

## LECTURAS

---

# Alonso de Ovalle, lector del trazo divino: la cifra del jeroglífico y la anamorfosis en la *Histórica relación del Reino de Chile* (1646)

Alonso de Ovalle, reader of the divine traze: the figure of  
the hieroglyph and anamorphosis in the *Histórica relación*  
*del Reino de Chile* (1646)

IGNACIO VERAGUAS CARIPAN

Universidad de Chile

Chile

ORCID: 0000-0002-0484-1793

ijveraguas@gmail.com

Recibido: 03/ 09/ 2021

Aceptado: 29/ 11 /2021

**Resumen.** Este ensayo analiza la construcción de la *legibilidad* (Blumenberg) en el relato e imagen de dos hierofanías presentes en la *Histórica relación del Reyno de Chile* (1646) de Alonso de Ovalle. Tanto el Cristo de Limache como la Virgen de la peña de Arauco se presentan como *vera efigies*, o “verdadera representación”, sin embargo, deben ser identificados (“corregidos y desengañados”) por un ejercicio de lectura o traducción. Se propone que el sacer-



dote articula no solo una lectura simbólica en estas hierofanías, sino que también una causalidad para sustentar la preexistencia de una memoria cristiana del territorio.

**Palabras clave:** Alonso de Ovalle, literatura colonial, metáfora del libro, imagen aquerópita.

**Abstract.** This essay analyzes the construction of *legibility* (Blumenberg) in the story and the image of two hierophanies present in the *Histórica relación del Reyno de Chile* (1646) by Alonso de Ovalle. Both the Christ of Limache and the Virgin of the Rock of Arauco are presented as vera effigies, or “true representation”, however, they must be identified (“corrected and disillusioned”) through a reading or translation exercise. It is proposed that the priest articulate not only a symbolic reading in these hierophanies, but also a causality to support the preexistence of a Christian memory of the territory.

**Keywords:** Alonso de Ovalle, colonial literature, book metaphor, acheropite image.

## Particularidades y menudencias

Según el relato bíblico, entre todas las divinidades que encontró en el Areópago, un altar dedicado a un “dios desconocido” llamó la atención del apóstol Pablo. Hábil político y retórico, aprovecha este encuentro y afirma altisonante a los atenienses: “Pues bien, vengo a anunciaros lo que adoráis sin conocer” (*Biblia de Jerusalén*. Hechos de los Apóstoles, 17: 23). La estructura de esta narración, aquí comprimida, consta de tres momentos aunados en virtud del anuncio del Evangelio: un desconocimiento, un encuentro o descubrimiento y un reconocimiento.<sup>1</sup> En un contexto distinto, en el entonces Reino de Chile del siglo XVII, este esquema se

---

<sup>1</sup> “Atenienses veo que vosotros sois, por todos los conceptos, los más respetuosos de la divinidad. Pues al pasar y contemplar vuestros monumentos sagrados, he encontrado también un altar en el que estaba grabada esta inscripción: ‘Al Dios desconocido’. Pues bien, vengo a anunciaros lo que adoráis sin conocer” (*Biblia de Jerusalén*, Hechos de los Apóstoles, 17: 2223). Líneas más adelante, añade: “Dios, pues, pasando por alto los tiempos de la ignorancia, anuncia ahora los hombres que todos y en todas partes deben convertirse” (*Biblia de Jerusalén*. Hechos de los Apóstoles, 17: 30).

replica en la escritura del jesuita Alonso de Ovalle. En 1646, publicó en Roma, tanto en español como italiano, la *Histórica relación del Reyno de Chile*, libro en que trata sobre la naturaleza y la historia del territorio, así como de sus habitantes, la llegada de los españoles y las misiones eclesiásticas. Ovalle incluye una serie de relatos e imágenes que, para su criterio, son un desvío de la materia central de la prosa hacia lo que llama “particularidades y menudencias” (Ovalle, 1969: 4). Sin embargo, es en estos supuestos extravíos de su historiografía en donde el sacerdote confirma la causa de su escritura. A partir de encuentros y descubrimientos de maravillas, Ovalle vuelve legible un sentido teológico en el reconocimiento de un pasado borroso, de una imagen de la divinidad que los habitantes de Chile adoraban sin conocer.

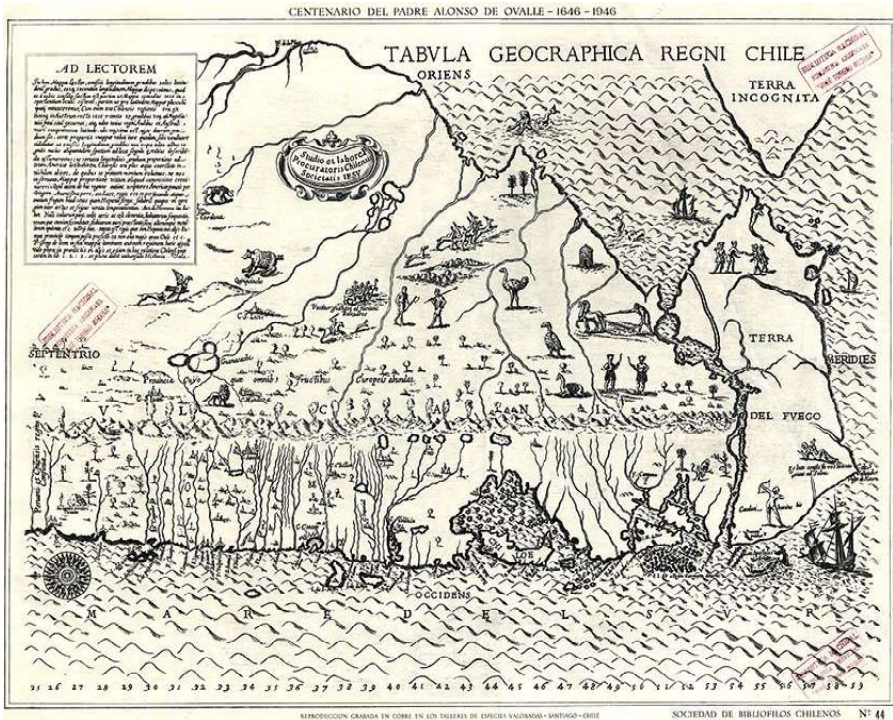


Figura 1. *Tabula Graphica Regni Chile studio et labore P. Procuratoris Chilensis Societatis Iesur. 1646.* José Toribio Medina. Colección Biblioteca Nacional de Chile. Reproducción facsimilar del mapa publicado en la obra *Histórica relación del Reyno de Chile*. Museo Antropológico Martin Gusinde. /www.museomartingusinde.gob.cl/

De la persuasión paulina a los atenienses nos movemos aquí a la exposición del jesuita ante la curia romana. Durante la realización de la VIII Congregación General de la Compañía de Jesús, entre noviembre de 1645 y abril de 1646 en Roma, Alonso de Ovalle pretende dar a conocer el territorio chileno para atraer más sacerdotes y misioneros y elevar a una provincia autónoma a la región, entre otras acciones que implican un posicionamiento político clave y una renta estable para la Compañía de Jesús en Chile (Hanish, 1976: 78-80). A causa del desconocimiento general o siquiera la existencia de las tierras australes, el jesuita publicó una serie de documentos para ubicar a Chile en el imaginario europeo. Entre las más relevantes, se encuentra la *Tabula Geographica Regni Chile* (Figura 1), mapa dedicado al papa Inocencio X, así como la publicación en la imprenta de Francesco Cavalli (en la que se incluye este mapa dedicado al sumo pontífice) de la ya mencionada *Histórica relación*.

En el presente ensayo se analizan dos “particularidades y menudencias” rubricadas como *vera effigies*, o verdadera representación, en el libro de Alonso de Ovalle: un Cristo Crucificado en un árbol de laurel en Limache y una Virgen en una peña de Arauco. Para este propósito, seguido de esta sección, se situará la cuestión de la *legibilidad* en torno a las imágenes y relatos de prodigios y maravillas en el libro de Ovalle. Luego, desarrollaremos cómo se expone la interpretación o de desengaño por parte del jesuita tanto en la cifra y el enigma del jeroglífico del Cristo impreso en el árbol, como en el fenómeno anamórfico que se narra en la aparición de una Virgen sobre la piedra. Finalmente, veremos cómo la descripción y explicación de estas hierofanías, manifestaciones sensibles de lo divino, desbroza no solo una lectura alegórica por parte de Ovalle, sino que también configura una memoria del territorio ordenada con la narración eclesial.

