

1970 (3)

SINI NOMBRE

Aperiado 4391  
San Juan, Puerto Rico 00905

Cardero No. 55

Sanjurjo, Puerto Rico 00911

SUMARIO: VOLUMEN VIII, NO. 1 ABRIL-JUNIO 1971.

IRIS M. ZAVALA: *Puerto Rico SIGLO XIX: Literatura y sociedad.* KATALIN KULIN: *García Márquez: "El otoño del patriarca".* JUAN ANTONIO CORRETTIER y JOSE FERRER CANALES: *Juan Marinello.* EDMUND BURKE III: *Fanon: un enfoque retrospectivo.* JUAN LOVELL: *Pablo Neruda en Oriente.* CARLOS ROBERTO MORAN: *Los lenguajes, la dependencia, el intento liberador.* LOS LIBROS: LUCE LOPEZ BARALT, JUAN CARLOS LERTORA, CARLOS MENESES, EFRAIN BARRADAS, FRANCISCO CAUDET, COLABORADORES.

NUMEROS EXTRAORDINARIOS: Volumen VII No. 2 Certámenes 1975. Volumen VII No. 3 La Mujer. Suscripción Anual \$10.00. Estudiantes P. R. \$6.00. Numeros extraordinarios \$5.00.

REVISTA IBEROAMERICANA

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

Director-Editor Alfredo A. Roggiano, 1512 C.L., Universidad de Pittsburgh

Vol. XLIV No. 104-105 Julio-Diciembre de 1978

Enfaticar: Alfredo A. Roggiano, Irving A. Leonard, notable hispanoamericanista norteamericano; Juan Adolfo Viera, E. J. Echevarría, destacados hispanistas de la literatura indígena latinoamericana; Juan Durán Landa. Lo relativo como estilo en la *Perséida Recluida de La Destrucción de India*, de Bartolomé de las Casas; José Juan Arroyo, *Presencias coloniales de la narrativa hispanoamericana*; José de Acosta o la ficción como biografía; Enrique Pupo-Walker, *Los Cameroteos reales y la historicidad de lo imaginario*; Raquel Chang-Rodríguez, *Reflexión de Los emigrantes de una casa*; Rafael Carilla, *La transcendencia en Primero sueño*; el incesto y el ségula; "parís" y "nación" en el virreinato del Perú; Armando Zárate, *El Focando*: un héroe como su mito; Ángela B. Delleplani, "Los folletines" ganacheros de Eduardo Gutiérrez; *Notas*; Julio Ortega, *El Inca Garcilaso y el discurso de la cultura*; Julio Durán Cerda, *Arqueo demédo*, poema manuscrito; Raimundo Lida y Ems Sperrati, *Lacuna en México*; Enrique Anderson Jimbert, *La filosofía del tiempo en Andrés Bello*; Carlos García Barrón, Ricardo Palma; *poesía depurador*; María Bonatti, Juan Moreiras en un contexto modernista. Documentar: William C. Bryant, *La redacción de un cuento*, pieza dramática de la época colonial; *Bibliografía*; Raquel Chang-Rodríguez y Donald A. Yates, *Cronica bibliográfica de Irving A. Leonard*; Raquel Chang-Rodríguez y Donald A. Yates, *Actas del simposio de 1977 en honor de la memoria de Sergio Domínguez de las Casas*; Juan León, *noticia Raquel Chang-Rodríguez y Donald A. Yates, homenaje to Irving A. Leonard*.

Precio del ejemplar (104-105): 10 Dls. Precio de la suscripción anual: Países latinoamericanos: 10 Dls., otros países: 20 Dls. Socios regulares: 25 Dls. Socios protectores: 30 Dls. Suscripciones y ventas: Julia Fawcett Vihuela, Caspo; Lillian Seddon Lowson.

REVISTA IBEROAMERICANA, 1512 C.L. University of Pittsburgh, Pittsburgh Pa. 15260.

CUADERNOS

AMERICANOS

AÑO XXXVIII

VOL. CCXXIV

3

MAYO-JUNIO

1979



U. S. P.  
FACULDADE DE FILCSOFA LETRAS E  
CIEN. IAS HUMANAS.  
BIBLIOTECA DE LETRAS

México, D. F. 1º DE MAYO DE 1979

REGISTRADO COMO ARTICULO DE SEGUNDA CLASE EN  
LA ADMINISTRACIÓN DE CORREOS DE MÉXICO, D. F.  
CON FECHA 23 DE MARZO DE 1942

## GUAMAN POMA DE AYALA Y EL ARTE DE LA MEMORIA EN UNA CRONICA ILUSTRADA DEL SIGLO XVII

Por *Mercedes LOPEZ-BARALT*

A la memoria de mi padre

You thought me language, and my profit on't  
Is, I know how to curse. The red plague rid you  
for learning me your language!

*Calibán en The Tempest*, acto I,  
escena 2 (Shakespeare)

**I**NTRODUCCIÓN. Como el siglo XVII europeo, aunque por razones diferentes, nuestro siglo se caracteriza por la comunicación visual. Desde las distintas manifestaciones de vanguardismo en arte, que desembocan en la experiencia surrealista para culminar en los conceptos de poesía concreta y arte total, hasta las innovaciones tecnológicas de los mass-media: cine, televisión y publicidad, nos encontramos bombardeados por imágenes. No es de extrañar entonces que nuestra sensibilidad actual vuelva ávidamente a la producción artística del barroco, con su despliegue de ceremonias monumentales, representaciones teatrales, artes plásticas y literatura emblemática. Sólo una mirada al corpus artístico del periodo basta para desengañarnos de la falsa ilusión que nos conviene en inventores de la poesía concreta; refiriéndose a la literatura, Tom Conley señala oportunamente que nuestro etnocentrismo histórico se ve amenazado hoy por la aceptación de nuestra propia herencia cultural, que nos obliga a redescubrir en los primeros años de la imprenta frecuentes instancias de la más lírica combinación de la palabra y la imagen (Conley, 1975: 101).

Es en este espíritu que quisieramos examinar la obra de Guamán Poma de Ayala. Cronista indio de la colonia temprana, y heredero autoproclamado de las dos dinastías reales de su Perú natal (los Yarovilcas Allauca Huánucos y los Incas), Felipe Guamán Poma de Ayala nace en San Cristóbal de Suntuco en la provincia de Andamarcas Lucanas hacia 1550. Lo introduce a la historia —tanto sagrada

como profana— y a las letras europeas su hermanoastro, el clérigo Martín de Ayala. La educación que recibe en el Cuzco y en Huamanga lo capacita para servir funciones administrativas como intérprete en la estructura burocrática española. En su calidad de asistente del inquisidor Cristóbal de Albornoz, Guamán Poma viaja por Perú y conoce de cerca la explotación que sufre su pueblo. Perseguido por su defensa de los indios, causa que hace suya siendo cacique y teniente general de corregidor en Soras y en Lucanas, y desterrado de su provincia, escribe una larga carta a Felipe II, protestando por los excesos del régimen colonial español y proponiendo una serie de reformas dentro del sistema. Con el propósito de presentar su manuscrito al virrey, Guamán Poma viaja a Lima, donde muere alrededor de 1615.

*El Primer nueva corónica y buen gobierno*, escrito entre 1567 y 1615, probablemente no llegó a manos del rey, y ciertamente no se publicó sino hasta el siglo XX. El manuscrito, hallado en Copenhague en 1908, consta de 1179 páginas e incluye 450 dibujos a pluma ejecutados por el mismo Guamán Poma. Se divide en dos partes: la primera presenta la historia andina en su doble vertiente, incaica y preincaica; y la segunda describe la vida colonial durante las primeras décadas del régimen español, marco de la despoblación indígena y de las guerras intestinas entre los conquistadores. Aunque son muchas las crónicas que recrean estos momentos de la historia andina, la obra de Guamán Poma permanece insuperada—como apunta John Murra— gracias a dos contribuciones excepcionales: el autor presenta un cuadro de la civilización incaica desde un punto de vista indígena, pero no incaico (a veces, anti-incaico), e incluye en la carta-crónica una profusión de dibujos que trascienden lo ornamental, ya que a menudo guían, preceden y hasta contradicen el texto. Que Guamán Poma estuvo consciente de la primera de estas aportaciones lo atestigua el hecho de que se autodenomina el primer indio cronista (Guamán Poma de Ayala, 1936: 11).<sup>1</sup> Pero mal pudo imaginarse que un día sus dibujos serían juzgados por sus méritos estéticos.

Con frecuencia se encuentran grabados en las crónicas tempranas de la América colonial. Por razones obvias de novedad sus autores se vieron precisados a ilustrar la flora, la fauna y las gentes del Nuevo Mundo al público europeo. Así, vemos que la *Historia general y natural de las Indias* de Oviedo se publica con ilustraciones, y que Rochefort recomienda su *Histoire naturelle et morale des Iles Antilles de l'Amérique* desde el subtítulo: "Enrichie de plusieurs bel-

<sup>1</sup> A lo largo de este trabajo citaremos a Guamán Poma—tanto en su texto verbal como en su texto visual—remitiéndonos a la edición facsimilar del Instituto de Etnología de París, 1936.

les figures des raretez les plus considerables qui y sont décrites". Pero precisamente por su función descriptiva, estos dibujos sirven como mero complemento de la escritura y en general carecen de relevancia estética. Contra este fondo resalta *El Primer nueva corónica y buen gobierno*, cuya combinación de textos verbales y visuales—única dentro del género de las crónicas de Indias—hace que la obra trascienda la categoría del libro ilustrado para convertirse en un antecedente de la poesía concreta moderna. Porras Barrenechea fue el primer crítico que señaló la preeminencia de la imagen visual sobre la palabra escrita en la carta-crónica de Guamán Poma. No hay narración continua, sino una secuencia de fragmentos sueltos que sirven como explicación de los dibujos que anteceden a los textos escritos (Porras Barrenechea, 1948: 36-37). La relativa independencia de los dibujos de Guamán Poma se puede ilustrar con el ejemplo—citado por Murra—de un caso en que la imagen contradice descaradamente el texto verbal: nos referimos a la foja 1041, que muestra a un indio robando maíz en una chacra incaica. Mucho antes Guamán Poma había negado enfáticamente la existencia de ladrones en el imperio de los incas, que a menudo describe en términos utópicos.

Examinar el arte de Guamán Poma obliga a atender las siguientes consideraciones: 1) ¿por qué el cronista decidió hacer del material gráfico el eje de su obra? 2) ¿qué tradición o tradiciones apoyan su esfuerzo? 3) ¿qué características específicas confieren a sus grabados efectividad comunicativa, y por qué superan en impacto al texto verbal? Para iluminar estos problemas hay que empezar situando la obra híbrida de Guamán Poma—mestiza si las hay—en su doble contexto, el indígena y el occidental.

