

## Conocer el Nuevo Mundo: referencialidad en las ilustraciones de Fernández de Oviedo

**Vanina M. Teglia**

Instituto de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Buenos Aires  
Argentina

**Cita sugerida:** Teglia, V. (2014). Conocer el Nuevo Mundo: referencialidad en las ilustraciones de Fernández de Oviedo. *Olivar*, 15(22). Recuperado de: <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2014v15n22a06>

### Resumen

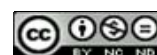
Las ilustraciones realizadas por el cronista oficial de Indias Gonzalo Fernández de Oviedo para sus apartados sobre la flora americana son las primeras de este tipo aparecidas mundialmente en una edición impresa. Entre los paradigmas del saber libresco medieval y el de la creciente valoración del testimonio de vista, el Veedor del Oro en el Nuevo Mundo, escritor y dibujante, recurre a las herramientas del lenguaje visual para, por un lado, ofrecer pruebas fehacientes de la naturaleza que estaba presenciando y, por el otro, para aprehenderla mediante las formas de discernimiento del discurso imperial. Sirviéndonos de un análisis de estas imágenes que Oviedo incorporó a sus impresos y manuscritos sobre las Indias, en este trabajo, demostramos cómo en ellas se concentran múltiples referencias sorprendentemente significativas en su conjunto: referencias a la realidad americana por mimesis y semejanza, referencias a los esquemas familiares de las tradiciones pictóricas de Occidente y, por último, a las jerarquías imperiales cristianas. Todo este complejo referencial se encuentra finalmente al servicio de la expansión imperial.

**Palabras clave:** *Fernández de Oviedo - ilustraciones de Historia Natural - crónicas de Indias - Imperio.*

### Abstract

The illustrations drawn by the official chronicler of the Indies, Gonzalo Fernández de Oviedo, to accompany his sections on American flora were the first of this type to appear on a printed edition. Between the paradigms of medieval bookish hermeneutics and the growing appreciation for the witness testimony, the Veedor del Oro in the New World, writer and illustrator employs visual language devices to offer reliable proof of the nature he observed and, simultaneously, apprehend it through the imperial discourse's forms of discernment. In this paper, we will analyze the images that Oviedo merged into his manuscripts and printed editions to show several amazingly significant references concentrated in them: references to American reality, by means of mimesis and similitude; references to the familiar schemes of Western pictorial traditions, and, finally, to Christian imperial hierarchies. This whole referential complex is finally put to the service of imperial expansion.

**Keywords:** *Fernández de Oviedo - Natural History illustrations - crónicas de Indias - Empire*



Las ediciones de la Primera Parte de la *Historia General y Natural de las Indias* publicadas en vida del autor contienen tres tipos de imágenes muy interesantes: las miniaturas que decoran las letras iniciales de los capítulos, los adornos también góticos de los escudos imperiales en las portadas de las ediciones –apoteosis ambos del imperio universal– y las imágenes cercanas a las ilustraciones científicas que llamaremos “representativas”, realizadas por el mismo Fernández de Oviedo, únicas que aparecen también en los manuscritos. Todas ellas representan objetos y algunos paisajes referidos a la naturaleza (incluso, a los habitantes o naturales) de las Indias. Oviedo verdaderamente se encontraba fascinado por los elementos que distinguía en dicho espacio natural. En su observación, se maravillaba de la creación de Dios y la interpretaba como signos de la Providencia Divina, tanto con palabras como con elementos del lenguaje visual. Más aún, percibía por momentos la naturaleza como inefable, la que por esto parecía obligarlo –de alguna manera– a dibujar sus creaciones y novedades ante el espectador occidental o español para dar cuenta verdadera y acabada de esta realidad.

No hay ilustraciones de Oviedo que acompañen los capítulos narrativos de la Conquista sino que, tan sólo, consisten en descripciones de la Naturaleza y de los naturales. Parecería que, para los episodios históricos, alcanzaría con las palabras y el relato mismo; aunque la verdad de lo narrado solía completarse con las varias versiones de un mismo hecho obtenidas por el historiador. Sin embargo, la Historia Natural parecía requerir la reproducción de lo observado en el plano del lenguaje visual. En la época, la partición entre observación, documento y fábula era reciente y no estaba claramente delimitada aún; la Historia Natural renacentista buscaba tener parte en el terreno de lo comprobado y repudiaba la ficción y lo fabuloso. Los libros de la naturaleza eran parte de los “libros de verdad”, rechazaban la ficción y lo fantástico de, por ejemplo, los libros de caballerías<sup>1</sup>. Las ilustraciones de Oviedo, al menos las referidas a la naturaleza, son tenidas por “verdaderas” y son parte del proceso que intenta la mimesis del referente. Para las descripciones del mundo natural en Oviedo, la verdad se alcanza y se completa con la visualización pictórica de plantas, animales, mundo mineral y nativos. El lenguaje de la imagen tiene así un efecto de *plus* que aporta de forma aparentemente necesaria y excluyente a la comprensión del lector. Son, de este modo, ilustraciones que redundan significados o ciertos conceptos de la descripción lingüística, pero en el plano de lo visual.

