



Capítulo 13

HISTORIA DE LAS LITERATURAS EN EL PERÚ

Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro, Directores generales

VOLUMEN 2

LITERATURA Y CULTURA EN EL VIRREINATO
DEL PERÚ: APROPIACIÓN Y DIFERENCIA

Raquel Chang-Rodríguez y Carlos García-Bedoya M.

Coordinadores

BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ
Centro Bibliográfico Nacional

869.5009 Literatura y cultura en el Virreinato del Perú: apropiación y diferencia / Raquel Chang-
H Rodríguez y Carlos García-Bedoya M., coordinadores.-- 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad
2 Católica del Perú, Fondo Editorial: Casa de la Literatura : Ministerio de Educación del Perú, 2017
 (Lima: Aleph Impresiones).
 503 p.: il. (algunas col.), facsím., retrs.; 24 cm.-- (Historia de las literaturas en el Perú / Raquel
 Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro, directores generales; 2)

Incluye bibliografías.
D.L. 2017-04457
ISBN 978-612-317-250-3 (v.2)

1. Literatura peruana - Historia y crítica 2. Literatura peruana - Historia y crítica - Virreinato,
1555-1808 3. Literatura y sociedad - Perú - Virreinato, 1555-1808 4. Cronistas - Perú 5. Perú -
- Historia-- Virreinato, 1555-1808 - Aspectos sociales I. Chang-Rodríguez, Raquel, 1943-
coordinadora II. García-Bedoya M., Carlos, 1955-, coordinador III. Velázquez Castro, Marcel,
1969-, director IV. Pontificia Universidad Católica del Perú V. Casa de la Literatura Peruana VI.
Perú. Ministerio de Educación VII. Serie

BNP: 2017-1204

Historia de las literaturas en el Perú

Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro, Directores generales

Volumen 2. Literatura y cultura en el Virreinato del Perú: apropiación y diferencia

Raquel Chang-Rodríguez y Carlos García-Bedoya M., Coordinadores

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2017

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe - www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

© Casa de la Literatura, 2017

Jirón Ancash 207, Lima 1, Perú

Centro Histórico de Lima. Antigua Estación de Desamparados

casaliteratura@gmail.com - www.casadelaliteratura.gob.pe

© Ministerio de Educación del Perú, 2017

Calle Del Comercio 193, Lima 41, Perú

webmaster@minedu.gob.pe - www.minedu.gob.pe

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

Imagen de portada: Manto Paracas, Horizonte Temprano (900 a.c.-200 a.c.)

Cortesía del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú

Primera edición: abril de 2017

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

ISBN (obra completa): 978-612-317-245-9

ISBN (volumen 2): 978-612-317-250-3

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2017-04457

Impreso en Aleph Impresiones S.R.L.

Jr. Riso 580, Lince. Lima - Perú

Las opiniones vertidas en estos ensayos son responsabilidad de los autores.

«ESCRIBIRLO ES LLORAR»:
LA CRÓNICA VISUAL DE FELIPE GUAMAN POMA DE AYALA

Mercedes López-Baralt

Profesora Emérita de la Universidad de Puerto Rico
Profesora Honoraria de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos

[...] y vuestra Magestad no permita que nos acauemos
Felipe Guaman Poma de Ayala, *Nueva coronica i buen gobierno*

1. UN TEXTO MONUMENTAL: ORIGEN Y PROYECCIONES DE FUTURO

Volver hoy a *El primer nueva coronica i buen gobierno* del cronista andino Guaman Poma de Ayala¹, cuyo manuscrito ológrafo data de inicios del siglo XVII², impone contar una historia en la que se hilvanan, una a una, las sorpresas. La primera tiene que ver con su asombrosa complejidad. La carta-crónica a Felipe III constituye una insólita etnografía visual, que en sus 1189 páginas —que incluyen casi cuatrocientos dibujos a tinta de la pluma del mismo autor— describe el mundo andino, critica acerbamente los abusos de la colonización y propone un buen gobierno para el virreinato peruano. Pero más allá de su contenido, importa resaltar la originalidad de su mestizaje formal, debido a la biculturalidad del autor: un entrevero de lenguas (español, latín, quechua y aymara) y de códigos (verbal y visual; oral y escrito). De ahí que, aunque Guaman Poma escribe en español la mayor parte de su crónica, su ortografía y su sintaxis están marcadas por su lengua materna, el quechua. También asombra su mestizaje genérico, pues la obra tiene visos de autobiografía, historia, etnografía³,

¹ En este ensayo reformulo y amplío ideas expuestas en múltiples artículos y dos libros: *Ícono y conquista: Guaman Poma de Ayala* (1988) y *Guaman Poma, autor y artista* (1993).

² En su crónica Guaman Poma alude a fechas entre 1608 y 1615. Al hablar de la incumbencia del undécimo virrey del Perú, Juan de Mendoza y Luna, que termina el 18 de diciembre de 1615, puede deducirse que la redacción de la *Nueva coronica* fue terminada en los primeros meses de 1616 (Adorno, 2001, p. 54).

³ Guaman Poma es, como el Inca Garcilaso de la Vega, un antropólogo *avant la lettre*. Ambos se ocupan de la cultura, la religión, la tradición oral, los mitos, la economía, la agricultura vertical, la ingeniería, la producción de textiles y la organización política del incario. También del *ayni* o reciprocidad como valor rector del mundo andino.

archivo de la tradición oral andina, sermón, memorial de peticiones y remedios, literatura emblemática, consejería real y literatura ilustrada de viajes. El título mismo alude a los dos temas que rigen el texto. La *nueva coronica* consiste en la descripción de la cultura milenaria del antiguo Perú, con su culminación en el Imperio incaico; el *buen gobierno* aborda la conquista y la colonización española, a la vez que esboza una utopía colonial andina. El libro comienza con una explicación de su origen (según Guaman Poma, el rey de España, Felipe III, le rogó que escribiera la crónica), y continúa con la narración de la historia preincaica y la historia de los incas (con sus leyes, ritos, poemas y canciones)⁴, la conquista y las guerras civiles entre los conquistadores, la denuncia de los males del virreinato, la descripción de las castas del Perú y los funcionarios coloniales, el capítulo de la pregunta (que propone un programa de buen gobierno a partir de un diálogo ficticio entre Guaman Poma y Felipe III), las consideraciones (advertencias cristianas del autor), la descripción de las ciudades peruanas y el calendario agrario andino. Finaliza con un capítulo autobiográfico titulado «Camina el autor», donde Guaman Poma narra su destierro de Guamanga y su llegada a Lima, para entregar el manuscrito de su *Nueva coronica* al virrey.

La segunda sorpresa tiene que ver con el lugar donde Richard Pietschmann descubriera en 1908 el manuscrito: la Biblioteca Real de Copenhague. El misterio nunca se ha dilucidado, pero todo apunta a pensar que algún coleccionista danés de arte pudo haberlo adquirido en Madrid. Porque sus dibujos garantizaron la supervivencia de la *Nueva coronica*, cuyo destino escandinavo parece estar ligado a la posible contribución de estos a la leyenda negra que la Europa protestante articuló para desacreditar la conquista española (Adorno, 2001, p. 50). En cuanto a la fecha tardía de la aparición de la crónica de Guaman Poma, propongo que hay que tener muy en cuenta la estridencia de su grito de dolor como colonizado, que caracteriza tanto su escritura como sus dibujos. De ahí que, aunque su manuscrito exhibe las convenciones editoriales necesarias para su publicación (frontispicio, índice, paginación y colofón, entre otras), y que el mismo autor reiteró su deseo de que así fuera, cabe inferir que la España inquisitorial no tuviera la más mínima intención de autodifamarse. Ello contrasta con la publicación inmediata —si bien en Lisboa— y el éxito de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso, que con su elegancia de humanista supo evadir los problemas de la censura al enmascarar el mismo dolor de Guaman Poma con la serenidad de la concordia neoplatónica.

La tercera sorpresa reside en el hecho de que a partir de su edición facsimilar de 1936 a cargo de Paul Rivet y el Instituto de Etnología de París, que abrió el camino a ediciones sucesivas, la *Nueva coronica i buen gobierno* se instauró como fuente primaria

⁴ Sobre la poesía quechua en la crónica de Guaman Poma, ver Husson, 1985.

imprescindible para la antropología y la historiografía andinas. Nuestra visión del pasado peruano ya no será la misma, gracias a la atención que le han prestado a Guaman Poma antropólogos, historiadores y lingüistas, quienes nos han iluminado esta fascinante región del *reino de las Indias* que nuestro cronista andino recreó para la posteridad. Pero hoy la *Nueva coronica* se ha consolidado también como texto canónico de las letras coloniales peruanas, gracias a la edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno (1980)⁵. De la dimensión artística de la obra de Guaman Poma se han ocupado, entre otros, historiadores del arte como Teresa Gisbert, Maarten van de Guchte y Thomas Cummins, y críticos literarios como Rolena Adorno, Raquel Chang-Rodríguez, Martin Lienhard y la autora de estas líneas. Y es que no solo se trata de un dibujante genial, sino que a través de su español mestizado por el quechua nuestro autor roza por igual el humor amargo y el lirismo melancólico, creando diálogos y reinventándose a sí mismo. Hay más sorpresas, pero ya las irán descubriendo los lectores de hoy y de mañana. Porque hace décadas que Guaman Poma se da la mano con el Inca Garcilaso en tanto emblema de la peruanidad mestiza, siempre antigua, pero cada vez más moderna.

2. LA ANDADURA VITAL DE GUAMAN POMA

Esbochemos el perfil biográfico del autor, trazado por varios estudiosos de su obra, y sobre todo, por Rolena Adorno, autoridad indiscutible en el texto y los contextos de Guaman Poma. Trayectoria que podemos inferir de diversas fuentes: su propia *Nueva coronica*, así como diversos documentos y expedientes de fines del siglo dieciséis y comienzos del diecisiete. Vale mencionar varios: 1. un expediente de los comuneros de Quinua (en Guamanga, hoy conocida como Ayacucho) ratificado por «don Phelipe Guaman Poma» en calidad de notario en 1595, y publicado por Rodolfo Salazar en 1938 (Porrás Barrenechea, 1948); 2. la carta escrita por Guaman Poma a Felipe III el 14 de febrero de 1615 presentándole su crónica, y que se conserva en el Archivo de Indias de Sevilla (Lohmann Villena, 1945); 3. el expediente Prado Tello (1952, 1954, 1991), que compila documentos legales de la década de 1590 sobre la disputa de las tierras de Chiara en el valle de Chupas (Guamanga) entre los indios chachapoyas y los clanes de Guaman Poma y Juan Tingo, y que incluye un manuscrito con dibujos del cronista (Guillén, 1962; Adorno, 2001); y 4. una sentencia de destierro de 1600 firmada por el teniente corregidor de Guamanga, expulsando a Guaman Poma de su provincia, publicada por fray Pedro Mañaricúa (1955).