*La función mnemotécnica de la imagen visual en la transmisión de la tradición oral amerindia.* La condición indígena de Guamán Poma hace imperativo que echemos un vistazo al contexto amerindio para determinar en qué medida propicia la mejor comprensión de su arte. Al carecer de una escritura fonética avanzada, las sociedades precolombinas se vieron precisadas a confiar la transmisión de su saber a un método que ponía en juego la participación activa y combinada de los distintos sentidos, en especial el de la vista. Esto es válido aun para aquellas áreas como la maya y azteca—Mesoamérica—en las que se ha constatado la existencia de los rudimentos de la comunicación fonética. En el México prehispánico, la memorización formal del saber oral, que tenía lugar en las escuelas de educación superior (*calmecac*), se basaba en la mezcla simultánea de la imagen y la palabra. León-Portilla y Ángel Garibay han descrito el procedimiento del "arte de la memoria" mexicano; citamos del segundo:

Primer objeto de la enseñanza era el canto, entendido por tal, tanto las melodías como las palabras. La forma de aprenderlo es la universalmente usada: repetir y repetir sin cesar, decir el canto, para que se clavara en la memoria indeleblemente. (...) No es fácil comprender cómo se hayan representado los conceptos líricos, pero los relatos épicos son más accesibles a la imaginación: pintada la escena en el papel, sugiere el maestro la historia que repite al par que va señalando las figuras. Largo y conveniente ejercicio que nombraba las mentes, y, por ojos y oídos, les metía muy adentro las historias de dioses y de héroes (Garbay K., 1953: I, 289).

La poesía náhuatl contiene numerosas referencias a este método de enseñanza o transmisión del conocimiento. Consecuentemente, un poeta precolombino describe así su oficio:

Yo canto las pinturas del libro,  
 lo voy desplegando,  
 soy cual florido papagayo,  
 hago hablar los códices,  
 en el interior de la casa de las pinturas.

(traducido y citado por  
 León-Portilla, 1961: 64)

La metáfora empleada por la poesía náhuatl para significar escritura, conocimiento y cultura en general —*la tinta negra y roja*— es índice del grado en que estaban relacionados los conceptos de palabra e imagen en el México antiguo. Uno de sus textos describe cómo los sabios abandonaron la ciudad mítica de Tamoanchan, llevando consigo la tinta negra y roja con que pintaban los códices, y dejando al pueblo en la oscuridad de la desolación cultural:

Y allí en Tamoanchan también estaban los sabedores de cosas,  
 los llamados poseedores de códices.  
 Pero éstos no duraron mucho tiempo,  
 los sabios luego se fueron,  
 otra vez se embarcaron,  
 y llevaron consigo lo negro y lo rojo,  
 los códices y pinturas,  
 se llevaron todas las artes de los toltecas,  
 la música de las flautas...

Dicen que les venía hablando su dios...  
 Y cuando se fueron,

se dirigieron hacia el rumbo del rostro del Sol.  
 Se llevaron la tinta negra y roja,  
 los códices y las pinturas,  
 se llevaron la sabiduría,  
 todo lo tomaron consigo,  
 los libros de cantos  
 y la música de las flautas.

(traducido y citado por León-Portilla, 1961: 50-51)

En otro poema, los sabios o *tlamatinime* se caracterizan como los dueños de la tinta negra y roja, que es lo mismo que identificar el conocimiento con la posesión de imágenes:

El sabio: una luz, una tea, una gruesa tea que no ahuma.  
 Un espejo horadado, un espejo agujerado por ambos lados.  
 Suya es la tinta negra y roja, de él son los códices, de  
 él son los códices.  
 El mismo es escritura y sabiduría.

(traducido y citado por León-Portilla, 1974: 65)

Nos hemos referido a los códices mexicanos sin que de ello deba inferirse que representan una influencia para el arte de Guamán Poma.<sup>2</sup> Sin embargo, la discusión es pertinente por dos motivos: 1) como área en la que la representación pictórica sirvió propósitos formativos e informativos, Mesoamérica no estuvo sola. Y veremos que lo mismo se puede decir del mundo andino, aunque a otros niveles; 2) la pintura de los manuscritos mexicanos de las primeras décadas del período colonial, con su combinación de náhuatl escrito en el alfabeto europeo e imágenes nativas estereotipadas, guarda —como arte híbrido y mestizo: bilingüe, visual y verbal— importantes paralelos con la obra de Guamán Poma. En ambas áreas, la destrucción sistemática de las manifestaciones culturales más visibles y sólidas del mundo nativo (arquitectura, escultura monumental, ídolos, etc.) por los españoles dio una especial significación al

<sup>2</sup> Sin embargo es interesante notar la coincidencia en el uso de un ideograma particular tanto en Guamán Poma (una vez) como en los códices mexicanos (con gran frecuencia). Se trata de las *volutas*, que fluyen de la boca de los hablantes. Este símbolo del habla —remoto antecedente de los círculos verbales de los comics— se puede ver en las figuras de Amapihtli, Motecuhzoma Ilhuicamina y Centros de educación (*Códice Mendoza*). El encuentro (*Códice Florentino*) y Juego de patolli (*Códice Magliabecchi*). Ver León-Portilla, 1961: 85, 96, 105, 145, 181. Guamán Poma emplea el mismo glifo ideográfico en un dibujo que representa a una pareja de esposos cristianos rezando de rodillas (f. 821).

manuscrito, que se convirtió en medio idóneo para los indios aculturados, quienes pudieron preservar en él la memoria de su pasado.

La conquista impuso al arte mexicano de los códices un desplazamiento del énfasis otorgado a los medios expresivos. La pintura como vehículo de la historia (típica del estilo precolombino, del cual el Códice Nuttall—mixteco—ofrece un buen ejemplo) dejó su lugar a la historia escrita basada en pinturas: una manifestación clara de este cambio se puede apreciar hacia el final de la *Historia general de las cosas de Nueva España o Códice Florentino*, producido por nativos bajo la dirección de Fray Bernardino de Sahagún en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco (Robertson, 1959: 49). En una etapa parecida a ésta encontramos a Guamán Poma en el Perú, pero hay—entre otras—una diferencia esencial: el cronista está solo en su esfuerzo. Guamán Poma no cuenta con una tradición de códices en que apoyarse, y aunque en cierta medida—como luego veremos—la Iglesia inspira su esfuerzo, no cabe duda de que trabaja por iniciativa propia y contra la corriente, cosa que atestigua el hecho de que sufrió persecución por su defensa de los indios. Más aún: ninguno de sus contemporáneos andinos produce el mismo tipo de arte.

Si hubo o no escritura fonética—e incluso ideográfica—en los Andes precolombinos es cosa debatida aún; los quipus, petroglifos y símbolos geométricos en los textiles antiguos ofrecen un campo problemático pero fértil para una exploración en este sentido. También se ha debatido la existencia de una tradición pictórica en el mundo andino prehispánico. Esta última polémica—la que nos interesa por el momento—seguirá produciendo resultados estériles mientras se insista en partir de una concepción estrecha de pintura como arte *per se*, aislado de otras formas y funciones. Peca de occidentalista la postura que no puede desligar la noción de pintura a lo que no pasa de ser uno de sus medios históricos: el lienzo. Desde este punto de vista es fácil concluir que el mundo andino no tuvo tradición pictórica a nivel prehispánico, ya que no hay evidencia arqueológica para las múltiples referencias históricas a pintura nativa contenidas en las crónicas coloniales (Polo de Ondegardo, Sarmiento de Gamboa, Cristóbal de Molina el Cuzqueño, Martín de Murúa, Garcilaso de la Vega Inca, José de Acosta). Nada más lejos de la realidad. El arte andino prehispánico es notoriamente rico en representaciones pictóricas: cerámica, mates, qeros, murales, tablas de madera y textiles. Aún el suelo andino ha servido como maza para la codificación visual de información cosmológica: la ciudad del Cuzco dibujó la forma del puma sagrado, y las misteriosas líneas de Nazca hacen otro tanto con la fauna mitológica de su cultura. Los quipus incaicos—cordones anudados para la notación numérica de censos y de pro-

visiones de viveres, así como para el registro de datos históricos—se pueden considerar aún otro medio visual de comunicación, con la particularidad de que combina elementos táctiles: en este caso, a los colores de los cordones se añaden su ancho y su largo, su textura, y el tipo de nudo que los ata.

Varios cronistas han aludido a la función narrativa que en el arte prehispánico tuvieron las representaciones pictóricas.<sup>3</sup> Acosta señala que aparte de la tradición oral, los Incas compensaban su falta de letras con pinturas y quipus (Mendizábal, 1961: 262). Pedro Sarmiento de Gamboa es más explícito en su *Historia general llamada indica* (1572). Entrevistó a 32 testigos de la familia de los Incas con el fin de averiguar de qué forma se conservaba la memoria de los eventos históricos en la sociedad incaica. Los entrevistados contestaron que la tradición se transmitía a través de narraciones y cantos memorizados por especialistas o *amautas*, con la ayuda de quipus e imágenes pintadas en tablas. Estas pinturas, que datan del reinado del Inca Pachacuti, se guardaban en habitaciones especiales en el palacio del Sol, y sólo las podían interpretar los amautas (Markham, 1969: 140-141 y Valcárcel, 1961: 80-81). Cristóbal de Molina el Cuzqueño parece referirse a lo mismo cuando en su *Relación de las fábulas y los ritos de los Incas* (1575) reitera que además de quipus, los Incas tenían pinturas para conservar la tradición. Hubo incluso un museo especial—*Pokencancha*—donde la historia del Tawantinsuyu se guardaba representada en tablas pintadas; se le consideraba el archivo oficial de la historia incaica (Valcárcel, 1961: 80-81). Otra alusión a los archivos imperiales la encontramos en la *Historia del origen y genealogía real de los Incas* de Fray Martín de Murúa (1590), quien nos da el nombre incaico para estas pinturas: *quilitas*. Hoy todavía se usa la palabra en quechua, pero ha sufrido un desplazamiento semántico: se refiere a la escritura según la entendemos en la tradición occidental. El hecho de que los descendientes de los Incas no se vieran en la necesidad de adoptar o adaptar una palabra española para designar la escritura (como sucedió con tantos objetos, prácticas e instituciones desconocidos para ellos en tiempos prehispánicos) implica que contaban con la palabra por la que las representaciones pictóricas aludidas cumplían una función narrativa.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Preferimos hablar de "representaciones pictóricas" en lugar de "pinturas", ya que este último término es demasiado limitado y excluye los diseños tallados, modelados o incisos en la cerámica, así como los complejos motivos policromos de los textiles.

