

## Invención y asimilación. Los grabados europeos como modelo para los dibujos de Felipe Guaman Poma\*

Maarten van de Guchte

**E**n la primera década del siglo XVII un artista nacido en Perú, Felipe Guaman Poma de Ayala (ca. 1534 - ca. 1615), envió una carta de protesta de 1,188 páginas al rey de España. En este documento, titulado *Nueva corónica i buen gobierno*, Guaman Poma denunciaba los abusos y maltratos que la burocracia y el clero colonial español habían ejercido sobre la población indígena del Perú y que ésta se había visto obligada a soportar. Este manuscrito incluye 399 dibujos a tinta, cuyo estilo, tan expresivo, es muestra de la idiosincrasia del autor. Los dibujos muestran escenas y gente de una manera lineal y casi angulosa. El manuscrito rara vez usa la perspectiva y el escorzo. Además, todas las imágenes se caracterizan por ser planas debido a que no se utilizan sombras para sugerir volumen en las figuras.

Un tema poco estudiado ha sido el de los modelos visuales de los dibujos de Guaman Poma.<sup>1</sup> Se sabe poco, si no es que nada, sobre la vida y el entrenamiento artístico de este autor andino. Se ha dicho como hipótesis que fue pintor; se le atribuyó un lienzo en la iglesia de San Cristóbal en Cuzco.<sup>2</sup> Guaman Poma trabajó como intérprete para el clérigo Cristóbal de Albornoz, quien tenía por encargo aca-

bar con la “idolatría” e investigar sus orígenes. Según su propio testimonio, Guaman Poma distribuyó imágenes de la virgen,<sup>3</sup> por lo que inferimos que pudo haberse dedicado al comercio de imágenes. Sus crónicas muestran familiaridad con un enorme conjunto de sistemas de conocimiento del siglo XVI, ampliamente difundidos, que incluyen teología moral, derecho, geografía e historia papal y de las dinastías europeas.

La “invención” de una iconografía completamente nueva para visualizar los eventos y las personas principales de la *Nueva corónica* representó una inmensa tarea para Guaman Poma. Con toda seguridad el artista observó gran variedad de ejemplos de arte europeo mientras dibujaba sus ilustraciones. Al juzgar las ilustraciones de la *Nueva corónica* no se ha tomado en cuenta la dependencia estilística de éstas con material del viejo mundo. Por el contrario, el arte de Guaman Poma ha provocado duras críticas. Se le ha calificado como una “monstruosa miscelánea” por “la inaguantable repetición y monotonía de sus formas [artísticas]”.<sup>4</sup> Curiosamente, el estilo de los dibujos de Guaman Poma no corresponde a las modas artísticas de la época en que se realizaron. Al mirar las correspondencias de estilo e iconografía entre Europa y América, es claro que los dibujos de Guaman Poma dependen de modelos artísticos europeos de un periodo an-

\* Traducción de Patricia Díaz Cayeros. Tomado de Guaman Poma de Ayala, *The Colonial Art of an Andean Author*, Nueva York, American Society/Art Gallery, 1992.

terior a la época del autor andino. El carácter "arcaico" de sus fuentes visuales es en gran medida responsable del sabor "primitivo" de estos dibujos peruanos. Este tono conservador de sus dibujos contrasta singularmente con su mensaje literario, el cual es mucho más moderno.

La conquista militar española del nuevo mundo transformó radicalmente el destino de la población nativa de América. La guerra trajo hambruna y contacto con Europa; los soldados españoles, la transmisión de enfermedades contagiosas, la devastación de pueblos enteros y la transformación radical de la estructura social americana. Después de los turbulentos primeros 30 años, una vez pacificada la región por medio de políticas represivas y de la dominación económica, se inició de buena fe la "conquista espiritual" de los habitantes nativos del continente americano.<sup>5</sup> El arte jugó un papel protagónico en esta conquista espiritual. Anello Oliva, sacerdote jesuita, escribió en 1632 que "la iglesia de La Compañía en Cuzco estaba decorada con numerosas pinturas, entre ellas una de El Juicio Final, otra de La Salvación y otras que muestran los infortunios y castigos del Infierno [...] porque a través de las pinturas los indios se conmueven mucho más que con los sermones".<sup>6</sup> Otro sacerdote jesuita, Pablo de Arriaga, expresó una idea similar al discutir sobre la importancia de decorar las iglesias.<sup>7</sup>

Después de la importación inicial de obras de arte europeo hacia América —principalmente pinturas de las escuelas flamenca e hispano-flamenca—, algunos pintores de la escuela italiana fueron enviados al Perú. El primero y más importante entre ellos fue el pintor jesuita Bernardo Bitti, nacido en 1548 en Camerino (Macerata) en el centro de Italia. Su actividad en Lima, Cuzco y Juli fue marco de referencia para artistas posteriores. Otros pintores italianos, como Mateo Pérez de Alesio y Angelo Medoro, trabajaron principalmente en Lima. Los tres artistas trabajaron lo que podría denominarse un manierismo tardío.<sup>8</sup> Dichos pintores encontraron en el Perú un clima artístico seriamente quebrantado por

los hechos y años de la conquista. La corte y el aparato estatal inca, antiguos comisionados exclusivos de la fabricación de obras de arte, habían desaparecido. Los artistas nativos se veían obligados a trabajar bajo una ideología extranjera y radicalmente diferente, lo cual provocó que dejaran de producir o empezaran a trabajar "clandestinamente".<sup>9</sup> El principal producto de esta fabricación "clandestina" lo constituyó la elaboración de objetos de pequeño formato tales como tazas de madera usadas en escenas rituales nativas y utensilios de cerámica.<sup>10</sup>

Después del vigésimo quinto Concilio de Trento realizado en 1569, la Iglesia católica al igual que la clase dirigente española requirieron de numerosos artistas, artesanos y otros maestros para poner en imágenes los principales *tenets* de su teología romana en beneficio de los recién conversos. De ahí que los sacerdotes y pintores europeos entrenaran a los artistas nativos, apoyándose en materiales gráficos, que brindaban las obras de literatura religiosa, así como en pliegos impresos.<sup>11</sup> Estos artistas indígenas se involucraron rápidamente en la producción de temas cristianos, la mayoría relacionados con la vida de la Virgen y *exempla* de la vida de los santos.<sup>12</sup> Los indígenas copiaban escenas y figuras de santos encontradas en ciertas publicaciones españolas, como *Flos sanctorum* de Juan de Villegas, publicada en 1588, la cual tuvo muchas ediciones. La fotografía infrarroja ha revelado que algunas pinturas se realizaron directamente sobre grabados originales.<sup>13</sup>

El hecho de que Guaman Poma utilizara imágenes en un documento escrito dio como resultado un documento que ocupa una posición singular en la historiografía peruana. Durante la colonia, la burocracia española en México encargó la elaboración de documentos en náhuatl, ilustrados frecuentemente con imágenes ejecutadas en un estilo indígena. El llamado *Códice florentino* de Bernardino de Sahagún y el *Codex Mendoza* son tan sólo dos ejemplos de este tipo de cooperación.<sup>14</sup> El *modus operandi* de la administración española en el Perú debió haber tenido un carácter muy simi-

lar pero finalmente, los resultados fueron muy diferentes. En los Andes no existe un solo ejemplo de códices realizados a la manera mexicana. Probablemente el desconocimiento que los peruanos tenían del papel sea una de las razones por las que existe esta diferencia.<sup>15</sup>

Con el fin de hacer más eficaz esta comparación entre las tradiciones pictóricas encontradas en México y el Perú a fines del periodo prehispánico y principios del colonial, quisiera mencionar el caso de las *Relaciones geográficas*. Estos documentos fueron bosquejados por oficiales administrativos españoles coloniales e informantes locales y tratan sobre diversos asuntos ocurridos entre 1577 y 1590, tanto en el virreinato de México como en el del Perú. En las *Relaciones geográficas* de México, el texto va frecuentemente ilustrado con pinturas—mapas o imágenes parecidas. El décimo asunto a tratar en la *Instrucción y memorándum* de 1577, emitida por el gobierno central de Madrid para los administradores de los dominios españoles, solicitaba expresamente “un plano o pintura a color que mostrara las calles, cuadras y otros lugares”. También pedía “el sitio y... situación del referido pueblo”.<sup>16</sup> Como respuesta a este interés, tenemos 92 pinturas de México.

