

UNA PIEDRA, UN ÁRBOL, UN NEGRO.  
RETÓRICAS DE LA TRANSMUTACIÓN EN LA *HISTÓRICA  
RELACIÓN DEL REYNO DE CHILE* DE ALONSO DE OVALLE<sup>1</sup>

*A STONE, A TREE, A NEGRO.*  
*RHETORICS OF TRANSMUTATION IN ALONSO DE OVALLE'S  
HISTORICA RELACION DEL REYNO DE CHILE*

Sandra Accatino  
Departamento de Arte, Universidad Alberto Hurtado  
saccatino@uahurtado.cl

RESUMEN

La *Histórica relación del Reyno de Chile* (1646) ha sido estudiada principalmente en relación a las noticias que entrega sobre la guerra de Arauco y la temprana sociedad colonial chilena. En este artículo, en el que analizamos las descripciones de dos portentos de la naturaleza y la conversión de un negro condenado a muerte, llevamos su lectura hacia otros ámbitos. Relacionamos estos relatos con la fascinación experimentada en el siglo XVII por la transmutación de los objetos en sus contrarios (Quevedo, Gracián) y por la representación de lo sagrado a partir de la indefinición de las formas (Palomino). Pensamos estas descripciones como ejercicios de la *accommodatio* jesuita y observamos a través de ellas la forma en que eran meditados, imitados, combinados y convertidos en nuevos textos las imágenes, metáforas y comparaciones disponibles en la Biblia, la literatura misionera jesuita, los libros de emblemas, los estudios de la naturaleza y el arte de ese tiempo.

PALABRAS CLAVE: Alonso de Ovalle, portento, negro, hierofanía, anamorfosis.

---

<sup>1</sup> Este artículo se enmarca en el proyecto FONDECYT 2013 n. 11130282, “*Hablar de más lejos: Imágenes de la memoria y del arte en la descripción de las imágenes portentosas en la *Histórica relación del Reino de Chile* de Alonso de Ovalle (1646)*”. Agradezco especialmente a Lina Bolzoni y al equipo del CTL della Scuola Normale di Pisa, a Pierre Antoine Fabre, Constanza Acuña, Sarissa Carneiro y María José Brañes sus comentarios y aportes a esta investigación.

## ABSTRACT

The *Historica relacion del Reyno de Chile* (1646) has usually been studied in relation to the Arauco War and colonial Chilean society. In this article, we will analyze some aspects of this text that are ordinarily overshadowed: the descriptions of two wonders of nature and the conversion to Christianity of a black man sentenced to death. We will relate these stories to the fascination experienced in the seventeenth-century by the transmutation of objects into their opposites (Quevedo, Gracián). Likewise, we will focus on the representation of the sacred from the indefiniteness of forms (Palomino). We will understand these descriptions as exercises of the Jesuit's *accommodatio*, and we will pay attention to the different ways in which these descriptions were meditated, imitated, combined, and transformed into new texts, images, metaphors, and comparisons available in the Bible, Jesuit missionary literature, emblem treatises, nature studies, and the art of the period.

KEY WORDS: *Alonso de Ovalle, wonder of nature, negro, hierophany, anamorphosis.*

*Recibido: 3 de marzo de 2016.*

*Aceptado: 22 de junio de 2016.*

I. BARROCAS TRANSMUTACIONES Y *ACCOMMODATIO* JESUITA

Hacia mediados del siglo XVII, en los años en que el jesuita chileno Alonso de Ovalle (1603-1651) viajó entre España e Italia, Chile se dibujaba en la imaginación de los europeos, al igual que otras provincias de América, como una de sus posibles antípodas. En uno de los relatos que Francisco de Quevedo (1580-1645) incluyó en *La hora de todos y la fortuna con seso*<sup>2</sup>, “Los de Chile”, únicos que “en todo aquel mundo vencido guarda[n] velicosamente su libertad” (134), se contraponen a “los olandeses” como los dos extremos del catalejo que estos les regalan a los primeros. En el relato, el catalejo, “instrumento reboltoso” (140), es una metáfora del artificio retórico que ponen en juego los navegantes que intentan acercar las antípodas y volverse, a través de las palabras, similares a “los indios de Chile” que resultan, a la hora de la verdad o “de lo que cada uno merece”(12), ser sus opuestos<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> *La hora de todos y la fortuna con seso* fue escrita por Francisco de Quevedo hacia 1635-1636 y publicada póstumamente en 1650.

<sup>3</sup> Para un análisis historiográfico de la idea de un “segundo Flandes” o de un “nuevo Flandes” en los territorios de la Monarquía Hispánica durante los siglos XVI y XVII y específicamente en relación a Chile, véase el ensayo de Alvaro Baraibar “Chile como un ‘Flandes Indiano’ en las crónicas de los siglos XVI y XVII” en *Revista Chilena de Literatura* 85, 2013.157-177. Rafael Gaune menciona el relato de Quevedo y hace un análisis del término “Flandes indiano” desde la experiencia de la *accommodatio* jesuita y la cultura anticuaría en “Descifrando el *Flandes indiano*: adaptación misionera, escritura anticuaría y conversión religiosa en la obra del jesuita Diego de Rosales, en Chile, siglo XVII”. *Colonial Latin American Historical Review*

En esos mismos años, este afán y placer de “traer al ojo las cosas que estaban lejos, i apartadas en infinita distancia” (Quevedo 139) por medio de sutiles anudamientos, fue incluido por Baltasar Gracián (1601-1658) entre las figuras retóricas que referían a unas “transmutaciones” (Gracián *Arte de ingenio...* Discurso XVI) o a unas “ingeniosas transposiciones” (Gracián *Agudeza...* Discurso XVII),

[E]specie de conceptos [...] de las más agradables que se observa. Consiste su artificio en transformar el objeto y convertirlo en contrario de lo que parece; obra grande de la inventiva y una pronta tropelía del ingenio. [...] Aunque en este linaje de conceptos campea más la sutileza que la verdad, con todo eso se requiere algún fundamento de alguna conformidad o como apariencia con aquel otro extremo en que se transforma. [...] Tiene también su agradable variedad esta agudeza, muchos y diversos modos de formarse. Convertir el objeto en su contrario, es gran sutileza [...] (Gracián, *Agudeza...* 111,112,114).

También Ovalle, que redactó y publicó en esos años en Roma su *Histórica relación del Reyno de Chile*, debió medir las distancias que lo separaban, en Europa, de los periféricos territorios cuya naturaleza e historia describía. Tanto en el prólogo como en el resto del libro, apela a estas distancias –las “tan remotas tierras” sobre las que ha sido “obligado” a “escribir de tan lejos” – sea para invocar la credibilidad del lector, como para justificar el carácter aparentemente provisorio del libro, que define, desde las primeras líneas, como un “borron”. Este término designaba, de acuerdo al *Diccionario de Autoridades* de 1726, “la priméa idéa de los Pintóres, en que están como en bosquejo y confusas algunas partes de la pintura”, una “mancha de colorido” que, por extensión, también le permitió a Ovalle referirse a esos otros trazos sobre el papel que son las palabras, también ellas “gota ò mancha de tinta que cae sobre el papél” susceptibles de acabar como “la mezcla y unión de letras que hace la mucha tinta, confundiéndolas” (657)<sup>4</sup>.

