

La Transitividad de las imágenes. Medios, Usos, Prácticas

Guadalupe Álvarez de Araya
(Coordinadora)



MAGÍSTER EN
TEORÍA E HISTORIA
DE LAS ARTES
FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE CHILE

La Transitividad de las Imágenes: Medios, Usos, Prácticas

VI Encuentro Internacional
de Historiadores del Arte en Chile

13 y 14 de noviembre de 2013

Guadalupe Álvarez de Araya
(Coordinadora)

Ponencistas:

Zoltán Paulinyi

Paola Corti, Fernando Guzmán y Magdalena Pereira

Macarena Deij

Daniella Candia

Paulina Pardo

Lorena Villegas y Samuel Quiroga

María Elena Muñoz

Rosa María Droguett Abarca

Selene del Carmen García Jiménez

Sandra Accatino

Juan Arturo Camacho Becerra

Paulina Faba

Xochiquetzal Luna Arteaga

Camila Vicencio

Isabel Jara

Diana Duhalde

Ana María Risco

Lorena V. Mouguelar

Roxana Gómez-Tapia

Fabiola de la Precilla, Celia Marco del Pont, Betina Poliotta, Guillermo Alessio

Francisco Burdiles

Patricia Ferreira Moreno Christofolletti

Féipe Corvalán

Gonzalo Arqueros

Ediciones de la Escuela de Postgrado

ACTAS DEL VI ENCUENTRO
INTERNACIONAL DE HISTORIADORES
DEL ARTE EN CHILE

Departamento de Postgrado
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Museo de Arte Contemporáneo
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Centro de Investigación y Documentación
en Historia del Arte
Departamento de Teoría de las Artes

Comité Científico:

Dra. Sylvia Dolinko
Dra. Constanza Acuña
Mg. Jaime Cordero
Dra. © Guadalupe Álvarez de Araya

Imagen de la portada:

Anónimo. *Zapatos de María Francisca Villanova,
esposa del virrey Antonio Amar y Borbón*, Ca. 1803. Cosido a mano. 15 x 19 cm.
Reg. 155. Colección Museo Nacional de Colombia
Foto: © Museo Nacional de Colombia / Carlos Gustavo Suárez

Inscripción RPI N°: 242.753
Registro ISBN N°: 978-956-19-0864-2

Impreso en Gráfica LOM
Impreso en Chile / Printed in Chile

“Hablar de más lejos”. Imaginarios europeos en la descripción de las imágenes portentosas en la *Histórica relación del Reino de Chile de Alonso de Ovalle*¹

Sandra Accatino

Resumen: La ponencia indaga en las analogías que Alonso de Ovalle tendió en la *Histórica relación del Reino de Chile* (Roma, 1646, publicado en ediciones separadas y simultáneas en italiano y castellano) entre algunas de las imágenes portentosas avistadas en Chile y expedientes visuales que tenían un fuerte arraigo en las prácticas devocionales y religiosas de sus lectores europeos. Éstos se vinculaban tanto a la tradición del arte de la memoria y a su derivación devocional católica, como a las obras de arte barrocas y a sus descripciones en la literatura artística asociada a la Contrarreforma.

Las descripciones de las imágenes portentosas son leídas en este estudio como cuidadas ekphrasis de imágenes destinadas a producir determinados efectos sobre los cultos y devotos lectores europeos, que las asociaban a imágenes arraigadas en las técnicas de meditación y memorización, a las obras de arte de la época y a la discusión que, en ámbitos religiosos contrarreformados, éstas suscitaban (y, en particular, a la conformación, en las imágenes de visiones, de una estética del “borrón” y de una poética de la distancia). Al tender analogías entre los portentos avistados en Chile con imaginarios fuertemente asentados en la tradición iconográfica devocional europea, Ovalle habría adaptado las prácticas de apropiación y negociación que caracterizaron a la cultura jesuita en su relación con las culturas e imágenes foráneas, llevándolas a cabo también a la inversa, como parte de una retórica dirigida a convencer y seducir principalmente a potenciales lectores europeos de los cuales dependía el éxito de su misión en Europa.

Hacia el final del Libro Primero de la *Historica Relacion del Reyno de Chile*, Alonso de Ovalle detiene la larga y extensa descripción de las riquezas y bellezas naturales del territorio que ha ido construyendo en su relato y reflexiona sobre la distancia que separa a americanos y europeos. Imagina el escepticismo de quienes “o no han salido de los países que nacieron o son tan narcisos de ellos que no les parece que puede haber otros que les iguallen, cuanto menos que se les aventajen”. Los nacidos en América, escribe luego, “hablamos de más lejos y no podemos atestiguar con

¹ Este artículo forma parte del proyecto FONDECYT 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*”.

testigos oculares”². Este ensayo se pregunta entonces sobre esa distancia y plantea que Ovalle compone en su libro un lugar imaginario a partir de imágenes y descripciones que refieren a distintos expedientes visuales que tenían una extendida fortuna en el ámbito religioso europeo, intentando a través de ellos acortar la brecha física y cultural que lo alejaba de sus interlocutores y posibles lectores, de los cuales dependía el éxito de su misión en Europa.

