flandes:



**Ilustración 6.16.** Guacolda, de Diego de Ocaña, y la figura del demonio tentando a Cristo. Detalle de Juan de Flandes, *La tentación de Cristo*, c. 1500/1504. Ailsa Mellon Bruce Fund. Imagen cortesía del Board of Trustees, de la National Gallery of Art, Washington.

<sup>37</sup> La apariencia de monje del demonio fue tan común en las artes plásticas de la época pre y pos-tridentina, una etapa de crítica vigorosa a la conducta corrupta de los sacerdotes, que es válido preguntarse si,

La similitud de las dos imágenes se percibe en la postura de perfil, en la posición del brazo izquierdo pegado al cuerpo con un objeto esférico en la mano, en la mano derecha también ocupada y, en el elemento esencial: la presencia y ubicación similar de los cuernos en la cabeza. Además, en la figuración de movimiento, el diablo se asemeja a la mayoría de las figuras femeninas de fray Diego que, también como él, consistentemente, se dirigen con el brazo extendido hacia el compañero de escena. El elemento en la mano funcionaría entonces como una treta para propiciar el acercamiento; aunque el papel del señuelo puede ser menos evidente en algunos objetos, como el huso de Guacolda, o más sugerente, como el pescado —alimento esencial del grupo y a veces símbolo de la impureza— que «la india de Buenos Aires y Tucumán» (fol. 131r.) ofrece «al indio del Tucumán y de Buenos Aires» (fol. 130v.)<sup>38</sup>. La equivalencia entre Guacolda y el demonio se extiende hacia el resto de los personajes femeninos y, rotundamente, se establece en detrimento de la imagen de las mujeres indígenas en la *Relación*.

En la pintura de Juan de Flandes, el monje delata su verdadera identidad a través de los cuernos y las patas de anfibio. Guacolda destila su esencia diabólica a través del estilo cabruno del peinado y de la semidesnudez. En su imagen se concentran las estrategias de falsedad y seducción que, según la interpretación de los artistas plásticos, el diablo empleó para atraer a Jesús hacia el pecado.

El cuadro de Flandes precede en cien años a los dibujos de Ocaña. No he hallado ningún indicio de que el fraile jerónimo hubiera visto esta obra del *Políptico de Isabel la Católica*, pero hay constancia de que Juan de Flandes, pintor de cámara de los reyes católicos, decoró hacia 1495 la bóveda y los respaldos de las sillas del coro del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe (García 1998: 35 y 82)<sup>39</sup>. En la actualidad,

---

contraria a la interpretación más obvia de disfraz de hombre piadoso y bueno con apariencia de aliado de Jesús, este artificio del demonio en traje clerical podría implicar la hipocresía y la apariencia engañosa de los religiosos. En este sentido, estas imágenes valdrían como aplicación plástica de la frase «sepulcros blanqueados» de la retórica cristiana. Por lo tanto, ¿designaría el hábito religioso una máscara de bondad o una apariencia apropiada para el maligno? ¿Habría un guiño del pintor que se hacía eco con esta estrategia de las críticas a los eclesiásticos del siglo XVI?

<sup>38</sup> Debe tomarse en cuenta también que la imagen aparece en un contexto donde se establece una relación entre mujer, sexo, suciedad, enfermedad y muerte: «y por / ser esta tierra de Tucumán tan caliente y estar / todo el día sentadas, y ser ellas demasidamente / viciosas en vicio de carne, y descuidadas en la / varse, les da enfermedad de cáncer en las / partes secretas. Y si las amas no tienen cuidado / de mirarlas, se les mueren muchas» (fols. 132v.-133r.).

<sup>39</sup> Como se señaló en el capítulo 1, está documentada la relación entre el *scriptorium* guadalupense y la reina y su aprecio del trabajo de iluminación del monasterio: «Ya sabeys como desde Sevilla os ove escripto rogándovos me fiésedes escribir el libro del flos sanctorum. E porque yo lo he de menester, yo vos ruego que sy está escripto me lo enviéis luego; e sy non, dad prisa en que se acabe luego e de buena letra; e cistanado en pergamino, me lo enviéis a buen recabdo» (García 1998: 90). En esta carta, Isabel de Castilla no dice que enviará a alguien a recoger el libro, sino que solicita que el prior se lo haga llegar a la mayor brevedad. ¿Quién haría entrega de los encargos a la reina? Estas ocasiones serían oportuni-

se conoce solo una parte de las ejecuciones al fresco realizadas por Flandes a fines del XVI en el coro del santuario (cuatro soles sobre un cielo estrellado y ocho ángeles músicos, por ejemplo), ya que en el siglo XVIII «[s]e encalaron sus bóvedas y muros, ocultando hermosas pinturas, especialmente las de la bóveda, obra probable de Juan de Flandes» (García 1998: 46)<sup>40</sup>. Me pregunto si habría alguna posibilidad de que Flandes recreara en alguno de sus frescos de la bóveda o de los muros la imagen del *Breviario de la reina Isabel de Castilla* o elaborara alguna composición muy similar a la de su cuadro<sup>41</sup>. Parece dudoso que la similitud entre las dos imágenes de Ocaña y del pintor flamenco sea arbitraria o casual<sup>42</sup>.

#### 6.4. La fealdad y lo demoníaco

Ahora bien, si Guacolda despliega su esencia maligna a través del estilo caprino del peinado y la desnudez parcial, ¿qué estrategias emplea Ocaña para plasmar los trazos luciferinos de las otras figuras femeninas dibujadas? El monje carece de la excusa del peinado de la mujer araucana para dotar al resto de sus personajes femeninos de los cuernos demoníacos. Esta cuestión la resuelve al despojar de atractivo la mayoría de los rostros indígenas femeninos. La fealdad toma el lugar de los cuernos y las alas de

---

dades doradas de tener contacto con los monarcas y es dudoso que el monasterio no las aprovechara. ¿Iría el prior a la corte junto con un representante del *scriptorium* o enviaría a otros monjes? El palacio constituiría el escenario preciso para observar las obras de arte que estuvieran produciendo los artistas más renombrados del momento.

<sup>40</sup> De las composiciones pintadas en los espaldares de las sillas altas del antiguo coro se conservan solo algunos comentarios muy generales. Se sabe que se trataba de escenas de santos, vírgenes, apóstoles, mártires, evangelistas y confesores (Talavera 1597: fol. 204v.; San Joseph 1743: 45; García 1998: 42). Estas sillas también fueron reemplazadas en el siglo XVIII: «La antigua sillería, hecha en el siglo XV por Gonzalo de Montenegro, entallador guadalupense fue sustituida por la actual Sillería barroca, labrada por Alejandro Carnicero, en madera de nogal, con dos órdenes de sillas: 51 en la parte superior y 45 en la parte baja. Los tableros de las sillas altas están historiados con imágenes en relieve del Salvador, los apóstoles y otros santos y los asientos inferiores con imágenes [*sic*] de santas, ejecutados con suntuosidad y perfección» (García 1998: 46).

<sup>41</sup> La presencia de este pintor de la corte en Guadalupe debió ser una influencia poderosa en los iluminadores del *scriptorium* monacal. El padre Jerónimo Bonilla en su «Introducción para un estudio de las miniaturas guadalupenses», citado por García, atribuye a la estadía de Juan de Flandes en el monasterio cacereño las características flamencas de las viñetas de los libros miniados (García 1998: 82). Sin menoscabar la importancia del influjo del pintor, debe hacerse la salvedad, en mi opinión, de que Flandes trabajó en el santuario a fines del siglo XV y, por lo tanto, no podría atribuírsele a su obra allí una influencia directa que se extienda retroactivamente hacia gran parte del siglo XV. En todo caso, su ascendiente debió perdurar, al menos, durante los primeros años de la centuria siguiente.

<sup>42</sup> El «Índice de viñetas en los Libros Corales Guadalupenses» de *Los Miniados de Guadalupe: Catálogo y Museo* no registra ningún dibujo con el tema de las tentaciones de Jesús en los libros iluminados que hoy se conservan en el santuario (García 1998: 355-364).



**Ilustración 6.17.** Detalle de los rostros de tres parejas indígenas. Según las leyendas de Ocaña, las imágenes superiores representan los indios de los desiertos peruanos; las del centro, los indios de Tucumán y Buenos Aires y, las dos en la parte inferior, los collas.

murciélago que permitían develar la identidad del demonio en las representaciones de la tentación<sup>43</sup>.

A diferencia de su opinión sobre la apariencia física de las mujeres de otros pueblos indígenas a quienes consideraba abominables<sup>44</sup>, a Ocaña le agradaba el aspecto

<sup>43</sup> Para los cristianos neoplatónicos del Renacimiento, la virtud humana se reflejaba en la apariencia corpórea. En *De amore*, Marsilio Ficino define la belleza como una gracia que, infundida por la luz de Dios, impregna las almas y las formas corporales. Esta gracia conmueve y deleita nuestras almas a través de la razón, la vista, y el oído y, como consecuencia del deleite, las inflama de amor (Ficino 1985: 95).

<sup>44</sup> La descripción de las habitantes de Potosí establece una relación obvia entre la fealdad y la apariencia demoníaca:

Las indias usan de afeite; y lo q[ue] / se ponen es una tierra colorada como almagre. / Y embadúrnanse toda la cara y narices y frente, / de manera q[ue] parece q[ue] tienen una máscara /



**Ilustración 6.18.** «Traje de las indias de los llanos» (fol. 34r.). La mujer mira intencionalmente al hombre y coloca la mano, provocativamente, cerca de su órgano sexual.

de las araucanas: «las mujeres son hermosas, aunque algunas son más blancas que otras de otras partes» (fol. 102r.)<sup>45</sup>. Pese a esa complacencia y a que es la única imagen que tiene por escrito el atributo de *bella*, en el dibujo del personaje destacan la mueca

---

colorada puesta. Otras usan de un color un poco / amarillo y no untan más de los carrillos y las / narices, que me parecían demonios. Y con todo esto, / no les faltan españoles que duerman con ellas. Son / muy lujuriosas, de causa q[ue], de ordinario, están / borrachas y comen mucho ají, q[ue] allá llamamos / pimientos de las Indias. Andan descalzas todas / y muy pocas son las q[ue] andan calzadas: las putanas / solamente y las pallas ricas, que son indias de mejores / rostros por ser hijas de español y de india. Pero las q[ue] son / de padres indios, de ordinario son mal agestadas to / das; y muy feos así los varones como las mujeres. Y / duermen como puercos unos junto a otros. Y como / de ordinario están borrachos y están todos revueltos, / el padre conoce algunas veces a la hija y el hijo, / a la madre. Y no se puede remediar esto, de causa que / todos duermen juntos y revueltos, unos con otros (fols. 174r.-175v.).

<sup>45</sup> La conjunción *aunque* no funciona aquí con sentido adversativo. Para Ocaña, la blancura de la piel es un rasgo positivo: «las indias son blancas y muy hermosas, / más que las españolas» (fol. 177r.).

desagradable y deformante de la boca, la desproporción de la nariz y del ojo visible y la exageración del afeitado en el marcado rubor rojo de la mejilla —el cual debía ser innecesario en el caso de posesión de una belleza auténtica—<sup>46</sup>. Estas características complementan la representación satánica del personaje y, sin otros recursos obvios como los cuernos, Ocaña resuelve la asociación mujer/demonio en otros de sus dibujos a través de la deformación de los rostros.

Si se comparan los rostros de la mayoría de las parejas indígenas de Ocaña, sobresalen la fealdad de las caras femeninas y el contraste entre sus facciones toscas y la delicadeza de los rasgos faciales de los personajes masculinos (ilustración 6.17). De arriba hacia abajo, el primer rostro femenino aparece descompuesto y en desequilibrio. Los ojos son desiguales y parecen desorbitados; los labios están deformados. El remarcado de la ceja le otorga dureza y el lado derecho de la cara es impreciso, oscuro y difuminado; da la impresión de estar cubierto por una mancha<sup>47</sup>. La ausencia de labios en la segunda cara demuestra una menor atención a los detalles del trazado. En los tres retratos, la desproporción de los rasgos faciales es especialmente visible en la nariz y en los ojos; en el capítulo 4, se señaló el prognatismo del tercer rostro. La malformación de estas caras parece tener el propósito de crear repulsión en el espectador y, al mismo tiempo, proyectar la corrupción espiritual de las retratadas<sup>48</sup>. Teológicamente, en el pecado interviene la voluntad, por ello mientras más atrevimiento se refleje en la imagen, más afeado resulta su rostro. No es casual que Guacolda y «la india de los llanos»<sup>49</sup>, la primera con un traje transparente y la otra con una pose sugestivamente obscena, posean los rostros más deformados.

<sup>46</sup> En relación al tema de la belleza que no requiere afeites, se cita un pasaje de *La Celestina* (1499), donde Calixto describe la hermosura de Melibea y los artificios de las envidiosas para igualarla:

Pues quantas oy son nacidas, que della tengan noticia, se maldicen, querellan a Dios, porque no se acordó dellas quando a esta mi señora fizo. Consumen sus vidas, comen sus carnes con embidia, danles siempre crudos martirios, pensando con artificio y igualar con la perfición que sin trabajo dotó a ella natura. Dellas, pelan sus cejas con tenazicas y pegones y a cordelejos; dellas, buscan las doradas yervas, rayces, ramas y flores para hazer lexías con que sus cabellos semejasen a los della, las caras martillando, envistiéndolas en diversos matizes con unguentos y unturas, aguas fuertes, posturas blancas y coloradas, que por evitar prolijidad no las cuento (Rojas 1996: 180-181).

<sup>47</sup> Tal vez el lado manchado de la cara y la otra marca visible en el lado derecho pretendan representar la suciedad del rostro de «las indias de los llanos», los cuales también podrían percibirse como estigmas de la impureza. No obstante, no puede descartarse un deterioro natural del color en el manuscrito.

<sup>48</sup> Otro aspecto que se destacó en el capítulo 4 es que las puntas del cabello de varias de las imágenes femeninas tienen una longitud irregular, en contraste evidente con las homogéneas de sus compañeros.

<sup>49</sup> La mano en el pecho y la postura extraña de los dedos de esta imagen —el dedo anular y el medio unidos, mientras el meñique y el anular se encuentran separados— evoca de nuevo al gesto manierista de la mano en el pecho que se comentó antes en el cuadro de Tiziano y que está presente también en *El caballero de la mano en el pecho* de El Greco. Extrañamente, la mano que la figura indígena se coloca en el pecho es la izquierda, y los dedos alargados y huesudos tienen un tamaño similar.

## 6.5. La mujer americana y la castidad sacerdotal

A los ojos de fray Diego, ¿qué tipo de instigación satánica lleva a cabo la mujer indígena? ¿Hacia qué pecado dirige sus ataques este demonio encubierto? ¿Por qué Ocaña articula lingüística y visualmente un perfil infame de la mujer indígena a lo largo de su *Relación*? Las respuestas a estas preguntas se hallan, en parte, en los asuntos que agitan y angustian la Iglesia de su tiempo; también, en los principios teológicos y morales de la doctrina católica y monacal que, por sus votos religiosos, Ocaña estaba obligado a seguir y, finalmente, en las reacciones y sensaciones íntimas del monje ante ciertas experiencias personales en las Indias.

El fraile jerónimo vive en el último tercio de un siglo caracterizado por la disensión y escisión de la Iglesia católica. En su *History of Sacerdotal Celibacy in the Christian Church*, Henry C. Lea señala que la vida disoluta y anticristiana de los sacerdotes fue una de las causas de mayor impulso para el éxito de la Reforma (Lea 1932: 442). Una de las respuestas persistentes de las autoridades eclesiásticas a esta crisis consistió en el intento de vigorizar las reglas de la castidad sacerdotal, como uno de las rémoras para detener el cisma. Ante la amenaza del protestantismo, a fines del primer tercio del XVI, la Iglesia inicia una serie de sínodos en distintos lugares de Europa en un esfuerzo por autoexaminarse, reactivar preceptos descuidados y emitir nuevos cánones para detener la corrupción profunda de sus miembros<sup>50</sup>. Uno de los objetivos fundamentales de las juntas era evitar que las nuevas doctrinas conquistaran a los fieles católicos hacia sus filas, particularmente ante el desencanto de los feligreses causado por la conducta desordenada del clero.

En 1521, el Concilio de París lamentó la corrupción imperante en las instituciones eclesiásticas. La condición disipada de la disciplina conventual era tal que amenazaba la existencia del sistema monástico y las denuncias de abusos eran constantes. En 1524, en Ratisbona, el cardenal legado Campeggio proclamó reglas severas de cambio, con las cuales reconfirmaba que la nueva herejía protestante tenía excusa en la moral detestable y la vida disoluta del clero<sup>51</sup>. En 1536, el papa Paulo III formó

<sup>50</sup> Henry C. Lea provee cuenta extensa y detallada de muchos de los encuentros y de las protestas de los prelados.

<sup>51</sup> Evidentemente, señala Lea, sus medidas y las de otros concilios dieron muy poco resultado, ya que «algunos años después, Erasmo todavía insistía en la abolición del celibato como el único modo práctico de remover el escándalo» (Lea 1932: 443; mi traducción).

No mucho después, la iglesia francesa hizo otro esfuerzo de la misma naturaleza para controlar la propagación del luteranismo [...] En 1528 el cardenal legado Duprat, Canciller de Francia, llevó a cabo un concilio en París, donde condenó, *seriatim*, las nuevas doctrinas como herejías, y elevó la regla del celibato a la dignidad de artículo de fe. También impulsó la adopción de una serie de preceptos diseñados para extirpar de la Iglesia la desgracia causada por la laxitud de la

una comisión de nueve prelados eminentes en virtud y piedad, quienes trabajaron por dos años para producir el *Consilium de emendanda ecclesia*. Respecto al celibato, los autores del documento protestaban contra la facilidad con la cual los religiosos podían comprar a la Curia Romana dispensas para casarse. Por otra parte, demostraron no tener confianza en la posibilidad de purificación de las órdenes religiosas conventuales, ya que recomendaron su abolición gradual: todos los novicios debían ser despachados y ninguno nuevo, admitido<sup>52</sup>.

En la Dieta de Ratisbona, en 1541, el emperador Carlos V exigió que se hicieran cumplir las ordenanzas relativas al celibato y se revivieran los preceptos que castigaban la incontinencia. Se determinó que aquellos sacerdotes ordenados que fueran encontrados culpables de impureza debían ser suspendidos de sus funciones y separados de sus concubinas; a estas se les amenazó con la excomunió<sup>53</sup>. El 1 de setiembre de 1548, el arzobispo de Colonia ordenó a todos los eclesiásticos que sacaran a sus mancebas de los límites de las parroquias en el término de nueve días, bajo amenaza de aplicar las penalidades provistas en el decreto imperial<sup>54</sup>. En noviembre de 1548,

---

moralidad y del comportamiento del clero. Se instruyó a los obispos a hacer cumplir los decretos de los concilios y de los padres hasta que el concubinato y la incontinencia se erradicaran por completo (Lea 1932: 443; la traducción es nuestra).

<sup>52</sup> En 1546, un concilio en Sevilla instituyó medidas rigurosas para la reforma de su Iglesia. Hacia el mismo año, en Colonia, Alemania, el arzobispo Herman von Wied reunió un concilio que emitió una serie de 275 reglas. Estas prescribían, minuciosamente, funciones, deberes y obligaciones para todos los niveles del clero. Con respecto al delicado tema del concubinato, la asamblea se contentó con citar el código Niceno que prohibía la residencia de mujeres con obispos, sacerdotes y diáconos a menos que estas tuvieran un estrecho nexo familiar consanguíneo con el miembro del clero con quien vivían. El Canon 3 del Primer Concilio Ecuménico de Nicea, celebrado en el año 325, reza: «El Gran Sínodo ha prohibido estrictamente a todo obispo, cura o diácono, y a todo miembro del clero, que tenga una ‘subintroducunt mulierem,’ (syneisaktos) a menos que sea una madre, hermana, tía, o una persona que esté por encima de toda sospecha» (Cholij 1989: 78; Lea 1932: 33; la traducción es nuestra).

<sup>53</sup> Se exigió la realización de concilios locales para incorporar estos decretos a otros estatutos propios de cada lugar y para discutir mecanismos que aseguraran su cumplimiento. En 1542, en una entrevista con Morone, el nuncio papal, el arzobispo de Mainz reconoció la reforma del clero como el asunto más urgente del momento y, al mismo tiempo, admitió su impotencia para llevarla a cabo. Señaló que no había posibilidad de reforma hasta tanto no se reuniera el concilio ecuménico y que el concubinato de los sacerdotes no podía suprimirse sin grandes escándalos. Henry Lea sugiere que el único recurso a mano parecía ser entonces la persuasión, porque los religiosos estaban creando células de apoyo contra las ordenanzas jerárquicas: «el clero de Mainz, Trèves y Colonia había formado una organización tan fuerte para la defensa mutua que todos se levantarían en un acto de resistencia si alguno de sus miembros fuera procesado» (Lea 1932: 446; la traducción es nuestra).

<sup>54</sup> El 30 de octubre de 1548, el arzobispo de Trèves emitió un mandato dirigido especialmente contra los curas que vivían en concubinato: «Por tanto, todos los sacerdotes, sin importar su categoría, deben sacar a sus concubinas de sus casas en el término de nueve días, llevándolas más allá de los límites de su parroquia, y no deben ser vistos en compañía de mujeres de moral dudosa» (Lea 1932: 453; la traducción es nuestra).

un sínodo reunido en Augsburgo arremetió contra el traje secular y pomposo del clero, su glotonería, consumo excesivo de alcohol, permanencia en tabernas, sus actos licenciosos y su desprecio general de la disciplina. Se adoptó un canon apoyando las regulaciones promulgadas siete años antes por el emperador Carlos V<sup>55</sup>.

En el proyecto de reforma realizado en 1583 bajo el mandato de Paulo III, se establece que la descripción de la conducta corrupta del clero francés es una condición de la Iglesia en su totalidad y que a ella se deben el odio de los fieles hacia el cuerpo clerical y la extinción total de la reverencia de la feligresía hacia los servicios religiosos. No es sorprendente encontrar en los concilios de este periodo una repetición de los mandatos antiguos. El mantenimiento de cónyuges y de familias eran males perseverantes que no disminuían (Lea 1932: 443).

Ante la imposibilidad de hacer cumplir los votos de castidad, otras autoridades seculares y religiosas de Europa iniciaron ante Roma una campaña a favor del matrimonio<sup>56</sup>. Su objetivo era lograr el regreso de los religiosos que habían abandonado la Iglesia católica por su deseo de unirse a una mujer o de mantener la unión marital que sostenían antes de la supervisión constante y de las intensas campañas prohibitivas. No obstante, después de múltiples vaivenes políticos entre la Santa Sede y los partidarios del matrimonio sacerdotal, la tradición logró imponerse y la obligación del voto de celibato se mantuvo intacta.

---

<sup>55</sup> En marzo de 1549, el arzobispo de Colonia convocó un concilio provincial, en el cual lamentó la permisividad de los tiempos. Por otra parte, no se podía esperar una mejoría de la situación mientras los sacerdotes que vivieran en concubinato pudieran obtener cartas de absolución y dispensaciones del tribunal eclesiástico por siete *gros tournois*. Además, la emisión de estas licencias demostraba que grandes sectores influyentes de la Iglesia hacían caso omiso de los decretos obispaes y de los concilios locales (Lea 1932: 443).

El 6 de enero de 1546, en el discurso de apertura del Concilio de Trento, el obispo de San Marcos, trazó una imagen de miedo de la corrupción del mundo, la cual había alcanzado un grado que la posteridad podría quizá igualar pero no exceder. Les aseguró a los padres en asamblea que esto se debía única y exclusivamente a la maldad de los pastores, quienes habían arrastrado a sus rebaños junto con ellos hacia el abismo del pecado. La herejía luterana había sido provocada por su propia culpa, y su supresión sólo podía esperarse de su propia reforma (Lea 1932: 446; la traducción es nuestra).

<sup>56</sup> En la Dieta de Polonia de 1552 se presentaron peticiones solicitando el matrimonio sacerdotal. La Dieta de 1556 autorizó al rey Segismundo Augusto a dirigirse a Paulo IV, en nombre de la nación polaca, para solicitar la concesión del matrimonio de los religiosos. En 1560, el emperador Ferdinando, quien antes se había opuesto a la eliminación del celibato, asumió la causa ante el Papa y solicitó permiso para que los curas contrajeran matrimonio. Sus argumentos eran que de cien párrocos raramente se podría encontrar uno que no estuviera casado abierta o secretamente y que era necesario tolerar a estos individuos y sus estados para prevenir la destrucción de la Iglesia. El Duque de Cleves asumió la misma causa, basado en que en la totalidad de sus dominios no podían encontrarse ni cinco sacerdotes sin concubinas. También el duque Alberto de Bavaria llevó el asunto ante el Concilio de Trento. El 27 de junio de 1562 presentó una solicitud de aprobación del matrimonio de los eclesiásticos (Lea 1932: 456-458).

El Concilio de Trento renovó la obligación del celibato y enaltecó su categoría dentro de la doctrina eclesiástica. Para eliminar de raíz los ataques a este mandato eclesial y la defensa de las bondades del matrimonio sacerdotal, la regla del celibato se elevó a artículo de fe. En la Sesión XXIV del 11 de noviembre de 1563, entre los Cánones del Sacramento del Matrimonio, se decretaron dos lineamientos, el noveno y décimo, relativos a la preservación, promoción y exaltación del celibato<sup>57</sup>. «Hacia este mismo tiempo, la Inquisición española comenzó a tratar como herejía la afirmación de que el estado matrimonial era preferible al celibato prescrito para el clero» (Lea 1932: 464; la traducción es nuestra).

La Sesión XXV celebrada del 3-4 de diciembre de 1563 instituyó «el modo de proceder contra los clérigos concubenarios», en el capítulo XIV del «Decreto sobre la reforma» pertinente a los religiosos y las monjas. Además de la prohibición del amancebamiento y de cualquier otro tipo de relación amorosa o sexual de los sacerdotes con mujeres y de la declaración de las penalidades que se impondrían por la violación de estos mandatos, el documento insiste en la importancia de la castidad como una virtud necesaria para mantener la buena reputación del clero.

Los sínodos continuos en distintos países de Europa en las décadas siguientes al Concilio de Trento, la resistencia de los religiosos y la tensión tenaz entre el clero opositor y las autoridades eclesiásticas atestiguan el poco éxito de las prescripciones del concilio<sup>58</sup>. El impacto práctico de las leyes en el ámbito eclesiástico parece haber sido muy débil; los cambios en la conducta cuestionable del clero seguían siendo una asignatura pendiente. En España, por ejemplo, el sínodo de Orihuela de 1600 dictaminó que el amancebamiento de los eclesiásticos era la causa principal de la animosidad popular hacia ellos (Lea 1932: 486).

Otro aspecto atendido por Trento fue el de la integridad de la disciplina monacal. Los monasterios debían continuar su existencia apartados de las distracciones

---

<sup>57</sup> El canon noveno amenaza con excomulgar a quien declare que los clérigos ordenados y todo religioso que haya hecho profesión solemne de castidad pueden contraer matrimonio o que, una vez contraído, el matrimonio es válido, sin importar la ley eclesiástica ni el voto profesado. Se alega que Dios no negaría el don de la castidad a quien se lo pidiera ni expondría a ninguno de sus servidores a una tentación mayor a sus propias fuerzas. El canon décimo amenaza con la excomunión a quienes declaren superior el estado matrimonial al estado virginal o célibe.

<sup>58</sup> Lea señala que la reforma tridentina, tan elocuentemente anunciada como la panacea para todos los males que afligían la Iglesia, resultó ser un fracaso general. Por ejemplo, en el caso de Italia, una serie de concilios provinciales realizados en los años restantes del siglo XVI desde Lombardía hasta Nápoles, para reiterar las ordenanzas conciliares y las penas a que se exponían los clérigos con su incumplimiento (Milán en 1565 y 1582, Manfredonia en 1567, Rávena en 1568, Urbino en 1569, Florencia en 1573, Nápoles en 1576, Cosenza en 1579, Salerno en 1596, San Severino en 1597 y Melfi en 1597), demuestran que los cánones tridentinos repercutieron sin mayor eco a través del país y que, salvo raras excepciones, los prelados no se atrevieron a imponer su cumplimiento (Lea 1932: 481-482).

y tentaciones del mundo laico. Sus superiores y los obispos en sus visitas debían asegurarse de que las reglamentaciones tridentinas se mantuvieran en vigor en los claustros, conjuntamente con las normas de la regla establecida en cada convento. El documento subraya el impacto destructor que para la Iglesia como institución surtiría la ignorancia de las normas establecidas y asigna una responsabilidad sustancial a las autoridades eclesiásticas locales en su cumplimiento.

Agregado a todo este clamor institucional a favor de la castidad y a la condena del deseo concupiscente en la teología moral, la casa jerónima de fray Diego debió aleccionar reiterada y consistentemente a sus monjes sobre las enseñanzas y los sacrificios de San Jerónimo (c. 343-420), uno de los cuatro doctores originales de la Iglesia, gran promotor de la vida monástica y devoto elocuente del celibato. Según la doctrina jeronimiana, la virginidad es la expresión más perfecta de la fe cristiana. En el estudio *The Theological Basis of Virginity According to St. Jerome*, Demetrius Dumm realiza una revisión exhaustiva de los escritos y la correspondencia de San Jerónimo para ofrecer las perspectivas del patriarca eclesial sobre la pureza virginal.

Para San Jerónimo, la virginidad no consiste únicamente en un elemento de la vida ascética, sino que constituye la realización completa del llamado cristiano, el estado de perfección vocacional. La prueba suprema del carácter noble y trascendente de la virginidad es la naturaleza virginal de Dios y los ángeles. De allí que si la espiritualidad cristiana consiste en la lucha por la imitación de Dios, la práctica de la abstinencia viene a ser uno de los medios esenciales de aproximación a la emulación de la divinidad.

Un concepto central de la teología jeronimiana es la estricta naturaleza virginal del estado originario de la humanidad. En el Paraíso, Adán y Eva desnudos, vírgenes y sin mancha disfrutaban de la gloriosa compañía de Dios; la divinidad no ocultaba entonces su rostro radiante ante sus criaturas humanas. San Jerónimo y otros teólogos dedujeron de Génesis 4,1 —«El hombre se unió a Eva, su mujer, la cual quedó embarazada y dio a luz a Caín»— que la primera pareja empleó sus facultades sexuales después del pecado original y de sus consecuencias trágicas para la humanidad: la caída de la gracia, la expulsión del Paraíso y la maldición divina traducida en dolor, trabajo y muerte. De allí, el patriarca colige la superioridad de la virginidad sobre el matrimonio porque el carácter virginal correspondía al estado paradisiaco de felicidad plena de nuestros primeros padres. Con la salida vergonzosa del Edén, la humanidad se privó también de los dones propios disfrutados antes en el Paraíso como la inmortalidad y la incorruptibilidad; por ello la abstinencia, característica de la eterna dicha perdida, puede devolvernos la posibilidad de alcanzar la pureza del espíritu. Así, se puede poseer en la mente lo que ya no tiene el cuerpo; si bien, la persona virgen dedicada con plenitud a Cristo recobra, aun en esta vida, un cierto grado

de esa inmortalidad original. San Jerónimo evoca el estado virginal del Paraíso como un ideal perdido que el cristiano debe esforzarse por buscar y recuperar<sup>59</sup>.

Cristo vino a inaugurar el reino del espíritu. Luego, la vocación cristiana ideal es aquella que aparta los asuntos de la carne, incluso el matrimonio, y comienza a vivir anticipadamente en la tierra esa vida espiritual íntegra y celestial. El servicio del espíritu debe reemplazar enteramente la antigua esclavitud indulgente de la carne. Jerónimo llama soldados de Cristo a quienes abrazan la vida monástica, porque están llamados a luchar contra los degradados deseos corporales y a vencerlos como elementos infames. En las milicias del Redentor, los soldados vírgenes forman el cuerpo de honor. Son ellos quienes se han entregado por completo al servicio del espíritu y han aceptado la implícita separación total del mundo y de la carne. El corazón de la profesión virginal es un amor exclusivo y sin desvíos a Jesucristo. Este es un sentimiento sublime de dedicación completa y la imagen más usualmente empleada por San Jerónimo y los padres de la Iglesia para expresar la naturaleza de este amor es el de un matrimonio espiritual con Cristo. Esta unión conlleva necesariamente la consagración al servicio de Dios y la obligación de modelar la vida según la conducta de un novio divino y la pureza de María, la novia perfecta del Señor. San Jerónimo enfatiza estos temas frecuentemente y ellos ilustran con claridad su visión de la cualidad excelsa de este concepto del llamado virginal (Dumm 1961: 74). Según San Jerónimo, virginidad equivale a «ser santo en cuerpo y espíritu». La persona virgen es prioritariamente la prometida de Cristo y su objetivo debe ser, por encima de todo, llevar una vida entregada enteramente a su servicio. Esta existencia exige separación de las distracciones mundanas.

Jerónimo considera el cuerpo, en palabras de San Pablo, templo del Espíritu Santo. Este templo adquiere una categoría superior en la persona virgen, ya que es

---

<sup>59</sup> En la doctrina jeronimiana, la redención de Cristo tiene un carácter virginal. Jesús se mantuvo virgen, la Virgen María concibió y dio a luz sin mancha al Redentor. José, San Juan Bautista y los apóstoles, aun aquellos que habían estado casados, eran vírgenes o recuperaron su virginidad una vez que Cristo los llamó a su servicio:

La asociación estrecha de la virginidad con los elementos esenciales del cristianismo es el corazón y el germen de la teología de la virginidad de Jerónimo. Su línea de razonamiento es inequívoca: si el Cristianismo es el establecimiento del Reino de Dios entre los hombres, entonces la virginidad es la condición de los miembros de ese Reino. Y si el Cristianismo es la victoria de la vida y del amor sobre la muerte y el pecado, entonces la virginidad es la expresión ideal de esa vida y ese amor, así como la virginidad fue la vocación propia de aquellos que vivieron la vida perfecta de amor en el Paraíso. Es la persona virgen quien puede reclamar la participación más completa en la victoria de Cristo; es la persona virgen quien es más perfectamente despegada de este mundo —el dominio de Satanás; es igualmente la persona virgen quien se encuentra emancipada del pecado y de sus amargas consecuencias, aun de la misma muerte (Dumm 1961: 32; la traducción es nuestra).

ella quien responde con mayor generosidad al llamado de Dios al ofrecerse enteramente como una víctima perfecta a su servicio. El sacrificio del individuo virgen y su consecuente consagración están íntimamente relacionados con su matrimonio con Cristo. El uso al cual se dedica el cuerpo en el matrimonio ha sido renunciado por la persona virgen que se ha entregado al Redentor; este hecho la aparta de quienes incurren en el acto carnal.

En definitiva, una de las preocupaciones centrales de la Iglesia en la época de Ocaña era hacer cumplir el voto de castidad de los sacerdotes, eliminar el concubinato que se practicaba a lo largo y ancho de la Europa católica y mantener el decoro y la disciplina en las instituciones monacales. Con respecto a la virginidad, los cristianos y, particularmente, los religiosos debían considerarla una cualidad excelsa que los libraba de las distracciones infames del mundo, les permitía una dedicación exclusiva a Dios y los iniciaba precozmente en la vida futura del espíritu. «El celibato es para el cristiano, al menos en teoría, un estado mucho más noble y valioso que el matrimonio; y la continencia se cuenta entre las más grandes virtudes humanas» (Graf 1931: 67; la traducción es nuestra).