Como la “mucha tinta” de los borrones y al igual que el curioso “tubo óptico” que altera las distancias del relato de Quevedo y las “ingeniosas transposiciones” aludidas por Gracián, la narración de Ovalle es hábil en producir mezclas y uniones. A través de ellas, el jesuita chileno despliega sus propias retóricas para persuadir y

---

2:3 (2014): 317-351. El texto de Quevedo también ha sido estudiado y transcrito por Leopoldo Castedo en *Chile, utopías de Quevedo y Lope de Vega: notas sobre América*. Lom, 1996. 77ss y por Victoriano Roncero López en “Chile en Quevedo: el cuadro xxxvi de *La hora de todos y la fortuna con seso*”. *Anales de Literatura Chilena* 13 (2010): 13-36.

<sup>4</sup> Definiciones en los términos “Borrón” y “Borroncillo”. En la primera, el diccionario cita como autoridad una frase de la *Histórica relación del Reyno de Chile* que revisaremos en las siguientes páginas.

convencer a los que, en ese otro extremo en el que él mismo se encuentra –Europa y en particular Roma, centro de la publicidad misionera, en los meses que antecedieron y siguieron a la VIII Congregación General de la Compañía de Jesús (1645-1646)– decidirían la suerte de la viceprovincia jesuita de la que Ovalle era procurador y que él esperaba convertir, a través de sus gestiones, en una provincia autónoma y dotada de un nuevo contingente de misioneros<sup>5</sup>.

Desde la doble lejanía que articula la narración del libro –la de Chile respecto a Europa, la del propio Ovalle respecto al objeto que describe– la *Historica relacion del Reyno de Chile* pone en escena una serie de artificios persuasivos vinculados a las grandes materias que componen su relato: la naturaleza benéfica y “en todo tan conforme con Europa” del clima y la tierra de Chile (3); “el valor y la fiereza de sus habitantes”; las “valerosas empresas y hazañosos hechos de las Conquistas y Guerras” y el relativo avance en la “conversión de aquel rebelde Gentilismo” (Prólogo). Sin embargo, el jesuita informa al lector que su libro incluye, además, una serie de “particularidades que parecen menudencias, y no tan propias de Historia” por las que parece excusarse, señalando que

[...] no las refiero como cosas extraordinarias y tan propias de aquella tierra que no se vean en otras; sino para que se entienda la uniformidad, que hay en muchas cosas, asi naturales, como pertenecientes a costumbres y al culto divino en el uno y otro pais, y algunas se refieren para dar animo, y alentar aquellas nuevas tierras, para que lleven adelante lo que ha tenido tan prósperos principios... (Prólogo)

Como una corriente más profunda al interior del relato individualizador de la Historia, aparecen entonces también otras historias que, como el catalejo que reciben los de Chile en la historia de Quevedo, tienden a acortar las distancias, volviendo cercano y conocido lo que está lejos.

En la preparación intelectual de los jesuitas, este ejercicio de entender “la uniformidad, que hay en muchas cosas, asi naturales, como pertenecientes a costumbres y al culto divino en el uno y otro pais” era la estrategia misionera que la Compañía había adoptado para regular la transferencia de saberes entre el viejo y los nuevos mundos. El principio de la *accommodatio*, que trazaba similitudes entre las prácticas, creencias e imaginarios de las distintas culturas para propiciar su mutua adaptación, contenía implícita la articulación de frágiles equilibrios entre la tradición y las novedades vinculadas a las noticias obtenidas con la expansión de las misiones: ponía en relación

---

<sup>5</sup> Cf. Hanisch, Walter. *El historiador Alonso de Ovalle*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 1976. 69, 70 y 86.

las experiencias absolutamente nuevas con una memoria y unos saberes ya asentados, que referían a un orden providencial dispuesto desde el principio de los tiempos<sup>6</sup>. Fieles a este principio, las “particularidades que parecen menudencias” contenidas en los relatos sobre las imágenes portentosas avistadas en Chile y en la narración del proceso de conversión de un negro bozal condenado a muerte que analizaremos a continuación, dan cuenta de “cosas extraordinarias” no porque en ellas se despliegue lo desconocido o lo inusitado, sino para reflejar las expectativas que los europeos en general y los jesuitas en particular, tenían respecto a los nuevos territorios en los que se asentaban sus misiones. En estas descripciones, Ovalle adoptó y adaptó los imaginarios y las prácticas representacionales a través de los cuales Europa observaba, describía y se relacionaba con los nuevos mundos, asociándolos a las experiencias estéticas y a los expedientes visuales que sus cultos y devotos lectores vinculaban a sus prácticas religiosas.

Llevada a su extremo, la táctica de la *accommodatio* –que había permitido en América un grado relativo de sincretismo entre las tradiciones nativas y el catolicismo y que Ovalle empleó a la inversa, como parte de una retórica dirigida desde América para seducir a sus lectores europeos– podría ser colocada también entre las agudezas que el jesuita Baltazar Gracián incluyó dentro de las “transmutaciones” o “ingeniosas transposiciones”, en las que “campea más la sutileza que la verdad”, artificios capaces de “transformar el objeto y convertirlo en contrario de lo que parece”, a partir “de alguna conformidad o como apariencia con aquel otro extremo en que se transforma” (*Agudeza* 111). En los ejercicios de *accommodatio* trazados en las tres historias “que parecen menudencias” que revisaremos, Ovalle implanta en el centro mismo de ellos, una retórica de las transmutaciones asociada, como veremos, a una estética del borrón.

## II. IMÁGENES PRODIGIOSAS ENTRE NATURALEZA, OBRAS DEL ARTE, ICONOS Y RELIQUIAS

Tanto en la versión en español como en la en italiano de la *Histórica relación del Reyno de Chile*, Ovalle reconstruye la visualidad de distintos portentos naturales en los que la divinidad ha inscrito o modelado figuras. Al describir estas piezas, el jesuita chileno entreteje sutiles referencias al imaginario artístico manierista y barroco, cuyo gusto por las metamorfosis de la materia y de las formas, las suplantaciones y la

---

<sup>6</sup> Véase la discusión introductoria de Perla Chinchilla y el ensayo de Pierre Antoine Fabre, “La misión como visión del mundo. Las autobiografías imaginarias de Giulio Mancinelli (1537-1618)”. *Escrituras de la modernidad: los jesuitas entre cultura retórica y cultura científica*. Perla Chinchilla y Antonella Romano (eds.). México: Universidad Iberoamericana, 2008.

imbricada conexión entre naturaleza y artificio se encarnó en las *wunderkammern*, esos espacios de fluidez, ambigüedad y diversidad en que coleccionistas europeos como el jesuita Athanasius Kircher (1602-1680) reunían y ponían en relación las maravillas traídas de todo el orbe<sup>7</sup>. Quizás su incipiente colección en el Colegio Romano acogió la enorme piedra bezoar ovalada que Ovalle llevó a Roma, que por “su cualidad y fineza y la hechura” comparó a las delicadas esculturas hechas en los tornos (54) o algún ejemplar de las conchas de mañegües “semejantes a las conchas redondas que sirven de modelo para los nichos de los retablos” y en las que se dibuja una imagen de la Virgen con el niño (41-42).

