

ESCRITURA E IMAGEN EN HISPANOAMÉRICA

DE LA CRÓNICA ILUSTRADA AL CÓMIC

Cécile Michaud
Editora

Capítulo 2



FONDO
EDITORIAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Escritura e imagen en Hispanoamérica. De la crónica ilustrada al cómic
Cécile Michaud, editora

© Cécile Michaud, 2015

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015
Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú
Teléfono: (51 1) 626-2650
Fax: (51 1) 626-2913
feditor@pucp.edu.pe
www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: setiembre de 2015
Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2015-12768
ISBN: 978-612-317-127-8
Registro del Proyecto Editorial: 31501361500662

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

**EL MUNDO Y VIDA DE LAS IMÁGENES EN LAS
PÁGINAS PERUANAS DE LOS SIGLOS XVI Y XVII:
EL CONTEXTO VIRREINAL DE LAS OBRAS DE
MARTÍN DE MURÚA, GUAMÁN POMA Y OTROS**

Thomas Cummins
Universidad de Harvard

INTRODUCCIÓN

No hay en Perú o quizás en todas las Américas una crónica ilustrada del siglo XVII más copiada en el siglo XX y XXI que *El primer Nueva Corónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala. Se usan sus imágenes y estilo de dibujar para casi cualquier cosa u ocasión. La cultura contemporánea peruana, sea popular o académica, es imposible de imaginar sin los dibujos de Guamán Poma. Él es el portavoz de la historia incaica y la época virreinal peruana para todas las Américas. Además, como manuscrito, es un objeto que se transformó en un fetiche cultural y fue nominado por la Biblioteca Real de Dinamarca para su inclusión en la lista de la UNESCO llamada Memoria del Mundo, con la condición de que «se prohibía cualquier clase de uso o exhibición, etc.»¹.

¹ Por ello solo es posible acceder a él en su versión digital: www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/project/project.htm

En este ensayo no voy a discutir ni analizar el proyecto de Guamán Poma como si fuese el trabajo de un héroe singular, un artista sin formación ni tampoco como el de un genio sin precedente o un fetiche intocable de la memoria. Este fue el programa de la segunda mitad del siglo pasado. Solo hay que leer los trabajos de Rolena Adorno y John Murra, entre otros, para entender esta visión (Adorno, 1989). Pero hay un contexto mucho más amplio en cual podemos ubicar el trabajo de Guamán Poma y especialmente sus imágenes. Este no consiste en la simple búsqueda de sus fuentes visuales; más bien, es un contexto que tiene dos partes: la primera es la historia precisa y relacionada de las tres crónicas ilustradas del Perú —un análisis realizado en otras publicaciones (Cummins & Anderson, 2008; Cummins, 2011, pp. 334-365; Cummins & Ossio, 2013)—, y la segunda parte es el estudio de los diferentes géneros de manuscritos ilustrados que se encuentran en el virreinato del Perú y su posición dentro de los géneros de crónicas ilustradas en las Américas. Es decir, mientras que los tres manuscritos y los varios documentos asociados a ellos, como el testimonio judicial conocido como *No hay remedio*, parecen insólitos en el contexto peruano, no son tan extraordinarios dentro de un contexto más amplio que incluye Nueva España y sus manuscritos del siglo XVI.

EL CONTEXTO Y LOS GÉNEROS

Para empezar es importante enfatizar que existen solamente tres manuscritos extensamente ilustrados del periodo colonial temprano que tratan la historia de los incas y la época virreinal temprana, de los cuales dos pertenecen a Martín de Murúa: el primero (conocido como Galvin Murúa), titulado *Historia del origen y genealogía real de los reyes del Piru* y fechado en 1590; y el segundo (conocido como Getty Murúa), titulado *Historia general del Piru*, finalizado en 1616 (Murúa, ca. 1590-1615; Murúa, 1616) (figura 3). El último manuscrito, más famoso aún, es *El primer Nueva Corónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala, fechado en 1615.

El conjunto de estos tres manuscritos representa el corpus más grande de imágenes pictóricas de la historia de los incas y del periodo colonial temprano². En el Manuscrito Galvin se encuentra un total de 113 acuarelas, mientras que en el manuscrito Getty hay 38; sin embargo, está claro que la intención fue tener un mayor número de ilustraciones, las cuales no llegaron a ser terminadas. El manuscrito de Guamán Poma tiene por su parte un total de casi 400 dibujos en blanco y negro.

Entre las tres crónicas hacen 548 imágenes en total. Algunos otros manuscritos, como los de Ocaña y Pachacuti Yamqui Salcamaygua, suman quizá quince o veinte imágenes más (Ocaña, 1969; Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, ca. 1613). Dentro del contexto de los dos virreinos, este número (570 más o menos) es muy bajo, y todas las imágenes peruanas pertenecen al género de historia. En comparación con Nueva España, no representa casi nada en términos de número y género. En México se encuentran casi todos los géneros de crónicas y manuscritos ilustrados. Por ejemplo, en 1552 un pequeño libro, un herbario, fue elaborado en Tlateloco. Dedicado a don Francisco de Mendoza, hijo de don Antonio de Mendoza y virrey de Nueva España, fue enviado a Carlos V y puesto en la biblioteca de El Escorial, donde se quedó hasta el año 1626, cuando el cardenal Francesco Barberini lo llevó a Roma, donde se hizo una copia (Cruz, 1939; Clayton, Guerrini & Ávila, 2009). Conocido por su título como *Libellus de medicinalibus Indorum herbis*, es un tratado ilustrado de las plantas medicinales mexicanas (figura 4). Su autor es Martín de la Cruz, un médico azteca noble que estudió en el Colegio Real de Santa Cruz de los franciscanos.

² Existe la posibilidad de otra copia de Murúa sobre la base de las acuarelas de la colección Massimo, que son retratos de ocho incas y una coya. Juan Carlos Estenssoro ha sugerido que «es probable que sean copias de lienzos que representaban la dinastía de los incas y que fueron remitidos por el virrey Toledo a Madrid» (Estenssoro, 1994, p. 413). Esto último no es posible, porque las acuarelas de Massimo muestran la misma mezcla de dos estilos artísticos que se encuentra en los retratos de los reyes incas en el Galvin Murúa. Para el análisis de estos estilos y la identificación de los artistas, véase Cummins (1995b).

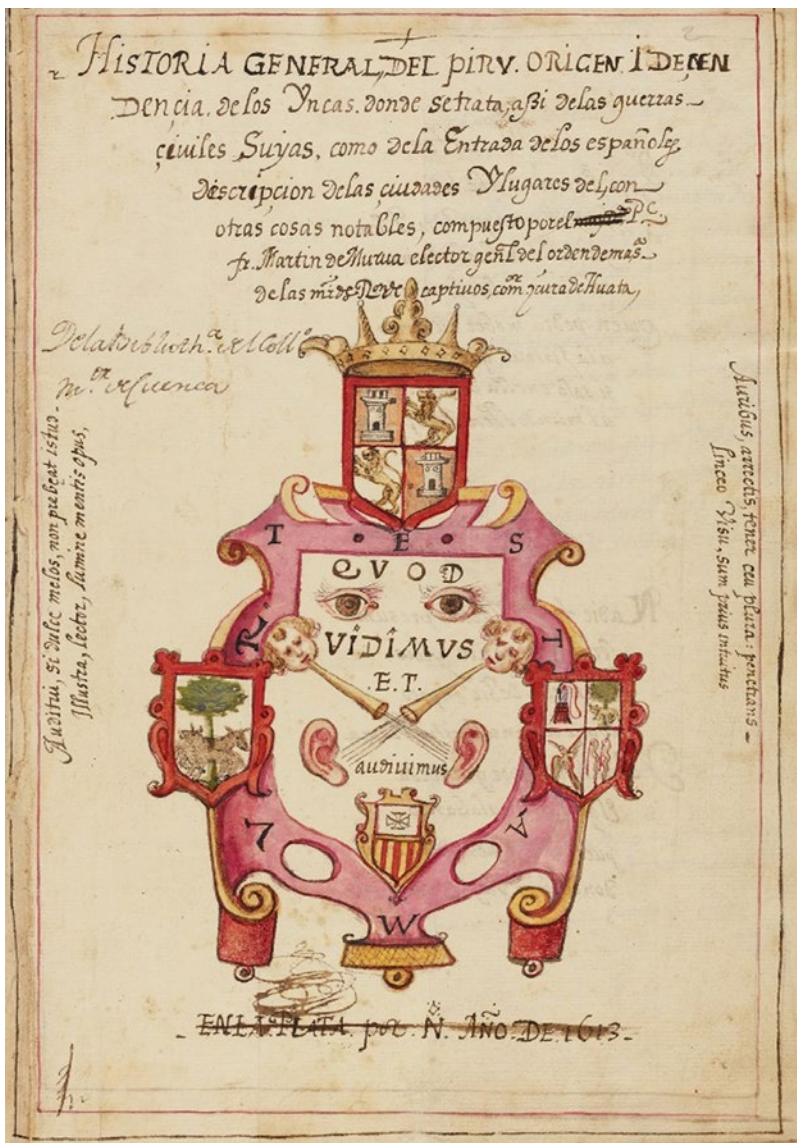


Figura 3. Martín de Murúa, portada de *Historia general del Piru*, 1616, tinta y acuarela sobre papel, Ms. Ludwig XIII 16, Museo J. Paul Getty, Los Ángeles.



Figura 4. Martín de la Cruz y Juan Badiano, «Tlalquetzal» (planta medicinal usada contra la indigestión), página (folio 24r) de *Libellus de medicinalibus Indorum herbis*, 1552, tinta y acuarela sobre papel, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, México, D.F.

Su texto, salvo los nombres de las plantas, fue traducido del nahuatl al latín por Juan Badiano, también mexicana. El concepto y forma del *Libellus de medicinalibus Indorum herbis* pertenecen a un género medieval, pero las ilustraciones son nuevas en el sentido de que son una mezcla de estilos y convenciones europeas y mexicanas. Por ejemplo, las hojas y flores están retratadas usando formas europeas, es decir que podemos ver la raíz, la fruta y la flor al mismo tiempo. Esta es la manera de representar las plantas en el *New Kreüterbuch* («Nuevo herbario») de Leonart Fuchs, editado en la ciudad de Tubinga en 1543, en el cual aparecen varias plantas mexicanas como el maíz (lámina CCCCLXXIII) o chilis (láminas CCCCVIII, CCCXCIX, CCCCLXX). Lo que no aparece en los herbarios europeos como el de Fuchs es la tierra en la que crecen las plantas. En el *Libellus* no solamente la tierra está representada, sino que también encontramos una variedad de tierras indicadas por colores y textura. También la manera de representar la tierra y las piedras corresponde a veces a las convenciones artísticas mexicanas. Como ha observado Justino Fernández, «el símbolo de *tetl*, o sea piedra, con sus perfiles coruscantes en diversas composiciones y colores, se encuentra en varios casos. Además, las plantas que crecen cerca del agua tienen el jeroglífico nahua con cinco corrientes que terminan alternativamente en caracoles y círculos» (Fernández, 1991, II, p. 103).

La intención del *Libellus* no fue simplemente ilustrar las nuevas plantas de México sino, tal como está escrito en su introducción, demostrar ante los ojos del emperador la naturaleza y capacidad de los indios.

