



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

Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.

En el ámbito hispano del periodo correspondiente al descubrimiento del Nuevo Mundo son más escasas las crónicas ilustradas de viajes de exploración, conquista y colonización que en el entorno anglosajón, según afirma la autora del presente trabajo. De allí la doble importancia de dar a conocer las ilustraciones que hizo el religioso jerónimo fray Diego de Ocaña de diversos grupos étnicos peruanos de su tiempo: por un lado porque describe las cos-

tumbres de esos grupos que encontró durante su viaje por tierras peruanas y por el otro porque acompañó su escrito *Relación del viaje de fray Diego de Ocaña por el Nuevo Mundo (1599-1605)*,¹ con ilustraciones directas de los indígenas.

Al inicio del estudio indaga acerca de los primeros años de Ocaña en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe en Extremadura, España, y el tipo de formación religiosa e intelectual que adquirió en dicho recinto. Destaca Carolina Peña las posibles lecturas que hizo Ocaña de obras de caballería, de picaresca, crónicas indianas y de relatos de viaje, lecturas que se reflejan, por ejemplo, en la forma en que estructura su propio relato. En seguida la autora refiere las razones por las que Ocaña es enviado por el prior de su convento a los dominios españoles en América: básicamente fomentar en Indias el culto a Santa María de Guadalupe y, a través del sistema de cofradías, regularizar la recolección de limosnas y mandas testamentarias a favor de su culto y, por ende, del convento de Extremadura. Con esta encomienda lleva a cabo un largo periplo por tierras americanas del que va dejando constancia en su *Relación*.

En el segundo capítulo la autora encamina el análisis de las ilustraciones incorporadas por Ocaña a su *Relación*: guiada por la metodología de la interpretación iconográfica de las imágenes desarrollada por Erwin Panofsky, recurre al examen de las primeras imágenes que circularon en Europa de las sociedades nativas americanas, para sugerir ciertas formas de condicionamiento

¹ 1607. Manuscrito 215, Biblioteca de la Universidad de Oviedo.

estético y simbólico —las representaciones de antropofagia y la desnudez, por ejemplo—, convención etnográfica que empezaba a dominar en el mundo europeo al momento en que Ocaña realiza sus dibujos. El peso que tuvieron esas imágenes iniciales en el ánimo de los europeos le permite a Carolina Peña afirmar que “la identidad de los nativos del Nuevo Mundo se articuló gráficamente en Europa con base en las características de las etnias primitivas de América, particularmente la tupinambá y en menor medida la algonquina y la timucua” (p. 93). Pero además, la convención iconográfica que esas imágenes generaron en su momento llevó al propio Ocaña a tomarlas como modelo para resolver las que incorporó a su *Relación*. De esta forma, actitudes, ajuar, posiciones anatómicas y representaciones simbólicas, entre otros, tienen un referente identificado concreto, y si bien Ocaña reproduce esas convenciones en sus dibujos, al mismo tiempo hace uso de sus elementos constitutivos de forma más o menos libre y se permite incorporar su propia visión de las cosas. No trata, pues, de copias del natural, ya que “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”, habilidades de las que carecía el fraile jerónimo.

Debido a su condición de religioso, Ocaña mostró poco aprecio por aquellos grupos étnicos que acostumbraban andar desnudos (p. 122). Aparentemente ajustado al concepto de la condena humana y la expulsión de Adán y Eva del Paraíso, le llevó a ver el cuerpo des-

nudo en condición social como un acto pecaminoso asociado a la noción de *nuditas criminalis*. Ello explica por qué en varios de los dibujos en que los personajes van desnudos Ocaña no les bosqueja siquiera los genitales o, en su defecto les agrega taparrabos, en un acto de censura conceptual.

En el tercer capítulo Carolina Peña lleva a cabo el análisis formal, temático y simbólico de aquellos dibujos que corresponden a los de naciones guerreras. En este intento Ocaña deja de lado temporalmente sus prejuicios y al conocer las historias de valentía de varios de los líderes araucanos, se deja llevar en la exaltación de su ánimo por los hechos de valentía que mostró esa etnia en su confrontación con las tropas españolas. De esta forma dibuja al héroe Lautaro casi en sintonía gráfica con la representación paralela de los militares españoles. La erudición que despliega Peña en este apartado —apoyada en la consulta de una amplia gama de fuentes documentales y bibliográficas relativas al periodo— le permite reconstruir de forma solvente el complejo contexto histórico que envolvió la encarnizada confrontación entre indios y españoles, y ofrecer así una explicación conducente a la presencia de ciertos elementos gráficos y simbólicos en los dibujos del jerónimo. Por ejemplo, Ocaña destaca la apropiación del caballo por parte de los indígenas como arma de guerra y la forma en la que desarrollan un artefacto adosado a la lanza para derribar a los españoles de sus monturas, capturar al cuadrúpedo y vencer más fácilmente al militar español, según cita que hace Peña del cronista Diego de Rosales al referir la captura de los animales: “[...]”