Sabemos que Ovalle redactó gran parte de su libro en Italia, probablemente en Roma, entre marzo y septiembre de 1644³ y hacia fines de 1646 lo publicó en la imprenta de Francesco Cavalli en ediciones en castellano e italiano. Fue escrito en los meses previos a que se llevara a cabo la VIII Congregación General de la Compañía de Jesús, a la que Ovalle asistió en su calidad de Procurador de la viceprovincia de Chile e impreso pocos meses después de su término. En sus páginas, Ovalle incluyó un breve escrito que había publicado, cuatro años antes en Madrid, sobre la influencia que ejercieron los jesuitas para la obtención de la paz en la Araucanía⁴ y añadió también un mapa desplegable que era, a su vez, una copia más sencilla y en un formato más pequeño de la *Tabula Geographica Regni Chile*, el mapa que Ovalle había dedicado al recién electo papa Inocencio X en 1644.

Las tres publicaciones formaron parte de las iniciativas emprendidas por el jesuita para dar a conocer a Chile en una Roma que, en sus propias palabras, desconocía incluso el nombre de esta región, de tal manera que apareciera urgente la reconsideración de su valor y la importancia de las misiones que en él había fundado la Compañía de Jesús, para obtener de esta forma la autonomía provincial y el envío de una nueva dotación de misioneros.

Al igual que otros jesuitas contemporáneos, como Athanasius Kircher, a quien Ovalle conoció en Roma, Emanuele Tesauo, quien publicaría en los años siguientes su conocido *Catalejo Aristotélico* o Gaspar Schott, discípulo del primero, Ovalle utilizó todos los recursos que la imprenta ponía a su disposición para sus fines: publicó versiones en castellano y en español de un mismo libro; imprimió un mapa de grandes proporciones (de 117 por 58 cm.) y otro, muy similar, más pequeño (de 46 por 35 cm); publicó además, oculto bajo el nombre de un primo hermano – el doctor don Alonso Ortiz de Ovalle – en el mismo año y en la misma imprenta en la que editaría luego la *Historica Relacion del Reyno de Chile*, un libro sobre el origen de su familia, llamado *Árboles de las Descendencias* de las muy nobles Casas y apellidos de los Rodríguez del Manzano, Pastenes y Ovalle. Tanto este libro como la *Historica Relacion del Reyno de Chile*, incluyeron numerosas imágenes elaboradas con distintas técnicas (xilografía, buril, aguafuerte) y formatos y temas diversos.

² Ovalle, Alonso de: *Histórica Relación del Reyno de Chile*, Roma: Francisco Caballo, 1646, pág. 55. En la transcripción de esta y las otras citas, hemos optado por la versión, en un castellano más moderno, que ofrece la edición del Instituto de Literatura Chilena de 1969.

³ Hamisch, Walter: *El historiador Alonso de Ovalle*, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, 1976, págs. 69, 70.

⁴ Ovalle, Alonso de: *Relación verdadera de las pazes que capituló con el araucano rebelado, el marques de Baides de Pedrozo, gobernador, y Capitan General del Reyno de Chile, y Presidente de la Real Audiencia. Sacada de sus informes y cartas, y de los Padres de la Compañía de Jesús ...*, Madrid: Francisco Maroto, 1642.

Tal como señaló el historiador Juan Luis Espejo en la edición facsimilar de 1922 de los *Árboles de las Descendencias*, las matrices que fueron empleadas para caracterizar en la versión en castellano de la *Historica Relacion del Reino de Chile* a los gobernadores y hombres ilustres de Chile, habían servido antes para representar a los antepasados de Ovalle y, en más de un caso, cada imagen ilustra, en cada libro, dos o más personajes. De hecho, para representar a sus 24 antepasados, Ovalle utilizó solo 16 matrices que, modificadas, permitieron, junto a otras cuatro matrices distintas, ilustrar los 37 conquistadores de Chile⁵.

