



Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Filosofía y Letras  
Colegio de Letras Hispánicas

*El primer nueva corónica i buen gobierno:*  
cartografía de un problema

Tesis  
que para optar por el título de  
Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

Presenta  
Marisol García Walls

Asesor  
Armando Octavio Velázquez Soto

Ciudad de México, febrero de 2018



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



*A mi abuelo, que en un sueño reciente me dejó  
sentarme a su lado en un sillón.*





# ÍNDICE

*Agradecimientos*

*Prólogo*

I. *El primer nueva corónica y buen gobierno: historia de la edición de un manuscrito indígena*

I.1 Primeras nociones críticas sobre el manuscrito encontrado en la Biblioteca Real de Dinamarca

I.2 La edición facsimilar francesa de 1936 y los problemas que presenta

I.3 La edición crítica de Adorno, Murra y Urioste, y la edición de Franklin Pease

I.4 La aparición del facsímil digital y la entrada de la *Nueva corónica* a la era de internet

I.5 Hacia una nueva comprensión del manuscrito

II. *Los paratextos en la Nueva corónica: una aproximación teórica*

II.1 Umbrales

II.2 Entre el manuscrito y el impreso

II.3 Las fuentes impresas del manuscrito

II.4 Los medios y las dinámicas de la memoria cultural

II.5 Remediación

- II.6 Las libertades de un manuscrito en la época del libro impreso
- III. *De la página del manuscrito hacia la página impresa*
  - III. 1 El frontispicio de la *Nueva corónica*
  - III. 2 Marcos arquitectónicos: otros umbrales
  - III. 3 *El primer nueva corónica i buen gobierno*
  - III. 4 *Compuesto por Don Felipe Guaman Poma de Ayala, señor y príncipe*
  - III. 6 Don Felipe Guaman Poma de Ayala, autor
- IV. *De la composición impresa a la "composición" del manuscrito*
  - IV.1 El capítulo de la primera visita general o censo
  - IV.2 Diseño de la caja tipográfica
  - IV. 3 Sobre las distintas maneras de enmendar un texto
  - IV. 4 ¿Una crónica destinada a ser impresa?
- V. *Del mundo vuelve el autor*
- VI. *Índice de imágenes*
- VII. *Anexo I: Cronología*

*Bibliografía*

## Agradecimientos

**S**I YO PUDIERA construir un umbral tan bello como el que figura en la portada de la *Nueva corónica* que me sirviera como un espacio de transición entre la parte emotiva y privada de cerrar un ciclo personal y la responsabilidad de presentar una tesis de grado en la universidad pública más grande de nuestro país, dibujaría en el centro a mi abuelo, Fernando Walls, que trabajó en la UNAM cerca de cincuenta años —como muchos de los maestros que admiro y respeto— porque creía firmemente en la universidad pública y gratuita. Pocos tienen el privilegio de estudiar en una universidad tan generosa como la mía.

Le agradezco a mis papás, Alejandra y José Manuel, de quienes aprendí el valor del trabajo y del esfuerzo, en medio de la gratitud enorme que debo a ambos por ser siempre los mejores, los más presentes, los más amorosos y por dejarme seguir el camino que tracé para mí misma, a reserva de que a veces pudieran no estar de acuer-

do. Gracias a ellos, mis pies siempre me llevan a muchos lados, pero regresan siempre a casa.

A mi abuela, Carmen Rey de Walls, a quien quiero profundamente, y que siempre me ha animado. Y a mi hermana, Chacs, porque no hay palabras para describir la suerte enorme de tenerla a ella como hermana: solidaria y alegre, con un corazón gigante.

A Roberto Cruz Arzabal, que leyó partes de esta tesis y las discutió conmigo. Su ayuda me hizo encontrar rumbos posibles cuando me sentía perdida: siempre he tenido su amor y su cariño cuando más lo he necesitado. Gracias por ser compañero y cartógrafo.



No podría estar más agradecida con Armando Velazquez, mi asesor, que fue mi maestro durante la carrera y que tuvo en parte la culpa de que yo me interesara por la literatura y la crítica literaria latinoamericana. Armando me leyó con muchísimo cuidado, me escuchó cuando tenía dudas, y me dio mucha libertad para hacer lo que tenía en mente. De manera muy especial le agradezco el voto de confianza depositó en mí al acceder a mi propuesta de dirigir esta tesis, un proyecto lleno de complicaciones en el que su paciencia y su dedicación fueron enormes regalos. Armando, lejos de desanimarse o de desanimarme, me ayudó a sacar adelante mis ideas y a transformarlas en este escrito. Agradezco también a Rafael Mondragón, un amigo y profesor

querido, que me compartió valiosas enseñanzas sobre la metodología de un trabajo sólido. Además, gracias a él conocí a Guaman Poma. A mis amigos de la carrera —mis interlocutores en los años en que estábamos estudiando— con quienes hemos trasladado las conversaciones hacia afuera. De ellos aprendí, entre muchas otras cosas, la búsqueda de nuevas formas para imaginar el trabajo académico que nos gustaría construir. Marianita, Gaby, Alfredo, Éber, Pau, Ale y Alfonso: no habría podido hacerlo sin ustedes. Igual a los ensayistas de la Fundación para las Letras Mexicanas: Mariana, Andrea, Pierre. Y a lxs amigxs: Eli, Fernando y Adam, que me hicieron saber que siempre van a estar aquí.

Igualmente a mis alumnas de los talleres de escritura: Ale, Mónica, Maraca, Margarita, Elena (¡por todas las conversaciones y su cariño incondicional!), Vivian, María, Maxia, Lula, Renata, Laila y Ana. De ellas aprendí tanto este año que no sabría cómo empezar a agradecerles.



De manera muy especial quiero reconocer el apoyo de Javiera Barrientos Guajardo, gemela separada al nacer, que pasó junto conmigo su propio proceso de titulación y que fue todo lo generosa y amable que pudo ser: me compartió ideas y bibliografía, me hizo comenta-

rios puntuales que formaron parte de esta tesis y leyó algunas de sus páginas con el rigor que caracteriza su trabajo.

Agradezco a la Dra. Marina Garone, directora de la Biblioteca Nacional, que me regaló una conversación importante gracias a la cual replantée muchas de mis ideas. A Vicente Quirarte, mi tutor en la Fundación para las Letras Mexicanas, que me puso en contacto con ella.

Quiero agradecer también a mis queridas maestras de vida, que forman una categoría a parte: Mariana Bernárdez y Margit Frenk por su solidaridad, por su cariño y por su labor de enseñanza ligada a la escucha. Especialmente agradezco a Margit, quien me prestó varios libros, *sus libros*, que fueron una guía invaluable y me hicieron sentir menos sola en los momentos más duros de la escritura de esta tesis. Igualmente a René Nájera Corvera, que fue quien me animó a perseguir los diferentes caminos del ensayo.



En la última etapa de la escritura de este trabajo, dos personas fueron indispensables: las doctoras Marina Haiek y Denis Rivera. A Marina le agradezco la enorme confianza depositada en mí y la forma en la que supo, poco a poco, transmitirme este sentimiento hacerlo mío y animarme a retomar el trabajo que tenía detenido. Juntas me dieron el “empujón” necesario que me animó a terminar la tesis.

Finalmente, me siento en deuda enormemente con César Cañedo, Alejandra Amatto, Daniel Trápaga y Rafael Mondragón, quienes fueron los lectores de esta tesis, se tomaron el tiempo de discutirla conmigo y revisar algunos de sus planteamientos.

Tanto agradecimiento no es gratuito: estoy convencida de que éste es un mejor trabajo porque contó con la ayuda generosa de todas estas personas.





## Prólogo

**E**L 14 DE FEBRERO DE 1615, en Santiago de Chipao, al sur de los Andes peruanos, Guaman Poma de Ayala —cronista indio, escribano, traductor y dibujante— redactó una carta dirigida al rey Felipe III de España para informarle que había terminado de escribir una crónica o historia general con todo lo que había “podido venir a saber y alcanzar en la edad de mi tiempo, que es ochenta años la que tengo” (Guaman Poma 1615, 1-2).

Guaman Poma había dedicado, según sus propias palabras, cerca de treinta años a escribir esta crónica “a fin de hacer un tan gran servicio a Dios Nuestro Señor y a Vuestra Majestad en dar larga cuenta en la manera que han sido tratados los naturales de estos reinos después que fueron conquistados y poblados de españoles, para que Vuestra Majestad quede enterado de la verdad de todo, y para que mande se acuda al remedio que piden daños tan grandes, pues a sólo

Vuestra Majestad incumbe el mirar por ellos como su rey y señor natural que es de ellos” (2).

La petición podría parecer, en primera instancia, un tanto inocente, sobre todo si pensamos en el autor de la crónica como un anciano de ochenta años que toma la pluma para solicitarle al monarca que haga un acto de justicia y que repare los daños que ha sufrido su pueblo a mano de los conquistadores españoles. Sin embargo, la carta dista de serlo: Guaman Poma *dice que escribe* para que “vuestra Majestad quede enterado de la verdad de todo” cuando, líneas más arriba, afirmaba que “por otras cartas antes de ahora *tengo dado cuenta a Vuestra Merced acerca de esto y de otras cosas*”.<sup>1</sup> El monarca, pues, debía estar enterado de la gravedad —de la *verdad* del asunto, en las palabras de Guaman Poma—, al menos por las cartas anteriores del autor.

Al respecto, el cronista prefiere no especular: suficiente tiene con “recordarle” al rey que sólo a él incumbe mirar por los indios del Perú “como rey y señor natural que es de ellos”, llevando la petición al extremo al pedir otra cosa a cambio: “siendo Vuestra Magestad servido, hazerme [hágame] a mí merced, y a mis hijos y sucesores, para que haya memoria durante el mundo” (2). Lo que Guaman Poma tenía en mente, como veremos más adelante, era la impresión y publicación

---

<sup>1</sup> La carta, fechada el 14 de febrero de 1615, fue publicada originalmente por Guillermo Lohman Villena en la *Revista de Indias*, en 1945, y actualmente se encuentra disponible en el sitio de Guaman Poma de la Biblioteca Real de Dinamarca. El énfasis en la cita es mío.

de la crónica que aseguraba haber concluido líneas antes: el manuscrito de *El primer nueva corónica y buen gobierno*.

Llegado a este punto, vale la pena preguntarse: ¿cómo habría de servir una crónica —un escrito, en general— para que haya memoria y justicia “durante el mundo”? ¿Por qué es tan importante la publicación de la crónica como para pedírsela expresamente al rey Felipe III de España? Y, finalmente, ¿quién es este Guaman Poma de Ayala, autor de la crónica, que se dirige al monarca con tal atrevimiento?

Pese al reducido número de fuentes históricas que existen sobre él, lo más probable es que Guaman Poma estuviera lejos del “señor y príncipe” que afirma ser en sus cartas. Se sabe que fue un indio puro, heredero de las dos dinastías reales del Perú prehispánico (López Baralt 1988, 67-68);<sup>2</sup> por el lado de su madre, Juana Curi Ocello, estaba ligado a la dinastía inca mientras que, por el lado de su padre,

---

<sup>2</sup> Existen cinco fuentes principales para el estudio de la biografía de Felipe Guaman Poma de Ayala. La principal y más extensa es su propia obra, *El primer nueva corónica y buen gobierno*, que para fines de este estudio abreviaré como *Nueva corónica*. Los otros cuatro testimonios son: *a*) un par de manuscritos burocráticos, *b*) la carta de 1615 que ya he citado, *c*) unos cuantos dibujos, y *d*) una licencia de destierro debido al pleito sobre unas propiedades en Huamanga. Éstas se han convertido en las fuentes secundarias que apoyan el estudio histórico de un personaje que antes se conocía solamente por los indicios, como acabamos de ver, dudosos, inscritos dentro del texto de su propia autoría. Las inexactitudes y contradicciones que caracterizan su prosa, sumadas al hecho de que el autor se presenta a sí mismo a partir de credenciales mediadas por sus intenciones políticas, hacen que la crónica resulte insuficiente para un panorama biográfico del autor. Mercedes López-Baralt ha hecho un buen recuento de los otros documentos, así como de la relevancia particular que tiene cada uno de ellos para el estudio de la *Nueva corónica* en el segundo capítulo de *Ícono y conquista* citado en la bibliografía final.

Martín Mallqui de Ayala, era heredero directo de los yarovilca, el pueblo que había señoreado la región andina antes que los incas y que, en la *Nueva corónica*, aparece rodeado de “una aureola mítica” (69).<sup>3</sup>

El apellido español, junto con el nombre totémico de Guamán Poma (una combinación simbólica entre las figuras complementarias del halcón y el puma) parecen subrayar su condición auto-impuesta como mediador entre dos culturas. Pero decir esto es hacerle al cronista un desfavor: en realidad, Guaman Poma no sólo conjuntó su conocimiento de los yaro con el mundo incaico, sino que logró conectar de forma profunda este pasado con la cultura europea medieval y renacentista, a lo que sumó un amplio manejo de las fuentes cristianas y de las crónicas de la Conquista escritas por autores contemporáneos suyos.

Además, Guaman Poma fue testigo presencial de muchos de los eventos históricos más interesantes de la América de su tiempo,

---

<sup>3</sup> Los yaro lograron la unidad imperial antes que los incas. Después de ser conquistada la región por Tupac Inca Yupanqui en el siglo xv, ocuparon puestos importantes en el gobierno. Guaman Chacua Allauca Huánuco —el abuelo o bisabuelo de Guaman Poma— fue segunda persona o virrey del Inca, y fue, junto con el padre de Guaman Poma, Martín Mallqui de Ayala, un personaje al que el autor alude en más de una ocasión. Adquirieron el apellido “de Ayala” en un episodio durante la guerra de Huarina (1547), cuando el abuelo del cronista salvó la vida del capitán Luis Avalos de Ayala, leal a la corona. Dice también el cronista que su padre fue fundador de Huamanga y que ayudó a tomar como prisionero a Tupac Amaru en Vilcabamba. Aunque hay que tomar ciertas precauciones con la información que Guaman Poma ofrece sobre su linaje, uno de los testimonios que mencioné en la nota anterior, el manuscrito de Chiara, publicado por Elías Prado Tello, parece confirmar la veracidad de algunas de estas noticias.

como las guerras civiles entre los españoles, en particular la cruzada de Gonzalo Pizarro. Vivió de cerca la crisis demográfica que trajo consigo la llegada de los españoles a América. Fue partícipe —y, más tarde, crítico feroz— de las campañas de extirpación de idolatrías en las que participó como ayudante del clérigo Cristóbal de Albornoz (Pease 2010, 267). Sirvió como intérprete en numerosos litigios entre la Corona española y los indios peruanos por la heredad de sus tierras y estuvo involucrado personalmente en un pleito en el que perdió parte de las suyas en la localidad de Chupas, evento que Rolena Adorno —una de las principales estudiosas de la *Nueva crónica*— identificó como uno de los factores que detonaron la escritura de la obra (Adorno 2002, §3.2).<sup>4</sup>

Saber leer y escribir (el cronista atribuye estos conocimientos a su medio hermano mestizo, Martín de Ayala) fueron los fundamentos de su capacitación para ejercer puestos como intérprete y escribano en las altas esferas de la administración colonial, probablemente en Cuzco o en Lima. Esto, a su vez, lo colocó en una posición ambivalente, dentro y fuera de las jerarquías coloniales, que derivaron en la actitud crítica frente al sistema que permea toda la crónica. Sobre todo en sus últimos años, Guaman Poma aprovechó su condición

---

<sup>4</sup> Puesto que la versión digital en español del importantísimo artículo de Rolena Adorno “Un testigo de sí mismo. La integridad del manuscrito autógrafo de El primer nueva crónica y buen gobierno de Felipe Guaman Poma de Ayala (1615/1616)” carece de números de página, cito siempre el número del apartado correspondiente. La referencia completa se encuentra en la bibliografía final de este trabajo.

privilegiada de ser bilingüe y versado en materia religiosa para escribir extensa y apasionadamente sobre el abuso que sufrían los indígenas despojados de sus tierras, así como reprobando las costumbres poco religiosas de los españoles.

Dicho esto, queda claro que enfrentarse al contenido de la crónica no es una tarea sencilla. Además de los vericuetos que hay que librar si se quiere hablar sobre el autor, el lenguaje en la que está escrita la crónica —una mezcla de español con quechua, aymara y otras lenguas andinas— es complejo. A esto se unen los numerosos cruces entre géneros discursivos, pues en la obra conviven la carta, el tratado político, el sermón y la autobiografía, además de las pretensiones del autor de ser pionero en la historiografía del Perú. No es gratuito que la *Nueva corónica* haya fascinado a un gran número de académicos por el espacio de un siglo desde el descubrimiento del manuscrito en 1908: antes había estado perdida desde su misteriosa llegada a Europa hasta que fue hallada dentro de los fondos de la Biblioteca Real de Dinamarca.

Desde su descubrimiento, pues, ha quedado claro que el manuscrito de la *Nueva corónica* es extraordinario. Al hojear sus más de mil doscientas páginas, por lo menos una tercera parte ilustradas, queda claro que el autor actuó con la consciencia de lo que implicaba elegir el medio escrito: Guaman Poma, desde su condición de indio letrado, pensó en todo momento que la forma más efectiva de transmitir su mensaje, de naturaleza profundamente política, no se encontraba

al interior del sistema administrativo colonial (al interior de los juicios orales, por ejemplo) sino que buscó materializarlo en un soporte muy específico: el libro impreso.

Nunca sabremos por qué no pudo imprimirse la crónica: lo ambicioso de la petición al rey, lo poco factible que era el proyecto en sí, las condiciones de su llegada a Europa, a Dinamarca, y no a España. Lo que sí sabemos es que Guaman Poma, en el manuscrito, planeó el contenido de la crónica con tal precisión de acuerdo con los recursos materiales con los que contaba, que logró una coherencia sorprendente entre el texto y los componentes gráficos que integran cada página.

Por esta razón expertos en el tema, entre los que figura Rolena Adorno a la cabeza, han señalado que Guaman Poma “preparó su manuscrito para los lectores de la corte y los impresores de la imprenta real *de acuerdo con su experiencia como lector de libros*” (Adorno 2002, §2.4). La evidencia que apoya esta hipótesis es abundante. Las características materiales del manuscrito apuntan a que tanto el texto como las ilustraciones provienen de una sola mano, la de Guaman Poma, que trabajó en éste conforme a un borrador previo cuidando todos los detalles de su ejecución: una vez transcrito el texto a partir de este borrador, el cronista añadió el capítulo “Camina el autor” —que retrata en un discurso autobiográfico su viaje a Lima y está lleno de las apreciaciones más urgentes sobre la pobreza al interior del virreinato—; cosió su cuadernillo al grueso del manus-



crito, y lo paginó —no folió—. Posteriormente, ingresó los números de página en la tabla o índice donde registró los contenidos e hizo enmiendas finales a su texto en un color de tinta distinto. Todo para enviárselo al rey Felipe III con la petición de que la crónica se imprimiera.

La aseveración de Rolena Adorno sobre que Guaman Poma preparó su manuscrito para un futuro impresor ha conducido a varios de los investigadores más relevantes de la obra de Guaman Poma en el siglo XXI a dar por sentado este hecho y, por consiguiente, obviar algunas de las preguntas fundamentales sobre las prácticas de lectura y escritura del cronista andino. ¿En qué libros estaba pensando Guaman Poma al momento de preparar su obra? ¿De qué forma su experiencia como lector quedó plasmada en la preparación del manuscrito que imita un impreso? ¿Por qué el autor de la crónica pensaba que el libro impreso era el soporte ideal para la transmisión y eventual difusión de su mensaje?

A partir de la coordinación de la evidencia codicológica con la textual, las investigaciones de Adorno han ayudado a esclarecer en gran medida estas preguntas, pero considero que replantearlas con una perspectiva centrada en la relación entre el manuscrito y los impresos de la época permite indagar en la *Nueva corónica* con una nueva profundidad, una lectura desde la cual el texto aparece —además de como un acto de lenguaje y petición de justicia— como un objeto *material*, que dicta sus propias reglas de lectura.

Siguiendo esta idea, las preguntas que surgen en torno al proyecto de Guaman Poma regresan, forzosamente, al soporte físico del libro: el hecho de que el cronista se ocupara con precisión del diseño de cada página, de que escribiera en la parte superior encabezados caligráficos con el título de cada sección según una jerarquía propia, de que escribiera al pie de la caja del texto un reclamo que corresponde con la primera palabra de la siguiente página, entre otros, son indicios que se suman al conjunto de operaciones responsables de darle al manuscrito el aspecto de un impreso.

Paradójicamente estas mismas claves son precisamente las que promueven las siguientes preguntas: ¿pensaba el cronista andino que su obra realmente podía imprimirse? ¿No son todos estos indicios, prácticas inusuales en los manuscritos, la misma evidencia de que el autor hizo un único y urgente esfuerzo por comunicar su mensaje? Ésta será una cuestión que abordaré repetidamente en el cuerpo de esta tesis.

Con el fin de tratar de responder a estas preguntas de investigación, centro mis observaciones en los paratextos de la crónica. Fuera de los prólogos, prefacios y dedicatorias, que siempre han sido “tenidos como piezas dignas de consideración” (Moner 2009, XI) por su naturaleza textual, el estudio de otros paratextos ha corrido con poca suerte en el ámbito de los estudios literarios, por no mencionar en el

ámbito de los estudios que toman como base la bibliografía patrimonial de Nuestra América.<sup>5</sup>

Aunque, afortunadamente, esta situación está en vías de cambio, son relativamente pocos los trabajos que teorizan a este respecto y que muestran las limitaciones y desventajas de la categoría de “paratexto” tal como la planteó Gérard Genette en *Umbrales* (1985), el estudio seminal en el que acuñó el término. En *Palimpsestos*, publicado dos años antes, Genette ya perfilaba un esbozo de definición mucho más concreta que aquella que apareció posteriormente en *Umbrales*:

la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede

---

<sup>5</sup> Para una sistematización de los estudios sobre paratextos en el ámbito hispánico, es indispensable la consulta del libro *Paratextos en la literatura española: siglos XV a XVIII*, que cuenta con textos reunidos por María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner. Este volumen, que recopila estudios de Anne Cayuela, Antonio Carreira y José María Díez Borque, entre otros, es el reflejo de un proyecto de investigación de colaboración internacional que sustenta sus resultados en la realización de una base de datos de paratextos, un trabajo teórico que se centró en trazar los lindes entre texto y paratexto, y una agrupación de los problemas paratextuales a partir de sus temáticas.

siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende (Genette 1989, 11-12).

La palabra “paratexto”, como menciona el estudioso del renacimiento europeo William H. Sherman, no aparece todavía en los diccionarios de la lengua, “pero ha entrado con éxito en el vocabulario académico en el que se aplica —sin comillas ni pausas para pensar— en textos de toda época y género” (Sherman 2007, 68).<sup>6</sup> Discuto con profundidad esta categoría en el segundo capítulo de esta tesis.

Por ahora me interesa mencionar que éste es un término clave para entender mi aproximación a la *Nueva corónica*, que consiste no en leer el texto, sino los paratextos, para examinar de qué manera las operaciones responsables de darle al manuscrito la apariencia de un libro impreso trasminan ciertas intenciones y posturas del autor, no sólo en cuanto a la función del libro como objeto de comunicación, sino como transmisor de saberes inscritos dentro del grueso de sus páginas.

Para examinar cómo los paratextos influyen en nuestra lectura y en la apreciación del manuscrito de Guaman Poma de Ayala, emprendo en el primer capítulo de esta tesis un recorrido a través de la

---

<sup>6</sup> “Paratext’ does not yet appear in the standard lexicons of the English language, but it has so successfully entered the scholarly vocabulary that it is now applied — without quotation marks of pause for thought— to texts of every period and genre”. Para todos los casos de citas que se encuentran originalmente en otros idiomas, ofrezco en el cuerpo del texto una traducción (mía, a menos de que señale lo contrario) y consigno, en nota al pie de página, la versión original.

historia editorial de la *Nueva corónica* con un énfasis en la manera en la que ésta ha sido motivada, en gran medida, por las exigencias de distintas corrientes críticas que han querido leer el texto desde distintas perspectivas (biográficas, históricas e inmersas en los estudios culturales) hasta llegar al nuevo milenio, en el que ha surgido un renovado interés por la crónica a partir de la digitalización del manuscrito, convirtiéndola en un objeto de estudio sumamente atractivo para ser abordada desde la perspectiva de los estudios sobre intermedialidad. Esta primera parte de la tesis pretende servir como un estado de la cuestión dirigido, en el que simultáneamente abordo algunos de los problemas principales que surgen al estudiar la crónica e indago en cómo la crítica ha descubierto que su materialidad es igual de compleja que su contenido.

En el segundo capítulo me enfoco en las consideraciones teóricas que me permitieron abordar los paratextos (que estudio en el nivel tanto verbal como visual) como entes significativos que intervienen directamente en cómo quería Guaman Poma que su texto fuera leída su obra. El establecer las condiciones que permiten leer los paratextos es el primer paso para problematizar la noción tradicionalmente aceptada de que el manuscrito de Guaman Poma “imita” a los impresos de su época. Cuestionar esta idea me permite indagar en los vasos comunicantes entre el manuscrito y los impresos coetáneos desde una perspectiva que admite la imitación en distintos grados, no sólo como pura *mimesis*, como explicaré más adelante.

El tercer y cuarto capítulos se ocupan del análisis de dos paratextos en concreto: la diagramación de la página y el diseño del frontispicio de la crónica. En ellos examino de qué manera ambos sirvieron a Guaman Poma tanto para autorizarse a sí mismo como alguien que podía dirigirse al rey y, simultáneamente, le permitieron vincular su escrito con el circuito prestigioso de los libros impresos de su época. En el proceso de elaboración de esta tesis, fueron estos dos capítulos los que más trabajo requirieron.

Finalmente, opté por evidenciar en ambos las contradicciones a las que me condujo mi propio análisis, relativas a lo que la imaginación crítica supone que Guaman Poma quería sobre su propio libro —decir que estaba destinado a la impresión y publicación, por ejemplo— frente a lo que el propio material sugiere. Encuentro que, al igual que en los fragmentos de la carta al rey que cité al comienzo de este prólogo, las páginas de la crónica están imbricadas en una dinámica de cambios —lo cual es comprensible en un proyecto de tales dimensiones—, en la que las afirmaciones del autor rara vez pueden pensarse como un programa homogéneo. ¿Qué pasaría si, en lugar de pensar en el libro como el recurso que Guaman Poma privilegió para autorizar su figura frente al rey pensáramos en la crónica como la creación de alguien que experimentó en carne propia el proceso de elaboración de un libro?

A propósito, precisamente, del proceso de elaboración de esta tesis, me gustaría hacer una nota sobre mi propia lectura de la obra

de Guaman Poma. El hecho de que exista una copiosa bibliografía en torno a la crónica me obligó necesariamente a reflexionar en el por qué y para qué sirve hacer una tesis sobre un manuscrito del cual se ha hablado suficiente y del cual parecería que ya no se puede decir mucho más, particularmente en México, donde hay tantos documentos coloniales que se conservan en el interior de archivos y bibliotecas y que, ciertamente, merecen (e incluso reclaman) nuestra atención.

El planteamiento de esta pregunta me ha permitido reflexionar también sobre mi pretensión de hacer un estudio sobre la materialidad de un manuscrito al cual no tengo acceso físico, y que, paradójicamente, sólo conozco en el soporte que ofrece la edición digital. En su momento, consideré que éste era un impedimento serio para la realización de esta tesis, pero pensar en este problema en su debida dimensión me ha permitido repensar una cuestión central: la cuestión de desde dónde —y para qué— leemos e investigamos.

Tomando en cuenta que la *Nueva corónica* fue escrita en un contexto en el que la escritura estaba vinculada con el poder, como han señalado teóricos de la literatura del continente americano como Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar, pienso que esta tesis es un intento por entender cómo la relación entre escritura y poder se refleja en los soportes materiales de las obras: cómo los paratextos le dan presencia al texto en el mundo y actualizan su sentido para adaptarse a distintos lectores y circuitos de circulación que los consideran —o no— como textos propiamente “literarios”. Comparto entonces la

opinión, o más bien el compromiso, que Mabel Moraña expresa en el prólogo de *Escribir en el aire* y que sirve como guía para este trabajo:

Más allá de su esencial —histórica, constitutiva— heterogeneidad, América Latina tiene [...] un compromiso con la historia común: el efectuar no sólo la arqueología y la genealogía de esa violencia fundante [la de la escritura], sino también el de explorar las voces no siempre claramente audibles de culturas sometidas o soterradas, a través de las formas particulares que éstas asumen para representarse (Moraña 2003, x).





## I. *El primer nueva corónica y buen gobierno*: historia de la edición de un manuscrito indígena

**D**ESDE QUE EL bibliógrafo alemán Richard Pietschmann anunció el descubrimiento del manuscrito de la *Nueva corónica* (GkS 2232 4to) ante la comunidad académica, el interés generado por la obra del cronista andino ha ido creciendo de forma exponencial.<sup>7</sup> Basta con mencionar que la bibliografía crítica, como la que acompaña la edición del facsímil digital, contiene más de cuatrocientas entradas, condensadas en poco menos de un siglo de investigación.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Para un recuento más sintético de lo que expongo en este capítulo puede consultarse al final de esta tesis el “Anexo I: Cronología”. Ahí elaboro un resumen de las fechas más importantes en la historia editorial del manuscrito.

<sup>8</sup> Existen ocho ediciones en español de la crónica: la de París (1936) de Paul Rivet; La Paz (1944) de Arthur Posnansky; la de Lima (1956) de Luis Bustíos Gálvez; Caracas (1980) de Franklin Pease; México (1980) de Adorno, Murra y Urioste, la reedición madrileña de ésta (1987) y la edición del facsímil digital de Copenhague (2001) de Adorno, Murra y Urioste. Véase el apartado sobre las ediciones de la crónica dentro de la bibliografía final, donde figuran las referencias completas.

El proyecto original de Guaman Poma consistía en hacer un recuento de la historia previa a la conquista y, al mismo tiempo, una crónica del periodo colonial presentada como una carta al rey; ésta debía culminar en la publicación de un libro que sirviera como testimonio del pasado y como guía para alcanzar justicia mediante su proyecto político, el “Buen Gobierno”.<sup>9</sup>

Por lo ambiciosa que era la empresa, Guaman Poma imaginaba que la crónica sería conservada “en el archibo del mundo como del cielo, en el catedral de Roma para memoria y en la cauesa de nuestra cristiandad de nuestra España, adonde rrecide [su] Sacra Católica Real Magestad” (Guaman Poma 2001, 751).<sup>10</sup> La crónica, sin embargo, estaba destinada a permanecer oculta durante trescientos años: su aparición en la forma final de un libro no sería sino el fruto de una serie de esfuerzos colectivos, emprendidos a lo largo del siglo

---

<sup>9</sup> El concepto del Buen Gobierno proviene de la tradición teológico-política de los reinos católicos, en contraposición a la razón de estado planteada por Maquiavelo en *El Príncipe*. La afinidad de Guaman Poma con la iglesia colonial se evidencia en el hecho de que critica los defectos de sus representantes, pero simultáneamente los elogia. Esta sección “subraya la esperanza de Guaman Poma de que el monarca recibiría con gusto la evaluación de sus súbditos que ocupaban las más altas jerarquías en la gobernación indiana y de que sería apropiado, además, que el príncipesco vasallo andino del rey los honrara. De esta manera, la evidencia codicológica apoya la formulación conceptual de la obra como una ‘carta al rey’ en la que el tema de la reforma gubernamental es dominante y el papel del virrey en ella emerge y ocupa una posición de primacía” (Adorno 2002, §4.5).

<sup>10</sup> Todas las citas de la crónica provienen de la edición del facsímil digital de Copenhague (2001), a menos de que indique lo contrario y aclare el año de la edición que estoy empleando. Puesto que el cronista cometió varios errores al repetir los números de página en algunas secuencias y corregir otras, siempre empleo la paginación consecutiva que aparece en esta edición.

XX, cuya historia examinaremos brevemente en este capítulo, acompañándola con la historia de su crítica.