lo primero a los caballos, que estaban en la campaña porque dijeron, quitándoles a los españoles los caballos, les quitamos los pies, y cuando no ganemos mas, no es poco” (p. 153).

En el capítulo cuarto se aborda el análisis de los dibujos correspondientes al apartado de las llamadas naciones pacíficas. En lo que toca a este grupo de ilustraciones Ocaña incurre en simplificar en la forma de representar a los grupos étnicos de un área territorial bastante extensa, dominada por las actuales provincias de Tacna, Tarapacá, Antofagasta y parte de Atacama, este último grupo de por sí de gran extensión. De contrastante variedad geográfica todos ellos, que debiera reflejarse en los usos y vestuario de los grupos locales, Ocaña los resume en un solo dibujo de una pareja a la que denomina “indios de los llanos, desde Paita hasta Chile”. Según Peña, ante la imposibilidad de que Ocaña recorriera dicha extensión territorial, éste se tomó la libertad de establecer como modelo representativo de toda el área citada la imagen genérica de los “indios de los llanos”. Por otra parte, cuando representa a los indios “del Tucumán y de Buenos Aires” se deja llevar nuevamente por sus prejuicios, que no sólo refleja en los matices del dibujo sino en las anotaciones que hace en su relación al respecto. Censura acremente, por ejemplo, la abierta disposición sexual que muestran las mujeres de “los llanos”.

Impresión aparte provoca en Ocaña la elegancia y lujo de las vestimentas de los indios “principales” del Cusco. No se trata de indios de guerra, y tanto la riqueza y colorido de los ropajes como la actitud pacífica con la que los

representa, contrasta con la imagen bélica de Lautaro, por ejemplo. No obstante, la autora resalta el comentario que el fraile jerónimo hace de las mujeres cusqueñas, a quienes considera muy prestas a entrar en trato carnal con los españoles, en quienes buscan por esa vía incluso la manera de lograr casamiento, sobre todo las ricas, como una forma de mantenerse o subir en la escala social (pp. 219-220).

El capítulo quinto Carolina Peña lo dedica a comentar los mapas e ilustraciones que Ocaña hizo de la zona central de Chile, el Cerro Rico de Potosí y de los camélidos característicos de la geografía local. Los cuatro mapas o croquis que acompañan la parte de su manuscrito denominada “Descripción el reino de Chile” condensan gráficamente los registros de los valles, ríos, montañas, pueblos de indios y ciudades españolas que de esa región lleva a cabo Ocaña. Sobre el dibujo de los mapas agrega información referente a la condición que en el momento de delinearlos tenían las regiones que le tocó recorrer; así, impresionado por la valentía mostrada por la rebelión mapuche, triunfante entre 1598 y 1605 (p. 255), señala los territorios de paz y de guerra, ofreciendo detalles de tipo militar poco comunes para la época. Peña considera al fraile jerónimo, por los aportes de este trabajo al conocimiento de la geografía local, como “el primer cartógrafo de las regiones centrales de Chile”.

Como cualquier español de su tiempo que se enfrentara de improviso al asombroso espectáculo de ver en la arena de una playa decenas de barras de plata, Ocaña se maravilla ante la riqueza desplegada en el puerto Perico