Muchas o la totalidad de estas matrices formaron originalmente parte de al menos dos ciclos distintos de grabados realizados en Italia y destinados a representar a hombres ilustres. Sabemos que algunos de ellos habían adquirido fama y honores combatiendo a los turcos, tal como se puede ver en los retratos del Adelantado Gerónimo de Alderete (fig. 1) y en el de Men Rodríguez de Sanabria (fig. 2), que fueron hechos a partir de una misma matriz⁶. La imagen que sirve de fondo a ambas estampas, fue tomada, con ligeras acomodaciones, de un grabado anterior y más complejo, que representa la conquista de la puerta de Fehervar, un hecho militar que en 1598 permitió la expulsión de los turcos de la ciudad húngara de Győr (Fig. 3). Es posible, entonces, que la matriz original representara al Conde Nicolás Palffy, cuya memoria está vinculada a la reocupación de la ciudad de Győr, pues, aunque no hemos podido encontrar aún el grabado original, el Conde Palffy aparece, en estampas posteriores, sin la imagen del fondo, pero en una postura semejante a la de Gerónimo de Alderete y Men Rodríguez de Sanabria, con una mano sobre el yelmo y la otra sosteniendo el bastón de mando (fig. 4).

En estos como en otros grabados, las matrices fueron a veces cortadas y los rostros, vestuarios, nombres y fondos, los tocados árabes y la designación de las localidades parcialmente borrados con rascadores y bruñidores y reemplazados por la incisión – una, dos y hasta tres veces – de otros rostros, nombres, vestuarios o fondos. Así, por ejemplo, mientras en la estampa que representa en los *Arboles de las Descendencias*..., al retrato ecuestre de Gonzalíañez de Ovalle (fig. 5) en medio de un campo de batalla, triunfante sobre la figura yaciente de un turco, en el grabado realizado a partir de la misma matriz para ilustrar en la *Historica relacion del Reyno de Chile* al capitán Martín Mujica (fig. 6), éste aparece con yelmo y extrañamente victorioso sobre el mismo personaje, convertido ahora – sin turbante y también él con yelmo – en un español. La matriz fue, además, cortada en sus lados derecho y superior para eliminar el escudo que aún se podía ver en los *Arboles de las Descendencias*... y se agregó, al interior de la ilustración, el nombre del gobernador español, señalando con las palabras y el dibujo de la Cruz, su pertenencia a la orden de Santiago.

⁵ Ovalle, Alonso: *Árboles de las Descendencias de las muy nobles casas y apellidos de los Rodríguez del Manzano Pastenes y Ovalles, por el doctor don Alonso Ortiz de Ovalle, etc.* Biblioteca chilena de Historia, Genealogía y Heráldica, edición y prólogo de Juan Luis Espejo, Santiago: Zamorano y Caperán, 1922, págs. XXI-XXII. Véase también Hernán Rodríguez V., “Los grabados del padre Ovalle”, págs. 41-54. En: Ovalle, Alonso: *Historica relación del Reyno de Chile*, Santiago: El Mercurio, 2012.

⁶ Rodríguez V., Hernán, *Op. Cit.*, págs. 45-54.



Figura 1. Adelantado Gerónimo de Alderete. Tomado de Alonso de Ovalle, *Histórica relación del Reyno de Chile*, Roma: Francisco Cavallo, 1646.



Figura 2. Men Rodríguez de Sanabria. Tomado de Alonso Ovalle, *Árboles de las Descendencias de las muy nobles casas y apellidos de los Rodríguez del Manzano Pastenes y Ovalles*, por el doctor don Alonso Ortiz de Ovalle, etc. Biblioteca chilena de Historia, Genealogía y Heráldica, edición y prólogo de Juan Luis Espejo, Santiago: Zamorano y Caperán, 1922.

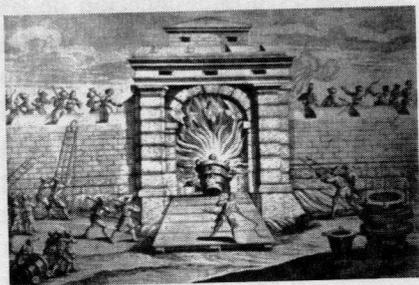


Figura 3. La puerta de Fehérvár de la ciudad de Győr siendo abierta por el ejército liderado por Nicolás Pálffy, en 1598. Imagen tomada de: Elemér Bányai, Lajos Mangold, Tolnai Világlapja, *Tolnai világtörténelme: számos képpel és műmelléklettel*, Budapest: Magyar Kereskedelmi Közlöny, Hírlap- és Könyvkiadó-Vállalat, 1908.



Figura 4. Gróf Pálffy Miklós. De Ignác Acsády, *Magyarország története 1526-1608*, En A magyar nemzet története, Budapest: Athéneum, 1897, pág. 443.

Figura 5. Martín de Mujica. Tomado de: *Histórica Relación del Reyno de Chile*, Roma: Francisco Caballo, 1646.



