

EMBLEMÁTICA Y ARTE DE LA MEMORIA EN EL NUEVO MUNDO: EL TESTIMONIO DE GUAMÁN POMA DE AYALA

César Chaparro Gómez
Universidad de Extremadura

1. La emblemática en el Nuevo Mundo: «historias a lo humano y a lo poético»

LA emblemática nace y se desarrolla en el ámbito de la retórica, de la técnica retórica o arte de la persuasión. En su realización concreta, intenta hacer presente el tópico horaciano *utile dulci*, es decir, la intencionalidad pragmática y moral con la belleza de la palabra y de la imagen conjuntadas. Si echamos una mirada a la historia de la retórica en Occidente, podemos constatar que las audiencias en la Antigüedad clásica no eran, en la mayoría de los casos, cultural y étnicamente distintas del hablante. Es cierto que los romanos se opusieron a los primeros esfuerzos griegos por enseñar retórica en Roma y, siglos más tarde, los cristianos recelaron de la retórica a causa de su asociación con el paganismo. Pero estas transiciones, aunque difíciles, se hicieron entre pueblos esencialmente iguales. Griegos y romanos, paganos y cristianos coexistieron en el mundo mediterráneo. Nunca los europeos, en el seno de una civilización occidental grecolatina, se habían topado con humanos tan distantes y diferentes como van a ser los pueblos recién descubiertos por los españoles y portugueses en los años finales del siglo XV. Dependiendo de la idea que sobre la naturaleza de esos seres se tuviera, el modo o método de abordarles para lo-

grar la persuasión sería diferente. La emblemática como vehículo de persuasión y evangelización no quedaba al margen de esta realidad: la diferencia y heterogeneidad de la audiencia iba a marcar su desarrollo en las tierras del Nuevo Mundo.

Por eso, antes de entrar de lleno en la reflexión sobre la obra del inca peruano Guamán Poma de Ayala, hay que afirmar, en primer lugar, que cuando se habla de emblemática en las tierras del Nuevo Mundo, conquistadas y evangelizadas por españoles y portugueses, ésta es de índole eminentemente práctica. Con ello se quiere decir que la literatura propiamente emblemática, es decir, aquella que utiliza el *emblema triplex* como vehículo de expresión, se halla casi con exclusividad en el marco de los efímeros monumentos arquitectónicos, que daban cuenta de las fuentes históricas y mitológicas, así como de los argumentos que sirvieron de ingenioso sustento a sus respectivos programas simbólicos.

Efectivamente, si añadimos las palestras literarias, las máscaras y carros triunfales, festejos en los que también solía echarse mano de la erudición clásica y del signo emblemático, en el Nuevo Mundo no hubo, en sentido estricto, *libros de emblemas* —como los que, siguiendo con mayor o menor fidelidad el modelo de Alciato, escribieron en España los Borja, Soto, Orozco y Co-

varrubias, Villava, Saavedra Fajardo, etc.–, sino propiamente *emblemática aplicada* a la realización de los programas simbólicos vinculados a la ideación de arcos triunfales y piras funerarias.¹ Esto no quiere decir que los novohispanos no se sumasen a la moda europea de los jeroglíficos e imágenes significantes. Se valieron de ella, principalmente en su aprovechamiento en la pintura mural, y por supuesto en los programas alegóricos de los mencionados arcos y túmulos. De esa manera, la literatura emblemática tuvo entre la nueva sociedad el mismo clamoroso éxito que en Europa. Sin embargo, hay que resaltar su alejamiento de los modelos cortesanos que caracterizaron en gran medida el género en Italia y Francia, y su hispánica disposición como vehículo de la ideología contrarreformista, exaltadora, por tanto y en principio, del sentimiento del *desengaño* y promotora de las prácticas de meditación ascético-místicas.

En segundo lugar, dada la importancia que las festividades públicas adquirieron entre la sociedad novohispana, donde además de los acontecimientos políticos del reino se celebraban otros de carácter local (llegadas de virreyes, dedicaciones de centros de culto o colocación de imágenes), conviene –igualmente a grandes rasgos– señalar algunas notas sobre dichas celebraciones,² centrando la atención específica-

mente en la actividad desarrollada en este ámbito por los jesuitas, ya que la influencia de esta Orden será decisiva, entre otros hechos, para la comprensión de la obra de nuestro autor.

Desde un principio, la Orden jesuita (llegada a Nueva España en 1572) se dedicó a organizar su propio proyecto educativo, fijando un espacio propio en el complejo entramado social y político local, a fin de obtener la aceptación de las instituciones culturales y educativas ya existentes. Para ver todo ello en el ámbito concreto que ahora interesa, nos vamos a fijar en lo que aconteció en noviembre de 1578 con ocasión de una importante remesa de reliquias enviadas por el papa Gregorio XIII a Nueva España.³ Los jesuitas montaron todo un programa ideológico, sobre el que se organizaba la fiesta de celebración, y que incluía un sistema de imágenes y textos que debía garantizar la comunicación clara y eficaz del mensaje de sus patrocinadores. Dicho programa se apoyaba en el sistema de representación ideológica más en boga desde mediados del siglo XVI: la emblemática.

La consideración del sistema emblemático que idearon y desarrollaron los jesuitas para esa fiesta de las reliquias, revela algunos aspectos de la transculturación estética y religiosa que había de efectuarse en esa etapa de la consolidación del régimen colo-

1. Casi dos décadas antes de que los jesuitas de la Nueva España hicieran imprimir en 1577 los *Omnia domini Andrea Alciati emblemata*, ya el humanista toledano Francisco Cervantes de Salazar había tomado muchos de esos emblemas como base del programa alegórico del Túmulo imperial de la gran ciudad de México, erigido en 1559 para celebrar las honras fúnebres de Carlos V; con ello quiso ofrecer a todos –letrados e ignorantes, indios y españoles– los emblemas que mejor representasen, al ojo y al entendimiento, las victorias militares y las virtudes cristianas del difunto emperador (PASCUAL BUXÓ, JOSÉ. «De la poesía emblemática en la Nueva España», en *La producción simbólica en la América colonial*. México: UNAM, 2001, pp. 85-96).

2. La característica esencial de tales celebraciones es la notable confluencia de varias artes: se elaboraban arcos triunfales, piezas que incluían lienzos y tableros con imágenes y textos literarios (sacados de la literatura religiosa, normalmente); textos poéticos con música y danza, concursos literarios y piezas dramáticas.