Centraré mis observaciones en tres momentos de esta historia: la aparición de la edición facsimilar de 1936 de Paul Rivet, que sirvió durante casi cincuenta años como referencia para círculos eruditos dedicados a los estudios americanos; la edición de 1980 de John Murrá, Rolena Adorno y Jorge Luis Urioste, que fue la primera edición crítica que se sirvió de criterios modernos y colocó la obra del cronista en un circuito de circulación más amplio; y la edición del facsímil digital de 2001, momento en el que la crónica conoció su verdadero “alcance global” (Adorno 2002, § “Introducción”).

Aunque un recorrido de esta naturaleza exige detenerse de vez en cuando en los problemas que cortan transversalmente esta historia, las preguntas sobre la autoría del manuscrito, su clasificación genérica, y las partes que componen su estructura me interesan aquí solamente en la medida en que son problemas que han disparado lecturas críticas desde distintos enfoques. Los examinaré, con mayor atención, en el siguiente capítulo.

### **I.1 Primeras nociones críticas sobre el manuscrito encontrado en la Biblioteca Real de Dinamarca**

Aunque muchos toman como punto de referencia la primera lectura de Richard Pietschmann (1908), en realidad la historia de la *Nueva corónica* se remonta a una fecha mucho más temprana: terminada en

1615 y enmendada en 1616, la obra llegó a Europa en circunstancias que se desconocen.<sup>11</sup> A pesar de que había permanecido en la Biblioteca Real por lo menos desde principios del siglo XVIII, su importancia sólo fue advertida hasta que Pietschmann tuvo la oportunidad de revisar la antigua colección real de manuscritos.

Ya en su primer comentario crítico el bibliógrafo alemán manifestó su deseo de que la obra de Guaman Poma fuera “conocida al menos por los etnógrafos y otros estudiosos” (Pietschmann 1908, 81), partiendo de la idea de que no había para el área andina una obra equivalente a lo que en México era la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, de Fray Bernardino de Sahagún. Hasta entonces, las únicas fuentes literarias para el estudio del pasado incaico eran los *Comentarios reales de los incas*, de Garcilaso de la Vega (publicados por Clemens Markham entre 1859 y 1861 en Inglaterra), la *Relación de los quipucamallos* (publicada en 1892) y la *Historia de los*

---

<sup>11</sup> A finales del siglo XVIII la *Nueva corónica* apareció en un catálogo de la Biblioteca Real, el *Catalogus manuscriptorum Bibliothecæ Regiæ scriptus et ordinatus annis 1784-86*, elaborado bajo la supervisión de Jón Erichsen, director de la biblioteca de 1781 hasta 1787. Además de haber sido el primero en darle una clasificación temática al manuscrito, este catálogo es la fuente en la que se basaron las investigaciones de Rolena Adorno para trazar la ruta de llegada del manuscrito a Europa. A juzgar por un catálogo anterior, donde aparece un nombre que apunta a un manuscrito español *in quarto*, la crónica debió haber llegado antes. Si bien la descripción no se ajusta del todo a la crónica por no ser ésta, propiamente, “un manuscrito español”, Adorno ha usado esta información para reforzar la hipótesis sugerida por Raúl Porras Barrenechea de que el embajador danés en España, Cornelius Lerche (1615-1681), fue su primer dueño y quien llevó el manuscrito a Dinamarca (Adorno 2002, §2.1).

*incas* de Pedro Sarmiento de Gamboa, descubierta por el mismo Pietschmann y publicada en Alemania en 1906.

En este contexto, Pietschmann percibió el hallazgo de la crónica como una forma de subsanar la falta de información documental sobre el mundo andino.<sup>12</sup> El hecho de que la crónica, en tanto fuente primaria, estuviera escrita por un indígena que tenía un amplio conocimiento de los usos, costumbres e historia de su pueblo, se sumaba al propio valor de hallar un manuscrito tan ricamente ilustrado y encuadernado. Aunque Pietschmann procuró hacer una descripción de la obra en sus primeros estudios críticos, su lectura estuvo condicionada por el hecho de enfrentarse con un manuscrito desconocido, escrito en español colonial, que mezclaba a su antojo el aymara y el quechua. Atribuyendo una importancia capital a las ilustraciones en detrimento del texto al grado de decir que éstas forman el elemento principal de la obra y que son herramientas de apoyo para conocer

---

<sup>12</sup> La carencia de fuentes documentales en el Perú antiguo se convertiría casi en un tópico para los estudios andinos, reiterado por expertos en la región hasta bien entrado el siglo XX, en el que los comentarios de Pietschmann encontraron eco (Means 1923, 105). Para una opinión distinta, confróntese la de John Murra: “a los que se preocupan por el hecho de que son tan pocas las crónicas localizadas recientemente, Waman Puma les ofrece un consuelo, particularmente si se recuerda que de 1908 a 1936 la ‘carta al rey’ quedó inédita”, (Murra 1980, XIII). Claramente, se habla de una falta de evidencia documental en un sentido muy acotado: el de las fuentes escritas, frente a la abundancia de información que puede extraerse del riquísimo acervo de fuentes orales producidas por los pueblos andinos. Éstas presentan sus propios problemas de interpretación al ser tratadas como fuentes históricas y requieren de una metodología de trabajo distinta, pero son indispensables para cualquier estudio sobre la región andina y fueron de mucha importancia para el mismo Guaman Poma de Ayala.

las costumbres, fiestas, vestidos y utensilios andinos. Pietschmann manifestó una opinión adversa de la escritura de Guaman Poma, que consideró “pobre en comparación con las ilustraciones, [...] inútil, pesada, y [que] no tiene más objeto que llenar una página entre dos láminas” (87). Pese a su valoración negativa del estilo del cronista, los comentarios de Pietschmann se mantienen como unos de los más acertados al haber señalado cuestiones que son irrefutables, entre las cuales se encuentran la de situar la fecha de redacción del manuscrito en 1615, señalar la existencia de un borrador previo y mencionar la importancia del bilingüismo en el grueso de la obra, méritos que se suman al del descubrimiento mismo.

Posteriormente, el estudio del norteamericano Philip Ainsworth Means, quien buscó a Pietschmann en Göttingen y pudo hojear el manuscrito, continuó en la misma línea del comentario sobre las imágenes, que también llamaron su atención, aunque las tildó de “artísticamente atroces” (Means 1923, 105), incluso cuando para él eran más comprensibles que el texto, al que se refirió como “una jergonza desconocida en mar y Tierra” (106). Precisamente a partir de los dibujos, Means señaló las inexactitudes históricas que pueblan la *Nueva corónica* y que lo llevaron a decir que, como fuente propiamente histórica, la obra de Guaman Poma de Ayala era muy interesante, pero dejaba bastante que desear. Sobre las inexactitudes históricas Means comentó, por ejemplo, que “los primeros dibujos de Poma nos muestran: a Adán y Eva, Noé y el arca, Abraham, David,

Cristo, San Pedro, el papa Damasio y otros personajes que nada tienen que hacer con la materia [la historia Peruana]” y, más abajo, “hay un cuadro inimitable de Solís, Colón, Almagro, Pizarro y Vasco Núñez de Balboa viajando todos sin contratiempo en un barco en el Mar del Sur” (106). Más tarde admitiría que “como fuente de información en cuanto a los usos y costumbres bajo el dominio de los incas y en los primitivos tiempos coloniales del Perú, [la crónica] es inapreciable” (109).

Estas dos lecturas, realizadas directamente sobre el manuscrito, nos interesan ahora en la medida en que fueron los dos primeros testimonios en reconocer el valor de la obra y señalar la necesidad de editarla para ponerla a disposición de los circuitos académicos especializados en los estudios americanos.

Pese al reconocimiento de que era inminente poner la crónica en circulación, ambos contribuyeron a mantenerla oculta: al llevarse el manuscrito a Alemania, donde pocos tuvieron oportunidad de examinarlo, Pietschmann trabajó en la edición hasta su muerte en 1923, y aunque su continuador, Ferdinand Hestermann, concluyó el trabajo editorial en 1930, éste nunca pudo hacerse público, pues la falta de recursos en Alemania en vísperas de la Segunda Guerra Mundial impidió que la crónica se publicase entonces, y la edición, aparentemente, se perdió en un bombardeo en Jena (Boserup 2004, 89).



## I.2 La edición facsimilar francesa de 1936 y los problemas que presenta

Si los primeros estudios sobre la crónica se centraron en hacer una descripción de la obra pero profundizaron poco en el texto, la edición francesa inauguró un nuevo momento en el estudio del manuscrito andino. Elaborada a partir de fotografías del manuscrito original, la *Nueva corónica* se publicó por primera vez en 1936 en una edición facsimilar. A cargo de Paul Rivet, ésta fue publicada bajo el sello del Institut d'Ethnologie de París, precedida por una nota muy breve de su editor y por el comentario de Pietschmann a manera de prólogo. En la nota del editor, Rivet dejaba en claro que su primera intención era la de difundir un texto que hasta entonces había sido inaccesible: “Habiendo tenido la ocasión de examinar a mi turno el manuscrito de Poma de Ayala en Copenhague, en 1926, pensé que era indispensable ponerlo a la disposición de todos en una reproducción facsímil” (Rivet citado por Padilla 1979, 164).

Las fotografías que sirvieron como base de la edición del texto íntegro fueron tomadas en la Biblioteca Real de Dinamarca y retocadas más tarde en la capital francesa. Rivet quería rendir una copia lo más fiel posible a los trazos de la pluma de Guaman Poma, por lo que parte del proceso de la edición del facsímil se centró en eliminar las filtraciones de tinta que presentaban las hojas del manuscrito y que son evidentes a simple vista en las fotografías de la edición digital.

Pese al cotejo que se hizo posteriormente con el original en Copenhague, y aunque un examen de la edición de Rivet muestra el cuidado con el que se hizo el borramiento de las filtraciones de tinta, es necesario señalar que este proceso engendró sus propios errores (Boserup 2004, 89; Adorno 2002, §2.5).

Aunque excepcionales frente a la práctica general, estos errores (lecturas erróneas en palabras complicadas y alteraciones en los dibujos, principalmente) no se limitan al área superior de las páginas donde generalmente afectan sólo a dibujos y encabezados: además de los borramientos más evidentes en esta área, que implicaron la pérdida de decorados en los encabezados caligráficos, los lugares en los que Guaman Poma usó tinta de distintos colores para enmendar ciertos pasajes de la obra se volvieron imposibles de distinguir frente al cuerpo del texto, gracias al alto contraste de las láminas de la edición facsimilar. Este hecho contribuyó a dar la impresión de que la *Nueva corónica* era una obra mucho más homogénea que lo que se ve en una mirada superficial sobre el manuscrito, que muestra a primera vista que el proceso de traslación del texto del borrador de Guaman Poma al manuscrito estuvo marcado por una composición accidentada, discontinua, repleta de tachaduras, correcciones y adendas.

Pese a ello, la edición de Rivet permitió que la cantidad de lectores académicos, que hasta entonces sólo tenían noticia de la existencia del manuscrito por los textos de Pietschmann y los comentarios de Means, se multiplicara considerablemente. Aumentaron también

los estudios críticos en torno a la *Nueva corónica* y el número de ediciones que se derivan de ésta: una transcripción completa hecha por Arthur Posnansky (1944), la edición de Luis Bustíos Gálvez (1956) —que moderniza considerablemente el texto—, y la edición íntegra de Franklin Pease (1980), que cuenta con un amplio estudio sobre la historiografía andina. Estas tres ediciones, sin embargo, arrastran los problemas de lectura derivados del retoque fotográfico que mencioné anteriormente, razón por la cual deben ser manejadas con cuidado, particularmente en las áreas en las que Guaman Poma realizó enmiendas (Boserup 2004, 89).

Si bien Pietschmann y Means, como primeros lectores del manuscrito, se concentraron principalmente en el valor de la crónica como fuente para el estudio etnográfico, no resulta aventurado decir que la edición de Rivet permitió inaugurar el estudio del texto de la crónica, aunque fue abordado inicialmente desde una perspectiva histórica antes que literaria.

Pese a las dificultades de tratar de resumir los casi cincuenta años de crítica que median entre la edición parisina de 1936 y la edición crítica de Murra, Adorno y Urioste de 1980, es posible señalar dos tendencias principales que siguieron los comentarios críticos durante estos años: los estudios que se centran en la biografía del cronista andino y los que se interesan por los problemas históricos que presenta la obra.

Dentro de los primeros se encuentra el trabajo de 1948 de Raúl Porras Barrenechea, el primer estudio de envergadura sobre la vida del autor andino, que se ocupó de las contradicciones que ya habían sido advertidas por Means en 1923. En él, Porras aportó datos útiles como una tentativa de datación y proveniencia del manuscrito bastante cercana a lo que ha podido comprobar Adorno en su segundo cotejo con el manuscrito, emprendido a la hora de hacer la transcripción de la edición digital. Sin embargo, la visión de Porras es problemática, puesto que inaugura una tendencia —hoy, afortunadamente, superada— que evalúa la crónica negativamente con base en los problemas que presenta para su interpretación.<sup>13</sup> Sólo hasta 1962 se presentaron novedades en el terreno de la biografía de Guaman Poma, con las aportaciones de Guillén Guillén sobre dos documentos históricos relativos al cronista: los manuscritos hallados en el pueblo de Chiara, que se sumaron a los otros dos documentos que se habían ido dando a conocer, es decir, la carta que escribió el cronista al rey en 1615 (que cité en el prólogo de este trabajo) y el expediente sobre problemas con los comuneros de Quinua.

Hasta principios de los años sesenta, con los trabajos de Emilio Mendizábal Losack y de John Murra, la crónica volvió a ser sujeto de atención de un resurgido interés desde la antropología y los estudios

---

<sup>13</sup> Porras reprobó en la escritura de Guaman Poma la repetición y monotonía de formas, que consideró un “subestilo” y se concentró principalmente en la tarea de probar la verdad histórica por encima de la verdad de la crónica, que consideraba errada en cuanto a los hechos (López Baralt 1988, 79; Padilla 1979, 173).

visuales. Por una parte, Murra (1961) estudió a la *Nueva corónica* como fuente sobre el pasado andino pre-incaico, del cual se sabía entonces muy poco, mientras que Mendizábal Losack (1961) se dedicó al estudio de las influencias visuales de Guaman Poma, si bien desde una perspectiva doblemente reduccionista: se centraba exclusivamente en la relación de las ilustraciones del cronista con el arte andino, ignorando por completo el rico entramado de sus relaciones con el arte occidental del barroco, y sin preocuparse ni por el funcionamiento ni por la especificidad de estas imágenes (López Baralt 1988, 80).

En 1970 apareció la primera tesis doctoral sobre la *Nueva corónica*: el análisis de Juan Ossio sobre la idea de la historia en la obra de Guaman Poma. En ella, Ossio propuso estudiar las categorías espaciales y temporales mediante las cuales el cronista expresó su visión del mundo, concluyendo que éstas son categorías propias de la cultura andina y que están relacionadas con una perspectiva mítica. En un esfuerzo similar en cuanto a método, el trabajo de Nathan Wachtel estableció una comparación entre el Inca Garcilaso y Guaman Poma para examinar el problema de la aculturación en ambos cronistas indígenas, exponiendo los puntos en los que ambos intentan asimilarse a la cultura europea, tomando elementos que les permitieron enriquecer el propio sistema de pensamiento andino (López Baralt 1988, 81). Ambos trabajos se anticipaban a las principales líneas de

investigación que surgieron en la década siguiente y que se enfocaron en la crónica desde los aportes de los estudios culturales.

### **I.3 La edición crítica de Adorno, Murra y Urioste, y la edición de Franklin Pease**

Aunque la edición facsimilar de Rivet y sus derivadas de La Paz (1944) y Lima (1956) se convirtieron en puntos de referencia obligatorios para los incipientes estudios sobre la *Nueva corónica*, el interés efervescente en las comunidades académicas detonado por estos estudios hizo palpable la necesidad de una nueva edición que presentara el texto íntegro y que respetara las particularidades del manejo del lenguaje del cronista.

En 1980, casi de forma simultánea, aparecieron la edición de Franklin Pease que se publicó en Ayacucho y la de Adorno, Murra y Urioste, en Siglo XXI. Mientras que la de Pease contaba con un amplio estudio preliminar que relaciona el texto de Guaman Poma con otras crónicas andinas y examinaba con detenimiento el empleo de las categorías históricas, sociales, económicas y míticas del cronista, tomaba como base para el texto la edición facsimilar de París y no el propio manuscrito, con lo que se quedó muy atrás frente a la edición de Siglo XXI, elaborada a partir de una nueva transcripción del texto que Rolena Adorno emprendió entre junio y julio de 1977, cotejándola con el manuscrito. Aunque Pease modernizó “relativamente”

el texto y alteró su puntuación de forma “provisional”, los criterios con los que lo hizo no siempre son claros, y resultan conflictivas ciertas decisiones como la de “incluir en el texto encabezamientos que abarcan más de una hoja en el manuscrito” (Guaman Poma 1980a, XCII) porque, como expondré más adelante, la interpretación sobre lo que constituye el principio y el fin de un paratexto como títulos y subtítulos suele dar, con frecuencia, varios motivos para discutir.

Con un método distinto, la edición de Siglo XXI buscó reflejar la complejidad del texto de Guaman Poma “llamando la atención a las facetas simbólicas y creadoras, tanto como a las analíticas y documentales de su obra” (Guaman Poma 1980, IX) eliminando muchas de las malas lecturas que provenían de la modernización del texto que habían emprendido ediciones anteriores. Frente a la edición de Pease, la de Siglo XXI se adelantó, además, al plantear como objetivo editar la crónica usando criterios modernos de edición. Al estar dirigida a un público académico, éstos respondían a la necesidad de presentar el texto con el soporte de un aparato crítico al que se sumaban las traducciones de Jorge Urioste de los textos en quechua, una copiosa sección de notas aclaratorias que ponían en contexto la *Nueva corónica* y una bibliografía especializada además de los textos de Adorno, Murra y Urioste.

Si la transcripción se había propuesto “hacer el texto asequible al lector, manteniendo en lo posible las características del original” (Guaman Poma 1980, X), la edición de Siglo XXI cumplió

con su promesa al mantener la ortografía de Guaman Poma tanto en el texto en español como en quechua, pese a que la puntuación sí fue modificada, por lo menos parcialmente, según he podido observar. Por otro lado, la edición inauguró la numeración consecutiva de las distintas secciones de la obra, manteniendo al mismo tiempo la paginación de la edición facsimilar de París para que el lector especializado pudiera realizar cotejos, pero corrigiendo las equivocaciones que Guaman Poma introdujo cuando paginó su obra: por primera vez, la numeración se convirtió en el método corriente para poder citar universalmente al autor andino (Adorno 2002, §2.2).

Con este panorama en mente, no es sorpresa que la edición de Siglo XXI se haya convertido en la edición canónica para el análisis de la *Nueva corónica* y que haya posibilitado una enorme cantidad de lecturas desde renovadas perspectivas, en particular desde el horizonte de los estudios culturales, que empezaba a cobrar relevancia en América Latina a principios de los años ochenta. Partiendo desde el reconocimiento de que los valores estéticos son capaces de incidir en el campo de lo social, esta perspectiva de estudio se vio debidamente representada en los trabajos de los editores que acompañan el volumen. John Murra, desde una perspectiva antropológica, se ocupó de dos dimensiones distintas de la obra de Guaman Poma: la rica información que contiene la crónica en los ámbitos sociales, económicos y políticos de la región andina, mucha de la cual es información nueva sobre el pasado pre-incáico, y en la coincidencia de las postu-



ras de Guaman Poma que aparecen en la sección del Buen Gobierno con los pensadores más radicales de su época, americanos y europeos (Murra 1980). Urioste, por su parte, se ocupó del aspecto lingüístico de la crónica e hizo un estudio analítico de los textos en quechua, comenzando por los aspectos que conciernen a la traducción de documentos escritos en lenguas que no conocieron escritura y su adaptación gráfica, y pasando por las particularidades del dialecto de Guaman Poma para terminar en consideraciones más amplias sobre los estilos literarios de los textos quechua (Urioste 1980).

El trabajo de Rolena Adorno que acompaña la edición de Siglo XXI, pionero en los estudios de la crónica como texto literario, merece un comentario aparte. Desde sus escritos más tempranos a mediados de los años setenta, Adorno había vinculado la obra de Guaman Poma con la historia de las ideas en el continente americano, así como con los estudios semióticos (poniendo énfasis en la representación del espacio visual en los dibujos del autor andino) y retóricos (indicando la importancia del sermón como método discursivo). En “La redacción y enmendación del autógrafo de la *Nueva crónica y buen gobierno*”, Adorno se convirtió en la primera investigadora en detenerse en las características físicas del manuscrito.

Llamó la atención sobre el papel utilizado por Guaman Poma, las tintas y la encuadernación, y arrojó luz sobre la conexión de estos aspectos con la biografía y el proceso creativo del autor andino; valoró las enmiendas y adiciones de Guaman Poma a su crónica, que se

encuentran principalmente en la sección del Buen Gobierno, en consonancia con el énfasis que el autor puso a su propuesta política. Una década más tarde, su siguiente libro, *Guaman Poma: literatura de resistencia en el Perú colonial* (1999), se centró en el análisis de la crónica como texto de resistencia; desde las condiciones que hacen posible un texto con influencias tanto americanas como hispánicas que “canibaliza” géneros existentes (el sermón, la relación, la autobiografía y la crónica) para subvertirlos y ponerlos en servicio de su proyecto político.

En un claro diálogo con esta investigadora, y también desde la perspectiva de los estudios culturales, a finales de la década de los ochenta surgió el importante trabajo de Mercedes López Baralt, que examina desde la semiótica cultural los dibujos de Guaman Poma. Frente a un análisis como el de Mendizábal Losack que simplificaba excesivamente la función de las ilustraciones, López Baralt parte de la opinión de que la obra “articula dos sistemas de signos —el lingüístico y el icónico— cuya correlación es unidad mínima de cultura” (López Baralt 1988, 14) y examina la relación entre la palabra y la imagen en tres niveles: el texto visual y el texto verbal; la relación entre ambos con el corpus de la literatura ilustrada de su época; y, finalmente, las etiquetas verbales presentes en cada dibujo.

Si bien la edición de la *Nueva corónica* de 1980 logró configurar su propio público de lectores académicos, toda vez que atendió la necesidad de presentar, por primera vez, una edición del texto que

permitiera su estudio, esta misma empresa abrió la posibilidad de generar más preguntas que terminaron mostrando los límites de la edición misma. Estudios como el propio trabajo de Adorno y, posteriormente, los trabajos de Thomas Cummins (1992) y Valerie Fraser (1996), empezaron a cuestionar la relación entre el texto y el soporte físico que lo contiene, mostrando los puntos ciegos de una edición en la que el lector, para conocer estos aspectos, forzosamente tenía que remitirse a la edición facsimilar de Rivet de 1936 para poder responder las preguntas relacionadas con la materialidad de la crónica. El interés por el manuscrito suscitado por la edición de Siglo XXI sólo hizo más evidente la paradoja que después señaló Valerie Fraser sobre que, a medida que había avanzado la comprensión del contenido de la *Nueva crónica*, aparecieron huecos enormes en cuanto a la comprensión del manuscrito como un objeto de arte (Fraser 1996, 269).

Simultáneamente, nuevas corrientes dentro de los estudios bibliográficos dejaron ver la necesidad de estudiar ciertos fenómenos en su cruce con los estudios literarios para mostrar, en conjunto, cómo suceden las relaciones entre el texto y el soporte que lo contiene. Las investigaciones sobre la cultura impresa colonial en América, como ha mostrado Marina Garone Gravier, se centraron predominantemente en dos enfoques complementarios: por un lado, el enfoque que ella llama “ideológico”, y que consiste en ver el libro como un reflejo de las mentalidades en la Colonia a través de estudios sobre la

producción de ediciones americanas, las traducciones, el examen de los subrayados y notas al margen, así como el análisis de documentos antiguos para indagar en los catálogos de bibliotecas, los inventarios de libros que llegaban a América y listas de suscriptores y peticiones como fuentes que revelan el interés en determinados géneros o autores. Por otro lado, el enfoque que ella llama “comercial”, que se ha centrado en estudiar desde una perspectiva económica la circulación de los libros dentro de circuitos de consumo (Garone 2014, 24-30).

Es mucho más reciente el tercer enfoque, que se refiere a los estudios sobre los aspectos materiales, visuales y estéticos de las obras literarias. Esta perspectiva, que evidentemente se apoya en los estudios mencionados arriba, tanto en los aspectos “comerciales” como en los “ideológicos”, busca ampliar y cuestionar las fronteras impuestas artificialmente al estudio documental de los textos.<sup>14</sup>

En este sentido, las investigaciones de Donald Francis McKenzie a finales de los ochenta sobre la cultura impresa han arrojado luz sobre procesos que hasta entonces habían sido ignorados. Polemizando en contra de las corrientes asociadas a la bibliografía histórica, que tratan al texto únicamente en su dimensión material, las conferencias impartidas por McKenzie dentro del ciclo de las lecturas Panizzi

---

<sup>14</sup> Finklestein y McCleery, citados por Garone, dicen que “estas barreras consisten, por ejemplo, en que los críticos con frecuencia ignoran el significado más allá del límite del texto; los bibliógrafos suelen ignorar el contexto sociológico en el cual se desarrolla la reproducción material de textos; los historiadores a menudo ignoran la forma en la que los productos impresos se integran al ámbito público, y el modo en el que son recibidos y consumidos por la audiencia de lectores” (Garone 2014, 34).

abrieron el camino para pensar que el libro, como todas las tecnologías, es un producto humano que abreva de una serie de contextos complejos que una investigación sería debería recuperar si quiere entender el vínculo entre la creación y la comunicación de significados a través del libro (McKenzie 2005, 22). Esta perspectiva es la que resulta más interesante para efectos de esta tesis: aunque mi investigación sigue otra línea al constituirse principalmente como una propuesta de lectura, le debe mucho a este enfoque sobre todo en cuanto al marco metodológico.

La insistencia de McKenzie de ampliar la noción de texto para incluir otras manifestaciones que no necesariamente se apoyan en el lenguaje verbal —imágenes, mapas, sonidos, partituras—; junto con la convicción de que las formas en las que sucede el texto afectan al significado de los mismos, son premisas básicas de esta corriente, que retomaré en esta tesis y sobre las cuales tendré oportunidad de reflexionar más adelante.

En el marco de la discusión sobre los problemas que surgen del estudio material de los textos, se hizo evidente la necesidad de volver a editar la *Nueva corónica*, pero de una manera muy distinta: con la voluntad de difundir la obra de Guaman Poma a un público más amplio, en un intento de examinarla en contexto con otros documentos de la época y, principalmente, no ya desde el soporte exclusivo del papel, sino abriéndose a las múltiples posibilidades que ofrece la pantalla como soporte para la edición digital.

#### 1.4 La aparición del facsímil digital y la entrada de la *Nueva corónica* a la era de internet

Sólo hasta la llegada del nuevo milenio se vinieron a cumplir estas tareas, cuando la Biblioteca Real de Dinamarca anunció la publicación de un facsímil digital de la *Nueva corónica* que ofrecía un acceso gratuito y que representaba una actualización de la edición de Siglo XXI. Al ser incluida la crónica de Guaman Poma en la lista de “Memoria del mundo” de la UNESCO de 1998, que establecía la necesidad de preservar el manuscrito limitando su exhibición, el Departamento de Manuscritos y Libros Raros de la Biblioteca Real de Dinamarca comenzó un programa de digitalización que incluía a la crónica de Guaman Poma, junto con otros 34 documentos históricos de similar valor.

Todavía hubo que esperar unos cuantos años a que se autorizara el proceso de escaneo mediante luz fría, una tecnología que evitaba el deterioro del frágil papel del manuscrito (Adorno 2004, 6). La obra fue digitalizada entonces empleando reproducciones a color en alta resolución que pueden examinarse en dos tamaños distintos. A una nueva revisión de la transcripción del texto que hizo Adorno en 1977 para la edición de 1980 se sumaron las adiciones a la bibliografía preparada para la edición madrileña de la crónica, así como una serie de enlaces a estudios especializados donde figuraban los trabajos de expertos en la materia como Adorno, Murra, Urioste, Ossio y Cummins, entre otros. Además, se incluyeron enlaces a dos docu-

mentos relacionados con la *Nueva corónica*: el expediente Prado Tello (de donde provienen los datos biográficos que hoy conocemos sobre Guaman Poma) y la *Luz en materia de Indias*.

Posteriormente, el sitio web ofreció el texto de la crónica tanto en español como en inglés, acompañando la página de una publicación impresa editada por la Biblioteca Real de Dinamarca que contiene dos textos que también figuran en línea: la introducción al facsímil digital y una revisión de Rolena Adorno del estado actual de su propia investigación —el texto titulado “Un testigo de sí mismo”— que constituye el estudio más completo hasta ahora sobre la materialidad del manuscrito.

En este sentido, el facsímil digital de 2001 ha sido un parteaguas en el estudio sobre la *Nueva corónica* y ha permitido acercarse a ella desde renovadas perspectivas. La coordinación de la evidencia codicológica con la textual ha rendido resultados sobre aspectos de la crónica que no se tenían por ciertos, como muestran las investigaciones de Adorno y Boserup. En “Un testigo de sí mismo”, Adorno pudo corroborar que la obra “fue sistemáticamente creada, corregida, aumentada, puesta al día y terminada por una sola mano” (2002, §Introducción), dejando zanjada la cuestión —aunque no de forma explícita— en torno a las dudas sobre la autoría del manuscrito que circularon en los años noventa, como bien muestra Marco Curatola en su reseña sobre la edición digital (Curatola 2003, 425).

Adorno también dejó en claro que Guaman Poma enfrentó la escasez de recursos materiales durante las etapas finales de su trabajo y que tuvo que balancear las necesidades de información con los requisitos del diseño gráfico del manuscrito. Ivan Boserup, por su parte, hizo un examen de los cálculos hechos por Guaman Poma en los bordes superiores e inferiores de la portada del manuscrito para lanzar una nueva hipótesis que comprueba en términos generales las conjeturas de Adorno sobre estos cálculos, aunque diverge de ésta en un punto: que Guaman Poma había intentado hacer una cuenta final del número de pliegos de su manuscrito no para impresores, como había asegurado hasta entonces Adorno, sino para oficiales de la corte española (Boserup 2004, 111).<sup>15</sup>

Las implicaciones de esta hipótesis llevan a Boserup a reflexionar sobre un movimiento doble mediante el cual Guaman Poma parecía tener un muy buen conocimiento de las convenciones editoriales de su época, pero no pareció seguirlas del todo. Éste será un tema que examinaremos con más detalle en el siguiente capítulo, cuando aborde la revisión del uso de los paratextos editoriales por parte del cronista y sus posibles implicaciones.

---

<sup>15</sup> Aunque no me ocuparé de desmentir o comprobar la hipótesis de Boserup en este trabajo, agradezco a Daniel Trápaga, lector de esta tesis, el señalamiento de que los datos biográficos de Guaman Poma invitan a pensar la viabilidad de esta hipótesis. El estar pensada para los oficiales de la corte pondría la obra en un contexto donde predomina la cultura manuscrita. Esto no invalida, por supuesto, la posibilidad de que Guaman Poma pensara en su posible o eventual publicación.



## I.5 Hacia una nueva comprensión del manuscrito

Después de recorrer la historia editorial de la crónica, mi intención al ofrecer este panorama general sobre la crítica ha sido señalar las formas en las que ésta se ha servido de (y a veces anticipado a) las ediciones del texto de una manera vicaria. Hoy, a quince años de la publicación del facsímil digital de la Biblioteca Real de Dinamarca, resulta difícil creer que los estudios en torno a Guaman Poma estén, finalmente, llegando a una especie de *impasse*. Esto no significa que las preguntas que le quedan a la crítica por resolver sean pocas. Todo lo contrario: las incógnitas que restan siguen atravesando temas medulares, desde asuntos que tienen que ver con la biografía del autor, hasta la clasificación genérica a la que pertenece la obra. Incluso los investigadores debaten sobre cómo está compuesta la crónica en cuanto a su estructura, así como sobre las sutilezas del proceso que llevó a Guaman Poma a consolidar su proyecto político en un soporte muy específico: el de un manuscrito que imita a los libros impresos de su época.<sup>16</sup>

En cuanto al autor, parecería, como bien dijo Mercedes López Baralt, que “las controversias suscitadas por la biografía de Guaman

---

<sup>16</sup> Existen dos buenos estados de la cuestión que trazan un panorama general sobre los problemas en torno a la crónica y que hacen un resumen de la crítica en torno a ella. El segundo capítulo de *Ícono y conquista*, de Mercedes López Baralt, y “Agenda problemática de El primer nueva corónica y buen gobierno” de Carlos García Miranda, de 2010. Remito ambos pues, aunque el de Mercedes López Baralt es mucho más detallado y certero en sus juicios, el de García Miranda es mucho más reciente. Ambos se encuentran consignados en la bibliografía final.