⁵ Citaremos la *Nueva coronica* a partir de dicha edición, usando las siglas GP e identificando las páginas.

Felipe Guaman Poma de Ayala, oriundo, según el colofón de su *Nueva coronica*, de San Cristóbal de Suntuato de la provincia de Lucanas (en Guamanga), nació entre las décadas de 1530 y 1550, y murió después de 1615 (Adorno, 2001, p. 59). En su carta al rey se autoproclama heredero de las dos dinastías reales del Perú prehispánico al momento de la conquista: los incas y los yarovilcas de Huánuco. Porque Guaman Poma fue indio, y no mestizo como Garcilaso de la Vega, aunque por su mestizaje cultural participa de la biculturalidad⁶ del Inca. Sobre su abolengo incaico hay dudas: el autor afirma que su madre, Juana Curi Ocllo, fue la hija menor del Inca Túpac Yupanqui, pero quizá se trate de una ascendencia menos directa, si es que la hay. Más importante resulta la ascendencia yarovilca para el cronista, quien a lo largo de su obra muestra una clara animadversión contra los incas. Los yaro, etnia que se enseñoreó al norte del Perú —en el Chinchaysuyo— antes de su conquista por el Imperio incaico, aparecen en la *Nueva coronica* rodeados de una aureola mítica. Guaman Poma los sitúa en la cuarta edad de indios, la de los *aucaruna*, una suerte de edad dorada andina caracterizada por el autor como guerrera y a la vez monoteísta⁷. Su padre, Martín Mallqui de Ayala, figura en la crónica como importante aliado de los españoles en la conquista, por cuya colaboración en la batalla de Huarina —la misma que arrojó sombras sobre el buen nombre del padre de Garcilaso— recibió el apellido Ayala de un capitán español. El expediente Prado Tello parece confirmar la importancia del padre de Guaman Poma, pues en él aparece como cofundador de Guamanga y propietario de tierras en Chupas.

Guaman Poma afirma haber crecido a la sombra de su hermanastro mestizo, el ermitaño Martín de Ayala, fruto de la unión de su madre con el capitán vizcaíno Luis de Ávalos de Ayala, y quien lo inició en la fe católica que pronto abrazaría con insistencia de converso. Su educación lo capacitó como indio ladino para ejercer de intérprete en los estrados coloniales. Según su propio testimonio, hacia fines de la década de 1560 acompaña al primer extirpador de idolatría en el Perú, Cristóbal de Albornoz, como lengua o intérprete. Con él emprende sus primeros viajes por Guamanga en aras de dicha campaña, concebida por la Iglesia para impedir el resurgimiento de la fe nativa. Estaba aun reciente el movimiento mesiánico del *taki onqoy* o enfermedad de la danza, fechado en 1565. Adorno (1989) apunta a la posibilidad de que, por sus conocimientos del quechua y del español, Guaman Poma pudiera haber trabajado en 1583 en la comisión de traductores del Tercer Concilio Limense

⁶ Empleo la palabra para describir la condición de ambigüedad que caracteriza a una persona que hace suyas dos culturas. Lo he explicado en *El Inca Garcilaso, traductor de culturas* (2011).

⁷ Es evidente que el cronista quiere acercarlos al cristianismo. Lo mismo hizo Garcilaso en los *Comentarios reales* con los incas, al subrayar su monoteísmo.

(1582-1583)⁸ en Lima, reclutado por su paisano de Guamanga, el franciscano Luis Jerónimo de Oré.

En lo que concierne a la posición social del cronista andino, por lo que alega en su crónica parece haber sido de cierta holgura. Ello lo confirman tres sentencias de la Real Audiencia de Lima (1595, 1597 y 1599), que establecen el derecho de su linaje a las tierras del valle de Chupas (Adorno, 2001). En la carta ficticia de su padre, que incluye en su obra y que fecha para 1587, el autor andino declara haber sido para esa época teniente de corregidor y cacique en la provincia de Andamarca Soras Lucanas. Puede que no se trate de mera jactancia, pues como señala Porras, el título de «don» antepuesto a su nombre en el documento de Quinua atestigua la veracidad de la autodenominación de «indio principal» que tanto se reitera en la *Nueva coronica*. Sin embargo, su condición de cacique fue impugnada por la sentencia de destierro de 1600, que recoge acusaciones de los chachapoyas, quienes califican a Guaman Poma de indio embustero «que por otro nombre está averiguado llamarse Lázaro». El documento cuestiona la valía de su linaje e impide para siempre su reclamo a las tierras de Chupas. A la vez subraya la importancia de Guaman Poma como persona *non grata* a las autoridades coloniales.

El cronista conoció de cerca el régimen del virrey Francisco de Toledo, a quien criticó amargamente por ordenar la ejecución del líder de la resistencia incaica, Túpac Amaru I. Pero no solamente por ello. Dicho virrey le dio el golpe mortal al mundo andino con su nuevo orden demográfico del Perú, que para aprovechar la mano de obra de los indios los concentró en núcleos urbanos lejos de «su que-rencia» (GP, p. 413): sus tierras y sus *ayllus*⁹. Ideológicamente, el cronista estuvo muy influido por las ideas del arzobispo de Lima, Jerónimo de Loayza, y del padre Bartolomé de Las Casas, sobre la restitución cristiana de tierras mal adquiridas por las reducciones de indios de Toledo (Adorno, 1986, p. 158). En su obra el cronista denuncia una y otra vez dos instituciones españolas ligadas a la gestión del virrey: la encomienda y el corregimiento. Tuvo lo suyo de maestro y abogado: Guaman Poma afirma en su crónica haber enseñado a leer y escribir a otros andinos para hacer reclamos a los corregidores. Su conocimiento del protocolo burocrático se hace evidente en la retórica casi legal de muchos momentos de su obra, y un documento extra-textual al que ya me he referido ratifica que fue notario: el expediente de Quinua.

⁸ El Tercer Concilio Limense fue instrumental en la evangelización de los indios, al decretar que se les catequizara en su lengua nativa, y al animar la publicación de textos como *Confesionario para los curas de los indios* (1583), *Tercero Catecismo y exposición de la doctrina cristiana por sermones* (1583) y *Doctrina cristiana y catecismo para la instrucción de los indios* (1584).

⁹ El *ayllu* es la comunidad andina milenaria, basada en lazos de parentesco, la tenencia y el cultivo comunal de la tierra, y la noción ética de la mutua ayuda (el ya mencionado *ayni*).

Por la defensa de sus hermanos de raza, Guillén Guillén (1962) opina que el autor andino se hizo sospechoso a las autoridades virreinales, de lo que parece dar fe la sentencia de destierro, que el citado estudioso lee como una forma de silenciar al cronista.

Tras defender denodadamente sus intereses económicos en litigios que duraron hasta 1600, al enfrentarse con el fracaso de su gestión Guaman Poma decidió —cual lo hiciera Garcilaso tras su desengaño en la corte madrileña— recurrir a la escritura. Tal parece que fue entonces cuando comenzó a redactar su *Nueva coronica i buen gobierno*.

Su destierro de Guamanga, ordenado por la sentencia de 1600, con un castigo de doscientos azotes, debe haber sido decisivo con respecto a su visita a Lima en 1601. Dice Guaman Poma que allí informó al virrey Velasco, marqués de Salinas, sobre los abusos de los corregidores contra los indios, y es posible que fuera verdad, ya que las ordenanzas de este coinciden en puntos importantes con los reclamos del autor andino, como observa Porras Barrenechea (1948). Padilla Bendezú (1979) opina que Guaman Poma probablemente sirvió en este momento en el palacio virreinal, ya que en su carta de 1615 al rey nombra a Velasco como referencia. El mismo cronista afirma haberse «criado en palacio», en la Casa de Gobierno, pero no da detalles de dicha etapa (GP, p. 662), de lo cual es válido colegir que habría tenido acceso a su biblioteca de palacio, donde quizá pudo conocer otras crónicas sobre el Perú.

Hacia 1612 regresa a San Cristóbal de Suntuato y reclama sus tierras y hacienda al corregidor Flores, pero la defensa apasionada que hizo en aquella ocasión de sus hermanos andinos le acarrea un nuevo destierro. Emprende el camino de Huamanga a Lima en 1614 (GP, p. 1013), decidido a llevar al virrey el memorial de protestas cuya composición afirma haberle ocupado entre veinte y treinta años (GP, pp. 661-662)¹⁰. Ese mismo año se halla en la Ciudad de los Reyes, donde termina la crónica en 1615: es la fecha más tardía que consigna el manuscrito. Tal parece que no pudo entregar su obra al virrey en aquella ocasión: el colofón queda inconcluso con las palabras: «se presentó ante los señores», de las que figuran tachadas por su mano «los señores». Las palabras tachadas y el espacio en blanco son tristemente elocuentes. Al faltar los receptores inmediatos de su crónica, el silencio anticipa la frustración de la esperanza del cronista, tristemente prevista en el estribillo más frecuente de su obra: «y no ay rremedio». Sin embargo, no ceja en su empeño, y en febrero de 1615 escribe desde Santiago de Chipao en Lucanas una carta al rey que formaliza en Lima a través de un escribano, presentándole su obra y sus credenciales como autor.

¹⁰ Guaman Poma habla de «trauajo» en estas páginas, que citaré en breve. Pienso que trabajo equivale a composición, que no es lo mismo que redacción. Esta pudo haberle tomado menos tiempo.

Como lo ha visto Adorno (2001), después de redactar el colofón de su crónica y esta carta, Guaman Poma le añade a aquella un capítulo final: «Camina el autor», en el que narra su viaje a Lima. Aunque iniciara su conocimiento etnográfico del Perú acompañando a Cristóbal de Albornoz, aquí llora su desengaño, denunciando amargamente la cruel campaña de extirpación de la idolatría dirigida entonces por el padre Francisco de Ávila¹¹.