## De lectores y lecturas, Ovalle y el libro de la naturaleza

Desde sus primeros comentaristas hasta la actualidad, al menos dos elementos han sido objeto de observación y discusión del texto de Ovalle: el carácter literario de su prosa y la valoración crítica de los portentos registrados (precisamente, las “particularidades y menudencias” que acusa el propio autor).<sup>2</sup> En el último tiempo

---

<sup>2</sup> Por mencionar dos lecturas paradigmáticas. José Toribio Medina, primer editor del texto en 1878, enfatiza y elogia la calidad retórica del jesuita, sin pasar por alto el relato de prodigios que

se ha prestado atención a la efectividad discursiva de las narraciones e imágenes maravillosas, en contraste con lecturas que criticaban su inserción, por ser ingenua o poco verosímil. Casi al inicio de este segundo milenio, María Luisa Fischer (2002) afirma que la *Histórica relación* ha sido leída sin preguntarse u omitiendo la función de “historias milagrosas o ‘menudencias religiosas’ en el texto” (Fischer, 2002: 37). Es decir, el libro del jesuita ha sido abierto y expuesto tan solo como un incipiente retrato o paisaje nacionalista, sin preguntarse por el lugar que ocupan las maravillas en el libro, “en una historia que pide y puede ser leída sin mutilaciones” (Fischer, 2002: 42).<sup>3</sup>

El vínculo entre retóricas y maravillas conjura un nudo en la lectura de Ovalle que involucra, a su vez, la visualidad, tanto en la retórica del texto, como en las aguafuertes que componen el libro. Sin embargo, así como una lectura resistió al desvío argumental y los prodigios y maravillas por su falta de razón científica, de forma análoga, también los grabados de la *Histórica relación* han sido cuestionados por su subordinación a lo textual, o tan solo a lo ilustrativo.<sup>4</sup> Es un problema que ya emplazaba Aby Warbug, en un texto de 1925, al estudiar las imágenes político-

---

considera un vicio insistente. La causa de “dar oído a patrañas inverosímiles” radicaría en la “ignorancia científica” del sacerdote ([1878] 1970: 247). Un poco menos de un siglo después, en el prólogo a la edición de 1969 por el Instituto de Literatura Chilena, César Bunster afirma que Ovalle “[e]s sobremanera experto en la conducción del proceso narrativo” y “derrocha su habilidad descriptiva” en la narración de la naturaleza (En Ovalle, [1646] 1969: xi).

<sup>3</sup> Estas dos lecturas, como plantea la propia autora, no son contrastivas. Sobre el vínculo entre la retórica jesuita y la inscripción protonacionalista de los portentos en la descripción de la naturaleza, véase: Prieto, Andrés (2010).

<sup>4</sup> En esta línea, Justo Pastor Mellado propone que el “síntoma” de la modernidad artística en Chile es la “disolución de la ilustratividad” como paradigma (1995: 46). El germen de este dispositivo subordinado a la palabra, para el autor, es la imagen subyugada por el texto en Alonso de Ovalle (al discurso eclesiástico), por lo que, tras él, “progresivamente” el grabado dejará su carácter de relato y retrato para situarse plenamente en un terreno estético (1995: 48-49). En este ensayo proponemos que la imagen y el texto en el libro de Ovalle están cohesionados e, incluso, equiparados en tanto la impresión de la letra y el grabado se condicen técnicamente y complementan, como señalaremos en breve, epistemológicamente en las metáforas visuales y plásticas que sostienen su vínculo. Del mismo modo, podríamos afirmar hacia el final de nuestro ensayo que, de existir una conjura del registro simbólico e imaginario en Ovalle, este no se desanuda “progresivamente”, sino que persiste en otras formas y a destiempo.

espirituales en la época de Lutero.<sup>5</sup> Pese al poco interés formal que suscitan para los investigadores, el historiador del arte sí considera este tipo de producción simbólica, en donde resguarda la memoria y vida de las imágenes para la configuración de una “ciencia de la cultura” (Warbug, 1925: 446). El detalle que atesora la imagen, la memoria y las migraciones que produce para su acontecer es lo que nos ocupa. Si se ha ponderado al libro de Ovalle como el primer imaginario visual del territorio que denominamos Chile, el análisis de sus imágenes no solo implica comprender las resonancias que las conforman, sino que también compromete una indagación sobre los emplazamientos teológicos y políticos que organizan su régimen simbólico y representación del mundo.<sup>6</sup>

La visualidad de la *Histórica relación*, como indicábamos, no solo se presenta en los grabados del libro, sino que también en el semblante del relato, en la forma en que el jesuita proyecta su texto a través metáforas visuales y plásticas. En el quinto libro, Ovalle se disculpa por la falta de conocimiento con respecto a los inicios del Reino de Chile. Se valdrá, nos dice, de lo “sembrado o derramado en varias partes de las historias generales” que guardan relación con este territorio:

y esto mesmo despertará la memoria de las cosas que yo he visto o sabido, de que me iré ayudando para dar alguna noticia de esta materia, aunque siempre será muy escasa y corta y que no atreviera a *estamparla*, menos que haciendo al lector esta protesta y rogándole que por ahora se contente con este *rasguño* (Ovalle, 1969: 171).<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> “Privados de sus correspondientes textos –se encuentren o no directamente presentes–, se alejan todavía más de los intereses puramente formales que practica actualmente la historia del arte, sobre todo, dado que su subordinación al texto las hace poco atractivas desde un punto de vista estético” (Warbug, 1925: 446).

<sup>6</sup> Ángel Álvarez sostiene que el Barroco, en tanto concepto, es “esencialmente impugnable” y existen al menos dos modos para su delimitación: como noción ahistórica, que acentúa su carácter estético, o bien, como una noción histórica, que piensa su aspecto teológico y político (2015: 24). Su dimensión histórica, por lo demás, también nos permite comprender las conjeturas filosóficas y, al mismo tiempo, analizar las obras en comparecencia ante el pensamiento de la época.

<sup>7</sup> Las cursivas me pertenecen.

Sobre el rasguño, asevera la segunda acepción del *Diccionario de Autoridades* (a pie de página de la edición de 1969 del libro de Ovalle): “En la Pintura es el dibuxo en apuntamiento o tanteo” (Ovalle, 1969: 171). En este punto yace la diferencia y complicidad entre el modo verbal y visual del libro. Mientras que la escritura adopta un estilo vacilante, de rasguño como agente de memoria que no alcanza a ser *estampa*, la serie de grabados, por su parte, asedia la memoria con seguridad. Esto se confirma en el índice que el propio Ovalle aporta para no extraviar el lugar de las aguafuertes entre las páginas.

Al empalme entre palabras e imágenes, se suma la serie de concordancias y trasposiciones entre la tradición europea y la novedad americana como parte de una táctica para su recepción. Este mecanismo ha sido estudiada por Sandra Accatino (2016) en las “menudencias” del texto a partir de la *acomodatio*, una estrategia retórica que traza “similitudes entre prácticas, creencias e imaginarios” para subsanar la distancia entre el lector europeo y el referente descrito (Accatino, 2016: 174).<sup>8</sup> En este sentido, propone que el borrón de la escritura en la descripción de ciertas hierofanías constituye una “estética de la visión de lo sagrado”, en donde prima lo fragmentario y lo inacabado con fines persuasivos que apuntan hacia lo espiritual (2016: 181). El carácter maravilloso de estas imágenes estriba, más que en sí mismas, en el movimiento que produce “la red de asociaciones y combinaciones posibles que ofrecía la cultura de la imagen devocional de sus lectores” (2016: 187).

A partir de lo anterior, comprendemos el contexto de producción y recepción en donde el libro vehicula una memoria devocional, en donde la cifra anómala remite a la interioridad y el referente del signo se encuentra en un más allá de la apariencia del significant. Añadimos, en nuestro análisis, la construcción de una

---

<sup>8</sup> Este es un problema que no solo preocupa a quienes en la época pretendían entablar diálogos trasatlánticos, sino que es un núcleo de la historia natural, desde su germen hasta su reformulación en la modernidad temprana: “Es ardua empresa dar novedad a lo viejo, autoridad a lo nuevo, brillo a lo anticuado, luz a lo oscuro, gracia a lo tedioso, credibilidad a lo dudoso: en una palabra, a todas las cosas su naturaleza y a la naturaleza todo lo que le pertenece” (Plinio el Viejo, 2010: “Prefacio” a la *Historia natural*). Las tácticas y estrategias acomodaticias, negociadoras o disimuladoras, en la inteligencia jesuita, aúnan una manera de evangelizar sobre lo Eterno en la contingencia y periferia de lo mutable. Al respecto, véase: Tutino, Stefania (2019).

legibilidad que, a su vez, construye una memoria no solo su virtud espiritual, sino que también es *efecto* de la *invención* de un artilugio propagandístico. Es decir, la lectura de Ovalle sobre las hierofanías es también una lectura metonímica de la representación del territorio. Esta hegemonía de la imagen es lo que Gruzinski (1994) ha denominado como un “falso recuerdo”: un pasado que “jamás existió” y que configura un posicionamiento político y estético clave de las imágenes como una ofensiva en el campo cultural, como madejas simbólicas que domeñan el exotismo americano y permiten su integración a la linealidad occidental (Gruzinski, 1994: 11).