<sup>4</sup> Uno de los usos modernos de la palabra *quilita*, en quechua, no alude a la escritura, sino a una forma particular de pintura ritual en tablas de madera. Estas pinturas se producen y usan aún en la comunidad de

Tanto Garcilaso de la Vega Inca (*Comentarios reales*, 1609) como Guamán Poma (f. 1606) mencionan la existencia de pinturas murales para conmemorar las hazañas históricas de los Incas. Nuestro autor también alude a la posición social privilegiada que disfrutaban los pintores bajo el régimen incaico:

... para todo el oficio y traujos y para las demas cosas dauan oficiales de metales de oro y plata estano y cobre ynos labradores y canteras aluani ollero carpintero y platero pintores bordadores y sederos y cantores flauteros tamboreleros musicos barberos escriuanos contadores fassantes mayordomos labradores justicias y pontifises, sacerdoteros uingenes administradores camareros y paxes lacayos y morriones alauanderos capitanes generales a estos oficiales en senal de la paga le daua el ynca tres o quatro mugeres y chactras y ropa y otras galanterias y eran libres ellos y sus mugeres y hijos y hijas de todo el reyno... (f. 338)

Cuando cita las leyes incaicas contra la vagancia, enumera distintos oficios, entre ellos varios asociados a la pintura:

...jordenamos y mandamos que todos los oficiales que no sean ociosos ni peresosos aci los dhos que tubieren carga de beneficios gouernadores pontifises y sacerdotos y señores grandes que manda la tierra y de artificios pintores que pintan en paredes y en quiro y en mate que le llaman cuscos llimpec... (f. 191)

Esta declaración es particularmente importante, ya que enfatiza el hecho de que las representaciones pictóricas andinas se encuentran casi siempre hermanadas con otras formas artísticas, cuyo uso funcional es frecuente.

Esto no fue tomado en cuenta por Mendizábal al presentar su tesis autoctonista sobre la tradición que hizo posible el trabajo artístico de Guamán Poma. Mendizábal intenta rastrear la existencia de pinturas (en el sentido occidental de la palabra) en el mundo incaico, y confía demasiado en la información histórica de las crónicas tempranas, que no encuentra corroboración arqueológica significativa hoy. Curiosamente, se ciega a la evidencia de representaciones

Sarhua (Ayacucho, Perú) en el contexto de celebraciones matrimoniales. Cada pintura reproduce las figuras de los invitados a la boda y de los miembros de la familia anfitriona, otorgando especial atención a la jerarquía social. Las tablas se llevan en procesión y luego se conservan en la casa de la pareja. Curiosamente, la función que estas quillas cumplen, como forma de preservar las memorias familiares y aun colectivas (certamente un auxiliar de la tradición oral) no ha sido estudiada todavía. (Freddy Amll-car Roncalla y Billie Jean Isbell, apuntes de campo: febrero de 1976.)

pictóricas en mates, qeros, cerámica y textiles. Parece olvidar también que hubo, con la incaica, otras culturas importantes en el área andina (el mismo Guamán Poma fue un Yarovilca, a pesar de sus pretensiones de entroncar también con la línea incaica). Finalmente, su prejuicio nativista lo hace ignorar el peso de la tradición occidental en el arte de Guamán Poma.

Uno de los argumentos más convincentes que se han podido esgrimir en favor de la tesis autoctonista fue el propuesto por Markham. Según este investigador, las alusiones que Guamán Poma hace a los colores de las mantas y túnicas en la explicación verbal de sus dibujos a pluma de Incas y Coyas, apunta a la existencia de un referente: la pintura usada como auxiliar mnemotécnico en la transmisión de la tradición oral de los ayllus (Markham, 1969: 140-141). El que las figuras de Incas y Coyas constituya la serie más estereotipada dentro del corpus visual de Guamán Poma parece apoyar la intuición de Markham; a esto se añade el hecho de que Garcilaso alude a la existencia de lienzos sobre la genealogía real incaica: en particular habla de uno que fue enviado a España en 1603 (Mendizábal, 1961: 242-243). Sin embargo, antes de aceptar este argumento debemos recordar que en las culturas precolombinas el valor de los colores es más simbólico que decorativo, y por consiguiente es fácil que ciertos colores se conserven en la memoria de la gente por medio de la tradición oral, especialmente cuando se trata de los colores de ropas que son distintivos de poder político y religioso. De manera que estamos otra vez donde empezamos.

Tal y como está ahora la tesis autoctonista no se sostiene. El arte de Guamán Poma es figurativo,<sup>8</sup> y sólo en la cerámica mochica encontramos una expresión realista similar, en sus representaciones de la vida cotidiana en el mundo andino. Las manifestaciones pictóricas andinas son —en líneas generales— o diseños puramente geométricos, no-figurativos (ver los motivos cerámicos de Ica en Menzel, 1976; también la cerámica incaica es de una gran abstracción), o iconografías figurativas pero simbólicas, fuertemente estereotipadas (Chavín, Nazca y Paracas). A menudo se da una combinación de ambas tendencias en la misma vasija o tela. Como ya señalamos, la cerámica mochica constituye la única tradición figurativa de tipo naturalista o directamente descriptivo de que tengamos conocimiento.

\* Para evitar ambigüedad en el uso de los términos figurativo y no figurativo nos remitimos a las definiciones de Hodin:

By figurative art is understood the representation of human and other figures, as well as all objects which are part of the visible world, to whatever degree they may have been changed in the artistic process; non-figurative art is composed of more or less "pure" forms endowed with visual reality. (Hodin, 1971: 10)

to para el área andina. Algunos jarros son vasos-efigie con cabezas humanas esculpidas, otros representan escenas eróticas modeladas tridimensionalmente, mientras que muchos están pintados con motivos de guerra, pesca, caza y actividades ceremoniales. Por ofrecer considerable información sobre la vida mochica, esta cerámica ha sido denominada como "libro ilustrado de la cultura" (Mason, 1971). Esta tradición andina es la única que sugiere un paralelo con el arte de Guamán Poma, en el sentido de que se trata de un estilo directo cuya potencialidad narrativa le permite cumplir funciones etnográficas. Pero por motivos de cronología no podemos establecer ninguna relación de causa y efecto entre esta cerámica y los dibujos de Guamán Poma, ya que la cultura mochica hizo su aparición en los valles de Chicama y Moche en el siglo IV A. C.

La refutación de la tesis que propone un origen nativo para el arte de Guamán Poma no pretende cuestionar ni la calidad ni la cantidad de las manifestaciones pictóricas producidas por diversas culturas andinas en tiempos prehispánicos e incluso preincalcos. Los méritos artísticos de este ingente corpus son bien conocidos. Pero queda en pie el hecho de que no existe un vínculo directo entre los dibujos a pluma—figurativos y descriptivos—de Guamán Poma y ninguna de las tradiciones andinas prehispánicas más recientes, que tienden a lo simbólico. Sin embargo la abundancia y belleza de los diseños pictóricos andinos en medios tan diversos como cerámica, qeros, mates, tablas, piedra y textiles proveen, si no una tradición particular, un fondo milenario que ciertamente alimenta la idea de que la imagen visual comunica, y muy efectivamente. Es en este sentido que entendemos que el contexto nativo es relevante para las concepciones artísticas de Guamán Poma.

*El contexto occidental: la restauración del arte clásico de la memoria en su versión escolástica por la Contrarreforma.* La influencia occidental se deja reconocer de manera más concreta en el arte de Guamán Poma. La práctica de combinar la palabra con la imagen expresa una de las ideas esenciales que desde la era clásica sustentan la epistemología occidental: todo conocimiento depende de las impresiones sensoriales, particularmente de aquellas producidas por el sentido de la vista. La intensa memorización visual que hoy hemos perdido fue muy importante en épocas que desconocieron la imprenta.<sup>6</sup> En *The Art of Memory*, Frances Yates traza la historia de

<sup>6</sup> Y más aún en culturas que carecen de escritura. Ya hemos visto el caso mesoamericano, ilustrativo de la base compartida por el mundo indígena y por occidente para sus teorías del conocimiento. Para una elaboración del tema de la memoria artificial tanto en culturas letradas como iletradas, ver Hardwood: *Myth, Memory, and the Oral Tradition: Cicero in the Trobriands*.

esta idea en el pensamiento occidental remontándose hasta la Grecia antigua. El arte de la memoria artificial o entrenada surgió como recurso usado por los retóricos para retener discursos con la ayuda de asociaciones visuales mentales. La técnica más usual para el orador consistía en memorizar imágenes de distintos detalles, ángulos y esquinas de un edificio conocido, superponiendo a cada lugar un concepto o incluso una palabra. De esta manera, al recorrer mentalmente el lugar, el retórico podía construir una escritura interior: los lugares se le representaban como papiros o como tablas de cera, las imágenes como letras, y la disposición de las mismas como una suerte de escritura cuya lectura resultaba en el discurso pronunciado (Yates, 1964: 6-7). Cicerón le atribuye la invención del arte de la memoria al poeta griego Simónides de Ceos (556-467 A. C.). Según Simónides, el descubrimiento de la superioridad de la vista sobre los demás sentidos lleva a la ecuación entre poesía y pintura, pues ambas dependen de imágenes visuales, ya mentales y objetivas. En *De Anima*, Aristóteles desarrolla la teoría de Simónides llegando a decir que es imposible pensar sin una imagen mental (Yates, 1964: 32). Al no conservarse las obras de Simónides (lo conocemos por las noticias que de él nos da Cicerón en el siglo I A. C.), nuestra fuente primaria para la tradición de la memoria artificial es un manuscrito anónimo escrito alrededor del 86 al 82 A. C. en Roma: el *Ad Herennium*, publicado por primera vez en 1470 (Venecia). Su autor declara que la memoria entrenada requiere la ayuda de imágenes extrañas—hermosas u horribles, cómicas u obscuras—que, al producir efectos emocionales fuertes, puedan grabar en la mente conceptos o palabras. La gran cantidad de copias manuscritas del *Ad Herennium* atestiguan su popularidad pre-renacentista.

Durante la Edad Media los escolásticos desplazaron el arte de la memoria de la retórica a la ética, poniéndolo al servicio de la memorización de una larga y complicada lista de pecados y virtudes que el cristiano debía tener en mente para salvarse. El filósofo Albertus Magnus declara en *De Bono* que las metáforas deben usarse como imágenes mnemotécnicas, en tanto que Santo Tomás de Aquino parafrasea a Aristóteles al afirmar que el hombre no puede entender sin la ayuda de imágenes (Yates, 1964: 70). Yates apunta el hecho de que el extraordinario florecimiento de la imaginación en el arte renacentista medieval tiene su justificación escolástica en la teoría tomista de la debilidad humana: la mente suele recordar con facilidad sólo las cosas sensibles y concretas, por eso las sutilezas del espíritu exigen representaciones visuales para poder retenerse. Hay un potencial artístico considerable en la tradición de la memoria artificiosa, ya que el entrenamiento en la visualización mental hace natural que las imágenes interiores busquen el camino hacia la expresión objetivada.