3. LA POLÉMICA FINISECULAR SOBRE LA IDENTIDAD DEL CRONISTA

Hasta aquí la reconstrucción de la trayectoria vital de Guaman Poma, a partir de sus propios testimonios y de fuentes burocráticas que confirman su existencia extratextual, más allá de lo narrado por la *Nueva coronica*. Pero un descubrimiento de la década de 1990 ha pretendido poner en duda la identidad de nuestro autor, sustituyéndola por la del jesuita mestizo Blas Valera. Se trata nada menos que de la fuente principal de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso. Según su biografía oficial, el mestizo Blas Valera nace en Chachapoyas hacia 1545, e ingresa en la Compañía de Jesús en 1568. Tras recorrer buena parte del Perú, viaja a España en 1590, y hallándose en la casa de su orden en Cádiz, sufre las consecuencias del saqueo de la ciudad por las fuerzas inglesas capitaneadas por el Conde de Essex en 1596. Al escapar apresuradamente, no pudo salvar sino unos pocos de sus escritos sobre el Perú, redactados en latín: son los «papeles rotos» citados una y otra vez por Garcilaso. Posiblemente Valera fuera autor de otros trabajos: suele atribuírsele la autoría de la *Relación* del jesuita anónimo, de 1590. Fallece en Málaga en 1597, y poco después los padres jesuitas entregan al Inca sus papeles.

Pero adentrémonos en la polémica. En 1995, en un ensayo titulado «El documento seicentescos *Historia et rudimenta linguae Piruanorum*», varios italianos, entre ellos Clara Miccinelli y Laura Laurencich, presentaron su descubrimiento de un manuscrito inédito con *quipu*¹² hallado por Miccinelli en Nápoles. Según su contenido, Blas Valera —perseguido por la Compañía de Jesús por sus ideas a favor del mundo andino— se da por muerto en España en 1597. Pero en 1598 viaja al Perú y sigue escribiendo sobre su patria. Lo oculta entre los indios de la Cofradía de Jesús el jesuita Gonzalo Ruiz, un viejo amigo. Entran en conjura con Guaman Poma, Blas Valera, el jesuita napolitano Joan Anello Oliva y Gonzalo Ruiz, para preparar el manuscrito de Valera con la firma de Guaman Poma como «hombre-biombo»,

¹¹ Lo único bueno que resultó de su gestión fue la recopilación de mitos en el área de Huarochiri entre 1598 y 1608. Arguedas tradujo y publicó su manuscrito, titulándolo *Dioses y hombres de Huarochiri*, 1966.

¹² El quipu incaico consiste en un manojo de cordones anudados de distinta extensión, grosor y color, que servían como auxiliar mnemotécnico para cuestiones de fechas y contabilidad (Ascher & Ascher, 1981).

con dibujos —basados en otros de Valera— y caligrafía de Gonzalo Ruiz. Todo ello como expresión de un movimiento neoinca cristiano, en defensa de la antigua cultura indígena. Blas Valera regresa a España en 1618 y en 1619 muere en Alcalá de Henares. Oliva guarda la *Nueva coronica i buen gobierno* en un lugar oculto del Colegio de Lima en espera de que pudiera divulgarse. En la página final de la *Nueva coronica*, sobre el escudo de Castilla y León, hay una frase que contiene un anagrama de Valera como clave de su autoría: «CORONAREAL» (NAREAL: el anagrama resulta tomando la «N» como una suerte de «V»). Miccinelli también afirma haber descubierto, entre otros documentos pertinentes al caso, un contrato notarial redactado el 26 de febrero de 1614 en Huánuco, firmado por «don Felipe de Ayala, príncipe», en el que este recibe un caballo y una carreta de Valera y Gonzalo Ruiz por las informaciones que ofreció a los jesuitas rebeldes para componer la *Nueva coronica*.

Potencialmente, el descubrimiento de los documentos napolitanos podría dar al traste con la autoría de Guaman Poma con relación a su *Nueva coronica*, y aun nos haría dudar de hasta qué punto pudo ser Garcilaso el autor de los *Comentarios reales*. Pero la autenticidad de estos —que no han podido ser examinados aún por un grupo de especialistas ajenos a sus custodios— ha sido puesta en duda por los estudiosos de Guaman Poma. Según Xavier Albó (1997), hay evidencia documental en la Compañía de Jesús de la muerte de Valera en Málaga, en 1597. También nota Albó cómo Guaman Poma privilegia en su crónica el área de Lucanas, de la que era oriundo, y no la de los chachapoyas, de donde provenía Valera. En el pleito publicado en 1991 por monseñor Prado Tello, continúa Albó, Guaman Poma defiende sus tierras, —ubicadas cerca de Guamanga— de los chachapoyas, a quienes considera intrusos. Para Tom Zuidema (1999), no hay huella de las ideas de Blas Valera en la *Nueva coronica*. Valera nunca estuvo en Guamanga, y la *Nueva coronica* la describe muy bien. Y para Teodoro Hampe-Martínez, no hay manera de fraguar con naturalidad la extraordinaria complejidad cultural y lingüística de la *Nueva coronica*. Con él coincide Alfredo Alberdi Vallejo (2007), poniendo el acento en el conocimiento profundo de la antigua Guamanga que Guaman Poma exhibe en su obra. Juan Carlos Estenssoro (1997) entiende, por su parte, que el manuscrito y sus secuelas parecen «la última novela de Umberto Eco», y señala un anacronismo tremendo en la *Historia rudimenta*: el empleo de la palabra *genocidium* (genocidio), cuando esta no se acuñó sino hasta 1944, a partir del holocausto en la Segunda Guerra Mundial. Pero es Rolena Adorno (1999) quien presenta los argumentos más contundentes en contra de la veracidad del descubrimiento: 1. todo contrato o documento notarial era un documento público, y el proyecto de Valera era clandestino; 2. el texto en quechua del manuscrito titulado *Historia rudimenta* no es, según los lingüistas, anterior al siglo diecinueve; 3. el Blas Valera que conocemos a través de Garcilaso

apoya la evangelización del Perú, contrario a lo que sostiene la *Historia rudimenta*; 4. el manuscrito no tiene contexto histórico; 5. Guaman Poma condena obsesivamente la raza mestiza, por ser resultado de la violencia colonial, y Valera era mestizo; 6. Guaman Poma tenía una actitud ortodoxa hacia las enseñanzas de la Iglesia y sus campañas contra los ritos y religiones andinas, atacadas por Valera en el manuscrito; y 7. Guaman Poma sentía un desprecio feroz por la etnia de los chachapoyas, a la que pertenece Valera. Adorno subraya la nefasta consecuencia ideológica de la *Historia rudimenta* y los demás documentos relacionados a este asunto: la de eliminar al indio, en este caso a Guaman Poma, del panorama cultural peruano del siglo XVII para sustituirlo por un mestizo jesuita. En una palabra: para Adorno las teorías de Clara Miccinelli y sus colaboradores ponen en duda la existencia de la voz andina durante la época colonial.

Por mi parte, doy por incontestables los lúcidos argumentos de mis colegas, a la vez que pienso que Guaman Poma es un autor cuya poderosísima presencia en el texto no hay hipótesis que pueda nublar. Si bien nuevos documentos extratextuales, siempre que sean fidedignos, podrían arrojar luz sobre la biografía del cronista, obligándonos a corregir o a ampliar alguna pieza del mosaico de su vida, su personalidad como autor andino —apasionadamente guamanguino— se mantiene incólume. Porque la obra habla más de un escritor que las otras huellas que su vida haya podido dejar. Sabemos poco de Shakespeare, la biografía de Cervantes todavía se está escribiendo, pero la mentalidad del escritor, su visión de mundo, incluso su psique, quedan plasmadas —a veces a pesar suyo— en su rastro de palabras, tan intransferible y delator como el ADN. Y, más allá de la obra como fuente de acceso, no al aspecto anecdótico de una vida sino al espíritu de su autor, tenemos que contar con la profunda coherencia de una obra extensa y complicada, cuya elaboración en distintos medios, lenguas y códigos no le resta ni un ápice al engranaje perfecto que logra Guaman Poma.

4. LOS DIBUJOS DEL CRONISTA ANDINO

La formación de Guaman Poma no se limitó al aprendizaje de las letras castellanas y la doctrina cristiana: todo indica que tuvo un entrenamiento formal como artista. Que el cronista no fue ajeno al impulso del arte visual del virreinato puede inferirse de varios hechos. En primer lugar, Guaman Poma se educa en el Cuzco, centro del florecimiento pictórico que produce su primer óleo, sobre la Virgen de la Merced, en 1565. Por otra parte, sus dibujos indican un profesionalismo que no puede ser fruto de la improvisación: la falta de titubeo en un medio tan difícil como el de la pluma —produce sus 398 dibujos en solo dos años: de 1613 a 1615, lo que le tomó

hacer la copia del manuscrito que hoy conservamos— hace plausible la posibilidad, señalada por Mesa y Gisbert (1962), de que recibiera adiestramiento en alguno de los talleres locales, como lo he explicado en *Guaman Poma, autor y artista* (1993).

También es importante notar que el texto verbal de la crónica revela una insistente preocupación por la pintura como elemento central de culto, confirmado por el hecho de que varios de sus dibujos representan cuadros de pintura religiosa. El dibujo dedicado a la devoción a todos los santos (GP, p. 773) contiene un muestrario iconográfico de la representación de varios de los personajes más importantes del santoral: San Pedro con las llaves del cielo, San Sebastián traspasado por las flechas, Santa Lucía con sus ojos en bandeja, etcétera. En otros encontramos ya la representación realista de cuadros del arte colonial. Uno muestra a una pareja de indios de rodillas ante el Cristo crucificado (GP, p. 765); en otro vemos un grupo nativo rezándole al cuadro de la Virgen de la Peña de Francia o de Copacabana (GP, p. 862). Sin embargo, el paralelo más importante entre los dibujos de Guaman Poma y el arte colonial está en el empleo de la palabra dentro del espacio visual. El cronista hace un uso exhaustivo de las formas y funciones de las bandas verbales que como artista colonial hereda de la pintura religiosa del medioevo.