Para fray Diego, sin embargo, las virtudes de castidad, pureza y continencia enfatizadas por la cultura eclesial de su tiempo se encuentran en gran peligro en las Indias. Ocaña parece adjudicar una dificultad mayor en la práctica de la templanza y en el mantenimiento del estado célibe en el Nuevo Mundo. Las mujeres indígenas exhiben varias características que amenazan el voto de castidad del jerónimo; entre ellas se encuentran la belleza, el paso sensual<sup>60</sup> y el vestido revelador:

El traje de los indios de Quito / y del Nuevo Reino de Granada y de Santa Fe es  
muy / diferente. Y las indias son blancas y muy hermosas, / más que las españolas.  
Y como hace tanto calor, [por]que está / Quito debajo de la equinoccial y no tiene  
grado ningun / no, solamente traen unas mantas de algodón muy delgadas, de  
manera que las carnes se les parecen trans / parentes. Y si hace un poco de aire, que  
coge y lleva / la manta de algodón a una parte, por la otra quedan / todas las fac-  
ciones de los miembros del cuerpo tan seña / ladas, que se echa de ver la que tiene  
buenas piernas / y buen talle. Todas estas cosas notaba para escribirlas, / aunque  
parezca demasiada curiosidad, mas pues la tengo / en lo demás, no es malo esto  
mientras el alma con pe / cado no se ensucia. Así que me pareció este traje / más  
lascivo que el de las moriscas de Granada, que pintan / hasta la media pierna; que  
al fin aquéllas están cubier / tas con ropa, y estas otras andan desnudas con unas  
/ carnes como un alabastro; y cuando van andando, / con un paso tan menudito

<sup>60</sup> En otro episodio, Ocaña atribuye una forma de caminar común a las indígenas del Nuevo Mundo. Se trata del estilo similar a un baile que describe en la cita del texto principal: «Y van andando con un paso muy me / nudo. Y este paso es general en todas las indias» (fol. 313r.).

que parece que van bailando / la zarabanda; que es menester mucho espíritu de Dios / y hacerse fuerza para recoger el pensamiento el religioso / en pensar en otras cosas buenas, para no divertir / se en tanta lascivia, para que no se ofenda a la ma / jestad de Dios con el pensamiento, para no codiciar lo que / los ojos ven en aquellas indias, por mortificados que se lleven (fol. 177r.)<sup>61</sup>.

Fray Diego no visita Quito ni Santa Fe; del Reino de Nueva Granada conoce solo Cartagena. Por ello, inicialmente pensé que sus comentarios sobre las indígenas de estos lugares no procedían de observaciones directas, sino que este pasaje incorporaba al texto elementos imaginarios, alguna generalización o ciertos rumores. Sin embargo, después del estudio de las imágenes combinado con la alusión en el texto de la transparencia de las prendas de vestir, más las comparaciones con las españolas y moras, la minuciosidad de las descripciones sensuales, el regodeo de la mirada y los esfuerzos para sobreponerse al deseo erótico, estoy convencida de que el texto expresa su experiencia personal con las indígenas de algunos de los lugares donde estuvo. Probablemente, los topónimos tanto como la impersonalidad de la narración solo buscaban despistar al lector para evitar la identificación de las sensaciones descritas como suyas. Estos comentarios, tan desenfadadamente voluptuosos, son únicos en la *Relación*; y, como, en general, sobre el tema de las mujeres, Ocaña suele ser aprensivo y crítico, y escasamente halagador, este deslíz resulta extraño y fascinante.

En la impersonalidad taimada del comentario —«es menester mucho espíritu de Dios / y hacerse fuerza para recoger el pensamiento *el religioso* / en pensar en otras cosas buenas, para no divertir / se en tanta lascivia, para que no se ofenda a la ma / jestad de Dios con el pensamiento, para no codiciar lo que / *los ojos* ven en aquellas indias, por mortificados que *se lleven*»— y la confidencia sobre el esfuerzo del sacerdote se advierte la congoja personal producida por el deseo erótico. La angustia tiene su raíz en la contradicción entre los impulsos naturales de Ocaña y los principios doctrinales que constituían su deber religioso y que le serían consistentemente reiterados durante su vida cenobítica en el monasterio jerónimo de Santa María de Guadalupe. El encanto de las amerindias promueve la atracción hacia los pecados de la carne y constituye una amenaza al voto de castidad del monje y a la armonía de su relación con Dios.

---

<sup>61</sup> Valga añadir que en su edición, supongo que sin advertirlo, aunque no es posible saber si se trataría de una censura consciente o inconsciente, Arturo Álvarez eliminó unos renglones —Freud enarcaría las cejas suspicazmente—. De hecho, en estas líneas, el mismo fray Diego no puede evitar detenerse en un punto para sacudirse toda culpa. Esgrime en su favor su empresa textual, su carácter inquisitivo y la limpieza de su alma.

Resulta irónico que mientras en la pintura del siglo XVI, una época de críticas acérrimas a la corrupción sacerdotal, fueron comunes las representaciones del diablo como hombres religiosos, en sus dibujos de la humanidad de las Indias, Ocaña revierte este aspecto plástico y configure lo demoníaco en imágenes femeninas. Este elemento de proyección sugiere que frente al deseo erótico no asume responsabilidad por sus sensaciones, sino que asigna la culpa del pensamiento concupiscente y del apetito carnal a la mujer incitadora<sup>62</sup>.

En el ámbito de provocación de las Indias, si los sacerdotes faltan a su voto de castidad y los españoles caen en el pecado de lascivia, la culpa no se dirige a los hombres, sino a las mujeres, caracterizadas además por su promiscuidad sexual: «Y ansí, en esta tierra, como todas / las cosas son en ella al revés, también esto es al revés; / que las mujeres son las que solicitan a los hombres, y / la que más [hombres] tiene, ésa se tiene por más honrada» (fols. 175r.-175v.)<sup>63</sup>. Los riesgos de corrupción para el cristiano en el Nuevo Mundo resultan más inminentes que en España porque, según los cronistas y, en este caso, Ocaña, en las tierras conquistadas las mujeres se comportan como meretrices: «Y estas pallas son para los españo / les como las mujeres públicas. No digo que ellas / viven de eso, sino con la facilidad q[ue] tienen de tratar / con los españoles, q[ue] lo tienen ellas por honra te / ner por galán a un español» (fol. 335r.). La posición exculpatoria, bien para sí mismo o para otros hombres, hábilmente tramada por Ocaña en los dibujos y en la narración, refleja una actitud humana común, pero no por ello noble: apartar de uno mismo el dedo acusador y achacar la responsabilidad al otro. En un acto sexual entendido bien como pecado o como violación de un voto personal o de las leyes sociales, todavía hoy persiste la tendencia de culpar a la mujer, aun cuando esta haya jugado un papel de víctima absoluta. Muchas veces, el castigo merecido por una falta puede ser más riguroso para la parte femenina que para la masculina. Un ejemplo de ello es el de una de las resoluciones tomadas en la Dieta de Augsburgo, en la que se amenazaba a las concubinas de los sacerdotes con excomuniación inmediata<sup>64</sup>.

<sup>62</sup> En efecto, según expresa Sarrión Mora:

La moral cristiana, construida por varones y dirigida fundamentalmente a ellos interpretó su opuesto, lo femenino, ligado al principio inferior de su persona: el cuerpo, la carne, el mal. En su intento de buscar el origen del «movimiento de su carne», del deseo, se identificó el objeto de éste con el propio deseo. La mujer se convirtió de esta manera en la Tentación. Al situar el origen del deseo en algo ajeno al propio hombre, éste se liberó en gran medida de la culpa que, por contra, descargó en la mujer (Sarrión Mora 1994: 49).

<sup>63</sup> Ocaña recurre con frecuencia al tópic del mundo al revés para criticar las situaciones que considera anómalas en el Nuevo Mundo.

<sup>64</sup> Henry C. Lea hace un comentario mordaz sobre la decisión de los preladados: «es evidente que la severidad se dirigió hacia ellas, mientras que no se atrevieron a aplicarla a sus compañeros más culpables» (Lea 1932: 452; la traducción es nuestra).

Por otra parte, con la evocación, a través de la imagen de Guacolda, de las figuras plásticas del demonio de las representaciones de las tentaciones de Cristo, el fraile guadalupense trae a colación, subrepticamente, que si Satanás se atrevió a tentar al hijo de Dios, no resulta extraño entonces que intente provocar aun a los hombres más virtuosos que, como él, se guardan del pecado. De hecho, la teología ha mantenido que es, precisamente, hacia las personas más santas contra quienes el diablo se ensaña y aplica sus máximos esfuerzos, porque el ser humano común, débil ante sus embates, no representa un reto para el maligno: «aquellos que no son santos se convierten, sin gran esfuerzo, en sus seguidores y sirvientes» (Graf 1931: 62; la traducción es nuestra). En los relatos hagiográficos, gracias a la debilidad de la carne, una de las apariencias preferidas del diablo para tentar a los hombres virtuosos es la femenina. «Son incontables los santos ante quienes el diablo apareció en la forma de una joven encantadora o de una dama noble ricamente arreglada; y no fueron pocos quienes fueron incapaces de superar tan temida tentación» (Graf 1931: 68; la traducción es nuestra). Según la literatura ascético moral, el camino simbólico del peregrino cristiano está minado de peligros terribles y animales feroces. Por supuesto, nadie camina sin ansiedad en medio de bestias y, en este sentido, los poderes seductores femeninos se identifican como uno de los múltiples riesgos del caminante, quizás el peor. El mundo se percibe como un ámbito fatalmente peligroso en que la amenazante sexualidad femenina genera miedo, condena y resentimiento en el religioso<sup>65</sup>.

Al parecer, Ocaña resistió con éxito tentación y seducción. El monje tiene conciencia de que quien muestra fortaleza ante los consistentes embates del demonio debe concedérsele gran mérito. En la *Relación* se encarga de enaltecer su castidad: «y así / no visité a ninguna, aunq[ue] fui muy molestado de / mujeres muy principales; pero éstas son las peores. / Y cuanta más hacienda tienen, tanto más vicio / procuran ellas» (fol. 175r.)<sup>66</sup>. Cuando cuenta su estadía en La Plata o Chuquisaca, tiene cuidado de explicar por qué se hospedó en una casa particular y no en un convento<sup>67</sup>.

<sup>65</sup> Tradicionalmente, en la literatura ascética, el deseo le otorga los mayores éxitos al diablo:

Estas tentaciones que Satanás ocasionó con el apoyo de fantasmas engañosos o, como sucedió a veces, con la ayuda de objetos reales y corpóreos eran suficientemente poderosas, ya que tomaban posesión de los sentidos y, a través de ellos, del alma —tan lista siempre a hacerse sierva de los sentidos; pero entre todas éstas, la más temida era aquella que encontraba su fuente en los porfiados instintos de procreación y pasión sexual. Esta fue la tentación que le trajo a Satanás sus más grandes triunfos (Graf 1931: 66; la traducción es nuestra).

<sup>66</sup> La reiteración del adverbio sirve como elemento de exaltación de su fortaleza: «muy molestado de / mujeres muy principales».

<sup>67</sup> Según detalla, Ocaña se hospedó «en casa del maestro don Juan de la Ratigui, deán de / los Charcas, un caballero muy honrado y de mu / cho nombre en los reinos del Perú». También aclara: «La causa de no po / sar yo en esta ciudad en convento, como lo ha / cía en todas las demás partes, sino en casa / de este caballero, fue porque la imagen que se / había de hacer en esta ciudad, la tomó a su cargo / el deán,

Además, se apresura a puntualizar que trató de seguir en este ámbito no religioso una rutina similar a la monacal: «yo procuré vivir de tal suerte como si / estuviera en un convento, recogíendome con / tiempo a mi aposento» (fol. 216r.)<sup>68</sup>. Finalmente, otro elemento intrigante es que tacha con cuidado, hasta hacerlas completamente ilegibles, veinte líneas donde, al parecer, narraba una anécdota sobre la reacción violenta de un hombre celoso en el Perú, al encontrarlo a solas con su esposa (fol. 53v.)<sup>69</sup>. La eliminación del relato demuestra que Ocaña evita el riesgo de crear sospechas en el lector. No da pie para alentar dudas sobre su castidad.

En el esquema plástico donde los personajes femeninos modelan tentadoras y los personajes masculinos representan el papel pasivo de los tentados, ¿cómo reaccionan los personajes masculinos? Como se vio en el capítulo IV, la mayoría, como Adán, presta atención a los personajes femeninos. Dirigen sus miradas y tornan sus cuerpos hacia sus imágenes. Distinto de esta mayoría, Lautaro, quien precisamente se encuentra frente al personaje femenino más abiertamente negativo, muestra una actitud ausente, quizás de alejamiento virtuoso. Esta postura de repliegue —en el doble sentido de «refugiarse en la propia intimidad» y, en el militar, de «retirarse en buen orden»— y rechazo, opuesta al aparente sometimiento del resto de los personajes indígenas, sugiere la conducta victoriosa del toqui —valga recordar que en el dibujo está vestido de guerrero— ante la tentación. Debido a la admiración del monje jerónimo hacia Lautaro y a que la reacción aparente de triunfo sobre la carne constituye la aspirada por Ocaña, como buen discípulo de San Jerónimo y, esencialmente, como fiel soldado de Cristo, propongo que el personaje podría representar, en el contexto de esta instigación frustrada del demonio femenino, el álter ego de fray Diego.

---

y se había de hacer en su casa. Y así / fue necesario que yo posase en su casa y no en / convento, donde se me dio una cuadra muy / bien aderezada, como las tiene este caballero, / que es muy curioso y tiene ricas tapicerías» (fol. 216r.).

<sup>68</sup> Pese a su recogimiento, Ocaña parece haber tenido en la casa del deán Larrategui una estancia muy agradable y quizás divertida, gracias a las numerosas ocasiones para la interacción social: «de ordinario nos sentábamos a la mesa diez / y doce personas todo el año» (fol. 216r.).

<sup>69</sup> Para esta inferencia me baso en un comentario que hace en el episodio «Como me perdí en este camino y de un caso que me sucedió en una casa de campo». Después de haberse visto perdido durante medio día, el jerónimo encuentra una casa de campo y en ella a una señora amable que los acoge a él y a su mozo acompañante:

Y estando / mirando la huerta con el mozo, la dama desde un / corredorcillo pequeño nos avisó q[ue] venía su / marido y nos llamó que fuésemos allá. Y cua[n] / do yo vi al marido sobre un caballo y con una / lanza en la mano, dije al mozo: “Plega a Dios q[ue] / n[uest]ra buena ventura no se nos vuelva en al / guna vuelta de palos, no sea el hombre el día / blo, q[ue] sin saludar a la persona, entre hablan / do con las manos y le parezca mal vernos / a solas con su mujer”. “Más vale —dije al mozo— q[ue] / nos halle aquí en la huerta que no allá con / ella”. *Y en esto cierto yo no me engañaba mu / cho, por lo q[ue] después en el Perú experimenté* (fol. 53r.; el énfasis es nuestro).



Ilustración 6.19. Detalle de las cabezas de la pareja Lautaro y Guacolda.

### 6.6. El diablo en el monasterio: el prior y la negra

La aventura de Ocaña que inaugura en su *Relación* el nexos mujer-demonio es la de su encuentro nocturno con la criada negra del convento donde pasó su primera noche en tierras americanas. Se trata de un pasaje único dentro del relato de viaje por la incorporación del sujeto femenino negro y por la crítica clerical implícita<sup>70</sup>. Ocaña le otorga al relato un tono jocoso y lo tilda de «cuento gracioso».

La anécdota ocurre durante el primer descanso fuera del galeón, que fray Diego y fray Martín de Posada, su compañero guadalupense, pasan en Puerto Rico, en el convento de Santo Domingo. La protagonista femenina es una negra que vive y trabaja en el monasterio y a quien el prior envía a la habitación de los dos monjes huéspedes para que les asee las piernas:

Al fin cenamos / y nos recogimos a una celda a reposar, que / traíamos deseo de dormir una noche sin que / se menease la cama. Y después que estábamos / dormidos, el prior, por hacernos regalo, nos / envió agua de piernas para que nos laváse / mos la viscosidad de la mar. Y el paje que traía / el agua era una negra que servía en el con / vento, de lo que yo estaba ignorante y muy / ajeno de mi pensamiento pensar que en los conven / tos servían mujeres, y negras. Y como desper / té y vi

<sup>70</sup> La aparición de personajes negros es escasa en la *Relación* de Ocaña. La segunda y última instancia en la que aparece una mujer negra se encuentra en las últimas líneas de su descripción de Panamá. En este pasaje, critica las transgresiones de las mujeres adúlteras, encubiertas por sus sirvientas negras:

No se me ofrece por ago / ra más qué decir de aquesta ciudad, sino que el trato de / la gente es con algún vicio, particularmente / de mujeres, que tienen mucha libertad. Y suele suce / der que el ama se mete / en una canasta, en cami / sa con solas unas naguas, y cubrir la boca de / la canasta con un paño, y la negra llévala / en la cabeza a casa del amigo. Y encontrar la / Justicia a la negra y decirle: “¿Qué llevas ahí?” y responder: / “Paños a lavar al río”. Y quitarle la justicia la canas / ta para verlo y hallar a la señora asentada / dentro de la canasta. Y en mitad del día suelen / hacer lo mismo (fols. 23v.- 24r.).

junto a mí una negra, entendí que / era algún demonio o alguna alma de inglés / de los muchos que allí habían muerto. Y comencé / a dar voces y a decir “Jesús sea conmigo”. La ne / gra me respondió: “Yo no so diablo. ¿Qué decí Jesús, Jesús?” / Y como oí repetir el nombre de Jesús, reportéme un / poco y pregunté: “Pues, ¿quién eres?”. Respondió: “Que so negra / de convento. Dame la pierna, padre”. Y como oí pe / dir la pierna, escandalicéme y díjele que se fuese / con el diablo. Dijo: “Jesús conmigo. ¿Viene lavar / la pierna y toma diablo?” Y es que se había dejado / el agua y la paila a la puerta de la celda, y no / acababa yo de entender a la negra lo que / me decía. Y dábame mucha prisa: “¡Da’ca la pier / na! ¡Da’ca la pierna!” Y con el coloquio<sup>71</sup> que tenía / mos, despertó mi compañero. Y como vido la / negra arremangados los brazos y desnudas las piernas, y con pequeño paño delante / de la barriga, si yo me había espantado y dicho / Jesús, mi compañero decía Jesús y Santa María / y constantes voces, que la negra dio a huir que / no parecía sino al diablo. Y en un grandísi / mo rato no pude aplacar ni sosegar a mi / compañero, según estaba de espantado. Y aunque / le decía que era una negra del convento no se podía / sosegar sino hacer cruces sobre sí, que era come / día con entremés. Oyónos a los dos, y dijo: “Pues, si / quería lavar las piernas, ¿qué es del agua y / el recaudo?”. Dije que lo había dejado a la puerta / y llamé a la negra. Y después no quería entrar / diciendo: “So diablo. Yo no quiero entrar”. Al fin / traje recaudo y nos lavó las piernas (fols. 7r.-7v.).

Si la negra fue o no a la habitación para lavarles las piernas a Ocaña y a su compañero una vez que los huéspedes se encontraban dormidos, el jerónimo sabe que para el momento de la escritura no hay nadie con acceso potencial a su *Relación* que pueda confirmarlo o negarlo. El único de los personajes implicados con mayor probabilidad de leer el texto era fray Martín de Posada, pero este había muerto años antes de la redacción del relato. El asunto medular es que Ocaña desaprobaba la presencia de servidumbre negra del género femenino en los monasterios del Nuevo Mundo, lo cual observó, seguramente, desde su llegada al convento de Santo Domingo en Puerto Rico. La permanencia de esclavas en residencias o instituciones eclesiásticas masculinas era, en efecto, una realidad confirmada por la historiografía (Navarro 1999: 43) y, en particular, por documentos concernientes a la gestión eclesiástica y a los cánones de los concilios de México y Lima de los siglos XVI y XVII (Lea 1932: 492-495)<sup>72</sup>. Existen incluso testimonios del trato más humano y considerado

<sup>71</sup> Nótese cómo Ocaña emplea aquí el vocablo *coloquio* para referirse al intercambio verbal entre la negra y él. No obstante, cuando hable del prior y la negra empleará la voz *conversación*. Esta palabra le concederá espacio para el juego lingüístico, de cuya intención se tratará un poco más adelante.

<sup>72</sup> Henry C. Lea critica que los cánones mexicanos consideraran como castigo para el religioso amancebado con una esclava la concesión de la libertad a los hijos que nacieran de la unión. Por su parte, la mujer pasaba a ser propiedad de la Iglesia (1932: 492-493).

que, por lo general, recibían las mujeres esclavas pertenecientes a órdenes religiosas<sup>73</sup>. Muy posiblemente, la intención auténtica de Ocaña con esta narración era hacer una crítica cauta en su *Relación* de la violación de los mandatos tridentinos en las Indias. En aras del disimulo y de la ambivalencia, decidió llevarla a cabo a través del humor. Tuvo cuidado, sin embargo, de otorgarle consistencia a su historia para que pudiera manifestar de forma simple, pero impactante, su punto de vista sobre la mujer negra y el efecto de su estancia en el monasterio. Para lograr esa solidez, se vale, con sagacidad, de tradiciones de diversa procedencia.

Por un lado, Ocaña incorpora en la narración ecos de la tradición patrística seria de los relatos hagiográficos y de las historias de mártires, en que personas en camino de santidad se ven perturbadas en sueños o en visiones por demonios de color negro, algunos de ellos en figuras de sensuales mujeres negras (Courtès 1979: 19-21). Las artes plásticas, como se ha visto, también jugaron un papel capital en la figuración mental de la fisonomía satánica. Las representaciones pictóricas de endemoniados, de tentaciones de santos y otras obras donde aparece el personaje del demonio como en *La tentación de Cristo en el monte*<sup>74</sup>, de Duccio di Buoninsegna (c. 1260-1318)<sup>75</sup>, otorgan al diablo el color negro<sup>76</sup>. Se trata de una convención iconográfica común en los siglos XI, XII y XIII, basada en la idea de que una de las características físicas de Lucifer era la negritud, ya que «había caído del esplendor, de la virtud y la blancura espiritual que solo aquellos a quienes Dios ha blanqueado pueden poseer» (Courtès 1979: 16; la traducción es nuestra). El contraste blanco/negro en relación natural con los conceptos antitéticos luz/oscuridad, positivo/negativo, bondad/maldad, superior/inferior, celestial/infernal, etcétera continuó a través de los siglos y, ciertamente, la historia de la cultura demuestra que seguía creando fricciones y horrores en la época de Ocaña. De hecho, la asociación simbólica del color negro con la infamia se sostiene consciente o inconscientemente hasta el presente.

<sup>73</sup> Las esclavas que pertenecían a órdenes religiosas, generalmente, recibían mejor trato que las que se encontraban con otros dueños particulares. Los jesuitas, por ejemplo, les proporcionaban parteras a sus esclavas (Socolow 2000: 135).

<sup>74</sup> El cuadro formó parte originalmente de un enorme políptico titulado *Maestà*, que creó Duccio di Buoninsegna en «l'Altar Maggiore del Duomo di Siena». Se cree que pudo ser el cuarto panel de la fila inferior, compuesta por diez pinturas casi accesorias del retablo. La obra se encargó en 1308 y el pintor la finalizó en 1311 (Brandt: 1959: 7-13).

<sup>75</sup> Las fechas de nacimiento y muerte del pintor varían en algunos años de una fuente a otra. Se incorporan aquí los datos más recientes de una publicación titulada *Duccio di Buoninsegna. The Documents and Early Sources* (Sarkowski 2000: 31).

<sup>76</sup> En el simbolismo del arte cristiano, el negro sugiere la opacidad y la melancolía que sigue a la partida de la luz alegre del día. Es el símbolo de la oscuridad espiritual del alma no iluminada por el Sol de la rectitud. Por ello, resulta tan apropiado el título «Príncipe de las tinieblas» para el Tentador, el gran enemigo de las almas humanas. Es el color del luto, de la vergüenza, y de la desesperación (Hulme 1910: 28).

Por otro lado, y en una vena jocosa, Ocaña recurre a un prototípico personaje entremesil del teatro del Siglo de Oro: «El negro es una figura que la mayoría de las veces actúa de comparsa, y que provoca la risa del público mediante su habla singular» (Huerta Calvo 2001: 105). También emplea el motivo tradicional de las relaciones sexuales ilícitas entre los personajes populares del clérigo y la negra<sup>77</sup>. La presencia de elementos folklóricos y la deformación del habla del personaje femenino siguiendo los rasgos fonéticos y sintácticos de los personajes negros del entremés áureo me conducen a dudar de la veracidad de la anécdota y a considerar que quizás la narración constituye la recreación ficticia de alguna experiencia menos divertida del monje.

Con este episodio, Ocaña establece pronto en el capítulo I de su *Relación* la conexión entre la mujer y el pecado, la censura del cuerpo femenino y la visión abyecta del deseo erótico. La negritud, el sexo, la semidesnudez del personaje —«arremangados los brazos y desnudas las piernas»— además de que le pide a fray Diego que ponga en sus manos una parte del cuerpo para aseársela, provocan en los dos jerónimos la identificación de la negra con el demonio.

El prejuicio religioso, racial y de género desata la confusión y el equívoco en la habitación de los monjes. Ocaña cree que la negra es un «demonio o alguna alma de inglés». Ante los gritos de horror del jerónimo, la mujer niega por primera vez la identidad maligna: «Yo no so diablo. ¿Qué deci Jesús Jesús?» (fol. 7r.). Cuando el monje se tranquiliza, ella tiene la oportunidad de identificarse: «Que so negra de convento». Con la solicitud de facilitarle la pierna, el fraile pierde de nuevo la compostura y manda la mujer al infierno. Para eliminar las sospechas sobre su personalidad diabólica, el personaje femenino apela entonces a su condición cristiana. Se identifica por tercera vez y declara el motivo de su presencia en la habitación, que, por cierto, resuena casi como una queja a la ingratitud de Ocaña: «Jesús conmigo. ¿Viene a lavar la pierna y toma diablo?» (fol. 7v.). Cuando la situación se aclara para el jerónimo, fray Martín se despierta y el proceso de identificación errónea de la mujer se pone en marcha de nuevo ante la acometida de los prejuicios de Posada. Por su parte, fray Diego no demuestra enmienda en su actitud de repudio.

<sup>77</sup> Este motivo se encuentra en uno de los cinco diálogos de principios del siglo XVI del poeta y dramaturgo portugués Henrique da Mota, publicados en el *Cancionero Geral* de García de Resende en 1516. En el poema dialogado «Danrique da mota a hũ creligo sobre huã pypa de vino q se lhe foy polo chá, & lemẽtaua desta maneyra» (Resende 1918: 195-202), un sacerdote a quien se le ha derramado un barril de vino echa la culpa de su desgracia a su negra y se lamenta con amargura del percance con cuanto personaje se encuentra en el camino. Se comporta de manera particularmente soez y violenta con su criada negra, a quien llama repetidamente *perra* y la asocia al demonio: «Ora te dou oo diabo» (Resende 1918: 198). No obstante, en un momento se detiene temeroso de que la mujer, con el ánimo de vengarse de sus maltratos, denuncie que es su amante: «E poys ela he tam rroyem, / bem ssera que me perçeba, / diraa quee minha mançeba, / pera sse vinguar de mym» (Resende 1918: 198).



**Ilustración 6.20.** Duccio di Buoninsegna. *La tentación de Cristo en el monte*, c. 1308-1311. Copyright *The Frick Collection*, Nueva York.

Persiste en la comparación denigrante del personaje, cuando explica su reacción ante los gritos de terror del compañero: «La negra dio a huir que / *no parecía sino al diablo*» (fol. 7v.). Finalmente, la tenacidad de los recién llegados parece imponerse sobre la esclava. Asustada y cansada del rechazo, el espíritu de la mujer se doblé y asume entonces la identidad atribuida: «So diablo. Yo no quiero entrar». Curiosamente, es solo después de esta admisión degradante, cuando los monjes le permiten hacer su trabajo.

Ocaña se vale de la ambigüedad para, subrepticamente, crear sospecha sobre la verdadera naturaleza de la relación entre la negra y el prior del convento. Juega hábilmente con el doble significado de la palabra «conversación», que en una de sus acepciones en desuso significa «trato y comunicación ilícita, ò amancebamiento»

(*Autoridades*): «Y en el refectorio *no había* otra lection<sup>78</sup> ni otro servidor *sino la negra* y *la conversación del prior con ella* contando después por gracia a todos lo que nos había sucedido con la negra» (fol. 8r.; los énfasis son nuestros)<sup>79</sup>. Al final del episodio, el jerónimo admite la maniobra fundamental de la anécdota:

Esto he puesto / de cuento gracioso que nos sucedió a mi compa / ñero y a mí,  
*para poder escribir que no sólo / en este pueblo pero en todos los conventos / del Nuevo*  
*Reino de Granada usan servir / negras a los frailes, que lo tengo por mal uso, / aunque*  
*ya se va esto enmendando. Y los perlados mandan que no las haya; pero hasta ago / ra*  
*las ha habido, y las hay, cosa que a mí me escandalizó mucho* (fols. 7v.-8r.; el énfasis  
 es nuestro).

Al jerónimo le gustaría decir más sobre el asunto, pero íntimamente reconoce que con lo expresado ha logrado denunciar con sutileza y gracia la situación que le interesaba poner en evidencia. Se cohíbe tras una máscara de aparente comedimiento: «y así no digo más / acerca de esto, aunque había materia para de / cir mucho, pero no es mi intento decir más / de lo que a mí me sucedió, que fue lo que he dicho» (fol. 8r.).

Si la negra representa un demonio de tentación para los visitantes, tanto más para el prior del convento con quien convive. Su presencia en el monasterio resulta peligrosa porque amenaza el orden y la moralidad eclesial. La condición de la mujer es la esclavitud pero, irónicamente, en el contexto del convento, el fraile jerónimo la percibe en libertad de someter el alma del prior dominico al pecado y a Satanás. Ocaña, como la imagen de Jesús en el cuadro de Duccio, cumple con su obligación de expulsar a la mujer de la habitación; por el contrario, el jerónimo piensa que el prior viola los preceptos eclesiásticos al mantener a la negra como su única ayudante en el monasterio<sup>80</sup>.

## 6.7. La posición de la tentadora

Como se señaló en el segundo capítulo, de las 19 figuras indígenas de Ocaña, 16 se organizan en parejas de ambos sexos<sup>81</sup>. Salvo un bosquejo donde Ocaña identifica la imagen del lado izquierdo como una india —valga la insistencia en que se trata de

<sup>78</sup> La persona dedicada a órdenes menores que leía durante las comidas en los monasterios.

<sup>79</sup> Las frases «la negra» y «la conversación del prior con ella» son objetos directos del verbo haber.

<sup>80</sup> El tema de la presencia de una amante en la residencia sacerdotal con la justificación de la necesidad de tener una criada tiene vigencia en la cultura popular contemporánea. Véase, por ejemplo, la película *El crimen del padre Amaro* del año 2002, basada, por otra parte, en la novela *O crime do Padre Amaro* (1875), de Eça de Queirós (1845-1900).

<sup>81</sup> De las tres restantes, dos están combinadas en combate con los gobernadores y una se encuentra solitaria.

un boceto y no de una imagen terminada—, en el resto de los dibujos acabados de parejas, la figura femenina se encuentra siempre en el lado derecho de la composición mientras la masculina ocupa el izquierdo.

En el arte pictórico europeo, la posición de la derecha, percibida desde la óptica del espectador externo, es la más relevante<sup>82</sup>. Según Tresidder, la preeminencia del lado derecho parece tener explicación en que la mayoría de las personas emplea más la mano derecha que la izquierda. Convencionalmente, en la cultura occidental, el lado derecho se asocia con importancia, acción, el elemento solar y el principio masculino; mientras que el izquierdo, con intrascendencia, debilidad, pasividad, el elemento lunar y el principio femenino (Tresidder 1997: 120). Un aspecto preponderante es que debido a la tendencia normal de los ojos occidentales a leer de izquierda a derecha, la imagen colocada a la derecha de una escena plástica, presentada como una narración, viene a considerarse como el clímax del relato gráfico, la meta visual y mental de quien está articulando mentalmente la historia representada. Otro aspecto relevante que se aparta de la percepción del espectador y hace mucho más compleja la interpretación iconográfica, resulta de la dinámica interna de la composición. Si hay dos o más personajes en una escena pictórica la relación postural entre ellos también debe tomarse en cuenta. Particularmente, porque en la tradición bíblica, las ceremonias reales, las convenciones palaciegas y en la iconografía cristiana la posición derecha y la izquierda tienen distintos valores. Generalmente, el lado derecho se considera la posición más honorable (Denny 1977: 11-12).

De manera similar a los dibujos de Guaman Poma en los que, astutamente, el lado derecho resulta, desde la perspectiva externa del espectador, el preeminente, pero desde una perspectiva interna, el menos prestigioso<sup>83</sup>, las posiciones de los

<sup>82</sup> El estudio *The Anunciacion from the Right from Early Christian Times to the Sixteenth Century*, de Don Denny, demuestra que la presencia del ángel anunciador a la derecha en las representaciones pictóricas de la Anunciación de María indica una tendencia a enfatizar la sumisión de la Virgen a la voluntad de Dios, a minimizar su prestigio, autoridad y atractivo. Uno de los argumentos centrales para apoyar esta idea se deduce de que en las épocas en las que el prestigio de María y la devoción de los cristianos hacia ella estaba en auge, la Virgen se situaba generalmente a la derecha del cuadro, mientras que el ángel se colocaba a la izquierda. La posición de María a la derecha otorga el lugar de honor a la anunciada y no al anunciador.

<sup>83</sup> A través del estudio de la representación alegórica del modelo cosmológico del gran altar de Coricancha dibujado por el cronista indígena Joan de Santa Cruz Pachakuti Yanqui, López-Baralt y Rolena Adorno descubrieron, cada una independiente de la otra, que Guaman Poma estructuró muchas de sus composiciones para reflejar el concepto andino tradicional del espacio como modelo cosmológico y, por extensión, los valores asociados con tales oposiciones espaciales como centro/periferia, alto/bajo y derecha e izquierda. López Baralt propone que «los dibujos del autor andino permiten, por lo menos, dos lecturas diferentes, una figurativa y la otra —más importante— simbólica, basada en un código de oposiciones, y que ese simbolismo espacial connota la evaluación moral de los hechos por parte del cronista de la conquista y colonización de su nativo Perú». Con base en estas equivalencias, la concepción

personajes de las ilustraciones de Ocaña pueden interpretarse también de forma dual, pero sin apartarlas de las convenciones gráficas de la iconografía europea. Propongo que el significado de la posición de los personajes femeninos debe considerarse desde la perspectiva externa del espectador y desde la interna de los dos personajes representados.