3. El papa distinguía de esa manera a los jesuitas con la custodia de las reliquias de santos, símbolo importante del catolicismo post-tridentino.

nial en Nueva España. Se hace especial hincapié en la inclusión de los indígenas en la fiesta pública de las reliquias, en la que participaron lo mismo como agentes creativos que como público receptor de los mensajes, que tenían como objeto «su instrucción y enseñanza espiritual». De hecho, además de las altas jerarquías religiosas y políticas, intervinieron en la procesión los indios principales. Un desfile ecuménico, diríamos hoy, en el que también los indios demostraron recursos y habilidad para aplicar sus dotes artísticas a los símbolos y prácticas rituales de la religión que les había sido de alguna manera impuesta.

Los indios, de esa manera, participaron como músicos, bailarines y confeccionaron «arcos de yervas». El análisis de dichos arcos y de las leyendas latinas que de ellos pendían constituía un ejemplo claro de resignificación de términos que se da en el proceso de la creación de la cultura novohispana (las mismas cañas y juncos que señalan el sitio de los orígenes míticos de los indios, en la fiesta jesuita ocupan el lugar que antes era guarida de las fuerzas del mal: gracias a la llegada de la palabra de Dios y de las reliquias, hay una nueva realidad). Para promover la aceptación de los mensajes por parte de la población indígena, era importante que éstos parecieran dedicados de manera especial a ellos; además, existía la preocupación porque los textos e imágenes pudieran transmitir mensajes equivocados, de ahí que se reiteraran en representaciones diversas: inscripciones, pinturas alegóricas, *lemas* y poemas alusivos, etc. El sistema de representación era a la vez obvio y complejo, dado el carácter heterogéneo de los destinatarios; se representaban «historias a lo hu-

mano y a lo poético». Lo humano era una historia, y la «ficción poética» la proporcionaban los emblemas, colocados bajo cada una de las historias. Era, pues, una «doble representación», una destinada en especial a los indios, con elementos fácilmente identificables por ellos que ligaba a su ciudad y a ellos mismos con las reliquias; la otra, reforzada por un sistema emblemático con imágenes de ninfas y lemas que podían estar en latín o inclusive en italiano, destinado a un público más «culto». ⁴ Esto va a ser muy importante a la hora de valorar la obra de nuestro personaje.

En tercer lugar, ateniéndonos a la realidad concreta de la Lima virreinal, espacio en el que desarrollará su actividad Guamán Poma de Ayala, hay que decir que por motivos catequéticos, desde el siglo XVI, en la pintura y en la escultura virreinal peruana predominaba la temática religiosa y su iconografía se ceñía esencialmente a las pautas establecidas por el Concilio de Trento. A pesar de ello, el arte virreinal recogió muchos temas europeos paganos, cristianizados desde la Edad Media y el Renacimiento: el mesianismo profético y el neoplatonismo, la astrología y la mística articularon para el virreinato peruano la topografía simbólica de un orden universal y trascendente.

Por otra parte, las fiestas públicas de la Lima virreinal también dan testimonio del auge de una cultura clásica que la tradición imperial hispana utilizó como propaganda política en el seno del Humanismo renacentista. Apoyándose en el antiguo repertorio simbólico del príncipe virtuoso, la dignidad real del monarca hispano se definía basándose en el doble origen, bíblico y grecorromano, de su autoridad regia. En realidad, la

4. MARISCAL, Beatriz. «El programa de la representación simbólica de los jesuitas en Nueva España», en *La producción simbólica en la América colonial*. México: UNAM, 2001, pp. 51-65.

idea misma de una *renovatio mundi* soñada por los humanistas renacentistas es retomada, un lustro después, por los panegiristas contrarreformistas de la Casa de Austria española para describir la apoteosis de la dinastía. Durante la fiesta, el espacio urbano convertía la magnificencia y el poder político-religioso del monarca en ritual y espectáculo. Transfiguraba a la ciudad en una metáfora extratemporal donde se entremezclaba el mundo vivido con el mundo imaginado, a los dioses y héroes de la mitología clásica con los personajes del Viejo y Nuevo Testamento.⁵

Finalmente, hay que destacar –para valorar la actividad de Poma de Ayala como dibujante– que durante las primeras décadas del régimen español, el virreinato andino recibió pintores europeos que no tardarían en formar escuela agrupando artesanos indígenas en sus talleres. Aquí está el origen del arte colonial, ciertamente mestizo, que en el siglo XVII convirtió a Cuzco en centro principal de la producción pictórica de América del Sur. La importancia del arte cuatrocentista –cuyas notas son la pintura en tabla, el uso de sobredorados en aureolas y el recurso a cintas parlantes que salen de la boca de los personajes,⁶ como usaban los pintores españoles del XV y hasta bien entrado el XVI–, ingenuamente religioso y peda-

gógico en un momento tan revolucionario para la pintura europea como lo es el Renacimiento, tiene mucho que ver con la restauración de actitudes y estilos medievales que impone la Contrarreforma y que tanta influencia ejercerá en Guamán.⁷

2. El primer nueva coronica i buen gobierno:⁸ una obra compleja y policultural

En líneas generales, se puede afirmar que la obra de Guamán es sin lugar a dudas el texto más rico y complejo de las letras novohispanas. Marcada por la policulturalidad, que funde las tradiciones hispánica y nativa, y dentro de esta, las posturas inca y yarovilca, también exhibe una heteroglosia extrema: la coexistencia de códigos o lenguajes, el texto visual y el verbal, dibujo y escritura. En esta última tenemos un agudo poliglotismo que incluye español, quechua, aymara y otras lenguas del altiplano, así como el latín. Escritura que deja resquicios por donde se filtra una voz que lucha por hacerse oír. Escritura, oralidad, iconografía y mestizaje.

Aunque la obra de Poma de Ayala entre dentro del denominado género cronístico de la época, es algo más y diferente; la interacción verbovisual –producto del manejo de las técnicas del arte de la memoria– es con-

5. MÚJICA PINILLA, Ramón. «Humanismo y escatología en el Barroco peruano: aproximaciones a la mentalidad simbólica», en *La producción simbólica en la América colonial*. México: UNAM, 2001, pp. 221-236.

6. Se encuentran cumpliendo diversas funciones (algunas de ellas también se darán en la obra de Guamán Poma): bandas verbales en personajes que dialogan o monologan, etiquetas que identifican por nombre y título a los personajes representados, leyendas explicativas sobre el tema, título, origen y autor de la pintura, versos que ofrecen la interpretación del sentido del cuadro, etc.