El gusto de los medievales por lo grotesco bien pudiera ser — más que la manifestación de una psiquis torturada— evidencia de que la Edad Media siguió las reglas clásicas para la creación de imágenes memorables (Yates, 1964: 81). Aunque Yates no examina las manifestaciones exteriores de esta tradición, tan sólo basta echar una ojeada rápida a la pintura medieval para confirmar su intuición; hay una abundancia notable de cuadros que contienen inscripciones o bandas verbales (ver las reproducciones del libro de White, 1966). Ciertamente, la justificación tomista del arte de la memoria en base a las limitaciones de la mente humana no es suficiente para explicar la proliferación de "cuadros parlantes"; no hay que olvidar que la propaganda religiosa tenía que contrarrestar el fenómeno masivo del analfabetismo. Los folios iluminados son aún otra manifestación de la imaginería medieval que debemos tener en cuenta al examinar el arte de Guamán Poma, ya que se trata de un ejemplo importante de la práctica de mezclar la palabra con la imagen en el contexto de manuscrito.

La imprenta no puso fin a la tradición de la memoria artificial ni a sus manifestaciones artísticas. Durante el renacimiento, el arte de la memoria floreció en la tradición hermética (Giordano Bruno): en vez de ser una concesión a la debilidad, se convirtió en afirmación de fe en las posibilidades humanas: los herméticos creían que la mente del hombre tenía poderes divinos, y que era capaz de formar una memoria mágica a través de la cual apprehendería el universo. Al llegar aquí debemos señalar que el libro de Yates, pese a sus aciertos, deja una laguna importante: la autora ignora por completo la supervivencia del arte de la memoria en la tradición oficial de la Iglesia Católica, expresado en el arte barroco de la Contrarreforma. Como reacción contra la amenaza protestante, la Iglesia impulsó la restitución de actitudes y tendencias medievales y alentó hasta el exceso el cultivo de la imaginería en el arte religioso. La Contrarreforma entendió que la revitalización de la sensibilidad católica sólo sería posible mediante el bombardeo simultáneo de los sentidos del cristiano con un mismo mensaje redundante.

El Concilio de Trento (1545-1563), que definió la posición de la Iglesia Católica ante la revuelta protestante, decretó la legitimidad del uso de imágenes para la propagación de la fe. Su sesión 25, que trata de la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las imágenes sacras, dicta la política oficial de la Iglesia sobre el problema de la imaginería religiosa:

And the bishops shall carefully teach this—that by means of the histories of the mysteries of our Redemption, portrayed by paintings or other representations, the people is instructed, and confirmed in

(the habit of) remembering, and continually revolving in mind the articles of faith; and also that great profit is derived from all sacred images, not only because the people are thereby admonished of the benefit and gifts bestowed upon them by Christ, but also because the miracles which God has performed by means of the saints, and their salutary examples are set before the eyes of the faithful: so that they may give God thanks for these things; may order their own lives and manners in imitation of the saints; and may be excited to adore and love God, and to cultivate piety. (Traducido y citado por Waterworth, 1848: 233-235)

El pasaje establece el vínculo entre el sentido de la vista y el conocimiento a través de la emoción: se trata, pues, de la promulgación oficial del arte de la memoria como instrumento de proselitismo católico. Guamán Poma se adherirá conscientemente a la política de la Contrarreforma, cosa que se desprende de su paráfrasis de lo esencial del decreto 25:

Pintor entallador — bordador — artificios del seruido de dios nro. Sor en este reyno q' los cristianos se contenten para la hechura y semejanza de dios todo el mundo acuda a ello por ser seruido de dios y de su magd. y bien de las animas y salud del cuerpo pues q' viendo las Stas. hechuras nos acordamos del seruido de dios este arte aprenda enperadores reys prinssipes duques condes marqueses caualleros en el mundo y aci en las yglecias de dios ayga curiudad y muchas pinturas de los Stos y en cada yglecia ayga un juicio pintado all muestre la uenida del Sor al juicio — el cielo y el mundo y las penas del ynfier. no para q' sea testigo del cristiano pecador... (f. 674)

El hecho de que Guamán Poma tuviera un conocimiento tan concreto de las decisiones del Concilio de Trento sobre imaginería no nos debe extrañar, ya que entre 1565 y 66 los decretos del tridentino se leyeron desde el púlpito de las iglesias todos los domingos a lo largo del Perú por orden de Felipe II y con ocasión del Segundo Concilio Limense. Hay que contar también con que Guamán Poma se educó bajo la tutela de un sacerdote — su hermanoastro — lo que probablemente lo hizo receptivo a las cuestiones de la Iglesia. Ahora bien, todo esto no quiere decir que la influencia de la Contrarreforma en los grabados de Guamán Poma se dé a nivel de contenido, pues es obvio que casi todos tratan problemas mundanos, relativos a la reivindicación de la cultura conquistada, y que a menudo ridiculizan violentamente a las autoridades civiles y eclesiásticas.

Pensando en la Contrarreforma podemos entender un pasaje un tanto oscuro de Guamán Poma: aquél en que el cronista alude a



sus dibujos como uno de los elementos de su carta que más disfrutará el destinatario, Felipe II:

...pase traunjo para sacar con el desso de presentar a V. Magd. este dho. libro yntitulado primer nueva coronica de las ynas. del pira y prouehoso a los dhos. fieles cristianos escrito y debojado de mi mano y ingenio para que lauaridad de ellas y delas pinturas yla embición y dibujo a q. V. Magd. es enclinado haga faziil aquel peso y molestia de una letura falta de embición y de aquel ornamento y polido ystilo q. en los grandes engeniosos se hallan para ejenplo y conseruación de la Sta. fe catolica... (f. 10)

Felipe II fue el campeón de la Contrarreforma en España, y como tal, el más importante mecenas de las artes pictóricas. Poseía una colección considerable de pinturas flamencas y venecianas, y tuvo al Tiziano—quien pintó su retrato— a su servicio. El entusiasmo del rey por el arte determinó que convirtiera el palacio de El Escorial en museo de pintura, y que inaugurase una escuela oficial de retratistas. Guzmán Poma sabía de la afición de Felipe II por la pintura, y decidió usar dibujos para captar su atención, según lo declara en el pasaje que acabamos de citar. El dato atestigüa cuán sintonizada al espíritu contrarreformista estaba la sensibilidad del cronista indio.

Guzmán Poma es sumamente hábil y se apropia de la política pedagógica de la Iglesia Católica utilizándola para sus propios fines, que en no pocos casos son subversivos. Así, aunque declare explícitamente que el propósito de su carta es contribuir al proselitismo religioso en su país, termina admitiendo el verdadero motivo de la obra, aunque lo hace aparecer como secundario, casi prescindible:

Nueva coronica y buen govirno deste rreyno, el dho. libro compuesto y intitulado por don philipe guzman poma de ayala la dha. coronica es muy útil y prouehoso y es bueno para emienda de vida para los cristianos y enfielos y para confesarse los dchos. yndos y emienda de sus uidas y herroñia ydulatras y para sauer confesatos a los dchos. yndos. los dhos. saserdotes y parala emienda de los dhas. comenderos de ynos. y corregidores y padres y curas de las dhas. dotinas y de los dhos. mineros y de los dhos. caciques pryncipales y demas ynos. mandoncillos ynos comunes y de otros espanoles y personas y es bueno para la dhas. rrecidencias y bechia generales de los dchos yndos tributarios y de bechia general de la Sta Madre iglesia y para sauer otras cosas y para enfrenar sus animos y contentar los dhor. cristianos como dios nos amenaza por la deuina escritura de dios por boca de los santos profetas heremias a q. entremos en penitencia y mudar la vida como cristianos como el profeta rrey dauid nos dize en

el peczalmo — domine — deus — salutiis — meae — donde nos pone grandes miedos y desamparos de dios y grandes castigos a q. nos a de enbiar cada dia como el precursor san jn. bautista traxo los ameznados azotes y castigos de dios para q. fuesemos en dos y emendados en este mundo. (f. 1; subrayado nuestro)

Guzmán Poma anuncia desde la primera página de la carta lo que será su procedimiento característico: utilizar los principios éticos cristianos e incluso mucho de la metodología de catequización visual puesta en boga por el Concilio de Trento para proponer su programa de "buen gobierno". Más que convertir a los infieles le interesa mover "los animos y consensias" de los cristianos a que muden sus vidas (entiéndase: den un trato mejor al indio andino), y no duda en invocar "grandes castigos" de Dios para sustentar un argumento de por sí profundamente político.

Una de las consecuencias artísticas más importantes de la restauración tridentina del arte de la memoria es el florecimiento de la literatura emblemática durante el renacimiento y el barroco. He aquí una de las tradiciones inmediatas para el arte de Guzmán Poma. El emblema—diseño alegórico con lema explicativo— tiene una función didáctica claramente contrarreformista. Bacon alude a ello cuando describe el arte emblemático:

Emblems reduce intellectual conceptions to sensible images, and that which is sensible more forcibly strikes the memory and is more easily imprinted in it than that which is intellectual. (Sir Francis Bacon, citado por Clements, 1960: 230)

Consecuencia predecible de los folios medievales iluminados, el emblema tiene como fin hacer asequibles a todos—incluso los analfabetos y los niños— las verdades éticas y religiosas. Pero más que un instrumento para enseñar a aquellos que no saben leer, los emblemas son la expresión del *utile dulci* horaciano: una reiteración de las concesiones clásicas y escolásticas a la debilidad de la mente humana.

Vale la pena presentar algunos ejemplos. Uno de los más famosos es el emblema IX de Quarles: un niño alado atado a la tierra por el peso de un gran globo (el mundo) al que está encadenado, mira nostálgico al cielo, con sus brazos abiertos. La leyenda dice: "I am in a strait betwixt two, having a desire to depart and to be with Christ" (Quarles, 1854: IX). Saavedra Fajardo llama a los suyos "empresas", y en una advierte contra el error, que tiene la propiedad de multiplicarse de la misma manera en que una piedra que tiramos a un lago produce ondas cada vez más grandes, hasta formar una cuasi-espiral. Se trata de la empresa LXV, que ilustra

el lema: "De un error, muchos" (Saavedra Fajardo, 1861: 177). En el prefacio a su *Idea de un príncipe político-cristiano* (1642), que dirige al joven príncipe español, Fajardo se adhirió a los principios de la memoria artificiosa, señalando la conveniencia de la percepción simultánea de lo visual y lo auditivo. Dice así:

#### AL PRINCIPE NUESTRO SEÑOR.

Serenísimo Señor: Propongo a vuestra alteza la *Idea de un príncipe político-cristiano*, representada con el buril y con la pluma para que por los ojos y por los oídos (instrumentos del saber) quede más informado el ánimo de vuestra alteza en la ciencia del reinar, y sirvan las figuras de memoria artificiosa. (Saavedra Fajardo, 1861: 3)

A continuación, el autor declarará el origen divino del arte emblemático.