La estrategia de Ocaña de colocar a los personajes femeninos a la derecha, tanto como a los dos gobernadores españoles en batalla con indígenas, les concede el lugar sobresaliente en los dibujos. No obstante, el propósito de este emplazamiento es distinto en cada uno de los dos grupos. Ocaña intenta ensalzar a los combatientes españoles. Esto lo apoya, por ejemplo que, en la ilustración de la pelea a muerte entre Martín García Oñez de Loyola y el toqui Anganamón, el dibujo no representa el momento de la derrota del gobernador del reino de Chile, sino un instante del combate favorable y dignificante para el español. Además, el dibujo lo enfrenta al máximo líder indígena del lance de Curalaba, del que solo se sabe que el gobernador resultó muerto a manos de los mapuches. Con respecto a la posición de los personajes indígenas en las composiciones, el objetivo del monje es dirigir la atención del espectador hacia los sujetos femeninos y, al mismo tiempo, dar una posición de subordinación a los masculinos a quienes, en última instancia, parece percibir como dóciles y poco varoniles. Estas características se traducen visualmente, como se vio detalladamente en el cuarto capítulo, en su arreglo personal, sus gestos, posturas y acciones (entregan las armas a las mujeres, cargan mascotas, llevan adornos en el cabello).

Desde una perspectiva interna, sin embargo, es decir, tomando en cuenta la dinámica de los personajes en las composiciones, los sujetos femeninos —excepto la indígena ubicada frente al joven chiriguano que, por cierto, no se ha interpretado como tentadora en el sentido erótico, aunque también extiende su mano derecha—, se encuentran a la izquierda de los personajes masculinos. Las posiciones corporales de las figuras en los dibujos favorecen este esquema, el cual concede a las indígenas el lugar que ocupan las cabras condenadas por Jesús en el Juicio Final<sup>84</sup>. Esta

---

andina del espacio como visión del mundo sintetiza las nociones de *Hanan* y *Hurin*. Mientras *Hanan* corresponde a lo alto, derecho, al sol, al principio masculino y a la dominación, *Hurin*, en contraste, se refiere a lo bajo, la izquierda, la luna, al principio femenino y la subordinación. La cultura inca mantuvo esta concepción mítica del espacio en el diseño de sus templos y los planes de ciudades y hasta en la organización geográfica del imperio. Las ilustraciones posibilitan dos lecturas diferentes y hasta contradictorias. La literal denota el vencimiento de los andinos después de la conquista y su posterior humillación durante el proceso colonial. En contraste, la simbólica denuncia a los españoles al colocarlos en las posiciones de subordinación cultural y redime a los nativos, quienes están casi siempre en las posiciones de prestigio mítico (López-Baralt 1992: 17-19).

<sup>84</sup> En el dibujo del cerro de Potosí, los puntos cardinales están identificados desde una perspectiva interna determinada por la posición de la elevación en el espacio geográfico. Así, el oriente o este se encuentra a la izquierda del lector mientras que el occidente u oeste se ubica a su derecha. Esta orienta-

ubicación no es trascendente para el espectador ajeno al mundo representado, sino para los sujetos masculinos del imaginario plástico del monje, afectados por la incitación al pecado.

### 6.8. «Que me guardase de las mujeres de esta tierra»: la infamia del Nuevo Mundo

En las primeras incursiones de Ocaña en el continente, Simón de Torres, un boticario oriundo de la Puebla de Guadalupe con quien el fraile se encuentra en Panamá, incrementa la ansiedad del monje con una advertencia sobre las mujeres del Nuevo Mundo. El desasosiego debió ponerse en marcha apenas salió del refugio cenobítico de Santa María de Guadalupe y debió intensificarse luego de la supuesta experiencia con la negra en el convento de Puerto Rico. El fraile no escribe explícitamente en los capítulos sobre Panamá sobre lo que le contó y aconsejó Simón de Torres, quien también le proveyó por tres meses las medicinas para curar las fiebres de su compañero Posada. En esta sección de la *Relación*, fray Diego se limita a comentar uno de los trucos ingeniosos de las mujeres para encontrarse a escondidas con sus amantes y además apunta la existencia de brujas en la ciudad: «Esto y muchas hechiceras que / saben lo que se hace y sucede en otros pueblos. / Y la muerte del católico rey don Felipe, la mis / ma noche que murió en España, en esa misma / se dijo a voces por las calles de Panamá, diciendo: / el rey es muerto. Y estas voces las oyeron muchos, / sin que se supiese de qué persona» (fol. 24r.). El testimonio admite sin reserva las creencias populares en brujas<sup>85</sup>. Además, de manera implícita, acepta el atributo de debilidad espiritual de la mujer y promueve el supuesto vínculo del género femenino con el mal<sup>86</sup>. Para terminar, Ocaña incorpora un comentario cohibido sobre las

---

ción inversa a la del observador externo da lugar a otra posibilidad de interpretación de la posición de las figuras humanas de Ocaña. Coloca a los personajes femeninos del lado izquierdo, es decir, al occidente, asociadas con la intrascendencia, debilidad, pasividad, el elemento lunar y el principio femenino.

<sup>85</sup> Hacia el final del siglo XVI, la mayoría de los europeos educados creía que las brujas practicaban magia negra y aquelarres, en los que se sacrificaban niños. Se pensaba que las brujas hacían un pacto directo con Satanás y que se iniciaban así al servicio del demonio. Era creencia común que Lucifer les concedía los poderes para realizar maleficios y volar a través de grandes distancias, con destino a los ritos diabólicos. El cierre del pacto consistía en una ceremonia formal que tomaba lugar después de que el maligno se le aparecía a la bruja, usualmente en la forma de un hombre guapo y bien vestido, y la atraía a su dominio de tinieblas con promesas de riquezas o placer sexual (Levack 1995: 27).

<sup>86</sup> El *Malleus Maleficarum*, libro publicado hacia 1486, oficializado por una bula del papa Inocencio VIII, con catorce ediciones entre 1487 y 1520 y, por lo menos, dieciséis más entre 1574 y 1669, asegura la debilidad moral del sexo femenino y lo declara proclive a la brujería y a la seducción demoníaca. Entre otros, los argumentos de Kramer y Sprenger son: 1) las mujeres no conocen la moderación en bondad ni en el vicio, 2) son más crédulas, son naturalmente más impresionables y están más preparadas para recibir la influencia de espíritus sin cuerpo; 3) intelectualmente son como niños y 4) son más carnales

acciones extraordinarias de una panadera en Panamá. En él deja sobreentendido que el desplazamiento oportuno y veloz de la panadera de una ciudad a otra para estar con su amante no pudo ser posible sino a través de sus artes voladoras<sup>87</sup>. Estas líneas vinculan los dos vicios femeninos apuntados antes de manera separada; es decir, las artes mágicas actúan como un medio para satisfacer la lujuria de la mujer:

Esto y venir una / mujer a dormir con un hombre desde Nombre / de Dios a Panamá y volver aquella noche a Nom / bre de Dios a echar el pan en el horno, que lo dejaba en el estrado. Y hay 18 leguas y de vuelta otras 18, que son treinta y seis. Y venir y estar con el hombre, y volver / a echar el pan en el horno, es ligereza

---

que los hombres. Estos autores inventaron, incluso, una explicación etimológico-religiosa a favor de sus afirmaciones: «y todo esto lo señala la etimología de la palabra, ya que *Femina* deriva de *Fe* y *Minus*» (Kramer y Spreger 1971: 44; la traducción es nuestra).

<sup>87</sup> Desde la Edad Media, a la mujer con el oficio de panadera se le atribuía una reputación dudosa. Recuérdese la trova cazorra del *Libro de buen amor* donde aparece el episodio controvertido de «Cruz cruzada panadera» (estrofas 112 a 122):

Muy probablemente, en la España de Juan Ruiz, el oficio de panadera era mucho menos inocente de lo que parece ser en la superficie para el lector contemporáneo. Por la misma naturaleza de su oficio, en un tiempo cuando la mayoría de las mujeres raramente salían de casa y nunca hablaban con hombres extraños a su medio familiar (por eso precisamente la o el alcahueta cumplía una función social), las panaderas vendían pan a todo el mundo y muy probablemente, lo entregaban en persona [...] Bajo esas circunstancias, sería normal que las panaderas se convirtieran en mujeres de dudosa reputación y que hasta expresiones cotidianas como *dar pan* o *comer pan* pudieran tener un significado obsceno figurativo además del sentido literal. Mas aún, es muy probable que las formas variadas en que el pan, los panecillos y tortas eran horneados pudieran sugerir entonces, como lo hacen ahora, los órganos reproductivos masculinos y femeninos. También es muy posible que en el tiempo de Juan Ruiz la expresión *comer pan* o *comer pan duz* tuviera un significado sexual generalmente conocido. De allí que el verso *él comió el pan más duz* (118d) tuviera en verdad un sentido mucho más cómico en las audiencias medievales, que si fuera simplemente la forma personal del Arcipreste de expresar la misma idea (Michalski 1969: 435-36; la traducción es nuestra).

Louis Combet expresa una opinión muy similar al referirse a la panadera de Juan Ruiz:

Este personaje femenino, que aparece con harta frecuencia en la literatura tradicional de la Edad Media y del Renacimiento, parece haber tenido muy mala fama entre las gentes de aquellos tiempos. Por ejemplo, se solía tachar a la panadera (al igual que a otros muchos comerciantes) de explotadora de los pobres. También se le afeaba cierta propensión a la borrachez (es verdad que tenía por excusa el calor del horno). Pero hay más, y más grave: parece haberse considerado también a la panadera como alguien sospechoso respecto a las buenas costumbres y a la moralidad (Combet 1971: 15).

Para probarlo, Combet cita dos textos del siglo XVI «que ponen de manifiesto esta connotación erótica de la palabra “panadera”». Fernández de Oviedo en *Las quincuagenas de la nobleza española* (Combet 1971: 15) expresa: «Muy aparejado es el oficio de la panadera a las pendencias de Cupido» y Juan de Mal Lara en su *Filosofía vulgar* explica el refrán «No quiero más panadera escarmentóme la primera». Con estos dos ejemplos, pregunta Combet, «¿no se aclara la elección por Juan Ruiz de una panadera en cuanto a personificación de una mujer tramposa y disoluta (“non santa” como dice eufemísticamente Juan Ruiz en la estrofa 112)?» (Combet 1971: 15).

de mujer / de las que hay en Panamá. Mucho podía decir / de esto, pero no es bien y por eso lo dejo (fol. 24r.).

Pero esta actitud de silencio decoroso se abandona en una sección de la *Relación* donde puede palpase la pasión de Ocaña por el tema de la infamia de las mujeres del continente. El pasaje concatena un comentario negativo tras otro e insiste en la predisposición femenina en el Nuevo Mundo a los pecados de la carne. Es en este contexto donde, finalmente, Ocaña inserta la historia completa sobre la bruja adúltera de Panamá e identifica a Simón de Torres como la persona que vivió la experiencia, le contó la historia y le hizo la advertencia de que se cuidara de las mujeres «de esta tierra»<sup>88</sup>:

Y juntamente con esto son grandísimas hechiceras, así / las indias como las mestizas y criollas, que van a buscar / a un hombre a doquiera que está, aunque sean muchas le / guas. Y así le aconteció a Simón de Torres, boticario / natural de Guadalupe. Estando en Panamá el año de 97, durmiendo una noche en su cama, que cayó / como de arriba del techo un golpe y echó las manos / para ver lo que había caído, y palpó una mujer, / la cual se acostó con él. Y preguntándole quién era, / dijo que fulana, con quien él había tratado en Nombre / de Dios, diciendo que sólo por verle había venido a verle. / Y diciendo el Simón de Torres que se estuviese en Pa / namá holgando algunos días, respondió que no po / día porque había dejado el pan para echar en el horno y que había de volver a cocerlo. Y está Nombre / de Dios de Panamá dieciocho o veinte leguas. De / manera que en media hora debiera de volver a cocer / el pan después que estuvo con él. Esto me contó el Si / món de Torres, que le había acontecido, *avisándome / que me guardase de las mujeres de esta tierra* (fols. 175r.-175v.).

¿Qué imagen del Nuevo Mundo surge de los comentarios, los testimonios propios y ajenos de fray Diego y de sus dibujos evocadores de la pareja primigenia? Texto e imagen se influyen y se refuerzan mutuamente. De la palabra y la forma surge la concepción de un mundo donde reina el pecado, primordialmente donde no puede prescindirse del dominio de la carne. Tal vez, Ocaña asimiló este ámbito corrupto a la pecaminosa era terrenal que San Jerónimo ubica en sus textos doctrinales entre la caída en el pecado original y la venida de Cristo a redimir a la humanidad de sus faltas. Cada referencia en la teología jeronimiana a las consecuencias del pecado original o a la condición desgraciada del hombre, trae a colación una idea en la que San Jerónimo sigue fielmente a San Pablo: a partir de la caída de Adán y Eva comienza en la tierra el servicio de la carne. En esta era, la naturaleza pecadora de la humanidad

<sup>88</sup> No se sabe si Simón de Torres se refería solo a Panamá, pero obviamente Ocaña extiende la advertencia hacia las mujeres de las colonias españolas de América.

se encuentra incapacitada para servir al espíritu. El hombre desgraciado actúa entonces como un esclavo de los placeres corporales, como un sirviente del viejo Adán, el pecador (Dumm 1961: 16). Según la *Relación* de Ocaña, las condiciones de este reino de perdición están dadas en las Indias. La concupiscencia de la mujer americana es irrefrenable. Las amerindias se perfilan como las líderes del deseo erótico y la actividad carnal; de allí que fray Diego las asocie también con la cabra, símbolo de la lujuria. Desde el momento mismo de la desobediencia a Dios, el apetito de Eva, entendido literalmente y en sentido sensual, pasa a dictar las opciones morales de los hombres: «La sabiduría de la carne ha llegado a ser su faro de luz» (Dumm 1961: 17; la traducción es nuestra). Esta concepción explica la risa burlona de Ocaña cuando un indígena de Potosí le pide que haga una misa a Santa María de Guadalupe para que su mujer regrese a casa:

Y suelen las / mujeres írseles a los maridos. Y luego ellos dicen misas / a San Antonio por que parezca la mujer. Y en 27 días del / mes de abril de 1601, estando yo en la sacristía de / San Francisco, después de Pascua de Resurrección, se llegó a mí / un indio y me puso en la mano dos reales de a ocho / (que ésta es la limosna ordinaria que se da en Potosí por / una misa) y me dijo: “Padre, dime una misa a Nuestra / Señora de Guadalupe”. Y preguntándole yo si era por / algún enfermo, me respondió que no era sino por / su mujer que había ocho días que no la podía hallar, y que / ya había dicho dos misas a San Antonio y no parecía, y / no le quería decir más sino a Nuestra Señora de Guadalupe. / Yo le dije la misa. / Y aynas no la acabara, de risa / que me causaba el indio todas las veces que me volvía / al pueblo, de verle con cuánta devoción estaba, pues /tas y las manos pidiendo a Nuestra Señora que pareciese su / mujer. No sé si pareció, pero esto acontece muchas / veces: irse las indias con otros indios y estarse ocho / días; y a poder y de misas que por ellas dicen, piensan / volverlas a casa. Y cuando ellas vuelven, dan los / indios muchas gracias al santo a quien mandaron decir la / misa y quedan muy gozosos. Y a la mujer la acarician / y piensan que se le fue por un disgusto que ellos le / dieron. Y procuran de allí adelante no darle pena, / por no gastar más pesos en misas. Y ellas no se van / sino porque son muy lujuriosas y grandísimas bellacas (fol. 175r.).

Ocaña ridiculiza el esfuerzo del indígena porque no da el menor crédito al afecto de la mujer por el marido; pero, esencialmente, el episodio proyecta sus dudas sobre la firmeza de los fundamentos espirituales de la nueva religión en las Indias. La doctrina religiosa y la fe en los santos y en Santa María de Guadalupe que comienzan a abrirse paso y a cultivarse en este ámbito de pecado se han convertido en un medio al que los aborígenes recurren para continuar revolcándose en la vileza de la carne. Contrariamente, «[p]ara San Jerónimo, la Cristiandad es esencialmente el Reino de

Dios en la tierra; es la victoria del bien sobre el mal, de la vida sobre la muerte»; es la expulsión del príncipe de las tinieblas para instaurar la fe en el Hijo de Dios. San Jerónimo apunta constantemente el fuerte carácter virginal de este nuevo orden (Dumm 1961: 31). La degradación moral del Nuevo Mundo presentado por Ocaña conforma una realidad opuesta al ideal mundo espiritual de San Jerónimo.

La noción del trato directo del demonio con los habitantes del territorio americano tiene antecedentes iconográficos anteriores a Ocaña. La intención definitiva de estas imágenes es la justificación de la cristianización y, en última instancia, de la consecución del dominio europeo en América. Un ejemplo es una xilografía de la *Crónica del Perú* (1553), de Cieza de León:



Ilustración 6.21. Pedro Cieza de León. El demonio desnudo, con cuernos y rasgos cabríos conversa con un indígena de apariencia infantil. *Crónica del Perú. Primera parte* (1984).

Otra imagen menos armónica de la relación interpersonal entre los aborígenes y el maligno se percibe en un grabado de *Histoire d'un Voyage fait en la terre du Brésil* (1578), de Jean Léry, en el que los espíritus demoníacos atacan físicamente a los nativos<sup>89</sup>.



**Ilustración 6.22.** Jean de Léry identifica a Aygnan, el espíritu maligno de los tupinambá, con el demonio. Si bien los aborígenes dicen verlo en ocasiones en la figura de un animal, un ave o en alguna otra forma extraña, el dibujante del grabado lo representa con los rasgos satánicos de la iconografía europea: cuerno, cola y ala membranosa como la de un murciélago. *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil, autrement dite Amerique* (1580: 235). Cortesía de *Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University*.

<sup>89</sup> Los tupinambá se quejan de los constantes tormentos físicos que sufren a manos de Aygnan, el espíritu maligno. Léry y sus compañeros aprovechaban que los indígenas se maravillaban de que los europeos no fueran atacados por Aygnan para evangelizarlos:

Y debe señalarse aquí que estas pobres gentes son tan afligidas a través de sus vidas con este espíritu del mal (a quien también llaman *Kaagerre*) que cuando el tormento viene sobre ellos, gritan súbitamente como si fueran presas de un ataque de locura —tal como yo los he visto hacer varias veces aun cuando estaban hablando con nosotros, diciendo, “Ay, defiéndannos de Aygnan, que nos está pegando”. De hecho, ellos decían que lo veían de verdad, algunas veces en disfraz de bestia, pájaro o en cualquier otra forma extraña. Ellos se maravillaban de ver que nosotros no éramos atacados. Cuando les decíamos que esta excepción procedía del Dios de quien hablábamos tan frecuentemente y quien, por ser incomparablemente más fuerte que Aygnan, evitaba que nos molestara o atacara, a veces sucedía que, sintiéndose presionados, prometían creer en Él como nosotros. Pero, como dice el proverbio, “Cuando pasa el peligro, nos burlamos del santo”, tan pronto como eran liberados, se olvidaban de sus promesas (Léry 1990: 136; la traducción es nuestra).

La imagen de la mujer indígena como tentadora es una creación intencionada que ilumina un aspecto pertinente a la historia del pensamiento y de las actitudes religiosas y sociales del siglo XVI y XVII. Los cristianos, particularmente, los sacerdotes, debían tener presente la escisión cuerpo y alma, despreciar al primero y, al mismo tiempo, resguardarse de la mujer, objeto del deseo erótico y enemigo de la pureza del espíritu. Fray Diego refleja icónica y lingüísticamente en su *Relación* la obsesión institucional y personal por las virtudes de la castidad, pureza y continencia enfatizadas por la cultura eclesial de su tiempo y, a la vez, adjudica una dificultad mayor a la consecución del voto de celibato y de la continencia cristiana en el Nuevo Mundo. Esta barrera se liga a la conducta degenerada de las mujeres indígenas y también de las criollas, negras y mestizas. A mi modo de ver, la figuración de las imágenes gráficas femeninas puede interpretarse en dos facetas. Por un lado, el personaje de Guacolda posee una dimensión más personal para Ocaña y, en consecuencia, identifica su imagen con el demonio que tienta a Cristo. El resto de los personajes femeninos se aproxima más a Eva. En efecto, su acercamiento al varón con la mano siempre extendida representa la incitación constante al pecado.



## CONCLUSIONES

El 3 de enero de 1599, el fraile jerónimo Diego de Ocaña (c. 1569-1608), con aproximadamente veintinueve años de edad, partió del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe, en Extremadura, hacia el Nuevo Mundo. Llevaba poderes plenos del prestigioso santuario mariano para representarlo y defender sus intereses económicos en un vasto territorio desconocido por el monje. Sujeto a la obediencia a sus superiores, Ocaña debía fomentar en las Indias el culto a Santa María de Guadalupe y, a través del sistema de cofradías, regularizar la recolección de limosnas y de las mandas forzosas en una época en que la situación económica del monasterio cacereño se encontraba en declive. La crisis financiera en despegue acelerado y la necesidad de incrementar las donaciones en caída estrepitosa en la Península, otorgaron una gran importancia a la comisión de Ocaña en el Nuevo Mundo.

Fray Diego de Ocaña escribió e ilustró una *Relación*, articulada a partir del itinerario del viaje. Según el orden de su recorrido, Ocaña suministra información, impresiones, experiencias y anécdotas de los territorios por donde pasa, pernocta o permanece por cierto tiempo. Cuando visita más de una vez una misma población, fray Diego reúne el testimonio completo de estas estancias múltiples en la sección donde primero trató sobre ese lugar. Así, la organización textual responde al criterio geográfico y no al cronológico, aunque, en ocasiones, ambos coinciden. Según la importancia del sitio, en cada sección pueden enlazarse algo de la historia y la topografía del lugar, el tipo y número de habitantes, las tareas económicas, algún hecho notable reciente o pretérito, los avances sobre la labor de procurador del monje y algún aspecto original o raro de la tierra, alguna experiencia propia o alguna crítica de Ocaña. Existe una equivalencia entre la longitud de las estancias y la extensión de los pasajes dedicados a cada destino.

Los objetivos de la *Relación* de Ocaña son múltiples y complementarios. La obra carece de una exposición de motivos, pero según los registros que presenta se pueden señalar en ella tres dimensiones básicas: relato del viaje, informe de la gestión y

proyección de la efectividad del procurador. Como relato de viaje, el texto ofrece el itinerario, las rutas, el estado de los caminos, las distancias en leguas y en jornadas entre los puntos geográficos, los ángulos de latitud expresados en grados; expone rasgos de las ciudades, pueblos y grupos humanos encontrados, y apunta las curiosidades zoológicas, minerales, arquitectónicas y naturales observadas, y a la vez, el jerónimo narra sus aventuras y adversidades mientras camina. Como informe de su gestión, Ocaña precisa a dónde fue y qué hizo en los lugares de destino; especifica la fundación de cofradías, la elección de los mayordomos, ya por parte de él o de las autoridades, y, algunas veces, registra los nombres de estos; pormenoriza las recaudaciones, y en los capítulos iniciales, detalla los gastos del viaje. También menciona si recibió ayuda en la resolución de alguna gestión, especifica en qué consistió esa contribución y quién la brindó. Menciona la creación de sus pinturas de Santa María de Guadalupe y se regodea, en especial, con los cuadros de la Virgen morena revestidos de joyas; realiza la descripción minuciosa del lienzo enjovado de Sucre, y relata las fiestas de celebración religiosa o de entronización de sus imágenes.

Los elementos discursivos de la *Relación* indican que Ocaña no escribía para un grupo concreto de lectores, como el de sus compañeros conventuales. El monje aspiraba a una audiencia española amplia; así lo demuestran, entre otros aspectos, la incorporación de vocablos castellanos en los procedimientos de incorporación de los indigenismos léxicos y las referencias humanas, geográficas o paisajísticas a Castilla-La Mancha y España, como contrapunto de la realidad americana.

En cuanto a los dibujos del manuscrito, las imágenes carecen de marco y de fondo. Se presentan en primer término con fondos neutros. Exhiben vintiuna figuras humanas, tres camélidos de cuerpo entero, el cerro de Potosí y cuatro mapas de la gobernación de Chile. De las representaciones humanas, diecinueve son indígenas de diversa procedencia, uno de ellos a caballo; las dos restantes componen imágenes ecuestres de gobernadores españoles; cinco representan personajes históricos —o presumiblemente históricos como Guacolda—, tres de ellos con trasfondo literario. Los personajes ciertamente históricos son los dos indígenas Lautaro y Anganamon y los dos gobernadores españoles: Alonso de Sotomayor y Martín García Oñez de Loyola. Los tres animales conforman dos composiciones, una con dos llamas y otra con un camélido. En cuanto a la temática, uno de los asuntos centrales de las composiciones con figuras humanas es mostrar la vestimenta femenina y masculina de los grupos indígenas representados. La figura única en la página y la dedicación explícita a la indumentaria, evidente en la inclusión del vocablo *traje* en las leyendas, constituyen dos rasgos centrales de las ilustraciones procedentes del género renacentista de los libros de trajes.

De las diecinueve figuras indígenas, dieciséis se organizan en parejas de ambos sexos en folios rectos y versos adyacentes. Dos de las tres restantes se disponen en combate con los gobernadores y una se muestra solitaria. De un total de veintinueve dibujos que figuran seres humanos, dieciocho se combinan en nueve escenas con dos imágenes humanas donde un personaje mira al otro, le muestra u ofrece algo o se enfrentan en batalla. Estos esquemas prueban que el autor concibió los dibujos de los dos folios contiguos como una escena única. En los dibujos terminados de parejas, la figura femenina se halla siempre en el lado derecho de la composición —desde la perspectiva del lector— mientras la masculina ocupa el izquierdo. La excepción única a este esquema se presenta en un bosquejo donde Ocaña identifica la imagen del lado izquierdo como una indígena.

Ninguna de las figuras de Ocaña es frontal. Sus personajes no dan la cara al espectador ni despliegan la apariencia hierática de quien posa ante el pincel o se exhibe quieto ante el observador. Salvo las tres imágenes ecuestres, el resto de las figuras se muestra de pie; la mayoría, en un acto aparente de desplazamiento. En la búsqueda de esa sensación de movimiento se reflejan las tendencias realistas del jerónimo; no obstante, el efecto natural se menoscaba y entra en tensión con la estilización y codificación de las poses. En efecto, las combinaciones posturales del tronco, de la cabeza y de las extremidades y los gestos corporales o manuales de las figuras proceden de fórmulas plásticas de representación, dictadas ya por el sexo, el rol configurado o ya por la interrelación del personaje con la imagen adyacente con la que articula una escena.

Las imágenes femeninas de Ocaña se presentan de perfil. La posición de las piernas indica desplazamiento hacia el compañero de escena. En general, el brazo derecho se halla extendido mientras la mano despliega algún objeto; el brazo izquierdo, cuya mano comúnmente también lleva algo, se dispone más cerca del cuerpo. Las figuras masculinas, por su parte, lucen dos poses predominantes. En una, los personajes se exhiben con firmes piernas abiertas y el peso del cuerpo en caída proporcional sobre las dos extremidades. Esta pose revela, convencionalmente, fuerza, brío y resolución para acometer. Se trata de un recurso plástico usado en diferentes épocas para representar héroes y guerreros. La otra pose es el *contrapposto* o *figura serpentinata*. Con la variación de la pierna derecha o izquierda en ejecución del movimiento, esta posición posee una amplia tradición clásica, especialmente en la escultura. En el *contrapposto*, el peso del cuerpo de la figura recae con donaire en una pierna y la postura detenida sugiere movimiento pasado y futuro.

Los dibujos de Ocaña no son copias del natural. Fiel a su entrenamiento y a sus concepciones plásticas, sujetos ambos a principios estéticos de la época, el monje no plasma exactamente su percepción de los territorios por donde se desplaza. Sus trabajos secundan los postulados de que la producción artística debe ajustarse a reglas

estéticas establecidas. En Europa, en los siglos XVI y XVII, los modelos artísticos de la anatomía humana procedían de las esculturas clásicas. En efecto, las poses de varios de sus personajes prueban que Ocaña realizó algunos dibujos con intento de seguir reglas y convenciones predeterminadas. Más allá de los elementos relacionados con los vestuarios, los objetos y la fauna, no existe en sus composiciones un desarrollo autónomo y libre de la experiencia perceptiva visual. Sus figuras humanas se circunscriben a la convención etnográfica que perduró hasta el siglo XVIII en la representación de pueblos exóticos.

La convención etnográfica se caracteriza por definir y especificar a los individuos de otras culturas por medio de la indumentaria y de los adornos. Este código, con el que Ocaña se había familiarizado, seguramente, a través del género renacentista de los libros de trajes, resulta idóneo para el trabajo plástico del fraile. Ciertamente, el trazado de la figura humana, con expresión individualizada de rasgos físicos y del carácter, requiere del artista aptitudes especiales y adiestramiento en el género del retrato, condiciones que Ocaña no poseía. Además, la representación fiel de individuos precisa la interacción del artista viajero con las gentes que encuentra a su paso y hasta el cultivo de la amistad con potenciales modelos nativos. Ciertamente, estos requerimientos no se acomodan a la actitud distanciada de Ocaña, quien manifiesta poca estima por la mayoría de los grupos étnicos que dibujó.

En los siglos XVI y XVII, la imagen mental tanto como plástica predominante en los europeos sobre los nativos del Nuevo Mundo era o bien la de los caníbales desnudos o semidesnudos o bien la de figuras emplumadas, parcialmente vestidas, acompañadas de animales y/o frutos exóticos y con apariencia menos hostil. Los grabados analizados en el segundo capítulo permiten concluir que la identidad de los nativos del Nuevo Mundo se configuró visualmente en Europa a partir de los rasgos de las etnias más primitivas de América, particularmente la tupinambá, del sur, y en menor medida la algonquina y la timucua, dos naciones indígenas del norte del continente. Las obras ilustradas de Hans Staden, André Thévet y Jean de Léry tuvieron como asunto central los tupinambá, cuyo mundo estos autores representaron en sus aspectos más descarnados. Los libros de Staden y Thévet, en particular, estamparon cuadros estridentes que divulgaron una imagen distorsionada y sanguinaria de los nativos del Brasil. Por sus imágenes y títulos totalizadores, estas obras fomentaron además la noción errónea de que las naciones amerindias y sus culturas variaban muy poco.

Ocaña demuestra independencia de criterio tanto como su aprovechamiento del viaje y capacidad de observación en sus dibujos de nativos americanos. Excepto ejemplos aislados, no existe tradición iconográfica relativa a la variedad étnica de los aborígenes americanos ni específicamente de las guerras de la conquista, de las que fray Diego pudiera echar mano a la hora de crear sus dibujos. Sin embargo,

de sus veintiuna representaciones humanas, diecinueve son de indígenas de diversa procedencia. En solo tres de ellas, dos esbozos de figuras humanas y un dibujo terminado, Ocaña se aproxima a los modelos tradicionales procedentes de las etnias más primitivas. Su producción aislada y casi simultánea a la de la popularización de las formulas plásticas del buen salvaje, del bárbaro indómito y la más tardía de la alegoría americana, lo muestra como un espíritu independiente que se esfuerza, hasta donde su capacidad de observación, su percepción europea y sus habilidades plásticas se lo permiten, por escapar de las representaciones genéricas e intenta, con resultados modestos, una diferenciación plástica de los distintos grupos humanos.

Los dibujos presentan dos tipos de leyendas. Todos poseen un epígrafe más o menos breve, generalmente en tinta de color dorado, centrado al pie de la imagen, salvo el del cerro de Potosí que lo tiene arriba, a manera de título. Además de este epígrafe, doce de las imágenes, excepto los mapas, los bocetos de los nativos «del Paraguay» y seis dibujos comentados en el texto central de la *Relación*, poseen leyendas más extensas, escritas en páginas o folios diferentes a los de las ilustraciones y separadas del relato central.

Ante la tradicional asociación cristiana del cuerpo desnudo con vergüenza, corrupción y pecado, asumida por Ocaña en varios pasajes en prosa y en algunas ejecuciones plásticas, desconcierta que dos de sus figuras femeninas tengan el seno izquierdo descubierto y una, los dos pechos expuestos. Esta característica de sus dibujos le podría venir de su conocimiento del tema iconográfico de *Maria Lactans* o la Virgen de la Leche, un motivo artístico de precedentes bizantinos y larga tradición medieval. Es probable que la difusión de la imagen de la Virgen que muestra el seno con el que alimenta a su Niño mitigara el prurito de Ocaña de representar el pecho femenino desnudo. En los dibujos del fraile, esta iconografía de exhibición inocente, aunada a la idealización renacentista del desnudo, de raigambre neoplatónica, podría haber servido de mediadora artística entre las nociones ético religiosas del *nuditas criminalis* y *nuditas virtualis*, en lo pertinente a la figuración del pecho femenino.

En cuanto al colorido, como los artistas del *scriptorium* guadalupense de su siglo, con fuertes influencias renacentistas y flamencas más el impacto de las viñetas e ilustraciones de los miniados del convento, fray Diego demuestra su complacencia en el uso del color. Este aspecto resalta en la mayoría de los dibujos, coloreados con tonos brillantes. Al menos en un caso, prefiere representar lo que describe como menos típico, con tal de no emplear el negro en el dibujo de uno de los trajes. Esta predilección constituye otra prueba de que, para el dibujante, sus inclinaciones, intereses estéticos y las convenciones que maneja imperan sobre la fidelidad a la realidad percibida. En cuanto a las características físicas de los indígenas, el cabello nunca se colorea de negro y el color de la piel es, generalmente, rosáceo, con sombreados

marrones para lograr efectos de volumen y profundidad. Hay, sin embargo, un ejemplar de claroscuro en el dibujo del cerro de Potosí. En este caso, su técnica parece responder a las necesidades de representación de un elemento de la naturaleza sin vegetación y donde se desarrollaba, según su propio relato, una actividad en condiciones y de consecuencias nefastas para la población indígena.

Gracias a la fascinación de Ocaña por el grupo humano que resistió heroicamente la presencia europea en sus territorios y, en menor medida, tal vez, por la necesidad de información de la oficialidad virreinal sobre las tierras menos conocidas por la Corona, casi la mitad de las ilustraciones, incluyendo sus mapas, tienen que ver con la gente, la historia o la geografía del reino de Chile. A juzgar por el dibujo de Lautaro y las representaciones de los otros dos líderes principales de la resistencia mapuche, Ocaña muestra admiración y un interés intenso por la lucha araucana. Inicia su tríada con Lautaro, al que plasma con el mayor atractivo; continúa con Caupolicán, cuyo dibujo bosquejado ayuda menos al propósito glorificador, y finaliza con Anganamón, cuya condición de persona viva, amenazante en el momento de la composición de la *Relación*, impide su exaltación plástica.

La ilustración de Lautaro inaugura la vertiente histórica de los dibujos de Ocaña sobre el reino de Chile y probablemente la iconografía del toqui o jefe guerrero araucano como personaje histórico. Atraído por el papel de Lautaro en la resistencia mapuche, el fraile construye su figura con base en las imágenes lingüísticas procedentes de la Primera Parte de *La Araucana* y de los romances inspirados en el poema épico de Ercilla. También la representación del toqui se fundamenta en la fama de Lautaro que recorría y trascendía las fronteras del reino de Chile. En el dibujo de Guacolda, su acompañante, se puede reconocer la tensión entre los atributos positivos y negativos de la mujer araucana. El fraile admira y distingue el conjunto del pueblo mapuche por su resistencia heroica, voluntad de independencia y habilidades bélicas. No obstante, repudia a la vez ciertas prácticas. En particular, rechaza las relacionadas con la semidesnudez y promiscuidad de las mujeres. A esa compleja dinámica de admiración/repulsión, atribuyo que, por un lado, considere a las mapuches hermosas y también las perciba «más blancas que otras de otras partes» y, por otro lado, aumente sus facciones, especialmente la nariz, en contraste con los rasgos delicados de las figuras masculinas. Ciertamente, en el rostro de perfil de Guacolda, puede apreciarse la nariz grande, el ojo desproporcionado y el marcado rubor de la mejilla. Estos rasgos podrían funcionar como estigmas de las costumbres indígenas que perturban al monje, particularmente de aquellas referidas a la libertad sexual y a la indumentaria femenina, las cuales percibe, en última instancia, como amenazas a su propia castidad.