Planteamos que, en parte, Oviedo se vio en la necesidad de acompañar sus capítulos descriptivos con imágenes de la naturaleza como consecuencia de la concepción que se tenía en la época acerca de este tipo textual. La hipotiposis o *descriptio*, para el legado de la retórica clásica que recibió el Renacimiento, implicaba “poner ante los ojos”, “hacer ver”. Incluso, la descripción más pura debía tener la capacidad de provocar en el lector una traducción de las palabras en imágenes. Constituía una de las formas definitivas de construcción de la *evidentia*. Las ilustraciones incluidas por Oviedo en su *Historia General* eran el complemento más obviamente esperado de las descripciones sobre la naturaleza. Visualizar la novedad era una necesidad y, del mismo modo, era la forma que asumía lo verdadero o evidente.

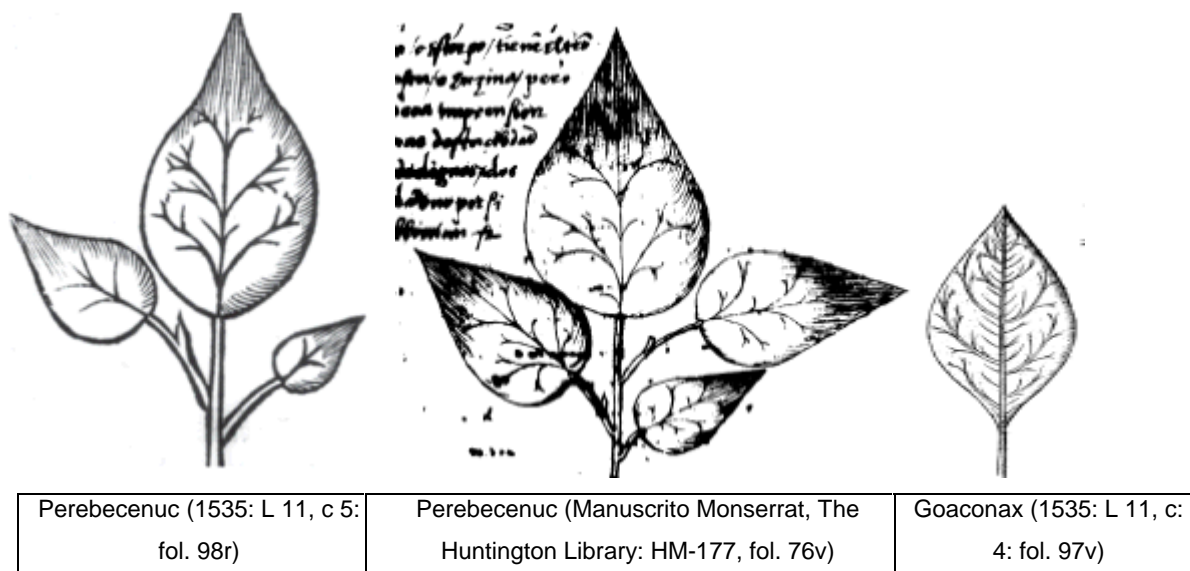
En general, los dibujos de la naturaleza en la *Historia* de Oviedo representan hojas, frutos enteros o partidos en medio; excepcionalmente, plantas completas: cardos con espinas, ciertos lirios,

etc.; algunos pocos esbozos sencillos de animales; siluetas de volcanes —especialmente del Masaya— y mapas de zonas costeras del Caribe. Estas ilustraciones son, en parte, testimonios visuales que intentan ser una versión “realista” de la naturaleza de las Indias con privilegio en la observación y sirviéndose de las incipientes herramientas y esquemas representativos de la temprana Modernidad. Junto con José Luis Checa Cremades (1989), afirmamos que este momento del Renacimiento es cuando aparecen las ilustraciones orientadas hacia un “realismo” gráfico. Este autor llama, a este fenómeno, “incipiente empirismo científico y naturalismo iconográfico”. Considera que el Renacimiento se vio obligado a confrontar dos de sus postulados entre sí y luego a buscar una síntesis entre ellos: la “vuelta a los clásicos” como autoridad del saber y la “vuelta a la naturaleza”, es decir, a la observación directa de la Naturaleza; una, perviviente del medioevo y, la segunda, nacida de las necesidades propias de la globalización del mundo moderno. Oviedo cumple con ambas premisas renacentistas, pues se sirve de autoridades para sus afirmaciones (especialmente, de la de Plinio), pero valora también la observación directa y el testimonio de primera mano. La novedad de las Indias lo lleva a ampliar extensas zonas de lo verdadero con peso en el testimonio visual como herramienta central del proceso de conocimiento<sup>2</sup>. De esto participa tanto la descripción textual de las características de la naturaleza como su representación gráfica. Es por esto por lo que Kathleen Myers (2005), al dar cuenta de la obra de Oviedo, explica que existe una equivalencia en la época entre ver y comprender. Para ella, las ilustraciones del cronista oficial de Indias son parte de la “epistemología visual” del Renacimiento. El amplio desarrollo en el período de la confianza en el sentido de la vista llevó a la necesidad creciente de científicos, interesados en la biología, historiadores y artistas a experimentar a través de la observación. Myers, por esto, cree que la reproducción de imágenes visuales en el Renacimiento es parte de una tendencia del género histórico al estudio empírico.