Poma no perdonan ni los datos elementales de la fecha y lugar de nacimiento” (López Baralt 1988, 68), aunque es cierto que las fuentes documentales han arrojado luz sobre cuestiones importantes a este respecto: hoy sabemos que Guaman Poma nació a mediados del siglo XVI (entre 1530 y 1550) y que murió después de 1615, fecha en la que completó la crónica. Aunque parecen ya zanjadas las cuestiones referentes a la existencia de un borrador previo y el tema de la fecha de composición —Boserup y Adorno sitúan este evento entre 1615 y 1616—, su clasificación genérica sigue siendo un problema. Sin querer entrar en un panorama demasiado detallado en torno a esta cuestión, me interesa mencionar que se han ofrecido distintas soluciones que gravitan en torno a un espectro que va de la “crónica ilustrada”, la “crónica mestiza”, la crónica como género renacentista en oposición a las obras historiográficas del barroco y la “crónica privada”, que se toma libertades como la de incluir ilustraciones frente a las crónicas oficiales que seguían un formato genérico más rígido.<sup>17</sup> Del otro lado del espectro, subrayan la denominación de “carta” frente a “crónica” John Murra y Juan Ossio.

En cuanto a la estructura de la *Nueva corónica*, tampoco parece haber un acuerdo general en torno a las partes que la componen. Adorno, en sus primeros trabajos, coincide con Porras Barrenechea

---

<sup>17</sup> Para un estudio sobre la distinción entre las cartas, crónicas, relaciones e historias del descubrimiento y la conquista de América, véase el estudio que hace Walter Mignolo atendiendo a las diferencias entre géneros literarios y géneros discursivos (Mignolo 1982).

en “ubicar la división de las dos partes hacia las páginas 435-436; la misma estaría señalada por los títulos de los capítulos ‘Fin de la conquista’ y ‘El primero buen gobierno i justicia’” (López-Baralt 1988, 75), pero en otros lugares, como en su libro *Guaman Poma: literatura de resistencia en el Perú colonial*, Adorno ha dicho que el trabajo del cronista “está organizado en una sucesión de tres partes distintas” (Adorno 1991, 18). Murra “prefiere dividir la crónica siguiendo el criterio del contacto cultural: de acuerdo a éste, el material andino previo a la conquista ocupa hasta la página 367, mientras que el material de la colonia empieza en la página 370, desde el título ‘Primer conquista de este reino’” (López Baralt 1988, 75). Queda claro que las divisiones en la obra de Guaman Poma no son tajantes; sin embargo, notar las diferencias entre ellas es relevante porque demuestra que no sólo la figura del autor está sujeta a datos e interpretaciones distintas, sino que incluso hay dudas sobre lo que se tiene por cierto en el texto mismo.

Por otro lado, se ha abierto un nuevo objeto de estudio que está prácticamente sin explorar: hace falta una crítica y un estudio profundo sobre la edición del facsímil digital. Las tres reseñas que existen sobre esta edición no son propiamente estudios recientes (Holtén 2001; Martínez 2002; Curatola 2004) y son reseñas, no trabajos críticos. Fuera de la reseña de Marco Curatola, ninguna va más allá de presentar la información general sobre los lineamientos del proyecto. A este respecto cabe destacar que Rolena Adorno ha sido, en

mi conocimiento, la única investigadora que ha hecho una valoración de la edición digital desde una perspectiva crítica, al hacer una revisión de su propio trabajo desde los eventos principales que llevaron a la digitalización del manuscrito, la preparación de una interfaz de navegación y los problemas que esto supuso, así como de las matrices problemáticas que surgieron al hacer una nueva transcripción del texto de Guaman Poma en preparación de una base de datos que habilitara la búsqueda de texto. Dentro de estos problemas, Adorno planteó la necesidad de una cooperación interdisciplinaria a la hora de emprender proyectos de este tipo, toda vez que es necesario compaginar saberes viejos con los nuevos.<sup>18</sup>

Las preguntas que plantea el examen de una edición digital no son pocas, y están en el cruce entre los principales caminos que atraviesan la historia del libro: los cruces entre oralidad y escritura, entre los manuscritos e impresos, entre las ediciones físicas y las ediciones digitales, que complican la idea de una obra estable, la que nos gustaría tener, para fines de un análisis, y una obra como la *Nueva corónica*, que se encuentra en los lindes de toda categorización en estos aspectos. Entonces, ¿cómo podemos abordar la continuidad que existe entre el manuscrito, la imitación que hace de los impresos de su épo-

---

<sup>18</sup>“The example of the Royal Library’s Guaman Poma website is a modest one, but the lesson it presents is much greater, namely, that the new technology is not everything. It is sweetly ironic to point out that only together with nineteenth-century disciplines, such as philology and codicology, can these remarkable twenty-first-century capabilities advance the study of manuscript cultures in the Internet era” (Adorno 2004, 18).

ca y el surgimiento de una edición digital? ¿Cómo identificar los problemas que de ello surgen y que median, precisamente, nuestra lectura de la obra? ¿De qué modos pueden servirse las nuevas tecnologías de disciplinas creadas en el siglo XIX, como la codicología, la filología, la bibliografía crítica y cómo pueden éstas ayudar a editar y difundir documentos antiguos en el soporte de la pantalla? ¿Qué condiciones genera la lectura de una obra como la de Guaman Poma en su edición digital? ¿Qué lecturas excluye?


Es posible que muchas de estas preguntas, que de una u otra forma se relacionan con la recepción del texto más que con el análisis de sus componentes, no tengan una sola respuesta. Más que resolverlas, me interesa situarlas dentro de su justa dimensión en la historia del manuscrito, con la convicción de que entender estos cruces, si bien no clausura las perspectivas que de ellos pueden generarse, sí contribuye a verlos de forma distinta, a pensar en nuevas formas en las que estos problemas están relacionados entre sí, por lo menos. Mis intenciones quedarán más claras en el segundo capítulo de esta tesis, cuando aborde el verdadero objeto de estudio de este trabajo: los paratextos de los que se sirvió Guaman Poma de Ayala para insertar su manuscrito dentro del discurso de los libros impresos de su época como parte de una estrategia para convencer al rey Felipe III de la importancia de su proyecto político.



## II. Los paratextos en la *Nueva corónica*: una aproximación teórica

*Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un umbral o —según Borges a propósito de un prefacio—, de un “vestíbulo” que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder.*

*Gérard Genette, Umbrales*

 TRAVESADO POR UNA serie de factores legales, literarios y culturales que terminarían por modificar para siempre su estructura y su diseño, el formato del libro impreso no se consolidó sino hasta finales del siglo XVIII, momento en que alcanzó el aspecto que conocemos hoy en día. Para 1615, el año en el que Guaman Poma terminó su crónica manuscrita, el impreso ya se perfilaba, a medio camino en la estandarización de sus formas, como vehículo de ideas y objeto material, ideal y concreto (Garone 2014, 67; Lafaye 2002, 15). La idea que el cronista andino tuvo del libro como objeto al momento de redactar la *Nueva corónica* no debió alejarse mucho

de ésta: Guaman Poma siempre supo que su mensaje era tan importante como el soporte material que lo contenía.

Según el propio autor, la crónica estaba “escrito y debojado de mi mano y ingenio para que la uaridad de ellas y de las pinturas y la enbinción y dibuxo a que vuestra Magestad es enclinado haga fázil aquel peso y molestia de una letura falta de enbinción y de aquel ornamiento y polido ystilo que en los grandes ingeniosos se hallan” (Guaman Poma 2001, 11). El juego entre “enbinción y dibuxo”, entre la palabra y la imagen, se convirtió en parte fundamental del trabajo de Guaman Poma sobre la visualidad del manuscrito, aunque dicho trabajo no se limitó a este aspecto: lejos de que las ilustraciones suplieran las faltas de invención o ingenio de nuestro cronista —lejos también del tópico de la falsa modestia del autor, que afirma que necesita el apoyo visual para enmendar una escritura trabajosa—, el cuidado en los aspectos materiales de la crónica guamanpomiana nos remite al deseo expreso de que ésta fuera publicada. Lo afirma en el “Prólogo al lector cristiano”, donde pide y “*suplica para cienpre de la dicha ynpreción* a su M[agestad], del dicho libro [...], pues que lo merese de la dicha auilidad y trauajo” (11). La publicación de la *Nueva corónica* estaba conectada con un fin didáctico, pues tenía que servir:

para egenplo y conseruación de la santa fe católica y para la emienda de las heronías y prouecho para ynfieles de su saluación de sus ánimas, exenplo y emienda de los cristianos, ací de los sacerdotes y corregidores y comenderos y meneros y españoles caminantes, caciques prencipales y de yndios particulares (10).

Como ha mostrado Antonio Cornejo Polar en *Escribir en el aire*, su estudio seminal sobre la heterogeneidad en América Latina, la escritura en el contexto americano debe historiarse como un hecho de dominio y de conquista (Cornejo Polar 2003, 32). En este orden de ideas, resulta comprensible que Guaman Poma de Ayala adoptara no sólo el código lingüístico de sus conquistadores, el español, como la lengua en la que redactaría su texto, sino que, más aún, hiciera uso de las herramientas fundamentales del sistema administrativo colonial —el papel, la pluma y la tinta— para que su voz cruzara el umbral de su propia experiencia y llegara a su receptor en el formato específico de un libro impreso.<sup>19</sup>

Para el cronista, la escritura debió perfilarse como el soporte perfecto para entablar un diálogo que sólo podía sostenerse en ausencia

---

<sup>19</sup> La idea de que en el siglo XVIII Europa era el centro del mundo y América la periferia fue el fundamento de muchas lecturas académicas que, en el siglo XX, leyeron a la tradición literaria desde esta óptica. Contra esto, en su ensayo *La ciudad letrada*, Ángel Rama estudia la relación estrecha que existió entre la configuración de las ciudades americanas y la aparición de las élites letradas en el continente. En los capítulos III y IV de su libro, estudia un aspecto interesante de este proceso: la palabra hablada como medio para ejercer poder cede su primacía a la palabra escrita, inaugurando así las bases de lo que llama la “ciudad escrituraria”, que entre los siglos XVI y XVII vio la aparición en el continente de una serie de nuevos trabajos y estratos sociales que sustentaban este sistema basado en la letra, desde los intelectuales destinados a resguardar (y legitimar) el círculo del poder, hasta artesanos, obreros y comerciantes; las leyes, los edictos y los códigos que se impusieron como medios para legitimar la presencia de los españoles en tierras americanas justificaron los usos y abusos sobre las mismas, mientras que el gremio de funcionarios al servicio de la lengua, abogados y escribanos, como Guaman Poma de Ayala, actuaron como intermediarios; “traductores” en el sentido de que fueron quienes se encargaron de mediar entre dos códigos que se encontraban en disputa y convivencia simultánea: la oralidad y la escritura (Rama 1998, 43-82).



de sus participantes. ¿De qué otra forma, si no por la mediación de la palabra escrita, podía un indígena afincado en el interior del Perú transmitir un proyecto político al rey de España, radicalmente distinto del instituido al interior de sus colonias americanas? ¿Qué ganaba y qué perdía el autor al subsumir la voz a la letra? Más aún, cuando Guaman Poma utilizaba esta palabra específica, “ymprimir”, para hablar de la publicación y difusión de su escritura, ¿qué poderes añadidos le atribuía a la imprenta, que no a su propio manuscrito?

Para resolver estas preguntas, tomaré como punto de referencia la categoría de paratextos a la que hace referencia Gérard Genette. De hecho, Guaman Poma cuidó no solamente las ilustraciones como apoyo visual del texto, sino que también dispuso una serie de escritos preliminares que sirvieron como introducción a la crónica; pensó cuidadosamente en el orden y la disposición de los encabezados caligráficos que separan y jerarquizan las distintas secciones del texto; se dedicó elaborar, al final de su libro, una tabla de contenidos lo más detallada posible —incluso cuando en este punto del proceso de redacción tuvo que sacrificar información debido a la escasez de papel— para ayudar al lector a encontrar su camino al interior de la *Nueva corónica*; observó siempre una buena proporción entre los márgenes y la caja del texto; se cuidó de poner un reclamo al final de cada página que correspondiera con la primera palabra de la siguiente y en la portada actualizó la cuenta del papel que empleó (Adorno 2002, § 3.5). La evidencia parece apuntar por todas partes al hecho

de que el manuscrito pretendía ser, en sentido estricto, *algo distinto de un manuscrito*.

Para acercarse a responder la pregunta sobre cómo fue que Guaman Poma terminó por imitar las convenciones editoriales de los libros impresos de su época, así como establecer en qué medida lo hizo, el primer punto que considero necesario abordar es definir a los paratextos como entidades significativas con el valor de enunciados que, en este caso en particular, provienen de mano del autor y no de otros operarios que solían intervenir en la factura de los libros de la época.

Después me ocuparé de la relación entre impresos y manuscritos en los primeros años de la imprenta para revisar la pregunta específica sobre la imitación desde una perspectiva histórica y, finalmente, uniré esta idea con la propuesta teórica de David Jay Bolter y Richard Grusin dentro del marco de un análisis sobre la especificidad de los medios para ver cómo Guaman Poma se apropia de las convenciones editoriales en boga durante su época, no tanto como modelos concretos, sino desde un lugar mucho más abstracto: la imitación del libro como objeto en el que estas prácticas editoriales cobran sentido.

Esto me dará pie para enfocarme, en el capítulo III, en cómo trabajó Guaman Poma con los paratextos desde dos niveles distintos: reforzando su figura como autoridad desde la portada, en primer

término, y reforzando el estatuto de su texto como libro desde los valores de la página impresa, en el capítulo IV.

## II.1 Umbrales

En 1987 Gérard Genette publicó un estudio sobre los textos que acompañan y revisten la obra literaria. En este trabajo de título sugerente, *Umbrales*, el crítico francés intentaba darle forma de categoría a la amalgama de producciones verbales o no verbales “como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto”, según escribió entonces, “pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por presentarlo” (Genette 2001, 7).

Aunque regresaré sobre esta definición desde una perspectiva crítica, por ahora me interesa recalcar que para el teórico francés, la presentación se daba en dos sentidos: en el habitual de presentar el texto a un público, pero también “en su sentido más fuerte: por darle presencia, por asegurar su existencia en el mundo, su 'recepción' y su consumación bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro” (7).

La definición de Michel Moner para el ámbito hispánico sobre los paratextos se presenta como más precisa, pero tampoco es muy distinta de la de Genette: “Se puede considerar como paratexto cualquier objeto, textual o gráfico, que mantenga una relación tácita o

explícita con el texto que le corresponde, sea para caracterizarlo —identificarlo— o legitimarlo, sea para influir —prospectiva o retrospectivamente— en la lectura o interpretación del mismo” (Morer 2009, XI).

Los paratextos, bajo esta luz, aparecen como intermediarios entre distintas instancias que rodean al texto: la producción, encarnada en la figura del autor; los editores, que aseguran la existencia de la obra como un libro; y los lectores, cuya recepción del texto está condicionada por los paratextos, puesto que éstos se lo presentan en los dos sentidos que mencioné arriba: al lector le sirven como una especie de guía —implícita culturalmente— sobre cómo leer el libro que está en sus manos.

Aunque el corpus de Genette está compuesto principalmente por obras francesas de ficción y se restringe, casi de forma exclusiva, al libro moderno y contemporáneo, no resulta difícil extrapolar esta categoría a otras épocas y géneros, como haré para el caso de Guamán Poma. Sin embargo, me parece que resulta necesario hacer un par de acotaciones al respecto, como señala William H. Sherman:

Si Genette estuviera interesado en tomar en cuenta épocas anteriores para trazar el surgimiento y la evolución del paratexto llegaría rápidamente a un punto en el que la responsabilidad autorial es un concepto demasiado embrionario y difuso para ser considerado una característica universal (o al menos definitoria). Tropezaría con momentos en los que no es claro cuándo termina el paratexto y cuándo comienza la obra, o dónde el paratexto cruza el umbral e incluso socava al texto que supuestamente presenta; momentos en los que el texto está subordinado al paratexto en vez

de que sea lo contrario, simplemente analizando o prolongando el mensaje dado por un título, un frontispicio o un prefacio (Sherman 2007, 69-70).<sup>20</sup>

La cita de Sherman pone énfasis en tres puntos que, a mi modo de ver, son centrales para trabajar con paratextos: el primero es que no siempre hay una voluntad autorial detrás de ellos, es decir, los paratextos pueden ser autógrafos o alógrafos; en segundo lugar, recalca que no siempre se distinguen claramente las divisiones que separan a los paratextos del texto y entre sí mismos, y, por último, que los momentos en que podemos discutir sobre el efecto de los paratextos en el texto surgen sólo después de una operación de lectura e interpretación que tiene en mente una perspectiva histórica capaz de analizar el momento en el que surge el libro en cuestión.

Para el caso de Guaman Poma, sirve como botón de muestra el título que aparece en la portadilla: “EL PRIMER NUEVA CORÓNICA I BVEN / GOBIERNO CONPUESTO / POR DON PHELIPE GUA / MAN POMA DE AIALA, S[EN]OR I P[RÍNCI]PE” (figura 1).

---

<sup>20</sup> “Were Genette more interested in moving back in time to trace the emergence and evolution of the paratext, he would quickly reach a point where authorial responsibility is too embryonic and diffuse to be considered a universal (or at least defining feature). He would stumble over instances in which it is by no means clear where the paratext ends and the text begins, or where the paratext crosses the threshold and interrupts or even undermines the text it is supposedly serving, instances where the text is subordinate to the paratext rather than the other way around, simply spelling or spinning out the message conveyed by a title, frontispice or preface”.



Figura 1. Portadilla de *El primer nueva corónica y buen gobierno*.

Respecto al primer señalamiento que hace Sherman, vale la pena mencionar, junto con Francisco Rico, que en la edad del manuscrito, el título era “una noción mayormente catalográfica que incluía datos como el autor y el destinatario. La imprenta integró tal idea en su concepción de la portada tipográfica, hasta el punto de que toda ella se nos presenta a menudo como *titulus*, sin establecer fronteras rígidas entre los elementos que lo forman” (Rico 2005, 440). *El primer nueva corónica i buen gobierno* está compuesto por Guaman Poma de Ayala, que es —o se presenta como— señor y príncipe. Si sabemos que el autor no siempre dice la verdad sobre sí mismo, como mencioné en la introducción a propósito de su edad, ¿cómo podemos leer los epítetos, “señor y príncipe”, que se atribuye? ¿Qué efectos tiene esto sobre el título de la obra: “El primer nueva corónica y buen gobierno, compuesto por don Felipe Guaman Poma de Ayala, *señor y príncipe*”?

Considero que aquí hay una primera ruptura con la idea de Genette de que las intenciones autoriales están detrás de los paratextos modernos: la noción catalográfica del título de la que habla Francisco Rico —y que incluye nombre y destinatario de la obra— es más cercana al contexto particular de Guaman Poma. Su uso de los paratextos resulta atípico *precisamente* porque, para su época, la intervención del autor en los paratextos era una práctica fuera de la norma, más aún para los que retienen un carácter editorial. Como ejemplo de ella pueden verse los testimonios recopilados por Francisco Rico de

obras bautizadas “sin contar para nada con los autores, grandes o chicos: todo un Juan Luis Vives tenía que lamentarse de la persostencia con que los editores a quines confiaba sus libros les ponían títulos que él juzgaba improcedentes” (Rico, 2005, 440) o el título del *Guzmán de Alfarache*, cuyo autor se quejaba de que “habiéndolo intitulado *Atalaya de la vida humana*, dieron en llamarlo *Pícaro* y no se conoce ya por otro nombre” (citado por Rico, 435). Los ejemplos de decisiones editoriales que imperaban sobre la voluntad de los autores abundan.

Por el contrario, al elaborar un borrador previo que sirvió como base para vaciar su borrador en limpio, Guaman Poma adoptó una serie de labores que entonces eran propias de otros personajes inmiscuidos, de una forma u otra, en el proceso de convertir un manuscrito en un impreso. En primer lugar, se adueñó del trabajo del amanuense, a quien se contrataba para sacar en limpio un original de imprenta: una transcripción del manuscrito de autor que fuera fácilmente legible.<sup>21</sup>

De manera similar, al decidir las características visuales de cada página, tanto para el texto como para las imágenes, interviniendo en el tamaño de los márgenes para distribuir uniformemente el texto

---

<sup>21</sup> Como señala Francisco Rico en *El texto del Quijote. Preliminares para una ecdótica del Siglo de Oro*, el original de imprenta, aunque era uno de los pasos más importantes en la elaboración de los libros en el Siglo de Oro, ha sido subestimado en los estudios críticos sobre la factura de los libros de la época. Sobre el original de imprenta (o *printer's copy*) han escrito W.W Greg, así como Sonia Garza para textos españoles (Rico 2005, 55-73).



dentro de cada página, Guaman Poma se adueñó de las funciones que entonces correspondían a componedores y cajistas, que hoy caen bajo el dominio del diseño editorial. Su intervención en estos procesos, consciente y deliberada, de acuerdo con propósitos que discutiré más adelante, interesa para esta tesis en la medida en que fue el trabajo de un individuo que, tras tomar la decisión de convertirse en autor, reconfiguró los límites impuestos a esta figura y se convirtió en su creador total.

Más aún: el trabajo caligráfico de mano del autor integra el título en el frontispicio dentro de un entramado de signos que es mucho más complejo: en la portada, las palabras que conforman el título son inseparables del “compuesto por...” el autor. Y no sólo conviven con la imagen, sino que forman parte esencial de ésta. Son, en cierto sentido, el componente visual que delimita el marco de esta primera página de la obra. ¿Dónde se traza, entonces, la línea divisoria entre el título y el nombre del autor? ¿Dónde la línea que separa el título de la imagen? ¿Y cómo afecta éste entramado de signos a la obra que estamos por leer?

El ejemplo, aunque sencillo, obliga a tener en mente un punto central en la crítica al modelo de paratextos ofrecido por Genette: al partir de un marco estructuralista, Genette se topa con la necesidad de tener que establecer categorías discretas para un conjunto de operaciones que con frecuencia, en los libros tanto antiguos como modernos, se da en un *continuum* de formas y funciones que se entrela-

zan. Para fines de esta tesis, sobre todo en cuanto al análisis de los paratextos se refiere, considero necesario ser más flexible al trazar las líneas divisorias entre ellos, sobre todo porque en esta intersección existe la posibilidad de generar nuevos sentidos en el proceso de lectura.

Mi último reparo sobre un modelo estructuralista de los paratextos requiere de un comentario más extenso. En *Umbrales*, el crítico sigue a Bajtín desde una posición muy cercana, particularmente cuando les atribuye las mismas funciones que a los enunciados, lo que da pie a pensar en éstos como una herramienta crítica sumamente útil para un caso como el de Guaman Poma, donde sí se puede hablar de cierta responsabilidad autorial. Los paratextos, dotados de fuerza ilocutoria, pueden dar a conocer una intención o una interpretación, y pueden también comunicar una decisión del autor de carácter preceptivo sobre cómo hay que leer el texto. Los paratextos pueden, incluso, tener un carácter performativo (que Genette atribuye al poder de las palabras “de cumplir aquello que describen”), como es el caso de las dedicatorias, que dedican tanto el ejemplar y/o el libro físico como el trabajo, la obra en cuestión. Sin embargo, pese a esta diversificación de las funciones de los paratextos, Genette pierde de vista que éstos no siempre ocurren como manifestaciones exclusivamente textuales o que éstas son sólo una parte de la amplia gama en que suceden los paratextos.

Cuando admite en *Umbrales* el “hecho de que casi todos los paratextos considerados son de orden textual o al menos verbal [...] pero que comparten el estatus lingüístico del texto” (Genette 2001, 12), Genette presupone una especie de jerarquía, incluso cuando más tarde matiza su posición al decir que “es necesario tener en cuenta el valor paratextual que pueden llegar a ostentar otros tipos de manifestaciones: icónicas (ilustraciones), materiales [...] o puramente factuales” (12). Las manifestaciones icónicas, materiales o puramente factuales, sin embargo, no tienen la misma relevancia en su estudio: Genette las reconoce, pero no se ocupa de ellas en el grueso de su libro, al igual que tampoco se ocupa de los paratextos en una época distinta de la marcada por el libro moderno.

La injerencia de Guaman Poma en las convenciones editoriales de su manuscrito, su trabajo sobre la visualidad —que abarca tanto las ilustraciones como la caligrafía y la encuadernación, en suma, el cuidado relativo a los aspectos materiales de su obra— muestran la necesidad no sólo de rechazar una visión textocéntrica de los paratextos, sino de expandir los límites de esta noción. Quedarse con la categoría tal como la entiende Genette es asumir *de facto* que la producción de sentido en la obra es el resultado único del funcionamiento del lenguaje; una perspectiva que une a la palabra con el texto y al texto con el libro de forma unidireccional, dejando fuera todas las manifestaciones que no caben dentro de este esquema.

A este respecto, una perspectiva como la que ofrece Donald F. McKenzie puede abonar al terreno de la discusión, ya que su propuesta se centra en ampliar la definición de “texto” para admitir las múltiples formas en las que se produce sentido. Al abarcar películas, imágenes, sonidos, textos orales, archivos generados por una computadora, etc., McKenzie rompe el vínculo conservador que une al texto con el libro impreso y propone indagar en otras maneras de producción de textualidad “no para lo que constituye su diferencia, sino para lo que es común a ellas en su construcción de significados” (McKenzie 2005, 74).

Con esto en mente, la revisión que haré sobre los paratextos en la *Nueva corónica* propone incluir manifestaciones textuales —como títulos, cartas preliminares y dedicatorias— pero, también, en el mismo nivel de importancia, las que producen significado usando otros medios que no son privativos de la palabra: las ilustraciones, los encabezados caligráficos y la disposición del texto dentro de la página, incluso cuando por límites de espacio —y pese a la enorme cantidad y la diversidad de paratextos presentes en la obra que producirían un *corpus* realmente rico en elementos de análisis— tenga que restringirme a estudiar sólo un par de ejemplos.

## II.2 Entre el manuscrito y el impreso

El tema de los paratextos como un problema dentro de los estudios sobre la *Nueva corónica* se abordó por primera vez en 1979, cuando

Rolena Adorno insistió en el hecho de que Guaman Poma siguió “el conjunto entero de las convenciones de la imprenta en la preparación de su manuscrito, *imitando las prácticas de los libros impresos en cada detalle*, desde los encabezados hasta los reclamos” (Adorno 1979-80, 8).<sup>22</sup>

A lo largo de investigaciones subsecuentes, Adorno ha mantenido esta idea, que después fue retomada por Tom Cummins en un trabajo de 1992 en el que el investigador norteamericano afirmaba que el intento de darle al manuscrito la apariencia de un libro impreso era parte de la estrategia del autor para que su obra se publicara (Cummins citado por Boserup 2004, 109). En esta misma línea, Valerie Fraser ha sostenido que el interés visual del manuscrito no reside únicamente en las ilustraciones, sino “en la *apariciencia del libro en conjunto*” (Fraser 1996, 271).<sup>23</sup> En un trabajo sobre la indianización del alfabeto, Marina Garone analiza los recursos que el cronista utilizó y afirma que “obedecen a la intención de dar al ejemplar la apariencia de un documento impreso, con todo el peso simbólico de verdad y fama que se le atribuía a la letra de molde en el período de la imprenta manual” (Garone 2009, 109).

---

<sup>22</sup> “Guaman Poma followed the *full complement of printing conventions* in the preparation of his manuscript, *imitating the practices of type-set books in every detail* from running words to catchword”. Las cursivas son mías.

<sup>23</sup> “For Guaman Poma, the visual interest lies not just in the illustrations [...] but in the appearance *of the book as a whole*”. Las cursivas son mías.

Aunque me parece que estas aseveraciones son fundamentalmente ciertas, considero que no alcanzan a describir la complejidad del problema ni la variedad de recursos de los que Guaman Poma se valió para darle a su manuscrito la apariencia de un impreso. En este sentido es necesario hacer también algunas precisiones sobre lo que se entiende por “las convenciones de los libros impresos”, sobre todo porque éste término, en abstracto, no parece decir mucho.<sup>24</sup> A continuación trataré de enumerar los conflictos que esconde esta generalización, con el propósito menos de desmentirla que de situarla en su debida dimensión problemática.

En primer lugar, es necesario establecer, como mencioné al principio de este capítulo, que la estructura de los libros impresos ha evolucionado históricamente, determinada por factores de distinta índole (legales, literarios y culturales). “Algunos de los elementos estructurales de diseño provienen de los manuscritos, como el prólogo, la dedicatoria o el colofón; otros se consolidaron en tiempos modernos, como la portada; y otros son característicos de la imprenta manual, como el registro de pliegos” (Garone 2014, 67).

---

<sup>24</sup> Aunque el libro es quizás el objeto impreso que más atención ha merecido, no es el único “impreso” en estricto sentido: hojas, pliegos sueltos, estampas y mapas, entre otros, son materiales que también forman parte de esta categoría, aunque la cantidad de estudios al respecto es mucho menor. Esto se explica en parte por dos razones: el hecho de que éstos han llegado a nuestros días en menores cantidades y en estados de conservación más pobres. Para fines de esta tesis, cuando hablo de impresos, me refiero exclusivamente al libro, a menos de que haga una acotación en sentido contrario.

Lo que me interesa destacar, por ahora, es que cuando decimos que el cronista andino imitó las convenciones del libro impreso es, en gran medida, porque la *Nueva corónica* está repleta de paratextos que resultarían anómalos en un manuscrito. En este sentido, las anotaciones en la portada que remiten al conteo de los pliegos de papel que Guaman Poma utilizó no se explican si no se ponen en contexto con las prácticas de tasación o fijación del precio de un libro (cosa ausente en los incunables, por ejemplo) y el sistema moderno de paginación consecutiva brinca en el manuscrito como un hecho extraño, tomando en cuenta que muchos de sus contemporáneos, tanto en España como en América, todavía foliaban sus obras.

Aunque los reclamos que unen la última palabra de una página con la primera de la siguiente sí pueden señalarse como una práctica que existió dentro de los manuscritos —y que en la época eran empleados, sobre todo, en textos notariales (Garone 2009, 5)—, para el siglo XVII los reclamos tenían una función mucho más práctica como guías para el impresor a la hora de formar el libro.<sup>25</sup> Por lo tanto, en la *Nueva corónica* conviven elementos estructurales propios de distintos momentos de la historia del libro, como si la acumulación de convenciones editoriales provenientes de distintas épocas hubiera contribuido a bo-

---

<sup>25</sup> Esto varía dependiendo de la función que se le atribuye al reclamo. Algunos autores, como Millares Carlo, consideran que los reclamos primero jugaron un papel dentro de la lectura en voz alta para no perderse, y después para evitar errores en la encuadernación. Más tarde, servirían como guías para el impresor (Millares Carlo 1971, 62 y 124).

rrar su origen e incluso algunas de sus funciones. Retomaré esta idea más adelante.