Otro dibujo escenifica un combate aislado entre Anganamón, uno de los líderes más célebres de la resistencia mapuche, y Martín García Oñez de Loyola, el gobernador del reino de Chile de 1592 a 1598. A partir de la leyenda al pie de la imagen del indígena, y de la leyenda comprensiva separada de la ilustración, se infiere que el enfrentamiento toma lugar durante el lance de Curalaba, en el que el gobernador resultó muerto. En su dibujo, Ocaña no representa el momento de la muerte de García de Loyola; sino que decide plasmar un momento anterior más dignificante: el de una lucha ficticia entre el gobernador y el máximo líder indígena de la emboscada. Un elemento destacado del dibujo es la documentación de la adopción aborígen del caballo y de la confección nativa de un arma similar a la del enemigo. No obstante, pese a estos factores que muestran una situación más igualitaria en el combate entre los dos bandos en pugna, en mi opinión, el tema central de la ilustración es la exaltación del vencido. En la escena, la ventaja de García de Loyola en el enfrentamiento queda sugerida por la caricaturesca expresión temerosa del rostro del caballo del toqui, las poses huidizas de los cuerpos del jinete indígena y de la montura, la proximidad de la lanza del gobernador al hocico del animal del contrario y el semblante más triste que asustado de Anganamón. Con sentimientos nacionalistas y al cuidado de la dignidad del español, Ocaña exhibe aquí el denuedo del gobernador en la adversidad y aparta sus imágenes de la fidelidad fáctica. Ciertamente, las ilustraciones consiguen un ensalzamiento del vencido y logran disimular la realidad de los hechos históricos: la victoria mapuche y la decapitación de García de Loyola.

En la imagen del enfrentamiento entre Alonso de Sotomayor, el gobernador del reino de Chile de 1583 a 1592, y un guerrero anónimo de Purén, la imagen del indígena evoca la figura de Lautaro. El personaje empuña con su pica el lazo atribuido al toqui célebre. La importancia del artefacto de fuertes fibras vegetales en el dibujo puede ser comprendida en dos sentidos: 1) muestra una de las armas nativas y 2) da cuenta del ingenio bélico de los aborígenes. De la leyenda alusiva al dibujo del indígena se deduce que Ocaña decidió documentar un trance crítico de Alonso de Sotomayor, según el cual el gobernador habría estado a punto de perder la vida frente a un guerrero de Purén. El episodio, del que no localicé alusiones en otras fuentes históricas de la época, resultó ser la oportunidad justa para configurar un prototipo de los nativos de la ciénaga de Purén. Las características topográficas de esta región junto al carácter bélico de los lugareños hicieron particularmente difícil su acceso y conquista.

Alonso de Góngora y Marmolejo documenta el empleo del lazo en su relato de la Batalla de Marihueno y relata cómo Francisco de Villagra, gobernador interino del reino de Chile después de la muerte de Pedro de Valdivia, se encontró en esa batalla en un aprieto similar al que Ocaña narra sobre el gobernador Sotomayor. Villagra tanto como Alonso de Sotomayor fue derribado del caballo y habría muerto

si sus compañeros de armas no hubieran acudido en su auxilio. Que Francisco de Villagra haya pasado por un apuro similar al de Alonso de Sotomayor, sugieren que si se sustituye en la leyenda el nombre del gobernador y algún otro detalle identificador, el dibujo podría representar trances similares con otros protagonistas. Así, dada la firmeza de la resistencia mapuche en preservar su territorio y la persistencia de los gobernadores del reino de Chile en conquistar las tierras al sur del Bío-Bío, este dibujo de Ocaña podría representar una imagen especular donde se reflejarían, en sinécdoque, múltiples enfrentamientos entre mapuches y líderes españoles. La ejecución puede vincularse con episodios sucedidos a otros personajes históricos, en distintos marcos temporales, pero encuadrados en el mismo ámbito territorial. En este sentido, a partir de esta composición y de la ilustración de Anganamon y el gobernador García de Loyola, la relación mapuche-español se figura en el manuscrito de Ocaña en términos de enfrentamiento bélico constantes.

El dibujo del «indio del Paraguay de los calchaqués» es el único de la serie de ilustraciones etnográficas de Ocaña donde se representan adornos corporales como pintura y, posiblemente, tatuajes y escarificaciones. Si bien las fuentes etno-históricas testimonian el empleo de este tipo de decoración corporal por otros grupos étnicos, el fraile solo registra esos elementos en esta composición. La ausencia de ropa y la importancia de la pintura corporal para las numerosas parcialidades de la región del Gran Chaco, debieron dirigir, en esta oportunidad, el interés del dibujante hacia la decoración indígena del cuerpo; así, convirtió la pintura corporal en uno de los temas centrales de esta ejecución. Las alusiones a este mismo dibujo cuando, al tratar de los frentones, el fraile escribe sobre la desnudez de los indígenas de los llanos de Paraguay y Tucumán, y sus comentarios sobre el pueblo que denomina calchaqués, indican que el dibujo compone un prototipo con características observadas en distintas naciones, con la desnudez y la pintura corporal como rasgos comunes de la mayoría. De allí que la ilustración se encuentre al final de la sección sobre los «llanos de Paraguay y Tucumán» y también sea liminar al capítulo de la «Descripción de la tierra del Paraguay, y de Buenos Aires y del Tucumán».

La nación indígena chiriguano o ava era belicosa y muy temida en la época colonial. Contra algunos de sus miembros, Ocaña tuvo la única experiencia de combate narrada en la *Relación*; no obstante, en la ilustración de este grupo, el monje representó una figura casi infantil que, como en un acto juguetón, entrega las armas a un personaje femenino con un ave de plumas multicolores. Tal vez su supuesta experiencia bélica haya sido demasiado cercana como para realzar los rasgos beligerantes de los ava. En efecto, diferente a la admiración con que Ocaña describe a los araucanos, hasta el punto de equiparlos a los castellanos, en el caso de los chiriguano, el fraile reconoce la fiereza, pero los define a partir de la belicosidad, la esclavitud y la antropofagia

contra la parcialidad de los chané. Los dibujos del guerrero de Purén y de los líderes araucanos, particularmente, demuestran que, en el microcosmos plástico de Ocaña, dibujar a un guerrero constituía un reconocimiento de la fiereza y de las virtudes bélicas. Tal validación sería reprobable en el marco de una sociedad con una aversión intensa hacia los ava, no solo por su amenaza a la estabilidad del orden colonial sino por su esencia guerrera y prácticas antropófagas. Como resultado, la composición plástica sobre los chiriguano plasma el deseo colectivo de rendición de esta etnia.

Un aspecto admirable del dibujo de los chiriguano es que el acto de aculturación plasmado no incorpora la representación de personajes, objetos o elementos religiosos foráneos a la etnia. Ocaña figura la transformación de la naturaleza belicista, el rasgo esencial de la identidad chiriguano, con una recontextualización de tópicos propios de la cultura ava, a los que despoja de su función original y manipula para concretar la imagen de mansedumbre. La anulación metafórica de la fiereza se articula a través de la sonrisa, la desaparición de la desnudez y la complacencia casi hipnótica del personaje masculino en el acto de ceder las armas al personaje femenino. El dibujo conglomeraba la aspiración personal del fraile, procedente de su experiencia violenta con un grupo de los ava, y la pretensión colectiva de los españoles y criollos cuyas ciudades y pueblos colindaban con la amenazante cordillera chiriguano. Así, la ilustración demuestra la capacidad de Ocaña no solo de representar las características de los pueblos autóctonos encontrados en su periplo o de graficar escenas históricas o versiones populares de un episodio histórico, sino de captar en sus dibujos los anhelos del grupo español y criollo, con cuyos sentimientos se identifica.

El predominio de parejas humanas en las ilustraciones de Ocaña, además de tener antecedentes en la iconografía indígena tradicional en algunas de las primeras representaciones de amerindios en grabados europeos, parece un intento de exhibir prototipos primigenios de ambos sexos. Las imágenes femeninas y masculinas conforman una galería de Adanes y Evas del Nuevo Mundo. La primera pareja del código muestra a “los indios de los llanos”, en representación no de una nación indígena, como en la mayoría de las composiciones, sino de los pueblos de las costas norteñas del virreinato del Perú. En sus figuraciones plásticas quedan establecidos ciertos significados implícitos que vendrán a ser predominantes en las representaciones de parejas de aborígenes. El personaje femenino se caracteriza por un físico poco embellecido y convencional y una disposición sexualmente sugestiva hacia la figura masculina acompañante. En el personaje masculino, se percibe una actitud pacífica y pasiva, una pose estilizada y una apariencia física atractiva que sigue parámetros estéticos europeos. Algunas de las imágenes masculinas reflejan un cierto afeminamiento. En el dibujo del “indio del Tucumán y de Buenos Aires”, por ejemplo, el tocado del indígena parece un modelo exagerado del afeitado observado por Ocaña en

la realidad concreta. Su gracia y colorido se agregan al conjunto de características del dibujo que conforman un afeminamiento de la figura: el rostro delicado y el cuerpo alto y esbelto con pose afectada.

La ejecución sobre la pareja colla tiene como objetivo obvio mostrar los atuendos masculinos y femeninos típicos de este grupo indígena; a la vez, de modo sutil, logra plasmar lo que percibe como escasa capacidad y voluntad militar de sus hombres. Esta vulnerabilidad queda sugerida en la aparente ineficacia bélica de la onda, el arma colla, según Ocaña, y en la estilización y el embellecimiento de la figura masculina. Ciertamente, el despliegue plástico de la honda consigue mostrar la aparente naturaleza inofensiva del arma, su blandura, su escaso peso. La inocuidad del artefacto hace evidente las limitaciones bélicas de los collas y los descarta como grupo amenazante. Su capitulación ante los conquistadores constituye una realidad consumada para el momento del viaje del jerónimo por sus territorios. De hecho, contraria a su valoración heroica de los mapuches, Ocaña debió considerar a los collas como vencidos, sin mayor voluntad ni fuerza para la resistencia. Conocedor de primera mano de las inhumanas condiciones de trabajo de los mineros, deploradas en la sección sobre el cerro de Potosí, el monje identifica a los collas como la mano de obra principal de las minas del Cerro Rico. La apariencia física del personaje masculino tampoco exhibe atributos guerreros. Si bien la figura es alta, esbelta y sin trazos evidentes de debilidad corporal, la pose e imagen estilizadas le otorgan cierta fragilidad. Al igual que en otras composiciones, la imagen de la mujer está trazada con rasgos menos atractivos que los de su compañero y en la figuración de movimiento es ella quien se aproxima al personaje masculino para mostrarle u ofrecerle su huso con el material hilado. En cuanto al atuendo, sin embargo, el traje femenino viene a ser el más llamativo, merced, sobre todo, a los accesorios: el colorido de la faja, la singularidad del gorro y el tamaño y color de los tupus.

Además de la elevación de la figura del inca, entre los objetivos del dibujo “el traje de los indios e indias de esta ciudad”, se encuentra la transmisión de las impresiones de belleza y elegancia que le produjeron a Ocaña los atuendos observados en el Cusco. Da la impresión, no obstante, de que el atractivo de los incas nobles opera en la *Relación* el menoscabo de la circunspección varonil de sus figuras. Según la descripción del monje, podría deducirse que los hombres de la nobleza cuzqueña concentran gran parte de su energía en el adorno de sus personas. Como en el caso del dibujo del “indio del Tucumán y de Buenos Aires” y del indio colla, cuyos tocados y apariencias hermoeadas consolidan el carácter inofensivo, las referencias sobre las formas de adorno de los nobles del Cusco sugieren igualmente una apariencia delicada y afeminada.

Ocaña configuró un mapa del reino de Chile en cuatro mapas parciales que ilustran y forman la base de la «Descripción del reino de Chile» en los folios 78r. a 99r. del manuscrito. Los croquis parecen el resultado de la atención especial dispensada a la gobernación de Chile, inspirada en el interés y la admiración del fraile por la lucha y resistencia araucanas. Esta idea la apoyan los criterios «territorios de paz» y «territorios de guerra» implícitos en la división establecida en los cuatro mapas. Otros aspectos que abonan la idea de que los mapas de la gobernación chilena derivan de la admiración a los mapuches es, por un lado, el enfoque esmerado en el territorio de Arauco plasmado en el mapa 3, donde se representa la menor extensión territorial con una mayor cantidad de detalles geográficos; y, por otro, que la descripción del tercer croquis es la más extensa de la *Relación*. De haberse publicado, Ocaña pudo haber contribuido con su mapa al conocimiento de estos territorios a través de las leyendas del folio y la descripción en la *Relación*, en una época de urgencia por el auge de la rebelión mapuche.

Con una combinación de leyendas y símbolos, los mapas indican los nombres y la ubicación de ciudades, pueblos, islas, ríos y minas; identifican algunos volcanes, generalmente de manera genérica. Presentan textos descriptivos que pueden informar sobre la extensión y calidad de la tierra representada y la cantidad y el nombre de sus habitantes. Señalan los territorios de paz y los de guerra, algunas características topográficas, otros accidentes geográficos y/o indican con leyendas los lugares donde sucedieron ciertos hechos históricos. La riqueza de detalles del mapa de Ocaña le otorga un valor histórico y geográfico considerable. Si al jerónimo no le corresponde el mérito de ser el primer cartógrafo general porque su trabajo se limita a un fragmento del territorio chileno actual, por el trabajo concienzudo de su mapa le cabría el título de primer cartógrafo de las regiones centrales de Chile.

Como en otras composiciones plásticas de Ocaña, la admiración actúa como la motivación clave para el trazado del cerro de Potosí. El título del dibujo, «La octava maravilla del mundo y, entre todas, la mayor», diluye la distinción entre las obras de arte y las de la naturaleza y eleva el Cerro Rico por encima de las siete maravillas del arte clásico. La idea de la montaña de plata como la octava y mayor maravilla se convierte en un *leitmotiv* de la sección sobre Potosí. Se trata de una de las estrategias más socorridas de Ocaña para transmitir al lector su impacto ante un fenómeno natural de cuya riqueza argentífera se encuentra profundamente asombrado. Un aspecto que le otorga modernidad a la ejecución del cerro de Potosí del jerónimo es la omisión de elementos simbólicos ajenos al mundo sensible. En este aspecto, contrasta con los dibujos de la montaña de sus contemporáneos Felipe Guaman Poma de Ayala y el fraile mercedario Martín de Murúa.

La composición del cerro de Potosí se caracteriza por el juego del claro oscuro. Propongo que la oscuridad en la representación de las elevaciones minerales de Potosí guarda armonía con la situación opresiva y funesta de los indígenas que, depauperados y sin salida, escarbaban las entrañas del Cerro Rico. Los dos dibujos de camélidos de Ocaña carecen de indicaciones paisajísticas o de elementos de animación en el fondo. Las figuras no interactúan; por ello no se percibe una voluntad narrativa más allá de la información indicada en las leyendas. La utilidad de estos animales más reiterada por el jerónimo es su empleo en el transporte de la plata.

En el marco del estudio del contenido simbólico de la *Relación* de Ocaña, el último capítulo se dedicó de manera especial a la representación icónica y lingüística del sujeto femenino en el códice. De los análisis de pinturas renacentistas sobre el tema de la tentación se desprendieron algunos elementos recurrentes: 1) el diablo se representa disfrazado de monje o de un ser seductor; 2) aparecen rasgos anatómicos como alas, garras o cuernos que delatan al demonio; 3) el gesto de la mano que se extiende, muchas veces la izquierda, corresponde al tentador, sea a Satanás, en las ejecuciones de las tentaciones de Cristo, o a Eva, en las obras artísticas sobre el pecado original.

Mi examen de obras plásticas con el tema de las tentaciones no implica la influencia directa de artistas particulares y sus obras en los dibujos de Ocaña. Propongo que en sus composiciones de figuras femeninas americanas el monje intenta convocar y recrear la imagen de la tentación; así, el estudio iconográfico da cuenta de cómo este tema bíblico ha sido representado en la plástica en diferentes momentos históricos y comprueba cómo, en efecto, Ocaña deriva algunos de sus elementos de representación de la mujer americana de la tradición plástica renacentista de las tentaciones.

La historia iconográfica renacentista de Lucifer tanto como de Eva permite respaldar la interpretación de la figura de Guacolda como una tentadora. El personaje representa al diablo con estampa de mujer, delatada a través de los cuernos de su peinado y de la mano extendida hacia su acompañante. En la figuración de movimiento, el diablo se asemeja a la mayoría de las figuras femeninas de fray Diego que, también como aquel, consistentemente, se dirigen con el brazo extendido hacia el compañero de escena. El elemento en la mano funcionaría entonces como una treta para propiciar el acercamiento; aunque el papel del señuelo puede ser menos evidente en algunos objetos, como el huso de Guacolda, o más sugerente, como un pescado. La equivalencia entre Guacolda y el demonio se extiende hacia el resto de los personajes femeninos y, rotundamente, se establece en detrimento de la imagen de las mujeres indígenas en la *Relación*.

La supuesta instigación satánica de la mujer indígena se explica al considerar los asuntos que agitaban y angustiaban la Iglesia del tiempo de Ocaña, los principios teológicos y morales de la doctrina católica y monacal que, por sus votos religiosos,

el fraile estaba obligado a seguir y, finalmente, en las reacciones y sensaciones íntimas del monje ante ciertas experiencias personales en las Indias. Las preocupaciones centrales de la Iglesia en la época de Ocaña eran: hacer cumplir el voto de castidad de los sacerdotes, eliminar el concubinato, practicado a lo largo y ancho de la Europa católica, y mantener el decoro y la disciplina en las instituciones monacales. Con respecto a la virginidad, los cristianos y, particularmente, los religiosos debían considerarla una cualidad excelsa que los libraba de las distracciones infames del mundo, les permitía una dedicación exclusiva a Dios y los iniciaba precozmente en la vida futura del espíritu.

La imagen de la mujer indígena como tentadora es una creación intencionada que ilumina un aspecto pertinente a la historia del pensamiento y de las actitudes religiosas y sociales de los siglos XVI y XVII. Los cristianos, particularmente, los sacerdotes, debían tener presente la escisión cuerpo y alma, despreciar el primero y, al mismo tiempo, resguardarse de la mujer, objeto del deseo erótico y enemigo de la pureza del espíritu. Fray Diego refleja icónica y lingüísticamente en su *Relación* la obsesión institucional y personal por las virtudes de la castidad, pureza y continencia enfatizadas por la cultura eclesial de su tiempo; a la vez, adjudica una dificultad mayor a la consecución del voto de celibato y de la continencia cristiana en el Nuevo Mundo. Esta barrera se liga en el manuscrito a la belleza, al paso sensual, al vestido revelador y a la conducta degenerada de las mujeres indígenas y también de las criollas, negras y mestizas.

Las opiniones de Ocaña sobre el Nuevo Mundo y sus habitantes revelan una postura de subestimación hacia la mayoría de las naciones indígenas; sin embargo, exhiben sentimientos ambivalentes hacia los mapuches. El monje creía firmemente en la superioridad de las instituciones y los valores europeos y en la legitimidad de la conquista y colonización españolas. Al mismo tiempo, respetaba y admiraba a los araucanos y consideraba sus cualidades de sabiduría, valentía y capacidad bélica equivalentes a las de los cristianos. Si bien estos conceptos han sido expresados por otros escritores de la época de la conquista y colonización del Nuevo Mundo, la distinción de Ocaña radica en la plasmación gráfica de estas creencias. Así, este estudio ha tratado de dilucidar las estrategias y los recursos plásticos empleados en las ilustraciones del códice no solo para ensalzar a los araucanos o plasmar la oposición mapuche/español, sino también para aludir a otras ideas como los deseos de aculturación de los chiriguano o la influencia perniciosa de las mujeres indígenas en la vida de los hombres del continente. Por otra parte, las representaciones de los trajes y artefactos de las etnias de diversos lugares de América del Sur resultan de gran interés por su precisión. Ciertamente, están lejos de componer imágenes completas o fidedignas de los indígenas, en particular, en lo referente a su fisonomía; sin embargo, los dibujos

y comentarios, respaldados por algunos estudios etnológicos citados en este trabajo, proveen información exacta acerca de diversas naciones amerindias.

La representación sugestiva de los indígenas en las ilustraciones de Ocaña, comparada con las simples figuras desnudas o semidesnudas de otras narraciones ilustradas publicadas en Europa a lo largo del siglo XVI, demuestra la sofisticación de su trabajo a la vez que complica el propósito más evidente de exhibición de las variadas indumentarias indoamericanas. La prosa tanto como las imágenes de Ocaña respaldan las relaciones prevalentes de subordinación de las naciones indígenas de las Indias a la Corona española. No obstante, al dibujar famosos líderes araucanos, trazar con detenimiento sus territorios y colocar a guerreros mapuches frente a figuras políticas españolas de renombre, algunas ilustraciones de Ocaña revelan su entusiasmo subrepticio por la resistencia araucana. En consonancia con esta fascinación, su prosa, abiertamente, tilda de cobardes a algunas etnias conquistadas y/o fácilmente subyugadas.

Las figuraciones plásticas de fray Diego de Ocaña no retratan la realidad, pero plasman su intento de diferenciación de las naciones indígenas del Nuevo Mundo a través de la convención etnográfica. Uno de los aspectos más valiosos y novedosos de los dibujos en su contexto, y aun hoy por el desconocimiento de otros testimonios artísticos similares de la época del fraile, es que sus representaciones contrarrestan la imagen uniforme de su tiempo de los indoamericanos. Ocaña logra en su manuscrito ilustrado la articulación plástica de lo que podría considerarse como una primera tipología cultural americana, sin antecedentes gráficos hasta ahora conocidos.

## APÉNDICE

### ITINERARIO DE FRAY DIEGO DE OCAÑA

Fecha de partida	Lugar	Viajeros	Medio	Fecha de llegada	Lugar	Estancia y hospedaje en el lugar de destino
3 de enero de 1599	Guadalupe (Extremadura)	Fr. Diego de Ocaña y Fr. Martín de Posada	Mula	---	Sevilla	20 días
26 de enero de 1599	Sevilla	Fr. Diego de Ocaña y Fr. Martín de Posada	Embarcación	---	Puerto de Sanlúcar de Barrameda	6 días
2 de febrero de 1599 <sup>1</sup>	Sanlúcar de Barrameda	Fr. Diego de Ocaña y Fr. Martín de Posada	Galeones Diecisiete velas	24 de marzo de 1599	Puerto Rico	Convento de Santo Domingo
---	Puerto Rico	Fr. Diego de Ocaña y Fr. Martín de Posada	Galeón	9 de abril de 1599 (Viernes Santo)	Cartagena	3 días en un aposento alquilado
11 de abril de 1599 (Último día de Pascua de Resurrección)	Cartagena	Fr. Diego de Ocaña y Fr. Martín de Posada	Navíos	18 de abril de 1599 (Sábado del domingo de Cuasimodo)	Portobelo	15 días en el Convento de la Merced

<sup>1</sup> Ocaña da el 2 de febrero como fecha de salida de la flota, pero las fuentes oficiales indican el 3 de febrero de 1599.

IMÁGENES CONTRA EL OLVIDO

Fecha de partida	Lugar	Viajeros	Medio	Fecha de llegada	Lugar	Estancia y hospedaje en el lugar de destino
3 de mayo de 1599	Portobelo	Fr. Diego de Ocaña y Fr. Martín de Posada	Nueve mulas	6 de mayo de 1599	Panamá	2 meses y 27 días
3 de agosto de 1599	Panamá	Fr. Diego de Ocaña, Fr. Martín de Posada, don Gonzalo Rodríguez de Herrera, Fr. Pedro de Montemayor y dos criados	Navío	2 de setiembre de 1599	Paita	12 días
14 de setiembre de 1599	Paita	Fr. Diego de Ocaña y dos mozos	Cuatro caballos de alquiler	14 de setiembre de 1599	Piura	2 días
16 de setiembre de 1599	Piura	Fr. Diego de Ocaña, dos mozos y un indio guía	Cuatro caballos de alquiler	---	Olmos	---
---	Olmos	Fr. Diego de Ocaña y dos mozos	Cuatro caballos de alquiler	---	Saña	---
28 de setiembre de 1599	Saña	Fr. Diego de Ocaña y dos mozos	Mulas propias	29 de setiembre de 1599 Víspera de San Jerónimo	Casa de Guadalupe (Pacasmayo)	---
2 de octubre de 1599	Casa de Guadalupe	Fr. Diego de Ocaña y dos mozos	Mulas propias	2 de octubre de 1599	Chiclayo	---
---	Chiclayo	Fr. Diego de Ocaña y dos mozos	Mulas propias	---	Etén	1 noche en casa de Fr. Francisco de Santa María
---	Etén	Fr. Diego de Ocaña y dos mozos	Mulas propias	3 de octubre de 1599	Trujillo	9 días

APÉNDICE

Fecha de partida	Lugar	Viajeros	Medio	Fecha de llegada	Lugar	Estancia y hospedaje en el lugar de destino
12 de octubre de 1599	Trujillo	Fr. Diego de Ocaña y dos mozos	Mulas propias	---	Santa	3 días
15 de octubre de 1599	Santa	Fr. Diego de Ocaña y dos mozos	Mulas propias	23 de octubre de 1599	Lima	3 meses y 14 días en el Convento de Santo Domingo
6 de febrero de 1600	Puerto del Callao, Lima	Fr. Diego de Ocaña y dos mozos	Embarcación	Mediados de abril de 1600	Puerto de La Herradura, Coquimbo	Continúa viaje por tierra durante varios meses
---	Coquimbo	Fr. Diego de Ocaña y cinco compañeros	Caballo	---	Santiago	---
					Chillán	
					Angol	
					Concepción	
					Imperial	
					Paso de múltiples valles	
					Valdivia	
					Osorno	
					Chiloé <sup>2</sup>	

<sup>2</sup> Después de su visita a la isla de Chiloé, la intención de Ocaña es regresar a la ciudad de Osorno para coleccionar las limosnas ofrecidas por los cofrades asentados durante su viaje de descenso. Sin embargo, próximos a su destino, él y su grupo se percatan del asedio indígena de la ciudad y deciden desviarse hacia Valdivia, donde tampoco pueden entrar. Desde sus proximidades, se dan cuenta de que los aborígenes han tomado la ciudad. Mientras huyen de unos indígenas persecutores, quienes los descubren y de los cuales se salvan al internarse en un pantano —gracias a cuyo fondo cenagoso desaparecen sus huellas—, los viajeros se acercan a la cordillera andina. Sin otra ruta de fuga, el monje, sus compañeros y dos españoles más, escapados estos últimos de la destrucción de Valdivia y conocedores de la zona, resuelven atravesar los Andes.

Fecha de partida	Lugar	Viajeros	Medio	Fecha de llegada	Lugar	Estancia y hospedaje en el lugar de destino
					Proximidades de Osorno	
					Proximidades de Valdivia	
		Fr. Diego, cinco compañeros y dos guías españoles	Caballos y a pie	---	Cordillera andina	12 días en el cruce de la cordillera de los Andes
---	Algún punto de la actual provincia de Neuquén (Argentina)	Fr. Diego y siete compañeros	Caballo	---	Buenos Aires	
---	Buenos Aires	Fr. Diego y siete compañeros	Embarcación fluvial (navega río arriba)	---	Santa Fe	
		Fr. Diego y compañeros	Embarcación fluvial (navega río arriba)	---	Las Corrientes <sup>3</sup> - 1	
			Embarcación fluvial	---	Los Remolinos <sup>4</sup>	
			Caballo		Río Bermejo o Concepción <sup>5</sup>	

<sup>3</sup> Actual Corrientes, capital de la provincia argentina homónima.

<sup>4</sup> El lugar parece no existir actualmente con este nombre. Por la referencia sobre la muerte del general Juan de Garay, debe tratarse de algún punto entre Santa Fe y las ruinas de Sancti Spiritus, el antiguo fuerte de Caboto o Gaboto.

<sup>5</sup> *El Ensayo de la historia civil del Paraguay, Buenos Aires y Tucumán*, de Gregorio Funes, documenta la fundación de una ciudad por Alonso de Vera y Aragón en 1585, a quien también Ocaña menciona como fundador del lugar, denominada Concepción de Bermejo, en el pueblo de Matará. Hoy se denomina Concepción de Nuestra Señora o Concepción del Bermejo y pertenece a la provincia argentina del Chaco.

Fecha de partida	Lugar	Viajeros	Medio	Fecha de llegada	Lugar	Estancia y hospedaje en el lugar de destino
					Los Fren-tones	
			Carretas		Nuestra Señora de Talavera de Esteco <sup>6</sup>	
			Embarca-ción fluvial		Corrientes - 2	
			Embarca-ción fluvial		Asunción	
			Caballo		Guairá <sup>7</sup>	

<sup>6</sup> Gregorio Funes se refiere brevemente a la fundación de la ciudad de Esteco en 1567. La cataloga como obra de un grupo de rebeldes ambiciosos opuestos al entonces gobernador de Tucumán Francisco de Aguirre. Más tarde, el capitán Gaspar de Medina, teniente general de la provincia, arrebató la ciudad a los sediciosos y las autoridades concedieron el mando de ella al general Diego Pacheco. Este la rebautizó en el mismo año con el nombre de Nuestra Señora de Talavera, con el que se la conoce hoy. La ciudad sufrió una devastación total en un terremoto en 1692. La tragedia dio lugar al surgimiento de una leyenda popular según la cual la ciudad desapareció como castigo divino por su soberbia, falta de caridad y la vida licenciosa de sus habitantes.

<sup>7</sup> Por la ubicación de Guayra, en relación a Asunción: «sesenta leguas de la Asunción; no el río arriba [...] sino a un lado, a mano izquierda, al sur» (fol. 125r), Ocaña parece referirse al departamento paraguayo de Guairá, cuya capital es Villarrica. La ruta posterior en la que se mencionan dos puntos no existentes entre los topónimos actuales no ayuda para precisar el lugar. Tampoco contribuyen mucho sus comentarios sobre un salto al que se llega por la misma ruta de Guairá: «En este camino de Guayra está aquel salto de aquel río tan famoso y nombrado por toda esta tierra, que va el río por tierra llana y luego, todo junto, de golpe, cae en una parte muy honda. Y es tanto el ruido que hace cuando cae que se oye mucho espacio, porque el río es muy caudaloso y lleva mucha agua. Y este río se atraviesa de una parte a otra. Y es menester tomar más de dos leguas arriba porque la corriente no lleve las canoas al salto del agua, como ha acaecido muchas veces» (fols. 125r-125v). Tras la observación del mapa, concluí que se refiere al salto del Iguazú, que se encuentra en línea recta hacia el este desde Guairá. El texto no da indicios de que el fraile llegara al salto, sino de que había escuchado sobre el mismo. Sus breves comentarios parecen proceder de alusiones escuchadas o de su lectura del capítulo XI de *los Comentarios*, de Cabeza de Vaca, titulado: «De cómo el gobernador caminó con canoas por el río de Iguazu, y por salvar un mal paso de un salto que el río hacía, llevó por tierra las canoas una legua a fuerza de brazos» (1977: 214-217). Por la homonimia con el departamento de Guairá, podría pensarse que Ocaña se refiere, no al Iguazú, sino al salto de Guairá, pero este se encuentra en el departamento de Canindeyú, hacia el noreste en relación a Asunción, en límite con el Brasil, y pertenece al municipio Salto del Guairá; así que no parece coincidir con la poco clara ruta expuesta por Ocaña.

Fecha de partida	Lugar	Viajeros	Medio	Fecha de llegada	Lugar	Estancia y hospedaje en el lugar de destino
					Corasidera <sup>8</sup>	
					Santiago <sup>9</sup>	
					Fuerte de Caboto <sup>10</sup>	
					San Jerónimo de Córdoba <sup>11</sup> - 1	
					Punta de los Venados	
					San Juan de Cuyo	
					Mendoza	
					Córdoba - 2	

<sup>8</sup> Ocaña especifica que este nombre sonoro se traduce como *lucero del día* (fol. 125v). Según la localización del lugar con este topónimo *Corasidera*, creo que el fraile alude a las tierras del jefe indígena Coracibera o Cuaracyberá, nombre con el que se identificaba el territorio donde el capitán Ruy Díaz de Melgarejo fundó en mayo de 1570 la Villa Rica del Espíritu Santo, hoy Villarrica, capital del departamento de Guairá (Cardozo 1938, 49-56).

<sup>9</sup> Podría tratarse del actual municipio de Santiago, perteneciente al departamento de Misiones del Paraguay, al sur de los departamentos de Paraguarí y Caazapá, que a su vez separan el departamento de Guairá del departamento de Misiones. En su *Ensayo de la historia civil del Paraguay, Buenos Aires y Tucumán*, Gregorio Funes da cuenta de la fundación de una ciudad bautizada Santiago de Jerez por Ruiz Díaz Melgarejo, en las márgenes del río Mbotetey, actual Miranda, que se une al río Paraguay. La ciudad no existe hoy. Por su localización aproximada hacia el Alto Paraguay, colindante con Mato Grosso do Sul, no es factible que la Santiago mencionada por Ocaña sea esta Santiago de Jerez desaparecida.

<sup>10</sup> El 9 de junio de 1527, Sebastián Caboto fundó el fuerte de Sancti Spiritus, en la confluencia de los ríos Paraná y Carcarañá. Fue la primera fundación española en lo que constituiría luego el territorio argentino. Los indígenas destruyeron la fortaleza en setiembre de 1529. El lugar donde estuvo el fuerte pertenece hoy a la Provincia de Santa Fe.

<sup>11</sup> Hoy Córdoba. Debió conocerse por el nombre citado por Ocaña, en honor de su fundador don Jerónimo Luis de Cabrera, quien la estableció el 6 de julio de 1573.

APÉNDICE

Fecha de partida	Lugar	Viajeros	Medio	Fecha de llegada	Lugar	Estancia y hospedaje en el lugar de destino
					Santiago del Estero - 1	
					San Miguel de Tucumán	
					La Rioja	
					Santiago del Estero - 2	
					Nuestra Señora de Talavera de Esteco	
					Villa de Las Juntas	
					San Bernardo de Lerma, Valle de Salta <sup>12</sup>	
					San Francisco de Alava de Jujuy <sup>13</sup>	
		Fr. Diego de Ocaña y un indio joven	A caballo y a pie	25 de junio de 1600	Una chacra a tres jornadas de Potosí	20 días en una chacra donde se recupera <sup>14</sup>

<sup>12</sup> Se refiere a la ciudad de Salta, en el valle de Lerma, hoy capital de la provincia de Salta. El nombre mencionado por Ocaña se da en el presente a uno de los dos cerros a cuyo pie se ubica la ciudad, llamados respectivamente: 20 de febrero y San Bernardo.