Figura 6. Retrato ecuestre de Gonzalvárez de Ovalle. Tomado de : Alonso Ovalle, *Arboles de las Decendencias de las muy nobles casas y apellidos de los Rodriguez del Manzano Pastenes y Ovalles*, por el doctor don Alonso Ortiz de Ovalle, etc. Biblioteca chilena de Historia, Genealogía y Heráldica, edición y prólogo de Juan Luis Espejo, Santiago: Zamorano y Caperán, 1922.



Gonzalvárez de Ovalle.



Figura 7. Giuseppe Maria Mitelli, Ventaglio per le mosche, 1693, Aguafuerte, buril, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, volume 34 I 23, Fondo Corsini

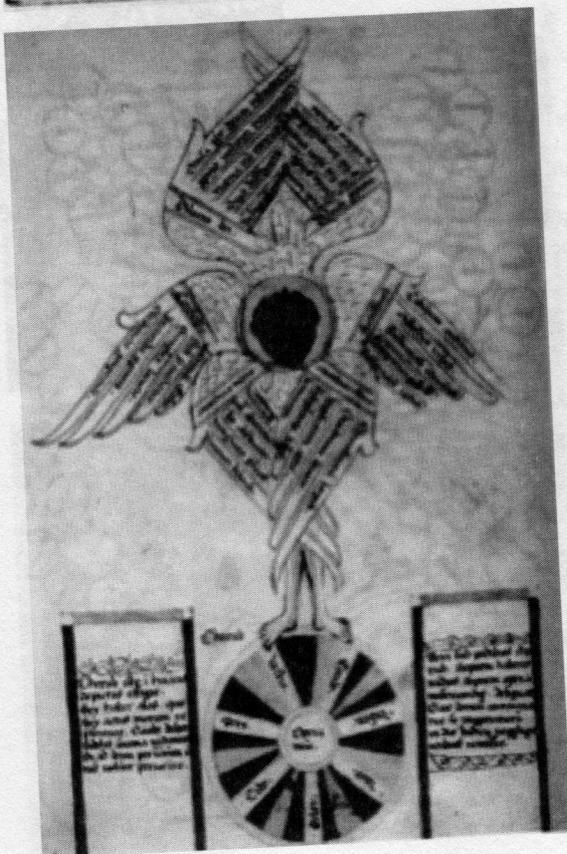


Figura 8. El querubín, imagen miniada, finales del s. XIV, Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Pluteo 30.24, c.3r

Más allá de la evidente necesidad de encontrar las fuentes de estas y de las otras imágenes que integran los tres libros que Ovalle publicó en Italia e intentar reconstruir a partir de ellas los procesos de invención, apropiación y transformación que supusieron estos “motivos nómades”⁷ en el proceso de creación de las imágenes que ilustraron la *Historica Relacion del Reyno de Chile* y de sus repercusiones en nuestro imaginario nacional, o de la eventual suplantación en ellas del héroe por un verosímil fisionómico, tal como había ocurrido un siglo antes en los biografías ilustradas de *Giovio*⁸ y en la edición *Giustina* de las *Vidas de Vasari*⁹, que, al igual que Ovalle, representaron con una misma matriz levemente alterada a varios de sus personajes ilustres; lo que quisiera enfatizar en este ensayo es que al reutilizar las imágenes ya disponibles, Ovalle se revela plenamente inserto en la cultura y en las prácticas que caracterizaron a la imprenta desde su creación.

La imprenta, se sabe, acrecentó aún más la relación de equivalencia entre las palabras y las imágenes, que la escritura ya había asentado a través de la fijación del invisible y cambiante sonido de la palabra en una sucesión de formas. En el proceso de impresión, imágenes y palabras tienen una materialidad semejante y podían incluso volverse intercambiables, tal como demuestran los rebus y poemas visuales que, desde la creación de la imprenta, proliferaron en Europa¹⁰ (Fig. 7).

La profunda relación entre palabras e imágenes tenía, por lo demás, una larga tradición en el mundo católico al que Alonso de Ovalle pertenecía. Desde la Edad Media, palabras e imágenes se fundían, relevaban y asociaban en los libros de oraciones y meditación religiosa miniados e impresos, en las esculturas y en pinturas que decoraban las iglesias: ambas contribuían a volver visible lo inefable y ordenaban el saber¹¹ (Fig. 8).

Esta tradición se remontaba al antiguo arte de la memoria de la retórica clásica, que el cristianismo transformó, durante la Edad Media, en un arte de la predicación y la meditación religiosa. En la época que nos interesa, mientras el arte de la memoria extendía su influencia, a través de los emblemas, rebus y poemas visuales, hacia la cultura laica, confluyó en las técnicas de visualización interior propias de la “composición de lugar” y del intenso compromiso físico y emocional que suscitaban la

⁷ Tomo el término de los muchos que emplea y discute Leo Steinberg en “The Glorious Company”, en AAVV: *Art about art*, Whitney Museum of American Art, New York, pp. 8-31.