Por las implicaciones didácticas que tiene la materialización de lo sobrenatural, los emblemas se convirtieron en una de las armas propagandísticas favoritas de la Compañía de Jesús (Praz, 1939: 156). Los jesuitas llegaron a crear una ciencia emblemática que llamaron "Iconomística", de gran popularidad en el siglo XVII. Pero lo que nos interesa aquí, por la luz que arroja sobre la obra de Guamán Poma, es señalar que los jesuitas emplearon el emblema para fines políticos. A través de manuales ilustrados para los jóvenes príncipes, los jesuitas lograron ingerencia indirecta en la política europea de la época. Son muchos los títulos de la emblemática política barroca entre los que destaca *L'art de régner* que Pierre Le Moyne escribió en 1665 para Luis XIV. En este punto se da un paralelo importante entre el arte de Guamán Poma y la emblemática de los jesuitas: *El Primer nueva coronica y buen gobierno* es, como lo sugiere el título, un "arte de reinar" andino, que intenta enseñar al rey español cómo gobernar sus nuevos territorios, dejando un considerable grado de autonomía a los indios para la administración local. La diferencia más importante entre los grabados de Guamán Poma y los emblemas europeos reside en la naturaleza de la imagen visual: el emblema es alegórico por definición, mientras que los dibujos de nuestro autor son naturalistas. Es posible que esta diferencia resulte del hecho de que en la mayoría de los casos el emblema es directamente didáctico (suele comunicar reglas abstractas que necesitan tomar cuerpo en imágenes simbólicas), mientras que los grabados de Guamán Poma tienen un carácter más bien testimonial: describen situaciones reales que piden cambio.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Por su cuidadosa descripción gráfica de la vida andina tanto a nivel prehispánico como colonial, la obra de Guamán Poma tiene un valor etnográfico considerable.

El uso que Guamán Poma hace de la ilustración para adelantar fines políticos bajo una fachada religiosa guarda una relación estrecha con la práctica jesuita. No se trata de una simple coincidencia; nuestro autor siente una gran admiración por la Compañía de Jesús, que expresa cada vez que tiene ocasión de hablar de ellos: describe su alegría ante la noticia de que el rey ha nombrado un obispo jesuita (f. 697), recomienda que la predicación se encargue prioritariamente —entre todas las órdenes— a la Compañía (f. 604), o encarece sus virtudes (f. 536). La apología de los jesuitas es realmente significativa en el contexto de la carta de Guamán Poma, ya que la obra —en su doble vertiente visual y verbal— ataca, insulta y ridiculiza a la mayoría de los representantes de la Iglesia en el Perú. El cronista sólo hace tres excepciones: jesuitas, franciscanos y heremitas. Alaba a los jesuitas porque están entregados a la enseñanza desinteresada de los indios (f. 84-85). Al describir el comportamiento de la orden en el Perú, Guamán Poma nos da una clave importante sobre sus métodos de catequización: dice que los indios amaban a los jesuitas porque éstos eran caritativos y porque les solían regalar rosarios e imágenes para atraerlos (f. 636). En este contexto, uno de los pasajes finales de la obra adquiere un relieve extraordinario: nos referimos a un momento del viaje del autor a Lima, en que lo vemos asumir la práctica jesuita de la distribución de imágenes a los indios. Guamán Poma se detiene en el camino a escuchar las lamentaciones de tres ancianas indias, y tras consolarlas lo mejor que puede, les entrega estampas religiosas a fin de que se sometan a los designios de la providencia con mayor confianza (f. 1112).

*El Perú colonial: encrucijada de influencias nativas y europeas.* Habiendo examinado los antecedentes indígenas y occidentales para el arte de Guamán Poma, debemos referirnos ahora a su contexto contemporáneo inmediato: el de las primeras décadas del Perú colonial. Se trata del momento en que ambas tradiciones empiezan a fundirse lentamente después del choque inicial de la conquista, aunque —como es de esperar— la cultura del conquistador tendrá una evidente preeminencia sobre la cultura nativa: al menos a nivel manifiesto. En este medio, sobresalen dos elementos como fuentes de inspiración para los dibujos de Guamán Poma: por un lado, los primeros impresos peruanos, y por el otro, la pintura colonial, en particular la de la escuela cuzqueña.

Como sabemos, la imprenta temprana produce libros que aún están en la encrucijada entre las tradiciones visual y auditiva. Perú recibió su primer impresor —Antonio Ricardo— en 1584; una ojeada a las publicaciones locales del siglo XVI revela la frecuente interposición de dibujos en el texto verbal. La calidad lineal de estos grabados es fácilmente reconocible en los dibujos de Guamán Poma.

Los frontispicios de los primeros impresos también presentan una semejanza significativa con la manera en que nuestro cronista organiza el texto verbal alrededor de la imagen visual (ver, como ejemplo, la página titular del *Symbolo Catholico Indiano*, publicado por Ricardo en Lima, 1598. En: Rivet, 1951: 21).

Pero todavía más relevante para nuestros propósitos es examinar la pintura colonial. Durante las primeras décadas del régimen español, y muy dentro del espíritu de la Contrarreforma, el Perú fue inundado por una invasión plástica que no tardaría en tomar raíz para producir un rico arte mestizo. En el siglo XVII Cuzco se convierte en centro principal de la producción pictórica sudamericana (Kubler/Soria, 1959), pero esta tradición fue temprana; Cuzco construye su primera iglesia en 1539, y para 1545 ya tiene asignados dos pintores españoles: Íñigo de Loyola y Pedro de Cáceres. La primera manifestación de la afamada escuela de pintura cuzqueña es la *Virgen de la Merced* (1565), que, según Mesa y Gisbert, guarda paralelos con la composición de los grabados de Guamán Poma (Mesa/Gisbert, 1962: 61-62).

Que Guamán Poma no estuvo ajeno a la explosión plástica que se produjo en este ambiente cultural puede inferirse de los siguientes datos: 1) el cronista pasó parte de su vida en el Cuzco, centro del florecimiento pictórico; 2) sus dibujos evidencian un profesionalismo que no puede ser fruto de la improvisación: su falta de tithbeo en un medio tan difícil como el de la pluma (produce sus 450 grabados en sólo dos años—de 1613 a 1615—, lo que le tomó hacer la copia final del manuscrito que hoy conservamos) hace concebible la posibilidad de que Guamán Poma recibiera adiestramiento en alguno de los talleres locales; 3) el texto verbal de Guamán Poma refleja su preocupación por la pintura: se queja de los eclesiásticos que no tienen imágenes religiosas en sus oratorios (f. 593), recomienda al rey que provea legislación para obligar a los clérigos a cumplir con el mantenimiento adecuado de las obras de arte en sus iglesias (f. 584) y justifica la legitimidad del arte visual religioso (f. 674); y 4) varios de sus dibujos representan cuadros de pintura religiosa: en la foja 821 vemos una pareja indígena arrodillada ante la imagen de Cristo crucificado, y en la foja 919 tenemos un grupo de indios rezándole al cuadro de la Virgen Santa María de la Peña de Francia. De esta última imagen Guamán Poma tiene varias ilustraciones que la representan esculpida: ver fojas 827 y 639. Volviendo a la foja 919, es interesante notar que en este dibujo el cuadro de la Virgen tiene una inscripción que lee: "Santa María de la Peña de Francia 1613". La significación del hecho es doble: estamos ante un grabado que reproduce una pintura con texto verbal, y este texto apunta a una fecha particular, lo que nos lleva a pensar que Guamán

Poma está recreando una obra de arte contemporánea, muy probablemente de la escuela colonial. Un cronista del siglo XVII, Fray Alfonso Ramos Gavilán, nos ayuda a resolver el problema: la imagen de Sta. María de la Peña de Francia o Virgen de Copacabana fue pintada en una tabla como modelo para la escultura final por el artista indio Francisco Tito Yupanque. La escultura se colocó oficialmente en su capilla de Copacabana en 1614 (Ramos Gavilán, 1976: 221). Guamán Poma ha ilustrado ambas etapas de la creación de la imagen por un artista indígena contemporáneo: la pintura y el bulto, aunque ha fijado la fecha—atenuada, quizá por error, en un año—en el cuadro.

La pintura peruana de este periodo es esencialmente un arte religioso, cuyo propósito didáctico lo convierte en importante instrumento de aculturación en el contexto colonial. Guamán Poma se ha referido ya al poder de la imagen sobre los indios, y ha explicado cómo los jesuitas supieron aprovechar este vehículo visual para inductuar a los nativos. El frontispicio de la *Monarquía Indiana* de Fray Juan de Torquemada (1615), crónica sobre la cultura azteca, ilustra una práctica que fue generalizada en la América colonial. El dibujo presenta a un fraile franciscano catequizando indios dentro de una iglesia por medio de pinturas: con una vara apunta a los cuadros que cuelgan de las paredes, usándolos como cualquier maestro utilizaría una pizarra (Stashy, 1967: 29). El dibujo se refiere al método de enseñanza que emplea las pinturas como auxiliar mnemotécnico, y que en México se complementó con el uso de catecismos pictóricos (Robertson, 1959: 52-53). Tanto la pintura como la práctica medievales de mezclar la palabra con la imagen en el arte eclesiástico, revitalizada por la Contrarreforma, adquieren un valor inusitado en un medio en el que al problema del alfabetismo se suma la necesidad de combatir efectivamente las creencias religiosas indígenas.

Apenas podemos encontrar ejemplos de pintura colonial andina que omitan el texto verbal como parte esencial del cuadro, ya como bandas verbales que salen de la boca de los personajes que hablan (*Estáirs de Santo Domingo de Aquino*, convento de Santo Domingo, Lima, por autor desconocido. En *Pintura virreynal*, 1973: 61); como etiquetas que identifican por nombre y título a los personajes representados (*Unión de la descendencia imperial incaica con las Casas de los Loyola y los Borja*, Cuzco, autor desconocido, 1718. En *Pintura virreynal*, 1973: 108); como leyendas explicativas sobre el tema, orígenes, título o autor de la pintura, insertas dentro del cuadro mismo (*El Cristo de Malta*, Bolivia, autor desconocido, 1777; el texto declara: "Pintola el demonio a instancias de una mujer esclava suya...". En Kelenen, 1972: figura 15); como citas bíblicas (*Paso*

a *través del Mar Rojo*, Guzco, autor desconocido, siglo XVII tardío. En Kelemen, 1972: figura 1); o como versos que ofrecen una clave para la interpretación del sentido del cuadro (*Martirio de un conde-nado*, Guzco, autor desconocido: "Ay de mí que ardiendo quedo / ay que pude y ya no pudeo / ay que por siempre he de arder / ay que a Dios nunca he de ver". En Cossio del Pomar, 1918: 18. También, una pintura anónima del siglo XVIII que presenta alegóricamente a América como matrona que amamanta niños españoles nobles, mientras los niños negros y mestizos se amontonan alrededor de su trono, y los niños indios —desnudos— lloran abandonados. El texto lee: "Dónde se ha visto en el Mundo lo que aquí estamos mirando... / los hijos propios gimiendo y los Estraños mamando." En Kubler/Soria, 1959: figura 179B, p. 327).