Desde el célebre libro de O’Gormann,<sup>9</sup> se ha situado la discusión en torno a la *invención* de América en lugar de su descubrimiento. Si nos remitimos a la retórica clásica, la *inventio* guarda una relación mucho más estrecha con el sentido de inventariar que con el de inventar (Asensi, 1994: 153). La invención de América, así como la articulación de la imagen del Reino de Chile, más que la creación de algo nuevo, es la traducción de la experiencia con los recursos lingüísticos y dispositivos de imágenes previos. Una historia de inventarios, decires e íconos que constituyen, según Rojas Mix, una “América imaginaria” que pretende dar cuenta del territorio y del cuerpo del indígena (Rojas, 1992: 12). La memoria de las imágenes repercute entre las iconografías y retóricas europeas como un *déjà vu*, como un encuentro asombroso que, más bien, confirma los saberes y prejuicios, así como los equívocos entre diversas lenguas y miradas en pugna. Ahora bien, no tachamos la ficción como pura falsedad, sino que nos interesa por la fuerza material que posee para la articulación de la representación de la realidad. Es decir, más que rematar en acusaciones ya hechas, se deben comprender las imágenes, sus medios y efectos, en

---

<sup>9</sup> En su ensayo de 1958, Edmundo O’Gorman plantea que el acto europeo no fue “descubrir”, sino “inventar” América. El Nuevo Mundo fue una muda presencia a la cual se le otorga razón y sentido espacial y temporal, esto es, una articulación geográfica e histórica sobre la base y tensión de la cultura europea. América es: “la instancia que hizo posible, en el seno de la Cultura de Occidente, la extensión de la imagen del mundo a toda la Tierra y la del concepto de historia universal a toda la humanidad” (1958: 99). Si se consideran las dos publicaciones más conocidas de Alonso de Ovalle, la *Tabula Geographica Regni Chile* y la *Histórica relación*, se comprende la empresa inventiva al inscribir geográfica e históricamente al Reino para el imaginario europeo.



tanto dispositivos de visibilidad que sobrepasan las intenciones de un autor y la posible interpretación de un lector o espectador específico.<sup>10</sup>

El régimen de significación en el pensamiento europeo entre la primera mitad del siglo XVI y la segunda mitad del XVII, plantea Agamben (1977), estuvo dominado por lo incongruente, por un principio universal de dislocación: “cada cosa es verdadera sólo en medida en que significa otra, cada cosa es ella misma sólo si está por otra” (Agamben, 1977:239). El arte de inventariar surge por un encuentro que exige un trabajo de lectura o traducción de la novedad, un decir oblicuo para nombrar la verdad. La metáfora de la legibilidad del mundo, como ha estudiado Blumenberg (1981), es el sostén retórico sobre la experimentabilidad de la realidad en Occidente (Blumenberg, 1981: 18).<sup>11</sup> El libro, como artefacto cultural, será el prisma con el que se remitirá al conocer en amplios sentidos, a tal punto que la propia naturaleza será designada a través de lo legible; ahora bien, si la naturaleza es un libro, su lectura no es dada para cualquier alfabetización, sino que se presenta como un texto “escrito en jeroglíficos” (Blumenberg, 1981: 21). Es un libro que requiere de una traducción, diremos, autorizada o docta. Del mismo modo, Micael Foucault señala que esta metáfora es solo el “envés visible de otra transferencia, mucho más profunda, que obliga al lenguaje a residir en el mundo, entre las plantas, las hierbas, las piedras y lo animales” (Foucault, 2012: 53). Es por este motivo que la *legibilidad* se vuelve un problema en la propia representación del mundo, en donde el estudio de las cosas implica un estudio sobre el lenguaje. Interpretar el mundo, finalmente, es recoger la capa de signos que recubren las cosas, “es encontrar de nuevo todas las constelaciones de formas en las que toman valor de blasón” (Foucault, 2012: 58).

La ciencia jesuita del siglo XVII adopta una concepción mística de lo sensible como parte del programa “Propagatio Fidei per Scientias”, observar y describir el

---

<sup>10</sup> Parafraseo, en parte, la noción de “pensatividad de las imágenes” de Jacques Rancière (2008: 127).

<sup>11</sup> Ernst Robert Curtius enfatiza que la posibilidad de traducir la experiencia se acoge en el contexto de un “una religión del libro sagrado” (1948: 435). El cristianismo adopta desde la oratoria sagrada, la especulación mística y el lenguaje coloquial, la idea de que “el mundo o la naturaleza son como un libro” (1948: 451). Para un estudio actualizado del paradigma y torciones de lo legible, véase: Pic, Muriel y Emmanuel Alloa (2012).

mundo son actos de la fe y la razón, mientras más confuso se presenta un fenómeno, mayor es el desafío de volver comprensible en una lectura científica y alegórica el acontecimiento: “como si de antiguos jeroglíficos se tratara, la secreta armonía que ordena y vuelve inteligible el mundo” (Accatino, 2012: 90). En este contexto, la traducción e interpretación reciben el nombre de *desengaño* y, entre las representaciones de la *Histórica relación* es mediante la indeterminación entre hierofanías (manifestaciones sensibles de lo divino) y apariciones aquerópitas (no hechas por mano humana) con las que Alonso de Ovalle se presenta como un lector del trazo divino. Ante dos fenómenos que tienen sitio en la naturaleza chilena –el cuerpo de un Cristo que emerge de la corteza de un árbol de laurel y la figura anamórfica de una Virgen que seduce la mirada de los indígenas–, la pluma del sacerdote vuelve legible la cifra del jeroglífico en el mundo vegetal y la anamorfosis en el mundo mineral. Desengaños de la apariencia en virtud de la verdad de la Palabra.

## El Cristo de Limache, o las raíces del Evangelio



Figura. 2. Posición de las estrellas en el cielo chileno. En: Alonso de Ovalle. *Histórica relación del Reyno de Chile*. Aguafuerte. Francisco Cavalli. Roma, 1646.  
<http://www.memoriachilena.gob.cl/>

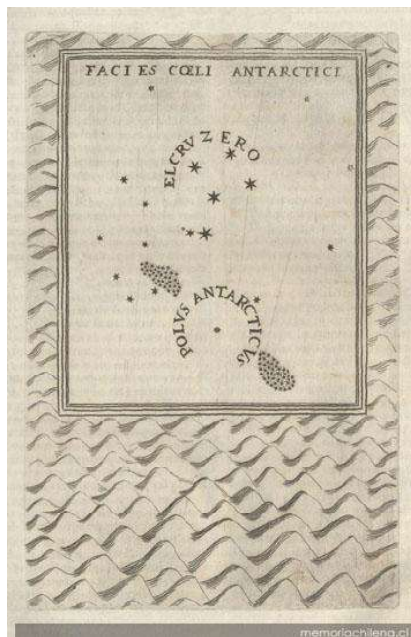


Figura. 3. Cristo de Limache. En: Alonso de Ovalle. *Histórica relación del Reyno de Chile*. Aguafuerte. Francisco Cavalli. Roma, 1646.  
<http://www.memoriachilena.gob.cl/>

Entre los múltiples relatos y grabados que conforman la *Histórica relación*, la imagen del Cristo de Limache y la Virgen de la peña de Arauco se vinculan por el índice de *vera efigies*, verdadera representación. Además de su carácter hiperbólico, esta rúbrica remite a una tradición iconográfica de reliquias que tienen impresa la *verdadera* huella del semblante divino. La tentativa tardía en Europa por representar al rostro de Cristo, la Virgen y los apóstoles, expuso la falta de documentos para su ejecución: la única información pictórica con que se contaba eran figuraciones aquerópitas, no hechas por mano humana (Margaret, 2000: 104). La aparición

aquerópita adquiere un sentido distinto en el contexto colonial y, en el texto de Ovalle, se tantea de manera indirecta a partir del relato de una hierofanía; de todas formas, da cuenta de una falta de documentación que, en este caso, aprovecha un lugar vacío del archivo y repertorio con la afirmación de un supuesto pasado cristiano en la población indígena. En esta sección analizaremos cómo Alonso de Ovalle presenta la hierofanía del Cristo de Limache desde la confusión a una lectura alegórica, tránsito que puede ser leído en la clave del misterio del jeroglífico (como indicará hacia el final del relato).