7. De hecho, nuestro autor se adhiere explícitamente a las normas de la Iglesia sobre la imaginería religiosa, cuando en su comentario sobre el arte en el virreinato, parafrasea lo esencial del decreto XXV de Trento sobre la conveniencia del uso de imágenes en la persuasión religiosa; también abundan en su obra las alusiones elogiosas a los jesuitas, de quienes admira «la técnica de catequización a través de la imagen» (Véase LÓPEZ-BARALT, Mercedes. *Icono y conquista: Guamán Poma de Ayala*. Madrid: Hiperión, 1988, pp. 171-185).

8. Las ediciones más importantes de la obra son: la facsimilar, a cargo de Paul Rivet (Paris: Institut d'Ethnologie, 1936) y la crítica, de John V. Murra y Rolena Adorno (México: Siglo Veintiuno, 1980, en 3 vols.).

sustancial a una lectura y comprensión cabales de su texto y figuras. Se trata, como sucede con la *Rhetorica christiana* (Perugia, 1579) del fraile franciscano Diego Valadés,⁹ de una obra que da clara cuenta de los desvíos y desplazamientos (en el caso de Valadés) y de las subversiones (en el caso de Poma de Ayala) de los patrones retóricos, visuales y plásticos de la época. Ambos son textos auténticamente políticos, aunque formalmente no lo parezcan, en la medida en que dictaminan y prescriben sobre las situaciones y los sujetos de la relación colonial. Y son también, ambos, discursos performativos de determinadas prácticas interculturales: Guamán no solo reivindica la identidad y los derechos andinos, sino que sus textos visuales movilizan críticamente el simbolismo incaico y mediante él cualifican a los sujetos y los espacios que representan.

El 14 de febrero de 1615, desde Santiago de Chipao, en la provincia de Lucanas, en el sur de los Andes peruanos, Felipe Guamán Poma de Ayala informó al rey Felipe III de España que acababa de terminar de escribir una «crónica o historia general». Contenía, dijo, todo lo que le había sido posible aprender en sus ochenta años acerca de la historia andina y el gobierno español en los Andes. Agregó que estaría muy feliz de enviar su obra al rey, si él lo pidiera. La crónica de Poma, de más de mil páginas, tenía dos propósitos principales: dar al rey una relación de la sociedad andina antigua

desde el comienzo de los tiempos hasta el reinado de los incas e informar al monarca acerca de la profunda crisis en la que se encontraba esa sociedad como resultado de la colonización española. El título completo de la obra es *El primer nueva coronica y buen gobierno*. Llamó a su crónica «nueva» porque presentaba una versión de la historia precolombina y de la conquista no conocida por los lectores de las historias impresas sobre el Perú, escritas por españoles. Respecto al «buen gobierno», Poma de Ayala buscaba convencer al rey para detener la destrucción de la sociedad andina, que describía en estos términos: las tradicionales jerarquías sociales estaban siendo desmanteladas, el mundo «estaba al revés».

Guamán se presenta en su obra como un consejero fidedigno del rey. Reclamaba el derecho de dirigirse a él, especialmente por sus servicios a la administración colonial y por sus credenciales aristocráticas como heredero de la dinastía yarovilca que había precedido a los incas. El medio que utilizó para presentar su punto de vista fue un largo texto en prosa, escrito mayormente en español, pero con un número significativo de secciones en quechua, que era una de sus lenguas nativas. Completó su texto escrito con trescientos noventa y ocho dibujos intercalados a lo largo de la obra; él explicó la creación de esos dibujos por la afición del rey a las artes visuales; sin embargo, la fuerte dependencia de Guamán Poma de la for-

9. Sobre Diego Valadés y su obra ya hemos hecho varios estudios; estos son algunos de los que en cierta medida tienen que ver con la temática de esta contribución: CHAPARRO GÓMEZ, César. «Diego Valadés, ¿el primer rétor de Nueva España?», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: Homenaje al Prof. Antonio Fontán*. Madrid-Alcañiz: Instituto de Estudios Humanísticos, 2002, pp. 631-646; ÍDEM. «Retórica, historia y política en Diego Valadés». *Norba*, 2003, n.º 16, pp. 403-419; ÍDEM. «Emblemática y memoria, política e historia en la *Rhetorica christiana* de Diego Valadés». *Rhetorica*, 2005, n.º 23, pp. 173-202; ÍDEM. «Enseñanza y predicación entre pueblos lejanos y extraños: Palabra, imagen y arte de la memoria». *Imago Americae*, 2006, n.º 1, pp. 73-92; ÍDEM. «Palabra e imagen en la configuración de la nueva *Respublica Indorum*: los testimonios de Diego Valadés y Guamán Poma de Ayala». *Imago Americae*, 2007, n.º 2 (en prensa).

ma pictórica para declarar sus posiciones y argumentar sus puntos de vista, particularmente acerca del abuso colonial de la población nativa, sugiere, en cambio, que consideraba sus dibujos como el modo más directo y efectivo de comunicar sus ideas al rey y persuadirle para realizar acciones reparadoras.

Como han demostrado con todo lujo de detalles, especialmente, Rolena Adorno y Mercedes López-Baralt (cuyas reflexiones nos han guiado en este estudio), la obra de Poma de Ayala es un texto concebido artísticamente, y su manipulación creativa y bien informada de los modos literarios europeos, la tradición iconográfica occidental cristiana (aprendida de los jesuitas, usuarios de los emblemas como arma propagandística) y las formas andinas de significación, hacen inadecuada cualquier clasificación genérica que pueda ser propuesta para describirlo. Por otra parte, las relaciones que se han establecido entre la obra de Poma de Ayala y varias tradiciones intelectuales y artísticas andinas y europeas son múltiples, lo que hace considerarla dentro del marco de inter-

acciones culturales más amplias y/o tradiciones alternativas.¹⁰

Si el intento del libro de Guamán Poma es, como hemos dicho, convencer al rey que debe aceptar sus razonamientos y defender a sus nuevos súbditos, los procedimientos que utiliza para efectuar su programa persuasivo son preferentemente dos. Por una parte, en el texto escrito, el lenguaje de la persuasión empleado por Guamán es el propio de la retórica eclesiástica. Sus veinte prólogos (a los que habría que añadir las «consideraciones») son pequeños sermones que piden a los cristianos lectores la enmienda de sus pecados y les ofrecen recomendaciones concretas para asegurar el justo trato a los indios;¹¹ las alabanzas y los vituperios, las acusaciones y las arengas, derivadas de esa retórica eclesiástica (especialmente la que representa fray Luis de Granada, que influyó tanto en Diego Valadés),¹² pertenecen a la reforma moral que es parte del programa elaborado para alcanzar el «buen gobierno». Aparte de los prólogos (puentes que conectan el mundo representado en el libro con el que existe fuera), vemos que la

10. Por ejemplo, el empleo por parte de Guamán de la *Chronografía o Repertorio de los tiempos* (Sevilla, 1548), de Jerónimo de Chaves, para organizar su paradigma de la historia humana en cinco o seis edades, sugiere tanto su elección de un modelo europeo que hacía eco de sus propias ideas andinas como su manipulación creativa de fuentes tradicionales tanto orales como escritas; además señala el persistente interés por sus ideas sobre el tiempo y el cambio histórico.