Sin embargo, principalmente, las imágenes oviedanas no tienen una función de evidencia realista (tampoco ornamental, claro está). Si bien no dejan de lado esta necesidad de la época y son su motor inicial, buscan la descomposición de los referentes en un gesto evidente por guiar la mirada del observador y, luego, su interpretación. En sí, estas ilustraciones consisten en signos abiertamente dados a la hermenéutica; se valen de técnicas plásticas cercanas a la que utilizaba la pintura religiosa de íconos, pero cuya representación, plagada de signos, se encuentra guiada por interpretaciones de la realidad americana muy personales del propio cronista. La pintura de íconos marcó la Edad Media y, sobre todo, el período bizantino<sup>3</sup> del Imperio cristiano. Era expuesta a la visión para alcanzar con ella lo trascendente, la revelación, la verdad de Dios a través de los ojos. En este focalizar la atención sobre ciertos objetos “centrales”, la pintura de íconos daba relieve —y luz— a ciertos elementos representados por sobre otros “puestos en un segundo plano”: es decir, dibujados con un tamaño menor y hacia los márgenes de la tela en relación con las figuras de relevancia (generalmente, la Virgen María o Jesús). Específicamente en Oviedo, las imágenes también contienen una estructuración interna de jerarquización de ciertos elementos y relegamiento de otros a un segundo plano. Por esto, por un lado, consisten en íconos-imágenes<sup>4</sup> que —de manera realista— representan la naturaleza indiana, pero —de manera analógica— reproducen las estructuras jerárquicas que no pueden tener otro modelo que el de las jerarquías celestiales mismas y las terrenales del Imperio

cristiano. Les rinden homenaje y son su proyección consciente o inconsciente. De este modo, el conocimiento del Nuevo Mundo en estas ilustraciones se da mediante la semejanza o *imitatio* de la Naturaleza en combinación con proyecciones metafóricas del reino de Dios y del imperio cristiano. Los esquemas-dibujos de la *Historia General* concluyen siendo íconos-diagramas de representación. En ellos, se concentran metafóricamente –por parecido con lo “descubierto” y analogía con lo “revelado”– los anhelos más personales de su autor sobre la Naturaleza y los naturales<sup>5</sup>, y las proyecciones imperiales de poder y orden más profundas, la utopía del imperio cristiano en tiempo de los Austrias.

En dichas ilustraciones, pueden verificarse las instancias de representación que detallamos y una más. Es decir, en primer lugar, la dimensión que se abre a novedosos procedimientos de mimesis realista o literal para alcanzar la fidelidad del testimonio de vista. En segundo lugar, la que proyecta jerarquías y anhelos imperialistas-cristianos de todo el período y del autor mismo. Finalmente, una dimensión que sigue esquemas conocidos de aprehensión visual más allá de la realidad americana. Veamos, ahora, estos procedimientos en algunos ejemplos de figuras de Oviedo:

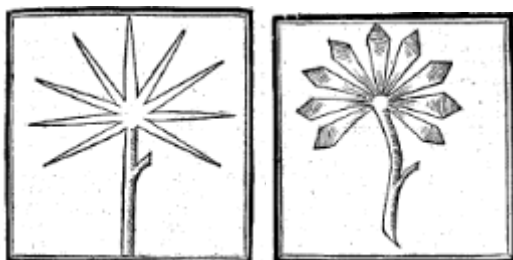


El primer dibujo pertenece a las hojas del perebecenuc –nombre que para algunos sería el que los taínos daban al tabaco– aparecido en la edición de la *Historia General y Natural de las Indias* publicada de 1535; el segundo, que representa a la misma planta, es del Manuscrito Monserrat, posterior a la edición de 1535, corregido y muy ampliado hasta mediados de 1550, pero nunca publicado. Se encuentra en parte conservado en la Real Academia de la Historia de Madrid y también en la biblioteca Huntington de San Marino, California. En tercer lugar, el dibujo de Oviedo representa la hoja de la goaconax, también de la biblioteca Huntington, que colocamos junto al perebecenuc, únicamente para establecer una comparación con las primeras dos ilustraciones. La descripción textual del perebecenuc que acompaña la imagen llama la atención sobre algunas de sus características: consiste en muchas hojas cercanas unas de otras, agudas en las puntas, delgadas y blandas; importante rigidez del tallo que, junto con la hoja –explica Oviedo–, “parece una lanza”<sup>6</sup>. En este punto, el autor procura que la ilustración se corresponda con estas características mencionadas

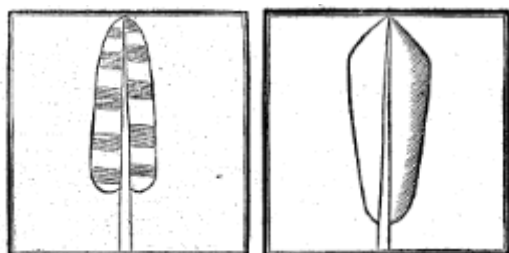
en el texto<sup>7</sup> y, para esto, se sirve de algunos recursos de la plástica. Coloca varias hojas juntas y, en la segunda versión, dibuja las hojas más cercanas unas de las otras y agrega una más al recorte que realiza sobre el referente original. Sombrea las puntas de las hojas para representar la blandura y delgadez de su material. Les concede un ancho importante, sumado a una clara forma en punta de la terminación (ninguna hoja del dibujo escapa a esta característica).