Las dos primeras imágenes del libro de Ovalle corresponden a “El Crucero” (Figura 2), la constelación de la Cruz del Sur junto a un cúmulo de estrellas, y el ya mencionado “Cristo de Limache” (Figura 3), un árbol de laurel con figura antropomórfica.<sup>12</sup> La primera sección de la *Histórica relación* presenta las bondades del territorio chileno, según Ovalle, semejante en clima, flora y fauna a Europa (Ovalle, 1969: 18). En este escenario en que se describen animales, caudales, ríos y lagos, montañas y la diversidad de flores, vegetales y árboles de Chile, el Cristo de Limache corona el catálogo como una signatura divina. Su propia imagen, entre los grabados del libro, es anunciada por la Cruz que forma el cielo. No se puede pasar por alto la direccionalidad del Crucero, es un vector que remata en la tierra y redobra la cruz hallada en un árbol. Como si desde las grafías celestes se continuara –orgánicamente– a las grafías terrestres. La propia filosofía del libro, veremos en breve, tiene su correlato en una metáfora de la guía y la dirección.

Una de las vertientes que modela al libro de Ovalle es la historia natural. En la erudición jesuita, este conocimiento comprende un desarrollo incremental antes que “revolucionario”, es decir, se vincula con el saber de la tradición, aumentándola, acomodándola y corrigiéndola; en esta línea, explora el funcionamiento del cuerpo humano, dado que se considerada a este como un microcosmos, además de los beneficios que propicia la clasificación, por ejemplo, de distintas plantas medi-

---

<sup>12</sup> La representación iconográfica de Cristo en un árbol recibió, en Extremadura, el nombre de “Cristo de la Encina”. Francisco Pizarro recoge la tradición americanista de esta imagen posterior al texto de Ovalle y sus repercusiones durante el siglo XVIII: entre las raíces de esta imagen identifica una posible alusión prehispánica al árbol de la vida, asimilable y aprovechado por la tradición cristiana, así como un fresco de los agustinos en el refectorio del convento de los Santos Reyes de Meztitlán de 1577 (2017: 76).

cinales (Findlen, 2019: 437).<sup>13</sup> El carácter incremental de la historia natural acopla el programa de su saber con la colonización en un entendimiento totalizante de los nuevos territorios; incluso, el avance de las misiones jesuitas es análogo con el crecimiento y discusión de esta ciencia (de Asúa, 2019: 708).

La historia natural sitúa a la experiencia como medio cognoscente, tal como veíamos con Foucault, las cosas se revisten del polvo de las palabras y, al despojar cada sedimento dado por la tradición, se desengaña el conocimiento y corrige mediante la interpretación. Ovalle, respecto al desconocimiento por siglos de América, así como a la negativa de filósofos antiguos a conceder vida o tránsito hacia tierras que “del trópico de Cancro adelante pudieron contemplar”, afirma: “Pero la experiencia, que es el norte y el agujón del filosófico discurso, le ha ya *corregido y desengañado* con mostrarle que no s[o]lamente hay paso franco, si penoso, del uno al otro polo” (1969: 128). En contraste con el coetáneo método cartesiano, aquí es la experiencia el “agujón” que guía la ruta del conocimiento. Leeremos, sin más preámbulo, la descripción de la hierofanía:

se ve un bulto de un crucifijo del mismo árbol, del grueso y tamaño de un hombre perfecto, en el cual se ven *clara y distintamente* los brazos que, aunque unidos con los de la cruz, se relevan sobre ellos, como si fueran hechos de media talla; el pecho y costados formados de la misma suerte sobre el tronco, con distinción de las costillas, que casi se pueden contar, y los huecos de debajo de los brazos, como si un escultor los hubiera formado, y de esta manera prosigue el cuerpo hasta la cintura (Ovalle, 1969: 79).

Desde la cintura hacia arriba la figura cristológica permite una definición “clara y distinta” de sus partes.<sup>14</sup> Sin embargo, desde la cintura hacia abajo no hay una

---

<sup>13</sup> El desarrollo de esta disciplina científica de la temprana modernidad tiene como precedente al enciclopedismo medieval, la fascinación cristiana de la realidad en su sentido simbólico y las fuentes clásicas, como Aristóteles, Plinio el Viejo o Dioscórides (Findlen, 2019: 439).

<sup>14</sup> Estas delimitaciones conceptuales se vinculan, veremos, con la experiencia del desengaño que moviliza la aficción en el relato del jesuita, sin embargo, también tienen su asidero en la tradición filosófica y científica con respecto a lo cognoscible, sus posibilidades y linderos; ya en Aristóteles, por ejemplo, leemos: “Las cosas que inicialmente nos son claras y evidentes son más

delimitación certera, pues “no se ve cosa formada con distinción de miembros, *sino a la manera que se pudiera pintar revuelto el cuerpo en la sábana blanca*. Las manos y dedos se ven como borrón, y el rostro y cabeza, casi nada”<sup>15</sup> (Ovalle, 1969: 79-80). La descripción de lo confuso en la impronta del Cristo bajo la cintura se somete al cuidado de la instalación de elementos maravillosos. En el aguafuerte que testimonia la narración, el cuerpo de Cristo emerge por el achurado que sombrea las hendiduras y permite que luzca la figura, mientras que bajo la cintura la caída como sábana continúa orgánicamente los relieves de la corteza del árbol. No es esta zona bajo el vientre lo que provoca duda, sino que la horizontal que constituye la cruz en el árbol, es lo claro y distinto lo que produce mayor incertidumbre. Este tronco cruzado, dice el jesuita, bien podría estar sobrepuesto, como si “artificiosamente se le hubiera encajado, de manera que parecen estos brazos de la Cruz hechos aposta de otro leño y pegados a este tronco” (Ovalle, 1969: 79).

Antes de iniciar la *Histórica relación*, Ovalle debe dar protesta de que las maravillas relatadas son eco de dichos humanos y no obra definitiva de Dios. El Papa Urbano VIII, en efecto, había dispuesto un decreto el 5 de julio de 1634 que prohibía, a fin de mantener la unidad del dogma católico, que las obras hagiográficas o portentosas fueran difundidas sin autorización eclesial, por este motivo es relevante la confirmación del ministerio divino sobre la naturaleza (Lavrín, 1989: 23). Por lo anterior, el primer encuentro de Ovalle con el Cristo está mediado por la conmoción: “a primera vista se me representó en un todo confuso aquella celestial figura del Crucifijo” (Lavrín, 1989: 80). Ante este “todo confuso” el despuntar de la inteligibilidad se media por el afecto, el sacerdote declara: “me sentí movido interiormente y como fuera de mí, reconociendo a vista de ojos lo que apenas se puede creer si no se ve” (Lavrín, 1989: 80). La experiencia de lo visible se vuelve índice de aquello que no está en escena. Ovalle nos entrega el relato, en principio, entre afectos y no como datos digeridos, precisamente, para desenvolver el tiempo de la lectura del mundo.

---

bien confusas; sólo después, cuando las analizamos, llegan a sernos conocidos sus elementos y sus principios” (*Física*, I, 1, 184a: 20-25).

<sup>15</sup> Las cursivas me pertenecen.

¿A qué se debe, además del decreto eclesial, esta incertidumbre? De ser artificio humano el Cristo de Limache no sería una hierofanía, sino que idolatría. En el libro de Isaías del Antiguo Testamento, encontramos una sátira contra la adoración pagana a objetos en la que el ejemplo utilizado es, precisamente, el tallado en madera. El autor bíblico se mofa de quien corta un trozo del árbol para calentarse y ocupa otro para fabricar un ídolo, culmina así el capítulo: “A quien se apacienta de ceniza, su mente ilusa lo extravía. No salvará su vida. Nunca dirá: ‘¿No será algo engañoso lo que tengo en la mano?’” (*Biblia de Jerusalén*. Isaías: 44: 20). El encuentro del indígena con el Cristo en Limache es casual: “fue a cortar para hacer madera para cubrir las casas” (Ovalle, 1969: 79), relata Ovalle. Esa funcionalidad es la que se pone en duda jocosamente en el pasaje bíblico. Sin embargo, gracias a esta duda Ovalle arrebató la imagen del árbol para valorarla en dignidad de reliquia y no de ilusa ceniza que extravía la mente.