de Panamá, donde las barras eran preparadas para trasladarlas a Portobelo y de ahí a España. Quizá movido por esta impresión y la seguridad de encontrar eficaz respuesta a su encomienda económica, Ocaña lleva a cabo una visita a la Villa Imperial del Potosí, sitio en el que constata el origen de las barras de plata observadas con embeleso en la playa panameña. Y entonces va de asombro en asombro, porque al ver el cerro Rico de Potosí apenas puede imaginar que todas esas barras de plata saliesen del cerro que tenía ante sí. Procede entonces a dibujarlo tachoneado de decenas de entradas de socavones y describe en su manuscrito las faenas que allí llevan a cabo las cuadrillas de indios que laboran cotidianamente en su interior. Peña refiere la ambigua sensibilidad de Ocaña ante la realidad indígena que le tocó observar en ese sitio, ambigüedad dominada por su condición de religioso colector de limosnas con hondos prejuicios y ánimo de rechazo hacia los indios. De tal forma que el jerónimo insiste en este caso en su conocida visión de los indios, sucios, amancebados, indiferentes a la infidelidad y, en el caso de los mineros del Potosí, dominados por el alcohol en el que gastan todo su salario. Sin embargo, dichos prejuicios se fisuran al momento en que se enfrenta a uno de los espectáculos más denigrantes de explotación humana, en el momento en que decide visitar los socavones del cerro: la experiencia le resulta aterradora y sus impresiones al respecto parecieran —dice con cierta sorna Peña— las de un religioso lascasiano. Resulta irresistible reproducir la cita que hace la autora del texto de Ocaña:

Y así pasa esta gente gran trabajo y mueren muchos indios de enfermedad, otros despeñados, otros ahogados y otros descalabrados de las piedras que caen. Y otros se quedan allá adentro enterrados, de suerte que apenas hay día sin que haya alguna cosa de éstas. Y como son tantos, que pasan de doce mil, como dije, los que están encerrados en las entrañas de aquel cerro, los que barretean y los que sacan los metales, en una parte o en otra, hay de continuo alguna desgracia. 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 que 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 enfermos y cansados y, sobre todo, azotados de los mineros y aporreados porque no cumplieron los montones de metal que está tasado que ha de sacar cada día (p. 275).

El último capítulo lo dedica Peña a analizar la representación que hace Ocaña de la mujer americana. La autora dedicó especial tratamiento a este aspecto de los dibujos del jerónimo, toda vez que encontró en los mismos los elementos suficientes para hacer notar una clara intención de caracterizar a la mujer indígena como portadora de la lascivia y otras desviaciones carnales. Para demostrar esta percepción, trae a colación el papel que ha jugado el demonio en la tradición bíblica en relación con el pasaje en el que Jesús intenta ser persuadido por aquél para que convierta en hogaza la piedra que le presenta. Para intentar lograr su objetivo, Satán acude a disfraces, suplantación de personali-

dad y a la persuasión. La tradición pictórica da fe de este intento fallido, de la que Peña presenta varios ejemplos de imágenes elaboradas en años previos a los dibujos de Ocaña y procede a asociar ambos ejemplos. En el contexto histórico en que se encuentra la Iglesia católica en los años en que Ocaña lleva a cabo su viaje por tierras americanas, destacan los denodados intentos que la institución lleva a cabo por recuperar convincente presencia moral, castigada duramente por la liviandad que mostraban aún en esos años gran parte de los miembros del clero. Una de las faltas en que incurrieron los religiosos, relacionadas con el trabajo del fraile jerónimo, tiene que ver con la inobservancia del celibato. El Concilio de Trento y varios sínodos intentaron reforzar el acatamiento de esta disciplina en la formación de los nuevos miembros de la Iglesia. Ocaña se formó bajo el reforzamiento de dichos preceptos —considerando, sobre todo, que pertenecía a la regla jerónima— y ello explica, refiere Peña, el que hubiese mostrado particular rechazo a la desnudez de los indígenas, pero sobre todo a la abierta disposición sexual de sus mujeres.

De esta forma, la representación simbólica de la mujer indígena en los dibujos de Ocaña se construye acompañada de una serie de elementos alusivos al mal: ya fuese en su forma de diablo, con cuernos o fealdad física, ya fuese en la encarnación de Eva, con ropas transparentes o gestos persuasivos, que implicaba en ambas formas una asociación inmediata con la lascivia, la concupiscencia y, por esa vía, con la inmoralidad a la que pretendían orillar a los hombres.

En suma, al analizar iconográfica y simbólicamente la estructura de los dibujos de fray Diego de Ocaña, el texto de Carolina Peña aporta una nueva perspectiva de acercamiento a la representación gráfica de las etnias sudamericanas. El trabajo lo completa un cuadro con el itinerario que siguió Ocaña desde su salida del convento de Guadalupe, en Extremadura, y los medios que usó para su transporte.

ARTURO SOBERÓN MORA
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS
HISTÓRICOS, INAH.