Finalmente, la marcada rectitud del tallo principal se une a la hoja sin continuidad (es decir, el tallo es independiente de la hoja y de sus nervaduras), lo que diferencia a este dibujo de hojas con tallos de los otros de Oviedo (la goaconax, por ejemplo). El autor interpreta a su perebecenuc con la forma de una lanza, ya que así lo describe con palabras: “en el talle quieren parecer hierros de lanzas pequeños, como si quisiesen enseñar a los hombres que son para curar las heridas de las tales lanzas, o llagas.” (L 11, c 5 [PT II: 20]). Por esto, Oviedo clasifica al perebecenuc entre las plantas medicinales. Parece “señalado por Dios”, “creador” de la planta, que su misma forma sea ícono de la forma común de una lanza, lo que da a entender a los hombres sus beneficios. El dibujo en sí es ícono del perebecenuc, pero también alude metafóricamente a las lanzas por similitud entre los referentes. Hay, en esta “visión” de la planta, un pensamiento de base que proviene de los tratados renacentistas de *signatura rerum* que mediaban o directamente dirigían la representación. Plinio en su *Historia Natural* (siglo I), Galeno en el siglo II y Teofrasto Paracelso, contemporáneo de Oviedo, creyeron encontrar la cura de varias enfermedades en la interpretación de ciertos signos del reino vegetal. Algunas de las hierbas estudiadas e interpretadas exhibían su posibilidad de curación por la semejanza de su forma o de su color con algún elemento que identificara cierta enfermedad, es el caso del perebecenuc. Otros vegetales estudiados por esta medicina, en cambio, guardaban la clave de su utilidad en su nombre original y es verdaderamente por esta razón que Oviedo procuró siempre conservar los nombres nativos de plantas y de zonas geográficas por sobre los nombres castellanos impuestos por adelantados y conquistadores. Creía así que podía acceder a ciertos secretos muy bien guardados por los indios acerca de su propia naturaleza, concebida como un libro de signos abierto a la hermenéutica.

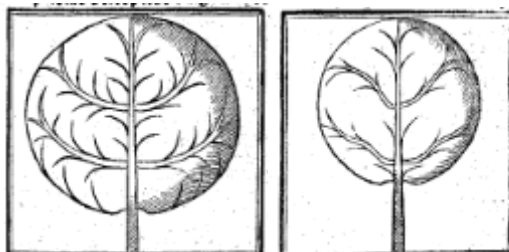
Con respecto a estos dibujos y otros del mismo Oviedo en su *Historia*, se observa cierto esquematismo en su trazado, sobre todo en los primeros. Parecen ser borradores de dibujos o esquemas inacabados. Las necesidades clasificatorias y cierta coherencia para catalogar, por ejemplo, imponen una tipificación. Los dibujos de plantas y árboles y de sus hojas tienen formas que los vinculan entre sí y que permiten su clasificación por similitud. Son formas esquemáticas y repetidas: redonda o alargada, de estrella, de óvalo, en punta o una combinación de éstas (por ejemplo, un árbol representado por un círculo más una punta por encima).



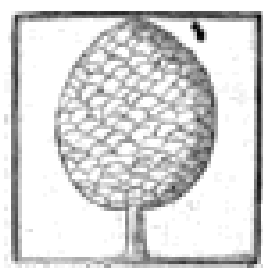
Hojas de la yuca (1535: L 7, c 2)



Hojas del plátano (1535: L 8, c 1) y del higuero (1535: L 8, c 4)



Árboles guiabara (1535: L 8, c 12) y copey (1535: L 8, c 14)



Árbol Guanabano (1535: L 8, c 17)

Son formas fijas que se repiten para facilitar la clasificación y su comprensión: el guiabara tiene una forma muy similar a la del copey, tanto como son también similares las hojas del plátano y las del higuero, etc. Tal como lo plantea Gombrich, las formas básicas –círculo, estrella, etc.– son “formas esquemáticas mentales clasificadoras” (Gombrich, 2002: 40)<sup>8</sup>. Cuando se conoce un objeto por primera vez –plantea este mismo autor citado–, si falta una de las categorías preexistentes en el dibujante, la deformación del referente se pone en marcha. Nos referimos a “esquemas familiares” de representación en el cronista a aquellos traídos desde una cultura exógena respecto de América. El ojo del observador se halla limitado por los lenguajes conocidos, suma de condicionamientos y anhelos personales, así como también de imposiciones culturales e intereses de época.