⁸ *Giovio, Paolo: Elogia veris clarorum imaginibus apposita quae in Musaeo Ioviano Comi spectantur*, M. Tramezzino, Venezia, 1546; *Elogia virorum bellica virtute illustrium veris imaginibus supposita*, L. Torrentino, Firenze, 1551.

⁹ *Vasari, Giorgio: Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Giuntina, Florencia, 1568.

¹⁰ Bolzoni, Lina: *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Einaudi, Turín, 1995; De la Flor, Fernando R: *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Alianza, Madrid, 1995.

¹¹ Sobre la relación entre imágenes y palabras en ámbitos cristianos, véase, entre otros, Bolzoni, Lina: *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernadino da Siena*, Einaudi, Turín, 2002; Carruthers, Mary: *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990 y su *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images*, 400-1200, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

descripción de imágenes mentales en los Ejercicios espirituales de Ignacio de Loyola y en los libros que, a partir de su modelo, se escribieron y difundieron en Europa y América¹².

Tal como fue descrito en los tratados de retórica de la Roma republicana, el arte de la memoria depositaba las cosas y palabras que se deseaba memorizar, a través de una serie de asociaciones, en imágenes mentales, intensas y potentes, vívidas y emocionantes, que debían ser ordenadas en lugares previamente imaginados. Creado en un mundo en el que los libros y la alfabetización eran escasos, la forma tradicional del arte de la memoria encontró su obsolescencia con la creación de la imprenta. Sin embargo, fueron los libros impresos los que permitieron también la creación de sistemas mnemónicos de enorme complejidad y ambición – como el de Giordano Bruno, que fue dominico y los que también trazó en sus libros el jesuita Athanasius Kircher, a quien Ovalle conoció en Roma¹³. Al interior de este proceso de transformación del arte de la memoria, en el que las publicaciones de la Compañía de Jesús fueron fundamentales, los libros impresos crearon una particular forma de visualizar imágenes y textos y de comprender su relación¹⁴.

En la *Histórica relación del Reyno de Chile* conviven, junto a las 44 imágenes que lo integran, profusas descripciones de eventos milagrosos asociadas a imágenes prodigiosas, alguna de las cuales fueron igualmente ilustradas por grabados. Las descripciones son detalladas y vívidas y reconstruyen con palabras la visualidad de los portentosos y milagros, convirtiéndolos en cuadros mentales, tal como solían hacer las antiguas ekphrasis al interior de la Retórica clásica. Cuando formaba parte de discursos narrativos, la ekphrasis inducía al lector a detener el flujo de la narración, a visualizar mentalmente una imagen y demorarse en ella. Creaban, como las imágenes que acompañan los textos y al igual que las imágenes al interior del arte de la memoria y las proyectadas por las composiciones de lugar, momentos de reflexión, condensaban en sus detalles todo lo antes leído.

Tal como las imágenes de los gobernadores incluidos en la versión en castellano de la *Histórica Relación del Reyno de Chile* fueron hechas originalmente para otros libros, las imágenes dibujadas por Ovalle en sus ekphrasis se refieren, como señalá- bamos al principio, a expedientes visuales y experiencias estéticas que encontraban su origen en las prácticas devocionales y religiosas de sus lectores europeos. Puesto que el tema que nos convoca en este encuentro es la continuidad y la variación de las formas y significados de las imágenes de acuerdo a sus contextos culturales y sopor- tes materiales, quisiera detenerme en una de las imágenes portentosas inscrita en su doble materialidad – palabra escrita y grabado impreso – en la *Histórica Relación*

¹² De la Flor, Fernando R: *Op. cit.*

¹³ Sobre los dispositivos y sistemas mnemotécnicos en los libros y manuscritos de Athanasius Kircher, véase, entre otros: Burucúa, José Emilio: “Escrituras y experiencias en la cultura jesuita barroca”, en Constanza Acuña (ed.): *La curiosidad infinita de Athanasius Kircher*, Ocho Libros, Santiago, 2012, pp. 43-55; Findlen, Paula (ed.): *Athanasius Kircher. The Last Man Who Knew Everything*, Routledge, New York, London, 2004.