Para abonar a la posibilidad de que Guaman Poma tuviera un entrenamiento formal como artista, vale subrayar un dato revelador: al inicio de su crónica, y al afirmar que adornó con dibujos su texto para hacerle más agradable la lectura al rey, Guaman Poma menciona cuatro nociones teóricas italianas de pintura: *facilità, varietà, ornato e inventio* (GP, p. 7). Y aunque no menciona su fuente —el primer tratado renacentista sobre el tema, *Della pittura*, de Leon Battista Alberti (1435-1436)¹³— el cronista no está haciendo otra cosa que poner a Felipe III al tanto de sus conocimientos formales en este campo. Aunque no podemos por el momento trazar con certeza cómo llegó a nuestro cronista la noticia de dicho texto, publicado por primera vez en latín en 1540, y posteriormente en sucesivas ediciones italianas, los primeros pintores italianos que llegaron al Perú como maestros del incipiente arte colonial no pudieron desconocerlo. Bernardo Bitti llega a Lima en 1575, Mateo Pérez de Alesio en 1588 y se convierte en pintor del virrey, Angelino Medoro en 1600; entre 1583 y 1584 Bitti pinta el altar jesuita del Cuzco. Estas fechas coinciden con la vida de Guaman Poma, que bien pudo haber conocido a alguno de ellos. Lo que sí nos consta es su contacto directo con un cronista pintor: el fraile mercedario Martín de Murúa, autor de dos crónicas —*Historia del origen y genealogía real de los reyes Incas del Perú* (1590) e *Historia general del Perú, origen y descendencia de los Incas* (1611)— que incluyen dibujos de Guaman Poma (Adorno, 2001). Pero fue una relación tóxica: nuestro

¹³ Debo el dato a Maarten van de Guchte.

cronista lo acusa de castigar cruelmente a los indios (lo que plasma en un dibujo en el que el fraile aparece pegándole a una india que teje; GP, p. 612) y de «quererme quitar mi mujer» (GP, p. 848). Le quitó más, porque las semejanzas entre los dibujos de ambos —los de Murúa en acuarela, los de nuestro autor en tinta— llevan a pensar a Juan Ossio «que fue el sacerdote que copió al indígena y no al revés» (1985, p. III).

Como hemos visto, la obra de Guaman Poma colinda con otros géneros, entre ellos la literatura ilustrada de viajes. Y podría leerse como una versión andina de los *Grand Voyages* del protestante belga Theodore de Bry. Los trece volúmenes de esta colección, ilustrados con 400 grabados sobre América y publicados entre 1590 y 1634, ofrecen una tipología que opone indios salvajes a conquistadores civilizados (Bucher, 1981). Los 398 dibujos de Guaman Poma —que no conoció a De Bry— proponen su propia tipología, en la que los europeos llevan la peor parte. Lo que nos lleva a considerar otra faceta de la sorprendente originalidad de nuestro autor: y es que como andino autóctono, se atreve a proponer una etnografía del invasor, volviendo el mundo al revés (frase muy suya) para convertirlo en el Otro. Mediante diversas estrategias, el cronista crea una tipología cultural binaria que subvierte la oposición escolástica de vicios y virtudes, privilegiando éticamente al indígena virtuoso y enjuiciando sin piedad al español vicioso¹⁴.

Hay varios motivos históricos que pudieron animar a nuestro cronista a dibujar. Uno de ellos lo señala Maarten van de Guchte: la Real Cédula de 1577, que desde Madrid pide a los administradores coloniales ilustraciones de calles, plazas y pueblos (1992, p. 94). Por mi parte, propongo que otro motivo fue el decreto 25 del Concilio de Trento, que insiste en la legitimidad del uso de imágenes para propósitos de evangelización (Schroeder, 1941). Los decretos de Trento se leían los domingos en las iglesias del Perú durante la década de 1560, y Guaman Poma aprendió de ellos que la imagen sirve para persuadir, lo que puso en práctica en sus dibujos, si bien con fines políticos. Pero también debemos considerar el hecho de que la cultura del Siglo de Oro europeo fue marcadamente visual, no solo por el apogeo de la pintura y la escultura que impulsó el renacimiento, sino por su literatura emblemática¹⁵, sus libros ilustrados (responsables de la invención gráfica de América) y sus estampas, sobre todo las religiosas. Todo ello regido por las prescripciones artísticas

¹⁴ Tanto en el mundo clásico como en la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco, los vicios y las virtudes fueron conceptos abstractos, en perpetua lucha. Nuestro cronista andino les da dado rostros para denunciar los males de la colonización. Ver López-Baralt 1983a, 1983b.

¹⁵ La literatura emblemática surge en Europa con la publicación del *Emblematum liber* del poeta Alciato y el grabador Breuil (1531). El emblema consiste de un grabado alegórico con un lema que lo explica, cifrado en sentencias éticas. En *Ícono y conquista: Guaman Poma de Ayala* (1988) he trabajado el tema dentro del contexto de la cultura de la imagen en la Europa del Siglo de Oro.

del diccionario de imágenes o *Iconologia* de Cesare Ripa, cuya primera edición data de 1593 (López-Baralt, 1979a, 1988).

Ahora bien, ¿cuáles son las fuentes de los dibujos de nuestro autor andino? No hay evidencia arqueológica de pintura figurativa en el incario, aunque varios cronistas aluden a lienzos o murales sobre los incas y sus hazañas. Descartado el factor autóctono, debemos dirigir nuestra mirada hacia Europa. Contrastando grabados y estampas con varios de los dibujos de Guaman Poma, Van de Guchte (1992) ha probado que estos constituyen una fuente imprescindible para el arte visual del cronista, más importante que la pintura. Pero, ¿cómo llegaron a Guaman Poma? No es fácil precisarlo, pero propongo una posibilidad.

La literatura ilustrada irrumpe desde temprano en el virreinato peruano, desde sus primeros libros impresos: *Doctrina Christiana* (1584) y *Symbolo Catholico Indiano* (1598). Pero más importante que la ilustración del libro para la catequización de los indígenas fue el trasiego de estampas o imágenes sueltas, fácilmente distribuidas por los misioneros a una población iletrada. Cuando Antonio Ricardo traspasa su imprenta (la primera en Lima) a Francisco del Canto en 1605, el documento notarial que legaliza la transacción presenta una lista de los haberes del inmueble, entre los cuales constaban «176 estampas de Isopo, 60 estampas de devoción, chicas y grandes de diferentes santos, de Nuestro Señor y Nuestra Señora, 550 estampas y figuras del Flos Sanctorum y otras cosas diferentes, 48 estampas de pliego de Santos y Santas y Apóstoles, de diversas suertes» (Vargas Ugarte, 1953, pp. xxi-xxii). También vale aludir a un documento anterior, de 1587, en el que el pintor italiano Mateo Pérez de Alesio, establecido en Lima, declara que está en deuda con el librero sevillano Melchor Riquelme por la compra de un libro y de todas las estampas de Alberto Durero y otros autores (López Martínez, 1929).

Sobre las estampas, oigamos lo que nos dice Guaman Poma, al hacer la apología de los jesuitas: «Traen a los cristianos la fe de Jesucristo y el euangelio [...] y mucho más a los yndios, yndias, dándole el rosario, ymágenes y con el sermón» (GP, p. 603). Gesto que el mismo cronista asume, cuando en su viaje de Guamanga a Lima encuentra a tres indias viejas llorando y quejándose del maltrato que recibieron del extirpador de la idolatría Francisco de Ávila: «De ello se quedó espantado el dicho autor de oyr tan lastimosa nueva y palabra. De ello le consoló a las dichas pobres tres biejas y dijo que Dios lo rremediaría. Y ancí le rrepartió ymágenes adonde se encomendasen a Dios y a la Uirgen Santa María» (GP, p. 1018). Desafortunadamente, la misma naturaleza de hoja suelta que hizo de la imagen impresa artículo idóneo para la difusión de la fe, la convierte en objeto difícilmente recuperable a la distancia de cuatro siglos.

5. LA PERSISTENCIA DE LAS ESTRUCTURAS SIMBÓLICAS ANDINAS EN EL ARTE VISUAL DE GUAMAN POMA

Simples a primera vista, los dibujos del cronista andino presentan una complejidad insólita, pues siendo casi todos ellos figurativos, a la vez son simbólicos a nivel estructural. El código representativo del arte pictórico europeo distrae del sentido latente en los dibujos del cronista, articulado a través de un código posicional. Este complejo sistema icónico impone al lector dos lecturas distintas del texto visual: una que sigue explícitamente los eventos de la narración pictórica, y otra que atiende al mensaje simbólico que se insinúa en cada dibujo.

Porque el arte visual de nuestro autor reproduce el simbolismo espacial andino. Como lo afirma Guaman Poma, el Tahuantinsuyo, dividido en cuatro regiones, se regía por la dualidad, al considerar como *hanan* (arriba) las regiones de Antisuyo y Chinchaysuyo, a la derecha del Cuzco, y como *hurin* (abajo) las de Collasuyo y Cuntisuyo, a su izquierda:

As de sauer que todo el Reyno tenia quatro Reys quatro partes Chinchay Suyo a la mano derecha al poniente del sol arriua a la montana hacia la Mar de el Norte Ande Suyo de donde naze el sol a la mano izquierda hacia chile Colla Suyo hacia la Mar del Sur Conde Suyo. Estos dichos quatro partes torno a partir a dos partes yngas: Hanan cuzco al poniente Chinchay Suyo, Lurin Cuzco al saliente del sol, Colla Suyo a mano izquierda. Y aci cae en medio la cauesa y corte del rreyno, la gran ciudad del Cuzco (GP, p. 913).

El mito de la fundación del Cuzco narrado por el Inca Garcilaso en sus *Comentarios reales* de 1609 es referencia obligada para acercarnos a la geografía mítica andina:

De esta manera se principió a poblar esta nuestra imperial ciudad, dividida en dos medios que llamaron Hanan Cozco, que como sabes quiere decir Cuzco el alto, y Hurin Cozco, que es Cuzco el bajo. Los que atrajo el Rey [Manco Capac] quiso que poblasen a Hanan Cozco, y por esto le llaman el alto, y los que convocó la Reina [Mama Ocllo] que poblasen a Hurin Cozco, y por eso le llamaron el bajo [...] Y mandó [el Padre Sol] que entre ellos hubiese sola una diferencia y reconocimiento de superioridad: que los del Cuzco alto fuesen respetados y tenidos como primogénitos, hermanos mayores, y los del bajo fuesen como hijos segundos; y en suma, fuesen como el brazo derecho y el izquierdo, por haber sido los del alto atraídos por el varón y los del bajo por la hembra (Garcilaso, 2003, pp. 55-56).

Juan Ossio nos ha ayudado a precisar las connotaciones simbólicas del espacio andino, que rigen dibujos de Guaman Poma como el Mapamundi (GP, pp. 914-915) y el Pontifical Mundo (p. 34). *Hanan* es una noción dominante, solar, masculina, que apunta a lo alto y a la derecha; mientras que *hurin* —noción subordinada, lunar, femenina— connota lo bajo, la izquierda. El centro, por recordar al Cuzco, es sagrado (Ossio, 1973). Aun hoy las comunidades andinas se dividen en estas dos mitades que periódicamente combaten entre sí en un encuentro ritual (*tinku*) en el que, en palabras de Franklin Pease, la batalla entre fuerzas opuestas engendra la compleja totalidad¹⁶.