Veamos otro ejemplo: la ilustración del ananá, llamado “piña” por los españoles. El dibujo aparece en la edición de 1535 y es reproducido sin modificaciones por Oviedo en el autógrafo revisado (*Manuscrito Monserrat*):





Piña (Manuscrito Monserrat - The Huntington Library: HM-177, fol. 46r)

Algunos estudiosos, como Esteban Mayorga (2009), afirman con razón que la descripción y representación de la naturaleza americana elaboradas por Oviedo son bastante precisas y verosímiles. Así pensamos que se da en este caso en el que el ananá, fruta del todo desconocida por los españoles, es dibujado junto con sus hojas puntiagudas salientes y con su cáscara tan particular de rectángulos pequeños. Sin embargo, el autor omite representar las pequeñas espinas que suelen interrumpir la cáscara del ananá. No es imposible para él dibujar puntas afiladas, lo hace con algunas plantas espinosas como los cardos o con las uñas de la iguana, de la churcha o del armadillo. La clave que responde a por qué evita las puntas salientes en el ananá estaría en aquellos esquemas familiares mencionados más arriba y que Oviedo tiene en mente: un óvalo dirige la percepción de este objeto desconocido.

Más allá del ananá, resulta interesante detenerse en la distancia con que son observados los objetos en este tipo de ilustraciones. De los árboles, a Oviedo le interesan principalmente sus hojas, que muchas veces abstrae no sólo de la planta de la que provienen sino, también, del hábitat y del paisaje en el que suelen aparecer<sup>9</sup>. En el caso del lirio, dibuja la planta entera. En otros, como la perorica, Oviedo representa sus raíces<sup>10</sup>. En el caso del ananá, el autor da relevancia al fruto, que dibuja sobre una base de cardo del que emerge; y, por encima, el cogollo áspero que crece del mismo fruto. En verdad, el ananá está dibujado sin perspectiva en relación con la planta-cardo que lo contiene. Para dar mayor notabilidad al fruto, Oviedo diseña esta imagen con los esquemas que eran

comunes, por ejemplo, en la pintura medieval tradicional de símbolos o íconos, que le resultaban familiares. Como adelantamos más arriba, las imágenes representadas con una escala mayor y llenas de luz tendían a significar mayor poder; las representadas con un tamaño más pequeño eran generalmente las figuras de menor relevancia. Recordemos las iconografías medievales en donde la figura de Cristo aparecía destacada con mayor tamaño en comparación con las de los apóstoles. En la imagen de Oviedo, las hojas del ananá constituyen tan sólo un marco sin relevancia, puesto que la utilidad de la planta está, para Oviedo, en el fruto. En el texto paralelo, el cronista hace varias loas al sabor, aroma y hasta visión y tacto que ofrece el fruto. Del quinto sentido, el del oído, también encuentra qué comentar: se pueden escuchar las expresiones de delectación de los que gustosamente lo saborean. Junto con esto, “la piña es buena para los bebedores” –para “curarlos” de su vicio, desde ya–, porque los que comen el ananá, luego no tienen buen paladar para el vino.

Pero, ¿por qué razón el autor ha querido dar tan poca relevancia al cardo, al que ha dibujado tan pequeño mucho más que el cogollo? La respuesta quizás podamos encontrarla, como en el caso del perebecenuc, en la correspondencia texto-imagen:

Cada piña nasce en un cardo asperísimo y espinoso, y de luengas pencas muy salvajes, e de en medio, de aquel cardo, sale un tallo redondo que echa sola una piña, la cual tarda en se sazonar diez meses o un año; e cortada, no da fructo más aquel cardo, ni sirve sino a embarazar el terreno. (L 7, c 14 [PT I: 241])

La última frase es clara: “embarazar” significa “impedir” o “retardar” (Covarrubias). El cardo no es útil sino para perturbar el terreno e impedir o retardar su productividad. Por esto está representado con un tamaño menor, que le resta importancia a expensas de un supuesto realismo buscado. Por el mismo motivo, Oviedo dibuja otra hierba, la perorica, desde la raíz:



Perorica (Manuscrito Monserrat)  
(L 11, c 8)



De esta raíz, como de toda la planta, los indios hacen polvos medicinales, por esto su dibujo es de grandes dimensiones e incluye hojas, tallo y raíz. Es decir, Oviedo es parcial en la representación y selecciona del objeto aquello que tiene, en principio, una utilidad: medicinal, alimentaria o edilicia, etc. Pero, también, aquello que sirve a la contemplación de las maravillas de Dios y a la lectura hermenéutica de sus signos y revelaciones dispersas y también escondidas en esta naturaleza indiana “descubierta” por la “gracia” asumida por la empresa del imperio castellano del XVI.

Hemos hallado que, específicamente en representaciones que quiebran marcadamente la perspectiva “realista” de lo dibujado y que apelan a perspectivas simbólico-medievales, conocer la verdadera forma de la naturaleza es, también, con este razonamiento, loar a Dios, alabar su poder creador tanto por parte del que contempla la naturaleza –las ilustraciones de Oviedo son por esto ofrecidas a la contemplación del lector–, como de quien la representa y de quien hace uso de ella. Funciona aquí, por debajo, el tópico de la naturaleza como libro creado por Dios<sup>11</sup>, sobre el que los individuos podrían leer justamente las maravillas de su creación. Revelar y alabar a Dios como verdad escondida en los signos de la naturaleza era una de las funciones del historiador naturalista; en su obra confluían la proto-ciencia moderna y la religión de la época. De esta manera, la forma de la naturaleza “habla” de los designios divinos y de su poder creador o de su merced con los hombres. También, la consideración del espacio y sus elementos como libro de la naturaleza o del mundo de Dios participa de una dicotomía fuertemente arraigada en el Renacimiento –aunque iniciada ya en la Edad Media– que se enfrenta a la tradición más medieval del saber libresco. Es decir, el deseo de conocimiento del Libro de la Naturaleza valora el conocimiento por la experiencia y la observación por sobre el de las autoridades y esto ya es causa suficiente para que Oviedo incluya sus ilustraciones en los capítulos referidos a la naturaleza indiana. Así, confluyen tanto la alabanza a la creación divina del libro-mundo como la valoración de la observación directa de este mundo a través de los ojos.