11. Guamán Poma maneja hábilmente la política pedagógica de la Iglesia católica, utilizándola para sus propios fines de reivindicación nativista. Así, aunque declara explícitamente que el propósito de su carta-crónica al rey es contribuir al proselitismo religioso en el virreinato –lo que daría a su obra un carácter ortodoxamente contrarreformista–, termina admitiendo su verdadero motivo, aunque ladinamente lo hace aparecer como secundario, casi prescindible: «enfrenar los ánimos y consensias de los dchos cristianos como dios nos amaneza por la deuina escritua [...] a [...] mudár de uida». Guamán Poma anuncia desde la primera página de su obra lo que será su procedimiento característico: utilizar los principios éticos y la retórica del cristianismo para proponer su programa de buen gobierno.

12. A ello habría que añadir la influencia en la obra de Poma de Ayala de los catecismos y sermonarios producidos en Lima para la catequización de la población nativa a partir del Tercer Concilio Limense (1583); en particular del *Tercero Catecismo y exposición de la doctrina por sermones*, en cuya redacción participó de forma muy activa el jesuita José de Acosta y cuyas recomendaciones sigue al pie de la letra nuestro autor (adecuación del texto a los distintos públicos, las repeticiones para grabar el mensaje en la memoria, el estilo claro y el tono conversacional, entre otras).

comparación de los vicios de los españoles con las virtudes de los indios es un recurso empleado a lo largo de la obra, no solo en la descripción de la sociedad colonial, sino también en el análisis del Perú antiguo.

Pero, por otro lado, están los dibujos. Guamán echa mano, como hemos apuntado, de la metodología de catequización visual puesta en boga por el Concilio de Trento para proponer su programa. Más que convertir a los infieles, le interesa mover «los ánimos y consensias» de los cristianos a que muden sus vidas, y no duda en invocar «grandes castigos» de Dios para sustentar un argumento de por sí profundamente político.¹³ En general, los dibujos de Guamán presentan una complejidad insólita, pues siendo casi todos ellos formalmente figurativos (representan personas, cosas, hechos y situaciones reconocibles, por ser referentes a realidades concretas), con gran frecuencia son simbólicos a nivel estructural (las relaciones entre sus elementos se conciben en términos estereotipados o paradigmáticos). El código representativo del arte pictórico europeo distrae del sentido latente en los dibujos del cronista, articulado a través de un código no-mimético: relacional o posicional. Este complejo sistema icónico impone al lector dos lecturas distintas del texto visual: una que sigue los eventos de la narración pictórica, y otra más cuidadosa que atiende al mensaje simbólico que subyace en cada dibujo. La segunda lectura introduce al lector en el dominio de la ideología nativa. La subversión del mensaje literal por



Fig. 1. Portada de la *Nueva coronica*.

la estructura subyacente es quizás uno de los efectos más sorprendentes de la manipulación de códigos icónicos que caracteriza a este texto policultural.

Ello puede percibirse de manera reveladora en el dibujo que sirve de portada al manuscrito de Poma de Ayala [Fig. 1], en el que aparecen representados el papa, el rey y el propio autor con sus respectivos emblemas heráldicos. El lector español probablemente reconocería, entonces como hoy, la relación jerárquica que supone en nuestro simbolismo espacial el eje vertical: el autor debajo del rey, como aceptando su autoridad; por si fuera poco, el autor se muestra vestido a la

13. Guamán, pues, conoce y practica los usos de las imágenes visuales que hacen sus contemporáneos barrocos europeos, seguidores de la máxima clásica según la cual lo visual, que entra por los ojos, tiene más poder de conmover al espíritu que el lenguaje, que entra por los oídos; sabe que son un poderoso procedimiento persuasivo, que atraen la atención y amenizan la actividad lectora. No sólo habla del uso que los predicadores hacen de ellas en la instrucción religiosa, sino que él mismo reparte estampas piadosas, siguiendo las prácticas de los predicadores jesuitas.

española y ha traducido sus nombres vernáculos a las convenciones heráldicas hispanas de la época (el águila y el león). Pero el lector indígena, al que, por si no fuera bastante con el uso del quechua, Guamán Poma apela explícitamente como destinatario, podría leer algo bien distinto. El esquema del antropólogo Wachtel¹⁴ presenta la jerarquía cuatripartita de las posiciones espaciales que regía la cosmología incaica y más aún la estructura de su propio territorio político, el *Tawantinsuyu*. Según esta topología simbólica, que se aplica de forma sistemática a lo largo de toda la *Nueva coronica*, el eje preferente es la diagonal *Hanan / Hurin*, que viene a sugerir la subordinación del autor a la autoridad espiritual del papa más que a la política del Rey. Rolena Adorno interpreta que la disposición espacial elegida por Poma de Ayala posterga al rey, excluido de la posición central que en el esquema prehispánico correspondía al Inca, incluso puede insinuar la asimilación del rey español a la imagen de los *Collas*, los habitantes del *Collaysuyu*, que en otra parte de la *Nueva coronica* son presentados como «explotadores, codiciosos e hipócritas». Por lo demás, añade Adorno, a lo largo de la *Nueva coronica* lo que se hace más patente a la luz de este modelo topológico es el testimonio de la desarticulación sociocultural y del colapso del mundo andino: el centro, inicialmente ocupado por el Inca y la ciudad de Cuzco, será reemplazado por las imágenes de los indios agraviados o por el mero vacío.¹⁵

En resumen, la *Nueva coronica* es un texto policultural que articula retóricas y

actitudes de diverso origen, y cuyo eclecticismo está enraizado en el contacto –y conflicto– cultural del virreinato peruano. El concepto de policulturalidad permite iluminar la manipulación de los distintos sistemas de signos en la carta-crónica. El proceso semiótico asume en este libro un carácter muy complejo. El receptor de la obra –Felipe III– pertenece a la cultura hispánica; todos los esfuerzos de Guamán por esclarecer su mensaje al destinatario real orientan el texto hacia el receptor: los códigos básicos (escritura en español, dibujo figurativo a tinta), la multiplicidad de géneros (crónica, memorial, etc.), la retórica de vicios y virtudes, etc. Al mismo tiempo, el autor permanece dentro de su cultura, y no sólo en cuanto a intencionalidad: elabora su mensaje desde las categorías conceptuales andinas, expresadas a través del simbolismo espacial. A este nivel, el texto se orienta hacia el emisor nativo.