¹⁴ Fumaroli, Marc: *Le École du silence. Le sentiment des images au XVIIe siècle*, Flammarion, Paris, 1994.

del *Reyno de Chile*, una imagen que luego será citada y copiada por Athanasius Kircher en dos de sus libros¹⁵ (Fig. 9). Se trata de la descripción y de la imagen de la Virgen de la peña de Arauco, que Ovalle inserta hacia el final del octavo y último libro en los que está subdividida la *Historica Relación del Reyno de Chile*¹⁶ (Fig. 10). Al interior de este libro, Ovalle da cuenta de los progresos que ha tenido la fe católica en el Reino de Chile y de la importancia de Compañía de Jesús para la conversión de los indígenas y el triunfo de España. De esta forma, la descripción de la imagen – y su ilustración – buscan actuar sobre nuestra memoria, condensando en ella los relatos anteriores y la presencia de la intervención divina en este proceso.

El texto de Ovalle se inicia con una descripción de tono naturalista de la geografía que acoge a la visión y una prolija caracterización de la misma. En una de las laderas de un monte, escribe, las distintas tonalidades y formas de la piedra remedan una “capilla o nicho” que acoge en su interior la imagen de la Virgen con su Hijo en brazos. “Es de ver la piedra negra que forma el cabello tendido por la cabeza y cuello hasta la espalda, y la piedra blanca que representa el rostro vuelto a un lado y en perfil, de manera que se ve solamente uno de los ojos, negro, con grande proporción y hermosura. 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.” La traducción en italiano, más breve, sigue de cerca esta exposición, enfatizando dos veces la “somma proportione” de la figura y añadiendo, al final de la misma, un término que varía y enriquece la versión en castellano: la imagen de la Virgen, escribe Ovalle, es *leggiandria*¹⁷, posee ese encanto elegante que caracteriza a la gracia. Utilizada en el Renacimiento por autores como Leon Battista Alberti, Cristoforo Landino y Leonardo, el término *leggiandria* protagonizó una importante discusión en los escritos italianos sobre estética del siglo XVI, oponiéndose en algunos autores a la idea clásica de lo bello¹⁸.

La rústica figura, prosigue Ovalle, pronto se revela milagrosa, reafirmando así su condición de imagen realizada por la mano divina, “porque ni hay en ella color sobrepuesto ni cosa alguna que huelva a artificio humano”. Finalmente, Ovalle cierra su exposición, advirtiendo al lector “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, sin distinción ni proporción de miembros ni figura perfecta, a la manera que se ve en algunas pinturas, pero, en apartándose un poco, se ve la imagen con la perfección y hermosura que se ha dicho.” La sutileza de

¹⁵ Kircher, Athanasius: *Ars Magna Lucis et Umbrae*, Amsterdam, 1671, liber X, caput V, pág. 714. Trad. en castellano de Inés Verde Pena y M. Liliana Martínez Calvo, *Ars Magna Lucis et umbrae*. Liber Decimus. Reproducción facsimilar de la edición de 1671 con estudios introductorios e versión ó galego e castelán, Universidade, Santiago de Compostela, 2000, p. 370. Kircher, Athanasius: *Mundus Subterraneus*, Joannem Janssonium à Waesberge & Filios, Amsterdam, Tomo I, 1678, liber II, pág. 47.

¹⁶ Ovalle, Alonso de: *Historica relatione del regno di Cile*, Libro VIII, cap. XX, págs. 393-394.

¹⁷ Ovalle, Alonso de: *Historica relatione del regno di Cile*, Francesco Cavalli, Roma, 1646, p. 329.

¹⁸ Véase, por ejemplo, el uso que hace Castiglione en *El cortesano* (1528), *Della Casa en el Galateo* (1558), *Bebo en los Asolani* (1505) y *Firenzuola en los Discorsi delle bellezze delle donne* (1540).



Figura 9. *Virgen de la Peña de Arauco*. Imagen tomada de: Athanasius Kircher, *Mundus Subterraneus*, Ámsterdam: Joannem Janssonium à Waesberge & Filios, Tomo II, 1678, liber II, cap. VIII, pág. 47.



Figura 10. *Virgen de la Peña de Arauco*. Imagen tomada de: Alonso de Ovalle, *Histórica Relación del Reyno de Chile*, Roma: Francisco Cavallo, 1646, entre las págs. 392-393.

Figura 11. Vista frontal del fresco *San Francisco de Paola* de Emmanuel Maignan, 1642, Convento de Santa Trinità dei Monti, Roma.