Los grabados de Guamán Poma de Ayala: *especificidad artística e implicaciones políticas en la colonia temprana*. El fin que anima a Guamán Poma a escribir su *Primer nueva crónica y buen gobierno* es, como ya hemos visto, propagandístico; el cronista indio desea adelantar sus concepciones políticas de autonomía andina dentro del régimen español. En la carta los grabados cumplen diversas funciones, y una de ellas bien pudiera ser la de comunicar su mensaje al público iletrado. Esto se infiere lógicamente del hecho de que el conjunto de grabados constituye de por sí una narrativa visual coherente y completa, y también de la diversidad de subdestinatarios de la obra: Guamán Poma dirige la carta al rey, pero a la vez habla —y de tú— a un público amplísimo que incluye a los sectores sociales, culturales y raciales más importantes del mundo andino. No hay que olvidar que el autor pide expresamente al rey que se encargue de la impresión de la obra (f. 7, 11), lo que implica un deseo de difusión de su mensaje que se corresponde con lo antedicho. Sin embargo nos parece que la función principal de los dibujos de Guamán Poma hay que entenderla dentro del esquema teórico de la memoria artificial: se trata de abrir los ojos —por medio de textos visuales chocantes— a aquellos que se niegan a ver los desastres del régimen colonial. De manera que los iletrados no son los únicos que no pueden entender sin imágenes; también los más cultos las precisan. Esta interpretación se ve confirmada por el hecho de que el verdadero destinatario de la carta es el rey español, quien ciertamente no era analfabeto. Aun cuando Guamán Poma habla a distintos sectores del mundo andino, si su carta es una larga petición de reformas, entonces su recipiente principal tiene que ser la administración colonial, a través de su máximo representante, el rey. En su presentación del trabajo a Felipe II el cronista declara, como vimos ya, que si incluyó tantos grabados en el texto fue para complacer (entiéndase: convencer) al rey, cuya pasión por el arte visual era notoria.

Guamán Poma quiere que su carta sea efectiva, y al mezclar la palabra con la imagen para fines propagandísticos no está lejos de los publicistas actuales que hacen lo mismo para vender sus productos en las sociedades consumeristas. La publicidad moderna se basa en última instancia —aunque sus autores no estén conscientes de ello— en la tradición clásica de la memoria artificial, que insiste en la supremacía del sentido de la vista (hoy hablaríamos de efectos subliminales).<sup>8</sup> En un anuncio típico la imagen visual (mujeres semi-desnudas, carros caros, ambientes lujosos) es mucho más importante que el texto verbal que describe las supuestas cualidades de tal o cual licor. El mensaje subyacente es: si Vd. toma el whisky X, tendrá poder, sexo y dinero. La inclusión reciente de una advertencia contra los efectos perniciosos del tabaco para la salud en los anuncios de cigarrillos no ha hecho mucho daño a su propaganda: la imagen es lo que cuenta, y no tanto el mensaje verbal. ¿Qué sucedería si en vez de la advertencia verbal presentaran una foto a color de un pulmón enfermo? Buen ejemplo de cómo la imagen visual gana terreno aún con un público presumiblemente culto y decididamente letrado.

No pretendemos implicar que sólo los grabados son efectivos en el libro de Guamán Poma. Su texto verbal es excelente por varias razones: el autor se dirige a los lectores directamente y sin solemnidad, usando el tutoo con maestría ("mira lector"), y no disimula su rabia ni suprime insultos o exabruptos. Tanto en el texto verbal como en el visual Guamán Poma exhibe un humor que no volvemos a encontrar en las crónicas coloniales americanas. Este humor, así como su atención al detalle y su participación activa como protagonista de la historia que cuenta, contribuyen a la fresca sensación de inmediatez que la carta proyecta.

<sup>8</sup> La psicología contemporánea empieza a apreciar la efectividad de la visualización mental en la terapia. Ya que la imagen propia determina en gran medida el éxito o el fracaso de las empresas que acometemos, algunos psiquiatras y psicólogos estimulan el entrenamiento del paciente en la visualización mental de la personalidad que se desea construir:

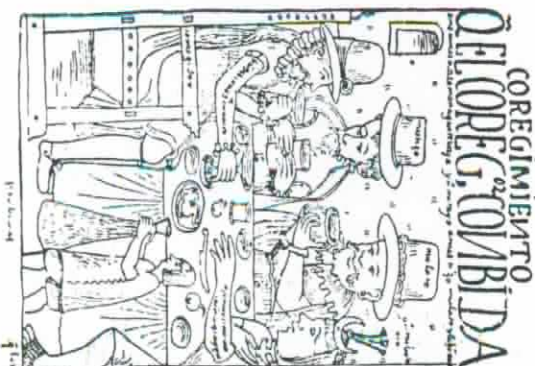
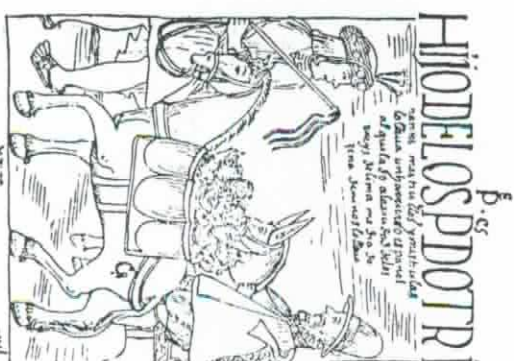
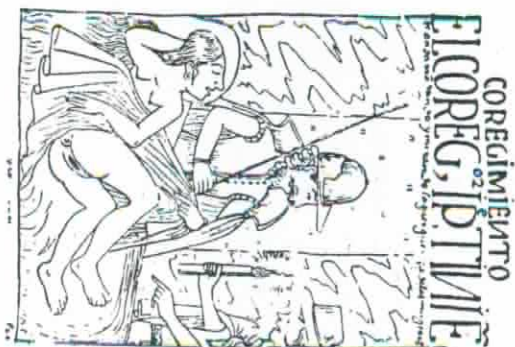
Great living starts with a picture, held in your imagination, of what you would like to do or be (...). Many people find they get better results if they imagine themselves sitting before a large motion picture screen and imagine that they are seeing a motion picture of themselves. The important thing is to make these pictures as vivid and as detailed as possible. You want your mental pictures to approximate actual experience as much as possible. (Maltz, 1969: 45)

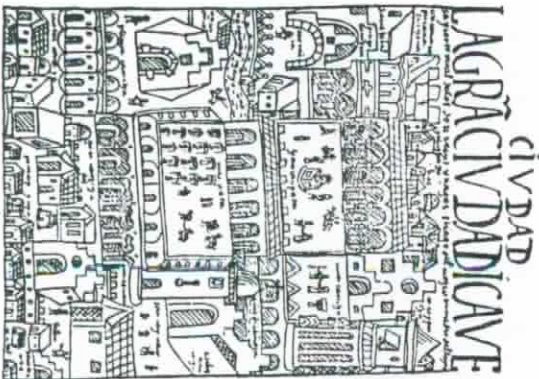
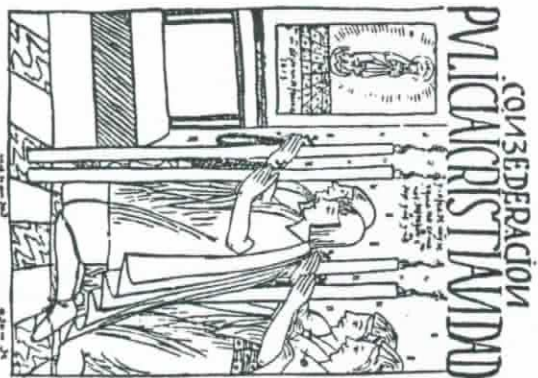
Sustenta este método la idea de que el sistema nervioso no puede distinguir entre una experiencia real y otra imaginada vívidamente. No es por mera coincidencia que el Dr. Maltz encargó a Salvador Dalí la presentación de uno de sus libros más recientes.

La subordinación del texto verbal a los dibujos en la obra de Guamán Poma se puede explicar parcialmente por el hecho de que la escritura es aún relativamente reciente en la sociedad andina del siglo XVI. *El Primer nueva crónica y buen gobierno* produce la sensación de que el peso de una larga tradición sin escritura es aún muy fuerte para nuestro autor: tal parece que no confía tanto en la palabra escrita como para dejarla sola, sin el apoyo de la imagen visual. Otro factor que hay que considerar es que Guamán Poma no domina a cabalidad el español; las nociones gramaticales y sintácticas subyacentes a su expresión pertenecen a la lengua quechua.<sup>9</sup> En estas condiciones, es natural que la comunicación inter-cultural precise trascender el dominio exclusivo de la palabra, construyendo su propio metalenguaje.