3. De una 'crónica de Indias' a un libro 'de consejo de príncipes'

Como hemos dicho anteriormente, en la obra de Felipe Guamán Poma de Ayala se encuentran, por su extensión y complejidad, elementos de distintos ámbitos literarios y culturales. Es una obra eminentemente híbrida, ya que en ella coexisten, entre otros, una carta al rey, un memorial de peticiones y remedios, un tratado de derecho, una crónica de Indias ilustrada, un manual de predicadores y un libro de consejo de príncipes, emparentado este último con la emblemática política europea. Evidentemente, la pri-

14. LÓPEZ-BARALT, Mercedes. Op. cit., pp. 202-209.

15. De la numerosa e interesante bibliografía que esta investigadora tiene sobre la obra de Guamán Poma, especialmente en este asunto están: ADORNO, Rolena. *Cronista y príncipe. La obra de Felipe Guamán Poma de Ayala*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1989; y GUAMÁN POMA. *Writing and Resistance in Colonial Peru*. Austin: University of Texas Press, 1986.

mera parte del texto de Guamán («nueva coronica») pertenecería al ámbito e intereses etnográficos, mientras que la segunda («buen gobierno») sería explícitamente política. En efecto, la obra de Poma de Ayala acusa, por una parte, las características del género cronístico: el afán cronológico, la utilización de testigos oculares y la intención moralizadora, entre otras. Es más, la obra de Guamán da la impresión de ser el punto de coincidencia entre dos realidades, distintas y distantes en el espacio: la reiterada identificación de historia y experiencia ocular que se da en la cultura colonial americana y la promulgación del arte de la memoria como instrumento de proselitismo católico, que establece el vínculo entre el sentido de la vista y el conocimiento a través de la emoción.¹⁶

Sin embargo, no va a ser la inserción del texto de Poma de Ayala en el ámbito de las crónicas de Indias el principal motivo de reflexión en estos momentos, sino su incardinación en la literatura *de regimine principum*, dentro del contexto de esta tradición occidental. Siguiendo la intuición de R. Adorno, se intenta estudiar la crónica india de Guamán dentro del campo de realización concreta, a fin de examinar las implicaciones, sobre todo a nivel del mensaje, de una retórica europea enraizada en la escolástica medieval, desde una perspectiva nativista.

La literatura *de regimine principum* tiene una larga trayectoria desde la Grecia clásica. Pero es entre el 500 d. de C. y el 1500 cuando esta producción literaria se perfila como género con características predecibles. Entre estas están las siguientes: una actitud personal hacia el gobierno, que ve

en la personalidad del príncipe la fuente del bien o del mal para la nación; un énfasis en la educación y consejería real y, por último, la propuesta del príncipe como modelo de virtudes para sus súbditos. Fuente inmediata de esta corriente europea para el Nuevo Mundo, la vertiente española del género produce una amplia bibliografía. Entre los siglos XVI y XVII, bajo la influencia de la *Institutio principis christiani*, de Erasmo, y contra *El príncipe*, de Maquiavelo, surgen en España importantes contribuciones: *Del consejo y consejeros del príncipe*, de F. Furió Ceriol, *Tratado de la religión y virtudes que debe tener un príncipe cristiano*, de P. Rivadeneira, *De rege et regis institutione*, de Juan de Mariana y (en el ámbito concreto de la emblemática de signo político), *Emblemata centum Regio politica*, de Juan de Solórzano, entre otras.

La noción de la consejería real es la base que sustenta a la literatura *de regimine principum*. Que Guamán Poma se ve a sí mismo en el papel de consejero de Felipe III se desprende del hecho de que dirige su *Nueva coronica i buen gobierno* al rey español, sino de modo aún más directo del *Capítulo de la pregunta*. Y aunque Guamán Poma es consejero autoproclamado, y no nombrado por el rey (más aún, se autotitula «coronista del rreyno», como lo fue Guevara para Carlos V), hay que reconocer que llena casi todos los requisitos que para el cargo establece la literatura. Furió Ceriol advierte que si el príncipe es señor de diversas naciones, debe escoger representantes de cada una de esas tierras para integrar su consejo. De ahí que no resulte insólita la idea de un consejero real de procedencia colonial, como es el caso de Guamán Poma. El cronista indio

16. LÓPEZ-BARALT, Mercedes. «Guamán Poma y el arte de la memoria en una crónica ilustrada del siglo XVII». *Cuadernos Americanos*, 1979, n.º XXXVIII (3), pp. 119-151.

también encaja en el arquetipo que define Furió Ceriol a través de su enumeración de las cualidades del consejero ideal. Es sabio y elocuente, habla varias lenguas, es buen historiógrafo, es buen filósofo moral y político, es viajero, ama el bien común más que el suyo propio, es justo y liberal, es benefactor del bien común y, finalmente, es noble, constante, fuerte y valeroso.