En su libro, Ovalle incluyó grabados ilustrativos de otros dos portentos de la naturaleza avistados en Chile, la milagrosa imagen de la Virgen con el Niño que se dibuja en la ladera de un monte rocoso en Arauco y el crucifijo que parece esculpido en un árbol en Limache<sup>8</sup>. Aunque ambos grabados o versiones muy parecidas pueden haber circulado, si damos crédito a lo que afirmó años después el jesuita Carlo Gregorio Rosignoli (1631-1707), de manera independiente en Europa y América (525-526)<sup>9</sup> y Athanasius Kircher incluyó una copia más simple del grabado de la Virgen de la peña de Arauco en su *Mundus subterraneus* (47), no son estas imágenes, sino las vívidas descripciones de ambos portentos los que, en la imaginación de los lectores y más por sutileza que por verdad, las transmutan en artificiosas imágenes artísticas. Estas descripciones, tal como solían hacer las antiguas *ekphrasis* al interior de la retórica clásica y la composición de lugar en la literatura jesuita<sup>10</sup>, detienen y demoran el flujo

---

<sup>7</sup> Lugli, Adalgisa. *Naturalia et mirabilia: il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*. Milano: Mazzotta, 1983; Bredekamp, Horst. *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina*. Milano: Il Saggiatore, 1996. Sobre el museo kircheriano, Lugli, Adalgisa. “Inquiry as Collection: The Athanasius Kircher Museum in Rome”. *RES: Anthropology and Aesthetics* 12 (1986): 109-124. Findlen, Paula. “Scientific Spectacle in Baroque Rome: Athanasius Kircher and the Roman College Museum”. *Jesuit Science and the Republic of Letters*. Mordechai Feingold ed. Cambridge MA: MIT Press, 2003. 225-284.

<sup>8</sup> Prieto, Andrés. “Maravillas, monstruos y portentos: la naturaleza chilena en la *Historia relación del Reyno de Chile* (1646), de Alonso de Ovalle”. *Taller de Letras* 47 (2006): 9-27.

<sup>9</sup> Los textos de ambas estampas son citados con ligeras variaciones, por lo que podría tratarse de otros grabados realizados previamente o más tarde que la publicación del libro de Ovalle.

<sup>10</sup> Sobre la descripción de imágenes y su relación con la visualización mental de imágenes, Carruthers, Mary. *Machina memorialis. Meditazione, retorica e costruzione*. Pisa: SNS, 2006. 309 ss.; Bolzoni, Lina. *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*. Turín: Einaudi, 2002, 47ss, 103ss; Webb, Ruth. *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*. Surrey: Ashgate, 2009. Pierre Antoine

de la narración e inducen al lector a visualizar mentalmente sus imágenes y a tener, a partir de ellas, momentos de reflexión que condensan e iluminan, en el caso del árbol cuya forma remeda un crucifijo, la larga enumeración de las riquezas naturales de la viceprovincia y en el de la Virgen en la peña de Arauco, el relato sobre la labor misionera de los jesuitas entre los indios.

## II.1 LA VIRGEN DE LA PEÑA DE ARAUCO

En su descripción de la portentosa imagen de la Virgen inscrita en una piedra de dos metros en la ladera de una colina en Arauco, Ovalle señala que las distintas tonalidades y formas de la piedra remedan una “capilla o nicho” que acoge en su interior una imagen de la Virgen con su Hijo en brazos, en la que no se ha superpuesto color “ni cosa alguna que huelva a artificio humano”. La piedra adquiere distintas tonalidades que dibujan la túnica, el manto, el pelo y el rostro de la imagen, realizado “con grande proporción y hermosura”. Una vez descubierta, la figura causó asombro y admiración en quienes la observaban pues, a pesar de no ser “hechura de algun artifice criado”, emula las “pinturas” que, “para goçar de su perfeccion”, debían ser observadas desde “cierta distancia; que si se llega demasiado [el espectador] verá la peña y colores como unos borrones solame[n]te, sin distincion ni proporcion de mi[e]mb[r]os ni figura perfecta [...] pero en apartandose un poco se ve la Imagen con la perfeccion, y hermosura que se ha dicho” (394).

Las pinturas que Ovalle asocia a la Virgen de la peña de Arauco eran habituales en los cuartos de maravillas o *wunderkammern*, que habían proliferado en las distintas cortes y particularmente en Roma en esos años. Se trataba de imágenes aparentemente distorsionadas e indescifrables que, vistas desde un cierto lugar o reflejadas sobre un espejo curvo, se recomponían, revelando figuras que antes no habían podido ser percibidas. Estas imágenes –que un discípulo de Athanasius Kircher, Gaspar Schott, llamaría, años más tarde, anamorfosis<sup>11</sup>– se forman a partir de una aplicación extrema y anómala de los principios matemáticos que daban origen a la perspectiva lineal, pues sus imágenes no se proyectan sobre un plano desde el punto de vista central, sino desde uno oblicuo, de tal manera que los elementos que aparecen en la imagen más cerca del ojo deben ser dibujados proporcionalmente más pequeños respecto a los más alejados (véase la Imagen 1). El mismo Kircher, que formaba en esos años su propia colección

---

Fabre estudia las prácticas espirituales y artísticas jesuitas durante la segunda mitad del siglo XVI y su relación con la composición de lugar en *Ignacio de Loyola. El lugar de la imagen*. México: Universidad Iberoamericana, 2013.

<sup>11</sup> Schott, Gaspar. *Magia universalis naturæ et artis*. Würzburg: J. G. Schönwetter, 1657. Sobre las anamorfosis, Baltrusaitis, Jurgis. *Anamorfosi*, Milano: Adelphi, 1984. 51-106.

de maravillas, se había referido extensamente a ellas y las había relacionado a la Virgen de la Peña de Arauco en su *Ars magna lucis et umbræ*, publicado en Roma unos meses antes de que estuviera impresa la *Histórica relación del reyno de Chile*<sup>12</sup>. La imagen, que Kircher señala le fue referida por Ovalle en Roma, aparece en su libro como el ejemplo más admirable de las figuras “que se imprimen sin intención cierta por parte de la naturaleza, [...] de manera que las diversas partes de un complejo coincidentes a simple vista en un punto certero y determinado constituyen tal y tal figura” (807)<sup>13</sup>. En la descripción de ambos jesuitas, el inusitado espectáculo de la imagen de la Virgen es producido por el juego de metamorfosis y suplantaciones entre la piedra de la colina y la artificiosa forma visible, un juego que había sido propuesto unos años antes por el fraile mínimo Jean-François Nicéron (1613-1646) en su libro *Perspective curieuse ou magie artificielle des effets merveilleux* (Paris, 1638) para la decoración de las grutas de los jardines de los palacios. Nicéron sostenía que en ellas se podrían realizar imágenes con perspectivas anómalas utilizando los colores naturales de las rocas labradas, para la representación de “imágenes perfectas y cuadros bien compuestos emergiendo de la confusión de piedras, conchas y masilla” (*images parfaites & des tableaux bien ordonnez qui reüffiront d'une confusión des coquilles, de pierres, de mastic*), de tal manera que parecieran imágenes prodigiosamente impresas por la naturaleza (114).