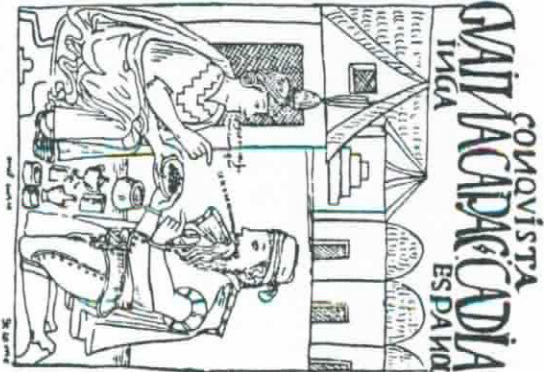
Pero esto no es todo. De nuevo tenemos que volver a la influencia contrarreformista con su reposición del arte de la memoria. Si comparamos los comentarios visuales y verbales que hace Guamán Poma en torno a los horrores de la conquista, veremos que son complementarios o redundantes entre sí: el cronista es implacable con el invasor en ambos medios. No obstante, la palabra carece del expresionismo hiperbólico de la imagen, cuyo impacto suele ser brutal: referimos al lector a las fojas 527, 538, 576, 594, 921 y 925, en las que Guamán Poma presenta administradores coloniales maltratando nativos o negros (en cada caso el dibujo muestra a un español pateando a su subalterno en la cara o en la cabeza); a las fojas 392 y 404 (en éstas, la metáfora de la conquista es la de un conquistador —en uno de los casos, Santiago Apóstol con vestimenta militar— a caballo pisoteando a un indio caído); a la foja 503, en la que un corregidor destapa a una india dormida para enseñarle sus genitales a un teniente; a la foja 606, en la que un arriero lleva una docena de mesticillos (hijos del cura local) en canastas a lomo de una mula a Lima, para evitar el escándalo; a la foja 505, que presenta un banquete ofrecido por un corregidor, en cuya mesa vemos —como uno de los manjares ofrecidos a los comensales— un diminuto cuerpo femenino en un plato (obvio detalle subliminal); a la foja 647, en la que Fray Martín de Murúa aparece pateando y pegándole a una india vieja —las acciones son simultáneas— para

<sup>9</sup> Algunos eruditos conservadores han ridiculizado el español de Guamán Poma desde una perspectiva francamente hispanófila. Estamos en completo desacuerdo con esa posición. El español del cronista está muy lejos de ser "correcto" en el sentido académico de la palabra, pero es vital y conmovedor. La rabia del autor, su humor y sus actitudes iconoclastas combinados con la espontaneidad de una visión de mundo no-occidental y la constante presencia del sustrato quechua, producen un lenguaje que a menudo roza lo poético. Muchos pasajes pasarían fácilmente por textos vanguardistas.





Corte del Inca



que trabaje en la ruca; y finalmente, para hacer la lista corta, al folio 576, que constituye el epítome del sadismo: un cura sonríe perversamente mientras patea a una india embarazada que de rodillas le confiesa sus pecados. Guamán Poma parece estar aplicado inconscientemente a su obra las enseñanzas del *Ad Heremum*, que declaraba que la memoria artificial necesita de imágenes chocantes, ya hermosas horribles, cómicas u obscenas. En este espíritu, el cronista produce caricaturas grotescas con el propósito de obligar violentamente al lector a tomar partido ante el problema colonial del indio andino.

Los dibujos de Guamán Poma se pueden dividir en dos grandes tipos: por un lado los retratos frontales (Incas, Coyas, conquistadores, funcionarios coloniales), de una calidad estática y estereotipada, y por el otro, escenas dinámicas que a menudo incluyen diálogo. Estas últimas son las más logradas estéticamente. El estilo de los grabados combina elementos tanto de la tradición pictórica andina como de la occidental. La influencia europea es visible en la recreación realista —usamos el término en su sentido más limitado— de la sociedad incaica prehispánica y del mundo peruano colonial; hemos visto que con excepción de la cerámica mochica, las representaciones pictóricas andinas que se conocen por los hallazgos arqueológicos son diseños de carácter simbólico, bien motivos geométricos, o figuras esquemáticas y fuertemente estereotipadas. No es difícil entender la propagación de las formas más descriptivas y naturalistas del arte figurativo europeo en el Perú colonial si tenemos en cuenta la correlación entre la renuncia forzada de las creencias religiosas andinas y el abandono de su expresión artística natural, la simbólica. Este fue el caso de aquellos que —como Guamán Poma— lograron una alta escolaridad dentro de la nueva cultura, sintomática de su grado de aculturación.<sup>10</sup> Pero el estilo de Guamán Poma no se

<sup>10</sup> Aunque algunos especialistas estarían de acuerdo con el argumento de Kubler sobre la extinción colonial de los motivos del arte precolombino, creemos que la situación no es tan simple en los Andes, donde grandes masas indígenas han sobrevivido sin perder su lengua, índice claro de una aculturación mínima. Hay muchos datos que atestiguan la supervivencia de la ideología nativa y sus manifestaciones estéticas: todavía se celebran rituales indígenas prehispánicos en las comunidades de las zonas rurales (ver Blifflé Jean Isbell, 1977); los tejedores modernos siguen produciendo textiles con diseños geométricos antiguos, reteniendo el sentido original de la mayor parte de los motivos simbólicos (Brannsberger Solari, 1976); la representación visual simbólica del orden cosmológico se mantiene viva aún en la mente de los niños indígenas de la sierra (B. J. Isbell, comunicación personal). Dada esta situación, se impone investigar la supervivencia de las antiguas representaciones simbólicas andinas dentro de los grabados fundamentalmente naturalistas y descriptivos de Guamán Poma. Intentamos hacerlo en un trabajo próximo: *La persistencia de las estructuras simbólicas andinas en los grabados de Guamán Poma de Ayala*.

adhiera a las tendencias renacentistas hacia la armonía y la seriedad. Sin perder su calidad naturalista, Guamán Poma roza el expresionismo barroco. También occidental es una buena parte de la iconografía del cronista (Cristo, Dios, la Virgen, santos, ángeles, el demonio, etc.) y ciertas convenciones como el frontispicio, los escudos de armas y el mapamundi (este último, muy andinizado). Por el lado nativo Guamán Poma acusa una tendencia a la abstracción y a la linealidad (aunque esta característica puede haber sido reforzada por la influencia de los grabados a pluma en los primeros impresos peruanos, a su vez consecuencia de la iluminación medieval); sus figuras son esquematizaciones que no admitten el sombreado o el claroscuro puesto en boga por el renacimiento. Otro elemento de origen indígena es la falta de perspectiva (ver las fojas que presentan a las ciudades peruanas, en especial las fojas 995: ciudad de la villa de Riobamba, la foja 1031: Lima, ciudad de los Reyes, y la foja 1051: Cuzco, corte del Inca), que no corresponde a la composición de la pintura europea contemporánea y que se mantiene como categoría perceptiva indígena hasta entrado el siglo XVIII (ver la pintura andina popular en *Pintura virreyal*, 1973: 177). Pero si contamos con la posibilidad de que Guamán Poma fuera versado en manuscritos medievales iluminados —y su educación bajo la tutela de un clérigo es un argumento a favor de esta hipótesis— entonces habría que aducir otra posible inspiración (esta vez occidental y pre-renacentista) para su falta de perspectiva.

Hemos examinado la relación entre el texto verbal y el texto visual como entidades separadas en *El Primer nueva corónica*, pero aún debemos considerar la relación estructural entre la palabra y la imagen *dentro* de los dibujos de Guamán Poma. En estos grabados, el texto verbal ocupa distintas posiciones, de acuerdo a su función. Así, tenemos: 1) encabezamientos en letra grande, que anuncian el tema del dibujo desde su parte superior; 2) identificación de personajes, edificios, animales, y otros detalles, contigua a los mismos; 3) calificación de los elementos mencionados por medio de adjetivos aóyacentes; 4) leyendas que reiteran el tema o proveen información adicional al pie del grabado; y 5) diálogos: articulaciones verbales localizadas cerca de la boca de los hablantes.

Resta plantearnos la creatividad del arte de Guamán Poma dentro de los límites del marco de la cultura colonial, mestiza, y la relevancia antropológica del empleo simultáneo de las formas de expresión visual y auditiva. No cabe duda de que la fuente principal para los dibujos de nuestro autor es la tradición occidental, aunque no pretendemos ignorar la influencia del mundo andino, menos importante a nivel técnico pero prioritaria en términos de intencionalidad. No obstante, entender la obra de Guamán Poma como expre-

sión puramente indígena (como lo han hecho Porras Barrenechea y Mendizábal, aunque con intenciones diferentes: la una peyorativa y la otra apologetica) es tan incorrecto como ver en ella una mera manifestación occidental. Ambas actitudes pecan de reduccionismo, y constituyen la manera más expedita de mutilar el arte del cronista indio, haciéndole perder su rica complejidad. Porque Guamán Poma personifica la ambigüedad cultural del hombre recientemente colonizado, lleno de ira y a la vez sometido: un indio que lucha por su gente, defendiendo una causa que no es revolucionaria sino reformista.

La carta-crónica de Guamán Poma exige dos lecturas, atentas a sus dos niveles: el manifiesto y el subyacente. Según Hausser, la ambigüedad es el resultado de las situaciones más diversas, pero sobre todo surge allí donde un significado latente se ve impedido—por una y otra razón—de expresarse directamente (Hausser, 1959). Entendemos que éste es el caso de Guamán Poma. A nivel manifiesto, vemos el fuerte impacto de la cultura del vencedor: el uso de la lengua (el español), el empleo de dos medios de comunicación occidentales (la palabra escrita y el dibujo a pluma) y la presencia de la perspectiva contrarreformista. Pero detrás de todo esto está el indio andino, cuya lengua pugna por manifestarse, alterando la estructura del español empleado y cuya intensa ira ante los males del colonialismo encuentra expresión hiperbólica tanto en el texto verbal como en el visual. No podemos decir que Guamán Poma es mestizo, porque en su obra no se da una verdadera fusión de las dos culturas; en su lugar, tenemos yuxtaposición, ambivalencia y contradicciones.

Pero dentro de este eclecticismo cultural el cronista logra un importante grado de creatividad. Al comparar sus dibujos con los pocos que también a pluma producen dos cronistas contemporáneos suyos en el Perú colonial, Fray Martín de Murúa (español) y Juan de Santacruz Pachacuti (indio), resalta la excelencia etnográfica y estética del arte de nuestro autor. Los retratos de Murúa—de corte europeo, renacentista—son estáticos y sin vida, y las etiquetas verbales que incluye se limitan a la pura nominación; mientras que los dibujos de Santacruz Pachacuti son de una naturaleza diferente: reproducen esquemáticamente el simbolismo andino ritual codificado en el suelo cuzqueño y en sus edificios principales. Frente a estos ejemplos destaca ventajosamente el arte de Guamán Poma. La vitalidad y el dinamismo de sus escenas, así como su variedad y número—inspirados por el afán de totalizar la realidad peruana tanto pre como posthispanica—convierte al conjunto de grabados de *El Primer nueva crónica* en texto autosuficiente. A la tendencia al naturalismo pictórico, que contribuye significativamente al valor etnográfico de la obra, se une un gran talento para la caricatura, que

como hemos visto, intensifica el impacto de la denuncia verbal de la conquista. Pero a la vez este realismo testimonial o descriptivo es lo suficientemente flexible como para incluir elementos simbólicos: algunos grabados presentan una calidad onírica que nos recuerda la pesadilla: ver la foja 302, en la que aparece un hombre cercado por animales salvajes en una prisión incaica, y también la foja 941, que contiene la visión del infierno (las almas condenadas se amontonan en las fauces de un monstruo gigantesco). La combinación de realismo y simbolismo se hace simultánea en algunos dibujos: en la foja 862, que presenta la borrachera típica de las fiestas nativas, vemos a un hombre, que, montado por un demonio alado, vomita de rodillas, mientras una mujer canta y toca un pequeño tambor.