A pesar de que la misma burocracia central española enviaba las ordenanzas al Perú, los documentos peruanos raramente contienen el tipo de ilustraciones encontradas en México.<sup>17</sup> Solamente se conocen cinco mapas de este tipo provenientes de Perú y Bolivia.<sup>18</sup> ¿Cuál pudo haber sido la causa de tal discrepancia? ¿Es que los nahuas o mixtecas del siglo XV y XVI eran más proclives a las representaciones pictóricas? Algunos informes etnohistóricos hacen referencia a mapas del periodo inca, pero dichos mapas se perdieron. Juan de Betanzos es uno de los cronistas que describe este tipo de recursos pictóricos. Según él, el rey inca Yupanqui Pachacuti ordenó a todos sus súbditos que fueran a “cierto lugar donde todas las tierras han sido convertidas en pinturas”.<sup>19</sup> Parece ser que desde el periodo prehispánico, cuando los incas controlaban el Perú, existía una tradición de representaciones pictóricas, además de las decoraciones realizadas en cerámica y

textiles, pero esta tradición no se continuó después de la conquista, cuando menos, no como la que se ve en México durante la colonia.

Por esta razón, el caso de Guaman Poma es singularmente interesante. ¿De dónde salió la idea para su *Nueva corónica*, obra enorme que combina el texto en una página y un dibujo afín en la opuesta? ¿Estamos ante la idiosincrasia de un solo hombre o es que había una tradición pictórica nativa, desconocida por los investigadores modernos? Nótese que Guaman Poma no solamente ilustró su crónica, sino que también hizo los dibujos de un documento legal que se usó en un caso judicial sobre la propiedad de ciertas tierras en la región de Ayacucho. Estos dibujos son dos retratos, uno del rey inca Huayna Capac y el otro de uno de los ancestros de Guaman Poma, Capac Apo Guaman Chava. Estas mismas imágenes, con ligeras pero intrigantes variaciones, aparecen también en su crónica. También en los papeles del juzgado está un mapa realizado por Guaman Poma en donde se muestran las tierras disputadas. Lo realizado en dicho documento legal relaciona al autor con una práctica generalmente aceptada y utilizada durante la época colonial en México. Posiblemente Guaman Poma estaba enterado de que en México se utilizaban pinturas en documentos legales e históricos.

Una de nuestras primeras tareas debe ser la reconstrucción de las tradiciones pictóricas tanto europeas como andinas que influyeron en el Perú durante el siglo XVI y principios del XVII. ¿Sería que Guaman Poma intentó crear un manuscrito iluminado para el rey de España, a la manera de la tradición predominante en Francia y Flandes a fines de la Edad Media? Esta es la impresión que nos da el dibujo en donde el autor de la *Nueva corónica* presenta su obra al rey Felipe III (figura 1). Tanto el tema como la composición nos recuerdan otras escenas de presentación, como la del frontispicio de *Le triomphe des neuf preux*, en donde el autor presenta su obra al rey (figura 19). Publicada esta obra en el norte de Francia en 1487, su muy particular iconografía fue seguida, con mínimas variaciones, por otros editores en Alemania, Francia y España.<sup>20</sup> Se tiene

noticia de que en América por lo menos existió un libro con una similar escena de presentación: un diccionario árabe, impreso en Granada, el cual aparece en la lista de libros que acompañó a un embarque dirigido a México en 1600.<sup>21</sup>



Figura 1. Guaman Poma, *El autor responde a las preguntas del rey Felipe III*, 961 [975].

Hay que conferirle gran importancia al hecho de que la copia autógrafa de la *Nueva corónica* muy probablemente no sea la copia original. El mismo Guaman Poma lo dice profusamente. Después de dar los nombres de los cuatro *suyus* y mencionar las lenguas y las costumbres de los indígenas añade: “que lo tengo en el original escrita”.<sup>22</sup> Raúl Porras Barrenechea adelantó la hipótesis de que la primera parte de la *Nueva corónica* fue escrita antes de 1600, y que luego, alrededor de 1615, la crónica se volvió a escribir en su totalidad y

se amplió.<sup>23</sup> Por su parte, Rolena Adorno argumenta que los primeros 437 folios se escribieron entre 1612 y 1613 y que el resto fueron escritos hasta 1615.<sup>24</sup> A partir de la evidencia del estilo interno de la obra se puede sostener la hipótesis de que existió una copia autógrafa, actualmente desconocida. En base a los comentarios que Guaman Poma hace al Papa, puede deducirse que también debió de haber realizado una copia para el Santo Padre.<sup>25</sup>

Los dibujos de Guaman Poma de temas claramente cristianos, no andinos —como las escenas del antiguo testamento de Adán y Eva, el sacrificio de Abraham y el arca de Noé— ofrecen las mejores pistas para cualquier investigación sobre las fuentes visuales del autor. Las imágenes que lo inspiraron deben verse como modelos o prototipos de la iconografía europea. En algunas ocasiones, Guaman Poma adoptó muy literalmente el modelo europeo. En otras, combinó elementos de diferentes modelos iconográficos para crear una escena particularmente andina. Una vez establecidos estos patrones, será posible encontrar los libros o materiales gráficos que el artista indígena usó de modelo para sus dibujos.

Un excelente ejemplo del conocimiento que Guaman Poma tenía de los grabados religiosos europeos lo encontramos en su dibujo del sacrificio de Abraham (figura 2). El niño Isaac está colocado sobre un altar cuadrado parecido a un sarcófago, mientras su padre se prepara para darle el golpe fatal. Un ángel impide el acto, al sostener con su mano la punta de la espada de Abraham. Este detalle en particular permite identificar la fuente original de esta escena, la cual se puede encontrar en una Biblia que realizó Heinrich Quentell en Colonia en 1478 (figura 3). Esta Biblia tuvo varias ediciones y una influencia perdurable en artistas posteriores.<sup>26</sup> Quentell no fue el inventor de este tema iconográfico, pues esta escena ya había aparecido en la *Biblia Pauperum* realizada en Bamberg en 1462 por Albrecht Pfister.<sup>27</sup> Sin embargo, los grabados en madera de Quentell fueron ampliamente distribuidos e incluso sirvieron como modelo para las ilustraciones que Hans Holbein hizo para una Biblia en 1524.<sup>28</sup>





Figura 2. Guaman Poma, *La tercera era del mundo: el sacrificio de Abraham*, 26 [26].

Una correspondencia impresionantemente similar tanto en el estilo como en el detalle puede detectarse entre el dibujo de Guaman Poma del matrimonio de Sayri Tupac y la princesa Beatriz (figura 4) y un grabado de la Virgen, ejecutado por un maestro alemán llamado Israhel van Meckenem entre ca. 1450 y ca. 1503 (figura 5).<sup>29</sup> Guaman Poma siguió el modelo europeo de modo sumamente fiel. Muestra al novio y a la novia extendiendo su mano derecha en espera de que la mano del obispo consagre su acto. La figura del obispo en el centro del dibujo de Guaman Poma es la que muestra la correspondencia más cercana entre este dibujo y el grabado alemán. Su mitra,



Figura 3. *El sacrificio de Abraham*, De la Biblia germánica (Colonia: Heinrich Quentell, 1478).

ínfula y capa pluvial son copias sorprendentes de la obra de Meckenem. Guaman Poma se tomó ciertas libertades al representar con vestimentas incas tanto a Sayri Tupac como a su novia. A pesar de que en ambas ilustraciones las escenas representan interiores, el autor no copió los detalles arquitectónicos del modelo germano. Guaman Poma utilizó nuevamente esta misma escena para ilustrar el sacramento del matrimonio.<sup>30</sup> La composición se conservó, pero en este caso dibujó azulejos en el piso y dos ventanas en la pared del fondo. El clérigo ubicado en el centro de la representación puede ser la figura de un sacerdote, no de un obispo, como en el ejemplo alemán; solamente la vestimenta de la novia muestra elementos indígenas. Es bastante improbable que Guaman Poma conociera este grabado alemán en particular, pero es posible que algunas derivaciones del mismo llegaran a América del Sur por algún tipo de medio gráfico.