Pues no creo que haya otra causa de que con tal instancia pidas este opúsculo acerca hierbas y medicinas de los indios, que la de recomendar ante la Sacra Cesára Católica y Real Majestad a los indios aun siendo de ello merecedores. Ojalá que este libro nos conciliara gracia a los indios ante la Real Majestad: cierto es muy digno de comparecer ante sus ojos. Ten presente, señor, señor que nosotros los indios, pobrecillos y miserables somos inferiores a todos los

mortales y por nuestra pequeñez y insignificancia natural, merece indulgencia. Ahora pues, este opúsculo, que todos los títulos creo debo dedicarte, oh magnificentísimo señor, ruego que lo recibas de la mano de tu siervo, que te lo ofrece, o, lo cual nada me admirara, lo echas a donde se merece (Cruz & Badiano, [1552] 1992, II, p. 13).

La humildad del autor ante el rey es un tropo muy común, pero el deseo de manifestarse ante los ojos del rey por las imágenes para hacer conocer cosas extraordinarias y desconocidas es un deseo nuevo que encontramos en muchos de los manuscritos ilustrados hechos en las Américas para mandar al rey, incluyendo *El primer Nueva Corónica y buen gobierno* de Guamán Poma, como veremos.

Por eso, el género más común de los manuscritos es la historia ilustrada de las comunidades indígenas y sus costumbres, como el manuscrito de Diego Durán o el *Códice florentino* de Bernardino de Sahagún. Uno de los primeros es el *Códice Mendoza*, que muestra la historia real de los aztecas, el tributo recibido de varias comunidades conquistadas y sus costumbres. Hecho en papel europeo, los artistas fueron *tlacuilos* o maestros de la pintura y producción de los códices aztecas, y, como el *Libellus de medicinalibus Indorum herbis*, fue hecho con la intención de mandarlo al rey y emperador Carlos V³. Las imágenes son de estilo mexicana, lo cual quiere decir que la figura humana está de perfil, con una línea negra que define el borde de la figura. Pero se observan elementos europeos en algunos de ellos, como el uso de la perspectiva para representar el palacio de Moctezuma (folio 69r). Hay otras historias de varias comunidades hechas en México para presentar al rey, como *La descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala de las Indias y del Mar Oceano para el buen gobierno y ennoblecimiento dellas*,

³ Hay una relación estricta entre el *Libellus de medicinalibus Indorum herbis* y el *Códice Mendoza*. El tío de Francisco de Mendoza, Antonio de Mendoza, mandó hacer el *Códice Mendoza* diez años antes y lo envió a España en 1542. Véase Guerrini (2009, p. 41, n. 7).

creada por Diego Muñoz Camargo, y que tal vez fue presentada al rey en España por los embajadores de la comunidad como prueba de la lealtad de Tlaxcala y la reafirmación de los derechos dados por Carlos V. Es una de las grandes historias que, como la *Nueva Corónica y buen gobierno*, fueron creadas para ser enviadas al rey de España, sea Carlos V, Felipe II o Felipe III. Casi todas tienen fines políticos y/o culturales.

Hay muchos otros manuscritos que retratan la historia y origen de varios pueblos mexicas y la mayoría fueron producidos dentro de un contexto local sumamente político (Boone, 2000, pp. 1-3; Lori, 2008, pp. 1-11; Douglas, 2010, pp. 5-8), como *La Historia tolteca chichimeca*, que relata en imagen y texto la migración y fundación del *altpetl* (comunidad) de Cuauhtinchan. El texto está escrito en nahua y las imágenes siguen la tradición mexicana. Posiblemente fue presentado en la audiencia de la ciudad de México por parte de Don Alonso de Casañeda y su familia, la cual luchaba por el cacicazgo del pueblo (Leibsohn, xii-xiv, pp. 7-11). Por lo menos sabemos que otros manuscritos, tanto precolombinos como virreales, que retratan el origen e historia de una comunidad, fueron presentados en varias ocasiones y contextos durante la Colonia. Por ejemplo, el manuscrito Bodley, un códice precolombino mixteca que representa el origen e historia de la dinastía de Tilantongo en la Mixteca Alta, fue presentado por don Felipe de Austria, gobernador de la comunidad de Tilantongo, en marzo de 1568, como parte de su defensa al cacicazgo (Megged, 2010).

Aparte de la historia y origen de un pueblo, a veces usados para comprobar los derechos de una familia al cacicazgo o los derechos del pueblo mismo, existen muchos manuscritos que fueron usados en contextos judiciales como prueba o evidencia en las cortes de México, tanto entre indígenas como en contra de ellos, como también en peleas entre los españoles mismos. El más temprano que tenemos fue hecho en el *atelpetl* (pueblo) de Huejotzingo como recuerdo y prueba del tributo que el pueblo dio en 1528-1529 por demanda de la audiencia

de Nuño de Guzmán en particular. El *atlpeltl* de Huejotzingo fue parte de los estados de Cortés cuando regresó a España en 1528. Volviendo a México en 1530 descubrió qué había pasado en su ausencia e hizo un juicio en contra de los miembros de la audiencia. Su abogado presentó siete pinturas como parte del testimonio de la comunidad en el pleito contra Nuño de Guzmán, la mayoría de las cuales muestran en una manera muy tradicional los objetos que el pueblo de Huejotzingo tuvo que dar como tributo a los miembros de la audiencia. Una de estas pinturas llama la atención porque tiene una imagen de la Virgen con el Niño Jesús (figura 5).

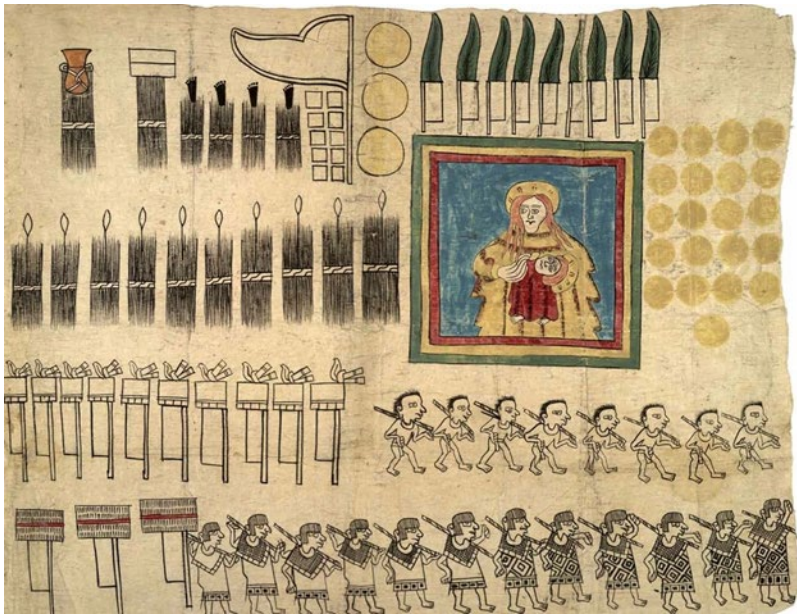


Figura 5. Anónimo, primera página del *Códice Huejotzingo*, 1531, pintura sobre amatl (papel amate), Biblioteca del Congreso, Washington D.C. Esta primera pintura contiene una imagen de la Virgen y el Niño Jesús —hecha con plumas— y otras representaciones del tributo dado por el pueblo a miembros de la primera audiencia de México.

Pero no es una imagen sagrada. Es la representación de una imagen sagrada hecha en plumas que mandó hacer Nuño de Guzmán para llevársela a la guerra. Las figuras de los esclavos, las monedas de oro y las plumas representan las etapas de transacción «monetaria» necesarias para producir la pintura en plumas de la Virgen y el Niño Jesús. La capacidad de esta y de las otras imágenes para representar la verdad sobre lo que pasó en Huejotzingo fue aceptada por el juez en México y, luego, en Madrid (Cummins, 1995a, pp. 152-174, 326-329; 1995b, pp. 52-83).

Unos pocos años después, un pintor indígena dio testimonio verbal y visual en un proceso del Santo Oficio contra un líder indígena en Nueva España por idolatría (González Obregón, 1912, pp. 17-52)⁴. El pintor, con el nombre cristiano Mateo y vecino de la ciudad de México, dijo que cuando Tenochtitlán «se tornó á ganar los ídolos que en ella había, en el cue del Huitzilopochtli de esta ciudad con otros muchos demonios que ellos adoraban, los quitaron del dicho cue y llevaron á casa de Miguel (Puxtecatl Tlaylotla) indio y vecino asimismo de México». Fueron cinco bultos de los dioses más importantes de los aztecas: Huitzilopochtli, Tezcatlipoca, Ciguauatl, Telpuchtlí y Tepegua.

⁴ Hay otros procesos de la Inquisición apostólica contra sacerdotes mexicanos en los que aparecen imágenes hechas por *tlacuilos* (pintores) en Nueva España. Por ejemplo, hay un folio ilustrado que fue parte del juicio de un sacerdote contra Martín Ocelotl, quien era uno de los sacerdotes que interpretó ante Moctezuma II en 1519 los fenómenos que se creía significaban la próxima llegada de extranjeros conquistadores. Después de la caída de Tenochtitlán, Ocelotl se convirtió a la fe católica y fue bautizado con el nombre de Martín. En el otoño de 1536, fue juzgado por la Santa Inquisición. De acuerdo a testigos, Martín Ocelotl era capaz de predecir las lluvias. Otro testigo declaró que era hijo de brujos poderosos y que él mismo lo era. Aunque había suficiente evidencia para encontrar a Martín Ocelotl culpable, reclamó su inocencia alegando que no había hecho nada malo. Su caso fue presentado con pruebas pintadas al obispo y virrey Juan Zumarraga, quien decidió finalmente la suerte de Martín Ocelotl. El 10 de febrero de 1537, Martín Ocelotl fue públicamente humillado y acusado de brujería. Fue desterrado y forzado a vivir en prisión en Sevilla, España, bajo la atenta vigilancia de la Inquisición.

Además de su testimonio, pintó los bultos sagrados (*tlaquimilolli*), sus símbolos y las cabezas de los líderes que trataron de esconder dichos bultos (González Obregón, 1912, pp. 115-119)⁵. Las cabezas y los bultos están identificados por los nombres escritos dentro o encima de su imagen. Al lado izquierdo se ven los bultos y los que tenían el cuidado de ellos hasta el año 1526. La cabeza debajo del bulto identificado como Huitzilopochtli tiene el nombre Tlatoatl, quien era el padre de Mateo y quien recibió el encargo de cuidar el bulto de Huitzilopochtli después de la Conquista. Hay una línea dibujada entre la imagen del bulto de Huitzilopochtli y la cabeza de perfil que indica esta relación. El texto abajo dice que «este es el padre de Mateo y a este dieron estos y dichos a guardar [...] y dan al Tlahtoanhi que era tambeyn un gran principal». Hay cuatro cabezas encima de los cuatro otros bultos identificados como Cihuacoatl, Telpochtli (Tezcatlipoca), Titlauque Tezcatipoca (Tezcatlipoca Rojo) y Tepehua, y por medio del testimonio sabemos que son los *tlahtoani* (líderes) de la ciudad de Azcapotzalco que cuidaban estos dioses. Fueron unidos con el bulto de Huitzilopochtli en 1526. En el lado derecho se ve a los que recibieron los bultos en 1526 y luego los entregaron a Miguel Puxtecatl Tlaylotla. La composición de la imagen está hecha con las convenciones y reglas de los *tlacuilos* con las que se representa el relato de Mateo, pero sin el texto sería difícil de interpretar a dónde conduce la narración.

Existen muchos otros géneros de manuscritos usados en Nueva España, como los referidos a la religión pagana o como los manuscritos *Borbonicus* y el *Maglibacchiano*. Además, muchos manuscritos litúrgicos, como los manuscritos que se llaman *Catecismo Testeteriano*, usaban jeroglíficos para enseñar el Padre Nuestro, que fueron ilustrados en el siglo XVI. La capacidad de uso y transformación del sistema pictórico de los mexicanos en nuevos contextos y géneros fue rápida y muy amplia.