Volvamos a la descripción del poder medicinal del perebecenuc para revisar lo mismo que planteamos para la piña. Hay, en la edición de 1535, una mención a la utilidad que la planta tiene para “curar” heridas de negros e indios:

Digo llaga: porque para heridas hechas a mano recientes, no es esto sino para otras llagas de otras ocasiones. Digo más: que en mi casa he curado yo e hecho curar en veces muchos indios y esclavos negros, y cristianos, y han sanado muy bien, y en verdad algunos dellos de tales llagas que me costaran muchos dineros del cirujano, e no se si las supieran curar; e desta manera, sin darles pecunia ni gracias, sino solo a Dios se curan. Porque estos negros e indios, como andan al campo trabajando, y la tierra es mala de piernas (por ser humedísima), de un rascuño e de poca cosa se hacen llagas muy malas (Oviedo, 1535: fol. 98r).

Se alude veladamente a la esclavitud de los propios indios que Oviedo tiene a cargo y a la utilidad de la hierba para curarlos y que continúen con su labor. La descripción de la “maravilla” medicinal del perebecenuc que Dios “ha puesto” como signo en el Nuevo Mundo es también –claramente aquí– una estrategia literaria que minimiza o directamente borra (“cura” las marcas de) los

efectos destructivos de la conquista sobre los indios del Caribe. En el *Manuscrito Monserrat*, que es sobre el que se basa Amador De los Ríos en el siglo XIX (y luego Juan Pérez de Tudela) para montar la primera publicación de la *Historia General* completa, hay inserciones posteriores de mano de Oviedo que amplían llamativamente este mismo capítulo, como la siguiente:

Yo he tenido indios que por su malicia propia e por no trabajar, o ellos mismos se hieren, o se ponen algunas hojas de hierbas que conocen, que en breves horas se hacen una o dos llagas, o las que les place, en un pie o pierna, adonde quieren, e viénense de la hacienda acá (a la cibdad) coxqueando, por bellaquear e no hacer nada ni trabajar. E socorremos a la malicia suya con esta hierba, e sanan contra su voluntad antes de lo que querían, para que se vuelvan a la hacienda. Y aun desde que está bueno, solemos ayudarle con una docena de azotes, porque escarmiente; y es tan buena medecina para algunos, como la hierba, e no lo torna a hacer. (L 11, c 5 [PT II: 21])

De este agregado, se deduce una utilidad extra de la planta medicinal tan efectiva para las llagas: no permite que los esclavos descansen demasiado cuando están heridos y es tan “eficiente” como los azotes para que retornen al campo. El perebecenuc –como signo de Dios dado a la hermenéutica– sirve a la continuidad de los trabajos forzosos de los conquistadores sobre los indios y, por lo tanto, a la productividad del imperio.

Proponemos que las ilustraciones de Oviedo, en verdad, como signos de la revelación en el libro de la Naturaleza, concentran una específica alabanza a Dios, quien que, además de haber dejado marcas de su propia grandeza creadora, ha dejado señales para el aprovisionamiento del Imperio cristiano español. Son éstos también indicios de su destino de grandeza, que la Providencia Divina ha dejado esparcidos en la naturaleza de las Indias. Particularmente en Oviedo, esta alabanza y señal sólo pueden manifestarse visualmente mediante diagramas que proyectan jerarquías internas al dibujo y que por esto son análogas e intentan imitar las jerarquías celestiales e imperiales terrenales. Así, lo que se presentaba sin distinciones ni jerarquía a primera vista es comprendido en términos exógenos. El ananá debía ser representado desproporcionadamente y sin perspectiva: con su fruto con un tamaño mayor y en el centro, porque éste era útil para la alimentación y subsistencia de los hombres que llegaban a las Indias, y para curar a los alcohólicos de su enfermedad. Su cardo, en cambio, aparece con un tamaño menor, puesto que sólo servía para sostener el fruto y volvía improductivo el terreno. Aquí recordemos que una de las justificaciones del imperio para su avance sobre las poblaciones de nativos era esta concepción de la falta de explotación de la tierra (sin agricultura, sin ganadería ni extracción de minerales) “observada” sobre todo en poblaciones de cazadores-recolectores del Caribe. El perebecenuc, por su parte, debe ser representado en sus hojas –únicamente–, no porque concentre en ellas su poder medicinal (toda la hierba es la que lo contiene) sino porque en ese segmento de la planta se revela, para el observador, el signo icónico divino loable destinado a apoyar la grandeza del imperio. Su estilo en el dibujo pierde elaboración realista para inclinarse por la representación alegórico-utilitaria, estilizada en función de convertirse en un servicio más a la Corona en su empresa de Indias.