Si alguno de estos acercamientos ofrece una problematización más cercana al contexto de Guaman Poma es el de Ivan Boserup, quien repara en el hecho de que varios paratextos en la crónica no son propiamente imitaciones, sino que incluso divergen frente a las normas y costumbres de los libros españoles de la época.<sup>26</sup> Hablando sobre los cálculos de números en la portada, Boserup observa que:

parece que Guaman Poma imitó una característica que había visto en los libros impresos, pero probablemente no comprendió su importancia y su significado en el complejo proceso de tasación e impresión. Teniendo esto en mente, y revisando críticamente otros aspectos de la imitación de Guaman Poma de los libros de su época, *parece un poco exagerado afirmar que Guaman Poma tuvo éxito al imitar todas estas convenciones. De hecho, parece haber fallado en algunos casos* (Boserup 2004, 109).<sup>27</sup>

El hecho de que la paginación de la crónica comience en el verso de la página de la portada y no, como es usual, en el recto de la primera

---

<sup>26</sup> Boserup cita en su estudio el libro de Francisco Rico, *El texto del Quijote*, como una de sus fuentes principales y es a partir de la comparación con la norma española que extrae sus conclusiones respecto a Guaman Poma. Más adelante discutiré esta comparación, pues atañe a un problema central para mi análisis.

<sup>27</sup> “It appears that Guaman Poma did imitate a feature that he had observed in printed books, but that he probably had misapprehended its place and meaning in the complicated process of pricing and printing. Having this in mind, and reviewing critically other aspects of Guaman Poma’s imitation of the conventions of printed books at his time, it turns out it *would be somewhat exaggerated to say that Guaman Poma succeeded in imitating all of these conventions. In fact, he seems to have failed at some points*”. Las cursivas son mías.



página —o la aparición de prólogos al final y no al principio de muchos capítulos— son elementos que plantean preguntas interesantes no sólo en el sentido de que permiten cuestionar si Guaman Poma entendía las convenciones que utilizaba, sino al admitir una amplia gama de posibilidades que pudieron generar usos particulares en estos paratextos, entre los que cabe pensar el caso de un error o la posibilidad de que el cronista pudiera estar apegado a otras tradiciones editoriales de la época además de la española<sup>28</sup> pero también la posibilidad de que estuviera subvirtiendo estas normas de forma deliberada, imprimiéndole a los paratextos una intención creativa que buscaba dirigir su propio discurso.

### **II.3 Las fuentes impresas del manuscrito**

Una duda importante que surge es la de cuáles fueron los impresos que le sirvieron a Guaman Poma como modelo en la elaboración de su libro. Ésta, aunque no es una cuestión menor, requiere de una metodología que implicaría un trabajo directo con las fuentes, lo cual es una de las limitaciones de esta tesis. Profundizar en esta cuestión

---

<sup>28</sup> De hecho, como señala Isabel Grañén, “la mayoría de los impresores novohispanos del siglo XVI [caso que se extiende también a otras partes de América Latina] no fueron españoles, salvo Antonio de Espinosa, debido a la escasez relativa de impresores peninsulares en comparación con la mayor oferta de impresores de otras naciones europeas” (citada por Garone 2014, 44).

sería objeto de un estudio más amplio que, estoy segura, podría rendir resultados interesantes que permitirían ahondar en el estudio de los paratextos de la crónica. Sin embargo me parece importante, a la par que muestro el límite de mi propio trabajo, trazar las líneas generales del problema en la medida en que éste contribuye a entender mejor las dificultades que plantea el análisis de los paratextos en la obra de Guaman Poma.

El cronista andino hizo explícitas muchas de sus lecturas, entre las cuales figuran crónicas como la de Johann Boemus y su *Libro de los costumbres de todas las gentes del mundo y de las Indias* del cual hay una versión española que se publicó en Amberes (1556); Agustín de Zárate y su *Historia del descubrimiento y la conquista del Perú* (Amberes, 1555; Venecia, 1563 y Sevilla, 1577) y Gonzalo Fernández de Oviedo, autor de la *Historia general y natural de las Indias* (1535/1547), por mencionar algunos ejemplos enmarcados en el género de las grandes historias consultadas por Guaman Poma (Adorno 1979, 137-158). En cuanto a las fuentes religiosas que aparecen citadas, Guaman Poma menciona a Bartolomé de las Casas,<sup>29</sup> a Domingo de Santo Tomás con su *Grammática o arte de la lengua general de los Indios del Pirú* (Valladolid, 1560) y a fray Luis Jeróni-

---

<sup>29</sup> Aunque la obra de fray Bartolomé de las Casas formaba parte del índice de los libros prohibidos, la iglesia Católica no pudo evitar que ésta circulara ampliamente en el territorio americano (Hampe-Martínez 1993, 214).

mo de Oré con su *Symbolo catholico indiano* (Lima, 1598).<sup>30</sup> Salvando la cuestión que señala Franklin Pease de que Guaman Poma “no debió leer a todos los autores que indica” (Pease 2010, 271), un vistazo a los pies de imprenta de dichas fuentes permite darse una idea de la gran cantidad de tradiciones editoriales distintas a las que Guaman Poma estuvo expuesto además de la norma española.

Más aún: existe la hipótesis de que el cronista pudo haber trabajado para Antonio Ricardo, el primer impresor en Lima, quien se sabe que empleaba con frecuencia indios y mestizos en su taller (Fraser 1996, 270).<sup>31</sup> La hipótesis de que Guaman Poma pudo haber trabajado con el impresor italiano no es descabellada: el cronista seguramente tenía la experiencia necesaria para ayudar en las traducciones que aparecieron en la edición del primer libro que se publicó en la imprenta de Ricardo, la *Doctrina christiana*, preparada para el Tercer Concilio en 1584, en el que el texto de instrucción religiosa estaba escrito en quechua, aymara y español para los misioneros en el Perú. En este sentido, aventuro la hipótesis de que una comparación

---

<sup>30</sup> Como se ha podido comprobar por las relaciones entre las ilustraciones entre la crónica y los dibujos de Fray Martín de Murúa, la *Historia general del Perú, origen y descendencia de los incas* (1590) fue otra de las grandes influencias para Guaman Poma, pero no la menciono aquí porque el cronista habla siempre del manuscrito de Murúa y, al parecer, no llegó a conocer la versión impresa.

<sup>31</sup> Aunque proliferaba el comercio de libros en la capital peruana por lo menos desde 1544, no fue sino hasta cuarenta años después que Lima recibió el permiso real para tener su propia imprenta. Ésta estuvo a cargo de Antonio Ricardo, natural de Turín que había empezado su carrera como impresor en la Ciudad de México, y que fue el único impresor en el Perú en el tiempo de vida de Guaman Poma (Medina 1904/7, IX-XXXIII; Cid Carmona 2005, 40-45).

entre los paratextos de la *Doctrina christiana* y la *Nueva corónica* podría arrojar luz a la hora de evaluar ciertas prácticas.

Queda por hacerse un estudio que indague, en la medida de lo posible, a cuáles de estas fuentes tuvo realmente acceso el cronista, cruzando estos datos con las investigaciones sobre las bibliotecas en el Perú para saber qué ediciones de las obras que menciona como fuentes pudieron haber estado a su alcance.<sup>32</sup> De ahí se podría emprender un estudio comparativo entre los paratextos de sus fuentes y los de la crónica para establecer una genealogía de las formas mucho más precisa.

A mi forma de ver, a la vez que este tema muestra todo lo que queda por investigar en cuanto a las influencias del manuscrito de la *Nueva corónica*, también contribuye a iluminar la idea de que es necesario examinar las particularidades del uso de los paratextos en la obra desde otra perspectiva: una que no sólo se centre en la cuestión genética sobre qué fuentes sirvieron como ejemplo para qué paratextos, sino que contribuya a examinar éstos en su dimensión pragmática, es decir, que dé cuenta de lo que los paratextos están haciendo en el manuscrito.

---

<sup>32</sup> Teodoro Hampe Martínez ha estudiado la difusión de ideas en el Perú colonial a partir de un minucioso análisis de las bibliotecas privadas de los siglos XVI y XVII, y ha señalado que más del ochenta por ciento de los materiales identificados en estas bibliotecas eran importados de Europa, mientras que una proporción menor eran impresos en México y, más tarde, en Lima (Hampe-Martínez 1993, 220).

Aunque existen ciertas regularidades que nos dan una idea de cómo el autor andino entendía la edición en su tiempo y podemos tener claridad hasta cierto punto sobre los libros que el autor utilizó como referencias, extrapolar este conocimiento a la idea de que Guaman Poma estaba imitando impresos específicos —así como sus respectivas normas editoriales— resulta fácilmente en un callejón sin salida, por lo menos con la información que tenemos disponible. ¿Cuáles serían las consistencias y regularidades que habríamos de observar como parámetros de estudio en el marco de una historia, como la de los paratextos, que fuera del contexto de la *Nueva corónica* también es una historia multifacética y plural? ¿Conocía el cronista el proceso de factura de los libros tan bien como aparentaba? ¿Cuándo podemos hablar entonces de un uso deliberado de ciertos juegos paratextuales y cuándo de errores del cronista?

Por exceder los límites de un trabajo como éste, he decidido dar cuenta de este problema antes que resolverlo, pues, como mencioné, ello requeriría de un trabajo mucho más detallado con fuentes primarias a las que no he tenido acceso. Sin embargo, lo que me queda claro es que un estudio sobre los paratextos de la *Nueva corónica* no puede emprenderse bajo el supuesto de que la imitación de las convenciones de los libros impresos es un calco de un modelo en particular. Más allá de señalar los aspectos a los que pudo o no apegarse el cronista andino, resulta interesante ver cómo la imitación de los paratextos pasa por una estrategia más amplia donde el cronista no sólo

está imitando signos, sino que se está adueñando de forma muy clara de un soporte, el del libro impreso, como el medio en el que estas prácticas cobran sentido.

## II.4 Los medios y las dinámicas de la memoria cultural

Cuando Guaman Poma usa la palabra “ymprimir” al hablar de su crónica, está haciendo uso de forma muy clara de esta palabra como metáfora de la inscripción en su sentido más concreto: el de fijar “unas historias cin escriptura nenguna, no más de por los quipos y memorias y rrelaciones de los yndios antiguos de muy biejos y biejas sabios testigos de uista, para que dé fe de ellos, y que ualga por ello qualquier sentencia juzgada” (Guaman Poma 2001, 8). En su deseo por preservar la memoria cultural de su pueblo y dejar constancia de los abusos de los que éste ha sido víctima, la pregunta sobre el medio en el que se inscribe esta historia cobra pertinencia.

Como afirman Astrid Erll y Anne Rigney en *Mediation, Remediation and the Dynamics of Cultural Memory*, si “las historias sobre el pasado no son actualizadas a través de la palabra, la lectura, la vista o rituales conmemorativos, éstas mueren en términos culturales, volviéndose obsoletas o inertes”: al usar el libro como objeto cultural para transmitir esta memoria, Guaman Poma la actualiza en la escritura para hacer frente al olvido con el fin de evitar que los textos orales de los que da cuenta, antes transmitidos por la mediación de la palabra o por los quipus, pudieran ser reemplazados o sobreescritos por nuevas historias (el consabido pro-

blema sobre quién tiene, en la Colonia, el derecho a la palabra) que “hablen directamente sobre preocupaciones presentes y sean más relevantes para los procesos contemporáneos de formación de identidades” (Ertl & Rigney 2009, 2).<sup>33</sup>

Aquí la postura de Guman Poma frente al libro es doble: mientras que es fácil reconocer el intento del cronista por rescatar la historia del mundo andino previo a la conquista, me parece que también es necesario destacar que existe una visión sobre lo que la escritura puede hacer que hoy podríamos tachar como una actitud conservadora, si no excesivamente optimista: ante la posibilidad de que la historia escrita de los conquistadores españoles prime sobre la historia en la región andina y se imponga sobre la propia cosmovisión de los pueblos agrupados en esta zona, Guaman Poma recurre al libro como el objeto que actualizaría, por mediación de la escritura, el pasado previo a la Conquista para darle orden y, sobre todo, para fijarlo con la letra frente a la inestabilidad de la palabra hablada.

Desde el marco teórico que ofrece el análisis sobre la especificidad de los medios,<sup>34</sup> el libro deja de ser entendido como una tecno-

---

<sup>33</sup>“If stories about the past are no longer performed in talking, reading, viewing, or commemorative rituals, they ultimately die out in cultural terms, becoming obsolete or intert. In the process they may be replaced or ‘over-written’ by new stories that speak more directly to latter day concerns and are more relevant to latter day identity formations”.

<sup>34</sup> El análisis sobre la especificidad de los medios es una traducción que propongo para el término “*media-specific analysis*”, una corriente crítica que reconoce que todo texto se materializa dentro de un medio y que éste es un factor determinante sobre cómo recibimos el texto.

logía pasiva y transparente cuyo único fin es el de transmitir información. Se convierte, por el contrario, en un agente activo, en una tecnología que permite no sólo la conservación del conocimiento, sino que se instaura de cierta forma como un medio que permite el diálogo.

Sin embargo, como veremos, la obra de Guaman Poma finalmente está inserta en la paradoja que atraviesa toda escritura: pese a la finalidad que tenía en mente de que su obra se conservara en forma escrita, el manuscrito de la *Nueva corónica* se perdió durante tres siglos, mientras que las historias orales (los mitos del Huarochirí, así como las historias populares sobre la conquista y la insurrección andina) corrieron una suerte contraria, pero paralela, existiendo en la memoria de los pueblos gracias a la actualización oral. Pese a la existencia de un soporte “material” en sentido estricto (¿pues no es la voz también un soporte que cuenta con su propia materialidad?), la idea del libro que tenía el cronista andino se nos aparece a nosotros, pese a sus deseos, como un medio mucho menos fijo y estable de lo que se puede pensar.

## II.5 Remediación

En *Remediation: Understanding New Media*, uno de los trabajos pioneros del análisis sobre la especificidad de los medios, Jay David Bolter y Richard Grusin exploraron las paradojas que subyacen a la for-



ma en la que los medios nuevos actualizan a otros más viejos. Según este modelo, los medios nuevos (ebooks, enciclopedias digitales, páginas de internet, por poner sólo algunos ejemplos que operan desde el terreno del texto) entablan una relación dinámica con sus predecesores (libros físicos, enciclopedias tradicionales y diccionarios) al apropiarse de sus características físicas, reincorporándolas al nuevo medio para hacer que éste sea legible (Bolter y Grusin 2000, 44-50).

No sólo en la actualidad, sino al menos desde la antigüedad, los medios han estado “comentando, reproduciendo y reemplazándose unos a otros” (55) como parte de un proceso cultural que busca siempre la forma de multiplicar los medios disponibles para representar la realidad de manera más inmediata —pensemos, por ejemplo, en los juegos de realidad virtual— intentando “borrar” las huellas de la tecnología que media esta realidad, aún cuando eso sea imposible. En el ámbito de los libros hay que pensar en los distintos momentos en los que han convivido distintos soportes como tablillas, papiros y pergaminos.

A diferencia de la *mimesis* entendida en su sentido más convencional, para la cual la imitación es una relación comparativa en términos de qué tanto se parece el objeto a su referente, el concepto de la remediación parte de un posestructuralismo cercano a Derrida para el que *mimesis* se entiende no como la relación entre dos productos, sino entre dos formas de producir sentido (53). En consonancia con esta idea —y recordando, a grandes rasgos, la idea de

Marshall McLuhan de que el contenido de un medio siempre es otro medio—, resulta interesante pensar que una parte importante del contenido del manuscrito de la *Nueva corónica* es, al menos desde la perspectiva de su materialidad, el libro impreso en sí, como un objeto físico que existe en el mundo.

Si, como expuse en un apartado anterior, podemos expandir la noción de textualidad para enriquecer la propuesta de Genette sobre los paratextos, queda por establecer por qué Guaman Poma tomó ciertas operaciones propias de los impresos en el marco de su manuscrito y cómo se valió de estos paratextos para crear sentidos nuevos. Pensar en la remediación de los paratextos de los libros impresos sólo puede entenderse si pensamos en los paratextos no como productos, sino como maneras específicas de producir sentido, tomando en cuenta que lo que Guaman Poma está imitando no son formas concretas (“productos”, dirían Grusin y Bolter), sino que son componentes del libro y, en sí mismos, productores de sentido. Poner en relación ambas propuestas teóricas permite desplazar el foco del problema (“cuáles son las fuentes que el cronista andino está tomando como referencia y si conoce bien las convenciones que está imitando o no”) para centrarse en otro eje problemático: cómo estos paratextos convierten el texto abstracto en un “libro” en concreto.

Explorar el trabajo de Guaman Poma como una estrategia de remediación del libro impreso permite repensar las condiciones en las que el manuscrito se relaciona con éste, particularmente cuando

el término “imitación” resulta insuficiente para describir las estrategias de las que se valió el cronista. Da mucho qué pensar, además, en tanto que Guaman Poma se basó, contrario a la dirección que dicta la *mimesis* convencional, del medio *viejo* —el manuscrito— para remediar al medio *nuevo*.<sup>35</sup> Aunque esta hipótesis, desde cierta perspectiva, puede parecer contraria a las propuestas de Boserup y Adorno, considero que bien puede ser complementada en otro nivel donde el enfoque sea el libro como objeto cultural.

## II.6 Las libertades de un manuscrito en la época del libro impreso

Dentro de la historia del libro, es necesario recalcar que la relación remedial entre manuscrito e impreso no es un rasgo privativo de la crónica de Guaman Poma. Cada vez más existen estudios en torno a este problema de investigación, como los que ha realizado José Manuel Lucía Megías en torno a los libros de caballerías. Aunque el *corpus* es otro, Megías demuestra que estos libros, que no llegaron a la imprenta, están claramente influidos por los libros impresos en cuan-

---

<sup>35</sup> Para Elizabeth Eisenstein, una de las principales teóricas de la cultura impresas, gran parte de la historia del libro podría conceptualizarse bajo la metáfora de una línea interrumpida. Esta imagen parece satisfacer a la historiadora norteamericana como ejemplo de los cambios puestos en marcha por la imprenta: “In many ways, the paradoxical model of a line which is both continuous and broken does seem to suit the odd nature of effects produced by a new process designed to duplicate old products. The difficulty of handling changes initially wrought by printing without shattering conventional ‘linear’ sequential patterns is certainly worth further thought” (Eisenstein 1980, 34).

to a los aspectos visuales y materiales de estas obras.<sup>36</sup> Es más: la historia de la cultura impresa muestra que, en todas las épocas, las fronteras entre impresos y manuscritos han sido mucho más permeables de lo que tradicionalmente se pensaba.<sup>37</sup>

Con la aparición de la imprenta de tipos móviles hacia 1450, el libro impreso se transformó en el principal soporte de la memoria intelectual de Occidente, así como en el medio privilegiado para la expresión de sus contenidos espirituales y de difusión para la creación literaria. Pese a que la imprenta fue reconocida en el instante como un medio más veloz y eficiente para la copia seriada de textos y, paralelamente, como una vía para aumentar su circulación, difusión y comercialización, lo cierto es que sus ventajas frente a la copia ma-

---

<sup>36</sup> Agradezco a Daniel Trápaga, lector de esta tesis, esta referencia.

<sup>37</sup> A propósito de lo que se conoce generalmente como los estudios sobre el libro, vale la pena mencionar como pioneros de la creación de una disciplina a autores como W. W. Greg y Fredson Bowers, que definen en gran parte los parámetros de estudio desde la bibliología como heredera de ciencias y artes mucho más antiguas como la paleografía, la bibliografía clásica, la encuadernación y la restauración, por mencionar algunas. Es a partir de la segunda mitad del siglo XX, con los trabajos de Robert Darnton, Roger Chartier y Don McKenzie, que los estudios sobre el libro se insertan en los estudios de corte social y cultural para indagar qué condiciones gobiernan la producción, diseminación y recepción de los libros en general, y no sólo de la Literatura entendida con mayúsculas. La expansión de las teorías de Bourdieu sobre el campo literario han permitido abrir el estudio de los libros en otra línea que deviene en la resolución de preguntas sobre la creación de campos culturales enteros. Sin duda, la aparición de nuevas tecnologías sugiere vetas nuevas en el estudio de la historia del libro que permiten replantear preguntas que parecían, hasta cierto punto, clausuradas: qué es un libro, qué es una página, qué es un autor, qué es una obra y dónde está el sentido que ésta produce. Éstas son sólo unas cuantas que menciono aquí como importantes para los planteamientos de esta tesis.

nuscrita no supusieron la desaparición inmediata de la cultura del *scriptorium*.

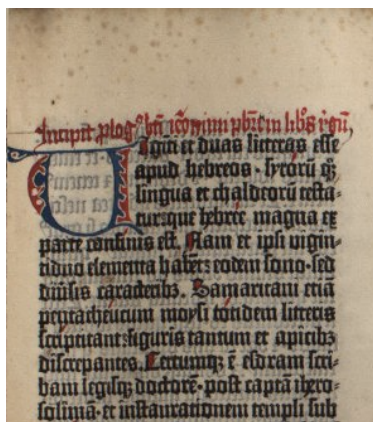
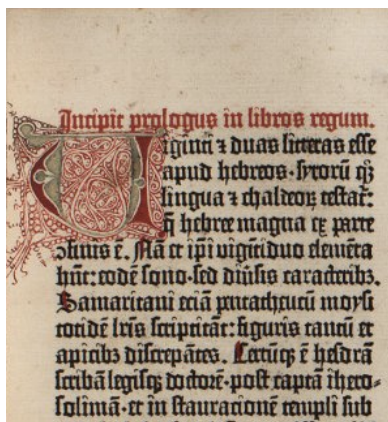
Si bien el número y la profundidad de los cambios detonados por la imprenta sigue siendo un tema disputado tanto por posturas que apoyan la idea de que éste cambio fue repentino, como por las que lo conciben como un proceso mucho más gradual, lo cierto es que entre la cultura manuscrita y la cultura impresa se formó una compleja franja de interacciones que se extendió, por lo menos, durante un par de siglos más.<sup>38</sup>

Existen, sobre todo durante los primeros años de la imprenta, casos de incunables que imitaron manuscritos iluminados, como el *Psalterium Latinum* de Peter Schöffer y Johann Fust, el segundo libro impreso más importante siguiendo a la Biblia de Gutenberg. Además de imitar la caligrafía de los amanuenses usando tipos móviles, Schöffer siguió en sus impresos la práctica usual entre los copistas de dejar espacios en blanco en la página para que los iluministas las rellenaran (Hyatt 1971, 26). Una comparación entre las dos copias de la Biblia de Gutenberg de 42 líneas que posee la

---

<sup>38</sup> Existen dos enfoques principales sobre esta discusión. Por un lado, las posturas que toman el surgimiento de la imprenta como un cambio abrupto que alteró significativamente todas las esferas de la actividad humana, entre las que destaca el trabajo de Elizabeth Eisenstein con su libro *The Printing Press as an Agent of Change* y las que tienden a matizar a este respecto, concibiendo el proceso de implantación de la imprenta como uno lento y que no alteró de forma radical la difusión del manuscrito, como es la postura de Roger Chartier, Lucien Febvre y Henri-Jean Martin. De igual forma, ésta polémica está relacionada con otros prejuicios en torno a la cultura impresa, como el supuesto de que en sus inicios la imprenta de tipos móviles dio paso a la alfabetización en masa, como menciona Jacques Lafaye (Lafaye 2002, 11).

British Library puede dar cuenta de ésta: en la imagen de la derecha, impresa en papel, el iluminista completó la imagen, mientras que en la de la izquierda, impresa en pergamino, la capitular que precede al capítulo de Reyes parece trunca, parece mucho menos trabajada o iluminada por una mano menos diestra que la otra (véanse las figuras 2a y 2b).



Figuras 2a y 2b. Comparación entre las dos copias de la Biblia de Gutenberg que posee la British Library.

El texto del colofón del *Psalterium* de Schöffer (figura 3) es revelador en lo que se refiere al diseño de los tipos y su aproximación a la letra de un amanuense: “El presente *Códice de Salmos* fue decorado con la elegancia de las capitulares / Y suficientemente distinguido con rú-

bricas / ilustrado con el descubrimiento artificioso de imprimir y caracterizar / así *sin ninguna escritura de cálamo*. Y fue / terminado cuidadosamente para Eusebia de Dios, por Juan Fust, ciudadano de Maguncia, y Pedro Shöfffer de Gernzheim, / en el año 1457, en la vigilia de la Asunción” (Cruz Soto 2015, n. 14).<sup>39</sup>

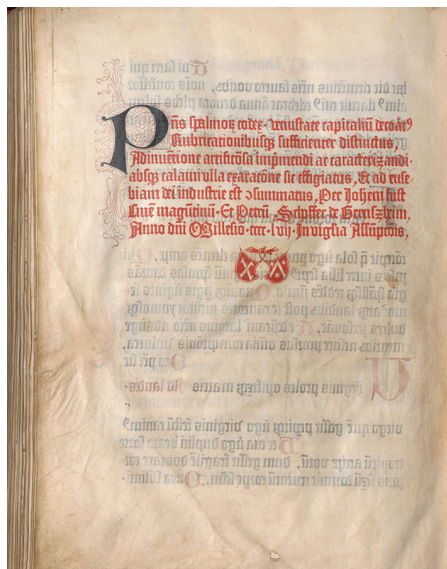


Figura 3. Colofón del Salterio de Maguncia de Schöfffer y Fust.

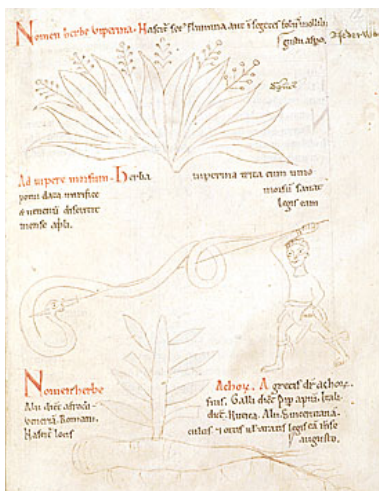
<sup>39</sup> “Pre[sens] spalmor[um] codex venustate capitaliu[m] decorat[us] / Rubricationibusq[ue] sufficienter distinctus, / Adinue[n]tione artific[i]osa imprimendi ac caracterizandi / absq[ue] calami ulla exarac[i]one sic effigiatus, Et ad euse / biam dei industrie est [con]summatus, Per Iohannem fust / ciue[m] mag[n]untinu[m], Et Petru[m] Schoffer de Gernszheim, / Anno d[omi]ni Millesi[m]o. cccc. lvii In vigilia Assu[m]pc[i]on[is].”

Visualmente, el impreso es tan parecido a un manuscrito coetáneo que los impresores tuvieron que aclarar que había sido “caracterizado”, es decir, compuesto en tipos móviles, y que no se ha usado el cálamo o pluma para la escritura del texto.

De manera similar, muchos de los primeros libros impresos todavía tenían presente el modelo de los códices manuscritos, “remediando” el estilo de los amanuenses con tipografías que emulaban la caligrafía de los escribas, o bien poniendo líneas guía que en los manuscritos eran indispensables para guiar la pluma del copista, pero que en el impreso eran anacrónicas y prescindibles, pues para la composición de un libro impreso se usaban verdaderas “cajas” geométricas para contener los tipos móviles, así como reglas, líneas y espacios vacíos o cuadratines de distintos tamaños para mantener la simetría de la composición.

No obstante, en los primeros años de la imprenta, los manuscritos “sin guías” o en los que el texto estaba dispuesto sin ninguna ordenación geométrica pasaban por trabajos menos serios, ya que los manuscritos iluminados, generalmente, misales, historias de tema bíblico, épico, tradatos científicos y libros de horas, estaban provistos de retículas tanto en el texto como en las miniaturas, mientras que los manuscritos antiguos que carecían de estas retículas abordaban asuntos como la herbolaria, leyendas populares y otras misceláneas (véanse las figuras 4a y 4b).





4a. Implementos de un templo judío en un *Comentario sobre el Pentateuco* de Levi ben Gershon // 4b. Hoja suelta de un herbario inglés del siglo XII.

Durante un tiempo, muchos impresores mantuvieron esta práctica como un medio de complacer las expectativas de los lectores, que ciertamente esperaban una similitud con los manuscritos. Una página impresa sin ninguna guía debía parecerle al lector una página desnuda. Pueden verse estas guías en la figura 5b, un impreso temprano de 1488, en el que figuran en rojo bajo los títulos de cada columna del texto. No son muy distintas de las guías empleadas en manuscritos más tempranos (figura 5a).



Figura 5a. Salterio de la Reina María, ca. 1310-1320.

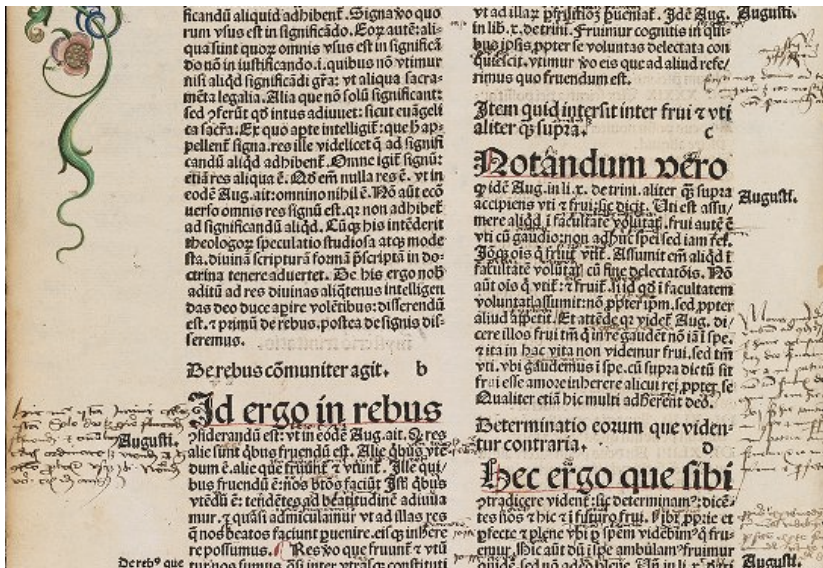


Figura 5b. Imagen del *Sententiarum libri* impreso por Petrus Lombardus.

Una comparación a simple vista entre las figuras 5a y 5b permite ver que las proliferas líneas que guían tanto la pluma del amanuense como la del iluminista que dibujó la capitular en salterio manuscrito pasaron de ser elementos funcionales a líneas meramente ornamentales en el *Sententiarum Libri*. Otra similitud entre manuscritos e impresos contemporáneos, rescatada por Agustín Millares Carlo es que “en los impresos del siglo XV (así como en los de la centuria siguiente) son muy frecuentes las abreviaturas, idénticas a las empleadas en manuscritos coetáneos” (Millares Carlo 1971, 121).

Todo esto da cuenta de una relación en la que impresores y escribas copiaron mutuamente sus productos, duplicando a veces las mismas obras: cuando se trataba de pasar una obra que antes había existido sólo en su versión manuscrita, el tipo de letra, la selección de capitulares y rúbricas, la extensión y el ancho de la caja, emularon las características físicas del manuscrito en cuestión (Eisenstein 1979, 51), por lo menos hasta que la imprenta se empezó a apartar de las convenciones de los manuscritos y empezó a explotar sus nuevas posibilidades como un medio autónomo.

En su versión más popular, la idea de que la cultura impresa terminó por completo con la producción manuscrita cerca de 1700 tiene poco sustento hoy en día, aunque nadie puede disputar que la imprenta supuso uno de los cambios más importantes en la historia de la humanidad. Sin embargo, estos cambios no fueron ni lineales ni absolutos. Como explica Víctor Infantes, para los siglos XVI y XVII, con la llegada de la imprenta “determinadas materias y modos de comunicación se mantuvieron —por diferentes razones culturales— fuera de los límites del mundo de la edición” (Infantes 2003, 40).

El afán de los coleccionistas que consideraron al impreso como una especie de “falsificación” del trabajo manual fue un factor que contribuyó a que continuaran comisionándose elegantes manuscritos iluminados; en relación directa con la disminución del precio de los libros impresos, éstos manuscritos adquirieron el estatus de objeto de lujo. A esto se sumó el hecho de que “frente a las dificultades para

obtener licencia para imprimir desde 1558 y los serios problemas con que podían encontrarse los que difundiesen impresos no autorizados, contrastaba la permisividad para con los manuscritos, que se vendían libremente sin necesidad de pasar ningún control administrativo” (Sánchez Mariana 2003, 24). Harold Love comenta:

Mientras que tendemos a pensar en la cultura temprana del *scriptorium* moderno como una supervivencia de las prácticas anteriores a la imprenta, hay que recordar que ésta es una supervivencia triunfal [...]. [Los textos que circulaban como manuscritos], que incluían documentos de negocios y documentos legales plasmados por escrito por una nómina en constante crecimiento de escribas, y las cartas que circulaban velozmente gracias a los nuevos servicios postales —una parte importante de la expansión de los archivos en todas las áreas de la vida pública y privada— fue predominantemente el trabajo de la pluma. Sin embargo, como he mostrado en otro lado, muchos textos literarios e informativos también continuaron circulando en manuscritos *como una alternativa deliberadamente elegida sobre la impresión* (Love 2006, 76).<sup>40</sup>

Mientras que hasta ahora autores como Boserup, Cummins y la misma Adorno han visto a la *Nueva corónica* como un texto que imita a los libros impresos, mi propuesta ahora consiste en explorar la

---

<sup>40</sup> “While we tend to think of early modern scribal culture as a survival of pre-print practices, we should remember that it was a triumphant survival [...]. [Texts circulating] included business and legal documents inscribed by a constantly growing cadre of professional clerks, and letters circulated through rapidly expanding postal services —a huge expansion of record-keeping in every department of public and private life was predominantly the work of the pen. However, as I have shown elsewhere, many literary and informative texts also continued to circulate in manuscript *as a deliberately chosen alternative to print*”. Las cursivas son mías.

remediación —ya no pura *mimesis*— desde las posibilidades que ofrece el manuscrito. No sé si como una alternativa *deliberadamente elegida*, como sugiere Love, puesto que las declaraciones de Guaman Poma indican lo contrario, pero en todo caso sí como una circunstancia de producción del manuscrito de la *Nueva crónica* que tenemos disponible.

En el siguiente capítulo, centrándome en el análisis del frontispicio manuscrito, estudiaré las formas en las que los paratextos activan o desactivan la lectura de la crónica como un libro impreso o como un manuscrito, con el fin de establecer las condiciones de esta singular ambigüedad de la crónica frente a su soporte material y las implicaciones que esto tiene en términos de la lectura de ciertos pasajes específicos.





### III. De la página del manuscrito hacia la página impresa

*Un libro es una secuencia de espacios. Cada uno de estos espacios es percibido en un momento diferente. Un libro es también una secuencia de momentos.*  
*Ulises Carrión. El arte nuevo de hacer libros*

**P**ARA CUANDO LA IMPRENTA llegó a América, la prensa de tipos móviles ya había terminado de instalarse en Europa y, con ella, la idea del libro como un objeto relativamente estable. A partir del siglo XVI, lo que se entiende por “libro” es básicamente un códice: un número de páginas agrupadas en cuadernillos, fijos entre sí por un lado, a menudo por medio de costuras. El formato del códice se había perfeccionado con otros elementos estructurales como las tapas, las guardas y el lomo; y funcionales, como la existen-



cia de una portadilla con el título, textos preliminares e índices que acompañaban al texto.<sup>41</sup>

Como sostiene Roger Chartier en “Labourers and Voyagers. From the Text to the Reader”, las revoluciones que han ocurrido en las técnicas de reproducción textual con el paso “de la cultura manuscrita a la cultura impresa, en primer lugar; en segundo, los cambios en el formato de los libros (el reemplazo del *volumen* por el códice en los primeros siglos de la era cristiana es el más fundamental; pero otros cambios, ciertamente más sutiles, como la disposición visual de la página impresa entre los siglos XVI y XVII); y finalmente, alteraciones mayores en las habilidades y modos de leer” permiten plantear la

---

<sup>41</sup> La historia del libro esta repleta de formatos distintos que sirvieron como superficies de inscripción distintos del códice, que tampoco es exclusivamente un “invento” occidental, como muestra la existencia de códices en otras culturas, como los códices mayas, por ejemplo. Además del rollo de papiro, que había sido el formato dominante en el mundo antiguo, los griegos y romanos escribieron en dípticos de madera cubierta de cera, así como otras culturas lo hicieron en tabletas de arcilla. Además, existen otros formatos no occidentales de libros como, por ejemplo, los Zhèn Xiàn Bǎo (carteras utilizadas por etnias del suroeste asiático para contener y organizar sus hilos y bordados). Sin lugar a dudas, el códice —encuadernado o doblado como un acordeón— transformó radicalmente la idea del libro, convirtiéndose durante siglos en el paradigma de lo que entendemos por esta palabra, pero ésta constituye sólo una forma entre muchas de transmitir textos: entre estas otras, hay que mencionar además de los rollos, biombos, cortinas venecianas y libros mariposa. Es interesante que en los rollos las cajas de texto, como las llamamos ahora, también tenían un correlato en la materialidad del objeto e incluso sus propios paratextos, como en algunos rollos chinos en los que una tira de madera o de bambú prefiguraba el espacio para una columna de caracteres y en los que aparecieron, sobre todo en la dinastía Han, el nombre y el número del capítulo en las dos últimas tiras de cada rollo, así como los números al pie de las columnas (Piccoloni, cap. 3, en prensa).

pregunta más interesante que se puede hacer hoy en día a la historia de la lectura: “la de las conexiones entre estos tres tipos de cambios: tecnológicos, formales y culturales” (Chartier 2006a, 94).<sup>42</sup>

Más adelante me ocuparé con mayor profundidad de los frontispicios y el diseño de página, pero por ahora me interesa señalar que para la época en la que Guaman Poma estaba escribiendo su crónica, el formato del objeto libro había alcanzado una forma relativamente estable en el códice, mientras que la página impresa, en cuanto a su configuración visual, estaba todavía imbuida en pleno proceso de mutación.

La página, “un texto organizado ópticamente para pensadores lógicos”, como la llama Ivan Ilich en su libro *En el viñedo del texto* (Ilich 2002, 8), es una tecnología tan vieja como los primeros códices, sin la cual el libro no hubiera podido dar el salto a la modernidad. Entre las razones por las que el códice se aventajó a otros formatos del libro se encuentran su robustez y tamaño compacto, así como la posibilidad de ofrecer una mayor economía de medios permitiendo

---

<sup>42</sup> “The ‘revolutions’ that have occurred in the techniques of textual reproduction (with, most importantly, the passage from ‘scribal culture’ to ‘print culture’); second, the changes in the forms of books themselves (the replacement of the volumen by the codex in the first centuries of the Christian era is the most fundamental; but others, certainly more subtle, alter the visual layout of the printed page between the sixteenth and eighteenth centuries — see Laufer); and finally, major alterations in reading abilities and in reading modes. These different evolutions do not proceed at the same pace and are not at all organized around the same turning points. The most interesting question posed to and by the history of reading today is without doubt that of the conjunction between these three sets of changes: technological, formal, and cultural”.

la inscripción en ambos lados —*recto* y *verso*—. Además, las páginas de un códice permiten acceder a la información que contiene de manera mucho más sencilla al presentar la página, numerada o foliada, como lugar de referencia frente a la disposición secuencial del texto en el rollo.<sup>43</sup>

En términos de su diseño, además del formato del libro (que se obtiene al doblar un pliego de papel dos, cuatro, ocho o doce veces y que dicta el tamaño de la página) la cultura manuscrita le legó a la página impresa otros elementos, entre los que figuran la dimensión de la caja del texto y su relación con los márgenes, la presencia de ilustraciones, la disposición de los elementos de señalización que permiten navegar el libro —signaturas, reclamos, folios o números de página—, el tipo de justificación (a línea corrida o en columnas), la presencia de glosas o comentarios y los elementos de organización del texto (jerarquías entre títulos, subtítulos, etc.). La página como tecnología, pues, tuvo lugar mucho antes de que la imprenta de tipos

---

<sup>43</sup> “Las hojas de un papiro, *paginae* o *plagulae*, “se cortaban en tiras del mismo formato, las cuales se pegaban unas a otras, de izquierda a derecha y por el lado más ancho para obtener el rollo o ‘volumen’. La página, que recibía generalmente dos columnas, tenía, por lo común, la altura del largo de la planta” (Millares Carlo 1971, 19). Puesto que el lector tenía que desenrollar con una mano el volumen para continuar su lectura mientras que con la otra enrollaba lo que ya había leído, las técnicas de búsqueda de información —y las herramientas de navegación asociadas— sólo pudieron darse con el paso a la página del códice. Otra de las características que han distinguido al códice de otros formatos es el estar cubierto por unas tapas. Como dice Piccolini, “la diferenciación entre la cubierta, y en general las partes externas, y los interiores, partes internas o ‘tripa’, recorre toda la historia de la edición en este soporte y representa dos aproximaciones diferentes al objeto y dos momentos de su vínculo con el lector” (Piccolini, en prensa, capítulo 3).

móviles apareciera en el panorama histórico. Menciona Ivan Ilich que “la combinación de una docena de inventos técnicos y adaptaciones a través de los cuales la página dejó de ser partitura [en el paradigma de la lectura monástica, colectiva] para convertirse en texto [en el de la lectura secular y moderna, individual] [...] permitió imaginar el texto como algo separado de la realidad física de la página” (Ilich 2002, 10). Nada más lejos del horizonte desde el que Guaman Poma escribe.

Señalo este paso en la historia de la página porque me parece importante resaltar que, desde el punto de vista del lector del libro moderno que ha extendido sus prácticas de lectura a otros soportes como la pantalla, se corre el riesgo de creer en esta aparente desmaterialización de los signos: ésta, más bien, es una advertencia sobre cómo concebimos la relación entre el texto, la página y el libro; y, especialmente, cómo concebimos la relación entre la escritura y su soporte. Quiero recordar que, en la definición de los paratextos que ofrece Genette en *Umbrales*, el teórico menciona que éstos pueden ser de orden textual, icónico (como las ilustraciones), materiales (pone como ejemplo la elección de una tipografía) y “factuales”. Al respecto dice: “llamo factual al paratexto que no consiste en un mensaje explícito, verbal o no, sino en un hecho cuya sola existencia, si es conocida por el público, aporta algún comentario al texto y pesa sobre su recepción” (Genette 2001, 12). Pone como ejemplo conocer de antemano la edad y el sexo del autor.

De momento, más que criticar nuevamente esta categorización me parece importante resaltar que, a medida que nos alejamos del paratexto de naturaleza textual, se vuelve más relevante la pregunta sobre el medio en el que éstos ocurren. Ciertamente, éstos no sólo aparecen en la superficie de la página: ¿qué haríamos entonces con el formato y el tamaño del libro, que tan significativos son para determinar el género literario al que pertenecen muchos textos? ¿Qué lugar ocuparía un “mensaje verbal o no” que conoce el lector que influye en su recepción del texto, y que parece ocurrir en un espacio inmaterial?

En este sentido, los aportes de la fenomenología de la percepción a los estudios sobre materialidades permiten pensar en una materialidad relacional, que no sólo está en el objeto en sí, sino que también puede darse *a partir del objeto* y en las relaciones que entablamos con éste, permitiendo estudiar desde la perspectiva de la materialidad fenómenos que exceden el mundo visual o táctil y que se dan en el espectro fónico, por ejemplo, o en el mundo virtual, que normalmente tildaríamos de “inmaterial” (véase Brown 2010, 49). Me interesa esta distinción particularmente porque permite pensar en los paratextos como objetos que no sólo se dan exclusivamente sobre la página, aunque en este trabajo de tesis me limite a estudiar éstos.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Dicho sea de paso, Javiera Barrientos Guajardo discute esta misma distinción en su tesis de maestría, preguntando si es posible categorizar elementos de índole tan diversa como las filigranas del papel, la encuadernación y la tipografía bajo el paraguas de lo material solamente por ser elementos no verbales.

Mientras que en el capítulo anterior me dediqué a exponer el marco teórico que me permite leer los paratextos de la *Nueva corónica*, me interesa ahora elaborar una breve nota metodológica sobre cómo pretendo hacerlo antes de comenzar, propiamente, con el análisis de los ejemplos específicos.

Por la dificultad de separar unos paratextos de otros, como expuse anteriormente, y en atención a mi negativa a emprender un análisis de éstos siguiendo un marco exclusivamente estructuralista como el propuesto por Genette, me centraré en la página como la unidad de análisis que guía este capítulo y no los paratextos en aislado. Considero que es pertinente pensar que los diversos paratextos que aparecen en la superficie de una página no funcionan en aislado, sino que son una suma de formas y prácticas.

Desde el horizonte de la lectura, en la página del libro se nos presenta como una especie de palimpsesto de retóricas visuales y textuales en la que, además del texto propiamente dicho, conviven una serie de códigos de naturaleza paratextual que provienen de distintos momentos de la historia del libro —paratextos que se originaron en la cultura manuscrita, en la época del libro antiguo o que se consolidaron en la época moderna—.

Siguiendo esta idea, la página como una abstracción es el lugar en el que convergen los distintos paratextos como signos, pero cuyos significados han sido, al menos parcialmente, borrados, al integrarse a un entramado donde ya no son reconocibles en aislado y donde no

necesariamente conservan las funciones que tenían originalmente. Aunque hacer un recorrido por la historia de un paratexto puede brindar algunas claves de lectura, difícilmente ayudará a esclarecer por completo el uso que Guaman Poma les está dando en el contexto específico de su crónica.

Al respecto, me parece importante mencionar que, por lo mismo, el estudio de estos paratextos no puede darse sólo desde su dimensión visual, sino que debe ser capaz de dar cuenta de que existe una relación entre el texto —verbal o no— y la manera en la que lo *vemos* en acción dentro de la página. Recordando una frase de Matt Kirschenbaum, sobre cómo todo contacto deja una huella sobre una superficie, la investigadora norteamericana Johanna Drucker suma a la descripción ontológica de los elementos que componen una página (ella trabaja con formatos digitales) el concepto de la *materialidad performativa*: es decir, el estudio sobre la materialidad de los objetos culturales que permite entender que algo “es” en términos de lo que puede “hacer”.

Volviendo a Guaman Poma y a los paratextos de la *Nueva crónica*, este marco metodológico permite entender que los paratextos no sólo son recibidos o captados (*received*) por el lector, sino que son más bien presentados, realizados o interpretados (*performed*) en el acto de lectura que se realiza sobre la página. Una interfaz, para seguir con los términos empleados por Drucker, es un espacio de negociación y de posibilidades: en ella se involucra el cuerpo, la mano, el

ojo, la coordinación motriz (Drucker 2013, §30-31). Como la paginación, y los reclamos, que le indican al lector que debe “pasar” a la siguiente página (toda vez que se convierten en elementos que permiten indexar la información), así la relación entre la caja del texto y los márgenes comunica el género discursivo al que el texto pertenece (prosa, poesía, una obra dramática, etc.). Como los textos preliminares de un libro —el prólogo, las cartas o presentaciones de los amigos del autor, por ejemplo— son una parte esencial para presentarlo al mundo ante lectores, así también el diseño tipográfico interviene sustancialmente en la transmisión de significados estableciendo jerarquías, matices de énfasis y posibilidades de ordenar el texto.

En este sentido, leer las páginas de la *Nueva corónica* con la idea de que hay que leer los paratextos que sobre ella se acumulan, excavando entre sus “capas” de sentido, me permite pensar en la convivencia de distintas retóricas sobre el mismo espacio visuográfico.<sup>45</sup> No todos los paratextos pertenecen o tienen que hacer sentido en la misma “capa” o plano en el que se aborda su lectura, pero los que ocurren en la superficie de una página son remanentes de funciones, prácticas y tradiciones que insertan a un libro particular dentro de su historia.

Mi interés principal es indagar en qué medida las huellas de los paratextos en las páginas de la *Nueva corónica* activan o desactivan la

---

<sup>45</sup> Para una definición más extensa de lo que éste término implica, véase la primera parte del siguiente capítulo.



lectura del manuscrito como un libro impreso y qué implica esto para la lectura de ciertos pasajes.

### III.1 El frontispicio de la *Nueva corónica*

En un afán de ir separando las distintas capas de significado que podemos encontrar en el frontispicio de la obra de Guaman Poma, me centraré en tres elementos paratextuales que se encuentran en el frontispicio de la crónica: *a*) el marco arquitectónico —el frontispicio, propiamente dicho—, *b*) el título de la obra y *c*) el nombre del autor. Estos tres elementos, que, como mencioné antes, forman una unidad indisoluble en la superficie de la primera página del manuscrito, fueron parte de la estrategia conjunta mediante la cual Guaman Poma trabajó, en primer lugar, en la reconfiguración del espacio simbólico del frontispicio a partir de la utilización de distintas retóricas visuales que se sobreponen; en segundo, en enmendar el título de su obra con el fin de inscribirla en el paradigma de las crónicas americanas para presentar la suya como una nueva versión de la historia oficial del Perú, y en tercero, sobre su propia figura como autoridad política.

Aunque no es propiamente el tema de este apartado, considero que es necesario hacer una distinción, aunque sea somera, sobre las implicaciones de usar el término “frontispicio” sobre el más usual “portada”, sobre todo en vista de que éste es el término que emplean

algunos de los principales investigadores que se han ocupado sobre este paratexto (López Baralt, Boserup y Tiffenberg).



Figura 6. Frontispicio de la Nueva coronica y buen gobierno (1615/1616).

Cuando me refiero a la primera página de la *Nueva corónica* utilizo el término “frontispicio” o bien el de “portadilla”; éste último cuando estoy haciendo referencia a una categoría taxonómica que toma como referencia los componentes estructurales del libro. Como señala Genette, la portada “impresa sobre papel o cartón es un hecho reciente que parece remontarse a principios del siglo XIX” (Genette 2001, 25) y es la que figura, exclusivamente, en la tapa de un libro.<sup>46</sup>

La portadilla, por el contrario, es la página que sigue a las hojas de guarda al interior del libro y suele ser de carácter casi exclusivamente textual para el libro moderno, aunque anteriormente se incorporaban también ilustraciones, como veremos a continuación.

---

<sup>46</sup> La portada puede incorporar ilustraciones y obedece más a la lógica de los circuitos culturales, así como a los del mercado. Así “una simple elección del color del papel de la portada puede indicar un tipo de libro, como por ejemplo en Francia, donde a principio de siglo las portadas amarillas eran sinónimo de libros franceses licenciosos” (Genette 2001, 26). Sigue siendo el caso de colecciones como la *Sonrisa Vertical* de Tusquets, en un llamativo color rosa. Continúa Genette más adelante: “Los primeros libros impresos, que imitaban la apariencia de los manuscritos que reproducían, no llevaban tampoco lo que nosotros llamamos portadilla. Era necesario buscar al final del volumen, en el colofón, con el nombre del impresor y la fecha de impresión: el colofón es, pues, el antepasado o el embrión de nuestro peritexto editorial. La portadilla aparece en los años 1475-1480, y durará por mucho tiempo, hasta la invención de la cubierta impresa, el único lugar de un título a menudo entorpecido” (59).



Figura 7. Portadilla de un códice checo del siglo XIV en la Biblioteca Nacional Sueca.

### III.2 Marcos arquitectónicos: otros umbrales

Sabemos que la *Nueva corónica* fue encuadernada por Guaman Poma después de que hubo completado el manuscrito y que pudo haberla provisto de un forro —quizás de pergamino—, pero no tenemos ninguna información sobre cómo era la portada original o si la había (Adorno 2002, §“Observaciones preliminares” y §2.4). Por otra parte, un frontispicio es una ilustración, por lo general de carácter arquitectónico, que, según Rosa Margarita Cacheda Barreiro: “individualiza tres tipos de categorías: la del autor, la del destinatario y la del librero e impresor. Se trata de la carta de identidad del libro en donde se escriben los datos más relevantes del mismo” (Cacheda Barreiro 2006, 43).

La historia de este paratexto es interesante porque se cruza precisamente con la historia de la portadilla como categoría estructural. En un principio, como mencioné arriba, no se acostumbraba que los libros tuvieran texto ni en el lomo ni en la portada: en los primeros cincuenta años a partir de la invención de la imprenta, la primera página de un libro era un espacio para consignar únicamente información de carácter textual. En el primer momento de esta historia, los impresos, al igual que los manuscritos que imitaban, no tenían títulos propiamente, sino que comenzaban con un *incipit*, la expresión latina para “aquí comienza...”. La mayor parte de las veces el *incipit* era la primera oración del libro y con frecuencia estaba escrita en otro color de tinta. El título y el nombre del autor figuraban en alguna parte de este *incipit*, que a veces abarcaba varias líneas. Ivan Ilich lo ha equiparado con las primeras y últimas notas de una pieza musical que permiten identificar la pieza, antes que con las etiquetas propias de un sistema clasificatorio moderno (Ilich 2002, 16).

En su tratado de principios del siglo XX sobre las portadas, Theodor Low de Vinne menciona que los copistas solían poner el *incipit* y luego copiar el texto, muchas veces sin ninguna indicación que sirviera como punto de transición entre éste y la obra, lo que convertía este espacio en una zona difusa entre el paratexto y el texto de la obra.

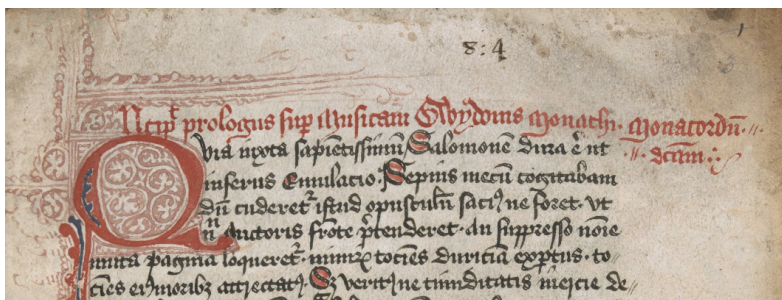


Figura 8. *Incipit* del manuscrito Lansdowne MS 763, una miscelánea musical de mediados del siglo XV, donde se leen las palabras “*incipit prologus...*”

Low de Vinne también ubica los orígenes del frontispicio en el colofón: siguiendo la práctica de Fust y Schöffer en el Salterio de Maguncia, otros impresores como Bartholomew Tot comenzaron a poner un *explicit* en el colofón indicando sus nombres y el año de impresión de la obra, así como su marca de impresor. Esta marca servía como una especie de anuncio publicitario para que los lectores pudieran ubicar con mayor facilidad a los impresores de sus libros favoritos.

Pocos años más tarde, los impresores, sobre todo italianos como Antonio di Bartolommeo Miscomini, comenzaron a buscar alternativas de diseño para el colofón usando mayúsculas e ingeniosas disposiciones del texto en forma de copas, diamantes y rombos, colocando muchas veces sus sellos en la parte inferior y aumentando su

tamaño de tal forma que la marca del impresor era desplazada a la página siguiente:

Esto condujo a hacer sellos que abarcaban toda la página y, más tarde, a ponerlos en la primera [...] siguiendo la pregunta: ¿por qué si esta página era tan importante, pues contenía el colofón y la marca del impresor, habría de ser puesta al final del libro, donde no podía ser examinada fácilmente? (Low de Vinne 1902, 22-24).

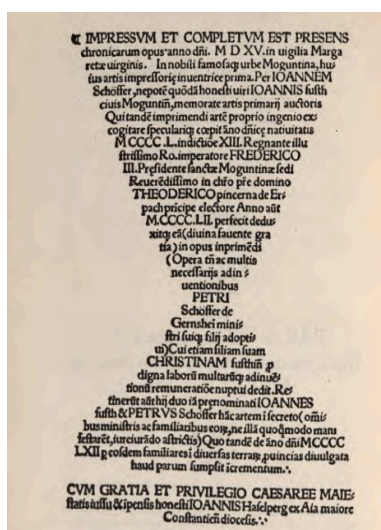
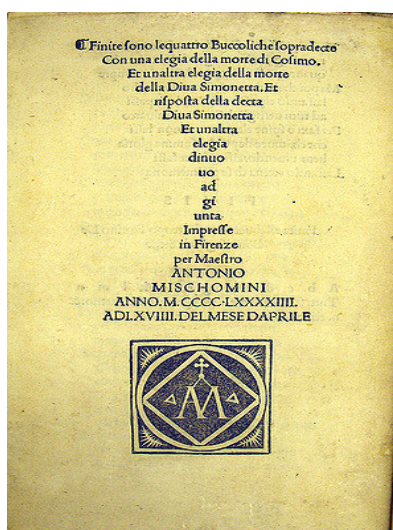


Figura 9a. Colofón italiano en la *Bucolica* de Publius Vergilius Maro, con colofón y sello del impresor Antonio di Bartolommeo Miscomini. // Figura 9b. Colofón del *Trithemius* impreso por Peter Schöffler.

Aunque el cambio fue lento y poco sistemático, para finales del siglo XVI y mediados del XVII, las marcas de imprenta fueron paulatinamente ubicadas por los impresores, sobre todo franceses, en la primera página del libro, sin que esto representara una verdadera portada, pues la marca del impresor se ponía en todos los libros que éste manufacturaba sin importar la obra. Pronto estas marcas ganaron también en elementos decorativos, como sucede en la portada del *Kalendarium* impreso en Venecia

(figura 11) que anticipa esta tendencia en pleno siglo XV y es un ejemplo de delicadeza: es considerada la primera portada en regla, pues incluye toda la información suplementaria que asociamos hoy con este paratexto.<sup>47</sup>

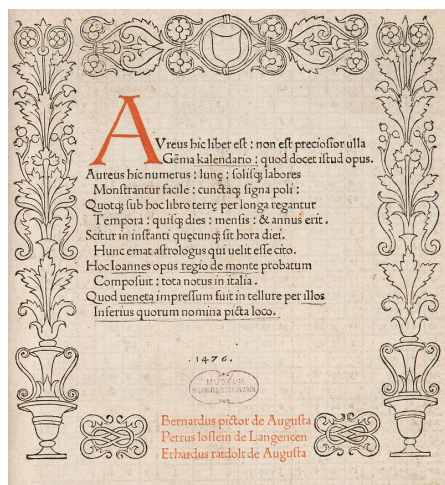


Figura 10. La primera página de el *Kalendarium* de Regiomontanus impreso por Ratdolt.

<sup>47</sup> “Ratdolt and Company’s *Kalendarium* includes almost everything one might expect to see in a modern-day title-page: title, author, date, and place of publication, bibliographical information that had hitherto be included in the colophon. And, although its presentation in verse rather than prose is certainly unusual by today’s standards, it is still recognizable as a title-page. In fact, the book’s title is not presented as as standalone element, but rather is to be found within the poem (second line) –a text that reads something like a modern-day publisher’s blurb” (Margaret Smith citada por Boardley 2016, s.p).



Los elementos ornamentales —grabados en madera conocidos también como xilografías— o incluso a veces algunas líneas de texto que rodeaban la marca del impresor tenían el propósito de llenar la página: como si se tratara de un *collage* o una colcha de *patchwork*, ilustraciones de carácter diverso colmaban la superficie rodeando la marca del impresor y los datos que ofrecía sobre la obra, como vemos en el ejemplo de la marca del impresor francés Felix Balligault (figura 11). Esto, a su vez, fue configurando la idea de que en la portada debía haber un marco decorativo.



Figura 11. Marca del impresor Felix Balligault, donde se observan más de 16 distintos sets de grabados que conforman el marco.

Para la época en la que Guaman Poma estaba escribiendo su crónica la marca de imprenta había ido perdiendo peso a medida que se privile-

gió la información textual asociada con el autor y el nombre de la obra. Ésta pasó a ser impresa en tipos de mayor tamaño y migró del margen inferior al superior de la página, hasta alcanzar una composición más o menos homogénea (Garone 2014, 74). Pronto los marcos grabados en una sola pieza en madera se volvieron poco prácticos y se empezaron a grabar en metal, permitiendo una ilustración mucho más detallada que pasó a configurarse como un marco arquitectónico, sumado a tópicos propios de la retórica, que identificaban al libro como una “obra” provista de una puerta, una construcción en sentido metafórico (figura 12).

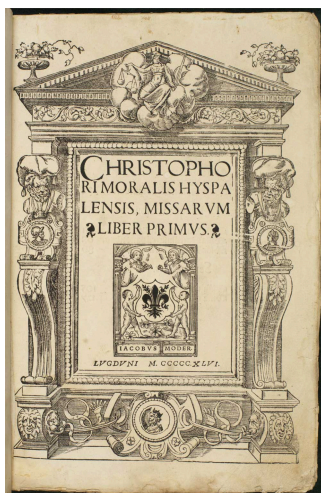


Figura 12. La primera página del *Missarum liber primus* de Cristóbal de Morales, impreso por Jacques Moderne.

A veces los frontispicios guardaban cierta correspondencia simbólica con el contenido de la obra, pero, de manera más general, como ha señalado Cacheda Barreiro, el frontispicio desempeñaba “una función activa al ser sustentante y portador de los diversos elementos iconográficos” que podían aludir a ciertos valores que el autor deseaba imprimirle a su obra o a personajes cuyo mecenazgo era deseado (Cacheda Barreiro 2006, 233). Así las columnas en los frontispicios, por ejemplo, servían como un soporte para emblemas, retratos, escudos y figuras alegóricas asociadas a estos personajes, por lo que los estudios desde la perspectiva semiótica son, principalmente, los que se han ocupado de estudiar los frontispicios.

La idea de que la portadilla de la *Nueva corónica* sea un frontispicio arquitectónico ha sido discutida por Valerie Fraser, quien, en su estudio de 1996, la sometió a comparación con la portada de la *Historia general y natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés (1535) para resaltar las diferencias que existen entre ambas (figura 13). En su momento, Fraser señaló que Guaman Poma no se atuvo al formato común y corriente de su época al omitir el marco que delimita el texto y que carece de una orientación cargada hacia el centro de la página:

El frontispicio de casi cualquier libro del siglo XVI [...] esta inequívocamente centrado, con frecuencia en la forma de un pórtico arquitectónico para marcar la entrada al texto. A pesar de lo común de este formato, Guaman Poma lo evita y así evita la clari-

dad de la relación implícita entre el lector y el mundo del texto” (Fraser 1996, 286).<sup>48</sup>

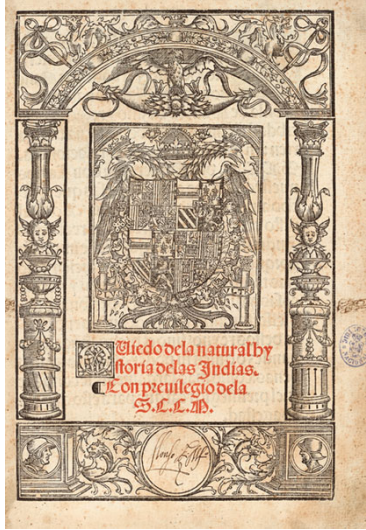


Figura 13. *Historia general y natural de las Indias*, Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, impreso por Ramón de Petras.

Fraser está convencida de que, en el contexto en el que Guaman Poma estaba escribiendo, usar un frontispicio arquitectónico convencional con columnas acompañadas de otros ornamentos hubiera remitido inmediatamente a la iglesia católica y a los valores espirituales

---

<sup>48</sup> “The title page of almost any sixteenth-century book, however is unequivocally centralized, often in the form of an architectural frame of doorway to mark the entrance to the text. Despite the currency of this format, Guaman Poma avoids it and so avoids the clarity of the implied relationship between the reader and the world of the text.”

de los conquistadores españoles, lo cual habría implicado admitir una derrota en el terreno no sólo visual, sino retórico:

En la primera página de su libro, la gran ambición de Guaman Poma fracasa. No puede presentar su texto en una forma que sea familiar y aceptable para el rey, a quien está ansioso de convencer, porque usar el formato de apertura convencional socavaría su argumentación completa. Una portada reconocible habría invitado al rey a entrar, pero también habría implicado admitir que su causa ya estaba perdida (Fraser 1996, 287).<sup>49</sup>

Pese a las notorias diferencias entre el frontispicio de la crónica y el de la *Historia general* de Fernández de Oviedo, considero que hacen falta elementos más contundentes para cancelar la lectura de la portada de la *Nueva corónica* como un frontispicio arquitectónico. En mi lectura de este paratexto, recuperar esta visión es importante para mi propósito porque, como veremos enseguida, el manejo del espacio simbólico de los frontispicios en los libros impresos fue una de las herramientas fundamentales de la que Guaman Poma se valió para refrendar su autoridad.

En primer lugar, considero que una comparación con otros frontispicios arquitectónicos de la época revela que Guaman Poma no abandonó del todo sus convenciones: la perspectiva, apuntada por la

---

<sup>49</sup> "On the opening page of his book, Guaman Poma's grand ambition founders. He cannot present his text in a way that would be familiar and acceptable to the King whom he is so anxious to persuade because to use the conventional opening format would be to undermine his whole argument. A recognizable title page would have invited the King in, but it would also be an admission that the case was already lost".

inclinación del piso en el que se encuentran los tres personajes —el rey, el papa y el autor—, está presente en la ilustración del cronista; por otro lado, la disposición vertical de los signos heráldicos apilados unos sobre otro en el centro de la página recuerda a los emblemas políticos basados en columnas centrales como éste, que tomo de Jacob Bruck (figura 14).



Figura 14. Jacob Bruck, “Quibus ea, quae ad principatum spectant...”, *Emblemata politica*, Estrasburgo-Colonia, 1618.

En segundo lugar, una observación de varios manuscritos de épocas distintas permite ver que, en materia de sus portadillas, el amanuense tenía una amplísima libertad —mucho mayor que la de los impresores de la época— para enmarcar los elementos textuales que incluían en ellas.<sup>50</sup>

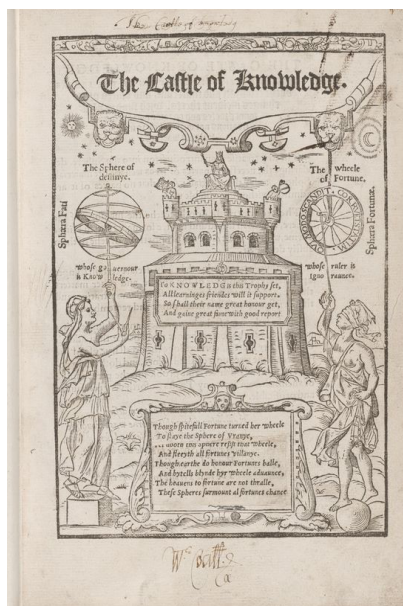
---

<sup>50</sup> En el catálogo de los manuscritos iluminados de la British Library puede observarse una amplia gama de ejemplos mediante la cual los amanuenses abrían las primeras páginas de las obras que escribían e ilustraban: hay opciones en las que sólo se abre con una capitular decorada sin ninguna especie de portadilla como la Biblia de Gutenberg; existen marcos redondos para el texto, como el del MS Harley 3694 (Florencia, ca. 1470-1480); así como marcos decorativos, pero no arquitectónicos, como el temprano ejemplo del Harley 1117 (Inglaterra, ca. principios del siglo XI) y la portadilla del Egerton 759 (Venecia, 1635), más tardía.

Además de los marcos más comunes, como el pórtico al que alude Fraser, también existieron frontispicios con marcos menos elaborados, pero que presentan la disposición de una columna arquitectónica central como el *Castillo del conocimiento* de Robert Recode (Londres, 1556), en la Bodleian Library de Oxford, y las *Comedias* de Publius Terentius Afer impresas por Johann Grüniger (Estrasburgo, 1499), actualmente en la Bayerische StaatsBibliothek.

Figura 15. *Castillo del conocimiento* de Robert Record, impreso por Reginalde Wolfe.

Considero que el frontispicio fue uno de los paratextos en los que Guaman Poma no vaciló al presentar su libro remediando la disposición de los impresos: siguiendo el análisis iconográfico de Ca-



cheda Barreiro, la columna central funciona simbólicamente como una alusión a la fortaleza, también vinculada a la imaginería clásica: alude al pasado imperial de Grecia y Roma que ha sido visto en oc-

cidente como el sostén de la cultura europea (Cacheda Barreiro 2006, 304).

Me parece interesante que Guaman Poma emplee más adelante el mismo recurso visual para describir a la mina de Potosí en el capítulo en que habla de las ciudades y villas, haciendo alusión a esta idea de soporte (compárense las figuras 15 y 16). En la ilustración, el Tahuantisuyu, con sus cuatro divisiones, sostiene el escudo de Castilla y León. El texto no deja duda sobre la opinión de Guaman Poma de que Perú es el sostén económico de la España imperial, y más aún, de la Iglesia católica:

Por la dicha mina es Castilla, Roma es Roma, el papa es papa y el rrey es monarca del mundo. Y la santa madre yglecia es defendida y nuestra santa fe guardada por los quatro rreys de las Yndias y por el enperador Ynga. Agora lo podera el papa de Roma y nuestro señor rrey don Phelipe el terzero (Guaman Poma 2001, 1065).

Más clara aún es la leyenda que sigue a este encabezado: “*ego fulcio cvllvnas eius*” o “yo fortifico sus columnas”.

Volviendo al frontispicio de la crónica, considero que la columna visual formada por los signos heráldicos en el centro está vinculada con la tradición emblemática de la cual es parte el grabado de Bruck y que también aparece en los frontispicios del *Castillo del conocimiento* y las *Comedias* que cité arriba. Lo interesante del ejemplo de página de villa de Potosí es que permite pensar en el frontispicio como un marco arquitectónico de una sola columna central con un claro fin simbólico: el de mostrar que los emblemas de la dinastía incaica y



yarovilca en el escudo totémico de Guaman Poma terminan sopor-  
tando el peso del poder que ejercen la corona y la iglesia.



Figura 16. Dibujo de la villa rica imperial de Potosí, donde la corona espa-  
ñola y la iglesia católica son sostenidos por los cuatro reyes incas.

Este recurso, a la luz de la lectura más explícita que ofrece la ilustra-  
ción de la villa y el texto que la acompaña, me parece una franca sub-  
versión de la “alegoría triunfal de España y sus ciudades” que prevale-  
ce en algunos frontispicios arquitectónicos españoles de la época. Ahí  
sí la tradicional disposición de un pórtico sostenido por dos colum-  
nas rematadas por figuras alegóricas representando a Hispania y a  
Roma sostenían, en un pedestal, los escudos de la corona y la iglesia

en el mismo nivel, sacralizando, como explica Casheda Barreiro, la actividad bélica del imperio español que fue un tópico en el que “la personificación de países y ciudades a través de figuras femeninas armadas a modo de matronas rodeadas de sus atributos” mostraba cómo la potencia militar del imperio se ponía al servicio de la fe católica (Casheda Barreiro 2006, 182).



Figura 17. Frontispicio del tomo pde la *Conveniencia de las dos Monarquías Católicas*, impreso por Nikolaus Serarius y Jean Mabillon.

Esta idea no entra en conflicto, sino que complementa la interpretación del frontispicio que hace Adorno, según la cual hay dos retóricas visuales que se superponen: una que responde a los cánones occidentales y otra a los de la zona andina.

Inconforme con una única interpretación del espacio visual desde la retórica occidental —donde, al ubicar al papa en lo alto de la portada, podría pensarse que Guaman Poma está estableciendo una jerarquía donde las figuras restantes (el rey y, hasta abajo, él mismo) quedan subordinadas al jefe de la iglesia—, Rolena Adorno ha interpretado esta ilustración desde la semiótica al señalar que la división espacial también está culturalmente determinada: según la concepción del mundo andino, la concepción espacial que dividía el cosmos, el Tawantisuyu, en cuatro partes o *suyu*, era el resultado de dos diagonales que se cruzan y convergen en un centro, separando las áreas resultantes en opuestos complementarios llamados *hanan* y *hurin*. Para Adorno, la autoridad jerárquica está dada no por el ordenamiento vertical de las figuras, sino por la línea diagonal que une al papa con el autor, excluyendo, convenientemente, al rey (Adorno 1991, 132).

Otra lectura que señala Adorno estriba en la posibilidad de que el autor haya construido el espacio visual a partir de los cánones vigentes desde la Edad Media, que dictan que los elementos que se encuentran más arriba poseen una jerarquía preeminente en la escala de los valores, en correspondencia con una representación del cos-

mos donde lo más alto se encuentra más cerca de la divinidad (Adorno 1991, 129-134).

Recuperar la lectura arquitectónica de la columna central permite pensar que éste es otro momento en el que Guaman Poma optó por seguir un modelo de construcción espacial contemporáneo, proveniente de los impresos de su época: aunque no era el más común, sí era el más acorde a sus propósitos. El cronista, me parece, podía estar perfectamente al tanto de la diferencia simbólica entre ofrecer un pórtico sostenido por dos columnas o la posibilidad de hacerlo mediante una sola, cuya interpretación va de la mano con la idea del valor para España y la Iglesia católica del virreinato del Perú. Lejos de abandonar las convenciones usuales en los frontispicios de la época —como piensa Fraser—, me parece que aquí Guaman Poma hizo una lectura estricta, pero creativa, de este recurso en su “modalidad” de la columna sola.

No necesariamente desde un terreno visualmente apegado a la norma, sino desde los terrenos de la semiótica en la que era extremadamente hábil: una solución más sutil, pero no por ello menos clara en sus intenciones. El concepto de remediación del frontispicio de los impresos contemporáneos permite estrechar los lazos con el frontispicio del manuscrito de la crónica sin tener que implicar que, por no tratarse de una imitación estricta del pórtico arquitectónico de dos columnas, las intenciones del autor fallaron.

Este frontispicio, me parece, funciona también como una zona o espacio de transición que justifica el movimiento del autor en su paso de la meditación privada al discurso público. Como carta, la *Nueva corónica* está dirigida exclusivamente al rey, pero cuando Guaman Poma añade un frontispicio arquitectónico, está dejando pasar a un público lector, invitándolo a cruzar el umbral de la obra en consonancia con ese deseo de imprimirla al que frecuentemente alude en el texto.

El marco arquitectónico y la carga ornamental y simbólica que contiene no estaría en discordancia con el tipo de libro que Guaman Poma tenía en mente al imaginar su crónica: recordemos que el manuscrito es un *in quarto*, el formato destinado a obras grandes, como las filosóficas o científicas. La recepción de la obra queda condicionada en el imaginario de los lectores al distinguirse del formato más pequeño *in octavo* que se usaba en los impresos —no necesariamente libros—, menores en la importancia en tanto a los temas que tocaban, así como en tamaño, que contenían obras de ficción (poéticas, narrativas o dramáticas), relaciones de sucesos, doctrinas, oraciones y otros temas populares, y que eran ilustrados con grabados toscos que a menudo se reciclaban, como menciona Ana Martínez Pereira que era habitual para la época (2003, 61, n. 8).

### III. 3 *El primer nueva corónica i buen gobierno*

Cumpliendo con las premisas del diseño de las portadillas de su época, Guaman Poma colocó en la parte superior de la página el título de su libro: “EL PRIMER / NVEVA CORÓNICA I BVEN / GOBIERNO CONPVESTO / POR DON PHELIPE GVA / MAN POMA DE AIALA S[EN]OR I PRÍ[N]CIPE”. Mientras que en la época era común la existencia de un título largo que incluía el nombre del autor, así como era usual que el diseño integrara de cierta manera el texto con el frontispicio, la enmienda que realizó Guaman Poma sobre el título —discernible tras el segundo examen de Rolena Adorno sobre el manuscrito— desmonta completamente la idea de la crónica como una obra homogénea y estable.<sup>51</sup>

El título es un concepto propio del libro moderno. En su origen, la palabra *titulus* refería a un trozo de pergamino que se unía al rollo, en donde se escribía el nombre del autor y el *incipit* de la obra. Si la portadilla en la que figuraba el frontispicio unía al autor, al destinatario y al librero o impresor, “como presentación y reclamo que la portada era (entre otras cosas), el editor no sólo la vigilaba diligentemente, sino que muchas veces la fabricaba por entero de acuerdo con sus propias ocurrencias e intereses, eligiendo desde el título (en el senti-

---

<sup>51</sup> Sobre el descubrimiento de la enmienda de la que hablaré más adelante, confóntese la primera nota aclaratoria de la edición de 1980 con la del facsímil digital de 2001. Véase el detalle de la figura 18.

do moderno) hasta el receptor de la dedicatoria” (Rico 2005, 439-40).

El caso de Guaman Poma, sin embargo, está muy lejos de esta práctica: el título es otro de los paratextos que el autor no dejó al azar. Sin operarios de por medio que intervinieran en la composición tipográfica de la portada en la imprenta y prescindiendo igualmente de la mano de un editor, la manera en la que el cronista nombró a su obra merece un comentario significativo.

Harald Weinrich ha analizado el título como fenómeno textual desde la lingüística, preguntándose por las diferencias entre un título y una oración, y si éstos son textos independientes de la obra o no. Para Weinrich, si el título tiene la capacidad de "intitular" a otro texto, si tiene esta capacidad de enunciar algo sobre otro enunciado, entonces debe ser un texto corto, de naturaleza independiente, pero que forma una dupla con el texto largo al que, en cierto sentido, "pertenece".<sup>52</sup> Lo que me interesa resaltar es la función metadiscursiva que este autor le atribuye a los títulos que pueden detonar una opinión

---

<sup>52</sup> Su ensayo está lleno de apreciaciones interesantes, como que los títulos de textos literarios se han acertado (*La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* frente a *El nombre de la rosa*) mientras que en los textos científicos sucede a la inversa (*Discurso sobre el método* frente a cualquier título de ponencia o *paper* académico). La explicación lingüística que Weinrich provee puede complementarse con un estudio como el de Low de Vinnes desde los aspectos materiales en la composición de las portadas, particularmente con este paso de una categoría meramente catalográfica a una entidad significativa y que apela a la memoria del lector usando recursos retóricos como la asonancia (*Pride and Prejudice*) o la elipsis (*Si una noche de invierno un viajero...*) para generar suspenso y atraer al lector.

sobre la obra por parte del lector: “como ejemplo cito la novela *Historia de Henry Esmond* de W.M. Thackeray, que con la expresión ‘Historia’ proporciona una clasificación primaria sobre la cual el lector puede hacer sus conjeturas” (Weinrich 2000, 9).<sup>53</sup>

Los exámenes que Rolena Adorno realizó sobre el manuscrito revelan que el primer título de la obra era *El primero i nueva corónica i buen gobierno*. Para mí las palabras que otorgan la primera clasificación a la obra son *crónica* y *buen gobierno*: dos secciones principales que se presentan como géneros discursivos independientes y que materialmente están claramente divididos al interior de la obra. Sin embargo, Guaman Poma introdujo con tinta negra motivos decorativos que oscurecieron la “o” de “primero” y la conjunción “i” para enmendar el título en color sepia, en una etapa posterior a la redacción del grueso del manuscrito: *El primer nueva corónica i buen gobierno* fue el título final que quedó consignado en el frontispicio.

En la figura 18 se ve claramente la enmienda y el color negro de la viñeta que oscurece ambas letras y que rompe, en cierto sentido, con la composición del título. Como mencioné anteriormente, en el capítulo uno de este trabajo, éste era uno de los detalles que la edición facsimilar de París impedía observar, pues el alto contraste de

---

<sup>53</sup> “Die metasprachliche Funktion [...] kommt bei einem Titel dann zur Geltung, wenn der Leser durch ihn zu einer Reflexion über den text angeregt wird. Als Beispiel will ich hier W.M. Thackerays Roman *History of Henry Esmond* anführen, der mit seinem Ausdruck ‘History’ eine klassifizierende Vorgabe bereitstellt, über die der Leser sich Gedanken machen kann”.



las reproducciones hacía parecer que la página entera era una composición homogénea.



Figura 18. Detalle del título en el frontispicio de la *Nueva crónica*.

Este detalle ha sido interpretado por Adorno en consonancia con su hipótesis de que las enmiendas del autor refuerzan el sentido histórico atribuido a su obra, con la que coincido. Para Adorno, quizás el autor:

encontrara que su crónica no debía ser descrita como “primera y nueva” en la cual “primera” y “nueva” tuvieran valores equivalentes, sino más bien como la “primera crónica nueva”, o la “primera de las nuevas crónicas”, que proclamaba su primacía en una nueva jerarquía de valores no sólo históricos sino destacadamente políticos. Esto sugiere, en parte, que Guaman Poma vio su obra como la inauguración de un nuevo punto de partida en la literatura cronística que corregiría las anteriores versiones de la historia incaica y de la conquista española del Perú escritas por autores europeos (Adorno 2002, §4.8)

Carlos García Miranda ha reparado en el hecho de que hay aproximadamente nueve maneras distintas en las que Guaman Poma se refiere a su propia obra.<sup>54</sup> Si bien es patente este hecho, creo que no se debe a “que proceden de originales distintos que al ser copiados en la versión final mantuvieron su titulación de origen” y mucho menos a que estos supuestos originales provengan “de varios autores, tal vez de un equipo que responda a un proyecto grupal” (García Miranda 2010, 98-99).<sup>55</sup> Para mí, la enmienda efectivamente responde a un cambio de perspectiva que el autor tuvo sobre la relevancia del aspecto político de su obra.

No son pocos los momentos en los que el frontispicio de la *Nueva corónica* entra en contradicción con el texto de la obra. Pasa también con los apelativos que se atribuye el cronista, “señor y príncipe”, como veremos más adelante. Esto me lleva a pensar que Guaman Poma trabajó en el frontispicio de tal forma que quiso presentar al manuscrito como una obra mucho más coherente y en una etapa de elaboración más avanzada de lo que en realidad era; es decir, que muchas de las decisiones finales que tomó se reflejaron en el frontis-

---

<sup>54</sup> Entre ellas, figuran combinaciones como Primer nueva corónica de las Yndias del Pirú (p. 10), Primer [coronica] Nueva Corónica y Buen Gobierno deste reyno (p. 1), Primer y nueva corónica y de uien uiuir (p. 11), Corónica nueva y buen gobierno de este rreyno (p. 1188) o, simplemente, Corónica (García Miranda 2010, 97-99).

<sup>55</sup> La hipótesis de que Guaman Poma no fuera un solo autor que circuló a principios de la década de los noventa como rumor proveniente de una serie de documentos que nunca se mostraron al público ha sido tajantemente desmentida por los principales investigadores que cito en esta tesis.

picio, pero que no fueron integradas de forma homogénea en el resto del manuscrito.

El frontispicio de la *Nueva corónica* cobra relevancia no sólo por lo que sugiere a partir de la reconfiguración del espacio simbólico de las convenciones que uno encuentra en las portadillas de los impresos contemporáneos, sino porque el hecho de que exista un frontispicio en primer lugar es el indicio más fuerte que brinda Guaman Poma al lector sobre el conjunto de operaciones de las que echó mano para darle prestigio a su libro.

Este paratexto le otorga a la primera página “el toque oficial” que el autor deseaba para su obra entera al buscar instaurarla dentro de las convenciones de los libros impresos “dignos de mérito”, como diría Low de Vinne; es decir, los libros dignos de tener un frontispicio realizado *ex professo* para la obra. En esa clasificación podríamos encontrar una crónica, un tratado político (“Buen gobierno”), pero no necesariamente una carta, entendida no solamente como una comunicación personal entre dos sujetos, sino también como el género discursivo emparentado con las crónicas de la conquista que son las cartas de relación. Es cierto que las más famosas de ellas tuvieron versiones impresas desde el siglo XVI, pero la gran mayoría fueron publicadas posteriormente, muchas veces hasta el siglo XX.

En esta clave, Guaman Poma se muestra vacilante ante las convenciones de las relaciones o informes que se hacían en épocas del descubrimiento de América, en las que el autor respondía, a su ma-

nera, a un pedido oficial que abría la comunicación. Queda claro que Guaman Poma subvierte este requisito desde la apertura de su carta al rey, que comienza con unas palabras que tienen un dejo similar al del prólogo del *Quijote*, otro texto que dice y se desdice:

Muchas uestes dudé, S[acra] C[atólica] R[eal] M[agestad], azeptar esta dicha ynpresa y muchas más después de auerla comensado me quise bolber atrás jusgando por temeraria mi entención, no hallando supgeto en mi facultad para acauarla conforme a la que se deuía a unas historias cin escriptura nenguna, no más de por los quipos y memorias y rrelaciones de los yndios antigos de muy biejos y biejas sabios testigos de uista (Guaman Poma 2001, 6).

Pero a Guaman Poma nunca le fue requerido, oficialmente, nada, por lo que el frontispicio contrasta con la lectura de una "carta" como género de la comunicación privada, pero también con la carta de relación al incumplir con uno de los principales motivos del género, es decir, la petición real.<sup>56</sup> Como menciona Weinrich, la "clasificación anticipada" (de crónica sobre carta) proviene de la intención metadiscursiva del título, del título que "intitula la obra" como una crónica. Pero la lectura de éste paratexto no está clausurada. Para sumar a esta discusión vale la pena recordar el artículo de Walter Mignolo, "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista" (1992), en el que el investigador se ocupa de la prosa narrativa del periodo

---

<sup>56</sup> Dichas peticiones, como estudia Raquel Chang-Rodríguez, eran emitidas por Cédula Real, como la del 19 de diciembre de 1533, en la que la corona pidió una relación a las autoridades novohispanas que fuera "pintada lo más acertadamente que ser pudiere todo lo susodicho..." (Chang-Rodríguez 1995, 96 y n. 8).

colonial para problematizar la cuestión del carácter literario o no de estos textos y hacer una clasificación tipológica al interior de la categoría de las crónicas. Mignolo recuerda que desde la perspectiva de la producción de los textos coloniales, un texto puede o no estar pensado originalmente como literario:

tanto las cartas como las relaciones se escriben con la obligación de informar a la Corona y no con la intención de pasar a la dimensión del libro; la cultura los convierte de discurso en texto, debido a la importancia del hecho cultural que relatan. Finalmente, si las cartas y las relaciones forman parte de la “historia literaria” o de la “historia de la historiografía”, no la forman por la intención de escritura (i. e. ni Colón ni Cortés se proponían “hacer literatura o historia”), sino por un cambio epistemológico en el cual se consolidan la historia literaria y la historia de la historiografía y se recuperan, del pasado, aquellos textos que muestran, desde la perspectiva de la recepción, ciertas propiedades o historiográficas o literarias, aunque estas propiedades no sean características en la producción de tales discursos (Mignolo 1992, 59).

Aunque es evidente que el texto de la *Nueva corónica* también pasó por este cambio epistemológico, aquí la materialidad del texto delata esa intención que podían no haber tenido Colón y Cortés de “hacer literatura o historia”: Guaman Poma sí que se lo proponía, y no dudó en enmendar el título para que la suya se leyera como “la primera de las nuevas crónicas”. Como una carta, la crónica prefiguraba al rey Felipe como único destinatario —y, probablemente, único lector— del texto. Sin embargo, el título del frontispicio decididamente abría el umbral para un público más amplio y, por consiguiente, un proyec-

to mucho más ambicioso: no sólo sentar las bases del buen gobierno, sino publicar este proyecto y difundirlo públicamente.

### III.4 *Compuesto por Don Felipe Guaman Poma de Ayala, señor y príncipe*

La imprenta, además de ser un medio más veloz y eficaz para la copia seriada de textos, era ideal para aumentar la circulación, difusión y comercialización de los libros. Sin embargo, como señala Pedro Ruiz Pérez a propósito del concepto de autoría en el incipiente contexto editorial de los siglos XVI a XVII:

las dimensiones que alcanza la comunicación tipográfica [impusieron] una doble institucionalización: la que *de facto* surge de la regularidad y normalización que introduce en los procesos tratados y la que *de iure* recibe de los procesos que quieren mantenerla bajo control. La legislación en torno a la imprenta, además de la dimensión adquirida por ésta, se vincula a la consolidación de un estado absolutista y a la necesidad de imponer una autoridad exterior al texto en un momento en que el sentido de la propiedad corre parejo con la progresiva factura de los principios de imitación clasicista y las heterodoxias en el pensamiento religioso y científico, y se impone por todo ello la necesidad de establecer con claridad una instancia que soporte la responsabilidad inherente a los riesgos de la novedad. Es el momento en que se rechaza el anonimato de los libros, con la consiguiente revalorización del nombre del autor, que sirve lo mismo para criterios sancionadores que para los del reconocimiento del prestigio (Ruiz Pérez 2003, 70-71).

Hasta el siglo XVII se empezó a difundir la práctica de registrar el nombre del autor y de su texto como una forma de combatir las ediciones apócrifas y eliminar disputas entre libreros, impresores y autores: empezó a cobrar relevancia el hecho de que las obras se firmaran, además de que hubiera una sola denominación para ellas.

A partir de la Contrarreforma, consignar el nombre del autor en la portada se convirtió en un dato de carácter obligatorio para los libros españoles. A propósito del nombre del autor, Roger Chartier ha estudiado esta problemática insertándola en los cruces entre su propio estudio socioeconómico en los circuitos culturales y librescos del siglo XVIII en París y Londres y el famoso discurso de Foucault de 1969, pronunciado ante la Société Française de Philosophie, “¿Qué es un autor?”.

Me parece importante señalar la división que se instaura a partir de estos dos textos entre el autor como un individuo social, “los diversos interrogantes que se vinculan a esta perspectiva (por ejemplo, la condición económica de los autores, sus orígenes sociales, sus posiciones en el mundo social o en el campo literario, etc.)”, que abordé en la introducción a este trabajo a propósito de Guaman Poma y, por otro lado, “la construcción misma de lo que [Foucault] llama la ‘función-autor’, es decir, ‘la manera en la que un texto designa explícitamente esta figura que se sitúa fuera de él y que lo antecede’” (Chartier 2006b, 187).

Como figura que se instaura dentro del contexto en el que los regímenes imperiales y las iglesias comenzaron a identificar y a censurar las obras prohibidas, atribuirse la autoría de un texto tan subversivo como la *Nueva corónica* tenía implicaciones relevantes, que sin embargo no entraban en conflicto con el régimen de prestigio asociado a la propiedad de su texto. La *función autor*, que se activa con las palabras “compuesto por don Felipe Guaman Poma de Ayala, señor y príncipe” al final del título, están vinculadas por otros recursos mediante los cuales el cronista hizo todo lo posible para autorizar su discurso desde este lugar de enunciación. La inserción de la obra en una historia literaria más amplia, que comenté a propósito del título, se suma dos recursos más: primero la aposición de los títulos “señor y príncipe” como manera de presentarse como un sujeto con una posición jerárquica —si no igual a la del rey, sí por lo menos equivalente— que podía dirigirse a él y, segundo, la construcción de la figura de Guaman Poma como un autor en toda regla, como un artífice en materia de crear libros, que además “compuso” el que tenemos en nuestras manos.

### **III. 5 Don Felipe Guaman Poma de Ayala, autor**

Además de cumplir con la evidente necesidad de establecer sus credenciales desde un inicio para poder interpelar al rey como su interlocutor, los epítetos “señor y príncipe” que Guaman Poma añadió a su



nombre en el título revelan, en el plano de la evidencia material, el esfuerzo por hacer del frontispicio un paratexto coherente en su propuesta retórica, aunque divorciado de otras instancias dentro y fuera de la crónica en las que el autor se presenta a sí mismo de otros modos: por un lado estos epítetos “elevan su rango social más allá de lo constatable en la realidad extratextual” (López-Baralt 1995, 72) y forman parte, como ha observado Rolena Adorno, de una estrategia mediante la cual Guaman Poma enmendó varias veces el texto de la primera parte de la crónica para modificar los pasajes donde se auto-designaba como “cacique principal” por “capac apo, ques príncipe”: a partir de la segunda parte de la crónica ésta enmienda pasa a formar parte, junto con los títulos nobiliarios referentes a la familia del autor, de la redacción inicial de la crónica (Guaman Poma 2001, 5 n.1).

Aunque se sabe que Guaman Poma descendía de las dos dinastías más importantes en el Perú, sus biógrafos consideran que la designación de “príncipe” es una autoconstrucción exagerada, si no dudosa (López Baralt 1998, 67-68). Este epíteto contribuye a sumarle autoridad a la figura de Guaman Poma en el frontispicio y es complementado por otros recursos que aparecen en la misma página (el “don” que antepone a su nombre, el sello que figura en la parte inferior —“G.f.P / Aiala / príncipe”— e incluso el atavío occidental que usa su figura en la ilustración).

Por otro lado, estos epítetos entran en conflicto con otras facetas —máscaras, las ha llamado Mercedes López Baralt— con las que se

presenta el autor, tanto fuera de la *Nueva crónica* —como en los manuscritos de Chiara, en los que el autor ni siquiera firma con su nombre totémico “Guaman Poma” (López Baralt 1995, 72 y n. 25) — como al interior de ella: mientras que en el “Prólogo al lector cristiano” mantiene *príncipe*,<sup>57</sup> cierra la carta al papa como “su umilde bazallo don Phelipe Aiala, *autor*” (Guaman Poma 2001, 4).

En su crónica del viaje a Lima “*don Francisco de Ayala*” es su hijo, no el autor (Guaman Poma 2001, 1105): la imagen del escritor que sale pobre, desnudo y camina como un paria en el reino “no es otra cosa que otra máscara que el autor asume voluntariamente en su proceso de autoficcionalización [...] y que contradice una máscara anterior: la de ‘señor y príncipe’ del frontispicio” (López Baralt 1995, 78). El cronista peruano se adueña del tópico de la *peregrinatio vitae*, contraviniendo a la máscara de príncipe que hasta entonces había manejado. Esto, que Mercedes López-Baralt interpreta como un proceso de ficcionalización del autor, más bien tiene que ver con los géneros discursivos que Guaman Poma maneja en la crónica y que construyen estas distintas facetas de autoridad de las que he venido hablando.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> “Y la dicha merced pide y suplica para cienpre de la dicha ynpreción a su M[agestad], del dicho libro conpuesto por el dicho autor, don Felipe Guaman Poma de Ayala, señor y capac apo, ques *préncipe*, pues que lo merese de la dicha auilidad y trauajo” (Guaman Poma 1615/1616, 11)

<sup>58</sup> Agradezco a mi asesor, Armando Velázquez, este señalamiento.

Me interesa resaltar el efecto a nivel del *pathos* que prefigura esta identidad en contraste con las credenciales de poder que aparecen en el frontispicio: “Treynta años estando seruiendo a su Magestad, halló todo en el suelo y entrándole en sus casas y sementeras y pastos. Y halló a sus hijos y hijas desnudo, seruiendo a yndios picheros, Que sus hijos y sobrinos y parientes no le conocieron porque llegó tan biejo; sería de edad de ochenta años todo cano y flaco y desnudo y descalso” (Guaman Poma 2001, 1104). En el trecho que media entre el autor y la autoridad, entre el príncipe y el mendigo, ¿cómo le hace el autor para transitar de un lado al otro del espectro? ¿En qué momentos asume una identidad y en qué momentos la abandona para adoptar otra distinta?

Como muestran las etiquetas textuales que el autor sobrepone a la ilustración, Guaman Poma puede prescindir del “don” en favor de su hijo, puede prescindir incluso de su apellido y de su nombre totemico “Guaman Poma”, pero no puede despojarse de la etiqueta “autor”. ¿De dónde proviene esta credencial y por qué es tan importante para autorizar la figura de Guaman Poma? ¿Por qué la palabra “autor”, sin embargo, está ausente en el frontispicio, fuera de la mención en el título de que la obra fue “compuesta por...”?

Sobre la primera pregunta, como señala Pedro Ruiz Pérez, al elegir el canal de la imprenta los autores se insertaban en una serie de prácticas donde el escritor, cada vez más profesionalizado, podía tener un mayor alcance: mientras que “en la cultura académica seguía

vigente un principio de autoridad, la *auctoritas* clásica". En un segundo nivel empezaba a forjarse el concepto de la autoría como el responsable político de la factura de un texto (Ruiz Pérez 2003, 67). Al observar otras portadas como las que reproduce arriba me atrevo a conjeturar que las credenciales que usó Guaman Poma en el frontispicio están centradas, sobre todo en su figura: en forjarse un nombre, pero también una historia, establecer su condición social y su linaje. Silvia Tiffenberg analiza el frontispicio desde la perspectiva webberiana de legitimidad, que puede presentarse en tres fases frente a la simple obediencia al poder en abstracto: la legitimidad tradicional o religiosa (que la autora identifica con el Papa), la política o racional (el Rey) y la carismática o escritural encarnada en Guaman Poma.

Entre las tres figuras que aparecen en el frontispicio se configura un diálogo enmarcado en una especie de *mise en abyme* cuyo referente es, precisamente, el libro que el lector tiene en sus manos: "Si hay un libro sagrado que respalda la figura del Papa, un conjunto de leyes que respalda la figura del rey, existe también un libro que respalda la figura de Gumana Poma: es su propio texto y, desde éste, él construye su propia ejemplaridad" (Tiffenberg 2004, 213).

Las tres *auctoritas* están fundamentadas, pues, en la Biblia, las leyes y la *Nueva corónica*. La categoría de autor que el cronista se adjudica en las páginas siguientes, no es una simple credencial autoimpuesta, como la de "señor y príncipe": además de ser la identidad que privilegia sobre las demás, es la única que está verdaderamente justi-

ficada. La propia elaboración del manuscrito es su credencial más fuerte: “una identidad escritural que legitima la autoridad de aquel que emprende la tarea ciclópea de la reconstrucción de un mundo que se desmorona, desde la nueva categoría autorial americana” (213).<sup>59</sup> Guaman Poma parece estar a caballo entre los dos conceptos de autoría contemporáneos que distingue Ruiz Pérez “el aristócrata que coloca las letras como adorno de sus armas y el escritor de origen humilde que hace de las letras su justificación y el peldaño para su acenso social” (Ruiz Pérez 2003, 66).

---

<sup>59</sup> No es el objetivo de este trabajo entrar en este análisis, pero me gustaría comentar que el prestigio del autor no se quiebra ante la tendencia a autorizar el texto a través de distintos tópicos retóricos muy propios de la época: el manuscrito hallado, la atribución del texto a una fuente antigua y la concepción del autor como un mero traductor o adaptador del texto —“padrastró”, incluso, como se hacía llamar Cervantes— son recursos que también están presentes en la Nueva corónica: “la dicha historia es muy uerdadera como conbiene al supgeto y personas de quien trata” (Guaman Poma 2001, 7); “pasé muchos días y años yndeterminando hasta que uencido de mí y tantos años, comienso deste rreyno, acabo de tan antigo deseo, que fue cienpre buscar en la rudeza de mi ingenio y ciegos ojos y poco uer y poco sauer, y no ser letrado ni dotor ni leenciado ni latino, como el primero deste rreyno, con alguna ocaçión con que poder seruir a vuestra Magestad, me determiné de escriuir la historia y desendencia y los famosos hechos de los primeros rreys y señores y capitanes nuestros agüelos y des prencipales y uida de yndios y sus generaciones y desendencia...” (8); “E trauaxado de auer para este efeto las más uerdaderas rrelaciones que me fueron pocibles, tomando la sustancia de aquellas personas; aunque de uarias partes me fueron traýdas, al fin se rredugían todas a la más común opinión” (10); “para sacar en linpio estas dichas historias ube tanto trabajo por ser cin escrito ni letra alguna, cino no más de quiptos y rrelaciones de muchas lenguaxes ajuntando con la lengua de la castellana y quichiua ynga, aymara, poquina colla, canche, cana, charca, chinchaysuyo, andesuyo, collasuyo, condesuyo, todos los bocablos de yndios” (11).

Esta nueva categoría autorial no puede entenderse sin atender a los cambios a los que estaba sujeto el mundo editorial, y está centrada en la “propiedad” del texto que se imprime. Esta actitud también está inserta en una dinámica de resistencia: si bien para la época de la llegada de los españoles al Perú los indios americanos estaban habituados a conquistas violentas —como menciona el cronista repetidamente a lo largo de su texto— lo que la Conquista trajo consigo fue la instauración de un sistema de racionalidad nuevo ligado a la escritura. Para cuando Guaman Poma de Ayala terminó el manuscrito de la crónica había pasado poco más de un siglo desde el incidente de Cajamarca, que describió de la siguiente manera:

Y llegado con su magestad y sercado de sus capitanes con mucho más gente doblado de cien mil yndios en la ciudad de Caxamarca, en la plasa pública en el medio en su trono y aciento, gradas que tiene, se llama *usno*, se asentó Ataguálpa Ynga. / Y luego comensó don Francisco Pizarro y don Diego de Almagro a dezille, con la lengua Felipe yndio Guanca Bilca, le dixo que era mensage y enbajador de un gran señor y que fuese su amigo que sólo a eso benía. Respondió muy atentamente lo que dezía don Francisco Pizarro y lo dize la lengua Felipe yndio. Responde el *Ynga* con una magestad y dixo que será la uerdad que tan lexo tierra uenían por mensage que lo creyía que será gran señor, pero no tenía que hazer amistad, que también que era él gran señor en su rreyno. / Después desta rrespuesta entra con la suya fray Uiciente, lleuando en la mano derecha una crus y en la esquierda el bribario. Y le dize al dicho *Atagualpa Ynga* que también es enbajador y mensage de otro señor, muy grande, amigo de Dios, y que fuese su amigo y que adorase la crus y creyese el euangelio de Dios y que no adorase en nada, que todo lo demás era cosa de burla. Responde Atagualpa Ynga y dize que no tiene que adorar a nadie cino al sol, que nunca muere ni sus *guacas* y dioses, también tienen en su ley, aquello

guardaua. / Y preguntó el dicho Ynga a fray Uisente quién se lo auía dicho. Responde fray Uisente que le auía dicho euangelio, el libro. Y dixo *Atagualpa*: "Dámelo a mí el libro para que me lo diga." Y ancí se la dio y lo tomó en las manos, comensó a oxear las ojas del dicho libro. Y dize el dicho Ynga: "¿Qué, cómo no me lo dize? ¡Ni me habla a mí el dicho libro!" Hablando con grande magestad, asentado en su trono, y lo echó el dicho libro de las manos el dicho Ynga *Atagualpa*. /Cómo fray Uisente dio boses y dixo: "¡Aquí, caualleros, con estos yndios gentiles son contra nuestra fe!" Y don Francisco Pizarro y don Diego de Almagro de la suya dieron boses y dixo: "¡Salgan, caualleros, contra estos ynfeles que son contra nuestra cristiandad y de nuestro enperador y rrey demos con ellos!" (Guaman Poma 2001, 387-388).

Como menciona Antonio Cornejo Polar tras hacer un examen minucioso de este incidente en fuentes primarias como el relato de Guaman Poma y el de otros cronistas contemporáneos, la "sordera" de Atahualpa ante el libro sintetiza la experiencia mediante la cual "él y su pueblo quedaron sujetos a un nuevo poder, que se plasma en la letra, y marginados de una historia que también se construye con los atributos de la lengua escrita" (Cornejo Polar 2003, 31). Guaman Poma usó el libro para revertir el discurso de la ignorancia de la lengua escrita como equivalente a la barbarie, pero le importaba también subsanar el "error" de Atahualpa de ver al libro meramente como un objeto (no cualquier libro, además, sino una Biblia: un objeto sagrado y con atributos sobrenaturales).

En un contexto en el que el motivo principal que impulsó la llegada y la difusión del arte tipográfico en el Nuevo Mundo había sido el de hacer textos en lenguas indígenas con fines evangelizadores

(Garone 2014, 17), Guaman Poma estaba consciente de las ventajas que ofrecía el medio impreso, y, empezando por el frontispicio, sabía cómo éste podía instaurar su discurso y dotarlo de la autoridad que el libro necesitaba.

Todo el peso simbólico que se le atribuía al impreso en el periodo de la imprenta manual quedó consignado en esta primera página: Guaman Poma no sólo remedió visualmente los frontispicios arquitectónicos, sino que mostró que conocía su retórica a profundidad, tanto como para poder emplearla como parte de su discurso. Es aquí también donde quedaron consignadas ciertas decisiones (como los epítetos que acompañan su nombre) que surgieron, probablemente, como reflexiones posteriores, pero que el cronista quiso que figuraran en la primera página de la obra.

Y es aquí también donde Guaman Poma ofrece la pauta de lectura como la primera de las crónicas nuevas, anticipándose a una lectura pública: si bien los manuscritos no necesariamente llevan implícita la idea de una lectura privada,<sup>60</sup> lo cierto es que es imposible concebir el terreno del libro impreso sin pensar en la cantidad de lectores que supone la circulación de la obra dentro de un circuito más amplio: “la creación de un público, la construcción de un lector al-

---

<sup>60</sup> Agradezco a mi amiga Javiera Barrientos el señalamiento de que esta división entre lo público-impreso, por un lado, frente a lo privado-manuscrito, por el otro, además de ser una generalización muy amplia, es errada en cierto punto: en América Latina, por ejemplo, las formas manuscritas se usaron en el dominio público y legal durante largo tiempo, como muestran los certificados de nacimiento, pagarés, poderes notariales, etc. que sobreviven hasta bien entrado el siglo XX.



terno, esta vez colectivo [...]. La *Nueva corónica* está dirigida a toda la sociedad virreinal, a cada uno de cuyos sectores apostrofará desde sus 'prólogos' para conminarlos a vivir el buen gobierno" (López Baralt 1993, 82). El frontispicio es la primera de estas formas de apostrofar a un lector colectivo, que hasta cierto punto es un lector abstracto y, simultáneamente, al receptor concreto de la obra, el rey Felipe III de España, lo que inmiscuye la crónica en una lógica según la cual el autor tiene que construirse como una figura de autoridad ante ambos frentes.

En el siguiente capítulo estudiaré cómo, a partir de la disposición del texto sobre la página, Guaman Poma no necesariamente veía al libro como un objeto en la dinámica del fetiche —como menciono no sólo a propósito de Atahualpa, sino de los muchos conquistadores españoles que tampoco sabían leer y escribir— sino que realmente estaba pensando en un libro como un instrumento para el conocimiento del Perú.



#### IV. De la composición impresa al diseño del manuscrito

*Un libro es un espejo flexible de la mente y el cuerpo. El tamaño y las proporciones del objeto mismo, el color y la textura del papel, el sonido que hacen las páginas cuando uno las hojea y el olor del papel, el adhesivo y la tinta, todo eso se funde con el tamaño, la forma y la colocación de la tipografía y revela un poquito sobre el mundo en el que se fabricó ese libro.*

*Robert Bringhurst, Los elementos del estilo tipográfico*



CUANDO UN HABLANTE pronuncia una frase en voz alta, provee a su receptor de una serie de recursos tanto verbales como no verbales para indicar a su interlocutor el sentido de sus palabras. La comunicación escrita no está exenta de estas prácticas: "cuando escribimos brindamos estas instrucciones a nuestro lector tanto con recursos verbales como con recursos no verbales", afirma la investigadora Viviana Cárdenas hablando sobre los cruces entre la lingüística y la escritura, "seguimos instrucciones de ambas clases que están previstas en el

momento de producción del texto para orientar nuestra interpretación" (Cárdenas 2001, 93-94). En el nivel de la comunicación escrita, estos recursos gráficos —que no siempre mantienen una relación de "calco" con la comunicación oral— pertenecen a lo que Cárdenas ha denominado la zona visuográfica de la escritura, que abarca los blancos, las variaciones tipográficas (tamaño, fuente, grosor, color), pero también los signos de puntuación que de cierta manera organizan el pensamiento en el texto.

Me interesa retomar el concepto de zona visuográfica en tanto que se presenta como una zona intermedia entre el nivel de la escritura y lo que otros investigadores, como Nina Catach, de quien Cárdenas retoma el término, han llamado la *mise en page* de un texto; es decir el "conjunto de técnicas visuales de organización y de presentación *del objeto libro*, que van del blanco entre las palabras al blanco en las páginas, pasando por todos los procesos interiores y exteriores al texto, permitiendo su disposición y su puesta en valor" (Nina Catach cit. Cárdenas 2001, 117).

Lo que me interesa, particularmente, es estudiar de qué forma estos elementos que lindan entre el dominio de lo escrito y lo visual, en un nivel, y entre la organización y presentación de un libro, en otro nivel, codifican significados dentro de un marco visual y son capaces de establecer vínculos entre las ideas de un autor y la manera en la que están representadas sobre la página.

En este sentido, los conceptos de "zona visuográfica" —en el nivel de la escritura— y "*mise en page*" —en el nivel del libro— se complementan con los paratextos para los que Genette atribuye características ilocutivas y performativas, y que funcionan como las "instrucciones" implícitas para leer un libro, retomando el concepto de materialidad performativa de Johanna Drucker del que hablé en el capítulo anterior.

En atención a lo que he discutido sobre la importancia de trabajar con una noción más amplia del concepto de paratexto que no privilegie a los que operan de forma verbal sobre los que operan de forma visual, en este capítulo —a diferencia del pasado, en el que me centré principalmente en la ilustración y los textos del frontispicio— estudiaré paratextos que operan en el nivel de lo que hoy conocemos como el diseño o la composición de la página.

Particularmente me ocuparé de "El capítulo de la vecita general o censo" y centraré mis observaciones exclusivamente en la página 197, omitiendo la primera que inaugura la visita, la página 196, por tratarse de una ilustración.

#### **IV.1 El capítulo de la primera visita general**

La primera visita general o censo del virreinato peruano "se hizo en 1549, al acabar el presidente La Gasca con la rebelión de Gonzalo Pizarro. La dirigieron el obispo Loayza, el licenciado Hernando de

Santillán y fray Domingo de Santo Tomás, colega dominico e informante de Las Casas" (Guaman Poma 2001, 195, n.1).

Es posible que Guaman Poma haya servido en la primera visita general como escriba o intérprete (Chang-Rodríguez 1995, 98; Beyersdorff 2007, 147). En la descripción que el cronista hace de este evento, demuestra su conocimiento sobre la visita como instrumento de dominio colonial pero, como afirma Chang-Rodríguez, también aprovecha la oportunidad que ello le ofrece para representarse como informante ideal: "El conocimiento desplegado en la representación de este periplo transformaría al autor no sólo en 'visitador,' sino en interlocutor 'inteligente' [es decir, un sabio perito] del Consejo de Indias" (Chang-Rodríguez 1995, 98). En el capítulo de la *Nueva crónica* sobre la primera visita, Guaman Poma da cuenta de la estructura de las calles que dividen a la población por edades y por los trabajos que realizaban dentro de la sociedad andina; todos, desde los más pequeños hasta los enfermos, cumplían con un papel asignado y tenían derecho a la propiedad de heredades.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> A propósito del derecho legítimo a la propiedad de la tierra, que para Guaman Poma tiene una importancia capital en la *Nueva crónica*, Rolena Adorno menciona que el cronista andino está apelando a la noción de ley natural, es decir, que todos los pueblos tienen el derecho a la soberanía sobre sus propias tierras no por mandato del rey, sino de Dios (Adorno 1999, 42). Considero que de esta idea se deriva también la responsabilidad social que tiene el pueblo con los enfermos y lisiados que se lee en el texto de la cuarta visita (Guaman Poma 2001, 203).

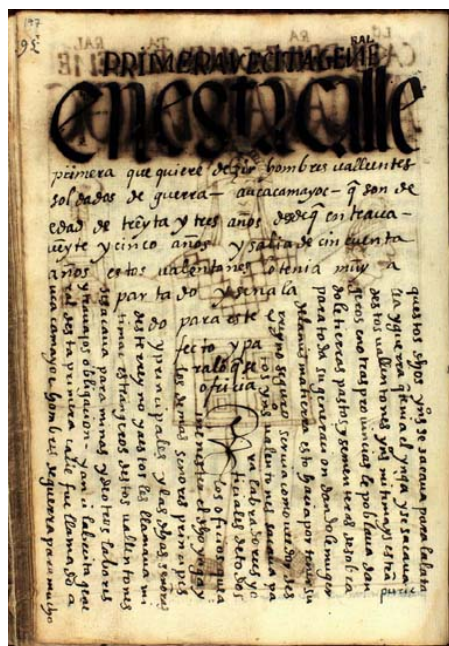


Figura 19. “Primera vecita general” de la Nueva corónica y buen go-  
bierno (Guaman Poma 2001, 197).

La página 197 del manuscrito (figura 19) es notoria por la extraña disposición de la mancha textual: una pirámide invertida a la cual se suma un texto, como menciona Rolena Adorno en la nota a esta sección, “en rayas verticales, debajo del triángulo invertido [...]”; dicen algunos que es para imitar la forma del *kipu*”. Añade:

Se ve que esta sección vertical es una adición posterior, tanto por el cambio en el color de la tinta como por las alteraciones en la ortografía y la temática: Guaman Poma utiliza una *q* donde suele usar la *c* en las enmiendas de este capítulo y en las de todo el libro, y la introducción de comentarios sobre la actualidad colonial es

también típica de éstas y de todas las adiciones al texto (Guaman Poma 2001, 197 y n.1).

Considerando el complejo carácter simbólico de la crónica, no es de extrañar que algunos investigadores hayan optado por esta interpretación. A mi modo de ver, sin embargo, ésta es difícil de sostener: primero porque la correspondencia visual con el quipu existe para las líneas de texto que corren en vertical pero no para las horizontales en pirámide, y, segundo, porque el quipu era un dispositivo mnemónico que sólo podía ser interpretado por alguien que estaba familiarizado con la información referida pero no era, propiamente, un sistema de escritura —por lo menos ésta es una cuestión que está sujeta a debate (Classen 1991, 404)—. Sin embargo, considero que ésta no es una justificación para pasar por alto la relación entre el contenido textual y su disposición.

En un esfuerzo por estudiar la acumulación de paratextos en esta página, analizaré primero la disposición del texto original —la forma de pirámide invertida— para después abordar la enmienda en líneas verticales.

## V.2 Diseño de la caja tipográfica

La “Primera visita” no es la única vez en el manuscrito en el que Guaman Poma explora una disposición textual distinta de la línea

corrida. Apenas en la tercera página de la crónica, Guaman Poma escribe la siguiente oración:

S[ANTICI]MA TRINIDAD, Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo, un solo Dios uerdadero que crió y rredimió a los hombres y al mundo y su madre, la uirgen Santa Maríaa, y a todos los sanctos y sanctas y ángeles del cielo. Amén. // Me dé su gracia para escriuir y notar buenos egenplos, para que de ello tome todos los christianos, y cienbre y plante, para que echen buena fruta y cimiento para el seruicio de Dios Nuestro Señor, y de lo malo los pecadores se emiende y enfrene su lengua y corasón y su ánima y consencia y a los que la lewere le alunbre el Espíriitu Sancto y unos y otros se aconsexen y se enseñen y sepan que ay un solo Dios uerdadero, la Sanctísima Trinidad en el cielo y en este mundo, Dios uerdadero (Guaman Poma 2001, 3).

La caja del texto está diseñada también en forma de pirámide invertida (figura 20), pero sin las líneas verticales que complementan el texto en la sección de la “Primera visita”. Cabe mencionar que esta forma de formar o diagramar el texto ya era empleada en impresos por lo menos desde tiempos de Aldo Manucio, como el ejemplo de la figura 21, en la que el impresor usó la forma de pirámide invertida con un texto en griego que cierra el colofón del *Florilegium diversorum epigrammatum in septem libros* (1503).



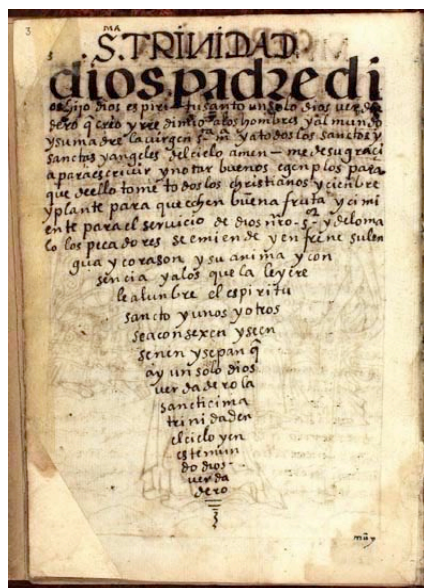


Figura 20. Oración a la Santísima trinidad (Guaman Poma 2001, 3).

La forma, obtenida mediante la indentación sucesiva a ambos lados del margen, daba como resultado líneas cada vez más cortas en la caja donde se formaba el texto. Como señala Low de Vinne, era característico que los colofones estuvieran dispuestos en la forma de una pirámide inversa, que después pasó a formar parte de la composición usual para los finales de capítulo: era una manera de advertirle al lector de que la materia escrita se adelgazaba hasta su extinción (Low de Vinne 1902, 18). También ha sido empleada en títulos y asuntos dignos de ser destacados (Stewart 1919, 53). Es interesante mostrar que este tipo de caja tipográfica sigue viva, aunque sus apariciones

parecen haberse concentrado mayormente en colofones, como en el poemario de Ivan Cruz Osorio, *Contracanto* (2010).<sup>62</sup>

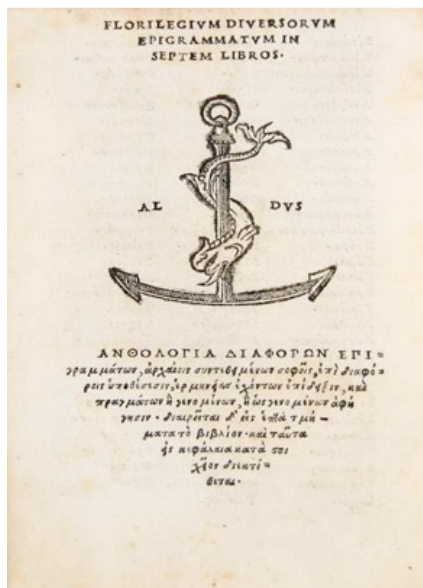


Figura 21. Colofón del *Florilegium diversorum* de Aldo Manunzio con marca de imprenta.

<sup>62</sup> El ejemplo es particularmente interesante, puesto que se trata de un diseño editorial moderno que retoma ciertos elementos de otras épocas del libro. El cuidado de la edición, a cargo de Benjamín E. Morales, quien encargó el diseño a Mano de Papel en colaboración con el autor, simula un impreso decimonónico. Aunque el colofón en pirámide invertida sigue apareciendo en muchos libros actualmente, me gusta particularmente este ejemplo porque en las guardas figura, además, el mapamundi de Guaman Poma.

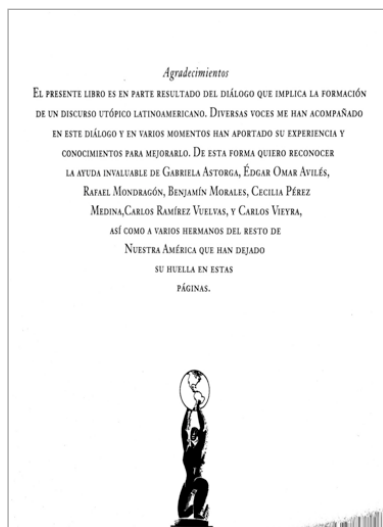


Figura 22a y 22b. Portada de *Contracanto* (2010) y su colofón en forma de pirámide invertida con marca de imprenta.

No es de sorprenderse que encontremos la misma disposición tipográfica en la *Doctrina christiana* (1584) que imprimió Antonio Ricardo en Lima, en el tiempo de vida de Guaman Poma. En el capítulo anterior mencioné de paso a este impresor natural de Turín y las condiciones de su llegada a Perú. Aunque desde 1544 proliferaba el comercio de libros en Lima, no fue hasta cuarenta años después que la capital peruana recibió el permiso real para tener su propia imprenta.

Se sabe que en el taller de Ricardo, quien había empezado su carrera como impresor en México, trabajaron escribas indígenas, por lo que no es difícil especular que el contacto de Guaman Poma con la imprenta empezó aquí.

Sería interesante hacer un cotejo de los paratextos en ambas obras con el fin de estudiar sus similitudes y diferencias. La misma Valerie Fraser ha dicho al respecto que el cronista andino pudo haber tomado algunos ornamentos, fuentes tipográficas, y el encabezado de la página que abre la sección de la conquista (Guaman Poma 2001, 370) de la *Doctrina christiana* y del *Terzero cathecismo* (figura 23, 1585), otra obra también impresa por Ricardo (Frazer 1996, 273).<sup>63</sup>

Con el fin de dar cuenta de algunas diferencias entre lo que constituye el diseño de la página en un impreso frente al diseño de la página de un manuscrito, considero que es relevante hablar sobre algunos puntos clave del proceso de la constitución de los libros impresos, aunque no deseo detenerme pormenorizadamente en su estudio.

---

<sup>63</sup> Durante la Colonia, al menos en el virreinato de la Nueva España, los escribas indígenas trabajaron en dos áreas: en los libros administrativos, y, por supuesto, en los religiosos. Como afirma Marina Garone, “la elaboración de textos en lenguas indígenas fue una de las primeras preocupaciones de los misioneros y funcionarios de la administración colonial, y, al mismo tiempo, fue el motivo principal que impulsó la llegada y la difusión del arte tipográfico en el Nuevo Mundo.” (Garone 2014, 1). La participación de indígenas en la producción libresca no se limitó a su labor de informantes y traductores, sino que también intervinieron en la concepción visual y la producción de los impresos coloniales (55).

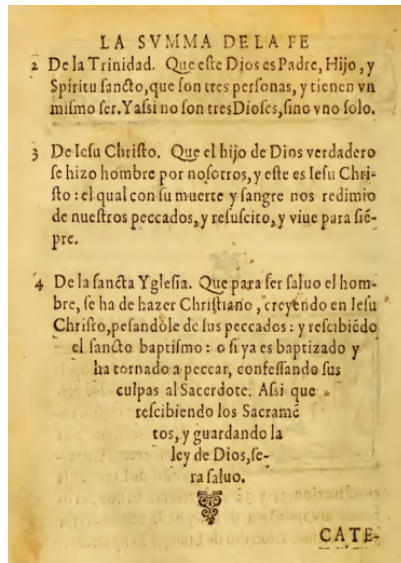


Figura 23. Página de la *Doctrina christiana*, impresa por Antonio Ricardo en Lima.

En primer lugar me gustaría recordar dos cosas que mencioné en el capítulo anterior a propósito de la noción de página en esta franja de interacción en la que la cultura manuscrita convivió con los primeros cien años de la cultura impresa: la primera es que la página manuscrita había legado a la página impresa una serie de elementos visuales que ya existían desde antes, entre los que figuraban la caja del texto y su relación con los márgenes, el tipo de justificación y los elementos de organización del texto en jerarquías como títulos y subtítulos. La otra es que entre los siglos XVI y XVII la noción de lo que era una

página —es decir, cómo se configuraban todos los elementos dentro de la superficie del papel— estaba en pleno proceso de mutación debido a una serie de factores como el género discursivo de la obra; la consideración del lector al que estaba dirigida y el repertorio de convenciones editoriales de quien fabricaba el libro, entre otros.<sup>64</sup>

Antes hablé de las guías que eran tiradas sobre el pergamino con un punzón o con alguna herramienta afilada para configurar los “ren-glones” y los espacios sobre los que trabajaban calígrafos e iluministas. Aunque la factura de un libro también era una empresa colaborativa en un taller de imprenta, al igual que en un *scriptorium*, la tarea del cajista era precisamente la de decidir las características visuales del texto distribuyendo tipos e imágenes en la caja, espacios y cuadratines, decidiendo el tamaño de las columnas y los márgenes, así como los elementos decorativos de la página, eligiendo la disposición de las diversas secciones y partes del manuscrito, como muestra Francisco Rico en *El texto del Quijote*.

---

<sup>64</sup> No me interesa extenderme en el asunto, pero es imposible dejar pasar por alto que ésta distinción ha llevado a algunos críticos a aducir una supuesta flexibilidad del manuscrito frente a la fijeza del impreso, lo cual es completamente discutible: para desmentir esta creencia basta con ver las copias de algunos amanuenses, como en el caso de los manuscritos de Gayoso y Toledo para el *Libro de buen amor* —cuyas similitudes le permiten a una disciplina como la ecdótica trazar filiaciones entre ambos testimonios— para desmentir esta “movilidad” y comparar la cantidad de variantes en la edición de una obra impresa, como lo ha hecho Francisco Rico para el *Quijote* que representan un verdadero problema para los investigadores que quieren ver a la imprenta, en abstracto, como un proceso que sirvió para “fijar” textos.

Una diferencia sustancial entre ambos procesos es que durante el diseño de un impreso “una parte del diseño se realizaba al momento de la composición tipográfica del texto, es decir que se puede distribuir el contenido por páginas, pueden cortarse líneas y unirse otras, o incluir ilustraciones, capitulares y otros elementos tipográficos” (Garone 2014, 69) según se iba pasando el original de imprenta a la caja: “La estructura miscelánea, la indeterminación del autor a varios propósitos y las incidencias de la redacción” (Rico 2005, 101) debieron haberle dado al primer borrador de la crónica un aspecto revuelto, desigual y poco legible, lejano del prístino manuscrito que conocemos.

Es interesante señalar la correspondencia del trabajo de Guaman Poma sobre su borrador, que no sobrevivió hasta nuestros días, con la práctica de hacer “originales de imprenta” en la época. El original, una “transcripción realizada por un amanuense contratado a tal efecto” (55), permitía que el autógrafo, el texto escrito por la pluma del autor, fuera reemplazado por un apógrafo, una copia fácilmente legible, obra de un escribano: esto no sólo se hacía por obvias razones de comodidad para que pudieran leerla los operarios de la imprenta preindustrial, sino porque la composición de los libros no se elaboraba de forma secuencial, sino “por formas, es decir, componiendo en bloque el conjunto (forma) de las planas destinadas a estamparse en cada una de las dos caras (blanco y retiración) del pliego. Como en buena medida esas planas son discontinuas, era preciso contar el ori-

ginal, calculando puntualmente qué segmentos del manuscrito habían de llenar cada una de las páginas del impreso” (63). Por ello era vital que la letra del original de imprenta fuera homogénea y tuviera, más o menos, la misma cantidad de palabras por página.

La relación del trabajo de Guaman Poma con el de un escriba ha sido observada también por Adorno: el cronista también se basó en su borrador para planear dónde iban a quedar los subtítulos y las ilustraciones, cuántas líneas iba a tener cada página y los distintos juegos tipográficos. Dada la limpieza de su manuscrito, este borrador debió haber sido realizado antes de que su pluma tocara el papel, como si de un “original de imprenta” se tratara:

Mientras que estamos familiarizados con Guaman Poma como un artista que también juega el rol de autor, o viceversa, la investigación codicológica nos enseña qué significa que ese autor y artista se sirva a sí mismo como su propio escriba. Dado que toma innumerables y difíciles decisiones, descubrimos no la impericia de un hombre andino *amateur*, sino a un autor y artista en pleno control de sus propios medios (Adorno 2002, §4.6).

A esto me gustaría sumar la idea de que Guaman Poma parece haber querido usurpar también las funciones, no sólo del escriba, sino del cajista: es notable que en el diseño de las páginas de la *Nueva crónica* Guaman Poma se apegó a los procedimientos del diseño del impreso en un primer momento casi como para “componer” su manuscrito, también, por “formas”, dando origen a varias formas de disponer el texto sobre la página, en pirámides invertidas como vimos antes, sí, pero también en una variedad interesante de cajas de texto



corrido que, por razones de espacio, no podré estudiar en el marco de esta tesis. Elaboraré sobre las particularidades de esta disposición piramidal en las siguientes secciones.

### **IV. 3 Sobre las distintas maneras de enmendar un texto**

Para regresar al análisis de la página cuya disposición me incumbe, quiero regresar a la observación de Rolena Adorno que cité anteriormente sobre las líneas verticales como una enmienda posterior a la página. Como ella misma ha señalado de forma reiterada, en el proceso de escritura del manuscrito Guaman Poma debió haber pasado el borrador a un libro previamente encuadernado, lo que se sabe por las manchas que dejó la tinta que no terminó de secarse en las páginas en cuadernillos consecutivos (Adorno 2002, §2.4).<sup>65</sup> Esto implicó que, cuando el cronista quiso enmendar el texto, tuvo que recurrir a distintas formas para consignar la información importante: ya fuera agregando cuadernillos u hojas cuando eran añadidos de

---

<sup>65</sup> “A lo largo del manuscrito, hay evidencia significativa de tinta, que desde un número de página mancha el lugar idéntico de la página de enfrente. Esto podría haber sido producido mientras se numeraban las páginas y se volteaban antes de que la tinta en la página anterior hubiera secado. Estas manchas de tinta pueden ser halladas comúnmente dentro de los cuadernillos, sin tener en consideración si el libro estaba ya encuadernado o si todavía consistía en cuadernillos sueltos que necesitaban ser cosidos juntos. Tales manchas de tinta tan perfectamente coincidentes no ocurrirían entre cuadernillos si el manuscrito no hubiese estado cosido” (Adorno 2002, §2.4)

suma importancia, como el capítulo “Camina el autor”, ya ajustando su caligrafía al espacio sobrante en cada página, como podemos ver en el margen inferior de la figura 24, donde el texto de la enmienda, visible en un color sepia más claro, desborda el margen original y continúa durante cinco líneas más hasta el borde de la página.