<sup>13</sup> El nombre consignado en el Acta Fundacional del 19 de abril de 1593 es San Salvador de Velazco en el valle de Jujuy. Anteriormente, se denominó Ciudad Nieva y San Francisco de Alava. Este último nombre ha quedado como la denominación actual del barrio ubicado en la zona céntrica de la ciudad.

<sup>14</sup> El monje especifica que estuvo en cama ocho días. Según las fechas aproximadas de llegada y partida de la chacra, la estancia debió extenderse por unos veinte días.

Fecha de partida	Lugar	Viajeros	Medio	Fecha de llegada	Lugar	Estancia y hospedaje en el lugar de destino
15 de julio de 1600	Chacra cercana a Potosí	Fr. Diego y su criado	Mula	18 de julio de 1600	Potosí	14 meses en el Convento de Santo Domingo <sup>15</sup>
Octubre de 1601	Potosí	Fr. Diego y un criado indígena	Mula	Octubre de 1601	Porco	15 días en la casa del Vicario
15 de octubre de 1601	Porco	Fr. Diego de Ocaña	Mula	Octubre de 1601	Potosí	Continúa su estancia
Primeros días de noviembre de 1601	Potosí	Fr. Diego de Ocaña	Mula	Antes del 10 de noviembre de 1601	La Plata o Chuquisaca <sup>16</sup>	8 meses y medio en casa del deán
Julio de 1602	La Plata	Fr. Diego de Ocaña y Miguel Juárez	Mula	Julio de 1602 <sup>17</sup>	Tomina	---
Julio o agosto de 1602	Tomina	Fr. Diego de Ocaña y Miguel Juárez	Mula	Julio o agosto de 1602	La Laguna	Algunos días
Agosto de 1602	La Laguna	Fr. Diego de Ocaña y Miguel Juárez	Mula	Agosto de 1602	Valle de Sopachuy	Algunos días. Una noche pernoctó en la chacra de una doña María
Agosto de 1602	Valle de Sopachuy	Fr. Diego de Ocaña y Miguel Juárez	Mula	Agosto de 1602	El Villar	Algunos días

<sup>15</sup> Ocaña declara que estuvo catorce meses en Potosí (fols. 177v-178r). Según su propia narración, sin embargo, debió haber estado allí poco más de quince meses: llegó el 18 de julio de 1600 y partió a principios de noviembre de 1601.

<sup>16</sup> Actual ciudad de Sucre, capital legal de Bolivia.

<sup>17</sup> Su estancia coincidió con el Día de Santiago, cuya celebración es el 25 de julio.

APÉNDICE

Fecha de partida	Lugar	Viajeros	Medio	Fecha de llegada	Lugar	Estancia y hospedaje en el lugar de destino
Agosto de 1602	El Villar	Fr. Diego de Ocaña, Miguel Juárez, un negro y un indio ladino <sup>18</sup>	Mula	Agosto de 1602	La Laguna	Algunos días
Agosto de 1602	La Laguna	Fr. Diego de Ocaña y Miguel Juárez	Mula	15 de agosto de 1602 <sup>19</sup>	Tomina	1 día
15 de agosto de 1602	Tomina	Fr. Diego de Ocaña	Mula	Agosto de 1602	La Plata o Chuquisaca	Continúa su estancia en casa del deán durante unos 10 meses más
16 de junio de 1603	La Plata o Chuquisaca <sup>20</sup>	Fr. Diego de Ocaña con un grupo <sup>21</sup>	Caballo y a pie	25 de junio de 1603	Chuquiapo <sup>22</sup>	20 días, probablemente en el Convento de San Agustín
---	Chuquiapo	Fr. Diego de Ocaña	Mula	---	Tiahuanaco	---
					Carabuco <sup>23</sup>	
					Copacabana	
					Chucuito	4 días con el corregidor

<sup>18</sup> Probablemente, los había llevado consigo desde su salida de La Plata.

<sup>19</sup> El autor informa que fue a Tomina a predicar el día de la fiesta de la Asunción, la cual, según el Calendario Eclesiástico de Marcos J. Montes, fue, en efecto, el día jueves 15 de agosto de 1602.

<sup>20</sup> Probablemente, por error, Ocaña especifica que, al emprender esta travesía, reinicia viaje desde Potosí (fol. 308r.).

<sup>21</sup> Menciona, particularmente, a un fraile franciscano.

<sup>22</sup> Actual ciudad de La Paz, oficialmente La Paz de Ayacucho, capital administrativa de Bolivia desde 1898. El nombre Chuquiapo, que fray Diego escribe *Chuquiabo*, proviene del nombre del río de La Paz o río Chuquiapo.

<sup>23</sup> Ocaña escribe *Tarabuco*.

IMÁGENES CONTRA EL OLVIDO

Fecha de partida	Lugar	Viajeros	Medio	Fecha de llegada	Lugar	Estancia y hospedaje en el lugar de destino
---	Chucuito	Fr. Diego de Ocaña con indios como guías	Mula	21 de julio de 1603	Arequipa	4 días en el Convento de San Francisco
26 de julio de 1603 <sup>24</sup>	Arequipa	Fr. Diego de Ocaña	Mula	29 de julio de 1603	Yanque	3 semanas con el corregidor
19 de agosto de 1603	Yanque	Fr. Diego de Ocaña	Mula	24 de agosto de 1603	Cusco	1 mes y 27 días en el Convento de San Francisco
20 de octubre de 1603	Cusco	Fr. Diego de Ocaña, un mozo y dos indios	Mula	8 de noviembre de 1603	Huamanga	8 días
Mediados de noviembre	Huamanga	Fr. Diego de Ocaña	Mula	---	Valle de Jauja	2 días
					Pariacaca <sup>25</sup>	
					Huarocharí	2 días
---	Huarocharí	Fr. Diego de Ocaña	Mula	Diciembre de 1603	Lima	8 meses convaleciente. Probablemente retornó al Convento de Santo Domingo
Principio de agosto de 1604	Lima	Fr. Diego de Ocaña	Mula	---	Pachacamac	
					Chilca	
					Cañete	

<sup>24</sup> En un mismo folio, Ocaña especifica que partió el día después de Santiago y luego escribe que salió el 25 de julio (fol. 327v).

<sup>25</sup> Le toma tres días atravesar la puna.

APÉNDICE

Fecha de partida	Lugar	Viajeros	Medio	Fecha de llegada	Lugar	Estancia y hospedaje en el lugar de destino
					Lunahuaná	
					Chincha	
					Huancavelica	
					Minas de Chocolocha	
					Puerto de Pisco	
				Mediados de agosto de 1604	Ica	3 meses en un monasterio franciscano <sup>26</sup>
28 de noviembre de 1604	Ica	Fr. Diego de Ocaña	Mula	Pascua de Navidad (25 de diciembre de 1604)	Lima	Al menos un año más. Parte de su estancia la pasó en la Ermita de Guadalupe <sup>27</sup>
Enero de 1606	Puerto de Callao, Lima	Fr. Diego de Ocaña	Navío	---	Acapulco	---
---	Acapulco	Fr. Diego de Ocaña	Caballo	---	México <sup>28</sup>	---

<sup>26</sup> Ocaña no declara que haya permanecido en el monasterio franciscano de Ica. Al narrar los sucesos durante el terremoto del 24 de noviembre de 1604, fecha cuando se encontraba en Ica, el autor cuenta que, en el instante del inicio del movimiento sísmico, reposaba durante la siesta y que un fraile franciscano estaba sentado en su cama conversando con él (fols. 358r-358v).

<sup>27</sup> La situación de Ocaña ha variado bastante desde su llegada al continente americano, cuando tenía que solicitar alojamiento en alguno de los monasterios existentes, generalmente, franciscanos, al privilegio de tener un espacio disponible del cual ha podido apropiarse. Al narrar los eventos de una noche de diciembre de 1605, los más tardíos de toda la narración, cuando los limeños caen presa de los supuestos augurios funestos de un franciscano, fray Diego cuenta que se encontraba entonces en su ermita en las afueras de Lima.

<sup>28</sup> La noticia de su muerte llega a Guadalupe en el otoño de 1608.



## BIBLIOGRAFÍA

- Acemel, J. y G. Rubio (1912). *Guía ilustrada del Monasterio de Ntra. Sra. de Guadalupe*. Sevilla: Imprenta de San Antonio.
- Acosta, José de (1954). De Procuranda Indorum Salute o predicación del evangelio en las Indias. En Francisco Mateos (editor). *Obras del P. José de Acosta*. Biblioteca de Autores Españoles, vol. 73. Madrid: Atlas, pp. 387-608.
- Acosta, Vladimir (1992). *El continente prodigioso: mitos e imaginario medieval en la conquista americana*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Adorno, Rolena (2000). *Guamán Poma: Writing and Resistance in Colonial Peru*. Segunda edición. Austin: Texas UP.
- Adorno, Rolena (1992a). Introduction. *Guaman Poma de Ayala. The Colonial Art of an Andean Author*. En Mercedes López-Baralt (editora). Nueva York: Americas Society, pp. 9-11.
- Adorno, Rolena (1992b). Don Felipe Guaman Poma de Ayala: Author and Prince. En Mercedes López-Baralt (editora). *Guaman Poma de Ayala. The Colonial Art of an Andean Author*. Nueva York: Americas Society, pp. 32-45.
- Adorno, Rolena (1990). Iconos de persuasión: la predicación y la política en el Perú colonial. En Mercedes López-Baralt (editora). *La iconografía política del Nuevo Mundo*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, pp. 27-49.
- Adorno, Rolena (1989). *Cronista y príncipe: La obra de don Felipe Guaman Poma de Ayala*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Adorno, Rolena (1985). The Rethoric of Resistance: The 'Talking' Book of Felipe Guaman Poma. *History of European Ideas*, 6:4, pp. 447-64.
- Alberti, Leon Battista (1950). *Della pittura*. Luigi Malle (editor). Florencia: G. C. Sansón.
- Alcedo, Antonio de (1967). *Diccionario geográfico de las Indias Occidentales o América*. 4 vols. Ciriaco Pérez-Bustamante (editor). Madrid: Atlas.

- Alegría, Ricardo E (1978). *Las primeras representaciones gráficas del indio americano 1493-1523*. San Juan: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe e Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Altuna, Elena (2002). *El discurso colonialista de los caminantes siglos XVII-XVIII*. Ann Arbor: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar (CELACP).
- Álvarez, Arturo (1969). Introducción. Diego de Ocaña. En Arturo Álvarez (editor). *Un viaje fascinante por la América Hispana del siglo XVI*. Madrid: Stvdivm, pp. IX-XXXIII.
- Álvarez de Toledo, Fernando (1862). *Purén Indómito*. Diego Barros Arana (editor). Leipzig: A. Franck'sche Verlags-Buchhandlung.
- Araújo, Orestes (1911). *Historia de los Charrúas y demás tribus indígenas del Uruguay*. Montevideo: José María Serrano.
- (s/f). «Arco». *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*. 70 vols. Madrid: Espasa-Calpe.
- (1979). *Art à la Carte: Decorative Imagery in Maps, 1600-1800*. Michigan: University of Michigan Museum of Art.
- (1981). *Atlas cartográfico del Reino de Chile. Siglos XVII-XIX*. Santiago: Instituto Geográfico Militar.
- Ávila Martel, Alamiro de (1990). La *Historia* de Góngora Marmolejo, uno de los relatos de la conquista de Chile. En Alonso de Góngora Marmolejo. *Historia de todas las cosas que han acaecido en el Reino de Chile y de los que lo han gobernado (1536-1575)*. Santiago: Universidad de Chile, pp. 9-19.
- Ballesteros Gaibrois, Manuel (2001). Introducción. En Martín de Murúa. *Historia General del Perú*. Manuel Ballesteros Gaibrois (editor). Madrid: Dastin, pp. 5-25.
- Ballesteros Gaibrois, Manuel (1981). Dos cronistas paralelos: Huaman Poma y Murúa (Confrontación de las series reales gráficas). *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 9-N 10, pp. 15-66.
- Bandelier, Adolph F. (1910). *The Islands of Titicaca and Koati*. Nueva York: The Hispanic Society of America.
- Barco Centenera, Martín del (1998). *Argentina y Conquista del Río de la Plata*. Silvia Tieffemberg (editora). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Bataillon, Marcel (1966). *Erasmus y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. México: Fondo de cultura económica.
- Batalla Rosado, Juan José (2003). El *Códice Tudela* o *Códice del Museo de América* y el *Grupo Magliabechiano*. Publicación electrónica. *Biblioteca Universidad Complutense. E-Prints UCM Services*. Última consulta: 14 de julio de 2005.

- Battisti, Eugenio (1963). Visualization and Representation of the Figure. *Encyclopedia of World Art*. Nueva York: McGraw-Hill, pp. 667-685.
- Bayle, Constantino (1944). Órdenes religiosas no misioneras en Indias. *Misionalia Hispánica* 3, pp. 517-558.
- Belanger, Brian C. (1997). Cofradías. *Encyclopedia of Mexico. History, Society & Culture*. Michael Werner (editor). 2 vols. Chicago: Fitzroy Dearborn.
- Benino, Nicolás del (1965). Relación muy particular del cerro y minas de Potosí y de su calidad y labores, por Nicolás del Benino, dirigida a don Francisco de Toledo, virrey del Perú, en 1573. En Marcos Jiménez de la Espada. *Relaciones geográficas de Indias. Perú*. Biblioteca de Autores Españoles, vol. 183. Madrid: Atlas, pp. 363-371.
- Besó Ros, Adriá (2004). *Una parroquia de la Diócesis Valentina: La Asunción de Nuestra Señora de Torrent (Siglos XIII-XX)*. *Parroquia Asunción de Nuestra Señora de Torrent. Historia de la Parroquia*. N.d. Publicación electrónica. Última consulta: 9 de abril de 2004.
- Bizzarro, Salvatore (1987). *Historical Dictionary of Chile*. Segunda edición. Metuchen: Scarecrow Press.
- Bland, David (1958). *A History of Book Illustration. The Illuminated Manuscript and the Printed Book*. Londres: Faber and Faber.
- Borin, Françoise (1993). Judging by Images. En Natalie Zemon Davis y Arlette Farge (editoras). *A History of Women in the West*, vol 3. Cambridge: Belknap Press of Harvard UP, pp. 187-254.
- Brandi, Cesare (1959). Composizione e Vicende Storiche della «Maestà». En *Il Restauro Della «Maestà» di Duccio*. Roma: Istituto Centrale del Restauro.
- Brown, Jonathan (1998a). *Painting in Spain 1500-1700*. New Haven y Londres: Yale UP & Pelican History of Art.
- Brown, Jonathan (1998b). *La Sala de Batallas de El Escorial: La obra de arte como artefacto cultural*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Bry, Theodor de (1591). *Brevis narratio eorum quae in Florida Americae província Gallis acciderunt, secunda in illam navigatione, duce Renato de Laudóniere classis praefecto, anno MDLXIII. Quae est secunda pars Americae, Auctore Iacobo Le Moyne, cui cognomen de Morgues. Laudon[n]ierum in ea navigatione segunto; Nunc primum Gallico sermone à Theodoro de Bry Leodiense in lucem edita: Latio verò donata a C. C. A. Francoforti ad Moenum: Typis I. Wecheli, sumtibus vero T. de Bry, venales reperiuntur in officina S. Feirabedii*.
- Bucher, Bernadette (1990). Al oeste del Edén: la semiótica de la conquista, reconstrucción del icono y política estructural. En Mercedes López-Baralt (editora). *La iconografía política del Nuevo Mundo*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, pp. 3-26.

- Bucher, Bernadette (1981). *Icon and Conquest: A Structural Analysis of the Illustrations of de Bry's Great Voyages*. Basia Millar Gulati (traductor). Chicago: University of Chicago.
- Buendía, José Rogelio (1974). *El Prado Básico*. Madrid: Silex.
- Boserup, Ivan y Rolena Adorno (2003). Watermarks in GkS 2232 4to and in the Two Martín de Murúa Manuscripts. En *New Studies of the Autograph Manuscript of Felipe Guaman Poma de Ayala's Nueva corónica y buen gobierno*. Copenhagen: Museum Tusculanum P., pp. 133-140. *Det Kongelige Bibliotek*. Última consulta: 28 de junio de 2004.
- Campos y Fernández de Sevilla, Javier (1993). Dos crónicas guadalupenses de Indias: los padres Diego de Ocaña y Pedro del Puerto. En Sebastián García (editor). *Guadalupe de Extremadura: dimensión hispánica y proyección en el Nuevo Mundo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 405-458.
- Canals Frau, Salvador (1953). *Las poblaciones indígenas de la Argentina. Su origen - su pasado - su presente*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Canons and Decrees of the Council of Trent* (1978). H. J. Schroeder (traductor). Rockford: Tan Books and Publishers.
- Capoche, Luis (1959). Relación general de la Villa Imperial de Potosí. En Luis Hanke (editor). *Relaciones geográficas de Indias. Perú*. Biblioteca de Autores Españoles. Vol. 122. Madrid: Atlas, pp. 69-221.
- Cardozo, Ramón I. (1938). *La antigua provincia de Guairá y la Villa Rica del Espíritu Santo*. Buenos Aires: Librería y Casa Editora de Jesús Menéndez.
- Caro de Torres, Francisco (1864 [1620]). *Relación de los servicios de don Alonso de Sotomayor. Colección de historiadores de Chile y documentos relativos a la historia nacional*. Diego Barros Arana (editor). Santiago: Imprenta del Ferrocarril, pp. 9-80.
- Cereceda Troncoso, Pilar y Adolfo Ibáñez Santa María (1975). *Las nuevas regiones de Chile*. Santiago: Editora Nacional Gabriela Mistral.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1997). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Martín de Riquer (editor). Barcelona: Planeta.
- Chang-Rodríguez, Raquel (2005). *La palabra y la pluma en Primer nueva corónica y buen gobierno*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Chang-Rodríguez, Raquel (1991). *El discurso disidente: Ensayos de literatura colonial peruana*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant (1994). *A Dictionary of Symbols*. John Buchanan-Brown (traductor). Oxford: Blackwell Publishers.
- Cholij, Roman (1989). *Clerical Celibacy in East and West*. Herefordshire: Fowler Wright Books.

- (1992). Chronology. En *Guaman Poma de Ayala. The Colonial Art of an Andean Author*. Mercedes López-Baralt (editora). Nueva York: Americas Society, pp. 12-14.
- Cieza de León, Pedro (1984). *Crónica del Perú. Primera parte*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Cieza de León, Pedro (1554). *Parte primera de la Chronica del Peru, que tracta la demarcación de sus prouincias, la descripcion dellas, las fundaciones de las nueuas ciudades, los ritos y costumbres de los Indios, y otras cosas estrañas dignas de ser sabidas. Hecha por Pedro de Cieza de Leon ... Añadiose de nuevo la descripcion y traça de todas las Indias, con vna tabla alphabetica delas materias principales en ella contenidas*. Amberes: Casa de I. Steelsio.
- Cobo, Bernabé (1893). *Historia del Nuevo Mundo*. Ed. Marcos Jiménez de la Espada. Vol. 4. Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces.
- Cobo, Bernabé (1890). *Historia del Nuevo Mundo*. Marcos Jiménez de la Espada (editor). Vol. 1. Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces.
- Cohen, Maria Manzari (1996). Kero Cup. En Diana Fane (editora). *Converging Cultures: Art and Identity in Spanish America*. Nueva York: The Brooklyn Museum, pp. 199-200.
- Coletti, Luigi (1944). *Il Tintoretto*. Segunda edición. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- Combes, Isabelle y Thierry Saignes (1994). Chiri-guana: Nacimiento de una identidad mestiza. En Jürgen Riester (editor). *Chiriguano*. Santa Cruz de la Sierra: Apoyo para el Campesinado Indígena del Oriente Boliviano (APCOB), pp. 25-226.
- Combet, Louis (1971). Doña Cruz, la panadera del «buen amor». *Ínsula*, 294, pp. 14-15.
- Cooper, John M. (1946). The Araucanians. En Julian H. Steward (editor). *Handbook of South American Indians*. Vol. 2. Washington: Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, pp. 687-760.
- Cordero, Serafín (1960). *Los charrúas. Síntesis etnográfica y arqueológica del Uruguay*. Montevideo: Mentor.
- Courtès, Jean Marie (1979). The Theme of «Ethiopia» and «Ethiopians» in Patristic Literature. En William Granger Ryan (traductor). *The Image of the Black in Western Art*. Trans. Vol. 2. Nueva York: William Morrow, pp. 9-32.
- Crandell, Gina (1993). *Nature Pictorialized: «The View» in Landscape History*. Baltimore: The Johns Hopkins UP.
- Cumming, William P. (1974). *British Maps of Colonial America*. Chicago: University of Chicago P.
- Cummins, Thomas (1992). The Uncomfortable Image: Pictures and Words in the *Nueva Corónica I Buen Gobierno*. En *Guaman Poma de Ayala. The Colonial Art of an Andean Author*. Nueva York: Americas Society, pp. 46-59.

- Cummins, Thomas (1977). 35a - d. Four queros. En Elena J. Phipps, Johanna Hecht y Cristina Esteras Martín (editoras). *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art & Yale UP, pp. 182-183.
- Denny, Don (1977). *The Anunciation from the Right from Early Christian Times to the Sixteenth Century*. Nueva York: Garland Publishing.
- (1965). Descripción de la villa y minas de Potosí. Año de 1603. En Marcos Jiménez de la Espada (editor) *Relaciones geográficas de Indias. Perú*. Biblioteca de Autores Españoles. Vol. 183. Madrid: Atlas, pp. 372-385.
- D'Harcourt, Raoul (1975). *Textiles of Ancient Peru and Their Techniques*. Grace G. Denny & Carolyn M. Osborne (editor). Seattle: University of Washington P.
- Díaz-Plaja, Guillermo (director) (1953). *Historia General de las Literaturas Hispánicas*. Tomo II: Pre-Renacimiento y Renacimiento. Barcelona: Vergara.
- Didron, Adolphe Napoleon (1985). *Christian Iconography. The History of Christian Art in the Middle Ages*. E. J. Millington (traductor). Vol. 2. Nueva York: Frederick Ungar P.
- Dumm, Demetrius (1961). *The Theological Basis of Virginity According to St. Jerome*. Latrobe: The Benedictine Society of Westmoreland County.
- (1984). *El aborigen en Latinoamérica. Informe sobre la Comunidad Tawantinsuyo*. Buenos Aires: Tawantinsuyo.
- (1986). *El Escorial: Biografía de una época [La historia]: IV Centenario del Monasterio de El Escorial*. [España]. La Fundación para el Apoyo de la Cultura.
- Ercilla, Alonso de (1998). *La Araucana*. Isaías Lerner (editor). Segunda edición. Madrid: Cátedra.
- Erize, Esteban (1987). *Mapuche 3*. Buenos Aires: Yapun.
- Errazuriz, Crescente (1881). *Seis años de la historia de Chile [23 de diciembre de 1598 - 9 de abril de 1605]*. Santiago de Chile: Imprenta Nacional.
- Espinoza Soriano, Waldemar (2003). *Temas de etnohistoria boliviana*. La Paz: Producciones Cima.
- Estrada de Gerlero, Elena Isabel (1996). La representación de los indios gentiles en las pinturas de castas novohispanas. En *New World Orders: Casta Painting and Colonial Latin America*. Curator Ilona Katzew. Nueva York: Americas Society Art Gallery, pp. 124-131.
- Fanjul, Serafín (2002). Fray Diego de Ocaña: el largo brazo de Guadalupe en Indias. *Cuadernos Americanos* 91, pp. 105-119.
- Faron, Louis C. (1968). *The Mapuche Indians of Chile*. Nueva York: Holt, Rinehart & Winston.
- Fernández de Oviedo y Valdés, Gonzalo (1880). *Las quincuagenas de la nobleza de España*. Vicente de la Fuente (director). Madrid: Imprenta y fundición de Manuel Tello.

- Ficino, Marsilio (1985). *Commentary on Plato's Symposium on Love*. Sears Jayne (traductor). Dallas: Spring Publications.
- Fiedler, Conrad (1949). *On Judging Works of Visual Art*. Henry Schaefer-Simmern & Fulmer Mood (traductores). Berkeley & Los Angeles: University of California P.
- Foerster, Rolf G. (1996). *Jesuitas y mapuches: 1593-1767*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Foerster, Rolf; Sonia Montecino y Angélica Wilson (1993). *Reflejos de Luna Vieja*. Santiago de Chile: Fondo para el Desarrollo de la Cultura y las Artes.
- Friedman, John Block (1981). *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*. Cambridge: Harvard UP.
- Fuente Sanct Angel, Rodrigo de la (1965). Relación del cerro de Potosí y su descubrimiento. En Marcos Jiménez de la Espada (editor). *Relaciones geográficas de Indias. Perú*. Biblioteca de Autores Españoles. Vol. 183. Madrid: Atlas, pp. 357-361.
- Funes, Gregorio (1910-1911). *Ensayo de la historia civil del Paraguay, Buenos Aires y Tucumán*. Precedida de la biografía y retrato del autor y con notas de José Arturo Escoto. Tercera edición. 2 vols. Buenos Aires: Talleres gráficos de L. J. Rosso.
- Furlong, Guillermo (1935). Florián Baucke 1719-1780. En *Iconografía colonial rioplatense 1749-1767. Costumbres y trajes de españoles, criollos e indios*. Buenos Aires: Viau y Zona.
- Gamarra Zorrilla, José (1995). *La Paz: estudio e interpretación de su historia*. La Paz: Salamandra.
- García, Sebastián (c. 1999). La enseñanza en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe: Colegio de Estudiantes, Segundo Seminario de Niños y Estudios Superiores Eclesiásticos. En Ignacio de Madrid y Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (editores). *La Orden de San Jerónimo y sus monasterios: actas del Simposio, 1-5, IX, 1999*, vol. 1. Madrid: Estudios Superiores del Escorial, R.C.U. Escorial Ma. Cristina, Servicio de Publicaciones; San Lorenzo del Escorial: EDES (Ediciones Escorialenses), [distribuidor], pp. 173-202.
- García, Sebastián (1998). *Los Miniados de Guadalupe. Catálogo y Museo*. Guadalupe: Comunidad Franciscana de Guadalupe.
- García, Sebastián (1990). *Guadalupe de Extremadura en América*. Guadalupe: Comunidad Franciscana de Guadalupe.
- García, Sebastián y Felipe Trenado (1978). *Guadalupe: historia, devoción y arte*. Sevilla: Católica Española.
- García Sáiz, María Concepción (2005). Portraiture in Viceregal América. En *Retratos: 2,000 Years of Latin American Portraits*. New Haven: Yale UP, pp. 74-85.
- Garcilaso de la Vega, Inca (1996). *Comentarios reales (Selección)*. Enrique Pupo-Walker (editor). Madrid: Cátedra.

- Góngora Marmolejo, Alonso de (1990). *Historia de todas las cosas que han acaecido en el Reino de Chile y de los que lo han gobernado (1536-1575)*. Santiago: Universidad de Chile.
- González Pujana, Laura (1993). *La vida y la obra del licenciado Polo de Ondegardo*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- González Tojeiro, Carmen (1990). *Guadalupe, Monasterio regio*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- Graf, Arturo (1931). *The Story of the Devil*. Edward Noble Stone (editor y traductor). Nueva York: MacMillan.
- (1971). *The Great School and the Church of St. Rocco in Venice*. Venecia: Stamperia di Venezia.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe (2001). *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Lucanas y Lima, 1615. GKS 2232 4°. Edición digital. Director Ivan Boserup. Transcripción Rolena Adorno, John V. Murra y Jorge L. Urioste. *Det Kongelige Bibliotek*. 2001. Última consulta: 28 de mayo de 2005.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe (1980). *Nueva corónica y buen gobierno*. Franklin Pease (editor). 2 vols. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Hale, J. R. (1990). *Artists and Warfare in the Renaissance*. New Haven: Yale UP.
- Hariot, Thomas (1590). *A briefe and true report of the new found land of Virginia of the commodities and of the nature and manners of the naturall inhabitants. Discouered by the English Colony there seated by Sir Richard Greinuile Knight in the yeere 1585. Which Remained vnder the gouernement of twelue monethes, at the speciall charge and direction of the Honourable Sir Walter Raleigh Knight lord Warden of the stanneries who therein hath beene fauoured and authorised by her Maiestie: and her letters patents: This fore booke is made in English by Thomas Hariot seruant to the abouenamed Sir Walter, a member of the Colony, and there employed in discouering Cvm gratia et privilegio Caes. Matis Speciali*. Francoforti [Frankfurt]: Ioannis Wecheli and Theodori de Bry.
- Hernández Sánchez-Barba, Mario (1968). Estudio preliminar. La obra de fray Reginaldo de Lizárraga. En Reginaldo de Lizárraga. *Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile*. Biblioteca de Autores Españoles. Vol. 216. Madrid: Atlas, pp. V-XIII.
- Herrera y Tordesillas, Antonio de (1991). *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar océano o «Décadas»*. Mariano Cuesta Domingo (editor). Vol. 1. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Heusinger, Lutz y Fabrizio Mancinelli (1973). *The Sistine Chapel*. Trans. Rowena Fajardo. Florencia: Scala Books.
- Holborn, J. B. Stoughton (1907). *Jacopo Robusti Called Tintoretto*. Londres: George Bell and sons.

- Honour, Hugh (1975). *The New Golden Land. European Images of America from the Discoveries to the Present Time*. Nueva York: Pantheon Books.
- Huerta Calvo, Javier (2001). *El teatro breve en la Edad de Oro*. Madrid: Laberinto.
- Hulme, Edward F. (1910). *The History Principles and Practice of Symbolism in Christian Art*. Sexta edición. Londres: Swan Sonnenschein.
- Hulton, Paul (1984). *America 1585: The Complete Drawings of John White*. Chapel Hill: University of North Carolina P.
- Hulton, Paul y David Beers Quinn (1964). *The American Drawings of John White 1577-1590 With Drawings of European and Oriental Subjects*. Vol. 2. Londres: The Trustees of the British Museum.
- Ilg, Ulrike (2004). The Cultural Significance of Costume Books in Sixteenth-Century Europe. En Catherine Richardson (editora). *Costume Culture, 1350-1650*. Aldershot: Ashgate Publishing, pp. 29-47.
- Íñiguez Vaca Guzmán, Gonzalo (2002). *La chola paceña: su dinámica social*. La Paz: Producciones Cima.
- Kelemen, Pál (1971). *Peruvian Colonial Painting*. Nueva York: The Brooklyn Museum.
- King, Heidi (2004). Mantle pin (tipiqui). En Elena J. Phipps, Johanna Hecht, y Cristina Esteras Martín (editoras). *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art & Yale UP, pp. 186-187.
- King, Heidi (2000). *Rain of the Moon: Silver in Ancient Peru*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.
- Kramer, Heinrich y James Sprenger (1971). *Malleus Maleficarum*. Montague Summers (traductor). Nueva York: Dover.
- Kren, Thomas (editor) (1983). Breviary of Queen Isabella of Castile. *Renaissance Painting in Manuscripts: Treasures from the British Library*. Nueva York: Hudson Hills P., pp. 40-48.
- La Farge, John (1913). *The Gospel Story in Art*. Nueva York: Macmillan.
- Labrador Herraiz, José J. y Ralph A. DiFranco (1989). Estudio preliminar. En *Cancionero de Poesías varias. Manuscrito 2803 de la Biblioteca Real de Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Larraín Barros, Horacio (1987). *Geografía de Chile. Instituto Geográfico Militar. Tomo XVI. Etnogeografía*. Chile: Instituto Geográfico Militar.
- (1997). *Lazarillo de Tormes*. Francisco Rico (editor). 20 edición. Madrid: Cátedra.
- Le Moynes de Morgues, Jacques (1965). *The narrative of Jacques le Moynes de Morgues, an artist who accompanied the French Expedition to Florida under René de Laudonnière in*

- the year 1564. The New World. The First Pictures of America Made by John White and Jacques Le Moyne and Engraved By Theodore De Bry.* Stefan Lorant (editor). Nueva York: Duell, Sloan & Pearce, pp. 33-86.
- Lea, Henry C. (1932). *History of Sacerdotal Celibacy in the Christian Church*. Londres: Watts.
- León Echaiz, René (1971). *El toqui Lautaro*. Santiago: Neupert.
- Lerner, Isaías (1998). Introducción. En Alonso de Ercilla y Zúñiga. *La Araucana*. Isaías Lerner (editor). Madrid: Cátedra, pp. 7-70.
- Léry, Jean de (1990). *History of a Voyage to the Land of Brazil, Otherwise Called America*. Janet Whatley (traductora). Berkeley: University of California P.
- Léry, Jean de (1580). *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil, autrement dite Amerique: contenant la navigation, & choses remarquables, veuës sur mer par l'auteur. Le comportement de Villegagnon en ce país la. Les moeurs & façons de viure estranges des sauuages americains: avec vn colloque de leur langage. Ensemble la description de plusieurs animaux, arbres, herbes, & autres choses singulieres, & du tout inco[n]nues pardeca ... / Le tout recueilli sur les lieux par Iean de Lery ...* Geneve: A. Chuppin.
- Lorzundi, Patricio (1978). *Romances basados en La Araucana*. Madrid: Playor, 1978.
- Levack, Brian P. (1995). *The Witch-hunt in Early Modern Europe*. Londres & Nueva York: Longman.
- Lewine, Carol F. (1993). *The Sistine Chapel Walls and the Roman Liturgy*. Pennsylvania: The Pennsylvania State UP.
- Lizárraga, Reginaldo de (1968). *Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile*. Biblioteca de Autores Españoles. Vol. 216. Madrid: Atlas, pp. 1-213.
- Llopis Agelán, Enrique (1995). Una gran 'empresa' agraria y de servicios espirituales: el Monasterio Jerónimo de Guadalupe, 1389-1835 [Documento de trabajo]. Madrid: Biblioteca de la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales de la Universidad Complutense de Madrid.
- López-Baralt, Mercedes (1992). From Looking to Seeing: The Image as Text and the author as Artist. En Mercedes López-Baralt (editora). *Guaman Poma de Ayala. The Colonial Art of an Andean Author*. Nueva York: Americas Society, pp. 14-31.
- López-Baralt, Mercedes (1990). La iconografía política del Nuevo Mundo: el mito fundacional en las imágenes católicas, protestante y nativa. En Mercedes López-Baralt (editora). *La iconografía política del Nuevo Mundo*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, pp. 51-116.
- López-Baralt, Mercedes (1988). *Ícono y conquista: Guamán Poma de Ayala*. Madrid: Hiperión.