Las anamorfosis podían ser entretenimientos frívolos pero, en algunos contextos, eran revestidas con un significado más profundo. Por esta razón, Emanuele Tesauro (1592-1675), que al igual que Gracián se había formado en la Compañía de Jesús, los comparó, unos años después, con metáforas, pues ambos artificios exhibían y al mismo tiempo ocultaban su significado, transmutando sus formas para sorprender al espectador (376-377). En los años en que Ovalle visitó Roma, Nicéron y Emmanuel Maignan acababan de pintar en el monasterio romano de Santa Trinita dei Monti las imágenes en anamorfosis de san Juan en Patmos y de san Francisco de Paola. En la penumbra de los corredores del monasterio, las imágenes provocan todavía imprevistas

---

<sup>12</sup> La *Histórica relación del Reyno de Chile* habría sido publicada hacia fines de 1646 y el *Ars magna lucis et umbræ* de Athanasius Kircher habría sido impreso antes de agosto de ese año, según se señala en Merrill, Brian L. (ed.). *Athanasius Kircher (1602-1680). Jesuit scholar: an exhibition of his works in the Harold B. Lee Library collections at Brigham Young University*, Mansfield Centre: Martino Pub., 2003. 12.

<sup>13</sup> “*quod nulla certa naturæ intentione [...], eò quòd partes diversæ alicujus complexi, sub certo, & determinato puncto in oculum incurrentes, talem & talem figuram constituent*”. Sobre esta imagen, en Kircher y en Ovalle, véase Accatino, Sandra. “Una maravillosa imagen pintada en Chile. Ciencia, milagros, maravillas y artificios en el *Ars magna lucis et umbræ* de Athanasius Kircher”. En: Acuña, Constanza. *La curiosidad infinita de Athanasius Kircher. Una lectura a sus libros encontrados en la Biblioteca Nacional de Chile*, Santiago: Ocho libros, 2012. 87-107.



visiones del evangelista y del fundador de la orden de los mínimos, que vuelven luego a desaparecer, absorbidos por los paisajes que los esconden y revelan. Estas anamorfosis y tal vez algunas de las que Kircher exhibía en su colección, podían demostrar a los visitantes la naturaleza engañosa e incierta de la experiencia sensorial, colocándolos, al mismo tiempo, en el difuso umbral que separaba lo real de lo fantástico, lo visible de las visiones<sup>14</sup>.

Al igual que Kircher, el jesuita Carlo Gregorio Rosignoli realizó, en su *Opere Spirituali e Morali* (1713), una descripción de la Virgen de la peña de Arauco a partir de la traducción en italiano del libro de Ovalle. Aunque su texto no menciona la perspectiva anómala que conforma la imagen, muestra cómo los términos asociados a las discusiones sobre arte que en él se emplean y la imprecisión e infabilidad de la figura, producían un particular efecto en la imaginación de sus lectores europeos. Hacia el final de la descripción de la imagen, Rosignoli sigue a Ovalle al mencionar el encanto (*leggiandra*) de la imagen y lo vincula, además, a una vaga e indefinida gracia (*vaghezza*), un concepto que, en la teoría artística de la época, se contraponía a la belleza perfecta y armoniosa, tal como el efecto del *sfumato* de Leonardo se diferenciaba de las equilibradas pinturas de Rafael. Si en las descripciones de Ovalle y Kircher las formas difusas e inestables de la piedra habían permitido su transmutación en una artificiosa anamorfosis, en el texto de Rosignoli estas se convierten en una pintura de “encantadora y vaga gracia, que no habría sido pintada mejor por el pincel de san Lucas” (*leggiandra vaghezza, che meglio non l’havrebbe dipinto il pennello di San Luca*) (525). Con esta última frase, ausente tanto en Ovalle como en Kircher, el jesuita italiano asimila, en una última y más radical metamorfosis, al portento con el icono pintado por el evangelista en presencia de la Virgen, su retrato verdadero.

## II.2. EL ÁRBOL DE LIMACHE

La identificación de la Virgen de la peña de Arauco con imágenes artísticas y luego, en el texto de Rosignoli, con un icono venerado, se repite, de manera todavía más evidente, en la descripción que Ovalle hace del árbol de Limache (59-60). Se trata de un árbol cuya forma remeda la de Cristo en la cruz, encontrado por un indio mientras

---

<sup>14</sup> Descartes, que envió en 1644 un ejemplar de sus *Principia philosophiæ* a Nicéron, se interesó en estos mismos años (en la *Dioptrique*, publicada en 1637 y en la tercera parte del *Traité de l’Homme*, que escribió hacia 1648) en fenómenos curiosos en los que los objetos se duplicaban, alteraban y cambiaban de posición y menciona, entre ellos, a las deformaciones que los esquemas de la perspectiva producen en las figuras. Los cambios en la percepción de las imágenes le permitieron probar la naturaleza engañosa e incierta de la experiencia sensorial, las divergencias entre la realidad y la apariencia sensible.

cortaba leña y que el jesuita vio, convertido ya en una imagen de culto, en una capilla cercana. En la larga *ekphrasis* de Ovalle, el árbol es sometido a sucesivas metamorfosis que producen en el lector el efecto de la visión de lo sagrado y sobrenatural. Estas transformaciones ocurren a través de una serie de comparaciones y semejanzas, que, tal como señalaba Gracián, son el fundamento de la transmutación. Ellas transfiguran paulatinamente la naturaleza del árbol que, de portento, se vuelve una señal encarnada del progreso de la evangelización en el Nuevo Mundo y una “verdadera representación de la muerte, y passion de nuestro Redentor” (60). Entre ambos polos – naturaleza maravillosa y una verdadera imagen o imagen no realizada por la mano del hombre– Ovalle menciona una serie de estados intermedios vinculados a la relación que había forjado el arte manierista y barroco entre naturaleza y arteificio.

Al igual que en la descripción de los otros portentos que hemos mencionado, el jesuita chileno emplea, al escribir sobre el árbol de Limache, términos y expresiones que remiten a técnicas escultóricas y a efectos y experiencias del ver que se asociaron a la creación y a la contemplación de las obras de arte y a la representación de lo sagrado. Ovalle evoca el efecto de “non finito” que caracteriza a las esculturas de Miguel Ángel y que la estética manierista había relacionado con las figuras casualmente esculpidas o pintadas en la naturaleza por una supuesta mano divina. Señala que la figura “del grueso, y tamaño de un hombre perfecto”, aparece superpuesta a una cruz y trazada con artificiosos detalles, “como si un escultor los hubiera formado”. Sus brazos parecen «hechos de media talla», es decir, tallados solo por su frontal y por los laterales, una técnica habitual en el arte hispánico y colonial. Mientras las costillas del Cristo “casi se pueden contar”, en la parte inferior de su figura, en cambio, “no se ve cosa formada con distincion de miembros, sino a la manera que se pudiera pintar rebuelto el cuerpo en la sabana santa; las manos, y dedos se ven como en borrón, y el rostro y, cabeza casi nada” (59).

A la primera transmutación, de portento a una escultura *non finita*, hecha –al igual que el libro que está escribiendo Ovalle– “en borrón”, se le suma enseguida una segunda y más extrema transformación: el bosquejo no refiere ya a una artificiosa obra de arte manierista, sino a la figura impresa del “cuerpo [de Cristo] en la sabana santa”. En tanto imagen no realizada por la mano humana, el Cristo esculpido por la naturaleza es comparado por Ovalle con la más famosa de todas las imágenes aquiropietas cristianas, la estampada en el sudario (Imagen 2). Tal como ocurrirá con la descripción de la Virgen de la peña de Arauco realizada por Rosignoli, también en este texto la obra de arte aparece como una configuración transitoria para la metamorfosis del portento en icono o reliquia<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Cuando Rosignoli describe el árbol de Limache (525-527), mantiene la comparación con el Sudario, siguiendo de cerca el texto de la *Historica relatione del regno di Chile*.