⁵ El texto escrito por el escribano debajo de una de la figuras indica claramente que Mateo es el autor de la pintura.

Se puede decir, desde el punto de vista de la historia del arte en el siglo XXI, que estas pinturas, usadas en varios contextos en Nueva España en el siglo XVI, no son obras de arte. Pero esta es una discusión entre académicos actuales y no tiene nada que ver con su recepción en España en el siglo XVI. La forma mexicana de representar fue registrada por Felipe de Guevara, uno de los más importantes humanistas y coleccionistas de obras de arte en España, quien escribió una historia del arte en la que habla de los modernos como El Bosco, Tiziano y muchos otros. También escribe sobre los ancianos, Apeles y otros, en su manuscrito compuesto en 1560, pero publicado en 1788 bajo el título *Comentarios de la pintura*. Hacia el final del manuscrito describe las pinturas egipcias después de escribir que:

Esta suerte de Pintura y el declarar por ella sus conceptos, parece haber imitado los Indios occidentales, y del nuevo orbe, especialmente los de Nueva España: ahora sea que por Antigua tradición les venga de los Egipcios, lo cual podría haber sido, hora sea que los naturales de estas dos naciones concurriesen en unas mismas imaginaciones. Así todo lo que dichos Indios nos quieren significar de sus mayores, nos lo muestran en pintura, y ellos entre ellos declaran sus conceptos por medio de la misma Pintura.

Queriendo un Cazique mandar á alguna tierra de sus súbitos le acudan con cuatrocientos hombres de guerra, pintan un hombre con las armas en la mano, el un pie adelante para caminar, y encima dela cabeza de este hombre ponen circulo, dentro del cual ponen quatro puntos que significan cuatrocientos; y así tienen figuradas las Jornadas que los vasallos de Vuestra V. M. y ellos hicieron en la conquista de México y otras partes.

Es de notar la extraña devoción que los dichos Indios á todo género de Pintura tienen; y creo que si la imitaba imaginaria, no tan pulida, que el hábito de la continua vista de sus cosas de acarrea, no lo impidiese, que se adelantarían en esta arte con facilidad y aprovechamiento grande (Guevara, 1788, pp. 235-236).

Guevara menciona también la contribución que hicieron los mexicanos a la pintura: «la pintura en plumas como algo nuevo y raro», como la imagen en plumas de la Virgen y el Niño Jesús que aparece en la pintura de Huejotzingo (figura 5). Su texto es importante en sí mismo dentro la historia del arte en España. Pero si se toma en cuenta el uso de las imágenes tanto en los manuscritos lujosos hechos para el rey como en los procesos jurídicos de la corte y del Santo Oficio, entonces las cualidades que Guevara atribuye al sistema mexicano son completamente entendibles y corrientes. O sea, hay una constancia entre el uso de las imágenes y el análisis que tiene mucho que ver con la posibilidad de representar información de una manera fiel y entendible.

Igualmente, es importante notar que Guevara no menciona ninguna contribución peruana a la pintura. Por supuesto, la ausencia de algo no prueba nada, pero si regresamos a Antonio de Mendoza vemos que, después de ser virrey de Nueva España, Carlos V lo mandó al Perú. Como virrey del Perú, Mendoza quiso hacer lo mismo que había hecho en Nueva España cuando mandó a hacer el *Códice Mendoza* y se preocupó por hacer recoger información veraz sobre el Tahuantinsuyo, alentando al conquistador Juan de Betanzos a que culminara su crónica *Suma y narración de los incas* (1551). La diferencia es que la forma de presentar información veraz no fue por la imagen de mano indígena, como en el *Códice Mendoza* o el *Libellus*, sino por la palabra escrita de mano española en base a un testimonio oral⁶, que Guamán Poma y muchos otros presentan como algo normal en los pueblos indígenas.

La diferencia entre Nueva España y Perú en términos de representación de la historia es, por supuesto, la conmensurabilidad de las formas y objetos mexicanos y la inconmensurabilidad de las formas peruanas, especialmente el quipu y el *tocapu* (Cummins, 1993, pp. 87-137; 2013a).

⁶ En su prólogo, escribe al rey que «para ser verdadero y fiel traductor tengo de guardar la manera y orden del hablar de estos naturales [...]». No menciona ni una imagen como fuente de su información, solamente dice que usaba un gran número de informantes, «de los mas antiguos y de crédito [...]» (Betanzos, 1987, p. 11).

El quipu no es de ninguna manera un instrumento que contenga información entendible para aquellos que no conocen el sistema. Por ejemplo, sabemos que los quipus fueron adaptados para enseñar oraciones y utilizados para la confesión, de la misma manera que el sistema pictórico mexicano fue adaptado para cumplir la misma función en los manuscritos testerianos. La diferencia quizá es que no podemos descifrar un quipu virreinal proveniente de una colección museal como lo podemos hacer con los manuscritos testerianos.

Por ello, no tenemos hasta al fin del siglo XVI historias o crónicas ilustradas de los incas de mano indígena, después de que se haya aprendido a dibujar y pintar al estilo europeo. Todas las historias, crónicas y testimonios son transcripciones de información oral. Hay muy pocos mapas u otras representaciones aparte de escudos o divisas hechas por la nobleza andina. Y este es un género nuevo e importante que Perú tenía en común con México en términos de uso y cantidad. Lo más interesante es que todos los escudos andinos están pintados en un estilo completamente europeo, aunque incluyen imágenes de elementos simbólicos autóctonos. Por ejemplo, en el escudo de armas del cacique Diego Tomala, de la isla de Puná, el blasón —otorgado por Carlos V en 1557— tiene la figura de una balsa⁷. También el escudo de armas otorgado por Felipe II en 1564 a Felipe Guacrapaucar, noble de la nación *wanka* de Juaja —una nación andina que, como los tlascaltecas en México, fue aliada de los españoles desde casi el principio de la Conquista—, incluye objetos simbólicos de los incas. Lo más obvio es la imagen de un *uncu* militar en el blasón del nuevo escudo. Pero como la balsa en el escudo de armas de Diego Tomala, el *uncu* está representado mediante el uso de convenciones europeas⁸.

⁷ MP Escudos y Arb. Gen. 48 Indiferente General 1205, Archivo General de Indias, Sevilla.

⁸ Se concedió en 1638 un escudo de armas a don Fernando Ayra de Ariutu, *malku* de una comunidad aymara en Charcas. Mientras que el escudo tiene símbolos importantes de los aymara, sus imágenes son como los otros escudos en los Andes en términos de estilo.

Estos objetos son de gran importancia simbólica en las comunidades andinas: manifiestan poder y prestigio, conceptos que se comunican ahora a través de una representación pictórica⁹. Guamán Poma inventó su propio escudo, para el cual escogió figuras que representan sus nombres (el águila y el puma); estas tienen la forma de un águila Habsburgo y un león de León. El único elemento andino reconocible es el dibujo del asiento de poder, el *tiana*, que está dibujado debajo del águila e indica la «nobleza» indígena del autor.

Esto es muy distinto a muchos de los escudos de armas mexicanos que transforman las formas y convenciones del formato estándar de la heráldica española para representar conceptos mexicanos. Es decir, ahí existe una síntesis de ambos sistemas, como se puede ver en el escudo de armas de la ciudad de Texcoco concedido por Carlos V en 1551. La imagen sintetiza las tradiciones pictóricas mexicana y española. El escudo en sí se apega a las convenciones españolas, pero los elementos heráldicos son netamente mexicanos. El cuerpo del escudo está sostenido entre las garras de un coyote y por su timbre y divisa aparece de perfil, en la parte superior, la cabeza del coyote en vez del yelmo usualmente presente en los escudos españoles, haciendo referencia a Acomolmiztli-Nezhualcóyotl, el legendario monarca y guerrero de la ciudad-estado de Texcoco. Dos estrechas bandas, que suelen ser follajes con motivos mexicanos para simbolizar el agua y el fuego, fluyen desde el yelmo timbrado en la parte superior y siguen la forma del escudo, cruzando y luego alejándose en la base. Ambos elementos juntos (agua y fuego) simbolizan el concepto de guerra. Esto es un modo de expresar conceptos por metáfora que se llama difrasismo.

Archivo General de Indias, Signatura: MP-Escudos, 75, Título: Ayra de Arritu, Fernando: Escudo. Fecha Inicial: 1638 [con] Título Propio: Escudo de armas de Fernando Ayra de Arritu, Cacique y Gobernador de Copopá Signatura de procedencia: Charcas, 56.

⁹ La *mascaipacha* era el símbolo máximo de autoridad de los incas y se transformó en la Colonia en una imagen iconográfica presente en muchos escudos oficiales y no oficiales. Al respecto, véase Cummins (1998). Para un estudio general sobre los escudos heráldicos peruanos, véase Domínguez Torres (2012).

Es un tropo muy común tanto en la sintaxis de los poemas o cantos como en las composiciones pictóricas de los códices mexicanos. Se usan dos elementos diferentes que expresan un tercero, más abstracto. Las formas del agua y el fuego y su contexto semántico muestran una sensibilidad visual que es completamente mexicana y no tiene sentido dentro del pensamiento y sistema visual europeo. Y mientras la concesión de un escudo de armas, como imagen sustancial de derechos y privilegios, fue igualmente importante en ambos virreinos para las élites y sus comunidades, o familias individuales —y más tarde se usó como prueba en procesos judiciales¹⁰—, podemos ver que las formas visuales de estos escudos eran, a veces, radicalmente diferentes, en el sentido de su contribución indígena, según fuesen de Perú o México.

«TESTIMONIO DE LAS PINTURAS»: LAS IMÁGENES PERUANAS COMO TESTIGOS

Mientras que existe una diferencia radical entre ambos virreinos en cuanto a las formas visuales que se desarrollan en los varios géneros coloniales para indicar conceptos autóctonos, los contextos y usos coloniales son casi idénticos en casi todos los casos. Pero existe una gran diferencia: el quipu fue usado en lugar de representaciones pictóricas en varios procesos jurídicos, así como para aprender las oraciones del catecismo y confesarse. Sin embargo, las nuevas imágenes del Perú funcionaban como testigos de la verdad, tanto en un contexto de representación de la historia de los incas durante la Conquista como en pleitos sobre derechos y privilegios individuales.

Podemos ver ambos contextos en juego en las famosas pinturas pintadas por artistas indígenas en Cusco, que el virrey Francisco de Toledo mandó a hacer para Felipe II. Expuestas en el Alcázar en Madrid,

¹⁰ Los escudos de armas se implicaron en muchas contestaciones distintas. Por ejemplo, los escudos de armas concedidos a las élites de los *wankas* se juntaron más tarde y fueron quemados por el virrey Toledo en 1570. Véase Murra (1998, p. 56).

estaban entre otros «cuatro lienzos grandes, en que está pintada, en el uno la descendencia de los yngas que gobernaban el Perú y en los otros tres *los retratos* de los doce yngas hasta Guacayna que fue el último, en cuyo tiempo se tomó posesión por su Majestad de aquellas provincias»¹¹ (Sánchez Cantón, 1958-1959, p. 252). Esta descripción aparece en el inventario de los bienes de Felipe II y fue escrita por Pantoja de la Cruz, quien era el retratista más importante de la corte de Felipe II y obtuvo el título de pintor de cámara. Su descripción de los cuadros como retratos indica claramente que eran pinturas de estilo europeo renacentista y que no tenían nada que ver con una tradición perdida de los incas¹². Sin embargo, las imágenes fueron una prueba visual

¹¹ Cursivas del autor.