La reliquia, a su vez, se difuma con la representación aquerópita. El borrón de la cintura hacia abajo, “a la manera que se pudiera pintar revuelto el cuerpo en la sábana blanca”, además del exorcismo a la idolatría, se vincula estrechamente con la representación de relatos como el de Verónica (en tanto episodio apócrifo de la Pasión) y la impronta de la imagen de Cristo en un paño o sábana. La narración del rostro de Cristo sobre la tela se difundió con mayor fuerza en la Europa tardomedieval y tuvo una relación estrecha con la potencia y las nuevas formas pictóricas que permitía el vínculo entre texto e imagen (Sand, 2014: 29). Estas imágenes se presentan en una zona intermedia entre el artificio y la naturaleza; de igual forma, Accatino indica que las descripciones de Ovalle, “recuerdan tanto el efecto de ‘non infinito’ de las esculturas de Miguel Ángel, como las imágenes que la estética manierista relacionaba con ese efecto: las figuras casualmente esculpidas o pintadas en la naturaleza por una supuesta ‘mano divina’” (Accatino, 2014: 3389).

El efecto de la impresión a causa de la mano divina ha sido estudiado por Víctor Stoichita en la serie de pinturas de la Verónica de Zurbarán. Estas piezas pictóricas se sitúan en un contexto de “redescubrimiento” (luego de su desaparición durante el Sacco de Roma en 1527); la representación del rostro de Cristo sobre la sábana (como un “test de Rorschach” en que el espectador observa el deseo de su vista, tal como afirma Stoichita) tiene en su origen mítico la cuestión

de su reproductibilidad (Stoichita, 1991: 176). Al respecto, una fuente de gran interés y poco atendida, continúa Stoichita, es el *Discurso de las effigies y verdaderos retratos non manufactos de Santo rostro y cuerpo de Jesu Cristo* (1637) de Juan Acuña de Adarve. En tanto historiador de la Iglesia, lo que aporta Acuña es un panorama de la exhibición de la reliquia en el siglo XVII español: como un motivo barroco, la Verónica oculta y devela, pues evidencia la limitación de los instrumentos artísticos cuando se trata de representar el mundo de los afectos (Stoichita, 1991: 78). Devela el rostro de Cristo y oculta, por falta del artificio, la radicalidad de la Pasión. Lo que no se debe desatender, además, es que estas imágenes son “la representación de una representación” (Stoichita, 1991: 82). No constituyen, en sí, una imagen aquerópita, sino que remiten a su aparición, ahí donde la mirada pueda confirmar el mínimo de figuración para ver un rostro.

En esta línea, Georges Didi-Huberman señala que lo que configura las imágenes del Verdadero Rostro es una suerte de indiferenciación o contaminación entre el ícono y la reliquia, es decir, son el punto intermedio entre el “ver demasiado” en la representación o “no ver” en lo presentado (Didi-Huberman, 2014: 207-208). En otras palabras, sólo existe la “gracia” de la Verónica cuando –parafraseando la noción de aura benjaminiana– se constituye “una proximidad presentada como una lejanía” (Didi-Huberman, 2014: 209). Pero ahí donde Walter Benjamin oponía el aura a la huella, Didi-Huberman afirma que los Verdaderos Rostros implican una “auratización de la huella” (Didi-Huberman, 2014: 215). Los rastros, en fin, desempeñan la representación sin dejar de ser presentación, sin dejar su carácter ontológico de huella producen un excedente que, en su aparecer, exige a su vez la “aparición de una distancia” (Didi-Huberman, 2014: 219).

Volvamos rápidamente a nuestro sacerdote. El grabado que nos aporta Ovalle es una representación de la imagen hierofánica que es *a la manera* de una representación aquerópita. Es un documento de un relato que cristaliza el suceso en la impronta de una impronta; grabado de una memoria en el texto de Ovalle sobre una memoria cristiana grabada en el texto de la naturaleza. Exige una lejanía porque el todo confuso solo en la conmoción se hace visible y exige su desengaño para revestirse como reliquia, se mantiene en el umbral de ver lo justo (sobre la cintura) y en la distancia de no ver demasiado (bajo la cintura). Veremos, ahora, que en



tanto lectura de la naturaleza este fenómeno se cifra y diluye en el enigma del jeroglífico, como escritura sin sonido y en el misterio del lenguaje hecho imagen.

Al final del relato y descripción del Cristo de Limache, Ovalle otorga una lectura alegórica del fenómeno: “nuestra fe, que como comienza en aquel Nuevo Mundo a echar raíces, quiere el Autor de la Naturaleza que las de los mismos árboles broten y den testimonios de ella” (Ovalle, 1969: 80). La naturaleza, entonces, es prueba del cristianismo: “no ya en *jeroglíficos*, sino en la *verdadera representación* de la muerte y pasión de nuestro Redentor, que fue el único y eficaz medio con que ella se plantó” (Ovalle, 1969: 80). La noción de jeroglífico no es inaugural en Ovalle, proviene de una larga tradición e indagación en torno a la división de la religión en su aspecto exotérico público y esotérico para iniciados. Tal como ha estudiado Jan Assmann (2017) en relación con la *religio duplex*, en cierto sentido, toda religión arcaica sería doble, una de la razón y otra de la revelación, una universal y otra particular; es la religión de los egipcios el modelo para este esquema que fue, por lo demás, modelado durante los siglos XVII y XVIII (Assmann, 2017: 21). Sin embargo, los egipcios –por distintos factores históricos– también mantenían esta alianza entre “secreto y culto” que luego, en un contexto neoplatónico, fue convertida en el ejemplo paradigmático sobre la “verdad desvelada y la interpretación alegórica de textos clásicos y sagrados” (Assmann, 2017: 34). En el Renacimiento europeo, además, la noción de jeroglífico fascinó a la erudición por su carácter de “comunicación no medida” e icónica y su condición enigmática (Assmann, 2017: 48).<sup>16</sup>

Recordemos que en el episodio bíblico del festín de Baltasar –existe en un óleo de Rembrandt de esta escena– una mano escribe sobre la pared y no son los adivi-

---

<sup>16</sup> Un referente ineludible con respecto a la deriva del tratamiento del jeroglífico es el jesuita Athanasius Kircher, prototipo del sabio e intelectual barroco, quien publicó *Oedipus Aegyptiacus* entre 1652 y 1655. En su ya citado ensayo, Sandra Accatino (2012) analiza la anamorfosis de la Virgen de la Peña de Arauco en la obra de Kircher, *Ars Magna Lucis et umbrae in mundo* (1645-1646), y el vínculo en la inclusión por parte de Alonso de Ovalle en su texto. Entre otros antecedentes con respecto al jeroglífico, también estudiados por Assmann (2017), se encuentra *Hyeroglyphica* de Horapolo, autor del siglo IV d. C. y cuya obra fue traducido en 1595; también se encuentra la *Hieroglyphica* (1556) de Piero Valeriano Bolzani y *Hypnerotomaquia Poliphilli* (1599) de Franciscus Columna.

nos del rey, sino que Daniel “dotado de inspiración divina” (*Biblia de Jerusalén*. Daniel, 5: 13), también intérprete de sueños, el que logra descifrar lo escrito sobre la cal.<sup>17</sup> El jeroglífico, en este sentido, es un reto para la erudición, pero aún más es un desafío para develar las leyes que rigen el mundo o volver legible los místéricos mensajes desperdigados por Dios. El Cristo de Limache proporciona una semántica a partir de la legibilidad del hiato entre la apariencia del fenómeno y su esencia espiritual, entre el texto de la naturaleza y su orden suprasensible: un efecto que abarca la mirada sobre el territorio chileno y, por ende, en los cuerpos que lo habitan.<sup>18</sup> Tal como en los comienzos de la Iglesia aparece el rostro de Cristo a los fieles, aquí se presenta la aurora de la evangelización en el Reino de Chile a través del desvío de una impresión como puesta sobre sábana. De la Cruz del Sur al árbol antropomorfo desemboca una lectura sobre la intervención misionera y, si bien hay una pretendida razón “aculturadora” en el discurso de Ovalle, esta pacificación no arrebató la linealidad colonial que se reafirma. Es una prestidigitación, finalmente, de la empresa bélica a la empresa evangelizadora con el objeto de someter a los indígenas. A partir del desengaño del jeroglífico hacia una verdadera representación, el jesuita puede encajar un mandato teleológico y abogar por el deseo de la propia voz divina. Pasar de un sometimiento a otro a partir de una soberanía de la representación sobre el Reino de Chile: “quiere Nuestro Señor rindan ya su cuello al suave yugo de la cruz y ley evangélica por medio de la obediencia y sujeción a nuestro Católico Rey” (Ovalle, 1969: 324).