Ovalle sostiene que en su condición de “Verdadera representación de la muerte, y passion de nuestro redentor”, el árbol de Limache fue considerado como una señal de la divinidad que volvía visible en su propia conformación y crecimiento –y no cifrada en un “jeroglífico”– la “implantación” de la fe en el Nuevo Mundo (60). Publicada dos años antes que el libro de Miguel Sánchez sobre la Virgen de Guadalupe, en un momento en que los procesos de colonización y evangelización del Nuevo Mundo utilizaban y concebían a las imágenes, a los iconos venerados, a las reliquias y a los exóticos portentos americanos, como vehículos y testimonios de la intervención divina en la expulsión del demonio del continente<sup>16</sup>, la *Histórica relación del Reyno de Chile* buscaba, a través de estas descripciones, seducir y convencer a sus lectores europeos de la elección providencial de Chile para su evangelización. Citada y parafraseada por Juan Eusebio Nieremberg en la edición de 1649 de su *Curiosa y oculta filosofia* (334-335) y por otros religiosos jesuitas, la comparación entre el del árbol de Limache y la germinación de la fe en el Nuevo Mundo, inscribió al portento en la literatura devocional de la Compañía<sup>17</sup>.

### II.3. UNA ESTÉTICA PARA LA HIEROFANÍA

Portentos, imágenes artísticas y reliquias se vinculan entre sí por un efecto de la contemplación de lo confuso, lo fragmentario y lo inacabado. En las anamorfosis, las manchas indistintas en una pared de pronto se transmutan en imágenes; la vaga escultura apenas bosquejada contiene, en ciernes, formas que la imaginación del espectador completa. En la literatura artística del siglo XVII, este particular efecto de las imágenes hechas “en borrón”, inconclusas o imperfectas, se vinculó a una estética de la visión de lo sagrado, puesto que eran capaces de transmitir, a través de la ambigüedad e inestabilidad de sus formas, la condición sobrenatural de lo irrepresentable<sup>18</sup>. Las formas confusas o apenas delineadas apelaban a la contraposición entre lo que resulta visible al ojo del cuerpo y lo que se revelaba al ojo de la mente y aspiraban, por esta razón, a producir los efectos de una visión contemplativa. Este desfase entre

---

<sup>16</sup> Para un análisis comparativo de este fenómeno y de las metáforas alusivas a la naturaleza, a sus peligros, bondades y cultivo que se instalan en los discursos evangelizadores en América y que cobran particular fuerza hacia 1650, véase Cañizares-Ezguerra, Jorge. *Católicos y puritanos en la conquista de América*. Madrid: Marcial Pons, 2008.

<sup>17</sup> Además de Nieremberg, véanse entre otros Le Roy, Francisco. *Occupatio animæ*, Praga: Universitatis in Collegio Societatis Jesu, 1666. 58; Rosignoli, Carlo Gregorio. *Maraviglie della Natura, ammaestramenti di moralità*. Venezia: Andrea Poletti, 1708. 247-249; Rosignoli, Carlo Gregorio. *Opere Spirituali e Morali*. Venezia: Paolo Baglioni, 1713. 525-256.

<sup>18</sup> Stoichita, Víctor I. *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid: Alianza, 1996. 94-96.

lo que ven los ojos y lo que puede ver la visión interior, es enfatizado por Ovalle en la descripción de los portentos. La figura inscrita en la piedra en Arauco “habia mucho tiempo, que la veian los gentiles en cuyas tierras cae este monte, y peña; pero como barbaros no habían hecho reflexió[n]” (595) y tanto el indio que, buscando madera, corta el árbol y en parte destruye la imagen portentosa en Limache (59), como Ovalle enfrentado a ella en la capilla, no logran ver la imagen esculpida en el árbol. “A la primera vista – señala – se me representó en un todo confuso aquella celestial figura del Crucifixo”. Solo después de no haber visto, el indio, primero y luego el jesuita, ven la imagen, porque esta se presenta no a los ojos de su cuerpo, sino a los de su mente. “Movido interiormente y como fuera de mí, reconociendo a vista de ojos lo que apenas se puede creer si no se ve, ni yo había pensado que era tanto aunque me lo habían encarecido como se merece” (60), escribe Ovalle al relatar el momento en que el crucifijo finalmente se revela.

En su *Museo pictórico y escala óptica* (1795), el último de los grandes tratados de arte del Barroco, Antonio Palomino (1655-1726) abordó este particular efecto de las imágenes aludiendo a la “retórica figura de la reticencia”. En las obras de arte inconclusas o imperfectas –señala Palomino– el correcto acabamiento de las imágenes es reemplazado por el poder de los recursos espirituales. Para explicar este efecto, el tratadista español no aludió a la fascinación que podían provocar ciertas pinturas, dibujos o esculturas, sino a las portentosas figuras creadas por la naturaleza, pues “aún siendo, en cierto modo, imperfectas, obra el Altísimo en ellas grandes Maravillas” (186). Unas páginas antes, Palomino había sostenido que estas prodigiosas imágenes eran un argumento en defensa de la dignidad del arte, puesto que a través de sus formas Dios creaba, como los artistas, pinturas y esculturas. Entre las obras “executadas por modos milagrosos” (177) por la mano divina en la naturaleza, Palomino recordó el

[...] árbol en el Valle de Limache, juridiccion de Santiago de Chile, en la America Meridional, en el qual estaba perfectamente formada del mismo Tronco una Cruz, y en ella un Cruzifixo de estatura natural, de medio arriba distintamente formado, como de medio relieve, incorporado con la misma Cruz; y de medio abaxo, como embuelto en la Sabana Santa (180).

Las figuras inconclusas o imperfectas como las pintadas o esculpidas “en borrón”, las cambiantes anamorfosis, los oscuros iconos medievales, las desgastadas y ocultas reliquias y las figuras prodigiosamente esbozadas en la naturaleza se vinculan a la “retórica figura de la reticencia” a través de la supresión o inacabamiento de parte de sus formas, para apelar a la imaginación del espectador, haciendo más poderoso su compromiso emocional e intelectual. Al evocar estos efectos en sus descripciones, Ovalle activó en la imaginación de sus lectores, más por la “sutileza” del lenguaje que “por verdad”, una serie de forzadas semejanzas y consiguientes transmutaciones entre portentos, obras de arte, iconos y reliquias, las imágenes que conformaron,

inmediatamente después del Concilio de Trento, el principal nudo del debate sobre las imágenes devocionales.