¹² Catherine Julien acusa a los historiadores del arte de no comprender correctamente el tipo de imágenes que fueron los retratos de incas mandados por Toledo a España, y postula que fueron basados en un ahora perdido género inca. Véase Julien, 1999. El análisis de Julien se basa en una lectura muy parcial y engañosa de los extensos inventarios de bienes de Felipe II. Y peor, no reconoce quién escribió el inventario, Juan Pantoja de la Cruz. Sus transcripciones selectivas combinan todas las referencias a los materiales inca enviados desde Perú por Francisco Toledo a la corte que figuran en un inventario, en un solo lugar, al mismo tiempo y por la misma persona. Nada de esto es cierto. Por otra parte, Julien no da el valor monetario de las pinturas en la lista, la razón para el inventario; por lo tanto, todos los objetos incas parecen tener el mismo valor y estado, lo cual no es cierto. Más importante aún, Julien no toma en cuenta que los objetos inca recogidos por Toledo figuraban en la categoría de «cosas extraordinarias» y que las pinturas de incas encargadas por él se mantuvieron en un lugar de El Escorial diferente a donde se conservaba el resto de la colección real, por ser de un tipo muy diferente. La descontextualizada lectura de datos de Julien la lleva a presumir que existe una coherencia interna entre todos los objetos enviados por Toledo en cuanto a la naturaleza de su referencialidad como objetos inca. Las pinturas por tanto se convierten para Julien en un ejemplo del concepto, defendido por ella, de «género pictórico inca», cuando desafortunadamente no existe actualmente ninguna prueba de ello. Esta hipótesis se basa en los pocos textos, dejados por los cronistas Molina y Sarmiento, en los cuales se mencionan tablas que fueron pintadas y guardadas por los incas en Cusco. Ninguno de los dos cronistas menciona haber visto estas pinturas y solo mencionan lo que representaban (la historia de los incas), mas no de qué forma esta historia estaba representada. Julien ignora esta evidencia y postula que estas placas fueron la fuente para las pinturas enviadas por Toledo, como una especie de traducción visual del conocimiento inca.

de lo que pasó antes y después de la llegada de los españoles. Fueron usadas para representar y presentar una visión auténtica o verdadera —un retrato fiel— al rey y tienen un papel similar al de los manuscritos *El Códice Mendoza* y *La descripción de Tlaxcala*¹³. Esta característica o función de los cuadros como representantes visuales de testimonios se usó en 1586 en un contexto judicial local. Aquel año, Leonora de Soto, hija del conquistador Hernando de Soto y hermana de Atahualpa, estuvo con su hijo en Madrid, donde estuvo tratando de conseguir un derecho de repartimiento de indios por dos generaciones. El proceso es similar a muchos otros de la época, salvo por lo siguiente: «Testimonio de las pinturas en los lienzos que están en el palacio real de Madrid». Se trata de las pinturas que el virrey Francisco de Toledo mandó a hacer en Cusco. Antes que fueran enviadas a Madrid, miembros de la nobleza incaica en Cusco tuvieron que declarar si lo que estaba representado en estos cuadros era fidedigno. Después de esta verificación autóctona, los lienzos fueron enviados a Madrid (Toledo & Ruiz de Navamuel, 1882). Una de estas pinturas autenticadas en Cusco sirvió de testigo silencioso frente a un público totalmente distinto al del Cusco. La veracidad de la pintura ya había sido corroborada por un grupo y ahora se le exigía nuevamente su contenido de verdad. La pintura representaba la captura de Atahualpa en Cajamarca, un acontecimiento que figuraba como

Ninguna de estas placas ha sobrevivido, por lo que el postulado de Julien no se basa en ningún apoyo visual. No obstante, la hipótesis de Julien lleva luego a sugerir que los retratos de los incas encargados por Toledo para el rey de España siguieron este modelo inca/andino desconocido en lugar de seguir el género europeo del retrato. Este claramente no puede ser el caso si se tiene en cuenta lo que dice Toledo sobre las pinturas, así como su recepción en España y el contexto en el que las pinturas fueron colocadas en la corte real en Madrid.

¹³ Toledo, en una carta a Felipe II del 1 de marzo de 1572, escribe por qué quiso mandar a hacer las pinturas y la historia: «ví en la guardarropa y recámara de V.M. descripciones y libro de tablas dellas de cosas de las indias, me pareció que se hiciese en forma tan grande y junta que los legos pudiésemos mejor comprendella» (Toledo & Ruiz de Navamuel, 1966, pp. 176-177).

la primera imagen de la Conquista¹⁴. Entonces, el escribano de la corte usó la propia imagen como testigo mudo y se convirtió en su voz, diciendo lo que veía en ella: «Otrossí yo el dicho escriuano doy fee que bí en el dicho lienço un cauallero del abito de Santiago que encima de su caueça en la pintura del dicho lienço decía: “Soto, tenía asido y presso”, a lo que allí parecía pintado, al dicho Atagualpa y le lleuaua presso»¹⁵.

Como en los procesos mexicanos, la imagen participa casi como testigo. En este caso se presentan visualmente personas y acontecimientos muy lejanos de España, pero por ser una imagen pintada en el Perú, donde transcurrieron los hechos, confiere autenticidad a los reclamos del pleito. A veces tales imágenes eran aceptadas y otras veces no, pero ocurría lo mismo con el testimonio oral transcrito por un escribano. La semejanza entre una forma y otra se vuelve evidente cuando se toma en cuenta que el manuscrito de la *Historia de los incas*, escrito al mismo tiempo que los cuadros, fue sometido al mismo proceso de autenticación en Cusco. Sarmiento de Gamboa, autor del manuscrito, escribió al culminarlo: «porque la dicha historia tenga más autoridad, la presento ante Vuestra Excelencia [virrey Francisco de Toledo] y suplico la mande ver y corregir e entrejuntaba descendientes de los doce linajes reales y el manuscrito fue leído antes de ellos después de que tuvieron declarar y verificar la autenticidad del contenido» (Sarmiento, 1988, p. 173). En la carta que acompañó la historia y las cuatro pinturas (paños), Francisco de Toledo escribió a su majestad:

En el despacho de Lima escribí á V. M. que... invié [sic] la muestra de la traza de la descendencia y genealogía donde vinieron y procedieron los Ingas... y... prometí de inuiar esta probanza

¹⁴ Los testigos tuvieron que jurar «que este Atagualpa fué el que prendió don Francisco Pizarro en Caxamarca; y si las pinturas y anotaciones que estan en los dichos paños son verdaderas y así lo han entendido y oído y parte de ello vieron por vista de ojos» (Toledo & Ruiz de Navamuel, 1882, XVI, 1, p. 253).

¹⁵ Archivo General de Indias, Escribanía de Cámara 509-A (citado en Marco Dorta, 1975).

mas extendida con la *Historia* también autenticada, juntamente con los paños autorizados, que ahora se llevan; y por concurrir en esto curiosidad de que V. M. gustará de ver y entender importancia tan grande de la verificación deste hecho en la mejor forma que acá, conforme á las oficiales de la tierra se podía poder, enviar á V. M. esos cuatro paños [...] (Toledo & Ruiz de Navamuel, 1882, p. 258).

La carta del virrey enfatiza la autenticación y autorización de ambos documentos como si fuesen procesos legales, e incluye dos listas diferentes de los nombres y edades de los testigos incas, «habiendo jurado en forma de derecho por Dios Nuestro Señor y por señal de cruz [...]». Por supuesto, casi todas las historias de los incas citan fuentes indígenas, pero estas son anónimas. Por primera vez en el Perú, el proceso de autenticación con testigos es parte de la formación de una historia; de hecho:

[...] se les leyó a los dichos indios todo lo que estaba escrito y pintado en los dichos cuatro paños, así los bultos de los ingas, como las medallas de sus mujeres. É ayillos e le historia de las cenefas de lo que sucedió, y la fábula y [hechos] notables que van puestos en el primer paño, aquellos dicen de tambotoco [...] (Toledo & Ruiz de Navamuel, 1882, pp. 249-250).

Dieciocho años después de la creación de los cuadros y de la *Historia de los incas*, Martín de Murúa terminó la primera versión de su manuscrito ilustrado *Historia del origen y genealogía real de los reyes del Piru, de sus hechos, costumbres, trajes, maneras de gobierno* (Galvín Murúa)¹⁶.

¹⁶ Rolena Adorno e Ivan Bosserup han sugerido que la primera versión no tuvo ilustraciones, sin ver o estudiar el manuscrito. Para esta postura, ver Adorno & Boserup, 2008, p. 44, n. 23. Juan Ossio y yo tuvimos la oportunidad de estudiar el manuscrito en los años 2007-2008 y descubrimos que Murúa usaba imágenes desde el principio y fue el autor de los dibujos más tempranos. Al respecto, ver Cummins & Ossio (2013) y Cummins (2014).

La portada original muestra un texto muy interesante, porque parece derivar del proceso toledano¹⁷. Empieza así:

La Famosa Ystoria

Y probanza hecha de el origen e cri[acion] e primera posesion de los grandes señores Reyes yngas

y señores que fueron de este Reyno de sus hechos e costumvres y vestimenta

..... y otras cossas de el servicio es hecho en este convento de nuestra señora

de las mercedes de esta gran ciudad del Cusco cabeça deste dho Reino del Piru

Lengua de el padre fray Martin de Morua de la dicha orden para averiguar la

Declaracion que de ello tomo de don Luis Chalco Yupangui¹⁸ governador

maior de esta dicha çiudad y de todas las parroquias y de don Juan Quispi Cussi Ynga.[¿?]

cacique principal de la parroquia del señor Sant Blas y [roto]

Mango Topa cacique principal de la parroquia de señor sant Santiago¹⁹ [roto]

y de don Martin Quispe topa cacique principal de la parroquia San Xpoval (Cristobal) [roto]

¹⁷ La portada original está pegada al anverso del primer folio o de la portada actual y se puede ver solamente un paisaje paradisíaco. Para un análisis e interpretación más profundos, véanse Cummins (2011) y Cummins & Ossio (2013).

¹⁸ En otro documento aparece como alguacil mayor de las ocho parroquias de la ciudad del Cusco. Quisiéramos expresar nuestra gratitud a Donato Amado Gonzales, quien nos ayudó a identificar correctamente los nombres de los caciques que aparecen en los documentos de los años 1590-1600. Nos ha escrito que «De estos nombres están cotejados con los documentos notariales que aparecen entre 1581-1600. De manera que la mención de Fray Martin de Murúa es correcta para 1590».