Ya establecida la autoridad que le confieren estas credenciales, Guamán Poma puede proponerle al rey su «buen gobierno». El cronista respalda su programa de reformas con la insistencia en las ventajas prácticas que le supondrá a la Corona el mejor tratamiento del indígena. De manera consecuente, el cronista empleará en su consejería real los tópicos adoptados secularmente por el género. En la filosofía moral antigua, el *topos* más frecuente fue el de la denuncia de vicios y la alabanza de virtudes, cuyas fuentes clásicas se remontan al mismo Aristóteles. Son precisamente los *topoi* de vicios y virtudes los que determinan el lenguaje de la literatura de protesta social tanto del Medioevo como de los siglos XVI y XVII. En estos siglos, el hombre europeo se encontraba virtualmente asediado por esta retórica, que le llegaba a través de *libros de frases* o colecciones de lugares comunes ilustrados con la iconografía de vicios y virtudes y los manuales de la literatura *de regimine principum*. Entre los tópicos de *vicios y virtudes* más frecuentados por la literatura de protesta social están los siguientes: los vicios

triumfan en un mundo al revés; florecen cerca del fin del mundo; se multiplican con la pérdida de la Edad de Oro y, finalmente, los vicios triunfan con un mal gobernante y las virtudes con uno bueno.¹⁷

Aunque la *Nueva coronica* de Guamán entra de lleno en la tradición de la consejería real, su relación con la llamada emblemática política es problemática, ya que el género emblemático, en su vertiente política, aún no había cuajado cuando el cronista andino redactó su obra. Sin embargo, hay aproximaciones notables –junto a elementos ajenos– entre la obra de Poma de Ayala y la emblemática política.¹⁸ En segundo lugar, el material gráfico constituye el eje de la obra. En tercer lugar, Guamán Poma se acerca a la estructura del emblema en su concepción de las relaciones entre texto verbal y texto visual: primero aparece el dibujo y luego la declaración del mismo, y dentro de éste, bandas verbales que lo complementan. Finalmente, y lo más importante: el cronista maneja hábilmente la retórica de *vicios y virtudes*, esencial en la literatura *de regimine principum* y recreada a nivel iconográfico en la emblemática política, como lenguaje dual de la denuncia y de la propuesta. Igualmente, hay otros elementos que ciertamente alejan a la crónica de Guamán del género emblemático en su esfera política: en primer lugar, el uso de la prosa (el emblema prefiere el verso, aunque no siempre); en segundo lugar, la iconografía realista o figurativa en lugar de la alegórica y, finalmente, el senti-

17. Los *topoi* de vicios y virtudes encontraron expresión iconográfica desde la Edad Media temprana, tanto en la iluminación del manuscrito como en los bajorrelieves de las iglesias. La conexión entre estos *topoi* y la consejería real data del Medioevo, pero es el encuentro entre la vieja corriente *de regimine principum* y la política tridentina el que propicia el desarrollo de la emblemática política europea, cuya retórica esencial es la iconografía de vicios y virtudes.

18. LÓPEZ-BARALT, Mercedes. «La iconografía de vicios y virtudes en el arte de reinar de Guamán Poma de Ayala: emblemática política al servicio de una tipología cultural americana». *Dispositio*, 1984, n.º IX (24-26), pp. 101-122.

do de concreción histórica frente al ahistoricismo moralizante típico del género emblemático.

En estos dos últimos puntos reside buena parte de la originalidad que Guamán Poma aporta a la tradición emblemática de vicios y virtudes, normalmente abstracta y simbólica. El emblema europeo presenta la imagen como símbolo ahistórico –la ira es un unicornio; la envidia, un volcán en erupción que consume el monte que lo engendra, etc.–, divorciada de todo contacto con la realidad inmediata. La obra del cronista andino presenta la novedad de emblemas que encarnan situaciones históricas concretas, en las que muchas veces los personajes, reales, son llamados por sus nombres. Se reconocen funciones, categorías sociales y actividades del mundo andino, asociadas a vicios que denuncia y a virtudes que ensalza. La sensación de inmediatez histórica que producen los dibujos de Guamán, de ninguna manera reduce su obra a la categoría de literatura ilustrada. Por el contrario, la reiteración de motivos, la estructura simétrica de las oposiciones y la elaboración de arquetipos convierte a buena parte de los dibujos del cronista en lo que en un sentido lato hemos llamado emblemas políticos.

4. La emblemática de ‘vicios y virtudes’ en Guamán

Tanto para denunciar los males de la sociedad colonial como para proponer la utopía de su buen gobierno, Guamán Poma emplea, pues, los *topoi* de vicios y virtudes asociados secularmente a la literatura de protesta social y de propuesta política en Occidente. En la *Nueva coronica* reconocemos los *topoi* que resultan más destacables dentro de esta tradición. En primer lugar, tenemos la noción de que los vicios triunfan

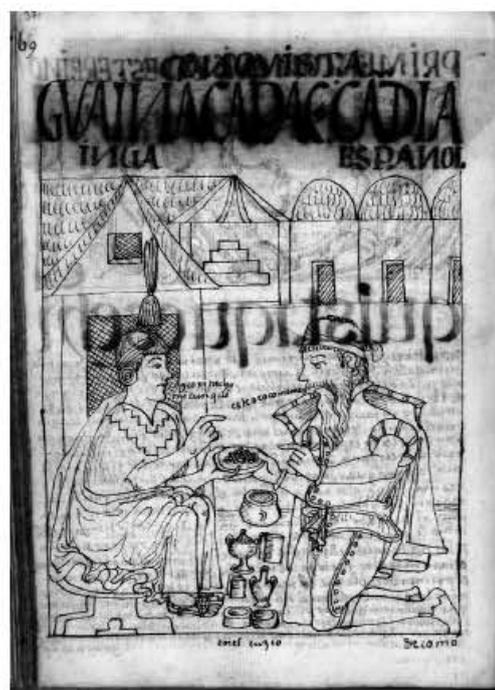


Fig. 2. La avaricia. Dibujo 146 de la *Nueva coronica*.

en un mundo al revés: Guamán Poma ve los efectos de la conquista como un gran *pachakuti* o terremoto cósmico que subvierte el orden andino; es curioso observar cómo aquí se conjugan la concepción nativa milenarista de mundo cíclico con el *topos* europeo de mundo al revés, y se ilustra el hecho haciendo uso del recurso clásico de los *impossibilia*: enumeración de fenómenos increíbles que siempre acompañan la subversión del orden cósmico. En este caso, las frecuentes violaciones de la jerarquía social que propician el desorden de la colonia, constituyen los *impossibilia* del autor andino. En segundo lugar, los vicios florecen cerca del fin del mundo y ésta es precisamente la esperanza que anima a Guamán Poma a escribir su carta-crónica al rey. En tercer lugar, los vicios se multiplican con la pérdida de la Edad de Oro: el cronista mira



Fig. 3. La avaricia según los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias.

con nostalgia el tiempo primordial del mundo andino preincaico, y lo presenta como arquetipo moral. Por último, tenemos el *topos* de mayores consecuencias políticas: los vicios triunfan con un mal gobernante, y las virtudes con uno bueno. Como Felipe III está lejos y sus intermediarios le informan mal acerca de los desastres de la colonia, no tiene culpa del triunfo de los vicios, y así lo explica Guamán Poma. Pero ahora que el cronista se convierte en su consejero y le advierte de la realidad, debe poner remedio para que se inicie el reino de la virtud.