### III. DE “BRUTO ANIMAL” A “CRISTIANO VIEJO”: LA TRANSMUTACIÓN DE UN NEGRO

Las palabras de Ovalle son, al igual que el catalejo que los holandeses entregan a los de Chile en el relato de Quevedo, un “instrumento revoltoso”. En la imaginación de sus lectores, tal como señalaba Gracián, el artificio del lenguaje transforma las cosas en lo que podrían ser sus antípodas. La naturaleza se transmuta en arte y el engañoso arte, en reliquia y verdadera imagen. Una piedra y un árbol acaban siendo una pintura de la Virgen que parece pintada por san Lucas y un reflejo del Santo Sudario, poderosas señales que anuncian la elección providencial de Chile para la erradicación de la idolatría a través de su evangelización y conversión al catolicismo. La tercera descripción que analizaremos, sobre la conversión de un anónimo negro bozal condenado a muerte, está vinculada a este aspecto y da cuenta de la importancia que cobró en la ideología misionera de la Compañía el bautizo de los negros, tras la publicación del libro *Naturaleza, polizía sagrada i profana, costumbres i ritos, disciplina i catecismo de todos los Etiopes...*, escrito en 1627 por Alonso de Sandoval<sup>19</sup>, su primer defensor, a quien Ovalle afirma haber conocido en Cartagena (347).

En el libro de Sandoval, el color de la piel del negro es un signo de su “calidad innata, e intrínseca con que le crió Dios”, un “tizne, y como marca” que recuerda la falta que cometió Cam contra Noé y la consiguiente condena a vivir en estado servil que Noé hizo recaer sobre él y su descendencia (14). El desconocimiento de la fe añade a la oscuridad de su piel nuevas “oscuridades, como si no le sobrarian”, pues “el coraçon que no se ilustra con rayos de fé [...] mas parece alma de bruto [...] que hecha a la semejança de Dios” (133). En ese estado de indefinición entre el hombre y la bestia, el color del negro –“una voluntad mal aficionada, boca por donde los fuegos de mil concupiscencias hazen camino, receptaculo, y amigo de todos los males [...] que tiene por norte su antojo” (133-34)– cobra un valor moral. Tizado, manchado, borrón entre los blancos, como afirma Quevedo en otro de los relatos incluido en *La fortuna con*

---

<sup>19</sup> En 1647 Sandoval publicó una nueva edición ampliada de la primera parte de su libro en Madrid, esta vez bajo el título *De Instauranda Æthiopum Salute. Historia de Ætiopia, naturaleza, Policia sagrada y profana, constumbres, ritos y catechismo evangélico, de todos los ætiopes con que se restaura la salud de sus almas.*

*seso y la hora de todos* (143), el negro bozal parece una obra inconclusa y su alma, una mancha ilegible<sup>20</sup>.

Tras intentar vanamente evangelizar durante días al anónimo negro condenado a muerte, Ovalle no reconoce “señal ninguna de que hablava con hombre, a lo menos con hombre que me dresse la menor esperança de poder hacer fruto en el” (346). Sin embargo, tal como las transmutaciones de las formas borroneadas en el peñasco y en el árbol fueron posibles debido a su apariencia ambigua y vacilante, también la transmutación del negro estará estrechamente vinculada al carácter inestable –imperfecto aunque perfectible– que se asignaba a su naturaleza. En la medida en que los negros se alejan de los signos de desenfreno, salvajismo y bestialidad que la literatura de la época solía asociar a su color y cultura y comienza a operar en ellos la palabra evangelizadora, estos alcanzan su conversión, que el jesuita chileno describe como una radical trasmutación interior obtenida gracias a la intervención del Espíritu Santo.

En el relato de la conversión del negro, Ovalle exagera, a través de una serie de comparaciones y metáforas, la contraposición entre la naturaleza humana y el estado inanimado en el que este aparentemente se encuentra. Al comienzo de su descripción del ministerio jesuita entre los bozales, señala que estos han sido traídos desde “Africa a nuestra America, *cortados* inmediatamente de las *selvas* de su gentilismo” (345, el énfasis es nuestro). Aunque luego, en el párrafo siguiente, escribe que “no parecen hombres sino bestias” y menciona la “asquerosidad” de sus cuerpos que expelen “insufribles” olores, la metáfora inicial de su discurso sobre la conversión de los bozales es vegetal. Como si fueran árboles, los negros son cortados de sus selvas. También Sandoval indica que, debido al desconocimiento del idioma y las costumbres europeas, los negros bozales parecen “estar como unos troncos y bestiales entre nosotros” (381). Esta comparación es replicada por el jesuita chileno, que equipara la sensibilidad e inteligencia del bozal a las de “una *peña*, porque importaban tanto mis palabras, como si las dixera a un *leño*” (346, el énfasis es mío). Antes de su conversión, el negro es como una piedra inerte o un tosco leño, al igual que la *peña* de Arauco y el árbol de Limache antes de que su condición prodigiosa se revelara.

---

<sup>20</sup> Hacia el final del período colonial en Santiago, el término “borrón” era utilizado como insulto a los negros y para referirse a los matrimonios con supuestos o efectivos descendientes de negros. Undurraga, Verónica. “Españoles oscuros y mulatos blancos: identidades múltiples y disfraces del color en el ocaso de la Colonia chilena. 1778-1820”. *Historias de racismo y discriminación en Chile*. Gaune, Rafael y Lara, Martín (coord.). Santiago: Uqbar, 2010. 345-373. En el *Diccionario de autoridades*, Borrón “metaphoricamente es la acción indigna y fea, que mancha y obscurece la reputación y fama” (tomo I, 657), al igual que tizón, que “metaphoricamente vale mancha, borrón, ù deshonra en la fama, ù estimación” (tomo VI, 286).

Condenado a “ser quemado por el pecado de la bestialidad, en que como bruto animal había caído”, al negro bozal “no parece que le faltaba para serlo del todo, sino solo la figura (que en fin era de hombre, y hablava) que en lo demas no daba muestras de cosa racional” (346). Durante la noche previa a su ejecución, sin embargo, el negro se convierte. En la mañana, Ovalle lo encuentra “llorando amargamente sus culpas, y puesto de rodillas, y dandose con una piedra grandes golpes en los pechos” (347). Al jesuita le parece “tan otro, que solo tenia del día antecedente la figura, todo lo demas trocado en otro hombre y en un fervoroso penitente” (347). El oscuro bozal se entrega entonces a su muerte seguro de su salvación, como si fuera “un cristiano viejo después de bien preparado y dispuesto para este trance”(347)<sup>21</sup>. La conversión del bozal lo transmuta, interiormente, en un otro que es su antípoda, lo ha vuelto similar a un cristiano viejo. Aunque, tal como se puede ver en las distintas ediciones de los *Emblemas* de Alciato (1531, 1534 y sucesivas), no existe nada más imposible que aclarar la oscura piel de un negro, la transmutación espiritual del bozal opera un radical blanqueamiento interior (fig. 3)<sup>22</sup>.

Hacia el final del párrafo y del capítulo que nos ocupa (Libro VIII, cap. VII), Ovalle reafirma la fuerza transformadora de la conversión y del bautismo, a través de una imagen que retoma la dicotomía entre lo inanimado y lo animado que, como hemos visto, articula el relato de la conversión del anónimo bozal. “Nuestro Señor se sirve del trabajo que con estos negros se passa, y de la fuerza de la divina gracia para hazer de *pedras* hijos de Abraham”, escribe (347, el énfasis es nuestro). Es una imagen que, además, vuelve a situar al lector en la urgente discusión sobre el bautizo de los negros que Ovalle abordará en el siguiente capítulo y que Sandoval había puesto en el centro de su labor misionera. A través de ella, el jesuita chileno alude directamente a las palabras que Juan Bautista dirige a los fariseos y saduceos en el Evangelio, reivindicando la necesidad del arrepentimiento y la universalidad de la gracia: “Haced pues frutos dignos de arrepentimiento, y no penséis decir dentro de vosotros: á Abraham tenemos por padre: porque yo os digo, que puede Dios despertar hijos á Abraham aun de estas piedras” (Mateo 3:8-9). El “gran fruto de sus almas”,

---

<sup>21</sup> Bernard, Carmen. “El color de los criollos: de las naciones a las castas, de las castas a la nación”. *Huellas de África en América: perspectivas desde Chile*. Celia Cussen (ed.). Santiago: Editorial Universitaria, 2009. (13-34). Tal como señala la autora, “cristiano viejo” aparece, tanto en España como en sus colonias, como el opuesto tanto de los africanos y de los judíos conversos o nuevos cristianos.