Una vez establecido un modelo iconográfico, numerosos artistas posteriores lo siguieron. Los grabados en madera tuvieron una vida muy larga. Las planchas podían usarse una y otra vez, pasar de mano en mano entre diferentes editores para ilustrar libros de contenidos muy diversos o copiarse por artistas con o sin cambios.<sup>31</sup> Es a través de este proceso que un grabado, diseñado originalmente en el sur de Alemania o en los Países Bajos, podía llegar a aparecer —con o sin alteraciones— en una

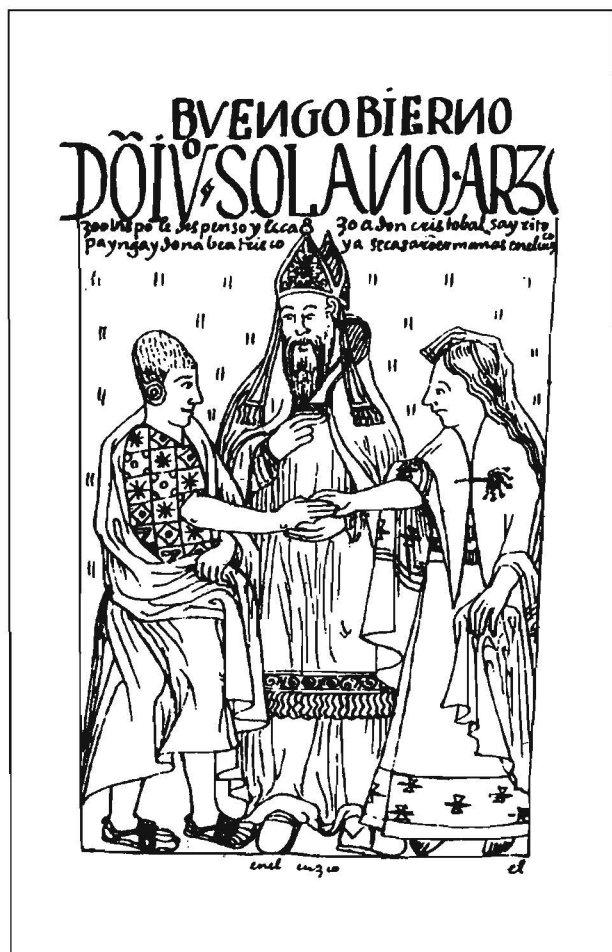


Figura 4. Guaman Poma, *Buen gobierno: Arzobispo don Juan Solano casa a don Cristóbal Sayri Tupac Inca con doña Beatriz*, 442 [444].



Figura 5. Israhel van Meckenem, *El Matrimonio de la Virgen*, ca. 1450-1503.

publicación española. Esta escena del Matrimonio de la Virgen puede encontrarse en gran cantidad de libros de contenidos muy diversos. Grabados en madera, prácticamente iguales, se utilizaron para representar a las siguientes parejas: Raymon y Melusina, Adán y Eva, Sara y Tobías (figura 6), y Mikal y Paltí, todos ellos publicados en la ciudad alemana de Augsburgo en la década de los setenta del siglo XV.<sup>32</sup> La costumbre de usar grabados en madera idénticos para la representación de diferentes escenas y personas complica la identificación de las fuentes originales de Guaman Poma. Cuando el autor andino nos muestra el cruel

castigo de un hombre atado a un poste,<sup>33</sup> pudo haberse inspirado en el grabado en madera de la flagelación de Cristo del *Speculum humanae salvationis*, publicado en Augsburgo en 1473 por Gunther Zainer.<sup>34</sup> O también pudo ver una copia de la *Legenda aurea* de Jacobus de Voragine con un grabado muy similar, pero que representa el martirio de San Alejandro, publicado en la misma ciudad en 1475 por Johann Bamler.<sup>35</sup> Ese mismo tema de la flagelación fue usado nuevamente en una edición de la *Legenda aurea* en 1475, publicada por Johann Sensenschmidt en Nuremberg, en donde Santa Benedicta era la víctima.<sup>36</sup>



Figura 6. Raquel casando a su hija Sarah con Tobías, del *Speculum humanae salvationis* (Basilea: Bernhard Richel, 1476).

La obra de Guaman Poma comparte la tradición europea de usar una misma composición pictórica para representar eventos diferentes pero que puedan ser relacionados. Los martirios de diferentes santos resultó terreno fértil para algunas de sus invenciones. Existe un grabado en madera en la *Legenda aurea* de Voragine, publicada en Augsburgo en el año de 1475 (figura 7) que representa el cruel destino de Santa Agnes, a la cual un hombre le está jalando el pelo.<sup>37</sup> Parece ser que esta escena inspiró al autor peruano para el dibujo en donde una criolla arrogante se encuentra jalándole el pelo a su sirviente (figura 8). Dado que la pintura colonial peruana da gran importancia a la representación de santos, resulta

digno de ser notado el hecho de que en la *Nueva corónica* su presencia sea escasa. A San Pedro y a San Pablo los representa acompañando a un padre; a Santiago, le da el aspecto de un noble guerrero.<sup>38</sup> San Pedro aparece de nuevo dándole las llaves al Papa.<sup>39</sup> Y hay un dibujo que pertenece a un género muy popular en Europa llamado “de pinturas de Todos los Santos” (*Allerheiligenbilder*). En uno de los dibujos de Guaman Poma aparecen San Sebastián, San Pablo, San Pedro, Santa Lucía y Santa Bárbara portando sus respectivos atributos.<sup>40</sup> Esta última escena puede haberse inspirado en los grabados europeos de este tipo, que se popularizaron a finales del siglo XV y durante el siglo XVI.<sup>41</sup> Las imágenes de dichos santos pudieron ser parte del repertorio de alguna de las órdenes que se encontraban activas en el Perú. La acentuada devoción de Guaman Poma por *Nuestra Señora de la Peña de Francia*, evidente tanto en su texto como en sus dibujos, podría rastrearse en uno de los 20 ejemplares que llegó a Lima en 1583 de un libro en donde se relataban sus milagros.<sup>42</sup>

Una vez establecidos los parámetros de invención y de asimilación en la obra de Guaman Poma, el cuestionamiento debe dirigirse ahora hacia las transformaciones tanto temáticas como formales que el autor andino efectúa en su vocabulario expresivo. Quizás ayude a aclarar este asunto un grabado en madera de finales de la Edad Media y sus posibles repercusiones en dos de los dibujos de Guaman Poma. El grabado muestra a Daniel en la fosa de los leones el cual se publicó en Basilea el año de 1476 en una de las ediciones del *Speculum humanae salvationis*.<sup>43</sup> En el grabado se observa una abertura en la montaña en forma de cueva; dentro de dicho orificio está Daniel rodeado de seis feroces leones, tres de cada lado (figura 9). Formalmente, este grabado en madera se parece al dibujo que Guaman Poma hace de la prisión inca de Sanca-Huasi (figura 10). Aquí también aparece una abertura en forma de cueva; dentro del oscuro orificio aparece un personaje sentado, rodeado por varios animales. Hay serpientes, un buitre, un puma, un búho y otros animales. La disposición gene-



Figura 7. Santa Agnes, de Jacobus de Voragine, *Legend der Heiligen, Winterteil* (Augsburgo: Johann Bämber, 1475).

ral de las figuras del dibujo de Guaman Poma es la misma que la de la escena de Daniel. Ahora bien, desde un diferente nivel temático, este grabado alemán se puede comparar a otro dibujo de Guaman Poma. Este segundo dibujo muestra a un pobre indígena acechado por seis animales, los cuales simbolizan a diferentes representantes de la administración colonial española.<sup>44</sup> La serpiente-dragón representa al corregidor, el león al encomendero, la rata al cacique principal, el tigre representa a los españoles del “tambo”, el zorrillo simboliza al padre español y finalmente, el gato hace referencia al escribano. Las seis categorías parecen repetir la composición medieval de *Daniel en la fosa de los leones*. Visto en el contexto de la mitología y del simbolismo animal peruano, la posición jerárquica de los animales también puede interpretarse como una representación metafórica indígena del mal. Al respecto pueden citarse otros casos indígenas en los que se hace una partición en seis elementos, como el encuentro de la deidad andina Cuniraya Viracocha con seis animales. Dicha deidad encuentra y le pide consejo a los animales durante su caza de Cavillaca.<sup>45</sup>

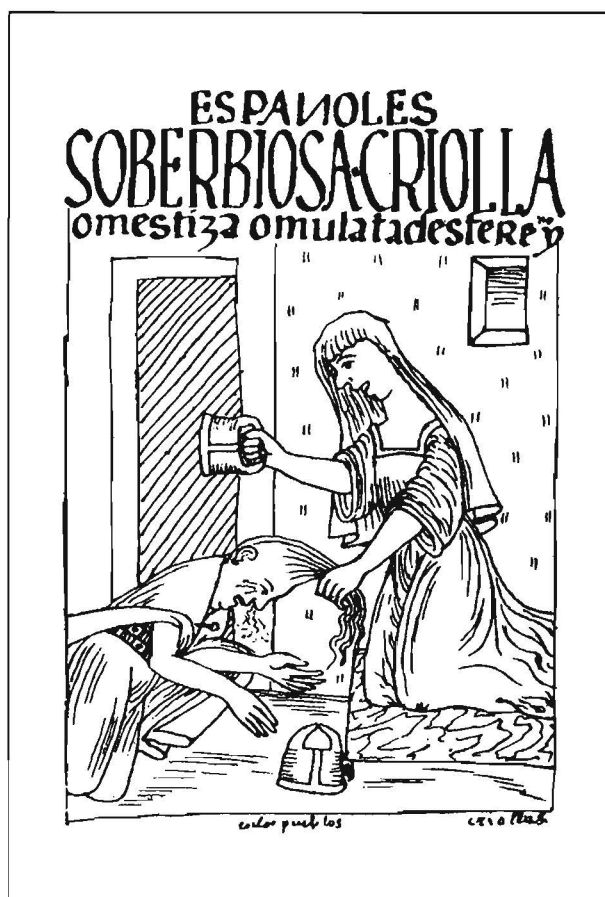


Figura 8. Guaman Poma, *Españoles: una criolla, mestiza o mulata arrogante*, 540 [554].