## BIBLIOGRAFÍA

- Loyola Goich, Lorena (1995). Prólogo. En Diego de Ocaña. *Viaje a Chile. Relación del viaje a Chile, año de 1600, contenida en la crónica de viaje intitulada «A través de la América del Sur»*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, pp. 11-14.
- Mackenna, B. Vicuña (1876). *Lautaro y sus tres campañas contra Santiago, 1553-1557*. Santiago: Imprenta de la librería del Mercurio.
- Mâle, Emile (1958). *The Gothic Image: Religious Art in France of the Thirteenth Century*. Dora Nussey (traductora). Nueva York: Harper Torchbooks, 1958.
- Manguel, Alberto (1996). *A History of Reading*. Nueva York: Penguin Books.
- Marcgrave, Jorge (1942). *História natural do Brasil*. José Procopio de Magalhães (traductor). São Paulo: Museu Paulista.
- (1961). Maria. En *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*. 8 vols. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani.
- Mariño de Lobera, Pedro (1960). *Crónica del Reino de Chile, escrita por el capitán D. Pedro Mariño de Lobera, dirigida al excelentísimo Sr. D. García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete, vicerrey y capitán general de los Reinos del Perú y Chile, reducido a nuevo método y estilo por el padre Bartolomé de Escobar, de la Compañía de Jesús. Biblioteca de Autores Españoles: desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Crónicas del Reino de Chile*. Francisco Esteve Barba (editor). Vol. 131. Madrid: Atlas, pp. 225-562.
- Mariño Ferro, Xosé Ramón (1984). *Satán, sus siervas las brujas y la religión del mal*. Vigo: Xerais de Galicia.
- Márquez Miranda, Fernando (1946). The Diaguita of Argentina. En Julian H. Steward (editor). *Handbook of South American Indians*. Vol. 2. Washington D. C.: Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, pp. 637-654.
- Medina, José Toribio (1924). *Cartografía hispano-colonial de Chile*. Santiago: Universidad.
- Medina, José Toribio (1889). *Ensayo acerca de una Mapoteca Chilena*. Santiago: Ercilla.
- Mege Rosso, Pedro (1990). *Arte textil mapuche*. Chile: División de Extensión Cultural del Ministerio de Educación y Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Mesa, José de y Teresa Gisbert (1982). *Historia de la pintura cuzqueña*. 2 vols. Prólogo de Guillermo Lohmann Villena. Lima: Fundación Augusto N. Wiese.
- Mesa, José de y Teresa Gisbert (1956). *Holguín y la pintura altoperuana del Virreinato*. La Paz: Biblioteca Paceaña y Alcaldía Municipal.
- Michalski, André S. (1969). Juan Ruiz's *Troba Cazorra*: «Cruz Cruzada Panadera. *Romance Notes*». 11:2, pp. 434-438.

- Moore Heleniak, Kathryn (1998). Naked/Nude. En Helene E. Roberts (editora). *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*. Chicago: Fitzroy Dearborn P., pp. 639-650.
- Morínigo, Marcos A. (1998). *Nuevo diccionario de americanismos e indigenismos*. Versión actualizada por Marcos Alberto Morínigo Vázquez-Prego. Buenos Aires: Claridad.
- (1937). *La mostra del Tintoretto. Catalogo delle opere*. Tercera edición. Venecia: Oficien Grafiche Carlo Ferrari.
- Mujía, Ricardo (editor) (?1914?). Relación de la jornada que hizo el Virrey del Perú Don Francisco de Toledo á la Provincia de Santa Cruz de la Sierra contra los Indios Chiriguanaes. En *Bolivia-Paraguay. Exposición de los títulos que consagran el derecho territorial de Bolivia, sobre la zona comprendida entre los ríos Pilcomayo y Paraguay. Anexos. Época Colonial*. Vol. 2. La Paz: «El Tiempo», pp. 166-196.
- Murúa, Martín de (2004a). *Códice Murúa: Historia, genealogía, de los reyes incas del Perú del padre mercedario fray Martín de Murúa. Códice Galvin*. Estudio de Juan Ossio. Madrid: Testimonio.
- Murúa, Martín de (2004b). *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru. De sus hechos, costumbres, trajes, y manera de gobierno*. Edición facsimilar. Madrid: Testimonio.
- Murúa, Martín de (2001). *Historia General del Perú*. Manuel Ballesteros Gaibrois (editor). Madrid: Dastin.
- Murúa, Martín de (1985). *Los retratos de los incas en la crónica de fray Martín de Murúa*. Juan M. Ossio (introducción). Lima: COFIDE.
- Murúa, Martín de [1616]. *Historia General del Pirú*. Manuscrito Ludwig XIII 16. The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles, California.
- Navarro, Marysa (1999). Women in Pre-Columbian and Colonial Latin America and the Caribbean. En *Women in Latin America and the Caribbean*. Bloomington: Indiana UP, pp. 5-57.
- (2003). *New Catholic Encyclopedia*. Segunda edición. Detroit: Thomson/Gale; Washington, D.C.: Catholic University of America, 15 vols.
- Nicolay, Nicolas de (1568). *Les quatre premiers livres des navigations et peregrinations Orientales, de Nicolay Dauphinois, seigneur d'Arseuille, varlet de chamber, & Geographe ordinaire du Roy. Avec les figures au natural tant d'hommes que de femmes selon la diversité des nations, & de leur port, maintien, & habitz*. Lyon: Guillaume Rouille.
- (1998). *Los nombres de Chuquiago: toponimias, antroponimias, hidronimias de la ciudad de La Paz*. La Paz: Casa de la Cultura Franz Tamayo.

- Nordenskiöld, Erland (1921). *The Changes in the Material Culture of Two Indian Tribes Under the Influence of New Surroundings*. London: Oxford UP.
- Nordenskiöld, Erland (1919). *An Ethno-Geographical Analysis of the Material Culture of Two Indian Tribes in the Gran Chaco*. Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag.
- Núñez Cabeza de Vaca, Alvar (1977). *Naufragios y comentarios*. México: La nave de los locos.
- Ocaña, Diego de (1995). *Viaje a Chile. Relación del viaje a Chile, año de 1600, contenida en la crónica de viaje intitulada «A través de la América del Sur»*. Eugenio Pereira Salas (editor). Santiago de Chile: Universitaria.
- Ocaña, Diego de (1987). *A través de la América del Sur*. Arturo Álvarez (editor). Madrid: Historia 16.
- Ocaña, Diego de (1969). *Un viaje fascinante por la América Hispana del siglo XVI*. Arturo Álvarez (editor). Madrid: Stvdivm.
- Ocaña, Diego de (1957). *Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe y sus Milagros*. Teresa Gisbert (editora). La Paz: Alcaldía Municipal.
- Ocaña, Diego de (1942). *Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe y sus Milagros*. Fr. Carlos G. Villacampa (editor). *La Virgen de la Hispanidad o Santa María de Guadalupe en América*. Sevilla: San Antonio, pp. 197-291.
- Ocaña, Diego de (1607). *Relación del viaje de fray Diego de Ocaña por el Nuevo Mundo (1599-1605)*. Manuscrito 215. Biblioteca de la Universidad de Oviedo.
- O'Connor, Anne (2001). *Materials and Techniques of Early Italian Painting* (brochure). New Haven: Yale University Art Gallery.
- Olaverriá, Miguel de (1960). Informe de don Miguel de Olaverriá sobre el reino de Chile, sus indios y sus guerras. En José Toribio Medina (editor). *Colección de Documentos Inéditos para la historia de Chile*. Vol. 4. Santiago de Chile: Fondo Histórico y Bibliográfico J. T. Medina, pp. 390-422.
- Olian, Jo Anne (1977). Sixteenth-Century Costume Books. *Dress: The Journal of the Costume Society of America* 3, pp. 20-48.
- Olson, James S. (1991). *The Indias of Central and South America. An Ethnohistorical Dictionary*. Nueva York: Greenwood Press.
- Ondegardo, Polo de (?1914?). Informe del Licenciado Polo sobre el origen de los chiriguanos y regiones que han dominado y sometido entre el Paraguay y la Cordillera. En Ricardo Mujía (editor). *Bolivia-Paraguay. Exposición de los títulos que consagran el derecho territorial de Bolivia, sobre la zona comprendida entre los ríos Pilcomayo y Paraguay. Anexos. Época Colonial*. Vol. 2. La Paz: «El Tiempo», pp. 82-98.
- Osmond, Percy H. (1927). *Paolo Veronese. His Career and Work*. Londres: Sheldon P.

- Ossio, Juan (2004). Introducción. Martín de Murúa. En *Códice Murúa historia y genealogía, de los reyes incas del Perú del padre mercedario fray Martín de Murúa*. Madrid: Testimonio, pp. 7-64.
- Ossio, Juan (2001). Paralelismos entre las crónicas de Guamán Poma y Murúa. En Francesca Cantú (editora). *Guamán Poma y Blas Valera. Tradición Andina e Historia Colonial. Actas del Coloquio Internacional Instituto Italo-Latinoamericano. Roma, 29-30 de Septiembre de 1999*. Roma: Instituto Italo-Latinoamericano, pp. 63-84.
- Ossio, Juan (1998). Research Note: El original del manuscrito Loyola de Fray Martín de Murúa. *Colonial Latin American Review*, 7(2), pp. 271-278.
- Ossio, Juan (1985). Introducción. En Juan M. Ossio (editor). *Los retratos de los incas en la crónica de fray Martín de Murúa*. Lima: COFIDE, pp. III-IX.
- Ottsen, Hendrick (1918). *Journael Van de Reis Naar Zuid-Amerika (1598-1601)*. J. W. Ijzerman (editor). S-Gravenhage: Martinus Nijhoff Linschoten-Vereeniging.
- Outes, Félix F. y Carlos Bruch (1910). *Los aborígenes de la República Argentina*. Buenos Aires: Ángel Estrada y Cía.
- Ovalle, Alonso de (1946). *Historica relacion del Reyno de Chile y de las misiones y ministerios que exercita en la Compañía de Jesus*. Roma: Francisco Caballo.
- (2001). *The Oxford Companion to Western Art*. Hugh Brigstocke (editor). Oxford: Oxford UP.
- Panofsky, Erwin (1962). *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Nueva York: Harper Torchbooks.
- Paucke, Florián (1942). *Hacia allá y para acá (Una estada entre los indios mocobíes, 1749-1767)*. Edmundo Wernicke (traductor). Tucumán-Buenos Aires: Universidad Nacional de Tucumán e Institución Cultural Argentino-Germana.
- Pereira Salas, Eugenio (1995). Introducción. En Diego de Ocaña. *Viaje a Chile. Relación del viaje a Chile, año de 1600, contenida en la crónica de viaje intitulada «A través de la América del Sur»*. Eugenio Pereira Salas (editor). Santiago de Chile: Edit. Universitaria, pp. 15-27.
- Phillipps, Evelyn March (1915). *The Frescoes in the Sixtine Chapel*. Londres: John Murray.
- Phipps, Elena J. (2004). Garments and Identity in the Colonial Andes. En Elena J. Phipps, Johanna Hecht y Cristina Esteras Martín. *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art & Yale UP, pp. 16-39.
- Phipps, Elena J. (1996). Textiles as Cultural Memory: Andean Garments in the Colonial Period. En Diana Fane (editora). *Converging Cultures: Art and Identity in Spanish America*. Nueva York: The Brooklyn Museum, pp. 144-156.

- Pifarré, Francisco (1989). *Historia de un pueblo*. La Paz: Centro de Investigación y Promoción del Campesinado.
- Pon, Lisa (2004). *Raphael, Dürer, and MarcAntonio Raimondi: Copying and the Italian Renaissance Print*. New Haven: Yale UP.
- Racinet, Albert (1988). *The Historical Encyclopedia of Costumes*. Aileen Ribeiro (introducción). Nueva York: Facts of Life.
- (1963). Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades*. 3 vols. Madrid: Gredos.
- (1991). *Regla y establecimientos de la cavalleria de Santiago del Espada, con la Historia del origen y principio Della*. Valladolid: Lex Nova.
- Requejo Salcedo, Juan (1908). Relación histórica y geográfica de la Provincia de Panamá. En Manuel Serrano y Sanz (editor). *Relaciones históricas y geográficas de América Central*. Madrid: Librería general de Victoriano Suárez, pp. 1-136.
- Resende, Garcia de (1918). *Cancionero Geral*. Vol. 5. Coímbra: Imprensa de Universidade.
- Retamal Favereau, Julio; Carlos Celis Atria y Juan Guillermo Muñoz Correa (1992). *Familias fundadoras de Chile 1540-1600*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos; Zig-Zag y V Centenario llegada de Cristóbal Colón a América, Comisión Nacional Preparatoria - Chile.
- Rico, Francisco (1997). Introducción. *Lazarillo de Tormes*. 12 edición. Madrid: Cátedra.
- Ridolfi, Carlo (1984). *The life of Tintoretto, and of his Children Domenico and Marietta*. Catherine Enggass y Robert Enggass (introducción y traducción). University Park, PA: Pennsylvania State University P.
- Ripa, Cesare (1976). *Iconologia. Padua 1611*. Nueva York: Garland.
- Ripa, Cesare (1625). *Della novissima iconologia di Cesare Ripa Pervgino Cauallier de SS. Mauritio, & Lazzaro. Parte prima-[terza]: Nella quale si descriuono diuerse Imagini di Virtù, Vitij, Affetti, Passioni humane, Arti, Discipline, Humori, Elementi, Corpi Celesti, Prouincie d'Italia, Fiumi tutte le parti del Mondo, & altre infinite materie. Opera utile ad Oratori, Predicatori, Poeti, Pittori, Scultori, Disegnatori, & ad'ogni studioso. Per inuentar Concetti, Emblemi, ed'Imprese, per diuisare qual si voglia aparato Nutiale, Funerale, Trionfale, per rappresentar Poemi Drammatici, e per figurare co'suoi propri simboli ciò, che può cadere in pesiero humano. Ampliata in quest'ultima Editione non solo dallo stesso Auttore di Trecento, e cinquantadue Imagini, con molti discorsi pieni di varia eruditione, & con molti Indici copiosi, ma ancora arricchita d'altre Imagini, discorsi, & esquisita correctione dal Sig. Gio. Zaratino Castellini Romano*. Padova: Pietro Paolo Tozzi.
- Rojas, Fernando de (1996). *La Celestina*. Julio Rodríguez Puértolas (editor). Madrid: Akal.

- Romero Aravena, Hugo; Reinaldo Börgel Olivares y Dionisio Vio Urrutia (1983). *Fundamentos geográficos del territorio nacional*. Chile: Instituto Geográfico Militar.
- Rosales, Diego de (1989). *Historia General del Reino de Chile, Flandes Indiano*. Mario Gónzaga (editor). Segunda edición. 2 vols. Santiago: Andrés Bello.
- Rosenthal, Margaret F. y Ann Rosalind Jones (2008). Introduction: Vecellio and his World. Cesare Vecellio. En Margaret F. Rosenthal y Ann Rosalind Jones (editoras). *Habiti Antichi et Moderni. The Clothing of the Renaissance World. Europe, Asia, Africa, and the Americas*. Londres: Thames and Hudson, pp. 8-48.
- Rowe, Ann Pollard (1995-1996). Inca Weaving and Costume. *The Textile Museum Journal* 34-35, pp. 5-53.
- Rubio, Germán (1926). *Historia de Ntra. Sra. de Guadalupe. O sea: Apuntes históricos sobre el origen, desarrollo y vicisitudes del santuario y santa casa de Guadalupe*. Barcelona: Thomas.
- Ruiz de Campos, Diego (1892). Relación sobre la costa panameña en el Mar del Sur. En Antonio B. Cuervo (editor). *Colección de documentos inéditos sobre la geografía y la historia de Colombia*. Vol. 2. Bogotá: Casa Editorial de J.J. Pérez, pp. 11-52.
- Saignes, Thierry (1990). *Ava y karai. Ensayos sobre la frontera chiriguano (siglos XVI-XX)*. La Paz: Hisbol.
- San Joseph, Francisco (1743). *Historia universal de la primitiva, y milagrosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, fundacion, y grandezas de su Santa Casa, y algunos de los milagros que ha hecho en este presente siglo. Refierense las historias de las plausibles imagenes de nuestra Señora de Guadalupe de México: la del valle de Pacasmayo en el Peru: la de la Ciudad de la Plata, Patrona de la Santa Iglesia Metropolitana de este Arzobispado, y de toda la Audiencia de los Charcas: la de la Imperial Villa de Potosí; y se toca la milagrosísima Imagen de la Ciudad del Cuzco. Hacese memoria de otras muchas imágenes, que tiene este antiquísimo Prototipo repartidas por la Cristiandad con la gracia de Milagrosas. Añadese la Antigua, y celeberrima del Papa San Gregorio, primero de este nombre, como verdadera copia suya, que se venera en la Lechia, provincia del Gran Ducado de Lithuania, del Reyno de Reyno de Polonia. Ponese antes un tratado de varones ilustres de esta Santa Casa*. Madrid: Antonio Marín.
- Sánchez Labrador, Joseph (1936). *Paraguay Católico en sus principales provincias reducidas á la Santa Fé, y vasallage del Rey de España por la predicacion de los misioneros zelosos de la Compañía de Jesús: en gran parte arruinadas por los mamaluco del Brasil, y restablecidas por los mismos misioneros*. En *Los indios pampas, puelches y patagones según Joseph Sánchez Salvador*. Guillermo Fúrlong Cárdiff (prólogo y notas). Buenos Aires: Viau y Zona.

- Sarrión Mora, Adelina (1994). *Sexualidad y confesión. La sollicitación ante el Tribunal del Santo Oficio (siglos XVI-XIX)*. Madrid: Alianza Universidad.
- Satkowski, Jane Immler (2000). *Duccio di Buoninsegna. The Documents and Early Sources*. Georgia: Georgia Museum of Art.
- Schacherl, Lillian (1997). *Très Riches Heures. Behind the Gothic Masterpiece*. Munich: Prestel.
- Schiller, Gertrud (1971). The Temptation of Christ. *Iconography of Christian Art*. Janet Seligman (traductora). Vol. 1. Nueva York: New York Graphic Society, pp. 143-145.
- Schlesinger, Roger (1993). Thevet's Life and Works. En André Thevet. *Portraits from the Age of Exploration. Selections from André Thevet's Les vrais pourtraits et vies des homes illustres*. Roger Schlesinger (editor). Urbana: University of Illinois P., pp. 3-17.
- Schlesinger, Roger y Arthur P. Stabler (1986). Introduction. En André Thevet. *Andre Thevet's North America: A Sixteenth-Century View*. Roger Schlesinger y Arthur P. Stabler (editores). Kingston: McGill-Queen's UP, pp. i-xli.
- Schröder de Holland, Augusta (2001). El dibujante de la *Nueva Corónica*. En Francesca Cantù (editora). *Guamán Poma y Blas Valera. Tradición Andina e Historia Colonial. Actas del Coloquio Internacional Instituto Italo-Latinoamericano. Roma, 29-30 de Setiembre de 1999*. Roma: Instituto Italo-Latinoamericano, pp. 63-84.
- Serrano, Antonio (1947). *Los aborígenes argentinos. Síntesis etnográfica*. Buenos Aires: Nova.
- Shearman, John (1986). The Chapel of Sixtus IV. En *The Sistine Chapel: The Art, the History, and the Restoration*. Nueva York: Harmony Books, pp. 22-87.
- Smith, Bernard (1992). *Imagining the Pacific in the Wake of the Cook Voyages*. Carlton: Melbourne University P.
- Socolow, Susan Migden (2000). *The Women of Colonial Latin America*. Cambridge: Cambridge UP.
- Staden, Hans (1944). *Vera historia y descripción de un país de las salvages desnudas feroces gentes devoradoras de hombres situado en el Nuevo Mundo de América*. Edmundo Wernicke (editor). Buenos Aires: «Coni».
- Staden, Hans (¿1557?). *Warhafftig Historia vnnd Beschreibung einer Landtschafft der wilden, nacketen, grimmigen Menschfresser Leuthen, in der Neuen Welt America gelegen, vor vnd nach Christi Geburt im Land zu Hessen vn bekant, biss auff dise ij. nechst vergangene Jar, da sie Hans Staden von Homberg auss Hessen durch seine eygne Erfahrung erkant, vnd jetzund durch den Truck an Tag gibt.: mit einer Vorrede D. Joh. Dryandri .. : Inhalt des Büchclins volget nach den Vorreden*. Gedruckt zu Franckfurt am Mayn: Durch Weygandt Han, in der Schnurgassen zum Krug.

- Stafford, Barbara Maria (1984). *Voyage into Substance: Art, Science, Nature, and the Illustrated Travel Account, 1760-1840*. Boston: Massachusetts Institute of Technology.
- Talavera, Gabriel de (1597). *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe consagrada a la soberana majestad de la Reyna de los Angeles, milagrosa patrona de este santuario*. Toledo: Thomas de Guzman.
- Thevet, André (1993). *Portraits From the Age of Exploration: Selections from André Thevet's Les vrais pourtraits et vies des hommes illustres*. Roger Schlesinger (editor). Urbana: U of Illinois P.
- Thevet, André (1986). *Andre Thevet's North America: A Sixteenth-Century View*. Roger Schlesinger y Arthur P. Stabler (editores). Kingston: McGill-Queen's UP.
- Thevet, André (1981). *Les singularités de la France antarctique autrement nommée Amérique*. París: Le Temps.
- Thevet, André (1584). *Les vrais pourtraits et vies des hommes illustres, grecz, latins, et payens, recueilliz de leurs tableaux, liures, medalles antiques et modernes*. Par Andre Thevet Angovmoysin ... París: Par la vefue I. Keruert et Guillaume Chaudiere.
- Thevet, André (1558). *Les Singularitez de la France Antarctique, autrement nommée Amerique: & de plusieurs Terres & Isles decouvertes de nostre temps*. París: Chez les heritiers de Maurice de la Porte.
- Toledo, Francisco de (¿1914?). Relación de lo que hizo en la jornada que el excelentísimo Virrey del Perú don Francisco de Toledo hizo por su persona entrando á hacer guerra á los chiriguanaes de las fronteras y cordilleras de esta provincia en el año de setenta y cuatro. En Ricardo Mujía (editor). *Bolivia-Paraguay. Exposición de los títulos que consagran el derecho territorial de Bolivia, sobre la zona comprendida entre los ríos Pilcomayo y Paraguay. Anexos. Época Colonial*. Vol. 2. La Paz: «El Tiempo», pp. 196-204.
- Toledo Olivares, Ximena y Eduardo Zapater Alvarado (1989). *Geografía general y regional de Chile*. Santiago: Universitaria.
- Tresidder, Jack (1997). *Dictionary of Symbols: An Illustrated Guide to Traditional Images, Icons and Emblems*. Londres: Duncan Baird P.
- Tschopik, Harry, Jr. (1946). The Aymara. En Julian H. Steward (editor). *Handbook of South American Indians*. Vol. 2. The Andean Civilizations. Washington D. C.: Smithsonian Institution and Bureau of American Ethnology, pp. 501-574.
- Tudela de la Orden, José (1960). Las primeras figuras de indios pintadas por españoles. *Homenaje a Rafael García Granados*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 319-329.
- Udaondo, Enrique (1945). *Diccionario biográfico colonial argentino*. Buenos Aires: Huarpes.

- Vecellio, Cesare (2008). *Habiti Antichi et Moderni. The Clothing of the Renaissance World. Europe, Asia, Africa, and the Americas*. Margaret F. Rosenthal y Ann Rosalind Jones (editoras). Londres: Thames and Hudson.
- Vidaurre Retamoso, Enrique (1977). *Los Indomables. Semblanza de un indio chiriguano y su raza*. La Paz: Biblioteca Popular Boliviana de Última Hora.
- Villacampa, Carlos G. (1942). *La Virgen de la Hispanidad o Santa María de Guadalupe en América*. Sevilla: San Antonio.
- Villacampa, Carlos G. (1934). Un escritor dramático desconocido: El jerónimo guadalupense Fray Diego de Ocaña (1570-1608) y su «Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe y sus milagros». *Revista del Monasterio de Guadalupe*, 265-269, pp. 67-139.
- Villavicencio, Víctor (1989). *Nuestra Historia. Los Guaraní-Chiriguano*. La Paz: Centro de Investigación y Promoción del Campesinado.
- Vivar, Jerónimo de (1966). *Crónica y relación copiosa y verdadera de los reynos de Chile hecha por Gerónimo de Bibar natural de Burgos 1558*. Vol. 2. Santiago de Chile: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina.
- Whatley, Janet (1990). Introduction. En Jean de Léry. *History of a Voyage to the Land of Brazil, Otherwise Called America*. Berkeley: University of California P., pp. xv-xxxviii.
- Wolff, Martha (1986). Temptation of Christ. En John Oliver Hand y Martha Wolff (editores). *Early Netherlandish Painting (The Collections of the National Gallery of Art: Systematic Catalogue)*. Washington D. C.: National Gallery of Art and Cambridge UP, pp. 133-139.
- Zárate, Agustín de (1995). *Historia del Descubrimiento y Conquista del Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Zika, Charles (2006). *Encyclopedia of Witchcraft: The Western Tradition*. Richard M. Golden (editor). 3 vols. Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Zugasti, Miguel (2006). El *toqui* Caupolicán y la prueba del tronco a la luz de un nuevo texto. Entre etnohistoria y literatura. *Colonial Latin American Review*, 15:1, pp. 3-28.
- Zuidema, R. Tom (1991). Guaman Poma and the Art of Empire: Toward an Iconography of Inca Royal Dress. En Kenneth J. Andrien y Rolena Adorno (editores). *Transatlantic Encounters. Europeans and Andeans in the Sixteenth Century*. Berkeley: University of California P., pp. 151-202.



## ÍNDICE ONOMÁSTICO Y ANALÍTICO

- Acosta, José de, 276  
acsu, 211n29; v. *aqsu* y *azu*  
*Adamo ed Eva* (Tintoretto), 311  
Adán, 102, 118, 119, 122, 122n74, 141n13,  
295n15, 309, 309n34, 310, 322, 328,  
339, 340  
adivinación, 337  
Adorno, Rolena, 28, 335n83  
Agnew & Sons, 302  
Aguirre, Francisco de, 363n6  
aimaras, indígenas, 208, 210n26, 211nn27-  
28  
aire tóxico, 276n38  
Alberti, Leon Battista, 162n39  
alegorías de América, 95-98  
Alegría, Ricardo E., 67, 101n48  
Alejandro VI, papa, 32n2  
Alexander, Ciclo de, 66  
Alfonso d'Este, Duque de Ferrara, 303n  
Alfonso XI, rey, 31n1, 46  
algonquinos, indígenas, 70, 88n30, 90, 93,  
348  
*Allegory of America* (François van den Hoeye),  
96n39  
Aldorfer, Alberto, 286n1  
Altuna, Elena, 58n42, 182n70  
Álvarez, Arturo, 23, 24n3, 33n7, 49, 51n35,  
61n44, 104n, 229, 325n  
*Álvarez de Toledo, Fernando*, 146, 146n,  
147, 148, 153n27, 156n34  
amazonas, 66, 67, 75, 75n14, 76n14  
*América* (grabado), 202n16  
amyctyrae, 67  
*anacu*, 212  
Anganamón, 25n7, 82, 103, 104, 104n,  
106, 109, 111, 112, 120, 134, 137n5,  
146-152, 154, 160, 336, 346, 350, 351,  
352  
Angelico, Fra, 299n  
antropofagia, 68, 71, 85, 86, 94, 175, 180,  
184, 186-188, 352; v. también caniba-  
lismo  
apariencia diabólica, 122, 167, 175,  
175n59, 197, 285-289, 292-295, 312-  
317, 329-333  
*aqsu*, 220  
*Aquellarre* (Francisco de Goya), 167n48  
Aracne, 167n46  
armadillo, 202n16, 203  
*arasoya*, 72n7  
araucanos, indígenas, 26, 82, 103, 108n62,  
140-145, 148, 152, 156n33, 160,  
178n63-64, 184, 188, 230n, 232, 255,  
352, 353, 357, 358; v. también mapu-  
ches  
Arcila, v. Ercilla, Alonso de  
Arenas Vásquez, Federico, 57n  
Arévalo, Nuño de, 31n2  
Arfeuille, Nicolay Dauphinois, N. de, d', v.  
d'Arfeuille, Nicolay Dauphinois, N.

- Argentina y Conquista del Río de la Plata con otros acaecimientos de los reinos del Perú, Tucumán y estado del Brasil* (Martín del Barco Centenera), 187n81, 190, 190n
- Ariadna, 167n46
- Atabalipa, v. Atahualpa
- Atahualpa, 80, 81
- ataque indígena contra Ocaña, 183
- Athore (jefe timucua), 90-91n33
- ava, indígenas, v. chiriguano
- Ávila Martel*, Alamiro de, 103n
- Aygnan, 342, 342n
- azu*, 116n, 124, 136n4, 220; v. también *acsu* y *aqsu*
- Ballesteros Gaibrois, Manuel, 100, 101n47, 102, 102n51
- Bandelier, Adolph F., 214n
- Bandung, Hans, 286n1
- Baroja y Willumsen, Ricardo, 304n26
- Barco Centenera, Martín del, 187n81, 190, 190n
- Bardini, Stefano, 302n24
- barra de plata, 39n18, 55n, 258, 259, 278, 282
- Barros, J.M., 228n
- Barros Arana, Diego, 146n, 156n32
- Barthes, Roland, 108n63
- Bartolomé, San, Masacre de, 82n23
- Bataillon, Marcel, 40n19
- Batalla de Gravelinas* (fresco), 25n7
- Batalla de Higuera* (fresco), 25
- La Batalla de San Quintín* (fresco), 25n7
- Batalla Rosado, Juan José, 97-98n41
- Battisti, Eugenio, 118
- Baucke, Florián, v. Paucke, Florián
- bautismo, 275n
- El bautismo y la tentación de Cristo* (Paolo Caliari, el Veronese), 304, 306
- Bavaria, Alberto de, 320n56
- Bayle, Constantino, 48n31
- Belianís, don, v. Grecia, Belianís de, don
- Belleforest, François de, 75n12
- Benino, Nicolás del, 267n34
- Bermejo, Bartolomé, 125, 125n
- Berruguete, Pedro, 125
- Berry, duque de, Jean, 292n13
- Bland, David, 27
- Bonilla, Jerónimo, 314n41
- Boone, William, 301n23
- Borin, Françoise, 166n46, 167n46
- Botero, 95n38
- Botticelli, Sandro, 289, 291n10, 296-299
- Bravo, Juan (cacique ciego), 201n
- Breviario de Isabel La Católica*, 291n9, 301, 301n23, 303, 314
- Breviario Grimani*, 301n23
- Breviario Mayer van den Bergh*, 301n23
- Brevis narratio eorum quae in Florida americanae provincia* (Jacques Le Moyne de Morgues), 91
- Brown, Dan, 64
- bruja, 167, 197, 286, 286n1, 337, 337n85, 339
- brujería, 286, 286n1, 337
- Bry, Theodor de, 28, 70, 70nn3-4, 72, 87, 87n29, 88n30, 90, 90n33, 91, 93, 94
- Bucher, Bernadette, 28
- Buoninsegna, Duccio di, 331, 331nn74-75, 333, 334
- burla, 340
- El caballero de la mano en el pecho*, 304n26, 317n49
- Cabeza de Vaca, v. Núñez Cabeza de Vaca, Alvar
- Caboto, Sebastián, 229n, 364n10
- Cabrera, Jerónimo Luis, 364n11
- cacanos, indígenas, 172
- Cáceres, Alonso de, fray, 44
- Caín, 322
- Calatrava, Orden de, 153

- Calculation of the Ecclesiastical Calendar*, 62, 367n19
- calchaquí, nativo, 24n4, 101n50, 108n62, 120
- calchaquíes, indígenas, 109, 170-173, 180, 352
- Calixto, 317n46
- Cambiaso, Orazio 25n7
- camélidos, 108, 111, 131, 225, 277-283
- Campani, Giovanni, v. Ripa, Cesare
- Campeggio, cardenal legado, 318
- Campos y Fernández de Sevilla, Javier, 39n, 48
- Camús Gayán, Pablo, 57n
- Canals Frau, Salvador, 172, 173, 173n52, 199, 202
- cáncer, 206, 313n38
- Cancionero Geral* (García de Resende), 332n
- canibalismo, 66-68, 71-86, 94-95, 109, 171, 184-188
- canipu*, 222, 272
- caouin*, 77, 78, 78n
- Capoche, Luis, 265n30, 277n40
- carios, v. tupinambá
- Carlos V (Carlos I de España), 47, 273n35, 302n24, 319, 320
- Carlos IX, rey de Francia, 82n23
- Carnicero, Alejandro, 314n40
- carneros de las Indias, v. camélidos
- Caro de Torres, Francisco, 156n32, 160
- casana*, 222
- castidad sacerdotal, 318-328; mujer americana, enemiga de, 324-328; negra en monasterio, 329-334
- Cassirer, Ernst, 63, 64, 100
- Castello, Fabrizio, 25n7
- Caupolicán, 82, 106, 109, 110, 111, 134, 137n5, 140-145, 145n19, 154, 169, 170, 175n60, 287, 350
- Cervantes, Miguel de, 40
- César, Francisco, 229n
- cesta, 205,
- chachaitu*, 169n
- chamal*, 162, 169
- Chambers, Thomas, 120n
- chanaes, indígenas, 180
- chanés, indígenas, 184, 186, 188, 191n
- Chang-Rodríguez, Raquel, 28, 263n28, 271
- charrúas, indígenas, 109, 114n65, 176, 179, 180
- chichimecas, indígenas, 184
- chiriguano/a, indio/a, 120
- chiriguanos, indígenas, 24n4, 109, 180-192, 206, 208, 352, 353, 357
- chirigunaes, indígenas, v. chiriguanos
- chispe*, 211; v. también *chuspa*
- chorotes, 197
- chraricug*, 170n
- chraripel*, 170n
- chumbe*, 213; v. *chumpi*
- chumpi*, 212, 212n31
- Chuquillanto, Coya, 102n52
- chuspa*, 211n27
- celibato, v. castidad sacerdotal
- Cieza de León, Pedro, 118, 167n48, 213n33, 215n36, 263, 264, 267, 280, 341
- Clemencín, 40n21
- Cleves, Duque de, 320n56
- Closet-Crane, Catherine, 114, 242, 246
- Cobo, Bernabé, 210, 210n26, 211n27, 212, 214, 262n, 263n
- Códice Florentino*, 105n56
- Códice Tudela* o *Códice del Museo de América*, 97n41
- Colda, v. Guacolda
- Coletti, Luigi, 308n
- Coligni, Gaspard de, 75n11, 82n23, 90n32
- colla, indio/a, 109, 120, 207-209, 223
- collas, indígenas, 207-209, 211n29, 213-215, 315, 354
- collocapata*, 222
- Colón, Cristóbal de, 66, 67, 68, 97nn39-40, 121

- Combet, Louis, 338n87  
 comechingones, indígenas, 180  
*Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe y sus milagros* (Diego de Ocaña), 32n3, 50, 51n33, 52  
*Comentarios* (Cabeza de Vaca), 41n22, 363n7  
 compañeros, cinco, 361; siete, 362  
 Compañía de Jesús, 48n31  
 confesión, 275n  
 Consejo de Indias, 58n  
*contrapposto o figura serpentinata*, 117, 118, 217, 218n39, 347  
 contribución, 346; v. también limosna  
 convención etnográfica, 120-121  
 conversión indígena, imposibilidad de, 275n  
 Cooper, John M., 177n63, 179n66  
 Cook, Thomas, 121n70  
 Coracibera o Cuaracyberá, jefe indígena, 364n8  
 Cordero, Serafín, 179n67  
 Córdoba Mejía, Pedro de, 224n  
 corpulencia de los araucanos, 140, 141, 143, 150  
 Cosimo, Piero di, 296n18  
*Cosmographie universelle d'André Thevet, cosmographe du roy* (André Thevet), 75n12  
 Christie's Londres, 302  
 criados, dos, 360  
*O crime do Padre Amaro*, 334n80  
*El crimen del padre Amaro*, 334n80  
 criollas, belleza, 39n, 40n20; adulterio, 339; promiscuidad, 339, 343, 357  
 Cristo, v. Jesucristo  
 Cristo del Bautismo, 118  
*Crónica de los reinos de Chile* (Jerónimo de Vivar), 174n56  
*Crónica del Perú* (Pedro Cieza de León), 118n, 167n48, 263, 267, 280, 341  
*Crónica y relación copiosa y verdadera hecha de lo que yo vi por mis ojos y por mis pies anduve y con la voluntad seguí, en la conquista de los reynos de Chile en los xix años que van desde 1539 hasta 1558* (Jerónimo de Vivar), 143n17  
 Ctesias, 66  
*cuero*, 220; v. *quero*  
 Cumming, William P., 233, 235  
 Cummins, Thomas, 105n56, 107n60, 218n39, 221  
 Cupido, 167n49, 338n87  
 Curalaba, batalla de, 146, 153, 154n29, 336, 351  
 curiosidad, 41n22, 212n32  
  