---

<sup>17</sup> “De repente aparecieron unos dedos de mano humana que se pusieron a escribir frente al candelabro, en la cal del muro del palacio real, y el rey vio el trozo de mano que escribía. Entonces el rey palideció, se le turbó la mente, se le aflojaron las articulaciones de las caderas y le entrecoraron las rodillas. El rey a gritos mandó a buscar a los adivinos, magos y astrólogos” (*Biblia de Jerusalén*. Daniel, 5: 5 – 7).

<sup>18</sup> La representación del cuerpo indígena y su temperamento, así como su disposición a comulgar del Evangelio, se vincula con aspectos climáticos, geográficos y celestes; he aquí la raíz de “cristianizar” la tierra y el cielo. Alonso de Ovalle, afirma que “nunca haya podido acabar de sujetar estos valientes guerreros de Chile, hijos de aquella cordillera, que parece que les pega lo crudo e incontrastable de sus inexpugnables rocas y asperezas” (1969: 104). Líneas más adelante, luego de citar autoridades en el tema, apunta: “Nazga esta valentía y superioridad e ánimo de los chilenos de estos principios o de algún particular influjo del cielo, o constelaciones de estrellas” (1969: 104).

## La Virgen de la peña de Arauco, o la sujeción de la mirada

Hasta este punto, entre las letras e imágenes del texto, lo que se propone es una lectura de la legibilidad construida (“una lectura sobre la lectura”, si se puede expresar). Ahora bien, junto con la interpretación alegórica de lo Eterno en la mutabilidad de lo sensible, tal como hemos indicado, el desengaño del sacerdote configura el territorio, la historia y la naturaleza mediante el hallazgo de un pasado que corrobora su escritura. Encontrar el anticipo de una imagen en otra es lo que Auerbach (1938) estudia, en paralelo a la alegoría de la tradición cristiana, como una *figura* (Auerbach, 1938: 123). Además de la lectura alegórica, de la dislocación entre el significante sensible y su significado espiritual, se comprende lo que podríamos denominar una lectura figural: la construcción de una causa otrora mediante la escena borrosa del ahora.



Figura 4. Virgen de la peña de Arauco. En: Alonso de Ovalle. *Histórica relación del Reyno de Chile*. Aguafuerte. Francisco Cavalli. Roma, 1646.

<http://www.memoriachilena.gob.cl/>



Figura 5. *Virgen intercediendo en conflictos bélicos*. En: Alonso de Ovalle. *Histórica relación del Reyno de Chile*. Aguafuerte. Francisco Cavalli. Roma, 1646.

<http://www.memoriachilena.gob.cl/>

La imagen de la Virgen se muestra en el último y más extenso de los ocho capítulos del libro de Ovalle (Figura 4). Esta sección versa sobre el “principio y progresos que ha tenido la fe en el Reyno de Chile” (Ovalle, 1969: 344), el desarrollo misionero de los jesuitas en el territorio, así como sus problemas, dificultades y éxitos. En capítulos anteriores Ovalle ya ha mencionado la intervención de la Virgen y ciertos elementos con los que se puede vincular esta imagen. Detengámonos primero en esta representación en sí para luego indicar la estela que su aparición sugiere y cómo genera una retroactividad de sentido con lo que ha expuesto en el libro. El sacerdote relata que en una peña con forma de “capilla o nicho” se ve dentro “una prodigiosa imagen de Nuestra Señora, que va aquí estampada, con su preciosísimo Hijo en los brazos” (Ovalle, 1969: 413). Precisa luego de la imagen: “El vestido o túnica parece un rosal hasta la cintura, y el manto es de color naranjado y el aforro que se descubre, azul; finalmente, la imagen se lleva tras sí los ojos y admiración de todos los que la ven” (Ovalle, 1969: 413).

El tópico ilustrativo en la descripción de la Virgen es el *hortus conclusus*. Esta representación migra hacia una versión más piadosa desde el “Cantar de los cantares” y tiene su apogeo en la Iglesia tardomedieval: “Eres huerto cerrado / hermana y novia mía” (*Biblia de Jerusalén*. Cantares, 4: 12). El jardín, de esta forma, es el lugar en el cual se ensalza y entroniza el lugar de la Madre de Dios mediante un vaciamiento erótico y una investidura devota. Tal como presenta Gonzalo de Berceo, por ejemplo, en la Introducción a *Milagros de Nuestra Señora* (1246 y 1252), un prado siempre verde y de flores preciosas. Las rosas y los lirios son las flores emblemáticas del jardín mariano y, en la narración de Alonso de Ovalle, la mención floral se encuentra en la vestimenta: es su vestido el que es “como un rosal”. Los detalles florales son expresión de la línea contrarreformista que veía en la imagen un lugar de contemplación, de fascinación de la mirada para encender la fe. Un caso paradigmático es la narración del “indio Juan Diego” en México (beatificado el 30 de mayo de 1990 y canonizado el 31 de julio de 2002), en su relato, las rosas son el lugar de aparición y la huella para que un sacerdote creyera en la palabra del indígena y la aparición prodigiosa de la Virgen.

Un cuadro de similar composición es *Guirnalda con la Virgen y el niño* (1644) del flamenco Daniel Seghers<sup>19</sup>, coetáneo de Ovalle. Nuevamente, es la imagen de la

---

<sup>19</sup> Se puede consultar en <https://www.museodelprado.es/>

Virgen y el Niño dentro de una hornacina (o nicho), tal como las figuras se presentan en las fachadas de las iglesias. Ubicamos aquí el cuadro de Seghers por las similitudes formales, mención que replica la representación sobre la piedra en relación con un símil constructivo, además de los colores descritos por Ovalle en la imagen de la Virgen. Ante este cuadro flamenco y la hierofanía chilena, la pregunta ingenua sería: ¿cómo es posible que una aparición no otorgada a mano humana sea *semejante* a otra creada por un artista a una distancia oceánica? Una respuesta maliciosa diría que la mano divina emuló a la tradición europea para esta manifestación, sin embargo, esta lectura pecaría al dejar pasar, por ejemplo, las concepciones neoplatónicas en las que el arte logra tocar la esencia tras su cifra, en tanto mimesis de la naturaleza. Un régimen simbólico que se afirma en la incongruencia entre lo que se presenta y su correspondencia con una verdad de otra escena. Una persistencia iconográfica producto del desciframiento de la anamorfosis, una imagen mariana por mano humana y divina en el mismo trazo que permite su visibilidad.

La representación de la Virgen se torna legible por una tradición icónica y retórica que así lo permite. La anamorfosis consiste en la deformación reversible de una imagen mediante un procedimiento óptico, una representación en principio indistinguible que se percibe solo desde un ángulo preciso. El aguafuerte que acompaña la descripción de Alonso de Ovalle no es una anamorfosis, sino que su constitución figurativa. Es solo en la narración en donde el jesuita presenta el fenómeno visual: “y es de advertir que para gozar de su perfección ha de ser poniéndose la persona que la ve en cierta distancia, que si se llega demasiado verá la peña y colores como unos borrones solamente” (Ovalle, 1969: 413-414). Nos encontramos con una imagen de difícil representación para el soporte material del jesuita; sin embargo, también es posible leer cómo al proyecto de Ovalle no le es útil la presentación anamórfica del territorio chileno, la ilegibilidad como mancha, sino que el ángulo preciso desde el cual la imagen ya constituida verbaliza la manifestación lo divino.

El encuentro del Cristo de Limache y el de la Virgen de la peña de Arauco están compuestos por, al menos, tres elementos. Quien descubre, la autoridad que inspecciona y la apreciación del narrador. En la hierofanía del Cristo de Limache, Ovalle señala que el árbol de laurel se encontraba en un bosque “donde lo cortó un

indio, entre otros que fue a cortar para hacer madera y para cubrir las casas” (Ovalle, 1969: 79). Sin embargo, el indígena no notó de qué se trataba, sino hasta el momento preciso en que está a punto de continuar trozándolo: “y hubiera hecho lo mismo con lo demás a no haber advertido en la cruz, que le hizo reparar y detenerse” (Ovalle, 1969: 80). En el relato de la Virgen, del mismo modo, los indígenas no veían la figura que se encontraba escondida a plena vista de todos. El jesuita escribe: “estando un niño indio con su madre cerca de esta peña, acertó a fijar los ojos en ella y, reconociendo la imagen, comenzó a dar voces a su madre” (Ovalle, 1969: 413). Esta distancia necesaria y acierto en la mirada, ¿no nos sitúa también en la posición de Ovalle que escribe desde la lejanía los recuerdos de su tierra?