Las fuentes visuales de Guaman Poma son fundamentalmente las ilustraciones de diversas obras religiosas. Sin embargo, el autor andino también debió inspirarse en, cuando menos, una imagen publicada originalmente en una obra secular de literatura alemana: un grabado en madera que acompañaba el capítulo *Von Betlern* (“Sobre los mendigos”) en la sátira de Sebastian Brant, titulada *Das Narrenschiff* (*La nave de los locos*), publicada por Bernhard Richel en Basilea en 1492. La imagen muestra a un hombre guiando a un asno (figura 11). En el lomo del animal se ven dos grandes canastas con niños. Guaman Poma usa la misma imagen para quejarse de la venta de los niños del pueblo de Tiaparo (figura 12).





Figura 9. Daniel en la fosa de los leones, del *Speculum humanae salvationis* (Basilea: Bernhard Richel, 1476).

Debido a las sorprendentes semejanzas entre ambas pinturas, es muy improbable que Guaman Poma inventara el pasaje. El hecho de que se tenga documentada la presencia del *Quijote* de Cervantes en Lima en el año de 1606 demuestra que existía un mercado en el Nuevo Mundo para la literatura satírica.<sup>46</sup> Sin embargo, parece improbable pensar que *La nave de los locos* de Brant llegara a las Américas, dado que esta obra criticaba severamente a los sacerdotes. Probablemente el grabado sobrevivió en alguna otra publicación o de manera aislada, en algún pliego de papel.

La representación que Guaman Poma hace de un sacerdote castigando a un niño (figura



Figura 10. Guaman Poma, *Castigo, justicia, reclusión eterna, Inquisición*, 302 [304].

13) debe provenir también de algún pliego suelto impreso.<sup>47</sup> La joven víctima, un pobre niño, va sobre la espalda de un hombre mientras que un sacerdote azota su trasero desnudo. Hay numerosas pinturas europeas que muestran esta tan particular y poco usual manera de castigar para ilustrar el tema del mundo al revés, un tema muy popular en varios países europeos durante el siglo XVI. En un detalle de una ilustración, publicada en Amsterdam a fines del siglo XVI, aparece una mujer que carga a un adulto al cual, a su vez, un niño le azota el trasero desnudo (figura 14). El subtítulo en holandés dice: “El niño castiga a su padre”, ejemplo del mundo al revés.<sup>48</sup> En un grabado italiano realizado hacia 1560, probablemente veneciano, encontramos una escena similar. La semejanza de estas imágenes,



tan populares en Europa, con los dibujos de Guaman Poma, es muy curiosa para tomarse como una invención independiente. Más aún, es muy probable que Guaman Poma conociera estos dibujos europeos. Conocía con seguridad la existencia de este tema ya que en varias partes de su carta de protesta al rey utiliza este topos de la literatura europea, al llamar a su país un “mundo al revés”.<sup>49</sup>

Al observar la representación hecha por Guaman Poma del capitán Rumi Nawi desollando a los desafortunados Illescas, se confirma la idea anteriormente mencionada.<sup>50</sup> La posición de los Illescas y de su seguidor recuerda mucho otro asunto tratado en las series del mundo al revés: el buey matando al carni-

ero.<sup>51</sup> Si estas observaciones son correctas y Guaman Poma conocía el tema europeo del mundo al revés, esto puede arrojar una luz distinta sobre la actual interpretación del concepto *pachacuti* —palabra quechua definida comúnmente como “transformación” o “levantamiento”.<sup>52</sup>

Como era de esperar, Guaman Poma también se apropió de detalles de diversas escenas para la composición de sus imágenes sobre la cultura inca, sobre las que no poseía ningún modelo directo en el cual basarse. El dibujo llamado *Corregidor de minas, como lo castiga cruelmente*, se compone de cuatro escenas diferentes, tres de las cuales muestran diferentes tipos de castigos.<sup>53</sup> Parece que el origen icono-



Figura 11. Alberto Durero, *El loco mendicante*, de Johannes Geiler von Kayserberg, *Navicula sive speculum fatuorum* (Estrasburgo: 1511).

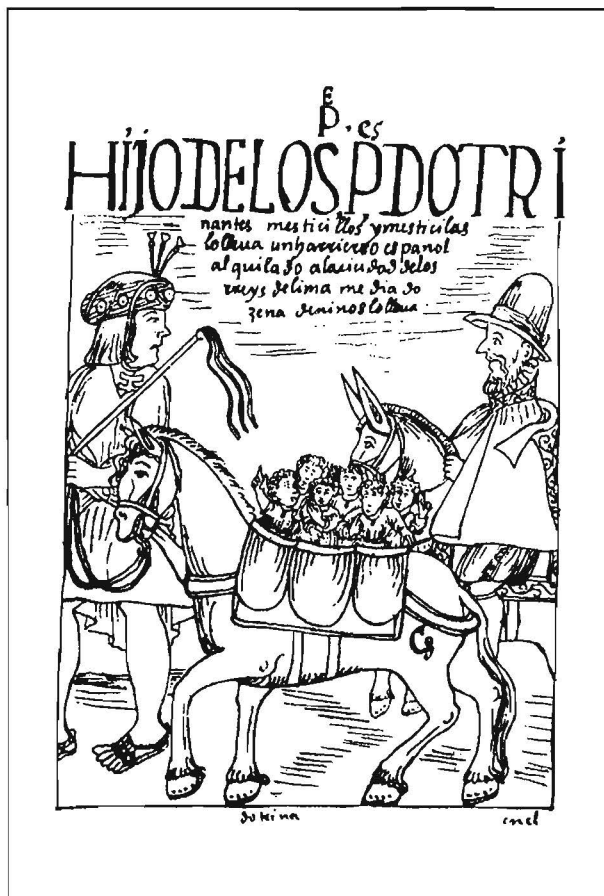


Figura 12. Guaman Poma, *Padres: los hijos mestizos del sacerdote*, 606 [620].

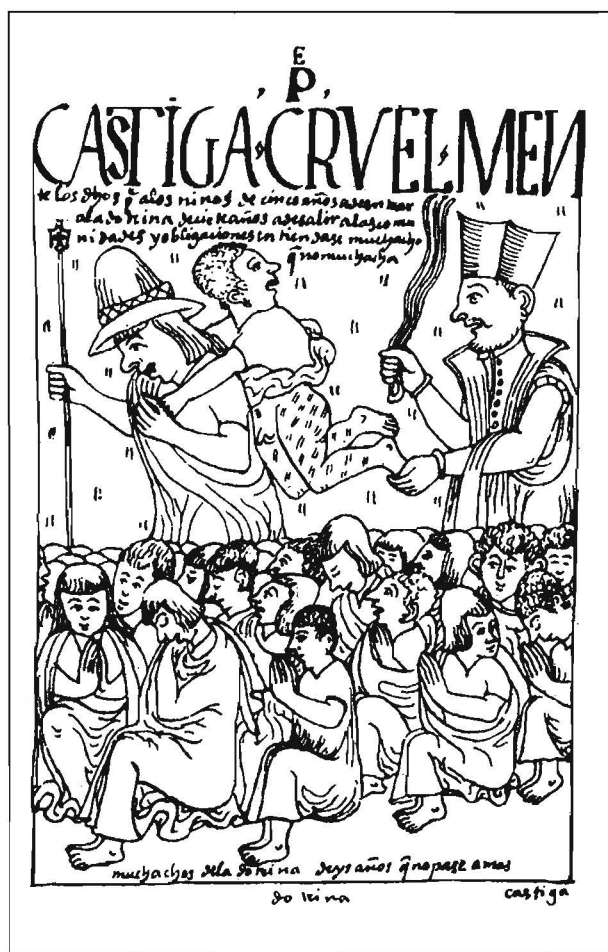


Figura 13. Guaman Poma, *Padres: su cruel castigo a los niños*, 585 [599].