Estas nociones andinas cargan de valor ético el espacio visual de la *Nueva coronica*, haciendo que las posiciones que ocupan los elementos dentro del dibujo cobren significado. Siguiendo a Ossio, y en una coincidencia que en antropología se podría nombrar como «invención independiente», en 1979 Rolena Adorno y yo estrenamos esta mirada que reconoce la persistencia de las estructuras simbólicas andinas en los dibujos de Guaman Poma (Adorno, 1979; López-Baralt, 1979b). Desde dicha perspectiva constatamos que en los dibujos en que el cronista presenta cualquier tipo de confrontación entre españoles e indios, estos últimos están casi siempre a la derecha del eje implícito del espacio visual (*hanan*), mientras que los primeros están a su izquierda (*hurin*). La mayoría de estos dibujos presentan indios abusados cruelmente por los españoles. Y suele suceder que una imagen que comunica de manera literal el maltrato indígena pueda leerse de manera simbólica como una condena del vencedor (que queda relegado al espacio subordinado) y una reivindicación de los vencidos (que ocupan el espacio dominante). Un caso emblemático es el dibujo sobre la mala confesión, en el que la india maltratada se reivindica al ocupar el espacio dominante de *hanan* y el sacerdote sádico que la preñó queda señalado como malhechor al ocupar el espacio subordinado de *hurin* (GP, p. 545). Sentencia que Guaman Poma emite sin palabras. Esta subversión del mensaje literal por la estructura subyacente es quizá uno de los efectos más sorprendentes de los dibujos de Guaman Poma (Ilustración 1).

¹⁶ Comunicación personal, 1992. Arguedas lo confirma en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.



Ilustración 1. La india maltratada se reivindica al ocupar el espacio dominante de *hanan*; el sacerdote sádico queda señalado como malhechor al ocupar el espacio subordinado de *hurin*. *Primer nueva corónica y buen gobierno*. Dibujo 231 [590], GkS 2232.4to. Cortesía de la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.

6. BODEGONES EXTRAÑOS: FRUTA Y PECADO EN LOS BLANCOS MANTELES DE LOS ADMINISTRADORES COLONIALES

Otra de las sorpresas que nos depara la *Nueva coronica* es la subversión del género barroco de la naturaleza muerta, que también conocemos como bodegones. Me refiero a las dos escenas de banquetes (GP 469, GP 571). Así describe Guaman Poma el primer dibujo:

Que los dichos coregidores y padres o españoles y caualleros y los dichos caciques prencipales, ciendo señor de título desde sus antepasados, se acienta en su mesa a comer y a conbidar y conuersar y beuer, jugar con personas figones y rrufricanes y saltedadores, ladrones, mentirosos, ganapanes y borrachos, judíos y moros y con gente baja, indios mitayos. Y a estos dichos descubren sus secretos y tiene conuersación con estos mestizos y mulatos y negros. Y anci ay en esta uida muy muchos dones y doñas de calauazas. (GP 468, 470).

Ambos banquetes son ejemplos de lo que el autor andino concibe como el mundo al revés de la colonia, en el que las clases sociales están revueltas y no se respetan las castas. Como reacción a la violencia de la conquista, el autor dibujante desprecia a los mestizos como fruto de la violación, y ve a mulatos y negros como advenedizos que muchas veces se alían con el invasor en perjuicio de la población autóctona. No le parece bien que los caciques principales indios, entre los que tiene a bien contarse, se reúnan con gente que considera inferior. El pasaje evidencia, por otra parte, que el cronista ha asimilado la retórica del cristiano viejo de lo que Américo Castro llamó la *edad conflictiva* de España (el siglo diecisiete), al denostar a la «gente baja» sentada a esta mesa como conversos: «judíos y moros». Veamos el pasaje correspondiente al segundo banquete:

Cómo los dichos padres y curas de las dichas dotrinas a los yndios tributarios le llama «don Juan», «don Pedro» o pónese a comer y conuersar con ellos porque ande al trato o porque están amansebados con sus hijas o ermanas. Y menosprecia y lo echa y destierra a los señores prencipales de título. Y acá ay muchos «don» y «doña» de yndio bajo mitayo. ¡Qué buen don Juan Mundo-al-rreué conbida al borracho! (GP 570, 572)

Más allá de la reiteración de su orgullo de indio principal, en este pasaje asoma explícitamente el problema del abuso sexual en la colonia.



Ilustración 2. Banquete del corregidor: la mujer indígena se ofrece en bandeja. *Primer nueva corónica y buen gobierno*. Dibujo 204 [509]. GkS 2232.4to. Cortesía de la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.

Ahora detengámonos en las imágenes. Sobre ambas mesas aparecen, junto a vasos, copas, platos y cuchillos, unos elementos curiosos. En primer lugar, una bandeja que contiene, como si fuera un ave lista para ser devorada, un diminuto cuerpo de mujer, de alta definición en el primer dibujo (GP 469). La connotación es clara: una de las ganancias de semejante generosidad será para el español el acceso sexual a algunas de las parientas de los convidados (Ilustración 2). En dicho dibujo también hay sobre el mantel dos objetos redondos que pudieran ser frutas con sus tallos. Aunque la claridad con que se perfila en la bandeja el cuerpecito femenino nos inclina a sospechar de objetos no identificados en estas mesas. El próximo dibujo (GP 571) devela brutalmente el misterio. La inocente fruta situada a mano derecha se ha convertido en la manzana de la discordia: un sexo masculino, del que sale una impúdica y nada metafórica flecha que apunta, cómo no, a su justo lugar en el cuerpo del sacerdote que preside la comida (Ilustración 3). No cabe duda: el autor andino ha tronado una vez más, gráficamente, contra la fornicación. Y este grito visual tiene, como el verbal, un sentido claramente político: denunciar el mestizaje que como fruto de la violencia colonial amenaza con despoblar las comunidades indígenas y desestructurar el orden tradicional andino (López-Baralt, 1993).

Pero más allá de su intención política de denuncia, la sexualidad subliminal de estos bodegones parece cosa reciente: pensemos en Cézanne y sus manzanas. Sin embargo, Guaman Poma no es el único artista de su momento que asocia visualmente la oferta del mercado y el cuerpo humano. Baste recordar al neerlandés Hieronymus Bosch (el Bosco). Su famoso *Jardín de las delicias*, una suerte de visión perversa del paraíso terrenal, prolifera en frutas y flores que acompañan los retozos de los amantes: tomarlas metaforiza el acto sexual. También es notable el caso del pintor flamenco del siglo dieciséis Joachim Beuckelaer, en cuyos bodegones frutas y aves ostentan un evidente simbolismo sexual. Sin embargo, hay una diferencia importante entre la intención del arte de Guaman Poma y el de su contemporáneo en Flandes: este último celebra la naturaleza y la fertilidad, mientras que el autor andino vocifera contra los abusos de la colonización.



Ilustración 3. La manzana de la discordia apunta al sacerdote fornicario que invita a sus subordinados al banquete. *Primer nueva corónica y buen gobierno*. Dibujo 240 [617]. GkS 2232.4to. Cortesía de la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.

7. UN BAILE DE MÁSCARAS: HACIA UN GUAMAN POMA MÚLTIPLE

En un momento en el que la identidad misma de nuestro autor andino se ha puesto en duda, la relectura de la *Nueva coronica* se nos ofrece como una suerte de respuesta irónica a la obnubilación de su rol de cronista. Pues ante la hipótesis de su protagonismo en una historia picaresca de fraudes e imposturas, resalta la identidad múltiple que el mismo autor construye laboriosamente para su persona a través de las palabras y los dibujos de su monumental obra. Frente a la posibilidad de un fantasma del que apenas nos queda el nombre, se impone la presencia facetada de un sujeto múltiple que asume una identidad tras otra como en un baile de máscaras (López-Baralt 1995).

Dice Henry James, y lo cita Walter Ong, que cada escritor construye a su lector (1975). Pero —teniendo en cuenta que la escritura es una suma de ausencias, ya que el que escribe no tiene en frente a su lector, y el que lee tampoco ve al autor— también hay que dar por sentado que el escritor no puede menos que construirse a sí mismo. De manera que la ficcionalización del autor y de su lector son los primeros peldaños del proceso literario. En el caso de nuestro cronista andino, su construcción como autor detona una sucesión de máscaras que el cronista se autoimpone para estar a la altura del receptor de su mensaje, Felipe III.

Pero la distancia abismal —geográfica, social y étnica— que separa al emisor de este complejo mensaje político de su receptor real impone a Guaman Poma la necesidad de establecer *ab initio* sus credenciales. Se trata de autorizar su propia voz; lo mismo que quiso hacer Darío cuando le habló a Teodoro Roosevelt a nombre de la América morena: «Es con voz de la Biblia, o verso de Walt Whitman, / que habría de llegar hasta ti, Cazador...». El cronista andino habrá de fundarse todo un linaje compuesto por un carnaval de máscaras —algunas ficticias y otras reales— entre las que se encuentran las de indio ladino, autor, artista, escribano, traductor, consejero real¹⁷, predicador, cronista real, etnógrafo, cacique principal, *capac apo* o señor y príncipe, peregrino, e incluso el Inca y los dioses andinos Viracocha y Pariacaca. Las máscaras suelen ser verbales, pero no falta el autorretrato gráfico: señor y príncipe en el frontis de su obra; niño aculturado por su hermanastro Martín de Ayala; indio ladino que asume el rol del Inca al rodearse de sus informantes, como si se tratara de su consejo real; consejero real amonestando a Felipe III al comienzo del Capítulo de la pregunta; y peregrino en el dibujo «Camina el autor».

¹⁷ La consejería real o literatura de *regimine principum* es un género europeo milenario, cuya obra más conocida es *El príncipe* de Maquiavelo (1513). En la *Nueva coronica* se subvierte en el diálogo entre Guaman Poma y Felipe III (capítulo de la pregunta).

Son tantas sus máscaras, que las metamorfosis de nuestro autor nos lo revelan como una suerte de Ovidio andino. Veamos.

8. EL FRONTISPICIO DE LA *NUEVA CORONICA*

Una simple mirada a la página titular nos confronta con los temas que obseden al cronista: la jerarquía y el poder, como lo he explicado en *Guaman Poma, autor y artista* (1993). Pues hay dos figuras arrodilladas y otra sentada en un trono. A ello volveremos enseguida. Pero vale apuntar de entrada que el título *El primer nueva coronica i buen gobierno* ya nos alerta al hecho de que estamos ante una crónica disidente, magnífico ejemplo del escribir contradiciendo de un Lope de Aguirre, un Bernal Díaz o un Inca Garcilaso (Ilustración 4).