¹⁹ Aunque aparece en otro documento, es reconocido «como natural y principal de San Cristóbal».

y de don Pedro Purqui cacique principal [¿?] de los yndios (Cañaris,
 que es de la Parroquia de San Ana).....
 otros muchos caciques principales de caveças de los yndios viejos....
çiudad.....conosieron los
de elRelaçion de su.....
nadosen esta çiudad

Nuestra Señora de la Merced de Redempcion
 De Captivos de La Gran Ciudad de El
 Cuzco Cabeza de este dicho Reyno i pro
 Vincias del Piru
 Mes de Mayo Año
 1590

El título es diferente del título actual, que aparece en el verso del primer folio: *Historia del origen y genealogía real de los reyes del Piru, de sus hechos, costumbres, trajes, maneras de gobierno*. El título original muestra que la obra de Murúa no es solamente una historia, sino también una probanza, y nos da los nombres de los más importantes informantes en el Cusco. Aunque todavía no resulte claro por qué sus nombres aparecen en esta página, ellos actúan muy probablemente de testigos de las verdades sobre las cuales ha escrito Murúa²⁰. Como en los cuadros

²⁰ Además de los nombres de los incas en la portada y detrás del escudo de Tahuntin-suyu —que seguía un folio después de la portada del manuscrito Galvin, pero que hoy día se encuentra en el Getty—, está otro testimonio autóctono donde se puede leer lo siguiente: «Carta del los principales, curacas Caci[ques] P[rincipales] yndios del gran ciudad / cabeça destes reynos e provinçias del piru - a la rreal Magd - Del Rey don phe Nuestro Señor- / S. C. R. M. // Entre las cossas, que esta gran ciudad; topa cusco A producido. Utiles e pouehossas / Al servicio de V. Magd. nos apareçido Hazer estima, de el yngenio E curiosidad, de el padre, fray / Martín de Morua, Religiosa del orden de nuestra señora de la merçedes Redempcion de / Captivos; el qual abra çinco años que a escrito una ystoria de nuestros Antepasados; / Los rreyes yngas deste Reino del píru, y de su gobierno, con otras, muchas curiosidades / Por Relaçion, que de ello tomo, de los Viejos antiguos deste dho Reino Y de nosotros. Y que / El estilo es façil Eloquente, grave y sustancial, y la istoria Muy Verdadera como, combiene / Al sujeto, E personas de quien trata, Y que demas. del servicio de V. Magd. que resultara de / Ymprimirse,

y el texto que mandó a hacer Toledo, el manuscrito empieza con el mito de Tambotoco y en el segundo manuscrito de Murúa (Getty Murúa), *Historia general del Piru* (1616), la primera imagen que aparece es la salida de Manco Cápac de la cueva de origen. Existen muchas otras similitudes entre las obras de Toledo y de Murúa: podemos comparar, por ejemplo, dos textos de estos autores que hablan de las posibles sospechas sobre la veracidad de lo narrado en sus escritos. Sarmiento escribe:

Mas antes de entrar en el cuerpo de la historia de los incas, quiero advertir, o hablando más propiamente, responder a una dificultad que se podría ofrecer a los que no han estado en estas partes. Podrían algunos decir que no tienen por cierta esta historia hecha por la relación que estos bárbaros dan porque no teniendo letras, no pueden tener en la memoria tantas particularidades como aquí se cuentan, de tanta antigüedad. A esto se responde que para suplir la falta de letras tenían estos bárbaros una curiosidad muy buena y cierta, y era que unos á otros padres á hijos se iban refiriendo las cosas antiguas pasadas hasta sus tiempos repitiéndoselas muchas veces como quien lee lección en cátedra haciéndoles repetir las tales lecciones historiales á los oyentes, hasta que se les quedasen en la memoria fijas, y así cada uno á sus descendientes iba comunicando sus anales por esta orden dicha para conservar sus historias y hazañas y antigüedades y los números de las gentes pueblos y provincias días meses y años, batallas muertes destrucciones fortalezas y cinches y finalmente las cosas más notables que consisten en número

la dicha Ystoria, comenzándose a celebrar E Hazer ynmotal la memoria / E Nombre, Delos grandes, Señores Como lo meresçieron sus Hazañas deseando que todo esto / Se consiga; Umillmente; suplicamos a V. Magd. sea servido de fauoresçer E Hacer Mrd. / Al dicho Padre fray Martín de morua, Paraque su pretençion baía Adelante, Que es lo q / Esta dha çuidad Pretende, de que Resçivira de, V. Magd. Grande E Particula Mrd. / Cuya sacra catholica Y Real Magd. Nro. Señor guarde, E prospere / Por mucho E mui felixes años con acresentamiento de mas Reinos / Y señorios, como sus menore Umildes vasallos dese / Amos; Cosco quinze de maio de Mill y / Quinientos E noventa y seis / S.C.R.M. / Besa los Reales pies y manos a V. Magd sus Umildes Vasallos».

y cuerpo notaban las y agora las notan en unos cordeles a que llaman *quipu*, que es lo mismo que decir racional ó contador en el qual quipo dan ciertos nudos como ellos saben por los quales y por las diferencias de las colores distinguen y denotan cada cosa como con letras es cosa de admiración ver las menudencias que conservan en aquestos cordelejos de los quales ay maestros como entre nosotros del escribir [...] (Sarmiento, 1988, pp. 48-49).

Murúa escribe casi lo mismo en un texto añadido a una imagen de la construcción de edificios en Tiahuanaco, después de ser conquistado por los incas:

Muchos de los q[ue] no han estado en este Reyno del piru ven las yndias no han visto esta tierra ni aber tradado con indios an de dudar muchas cosas q en este libro se dizen de los quales me parecio bien advertir los donde casi trata de todas las cosas de estas yndias citando los viejos y antiguos quipucamacyocs contadores deste dicho reyno donde tratan dellos en sus quipus y memorias (en tinta nueva) sin que falte una historia como diremos a su tiempo (Murúa, ca. 1589-1615, folio 66V).

Los dos textos muestran la ansiedad de presentar su trabajo ante el rey y toman en cuenta la dificultad por parte de los lectores europeos de creer y entender la historia debido a la ausencia de escritura en el Perú. Explican que la historia en el Perú fue recordada por los quipus y quipucamayocs, y no por las letras o pinturas. Por supuesto, hay otros cronistas que escriben sobre el uso del quipu y sobre el testimonio oral de los quipucamayocs como fuente, ambos usados en procesos como las pinturas en México²¹. Pero lo más importante es el papel que tiene la imagen como manifestación del testigo ocular. La importancia de esta función se vislumbra en otro texto que se encuentra detrás del segundo

²¹ Para la síntesis de los usos y textos de los quipus, véanse Brokaw (2010) y Pässinen & Kiviharju (2004).

folio actual del manuscrito Galvin Murúa; presenta un escudo de los mercedarios en el que se puede leer:

Muchas veces dude C[atólica] R[eal] Mag[estad] aceptor esta dicha
ympressa y muchas mas despues
De auer la començado Me quisiera bolver atras juzgando Por teme-
raria mi yntençion No Hallan
do sujeto en mi facultad Para acabarla conforme a la que se deuia
a una ystoria E gouierno
tam peregrino e con razon tan espantossa a todo el mundo, Por ser
istoria sin Escripura
Ninguma, Mas de por los quipus y memoria del los yndios anti-
guos y viejos Y assi colgado de
Varios discursos Passe muchos dias Yndeterminados, Hasta que
Vençido de mi y tantos años
De este rreyno Y de tan antiguo desseo que fue siempre Buscar
En la rudeza de mi Ingenio
alguna ocaçion, con que poder servir a V Mag.d Me determine de
escribir la istoria y desçen
dençia y los famosos Hechos de los rreies ingas deste rreino del piru
juntamante con el
Gobierno eroico que los dhos tubieron, trabaje, auer, para este
efecto las mas verdaderas
Relaciones que me fueron pusibles Tomando La sustançia de aque-
llas personas a
Que de varias Partes me fueron traídas al fin se rreduzian todas a la
mas co...(mun).
(opi)..nion Escoxí la lengua y fracis castellana, con el desseo de
presentar a Va. Mag.....
*Libro, dibujado, de mi mano Para que la variedad, de las colores Y la
ymbencion de la pintura, a que, V Mag.d es ynclinado Haga fácil aquel
pesso y molestia
de una letura falta de ymbençion E de aquel ornamento y pulido Estilo
que En los grandes Yngenios solo se Hallan. Resçiva V.Mag.d*

Venignamente Este Umillde Y Pequeno servicio Acom
panado de mi gran desseo Y esto me sera un
dichosso y descansado galardón de mi
trabajo²².

Este es un texto muy famoso porque fue copiado por Guamán
Poma en su propia «Carta»:

CARTA DEL AVTOR:

CARTA DE DON

Felipe Guamán Poma de Ayala a su Magestad, al rrey Phelipo:

*Muchas ueste dude S[acra] C[atólica] R[eal] M[agestad], azeptar esta
dicha yn[-]*

presa y muchas mas despues de auerla comen[-]

sado me quise bolber atras, jusingando por te[-]

meraria mi entencion, no hallando supge[-]

to en mi facultad para acauarla conforme

a la que se deuía a unas historias cin escrip[-]

tura nenguna, no mas de por los quipos y me[-]

morias y rrelaciones de los yn[di]o[s] antigos

de muy biejos y biejas sabios testigos de uista

para q[ue] dé fe de ellos y que ualga por ello -

qualquier sentencia jusingada y aci, cologado de

de [sic] uarios descursos, pasé muchos días y años yn[-]

determinando hasta que uencido de mí y tan[-]

tos años, comienso deste rreyno, acabo de tan anti[-]

go desseo, que fue cienpre buscar en la rudeza de

mi ingenio y ciegos ojos y poco uer y poco sauer

y no ser letrado ni dotor ni leenciado ni latino

como el primero deste rreyno con alguna o[-]

cación con que poder seruir a vuestra Mag[esta]d me de[-]

²² Cursivas del autor.

terminé de escriuir la historia y desenden[-]
cia y los famosos hechos de los primeros rreys
y señores y capitanes nuestros agüelos y des
prencipales y uida de yndios y sus generaciones y
desendencia desde el primero yndio llamado
Uira Cocha Runa Uari Runa que desendió de Noé del
[di]luuio Uari Runa, y de Puron Runa y de Auca Ru[-]
na y de los doze Yngas y de sus ydúlatras y herro
nía y de sus mugeres rreynas coyas y nustas preense[-]
sas pallas señoras cuaraca uarme prencipalas y
de los capitanes generales, cincheconas, y de los duques
y condes, marqueses capac apoconas y demas yn[di]os
mandoncillos y de la contradicion del Ynga lexi[-]
timo Topa Cuci Gualpa Uascar Ynga - con su erma[-]
no uastardo Atagualpa Ynga y de su capitan
general y mayor Chalco Chima Ynga Aua Panti
Ynga - Quis Quis Ynga - quizo Yupanq[ue] Ynga, Ma[n] [-]
go Ynga q[ue] se defendio de los daños de los españoles
en tiempo del enperador - y despues de la conqui [-]
sta deste buestro rreyno de las yndias del piru y del
alsamiento contra uestra corona rreal don Francisco Pi [-]
zarro y don Diego de Almagro y Gonzalo Pizarro
Caruaxal y Francisco Hernandes Girón con los de [-]
mas capitanes y soldadosy del primero bueso
bizzorrey —Blasco Nuñes Uela— y del uirrey don An [-]
tonio de Mendoza del auito de Sanctiago, y del
uirrey don Andres marqués de Cañete - del ui [-]
rrey don Francisco de Toledo y del uirrey don Mar [-]
tin Anrriques y del uirrey don García Hurta [-]
do de Mendoza, marques de Cañete, y del uirrey
don Luys de Uelasco del áuito de Sanctiago del
uirrey don Gaspar Súniga Asuedo Monterrey
conde, y del uirrey don Juan de Mendoza y de
la Luna, marques,

y de la uida de vuestos correg[idore]s
y escriuanos y de tinientes y de comenderos
y padres de las dotrinas y de los dichos mineros
de los dichos españoles caminantes que pasan por los
tanbos rreales y caminos y rríos y mojonos y
todo el rreyno del piru de las Yn[di]as y de los d[i]chos
uecitadores y juezes y de los caciques prencipa [-]
les y de yn[di]os particulares pobres y de otras cosas.
E trauaxado de auer para este efeto las mas uer [-]
daderas rrelaciones q[ue] me fueron pocibles, toman
do la sustancia de aq[ue]llas personas aunq[ue] de ua [-]
rias partes me fueron traydas, al fin se rredug [-]
ian todas a la mas comun opinion. Escogi la len [-]
gua e fracis castellana, aymara colla puqui [-]
na conde, yunga, quichiua ynga uanca chin [-]
chaysuyo yauyo - andesuyo - condesuyo - colla [-]
suyo canari, cayanpi quito - pase trauajo
para sacar con el deseo de presentar a v[uestra] Mag[esta]d
este dicho libro yntitulado primer nueua co [-]
ronica de las yn[di]as del piru y prouechoso a los d[i]chos
fieles cristianos, escrito y debojado de mi mano
y ingenio para que la uaridad de ellas y de las pin [-]
turas y la enbinción y dibuxo a que v[uestra] Mag[esta]d es
enclinado haga fazil aquel peso y molestia
de una letura falta de enbincion y de aquel [-]
ornamento y polido ystilo q[ue] en los grandes en
geniosos se hallan para egenplo y conseruación
de la s[an]ta fe catolica y para la emienda de las he [-]
rronias y prouecho para ynfeles de su saluaci [-]
on de sus animas, exenplo y emienda de los cristi [-]
anos aci de los saserdotes y corregidores y comende [-]
ros y meneros y españoles caminantes caciques
prencipales y de yndios particulares, rreciua vuestra M[ages]tad
uenignamente este umilde pequeño seruicio acon

panado de mi gran deseo y esto me sera una d[ic]hosa y
descansado galardón de mi trauajo de la prouincia de
los Lucanas, a primero de enero de 1613 años.