<sup>22</sup> Sobre el blanqueamiento simbólico de los negros y su transformación como una “ingeniosa transposición” en la literatura española del siglo XVII, Stoichita, Victor I. “‘Blanco’ y ‘negro’ en el arte y en la literatura españolas del Siglo de Oro”. *Cómo saborear un cuadro*. Madrid: Cátedra, 2009. 129-156.

prosigue Ovalle siguiendo el texto del Evangelio, se logra “cada día, viendo que con el tiempo, y la paciencia se dispone, y habilita esta pobre gente” (347).

El ministerio entre los bozales es un trabajo arduo que debe realizarse incansablemente, “cada día” escribe Ovalle, porque a partir de las denuncias de Sandoval y otros jesuitas, exige sobre todo revisar si los negros ya bautizados lo fueron acorde al rito y en conciencia. También Sandoval insiste especialmente, en su libro, en que el trabajo del misionero debe ser constante, similar al que garantiza la conquista de nuevos territorios o, sobre todo, la ejecución de una obra de arte.

Y de aquel famosísimo pintor Apeles, se cuenta, que nunca por muchas ocupaciones que tuviese, se le passava día en el cual no exercitasse su arte y pintasse alguna cosa [...]. Por averlo hecho assi Apeles vemos que salió tan perfecto y consumado pintor [...]. Pues si queremos salir perfectos y consumados obreros, y satisfacer a las necesidades que de presente en el ministerio urgen, no se debe passar día ninguno en que no echemos alguna linea en el (231-32).

Como si fuera un eximio artista, el misionero, que modela a través de la palabra evangelizadora el alma de los incultos salvajes, debe perseverar en su obra. A su manera, tanto el artista como el evangelizador operan una radical transmutación en la naturaleza. Este es el sentido que deja entrever uno de los ciento veintiséis emblemas del *Imago primi sæculi Societatis Iesus*, el prestigioso libro publicado en Amberes seis años antes que la *Historica relacion del Reyno de Chile*, para la celebración del centenario de la orden (Imagen 4) (467). En la sección dedicada a la acción de la Compañía en el orbe (*Societas agens sive de functionibus Societatis*), bajo el lema “La enseñanza de los salvajes” (*Institutio barbarorum*) y con una glosa que alude al modelamiento de las “rudas costumbres de los hombres” a través de la palabra (*Hi feros cultus hominum recentum / Voce formabunt*), el cuerpo del emblema muestra a Mercurio, que con su caduceo guía las almas y disipa la ignorancia, junto a Anfión, a quien el dios regaló la lira con la que hizo que las piedras se movieran por sí mismas<sup>23</sup>. La lira de Anfión y el caduceo de Mercurio descansan, sin embargo, a los pies de ambos personajes, sin intervenir en el proceso de animación de los insensibles frutos de forma humana que el árbol ha dejado caer y que ellos tallan y pulen, para que alcancen belleza y gracia.

<sup>23</sup> En la versión en neerlandés del *Imago primi sæculi Societatis Iesu*, el *Afbeeldinghe van dbeerste eeuw der societeyt Jesu* (Amberes: Plantiinsche druckerie, 1640), se sustituye, en la glosa, a Anfión por Apolo. Para un estudio de este emblema en la versión neerlandesa, Dekoninck, Ralph. “La Passion des Images. La traversée des images jésuites entre Ancien et Nouveau Mondes” en: *De zeventiende eeuw*. Jaargang 21, I, 2005. 49-63 y Dekoninck, Ralph. *Ad imaginem: statuts, fonctions et usages de l’image dans la littérature spirituelle jésuite du XVIIe siècle*. Ginebra: Droz, 2005. 201-203.



Al igual que la “diligente mano” de Anfión y Mercurio, la palabra y el trabajo constante de los misioneros ponen en movimiento “la ígnea energía del rico ingenio” para que el salvaje sea “reformado con nuevas costumbres”. Tal como la figura vista en el tronco de un árbol o en una piedra podía transmutarse sucesivamente en una artificiosa escultura inacabada o en una anamorfosis, en una visión del Santo Sudario o en un icono pintado por san Lucas, el “docto sermón” hace germinar el “gran fruto de su alma”, como escribió Ovalle, del fruto aparentemente inanimado que es el salvaje, da forma a su alma y a su inteligencia, que yacían casi invisibles –tiznadas, manchadas, borroneadas– en su cuerpo.

La *Histórica relación del Reyno de Chile* ha sido estudiada principalmente con respecto a las noticias que entrega sobre la temprana sociedad colonial chilena, la guerra de Arauco y la influencia de la Compañía de Jesús en la adopción de una estrategia defensiva, que son las grandes materias que componen su relato. Nosotros hemos seguido, en cambio, historias aparentemente marginales, “particularidades que parecen menudencias, y no tan propias de Historia”, como el mismo Ovalle afirmaba en su prólogo. La descripción de la cruz y del cuerpo de Cristo figurados en el tronco de un árbol en Limache, de la prodigiosa imagen de la Virgen con el Niño que parecen pintados en la ladera de un monte en Arauco y de la “maravillosa” conversión del negro bozal, evocan, desde un ángulo periférico y lejano, un corpus de narraciones, creencias e imaginarios sobre los nuevos mundos ya establecidos al interior de la cultura europea y los relaciona, además, con las experiencias estéticas, los expedientes visuales y las metáforas que sus cultos y devotos lectores asociaban a sus experiencias religiosas.

El carácter verdaderamente extraordinario y memorable de las imágenes prodigiosas inscritas en la naturaleza y de la repentina conversión de un salvaje en la lejana viceprovincia chilena, no reside en ellas mismas –Ovalle no las refiere “como cosas extraordinarias y tan propias de aquella tierra que no se vean en otras”– sino en la forma en que sus descripciones ponen en movimiento la red de asociaciones y combinaciones posibles que ofrecía la cultura de la imagen devocional en sus lectores. La exacerbación, tras la Contrarreforma, de la relación entre la creación divina y la del artista y entre esta y el modelamiento del alma; el gusto, propio del Manierismo y del Barroco por lo excepcional y lo inesperado, por las sucesivas metamorfosis de las formas y por el tránsito entre el artificio y la naturaleza; su expresión en las prodigiosas anamorfosis y en las esculturas aparentemente inacabadas y la relación entre estas figuras inconclusas o imperfectas y la conformación de una estética para hierofanía en la que se cifró la relación entre portentos, reliquias, iconos e imágenes artísticas, hicieron que las vívidas descripciones de Ovalle perduraran en la memoria de sus lectores. Los jesuitas Athanasius Kircher, Juan Eusebio Nieremberg, Francesco Rosignoli y Francisco Le

Roy<sup>24</sup> y el pintor y tratadista Antonio Palomino retomaron, reconstruyeron y ampliaron las vívidas imágenes que las palabras de Ovalle habían puesto delante de los ojos de sus mentes, en contextos muy distintos. Sus textos dan cuenta de cómo podía ser leída la *Histórica relación del Reyno de Chile* en ámbitos hasta ahora no considerados y muestran la efectividad de la estrategia retórica en ella desplegada.