gráfico de la escena del hombre que se encuentra en la esquina inferior derecha, sentado y con una pierna encadenada a un bloque, es un grabado alemán en madera de 1473 en donde aparece un hombre recibiendo un castigo similar. La persona retratada en la ilustración europea es el mayordomo del faraón.<sup>54</sup> La correspondencia temática ha sido rota; sólo queda la semejanza formal. Guaman Poma utilizó esta solución gráfica en otros dos dibujos, los cuales muestran a un “buen” español, don Cristóbal de León, con sus piernas en el cepo.<sup>55</sup> Otro tipo de castigo, un hombre suspendido de cabeza en una viga, parece tener su modelo en una impresión de la misma edición



Figura 14. *El hijo castiga a su padre*, detalle de un grabado sobre *El mundo al revés*, siglo XVI tardío.

de 1473, en la cual aparece Gedeón castigando a sus enemigos. La diferencia con el grabado alemán consiste en que aquí hay dos hombres de cabeza, con las manos atadas por la espalda.<sup>56</sup>

El dibujo que muestra la decapitación del rey inca Atahualpa combina elementos de diferentes fuentes europeas.<sup>57</sup> El tema principal quizá se inspirara en el modelo iconográfico del asesinato de un príncipe, tal como aparece en una edición inglesa de la obra de Boccaccio *La caída de príncipes* (1494).<sup>58</sup> En este grabado se observa a un hombre sobre una especie de mesa, con las manos atadas por la espalda, rodeado de soldados. Hasta aquí, ambos dibujos se parecen; sin embargo, la parte de abajo del dibujo de Guaman Poma, la cual muestra a varios indígenas lamentando el destino de su noble líder, parece haber sido tomada de otra fuente. Se sabe que libros del siglo XV incluyen frecuentemente la imagen de Cristo a las puertas del infierno. Existe una composición con cuatro estratos diferentes, cada uno lleno de gente. El nivel superior lo ocupa la figura de Cristo y el inferior el diablo.<sup>59</sup> Cualquiera de los dos niveles intermedios de esta imagen pudo haber servido a Guaman Poma de modelo. Los gestos de las figuras son sorprendentemente similares. Por supuesto, uno se pregunta si la selección de estos modelos constituye una sutil yuxtaposición del destino del príncipe inca y el de Jesucristo. ¿Se podría decir que

Guaman Poma hizo más que una simple apropiación visual y que planteó una semejanza conceptual entre el infierno y la dominación española en el Perú?

El retrato del rey inca Manco, sentado en su trono, debió de inspirarse en otra escena de la vida de Cristo.<sup>60</sup> Recuerda la imagen de Cristo joven enseñando en el templo. Cristo está sentado en una alta estructura, a la que se accede por medio de escalones, rodeado por fariseos.<sup>61</sup> El rey inca está sentado en un alto y semejante trono y lo rodean los jefes de las cuatro partes del imperio inca. Resulta sorprendente observar estas semejanzas visuales. ¿Son estos préstamos y correspondencias fruto de una práctica pictórica común, o se trata de un juego más sutil? La identificación de las fuentes visuales de Guaman Poma y la manera como articula sus estrategias artísticas cambian la percepción de su retrato del rey inca postrado frente a la montaña sagrada de Huanacauri. Esta escena hace pensar de inmediato en la muy semejante postura de Cristo durante su agonía en el jardín, en el *Speculum* publicado en Augsburgo.<sup>62</sup> ¿Guaman Poma emplea esta taquigrafía visual para mostrar una idea cosmológica muy compleja de la manera más lógica, o es más bien accidental el hecho de haber igualado a la figura de Cristo con la del rey inca? Dejaré esta pregunta abierta por el momento.

Tal parece que los elementos pictóricos precolombinos se encuentran completamente ausentes en los dibujos de Guaman Poma. Una posible excepción puede ser el caso de algunos detalles en el dibujo de una fortaleza chilena.<sup>63</sup> En la parte baja de las dos estructuras se observan dos grupos de soldados como hormigas, dibujados a base de formas sumamente rudimentarias. Parecen *graffiti* o figuras caricaturescas actuales. Ciertamente no se las encuentra en el repertorio artístico de las artes gráficas europeas de la época. Este tipo de figuras también aparecen en algunas escenas de los pueblos peruanos ilustradas en la *Nueva corónica*.<sup>64</sup>

¿Se podrían adscribir estos *graffiti* a una influencia prehispánica? Se conocen varias

culturas precolombinas que presentan este tipo de figuras de perfil con líneas tenues, como seres semejantes a hormigas. Un buen ejemplo es un recipiente de cerámica de la cultura moche que muestra una carrera ritual a base de figuras a línea, muy delgadas, que se mueven alrededor del cuerpo de la pieza.<sup>65</sup> Otro ejemplo, más cercano a la época y contexto cultural de Guaman Poma, es una escena en un recipiente inca que muestra varias figuras de mujeres representadas a base de líneas delgadas, evitando cualquier implicación de volumen corporal.<sup>66</sup> Habrá que estudiar más profundamente si Guaman Poma empleó conscientemente estas técnicas estilísticas precolombinas.

La casi completa ausencia de alegorías pictóricas europeas como fuente de inspiración en los dibujos de Guaman Poma es bastante sorprendente, dada la presencia de un enorme volumen de este tipo de literatura en Europa. La ausencia de emblemas o retratos de Virtudes y Vicios en la obra de Guaman Poma también resulta inaudita.<sup>67</sup> Guaman Poma estaba familiarizado con estos últimos *topoi*, pues en su *Nueva corónica* una vez hace referencia a ellos. Al pintar una escena utópica de la "Era de los indígenas", Guaman Poma observa que antes de la llegada de los españoles algunos vicios, tales como la "luxuria, envidia, avaricia, gula, soberbia, yra, acidia, pereza", no existían en el Perú.<sup>68</sup>

En el contexto de estos comentarios, el retrato de la reina inca Mama Huaco plantea algunas preguntas interesantes (figura 15). Una mujer está sentada sobre un tapete, sosteniendo un espejo en su mano izquierda. Entre tres sirvientas le sostienen un dosel sobre la cabeza, le cepillan el pelo y le presentan una palangana para que sumerja en ella los dedos. En este dibujo no hay nada que prepare al lector para algunos de los datos biográficos que aparecen en el texto correspondiente. Esta imponente dama es descrita como un ídolo, una mujer que habla con los diablos y hace que las piedras y las montañas le hablen. Súbitamente, Guaman Poma señala que ella se ha casado con su propio hijo

y en otro pasaje la describe como prostituta.<sup>69</sup> ¿Nos enfrentamos aquí a una dicotomía entre el texto y la imagen? ¿O es posible leer la imagen en un nivel más profundo para entender el significado del disfraz de Mama Huaco? En el dibujo de Guaman Poma, la reina inca sostiene un espejo. En el arte europeo el espejo generalmente denota la figura alegórica de la Luxuria o Vanitas, o a veces a la Reina de las Flores, como lo muestra un mazo de cartas alemán (figura 16).<sup>70</sup> Presentar a Mama Huaco como prototipo de vanidad, seguramente coincidiría con las ideas que Guaman Poma tenía de esta mujer. Pero en la obra de Guaman Poma, los significados con frecuencia se inter-

sectan en diferentes ángulos y niveles. La posición que ocupa la reina inca también se parece mucho a la de la Virgen en un grabado de *Flos sanctorum* de Alonso de Villegas, publicada en 1588 y difundida ampliamente en el Perú.<sup>71</sup> Aquí puede verse también una pequeña alfombra, un piso de azulejos y, a ambos lados de la Virgen, ángeles tocando música. Mama Huaco permanece como una figura compleja en el universo de Guaman Poma: reina y prostituta, símbolo de vanidad y Virgen, todo al mismo tiempo.