Por otra parte, en ciertas reflexiones desplegadas por nuestro autor en su obra, encontramos esta misma revelación de poder pero invertida. Nos referimos al poder ejercido por los propios indios con la colaboración de la Naturaleza americana misma que escapa al control de las colonias. Suele aparecer asociado a la rebeldía, el fingimiento y la posible traición de los indios en revancha por las opresiones conquistadoras. Para Oviedo, en definitiva, ellos también tendrían sus formas –aunque veladas y reducidas– de conocimiento y explotación de la Naturaleza, la que les serviría, en cambio, como forma de resistencia y control sobre sus Otros, los “cristianos”. Hay siempre, en el Cronista Oficial, una sospecha acerca de que los indios poseen conocimientos que ocultan a los españoles, porque, para ellos –como para él–, el saber necesariamente conduce al poder. Por ejemplo, en estas palabras:

( ...) esta generación [de indios] es tan avara deso poco que sabe, que por ningún interese ni bien que se les haga quieren manifestar cosa déstas, en especial de las que podrían aprovechar a los cristianos, si son medecinales, *porque esta manera de sciencia es parte de su señoría*. (L 11, c 5 [PT II: 20], la cursiva es nuestra)

El comentario está en la edición de 1535, aunque la última frase es un agregado que aparece en el manuscrito posteriormente corregido. Pasados unos años, el cronista recrudesció su desconfianza y su visión descarnada acerca de la holgazanería y la traición de los indios incorporados como vasallos o como esclavos al imperio. Podemos leer entrelíneas, en el pasaje citado, la resistencia ofrecida a la Conquista por parte de los indios, que reservan su saber como modo de conservar su “señoría” o soberanía sobre sus territorios.

Ahora bien, es claro que Oviedo concibe el saber (*sciencia*) y el conocimiento científico o proto-científico como poder (*señoría*). Además, también es evidente la desesperación propia del ojo observador, posesivo y colonialista en el discurso imperial de Oviedo ante la imposibilidad de conocer los secretos que los indios guardan. Subyace una disputa por la posesión. El que posee el saber obtiene más derechos de ser “señor” y de exigir el sometimiento de sus vasallos. De todo esto, se deduce claramente que el cronista también considera a su propia Historia Natural (y, por lo tanto, a sus ilustraciones) con una función que hoy podríamos descomponer como doble: como discurso referencial de conocimiento de la realidad americana y, también, como medio de su apoderamiento como servicio dado al emperador.

Muchos investigadores se han referido a los límites que encuentra Oviedo a la hora de representar<sup>12</sup>. Efectivamente, en distintos párrafos de su obra, el cronista renuncia a conocer todos los secretos y novedades de la naturaleza indiana y también a franquear todas las limitaciones personales y los esquemas culturales familiares y, en consecuencia, a hallar recursos descriptivos, taxonómicos y visuales-pictóricos apropiados. José Rabasa (1993), por ejemplo y sirviéndose de los razonamientos de Hayden White, ha visto, en los modos oviedanos de representar, un discurso que va y viene –indeciso– entre un código recibido y la resistencia que imponen los fenómenos del Nuevo Mundo a ser incorporados en formas convencionales de “realidad”, “verdad” o “posibilidad”. Sin embargo, en los dibujos analizados en este trabajo, más que hallar “limitaciones” personales de

Oviedo, se constata un exceso de representaciones o de objetos representados; y, también, más de una semejanza indicial en relación con la situación de enunciación. Es decir, las ilustraciones del cronista oficial no son limitadas ni “tímidas”, más bien presentan una complejidad de planos referenciales que responden a más de teoría acerca de la representación de la naturaleza. En primer lugar, en parte los objetos son considerados desde un incipiente realismo moderno de representación; segundo, tienen lugar las limitaciones culturales que proveían los estereotipos familiares para la representación plástica y, en tercer lugar, se contempla fuertemente la hermenéutica de los signos de la Naturaleza en términos jerárquicos que controlan y someten el mundo natural desconocido bajo un orden imperial y cristiano. Las diferentes semejanzas a las que aludimos recientemente refieren tanto a lo observado visualmente como a las imperantes abstracciones y jerarquías impuestas por el poder imperial proyectadas sobre el espacio del Nuevo Mundo.

## Notas

[1](#) Sobre el tema, véase “La Historia Natural en el siglo XVI: Oviedo, Acosta y Hernández” de María de la Luz Ayala (2005).

[2](#) Sobre el peso que cobró el testimonio de primera mano y el del testigo visual a partir de la novedad de América para Occidente y a partir de la proliferación, en el Renacimiento, de las crónicas de Indias, véase Blanca López de Mariscal (2004).

[3](#) La tradición de la pintura simbólica o de íconos pintaba imágenes religiosas, generalmente de Cristo, de la Virgen y de los santos. Cada detalle de las imágenes estaba cargado de un especial significado religioso. Véase la *Historia de la Pintura* de Wendy Beckett (1995).