La presentación de los siete vicios o pecados capitales provee el lenguaje de la denuncia en la *Nueva coronica*. Los vicios

desfilan con más fuerza que las virtudes, pues la denuncia opera sobre un campo muy trillado para el cronista: el de la experiencia colonial. Menos concreción histórica tienen las virtudes; si bien los vicios pertenecen al presente, aquellas son nostalgia del pasado y esperanza de utopía. Las virtudes aún no se dan a nivel colectivo, aunque se intuyen en comportamientos aislados. Ellas proveen el lenguaje de la propuesta del «buen gobierno».

El motor de la conquista y de la colonización es el pecado de la «avaricia». La sección de la conquista en la obra del autor andino se abre con el dibujo 146, en que el Inca Huayna Capac le pregunta al conquistador Candia, en quechua: «¿Cay coritacho micunqui?» («¿Comen Vdes. este oro?»), y éste le responde: «Este oro comemos» [Fig. 2].¹⁹ La comparación que hacemos con el emblema equivalente de Covarrubias Orozco (*Emblemas morales*, 1610) [Fig. 3] se puede hacer en el caso de los demás vicios.

Así, la «soberbia» provee la ideología de superioridad necesaria para la conquista y colonización. Por la soberbia, el encomendero se hace llevar en andas como el Inca, los padres tienen fantasías de poder y se creen señores absolutos, los criollos maltratan a los indios imitando a los españoles. Y si la avaricia es el motor de la conquista, y la soberbia, la ideología que la sustenta, la «ira» o violencia es el método que hace posible la derrota del incario con la muerte del Inca Atahualpa, de los capitanes nativos y del jefe de la reconquista, Tupac Amaru. La violencia también caracteriza las guerras intestinas de los conquistadores y produce muchos de los abusos de funcionarios civiles

19. Con la abreviatura «Fig. + número» nos referimos a las figuras que aparecen en nuestro trabajo; con la denominación «dibujo + número» indicamos los dibujos, según el orden en que aparecen en la obra de Guamán Poma.



Fig. 4. La violencia («La patada»). Dibujo 230 de la *Nueva coronica*.

y religiosos dentro del proceso de colonización.²⁰ La «envidia», implícita en los dibujos sobre la avaricia y las guerras entre los conquistadores, también aparece en las disputas entre los colonos: el corregidor y el encomendero tienen pendencia por ver quién ha de llevar más reales. La «pereza» y la «gula», asociadas a los españoles en aquellos dibujos sobre banquetes y escenas de indios trabajando o llevando cargas mientras sus amos les pegan, son de los pocos vicios que presentan los indios dentro del arte visual del cronista. Tanto la gula como la pereza

son en ellos el resultado –así lo señala Guamán Poma– del contacto con los españoles después de la conquista.

La «lujuria» tiene un lugar destacado entre los vicios de los españoles; en ella vamos a detenernos paradigmáticamente, haciendo especial hincapié en el pecado del sexo. En un estudio reciente, Rolena Adorno ha visto cómo la desnudez en los dibujos del cronista estructura una oposición binaria significativa: hay desnudos estilizados que hacen abstracción de los genitales en imágenes de sentido simbólico, bíblico –como los dibujos 2, 6 y 10– y desnudos naturalistas que exhiben un sexo desmesurado y connotan vulnerabilidad y degradación del indio como víctima, ya de los incas (véanse los castigos a la lujuria y el adulterio en los dibujos 119 y 120). Claro que también la desnudez naturalista se asocia al mal, al diablo y a la idolatría, al pecado (por ejemplo, la pereza, en el dibujo 325) o a la incultura (el caso de los indios andesuyos, que según Guamán Poma «son yndios desnudos», «de la montaña», «muy mucha gente infiel»).

Pero fuera de la desnudez y sus connotaciones simbólicas, hay una señalización sexual muy importante en los dibujos que tienen figuras vestidas, señalización con toda la intención, pues el apuntar con la mano, el dedo, un palo o una lanza tiene el mismo sentido de una flecha que apunta al lugar donde debemos mirar. Ello traduciría el imperativo verbal que reclama del lector u oidor «ues aquí», «mira cristiano», «mira qué», «mira cómo», que aparecen en ciertos

20. La presentación de la violencia en las escenas sobre los abusos del régimen colonial produce el motivo estereotipado del pisoteo o la patada [Fig. 4]. Este último hiperboliza la maldad a niveles caricaturescos: nótese que la patada del sacerdote cae sobre el vientre preñado de la india, y a todo esto él sonríe con fruición perversa que hoy llamaríamos sádica. La desproporción en el tamaño de alguna figura en el dibujo también es un comentario obvio del autor sobre la situación presentada: véase, por ejemplo, la derrota de Tupac Amaru plasmada en su disminución física.

pasajes. Se trata, pues, de una forma de *puntuación gestual*.

La derrota de dos traidores a la corona, Gonzalo Pizarro, a manos de Pedro de la Gasca, y Francisco Hernández Girón, a manos de nada menos que el padre de Guamán Poma, don Martín Mallque de Ayala, y su abuelo, Guamán Chaua, figura en dos dibujos con el sentido obscuro de una sodomización o violación anal.

El dibujo 169 sienta las bases para la lectura del dibujo 173 [Fig. 5], al mostrar a La Gasca apuntando su lanza erecta como falo al escudo que lleva el nombre «Pizarro», que queda justo encima y tiene la misma forma del ano del caballo, grotescamente abierto. En ambos casos son obvias las equivalencias macho-vencedor / hembra-vencido, triunfo frente a violación.

Tras estas lecturas entendemos mejor el sentido del dibujo 226, que presenta al fraile obligando a una india al trabajo textil: además del acaparamiento de las destrezas productivas de la nativa, el sacerdote goza de sus servicios sexuales. Ello lo señala en el dibujo el palo con que el padre la obliga a trabajar, en posición de falo erecto que sale de su cuerpo. También el hábito de este cura está abierto, sin otra razón que no sea la de sugerir la exposición gratuita de su cuerpo. Y el texto verbal que sigue al dibujo confirma esta interpretación:

[...] como los dichos padres de las dotrinas hilan y texen apremian a las biudas y solteras deziendo que esta amanzebada con color de hazelle trauajar cin pagalle y en ello las yndias hazen grandes putas y no ay rremedio (*Nueva coronica*, p. 565).



