

Dos escenas de la *Nueva Corónica y buen gobierno*
sobre la confesión de indígenas:
iconografía sacramental temprana en el Perú virreinal

VÍCTOR VELEZMORO-MONTES

RESUMEN

El artículo centra su interés en el estudio iconográfico de dos imágenes procedentes de la *Nueva Corónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala (+ c.1615), que reproducen la administración del sacramento de la confesión a los indígenas del Perú virreinal. Las escenas se conectan con la tradición iconográfica sacramental desarrollada en América hispana, especialmente con los modelos y motivos desarrollados por la prédica franciscana novohispana. Para el caso del Perú, se comparan las imágenes tanto con una referencia visual contemporánea como con referencias textuales de manuales y documentos del III Concilio Limense (1582-1583). Sin embargo, y pese a esas evidentes conexiones, el análisis rescata la singularidad de las imágenes pomianas por su innovadora técnica de representación (la imagen testimonial) así como por el mensaje que transmiten, el cual se separa de la información sobre la conversión indígena

para adquirir tintes de denuncia hacia el buen gobierno religioso de las Indias.

PALABRAS CLAVE: Guamán Poma de Ayala, evangelización de América, sacramentos, iconografía religiosa, América virreinal, sacerdotes doctrineros

ABSTRACT

This article studies two representative images from the *Nueva Corónica y buen gobierno*, written by the Andean chronicler Felipe Guaman Poma de Ayala (c. 1615). These drawings depict how the Catholic Sacrament of Penance and Reconciliation was administered to indigenous peoples within the Viceroyalty of Peru. The scenes are connected to the traditional iconography of sacraments developed within Spanish America, especially those techniques and methods developed by Franciscans within the Americas. This is especially the case when these images are compared as a point of reference with the manuals and documents produced from the Third Council of Lima (1582-1583). However, and despite these obvious connections, this analysis emphasizes the uniqueness of Guaman Poma's drawings for their novel techniques of composition as a so called «imagen testimonial» (testimonial image) as well as the message that they convey, which departs from information regarding religious conversion in order to subtly complain about religious and civil governance within the Viceroyalty of Peru.

KEY WORDS: Guaman Poma de Ayala, evangelization in the Americas, sacraments, religious iconography, viceregal America, *doctrinero* priests

1. INTRODUCCIÓN

LA *NUEVA CORÓNICA Y BUEN GOBIERNO* es un manuscrito del cronista y dibujante Felipe Guamán Poma de Ayala (c. 1615). Esta autógrafa tiene cerca de 1200 páginas de las cuales 398 corresponden a dibujos a tinta realizada a mano alzada por el mismo autor.

Los estudios que se han realizado a lo largo de estos primeros cien años de investigación (Adorno 2001) se han enfocado en diversas temáticas, destacando las perspectivas etnográficas (Mendizábal 1961), etnológicas (Murra 2002), semióticas (López-Baralt 1988, Adorno 1986 y 1989, Rosati y otros 2001) y los estudios histórico artísticos (Holland 2001 y 2008, Velezmoro 2013b).

Punto aparte en los estudios pomianos merece el análisis iconográfico. Las investigaciones sobre este ámbito son numerosas y se remontan al último tercio del siglo xx. En efecto, Mendizábal (1963) y luego Ballesteros (1962, 1978 y 1981) han estudiado las correspondencias iconográficas en las «series reales incas» entre la *Nueva Corónica* y la *Historia General del Pirú* obra del fraile mercedario Martín de Murúa (1613). Con un pequeño pero valioso estudio de Kauffman se introduce el estudio iconográfico de las prendas prehispánicas como un medio para identificar categorías de poder (1978). Este estudio también ha sido realizado por Cummins quien analiza, compara e identifica rasgos y características de las vestimentas de los incas a partir de las representaciones en la *Nueva Corónica* y dos obras del fraile Martín de Murúa, la *Historia del origen y genealogía de los Reyes Incas del Pirú* (1590) y la *Historia General del Pirú* (2005 y 2008). Por su parte, Velezmoro ha estudiado la construcción de la imagen de poder del Inca a partir de sus atributos de poder (Velezmoro 2003b) y, poco antes, analizó la representación de las prendas hispanas como símbolo de menor o mayor poder en los dibujos de autoridades locales indígenas coloniales en la *Nueva Corónica*¹ (Velezmoro 2002).

Posteriores investigadores se han concentrado en el estudio de las relaciones entre las imágenes pomianas y el universo de los grabados y las estampas europeas del siglo xvi (Van de Guchte 1992, Gisbert 1992). También se identifican estudios sobre temas puntua-

1. Para una mejor identificación de los dibujos de la crónica de Guamán Poma se cita la versión en línea de la Biblioteca Real de Copenhague (2004). En cuanto a la paginación, se coloca la paginación original y, tras una barra, la paginación normalizada actual.

les como la representación de los «tipos humanos» (Tundidor 1981) y especialmente la representación de las vistas corográficas (Durán 1982, López y Sebastián 1983, Velezmoro 2003a, Chang 2005).

Pese a esta importante literatura, son escasas las investigaciones referidas a la iconografía de escenas narrativas pomianas. En los últimos diez años se ha descubierto que, así como la *Nueva Corónica*, también la *Historia del origen y genealogía de los Reyes Incas del Pirú* y la *Historia General del Pirú* de Murúa contienen imágenes narrativas que complementan los relatos relacionados a la historia de los incas, la conquista hispana del imperio o las formas de vida en el interior del virreinato peruano.

En ese sentido, el artículo centra su atención en este particular modo de representación iconográfica, enfocándose en un hecho singular: la recreación de un modelo iconográfico vinculado al sacramento de la penitencia (reconciliación), presente en dos ejemplares de la *Nueva Corónica*. A la originalidad del tema, inexistente en la historia de la pintura virreinal peruana, se suma el hecho de que las variaciones al modelo iconográfico observado dan cuenta de Guamán Poma, autor de la *Nueva Corónica*, no como dibujante copista de modelos gráficos provenientes del exterior, sino como creador (*inventor*) de modelos iconográficos testimoniales.

El artículo estudiará la caracterización iconográfica del modelo recogido a partir del análisis comparativo de los ejemplares; seguidamente, se realizarán comparaciones visuales con el deseo de identificar influencias gráficas y textuales a las que pudo recurrir el autor.

2. ANOTACIONES A LA ICONOGRAFÍA DE *ESCENAS* EN LOS DIBUJOS DE GUAMÁN POMA.

La obra de Guamán Poma, teniendo en cuenta los tres manuscritos mencionados antes en donde se puede identificar y atribuir un determinado número de imágenes, permite también ser clasificada en cuatro grandes grupos temáticos que se han venido a denominar *re-*

tratos, escenas, vistas corográficas y emblemas (Velezmore 2013b: 314-315). Cada grupo temático muestra características iconográficas determinadas, pero también —en algunos casos— se incluyen características compositivas propias (correspondientes al plano de lo formal).

En ese sentido, el grupo temático de *escenas* se caracteriza por imágenes narrativas con economía de personajes que se encuentran realizando una acción concreta. Como nota formal, se podría señalar la representación de los personajes en perfil completo o perfil de tres cuartos, la distribución de las figuras en oposición al eje vertical del plano, una relación de subordinación de un lado respecto del otro. En lo iconográfico, las temáticas representadas son variadas: escenas de contenido histórico (prehispánico y colonial), de vida cotidiana, escenas de violencia, de ritos y hechicería y escenas religiosas cristianas (Velezmore 2013b: 315).

En realidad, poco se ha escrito sobre este punto, lo que demuestra el amplio panorama de investigación que aún queda por estudiar. Se tiene un aporte significativo de Rolena Adorno, para quien, desde la perspectiva semiótica, las representaciones del paisaje en las escenas narrativas actuarían como «prototipos de espacios culturales». La autora identifica dos espacios culturales clave: el espacio interior o «escena interior» y el paisaje (que puede denominarse «escena exterior» en contraposición). De esta manera, «el efecto de fondo pictórico es aparentemente para juntar los datos anecdóticos de diversos fenómenos culturales en un solo *continuum* ininterrumpido» (Adorno 1989: 191).

Otro aspecto a considerar en la iconografía de *escenas* es la fuerte carga de contenido moral que expresan. Adorno ya había notado esto, señalando que «la recreación guamanpomiana del espacio cultural europeo revela que el modelo que propone de la cultura extranjera es uno en que falta la armonía y predominan la desunión y la discordia» (Adorno 1989: 195). Por su parte, Mercedes López señala que «Guamán Poma anuncia desde la primera página de su obra lo que será su procedimiento característico: utilizar los princi-

pios éticos y la retórica del cristianismo para proponer su programa de buen gobierno» (López-Baralt 1984: 102).

La iconografía pomiana de temática religiosa está vinculada a la tradición del arte virreinal americano pero de manera tangencial. El estudio realizado por Van de Guchte le llevó a identificar la presencia de modelos «arcaicos» (de un siglo de antigüedad) en la confección de las imágenes de la *Nueva Corónica*. Este hallazgo da luces sobre la movilidad del flujo comercial de imágenes hacia el Perú virreinal para este período. También sugiere otras claves: Una sería tomar prestado modelos europeos para seguirlos literalmente, como se puede apreciar en la comparación del dibujo titulado «Hijos de los Pdes. Doctrinantes»² (Guamán Poma 2004: 606,620) que tendría su referente en un grabado realizado por Alberto Durerro, titulado «De mendigos», para el libro *Stultifera Navis* de Sebastian Brant (Basilea, 1498).³ Otra sería la combinación, por parte de Guamán Poma, de elementos de distintos modelos iconográficos para recrear dibujos sobre el mundo andino (Van de Guchte 1992: 95).

Posición diferente es la que plantea Teresa Gisbert, para quien la iconografía de Guamán Poma estaba marcada por el «mundo artístico» en el que estaba inmerso este cronista dibujante indígena. Su enfoque apunta hacia lo local, esto es, las influencias de estilos y obras locales que pudieron servirle como fuente de inspiración para su propia producción. Así, señala ejemplos provenientes de las artes plásticas desarrolladas en Huamanga (Ayacucho) y Cusco, dentro de la estética de lo plateresco, como modelos de inspiración para sus imágenes. Tal es el caso del dibujo titulado «QVARTA EDAD DEL MUNDO // DE.S. REI DAVID» (Guamán Poma 2004: 28), para la

2. El texto del dibujo dice: «P. // HIJO DE LOS Pdes DOTRI / Nantes mesticillos y mesticillas / lo lleua un harriero español / alquilado a la ciudad de los / rreys de Lima media do / zena de niños lo lleua».

3. Se tiene a la vista la imagen de Durerro reproducida en la versión alemana *Das Narrenschiff*, editada por Johannes Geiler von Kayserberg (Estrasburgo 1511).

cual establece una fuente en los elementos decorativos de la portada del claustro de San Francisco de Huamanga (Gisbert 1992: 75-76).

A la problematización sobre la fuente iconográfica inspiradora de la obra pomiana se suma un tercer componente, postulado desde un paradigma distinto: observar a Felipe Guamán Poma no solo como un dibujante copista, sino principalmente como un inventor y diseñador de sus propias imágenes. (Velezmoro 2013a:10). Bajo esta óptica la variedad iconográfica recogida en las *escenas* incluye un importante grupo de imágenes cuya singularidad y novedad radica en el grado de invención y diseño de su concepción. Así, aunque en lo formal y compositivo sigan las pautas señaladas antes, se diferencian por estar concebidas como «imágenes testimoniales», no alegóricas, que acusan un mayor realismo en la representación de personajes, objetos y escenas. En cuanto tales, se observa una mayor cuota de detalle, mayor estudio y cuidado en la representación de actitudes de los personajes, dejando de lado los estereotipos más propios de los dibujos devocionales, los retratos y, en general, de la pintura andina virreinal.

Estas imágenes testimoniales se manifiestan cargadas de veracidad; corresponden a una mirada «moderna» en cuanto a su composición y planteamiento de contenido. Destacan, pues, por la fuerza vital en la representación de la escena, especialmente en la captura de la acción temporal, por la cuota de veracidad que transmiten al espectador, alejándose así de la acostumbrada pintura dependiente de modelos y estampas virreinales.

3. IMAGEN Y EVANGELIZACIÓN

Santiago Sebastián apunta al uso de las imágenes en la evangelización de los indígenas americanos desde muy tempranas épocas (Sebastián 2007: 83). Concepción García resalta el «hecho incuestionable» del rol cultural que cumplen las imágenes en el mundo

colonial: «se pretende que la población indígena adquiriera los valores que anima a esta sociedad [colonial] por medio del aprendizaje de las formas y la comprensión y asimilación de los contenidos» (García Sáiz 1995: 8).

En efecto, en el proceso evangelizador de las culturas aborígenes americanas se utilizaron las imágenes, bajos diversas estrategias, que tenían como finalidad llevar con más eficacia la catequesis y pastoral cristianas. Una de las primeras fue llevada a cabo por misioneros franciscanos como fray Jacobo de Testera (+1544), quien utilizó un lienzo con imágenes que recogían en signos y figuras los principales misterios de la fe, los cuales eran explicados a los indígenas a través de un intérprete (Durán 1990: 778); casos que deben incluirse aquí son el *Catecismo de la doctrina cristiana en jeroglíficos* de fray Pedro de Gante (+1572) y el atribuido a fray Bernardino de Sahagún (+1590), llamado *Catecismo en imágenes y en cifras acompañadas de una interpretación en lengua española* (Durán 1990: 782). En ambos casos se observa la utilización de la imagen como recurso didáctico para la enseñanza eficaz de la doctrina y las verdades de la fe cristiana. Pero también, como señala Cárceles, «los catecismo pictográficos, en los que se conjugaba el sistema escriturístico de los nahuas y los contenidos de la doctrina cristiana, aparecieron como una etapa provisional, en defecto de un profundo conocimiento de la lengua (...)» (Cárceles 1990: 1372).

Otro modo habitual fue el traslado de devociones hispanas particulares, lo que implica la reproducción o copia de tallas o pinturas originales localizadas en la península. Tal fue el caso de la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, devoción impulsada por el fraile jerónimo Diego de Ocaña en su largo viaje a través de los territorios del antiguo virreinato peruano (1599-1605), y que le llevó, según cuenta, a dejar imágenes en Trujillo, Lima, Cuzco, Ica, Potosí y especialmente Chuquisaca (La Plata), de la que describe lo siguiente:

[...] puedo afirmar con verdad, que en toda mi vida había tomado pincel al olio en la mano para pintar; sin no fue esta vez; sin tener yo más práctica desto, de la que tenía de la iluminación de aquellas imágenes que en España, sin haber tenido maestro que me enseñase, hacía; y con el ayuda de nuestra Señora, favoreciendo a mi buen deseo, es de manera la pintura que no han tenido que enmendar famoso pintores que después vinieron, no sin admiración de todos, por no habello yo usado.⁴

Demás está decir que las «necesidades iconográficas» para satisfacer el creciente mercado del arte religioso en las ciudades y pueblos de españoles e indios provocaron el arribo de numerosos grabados al Perú virreinal, la mayoría de ellos provenientes de las prensas flamencas de Amberes, realizados por autores como Marcus y Raphael Sadeler, Maarten de Vos, Vredeman de Vries, Jan Collaert, los hermanos Wierix o los hermanos De Galle. Se han identificado, incluso, modelos de grabados procedentes de autores alemanes del siglo XV como Schongauer, Burgkmair, Dürer, Holbein, Sebald Beham entre los principales; y, para el siglo XVII, la impronta de Rubens y su taller marcará un punto central en la influencia de grabados a América: «La abundancia de esta producción nos habla de la popularidad que gozaba la obra de Rubens y de la amplia difusión de sus estampas, no solo entre los círculos artísticos sino en las esferas sencillas de la propagación religiosa y de las innumerables imágenes de piedad» (Stastny 1965: 14-15).

Según Luisa Fiocco, los grabados llegaron bajo diversos formatos: estampas sueltas, grabados de misales, evangelios, libros de dogma cristiano y hagiografías. De igual modo, los artistas que pasaron a América se encargaron también de acopiar buen número de estampas y libros con imágenes, baste recordar el caso del pintor Mateo Pérez de Alesio quien compró en Sevilla antes de viajar al Perú la colección completa de estampas de Durero y otros autores

4.. Ocaña 2010: 313.

antiguos (Fiocco 2009: 38). Del mismo modo, el mercado de imágenes, para evangelizar como también para uso final, estuvo en manos de mercaderes que comerciaban con la península estampas y libros ilustrados. Ahí se tiene el expediente de Pedro Cardona y Francisco del Castillo, padre e hijo, mercaderes de Lima quienes entre sus bienes señalan la presencia de 600 láminas de estampas de papel de Francia, 18 estampas gruesas de Francia, 30 docenas de estampas de Francia, entre otros materiales (Fiocco 2009: 39).

La pastoral misionera, impulsada desde la capital virreinal a través de los concilios provinciales, ha dejado importantes documentos que expresan la constante preocupación de la Iglesia americana por el buen adoctrinamiento de los indígenas. Para el caso del virreinato peruano, se tienen los dos primeros concilios, realizados durante el gobierno del arzobispo Loayza (1551-1552 y 1567-1568) y, especialmente, el tercero limense, auspiciado por el arzobispo Toribio de Mogrovejo (1582-1583), en donde se definieron con claridad las pautas de la evangelización de los indígenas, en materia de fe (el *Símbolo* o Credo), administración de los sacramentos, el decálogo y las devociones y oraciones. Del mismo modo, sobre los medios «sensibles» para llegar a los neófitos: la prédica a través de analogías (Estenssoro 2003: 256-257), el cuidado del ornamento litúrgico y de los templos y el fomento del canto coral y la música, especialmente entre los niños (Lisi 1990: 143 y 227).

El aprendizaje de la doctrina se estableció como obligatorio para los niños y adultos según sus habilidades. Así lo confirman los padres del III Concilio Limense: «hay que procurar que los que no están impedidos por edad o por el estado de salud aprendan de memoria los rudimentos cristianos, especialmente el credo, el padrenuestro, los preceptos del decálogo y los sacramentos de la Iglesia» (Lisi 1990: 127).

Los conciliares del tercero limense crearon instrumentos para acometer la tarea evangelizadora. El más importante fue la *Doctrina Christiana y Catecismo para instrucción de Indios*, impreso en Lima por

Antonio Ricardo (1584), edición trilingüe (castellano, quechua y ay-mara) que contenía la *Cartilla* (doctrina), un *Catecismo breve* («para rudos y ocupados»), una *Plática breve* y un *Catecismo mayor* («para los más capaces»). El texto fue ilustrado con viñetas ornamentales y cuatro grabados de diversa factura pero hondo contenido teológico: el primero se colocó al final del *Catecismo breve*, entre hiladas de elementos grotescos, corresponden a dos figuras devocionales encerradas en óvalos, la representación de la Santísima Trinidad y la Coronación de Nuestra Señora (Doctrina 1985: 55). El segundo se localiza al final de la *Plática*, es una viñeta de tipo emblemático, dentro de un escudo se inserta la cruz enjorada sobre el globo con las iniciales «IYC» y se orla el timbre con hojas de diversos tipos (Doctrina 1985: 66). El tercero está ubicado al final del apartado del «símbolo» en el *Catecismo mayor*, es un grabado de buen tamaño y muy buen estilo con la representación de la Última Cena (Doctrina 1985: 109), el último se colocó en el folio final del *Catecismo mayor*, representa la efigie de perfil de Jesucristo dentro de un medallón discreto con la siguiente inscripción: «+ SPECIOSUS FORMA PÆ FILIIS HOMINUM +» acompañado, en los cuatro lados, por cabezas de querubines mirando hacia el rostro de Cristo. (Doctrina 1985: 166).

4. EL MODELO ICONOGRÁFICO DE LA CONFESIÓN SACRAMENTAL DE INDÍGENAS: EJEMPLARES Y FUENTES.

Las láminas seleccionadas de la *Nueva Corónica* corresponden a dos dibujos hechos a tinta que se encuentran dentro del capítulo dedicado a los Padres de la Doctrina⁵ (Guamán Poma 2004: 560, 574- 660, 674). Es este un capítulo complejo en su estructura in-

5. El título del capítulo es «El primero comienzo del P.e. Que los padres cristianos y sanctos fue de Jesucristo y de S. P(edro), S. P(ablo), apóstoles y de Santos».

terna. Guamán Poma desarrolla un discurso de esquema simple: evidenciar y denunciar el relajamiento moral y atropello continuo de los indígenas por algunos clérigos en sus doctrinas. A la vez, recogiendo las recomendaciones conciliares (posiblemente del III Concilio Limense) señala los vicios en que incurren (desde la codicia y el cohecho hasta la sensualidad y la concupiscencia) y los contrapone a los testimonios (algunos de oídas, otros presenciados) de sacerdotes que ejercían santamente su función y oficio, a estos llama «cristianísimo padre».

De este modo, el capítulo plantea —al menos en su estructura conceptual— una modelo dialogante en el que, a la evidencia del daño de la realidad, plantea seguidamente el remedio del *exemplum* recogiendo citas y alabando figuras que, como en el siguiente caso, debió conocer personalmente:

O cristiano padre Uendaño, treinta años estar en la doctrina cin pesadumbre y murir seruiendo a Dios y a los pobres indios. Acabó su uida por donde lloraua los pobres indios de su doctrina [...]. Y murió y muy cristianamente y muy pobre que no se le halló en su poder cosa de plata ni hazienda alguna, cino todo pobresa. Y sus pobres indios están llorando y toda la prouincia del padre.⁶

Finalmente, eleva estas causas a la persona del señor obispo, a través de un memorial de denuncias que espera sea motivo para la puesta en marcha de una visita general:

Vuestra señoría mande becitar a los dichos becitadores con estos capítulos y horden, mandándole con expresa descomunió. Mande a los dichos padres y curas que ponga, y en dexándolo de poner en cada pueblo de los yndios, tengan en su puerta de la calle mayor cubierto y pintado las armas de vuestra señoría. Y auajo de las dichas armas, tengan escrita unos letreros grandes, para que lo uean todos los cristianos y los dichos padres se

6. Guamán Poma 2004: 626/640.

enfrenen con ellas, y diga acá –[Que se dexede de negocios y huze oficio de sacerdote. La mujer que entrare a la casa del padre sea descomulgada y castigada por todas las justicias de su Magestad. Y que ci no lo haciendo poner este rrétulo que se le lleue de pena cien pesos de cada ues que se le denunciare y sea castigado. Y con ello se le enfrenará y se emendará y no abrá tanto soberbia y luxuria y se umillará obidencia del santo concilio deste rreyno).⁷

Lo apuntado anteriormente explica la presencia, en un capítulo dedicado a denunciar a los padres de la doctrina, de imágenes y textos que hacen referencia a la catequesis (sermón), la administración de los sacramentos a los indígenas (bautismo, penitencia, matrimonio), el ejercicio de la función ministerial (eucaristía) así como el ejercicio pastoral (buenas obras de misericordia, limosnas). Es decir, se resalta el rol que juega el sacerdote en el plano religioso de los indios y, por otro lado, la necesidad de reforma de los eclesiásticos, a través del reordenamiento de sus vidas y del fortalecimiento de su misión para no incurrir en abusos o pependencias.

En este contexto se identifica la imagen que lleva por título «Pe. Sacramento de la Confesión» (Guamán Poma 2004: 615/629). En la escena aparece, a la izquierda, un sacerdote impartiendo la absolución al penitente indígena que, arrodillado a la derecha, espera y recibe la bendición en actitud de humildad y docilidad, con los ojos en el piso. El ambiente en que se desarrolla es una habitación con altos muros, con dos ventanucos simétricos y piso de baldosa. El sacerdote se encuentra sentado en un sillón de brazos, sosteniendo

7. Guamán Poma 2004: 660/674. Unas páginas antes se encuentra un dibujo con un escudo ornamental de tipo eclesiástico, timbrado con capelo y borlas de obispo. Lleva por título «PRÓLOGO / LAS ARMAS DE SV.S.A». En el interior del escudo se lee: «en este escudo se a de pintar las armas de los Yllustres yn Cristos su Sa. Obispos deste rreyno de cada obispo y en muriendo se borre y se pinte del q~ biniere de nuebo y su letrero. (signatura)». Debajo de la imagen se lee: «q̄ se dexede de negocios y use su oficio de sazerdote la mujer que entrare a la casa del Pe. Sea descomulgada y castigada por todoas las justicias de su Mag+. De este rreyno. / Dotrina» (Guamán Poma 2004: 658/672).

el confesionario o cartilla en su mano izquierda y el indio está vestido con *unku*, manto, destocado y descalzo (Figura 1). En el texto que sigue a la imagen Guamán Poma señala lo importante de este gesto del indio:

Para este dicho sacramento de la confesión haga penitencia y llore y ponga los ojos al suelo de su culpa y no mire la cara ni los ojos del dicho padre. Asimismo, el dicho padre no le mire al dicho penitente, aunque sea español, porque suelen turbarse y más las mujeres y encubrir el pecado mortal y lo venial.⁸

El Catecismo Mayor de la *Doctrina Christiana* da unas indicaciones sobre el sacramento de la penitencia. Así se pregunta: «¿qué es el sacramento de la penitencia? Respuesta: Es un sacramento en el cual el cristiano confiesa todos sus pecados mortales que se acuerda haber hecho, después del bautismo teniendo dolor y propósito de la enmienda, y de hacer la satisfacción debida por sus culpas» (Doctrina 1985: 118-119). Del *Ritual, formulario e institución de curas*, un manual para sacerdotes escrito por el bachiller Juan Pérez de Bocanegra (Lima, Gerónimo Contreras, 1631), se recoge una anotación complementaria dirigida al confesor, que

habiendo oído la Confesión y pesado la gravedad y multitud de los pecados, que él ha cometido según la gravedad de ellos, y la condición del penitente, con caridad y amor paternal le diga algunas amonestaciones y correcciones convenientes, como viere le están bien. Y traígale a la memoria, con palabras eficaces, a que tenga dolor y contricción, e indúzcale a la enmienda de la vida y a que la repare mejor; y le dará remedios contra los pecados.⁹

De los sacramentos administrados a los indígenas, el III Concilio Limense puso especial énfasis en el de la penitencia. En un punto se decretó que los sacerdotes «si no comprenden bien [por ignorancia la lengua indígena] remitan a los penitentes a los que son

8. Guamán Poma 2004: 616/630.

9. Pérez 1631: 94.

más entendidos o aprendan lo que no saben, pues no es un buen juez quien juzga lo que ignora»¹⁰ (Lisi 1990: 135).

Esta indicación pareciera que fuera tomada por Guamán Poma en la segunda imagen a analizar, una lámina de contenido bastante violento, el texto sentencia: «Padre. Mala confición q(ue) haze los padres y curas de las dotrinas. Aporrea a las yndias preñadas y a las biejas y a indios. Y a las dichas solteras no las quiere confesar de edad de beynte años, no se confiesa ni ay rremedio de ellas» (Guamán Poma 2004: 576/590).

La imagen es de una intimidación mayúscula: sentado a la derecha, en un sillón de brazos un colérico sacerdote, vestido con valoncilla y capilla y tocado, pateo el cuerpo de una indígena embarazada, la cual, de rodillas y en actitud orante frente a él, llora intensamente con la mirada baja y las manos juntas con humildad. La escena se desarrolla en el interior de una habitación, en la que se observa una ventana cuadrada y el piso sin baldosas. El rostro descompuesto del sacerdote manifiesta la ausencia total de caridad y amor paternal en las amonestaciones, recomendación recogida líneas antes por el bachiller Pérez de Bocanegra; Guamán Poma remarca esta actitud explosiva con la posición de los índices elevados al cielo, señalando acusadoramente a la mujer, en clara alusión a un condena divina (Figura 2).

La situación descrita mereció, pues, una condena general a los modos errados de realizar la confesión sacramental: «Que los dichos padres, curas e confición son tan locos y coléricos y soberbiosos y brabos como leones y sauen más que sorra. Quando confiesa a los yndios o a las indias, danle de puntillasos y boefetones y mugicones y le da muchos asotes» (Guamán Poma 2004: 583/597). Guamán Poma no dudó en sentenciar el fracaso de la evangelización entre los indígenas por esta causa, señalando que los indios «huyen de la confición y encubrin sus pecados» (Guamán Poma 2004: 583/597).

10. III Concilio Provincial Limense, Acción Segunda, capítulo 16: conocimiento integral de la confesión.

¿Hasta qué punto tenía Guamán Poma razones suficientes para alertar de este modo a las autoridades eclesiásticas y civiles? No cabe duda que muchas de las páginas de la *Nueva corónica* están plagadas de historias de corrupción de las autoridades españolas como también de los curacas y autoridades indígenas. Del mismo modo, el manuscrito recoge testimonios e historias de santidad y amor hacia los indios (especialmente, para el caso del capítulo de los padres doctrinantes, está la figura de los sacerdotes jesuitas y de los visitadores eclesiásticos).

Esto lleva a pensar en otra interrogante: ¿qué tan impactante fue el sacramento de la confesión para los indígenas? En tanto que norma de piedad y, a la vez, normal moral social, la confesión suponía el vivir todos los aspectos de la vida ordinaria de una manera determinada, alejada de aquellos elementos culturales vinculantes de raíz prehispánica, como la poligamia, la reciprocidad, los festejos sociales, la endogamia. El Padre Arriaga recoge en su crónica un interesante apunte:

[...] son muy raros los que, examinados del visitador, no digan que siempre han callado en la confesión sacramental el adorar las huacas y el consultar los hechiceros y los demás pecados de idolatría. Admirándome yo de esto al principio de la visita y queriendo enterarme si el callar semejantes pecados era pura y mera ignorancia, o también malicia, le pregunté a un indio delante del visitador, habiendo dicho las huacas que adoraba, ¿Estos pecados confesábaslos al Padre? Díjome que no; preguntéle más con esta que es frase de su lengua: ‘Qué te decía tu corazón cuando callabas estos pecados?’. La respuesta fue llorar de repente con grandes gemidos y sollozos, y ya que pudo hablar, dijo: ‘Decíame mi corazón que engañaba a Dios y al Padre’, y esto con tanto sentimiento que en un rato no quiso salir de la iglesia [...].¹¹

11. Arriaga 1999: 76-77.

La condición de neófitos en temas de fe hacía de los indígenas, para la Iglesia, materia en continua formación y evangelización. Estenssoro ha señalado que la práctica frecuente de los sacramentos significaba para los indígenas un componente de «prestigio social», ya que los equiparaba a los españoles. Un testimonio recogido por el autor ilustra el «efecto social» del sacramento: «Confesándose un indio con un padre le dijo: padre mío yo era muy grande borracho, pero desde que nuestro cura nos dijo que el señor arzobispo mandava que comulgásemos ya como los españoles (...) ha tres meses que ni vino ni chicha he probado porque no es razón que por la boca por donde ha de entrar Dios entre el demonio» (Estenssoro 2001: 463).

El acto de confesar las culpas constituye una de las tres partes en que se compone el sacramento de la penitencia (contrición, confesión y satisfacción). El Catecismo Tridentino (1565) señalaba que el cristiano debía acercarse a recibirlo con ánimo de verdadero arrepentimiento y humildad, para reconocerse necesitado de arrancar las raíces de su soberbia, «se reconoce digno de los mayores y más crueles castigos y pide humillado el perdón de sus pecados (...)» (Catecismo Tridentino 1972: 279). Pérez Bocanegra recomendaba amonestar al penitente a que confiese sus pecados con humildad y sea fortificado con la señal de la cruz, hincado de rodillas. (Pérez 1631: 92). En otro pasaje no duda en señalar la necesidad de que el sacerdote guíe al penitente en su confesión, exponiéndole la cartilla, porque «la insipiencia y mal examinada conciencia del indio o india penitente; que jamás se confiesan bien, sino muy preguntados, y entonces, hay duda, si dice todo lo que hizo mal y lo que tiene que confesar» (Pérez 1631:105).

Esto último se entiende en el contexto del Perú a fines del siglo XVI. Medio siglo después de iniciada la evangelización, aún había doctrinas de habla nativa con escaso número de sacerdotes especialistas en «lenguas generales» (quechua y aymara). Esta constatación motivó la publicación del *Confessionario para los curas de indios* (Lima: Antonio Ricardo, 1585), instrumento que hizo suyo el man-

dato sinodal de redactar un confesionario que fuera «para utilidad de los indios que alcanzan el sacramento de la penitencia y que hay que verter en lengua cuzquense y aymará [...]»¹² (Lisi 1990: 225). El documento se planteó como una herramienta en la lucha contra las supersticiones indígenas (incluyó una *Instrucción contra las ceremonias y ritos* con prolija lista de supersticiones y errores comunes entre los indios); pero, además, se propuso mejorar el modelo de adoctrinamiento, debido al

poco orden y modo de adoctrinarles, que muchos sacerdotes han tenido. Porque como si estos [los indios] fueran muchachos de escuela, o unos papagayos, se han contentado con hacerles rezar la doctrina cristiana: y cuando mucho les dicen las cosas de nuestra fe sin persuadirles, la verdad que han de creer ni manifestarles las mentiras y engaños que el Demonio les tiene enseñado.¹³

Como se desprende, el *Confessionario* se convierte en un instrumento de gran utilidad para el sacerdote poco entrenado en la lengua de los indios. A través de preguntas «que la discreción del confesor viere convenir» (Doctrina 1985: 202), se propuso acercar y guiar a los indios en el reconocimiento de sus faltas hasta lograr no solo la plena confesión de las culpas, sino —y más importante— el inducirle a verdadero arrepentimiento y enmienda. Valenzuela, desde una óptica diferente, ha señalado el uso de estos materiales (confesionarios y manuales para curas de indios) como instrumentos de una estratégica «pastoral del temor» que persuadía a los indígenas a desterrar sus hábitos culturales originales e incorporar los códigos culturales occidentales, a través del arrepentimiento y rechazo de las culpas cometidas «por temor a la condena eterna del infierno» (Valenzuela 2007: 42). Mannheim, por su parte, ha señalado que

12. III Concilio Provincial Limense, Acción Quinta, capítulo 3: Acerca del confesionario.

13. Doctrina 1985: 200.

la confesión en los ámbitos rurales quechua-hablantes durante el siglo XVII pudo no ser tan asidua como sí lo fue entre la población urbana indígena. La evidencia de las escasas confesiones que hoy en día realizan los campesinos de los alrededores de Andahuaylillas (Quispicanchis, Cuzco) frente a la frecuencia mostrada por los mestizos que viven en el pueblo sustentaría su posición. Ello le lleva a sospechar una contradicción entre la normatividad y la práctica de la confesión entre los indígenas (Mannheim 2013: 88).

La introducción de la iconografía sacramental en el Nuevo Mundo, según Báez Rubí, estaría vinculada a la prédica doctrinal franciscana de los primeros tiempos (1523-1560), que desarrolló la alegoría edénica del «árbol de la vida» como «árbol de la redención de Cristo» del cual penden, a modo de frutos de redención, los siete sacramentos (Báez 2005: 306). Báez Rubí ha señalado la repetición del modelo iconográfico en la portería de algunos conventos agustinos como el de los Santos Reyes de Meztitlán (Hidalgo) en el que se aprecia la representación de frailes franciscanos y está fechado en 1577 (Báez 2005: 306-308).

Santiago Sebastián identificó como fuente de esta iconografía un grabado de 1569 salido del buril de Bartolomé Lulmus (1506-c.1578), conocido como Bartolomeo da Brescia (Sebastián 1992: 34-35). La estampa tiene un diseño complicado: es una hermosa alegoría de Cristo, verdadera vía y camino hacia la redención (González 1992). Bajo la figura de Dios Padre y el Espíritu Santo como paloma se observa a Cristo Crucificado de cuyo madero, en la base, surgen dos ramas que crecen a ambos lados formando tres círculos-medallones con las distintas escenas sacramentales. En la base del madero se observa una pileta de la cual cae agua para el bautismo de un bebé sostenido en brazos de sus padres. A los pies, separados a izquierda y derecha, grupos de personas orantes elevan plegarias a Dios. Abajo, a la derecha, se encuentra el medallón correspondiente al sacramento de la penitencia. Es una escena interior, suponemos dentro de una iglesia puesto que el confesor está sentado muy cerca

al altar y junto a él, arrodillado, se reconoce al penitente confesando sus culpas. El texto que acompaña esta escena es tomado del Evangelio de San Juan (Cap. 20, 23): «Quorum remisistis peccata, remissa sunt eis; quorum retinueritis, retenta sunt» (Figura 3).

Otro grabado contemporáneo al de Brescia fue realizado por Giacomo Franco (1550-1620), inventor, grabador e impresor que trabajó en Venecia durante el último tercio del siglo XVI y el primero del siglo XVII. La estampa titulada «Septem Sacramenta Ecclesiae» es una calcografía de tamaño *in folio* que se conserva en la colección de grabados de la biblioteca de El Escorial (González 1992). El diseño se organiza a través de recuadros con escenas independientes; la figura central corresponde a la imagen de Cristo sosteniendo la cruz; y la mano izquierda la lleva a la llaga del costado de donde brota sangre, formando finas cadenas, que se enlazan con cada uno de los recuadros donde se representan las escenas sacramentales individuales. Aquella que corresponde al sacramento de la penitencia se recrea en un ambiente semicircular, entre arcadas, donde un obispo, acompañado de dos ministros, se inclina para bendecir a un penitente que arrodillado delante se humilla; este viene acompañado de un personaje con barba quien suavemente le ha guiado. En la base del recuadro se lee un texto tomado de los Hechos de los Apóstoles (Cap. I, 8): «Accipietis virtutem superuenientis Spiritus Sancti in uos» (Figura 4).

Se trae a este conjunto de fuentes iconográficas, el diseño existente en colección particular¹⁴ en el Perú. Corresponde a una plancha de cobre en 4º (43 x 26 cm.) que sirve de soporte para una *Virgen del Rosario con Santo Domingo y San Francisco* realizada por un artista local bajo un estilo que deriva de la «impronta italianista dejada por Bernardo Bitti» (Wuffarden 2008: 40). En el reverso de la plancha se encuentra una imagen grabada a buril que podría titularse «La

14. Agradezco al señor Aldo Barbosa Stern el permitirme visitar su colección y estudiar a detalle la pieza. La visita se realizó el 15 de febrero de 2012.

confesión de un noble inca». La plancha, a decir de los propietarios, tal parece que nunca se utilizó. La escena corresponde a un tema complejo de tipo alegórico: está dividida en dos planos (inferior/superior). La escena principal (plano inferior) representa a un noble inca, arrodillado y en actitud orante, confesándose ante un sacerdote sentado en un sillón. El noble indígena viste un *unku* bordado con motivos abstractos y lleva las orejas perforadas de gran tamaño. El sacerdote, por su parte, levante el índice derecho en actitud de reconvencción y suave amonestación. Es llamativa la representación de la pequeña víbora, símbolo del pecado, que sale de la boca del indígena y va a unirse al grupo de alimañas (grifos, sapos, culebras y lagartijas) que yacen arrastrándose por debajo del sillón del sacerdote. El mensaje es claro: la confesión como arma que limpia el corazón del penitente y trae la victoria de la palabra divina sobre el pecado.¹⁵ Allí están el ángel descalzo que sostiene la cabeza del indio noble dispuesto a colocar sobre ella una corona de laurel victoriosa y, en el extremo derecho, Satanás, henchido de rabia, apretando con fuerza sus puños cerrados, en un arranque de cólera (Figura 5).

En el plano superior, la alegoría de la victoria de la confesión se complementa con la representación de almas de indios siendo recibidas por los ángeles, muchas de ellas, han ascendido por una escala santa que se apoya en el madero de los tres clavos localizado en el plano medio de la plancha.

Finalmente, se cita un ejemplo tardío procedente de la Nueva España. En la iglesia de la Santa Cruz, en Tlaxcala, se localiza un lienzo denominado *De los Sacramentos* de autor anónimo (1735). La imagen reproduce, con algunas variantes, el modelo de Bartolomé da Brescia denominado «Árbol de la Redención». Aquí, Jesucristo,

15. Wuffarden por su parte ha sostenido que el grabado debe entenderse como una imagen de propaganda, un tipo de «estampa catequética» que representa el sacramento de la confesión como medio para abandonar la idolatría, simbolizando el pecado como el vómito de esas sabandijas (Wuffarden 2008: 25).

colgado en el madero, fructifica con su sangre la enorme vid de la que penden, en medallones, las escenas de los sacramentos. Al costado del Crucificado yace su Santísima Madre, quien recoge la sangre del costado para ofrecerla a las almas y, a sus pies, dos discípulos se afanan en abonar la tierra que fermentará en nuevos frutos de redención. Cabe señalar que mayor atención ha merecido el cuadro gemelo que se localiza al frente de este, cuya temática vendría a ser «el árbol del bien y el mal y los siete pecados capitales», estudiado por Sebastián (1984) y Luisa Ruiz (1997), entre otros.

Sin embargo, el lienzo de los sacramentos de Tlaxcala es notable por la incorporación de indígenas en las escenas, la afición del dibujante por el detalle de las vestimentas y la importante inclusión de textos en náhuatl. La escena del sacramento de la penitencia, localizado en la parte superior izquierda, representa a un sacerdote impartiendo la bendición a un penitente indígena arrodillado delante de él, como fondo, se observa el altar y una pequeña imagen de la Virgen (Figura 6).

Lo que se puede observar en las imágenes es la utilización de este modelo iconográfico como un medio para hacer llegar el mensaje cristiano de redención de las almas a través de la confesión, que implicaba una afirmación gozosa de las virtudes cristianas y éticas (docilidad, amor, humildad) como camino único para lograr el perdón divino. Pero también se constituyó en un medio para transmitir el mensaje de dominio espiritual sobre los pueblos indígenas y el efecto que esto venía causando en el destierro de la idolatría prehispánica.

5. CONCLUSIONES

Los ejemplos observados en la *Nueva Corónica* remiten, pues, a un tipo de iconografía definida, de carácter religioso y que tiene un sentido catequético firme pero también un significado moral, no solo para el indígena penitente sino mirando hacia el compromiso del sacerdote doctrinante con su feligresía. En ese sentido se obser-

va un común denominador en la iconografía del sacramento de la penitencia: el penitente siempre está de rodillas delante del confesor quien está en actitud de escuchar la confesión y absolver al penitente tras su propia contrición.

Respecto a las imágenes de la *Nueva Corónica* cabe señalar que la contraposición simbólica entre la «buena» y «mala» confesión y el impacto que provoca en ambos indígenas (uno recibe la penitencia o satisfacción de manera serena; mientras que la mujer embarazada, la inconsolable desesperación), actúa como reclamo (más bien exigencia, según el contexto del capítulo) del papel del sacerdote, en sus dos dimensiones ética y eclesíastica. En efecto, al mandato conciliar de ejercer las funciones con caridad, humildad y paciencia, se unía la no tan explícita función de agente social o transformador:

Puesto que la vida cristiana y divina que enseña la fe evangélica exige un hábito de vida no indigno de la razón natural y del hombre y que según el apóstol primero es lo animal y luego lo que es espiritual, recomendamos vehementemente a los párrocos y a todos los que incumbe el cuidado de los indios que se preocupen especialmente de que éstos, dejando las costumbres salvajes e incivilizadas, se acostumbren a las instituciones humanas y políticas, como ser que no vayan al templo sucios y desarreglados, sino lavados, arreglados y limpios, que las mujeres se cubran la cabeza con algún manto según lo dispuesto por el apóstol Pablo, que en las casas usen mesas para comer y lechos para dormir, que las casas mismas no sean corrales de ganado, sino habitación de hombres con orden, limpieza, decoro y si hay otras cosas semejantes que se lleven a cabo sanamente no con modo violento y molesto, sino más bien con cuidado y gravedad paterna.¹⁶

El sacramento de la penitencia, como indicaba antes el padre Pablo Joseph de Arriaga, permitía descubrir los ocultos pecados idolátricos de los indígenas y la fuerza de la palabra divina motivaba al penitente a tomar conciencia de su alma y rechazar al demonio.

16. Lisi 1990: 225 y 227.

Lo novedoso de la iconografía pomiana es que, si bien sigue el planteamiento iconográfico convenido, sin embargo, el mensaje que transmiten sus escenas escapan a los formalismos ya mencionados, centrándose en otros problemas más cercanos a sus tópicos de denuncia. De este modo, se observa que, por un lado, recoge en la disposición visual de los personajes dentro del cuadro (sacerdote sentado/indígena arrodillado) aquella solicitud expuesta en el catecismo del Concilio de Trento: « [el penitente] deberá mostrar un espíritu humilde dispuesto a la contrición, al arrepentimiento [...]; y con ello la docilidad para arrancar las raíces que la soberbia ha echado en su corazón. El sacerdote actúa como juez, puesto que representa la potestad de Cristo para redimir total y perfectamente los pecados del hombre» (Catecismo Tridentino 1972: 279).

Ahora, en otro plano del significado, el mensaje recogido en estas imágenes se torna perturbador: el antagonismo de las escenas mostradas acarrearía como consecuencia que la confesión del indígena fuera buena o «mala». Para Guamán Poma este resultado no depende únicamente del penitente, no es su culpa; más bien para el cronista indígena la causa principal que afecta a la «buena confesión» (y por ende incide en los resultados de la evangelización indígena) se encuentra en la actitud, en la conducta del sacerdote doctrinante con respecto al cumplimiento de su función. He aquí su planteamiento instigador: la condición material (representado en la imagen por la forma como lleva la vestimenta o el aseo personal); la condición intelectual (según señala si es conocedor o no del quechua) y, especialmente, la condición moral de los sacerdotes que atienden doctrinas de indios (el capítulo es un muestrario de vidas de sacerdotes corrompidas frente a otras santas, en los que se señala la dicotomía entre abstinencia frente a concupiscencia, desprendimiento frente a avaricia, bondad frente a soberbia)¹⁷, todo ello se-

17. También dice que no deja salir al servicio de cocina, que a los indígenas no les ofrece comida, no deja casarse a las indias a su servicio y que no paga (Guamán Poma 2004: 577/591).

rían los factores señalados por el cronista como determinantes en el avance o retroceso de la evangelización de los indígenas y, concretamente, la realización de una buena o mala confesión:¹⁸

Y no lo apremie ni le haga fuerza en esto el dicho padre ni lo aporree ni maltrate de mano ni de palabra al penitente porque se huyrá, cino que lleue con amor y caridad. Y al padre colérico y brabo o de otros pecados que cometiere deue ser castigado por la santa ynquiciçión en este rreyno.¹⁹

La verdad que quieren encerrar las imágenes «testimoniales» de Guamán Poma se constituyeron entonces, tanto para el autor, como (podría suponerse) para el privilegiado destinatario de su obra (Felipe III), en prueba y fundamento suficiente de sus denuncias.

18. Por el contrario, tanto Arriaga, quien afirma que los indígenas ocultan sus verdaderas intenciones respecto al culto a las huacas, como Pérez de Bocanegra, quien habla de los indios que se pasan entre ellos los *quipus* como medio de recuerdo de las culpas, y el mismo Concilio Limense, coinciden en señalar la renuencia de los indios a la confesión.

19. Guamán Poma 2004: 616/630.



Figura 1. *Sacramento de la Confesión*. Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva Corónica y buen gobierno*. 1615, p. 615/629.

Biblioteca Real de Copenhague, signatura Ms. GKS 2232 4°.

Fuente: *El sitio de Guamán Poma* [en línea]. Biblioteca Real de Copenhague.



Figura 2. Pe. Mala Confesión que haze los padres y curas de las dotrinas.
Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva Corónica y buen gobierno*. 1615, p. 576/590.
Biblioteca Real de Copenhague, signatura Ms. GKS 2232 4º.
Fuente: *El sitio de Guaman Poma* [en línea]. Biblioteca Real de Copenhague.

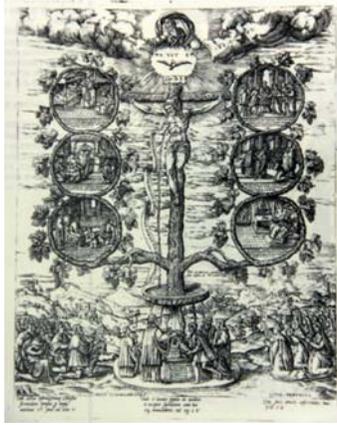


Figura 3. *La Trinidad y Cristo como fuente de la vida rodeado por los sacramentos.* Grabado talla dulce, 416 x 328 mm., 1569. Bartholommeo Lulmus (o Bartolomé da Brescia) grabador; Luca Bertelli, editor. Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial, signatura ESC 28-I-1, fol. 48. Fuente: González de Zárate, 1992-I, p. 109. Fotografía de Cristhian Rojas Rosas.



Figura 3.1. *La Confesión.* El texto reza: QVUORVM REMISERITIS PECC./ REMITONITUR. EIS. ET CORV/ RETINVERITIS. RETNTA /SUM. IO. XX. Evangelio de San Juan, Cap. 20, vers. 23. Fuente: González de Zárate, 1992-I, p. 109 (detalle). Fotografía de Cristhian Rojas Rosas.



Figura 4. *Septem sacramenta Ecclesiae*. Grabado talla dulce, 336 x 281 mm., s/f. Giacomo Franco, grabador. Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial, signatura ESC 28-I-1, fol. 50. Fuente: González de Zárate, 1992-IV, p. 186. Fotografía de Cristhian Rojas Rosas.



Figura 5. *La confesión de un noble inca*. Plancha de cobre burilada, 430 x 260 mm. s/f. Anónimo. Colección Barbosa-Stern. Fuente: Sr. Aldo Barbosa Stern.

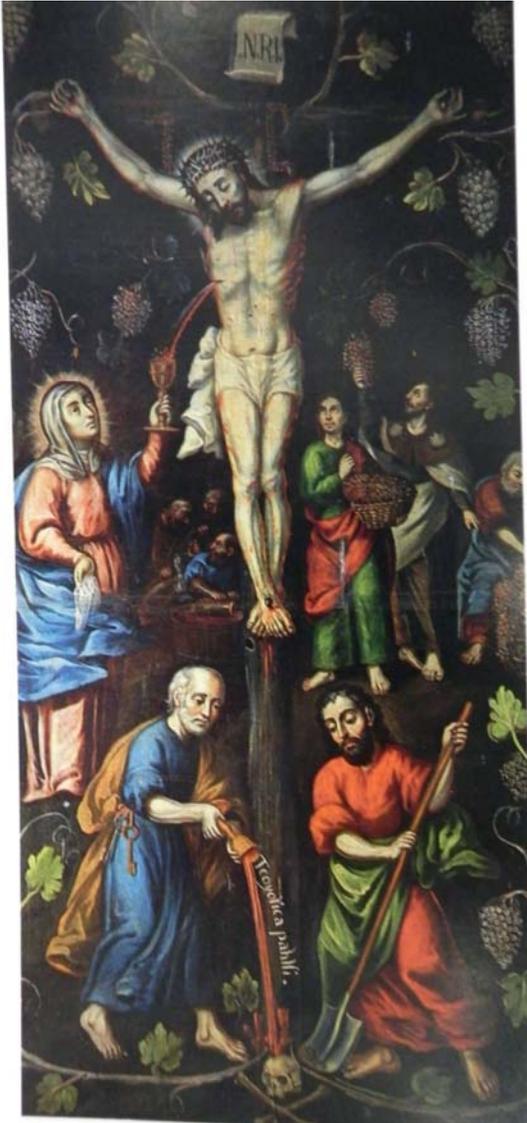


Figura 6. *Retablo de los Sacramentos*, óleo sobre lienzo, 1735. Anónimo. Iglesia de Santa Cruz de Tlaxcala (Tlaxcala, México). Detalle de la escena central. Fuente: Sebastián, 1992, p. 34. Fotografía personal.

REFERENCIAS

ADORNO, Rolena

- 2001 *Guaman Poma and his illustrated chronicle from Colonial Perú: From a century of Scholarship to a New Era of Searching. Guaman Poma y su crónica ilustrada del Perú colonial: un siglo de investigaciones hacia una nueva era de lectura.* Copenhagen: Museum Tusulanum – University of Copenhagen Press.
- 1989 *Cronista y Príncipe. La obra de don Felipe Guamán Poma de Ayala.* Lima: PUCP.
- 1986 *Guaman Poma: Writing and Resistance in Colonial Perú.* Austin: Universidad de Texas.

ARRIAGA, Pablo Joseph de

- 1999 *La extirpación de la idolatría en el Perú.* Cusco: CBC.
[1621]

BÁEZ RUBÍ, Linda

- 2005 *Mnemosine novohispánica: retórica e imágenes en el siglo XVI.* México D.F: UNAM.

BALLESTEROS GAIBROIS, Manuel

- 1981 «Dos cronistas paralelos: Huaman Poma y Murúa (confrontación de las series reales gráficas)». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. IX, n. 10, pp. 15-24.
- 1978 «Relación entre Fray Martín de Murúa y Felipe Huamán Poma de Ayala». En: R. Hartmann y Udo Oberen (eds.). *Estudios Americanistas I. Homenaje al profesor Hermann Trimborn.* Bonn: BAS.
- 1962 «Introducción y nota». En: Fray Martín de Murúa, *Historia General del Perú.* Madrid: CSIC, tomo I, pp. XXIII-XLVIII.

CÁRCELES LABORDE, Concepción

- 1990 «Los catecismos iconográficos como recurso didáctico». En: Josep-Ignasi Saranyana (ed.). *Evangelización y Teología en América (siglo XVI).* Pamplona: EUNSA, vol. 2, pp. 1371-1379.

CATECISMO TRIDENTINO

- 1972 *Catecismo para los párrocos según el decreto del Concilio de Trento*
[1886] Anastasio Machuca Díez (editor). Texto latino-castellano. Madrid: Editorial Magisterio Español.

CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel

- 2005 *La palabra y la pluma en Primer nueva corónica y buen gobierno*. Lima: PUCP.

CUMMINS, Thomas

- 2008 «The images in Murúa's *Historia General del Pirú*: an Art-Historical Study». En: Thomas Cummins y Barbara Anderson (eds.). *The Getty Murúa: Essays on the making of Martín de Murúa's «Historia General del Pirú»*. J. Paul Getty Museum. Ms. Ludwig XIII 16. Los Ángeles: Getty Research Institute, pp. 147-173.
- 2005 «La fábula y el retrato: imágenes temprana del Inca». En: Thomas Cummins, Gabriela Ramos, Elena Phipps, Juan Carlos Estenssoro, Luis E. Wuffarden y Natalia Majluf. *Los Incas. Reyes del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 1-42.

DOCTRINA CRISTIANA

- 1985 *Doctrina Christiana y Catecismo para Instrucción de indios* Facsimilar
[1584] del texto trilingüe. Luciano Pereña (dir.). Madrid: CSIC.

DURÁN, Juan Guillermo

- 1990 «Los instrumentos americanos de pastoral (siglo XVI)». En: Josep-Ignasi Saranyana (ed.). *Evangelización y Teología en América (siglo XVI)*. Pamplona: EUNSA, vol. II., pp. 747-792.

DURÁN, María Antonia

- 1982 «Vistas de las ciudades en la obra de Huamán Poma de Ayala». *Comunicaciones presentadas al I Congreso de Profesores Investigadores*. Sevilla: Asociación de Profesores de Geografía e Historia de Bachillerato de Andalucía «Hespérides», vol.II, pp. 203-217.

ESTENSSORO, Juan Carlos

- 2001 «El simio de Dios. Los indígenas y la Iglesia frente a la evangelización del Perú, siglos XVI-XVII». *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, n. 30-3, pp. 455-474.

FIOCCO BLOISA, Luisa

- 2009 «El grabado, medio peregrino entre Europa y América virreinal». En: Cécile Michaud y José Torres Della Pina (eds.). *De Amberes al Cusco. El grabado Europeo como fuente del arte virreinal*. Lima: Impulso, pp. 36-46.

GARCÍA SÁIZ, María Concepción

- 1995 «Aproximaciones conceptuales sobre la pintura colonial hispanoamericana». En: Ramón Gutiérrez (coord.). *Pintura, escultura y artes en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, pp. 83-100.

GISBERT, Teresa

- 1992 «The artistic world of Felipe Guaman Poma». En: Rolena Adorno, Thomas Cummins, Teresa Gisbert, Maarten Van de Guchte, Mercedes López-Baralt y John Murra. *Guaman Poma de Ayala. The Colonial Art of an Andean Author*. Nueva York: Americas Society, pp. 75-91.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús M. (editor)

- 1992-1996 *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*. Vitoria-Gasteiz: Instituto Municipal de Investigaciones Iconográficas Ephialte, vols. II y IV.

GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe

- 2004 *El sitio de Guaman Poma*. Biblioteca Real de Copenhague. Edición facsimilar digitalizada, <<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/foreword.htm>> [Consulta: 17-20.12. 2013]
- 1615 *Nueva Corónica y buen gobierno*. Manuscrito GKS 2232, 4º. De-

partamento de manuscritos y libros raros - Biblioteca Real de Copenhague.

HOLLAND, Augusta E.

2008 *Nueva Corónica: Tradiciones artísticas europeas en el virreinato del Perú*. Cuzco: CBC.

2001 «El dibujante de la Nueva Corónica». En: Francesca Cantú (ed.). *Guamán Poma y Blas Varela. Tradición Andina e Historia Colonial*. Roma: Antonio Pellicani Editore, pp. 49-61.

KAUFFMANN DOIG, Federico

1978 «Los retratos de la Capaccuna de Guamán Poma y el problema de los tocapo». En: R. Hartmann y Udo Oberem (eds.). *Estudios Americanistas 1. Homenaje al profesor Hermann Trimborn*. St. Agustín: Haus der Volker und Kulturen, tomo 1, pp. 298-308.

LISI, Francesco Leonardo

1990 *El Tercer Concilio Limense y la aculturación de los indígenas sudamericanos*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

LÓPEZ-BARALT, Mercedes

1993 *Guamán Poma. Autor y artista*. Lima: PUCP.

1988 *Ícono y conquista: Guamán Poma de Ayala*. Madrid: Hiperión.

1984 «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*, vol. 9, n. 24/26, pp. 101-122.

LÓPEZ Y SEBASTIÁN, Lorenzo

1983 «La iconografía imaginaria de las ciudades andinas en la “Nueva Corónica y Buen Gobierno” de Felipe Guaman Poma de Ayala». En: Francisco Solano y Fermín del Pino (eds.). *América y la España del siglo XVI*. Madrid: CSIC, vol. II, pp. 213-230.

MANNHEIM, Bruce

- 2013 «Confession». En: Evonne Levy y Kenneth Mills (eds.). *Lexikon of the Hispanic Baroque. Transatlantic exchange and transformation*. Austin: University of Texas Press, pp. 87-90.

MENDIZÁBAL LOSACK, Emilio

- 1963 «Las dos versiones de Murúa». *Revista del Museo Nacional*, tomo xxxii, pp. 153-158.

- 1961 «Don Phelipe Guaman Poma de Ayala, Señor y Príncipe. Último quellcamayoq». *Revista del Museo Nacional*, tomo xxx, pp. 228 – 330.

MURRA, John

- 2002 «Guamán Poma de Ayala». *El mundo andino. Población y economía*. Lima: PUCP-IEP, pp. 375- 425.

MURÚA, Fray Martín de

- 1613 *Historia General del Pirú*. Ms. Ludwig XIII 16. Propiedad del J. Paul Getty Museum.

- 1590 *Historia del origen y genealogía de los reyes Incas del Pirú*. Propiedad del Sr. Sean Galvin.

OCAÑA, Fray Diego de

- 2010 *Viaje por el Nuevo Mundo: de Guadalupe a Potosí, 1599-1605*. Madrid, Frankfurt, México: Iberoamericana, Vervuert, Bonilla.

PÉREZ BOCANEGRA, Juan

- 1631 *Ritual formulario e instituciones de curas para administrar a los naturales de este reyno los sacramentos [...]*. Lima: Imprenta de Gerónimo de Contreras.

ROSATI, Hugo, Carlos González y Francisco Sánchez

- 2001 «Sinopsis del estudio de la iconografía de la Nueva Corónica

y Buen Gobierno escrita por Felipe Guamán Poma de Ayala». *Historia*, vol. 34, pp. 67-89.

RUIZ MORENO, Luisa

1997 «En el paraíso perdido». *Elementos*, vol. IV, n. 27-28, pp. 73-77.

SEBASTIÁN, Santiago

2007 *El barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid: Encuentro.

1992 *Iconografía e iconología del arte novohispano*. México D.F.: Azabache.

1984 «Popularización de la doctrina contrarreformista: Retablo de Santa Cruz de Tlaxcala». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIV, n. 54, pp. 113-117.

STASTNY, Francisco

1965 «La presencia de Rubens en la pintura colonial». *Revista Peruana de Cultura*, n. 4, pp. 5-35.

TUNDIDOR, Elvira

1981 «Guamán Poma, cronista indio, autor de la primera tipología morfológica americana». *Revista Española de Antropología Americana*, n. 7-2, pp. 161-189.

VALENZUELA MÁRQUEZ, Jaime.

2007 «Confesando a los indígenas. Pecado, culpa y aculturación en América colonial». *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 37, n. 2, pp. 39-59.

VAN DE GUCHTE, Maarten.

1992 «Invention to assimilation. European engravings as models for the drawings of Felipe Guaman Poma de Ayala». En: Rolena Adorno, Thomas Cummins, Teresa Gisbert, Maarten Van de Guchte, Mercedes López-Baralt y John Murra. *Guaman Poma de Ayala. The Colonial Art of an Andean Author*. Nueva York: Americas Society, pp. 92-109

VELEZMORO-MONTES, Víctor

- 2013b *Estudio de los dibujos atribuidos al cronista y dibujante Felipe Guaman Poma de Ayala. (Perú, ss. XVI-XVII). Un análisis estilístico.* Tesis Doctoral inédita. Universidad de Sevilla. 2 vols.
- 2013a. «La tradición artística muruano-pomiana: modelos compositivos y relaciones iconográficas en la pintura andina del Perú virreinal (siglos XVI-XVII)». *Revista Electrónica Nueva Corónica*, n. 1, pp. 1-21.
- 2003b «Acerca de la serie de los Reyes Incas en los dibujos de Felipe Guaman Poma de Ayala. Primer planteamiento». *Revista Mercurio Peruano*, n. 516, pp. 45-63.
- 2003a «Ciudades y villas en la obra de Guamán Poma de Ayala. Nuevos aportes para su estudio». *Revista de Indias*, vol. LXIII, n. 227, enero-abril, pp. 305-324.
- 2002 «Jerarquía e indios en la obra de Don Felipe Guaman Poma de Ayala», *Antropología en Castilla y León e Iberoamérica. IV. Los Cronistas de Indias*. Salamanca: Instituto de Investigaciones Antropológicas -Universidad de Salamanca -Aquilafuente, pp. 209-217.

WUFFARDEN, Luis Eduardo, Cecilia Bákula, Paloma Carcedo, Ricardo Estabridis y otros

- 2008 *Mestizo. Del Renacimiento al Barroco Andino*. Lima: Impulso.