Su umilde bazallo,

Don Felipe de Ayala, autor [rubric] cristiano (1615, pp. 8-19)²³.

La comparación de ambas cartas hace evidente que Guamán Poma copió a Murúa. Más importante aún, estas cartas demuestran cómo Guamán Poma concibió la *Nueva Corónica* a través del manuscrito ilustrado de Murúa. Este hecho explica el uso de dibujos por Guamán Poma y por qué Guamán Poma escribe que lo hizo porque Felipe III «es inclinado» al dibujo y la pintura. En realidad no fue tan inclinado como lo fue su padre Felipe II, que era un gran coleccionista (Brown, 1989, pp. 14-39). Y fue para Felipe II que Murúa escribió su carta y pintó las imágenes. Además, es importante enfatizar que el tono de la carta de Murúa es sorprendentemente similar al que usa Toledo para dirigirse a Felipe en la carta que acompañó las cuatro pinturas encargadas por él: «prometí de inuiar esta probanza más extendida [...] con los paños de la pintura [...] y por concurrir en esto curiosidad de que V. M. gustará de ver [...]». En los tres casos, es el deseo del patrón/ artista de presentar sus imágenes ante el rey. Esto no es extraño dentro del corpus de manuscritos ilustrados y cuadros hechos en las Américas y mandados al rey. El *Libellus de medicinalibus Indorum herbis* está dedicado al rey con el mismo pensamiento. Y el prefacio-dedicatoria a Felipe II en la *Descripción de la ciudad y prouincia de Tlaxcala* es casi igual a las cartas de Murúa y Guamán Poma. Su autor, el mestizo Diego Muñoz Camargo, escribe:

Un rustico no teniendo otra cosa con que servirle, con gran amor y reverencia en sus pías manos le traya,... este pequeño servicio quien posea mayor benignidad y prudencia aun que sea de mano

²³ Cursivas del autor.

de mi rustica ingenio, pues con esta confiança hice principio a la obra con el mas claro lengua que he podido, dibujando también en ella algunas cosas que me pareciera dignas de saber [...] (Muñoz Camargo, 1981, folio 1v).

Los manuscritos de Murúa y Guamán Poma se integran completamente dentro de los géneros y deseos de los autores americanos, casi palabra por palabra. El deseo de presentar ante los ojos del rey la verdad mediante una combinación de palabra e imagen es especialmente común. Sin embargo, la diferencia es que las imágenes coloniales de los Andes no vienen de una tradición precolombina, pues es el retrato el que predomina ahí, más que cualquier otro tipo de imagen²⁴. Como dice Polo de Ondegardo, los retratos que mandó a hacer Toledo reemplazan los *mallquis* (momias) de los incas. La destrucción de los *mallquis* de los reyes incas no es simplemente un acto contra la idolatría, sino también un cambio radical del sistema de representación. El cuerpo de un ancestro venerado es en sí lo que representa; la representación y el concepto que está representando son la misma cosa. El retrato es una representación hecha para señalar al ausente. Además, puede ser copiado, como un retrato real. Esta es la intención tanto de los retratos que mandó a hacer Toledo como después de los retratos u otras imágenes que pintaba y dibujaba Murúa con su discípulo/ayudante, Guamán Poma.

²⁴ Por ejemplo, en 1630 Francisco López de Caravantes comienza su manuscrito con la portada que tiene una imagen para dirigirse al rey (Felipe IV) y llama su atención hacia la riqueza de Perú y su necesidad de proteger a los indios, y escribe atrás de la imagen: «Por estos retratos de los indios del Perú y de los animales que les dio para su servicio la divina providencia, tan domésticos como ellos, que se llaman carneros por su lana (pareciendo camellos) se reconocen sus personas y trajes en cuya conservación consisten las riquezas deste Reino, por depender desta gente la labor de sus minerales y campos, guarda de ganados y beneficio de sus lanas. Veáanse las causas de la disminución y remedio que parece más proporcionado a su aumento y perpetuidad en el discurso séptimo desde número 248 hasta 256» (1630, s/p). Para un análisis de la composición de la imagen que muestra un indio e india montando una llama, véase Cummins (2003, II, p. 53).

La autoridad/verdad, el contenido de estas nuevas imágenes en el Perú, derivan de la mano del artista y del público que se presentó ante las pinturas para dar testimonio oral de que esta representación era fiel a la verdad. Este es un fenómeno inverso a la manera en la que se usó el quipu.

No sabemos exactamente cómo se veían las pinturas que encargó Toledo. Más bien sabemos de los temas representados en los cuatro paños: «*los retratos* de los doze yngas hasta Guacayna que fué el último, en cuyo tiempo se tomó posesión por su Majestad de aquellas provincias» (Toledo & Ruiz de Navamuel, 1882, p. 256)²⁵. Y aquí podemos ver la vinculación entre estas pinturas y los manuscritos de Murúa y Guamán Poma. O sea, los dos manuscritos de Murúa tienen la serie de retratos de los incas, al igual que la *Nueva Corónica y buen gobierno* de Guamán Poma. Tomando esta relación en cuenta, es importante enfocarse en la última imagen de los incas en el Murúa Galvin (figura 6). Esta imagen nunca fue terminada, pero podemos ver que figuran doce cabezas de incas y tres incas de cuerpo entero. La imagen pertenece al capítulo quince «De Los Aillos, Parcialidades y Linajes Que estos Reyes Y Señores Ingas Tuvieron». Cuando Polo de Ondegardo habla de los paños en que están representados los doce incas, habla de los cuerpos (*mallquis*) que fueron divididos entre «el ayllu de Hanan Cuzco como de Hurin Cuzco». O sea, otra vez, encontramos una vinculación entre el texto y las pinturas de Toledo, y el texto e imágenes de Murúa. La imagen en el Galvin Murúa es la genealogía incaica representada por el retrato de grupo de los fundadores de cada *panaca/ayllu*. La imagen es tanto imaginativa como ahistórica. Cada figura en la composición es como un testigo de la verdad de lo que está escrito sobre la historia inca.

²⁵ Cursivas del autor.



Figura 6. Martín de Murúa, «Los doce incas», página (folio 21v) de *Historia del origen y genealogía real de los reyes incas del Piru, de sus hechos, costumbres, trajes y manera de gobierno*, 1590, tinta y acuarela sobre papel, Colección Sean Galvin, condado de Meath, Irlanda.

Por eso, no es casualidad que Guamán Poma use la composición de Murúa dos veces en un contexto crucial de su manuscrito, en las páginas 366 y 368²⁶. El primer dibujo aparece al final de la primera parte de la crónica, que relata la historia antes de la llegada española (figura 7). Representa la figura central de un inca, vestido con un *uncu* totalmente decorado con *tocapus*. Están presentes a su alrededor numerosas figuras, cuatro de las cuales representan a los cuatro *suyos*. Es decir, ha cambiado la iconografía de la composición de Murúa para representar el Tahuantinsuyo a través de la personificación de sus cuatro partes. En total, la composición representa el «concejo Real destos Reinos, Capac Inga Tauantin Suyu Camachicoc Apocuna». En la siguiente página escrita, Guamán Poma combina el espacio del virreinato del Perú con el Tahuantinsuyo, y luego describe la división de Cusco en Hanan y Hurin; antes, solo Polo de Ondegardo había discutido lo referente a las pinturas de Toledo. Es la imagen del cuerpo de conocimiento político del Tahuantinsuyo dirigido por el Cápac Inca. El siguiente dibujo en el manuscrito inicia con la conquista y colonización del Perú. Es la misma composición pero aquí el autorretrato de Guamán Poma, vestido con una mezcla de ropa andina y colonial, reemplaza el retrato del inca (figura 8). El inca ya está parado a su lado, y con el Consejo, así como con *quipucamayocs* y otros informantes, Guamán recoge su evidencia. Las dos imágenes juntas funcionan como transición entre el pasado y el presente, y como medio de transmisión de la información. La transición de la iconografía, a la vez que mantiene la composición del retrato del propio autor, casi equivale a la frase latina *fecit ad vivum*.

²⁶ Estas imágenes han sido interpretadas por varios estudiosos como una composición original de Guamán Poma, según conceptos andinos de la organización espacial. Estos estudios ignoran el hecho de que fueron copiados por Guamán Poma de una imagen creada por Martín de Murúa. Ver Adorno (1979a; 1979b); Ossio (1973, pp. 179-181); y Wachtel (1973, p. 178).

Es la frase latina que aparece en mapas, vistas de ciudades y paisajes del siglo XVI con el fin de transmitir al espectador la idea de que la imagen es veraz porque fue dibujada por el artista de forma contemporánea. Por ejemplo, Anton van den Wyngaerde puso *fecit ad vivum* en varias de sus vistas de los pueblos y ciudades de España, realizadas por encargo de Felipe II²⁷. Es una visión-autopsia en la que Guamán Poma se presenta al rey como testigo ocular y oral. Martín de Murúa hace lo mismo, pero de forma totalmente diferente en su segundo manuscrito. Como autor que atestigua, aparece alegóricamente en el elemento central de la propia cresta en la portada del manuscrito Getty (1616, folio 1r)²⁸. Ahí, los órganos sensoriales de la vista y del oído están simétricamente y abstractamente presentes dentro de la cresta. Dos *putti* con trompeta dirigen la música hacia un par de oídos, mientras que los ojos miran casi siniestramente hacia afuera al lector/espectador. Estas imágenes se refieren al texto latino *Testamur quod vidimus y audimus*, en el cual el «nosotros» se usa para referirse a la propia experiencia visual y auditiva del autor; por ello, Murúa jura al lector la veracidad del texto a través de su propia agudeza sensorial, a la cual califica como de un lince en el resto del texto latino. Los ojos y oídos abstractos sugieren el conocimiento y la vigilancia distanciada de un observador externo²⁹.

²⁷ Por ejemplo, la vista de Segovia que está firmada «Ant van den Wyngarde fecit ad vivum a 1562» (Kagan, 1989, p. 129).