La misma combinación de palabra e imagen en el frontispicio tiene una intención política. Roland Barthes (1974) ha explicado cómo —en una época obsedida por lo visual, como la nuestra— la presencia de la escritura contigua a la imagen es cada vez más necesaria «para combatir el terror de los signos inciertos». Pues la imagen es fundamentalmente ambigua, y el autor del mensaje icónico tiene que anclar el sentido con la palabra, fijando uno solo entre los múltiples significados que pueda comunicar la ilustración. Solo el lenguaje articulado es capaz de emitir proposiciones inequívocas. Y Guaman Poma lo sabe.

Notemos ahora la composición espacial del dibujo. Las categorías de arriba y abajo universalmente connotan el poder y la ausencia de poder. Más aún, el contraste entre frontalidad y perfil comunica en Occidente, como lo ha visto Meyer Schapiro (1969), autoridad sagrada versus historicidad profana. La autoridad se muestra siempre de frente, hierática, inamovible, eterna, mientras que la historicidad abunda en personajes en movimiento (lo que sugiere su carácter efímero) o mirados de perfil, *en passant*, como si tuvieran poca importancia. Si a esto añadimos el gesto de las figuras, una sentada en un trono y las otras de rodillas, no cabe duda de que estamos ante el tema de la jerarquía del poder. En lo alto del dibujo, a mano izquierda, está el papa, con las llaves de San Pedro, y a mano derecha y en posición inferior, el rey de España, con la corona a sus pies. Hasta aquí el dibujo parece recrear fielmente la jerarquía que gobernaba en ese entonces el reino de las Indias. Pero —un poco más abajo de Felipe III— la intromisión de la figura de Guaman Poma como tercero en mando (o segunda persona del rey, como suele autodenominarse en su crónica) introduce subrepticamente la ficción en la composición del frontispicio. Reconocemos al cronista en esta figura por su cara lampiña y su pelo liso de indígena, así como por su sombrero andino.



Ilustración 4. La subversión de la jerarquía del poder en el Reino de las Indias. Dibujo 1 [Portada]. *Primer nueva coronica y buen gobierno* GkS 2232.4to. Cortesía de la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.

Aun así, hay un aparente grado de humildad por parte del cronista al situarse como el último en jerarquía. Sin embargo, la segunda lectura del dibujo revela otra cosa muy distinta. El autor andino está más cerca que el rey de la esfera que ocupa el papa. Si tomamos en cuenta el simbolismo espacial andino, notamos que el papa ocupa la posición de privilegio absoluto: *hanan* o arriba y a la derecha del eje explícito del dibujo: una columna que divide en dos la imagen, asumiendo, como lo hace Guaman Poma en la citada descripción de su *Mapamundi*, la perspectiva interna del campo visual. Como sus subordinados, el rey y el autor ocupan la posición inferior y a la izquierda (*hurin*). Aunque el espectador percibe el lado del papa como la izquierda, dentro de la concepción medieval de la pintura que sigue nuestro autor, que divide el cuadro desde un eje interior al mismo y no tomando como criterio el ojo del espectador, se trata de la derecha. Esta segunda mirada también nos revela que Guaman Poma está más cerca que el rey del lado *hanan* del dibujo, donde figura el papa; hecho que podemos apreciar mirando la configuración de las losetas del suelo en el que ambos se arrodillan. Pero lo que ya ha invadido sin pudor la zona sagrada de *hanan* es un sello con las iniciales de su nombre, en el que la letra «f» de Felipe funge de cruz y cayado, subrayando tanto el cristianismo que autoriza la voz del autor, como su misión pastoral de conminar a los conquistadores a comportarse como verdaderos cristianos en el virreinato peruano.

Hay más. Un eje formado por tres escudos —una suerte de totem jerárquico— divide el dibujo en las dos mitades que ya hemos visto, *hanan* (derecha, el lugar ocupado por el papa) y *hurin* (izquierda, el lado ocupado por Felipe III y Guaman Poma). Las categorías andinas se manifiestan asimismo en el eje. Arriba (otra vez *hanan*) figura el escudo del papa. En el centro —también posición privilegiada por ser la del Cuzco como ombligo del mundo— aparece el escudo real, con los emblemas de Castilla y de León. Y en la zona inferior de *hurin*, abajo (de nuevo, como índice de humildad aparente, ocupando la posición inferior) el escudo que se ha inventado el cronista para su linaje. De ascendencia yarovilca, Guaman Poma se autoproclama —sin datos que lo atestigüen— descendiente de los incas. De ahí la ambigüedad de su crónica, en la que de cara al español hace la apología del Imperio incaico, pero de cara a este celebra su linaje paterno.

Pero nuestro cronista crea jerarquías para de inmediato subvertirlas. Pues su escudo —con los emblemas del halcón y el puma, su máscara totémica— constituye nada menos que una mandala que contiene el cosmos en su integridad. Cielo y tierra se asocian tradicionalmente en la iconografía y en la mitología andinas a las figuras del halcón y el puma. Aún hay más. El escudo de Guaman Poma es el más grande de los tres, y a la vez el que sostiene los del papa y el rey. Podemos interpretar este hecho recordando el capítulo de la pregunta. Allí el autor crea un diálogo entre

su persona y Felipe III que sintetiza su propuesta de buen gobierno. Esgrimiendo el argumento de los dominicos, conmina al monarca a que impida el maltrato de los indígenas, a quienes necesita como tributarios, pues son los que sostienen su imperio (GP, p. 900). Queda claro, pues, que al reinventar las jerarquías que rigen el virreinato peruano, el frontispicio de la *Nueva coronica* da comienzo al proceso de autoficcionalización que autoriza la voz del autor andino como consejero real.

9. CAMINA EL AUTOR

Antes de terminar su manuscrito, Guaman Poma le añade un capítulo final, que por su tono autobiográfico constituye su autorretrato más prolijo. En «Camina el autor» el cronista desterrado narra su viaje de Guamanga a Lima, donde espera entregar su obra al virrey. Ya había figurado como viajero en la sección sobre las ciudades, posiblemente —lo sugiere Raquel Chang-Rodríguez— animado por la Real Cédula de 1577, que solicitaba que las personas conocedoras de los pueblos y ciudades donde residieren gobernadores o corregidores debieran encargarse de hacer sus relaciones. El conocimiento geográfico desplegado por nuestro autor le otorga nuevas máscaras, al transformarlo «no solo en *visitador*, sino en interlocutor inteligente del Consejo de Indias, en principal perito del soberano español» (Chang-Rodríguez, 2005, p. 45). En los títulos que encabezan las secciones de «Camina el autor» emerge otra máscara, esta vez inesperada, que acompaña a su favorita: la de *autor*. Me refiero a la de poeta en ciernes. Porque, leídos de corrido, conmueven al lector por su lirismo:

Del mvndo buelbe el avtor/camina el autor/por la ciera con mvcha nieve/i pasa por castrovireina/choclo cocha, gvancabilca/valle de xavxa i/provincia de varochiri/el dicho avtor/aiala/servindo a su magestad/treinta años/deiando sus hijos/i perder mvcha hacienda/solo en servicio de dios/i de su magestad/e [f]abor de los pobres/de iesvcristo/ andvbo en el mvndo/llorando/en todo el camino/hasta/presentarse/en los reis/de lima/ ante sv magestad/i sv real avdiencia/de presentarse y cvmplil/con la dicha/coronica/ deste reino/conpvesto/por/don felipe/gvaman poma/de aiala (GP, pp. 1008-1026).

Pero Guaman Poma ha escogido también como máscara un tópico de solera clásica: el de la *peregrinatio* (Ilustración 5). La palabra es latina, y se deriva de la preposición *per* (por) y el sustantivo *ager* (campo, tierra, país). La noción de peregrino se da la mano con la de extranjero, cuyo arquetipo lo constituye en la literatura clásica la figura de Ulises. Pero el mundo cristiano convirtió la *peregrinatio vitae* en metáfora para el exilio del hombre del Edén, y su consiguiente destino: un sufrido paso por la tierra. En las letras hispánicas el tópico no demora su aparición: lo tenemos presente desde el siglo XIII, cuando Berceo elabora una alegoría en la que su persona misma representa a la humanidad como un romero que recorre el camino de la vida.



Ilustración 5. Camina el autor. El *wakcha*/peregrino que camina de Huamanga a Lima encarna a los dioses andinos Pariacaca y Viracocha. Dibujo 385 [1105]. *Primer nueva corónica y buen gobierno*. GkS 2232.4to. Cortesía de la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.

En el caso de nuestro cronista, la fuente más probable para el tópico serían los sermones dominicales de las iglesias. Sin embargo, la imagen cristiana del peregrino parece fundirse con los dioses andinos Viracocha y Pariacaca, protagonistas del corpus mítico que recoge Francisco de Ávila en Huarochiri y que Arguedas tradujo en 1966. Temprano en el texto aparece Viracocha como peregrino mendigo: «Este Cuniraya Viracocha, en los tiempos más antiguos, anduvo, vagó, tomando la apariencia de un hombre muy pobre» (Anónimo, 1966, p. 26). Pero Viracocha no es la única deidad que asume el gesto de la peregrinación mendicante; también lo hace Pariacaca. Cuando el pueblo yunga de Huayquihusa estaba de fiesta, bebiendo, Pariacaca llegó sin avisar, para someterlo a una prueba. «Pero no se dio a conocer; se sentó en un extremo del sitio que ocupaba la concurrencia, como si fuera un hombre muy pobre» (p. 44). Como nadie lo alimentó ni le dio de beber, decidió destruir el pueblo, con un diluvio causado por una lluvia de granizo.

En el dibujo «Camina el autor», Guaman Poma se autodescribe: «Camina el autor con su hijo Francisco de Ayala. Sale de la provincia a la ciudad de los Reys de Lima a dar cuenta a su Magestad. Y sale pobre, desnudo, y camina en bierno» (GP, p. 1009)¹⁸. Esta imagen de pobreza —útil empleo de la *captatio benevolentiae* para conmover al rey—, contradice una máscara anterior: la de «señor y príncipe» del frontispicio. Y si bien esa última es exagerada, no deja de serlo la de mendigo: la situación social y económica de Guaman Poma en la vida real no fue deplorable, ni siquiera tras su destierro de 1600. Porque el empleo de un papel «de muy buena calidad» —la frase es de Rolena Adorno (2001, p. 51)— para las más de mil páginas de su manuscrito delata que no era pobre.