Guamán Poma también ensancha las posibilidades artísticas de la mezcla de la palabra con la imagen, jugando libremente con la posición del texto verbal (coloca sus etiquetas en los lugares más insospechados, como el brazo de un corregidor), añadiendo el elemento del adjetivo—desconocido en la pintura colonial peruana— a la mera nominación, y llevando las bandas verbales de la Edad Media a su desarrollo lógico: el diálogo. La intencionalidad subyacente de la obra se manifiesta en la creación del diálogo bilingüe, novedad que ilustra dramáticamente el choque cultural impuesto por la conquista. Este manejo del texto verbal produce metáforas poderosas como la de la foja 369, síntesis de las implicaciones económicas y culturales del imperialismo. La escena—titulada CONQUIS. TA—presenta el diálogo entre Gandía y Huayna Capac. El Inca le pregunta, en quechua, al conquistador: "¿Cay coritacho micunqui?" (¿Comes este oro?), a lo que éste le responde afirmativamente, en español: "Este oro comemos". El cronista también crea diálogos monolingües en quechua (foja 305) y sustituye a nivel gráfico las oraciones cristianas por poesía pagana nativa (foja 261, 302, 304, 856), convirtiendo al dibujo en archivo visual para la conservación de la tradición oral indígena.

No podemos menos que concluir que en volviendo contra el conquistador sus propias armas culturales, Guamán Poma—Calbán peruano—ha llegado a dominar el arte de maldecir al invasor en su propio lenguaje.

Ithaca, Nueva York, junio de 1977.



## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Rolena Klahn: *The "Nueva Corónica y Buen Gobierno" of don Felipe Guaman Poma de Ayala: a Lost Chapter in the History of Latin American Letters*. Thesis, Cornell University, Ithaca, New York, 1974, 245 pp.
- Braunsberger Solari, Getrudis: *Interpretación de los signos de una mantita de la isla de Taguile*. Lago Titicaca, Ms, 1976.
- Clements, Robert J.: *Picta Poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960, 246 pp.
- Códices matritenses de la "Historia general de las cosas de la "Nueva España" de Fray Bernardino de Sahagún (Láminas, II)*. Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, MCMLXIV.
- Conley, Tom: *Verbal Shape in the Poetry of Villon and Marot*. En: *Visible Language*, Cleveland, Ohio, vol. IX, No. 2, Spring 1975, pp. 101-122.
- Cossío del Pomar, F.: *Pintura colonial (Escuela cuzqueña)*. Cuzco, H. G. Rozas, 1928, 246 pp.
- De la Vega Inca, Garcilaso: *Comentarios reales*, I. Pueblo, Mexico, Editorial José Cajica, Jr., 1953, 363 pp.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo: *Historia general y natural de las Indias*. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles CXXI, 1959, vol. 5.
- Fernández Retamar, Roberto: *Caliban*. Montevideo, Aquí testimonio, 1973, 97 pp.
- Garbay K., Argel: *Historia de la literatura náhuatl*, I. Mexico, Porrúa, 1953, 501 pp.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe: *Nueva corónica y buen gobierno (Codex peruvian illustré)*. Paris, Institute D'Ethnologie, 1936.
- Hardwood, Frances: *Myth, Memory and the Oral Tradition: Cicero in the Trobriands*. En: *American Anthropologist*, Washington. vol. 78, No. 4, Dec. 1976, pp. 783-796.
- Hanser, Arnold: *The Philosophy of Art History*. New York, Alfred A. Knopf, 1959, 411 pp.
- Hodín, J. P.: *Representational Art and Abstraction*. En: *Art Since Mid-century: the New Internationalism*. Greenwich, Connecticut, New York Graphic Society, 1971, vol. II, pp. 9-34.
- Isbell, Billie Jean: *To Defend Our selves, A View Through an Andean Kaleidoscope*. Ms., 1977. Lo publicará el Latin American Studies Center (University of Texas Press).
- Isbell, William: *Nasca Ground Drawings: Can They Be Explained?* Ms., 1977.
- Kellemen, Pál: *Peruvian Colonial Painting*. The Brooklyn Museum (New York), The University Art Museum (Austin, Texas), Isaac Delgado Museum (New Orleans), 1972, 112 pp.
- Kubler, George: *On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art*. En: *Anthropology and Art Readings in Cross-Cultural Aesthetics*. New York, The Natural History Press, 1971, pp. 212-226.
- Kubler, George / Soria, Martin: *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions: 1500 to 1800*. Middlesex, Great Britain - Maryland, U. S. A. - Victoria, Australia, Penguin Books, 1959, 445 pp.
- León-Portilla, Miguel: *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. Mexico, UNAM, 1974, 411 pp.
- : *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1961, 198 pp.
- Malz, Maxwell: *Psycho-cybernetics*. New York, Pocket Books, 1969, 282 pp.
- Maritegui Oliva, Ricardo: *Pintura cuzqueña del siglo xvii*. Lima, Alma Mater, 1951, 67 pp.
- Markham, Sir Clement: *The Incas of Peru*. New York, Arns Press, 1969, 443 pp.
- Mason, Alden: *The Ancient Civilizations of Peru*. Middlesex, England, Penguin Books, 1971, 335 pp.
- Means, Philip Ansoth: *A Study of Peruvian Textiles*. Boston, Mass., Museum of Fine Arts, 1932.
- Mendizábal Losack, Emilio: *Don Pheipe Guaman Poma de Ayala, Señor y Príncipe último qelq'q'camayoc*. Lima, Revista del Museo Nacional, 1961, tomo XXX, pp. 228-330.
- Menzel, Dorothy: *Pottery Style and Society in Ancient Peru. Art as Mirror of History in the Ica Valley (1350-1570)*. Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1976, 275 pp.
- Mesa, José de / Gisbert, Teresa: *Historia de la pintura cuzqueña*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1962, 191 pp.
- Morra, John V.: *Guaman Poma de Ayala. A Seventeenth Century Indian's Account of Andean Civilization*. En: *Natural History*, American Museum of Natural History, New York, vol. 70, August-September (No. 7, pp. 35-46), October (No. 8, pp. 47-63), 1961.
- Murta, Fray Martín de: *Historia general del Perú, origen y descendencia de los incas*... Madrid, edición realizada bajo el patrocinio del Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, 2 vols.
- Oaks, Dunbarton: *Conference on Chavin*. October 26th, 27th, 1968. With papers by John Howland Rowe, Donald Lathrap and others. Washington, D. C., Trustees for Harvard University, 1971, 124 pp.
- Peruvian Paintings by Unknown Artists 800BC to 1700AD*. New York, The Center for Inter-American Relations and the American Federation of the Arts with the cooperation of the Government of Peru, American Museum of Natural History Collection, 1973.

- Pintura virreyenal*. Lima, Banco de Crédito del Perú en la Cultura, Colección Arte y Tesoros del Perú, MCMLXXIII.
- Porras Barrenechea, Raúl: *El cronista indio Felipe Huamán Poma de Ayala*. Lima, Lumen, 1948, 80 pp.
- Parz, Mario: *Mnemosyne: the Parallel Between Literature and the Visual Arts*. New Jersey, Princeton University Press, 1970.
- : *Studies in Seventeenth Century Imagery*. London, the Warburg Institute, 1939, vol. I, 221 pp.
- Proulx, Donald A.: *Local Differences and Time Differences in Native Pottery*. Berkeley. Los Angeles, University of California Press, 1968.
- Quarles, Francis: *Emblems, Divine and Moral*. New York, Carter and Brothers, 1834, 323 pp.
- Ramos Gavilán, Fray Alfonso: *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*. Segunda edición completa, según la edición príncipe de 1621. La Paz, Academia Boliviana de la Historia, Empresa Editora "Universo", 1976, 257 pp.
- Rivet, Paul / Créqui-Montfort, Georges de: *Bibliographie des langues amara et kiyua*. Vol. I (1540-1875). Paris, Institut D'Ethnologie, 1951, 499 pp.
- Robertson, Donald: *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period. The Metropolitan Schools*. New Haven, Yale University Press, 1939, 234 pp.
- Rochefort, Charles Cesar de: *Histoire naturelle et morale des Iles Antilles de l'Amerique, enrichie de plusieurs belles figures des raretez les plus considerables qu'on y a decouvertes. Avec un vocabulaire Caraïbe*. Rotterdam, Arnout Leers, 1658.
- Saavedra Fajardo, Diego de: *Idea de un príncipe politico-cristiano representada en cien empresas; dedicada al Príncipe de las Españas, Nuestro Señor*. En: *Obras de Don Diego de Saavedra y Fajardo y del Licenciado Pedro Fernández Navarrete*. Madrid, M. Rivadaneira, 1861, pp. 1-267.
- : *The Royal Politician Represented in One Thousand Emblems*. London, M. Gylliflowers and L. Meredith, 1700.
- Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Juan de: *Relación de antigüedades deste Reyno del Perú*. En: *Tres relaciones de antigüedades peruanas*, Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello, 1879, pp. 23-328.
- Sawyer, Alan R.: *Ancient Peruvian Ceramics. The Nabean Cummings Collection*. Greenwich, Connecticut, The New York Graphic Society, Metropolitan Museum of Art.
- Schneckeher, Lawrence: *A Handbook of Italian Renaissance Painting*. New York, G. P. Putnam's Sons, 1938, 362 pp.
- Schmidt, Max: *Kunst und Kultur von Peru*. Berlin, Propyläen-Verlag, 1929, 622 pp.
- Serllaz, Maurice: *Evolución de la pintura española desde los orígenes hasta hoy*. Valencia, Fomento de Cultura, 1947, 421 pp.

- Spahn, Juan Christian: *Mates decorados del Perú*. Lima, 1969, 125 pp.
- Stasny, Francisco: *Breve historia del arte en el Perú. La pintura precolombina, colonial y republicana*. Lima, 1967.
- The Codex Nuttall. A picture manuscript from ancient Mexico*. Introduction by Arthur G. Miller. The Peabody Museum facsimile edited by Zelia Nuttall, New York, Dover Publications, Inc., 1975.
- Torquemada, Fray Juan de: *Monarquía Indiana*. México, Porrúa, 1919, I. Valárcel, Daniel: *Historia de la educación india*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1961, 143 pp.
- Waterworth, J.: *The Canons and Decrees of the Sacred and Oecumenical Council of Trent*. London, Burns and Oates, Ltd., 1848, 326 pp.
- White, John: *Art and Architecture in Italy (1250 to 1400)*. Middlesex, Great Britain - Maryland, U. S. A. - Victoria, Australia, Penguin Books, 1966.
- Yates, Frances A.: *The Art of Memory*. The University of Chicago Press, 1964, 466 pp.