Estas observaciones sirven únicamente para mostrar la complejidad pictórica que poseen ciertos dibujos de Guaman Poma. En algunos

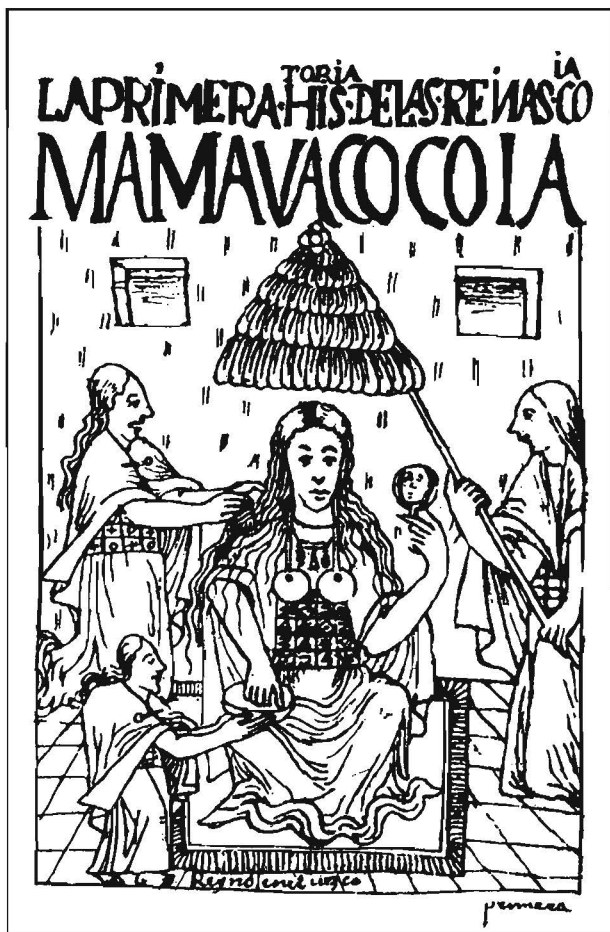


Figura 15. Guaman Poma, *La primera historia de las reinas: Mama Huaco Coya*, 120 [120].



Figura 16. *La reina de las flores*, siglo XV tardío, de un mazo de cartas alemán.

casos copia directa, literalmente, fuentes visuales europeas. En esos dibujos hay una inmediata correspondencia en forma y contenido entre las imágenes peruanas y las europeas. Las diferentes escenas bíblicas en la *Nueva crónica* son el mejor ejemplo de este tipo de préstamos. En un segundo grupo de dibujos, Guaman Poma utiliza el vocabulario formal de las imágenes europeas y las aplica a situaciones americanas indígenas. Su dibujo que muestra a Santiago el Mayor (figura 17) se asemeja a un grabado de Carlomagno como noble a caballo al derrotar a sus enemigos, publicado en la obra de Antonio Rodríguez Portugal, *Chronica llamada triumpho de los*

*nueve mas preciados varones de la fama*, que salió a la luz en Alcalá de Henares en 1585 (figura 18).<sup>72</sup> La manera en la que se muestran la bandera, la espada del noble, la inclinación de la cara de la víctima, los movimientos del caballo y su armadura son muy similares a la representación de Santiago. El modelo del jinete se podía utilizar tanto para representar a Carlomagno como a Santiago, este último como santo-guerrero que derrota a los moros en la península ibérica (Matamoros) o a los indios en las montañas del Perú (Mataindios).<sup>73</sup> Uno de los libros más vendidos en Lima durante el año de 1583 fue el de Nicolás de Piamonte sobre Carlomagno. No se sabe si esa publicación contenía ilustraciones.<sup>74</sup>

El estilo de los dibujos de Guaman Poma se

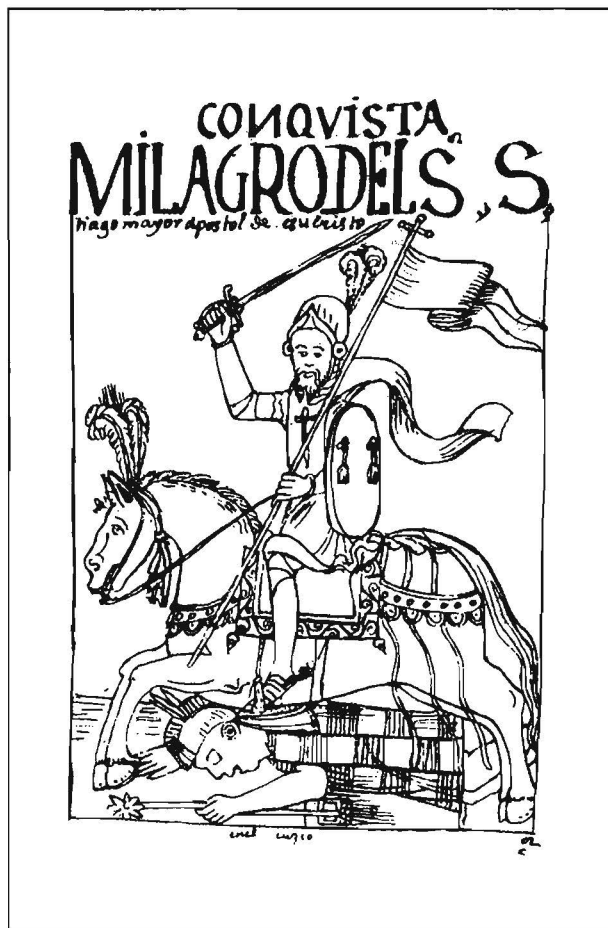


Figura 17. Guaman Poma, *Conquista: el milagro de Santiago el Mayor, apóstol de Cristo*, 404 [406].



Figura 18. *Carlomagno derrotando a sus enemigos*, de Antonio Rodríguez Portugal, *Chronica llamada triumpho de los nueve mas preciados varones de la fama* (Alcalá de Henares: 1585).



puede calificar justificadamente de arcaico. La mayoría de los modelos visuales usados por el artista peruano tenían por lo menos 125 años de edad. Este aspecto contrasta fuertemente con sus estrategias narrativas y con sus nociones teóricas sobre arte, las cuales eran mucho más contemporáneas. Pero el hecho de que los dibujos parezcan arcaicos, es lo que quisiera discutir, porque los modelos que seguía Guaman Poma ya eran anticuados para los parámetros del siglo XVII. Otra posibilidad es que Guaman Poma tomara conscientemente modelos ya pasados de moda para crear un estilo *all'antica*. En opinión de cualquier pintor o artista gráfico del siglo XVI e incluso de otras épocas, trabajar con el estilo de los anti-

guos era una meta deseable de alcanzar. Esto imbuía a la obra de una autoridad y cualidad moral.<sup>75</sup> Pero ¿qué significaba para Guaman Poma el “arte antiguo”, el arte precolombino peruano o los grabados en madera del siglo XV europeo?

Como estos ejemplos lo demuestran, las fuentes de la composición formal y los temas iconográficos de los dibujos de Guaman Poma deben buscarse en los diferentes grabados, originalmente producidos a fines del siglo



Figura 19. El autor presentando su libro al rey, Frontispicio de *Le triomphe des neuf preux* (Abbeville: Pierre Gerard, 1487).

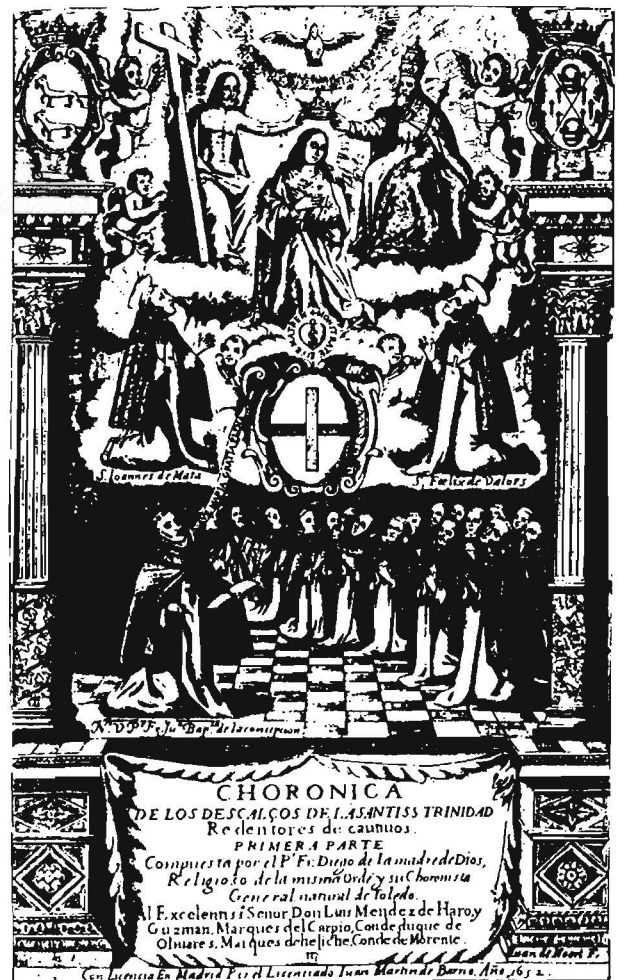


Figura 20. Frontispicio de la *Choronica de los descalços de la santissima trinidad* (Madrid: Juan Martín de Barno, 1562).