²⁸ Ver figura 3.

²⁹ Esta interpretación del escudo de armas en relación con la traducción latina fue presentada por primera vez en 1994 en la Biblioteca Real de Dinamarca. Sobre el tema, ver Cummins, 1994. Rolena Adorno (2008) ha llegado a las mismas conclusiones.

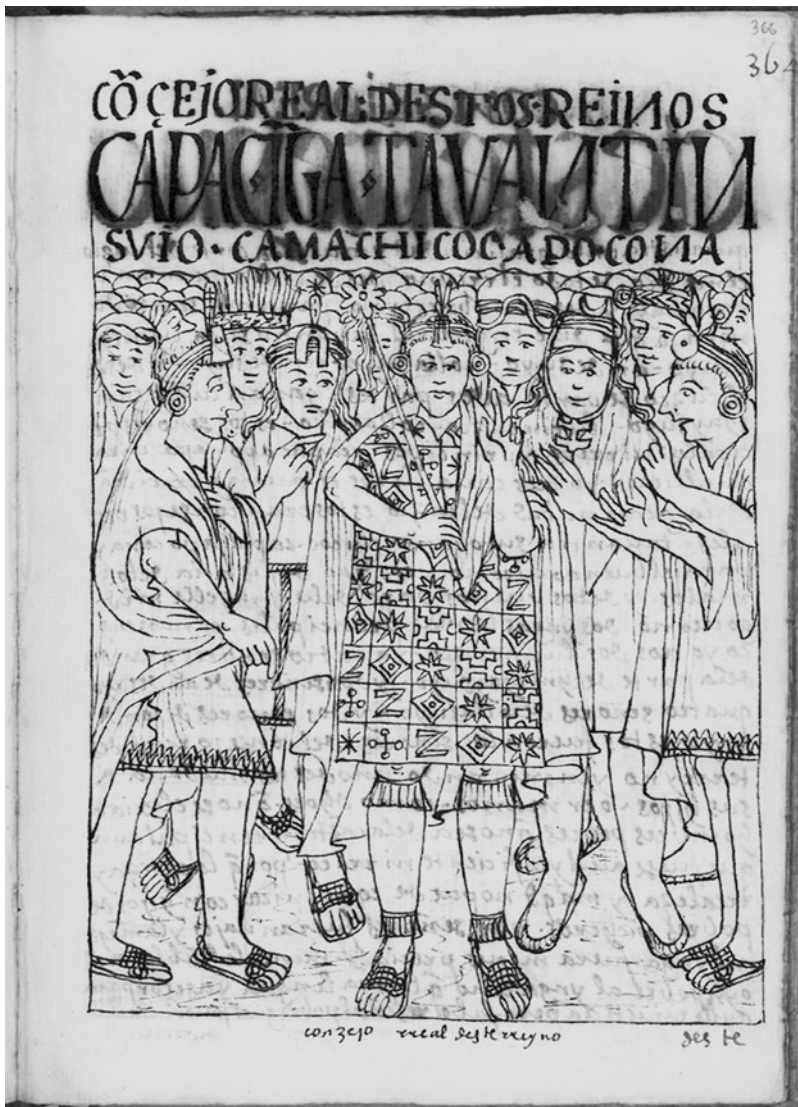


Figura 7. Felipe Guamán Poma de Ayala, «Consejo real de estos reinos», página (folio 366, dibujo 145) de la *Nueva Corónica y buen gobierno*, 1615, tinta sobre papel, Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague.

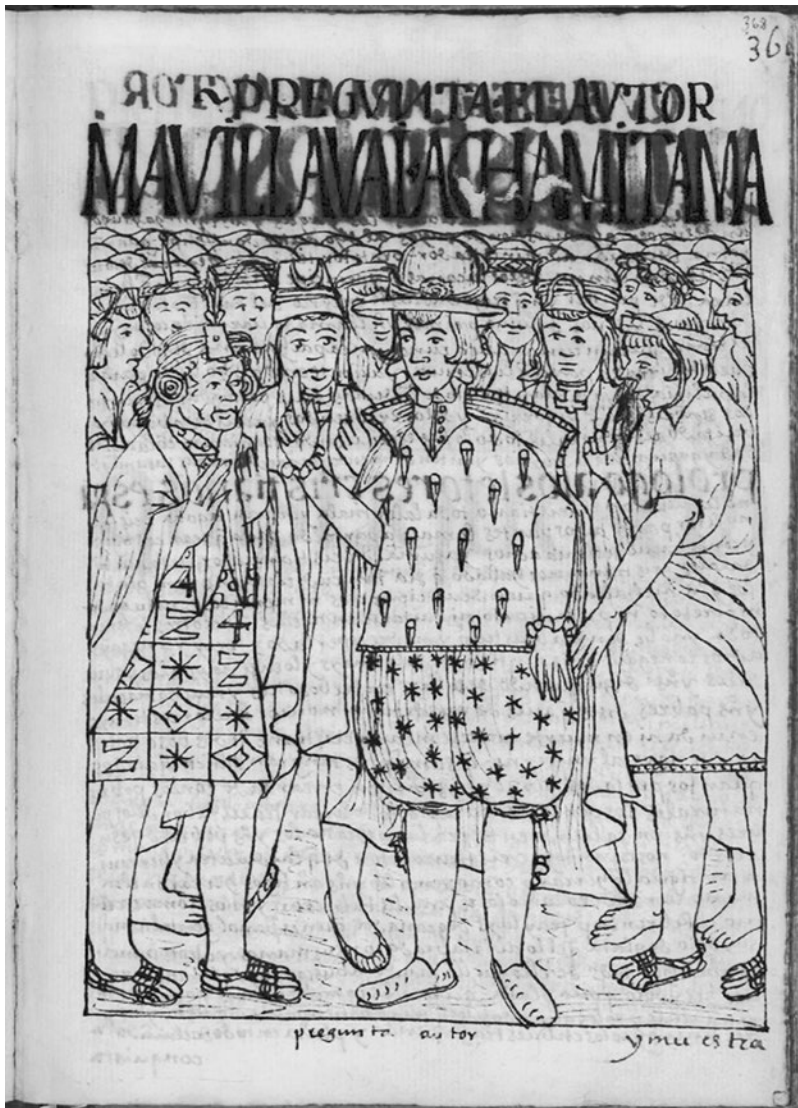


Figura 8. Felipe Guamán Poma de Ayala, «Pregunta el autor», página (folio 368, dibujo 146) de la *Nueva Corónica y buen gobierno*, 1615, tinta sobre papel, Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague.

Como los retratos de Toledo, estas imágenes llevan consigo la autoridad de presentar la pura verdad. Todas estas imágenes andinas están hechas para llevar esta verdad fuera del Perú, a un público específico que nunca lo visitaría y por ello nunca podría conocer su historia a través de una experiencia propia. La diferencia entre México y Perú no tiene que ver con la creación de textos e imágenes para la inclinación del rey, y radica más bien en que no hubo consumo local de manuscritos ilustrados, porque el códice no fue parte de la cultura precolombina andina.

CONCLUSIONES

Los pocos documentos ilustrados que existen en el Perú virreinal temprano hablan en parte de la diferencia entre medios precolombinos mexicanos y andinos para registrar la información. Al mismo tiempo, los ejemplos andinos realizan el mismo camino, en los mismos contextos, que en México. La diferencia es que el uso de tales imágenes comienza casi inmediatamente en México, mientras que en el Perú comienza de manera oficial mucho más tarde. La primera instancia que realmente tenemos son las pinturas encargadas por Toledo. Lo que es significativo es la clara relación entre la historia y las pinturas que encargó Toledo, así como la decisión de Murúa de crear su propia historia ilustrada.

Sabemos que Guamán Poma trabajó para Murúa, primero rellenando detalles de las ilustraciones que Murúa había pintado y luego produciendo sus propias ilustraciones (Cummings, 2014). Entonces, tal como las pinturas encargadas por Toledo se presentaron como pruebas en el contexto de una causa judicial en Madrid acerca de derechos y privilegios para un repartimiento de indios en el Perú, Guamán Poma también produjo dibujos y un mapa para su pleito sobre sus tierras y títulos en Chupas, un pueblo cerca de Huamanga. Como hemos visto, tales imágenes y mapas se estaban usando constantemente en causas judiciales en México. Finalmente, Guamán Poma creó su propia

historia del inca, a través de la cual situó su propia nobleza. Basándose en textos vistos por él al trabajar el manuscrito hoy conocido como Galvin Murúa, Guamán Poma comprendió la importancia de las imágenes y copió aquellos textos. Otra vez, esto parece extraño en el Perú, pero visto en el contexto más amplio de la comparación con México, ya no lo es. Estos son los géneros en los cuales las imágenes fueron usadas por comunidades nativas para proteger derechos individuales y colectivos, así como privilegios. Como las genealogías mexica y maya que se presentaron en tribunales en México, las genealogías pintadas de los incas, como la encargada por Toledo, se presentaron en tribunales en el Perú y en España. La diferencia reside en que las genealogías mexicanas estaban basadas en códices precolombinos, mientras que en el Perú al principio las genealogías fueron representadas por los cuerpos de los propios antepasados. Sin embargo, como Polo de Ondegardo anota, en 1572 los retratos de los incas sustituyeron a los *mallquis* o grupos de momias de los jefes incas, a los cuales remplazaron como representación de registro genealógico. Aproximadamente cuarenta años más tarde, Garcilaso de La Vega recibió un juego de retratos de inca de don Melchor Carlos Inca y don Alonso Mesa para presentarlo en el tribunal como prueba genealógica de sus derechos y privilegios (de la Vega, 1723, p. 352). Tal como Polo de Ondegardo lo entendió, los retratos de los incas fueron el sustituto de los cuerpos venerados de los reyes incas y se constituyeron como autoridad para contar y representar la historia verdadera. Los retratos en los manuscritos de Murúa y Guamán Poma participan de esta sustitución. El uso general de las imágenes está vinculado con la idea de presentar una historia veraz. Así, podemos entender que este deseo fue partícipe de un contexto muy amplio y bien conformado.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Rolena (1979a). Paradigms lost: a Peruvian Indian surveys Spanish colonial society. *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, (2)(Spring), 78-96.
- Adorno, Rolena (1979b). Icon and idea: A symbolic reading of pictures in a Peruvian Indian chronicle. *The Indian Historian*, XII(3), 27-50.
- Adorno, Rolena (1989). *Cronista y príncipe: la obra de don Felipe Guamán Poma de Ayala*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Adorno, Rolena (2008). Censorship and approbation in Murúa's *Historia General del Piru*. En Thomas Cummins y Barbara Anderson (eds.), *The Getty Murúa: Essays on the making of Martín de Murúa's Historia General del Perú* (pp. 95-124). Los Ángeles: J. Paul Getty Museum.
- Adorno, Rolena & Ivan Boserup (2008). The making of Murúa's *Historia General de Perú*. En Thomas Cummins y Barbara Anderson (eds.), *The Getty Murúa's: Essays on the Making of Martín de Murúa's Historia General del Piru*, *J. Paul Getty Museum Ms. Ludwig XIII 16* (p. 7-66). Los Ángeles: Getty Research Institute.
- Berdan, Frances & Patricia Rieff Anawalt (eds.) (1992[1542]). *The Codex Mendoza*. Cuatro volúmenes. Berkeley, Los Ángeles: The University of California Press.
- Betanzos, Juan de (1987[1551]). *Suma y narración de los Incas Capacruna que fueron señores de la ciudad de Cuzco y de todo lo a ella sujetado*. Madrid: Atlas.
- Boone, Elizabeth (1998). Pictorial documents and visual thinking in postconquest Mexico. En Elizabeth Hill Boone y Thomas Cummins (eds.), *Native Traditions in the Postconquest World, a Symposium at Dumbarton Oaks 2nd through 4th October 1992* (pp. 149-199). Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Boone, Elizabeth (2000). *Stories in Red and Black: Pictorial Histories of the Aztec and Mixtec*. Austin: University of Texas Press.
- Brokaw, Galen (2010). *A History of the Khipu*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Brown, Jonathan (1989). Phillip II as art collector and patron. En Richard Kagan (ed.), *Spanish Cities of the Golden Age: The Views of Aton van den Wyngaerde* (pp. 14-39). Berkeley, Los Angeles: The University of California Press.
- Clayton, Martin; Luigi Guerrini & Alejandro de Ávila (2009). *The Paper Museum of Cassiano del Pozzo, Flora: The Aztec Herbal*. Londres: The Royal Collection.
- Cruz, Martín de & Juan Badiano (1940[1552a]). *Libellus de medicinalibus Indorum herbis, The de la Cruz-Badiano Aztec herbal of 1552 / [Martín de la Cruz]*. Introducción, traducción y notas de Emily Walcot Emmart. Baltimore: The Johns Hopkins Press.
- Cruz, Martín de & Juan Badiano (1992[1552b]). *Libellus de medicinalibus Indorum herbis: manuscrito azteca de 1552 / Martín de la Cruz; según traducción latina de Juan Badiano*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, Instituto Mexicano del Seguro Social.
- Cummins, Thomas (1993). La representación en el siglo XVI: la imagen colonial del inca. En Henrique Urbano (ed.), *Mito y simbolismo en los andes. La figura y la palabra* (pp. 87-137). Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- Cummins, Thomas (1994). «Guamán Poma de Ayala and Martín de Múrua: The place and play of images in 17th century Andean manuscripts». Ponencia leída en el simposio Guamán Poma de Ayala-New Perspectives, The Academy of Science and Letters, Copenhague, Dinamarca, 29 de junio-1 de julio.
- Cummins, Thomas (1995a). From lies to truth: Colonial ekphrasis and the act of crosscultural translation. En Claire Farago (ed.), *Cultural Migrations: Reframing the Renaissance* (pp. 152-174, 326-329). New Haven, Londres: Yale University Press.
- Cummins, Thomas (1995b). The Madonna and the horse: Alternative readings of colonial images. *Phoebus: A Journal of Art*, (7), 52-83.
- Cummins, Thomas (1998). Let me see! Reading is for them: Colonial Andean images and objects «como es costumbre tener los caciques señores». En Elizabeth Boone y Thomas Cummins (eds.), *Native Traditions in the Postconquest World* (pp. 91-148). Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