La mirada del niño indígena es fundamental en este circuito de distancias y cercanías. No solo confirma el trazo divino y su sentido providencial, sino que también evidencia la cualidad germinal de los habitantes del Reino para recibir la evangelización. El primer reconocimiento se le entrega a un niño y la autoridad sacerdotal solo aparece para confirmar el evento: “El señor obispo de la Imperial, cuando llegó a su noticia esta maravilla, mandó al vicario de Arauco que fuese en persona a certificarse de ella, como lo hizo, y mandó se venerase en silencio hasta que Nuestro Señor disponga las cosas” (Ovalle, 1969: 413). Este dato, al igual que en el relato de Cristo de Limache, permite incorporar el prodigio sin perjuicio de dar voz solo a murmuraciones; sin embargo, la reiteración del indígena en el encuentro se debe a la caracterización inocente de la mirada que, por casualidad, constata que sus cuerpos son prestos para una pedagogía cristiana. En la construcción de la alteridad de los discursos coloniales, Rolena Adorno (1988) ha percibido la conjunción de la figura del indio con la mujer y el niño; ya sea en la servidumbre o su menor capacidad intelectual, ya sea en su potencia en el marco de la educación y recepción cultural por su ingenuidad, candidez o inocencia (1988: 60-61). Los indígenas, la mujer y la infancia se utilizan como testimonio de la tierra fértil que se ofrece para evangelizar (como la candidez de Juan Diego ya mencionada). El acto sacerdotal escribe sobre esos balbuceos para encuadrar los primeros encuentros del indígena con la lengua del imperio.

Ovalle presenta dos indígenas, un niño y su madre, que dan voces de la Madre y el Hijo inscritos en la piedra. Los indígenas son los que reconocen, el jesuita es el que otorga el reconocimiento. El umbral visual entre el niño y la madre y María y

el Hijo es el espejo necesario del Evangelio que Ovalle pretende promover. La evangelización en y por la imagen se enerva en la posibilidad de un reconocimiento otorgado aquí por la disposición *natural* de los indios para recibir las *buenas nuevas*. Tal como anteriormente se presenta el cuerpo del indígena en virtud y extensión del Cristo de Limache y las influencias de las constelaciones, el clima y los quiebres geográficos, en estas secciones Ovalle se ocupará de ejercitar la imagen ideal del indígena, dispuesta hacia el molde del cristianismo. Incluso, en páginas anteriores, el sacerdote alaba la *lengua* de los indígenas en el empleo del español, puntualizando en un ejemplo de su propia experiencia:

cortan tan bien la lengua española, que ni en la frase ni en el modo de pronunciar, ni en los dejos se reconoce diferencia alguna. Hice experiencia de esto muchas veces en el confesionario, donde por estar de tal manera dispuesto que el confesor no puede ver la mujer que entra a confesarse, me aconteció varias veces entrar una india después de haber confesádose una española, y como yo la oía y no podía verla, la [ju]zgaba por española, hasta que ella misma, viendo que la traba con la cortesía que a las españolas, me decía, por su humildad, que era india (Ovalle, 1969: 117).

Esta acentuación en la imagen y lengua a las que deben ceñirse los indígenas los muestra en inferioridad, como remedo que no alcanza a sellarse, como reconocimiento que se desajusta y se excusa por medio de la humildad. La Virgen, de igual forma, si bien se presenta aquí como el doble cristiano de la madre y el niño indígena, en secciones anteriores despliega sus poderes para el amansamiento de rebeldes e insurrectos. Ante su imagen hay una detención, ya sea en el reconocimiento de su figura, o bien, en el apaciguamiento por su presencia.

Previamente, la acción de la Virgen ha sido descrita en torno a las ciudades en lugar de ser un prodigio único en la naturaleza, como es el caso recién descrito. Al relatar sobre la ciudad de Concepción, el jesuita refiere sobre una serie de eventos que se vinculan con su poderío sobre los elementos y los ejércitos (Ovalle, 1969: 205). Entre estas últimas intercesiones, se menciona que en un asedio y batalla en que los españoles se veían en desventaja, la Virgen media y deja ciegos a los indígenas rebeldes: “vieron venir delante una Señora hermosísima y bella, que les venía

echando polvo en los ojos y cegándolos, y obligándolos con esto a que se retirasen, como lo hicieron sin que se atravesase ninguno a pasar adelante” (Ovalle, 1969:208). Este relato nos recuerda la salida de los ángeles que ciegan a los que rodean la casa de Lot (*Biblia de Jerusalén*. Génesis, 19: 1-25); pero, sobre todo, posiciona el lugar en el que actúa la Virgen. En suma, es sobre la mirada que en estos eventos se manifiesta su poder milagroso, sobre ella adviene el cautiverio de su imagen. Diluir la anamorfosis o presentar la figura de Cristo y su potencia evangelística es, finalmente, lo que Ovalle pretende ofrecer con la elaboración de su texto.

## El archivo colonial y el “retintín de memoria”

La escritura nostálgica de Alonso de Ovalle describe desde Roma, a borrones y falta de papeles, la tierra de la que proviene. Hemos identificado en el tránsito hacia una verdadera representación, tanto de un jeroglífico en el mundo vegetal como de una anamorfosis en el mundo mineral, la razón propagandística abrazada a la legibilidad del mundo, de la naturaleza y la historia del denominado Reino de Chile. La traducción simbólica que el jesuita realiza de estas hierofanías, a su vez, ocupan un espacio de memoria en donde, desde la perspectiva occidental, se evidencia una falta de archivo. Respecto a cómo pasaron los descendientes o la extensión de la generación de “Noé a poblar aquel Nuevo Mundo”, afirma Alonso de Ovalle, es muy difícil de averiguar:

porque como ellos no saben escribir y por esta causa no tienen los archivos que tienen otras naciones para la memoria de la posteridad, es imposible que tengan memoria de cosas tan antiguas, en que aún suele haber tanta variedad de opiniones y pareceres, cuando se hallan escritos antiguos que dan luz de las cosas pasadas y de los principios y origen que tuvieron (Ovalle, 1969: 100).

Esta aparente dificultad es la posibilidad que encuentra nuestro jesuita para crear su propio archivo y compendio de imágenes que configuran una memoria. La historiografía jesuita del siglo XVII, en general, trabaja por convertir a los nativos a toda costa: los predicadores-historiadores cuidaban no dejar pervivir los restos de la antigua religión para evitar la resistencia al cristianismo (Boost, 2006: 174). Sin em-



bargo, para Alonso de Ovalle la evangelización no radica en el olvido o supresión de un pasado hereje, sino que en la reminiscencia de un espacio y tiempo remoto en donde lo divino se ha insinuado, pero no discernido. El jesuita señala que los indígenas poseían un conocimiento de Dios, pero “era muy confuso y lleno de muchos errores y imperfecciones” (Ovalle, 1969: 345). Sobre este conocimiento, afirma el jesuita, solo guardaría en su memoria un “*retintín* de lo que oyeron sus antepasados, lo cual se ve en algunas costumbres y cosas que creen” (Ovalle, 1969: 347). Por este motivo, más efectivo que un intento de erradicación, es la *invención* de una memoria, lo que aquí sustenta el curso de la evangelización. Es ante este desconocimiento del pasado histórico y su construcción y reconocimiento en el retintín de la memoria que el discurso de Ovalle se empalma a la máxima del apóstol Pablo que citamos al inicio de nuestro ensayo: “Pues bien, vengo a anunciaros lo que adoráis sin conocer”.