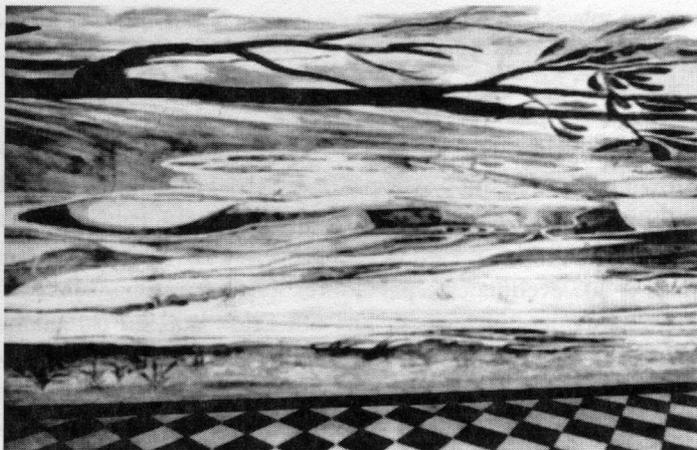


Figura 12. Vista lateral del fresco *San Francisco de Paola* de Emmanuel Maignan, 1642, Convento de Santa Trinità dei Monti, Roma.



esta descripción, que señala las transformaciones que los distintos puntos de vista provocan en la figura y evoca la sorpresiva visión de las imágenes en las anamorfosis, no aparece en el grabado que acompaña al texto. En él persisten, sin embargo, – para desaparecer en la versión del grabado que Kircher publicó más de treinta años después – los eventuales espectadores que, en posición de orantes, miran desde abajo y lateralmente a la imagen, una ubicación que, en las anamorfosis, solía revelar la imagen oculta.

Si bien fue en las páginas del *Mundus subterraneus* (1678) donde Kircher reprodujo el grabado que ilustra la Virgen de la Peña de Arauco y tradujo al latín casi textualmente la descripción de la misma, fue en el *Ars Magna Lucis et Umbrae*, el libro que Kircher publicó, al igual que Ovalle, en Roma en 1646, donde esta imagen cobra una dimensión mnemónica relevante¹⁹. El erudito alemán se refiere a ella justo antes de abordar las anamorfosis incluidas entre los espectáculos que la naturaleza, debido a los juegos de luz y de sombra, ofrece a los espectadores. Aunque Kircher sitúa a la Virgen en “un monte de esmeraldas, turquesas y piedras preciosas”, ella sigue siendo visible desde un único lugar, “mas si te alejas sólo un poco de él, creerías no ver nada más que rocas y precipicios, porque la figura desaparecería”²⁰. La imagen de la Virgen de la Peña de Arauco es también en este texto una anamorfosis²¹, es decir, una imagen distorsionada y aparentemente indescifrable que, vista desde un determinado sitio o reflejada sobre un espejo curvo, se recompone, revelando una figura que antes no había podido ser percibida.

Las anamorfosis, que nacen de una aplicación extrema y anómala de los principios matemáticos que articulan la perspectiva lineal, eran, hacia mediados del siglo XVII, un espectáculo habitual en Roma y habían encontrado una especial fortuna entre los religiosos más eruditos y, en particular, al interior de la orden de los Mínimos y de los jesuitas (Figs. 11 y 12). En las paredes de los monasterios y en las páginas de sus libros, proliferaban figuras que, proyectadas sobre un plano desde un punto de vista oblicuo, aparecían en un primer momento, al igual que en la ekphrasis de la Virgen de la Peña de Arauco, “como unos borrones solamente, sin distinción ni proporción de miembros ni figura perfecta”.

Como los anagramas, los acrósticos y las metáforas, las anamorfosis – que el jesuita Emanuele Tesaurò comparará en su *Catalejo aristotélico* (1654) con las metáforas – exhiben y al mismo tiempo ocultan su significado, trasmutando sus formas para sorprender al espectador. En la penumbra de los corredores de los monasterios

¹⁹ Sobre la relación entre las descripciones de la Virgen de la Peña de Arauco de Athanasius Kircher y la de Ovalle, véase Accatino, Sandra: “Una maravillosa imagen pintada en Chile. Ciencia, milagros, maravillas y artificios en el *Ars magna lucis et umbrae* de Athanasius Kircher”, publicado en Acuña, Constanza (Ed.), *Op. cit.*, en particular pp. 92-107.

²⁰ Kircher, Athanasius: *Ars Magna Lucis et Umbrae*, p. 710. Trad. en castellano, pp. 366, 367.