[4](#) Nos servimos de la conocida clasificación de Charles Sanders Peirce de los íconos en: imágenes, metáforas y diagramas, en la que estos últimos representan la realidad por analogía entre las partes del diagrama y del objeto de la realidad.

[5](#) En 1519, Oviedo presentó ante el joven rey Carlos V, un proyecto propio de colonización de las Indias en el que el orden imperante sería un sistema estricto de jerarquías encabezadas por el emperador, seguido de caballeros castellanos en Indias investidos de órdenes nobiliarias, luego los caciques de las tribus originales y, por último, los indios encomendados. Este proyecto no fue contemplado por la Corona y Oviedo hasta se avergonzó de él años después, pero las ideas de necesidad de una fuerte jerarquía escalonada para las Indias pervivieron en toda su obra. Sobre el tema, véase mi artículo “Una corte de caballeros para el Nuevo Mundo: los proyectos utópicos de Gonzalo Fernández de Oviedo” (2012).

[6](#) Véase la descripción en Libro 11, capítulo 5 (Pérez de Tudela, volumen II: 20-22). Utilizamos esta edición en todos los casos de citas textuales, salvo aclaración.

[7](#) Sobre la relación de retroalimentación entre el texto descriptivo y la imagen correspondiente en Oviedo, véase Alexander Coello de la Rosa (2002).

[8](#) Ernst Gombrich (2002: 45) afirma que las representaciones pictóricas derivan de algunos arquetipos conocidos y el artista, no menos que el escritor, necesita un lenguaje antes de aventurarse a una “copia” de la realidad. Por esto, tendremos que buscar cuáles son los esquemas familiares a los que Oviedo ajusta sus “borradores” de la naturaleza indiana desconocida. Por ejemplo y en otro orden, Durero dibuja los ojos de los caballos con pestañas en el párpado superior e inferior (cuando, en

realidad, los caballos carecen de pestañas en el párpado inferior), porque el arquetipo familiar sobre los ojos hace que el pintor los conciba con pestañas en ambos párpados.

[9](#) El agregado de paisaje dibujado a las ilustraciones de Oviedo en la edición del siglo XIX de Amador de los Ríos fue realizado por el dibujante Federico Craus.

[10](#) Véanse las ilustraciones a continuación en este trabajo.

[11](#) Agradecemos al profesor Leonardo Funes, quien en el VIII Congreso Internacional Orbis Tertius (2012) en la ciudad de La Plata nos ha señalado esta tradición apropiada para las concepciones de Fernández de Oviedo y, también, nos recordó el surgimiento de los libros de *signatura rerum*.

[12](#) Véanse Alexandre Coello de la Rosa (2002), Luz Ángela Martínez (2010) y Kathleen Myers (1993).

## Bibliografía

Ayala, María de la Luz, 2005. "La historia natural en el siglo XVI: Oviedo, Acosta y Hernández", *Estudios del hombre*, 20, 19-37.

Becket, Wendy, 1995. *Historia de la pintura*, Buenos Aires: La Isla.

Coello de la Rosa, Alexandre, 2002. *De la naturaleza y el nuevo mundo: maravilla y estoicismo en Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés (1478-1557)*, Madrid: Fundación universitaria española.

Checa Cremades, José Luis, 1989. "Impresos de Historia Natural en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial: hacia una nueva síntesis explicativa", *B. Anabad*, XXXIX núms.3-4, 549-564.

Gombrich, Ernest H., 2002. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid: Debate.

López de Mariscal, Blanca, 2004. *Relatos y relaciones de Viaje al Nuevo Mundo en el siglo XVI. Un acercamiento a la identificación del género*, Madrid: Polifemo y Tecnológico de Monterrey.

Martínez, Luz Angela, 2010. "El quiebre epistemológico y el surgimiento del nuevo sujeto de conocimiento en la *Historia General y Natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo", *Revista chilena de literatura*, 77, 235-256.

Mayorga, Esteban, 2009. "La piña, la iguana y su representación en prototipos", *Ciberletras: revista de crítica literaria y de cultura*, 21, Web.

Myers, Kathleen, 2007. *Fernández de Oviedo's chronicle of America. A New History for a New World*, Austin: University of Texas Press.

Oviedo, Gonzalo Fernández de, 1535. *La historia general delas Indias. Libros 1-20*, Sevilla: imprenta de Juan Cromberger, [imágenes digitalizadas por Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid].

Oviedo, Gonzalo Fernández de *circa* 1548/1549. *Manuscrito Monserrate*, Real Academia de la Historia en Madrid, Colección Salazar: 9/551-9/557 y The Huntington Library en California-San Marino, Hm-176-177.

Oviedo, Gonzalo Fernández de 1959. *Historia General y Natural de las Indias*, Juan Pérez de Tudela (ed.), Madrid: Atlas/ Biblioteca de Autores Españoles.

Rabasa, José, 1993. *Inventing America: Spanish Historiography and the Formation of Eurocentrism*, Oklahoma: University of Oklahoma Press.

Teglia, Vanina M., 2012. "Una corte de caballeros para el Nuevo Mundo: los proyectos utópicos de Gonzalo Fernández de Oviedo", en *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana* vol. 2: 1, Buenos Aires: CAICYT-CONICET.