- Cummins, Thomas (2003). Imitación e invención en el barroco peruano. En Ramón Mujica (ed.), *Barroco Peruano* (II, pp. 27-59). Lima: Banco de Crédito.
- Cummins, Thomas (2011). «I saw it with my own Eyes»: The three illustrated manuscripts of colonial Peru: Pictures fit for a King. En Luis A. Waldman (ed.), *Colors between Two Worlds: The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún* (pp. 334-365). Villa I Tatti, Florence: The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut.
- Cummins, Thomas (2013a). El tocapu: el nudo godiano en los Andes. En *Actas del Simposio sobre quipus y tocapus*. Lima: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.
- Cummins, Thomas (2014). Dibujado de mi mano: Martín de Murúa as Artist. En Thomas Cummins, Emily Engel, Juan Ossio y Barbara Anderson (eds.), *Manuscript Cultures of Colonial Mexico and Peru. New Questions and Approaches* (pp. 35-65). Los Ángeles: Getty Research Institute.
- Cummins, Thomas & Juan Ossio (2013). «Muchas veces dudé Real Mag. aceptar esta dicha ympressa». The task of making Martín de Murúa's *La Famosa Historia de los Reyes Incas*. En Gilles Rivière, Jacques Poloni-Simard y Juan Carlos Garavaglia (eds.), *Homages à Nathan Wachtel*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- De la Vega, Garcilaso (1723). *Primera parte de Los Comentarios Reales*. Madrid: Nicolas Rodriques Franco.
- Diel, Lori (2008). *The Tira de Tepechpan: Negotiating Place under Aztec and Spanish Rule*. Austin: University of Texas Press.
- Domínguez Torres, Mónica (2012). Identidades heráldicas: los blasones indígenas en México y Perú durante el periodo colonial. En *Miradas comparativas en los virreinos de América* (pp. 97-116). México D.F., Los Ángeles: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Los Angeles County Museum.
- Douglas, Eduardo de J. (2010). *In The Palace of Nezahualcoyotl: Painting Manuscripts, Writing the Pre-Hispanic Past in Early Colonial Period Tetzaco*. Austin: University of Texas Press.
- Estenssoro, Juan Carlos (1994). Los incas del cardenal: las acuarelas de la colección Massimo. *Revista Andina*, 12(2), 403-426.

- Fuchs, Leonhart (2001[1543]). *The New Herbal of 1543*. Colonia: Taschen.
- González Obregón, Luis (ed.)(1912[1539]). Procesos del Santo Oficio contra Miguel Indio, vecino de México, por ídolatras. En *Procesos de indios ídólatras y hechiceros* (pp. 115-140). México D.F.: Publicaciones del Archivo General de la Nación.
- Gruzinski, Serge (1993). *The Conquest of Mexico: The Incorporation of Indian Societies into the Western World, 16th-18th Centuries*. Traducción de Eileen Corrigan. Cambridge: Polity Press.
- Gruzinski, Serge (1999). *La pensée métisse*. París: Fayard.
- Gruzinski, Serge (2001[1990]). *Images at War: Mexico from Columbus to Blade Runner (1492-2019)*. Durham: Duke University Press.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe (1968[1615]). *El primer Nueva Corónica y buen gobierno*. París: Institut d'Ethnologie.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe (1991[1594-1646]). *Y no ay rremedio*. Edición a cargo de Elías Prado Tello y Alfredo Prado Prado. Lima: Centro de Investigación y Promoción Amazónica.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe (2001[1615]). *Nueva Corónica y buen gobierno*. Edición a cargo de Rolena Adorno. Versión digital disponible en la Biblioteca Real de Dinamarca. Recuperado de: www.kb.dk/elib/mss/poma/
- Guerrini, Luigi (2009). The Accademia dei Lincei, the New World and the *Libellus de medicinalibus Indorum Herbis*. En Martin Clayton, Luigi Guerrini y Alejandro de Avila (eds.), *The Paper Museum of Cassiano del Pozzo, Flora: The Aztec Herbal*. Londres: The Royal Collection.
- Guevara, Felipe de (1788). *Comentarios de la pintura... se publican por la primera vez con un discurso preliminar y algunas notas de Don Antonio Ponz, quien ofrece su trabajo al Excelentísimo Señor Conde de Florida-Blanca, protector de las nobles artes*. Madrid: Don Geronimo Ortega, Hijos de Ibarra y Compañía.
- Julien, Catherine (1999). History and art in translation: The *Paños* and other objects collected by Francisco de Toledo. *Colonial Latin American Review*, 8(1), 35-60.
- Kagan, Richard (ed.)(1989). *Spanish Cities of the Golden Age: The Views of Aton van den Wyngaerde*. Berkeley, Los Ángeles: The University of California Press.

- Leibsohn, Dana (2009). *Script and Glyph: Pre-Hispanic History, Colonial Bookmaking and the Historia Tolteca-Chicimeca*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks.
- López de las Carvantes (1630). *Noticia General de las provincias del Perú Tierra Firme y Chile*. Madrid: Biblioteca del Palacio Real.
- Marco Dorta, Enrique (1975). Las pinturas que envió y trajo a España don Francisco de Toledo. *Historia y Cultura*, (9), 67-75.
- Megged, Amos (2010). *Social Memory in Ancient and Colonial Mesoamerica*. Cambridge: University of Cambridge Press.
- Muñoz Camargo, Diego (1981[ca. 1581-1584]). *Descripción de la Ciudad y Provincia de Tlaxcala de las Indias y del Mar Oceano para el buen gobierno y ennoblecimiento dellas*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Murra, John (1998). Litigation over the rights of «natural lords» in early colonial courts in the Andes. En Elizabeth Boone y Thomas Cummins (eds.), *Native Traditions in the Postconquest World* (pp. 55-62). Washington DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Murúa, Martín de (ca. 1589-1615). *Historia del Origen y Genealogía Real de los Reyes del Piru, de sus hechos, costumbres, trajes, maneras de gobierno*. Colección Sean Galvin, Condado de Meath, Irlanda.
- Murúa, Martín de (1616). *Historia general del Piru*. Ms. Ludwig XIII 16. J. Paul Getty Museum.
- Ocaña, Diego de (1969). *Un viaje fascinante por la América Hispana del siglo XVI, 1599-1606*. Madrid: Studium.
- Ossio, Juan M. (1973). Guamán Poma: *Nueva Corónica* o carta al rey. Un intento de aproximación a las categorías del pensamiento andino. En Juan M. Ossio (ed.), *Ideología mesiánica del mundo andino* (pp. 155-213). Lima: Biblioteca de Antropología.
- Pässinen, Martti & Jukka Kiviharju (2004). *Textos andinos: corpus de textos incaicos y coloniales* (I). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Sahagún, Fray Bernadino de (1979[1585]). *Codice Florentino*. El Manuscrito 218-220 de la colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana. Edición facsimilar. Tres volúmenes. México, Florencia: Giunti Barbera, Archivo General de la Nación, Archivo de la Nación.

- Sánchez Cantón, F. J. (ed.) (1958-1959[1600]). *Inventarios Reales Bienes Muebles Que Pertenecieron a Felipe II*. Archivo Documental Español (X-XI). Madrid: Real Academia de La Historia.
- Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Joan de (1993[ca. 1613]). *Relación de Antiquedades Deste Reyno del Perú*. Cusco: Institut Français D'Etudes Andines, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- Sarmiento de Gamboa, Pedro ([1572]1988). *Historia de los incas*. Madrid: Miratguano, Polifemo.
- Toledo, Francisco de & Alvaro Ruiz de Navamuel (1882[1572a]). La Fe y Testimonio que Vá Puesto en los Cuatro Paños, de la Verificacion que se Hizo con Los Indios, de La Pintura é Historia Dellos. En Marcos Jiménez de Espada (ed.), *Informaciones acerca del señorío y gobierno de los incas hechas por mandado de Don Francisco. Colección de libros españoles raros ó curiosos* (XVI, 1, pp. 245-259). Madrid: Imprenta de M. Ginesta.
- Toledo, Francisco de & Alvaro Ruiz de Navamuel (1966[1572b]). Carta de Don Francisco de Toledo al Rey, fecha en Cuzco. Á 1 de marzo, de 1572. En *Imprenta en Lima (1584-1824)* (I, pp. 176-177). Edición facsimilar. Santiago de Chile: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina.
- Wachtel, Nathan (1973). Pensamiento salvaje y aculturación. El espacio y el tiempo de Felipe Guamán Poma de Ayala y el Inca Garcilaso de la Vega. En *Sociedad e ideología: ensayos de historia y antropología andinas* (pp. 164-240). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Zetina, Sandra; Tatania Falcón; Elsa Arroyo & José Luis Ruvacaba (2011). The encoded language of herbs: Material insights into the De la Cruz-Badiano Codex. En *Colors between Two Worlds: The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún* (pp. 221-255). Villa I Tatti, Florencia: The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut.