

FELIPE GUAMAN POMA DE AYALA ENTRE DOS MUNDOS

Carlos González Vargas

Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile

Hugo Rosati Aguerre

Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile

Francisco Sánchez Cabello

Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile

A través de una serie de catorce dibujos pertenecientes a la *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, constituida por 399 láminas y cerca de 1.200 páginas, los autores estudian el mundo de las ideas presentes en Felipe Guaman Poma de Ayala, cronista indígena que nace durante los inicios del período de irrupción hispana en el área andina. Se establece una comparación del ideario representativo de los dos mundos a los cuales perteneció, advirtiéndose en los dibujos de su obra, una notable presencia de aspectos propios de la cosmovisión incaica, los que, a menudo, se entremezclan con elementos propios de la visión cristiana traída por los españoles.

Throughout a series of fourteen drawings pertaining to this text "*Nueva Corónica y Buen Gobierno*" (*New Chronicle and Good Government*), consisted of 399 laminae and nearly 1,200 pages, the authors study the world of the present ideas in Felipe Guaman Poma de Ayala—a native chronicler who was born at the beginning of the Hispanic irruption Period in the Andean area. They make a comparison of the representative ideology of the two worlds Guaman Poma belonged to, pointing out in these etchings there is a remarkable presence of proper aspects of the Incaic world vision, which are often intermingled with elements of the Christian vision brought by the Spaniards.

Rasgos Biográficos del autor

La vida de Felipe Guaman Poma de Ayala ha sido reconstruida gracias a la información que nos entrega en su crónica. Nació en un rincón del distrito de Lucanas, en la región de Huamanga (actualmente Huamachuco), antigua área habitada por las etnias de los Soras, Andamarcas y Lucanas, considerados indios valerosos, fama por la cual se les asignó como misión conducir las literas del Sapa Inca cuando éste marchaba hacia las conquistas¹ El pueblito donde

¹ "Llevan los yndios andamarcas y soras lucanas, parinacochas a la guerra y batalla, de priesa lo llevan"
En: Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Editorial Siglo XXI. México. 1980.
pág. 307.

supuestamente nació fue Sondondo, anexo a Santiago de Chipao, el cual, durante la época colonial, pasa a llamarse San Cristóbal de Sondondo². Así, debemos entender que fue indígena tanto por línea paterna como materna; sus abuelos habrían sido Tupac Inca Yupanqui y Mama Ocllo, cuya hija Curi Ocllo se habría casado con Guaman Mallqui padre de nuestro cronista e hijo de Guaman Chawa, gobernante de la región del Chinchaysuyu, representante de la dinastía Yaro Willca, en época anterior a la llegada de los españoles a esta área³.

Según la costumbre de los pueblos andinos, puede presumirse que Guaman Poma habría recibido una educación estrechamente vinculada con las propuestas indígenas, por boca de su madre, doña Juana Curi Ocllo, que era la hija menor de Tupac Inca Yupanqui. Luego, durante su niñez, también recibe un aporte formativo en referencia a las actividades propias del sexo masculino en el contexto del mundo andino por parte de su padre. Este, según él mismo afirma, era «el segundo del Inca», Guaman Mallqui, hijo de Guaman Chaua, gobernante de la región del Chinchaysuyu, quien habría recibido a los conquistadores en Tumbes en representación del Inca Huáscar en 1532⁴.

Es muy probable, que haya escrito la crónica entre los años de 1612 y 1615, luego de largos viajes por Huamanga acompañando al clérigo Cristóbal de Albornoz, visitador General de la provincia del Chinchaysuyu, esto es, del sector correspondiente al norponiente del Tahuantinsuyu⁵. Durante su vida, el autor realizó a lo menos dos viajes a Lima. El primero en 1582 y el segundo posiblemente en 1615 que es el año en que decide entregar al virrey el manuscrito de su crónica. Al no ser recibido por éste, abandona Lima, regresando a su pueblo natal, ya anciano, acompañado de su hijo Francisco⁶. Como última referencia a su vida, se ha llegado a la conclusión que entre los años 1615 y 1616 el autor enmendó el manuscrito, ya que añadió más de 125 pasajes de diversa extensión a la obra terminada, como demuestra Rolena Adorno en su libro *Cronista y Príncipe*⁷.

2 Otros historiadores, como Raúl Porras Barnechea, *Los Cronistas del Perú*. Biblioteca Peruana, Lima, Perú, 1986, indican que el pueblo natal del cronista se llamaba San Cristóbal de Suntuunto. Del mismo modo lo nombra María Pilar Pérez Canto en *El Buen Gobierno de Felipe Guaman Poma de Ayala*. Biblioteca Abya-Yala, Ecuador, 1996.

3 Ver Roger Zapata. *Guaman Poma, indigenismo y estética de la dependencia en la cultura peruana*. Minneapolis, Minn. Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989. Este autor dedica un interesante capítulo, en la primera parte de su libro, acerca de la genealogía de Guaman Poma analizando críticamente el posible origen noble del cronista.

Tupac Inca Yupanqui fue el noveno de la serie de trece Incas que gobernaron el Tahuantinsuyu. Reinó entre 1438 y 1471, es el que inicia la fase de expansión imperial, vale decir, es el generador del Tahuantinsuyu considerado como un territorio que va más allá de los límites del valle del Cuzco y que posteriormente llega a dominar hasta el Ecuador por el norte y el río Maule, en el centro de Chile, por el sur.

4 Guaman Poma de Ayala, Felipe, *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Editorial Siglo XXI, México, 1980, tomo II, pág. 349. Esta edición es la que nos ha servido de base para realizar esta investigación, sin embargo, hemos tenido junto a nosotros la primera edición facsimilar realizada por el Institut d'Ethnologie, Paris. 1936.

5 Adorno, Rolena, *Cronista y príncipe. La obra de Don Felipe Guaman Poma de Ayala*. Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1989, cap. II.

6 Pérez Canto, María Pilar. op. cit. pág. 42

7 Adorno, Rolena. op. cit.

En relación con el historial del manuscrito que intentó entregar al Virrey del Perú, la persona que finalmente pudo haberlo recibido habría sido Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montecclaros, quien fuera Virrey entre los años 1607 y 1615, o bien, Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache quien lo sucede gobernando desde 1615 hasta 1621⁸ Abraham Padilla Bendezú supone que este último remitió el manuscrito al monarca español y sostiene que formó parte de la biblioteca del Conde-Duque de Olivares, la que fue comprada por un embajador danés en 1653⁹. Mucho tiempo después comienza la historia moderna de la *Nueva Corónica y Buen Gobierno* cuando el manuscrito es localizado por el doctor Richard Pitschman de la Universidad de Göttingen, en la Antigua Colección Real de la Biblioteca Real de Dinamarca en 1908. Después de 22 años de su hallazgo, en 1930, el fundador del Museo del Hombre en París y director del Instituto Etnológico de París, Paul Rivet, prepara la famosa y conocida edición facsimilar que es publicada en el año 1936¹⁰. A partir del 15 de mayo del año 2001, la Biblioteca Real de Copenhague ha puesto en la Internet una digitalización del total del original de la *Nueva Corónica y Buen Gobierno*¹¹.

Guaman Poma: Heredero del Pasado Andino

A través de la observación cuidadosa y posterior estudio de las 1175 páginas que constituyen la *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, la cual contiene 399 láminas (incluyendo la portada), para lo cual trabajamos con la edición de John Murra y Rolena Adorno, como también de la mencionada edición facsimilar, pretendemos penetrar en el ordenamiento mental y en los principios y valores indígenas presentes en Felipe Guaman Poma, para así poder comprender y valorar cual es el mensaje que él se propuso entregar al escribir e ilustrar esta hermosa relación al Rey de España.

En numerosas láminas de esta obra se visualizan las categorías indígenas en relación con la trascendencia y con ciertas características de su «ser en el mundo» desde la perspectiva indígena, por ejemplo cuando el autor tiene que explicar los orígenes del Mundo Indígena y los del Mundo Occidental. Ello, porque Guaman Poma, como muchos indígenas de su época, recibió una cuidadosa instrucción religiosa católica, más aún en su caso, dado que la instrucción doctrinal le es entregada por su hermanastro, el ermitaño Martín de Ayala. Esto nos permite entender, entre otras cosas, el sincretismo religioso que se advierte en el autor, ya que en él está presente la religiosidad del mundo indígena, absorbida durante su formación familiar temprana, pero penetrada por el pensamiento cristiano católico de su época, esta situación le permitió participar sin mayores problemas de conciencia en la

8 Biblioteca de Autores Españoles, *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la casa de Austria*. Edición de Lewis Hanke, Madrid, España. 1978, cinco volúmenes.

9 Padilla Bendezú, Abraham. op. cit.

10 Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Nueva corónica y buen gobierno* (Codex Perúvien Illustré), París, Institut D' Ethnologie, 1936.

11 <http://www.kb.dk/elib/mss/poma/>

extirpación de las idolatrías junto a Cristóbal de Albornoz, en las últimas tres décadas del siglo XVI¹².

En relación a su familia el autor nos recuerda que su padre, Guaman Mallqui, era hacia la época de la conquista un cacique de Lucanas y sirviente de un hospital. Este va a tomar un apellido español debido a una valiente acción desarrollada en el fragor de la batalla de Huarinas (1547), en la que se enfrentan los alzados al mando de Gonzalo Pizarro en contra de las tropas leales a la corona española. Luis Avalos de Ayala estuvo a punto de ser victimado por Martín de Olmos, pero fue salvado de la muerte por Guaman Mallqui, servicio por el cual logró honra y mérito y se pasó a llamar Guaman Mallqui de Ayala, razón que permite a Guaman Poma aplicarse a sí mismo el apellido de Ayala¹³. Además, utiliza el título de «Don» por provenir de una familia que perteneció a la nobleza incaica, ya que era nieto de Tupac Inca Yupanqui y de su esposa, Mama Oclo, por lo tanto, también fue sobrino de Huayna Capac y primo-hermano de los últimos incas: Huáscar y Atahualpa.

Todo lo ante expuesto obliga a ser muy cuidadoso en el análisis de las láminas, ya que se debe considerar el fuerte arraigo de los modelos de pensamiento indígena en el cronista, además de su amplio conocimiento de la historia y tradiciones del incanato, lo cual, sumado a su excelente formación cristiana, la que le fuera entregada por su hermanastro, quien llegó a ser sacerdote, lo señala como un poseedor de una extensa cultura y, conocedor de la cosmovisión de ambos mundos, tanto del mundo indígena, como del mundo cristiano.

Para Valorar los Dibujos de Guaman Poma

Estimamos que para realizar una observación acuciosa de las láminas de la crónica, hay que tener en cuenta un patrón de observación basado en los modelos de pensamiento indígena que consideran, por ejemplo, que un vegetal, un animal, una piedra o un cerro tienen espíritu, lo que hace natural pensar que para Guaman Poma, formado en dicha tradición indígena, las láminas también lo tengan. Además, el mundo indígena estaba concebido bajo un riguroso orden jerárquico basado en pares de términos opuestos y complementarios tales como: arriba-abajo (Hanan-Hurín), derecha-izquierda, masculino-femenino, anciano-joven, cielo-tierra, aún vigentes en comunidades indígenas actuales situadas dentro de los límites de lo que fuera el Tahuantinsuyu. Como puede verse, la dualidad está siempre presente en el mundo andino¹⁴.

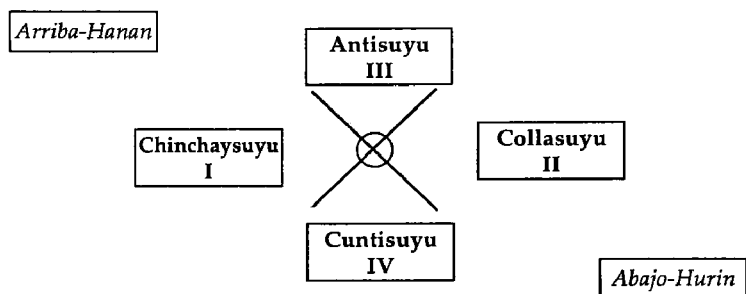
Desde la dualidad se puede alcanzar la idea de tetrapartición, base de la organización espacial del incario; así tenemos al Tahuantinsuyu, el mundo de

12 En relación a las categorías indígenas y españolas utilizadas por Guaman Poma, ver a Juan M. Ossio, "Guaman Poma: Nueva Corónica o Carta al Rey. Un Intento de Aproximación a las Categorías del Pensamiento del Mundo Andino". En: *Ideología mesiánica del mundo andino*. Editorial de Ignacio Prado Pastor, Lima, 1973. y Ossio, Juan, "La Idea de la Historia en Felipe Guaman Poma de Ayala". En: Runa. Lima. 1977.

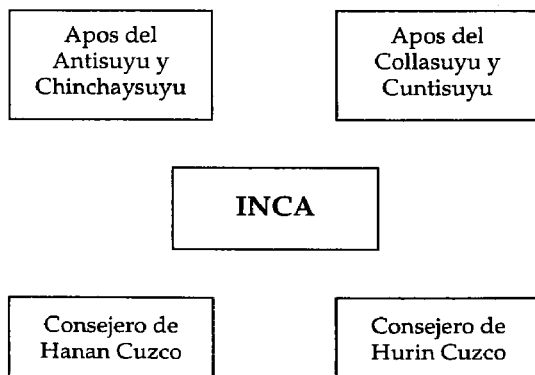
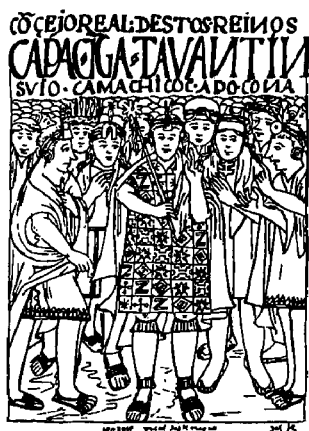
13 Hecho que es relatado por el autor en la página 16 de su manuscrito.

14 Ver por ejemplo, a María Rostworowski de Diez Canseco, *Estructuras andinas del poder*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima, Perú. 1986. Esta autora propone la existencia de dos Incas, de dos curacas, de dos ejércitos no antagonicos, sino complementarios.

los cuatro rumbos, dividido en: Chinchaysuyu (Rumbo Norte), Antisuyu (Rumbo Este), Collasuyu (Rumbo Sur) y Cuntisuyu (Rumbo Oeste). Se conformaría teniendo a Cuzco como centro u «Ombligo del Mundo» como eje del par arriba-abajo del mundo o nivel terreno (Hanan-Hurín), aglutinando en el primero al Chinchaysuyu con el Antisuyu bajo la denominación de Hanan y al Collasuyu con el Cuntisuyu, bajo la denominación de Hurín¹⁵.



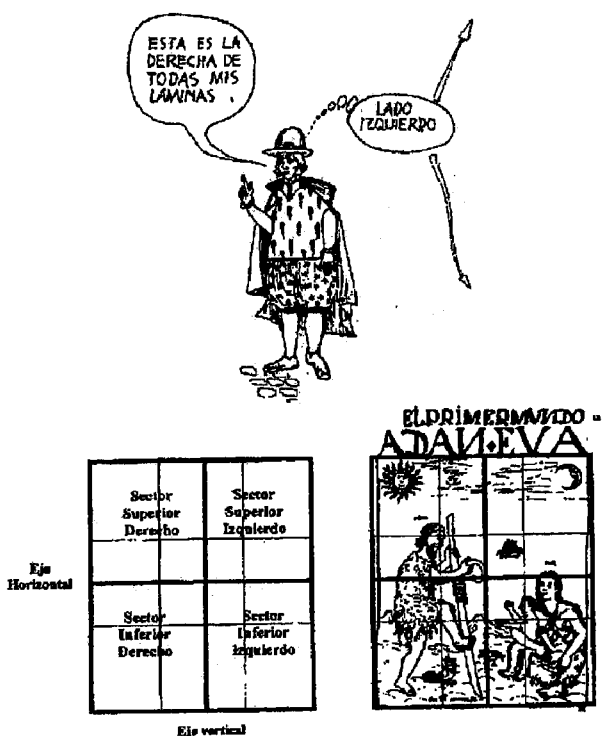
La jerarquización propia del pensamiento incaico ordena valóricamente los cuatro cuadrantes del Tahuantinsuyu, de tal modo que el Chinchaysuyu es más que el Antisuyu dentro del mundo Hanan y, el Collasuyu es más que el Cuntisuyu en el mundo Hurín. Esto se ve reflejado en la obra de Guaman Poma cuando se refiere al Consejo del Inca (Figura 2) que estaba conformado por un representante de cada uno de estos rumbos, los cuales se ordenaban de la siguiente manera: al centro la figura del Inca, a su derecha un personaje que representa al Hanan Cuzco y dos Apos que representan al Chinchaysuyu y al Antisuyu, respectivamente. A la izquierda del Inca, un personaje cumple igual función representando al Hurín Cuzco y, a su vez, dos Apos representan al Collasuyu y al Cuntisuyu¹⁶.



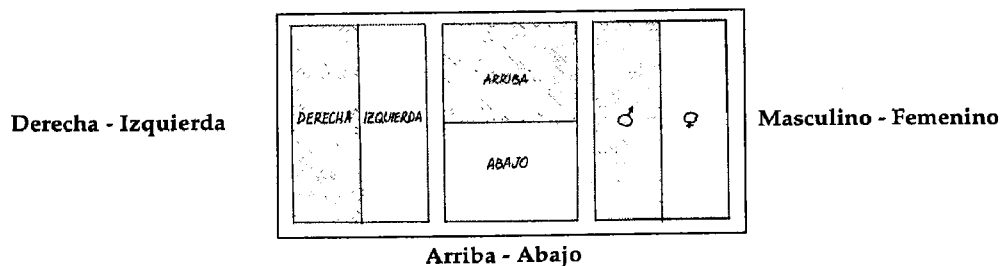
15 Wachtel, Nathan, "Los Indios y la Conquista Española" En: Bethell, Leslie (editor). *Historia de América Latina*. Cambridge University Press, Editorial Crítica, Barcelona. 1990, vol. I, capítulo VII.

16 Ver a Nathan Wachtel, *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*. Alianza Editorial, Madrid, 1976.

De este modo, los dibujos de la crónica deben ser considerados en diálogo con el lector, de tal manera que la izquierda del lector corresponde a la derecha de la lámina y viceversa. Así, al realizar la observación desde este punto de vista, se establece un diálogo real y no metafórico, exigiéndonos, por lo tanto, un esfuerzo para captarlos en sus reales alcances, lo que se explica al observar los esquemas que presentamos.



Para realizar el análisis de las láminas de esta crónica, siguiendo los planteamientos aún vigentes en muchos pueblos indígenas y que imperaban plenamente en la época de Guaman Poma, hemos considerado y respetado el valor posicional de los siguientes pares de opuestos complementarios, los que con frecuencia pueden ser observados simultáneamente:



Esto se aprecia prácticamente en todas las láminas. A modo de ejemplo, podemos citar la lámina referente al «Primer Mundo» (expuesta en la gráfica anterior), donde observamos la relación arriba-abajo según la jerarquización andina, expresada en la presencia del sol y la luna en la parte superior (mundo divino) y en la parte inferior, el hombre y su familia e incluso una familia de aves (mundo terreno). Un eje vertical virtual separa derecha e izquierda, vinculando al sol con Adán y con un gallo, (derecha), a la luna con Eva y dos de sus hijos y, además, una gallina y dos avecillas (izquierda). Lo masculino y lo femenino quedan así claramente diferenciados y vinculados con el segmento de la lámina que los representa e identifica.

Siguiendo las relaciones jerárquicas que operan en el conjunto de los planos cósmicos, el mundo superior es más positivo que el mundo terreno y éste es más que el inframundo. Hemos podido comprobar que esta idea se proyecta a los objetos y al plano gráfico, de tal manera que la relación jerárquica vertical recién expuesta se reitera en dicho nivel en la verticalidad de las relaciones mundo sobrenatural-mundo natural; Dios-género humano; Dios Creador-espíritus subordinados; y se complementa con las relaciones jerárquicas horizontales asociadas con la lateralidad de carácter espacial, como es el caso de la relación este-oeste; frente-tras; derecha-izquierda; y con las relaciones jerárquicas horizontales de temporalidad, como es el caso de las relaciones de edad mayor-menor; incluso, de las relaciones jerárquicas que se producen entre los sexos masculino y femenino. En todas ellas, el signo más positivo se asocia con el primer término mencionado, lo que nos propone una metodología de análisis constante y práctica. Además, hemos podido constatar que, con cierta sutileza, el autor sigue esta jerarquización cuando debe oponer elementos positivos y negativos, tales como seres honestos y deshonestos, buenos y malos funcionarios, etc.

Definiremos como «estudio de la lateralidad» a la metodología aplicada por nosotros en la observación y análisis de cada una de las láminas que presentamos en este artículo, para así confirmar y sostener que la ubicación de lo representado en ellas no es indiferente, sino que responde a un orden y a un pensamiento indígena jerárquico, en el cual cada personaje, divinidad u objeto está ubicado de acuerdo a constantes valóricas dependientes de su sexo, rango, calidad o importancia¹⁷ Dicha lateralidad aún permanece vigente en las

17 Louis Faron en su obra *Hawks of the Sun*. University of Pittsburgh Press. 1964. Emplea para definir el concepto que nosotros hemos denominado como "lateralidad" el término "manualidad" en el capítulo VI en el siguiente acápite: Los conceptos de "manualidad" (el uso de las manos) y del dualismo complementario. "El marco teórico más comprensible para este tipo de análisis fue sugerido por Robert Hertz, alumno de Durkheim, y ha sido confirmado recientemente, como también aplicado en forma provechosa por Rodney Needham, en el análisis de materiales indonésicos y africanos. Hertz trata en su ensayo acerca del fenómeno de oposición complementaria. *The Pre-eminence of the Right Hand: A Study of Religious Polarity* (1960), y señala que muchas sociedades -sino en todas- los honores, designaciones, prerrogativas estaban asignadas a la mano derecha, en tanto que la mano izquierda lleva una posición subordinada que llega a ser despreciada. Ampliando este tema, Needham escribe: la oposición simbólica de la derecha y la izquierda y una categorización dualista del fenómeno, son tan comunes que parecen ser propensiones de la mente humana". Rolena Adorno, también, en su libro *Cronista y príncipe. La obra de don Felipe Guamán Poma de Ayala*, analiza algunas láminas de la crónica dejando en claro que para entenderlas hay que conocer cuál es la jerarquización e importancia que regía los distintos rumbos del mundo andino y el valor que tienen Hanan y Hurín, lo que se refleja en la estructura misma de las láminas. Tom Dillehay también había percibido esta jerarquización y orden presentes en el mundo surandino, en su obra *Araucanía: Presente y Pasado*. Editorial Andrés Bello. Santiago. 1990. Capítulo IV.

cosmovisiones y en los esquemas de pensamiento de pueblos indígenas del área andina y sur andina¹⁸.

Uno de los aspectos relevantes que hemos podido apreciar, desde el punto de vista de las artes visuales, dice relación con el modo utilizado por el autor para distribuir los distintos elementos gráficos dentro del plano que constituye el área destinada al dibujo, es decir, hemos intentado encontrar el sistema de composición que éste empleó, ya que se aprecia una cierta intención de orden en el plano gráfico, lo que estaría revelando la aplicación de principios compositivos en el ordenamiento del dibujo. Aunque entendemos que la existencia de una idea de organización formal no implica necesariamente un acabado conocimiento de normas de composición, ya que ésta también puede lograrse de un modo intuitivo, si se posee un sentido de equilibrio que lleve a estimar la existencia de un contrapeso visual entre los trazos que dan forma a las distintas figuras presentes en cada lámina.

De lo que no cabe duda es que Felipe Guaman Poma pasó por algún tipo de instrucción en lo referente a la escritura y que eso, entre otros factores, se logra ejercitando la motricidad fina. Igualmente, es posible que, si no recibió una enseñanza de taller, a lo menos, pudo haber tenido conversaciones con indígenas que fueron instruidos en las normas básicas del dibujo a fin de que oficiasen como pintores, escultores, retablistas o encarnadores, los cuales podrían haberle traspasado alguna información, ya que, a propósito de uno de sus textos, una de las láminas deja entrever que conoció el ambiente de taller¹⁹.

En este punto, es conveniente tomar la referencia que hace Vicente Gesualdo al comentar brevemente a nuestro autor: «Los dibujos con que Guaman Poma de Ayala ilustró su trabajo, pocas veces analizados desde el punto de vista artístico, son de lo mejor que ha producido el arte indígena en el Perú. Formado en la escuela cuzqueña, debió realizar su aprendizaje de dibujo en algún taller del Cuzco hacia 1560 (...) El valor documental de estos dibujos es enorme y constituyen el más precioso conjunto de tradición figurada para el conocimiento de la historia incaica»²⁰.

El campo de la composición en sus dibujos queda circunscrito, en cada lámina, por dos trazos rectos verticales situados a izquierda y derecha, dejando como margen un espacio bien proporcionado. Un trazo horizontal determina el borde inferior, procurando mantener el espacio del margen. Se cierra el área destinada al dibujo de las figuras por medio de la percepción de las bases de los caracteres escritos con letras mayúsculas que describen el contenido del dibujo, los que actúan como si fuesen el trazo horizontal que define el borde superior. El espesor de estos caracteres es el necesario para que se generen tensiones forma-

18 En comunidades indígenas chilenas de la zona mapuche cercanas a Temuco y Valdivia, hemos constatado los aspectos que nos permiten usar el término lateralidad ya que en torno a una mesa junto a un lonko, a su derecha y a su izquierda se toma asiento de acuerdo a un orden preestablecido por la tradición, siguiendo los patrones de masculino-femenino, valor del parentesco, jerarquías de edad, entre otros.

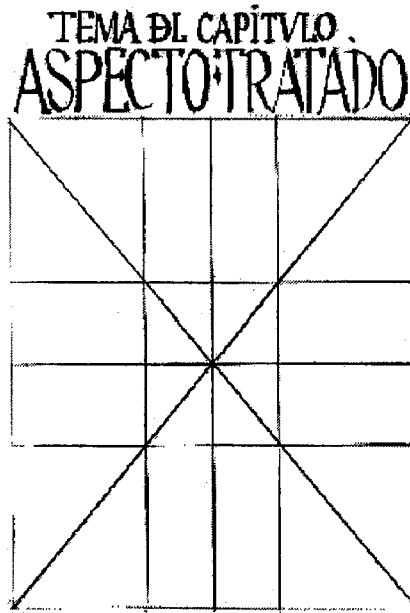
19 Ver Guaman Poma de Ayala, Felipe. (Edición Murra-Adorno). pág. 637.

20 Gesualdo, Vicente. *Enciclopedia del Arte en America. Historia*, Vol.II, Editorial Bibliográfica Argentina, Buenos Aires, 1968, pág.298.

les, las que actúan produciendo dicho efecto visual, hecho que permite suponer que su autor tenía la experiencia de taller que le suponemos. Sin embargo, aparentemente no poseía un conocimiento profundo acerca de los modos de generar la idea de espacio, e incursiona en soluciones parecidas a proyecciones isométricas, de «perspectiva caballera», a la superposición de formas para sugerir que las personas están en un espacio, e incluso, se aprecian ciertos intentos de perspectiva inversa y de perspectiva geométrica. Otras de las soluciones espaciales que suele ocupar acuden a diferencias en las relaciones de tamaño, e incluso, de posición de las figuras en el área del dibujo.

El rectángulo que define el área destinada al dibujo, por la naturaleza de sus proporciones, sugiere como elementos importantes para la composición a sus diagonales y a sus ejes vertical y horizontal, definiendo un trazado que luego se completa con una trama constituida por dos trazos horizontales y dos verticales espaciados a distancias iguales, de manera que generan un cuadrículado constituido por tres pequeños rectángulos dispuestos en sentido horizontal y tres en sentido vertical. El trazado virtual que resulta de superponer dicha cuadrícula con las dos diagonales del rectángulo inicial y con los ejes antes citados, destaca el punto centro, o el pequeño rectángulo central, como una posible área de atención, de atracción visual, la que según esté ocupada por figuras, o no esté comprometida con ellas, puede gestar ciertos efectos visuales, debidos, por ejemplo, a tensiones generadas entre las formas allí figuradas (Ver figura n° 5).

Figura n° 5



Así, en la mayoría de los dibujos logra crear un sistema de relaciones armónicas entre las partes, lo que no parece ser premeditado y que, por lo tanto, quizá fuera logrado de manera intuitiva. Aunque parece ser seguro que en algunos de sus dibujos, especialmente en los que se relacionan con verdades de la fe católica, empleó modelos europeos, como puede ser el caso del primer dibujo que sigue del de la portada de su obra en el que aparece la Trinidad y la Virgen María. (Ver figura 6).

Figura n° 6



En aquello que dice relación con el modo de hacer que las figuras sean captadas según su valor de representación, no siempre busca hacer gala de destrezas o de una posible capacidad expresiva, cediendo lugar, en varias ocasiones, a soluciones formales cuyas características se sustentan en convenciones gráficas de origen prehispánico, con la clara finalidad de identificar a objetos, personas, grupos humanos o etnias vinculadas con tales códigos, como es el caso de la representación de tocapus como símbolos identificatorios de los incas, de sus esposas, de sus parientes y miembros de las panacas reales.

Presentamos a continuación dos series de láminas en las cuales, desde un análisis de la gráfica, analizamos a Guaman Poma en sus rasgos de pensamiento andino y cristiano.

Guaman Andino



Lám.1, (261) pág.235. Dibujo que inicia una serie de diez láminas dedicadas a los ídolos, hechiceros, agüeros y procesiones, como expresiones de la espiritualidad incaica. El autor denomina al primero de estos «CAPITULO DE LOS IDOLOS, UACA BILLCA INCAP» (divinidades del Inca). Acompañan a la lámina cinco pequeños textos: el primero de ellos situado en el ángulo superior derecho dice «Uanacauri uaca». El segundo ubicado sobre la cabeza del Inca representado dice: «Tupa Ynga». El tercero está situado en el área, hacia donde indica con su mano el Inca y dice «Uaca bilcacona Pim camcunamanta ama parachun, cazachun, runtochun ninqui? Rimari. Chaylla» («¡Waqas, willkas! ¿Quién de ustedes a dicho no llueva, que no hiele, que no granice? ¡Hablen ! Esto es todo»). El cuarto texto está ubicado en medio de un conjunto de doce huacas y dice «Manam nocacunaca, Ynca» (No fuimos nosotros, Inka). El último de los textos bajo el conjunto anterior dice: «Con todas las uacas habla el Ynga»²¹

En esta primera lámina de la serie vemos al Inca, de pie, revestido con insignias que caracterizan su rango y situado al lado izquierdo. Al lado derecho se aprecia una representación de la huaca de Uanacauri, en la figura del cerro de ese nombre, sobre cuya cumbre se aprecia la figura de Ayar Uchu Uanacauri (Ayar Uchu fue uno de los cuatro hermanos Ayar, que dan origen al mito fundacional del incario, quien, según la narración mítica, queda en la cumbre del cerro de Guanacauri convertido en piedra²²). Entre ambos, a nivel del suelo, formando un círculo se encuentran doce figuras que representan a las huacas del incanato.

²¹ Huaca (divinidad tutelar local).

²² Según anota Federico Kauffman Doig, *Manual de Arqueología Peruana*, Ed.Peisa, Lima, 8° ed.1983, pág.553 "Ayar Uchu, allí en la altura, quedó aprisionado por una roca, pegadas las plantas de los pies a las espaldas de la piedra. No pudieron salvarlo y quedó convertido en tal torma y, viéndose perdido, rogó a sus hermanos que se acordaran de él y le honraron en su fiesta. Se le conoce como la huaca Ayar Uchu Guanacauri."

Guaman representa en forma escrita en la parte alta de la lámina el diálogo que entabla el Inca con las huacas, en el cual reprocha a ellas que alguien está pidiendo que no llueva, que no hiele, que no granice. A esto, las huacas responden «no fuimos nosotros, Inca», lo que queda consignado por Guaman en la parte central del conjunto de huacas. Destaca también que «con todas las uacas habla el Ynga».

Con esta lámina pensamos que el autor enfatiza el diálogo permanente que existía entre el gobernante y las divinidades reconocidas en el incario, ya que el Inca era un hombre muy religioso y respetuoso de las tradiciones, porque todo esto implica un orden y una jerarquía que aglutina al incario que él encabeza.

Guaman piensa que el Inca es conocedor del pasado y del porvenir por la vía de las huacas, cuando nos dice «lo primero, de cómo Topa Inga Yupanqui hablaba con las uacas y piedras y demonios, y sabía por suerte de ellos lo pasado y lo venidero de ellos y de todo el mundo, y de cómo habían de venir españoles a gobernar; y así por ello el Inga se llamó Uiracocha Inga»²³.

Dentro del texto que acompaña la lámina, en la página 262 del manuscrito, Guaman Poma anota que cuando Uayna Cápac, hijo de Tupac Yupanqui le pregunta a las huacas, estas, no quisieron hablar ni responder cosa ninguna y agrega que Pariacaca es la única que les responde «que ya no había lugar de hablar ni de gobernar, porque los hombres que llaman Uiracocha habían de gobernar y traer un Señor muy grande en su tiempo o después sin falta, esto le respondió las dichas uacas ídolos al inca Uayna Cápac Inga, de ello fue muy triste a Tumi». Creemos que este párrafo es muy importante porque el autor comienza a explicar la presencia de los españoles y del catolicismo en el mundo andino, para que así la conquista posterior no aparezca algo tan inesperado.

En relación con la lateralidad, cabe destacar que el sector derecho está ocupado por el monte de Uanacauri con su huaca, que pertenecen al mundo sobrenatural; en el centro, siguiendo un ordenamiento jerárquico, se aprecia un conjunto de doce huacas, elementos que también pertenecen al ámbito sagrado, finalmente el Sapa Inca ocupa el lado izquierdo, no por poseer rasgos negativos, sino respetando el valor del ámbito sagrado por sobre su jerarquía terrena.

La huaca más importante, el ídolo de Uanacauri domina la parte alta, en cambio el conjunto de huacas locales ocupan el centro de la parte baja, destacando entonces una jerarquía vinculada al concepto arriba-abajo, mundo sagrado-mundo humano.

Desde el punto de vista de la organización del dibujo, resalta la importancia del perfil del rostro del Inca, que se constituye en un sector que atrae la mirada del observador, debido a la presencia de un texto escrito por el autor, que lo sitúa frente a la boca del personaje. Dicho perfil se proyecta hacia arriba pasando por la insignia que se alza sobre su cabeza y, por su otro extremo, esta línea virtual baja hacia su hombro y brazo derecho, para luego curvarse desde su dedo índice proyectándose hacia la figura de la huaca de Uanacauri, situada en la

23 Guaman Poma de Ayala, Felipe. (Edición Murra-Adorno). pág. 234.

parte alta del lado derecho, configurando de ese modo un movimiento visual que se define geométricamente en forma de una parábola cuyo eje vertical se desvía hacia la derecha. Esta propuesta dinámica que compromete la parte superior del conjunto de figuras, es contrapesada por el conjunto de huacas representadas en la mitad inferior en un ordenamiento cuya configuración en forma de elipse refrena dicho movimiento, debido a que puede considerarse poseedora de un movimiento estático. El equilibrio tiende a centrarse en el espacio definido por la huaca más alta del circuito inferior y la muñequera que cubre parte de su antebrazo derecho.

Este contraste de movimientos, que toma a la figura del Inca como el elemento formal que la sustenta, permite valorar especialmente el segmento superior derecho de la lámina, de manera que puede interpretarse como una afirmación del autor acerca de que los gobernantes incas, efectivamente, mantenían un diálogo con el mundo sobrenatural a través de las huacas.



Lám.2, (264) pág.238. Segunda lámina de la serie de los ídolos de los incas denominada «DE LOS IDOLOS INGAS INTI, UANACAURI, TAMBOTOCO». Dentro del espacio dibujado Guaman agrega cuatro pequeños textos, los tres primeros en secuencia vertical bajo la figura del sol, dicen lo siguiente: «Uanacauri», «Tambotoco» y «Pacaritanbo», el cuarto bajo las piernas del Inca representado y el borde inferior dice «en el Cuzco».

En el tercio superior del recuadro el autor ordena de derecha a izquierda al sol, la luna y el lucero. Bajo la figura del sol en el lado derecho aparecen, desde

arriba hacia abajo, el ídolo de Uanacauri, el Tambotoco y el Pacaritambo, sintetizados en una sola figura. Bajo la figura de la luna, en la parte central, se observa el Inca arrodillado, que ha depositado su llauto y mascapaycha al pie del cerro, reverenciando los astros referidos. Bajo la figura del lucero, tras su esposo, están situados la Coya y un hijo de ambos.

La tríada sol-luna-lucero, que según el pensamiento incaico tienen calidad divina, está en correspondencia con la tríada formada por el Inca (hijo del sol) - la Coya (esposa del Inca) -y el hijo de ambos, lo que remite al deber del Inca de hacer sacrificios al Sol, de la Coya el de realizar sacrificios a la Luna, y de sus hijos de hacer sacrificios al Lucero del Alba (Venus), como señala el mismo Guaman Poma en las páginas 262, 263 y 265 de su obra: «de cómo el Inca sacrificaba a su Padre el Sol con oro y plata y con niños y niñas de diez años, que no tuviesen señal ni mancha ni lunar y que fuesen hermosos, y para ello hacían juntar quinientos niños de todo el reino y sacrificaban en el templo de Curicanha(...) y allí en medio se ponía el Inga hincado de rodillas puestas las manos, el rostro al sol y a la imagen del sol y decía su oración(...) y tenía el dicho Inga otra hermita y sacrificio de la Luna que llamaba Pumap Chupan, sacrificaban a la Luna dios de la mujer y entraba la Coya a sacrificar con sus hechiceras como el Inga haciendo sus oraciones pedía lo que quería. Otro templo del Lucero Chasca Cuyllor Chuqui Ylla Uacabillcacona que entraban a sacrificar los auquiconas y ñustaconas, príncipes que eran dioses de ellos de los menores, y entraban con sus hechiceros y pedían lo que querían en su oración»²⁴.

Cabe destacar la ubicación de la insignia de poder del Inca (llauto y mascapaycha) a los pies del Pacaritambo y Tambotoco, con ello vincula al hoy con el pasado mítico (ya que la mascapaycha estaría representando al grupo Masca que está directamente relacionado con uno de los hermanos Ayar, Manco Capac, que emergieran de la ventana principal Capac Toco del Tambotoco en Pacaritambo, que es el lugar de origen de los incas). También el autor al representar al Pacaritambo, al Tambotoco y a la Uaca de Uanacauri está proponiendo una tríada de espacios sagrados en el plano terreno²⁵.

Estimamos que en esta lámina queda expresada con mucha claridad la verticalidad jerárquica de la divinidad con respecto a la humanidad: el plano superior es ocupado por los astros mayores dispuestos de derecha a izquierda, también en secuencia jerárquica (sol-luna-lucero). Bajo un orden de igual calidad son representados el Inca, su esposa y un hijo en la parte inferior de la lámina. Paralelamente la idea de jerarquía vertical se aprecia en la tríada de figuras correspondientes al ídolo de Uanacauri, el Tambotoco y el Pacaritambo, valoradas como elementos sagrados ocupando el sector derecho de la lámina, reduciendo a los tres seres humanos a un plano de significación menor, a pesar de su señorío. Las relaciones jerárquicas masculino-femenino y padres-hijos se manifiestan en el orden sol-luna-lucero e Inca-Coya-Hijo.

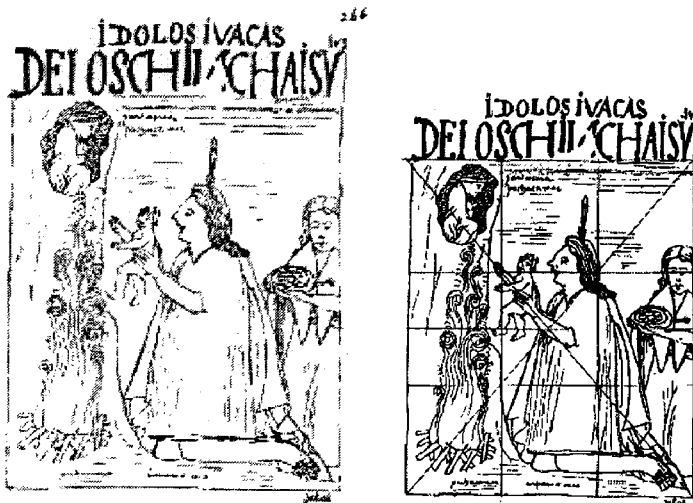
24 Guaman Poma de Ayala, Felipe. (Edición Murra-Adorno). pág. 234-239.

25 Kauffmann Doig, Federico. *Manual de Arqueología Peruana*. Ediciones Peisa. Perú. Capítulo VIII.

La explicación que hemos elaborado en torno a los distintos planos de la lámina permite destacar que el hecho de haber dedicado el autor una serie de seis láminas que se refieren a los ídolos, a la cual pertenece la que observamos, no es algo casual, sino que ellas están dedicadas a explicar y valorar la necesidad del vínculo existente entre el mundo político y el mundo religioso en la persona del Inca y en su sucesión. En cierto sentido, está asimilando al Inca con el rey de España, que también era considerado gobernante por Derecho Divino.

En términos de composición, la idea referida en el párrafo anterior se expresa en la ubicación del Inca sobre el eje vertical del recuadro destinado al dibujo, el que lo vincula con todo el área dibujada por medio de las dos diagonales. Así, la diagonal que une el ángulo superior derecho con el inferior izquierdo lo relaciona directamente con el sol. La segunda diagonal, que baja desde el ángulo superior izquierdo hasta el inferior derecho une al lucero, vinculado al Inca desde su niñez, con la figura de éste y con la de sus insignias de poder. El eje vertical lo relaciona con la luna, y el horizontal establece claros lazos entre el gobernante, su esposa y su hijo, dado que este eje pasa por ellos a la altura de su corazón, uniéndolos a todos con el Tambotoco, con el lugar de origen mítico de sus antepasados. En síntesis, el rectángulo central de la cuadrícula que utiliza en la composición actúa como un importante punto que amarra todo el conjunto.

Cabe destacar que el trazo horizontal que establece el borde inferior de la cuadrícula superior pasa casi a la altura de los ojos del Inca y de la Coya y que, además, el trazo que propone el borde superior de las cuadrículas situadas más abajo tocan el borde de las tres ventanas en el Tambotoco, pasan por la cintura del Inca y bordean los tocapius de la cintura de su esposa y de su hijo. Como puede verse, hay plena concordancia entre la composición y las ideas que se expresan en las figuras, de manera que se establece una asociación de gran coherencia entre el lenguaje gráfico y el escrito, entre éstos y la cosmovisión incaica, el mundo de las ideas que da vida y sustenta toda la expresión.



Lám.3, (266) pág.240. Lámina que continúa la serie, denominada «IDOLOS I UACAS DE LOS CHINCHAI SUIUS». Acompañan a la lámina tres pequeños textos: el primero de ellos ubicado en el sector superior central dice «Paria Caca Pacha Camac» (creador del universo). El segundo de ellos ubicado bajo una fogata dice «Pachacamac» y junto a él un tercero que dice «en Paria Caca».

En esta lámina, en el eje central aparece un principal del suyu arrodillado, portando un niño en las manos ya que se presta a hacer un sacrificio a Pariacaca Pachacamac (el creador del universo). Este se encuentra ataviado con su llauto, un sencillo unku (camisón) y una manta que le cubre los hombros. Está calzado con ussutas (sandalias). Detrás de él, en el borde izquierdo de la lámina, aparece una mujer también sencillamente vestida que luce un tocapu de tres franjas en su cintura y que porta un plato con ofrendas. El jefe dirige su mirada al ídolo ofrendando un niño que alza con sus manos hacia la figura de Pariacaca situado en una oquedad que ocupa la parte alta de un cerro que se encuentra ubicado en todo el sector derecho. En la parte inferior derecha aparece una fogata encendida, cuyas llamas y humo ascienden hacia el ídolo.

Esta lámina sintetiza en un sacrificio, realizado por el apo del Chinchaysuyu, los que ejecutaban muchos pueblos que pertenecían a este rumbo como por ejemplo: Yauyos, Uancas, Aymarays, Tarmas, Cañaris, Soras, Lucanas, entre otros.

En relación a la lateralidad, el lado derecho está reservado al ídolo, que es objeto de veneración de los indígenas del Chinchaysuyu. El eje central de la lámina está ocupado por el varón y la mujer se ubica en el sector izquierdo. De esta manera se cumple en la lámina la jerarquización del principio de lateralidad y, también la valoración del arriba-abajo, pues el ídolo ocupa el sector superior derecho y los seres humanos ocupan la parte inferior central e izquierda. El plano espiritual predomina sobre el plano material.

La composición enfatiza lo señalado en el párrafo anterior, valorando especialmente la diagonal que baja desde el ángulo superior derecho hasta el inferior izquierdo uniendo al ídolo de Pachacamac con el niño que ofrece el apo y con el brazo de éste. La diagonal que desciende desde el ángulo superior izquierdo al inferior derecho une al apo con la fogata que ha encendido y las llamas que saliendo de ella se dirigen también hacia el ídolo, reforzando la unión y valorando el segmento derecho de la lámina. La mujer tras el apo, ocupa el lado izquierdo de la lámina, cumpliendo una función auxiliar como portadora de ofrendas.



Lám.4, (268) pág.242. Cuarta lámina que continúa esta serie, denominada por el autor «IDOLOS I UACAS, DE LOS ANDISUIOS». Al interior de la lámina agrega cuatro textos breves que corresponden a los siguientes comentarios explicativos. «Sauaciray» ubicado junto a una figura situado en el ángulo superior derecho. El segundo texto dice «Pituciray» ubicado ligeramente más abajo del primero. El tercer texto dice «Otorongo» escrito sobre la cabeza de un felino moteado. El último texto está ubicado sobre la línea de borde inferior y dice «en la montaña del Antisuyu».

En el sector derecho del dibujo se aprecia una montaña en cuya cima se ubican los dos personajes de la leyenda que más adelante explicamos. A los pies de la montaña, en el sector inferior derecho, emerge un gran otorongo (felino). En la parte media de la lámina, cerca del felino, se encuentra un joven guerrero arrodillado y portando una vasija con fuego llameante. El joven, descalzo, lleva un arco colgado de su hombro izquierdo y terciado hacia el hombro derecho un carcaj lleno de flechas. Su vestimenta es muy sencilla. Tras él, ocupando el borde izquierdo, emerge otra persona que, con sus manos, alza a un niño. En su cabeza luce un tocado y viste un unku (camisón) sin diseño. Ambos personajes están ofrendando a los ídolos, situados en el sector derecho de la lámina, lo que cada uno de ellos porta. Es decir, en las figuras se hace referencia a dos tipos de culto que se realizaban en el Andesuyu, el de los pueblos de ceja o selva que adoraban al otorongo y el de los pueblos de montaña que adoraban a los ídolos o uacas en las cumbres.

Detrás del otorongo y ocupando casi todo el sector derecho de la lámina se encuentran dibujados dos cerros en cuyas cimas aparecen representados las figuras de Sauaciray y Pituciray que eran según Lira²⁶ «Pitussiráy, personaje legendario, amada de Sawassiráy, quien era primer jefe de Ollánta, y aquella hija de este general. La belleza y dotes singulares de Pitussiráy hicieron fuera consagrada al servicio del Sol en Ahllawássi, hasta donde logró franquear Sawassiráy y arrebatarse a la doncella. Los sacerdotes de Kkorikáncha conjuraron a los áukis o manes para reducir a la infiel vestal y ejemplarizar al osado amante. Sabedores de esto, Pitussiráy y Sawassiráy fugaron hacia los valles de Láris, donde los ministros del culto marcharon en seguimiento precedidos por un Willakk Umu. Era tan precipitada la huida de los amantes y al mismo tiempo amparada por uno de los dioses tutelares que, los emisarios, al no poder lograr la captura, conjuraron al áuki de Láris y, en el momento preciso en que los amantes iban a tramontar las cumbres de Láris hacia el valle de Urupánpa, fueron petrificados. A esta leyenda se refieren dos picos que semejan una pareja que conversa, sobre las altas cumbres nevadas que miran al valle de Urkillos.»

Los principios de lateralidad y del arriba-abajo nuevamente se cumplen a cabalidad en esta lámina. El sector derecho queda reservado a los ídolos y al otorongo, personajes cuyos atributos sobrenaturales son reconocidos en el mundo andino. El sector medio y el izquierdo son ocupados por el guerrero y su acompañante con el niño. Los ídolos están situados en el segmento superior y el felino en el inferior, pero del lado derecho. Los seres humanos, en cambio, están ubicados en el cuadrante inferior izquierdo que es jerárquicamente menor.

En relación con la composición de la lámina tenemos nuevamente valorada la diagonal que desciende desde el ángulo superior derecho hasta el inferior izquierdo, uniendo las huacas situadas en la cumbre de la montaña con el guerrero que deposita una ofrenda. La segunda diagonal que une el ángulo superior izquierdo con el inferior derecho pasa por la frente del guerrero, fija la altura del humo de la ofrenda y descansa sobre la pata del felino. La vasija que contiene la ofrenda y desde la cual se levantan llamas está situada exactamente en el eje vertical de la lámina, otorgándole a ésta un gran valor. El acompañante y el niño ocupan el tercio vertical izquierdo. En el rectángulo central de este tercio destaca por su ubicación el niño, que reitera la idea de ascenso que hemos apreciado en las llamas de la ofrenda del guerrero, estableciéndose así una relación rítmica y armónica entre los dos personajes y las huacas de las cumbres, las dos ofrendas y el otorongo (felino), también vinculado al mundo sagrado y posible destinatario de la ofrenda del niño, dada la relación formal que se deriva de la propuesta composicional.

26 Lira, Jorge. Diccionario Kkechuwa-Español. Editorial Cuadernos Culturales Andinos. Bogotá. 1982. pp. 225.



Lám.5, (270) pág.244. Quinta lámina de la serie denominada por el autor «IDOLOS I UACAS, DE LOS COLLASUIOS». El autor agrega tres pequeños textos explicativos, el primero de ellos, ubicado en el sector superior derecho y dice «uillcanota». El segundo texto escrito sobre el lomo del auquénido dice «carnero negro» y el último sobre la línea de borde inferior dice «en el Collao».

En esta lámina, ocupando el eje central, se encuentra un apo arrodillado, sosteniendo por el cuello, un carnero negro (llama) forzándolo a mirar hacia lo alto de un cerro, en donde en una hornacina, se aprecia un ídolo o uaca vestido a la usanza aymara. El cerro ocupa todo el lado derecho de la lámina. Creemos que este ídolo representa a Willka, que según Lira²⁷ corresponde a «ídolo de este nombre, ícono o imagen que representa la divinidad tutelar del valle que se extiende desde lo que hoy es La Raya -línea divisoria entre Cuzco y Puno- hasta la montaña misma.» El apo que viste una gran manta lleva además un sombrero y un pendiente según la usanza aymara. Tras él, otro personaje, también arrodillado y vestido con manta, levanta en sus manos un fardo de ofrendas. Este también lleva sombrero y pendiente parecidos a los que porta el apo.

La lateralidad en esta lámina se aprecia claramente ya que el lado derecho queda reservado al cerro, en cuya cima aparece el ídolo. El sector central inferior es ocupado por el auquénido, quedando los hombres relegados al sector inferior izquierdo, respetándose así la jerarquización derecha - izquierda y arriba - abajo.

²⁷ Lira, Jorge. Diccionario Kkechuwa-Español. Editorial Cuadernos Culturales Andinos. Bogotá. 1982.p. 333.

Una vez más en la composición intervienen las dos diagonales principales. La diagonal que baja desde el ángulo superior derecho vincula al ídolo con la llama negra que constituye la ofrenda entregada por el apo del Collasuyu. La segunda diagonal destaca de manera especial al apo que se encuentra ofrendando la llama negra que por efecto de un juego visual generado por un cruce de los dos ejes diagonales con los ejes vertical y horizontal aparece levantada hacia el ídolo, efecto que se acentúa por una hipérbola virtual que baja por el borde del cerro, gira a la altura del índice de la mano derecha del apo y recorre el lomo del carnero. Además, gracias al movimiento curvo del cuello del animal se genera un trazo parabólico que recorriendo el lomo del auquérido sigue por el cuello, proyectándose hacia la ofrenda del segundo apo. Los dos trazos generan una situación dinámica en un esquema que en apariencia es estático.



Lám.6, (272) pág.246. Sexta lámina de la serie de los ídolos, hechiceros, agüeros y procesiones de los incas relacionada con el Condesuyu, denominada por el autor «IDOLOSIUACAS DE LOS CONDESUIOS». Al igual que en otras láminas hay dos pequeños textos, el primero de ellos dice «Corocona» ubicado en la parte superior derecha de la lámina. El segundo ubicado en la parte central sobre la línea de margen inferior dice «en los Condes».

Ocupando el cuarto vertical derecho de la lámina, destaca un monte coronado por el ídolo de Corocona orientado hacia el valle. En el eje central, aparece un apo del Condesuyu arrodillado, apoyando su mano izquierda sobre el hombro de un niño que se encuentra de pie junto a él y tras ellos se sitúa otro individuo que levanta con sus manos un pequeño animal. Los tres personajes, descalzos, visten ropas muy sencillas y llevan un tocado o llauto cubierto de vegetales. Ambos adultos completan su tocado con un penacho vegetal.

En relación con la lateralidad nuevamente esta se manifiesta con gran claridad, ya que el lado derecho queda reservado a los elementos vinculados con lo sagrado (cerros y uacas). Además la valoración del arriba-abajo, también se aprecia claramente, ya que la uaca de Coronpa domina en lo alto y los seres humanos quedan situados en un nivel inferior.

La composición de esta lámina reitera a los ejes de las dos diagonales principales como elementos de interés en su estructura. En primer lugar, la diagonal que baja desde el ángulo superior derecho relaciona al ámbito sobrenatural, representado en el ídolo de Coronpa con el personaje principal arrodillado al centro y en segundo lugar, la diagonal que baja desde el ángulo superior izquierdo une al personaje arrodillado con el niño y la base de la montaña que sustenta la huaca. Es interesante hacer notar que el cruce entre ambas diagonales ocurre sobre el hombro derecho de este apo, otorgando valor, a la vez, al eje vertical sobre el cual descansa el peso visual del personaje. El segundo apo, que sustenta otra ofrenda, al levantarla genera un efecto de mayor ascenso dado que sus manos parecen impulsarla hacia arriba debido a que el eje vertical de esta cuadrícula pasa por el firme trazo de sus manos y por la cabeza del animal ofrendado.



Lám. 7, (277) pág. 250. Cierran la serie otras cuatro láminas, la primera de las cuales es denominada por el autor «PONTIFISES UALLA UIZA, LAICA, UMU, HICHEZERO». Hay un texto ubicado sobre la línea de borde inferior que dice «el gran hichesero que abía».

El sol, la luna y el lucero están situados en su orden jerárquico normal, ocupando la parte alta de la lámina. Una mujer y un hechicero están situados en

la mitad inferior de los bordes derecho e izquierdo, respectivamente. La mujer, que luce un tocapu en su cintura y prende con un tupu su lliclla (manto) está arrodillada y alimenta un fuego con maderos que están apilados frente a ella. El fuego, en el centro de la lámina, sirve para calentar una olla, en cuyo borde, está sentada la figura de un demonio con cuernos, cola, alas y orejas semejantes a las de un murciélago; manos y pies presentan dedos con grandes uñas que parecen garras. Este demonio tiene sus manos extendidas hacia el hechicero que aparece de rodillas.

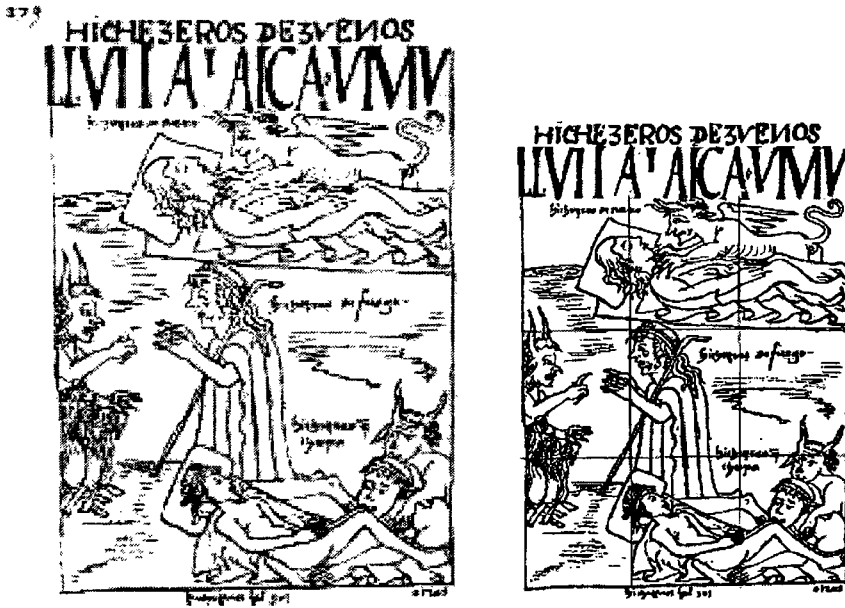
El hechicero tiene sobre su cabeza un gran llauto y de su cuello cuelga un pectoral, ambas piezas son del tipo aymara. Viste unku (camisón) y lleva un manto sobre su hombro derecho. Una especie de bastón se apoya en el suelo y cae sobre su hombro izquierdo. Sus dos manos que muestran grandes uñas se alzan dirigiéndose hacia el demonio sentado en la olla, generando una relación visual entre las garras del demonio y las manos del hechicero de tal manera que el demonio se proyecta sobre el hechicero creando una unidad entre ambos personajes.

Como hemos dicho la escena es presidida por el sol, la luna y el lucero situados en la parte alta de la lámina y guardando el orden jerárquico establecido de derecha a izquierda. Sin embargo, la ubicación del hombre y de la mujer está quebrando el orden lógico y esto se debe, desde la perspectiva de un Guaman Poma cristiano, a que el hechicero no puede ocupar el sector derecho dado que la hechicería trastoca el orden natural. Esta es la razón por la cual la mujer ocupa el lado derecho, que es el lado no debido para ella. No olvidemos la opinión del autor acerca de la hechicería en el texto: «¡Dios guarde y lo tenga en su mano a los cristianos! Jesús, María sea conmigo. Amén. Esto se escribe para castigar y preguntar por ello a los ydúlatras contra nuestra sancta fe católica»²⁸.

Entendemos que la frase anteriormente citada es un intento del autor por aparecer como un perfecto cristiano rechazando la hechicería frente al rey, sin embargo su respeto por los valores del arriba-abajo, de la jerarquización relacionado con derecha e izquierda y masculino-femenino, muestran que la visión indígena del mundo está fuertemente arraigada en su persona.

La composición de esta lámina fija su atención en la cuadrícula central donde ocurre la parte medular de la propuesta de Guaman con respecto a la participación de estos hechiceros. El plano celeste con el sol, la luna y el lucero como divinidades tutelares del incanato se mantiene inalterable y, paralelamente, se comprometen con las dos diagonales principales y el eje vertical. El punto de cruce de estas tres líneas se produce en la fogata desde la cual emerge el demonio, comprometiendo además el eje horizontal de la lámina. El hechicero y la mujer que lo acompaña completan el conjunto negativo que encabeza el demonio, de cuya acción son ejecutores.

²⁸ Guaman Poma de Ayala, Felipe. (Edición Murra-Adorno). pág. 251.



Lám.8, (279) pág.252 Antepenúltima lámina de la serie, el autor la denomina «HICHEZEROS DE ZUENOS, LLULLA LAICA UMU» (hechiceros y brujos mentirosos). Al igual que en otras, hay varios textos en la lámina, el primero de ellos, ubicado en el borde superior derecho que dice: «hichezero de sueño». Un segundo texto situado en la parte central, desplazado hacia la izquierda, dice: «hichezero de fuego». El tercer texto está ubicado sobre los pies de un hombre arrodillado y dice: «hichezero que chupa». Finalmente, el cuarto, situado bajo la línea de borde inferior dice: «hichezeros falsos».

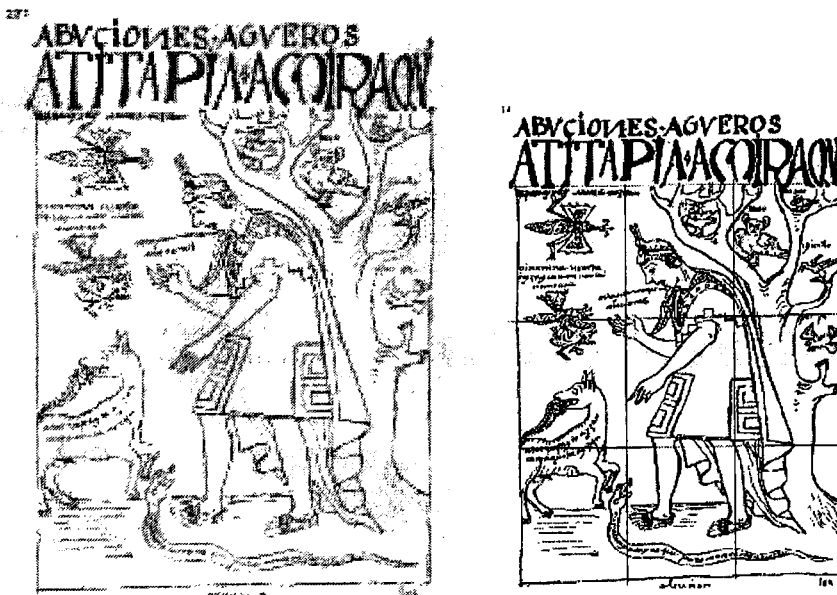
En el tercio superior de la lámina se aprecia una persona dormida, tendida sobre un camastro. Apoya su cabeza sobre una almohada rectangular y su cuerpo está cubierto con un manto que deja entrever su silueta. Junto a ella y apoyándole sus manos con grandes uñas sobre el pecho, se ha instalado un demonio con grandes cuernos, orejas, cola y alas semejantes a las de un murciélago. Este demonio está tratando de intervenir su sueño.

En el tercio medio de la lámina se sitúa un hechicero arrodillado, muy sencillamente vestido y que porta un bastón. Extiende sus manos hacia un demonio que aparece sobre una hoguera encendida y que también extiende sus manos hacia el hechicero. Ambos, al parecer, mantienen un diálogo.

En el plano inferior aparece una persona delgada y desnuda, tendida sobre un manto y que con las manos cubre sus genitales. Está recostada sobre una especie de camastro y un hechicero sobre cuyos hombros se apoya un demonio le chupa una rodilla, tratando de extraerle algún mal.

El problema de valoración de la lateralidad, se aprecia en la ubicación de los demonios que aconsejan a los hechiceros, representados en la lámina. En ella parece apreciarse un predominio de las figuras demoníacas para hacer ver que los hechiceros son entes cuya acción es dañina para los seres humanos. El demonio que aconseja al hechicero dormido se encuentra situado en el plano superior, pero desplazado hacia el lado izquierdo, lo que demuestra sus rasgos nefastos. Por el mismo motivo, el segundo de ellos, aunque asoma desde el borde derecho, lo hace por el área inferior y, el tercero de ellos, ocupa el ángulo inferior izquierdo, zona que generalmente se valora más negativamente. El autor despliega en la lámina su visión crítica en relación con la presencia de estos hechiceros junto a sacerdotes en las uacas importantes, como lo enfatiza en el texto: «Los hichezeros ... engañavan a los hombres, deziendo que come y veve y habla las uacas no lo haziendo»²⁹.

El trazado de composición de esta lámina destaca planos bien caracterizados. El tercio horizontal superior separa la gráfica del hechicero de sueño con bastante claridad ya que el borde del lecho descansa sobre la línea de composición. La misma situación ocurre en el tercio horizontal inferior, relacionado con el hechicero que chupa, el trazo que lo delimita pasa por la frente del personaje con cuernos montado a la espalda del chupador, determinando la ubicación del texto que lo identifica como tal. El hechicero de fuego, en cambio compromete a los tercios verticales: central y derecho, generando la idea de planos bien diferenciados.



²⁹ Guaman Poma de Ayala, Felipe. (Edición Murra-Adorno). pág. 253.

Lám.9, (281) pág.254. Penúltima lámina de la serie que el autor denomina «ABUCIONES, AGÜEROS, ATITAPIA, ACOIRAQUI» (mal agüeros, infortunios). Acompañan a la lámina una gran cantidad de pequeños textos aclaratorios. El primero de ellos, ubicado en el borde superior derecho dice: «Tapacuy yaycuau uanazacmi» (se me acercó una mariposa escarmentaré). El segundo texto ubicado más abajo del nombrado dice: «Nina nina curucta ayzaycuuan, uarmi uanonca» (Una nina nina, una especie de avispa, ha arrasado un gusano, mi mujer va a morir.). El tercero de ellos, ubicado bajo el rostro del noble dice: «Astaya uanozacmi» (malhora, voy a morir) «abociones». Cinco aves están instaladas entre las ramas de un árbol y junto a cada una aparece el nombre de la especie a la que pertenece. A saber, «chucic», «uco», pacpac», «chicollo» y «pecpe», que corresponden a lechuga, búho, otro pequeño, un pájaro y búho pequeño. Otro texto breve aparece sobre el lomo de un zorro y dice «Atoc zupayta ayzan camaquita ayzan» (el zorro arrastra el demonio, arrastra a su creador). El penúltimo texto sobre el cuerpo de una serpiente dice «Machacuay acoyraqui, puromanca cay uacichic» (infortunio de serpiente, esta nuestra casa será abandonada). El último de los textos bajo la línea de borde inferior dice «abución» que para nosotros significa agüero.

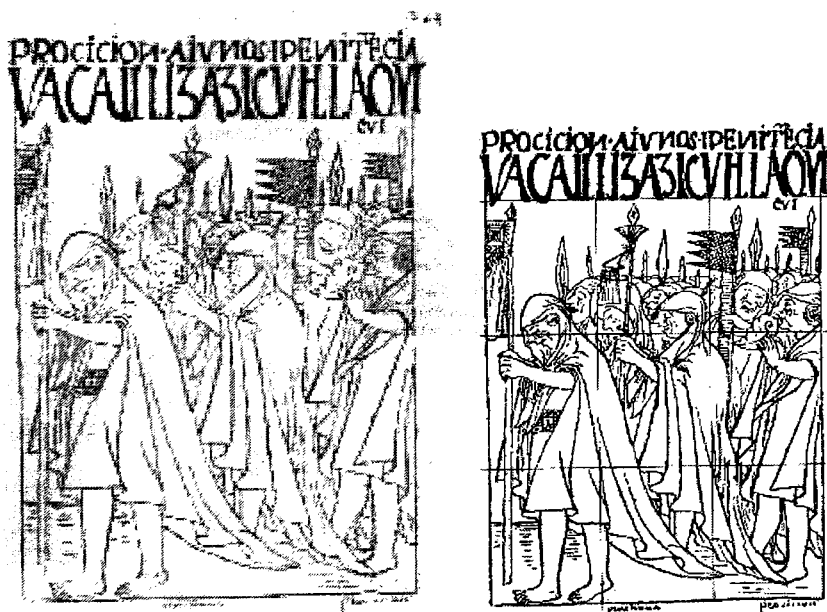
En la parte central aparece un varón perteneciente a la nobleza incaica, ya que además de llauto, porta orejeras, calza ussutas (sandalias), viste un unku (camisón) que posee diseños complejos. Lleva además un manto que cuelga desde su hombro y se arrastra por el suelo. Este personaje al caminar ha advertido a especímenes que considera de mal agüero pues exclama «astayauanozacmi» que significa «malhora voy a morir». Detrás del noble, en el sector izquierdo de la lámina, aparece un árbol con cinco aves agoreras y frente a él, en el sector superior derecho, hay una mariposa taparaku cuya aparición es considerada, hasta hoy, presagio de muerte y bajo esta, vuela una avispa Ninanina portando una larva, quizá una araña, frente al personaje.

Abajo, en el sector inferior derecho, un zorro vuelve la cabeza hacia atrás y muerde su cola. Dicho signo para el autor es significado de que este es portador del demonio. Cerca de los pies del noble se arrastra una culebra que posee una inscripción sobre su cuerpo la que dice relación con un agüero negativo que implica el abandono de una casa, pues esta se caerá. El autor le otorga un carácter de «especies agoreras» a todos los animales representados en la lámina que acosan permanentemente a los individuos, representados, en el personaje que motiva nuestro comentario.

Si no se creyera en la existencia de una divinidad, los agüeros podrían jugar un papel distinto, pero en esta lámina queda claro que la religiosidad indígena estaba plagada de temores e inseguridades, lo que hacía ver en cualquier ser u objeto un posible indicador de hechos positivos o negativos. Por lo tanto, para el autor esta lámina representa el contrasentido que significa estimar la validez de los agüeros cuando se cree en Dios ya que abusión según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, significa: contrasentido, engaño, absurdo.

La ubicación de estas especies estaría entonces demostrando el error criticado por Guaman, ya que los animales se convierten en signos que pasan a ser más importante que la propia divinidad. Cuando se pierde la idea de un ser supremo, se le otorga a los seres agoreros una dimensión que no les corresponde. Así estos pueden anunciar la muerte de un ser querido o la destrucción de una propiedad. En medio de este caos, no puede reflejarse en la lámina las relaciones jerárquicas Dios-humanidad, un derecha-izquierda, un arriba-abajo y un orden de lo masculino-femenino. Por esto, la figura del hombre aparece acosada por lo que lo rodea.

La distribución de los seres agoreros rodea prácticamente por completo al hombre representado en su parte central, por lo tanto la composición de esta lámina valora todas las cuadrículas excepto la central en cuanto están habitadas por estos seres. Es dable pensar que para Guaman Poma, la cuadrícula central representa al mundo humano, acosado por los seres agoreros. El árbol parece pesar sobre las espaldas del personaje contribuyendo al encierro, al igual que la serpiente que levanta su cabeza desde el suelo.



Lám.10, (284) pág.258. Ultima lámina que termina la serie de los ídolos, hechiceros, agüeros y procesiones de los incas denominada por el autor «PROCICION, AIUNOS, I PENITENCIA, UACAILLI, ZAZICUI, LLAQUICUI (llantos, ayunos y tristeza)» Sólo un texto acompaña a la lámina, ubicado en la parte central bajo la línea de borde inferior y que dice: «Penitencia». En la presente lámina se aprecia una multitud llorando, concentrada hacia el lado izquierdo, que dirigen sus lamentos hacia el lado derecho de la lámina,

llevan consigo lanzas con banderas y penachos. Estas personas pertenecen a los linajes gobernantes pues llevan orejeras, aunque van descalzos para recalcar ante las divinidades que deben mirarlos como seres desvalidos. Su actitud es de una gran pena o de penitencia y sus lamentos son acompañados por un músico que hace sonar un caracol (pututu). Lloran porque puede ser presa de los malos agüeros si acaso no reciben ayuda divina.

El dibujo es muy similar al que corresponde al mes de octubre (Lám. 99) que antecedente a esta serie. Esta similitud se debe a que octubre es un mes donde hay carencia de alimentos y de lluvias debido a la prolongada época de sequía de los meses anteriores. Por lo tanto, es un mes de rogativas y procesiones similares a las que ocurren en la que estamos analizando. Es muy posible que Guaman haya tomado el mes de octubre como el momento más representativo de los agüeros, fenómenos y costumbres que se le asocian, que a él le interesaba destacar.



Parece ser, que en estas figuras, Guaman Poma quiere representar un pueblo que en su desesperación ve como único camino la rogativa a los dioses. Por esto se dirigen hacia el lado derecho, sector reservado a las divinidades. Estos van cabizbajos, apesadumbrados y hasta el borde superior de la lámina parece pesar sobre ellos. Tal efecto se produce porque el autor no dejó un gran espacio entre el texto superior y las figuras de las lanzas que sobresalen de la multitud, desarticulando en parte el pequeño espacio de cielo. Además, los trazos de caída de los paños que visten los personajes ocupan las dos terceras partes de la lámina, quedando circunscritas las cabezas, estandartes y lanzas al tercio superior. La línea que define este tercio parece ser el elemento determinante del

carácter de la composición. La tensión formal que apreciamos aquí también puede ser considerada en las dos láminas que la anteceden.

En el espacio anteriormente descrito no se aprecia una figura divina y menos una figura vinculada al culto solar o una luna, patrona de la lluvia que genera vida vegetal, lo que queda refrendado en el texto de la crónica que sigue a la lámina:

«Luna de la festividad principal
 Luna, reina madre.
 Tus enamorados del agua
 Tus enamorados del agua
 Con caras de muerto, llorosos
 Caras de muerto, tiernos
 Tus niños de pecho
 Por la comida y la bebida
 Te imploramos.
 Te imploramos Pacha Kamaq
 Padre, ¿en qué sitio estás?
 ¿En el lugar superior?
 ¿En este mundo?
 ¿En la tierra cercana?
 Envíanos tu agua
 A tus necesitados, a tu gente»³⁰.

El autor acompaña estas cuatro últimas láminas de la serie con extensos textos explicativos de un variado tipo de hechiceros, hechizos y de procesiones para evitar los males, las que tenían una ocurrencia periódica durante el año. El cronista, al acompañar a Cristóbal de Albornoz, Visitador de la Santa Iglesia en el proceso de extirpación de las idolatrías (1609), se familiarizó con todo tipo de hechizos, conjuros y otras actividades que evitaran la posibilidad de sufrir daños. Es por esto que las explica con tanto detalle y con un claro sentido pedagógico, ya que su escrito va dirigido al rey de España, Felipe III, quien no tiene la menor idea de estas prácticas.

Guaman Cristiano



³⁰ Guaman Poma de Ayala, Felipe. (Edición Murra-Adorno). pág. 259.

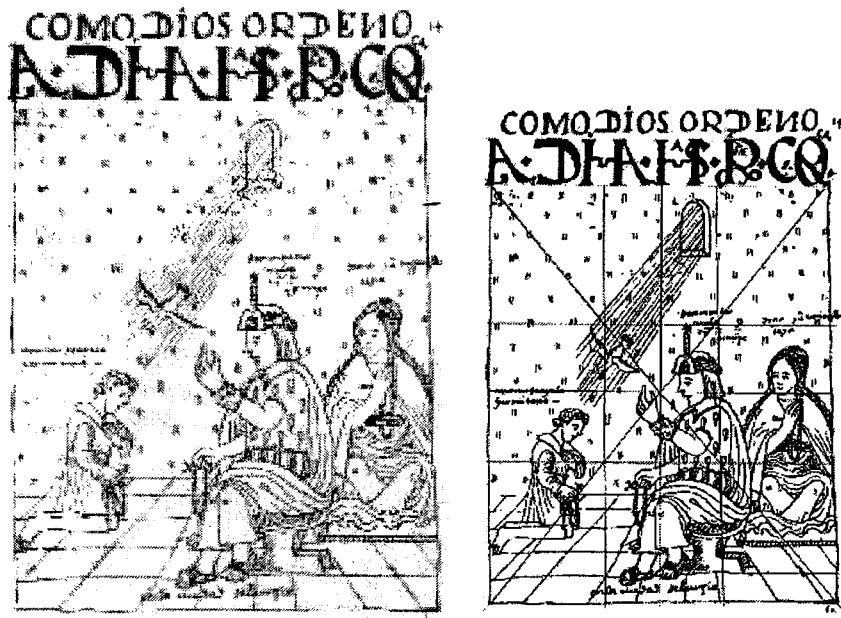
Lám. 11, (012) pág. 8. Lámina denominada «CRIO DIOS AL MUNDO ENTREGO A ADAN Y A EVA». En la lámina aparecen tres nombres escritos sobre la cabeza de los dos jóvenes «Adán», «Eva» y el tercero situado bajo los pies de Dios Creador «Mundo».

En esta lámina el autor hace una síntesis de la creación: los protagonistas son Dios Creador y la primera pareja humana, acompañados de varios astros e incluso de la propia tierra que también juega un papel importante. La figura de Dios Padre, que aparece descalzo, ocupa el eje vertical de la lámina. Está vestido con una larga túnica y envuelto por un manto. Sobre su cabeza se aprecia el halo triangular que lo caracteriza, apoya sus manos sobre los recién creados Adán y Eva, que se encuentran arrodillados y desnudos a la derecha e izquierda de su Creador, respectivamente. La escena ocurre en un extenso y áspero territorio que presenta montañas hacia el horizonte, correspondiendo a un paisaje andino, de acuerdo al modelo gráfico utilizado por Guaman en varias láminas.

Sobre la escena descrita, en el extremo superior derecho aparece figurado el sol. En el extremo superior izquierdo, la luna junto a tres estrellas conforman un ángulo. En el espacio que queda entre el sol y la luna se aprecia un lucero, una estrella mayor y más brillante, rodeado de un semicírculo constituido por seis estrellas pequeñas, bajo el cual se observan otras dos que permite apreciar un orden simétrico en el conjunto de estas. Tanto el sol como la luna tienen dibujados rostros de hombre y mujer, personificando ambos sexos.

La lámina muestra a un Guaman cuya adopción del cristianismo se hace evidente en las figuras de Dios Padre, Adán y Eva. Estos dos últimos son representados públicamente desnudos, dado que no remarca sus órganos sexuales, para manifestar que son puros, que están libres de pecado. Sin embargo su formación en el seno de una familia indígena, ligada a la jerarquía del Tahuantinsuyu también se hace evidente, ahora en el ordenamiento del nivel celeste: el sol se sitúa a la derecha, la luna a la izquierda. Adán está a la derecha y Eva a la izquierda. Este hecho no debe pasar inadvertido dado que las relaciones sol-varón y luna-mujer se vinculan con los valores religiosos indígenas que se manifiestan en esta expresión gráfica del principio de lateralidad que en la época del cronista tiene plena vigencia y aún hoy está presente en el mundo andino.

En relación con la composición empleada en esta lámina la figura de Dios como Creador queda instalada en el centro. Las dos diagonales y los ejes ortogonales se cruzan a la altura de su pecho, el eje vertical lo divide en partes iguales y apunta hacia el borde superior desde su corazón hasta el lucero. Ambas diagonales están comprometidas con el sol y la luna respectivamente en el área superior y, en el área inferior, con Adán y Eva. De esta forma la figura de Dios Creador lo domina todo, convirtiéndose en el elemento que ordena y une el arriba y el abajo, es decir, todo el universo.



Lám. 12, (014) pág. 10. Esta lámina es denominada por el autor «COMO DIOS ORDENO LA DICHA HISTORIA, PRIMER CORONICA». Además dentro de la lámina sobre las tres figuras humanas que en ella aparecen se puede leer «Martín de Ayala, hermitaño», «don Martín Ayala, excelentísimo señor, príncipe», «doña Juana Curi Oello, coya» y además por sobre el borde inferior agrega «en la ciudad del Cuzco».

En el sector central del dibujo aparece el padre de Guaman Poma, sentado en una hermosa banqueta, similar a la que se observa en el escudo de familia que este dibuja en la portada de su obra. Sobre su frente lleva un símbolo distintivo de rango y poder, que el autor hace corresponder con su propia etnia, perteneciente al Chinchaysuyu. Viste un unku (camisón) que también muestra diseños propios de la familia, cubre sus hombros y espalda con un manto que dobla sobre sus rodillas y calza ussutas (sandalias). Mira hacia la derecha y su mano derecha sostiene un rosario y levanta el dedo índice de su mano izquierda hacia el cielo. En la muñeca de este brazo se nota un brazalete. Sentada sobre una alfombra tras él, su esposa observa la escena. Está vestida con un acsu (vestido) que lleva en su cintura un tocapu de tres franjas y una lliclla (manta) prendida por un tupu (alfiler) cubre sus hombros. En su mano derecha lleva un rosario.

Arrodillado a la derecha de la lámina, frente a don Martín y a doña Juana, aparece el hermanastro de Guaman. Está vestido con una muy sencilla vestimenta europea, descalzo y también lleva en su mano derecha un rosario. Desde una ventana situada en lo alto del fondo de la habitación, donde ocurre la escena, irrumpe una paloma, se trata del Espíritu Santo que inspira la vocación de

ermitaño del pequeño Martín.

La ubicación del hermanastro de Guaman en el lado derecho se debe a que, como él es el protagonista principal de la escena se le otorga este sector. Además se la refuerza a través del valor que el lado derecho tiene desde el principio de la lateralidad indígena, ya que es el Espíritu Santo el que baja dirigiéndose hacia ese lado para inspirarle su vocación de ermitaño. Dada la suma de propuestas y valores cristianos e indígenas que afloran en esta lámina, estimamos que se hace evidente un fuerte sincretismo en Guaman Poma.

Dada la composición, en esta lámina, Guaman Poma valora el diálogo existente entre Dios y su hermanastro Martín de Ayala, lo que se manifiesta en el paralelismo del trazado del haz de luz con la diagonal que une el ángulo superior izquierdo con el inferior derecho. A su vez, el eje horizontal toca la barbilla de su madre, la nariz y los dedos del padre y destaca su nombre al pasar por bajo éste. Con esto Guaman Poma vuelca la mirada del lector sobre el triángulo que se apoya en el margen derecho, comprometiendo fuertemente al muchacho con la paloma que representa al Espíritu Santo.



Lám. 13, (017) pág. 13. Esta lámina es denominada el «PADRE MARTIN DE AYALA. SANTO DE DIOS AMADO». Sobre cada una de las figuras humanas el autor escribe el nombre correspondiente: «Padre Martín de Ayala, mestizo, hermitaño, fue zazerdote de misa»; « don Felipe Ayala, autor, príncipe»; «don Maltín Ayala, padre del autor, excelentísimo señor» y «doña Juana coya». Sobre el suelo, cerca del borde inferior y bajo la figura del autor acota «en la ciudad de Guamanga».

Como en al lámina anterior, la escena ocurre al interior de un recinto del

cual se aprecian hacia sus bordes derecho e izquierdo dos arcos y, situada a cierta altura del eje central de la lámina, se ubica una pequeña ventana. En el sector derecho junto al arco ya mencionado aparece de pie el padre Martín de Ayala vestido con sotana, capa y birrete, calzando sandalias. Está leyendo un libro que sostiene con su mano izquierda, mientras que con la derecha enfatiza la enseñanza cristiana que está impartiendo a su padrastró, a su madre y a su hermanastro, don Felipe. Los tres últimos miran y escuchan atentos al sacerdote, arrodillados sobre el piso de la habitación.

Don Felipe está vestido con unku (camisón) y lleva un manto terciado sobre su hombro derecho, cubre su cabeza con un sombrero de tipo europeo y lleva calzado. Entre sus manos porta un rosario. Tras él se encuentra su padre, vistiendo también un unku característico de su pueblo en el Chinchaysuyu y también lleva un manto terciado sobre el hombro derecho. Ciñe su frente con el símbolo que caracteriza a su familia, al igual que los diseños de su unku. Está calzado con ussutas (sandalias). Hacia el borde izquierdo de la lámina, se alcanza a ver parte de la figura arrodillada de su esposa, que está vestida con ropas indígenas. Ambos, al igual que su hijo, llevan un rosario entre sus manos.

Como queda dicho, la escena remite a la actividad evangelizadora del padre Martín, quien luego de su quehacer diario, en palabras de Guaman, «después le enseñaba a su padrastró don Martín de Ayala, segunda persona del Ynga, y a su madre y a sus ermanos el sancto mandamiento y el sancto evangelio de Dios y las buenas obras de misericordia, por donde vinieron a más crescer su padrastró don Martín de Ayala y su madre doña Juana...³¹»

Con esta última frase el autor pone énfasis en el valor de la escena : un sacerdote salido de una familia indígena imparte la enseñanza cristiana a su gente. De este modo envía un mensaje al rey destacando que de entre la gente de origen indígena también salen sacerdotes preparados y santos, de manera que no se necesita de la presencia europea para ser buenos cristianos y buenos súbditos, lo que se refuerza con los detalles de la vestimenta del autor y de sus padres, además de su actitud de oración y de los rosarios que llevan en sus manos.

Afloran rasgos indígenas debido a la utilización del principio de lateralidad: los dos protagonistas principales de la lámina son el hermanastro de Guaman Poma y el propio autor, ubicado el primero, en el sector derecho y el segundo en el centro del espacio en que esto ocurre. En cambio, los padres de Guaman ocupan el espacio de la izquierda, debido a su carácter de actores secundarios en la escena.

En relación con la composición la diagonal que baja desde el ángulo superior derecho hasta el inferior izquierdo une los rostros del hermanastro eclesiástico con el de Guaman Poma, mientras el eje vertical valora el cuerpo del autor proyectándolo hacia lo alto, provocando una concentración de las miradas en el diálogo establecido formalmente entre ambos. La presencia de los padres del autor pasa a ser secundaria.

31 Guaman Poma de Ayala, Felipe. (Edición Murra-Adorno). pág. 12.



Lám. 14, (sin número en la crónica, por cuanto ocupa la posición de portada) pág. 1. Guaman Poma encabeza la portada de su obra con el siguiente texto: «EL PRIMER NUEVA CORONICA I BUEN GOBIERNO COMPUESTO POR DON PHELIPE GUAMAN POMA DE AIALA, SEÑOR I PRINCIPE». Al pie de la lámina agrega un breve texto que dice: «EL REINO DE LAS INDIAS» y entrega otros antecedentes con letra minúscula, tanto en el borde superior como en el inferior de esta portada, en el cual se puede leer: «Quinientas y noventa y... oxas - 597 foja», y en la parte inferior un texto casi ilegible que dice (según edición Murra): «ciento y quarenta y ssays pliegos - 146». El área que contiene la gráfica, ocupa una porción de hoja semejante a un cuadrado, que equivale aproximadamente a las tres quintas partes de ella.

El segmento dibujado está dividido idealmente en nueve sectores, tres por cada lado del cuadrado de la gráfica a que hemos hecho mención. Estos cuadrados los hemos clasificado de tres en tres, leyéndolos en la página de derecha a izquierda y desde arriba hacia abajo. Así, apreciamos en esta lámina una distribución jerárquica en orden descendente en la que aparecen en los tres niveles sucesivos en que se ordenan: el Papa, el Rey y el autor, acompañados de algunos símbolos relacionados con el rango que detentan, manteniendo el mismo orden.

En el nivel superior el autor presenta, de derecha a izquierda, al Papa sentado en su trono con tres símbolos de su poder: un báculo, su tiara y las llaves de San Pedro, bajo la figura del Papa, ocupando la primera cuadrícula del tercio medio, se lee: «SU. S. TIDAD» y se aprecia un pavimento cuadrículado en pers-

pectiva, proyectando su espacio y cubriendo el resto de la cuadrícula. Al centro y junto al Sumo Pontífice se encuentra un escudo papal, caracterizado por dos grandes llaves cruzadas al interior de una elipse, coronado con la tiara papal. Termina esta franja con las iniciales situadas en el ángulo superior izquierdo «S.C.R.M.» que corresponden a Sacra Católica Real Majestad, términos que identifican al rey de España.

En la parte media, vemos que el lado derecho tiene un tratamiento gráfico que consiste en una proyección del piso del trono papal. Al centro, se encuentra el escudo de armas de Castilla y Aragón, coronado y rodeado de laureles, que el autor ha dibujado invirtiendo las ubicaciones de los castillos y leones, hecho que se reitera en toda la crónica, con la excepción del escudo final, dibujado después de los anexos que dedica a las ciudades y a los meses del año agrícola, y que constituye la última página y última lámina de la crónica. Suponemos que esta inversión de posiciones en las figuras del escudo se debe al valor que en el área andina se le otorga al puma y que dice relación con el mundo mítico y el valor simbólico del animal, en cuanto ser tutelar de su apellido materno, situando así al león del sector superior en el punto dominante del espacio destinado a su figura en el escudo. Continuando con el análisis de la lámina, a la izquierda del escudo de Castilla se aprecia una figura arrodillada que representa al rey, quien ha depositado su corona frente a sí, en señal de respeto hacia la figura del Papa. Esto lo hace el autor para enfatizar la relación jerárquica existente entre ambas autoridades.

En el tercio inferior de la lámina, a la derecha, aparece un monograma mediante el cual el autor subraya su origen noble, ya que enfatiza la letra «d» de «Don». Al centro se aprecia un escudo de armas, el cual está constituido por un ave que porta una maza y que ostenta en su pecho un escudo, el cual tiene en su interior dos figuras zoomorfas separadas por una lanza. La primera figura de este escudo es un halcón (Guaman) con el pecho descubierto y sus alas abiertas. Bajo este, aparece una banqueta. Ambas figuras dominan el sector derecho de este emblema. En el sector izquierdo, la segunda figura de este escudo corresponde a un león rampante (puma), que porta una maza. Creemos que la banqueta colocada a la derecha, bajo el halcón, corresponde a un signo de prestigio para el autor, puesto que este tipo de asiento se vincula con otros que existieron y fueron usados en diversas culturas americanas (por ejemplo los duhos taínos en las Antillas o los asientos de la nobleza azteca, algunos de los cuales continúan aún vigentes, por lo menos, en México, Paraguay y Chile³²). En el lado izquierdo el autor se representa a sí mismo orando de rodillas, con su sombrero depositado en el suelo frente a él. Actitud que corresponde a un signo de respeto ante la autoridad religiosa y a la autoridad real.

La situación antes mencionada nos hace ver que el autor le otorga una indiscutible jerarquía al Papa, situándolo en el ángulo superior derecho de la

32 Uno de los mejores estudios sobre estos asientos, duhos, en el área antillana, se puede ver en la obra de Arrom., José Juan. *Mitología y Artes Prehispánicas de las Antillas*. Editorial Siglo XXI, México, 1975. También en Cassá, Roberto. *Los indios de las Antillas*. Editorial Mapfre, Madrid, 1992.

lámina, en cambio tanto el rey como el autor están representados ocupando los sectores izquierdos de los segmentos medio e inferior, es decir, el valor jerárquico de la persona del Papa y su relación con el mundo divino se hacen evidentes según la aplicación de los principios de lateralidad y de valoración del arriba-abajo utilizados por Guaman.

El esquema de composición de esta lámina, establecido al igual que en las anteriores en un cuadrículado de tres por tres rectángulos con sus diagonales facilita el ordenamiento jerárquico señalado en los párrafos anteriores y permite comprender la posición de los personajes en la lámina.

Conclusión

Al terminar el análisis de estas láminas, que corresponden a una pequeña muestra de lo que hemos estado realizando por varios años con la totalidad de los dibujos que contiene la crónica, no podemos dejar de mencionar que la gráfica en la obra de Felipe Guaman Poma no consiste en meras ilustraciones para acompañar un texto, sino que, a nuestro juicio, las láminas en sí contienen una información extraordinariamente compleja. Esto se debe a que consciente o inconscientemente el autor organiza los distintos elementos gráficos bajo un orden preestablecido, regido por una normativa basada en los modelos de pensamiento andino, fenómeno que hemos denominado como «lateralidad», el cual, en todas las láminas, abarca las relaciones existentes entre lo representado en el lado derecho y en el lado izquierdo, entre lo situado en la parte superior y en la inferior, como también en los vínculos existentes entre lo masculino y lo femenino en el área dibujada.

Dicha lateralidad nos permitió analizar las láminas siguiendo un patrón metodológico común aplicable a todas y cada una de ellas, lo que nos condujo a conocer parte del pensamiento de Guaman Poma y su evolución en el tiempo. Así pudimos darnos cuenta, por ejemplo, cómo le afectó el asentamiento español, su asimilación de los valores cristianos o sus críticas al gobierno colonial. Por lo tanto, hemos advertido que lo que para nosotros constituyó una metodología, para el autor corresponde a una estructura mental, donde están presentes muchos rasgos que conforman los fundamentos de la cosmovisión andina.

A través de las láminas, Guaman Poma emite opiniones mediante la utilización de valores gráficos que respetan la lateralidad, como por ejemplo, la posición de un Inca en la lámina o incluso mediante la dirección de su mirada, podemos deducir si se trata de un Inca admirado o cuestionado por el autor. Como también, en la segunda lámina del capítulo Guaman Andino, la posición del sol, la luna y el lucero que ocupan el tercio superior, es concordante con la posición del Inca, la Coya y uno de sus hijos que ocupan los otros dos segmentos, dirigiendo sus miradas hacia el sector derecho ocupado por aquello que dice relación con lo sagrado.

Dada esta situación, el lector-observador debe considerar al texto y su grá-

fica no solo como un libro, y en cuanto tal no solamente como un objeto, sino como un «sujeto dialogante» con el cual se relaciona. Ello implica que el libro es más que un objeto material, ya que desarrolla un intercambio con el observador, de manera que, así como tiene un arriba y un abajo, la lámina observada posee lados derecho e izquierdo propios, como todo sujeto dialogante. Desde la perspectiva indígena, en cuyo mundo se gestó, como todo ser, ésta posee espíritu y vida. Por dicha razón, la derecha del lector enfrenta al lado izquierdo de la lámina, y su izquierda enfrenta el lado derecho de ésta. No solo porta un mensaje o un contenido, sino que lo emite y lo transmite. Sólo así cobran su verdadero sentido las personas y objetos representados a lo largo de la crónica.

La composición de las láminas al utilizar una trama de diagonales, ejes vertical y horizontal, además del cuadriculado que surge de dividir en tercios sus costados, destaca puntos y trazos de interés que generan tensiones visuales muy elocuentes en todo el conjunto, según hemos visto. Los recursos de composición actúan como un instrumento que refuerza las propuestas valóricas de Guaman Poma en cada una de sus láminas.

Finalmente, el análisis de las láminas de la crónica de Guaman Poma nos permitió efectuar una revaloración de su testimonio escrito en relación con su testimonio gráfico. Las láminas constituyen una verdadera nueva crónica que se complementa con la escrita formando así una gran unidad, texto y gráfica son solidarios, estando indisolublemente ligados. La crónica de Felipe Guaman Poma de Ayala, de esta manera, se constituye en una de las principales fuentes documentales para estudiar y comprender el mundo andino-colonial temprano.

El Guaman Andino y el Guaman Cristiano se funden en el desarrollo gráfico de cada uno de los dibujos de su obra, dando testimonio de la fusión de culturas que se produce a partir de la irrupción española, momento que marca la existencia de nuestro cronista y la vida del indígena andino. Por lo tanto, sólo se pueden separar mediante un artificio teórico los elementos andinos y cristianos presentes en las láminas. Felipe Guaman Poma de Ayala es un hombre de dos mundos.