Fig. 5. Sentido obscuro (sodomización). Dibujos 169 y 173 de la *Nueva coronica*.

Las manos también señalan, y uno de los dibujos que critica el vicio de la pereza (dibujo 50) muestra la mano del primer capitán inca sobre su sexo, en una actitud de lujuria y laxitud. El negro que entra en una transacción sexual con la india –en el dibujo 276– le ofrece dinero («*caymi calque yndia*»: «aquí está el dinero, india») y le reclama «*apamuy cono*» («dame el cono»), señalando directamente al sexo de ésta. Y el corregidor y el teniente andan mirando la vergüenza de las indias, señalándola a la luz del candil en el más que expresivo dibujo 202 [Fig. 6].

Uno de los dibujos más explícitos e insistentes en la señalización sexual es el 216 [Fig. 7]. Encabeza la sección sobre «talles y estaturas» de los españoles, una suerte de tipología morfológica de filiación hipocrático-galénica. Esta pareja de españoles «gordos y grandazos» aparece entregada a un diálogo gestual candente. El varón hace la figa (gesto grosero alusivo al coito) a la mujer, y ésta la contesta ofreciéndole una rosa, también símbolo (éste, más delicado) para el sexo femenino. Y por si hubiera algu-

na duda del sentido de este intercambio mudo, otros gestos confirman el mensaje de los primeros: él aprieta con la otra mano la empuñadura de su espada, colocada en posición de falo erecto, y ella apoya suavemente la mano libre sobre su sexo. El dibujo produce así un significado que no está contenido en el texto verbal que le sigue, y es que a la denuncia del carácter flojo, pusilánime y glotón de este tipo humano se añade visualmente su inclinación a la lujuria.

Y finalmente, dos dibujos que presentan una extraña simetría: el 203 [Fig. 8] y el 239 [Fig. 9]. Ambos ofrecen la escena de una comilona en la que un español de cierta jerarquía (un corregidor, un padre) agasaja a sus inferiores (indios, mestizos, mulatos) para sacarles posteriormente alguna ventaja



a esta condescendencia. En el texto que sigue al primero, dice Guamán Poma:

Que los dichos corregidores y padres o españoles y caualleros y los dichos caciques principales, ciendo señor de titulo desde sus antepasados, se acienta en su mesa a comer y a conbidar y conuersar y beuer, jugar con personas figones y rufianes y salteadores, ladrones, mentirosos, ganapanes y borrachos, judíos y moros y con gente baja, yndios mitayos. Y a estos dichos descubren sus secretos y tienen conuersacion con estos mestizos y mulatos y negros. Y ánci ay en esta uida muchos dones y doñas de calauasas (*Nueva coronica*, p. 506).

Estos banquetes son emblemáticos del mundo al revés impuesto por el mal gobierno del virreinato y del que tantas veces se quejará Guamán Poma, como lo hace en el pasaje que sucede al segundo dibujo:

Como los dichos padres y curas de las dichas dotrinas a los yndios tributarios le llama «don juan», «don pedro», o pónese a comer y conuersar con ellos porque ande al trato o



Fig. 6. Señalización sexual con las manos. Dibujos 276 y 202 de la *Nueva coronica*.

Fig. 7. Dibujo frente a texto verbal. Dibujo 216 de la obra de Guamán.



Fig. 8. Dibujo 203 de la *Nueva coronica* (lujuria + gula).

porque están amanebados con sus hijas o ermanas. Y menosprecia y lo echa y destierra a los señores prencipales de título. Y acá ay muchos «don» y «doña» de yndio bajo mytayo. ¡Qué buen don juan mundo al reués conbida al borracho! (*Nueva coronica*, p. 604).

Sobre ambas mesas aparecen, junto a vasos, copas, platos y cuchillos, unos elementos curiosos. En primer lugar, una bandeja que contiene, como si fuera un ave lista para ser devorada, un diminuto cuerpo de mujer. La connotación es clara: una de las ganancias de semejante generosidad será para el español el acceso sexual a algunas de las parientas de los convidados. Pero si nos fijamos en el primero de los dibujos, el 203, también hay sobre el mantel dos objetos redondos que pudieran ser frutas con sus tallos. Aunque la claridad con que

se perfila en la bandeja el cuerpecito femenino nos inclina a sospechar de objetos no identificados. El segundo dibujo, el 239, devela brutalmente el misterio: la inocente fruta situada a la mano derecha de la mesa se ha convertido en un sexo masculino, del que sale una impúdica y nada metafórica flecha que apunta, cómo no, a su justo lugar en el cuerpo del jesuita que preside la comida.

5. Conclusión

La obra de Guamán Poma de Ayala, compleja y policultural, ha de encuadrarse en el ámbito de la emblemática aplicada, en un sentido lato; su sistema de representación es a la vez obvio y complejo, dado el carácter heterogéneo de los destinatarios (la población indígena exige un código diferente del europeo); podríamos decir que se



Fig. 9. Banquete emblemático. Dibujo 239 de la *Nueva coronica*.

trata de una «doble representación». Sus dibujos, aun siendo casi todos ellos formalmente figurativos (representan personas, cosas, hechos y situaciones reconocibles, por ser referentes a realidades concretas) con gran frecuencia son simbólicos a nivel estructural (las relaciones entre sus elementos se conciben en términos estereotipados o paradigmáticos). El código representativo del arte pictórico europeo distrae del sentido latente en los dibujos del cronista, articulado a través de un código no-mimético: relacional o posicional. Este complejo sistema icónico impone al lector dos lecturas distintas del texto visual: una que sigue los eventos de la narración pictórica, y otra, más cuidadosa, que atiende al mensaje simbólico que subyace en cada dibujo. La se-

gunda lectura introduce al lector en el dominio de la ideología nativa. La subversión del mensaje literal por la estructura subyacente es quizás uno de los efectos más sorprendentes de la manipulación de códigos icónicos que caracteriza a este texto policultural.

Por otra parte, la obra de Guamán se encuadra en la literatura llamada *de regimine principum* y supone una realización original de lo que, de alguna manera, podríamos denominar emblemática política. Eso sí, una emblemática no abstracta ni alegórica sino concreta e histórica; que forma parte de lo que al inicio de estas líneas denominábamos «historias a lo humano y a lo poético», un sistema de representación a la vez obvio y complejo, consecuencia de estar dirigido a un público heterogéneo.