

Huella y mundo en las ilustraciones de Fray Diego de Ocaña (1599-1607)

Footprint and world in illustrations of Fray Diego de Ocaña (1599-1607)

Odalís G. Pérez

Universidad Autónoma de Santo Domingo
odalisperezn@gmail.com

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)*, Fondo Editorial. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011), 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 dicha *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 la base de datos y metadatos destacados, tales como 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 ideogramas culturales, históricos y textuales que cualifican y recuali-

fican 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 expresa de manera icónica 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, remite a un texto cuyos ejes

se conforman en el relato, esto es, en el cuerpo de una productividad cultural, significativa, literaria e imaginaria desde 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 iberos en general, multiplica algunos gestos originarios acompañados por sujetos, costumbres, acciones 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 objetivos ideológicos en cuyos 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 actualización etnográfica y visual, producen 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. Vi-

llacampa, 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 (Introducción, 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 indicadores 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 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 (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 códice, en capítulos diferentes: la representación de un nativo calchaquí con la de una pareja de indígenas chiriguanos (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 “teguimento” estratégicos.

Así, todo el marco propiciado mediante conjunciones constructivas, como son la introducción, el desarrollo y la conclusión, ponen en el 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, antropológicas 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 del tema).

Los cauces epistémicos de esa 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 elementos 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, étnicos y comunitarios, insiste en destacar, de manera estratégica y procesual, las voces de una cultura indoamericana que, tanto en el reino de Chile como en el del Perú ha creado posibilidades de vida y sociedad reflejados en la Relación de Ocaña.

Al decir de Beatriz Carolina Peña, y refiriéndose claramente a las metas de su investigación: 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, his-

pánica 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, a partir de 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 los 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 de la investigación mediante cuerpo verbal y escritura.

Escrito en una prosa transparente, puntual y sin muchos 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 espacios de su acción, encuentro e incidencia.

El libro pide al lector, 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 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 ente 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 culture-

mas 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 virtuales 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 dominio 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 implican un pretexto axiológico 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 ánima, pero, además, como incendio 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 se expresa entre 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 se expresa y lo que se nombra como vertiente antropológica y teológica 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 Hispania, la Americania y la Indiania, que propicia una visión de los valores propios de la travesía humana, social, teológica 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.

Bibliografía

Núñez Pena, B. C.(2016). *Fray Diego de Ocaña. Olvido, mentira y memoria*. Universidad de Alicante.

Núñez Pena, B. C.(2011). *Imágenes contra el olvido. El Perú colonial en las ilustraciones de Fray Diego de Ocaña* Lima, Fondo de la Pontificia Universidad Católica de Perú.