Ahora bien, vale advertir que Guaman Poma funde la noción occidental del peregrino con otra noción milenaria, esta vez andina: la del *wakcha*; una máscara más para nuestro cronista. Dicha noción —que permea la obra de José María Arguedas— no solo alude a una persona sin padres, sino a un huérfano social: desarraigado de su *ayllu*, desposeído, forastero, solitario (Arguedas, citado por Ortega, 1982). Recordemos que el niño Ernesto, protagonista de *Los ríos profundos*, es huérfano; que el héroe de *El sueño del pongo* es «el más huérfano de los huérfanos», y que en su himno «A nuestro padre creador Tupac Amaru», Arguedas también se declara huérfano, desde la misma dedicatoria del poema: «A Doña Cayetana, mi madre india, que me protegió con sus lágrimas y su ternura, cuando yo era un niño huérfano alojado en una casa hostil y ajena» (Arguedas, 1976, p. 15).

¹⁸ En la edición crítica de la *Nueva coronica* consta «enbierno». Prefiero «en bierno», que puede resultar de «en ibierno» (invierno). Otra connotación —la de enfermo— refuerza la autovictimización del autor.

Resulta pertinente notar cómo con estas máscaras Guaman Poma disfraza tanto su condición social dentro del virreinato (se presenta como mendigo, sin serlo) como su nostalgia por la condición social de sus antepasados (los prestigiosos *mitimae*: miembros de una región pacificada del Imperio incaico enviados a otra en peligro de sublevación)¹⁹. Porque la máscara de mendigo peregrino tiene la connotación de forastero desposeído o *wakcha*. Pero al enmascararse como pobre, Guaman Poma se convierte en dios andino: una fusión de Pariacaca y Viracocha. Por eso ocupa el centro del dibujo, espacio sagrado evocador del Cuzco. Ahora empezamos a entender por qué nuestro autor elige a estas dos deidades para encarnarlas. Con ellas adquiere el prestigio mítico que le permite hablarle a Felipe III. Pero también porque la de Pariacaca desata un *pachakuti*²⁰: el fin del mundo que da comienzo al nacimiento de otro mejor. Y de cambiar el mundo trata precisamente su *Nueva coronica i buen gobierno*.

10. ESCRIBIRLO ES LLORAR

En el capítulo de la pregunta, Guaman Poma se queja ante el rey con dramático patetismo:

Y no ay rremedio porque todos se aúnan: el juez, el coregidor, tiniente, comendero y mayordomos y otros españoles y mestizos y becitadores de la santa madre yglesia y uicarios y curas. Todos son contra los pobres, todos a una mano uienen en favor de españoles dones y señoras doñas. De todos los pobres se ciruen; no tan solamente se siruen, cino que le entra a sus pociones y haciendas y tierras, pastos y casas de fuerza contra su boluntad. *Escruillo es llorar*. Nenguno de ellos le enforma a vuestra Magestad (GP, p. 901; mi énfasis).

Destaqué dos amargas frases que contrastan con la voluntad implícitamente optimista de un autor colonial que quiere volver su mundo al revés, para cambiarlo: *no ay rremedio* y *escruillo es llorar*. La primera recorre la obra²¹, otorgándole un sabor agudamente pesimista, pese a las advertencias del autor de que la situación adversa de los indios en el virreinato tiene un remedio que está en manos del rey: «ni ay rremedio

¹⁹ Esta práctica estaba enraizada en una antigua tradición andina de subsistencia. Según la noción de John V. Murra del «archipiélago vertical andino», la economía de esta región se basaba en la tenencia no contigua de la tierra. Cada *ayllu* tenía acceso a distintas «islas» o pisos ecológicos que producían frutos diversos según el clima propiciado por la altura a la que estuvieran situados. El camino, desde el núcleo del *ayllu*, hasta algunos de estos pisos podía tomar días; de ahí que el hombre andino estuviera acostumbrado a «exiliarse» (Murra, 1975).

²⁰ Literalmente, mundo al revés.

²¹ Los ejemplos son abundantísimos. Ver, como muestra, las páginas 458, 462, 468, 474, 476, 489, 524, 526, 534, 536, 555, 556, 561, 575, 582, 610, 613, 656, 1022, 1025.

hasta que [el rey] enbíe a rremediallo. Lo espera deste rreyno.» (GP, p. 454); «Remédíelo Dios y su Magestad que puede» (p. 592). Y que este remedio solo puede lograrse a través de su mediador, el cronista: «Estando yo pensando, a cabo de tantos años, deseando el rremedio y escribiendo esta Coronica» (p. 658). A quien el mismo rey (ficcionalizado, desde luego), le pide, al son de un estribillo, instrucciones para todos los problemas que Guaman Poma le plantea: «Dime agora, autor Ayala, ¿cómo se podrá rremediar?» (p. 902), «Dime, autor, para el rremedio desto» (p. 905), «Pues dime, autor, ¿qué rremedio para ello?» (p. 911). Pero pese a la pasión que anima su proyecto andino de futuro, Guaman Poma pierde su fe por momentos —«no ay Dios y no ay rrey. Está en Roma y Castilla» (p. 1025) e insiste en que no habrá remedio, porque ya han sucedido cosas que no lo tienen, como la muerte de Túpac Amaru, que glosa con una frase terminante: «Y no ubo rremedio» (p. 417).

Bien lo intuyó Guaman Poma: no lo había. Porque más de un siglo después de la redacción de obra, en 1750 fray Calixto Tupac Inca entregó al rey Fernando VI un breve memorial titulado *Representación verdadera y exclamación rendida y lamentable que toda la nación indiana hace a la majestad del señor rey de las Españas y Emperador de las Yndias, el señor don Fernando VI, pidiendo las atiende y remedie, sacándolos del afrentoso vituperio y oprobio en que están más de doscientos años*²². El memorial —muy semejante al de Guaman Poma en sus propósitos— parece haber sido escrito hacia 1748 por el franciscano Antonio Garro, basado en la información que el Cabildo de Lima le proporcionó a fray Calixto. Pocos años después se le envió al Papa una versión en latín, más amplia, del documento, titulada *Planctus indorum christianorum in America peruntina* (García-Bedoya, 2012, pp. 183-184).

Planctus indorum: llanto de los indios. El mismo de Guaman Poma, quien confiesa que con «la poca cristiandad deste rreyno me espanto y comienso a llorar» (GP, p. 662), y anima a sus lectores a hacer lo propio: «tomaréis este libro y lo leyrés de en berbo en berbo y asentaréis y llorarés con buestra ánima» (p. 662). *Planctus* o *llanto* también fue el nombre medieval del género elegíaco. Lo que nos lleva a pensar que la *Nueva coronica i buen gobierno* bien puede leerse como una elegía en prosa por un mundo a punto de desaparecer. Y sí, es cierto. El campo semántico del dolor, que nos estremece con frases como la que sirve de epígrafe a este trabajo: «...y vuestra Magestad no permita que nos acauemos» (p. 911), parece inagotable en la crónica de nuestro autor andino.

Pero esta lectora también quiere recordar al cronista en su faceta intuitivamente descolonizadora. Al Guaman Poma que se declara «príncipe» en el frontispicio y en el colofón, y que no pierde ocasión de restregárselo en la cara una y otra vez a Felipe III:

²² Nótese en este título el empleo del verbo obsesivo de Guaman Poma: remediar.

«Y yo soy príncipe» (p. 904), «Y acá es muy justo que yo dé testimonio y firmado de mi nombre como coronesta y príncipe deste rreyno» (p. 908). Al que se jacta de que el rey le haya suplicado que aceptara la encomienda de escribir su crónica (p. 5), y que se singulariza como el único que pudo allegarse a un personaje tan alto y que se atrevió a hacerlo (p. 1025). Al de la alta autoestima: el que con gran orgullo se autodenomina *autor*, anunciándolo desde el frontispicio²³ y reiterándolo innumerables veces en su obra (pp. 897-911), y el que se enorgullece del nombre mítico de su linaje andino: «Yo también, como *guaman*, rrey de las aues, buela más y balo más en el seruicio de Dios y de su Magestad y seruíó treynta años. *Poma*, rrey de los animales, fue temido» (p. 1015). Al que ficcionaliza al rey obligándolo a preguntarle cómo debe gobernar las Indias (pp. 897-911), y al que lo encara desfachatadamente para darle su lección más importante: «porque sin los yndios, vuestra Magestad no uale cosa porque se acuerde Castilla es Castilla por los yndios» (p. 900). Al que remacha sus consejos con una frase altanera: «para que lo sepa vuestra Magestad» (p. 911). Al que desplaza su anhelo de remediar los males de la colonia a la mismísima persona de Felipe III, poniendo la bola en su cancha: «Con esto será rremediado vuestra Magestad. Se descargará su rreal consencia y bien de los pobres deste rreyno» (p. 912). Al que imagina no solo a su libro publicado, sino a un lector plural: «unos llorarán, otros se rreyrá, otros maldirá, otros encomendarme a Dios, otros de puro enojo se deshará, otros querrá tener en las manos este libro y corónica para enfrenar su ánima y consencia y corazón» (p. 1064). También al Guaman Poma que predice el futuro de su crónica: «Buelbo por el rreyno y acá escribo esta historia para que sea memoria y que se ponga en el archiuo para uer la justicia» (p. 906). Y al que, en un inolvidable momento de autorreferencialidad, le canta las cuarenta al lector:

El autor don Felipe Guaman Poma de Ayala, digo que el cristiano letor estará marauillado y espantado de leer este libro y corónica y capítulos y dirán que quién me la enseñó, que cómo la puede sauer tanto.

Pues yo te digo que me a costado treynta años de trauajo ci yo no me engaño, pero a la buena rrazón beynte años de trauajo y pobreza. Dexando mis casas y hi[j]os y haziendas, e trauajado, entrándome a medio de los pobres y seruiendo a Dios y a su Magestad, prendiendo las lenguas y le[e]r y escriuir, seruiendo a los doctores y a los que no sauen y a los que sauen. [...]

Págame agora buestras oraciones (GP, pp. 661-662).

²³ Lo hace al decir, tras el título de la *Nueva coronica*, «conpuesto por don Phelipe Guaman Poma de Ayala».