La formación y dilucidación de una imagen en el territorio del indígena es, a la vez, la producción de un recuerdo al cual se atiene la evangelización. De la lectura alegórica se construye una lectura figural, una *causalidad* entre las imágenes que obtiene su razón en el proyecto de Alonso de Ovalle. En un texto reciente, escribe Carlos Jáuregui (2020): “La cuestión colonial se escribe y se inscribe; es *conjuro* o sortilegio escriturario y *conjura* o confabulación; asedio *al* Otro y asedio *del* Otro” (2020: 29). El conjuro exorciza y, a su vez, se redobra en el espectro diferencial del Otro, espacio que también reclama la lectura de nuestro tiempo: “la lectura crítica es – o debe ser – una conjura, invocación y confabulación política de sus espectros” (Jáuregui, 2020: 44). Si la legibilidad que Ovalle inscribe *conjura* una memoria del Reino de Chile, es una tarea política retornar sobre el *conjuro*, o bien, *confabular*, contra esa organicidad, desde una comprensión de los pasajes de violencia que una falsa memoria borra, desengaña y corrige en virtud de una totalización de la imagen. Volver sobre las letras e imágenes que constituyen la representación como lugar político, ahí donde se afirma una causa entre lo visible y lo invisible, entre el recuerdo y su porvenir. Esto, por cierto –y si se nos permite realizar un último salto anacrónico solo para concluir–, fue en su momento percibido y descrito por Pedro Lemebel:

Cada cierto tiempo en Chile, y según el oportunismo noticioso, que levanta o acalla sucesos populares de acuerdo a las políticas de turno, se aparecen vírgenes en las cortezas de los árboles, en la pintura revenida de un muro abandonado, en la ventana rota de una casa de putas, en un gallinero, donde las aves ponen huevos con la cara de Nuestra Señora, en el vidrio del auto de Pinochet, hecho astillas en el atentado, en las tapitas de Coca-Cola, en la bandera desteñida de un club deportivo, en fin, por todas partes, sin previo aviso, la madre de Cristo reitera su performance iluminando al primero que la vea, dejándolo con los ojos blancos, titulado de curador, por ser el elegido que prendió la tele de la santidad (Lemebel, 1997: 147).

## Bibliografía

- Accatino, Sandra. (2014). “Lo que las palabras dan a ver: Imágenes de la memoria y el arte en la descripción de las imágenes portentosas en la *Histórica relación del Reyno de Chile* de Alonso de Ovalle”. Stefan Rinke ed. *Actas del XVII Congreso Internacional de Historiadores Latinoamericanistas Europeos (AHILA)*, Berlín, pp. 3386-3396.
- (2012). “Una maravillosa imagen pintada en Chile; Ciencia, milagros, maravillas y artificios en el *Ars magna lucis et umbrae* de Athanasius Kircher”. *La curiosidad infinita de Athanasius Kircher. Una lectura a sus libros encontrados en la Biblioteca Nacional de Chile*. Constanza Acuña ed. Santiago de Chile: OchoLibros, pp. 87-107.
- (2016). “Una piedra, un árbol, un negro. Retóricas de la transmutación en la *Histórica relación del Reyno de Chile* de Alonso de Ovalle”. *Anales de Literatura Chilena* 26, pp. 171-191.
- Adorno, Rolena (1988). “El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 28, pp. 55-68.
- Álvarez Solís, Ángel (2015). “El barroco y su representación”. *La república de la melancolía. Política y subjetividad en el barroco*. Adrogué: La Cebra, pp. 23-53.
- Agamben, Giorgio (2006). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Tomás Segovia trad. Valencia: Pre-textos.
- Aristóteles (1995). *Física*. Guillermo R. de Echandía trad. Madrid: Gredos.
- Asensi, Manuel (1994). “Sistema retórico clásico”. *Historia de la teoría literaria*. Volumen I. Valencia: Tirant Lo Blanch, pp. 146-181.
- Assmann, Jan (2017). *Religio Duplex: misterios egipcios e Ilustración europea*. Madrid: Akal.
- Asúa, Miguel de (2019). “Natural History in the Jesuit missions”. *The Oxford Handbook of the Jesuits*. Ines Županov ed. Routledge, pp. 708-736.
- Auerbach, Erich (1998). *Figura*. Yolanda García trad. Madrid: Trotta.
- Biblia de Jerusalén* (1975). José Ubieta dir. Bilbao: Desclée de Brouwer, S. A.
- Berceo, Gonzalo de. “Milagros de nuestra señora” [en línea]. Cervantes Virtual. </http://www.cervantesvirtual.com/> [consulta 27 de noviembre de 2021].
- Blumenberg, Hans ([1981] 2000). *La legibilidad del mundo*. Pedro Madrigal Deversa trad. Barcelona: Paidós.
- Boost, David (2006). “Los historiadores del periodo colonial: 1620-1700”. Roberto González Echeverría y Enrique Pupo-Walker eds. *Historia de la literatura hispanoamericana, I. Del descubrimiento al Modernismo*. Madrid: Gredos, pp. 167-214.
- Curtius, Robert Ernst (2007). “El libro como símbolo”. *Literatura europea y Edad Media latina*. Tomo I. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre trads. Ciudad de México: Fondo de la Cultura Económica, pp. 423-489.
- Didi-Huberman, Georges (2015). “Cara, próximo, lejano: la huella del rostro y el lugar

- para aparecer". *Falenas. Ensayos sobre la aparición*, 2. Julián Mateo Mallorca, trad. Shangrila Textos Aparte, pp. 201-219.
- Findlen, Paula (2019). "Natural History". *The Oxford Handbook of the Jesuits*. Ines Županov, ed. Routledge, pp. 435-468.
- Fisher, Ana María (2002). "Para leer la historia eclesiástica: el caso de la *Histórica relación del Reino de Chile* (1646) del padre Alonso de Ovalle". *Taller de Letras* 31, pp. 33-43.
- Foucault, Michel (2012). "La prosa del mundo". *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Elsa Cecilia Frost trad. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 35-62.
- Gruzinski, Serge (1994). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a 'Blade Runner' (1492-2019)*. Juan José Utrilla, trad. México: Fondo de la Cultura Económica.
- Hanish, Walter (1976). *El historiador Alonso de Ovalle*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Jáuregui, Carlos (2020). *Espectros y conjuras. Asedios a la cuestión colonial*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- Lavrín, Asunción (1989). "Misión de la historia e historiografía de la Iglesia en el período colonial americano". *Anuario de Estudios Americanos* XLVI/2, pp. 11-54.
- Lemebel, Pedro (1997). "La transfiguración de Miguel Ángel (o 'la fe mueve montañas)". *Loco afán: crónicas de sidario*. Seix Barral.
- Margaret Jensen, Robin (2000). "Portraits of the Incarnate God". *Early Christian Art*. New York: Routledge, pp. 94-129.
- Medina, José Toribio ([1878] 1970). "Alonso de Ovalle. Introducción biográfica a la obra de este autor, *Histórica relación del reino de Chile*". *Estudios sobre literatura colonial de Chile*. Guillermo Felíu Cruz, comp. Santiago de Chile: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina.
- Mellado, Justo (1995). *La novela chilena del grabado*. Santiago de Chile, Economía de Guerra.
- Ovalle, Alonso de ([1646] 1969). *Histórica relación del Reyno de Chile*. Santiago de Chile: Instituto de Literatura Chilena.
- O'Gorman, Edmundo (1958). *La invención de América*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pizarro Gómez, Francisco Javier (2017). "Extremadura en el viaje iconográfico del Cristo de la Encina entre Europa y América". *Quiroga* 12, pp. 73-83.
- Prieto, Andrés (2017). "Alonso de Ovalle y la *Histórica relación del Reino de Chile* (1646)". *Historia Crítica de la literatura chilena. La era colonial*. Volumen I. Grinor Rojo, Carol Arcos y Stefanie Massmann, coords. Santiago de Chile: LOM, pp. 204-212.
- (2010). "Maravillas, monstruos y portentos: la naturaleza chilena en la *Histórica relación del Reyno de Chile* (1646), de Alonso de Ovalle". *Taller de Letras* 47, pp. 9-27.

- Pic, Muriel y Emmanuel Alloa (2012). “Lisibilité/Lesbarkeit” [en línea]. *Trivium* 10. <<https://doi.org/10.4000/trivium.4230>> [consulta 23 de marzo de 2021].
- Plinio el Viejo (2010). “Prefacio” (Carta dedicatoria). *Historia natural*. Antonio Ponían, Ana María Moure Casas et al., trads. Madrid: Gredos.
- Ranciére, Jacques (2008). “La imagen pensativa”. *El espectador emancipado*. Ariel Dillon, trad. Buenos Aires: Manantial. 105-127.
- Rojas Mix, Miguel (2017). *América Imaginaria*. Santiago de Chile: Erdosain/Pehuén.
- Sand, Alexa (2014). “Saving Face: The Veronica and the Visio Dei”. *Vision, Devotion and Self-Representation in Late Medieval Art*. Cambridge University Press, pp. 27-83.
- Stoichita, Víctor (1991). “La Verónica de Zurbarán”. Ana María Cordech, trad. *Norba* 11, pp. 71-90.
- Tutino, Stefania (2019). “Jesuit accommodation, dissimulation, mental reservation”. *The Oxford Handbook of the Jesuits*. Ines Županov, ed. Routledge, pp. 216-240.
- Warburg, Aby (2005). “Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero (1920)”. *El renacimiento del paganismo; Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Elena Sánchez y Felipe Pereda, trads. Madrid: Alianza. pp. 445-516.