XV en el sur de Alemania, en especial en las ciudades de Colonia y Augsburgo. Los grabados italianos, producidos en el mismo periodo, difícilmente tuvieron algún impacto en el estilo y contenido del arte de Guaman Poma. El comercio e intercambio de planchas en madera entre diferentes partes del imperio de los Habsburgo, tales como el sur de Alemania, Flandes y España, determinaron en gran medida la producción de materiales impresos y su exportación a las Américas.

Los dibujos contenidos en la Biblia que Heinrich Quentell propuso en Colonia y las ediciones del *Speculum humanae salvationis* y la *Legenda aurea* de Jacobus de Voragine, publicadas en Augsburgo, debieron circular en Europa y seguramente se editaron en español sin grandes variaciones. O es probable que estos mismos grabados se usaran varias veces con distintas leyendas y textos en otras publicaciones. Las ilustraciones impresas en Alemania llegaron a Amberes, donde diversas casas impresoras —tales como la de Christopher Plantin— proveyeron de materiales al mercado español y a sus colonias americanas (figuras 19 y 20). La industria editorial en Lima no se estableció sino hasta 1584, con resultados que técnicamente dejaban qué desear. Los historiadores de la imprenta han observado que “los libros típicos peruanos fueron impresos con tinta de pobre y doméstica manufactura, tipos gastados, viñetas poco creativas y piezas decorativas de segunda mano traídas de España que se continuaron usando por un siglo o más en América, e imprentas sacadas de la basura y que ya rechinaban”.<sup>76</sup>

Se conservan algunos inventarios de los libros enviados a América.<sup>77</sup> Será necesario investigar más en las bibliotecas peruanas para revisar esos primeros trabajos en busca de material visual. Es evidente que la inspiración de los grabados de Guaman Poma proviene principalmente de grabados y no de cuadros pintados, ya sean importados o producidos por pintores italianizantes del virreinato.

Su dependencia en grabados se muestra en la selección de su temática. La recurrencia de Guaman Poma a las escenas del *Viejo Testamento*, representadas muy raramente en las pinturas coloniales peruanas, y la limitada presencia de figuras de santos en su obra —a diferencia de las preferencias de los pintores coloniales y sus mecenas—, probablemente se deba a que las imágenes utilizadas por él forman parte de un programa ideológico, en donde los mensajes historiográficos y los reclamos dinásticos se mezclan con la selección de algunos temas visuales en particular para comunicar un concepto, básico en el pensamiento de Guaman Poma, a saber: la yuxtaposición codificada entre el infierno y la represiva administración española colonial así como la figura de Cristo junto a la del rey inca.

Un estudio más amplio de los dibujos de Guaman Poma indica que es muy problemático separar escenas o detalles de la *Nueva corónica* que tengan un vínculo identificable con alguna expresión artística precolombina. El estilo y el vocabulario formal de sus dibujos está muy lejos del arte inca o de cualquier otra manifestación visual prehispánica. La variedad de posturas en las figuras humanas de Guaman Poma muestra entrenamiento y familiaridad con cánones artísticos que son muy diferentes de los usados en la producción de cerámica, textiles o en la pintura mural precolombina peruana. Por último, el contenido narrativo de sus dibujos rompe con las imágenes jerárquicas y estáticas del arte precolombino.

Al rastrear las fuentes visuales de Guaman Poma podremos finalmente situar al artista y autor peruano como una figura importante y original dentro del arte de América. Establecer la presencia de los códigos gráficos europeos en sus dibujos nos ayudará a analizar más profundamente los intrínquilis y las complejidades presentes tanto en el texto como en las imágenes de este inquietante, amargo y altamente expresivo documento.

Notas

<sup>1</sup> Rolena Adorno, "Icon and Idea: A Symbolic Reading of the Visual Text of Guaman Poma", *The Indian Historian*, núm. 12, 1979, pp. 27-50, y *Guaman Poma: Writing and Resistance in Colonial Peru*, Austin, 1986 (*Guaman Poma. Literatura de resistencia en el Perú colonial*, México, Siglo XXI, 1991); Mercedes López-Baralt, "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", escrito presentado en el coloquio "Metaphors and Meanings in the Americas", encuentro núm. 43 del *Congreso Internacional de Americanistas*, Vancouver, 1979, "La persistencia de las estructuras simbólicas andinas en los dibujos de Guaman Poma de Ayala", *Journal of American Lore*, núm. 5, verano de 1979, pp. 83-116, e *Icono y conquista: Guaman Poma de Ayala*, Madrid, 1988; George Kubler, *Esthetic Recognition of Ancient Amerindian Art*, New Haven, 1991.

<sup>2</sup> José de Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, 2 vols., Lima, 1982, t. I., p. 87.

<sup>3</sup> Felipe Guaman Poma de Ayala, *El primer nueva corónica y buen gobierno*, editado por John V. Murra y Rolena Adorno, 3 vols., México, 1980, p. 1112 [1122].

<sup>4</sup> Raúl Porras Barrenechea, *El cronista indio Felipe Guaman Poma de Ayala*, Lima, 1948, p. 75.

<sup>5</sup> Robert Ricard, *La "conquête spirituelle" du Mexique*, París, 1933; Pierre Duviols, *La destrucción de las religiones andinas (conquista y colonia)*, México, 1977.

<sup>6</sup> Citado en Fernando de Armas Medina, *Cristianización del Perú (1532-1600)*, Sevilla, 1953, p. 443.

<sup>7</sup> Pablo José de Arriaga, *The Extirpation of Idolatry in Peru*, traducido y editado por L. Clark Keating, Lexington, Ken., 1968, 66 ff.

<sup>8</sup> Martín Sebastián Soria, *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*, Buenos Aires, 1956; José de Mesa y Teresa Gisbert, *El pintor Mateo Pérez de Alesio*, La Paz, 1972, y *op. cit.*, 1982; Francisco Stastny, "Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, núm. 22, 1969, pp. 9-46.

<sup>9</sup> George Kubler, "On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art", *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*, editado por Samuel K. Lothrop et al., Cambridge, Mass., 1961, pp. 14-34.

<sup>10</sup> Thomas Cummins, *Abstraction to Narration: Kero Imagery of Peru and the Colonial Alteration of Native Identity*, tesis doctoral, Universidad de California, Los Angeles, 1988.

<sup>11</sup> Francisco Stastny, *Breve historia del arte en el Perú: La pintura precolombina, colonial y republicana*, Lima, 1967, figs. 14 y 18.

<sup>12</sup> Pál Kelemen, *Vanishing Art of the Americas*, Nueva York, 1977, 140 ff.

<sup>13</sup> Leopoldo Castedo, *The Cuzco Circle*, catálogo de exhibición, Nueva York, Centro de Relaciones Inter-Americanas, 1976, 23 pp.

<sup>14</sup> Robert Robertson, *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period: The Metropolitan Schools*, New Haven, 1959; Munro S. Edmonson (ed.), *Sixteenth-Century Mexico: The Work of Sahagún*, Albuquerque, 1974.

<sup>15</sup> Birgit Scharlau y Mark Munzel, *Qellqay: Mündliche Kultur und Schrifttradition bei Indianern Lateinamerikas*, Frankfurt, 1986, pp. 147-154.

<sup>16</sup> Donald Robertson, "The Pinturas (Maps) of the Relaciones geográficas, with a Catalog", *Handbook of Middle American Indians*, vol. 12, editado por Howard F. Cline, Austin, 1972, pp. 243-278.

<sup>17</sup> Marcos Jiménez de la Espada, *Relaciones geográficas de Indias: Perú*, vols. 183-185, Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, Madrid, 1965.

<sup>18</sup> Por ejemplo, Thierry Saignes, "Potosi et le sud bolivien selon une ancienne carte", *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien: Caravelle*, núm. 44, 1985, pp. 123-128.

<sup>19</sup> Juan de Betanzos, *Suma y narración de los incas*, editado por María del Carmen Martín Rubio, Madrid, 1987, p. 55.

<sup>20</sup> Arthur Mayer Hind, *An Introduction to a History of Woodcut, with a Detailed History or Work Done in the Fifteenth Century*, 2 vols., Nueva York, 1963, t. II, figs. 370, 387, 398 y 399; Blanca García Vega, *El grabado del libro español: siglos XV, XVI, XVII*, 2 vols., Valladolid, 1984, tomo I, ilus. 33, 37, 45 y 49.

<sup>21</sup> Otis H. Green e Irving A. Leonard, "On the Mexican Booktrade in 1600: A Chapter in Cultural History", *Hispanic Review*, núm. 9, 1941, p. 10; B. García Vega, *op. cit.*, t. I, lám. 37.

<sup>22</sup> Felipe Guaman Poma, *op. cit.*, 1980, p. 1074 [1084].