Un pensamiento final, a modo de colofón. Todo lo antedicho nos muestra a un escritor colonial cada vez más actual, más cercano y más necesario. A la par, el mundo andino de Guaman Poma, aunque erosionado, sigue vivo hoy, no solo en la sierra peruana, sino en la costa, que se va andinizando al son de estos tiempos que celebran el mestizaje. O como bien dijera nuestro recordado Antonio Cornejo Polar (1994), la heterogeneidad. Que es otro nombre para la vida.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Rolena (1979). A Symbolic Reading of Pictures in a Peruvian Indian Chronicle. *The Indian Historian*, 12(3), 217-250.
- Adorno, Rolena (1986). *Writing and Resistance in Colonial Peru*. Austin: University of Texas Press.
- Adorno, Rolena (1989). *Cronista y príncipe: La obra de don Felipe Guaman Poma de Ayala*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Adorno, Rolena (1999). La polémica sobre Guaman Poma y su *Nueva coronica*. *La Razón*, La Paz, 31 de enero.
- Adorno, Rolena (2001). *Guaman Poma and His Illustrated Chronicle from Colonial Peru. From a Century of Scholarship to a New Era of Reading! Guaman Poma y su crónica ilustrada del Perú colonial: un siglo de investigaciones hacia una nueva era de lectura*. Copenhague: Museum Tusulanum Press / University of Copenhagen / The Royal Library.
- Alberdi Vallejo, Alfredo (2007). De Felipe Lázaro Guaman, indio, a don Felipe Guaman Poma de Ayala. *Runa Yachachiy* (Berlín), <http://www.runasimi>
- Albó, Xavier (1997). La *Nueva coronica i buen gobierno*, ¿obra de Guaman Poma o de los jesuitas? *Anuario de la Academia Boliviana de Historia Eclesiástica*, 3, 185-219.
- Alciato, Andrea Breuil (1531). *Emblematum Liber*. Augsburg: Heinrich Steyner.
- Anónimo (1966). *Dioses y hombres de Huarochirí*. Traducción e introducción de José María Arguedas. México: Siglo XXI.
- Arguedas, José María (1976). *Temblar, El sueño del pongol/Katatay, Pongop mosqoymin*. Edición bilingüe quechua-español. La Habana: Casa de las Américas.
- Arguedas, José María (1982). Testimonio grabado por Sara Castro-Klarén. En Julio Ortega, *Texto, comunicación y cultura: Los ríos profundos de José María Arguedas*. Lima: Centro de Estudios para la Participación.
- Ascher, Marcia and Robert (1981). *Code of the Quipu. A Study in Media, Mathematics and Culture*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Barthes, Roland (1974). Retórica de la imagen. En *La semiología* (pp. 127-140). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

- Bucher, Bernadette (1981). *Icon and Conquest: A Structural Analysis of the Illustrations of De Bry's Great Voyages*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- Castro, Américo (1961). *De la edad conflictiva*. Madrid: Taurus.
- Chang-Rodríguez, Raquel (1988). *La apropiación del signo: tres cronistas indígenas del Perú*. Tempe: Arizona State University.
- Chang-Rodríguez, Raquel (2005). *La palabra y la pluma en 'Primer nueva coronica y buen gobierno'*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Cornejo Polar, Antonio (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- Cummins, Thomas B. F. (1992). The Uncomfortable Image: Pictures and Words in the *Nueva coronica i buen gobierno*. En Rolena Adorno y otros, *Guaman Poma de Ayala: The Colonial Art of an Andean Author* (pp. 46-59). Nueva York: Americas Society.
- Estenssoro, Juan Carlos (1997). ¿Historia de un fraude o fraude histórico? *Revista de Indias*, 57, 655-578.
- García-Bedoya, Carlos (2012). Élités andinas y renacimiento inca. En *Indagaciones heterogéneas: Estudios sobre literatura y cultura* (pp. 81-206). Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar / Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Pakarina.
- Garcilaso de la Vega, Inca (2003). *Comentarios reales y La Florida del Inca*. Edición anotada de Mercedes López-Baralt. Madrid: Espasa.
- Gisbert, Teresa (1992). The Artistic World of Felipe Guaman Poma. En Rolena Adorno y otros, *Guaman Poma de Ayala: The Colonial Art of an Andean Author* (pp. 75-91). Nueva York: Americas Society.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe (1968 [1936]). *Nueva coronica i buen gobierno*. Codex Péruvien Illustré. Edición facsimilar a cargo de Paul Rivet, con prólogo de Richard Pietschmann. París: Institut d'Ethnologie.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe (1980). *Nueva coronica i buen gobierno*. Edición de John V. Murra y Rolena Adorno, con la colaboración de Jorge Urioste. 3 vols. México: Siglo Veintiuno.
- Guillén Guillén, Edmundo (1962). El cronista don Phelipe Guaman Poma de Ayala y manuscritos hallados en el pueblo de Chiara. *Amaru*, 10, 89-92.
- Hampe Martínez, Teodoro (1999). Blas Valera, ¿cronista resurrecto? (un misterio de la historia colonial de los Andes). *Cuadernos Americanos*, 77, 146-151.
- Husson, Jean-Philippe (1985). *La poésie quechua dans la chronique de Felipe Waman Puma de Ayala: de l'art lyrique aux chants et danses populaires*. París: L'Harmattan.
- Laurencich Minelli, Laura; Clara Miccinelli & Carlo Animato (1995). Il documento seicentesco *Historia et rudimenta linguae Piruanorum*. En *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, 61(2), 363-413.

- Lienhard, Martin (1989). *La voz y su huella: literatura y conflicto étnico-social en América Latina (1942-1988)*. La Habana: Casa de las Américas.
- Lohmann Villena, Guillermo (1945). Una carta inédita de Huaman Poma de Ayala. *Revista de Indias*, 20, 325-327.
- López-Baralt, Mercedes (1979a). La Contrarreforma y el arte de Guaman Poma de Ayala: notas sobre una política de comunicación visual. *Histórica*, 3(1), 81-95.
- López-Baralt, Mercedes (1979b). La persistencia de las estructuras simbólicas andinas en los dibujos de Guaman Poma de Ayala. *Journal of Latin American Lore*, 5(1), 83-116.
- López-Baralt, Mercedes (1983a). La iconografía de vicios y virtudes en el arte de reinar de Guaman Poma de Ayala: emblemática política al servicio de una tipología cultural americana. *Dispositio: Revista Americana de Estudios Comparados y Culturales*, 8(22-23), pp. 101-122.
- López-Baralt, Mercedes (1983b). La iconografía política de América. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32, 448-446.
- López-Baralt, Mercedes (1988). *Ícono y conquista: Guaman Poma de Ayala*. Madrid: Hiperión.
- López-Baralt, Mercedes (1993). *Guaman Poma, autor y artista*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- López-Baralt, Mercedes (1995). *Un ballo in maschera: hacia un Guaman Poma múltiple*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 21(41), 69-93.
- López-Baralt, Mercedes (2011). *El Inca Garcilaso, traductor de culturas*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- López Martínez, Celestino (1929). *Notas para la historia del arte. Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañez*. Sevilla: Rodríguez, Gimenez y Cía.
- Mañaricúa, Pedro (1955). Documentos importantes sobre la vida y andanzas del famoso don Felipe Huaman Poma. *Huamanga*, 20(85) 5-6.
- Murra, John V. (1975). *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Murúa, Fray Martín de (1946 [1590]). *Historia del origen y genealogía real de los reyes Incas del Perú*. Ed. Consantino Bayle. Madrid: Instituto de San Toribio de Mogroviejo / Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Murúa, Fray Martín de (1962-1964 [1611]). *Historia general del Perú, origen y descendencia de los Incas*. 2 vols. Introducción y notas de Manuel Ballesteros-Gabrois y prólogo del Duque de Wellington. Madrid: Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo / Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Ong, S.J., Walter J. (1975). The Writer's Audience is Always a Fiction. *PMLA* 90(1), 9-21.

- Ortega, Julio. (1982). *Los ríos profundos de José María Arguedas*. Lima: Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación.
- Ossio, Juan (1973). Guaman Poma: Nueva coronica o carta al rey. Un intento de aproximación a las categorías del pensamiento del mundo andino. En Juan Ossio, ed., *Ideología mesiánica del mundo andino* (pp. 153-213). Lima: Ignacio Prado Pastor.
- Ossio, Juan (1998). El original del manuscrito Loyola de fray Martín de Murúa. *Colonial Latin American Review*, 7(2), 271-278.
- Porras Barrenechea, Raúl (1948). *El cronista indio Felipe Huamán Poma de Ayala*. Lima: Lumen.
- Prado Tello, Elías (1952). Retazos de la historia de Huamanga: Episodios de la vida de D. Felipe Guaman Poma de Ayala, célebre cronista ayacuchano. *El Estandarte Católico*, 51, p. 1205. Reimpreso en Varallanos, 1979 (pp. 211-212).
- Prado Tello, Elías (1954). En que se refiere a Juan Tingo y se nombra a Don Felipe Guaman Poma. *El Estandarte Católico*, 53, p. 1331. [Reimpreso en Varallanos, 1979, p. 214].
- Prado Tello, Elías & Alfredo Prado Prado (eds.) (1991). *Phelipe Guaman Poma de Ayala: Y no ay rremedio...* Lima: Centro de Investigación y Promoción Amazónica.
- Ripa, Cesare (1593). *Iconologia*. Roma. Ampliado y reimpreso en Venecia en 1645, en la casa editorial de Cristoforo Tomassini.
- Schapiro, Meyer (1969). On Some Problems in the Semiotics of Visual Arts: Field and Vehicle in Image-Signs. *Semiotica*, 1, 223-242.
- Schroeder, Rev. H. J. (1941). *Canons and Decrees of the Council of Trent*. Londres: B. Herder.
- Van de Guchte, Maarten (1992). Invention and Assimilation: European Engravings as Models for the Drawings of Felipe Guaman Poma de Ayala. En Rolena Adorno y otros, *Guaman Poma de Ayala: The Colonial Art of an Andean Author* (pp. 92-109). Nueva York: Americas Society.
- Varallanos, José (1979). *Guaman Poma de Ayala: cronista precursor y libertario*. Lima: G. Herrera.
- Vargas Ugarte, Rubén (1953). *Impresos peruanos (1548-1650)*. Biblioteca Peruana (VII, pp. xx-xxxii). Lima: Editorial San Marcos.
- Zuidema, Tom (1999). Guaman Poma, Blas Valera y los escritos jesuitas sobre el Perú. Coloquio *Guaman Poma y Blas Valera. Tradición andina e historia. Nuevas pistas de investigación*. Roma, Instituto Ítalo-Latinoamericano, 29-30 septiembre. Manuscrito.