²¹ La designación de anamorfosis aparece por primera vez en el volumen dedicado a la óptica del libro *Magia universalis naturae et artis* que Gaspar Schott publicó en 1657. Sobre las anamorfosis, véase especialmente Jurgis Baltrusaitis, *Anamorfosi*, Milano: Adelphi, segunda edición, 1984. Sobre las anamorfosis de Kircher, Schott y sus contemporáneos, véanse las págs. 51-106.

o en la intimidad de la lectura, las anamorfosis provocaban imprevistas visiones a partir de lo que no estaba plenamente presente, para luego volver a desaparecer. Ovalle relaciona la figura dibujada en la piedra con el efecto de maravilla y asombro que producían estas anamorfosis, construyendo con sus palabras la visualidad de una imagen que permanece, sin embargo, invisible en el grabado que acompaña a la descripción. Así, además de invocar la elegante gracia, la proporción y la hermosura de la imagen y de remitir, entonces, según veíamos, a las discusiones estéticas contemporáneas, Ovalle evoca determinados efectos y experiencias del ver que, durante el Barroco, se vincularon a la contemplación de las obras de arte y a la búsqueda, en ellas, de un efecto de visión de lo sagrado, capaz de transmitir a través de la maravilla, de lo confuso y de lo inefable su condición sobrenatural. En el lugar imaginario que Ovalle compone y traza en sus descripciones, la agreste y rústica silueta entrevista en la piedra es transformada en una portentosa obra de arte, similar a la que sus lectores europeos podían ver en espectáculos, libros, iglesias y monasterios.

Bibliografía

Acuña, Constanza (Ed.).

2012 *La curiosidad infinita de Athanasius Kircher*, Ocho Libros, Santiago.

Baltrusaitis, Jurgis.

1984 *Anamorfosi*, Adelphi, segunda edición, Milano.

Bolzoni, Lina.

1995 *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Einaudi, Turín.

2002 *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernadino da Siena*, Einaudi, Turín.

Carruthers, Mary.

1990 *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press, Cambridge.

1998 *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images*, 400-1200, Cambridge University Press, Cambridge.

De la Flor, Fernando R.

1995 *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Alianza, Madrid.

Findlen, Paula (Ed.).

2004 Athanasius Kircher. *The Last Man Who Knew Everything*, Routledge, New York, London.

Fumaroli, Marc

1994 *Le École du silence. Le sentiment des images au XVIIe siècle*, Flammarion, Paris.

Giovio, Paolo.

1546 *Elogia veris clarorum imaginibus apposita quae in Musaeo Ioviano Comi spectantur*, M. Tramezzino, Venezia.

1551 *Elogia virorum bellica virtute illustrium veris imaginibus supposita*, L. Torrentino, Firenze.

Hamisch, Walter.

1976 *El historiador Alonso de Ovalle*, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.

Kircher, Athanasius.

2000 (1671) *Ars Magna Lucis et Umbrae*, Trad. en castellano de Inés Verde Pena y M. Liliana Martínez Calvo, Reproducción facsimilar de la edición de 1671 con estudios introductorios y versión en galego y castelano, Universidade, Santiago de Compostela.

1678 *Mundus Subterraneus*, Tomo I, Joannem Janssonium à Waesberge & Filios, Ámsterdam.

Ovalle, Alonso de.

1646 *Histórica Relación del Reyno de Chile*, Francisco Caballo, Roma

1969 *Histórica Relación del Reyno de Chile*, Instituto de Literatura Chilena, Santiago

1642 *Relación verdadera de las pazes que capituló con el araucano rebelado, el marques de Baides de Pedrozo, governador, y Capitan General del Reyno de Chile, y Presidente de la Real Audiencia. Sacada de sus informes y cartas, y de los Padres de la Compañía de Jesús ...*, Francisco Maroto, Madrid.

1922 *Árboles de las Decendencias de las muy nobles casas y apellidos de los Rodriguez del Manzano Pastenes y Ovalles, por el doctor don Alonso Ortiz de Ovalle, etc.* Biblioteca chilena de Historia, Genealogía y Heráldica, edición y prólogo de Juan Luis Espejo, Zamorano y Caperán, Santiago.

Rodríguez V., Hernán.

2012 Los grabados del padre Ovalle. En: *Alonso de Ovalle, Histórica relación del Reyno de Chile*, El Mercurio, Santiago.

Steinberg, Leo,

1978 The Glorious Company. En: AAVV, *Art about art*, Withney Museum of American Art, New York.

Vasari, Giorgio.

1568 *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Giuntina, Florencia.

Zoltán Paulinyi

Paola Corti, Fernando Guzmán y Magdalena Pereira

Macarena Deij

Daniella Candia

Paulina Pardo

Lorena Villegas y Samuel Quiroga

María Elena Muñoz

Rosa María Droguett Abarca

Selene del Carmen García Jiménez

Sandra Accatino

Juan Arturo Camacho Becerra

Paulina Faba

Xochiquetzal Luna Arteaga

Camila Vicencio

Isabel Jara

Diana Duhalde

Ana María Risco

Lorena V. Mouguelar

Roxana Gómez-Tapia

Fabiola de la Precilla, Celia Marco del Pont, Betina Poliotto, Guillermo Alessio

Francisco Burdiles

Patricia Ferreira Moreno Christofolletti

Felipe Corvalán

Gonzalo Arqueros