<sup>23</sup> Porras Barrenechea, *op. cit.*, 1948, p. 9.

<sup>24</sup> Felipe Guaman Poma, *op. cit.*, 1980, p. XLII.

<sup>25</sup> *Idem*, p. 4 [4].

<sup>26</sup> James Strachan, *Early Bible Illustrations: A Short Story Based on some Fifteenth and Early Sixteenth Century Printed Texts*, Cambridge, Inglaterra, 1957, lám. 7; Adrien Jean Joseph Delen, *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges, des origines jusqu'à la fin du XVIIe siècle*, 2 vols., Paris, 1924-1935, t. I, lám. 46-1.

<sup>27</sup> Adam von Bartsch, *The Illustrated Bartsch: German Book Illustration before 1500*, editado por Walter L. Strauss, Nueva York, 1981-1984, vol. 80, p. 49 (1462/121).

<sup>28</sup> Phillip Schmidt, *Die Illustration der Lutherbibel, 1522-1700*, Basilea, 1962, p. 101.

<sup>29</sup> Max Lehrs, *Late Gothic Engravings of Germany and the Netherlands*, Nueva York, 1969, lám. 623.

<sup>30</sup> Felipe Guaman Poma, *op. cit.*, 1980, p. 617 [631].

<sup>31</sup> Robert Proctor, *Bibliographical Essays*, Nueva York, 1969, pp. 1-12; Arthur Mayer Hind, *op. cit.*, pp. 1-41.

- <sup>32</sup> Adam von Bartsch, *op. cit.*, vol. 80, p. 215 (1474/62), vol. 81, p. 26 (1476/56), p. 29 (1476/76), y p. 54 (1476/227).
- <sup>33</sup> Felipe Guaman Poma, *op. cit.*, 1980, p. 499 [503].
- <sup>34</sup> Adam von Bartsch, *op. cit.*, vol. 80, p. 155 (1473/190).
- <sup>35</sup> *Idem*, p. 276 (1475/143).
- <sup>36</sup> *Ibid.*
- <sup>37</sup> *Idem*, p. 271 (1475/114).
- <sup>38</sup> Felipe Guaman Poma, *op. cit.*, 1980, p. 561 [575] y 404 [407].
- <sup>39</sup> *Idem*, p. 33 [33].
- <sup>40</sup> *Idem*, p. 829 [843].
- <sup>41</sup> Adam von Bartsch, *op. cit.*, vol. 80, p. 64 (1471/24).
- <sup>42</sup> Felipe Guaman Poma, *op. cit.*, 1980, p. 829 [843]; Irving A. Leonard, "Best Sellers of Lima Book Trade, 1583", *The Hispanic American Historical Review*, núm. 22, 1942, p. 32.
- <sup>43</sup> Adam von Bartsch, *op. cit.*, vol. 81, p. 48 (1476/190); Carlos Gilly, *Spanien und der Basler Buchdruck bis 1600: Ein Querschnitt durch die spanische Geistesgeschichte aus der Sicht einer europäischen Buchdruckerstadt*, Frankfurt, 1985.
- <sup>44</sup> Felipe Guaman Poma, *op. cit.*, 1980, p. 694 [708].
- <sup>45</sup> Francisco de Avila, *Ritos y tradiciones de Huarochiri: Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII*, editado por Gerald Taylor, Lima, 1987, cap. 2.
- <sup>46</sup> Irving Leonard, "Don Qixote and the Book Trade in Lima, 1606", *Hispanic Review*, núm. 8, 1940, pp. 285-304.
- <sup>47</sup> Cf. Felipe Guaman Poma, *op. cit.*, 1980, p. 670 [684].
- <sup>48</sup> C. F. Van Veen, *Dutch Catchpenny Prints: Three Centuries of Pictorial Broadsides for Children*, La Haya, 1971, p. 39; David Kunzle, "World Upside Down: The Iconography of a European Broadsheet Type", *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*, editado por Bárbara A. Babcock, Ithaca, 1978, p. 44.
- <sup>49</sup> Felipe Guaman Poma, *op. cit.*, 1980, pp. 220 [222], 409 [411], 448 [450], 530 [544], 604 [618], 762 [776], 1126 [1136] y 1128 [1138].
- <sup>50</sup> *Idem*, p. 163 [165].
- <sup>51</sup> David Kunzle, *op. cit.*, fig. 1.3.
- <sup>52</sup> Nathan Wachtel, *Sociedad e ideología: Ensayos de historia y antropología andinas*, Lima, 1973, pp. 163-229; Rolena Adorno, "Notas sobre el estudio de los textos amerindios: el ejemplo del concepto de *pachakuti*", *Discurso literario*, núm. 4, 1987, pp. 367-375; Sabine MacCormack, "*Pachakuti*: Miracles, Punishments, and Last Judgment. Visionary Past and Prophetic Future in Early Colonial Peru", *The American Historical Review*, núm. 93, 1988, pp. 960-1006.
- <sup>53</sup> Felipe Guaman Poma, *op. cit.*, 1980, p. 525 [529].
- <sup>54</sup> Ver la ilustración de "The Pharaoh's Butler Dreaming of a Vine While Imprisoned", publicado en el *Speculum humanae salvationis*, Augsburg, Gunther Zainer, ca. 1473; Adam von Bartsch, *op. cit.*, vol. 80, p. 148 (1473/144).
- <sup>55</sup> Felipe Guaman Poma, *op. cit.*, 1980, pp. 494 [498] y 496 [500].
- <sup>56</sup> Adam von Bartsch, *op. cit.*, vol. 80, p. 170 (1473/275).
- <sup>57</sup> Felipe Guaman Poma, *op. cit.*, 1980, p. 451 [453].
- <sup>58</sup> Edward Hodnett, *English Woodcuts, 1480-1535*, Londres, 1935, figs. 143 y 146.
- <sup>59</sup> Por ejemplo, ver la ilustración "Christ at the Mouth of Hell" (Cristo en las puertas del infierno), *Speculum humanae salvationis*, Basilea, Bernhard Richel, 1476; Adam von Bartsch, *op. cit.*, vol. 81, p. 48 (1476/188).
- <sup>60</sup> Felipe Guaman Poma, *op. cit.*, 1980, p. 398 [400].
- <sup>61</sup> Adam von Bartsch, *op. cit.*, vol. 81, p. 34 (1476/102).
- <sup>62</sup> *Idem*, vol. 80, p. 171 (1473/281).
- <sup>63</sup> Felipe Guaman Poma, *op. cit.*, 1980, p. 1067 [1077].
- <sup>64</sup> Cf. John Ewers, *Early White Influence upon Plains Indian Painting: George Catlin and Carl Bodmer among the Mandan, 1832-1834*, Washington, D. C., 1957.
- <sup>65</sup> Gerdt Kutscher, *Nordperuanische Keramik: Figürlich verzierte Gefässe der Früh-Chimu*, Berlín, 1954, fig. 29a.
- <sup>66</sup> Jenaro Fernández Baca, *Motivos de ornamentación de la cerámica Inca Cuzco*, Lima, 1971, lám. 7.
- <sup>67</sup> Mario Praz, "Concept of the Emblem: Renaissance and Baroque", *Encyclopedia of World Art*, vol. 4, Nueva York, 1961, pp. 726-732; Adolf Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art from Early Christian Times to the Thirteenth Century*, Toronto, 1989.
- <sup>68</sup> Felipe Guaman Poma, *op. cit.*, 1980, p. 73 [73].
- <sup>69</sup> *Idem*, p. 81 [81].
- <sup>70</sup> Detlef Hoffmann, *The Playing Card: An Illustrated History*, Greenwich, 1973, fig. 28b.
- <sup>71</sup> Irving Leonard, "On the Cuzco Book Trade, 1606", *Hispanic Review*, núm. 9, 1941, pp. 359-375; Blanca García Vega, *op. cit.*, fig. 323.
- <sup>72</sup> Blanca García Vega, *op. cit.*, vol. 1, lám. 307.
- <sup>73</sup> Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, 1980, pp. 195-198.
- <sup>74</sup> Irving Leonard, *op. cit.*, 1942, p. 32.
- <sup>75</sup> E. H. Gombrich, *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, Londres, 1978, pp. 122-128.
- <sup>76</sup> Hensley C. Woodbridge y Lawrence S. Thompson, *Printing in Colonial Spanish America*, Troy, Nueva York, 1976, p. 48.
- <sup>77</sup> Otis H. Green e Irving Leonard, *op. cit.*; Irving Leonard, *op. cit.*, 1941 y *op. cit.*, 1942.



1º DE  
MAYO

L.

R.



**MAY 0-11-1930**