*La danse macabre*, 310n36  
*Danza de Guerra de los tapuya*, 121n73  
 d'Arfeuille, Nicolay Dauphinois, N. de, d', 128, 129, 130  
 Dare, Eleanor (hija de John White), 87n28  
 David, 116  
 David, Gerard, 302n23  
*DaVinci Code, The*, 64  
*De Procuranda Indorum Salute* (José de Acosta), 276  
*Degli abiti antichi et moderni di diverse parte del mondo* (Cesare Vecellio), 129, 130  
*Della Pintura* (Leon Battista Alberti), 162n39  
 Della Gatta, Bartolomeo, 296n18  
 Delli, Dello, 301  
 Denny, Don, 335n82  
*Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile* (Reginaldo de Lizárraga), 186n77, 259n  
 Descripción del reino de Chile, 56, 56n40, 58n42, 172, 178, 225, 226, 226n1, 227, 277, 355  
 Descripción de la tierra del Paraguay, y de Buenos Aires y del Tucumán (Diego de Ocaña), 56-60, 173, 203, 227n3  
*Descripción de la villa y minas de Potosí. Año de 1603*, 265, 265n31

- Descriptiones Americae, A brief and true report of the new found land of Virginia* (Thomas Harriot), 87
- desnudez total o parcial, 56, 57, 59, 73, 83, 92, 94, 95, 97n39, 121, 122, 122n74, 124, 131, 153n27, 164-166, 168, 170, 172-174, 179, 180-181, 189-192, 289, 308, 313, 314, 332, 350, 352, 353
- diablo, v. Satanás; manifestación diabólica, 94n, 341-342; v. brujas; v. brujería
- diaguitas, indígenas, 172, 173n54
- diaguito-calchaquíes, indígenas, 172
- Díaz de Guzmán, Ruy, 229n
- Díaz de Melgarejo, Ruy, 364n8, 364n9
- Díaz de Solís, Juan, 179n67
- Díaz-Plaja, Guillermo, 41n21
- dibujos de la *Relación* de Ocaña, estudios previos, 23-26, importancia de su estudio, 27-28, originalidad, 68, 99, 101-103, 358; estudio iconográfico, bases de, 65-68, 100-104, nativos en la tradición iconográfica, 98-99; producción 104-105; leyendas, 105-111; características generales, 111-112; figuras humanas, posiciones y dimensiones, 112-120, 334-337; convención iconográfica, 120-122; desnudos o semi-desnudos, 122-125; color, 126-127; relación con miniados de Guadalupe, 127-128, relación con libros de trajes, 128-131; relación con dibujos de Guamán Poma y Murúa, 131-132, 268-277; guerreros mapuches, 133-162; mujer araucana, 162-170, 285-289; guerreros caníbales, 170-180; simbolismo de los chiriguano, 180-192; indígenas costaneros, 193-197; indígenas de Tucumán y de Buenos Aires, 197-206; indígenas collas, 207-215; realeza inca, 216-224; cerro de Potosí, 258-268; camélidos, 277-283; v. mapas
- dibujantes de pueblos indígenas, nociones generales, 69-70
- DiFranco, Ralph A., 135n
- Dragontea* (Lope de Vega), 156n32
- Dumm, Demetrius, 322
- Duprat, cardenal legado, 318n51
- Durand, Nicolás, caballero de Villegagnon, Caballero de Malta, v. Villegagnon, Nicolás Durand de
- Durero, Alberto, 118, 119, 121n72, 286n1
- Eckhout, Albert, 121n73
- Eduardo III, rey, 37n15
- Ejercicios espirituales*, 304n26
- El Greco, 304n26, 317n49
- Elel, 175n59
- enduapo* o *enduapó*, 72n7, 85, 174n58
- Enrique II, rey de Francia, 75n11
- Erasmus, 318n51
- Ercilla, Alonso de, 26, 26n11, 41-43, 65, 133-135, 141, 143-145, 150n24, 157, 178n64, 230n9, 350
- Erize, Esteban, 163n41, 169n
- Errazuriz, Crescente, 154n29
- Escobar, Bartolomé de, 103, 103n, 143n16
- españoles, dos, 361, 362
- Espinoza Soriano, Waldemar, 211n28, 213n33
- Estrella Matutina de la Reforma, v. Wycliffe, John
- Eugenio IV, papa, 38n16
- Eutíquides, 121
- Eva, 102, 119, 122, 122n74, 295n15, 309, 310, 312, 322, 339, 340, 343, 356
- Fanjul, Serafín, 58n
- Faron, Louis C., 144n18
- fealdad y maldad, relación, 314-317
- Felipe, príncipe, v. Felipe II, rey, 34n10
- Felipe el Temerario, duque de Borgoña, 292n13

- Felipe II, rey de España, 25n7, 47, 48, 48nn30-31, 302n24, 337
- Felipe III, rey de España, 100
- Ferdinando, emperador, 320n56
- Fernández, Jerónimo, 40
- Fernando de Aragón, 301n23
- Ficino, Marsilio, 315n43
- Fiedler, Conrad, 27
- Fiesta de Brujas, v. Aquelarre*
- Fille Moresque esclave en Alger, Ville de Barbarie* (20 B) [N. de Nicolay Dauphinois], 130
- Filosofía vulgar*, 338n87
- Flandes, Juan de, 289, 300-303, 312-314
- flecha, 72n, 76n14, 79, 83, 85, 88n31, 94, 95, 97n39, 112, 136n4, 138, 145, 157, 158, 166, 173-176, 182, 183, 189, 190, 192, 212n32, 242
- Flores, Diego, 302
- Flores, Pedro, 133n
- Foester, Rolf, 154n30, 163n41
- frentones, indígenas, 173, 173n53, 180, 352
- Freud, Sigmund, 325n
- Friedman, John Block, 66, 67
- Frobisher, Martin, 88n31
- Fuente Sanct Ángel, Rodrigo de la, 266n34
- Funes, Gregorio, 362n5, 363n6, 364n9
- Furlong, Guillermo, 204n20
- Galizabra, La (nave), 233n13
- Galvin, Manuscrito, 100n, 102, 273n35
- Galvin, Seán, 100, 270
- Gallego, Fernando, 301
- Gamarra Zorrilla, José, 208n22
- Garay, Juan de, 362n4
- García, Sebastián, 32n5, 35, 35n12, 36, 37, 314n41
- García Sáiz, María Concepción, 122n73
- García Oñez de Loyola, Martín, 24n5, 25, 82, 103, 103n, 104, 106, 109, 111, 112, 120, 137n5, 146-154, 159, 336, 346, 351, 352
- Garcilaso de la Vega, Inca, 219
- Gaunt, John de, 37n15
- Ghirlandaio (Hendrik van den Broeck), 296nn17-18
- gigantes, 41n22, 53, 66, 67, 229
- Gigli, Girolamo, 95n38
- Gisbert, Teresa, 24, 25, 25n7, 26, 26n9, 131
- Góngora Marmolejo, Alonso de, 103, 103n, 139n9, 159, 351
- González, Ferrante, 95n38
- González Durán, Juan, 45
- González Pujana, Laura, 184n75
- Goya, Francisco de, 167n48
- grabadores de pueblos indígenas, nociones generales, 69-70
- Graciano, Decreto de, 35
- El gran Cabrón, v. Aquelarre*
- Granello, Niccola, 25n7
- Grecia, Belianís de, don, 40, 40n20, 42
- Gregorio III, papa, 124
- Grenville, Richard, Sir, 88
- Guacolda, 23n1, 26, 26n11, 42, 42n23, 82, 106, 109, 110, 111, 115, 116, 116n, 120, 130, 133, 135, 136, 137n5, 139, 140, 62, 163, 165, 166-170, 175n60, 285, 287, 288, 288n4, 289, 312-314, 317, 327, 329, 343, 346, 350, 356; Guacolda y la tentación, 312-314
- Guadalupe, Virgen de, v. María de Guadalupe, Santa
- Guadalupe, Nuestra Señora de, v. María de Guadalupe, Santa
- guaicuros, indígenas, 180
- Gualpa, Diego, 266-267n34
- Guaman Poma de Ayala, Felipe, 24, 24n5, 28, 100, 101, 101n49, 102, 108, 108n63, 131, 132, 196n, 213, 213n33, 216, 216n38, 221, 223, 263, 263n29, 268, 269, 271-274, 335, 335n83, 355
- guaraníes, indígenas, 70n5, 179, 180, 183, 184, 184n74, 187n81, 190n, 198n8

- guatataes, indígenas, 180  
 guaycururúes, indígenas, 197  
 guénaken, indígenas, 175n59  
 guías, españoles, 362, indígenas, 360
- Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*  
 (Cesare Vecellio), 129
- Hacia allá y para acá (Una estada entre los  
 indios mocobíes, 1749-1767)* [Florián  
 Paucke], 198n8, 204n20
- Hakluyt, Richard, 75, 87n28  
 Harriot, Thomas, 72, 87, 87n29, 89, 90  
 hechicería, 337  
 Hernández, Jerónimo, 156n32  
 Herrera y Tordesillas, Antonio de, 227,  
 227n4, 228n5, 230n8, 234, 234n15,  
 255  
 Hieronimo, Sanct, v. San Jerónimo  
 Hijo de Dios, v. Jesucristo  
*Histoire d'un Voyage fair en la terre du Bré-  
 sil* (Jean de Léry), 83-87, 186n79, 342,  
 342n  
*Historia del descubrimiento y conquista del  
 Perú* (Agustín de Zárate), 193n  
*Historia del Nuevo Mundo* (Bernabé Cobo),  
 193n, 210, 212, 262n  
*Historia del origen, y genealogía real de los  
 reyes ingas del Piru* (Martín de Murúa),  
 100n, 270  
*Historia general de los hechos de los castellanos  
 en las islas y tierra firme del mar océano o  
 Décadas* (Antonio de Herrera y Tordesi-  
 llas), 227, 234n15  
*Historia general del Perú* (Martín de Murúa),  
 100, 101n47, 102n51, 113  
*Historia General del Reino de Chile, Flandes  
 Indiano* (Diego de Rosales), 139, 142n,  
 276  
*Historia natural* (Plinio el Viejo), 66  
*Historiaæ Rerum Natvralivm Brasiliæ* (Jorge  
 Marcgrave), 164n, 203n  
*Histórica relación del Reyno de Chile y delas  
 misiones, y ministerios que exercita en el  
 la Compañía de Jesus* (Alonso de Ovalle),  
 138n7  
 Homem, Lopo, 95  
 Honour, Hugh, 28, 96, 96n39, 98n42,  
 121n72  
 Horus, 124  
*huallqui*, 223  
 Huascar, Inca, 102n52  
 Huerta, Juan de, 32  
 huilliches, indígenas, 177, 179n66  
 Hulton, Paul, 70nn3-4, 87, 87n28, 88n30,  
 90  
 Hurtado de Mendoza, García, 143n16  
 huso, 112, 139, 170, 209, 215, 313, 354, 356  
 Huss, John, 38n15
- ibira pema*, 72n7, 83  
 Iconografía, análisis de, 63-65  
*Iconología* (Cesare Ripa), 95  
 idolatría, 91n33, 275n  
 Ignacio de Loyola, San v. San Ignacio de  
 Loyola  
*ikulla*, 169  
 Ilg, Ulrike, 131  
 imitación, 275n  
 impudicia indígena masculina, 122, 173n55,  
 175, 175n59, 274n37  
 Inca, 217, 222-224, 250, 271-274  
 incas, 142n, 178n64, 216  
 incesto, 91n33, 187, 275, 316n44  
 indio ladino, 367  
 indios, dos, 368  
*Informe de don Miguel de Olaverria sobre el  
 reino de Chile, sus indios y sus guerras*,  
 178n65  
*Informe del Licenciado Polo sobre el origen de  
 los chiriguanos y regiones que han domi-  
 nado y sometido entre el Paraguay y la  
 Cordillera* (Polo de Ondegardo), 184

- El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, 40
- Inhabitantes fluuij Rio de la plata*, 200n13
- Íñiguez Vaca Guzmán, Gonzalo, 211n29, 213n33
- Isabel de Castilla, v. Isabel La Católica, reina, Isabel de Portugal, 302n24
- Isabel La Católica, reina, 44, 44n26, 301, 301n22, 302, 302n24, 313n39
- Isis, 124
- James IV de Escocia, 302n23
- Jean, duque de Berry, v. Berry, duque de, Jean Jerónima, Orden, 36, 36n, 37, 38
- Jerónimo, San, v. San Jerónimo
- Jesucristo, 167, 290-293, 295, 295n15, 296n18, 297- 304, 306, 306n29, 308-310, 312, 313, 313n37, 314n40, 314n42, 322-324, 327, 328, 332, 334, 339, 343, 356
- Jesús, v. Jesucristo
- jíbaros, indígenas, 184
- Jiménez, Juana, 146
- Job, 309n34
- Jones, Ann Rosalind, 129n81
- José, San, v. San José
- Journal of a Voyage to the South Seas, on His Majesty's Ship, The Endeavor* (Sydney Parkinson), 120n
- Journael Van de Reis Naar Zuid-Amerika (1598-1601)* (Hendrick Ottsen), 200n13
- Juan Diego, San, 48n31
- Juan I, rey, 36n
- Juan, infante, 301n23
- Juan el Bautista, v. San Juan Bautista
- Juárez, Miguel, 182, 182n70, 183, 366, 367
- Kaagerre, v. Aygnan
- keпам*, 162, 163, 163n41, 165, 169
- kollas, indígenas, v. collas
- Kramer, Heinrich, 337n86
- Kunstmann II, mapa, 68
- Kunstmann, Friedrich, padre, 68
- La Araucana*, 26, 26n11, 41, 43, 65, 66, 103n, 133, 133n, 135, 141, 143, 145n, 158, 168n, 230n9, 288n5, 350
- La Farge, John, 291, 291n10, 308
- La Gasca, Pedro de, 208n22
- Labrador Herraiz, José J, 135n
- Langenes, Barent de, 228n
- lanza, 80, 86, 94, 112, 139n9, 140, 145, 150n24, 151, 152, 153n27, 158, 158n, 159, 161, 162, 328n69, 351
- Larraín Barros, Horacio, 177, 177nn62-63, 179n66
- Larrátegui, Juan de, 327n67, 328n68
- Las Casas, Bartolomé de, 97n41
- Laudonnière, René de, 90, 90nn32-33
- Lautaro, líder mapuche, 23n1, 25n7, 26n11, 42, 42n23, 82, 106, 109, 110, 111, 117, 120, 133, 134, 135, 136-140, 142, 144, 150, 152, 152n, 156-159, 162, 166, 168, 174, 175n60, 285, 288, 328, 329, 346, 350, 351
- Lazarillo de Tormes*, v. *La Vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*
- Lázaro, v. 39n
- Le Moyne de Morgues, Jacques, 90, 90n33, 91, 93-95
- Lea, Henry C., 318, 318n50, 319n53, 321n58, 326n64, 330n72
- León, Gregorio de, fray, 255
- Lerner, Isaías, 288n5
- Léry, Jean de, 75n12, 78n16, 79n17, 82-87, 93, 95, 122n73, 186n79, 342, 348
- Lerzundi, Patricio, 135, 168n
- Lestringant, Frank, 74n9
- Lewine, Carol F., 291n9, 296n19, 298
- Libro de buen amor*, 338n87
- Libro de Horas de Dresden*, 302n23
- Libro Pintado Europeo*, 97-98n41

- Libro Primero del valeroso e inuencible principe don Belanis de Grecia, hijo del emperador don Belanio de Grecia En el qual se cuenta las estrañas y peligrosas aventuras que le subcedieron con los amores que tuvo con la Princesa Florisbella, hija del soldan de Babylonia, y como fue hallada la princesa Policena, d'l Rey Priamo de Troya. Sacado de la lengua Griega: en la qual la esruio el sabio Friston* (Jerónimo Fernández), 40
- libros miniados de Guadalupe (monasterio), 127-128
- libros de trajes, 128-131
- Limboung, hermanos, 292, 292n13, 294
- limosnas, 46, 47, 48, 49, 55, 226n1, 259, 345, 361n
- Lizárraga, Reginaldo de, 186, 186n77, 188, 190, 191, 259n, 265n32
- llancas*, 169n
- llauto*, 200, 200n14, 209, 209n25, 210, 210n25-26, 223, 224
- lliella*, 164, 169; v. también *lliklla* y *lliquida*
- lliklla*, 220, 221; v. también *lliella* y *lliquida*
- lliquida*, 169, 220; v. también *lliella* y *lliklla*
- Llopis Agelán, Enrique, 47, 47n, 48n30, 49
- Llolards, 38n15
- López-Baralt, Mercedes, 28, 28n, 108, 108n63, 196n, 335n83
- Losar, Diego de, 49
- Loyola, Ignacio de, fray, 146
- Loyola Goich, Lorena, 254
- Lucas, San v. San Lucas
- Lucifer, v. Sátanas
- lules, indígenas, 180
- Lutero, Martín de, 38, 74n9
- Macabeos, Libro de los (Biblia), 296n19
- macana, 139, 139n9, 140, 145, 223
- Mackenna, Vicuña, 134n, 158
- Madre y su Niño*, 124
- maimaitu*, 170n
- Mal Lara, Juan de, 338n87
- Mâle, Emile, 124n76
- Malleus Maleficarum*, 337n86
- Mama Huaco Coya, 213
- mandu*, 189n83; v. también *tiru*
- manto, 90, 179, 183, 197-200, 204, 204n18, 204n20, 210n26, 220, 221n41, 223, 272, 299
- mapas del reino de Chile (Diego de Ocaña), nociones generales, 225-234; características, 234-236; representación de: pueblos y ciudades, 236-238; orografía, 238-241; costas, 241-244; islas, 244-245; hidrografía, 245-247; rasgos generales y leyendas de: mapa 1, 247-248; mapa 2, 248-250; mapa 3, 250-252; mapa 4, 252-254; comparación con mapa de Ovalle, 254-257
- Mapa de una parte de Chile, que comprende el terreno donde pasaron los famosos hechos entre españoles y araucanos* (Tomás López), 230n9
- mapuches, indígenas, v. también araucanos, 141n13, 142n, 144, 159, 163-165, 168, 169, 177, 179n66, 209, 230, 277, 350, 352, 354, 355, 357, 358
- mapuche-huilliche (cultura), 179n66
- Marcgrave, Jorge, 163n43, 203n, 206
- Marchena, Diego de, monje, 31n2
- Margarita de Austria, 129n81, 302n24
- María, doña (dueña de una chacra en la frontera chiriguana), 182, 366
- María de Guadalupe, Santa, v. Santa María de Guadalupe
- María de Guadalupe, cofradía de, v. Santa María de Guadalupe, cofradía de
- María de Guadalupe, fiesta de, v. Santa María de Guadalupe, fiesta de
- María Lactans, 123-125, 349
- María, Virgen, 64, 123-126, 301, 302n24, 323, 323n, 335n82, 349

- Marihueno, batalla de, 134n, 158, 351  
 Marina (hermana de Pedro de Valdivia), 235n  
 Mariño de Lobera, Pedro, 103, 103n, 143, 143n16, 145, 146, 159  
 Marte, 167n49  
 mataco-mataguayos, indígenas, 197  
 Mateo, San v. San Mateo  
 Mauricio, João, Conde, 164n  
 Maurits, Johan, 121n73  
 Maximiliano I, 121n72, 319n23  
 Médici, Caterina, 82n23  
 Médicis, Lorenzo de Pier Francesco, 67  
 Medina, Gaspar de, 363n6  
 Medina, José Toribio, 228n5  
 Megástenes, 66  
 Mege Roso, Pedro, 144, 144n18, 163, 165  
 Melibea, 317n46  
 Mendoza, Alonso de, 208n22  
 Mendoza, Sebastián de, 52  
 Menghin, Oswald, 177  
 Mercado Villacorta, Alonso de, 172  
 Mesa, José de, 24-26, 131  
 Mesías, el v. Jesucristo  
 Michel-Marie, prior de los Hermanos de San Juan (*La Chaise-Dieu*), 310n36  
 militares griegos y romanos, atuendo, 137-139  
 Millet, Gustavo, 163n41  
 Mirandilla, Juan de, fray, 32n5  
*mixca paicha*, 222  
 mocovíes, indígenas, 189, 198, 204n20  
 Moctezuma, 80  
 Moesbach, Wilhem de, 169n  
 Moisés, 296nn18-19, 297n  
*Mondus Novus* (Américo Vespucio), 67  
 Montecino, Sonia, 163n41  
 Montemayor, Pedro de, fray, 360  
 Montenegro, Gonzalo de, 314  
 Montepulciano, Fausto Rughese da, 95n38  
 Montes, Marcos J., 62, 367n19  
*The Monstruous Races in Medieval Art and Thought*, 66  
 Morgues, Le Moyne de, Jacques, v. Le Moyne de Morgues, Jacques  
 Morín, David, 211n29  
 Morínigo, Marcos, 200n12, 200n14, 208n23, 209n25, 211n29  
 Mota, Henrique da, 332  
 Motzume, v. Moctezuma  
 mozo, un, 368  
 mozos, dos, 360, 361  
 mujer americana, 324-334; 337-343, 356-357  
 mujer indígena, belleza, 168, 316, 316n45, 324, 350; blancura de la piel, 168, 316, 324, 350; desnudez o desnudez parcial, 83, 92, 95, 116n, 124, 131, 136n4, 164-166, 168, 181, 189, 191, 212, 289, 313, 314; ebriedad, 316-317n44; fealdad, 197, 275, 315, 315-316n44, 317; lujuria, 206, 215, 316-317n44; oscuridad de la piel, 197, 214; promiscuidad, 168, 206, 215, 326, 350; sensualidad, 130-131, 324-325; suciedad, 197, 206, 214-215, 313n38  
 mundo al revés, tópico del, 141n13, 205, 326n63  
 Murúa, Martín de, 24, 100-102, 131, 132, 216, 222, 268, 270-273, 274, 355  
 Nacol-absou, rey, 80  
 Naguelburi, v. Navalburí  
 Navalburí, 146, 148,  
 Neele, Jeroen, 268  
 negra del convento, criada, 329-334, 337  
 negro, 183, 367  
 Nehemías, 296n19  
 Nicolás, rey, 198n8  
 Nicolay Dauphinoys, N. de, seigneur d'Arfeuille, v. d'Arfeuille, Nicolay Dauphinoys, N. de  
 Niño, Jesús, 64, 123, 123n, 124n76, 125n77, 349  
 Nordenskiöld, Erland, 191n, 197n5

- nuditas virtualis*, 122, 124, 349  
*nuditas criminalis*, 122, 124, 212, 289, 349  
 Nuestra Señora de Guadalupe, v. Santa María de Guadalupe  
 Nueva España, virrey de, 48n31  
 Nuevo Testamento, 291n9  
 Núñez Cabeza de Vaca, Alvar, 41, 41n22, 363n7  
 Nursia, Benito de, San, 42n24
- ñañaca, 220, 221
- Obder, Heffer, 163n41  
 Ocaña, Diego de, fray, datos biográficos, 31-33; estudios y vida monástica, 34-38; lecturas, 39-43; oficio monacal, 43-46; razones del viaje, 46-49; itinerario, 55-62, 359-369; v. dibujos; v. *Relación*; v. mapas  
 Oderisio de Sangro, príncipe de Fondi, 302  
*ojotas*, 220, 223  
 Olaverría, Miguel de, 178n65  
 Olson, James S., 177n63  
 Ondegardo, Polo de, 184-186, 188, 190  
 oro, 56, 59, 91, 92, 96, 151, 161, 167, 168, 178n63, 208, 209, 213n33, 214, 222, 226, 226n1, 229, 235, 263, 271, 272, 308  
 Ortiz, socavón de, 262, 264, 276  
 Ortiz de Gaete, Diego, 235n  
 Osmond, Percy H., 304n26  
 Ossio, Juan M., 100n, 102, 270  
 Ottsen, Hendrick, 200n13, 204-205n20  
 Outina (jefe timucua), 94  
 Ovalle, Alonso de, 138n7, 142n, 144, 230n8, 255, 256, 257  
 ovejas de la tierra, v. camélidos  
 Oviedo, Fernández de, 338n87
- Pablo, San v. San Pablo  
 Pachacuti Inca Yupanqui, 113  
 Pacheco, Diego, 363n6  
*palla*, 120, 217, 219, 220, 224, 316n44, 326  
 pampas, indígenas, 173, 198, 202n15  
 Panofsky, Erwin, 28, 28n, 29, 63-65, 68, 100, 103, 104, 131, 291  
 Pantoja de la Cruz, Juan, 129n81  
 papa, 210, 211, 213n33  
 Paracoussi, rey, 80  
*Paraguay Católico en sus principales provincias reducidas á la Santa Fé, y vasallaje del Rey de España por la predicacion de los misioneros zelosos de la Compañía de Jesús: en gran parte arruinada por los mamelucos del Brasil, y restablecidas por los mismos misioneros* (Joseph Sánchez Labrador), 175n59  
 Paraousti Satouriona, rey, 80  
 Parcas, 167n46  
 Parkinson, Sydney, 120, 177n61  
 patagones, indígenas, 173, 198  
 Paucke, Florián, 189, 198, 198n8, 199n10, 201n, 204nn19-20  
 Paulo III, papa, 318, 320  
 Paulo IV, 320n56  
 Paycolas, v. Villegagnon, Nicolás Durand de  
*pecado contra natura*, v. sodomía  
 Pedro, San, 293  
 Pelantaro (jefe mapuche), 146, 147-149  
 Penélope, 167n46  
 Pereira Salas, Eugenio, 25, 26, 26nn9-11, 68, 131, 167n47, 228n  
 persecución, 183, 361n  
 Perugino, 296nn17-18  
 pez, 112, 205  
 Phipps, Elena, 221, 224  
 picanos, indígenas, v. picunches  
 picunches, indígenas, 177, 177nn62-63, 179n66  
 Pidal, Roque, 24n5  
 Pilmaiquen, 146

- pintura, facial, 88, 92n, 275, 315-316n44;  
 corporal, 73, 88, 90, 92, 122, 170, 173,  
 173n55, 175, 180, 316n44, 352  
*Pinturas Negras* (Francisco de Goya), 167n48  
 Pinturicchio, 296nn17-18  
 Pío IV, papa, 48n30  
 Pío V, papa, 48  
 Pizarro, Gonzalo, 208n22  
 plata, 55n, 59, 92, 108, 161, 162n40,  
 186n78, 209n24, 213, 214, 223, 229,  
 258, 259, 260-263, 265, 266, 271-273,  
 277, 278, 282, 355, 356  
 Plinio, el Viejo, 66, 67  
 Plutón, 276-277n39  
*Poesías varias*, 135n  
*Político de Isabel la Católica*, 313  
 pomaucaes, v. promaucaes  
*ponson*, 169n  
 pormocaes, v. promaucaes  
 Posada, Martín de, fray, 46n, 51, 51n34,  
 54n40, 258, 330, 337, 359, 360  
 Potosí, cerro de (Diego de Ocaña), 258-268;  
 comparación con otros dibujos del Cerro  
 Rico, 268-277  
 Poyanne, Manuscrito (Martín de Murúa),  
 100n, 102  
*El primer nueva corónica y buen gobierno*  
 (Guaman Poma), 100, 107n60, 269  
 promaucaes, indígenas, 109, 176, 177,  
 177nn62-63, 178n64, 179  
 puelches, indígenas, 174nn56-57, 175n59,  
 198, 201n  
 puelche-guénaken, indígenas, 173, 199  
 Purén, indio de, 25n6, 154-156, 159, 188,  
 351  
*Purén Indómito* (Fernando de Álvarez de  
 Toledo), 146, 156n34  
*Las quincuagenas de la nobleza española*,  
 338n87  
*Les quatre premiers livres des navigations et  
 peregrinations Orientales* (N. de Nicolay  
 Dauphinois, seigneur d'Arfeuille), 128,  
 130  
 quechuas, indígenas, 210n26  
 Queirós, Eça de, 334n80  
 querandíes, indígenas, 180, 201n  
*quero*, 216, 218n40, 221  
 Quijote, don, 40, 183n72  
*quillango*, 179, 199, 200, 200n12; v. también  
*quillapi*  
*quillapi* o *quillapí*, 179, 200, 200n12  
 quirquincho, 203, 206,  
 Quoniambec, rey, 80, 80n20  
 Racinet, Albert, 137  
 Raleigh, Walter, Sir, 87nn28-29, 98n42  
 Ratigui, Juan de la, v. Larrátegui, Juan de  
 razas monstruosas, 66-67  
 Real Audiencia de La Plata, 187  
*Recueil de la diversité des habits*, 128  
 Redentor, El, v. Jesucristo  
*Regla y establecimientos de la caballería de  
 Santiago del Espada*, 161, 161n  
 Reinel, Pedro, 95  
*Relación de la jornada que hizo el Virrey del  
 Perú Don Francisco de Toledo á la Provincia  
 de Santa Cruz de la Sierra contra los  
 Indios*  
*Chiriguanaes* (Francisco de Toledo), 182n69,  
 186, 186n80, 190  
 Relación de los servicios que hizo a su majes-  
 tad del rei don Felipe segundo y tercero,  
 don Alonso de Sotomayor, del consejo  
 de guerra de  
*Castilla: en los estados de Flandes, y en las pro-  
 vincias de Chile, y Tierra firme, donde fue  
 capitán general, etc., dirigida al rei don  
 Felipe III nuestro señor, por el licenciado  
 Francisco Caro de Torres*, 156n32

- Relación del cerro de Potosí y su descubrimiento* (Rodrigo de la Fuente Sanct Ángel), 266n34
- Relación general del asiento y Villa Imperial de Potosí y de las cosas más importantes a su gobierno, dirigida al Excmo. Sr. Don Hernando de Torres y Portugal, conde del Villar y virrey del Perú* (Luis Capoche), 265n30
- Relación* de fray Diego de Ocaña, estructura externa, 49-51; estructura interna, 52-54; objetivos, 54-55; itinerario, 55-62, 359-369; v. Ocaña, Diego de; v. dibujos; v. *Relación*; v. mapas, y v. Potosí, cerro de
- Relación histórica y geográfica de la provincia de Panamá* (Juan Requejo Salcedo), 260n
- La relacion y comentario del gouernador Aluar nunez cabeça de vaca, de lo acaescido en las dos jornadas que hizo a las Indias*, 41, 363n7
- Renacimiento, 45, 79, 80, 118, 124, 125, 153, 236, 291, 291n9,
- Requejo Salcedo, Juan, 260n
- Resende, Garcia de, 332n
- Reyes Católicos, 67
- Ribaut, Jean, 90nn32-33
- Rico, Francisco, 40n19
- Ridolfi, Carlo, 306n30
- Ripa, Cesare, 95, 95n38, 96
- risa, 332, 340
- Rodríguez, César, 100
- Rodríguez de Herrera, Gonzalo, 360
- Rojas, Francisco de, 301n23
- Rosales, Diego de, 139, 142n, 144, 144n17, 146-150, 152, 152n, 154, 157, 160, 164, 165, 165n, 169, 169n, 174n57, 230n8, 276n38, 277n39
- Rosenthal, Margaret F., 129n81
- Rosselli, Cosimo, 296nn17-18
- Rowe, Ann Pollard, 210n26, 212n30, 214, 221
- Rubio, Germán, 35, 36, 37, 38n16, 44, 44n25
- Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita, 338n87
- Ruiz de Campos, Diego, 258n
- Sahagún, Bernardino de, 105n56
- Saignes, Thierry, 185, 185n
- Saint-Nectaire, Jacques de, 310n36
- Salado, Batalla del, 46
- Salcedo, María de, 32
- Salvador, el, v. Jesucristo
- San Antonio, 340
- San Ignacio de Loyola, 304n
- San Jerónimo 33n7, 322, 323, 323n, 328, 339, 340, 341
- San Joseph, Francisco, 35, 35n11
- San Juan Bautista, 304n28, 323n
- San Lucas, 290, 290n6, 292, 304n28
- San Mateo, 167, 286, 290, 290n6, 290n8, 292, 297, 297n, 298, 299, 304n28, 306n30
- San Pablo, 323
- San Pedro, 293n15
- San Roberto de Turlande, 310n36
- San Sebastián, 118
- Sancha, Antonio de, 230n9
- Sánchez, Pedro de, licenciado, 31n2
- Sánchez de la Fuente, Francisco, doctor, deán de Toledo, 31n2
- Sánchez Labrador, Joseph, 175n59, 198, 199, 200, 202, 203, 204n18, 205
- Sansón, 116, 309n34
- Santa María, Diego de, fray, 48, 49
- Santa María, Francisco de, fray, 360
- Santa María de Guadalupe, 24, 24n5, 31n1, 32n3, 39n, 44, 46, 48, 48n31, 49, 52, 60, 224, 224n, 340, 346
- Santa María de Guadalupe, cofradía de, 50n