Como las anamorfosis, los juegos de adopción y adaptación desplegados en las descripciones de los portentos y en la conversión del bozal condenado a muerte, invitan a leer la *Histórica relación del Reyno de Chile* al sesgo y de soslayo, desde puntos de vista aparentemente lejanos e inhabituales. A través de ellos es posible observar la forma en que eran meditados, imitados, combinados y convertidos en nuevos textos los repertorios de imágenes, las metáforas y las comparaciones que la Biblia, la literatura misionera jesuita, los libros de emblemas, los estudios de la naturaleza y el arte ponían a disposición de sus lectores y espectadores, hacia mediados del siglo XVII en Europa y en sus las colonias americanas. En los tres relatos que analizamos, estos distintos imaginarios convergen en la fascinación experimentada frente a lo que Gracián describió, en esos mismos años, como las ingeniosas transmutaciones de los objetos en sus eventuales contrarios, una conversión mediada por lo que Palomino llamó, unos cincuenta años después, la “retórica figura de la reticencia”, una estética del borrón que aunó, en la indefinición, inacabamiento u ocultamiento de sus formas, a los portentos de la naturaleza con las obras de arte y las reliquias y a un oscuro bozal, con un cristiano viejo, volviendo cercanas, como el catalejo que los holandeses regalan a los de Chile en el relato de Quevedo, “las cosas que estaban lejos i apartadas en infinita distancia”.

## BIBLIOGRAFÍA

- Imago Primi Sæculi Iesu, a Provincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repræsentata*, Amberes: ex officina Plantiniana Balthazaris Moreti, 1640.
- Alciato, Andrea. *Los emblemas de Alciato, traducidas en rhimas españolas; añadidas de figuras y de nuevos Emblemas en la tercera parte de la obra*. Lyon: Mathia Bonhomme, 1549.
- Emanuele, Tesaurus. *Cannocchiale Aristotelico*, Turín: Gio. Sinibaldo, 1654.
- Gracián, Baltazar. *Arte de ingenio. Tratado de agudeza*. Madrid: Juan Sánchez, 1642.
- . *Agudeza y arte del ingenio*. Huesca: Juan Nogués, 1648.
- Kircher, Athanasius. *Ars magna lucis et umbræ*. Roma: Sumptibus Hermanni Scheus, 1646.
- . *Mundus Subterraneus*. Liber II. Ámsterdam: Joannem Janssonium à Wæsberge & Filios, 1678.

---

<sup>24</sup> Sobre las referencias a Ovalle en estos autores, véase la nota 17.

- Niceron, Jean François y Marin Mersenne. *La perspective curieuse du Reverend P. Niceron minime. Divisée en quatre livres. Avec L'Optique et la catoptrique du R. P. Mersenne du mesme Ordre, mise in lumiere après la mort de l'Autheur.* Paris: Chez la veufue F. Langlois, dit Chartres, 1652.
- Nieremberg, Juan Eusebio. *Curiosa y oculta filosofia: primera y segunda parte de las marauillas de la naturaleza, examinadas en varias questionnes naturales... Tercera impresion añadida por el mismo autor.* Alcalá: Imprenta de María Fernández, a costa de Juan Antonio Bonet, 1649.
- Palomino, Antonio. *El Museo pictórico y escala óptica.* V. 1. 1715. Madrid: Imprenta de Sancha, 1795.
- Ovalle, Alonso. *Histórica relación del Reyno de Chile.* Roma: Francisco Cavallo, 1646.  
— *Historica relatione del Regno di Cile.* Roma: Francesco Cavallo, 1646.
- Quevedo, Francisco de. *La hora de todos i la fortuna con seso. Fantasia moral.* Zaragoza: Herederos de Pedro Lanaja, 1650.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo primero. Que contiene las letras A.B.* Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1726-1739.
- Rosignoli, Carlo Gregorio. *Opere Spirituali e Morali.* Tomo I. Venezia: Paolo Baglioni, 1713.
- Sandoval, Alonso de. *Naturaleza, policia sagrada i profana, costumbres i ritos, disciplina i catecismo de todos los Etiopes.* Sevilla: Francisco de Lyra, 1627.

## IMÁGENES

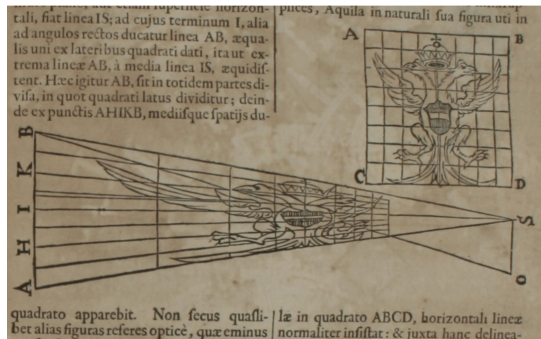


Imagen 1. Anamorfosis de un águila bicéfala.

Athanasius Kircher. *Ars magna lucis et umbræ.* Ámsterdam: Johann Jansson, 1671. 133.

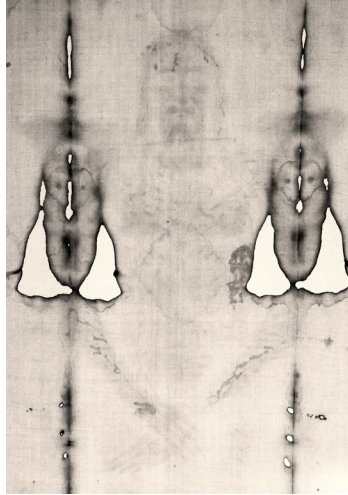


Imagen 2. *Detalle del Santo Sudario.*  
Santo Sudario o Síndone, Catedral de San Juan Bautista, Turín.



Imagen 3. Emblema LXXXIV, “Lo impossible”.  
Andrea Alciato. *Los emblemas...* 114.

## Institutio Barbarorum.



Hi feros cultus hominum recentum  
Voce formabunt. *Horat. lib. i. Carm. Od. 10.*

V Enactus ille, scitulaeque pufo,  
Vultu decorus auro,  
At fuisse fructus cernis arboris  
In aesculeis Atticae,  
Illic fuisse montis in cacuminis  
Cernis comatus frondibus  
Inter cunctos ilices. & hoc negat  
Negare Mercuri manum:  
Cui par loquaces innoxia Amphion fides  
Eburnea potens lyra.  
Hic ille post-puellis acceptam referre  
Pulchri figuram corporis.  
Proin triumphat, seque comparat sibi,  
Quem gnava Doctorem manus  
Ad sanctiores excoluit regulas  
Cultu reformatum novo.  
Nam quod loquaris, igneamque diuitis  
Cum suscitavis ingeni,  
Hi qua palestra more, qua docto cati  
Sermones fecerunt suo.

N n n 2

Insti-

Imagen 4. "Institutio Barbarorum" (La educación de los salvajes).  
En *Imago Primi Sæculi Iesu...* 467.