- Santa María de Guadalupe, fiesta de, 50n  
 Santa Cruz Pachakuti Yanqui Salcamaygua,  
     Joan de, 335n83  
 Santángel, Luis de, 67  
 Santiago Apóstol, 366n17, 368n24  
 Santiago, Orden de, 161  
 Santiago, Pedro de, 46n28  
 Saña, clérigo de, 55n  
 Sarrión Mora, Adelina, 326n62  
 Satanás, 290-293, 295, 295n15, 303, 306,  
     308, 308n, 309n34, 310, 312, 323n,  
     327, 327n65, 331, 331n76, 337n85, 356  
 Satourioua (jefe timucua), 92n, 93  
 Schacherl, Lillian, 292n14  
 Schäuuffein, Hans, 286n1  
 Schearman, John, 297n  
 Schiller, Gertrud, 291, 291n11, 295n16  
 Schlesinger, Roger, 74nn9-10, 75, 79, 80n19  
 Schmidel, Ulrico, 204n20  
 Schröder de Holland, Augusta E., 101n49  
*scriptorium* (Real Monasterio de Santa María  
     de Guadalupe), 38, 44, 45, 45n27, 101,  
     126, 129, 313, 314n39, 314n41, 349  
 Sebastián, San, v. San Sebastián  
 Segismundo Augusto, 320n56  
 Serrano, Antonio, 172  
 Serrano, Juan, 36n  
 Siglo de Oro, 40, 332  
 Signorelli (Matteo da Leche), 296nn17-18  
 Sinchi Roca, Inca, 113  
 Sigüenza, José de, 37  
*Les Singularitez de la France Antarctique,  
     avtremment nommée Amerique: & de plu-  
     sieurs Terres & Isles decouvertes de nostre  
     temps* (André Thevet), 75, 75n12, 77  
 Sittow, Michel, 302n24  
 Sixto IV, Della Rovere, papa, 296, 297n  
 Smith, Bernard, 119, 120, 120n, 121,  
     121n70, 121n73, 177n61  
 sodomía, 185-188  
 Sotomayor, Alonso de, 24n4, 25n6, 26n8,  
     82, 109, 111, 112, 120, 154-156, 159,  
     160, 162, 346, 351, 352  
 Sprenger, James, 337n86  
 Stabler, Arthur P., 74nn9-10  
 Staden, Hans, 70, 72-75, 79n17, 83, 85,  
     86, 93-95, 174n58, 348  
*subarmale*, 138n6  
 Talavera, Gabriel de, 31-35, 37, 37n14, 46,  
     48n30, 55n, 127  
 tambor, 220-221  
 tapes, indígenas, 198n8  
 tapuyas, indígenas, 121n73  
*tatu apara*, 203n, 206; v. también quirquin-  
     cho  
 Tavarone, Lazzaro, 25n7  
*Teira Brasilis* (mapa), 95  
 tentación de Adán, representaciones pictóri-  
     cas de la, 309-312  
*La tentación de Cristo* (anónimo), 293  
*Las tentaciones de Cristo* (Botticelli), 297  
*La tentación de Cristo* (Juan de Flandes),  
     300, 312  
*La tentación de Cristo* (Tintoretto), 291n10,  
     306, 307  
*La tentación de Cristo* (Tiziano), 303, 305  
*La tentación de Cristo en el monte* (Duccio di  
     Buoninsegna), 331, 333  
 tentaciones de Cristo, representaciones pic-  
     tóricas de las, 289-309; relación con la  
     tentación de Adán, 309-312  
 Teopolicán, v. Caupolicán  
*Tercera señora Camac Ome Tallama* (Felipe  
     Guaman Poma de Ayala), 213n33  
 Thevet, André, 74, 74n9, 75, 75nn12-13,  
     77, 79, 79n17, 80nn19-20, 81, 82, 85n,  
     86, 93, 94, 95, 99, 348  
 Tiépolo, 121n70  
 timucua, indígenas, 91-92n33, 93, 94, 348

- Tintoretto (apodo de Jacopo Robusti), 289, 291n10, 306-311  
*típoi*, 189n83, 191n, 198n8  
*tiru*, 191, 191n85  
 Tiziano Vecellio, 289, 303-305, 317n49  
 tobatines, indígenas, 198n8  
*tocapus*, 222  
 Toledo, Francisco de, 182n69, 186-188, 224  
 Topa Yupanqui, v. Tupac Yupanqui  
 Torres, Simón de, 337, 339, 339n88  
 traje, 18, 23n2, 26, 88n31, 106n57, 107, 108, 108n62, 109n64, 126, 128-132, 135, 136, 270, 271, 289, 313, 316, 317, 320, 324, 346, 348, 349, 354, 357; de los jefes araucanos: Lautaro, 137-139, Caupolicán, 144-145, Anganamón, 151-152; del indio de Purén, 157-158; de Guacolda, 162-166, 289; de la mujer araucana, 169-170; de los indios chiriguano, 189-191; de los indios de los llanos, 195-196; de los indios de Tucumán y Buenos Aires, 197-201, 204-205; de los indios collas, 209-215; de la realeza inca, 217-224; de los gobernadores: Martín García de Loyola, 152-153; Alonso de Sotomayor, 161  
*trariüchiripa*, 144  
*trariüwe*, 144, 165, 166, 169  
 Trento, Concilio de, 32, 33, 36  
*Très Riches Heures du Duc de Berry* (manuscrito iluminado), 294  
 Tresidder, Jack, 205, 335  
 Tschopik, Harry, 210n26, 211n27  
*ttipqui*, 221, 221n41  
 Tucapel, batalla de, 134, 134n, 150, 158  
 Tudela de la Orden, José, 97-98n41  
 Tupac Amaru II, 224  
 Tupac Yupanqui, 218n39, 232n  
 tupinambá, indígenas, 67, 70n5, 71, 72, 72n, 75, 76, 77, 79, 82, 83, 85, 86, 93, 94, 121n72, 142n, 186n79, 342, 348  
 tupu o tùpu, 162, 162n40, 163, 163n41, 169, 169n, 204, 209n24, 213-215, 221n41, 354  
*Two Australian Aborigines and other drawings* (Sydney Parkinson), 177n61  
 ubangi, 67  
 Ulloa, Francisca, 182n70  
*uncu*, 222  
 Valdía, v. Valdivia, Pedro de  
 Valdivia, Pedro de, 103n, 109, 134-136, 140, 143-146, 150, 158, 178n63, 235n, 244n, 351, 352  
 Valladolid, Juan de, fray, 47  
 Vallejo, capitán, corregidor de Angol, 147  
 van den Hoeye, François, 96n39  
 Vecellio, Cesare, 129, 129nn80-81  
 Vega, Lope de, 156n32  
 Velasco, Luis de, marqués de Salinas, 194, 194n2  
 Vera y Aragón, Alonso de, 362  
 Veronese, El (Paolo Caliari), 289, 290, 304, 306  
 Vespucio, Américo, 66-68, 97n39, 121  
 Vico, Enea, 128  
*La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, 39, 39n, 40  
 Vidaurre, Enrique, 189nn82-83, 191n  
 Villacampa, Carlos G., 23, 23n1, 31, 32, 32n3, 34n10, 35, 46n, 48, 49  
 Villagra, Francisco de, 109, 134, 134n, 135, 143n16, 158, 159, 351  
 Villagrán, Francisco, v. Villagra, Francisco de  
 Villegagnon, Nicolás Durand de, 75, 75n11, 80n20, 82, 82n23, 186n79  
*La Virgen de la Hispanidad* (Carlos Villacampa), 48  
*Virgen de la Leche*, 125  
 Virgen María, v. María, Virgen  
 Virgen morena, v. Santa María de Guadalupe

- Virginia (nieta de John White), 87n28  
 Virgo Lactans, 123, 124n76  
 Visscher, Cornelis, 202n16  
 Vivar, Jerónimo de, 103, 103n, 141, 143, 143-144n17, 145, 164, 164n, 169, 179, 194n3, 195, 230n8  
 Voisin, Henry Lancelot, 75  
 von Wied, Herman, 319n52  
 Vulgata, la, 37n15
- Watney, Vernon J., 302n24  
 Watney, Oliver Vernon, 302n24  
 watusi, 67  
 Wellington, Duque de, 100  
 Wellington, Manuscrito, 100n  
 Wernicke, Edmundo, 70, 71n6, 73, 74  
 Whatley, Janet, 83n24, 93  
 White, Brigit, 87  
 White, John, 70-72, 87-90, 94, 98n42  
 Wilson, Angélica, 163n41
- Wolff, Martha, 291n9, 301, 301n22  
*Wunderkammer* (gabinetes de curiosidades), 97  
 Wycliffe, John, 37-38n15  
 Wytfliet, Cornelius, 228n
- Xaquixaguana, batalla de, 208n22
- yanaca*, 120; v. también *ñañaca*  
 yanacona, 104, 106, 109, 145, 147, 150, 266n34  
*yaqolla*, 223
- Zamora, Pedro de, fray, 44n25  
 Zárate, Agustín de, 193n, 209n24  
 Zugasti, Miguel, 154  
 Zuidema, R. Tom, 216n38  
 Zúñiga y Acevedo, Gaspar de, Conde de Monterrey, virrey, 61

## ÍNDICE TOPONÍMICO

- Acapulco, 61, 369  
Aconcagua, pico, 57n  
África, 67, 79, 129  
Aisén, región de, 228  
Alemania, 68, 71n, 74, 97n40, 277n39, 319n52,  
Alto Perú, 55, 124,  
Amberes, 74n, 80n19  
América, 27, 32, 48, 49, 55, 67-69, 74n, 79, 86, 87n28, 93-98, 101, 122n73, 124n76, 127n78, 129, 135, 139, 141n12, 142n14, 156n33, 202n16, 206, 228, 233, 339n, 341, 348  
América del Norte, 75n12, 90  
América del Sur, 66, 255, 357  
América Española, 23n2  
Ancud, 228  
Ancud, golfo, 244  
Ancud, lago de, 228, 228n  
Andalicán, cuesta de, v. Villagrán, cuesta de  
Andes, 50n32, 55, 57n, 58n, 172, 174n56, 177n63, 212n30, 217n, 233, 233n12, 234, 234n15, 239, 239n18, 240, 255, 257, 361n  
Andes Fueguinos, 57n  
Angol, 146, 147, 151n25, 154n29, 156, 156n32, 248, 361  
Antártica, 256  
Antártica chilena, 228  
Antofagasta, región de, 194, 228  
Antuco, volcán, 240n19  
Apalaches, montes, 91  
Appo Potocchi, v. Potosí cerro, v. Cerro Rico  
Apurímac, río, 216n37  
Aragón, 47  
Araucanía, región de la, 228, 235, 250, 252  
Arauco, fuerte de, 141, 231, 237  
Arauco, golfo de, 242, 243  
Arauco, provincia de, 141n13  
Arauco, puerto de, 244  
Arauco, territorio de, 151, 154, 156n32, 156n34, 230, 255, 355  
Arauco, valle de, 107, 109, 135, 140, 141, 231  
Arequipa, 50, 50n32, 51n33, 62, 368  
Argentina, 53, 172, 173n52, 179, 187n81, 190, 190n, 208n23, 256, 362  
Arica, 61  
Arica, puerto, 233n13, 278  
Ártico, 88n31  
Asia, 79, 129  
Asunción, 59, 59n, 363, 363n7  
Atacama, región de, 194, 228  
Atlántico, 68  
Atlántida, 142n  
Augsburgo (Alemania), 320  
Auvergne (Francia), 310, 310n36, 311  
Badajoz (España), 235n  
Barcelona, 167n49

- Bariloche, 57n  
 Berenguela de Pacajes, 276  
 Berlanga (Soria, España), 293  
 Bermejo, río, 59, 172  
 Biblioteca de la Universidad de Oviedo, 29  
 Biobío, región, 235, 248, 250  
 Bío-Bío, río, 134, 159, 231, 231n, 232, 232n, 239, 239n, 243, 244, 244n, 255, 352  
 Bolivia, 24n5, 184, 208n23, 210n26  
 Bourges (Francia), 292-293n13  
 Brasil, 67, 68, 70, 75, 82, 86n, 94, 97nn39-40, 121n73, 175n59, 183, 187n81, 190, 190n, 348, 363n7  
 Brasil holandés, 121n73  
 Buenos Aires, 50n33, 56-60, 108n62, 109, 114, 115, 120, 172, 173, 173n55, 177, 179, 180, 197, 201, 201n15, 203-205, 209, 223, 226, 227n3, 313, 315, 352-354, 362, 362n5, 364n9  
 Buenos Aires, puerto de, 41n22  
 Burgos, 40  
  
 Caazapá, departamento de, 364n9  
 Cáceres, 55  
 Cabeza Aguda, cerro (Extremadura, España), 260  
 Caboto, fuerte de, 59, 362n4, 364, 364n10  
 Cachapoal o Cachapual, río, 177, 177n63  
 Calafquén, lago, 241n  
 Calbuco, volcán, 240n19  
 Calchaquí, valle de, 172  
 Calchaquías, valles, 172  
 Callao, puerto del, 60, 160, 233, 233n13, 361, 369  
 Camaná, 143n16  
 Canadá, 75n12  
 Canarias, islas, 97n39  
 Candire, reino de, 184  
 Canindeyú, departamento de, 363n7  
 Cañete, 368  
  
 Carabaya, 213n33  
 Carabuco, 367  
 Carcarañá, río, 364n10  
 Carnero, puerto de, 141, 141nn12-13  
 Carolina (fuerte francés en Florida), 90n32, 91  
 Carolina del Norte, 88, 90  
 Cartagena, 50n33, 233, 325, 359  
 Castilla (España), 36n, 47, 166, 213n33, 226, 230, 258, 260n, 271, 273, 282  
 Castilla-La Mancha (España), 141n13, 346  
 Casuati, sierra, 203  
 Centeno, veta de (Cerro Rico), 264, 265  
 Central, cordillera, 239  
 Cerro Rico, 29, 209, 225, 259, 260, 263, 265n30, 266n34, 267, 268, 271-275, 277, 278, 282, 354-356; v. también Potosí,  
 Cerro de  
 Cerro Tronador, 57  
 Cerro Tupungato, 57n  
 César, departamento de (Colombia), 229  
 Césares, ciudad de los, 229, 229n  
 Chacao, canal, 233, 244, 245  
 Chaco, 172, 173n53, 179, 184n74, 197n5, 361n5  
 Chantilli (Francia), 294  
 Charcas, 208n22, 274n36  
 Chiclayo, 50n33, 360  
 Chilca, 368  
 Chile, 24n3, 24n5, 50n33, 56, 56n, 58n, 60, 103, 103n, 106n57, 108, 108n62, 109n64, 133-135, 138n7, 139, 141-144, 146, 148, 150, 154-156, 159, 160, 165, 172, 174n56, 177, 178, 178n63, 178n65, 179, 186n77, 188, 193-195, 208, 212n30, 225-237, 240, 240n19, 242, 243, 254-257, 259n, 276n38, 277, 279, 336, 346, 350-352, 355  
 Chiloé, archipiélago de, 227, 228n, 235, 244  
 Chiloé, ciudad, 227, 230, 254

ÍNDICE TOPONÍMICO

- Chiloé, isla, 55, 226n1, 226n1, 227, 228, 230, 233, 242, 245, 253, 254, 255, 361, 361n
- Chiloé, provincia de, 228, 229, 252
- Chillán, ciudad, 154n29, 156n32, 240n19, 248, 249, 361
- Chincha, 369
- Chinchaisuyu, 271
- Chiquitos, 184n74
- Chiriguana, cordillera, 182
- Choapa, provincia de, 228
- Chocolococha, minas de, 369
- Chucuito, 367, 368
- Chumbarongo, arroyo de, 249
- Chuquiabo (La Paz), 208; v. Chuquiapo
- Chuquiapo (La Paz), 208n22, 282, 367, 367n22
- Chuquiapo, río, 367n22
- Chuquisaca (La Plata), 24, 282, 327, 366, 367
- Ciudad Rodrigo (España), 301, 301n21
- Ciudad Nieva, 365n13
- Coapa, río, 177n63
- Coligni, fuerte, 75n11, 82
- Collao, 207, 211, 214, 279
- Collasuyo, 213n33, 271
- Colombia, 229n
- Colonia (Alemania), 319, 319n52, 320n55
- Colorado, río, 174
- Concepción, bahía, 243
- Concepción, ciudad, 233n13, 243, 243n, 251, 361
- Concepción de la Madre Santísima de la Luz, 244n
- Concepción del Nuevo Extremo, 244n
- La Concepción (Concepción del Bermejo), 59, 59n, 362n5
- Coñaripe, pueblo de, 241n
- Copacabana, 367
- Copiapó, valle de, 193, 212n30, 227, 228, 228n
- Coquimbo, ciudad de, 227, 228, 233n13, 247, 255, 361
- Coquimbo, provincia, 135, 146, 177, 194
- Coquimbo, puerto de, 55, 60, 226nn1-2, 228, 233, 244, 247
- Coquimbo, región, 228, 247
- Coquimbo, río, 246
- Corasidera, 59, 59n, 364, 364n8
- Corasivera, v. Corasidera
- Cordillera del Viento, 57
- Córdoba (Argentina), 41n22, 53, 60, 229n, 364, 364n11
- Cork, county (condado), 87n28
- Cornbury Park (Inglaterra), 302n24
- Corona de Rozas, mina (Alemania), 277n39
- Corrientes, provincia de, 59, 179, 362n3, 363
- Cosenza (Italia), 321n58
- Costa, cordillera de, 255
- Cuéllar (Segovia, España), 230n
- Curalaba, 146, 148, 151n25, 252, 351
- Curarahua, río, 156
- Curarava, v. Curalaba
- Curaupe, 149
- Curazava, v. Curalaba
- Cusco, 102n51, 129n80, 210n26, 216-220, 223, 224, 224n, 229n, 274n36, 354, 368
- Cuyo, provincia, 256
- Cuzco, v. Cusco
- Descabezado Grande, volcán, 240n19
- Elqui, provincia, 228
- Egipto, 123
- Entre Ríos, provincia, 170
- España, 51, 55, 97nn40-41, 124, 129n81, 130, 135, 141-143, 175n59, 182n70, 187n77, 194n2, 211, 212n32, 218n39, 226n1, 228n, 234, 258, 273, 273nn35-36, 274, 274n36, 293, 301, 302n24, 321, 326, 337, 338n87, 346

- Estaño, veta de (Cerro Rico), 264, 265  
 Etén, 50n33, 360  
 Etiopía, 66  
 Europa, 47, 66-70, 74n, 79, 82, 93, 118,  
 124n76, 128, 129, 139, 142n14, 256,  
 258, 295n15, 318, 320, 321, 324, 348,  
 357, 358  
 Extremadura (España), 31, 235n, 260, 345  
 Eyoa, río, 156  
  
 20 de Febrero, cerro, 365n12  
 Flamencos, veta de los (Cerro Rico), 265  
 Flandes, 80n19, 160  
 Flandes Indiano, 142n  
 Florencia (Italia), 299n20, 302n24, 321n58  
 Florida, 75n12, 90, 90n33, 97n39,  
 Francia, 74, 75n13, 82, 90, 90n32, 128,  
 292n13, 310, 311, 318n51  
 Francia Antártica, 75n11, 82n23  
  
 Gaboto, fuerte de, v. Caboto, fuerte de  
 Galilea (Israel), 298  
 Ginebra, 82, 82n22  
 Gran Chaco, 170, 173, 197n5, 198, 352  
 Granada (España), 130  
 Guairá, 41n22, 59, 59n, 363, 363n7  
 Guairá, departamento de, 363n7, 364n8  
 Guairá, salto de, 363n7  
 Guadalupe, puebla de, 45, 50, 55, 182, 337,  
 339, 359, 369  
 Guadalupe, río, 31  
 Guallatiri, volcán, 240n19  
 Guanabara, bahía de, 75, 75n11, 75n13  
 Guapay, río, 184  
 Guayana, 229n  
 Guayna Potosí, cerro, 262, 263n29, 265,  
 265n32, 266, 271  
 Guayna Potocchi, v. Guayna Potosí  
 Guayra, v. Guairá  
 Guinea, 214  
  
 Hipswell, 37  
 Huamanga, 368  
 Huancavelica, 369  
 Huarochirí, 368  
 Huaynaputina, volcán, 50, 50n32  
 Huayna Potosí, v. Guayna Potosí  
  
 Ica, 53, 61, 61n, 62, 194, 194n2, 369,  
 369n26  
 Iguazú, río de, 363n7  
 Iguazú, salto de, 363n7  
 Imperial, la, ciudad, 146, 148, 154n29,  
 156n33, 178n65, 226n1, 237, 239,  
 250, 251, 253, 361  
 Imperial, río, 239  
 India, 66, 67  
 Indias, 34, 48, 49, 97n40, 109, 141, 142n,  
 156n33, 174n56, 177, 182n70, 202,  
 205, 216, 217, 228n5, 230n8, 259n25,  
 273n36, 278, 280, 282, 316, 318, 324,  
 326, 331, 340, 345, 357, 358  
 Inglaterra, 87n28, 88, 90, 90n32, 100n47  
 Irlanda, 87n28, 100n47  
 Isluga, volcán, 240n19  
 Italia, 129, 160, 291, 321n58  
 Itata, río, 177n63  
  
 Jauja, valle de, 368  
 Jordán, río, 290n8, 304n28  
 Jujuy, valle de, 365n13  
 Junín de los Andes, 57  
  
 Krakatoa, 50n32  
  
 La Habana, 96n  
 La Herradura, puerto (Chile), 146, 194,  
 233n13, 243, 247, 361  
 La Laguna, pueblo de, 182, 366, 367  
 La Mancha, 141, 141n13  
 La Pampa, provincia de, 57

ÍNDICE TOPONÍMICO

- La Paz, 208n22, 367n22  
 La Paz, río de, 367n22  
 La Plata, 60, 366, 367, 367n18; v. también  
     Chuquisaca  
 La Rioja, 365  
 Las Corrientes, 362  
 Las Juntas, villa, 365  
 Lagos, región de los, 228, 252  
 Laja (Laxa), 208n22  
 Lanín, volcán, 240  
 Lascar, volcán, 240n19  
 Lebo, río, 141n12  
 Lerma, valle, 365n12  
 Libertador General Bernardo O'Higgins,  
     región del, 228, 248  
 Lima, 50n33, 52-56, 60, 61, 62, 104,  
     104n54, 105, 138n7, 143n16, 160,  
     193, 194, 208n22, 210, 216n37, 227,  
     233, 258, 274n36, 330, 361, 368, 369,  
     369n27  
 Limarí, provincia de, 228  
 Lipes, mina hedionda de los, 276n38  
 Litoral (Argentina), 173n52  
 Llaima, volcán, 240, 240n19  
 Llullaillaco, volcán, 240n19  
 Loca, veta (Cerro Rico), 265  
 Lombardía (Italia), 321n58  
 Londres, 75n10, 87n28  
 Longotoro, fuerte de, 147  
 Lonquimay, volcán de, 240, 240n19  
 Los Ángeles, 100n47  
 Los Frentones, 59, 59n, 363  
 Los Remolinos, 362  
 Lumaco, fuerte de, 149  
 Lunahuaná, 369  
 Lyon, 80n19  
  
 Magallanes, estrecho de, 56, 226n1, 228,  
     229, 256  
 Magallanes, región, 228  
  
 Mahuidanche, cordillera de, 238  
 Mainz (Alemania), 319n53  
 Maipo, volcán, 57n  
 Malabrigo, 173n53  
 Malta, 75n11  
 Malleco, provincia de, 156  
 Manfredonia (Italia), 321n58  
 Manoa, 229n  
 Mapocho, provincia de, 143, 164, 179  
 Mar del Norte, 228, 234n15, 260n  
 Mar del Sur, 50n33, 194n, 228, 256, 258n  
 Marburgo, 70, 71n  
 Mareguano, 156n32  
 Marihueno, 134n  
 Mataquito, río, 177n63, 250  
 Matará, 362n5  
 Mato Grosso do Sul, 364n9  
 Maule, región del, 228, 239n18, 246, 248  
 Maule, río, 177, 177n63, 178nn64-65,  
     232, 232n11, 239n18, 246, 255  
 Maullín, bahía, 244, 245  
 Mbotetey, río, 364n9  
 Melfi (Italia), 321n58  
 Mendieta, veta de (Cerro Rico), 264  
 Mendoza, 364  
 Metropolitana de Santiago, región, 228, 247  
 México, Ciudad de, 48, 53, 330  
 México, 52, 54, 60, 61, 75n12, 98n41,  
     129n80, 182n70, 330, 369  
 Milán (Italia), 306, 321n58  
 Minneapolis (Minnesota, EEUU), 305  
 Miranda, río, 364n9; v. también Mbotetey,  
     río  
 Misiones, departamento de, 364n9  
 Mocha, isla de la, 244  
 Mocha, valle de la, 244n  
 Monasterio de Nuestra Señora de Guada-  
     lupe (Pacasmayo, Perú), 50n33, 360  
 Monasterio de San Lorenzo de El Escorial,  
     25n7, 48

- Monasterio de Santa María de Guadalupe, 29, 31, 31nn1-2, 32, 32, 32nn3-4, 33, 34, 35, 35n12, 36-39, 47-49, 54n36, 127-129, 313, 325, 337, 345, 359, 369  
 Monte Casino, 42n24  
 Monte Copiapó, 221  
 Monte Darwin, 57n  
 Monte Fitz Roy, 57n  
 Monte Sosneado, 57n  
  
 Nahuelbuta, cordillera de, 239, 255  
 Nápoles (Italia), 42n24, 321n58  
 Negra, veta (Cerro Rico), 265  
 Negro, río, 173  
 Neuquén, provincia de, 57, 362  
 Nevados de Chillán, 240n19  
 Newfoundland (antigua Terra Nova), 75n12  
 Nicea, 319n52  
 Nieto de Gaete, isla, 235  
 Nombre de Dios, 338, 339  
 Norteamérica, 75n12  
 Nuestra Señora de Talavera de Esteco, 59, 59n, 363, 363n6, 365  
 Nueva España, 48, 54n36, 104n54, 105, 105n56  
 Nueva Granada, 130, 324, 325, 334  
 Nueva Imperial, 250  
 Nueva York (EEUU), 293, 333  
 Nuevo Mundo, 25, 28, 34n10, 46, 48, 49, 57, 65, 67, 69, 74, 75n12, 82, 82n22, 87, 87n28, 88, 93, 95, 97, 97n40, 98n43, 101n48, 102, 127n78, 132, 193n, 195, 202n16, 203, 210, 258, 262n27, 273n36, 278, 324, 324n60, 326, 326n63, 330, 337, 339, 341, 343, 345, 348, 353, 357, 358  
 Nuremberg, 121n72  
  
 Ocaña (villa), 31  
 Océano Atlántico, 256, 257  
  
 Océano Pacífico, 256  
 Olmos, 360  
 Oñate, veta de (Cerro Rico), 264  
 Orihuela (España), 321  
 Orontes, río, 121n70  
 Ortiz, socavón (Cerro Rico), 264, 276  
 Osorno, 56, 57n, 154n29, 226n1, 227, 235, 235n, 237, 253, 361, 361n, 362  
 Oviedo, Universidad de, Biblioteca (España), 29  
 Oxfordshire (Inglaterra), 302n24  
  
 Pacajes, 276, 281  
 Pachacamac, 368  
 Países Bajos, 27, 291n9, 292n13, 302n24  
 Pailachaca, 148  
 Paita, 50n33, 51, 104, 108n62, 109n64, 193, 195, 360  
 Palena, provincia de, 228  
 Panamá, ciudad, 34n10, 39n, 50n33, 54n39, 56, 154n31, 258, 258n, 259, 260, 260n, 337-339, 360  
 Panamá, provincia de, 155n, 260n, 329n, 337, 337-339  
 Paraguari, departamento de, 364n9  
 Paraguay, 50n33, 53, 56, 57-60, 99, 99n45, 105, 106, 109, 111, 113, 114n65, 117, 123, 168, 170-173, 175-177, 180, 183, 184, 184n74, 186n77, 190n, 197, 198, 203, 226, 227n3, 349, 352, 362n5, 364n9  
 Paraguay, río, 364n9  
 Paraná, río, 59, 172, 173n52, 179, 184n74, 198n8, 364n10  
 París (Francia), 74n, 80n19, 82n23, 318n51  
 Parque Nacional Torres del Paine, 283  
 Patagonia, 173, 175, 229  
 Pellahuen, río, 239  
 Penco, 243, 243n, 244n  
 Península Ibérica, 49, 345

- Perico, puerto de, 258, 258n, 259
- Perú, 24n5, 44, 49, 51, 52, 54-56, 60, 61, 61n, 80, 81, 100-102, 105, 108, 118n, 129n80, 131, 142n14, 143n16, 160, 163n42, 167n48, 182n69, 184n75, 186, 186n77, 186n80, 187n81, 190, 193, 193n1, 194, 194n2, 197, 208, 210n26, 212n30, 214, 229n, 230, 230n7, 233n13, 258-260, 263- 265, 267, 271, 274n37, 275n, 278, 279, 327n67, 328, 328n69, 335n83, 341, 353
- Peteroa, 134
- Peteroa, río, 250
- Peteroa, volcán, 240n19
- Pilcomayo, río, 173n53, 184n74
- Pisco, puerto de, 369
- Piura, provincia de, 193n, 360
- Plasencia (España), 229
- Porco, 51n34, 60, 366
- Porgo Uroro, cerro, 263
- Portobelo, 50, 50n33, 154n31, 155n, 234, 258, 259, 260, 260n, 359, 360, 359, 360
- Portobelo, fuerte de, 154n
- Porto Velo, v. Portobelo
- Portugal, 47
- Posco, 251
- Potosí, cerro de, 23n1, 24n3, 51n34, 102n50, 103, 105, 106, 108, 108n62, 111, 126, 209, 258-260, 262, 263, 263n29, 265, 266n34, 267, 268, 277, 281, 282, 336n84, 346, 349, 350, 354-356
- Potosí, ciudad, 50, 50n33, 52, 60, 62, 182n70, 209, 211, 213n, 233, 366
- Priscilla, catacumba de, 123, 124n75
- Puente del Arzobispo (Toledo), 49
- Puerto de la Candelaria, 179n67
- Puerto Montt, 244
- Puerto Rico, 50, 50n33, 51, 329, 330, 337, 359
- Punta Caraumilla, 242
- Punta de los Venados, 364
- Punta Galera, 242
- Punta Huechucuicui, 242
- Punta Lavapié, 242
- Punta Lengua de Vaca, 242
- Purén, ciénega de, 109, 112, 117, 120, 149, 152, 152n26, 154-156, 159, 188, 231, 251, 351, 353
- Purén, laguna de, 156nn33-34, 247
- Purén, río, 156, 156n33
- Purén, valle de, 146, 149, 149n22, 152, 156nn33-34, 160
- Puyehue, volcán, 240n19
- Quebrada Honda, 252
- Quillota, valle de, 248
- Quintero, puerto, 244, 248
- Quiriquina, isla, 243
- Quito, 130, 274n36, 324, 325
- Rapel, río, 177n63
- Ratisbona (Alemania), 318, 319
- Rávena (Italia), 321n58
- Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, v. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial
- Real Monasterio de Santa María de Guadalupe, v. Monasterio de Santa María de Guadalupe
- Rica, veta (Cerro Rico), 264, 265
- Richmond (Inglaterra), 37
- Riñihue, volcán, 240n19
- Río Bermejo, 362
- Río de la Plata, 41n22, 57, 179, 187, 229
- Río Grande, 184n74
- Roma, 42n24, 95, 123, 129, 271, 304n26, 320
- Rumena, punta de, 141n12

- Salamanca (España), 301  
 Salerno (Italia), 321n58  
 Salta, ciudad de, 365n12  
 Salta, provincia de, 365n12  
 Salta, valle de, 365, 365n12  
 Salto del Guairá, municipio, 363n7  
 San Bernardo, cerro, 365n12  
 San Bernardo de Lerma, 365  
 San Francisco de Alava de Jujuy, 365, 365n13  
 San Jerónimo de Córdoba, v. Córdoba  
 San José, volcán, 240n19  
 San Miguel de Tucumán, 365  
 San Pedro, volcán, 240n19  
 San Salvador de Velazco, 365n13  
 San Severino (Italia), 321n58  
 Sancti Spiritus, fuerte, v. Caboto, fuerte de  
 Sanlúcar de Barrameda, puerto de, 359  
 Santa, 50n33, 361  
 Santa Cruz, ciudad, 154n29, 182n69  
 Santa Fe, 172, 173n53, 180, 324, 325, 362  
 Santa Fe, provincia, 364n10  
 San Juan de Cuyo, 364  
 Santa Juana, cerro, 276n38  
 Santa María, isla, 244  
 Santa María de Guadalupe (ermita en Lima),  
     53  
 Santiago (Paraguay), 59, 59n, 364, 364n9  
 Santiago de Chile, 56, 134, 138n7, 160,  
     234, 237, 247, 249, 250, 361  
 Santiago de Jerez, 364n9  
 Santiago del Estero, 41n22, 53, 60, 365  
 Saña, 39n, 50n33, 54n39, 55n, 360  
 Segovia (España), 230  
 Serena, 227n4  
 Sevilla (España), 102n51, 313n39, 319n52,  
     359  
 Siena (Italia), 331n74  
 Sopachuy, valle de, 182, 366  
 Soria (España), 293  
 Sucre, 52, 55, 346, 366n16; v. también  
     Chuquisaca  
 Sudamérica, 229n,  
 Suiza, 82  
 Tacna, provincia, 194  
 Tacora, volcán, 240n19  
 Tahuantinsuyo, 208n23, 271  
 Talcahuano, puerto, 243, 244  
 Tarabuco, 367n23  
 Tarapacá, región de, 194, 228  
 Tarija, 182, 184n74  
 Tawantinsuyo, v. Tahuantinsuyo  
 Templo de Jerusalén, 290n6, 297  
 Tenochtitlán, 229n  
 Tepeyac, 48n31  
 Terra Incógnita, 256  
 Tiahuanaco, 367  
 Tierra del Fuego, 256, 257  
 Tolhuaca, volcán, 240  
 Toltén, 252  
 Tomina, 182, 182n69, 212, 366, 367,  
     367n19  
 Tongoy, bahía de, 242, 243  
 Tongoy, puerto, 244, 248  
 Topocalma, puerto, 244  
 Toquigua, 238  
 Trèves (Francia), 319nn53-54  
 Trujillo, 50n33, 193, 360, 361  
 Tucapel, 156n32, 156n34  
 Tucson (Arizona, EEUU), 301n21  
 Tucumán, 50n33, 56, 57, 59, 60, 99n45,  
     108n62, 109, 114, 115, 172, 173,  
     173n55, 177, 180, 186n77, 187n81,  
     190, 197, 201, 203, 205, 206, 209, 223,  
     226, 226n1, 227n3, 229n, 259n25,  
     313, 313n38, 315, 352, 353, 354,  
     362n5, 363n6, 364n9, 365  
 Tumbes, 193  
 Tupungatito, volcán, 240n19  
 Tupungato, volcán, 240n19  
 Turquía, 129

## ÍNDICE TOPONÍMICO

- Urbino (Italia), 321n58  
Uruguay, 179n67, 180  
Uruguay, río, 180, 198n8
- Valdivia, 55-57, 143n16, 151n25, 154n29,  
226n1-2, 235, 235n, 242, 244, 246,  
253, 361, 361n2, 362  
Valdivia, puerto de, 235, 244  
Valdivia, río, 246  
Valparaíso, región de, 228, 242, 247, 248  
Vaticano, ciudad del, 297, 297n, 309  
Venecia, 74n, 129, 291n10, 304nn26-27,  
306, 307, 309n33, 311  
Villagrán, cuesta de, 134, 134n, 159, 231,  
252  
Villa Rica del Espíritu Santo, 364n8  
Villar, pueblo, 182, 366, 367  
Villarrica, ciudad (Chile), 154n29, 226n1,  
229, 235, 363  
Villarrica, ciudad (Paraguay), 364n8, 363n7,  
364n8  
Villarrica, lago de, 235, 247, 247  
Villarrica, volcán de, 235, 236, 240,  
240n19, 241, 241n  
Villuercas, sierra de las (Extremadura,  
España), 31, 49, 260  
Virginia (de Raleigh, hoy Carolina del  
Norte), 87n28, 98n42  
Washington, D.C. (EEUU), 300, 312  
Würzburg, 121n70  
Yanque, 368  
Yorkshire, 37  
Zalamea de la Serena (Badajoz, España),  
235n  
Zaragoza (España), 45n26

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN  
LOS TALLERES GRÁFICOS DE  
TAREA ASOCIACIÓN GRÁFICA EDUCATIVA  
PSJE. MARÍA AUXILIADORA 156, BREÑA  
CORREO E.: TAREAGRAFICA@TAREAGRAFICA.COM  
TELÉFONO: 332-3229 FAX: 424-1582  
SE UTILIZARON CARACTERES  
ADOBE GARAMOND PRO EN 11 PUNTOS  
PARA EL CUERPO DEL TEXTO  
JUNIO 2011 LIMA - PERÚ