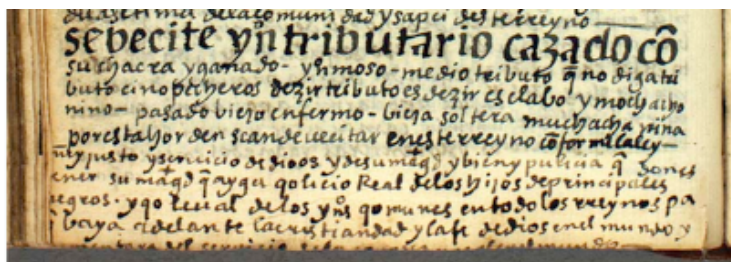


Figura 24. Detalle del margen inferior de una página del Buen Gobierno (Guaman Poma 2001, 459).

En otros casos, como en el de la figura 25, una página perteneciente al capítulo de la historia de los papas, Guamán Poma incluso llegó a escribir encima la rúbrica que decoraba la parte inferior de la página. Este ejemplo es particularmente importante para mi argumentación porque en él está claro que el texto original estaba dispuesto en forma de una pirámide invertida, como seguro lo estaba el texto original en el capítulo de la “Primera visita”.

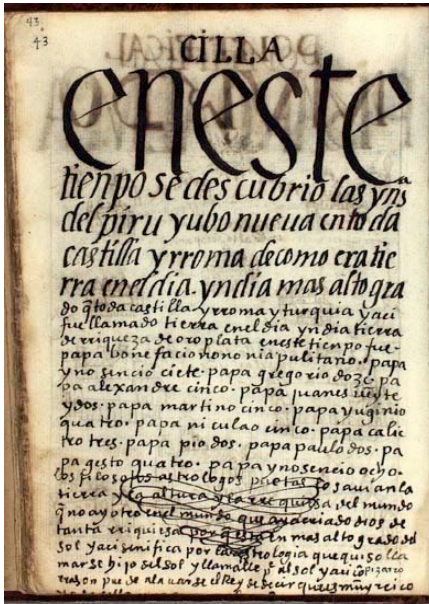


Figura 25. Detalle de una enmienda en la página “Cilla” (Guaman Poma 2001, 43).

Sin embargo, las enmiendas al texto en estos dos ejemplos (figuras 24 y 25) se parecen poco al diseño de la página 197 que abre la sección de la visita (figura 19). Aquí parece que el texto de la enmienda se

aprieta ante la imposición del poco espacio que queda libre para la escritura en un esfuerzo por aprovechar al máximo la economía de medios que el cronista tenía a su disposición (Adorno 2002, §4.6), pero no por ello el cronista hizo uso de la escritura de líneas verticales.

La ausencia de una similitud en las formas invita a pensar que la sección de la “Primera visita” no es una enmienda de texto en líneas verticales sobre páginas dispuestas en forma de pirámide invertida. En primer lugar, salta a la vista la regularidad con la que el cronista dispuso las líneas verticales. Esta regularidad es perceptible cuando

comparamos las página 197 con el resto del texto del capítulo, omitiendo las ilustraciones.



Figura 26. Páginas 197, 199, 201, 203, 205, 207, 209, 211, y 213 de la Nueva corónica.

Fuera de la página 215, en la que el cronista se extendió en la última línea del texto hasta ocupar el espacio del encabezado y fuera de la página 207 (figura 27), que tiene dos líneas de más, el texto en vertical nunca excede las veintiún líneas.

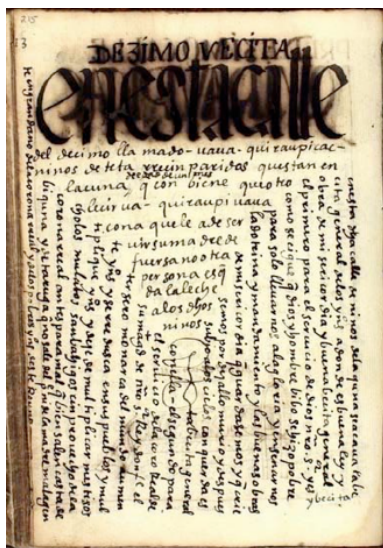


Figura 27. Reproducción de la página 207 del manuscrito de la *Nueva corónica*.

Además, a partir de la página 197 del manuscrito, en la que comienza la “Primera visita”, el autor escribió siempre desde el borde interior de la página, donde está cosido el manuscrito, hacia afuera. Esto resulta difícil de observar en la edición del facsímil digital, pues éste

presenta las páginas como fotografías aisladas,<sup>66</sup> pero creo que puede observarse en una ampliación como la que presento en la figura 27, en la que alcanza a verse la costura, y en la que también es perceptible que el texto está escrito desde la encuadernación hacia el borde de la página, o sea, de derecha a izquierda, como se ve en las páginas que reproduje arriba.

Como mencioné, estas razones dificultan considerablemente hablar de enmiendas y no de una planeación expresa, una caja tipográfica en regla, que atraviesa todo el capítulo y que se extiende también a la “Primera visita” de las calles donde se encuentran las mujeres.

Robert Bringhurst, uno de los tipógrafos y poetas más notables de nuestros tiempos, recuerda lo siguiente a propósito de las formas de composición de la mancha tipográfica de un texto:

la página es un pedazo de papel. También es una proporción tangible y visible, que resuena casi en silencio, como si fuera el bajo continuo del libro. Sobre ese sonido descansa la caja tipográfica, que debe responder a la página. Los dos juntos —la página y la caja tipográfica— producen una geometría “antífona”. Esa geometría tiene el poder de atar al lector al libro por sí misma. O, por el contrario, puede hacerlo dormir o ponerle los nervios de punta o espantarlo (Bringhurst 2008, 169).

---

<sup>66</sup> Hay un extendido debate sobre la edición de facsímiles digitales que toca precisamente el punto de la reproducción de fotografías aisladas de las páginas de un códice frente a las páginas dobles, que es la unidad natural de lectura para este formato. Abordaré esta cuestión en las conclusiones, pero adelanto que constituye una de las dificultades metodológicas de trabajar la materialidad de un texto cuando sólo se tiene acceso a su edición digital.

Me gusta la analogía musical de Bringhurst para mostrar la diferencia entre páginas donde la relación entre la caja y los márgenes es "disonante", como ciertamente hay ejemplos en la *Nueva corónica*, y el texto de la "Primera visita", en cuyas páginas, pese a la extraña disposición, la relación entre el texto y la página es antífona: caja y margen se responden a dos voces, como si de un himno litúrgico se tratara.

#### IV. ¿Una crónica destinada a ser impresa?

Es importante subrayar que el ejemplo de la disposición del texto de la visita fue sólo una de las formas con las que jugó Guaman Poma como artista a lo largo de toda la crónica, permitida por la relativa "flexibilidad" del diseño del manuscrito frente a la composición de la página impresa. La *Nueva corónica* parece exigir un lector que esté atento al doble estatuto en el que se mueven muchos de los procedimientos utilizados por su autor. Al romperse la secuencia horizontal de la escritura en numerosas ocasiones —decenas de páginas cuyo análisis excede al espacio destinado a un trabajo como éste— se abre una serie de cuestionamientos sobre el soporte del "manuscrito-imitando-a-los-impresos" que, hasta hoy, no han sido respondidos.

Una vez más, los paratextos de la *Nueva corónica* la sitúan a caballo en un lugar incómodo, entre el impreso y el manuscrito, cuya relación, probablemente, nunca logremos dilucidar del todo. La disposición del texto inaugurada a partir de la página 197, que se mantiene



a lo largo de todo el apartado de las visitas, cobra relevancia para el estudio de los paratextos en la *Nueva crónica* en tanto que sirve como botón de muestra para pensar en los límites del impreso que el cronista andino tenía en mente, por un lado, y, por otro, como un elemento de contraste entre otras crónicas impresas que Guaman Poma debió haber conocido. Ejemplos coetáneos como la *Crónica del Perú* de Cieza de León (1553), la *Primera y segunda parte de la historia del Perú* de Diego Fernández (1571) y la *Historia general del Perú* del Inca Garcilazo de la Vega que se publicó en España, en 1617, son impresos que están compuestos o diagramados bajo las reglas de un diseño gráfico mucho más legible para una mirada occidental.

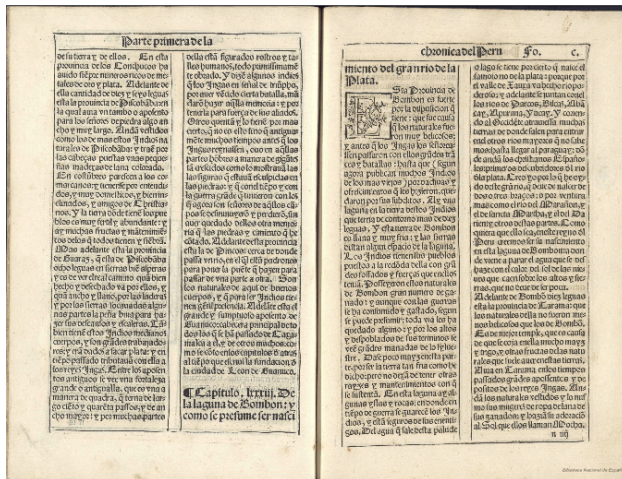


Figura 28. Folios 99v y 100r de la *Chronica del Perú* de Cieza de León impresa en casa de Juan Steelsio.



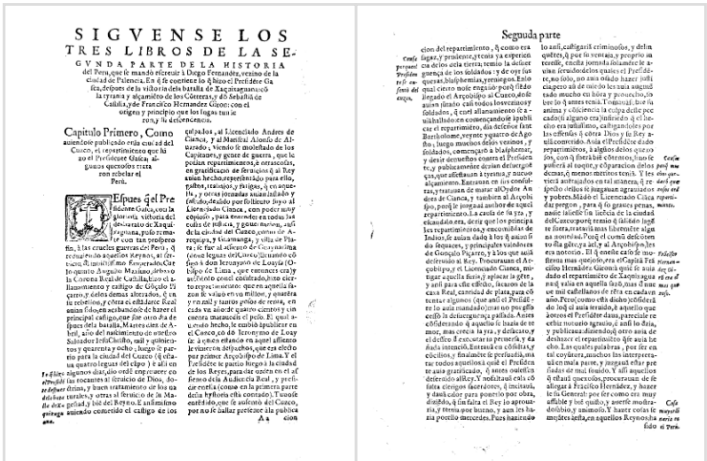


Figura 29. Hojas 8 y 9 de la Primera y segunda parte de la historia del Perú de Diego Fernández, impresa por Hernando Díaz.



Figura 30. "Dedicacion[...]" y "Prólogo[...]" a la Historia general del Perú del Inca Garcilazo, impresa por la viuda de Andrés de Barrera.

La mancha textual de estas tres obras corresponde a una disposición a dos columnas con el texto justificado, lo que coincide también con un apego a la norma convencional de ciertos géneros editoriales, en particular las llamadas “ediciones ocurrentes” según la categoría que propone Víctor Infantes en “La tipología de las formas editoriales” (Infantes 2003, 40-47). Las ediciones ocurrentes eran:

impresos cuya existencia está directamente vinculada con hechos históricos concretos y, generalmente, aparecen editados inmediatamente pues cumplen con un carácter informativo; son las conocidas *relaciones de sucesos*, mayoritariamente en prosa [...]. Fueron objeto, por su enorme trascendencia en la difusión de los momentos históricos más relevantes de una época propicia para ellos, de un férreo control político y administrativo [...]. La elevada cantidad de las impresiones, la necesidad urgente que demandaba la sociedad lectora de los Siglos de Oro sobre la información de los acontecimientos históricos y el negocio que presentaba su puntual aparición [...] las convierten en una forma editorial directamente vinculada al entramado del comercio de la edición y sólo posible desde la existencia de unos nuevos lectores generados por ella (43).

Éste es un perfecto ejemplo de las ocasiones en que coinciden géneros editoriales con géneros discursivos, o, lo que en otro momento, referí como el poder saber a qué género pertenece una obra con solo mirar la disposición del texto. La disposición del texto en columnas justificadas sobre la zona visuográfica de la página está emparentada con los “libros que generan conocimiento”, como ha mostrado Johanna Drucker en su libro *Graphesis. Visual forms of knowledge production*, como eran, en su momento, las relaciones de sucesos y las crónicas.

Es admirable ver cómo ha sobrevivido esta forma, desde su paso por los primeros códices que aparecieron hacia el siglo II y III de nuestra era (que remediaban, a su vez, las columnas de los rollos), a los escritos bíblicos en la Edad Media para los que las columnas servían para cotejar versiones de los evangelios (Drucker 2014, 162-164) hasta los periódicos de nuestros días (Stewart 1919, 52).<sup>67</sup> Bringhurst menciona que "las páginas más anchas, que albergan mejor una doble columna, se preferían para textos legales y eclesiásticos. (Incluso ahora, una Biblia, un informe de la corte o un registro de hipotecas aparece con facilidad en una página más ancha que un libro de poemas o una novela)". Un poco más abajo, refiere: "el movimiento vertical [de las columnas] predomina en la lectura de quienes han adquirido la capacidad de leer. La columna alta es un símbolo de fluidez, un signo de que el tipógrafo no espera que el lector esté tratando de descifrar las palabras lentamente" (Bringhurst 2008, 188).

En contra de los procedimientos utilizados en el frontispicio, en los que Guaman Poma buscó apegarse lo más posible a las convenciones de los libros impresos, en la disposición de la página el cronis-

---

<sup>67</sup> "A multi-column table (*hexapla*) that resembled an editorial spreadsheet was used to compare variants of texts. Other conventions, such as Canon tables that make use of architectural motifs to create and reference structural divisions of space, served as mediating interfaces to match passages and references in Gospel texts. Similar tabular structures were then used to order kinds of information, such as the contents of almanacs or chronicles. The very act of ruling a vellum or parchment sheet creates a grid structure whose reasoned syntax may be put at the service of various knowledge representations".

ta se permitió alejarse de las convenciones editoriales y genéricas de la época. Ésta, y las otras ocasiones en las que el cronista recurrió a otras formas de disponer el texto sobre la página, fueron elecciones deliberadas frente a otras secciones donde se apejó mucho más a las reglas de la *dispositio* occidental, quizás nunca del todo, pero sí lo suficiente como para poder establecer un contraste con la “Primera visita”. En un marco aparentemente sugerido por las convenciones de la de un libro impreso (la formación del texto en una pirámide invertida), Guaman Poma encontró en la pluma la libertad para diseñar una caja de texto especialmente llamativa para una de las secciones más importantes para la argumentación en su obra.

La sección de la “Primera visita” —para orgullo del cronista— sugería que la división de la sociedad andina tenía un orden mucho más sofisticado que el que quisieron imponer los conquistadores españoles: en el Tawantisuyo primaba la idea de que todos tenían derecho a la tierra, independientemente de su sexo, edad o condición social, y que todos tenían un lugar y tareas específicas dentro de la sociedad, como muestra a propósito de los enfermos y lisiados: “estos tenían a sus sementeras, casas, eredades y ayuda de su seruicio y ancí no auía menester hospital ni limosna con esta horden santa y pulicía deste rreyno, como ningún rreyno de la cristiandad ni ynfieles no lo a tenido ni lo puede tenella” (Guaman Poma 2001, 203). La sección entera era fundamental para la argumentación de Guaman Poma sobre lo que constituye el Buen Gobierno en el Perú colonial, que

debía dejar de imitar los modelos importados por los conquistadores, quienes seguían propinando una serie injustificada de abusos a los pueblos de la región andina.

Pese a su voluntad de experimentar con distintas cajas tipográficas, en ningún lugar de la *Nueva corónica* volvemos a encontrar este modelo. Incluso en su disposición textual, haciendo eco del título definitivo, la obra de Guaman Poma se presentaba aquí también como nueva y primera: la ruptura de uno de los preceptos visuales más importantes en la factura de libros que dictaba una correspondencia entre la disposición y el texto. Esto está insinuado en la carta del autor al rey cuando justifica el cuidado visual del manuscrito y habla de ésta como un recurso de su *inventio*, artificio retórico con el que el autor quería paliar su falta de *elocutio*, “un ornamentado y pulido estilo”.

Esto, sin embargo, contrasta con las numerosas veces en las que Guaman Poma expresó su deseo de que se imprimiera su obra: ¿hasta qué punto podía la imprenta del siglo XVII mantener este tipo de juegos visuales? ¿Qué implicaba la experimentación en la composición de distintas cajas textuales que cambiaban de acuerdo al carácter de cada sección, más aún cuando se trata de una obra de más de mil doscientas páginas? Cuando el cronista suplicaba “la dicha ynpreción a su M[agestad], del dicho libro” (Guaman Poma 2001, 11), ¿no contravenían secciones como ésta su propio deseo de que se imprimiera tal y como él la había diseñado?

Sin poder ofrecer una conclusión definitiva a estas preguntas, me atrevo a decir que sí y no: es cierto que las relaciones entre palabra e imagen han existido siempre, desde los *technopaiginia* de la antigüedad hasta los poemas visuales en medios digitales de nuestros días. La relación entre la palabra y la imagen nunca ha dependido de la imprenta manual como medio para imaginar relaciones semánticas que van más allá de lo verbal. Sin embargo, también es cierto que para la época en la que Guaman Poma redactó su crónica todavía faltaba por inventarse el "lenguaje" que conceptualizaba estas apariciones sobre la página como juegos visuales en los que la palabra constituye no sólo un signo gráfico, sino un objeto en sí mismo. Me inclino más bien a pensar que el uso de distintas cajas tipográficas era otra manera de cuidar la visualidad de su manuscrito, de suplir la *elocutio* con su *inventio* desbordante y barroca, como él mismo afirmaba. Pero por otra parte, también me pregunto si Guaman Poma realmente creía en la viabilidad de la impresión y publicación de su obra. A veces me pregunto qué pasaría si, más que una especie de maqueta para una impresión futura, la elaboración del manuscrito fuera un único y último esfuerzo por capturar un mundo que había empezado a dejar de existir.

El último cuadernillo cosido posteriormente al códice, la sección que se titula "Del mundo vuelve el autor...", está escrito con un tono de enorme nostalgia al narrar el viaje del autor a Lima a entregar la crónica. En esta sección sorprende el novedoso uso de otro paratex-

to: los encabezados de las páginas, que se pueden leer de manera vertical como cornisas o folios explicativos que remiten al contenido de cada página, o bien, de manera secuencial, como un texto nuevo, que avanza horizontalmente en el nivel de los subtítulos, en el que se lee lo siguiente:

DEL MUNDO BUELBE EL AUTOR/ CAMINA EL AUTOR/ POR LA  
CIERA CON MUCHA NIEVE/ I PASA POR CASTROVIREINA /  
CHOCLO COCHA GUANCABILCA/ PROVINCIA DE VARIOCHI-  
RI/ EL DICHO AUTOR/ AIALA/ SERVINDO A SU MAGESTAD/  
TREINTA AÑOS/ DEIANDO A SUS HIJOS/ PERDER MUCHA HA-  
CIENDA/ SOLO EN SERVICIO DE DIOS/ I DE SU MAGESTAD/ E  
FAVOR DE LOS POBRES/ DE IESUCRISTO/ ANDUBO EN EL  
MUNDO/ LLORANDO EN TODO EL CAMINO/ HASTA/ PRE-  
SENTARSE/ EN LOS REIS/ DE LIMA/ ANTE SU MAGESTAD/ I SV  
REAL AVDIENCIA/ DE PRESENTARSE Y CUMPLIL/ CON LA DI-  
CHA CORONICA/ DESTE REINO CONPUESTO/ POR/ DON FELI-  
PE/ GVAMAN POMA/ DE AIALA.

Seguramente, Guaman Poma nunca imaginó que su crónica iba a perderse durante los próximos tres siglos. Sin embargo, la mención de estar “llorando en todo el camino” hasta presentarse ante la corte virreinal en Lima, “ante su magestad i su real audiencia / de presentarse y cumplil /con la dicha corónica” parece sugerir que el autor estaba consciente que el viaje implicaba el cierre de un ciclo. Un final o un desprendimiento. Esta sensación, que quizás sea parecida a la que experimentan también los autores hoy en día, cuando dejan su obra en manos de los editores o impresores con miras a que su traba-

jo finalmente se haga público, va de la mano de una gran incertidumbre. No tener certeza sobre el futuro de la propia obra debió animar en Guaman Poma muchas preguntas: ¿encontraría la crónica al lector, a los lectores, a los que estaba destinada? ¿Les parecería una obra satisfactoria? ¿Quedaría resguardada para siempre “en los archivos del mundo”? ¿Serviría para dar cuenta de la memoria de sus antepasados y para hacer, finalmente, justicia en el presente?

El instante en el que el autor Ayala ponía el punto final a la crónica, en espera de que ésta saliera al mundo, coincidía, inevitable y dolorosamente, con el momento en el que el autor tenía que volver de lleno a él.





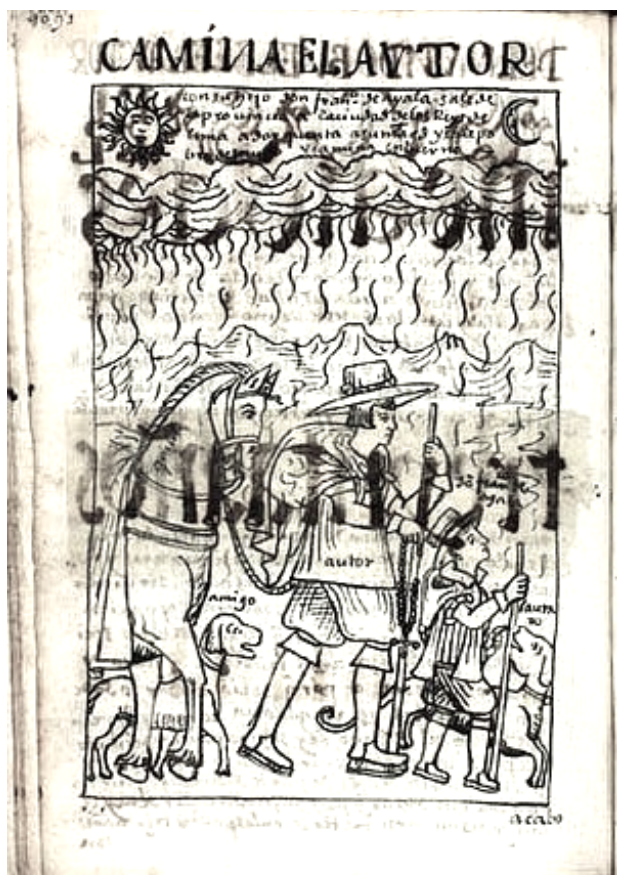



Figura 31. “Camina el autor”, *Nueva corónica* (Guaman Poma 2001, 1105).

## V. Del mundo vuelve el autor

L FINAL DE LA sección del viaje a Lima Guaman Poma escribió la siguiente pregunta: “¿Quién podrá escribirle ni hablalle ni allegarse a un personaje tan grande señor cristiano católico, Sacra Católica Real Magestad?” (Guaman Poma 2001, 1137). Podemos imaginar que cuando el autor decidió insertar el cuadernillo de su viaje, en este momento crucial para la obra, la pregunta resonaba con fuerza: ¿quién, si no Guaman Poma, el autor y el artífice, podía haber escrito esto? Ya lejos de las instancias donde echó mano de todo tipo de estrategias verbales y visuales para reafirmar su papel como autoridad, en este punto el autor responde, con una sinceridad catártica, que sólo él pudo hacerlo: “y acá se atreuió como su bazallo de su corona rreal y su cauallero deste reyno de las Yndias del Mundo Nuebo”. Es entonces cuando el rey se hace presente, incluso en su ausencia: ha sido invocado por el texto mismo y es interpelado como receptor de la crónica, de la carta que estaba escrita y dibujada “de la mano e ingenio del autor”

para un lector “inclinado” a los recursos visuales, para que su lectura no fuera trabajosa (Guaman Poma 2001, 10).

El formato del manuscrito, su disposición, su caligrafía, las ilustraciones y la encuadernación están revestidas de una función expresiva que no puede ignorarse. En un texto de 2014, Roger Chartier mencionaba que:

estos elementos sirven para darle un estatus al texto, para constreñir su recepción, para controlar la comprensión del lector sobre él. Guiando el subconsciente de lectores —o escuchas—, gobiernan, al menos en parte, el proceso de interpretar y apropiarse de la palabra escrita (Chartier 2014, 147).<sup>68</sup>

A menudo los estudios literarios suelen perder de vista que los textos no ocurren en aislado, y que el medio en el que se nos presentan es tan poderoso como el mensaje que se comunica. “Una vez que los elementos convencionales del diseño de página se entienden como elementos desarrollados para servir a ciertas funciones, su diseño va mucho más allá de la disposición armoniosa o las proporciones placenteras”, recuerda Drucker (2014, 166).

Este comentario es importante para reexaminar la relación de Guaman Poma con la elección cuidadosa del soporte en el que ins-

---

<sup>68</sup> “Thus, looking only at the printed text, the format of the book, the layout, the divisions of the text, typographic conventions, punctuation, all are invested with an expressive function. A result of different intentions and interventions (those of the author, publisher, printer, typesetters, or copyeditors), these elements are used to give a status to the text, to constrain its reception, to control the reader’s understanding of it. Guiding the reader’s—or the listener’s—unconscious, they govern, at least in part, the process of interpreting and appropriating the written word”.

cribió su mensaje, pues, como recuerda Harold Love, el medio impreso ciertamente sirvió en muchas ocasiones para enviar mensajes a los individuos que tenían el poder e incluso llegó a remover a más de uno de su puesto, pero éste “sólo se convirtió en un instrumento para el ejercicio del poder al ser convertido a la conversación, oratoria o al documento escrito y firmado” (Love 2006, 76).<sup>69</sup>

El concepto de *remediación* vuelve a entrar en juego: lejos de que la cultura impresa obliterara a la cultura manuscrita, la franja en la que estos dos medios convivieron —y lo siguen haciendo— se ensancha, pues

como resultado de esta simbiosis entre culturas de la comunicación, ningún lector o escritor del periodo moderno estuvo “en” la cultura impresa sin estar también dentro de la cultura oral, la cultura manuscrita, la cultura de la imagen simbólica, la cultura del uso de los letreros y gráficos, la cultura del performance físico y la de la auto-presentación corporal, numerosas “culturas” que pasan por lo visual, lo táctil y lo kinestético (77).<sup>70</sup>

Desde un momento muy al comienzo del proceso de escritura de este trabajo, me di cuenta de que dar una respuesta a la pregunta de

---

<sup>69</sup> “Early modern print certainly sent messages to and from those who held power and would sometimes help to unseat them, but print only became an instrument for the actual exercise of power by being converted into conversation, oratory or the signed handwritten document”.

<sup>70</sup> “As a result of this symbiosis of communicative cultures, no reader or writer of the early modern period was ever ‘within’ print culture without also being within oral culture, scribal culture, a culture of symbolic images, a culture of the use of signs and graphics, a culture of physical performance and bodily self-presentation, numerous cultures of expert practice passed on through visual, tactile and kinaesthetic demonstration”.

investigación inicial —de qué forma los paratextos de la *Nueva corónica* habían contribuido a autorizar tanto a la figura del autor como al texto mismo dentro de un marco de prestigio atribuido al libro impreso en el contexto posterior a la conquista del Perú— estaba seriamente limitada por la contradicción inherente de querer hacer un análisis tomando en cuenta los aspectos materiales de un manuscrito que sólo podía leer desde la pantalla de mi computadora.

Actualmente, una de las discusiones más pertinentes sobre la edición digital se centra en la intersección entre la necesidad de separar el *documento* de la *interpretación* necesaria que supone la presentación de una obra que no nació “digitalmente”, pero que puede ser amplificada por este medio (Pierazzo 2016, 85). Creo que esta separación nunca podrá darse, pero es importante dar cuenta de esta imposibilidad: el debate sobre la oportunidad de proveer al lector en la era digital de una edición documental en lugar de una edición crítica, se entrecruza con el debate sobre la objetividad de la edición misma. El facsímil digital puede dar a los lectores la “falsa confianza” de sentir que están “frente a un ‘espacio completamente mimético, que no está modificado por los estreñimientos del propio medio’” (Deegan y Sutherland, citados por Pierazzo 93), lejos de lo que en realidad es: una representación que privilegia lo visual sobre las dimensiones táctil y kinestésica de las que hablaba Love y que forman, ciertamente, el corazón de toda experiencia de lectura de un libro físico.

En la elaboración de este trabajo, con frecuencia me encontré de lleno con esta limitante, no sólo en mi lectura de la *Nueva corónica*, sino también en la de los muchos otros manuscritos e impresos tempranos que consulté, gracias a la generosidad de las bibliotecas que han puesto a disposición del público estos documentos en sus páginas web. Mientras que las imágenes de estos documentos me permitieron hacer una lectura comparativa con el manuscrito de Guaman Poma, cotejando aspectos visuales de la crónica —como la disposición de las manchas de texto y los detalles que conforman el frontispicio— me sentí incapaz de hablar de muchos otros paratextos: algunos, que quería abordar por el simple gusto de enriquecer mi análisis. Otros, de consulta obligada, que tuve que dejar fuera por ser elementos difíciles, si no imposibles, de encontrar en una edición digital.

Dentro de éstos ubicaría las encuadernaciones (la mayoría de los documentos disponibles en internet, incluida la *Nueva corónica*, no cuentan con una digitalización de las tapas del libro, que para mis observaciones sobre portadas y portadillas eran fundamentales), así como la relación entre las páginas en el caso de los códices (nuevamente, la mayoría de las ediciones digitales presentan una vista página por página, rompiendo con la unidad de lectura del “formato códice”, que es la página doble que despliega el lector cuando abre el libro). Dentro del segundo rubro de los paratextos que son simplemente “imposibles de consignar en una edición digital” ubicaría, quizás, la imposibilidad de sentir el peso y las dimensiones de la página, de ubicarla en un lugar

físico dentro del manuscrito y de establecer relaciones entre ésta y el cuadernillo en el que se encuentra agrupada. Editar un documento, pues, incluso digitalmente, implica siempre una interpretación, una visión que elige hacer visibles ciertos aspectos sobre otros entre la enorme cantidad de información verdaderamente *paratextual* que contiene un documento.

Por esta razón el primer capítulo de esta tesis, el estado de la cuestión, estuvo siempre íntimamente ligado a la historia editorial de la crónica, que llegó a mis manos cuando era una estudiante de licenciatura de tercer semestre y que ahora volví a examinar: haciendo este trabajo descubrí que las formas en las que se edita un texto están íntimamente ligadas a las exigencias de los lectores, y que, simultáneamente, los lectores pueden re-descubrir un texto en la medida que las ediciones nuevas lo permitan.

Por otra parte, me pareció interesante darme cuenta de que mis condiciones de lectura, distintas de las de estudiosos como Adorno, Cummins, Fraser y Boserup hace quince años, cuando comenzaron a explorar los aspectos materiales del manuscrito, supusieron una enorme ventaja: la cantidad de documentos digitalizados hoy en día permite hacer comparaciones que hace quince años eran más complicadas (y, hace veinte, imposibles). En mi investigación me serví de las bases de documentos digitales de la Biblioteca Nacional de España, de la British Library y de la Bodleian Library, principalmente, que permiten seccionar búsquedas por años, pero también por palabras

clave e incluso por técnicas de producción. Repositorios virtuales como The Internet Archive me dieron acceso a fuentes de difícil acceso —especialmente los manuales técnicos para editores de principio de siglo como el de Low de Vinne y tipográfico de Stewart, así como a la *Dochtrina Christiana* impresa por Ricardo—. Tuve acceso, gracias a páginas de esfuerzos colectivos como [aaaaarg.fail](http://aaaaarg.fail) y [scihub.io](http://scihub.io) a mucho del material teórico que me sirvió para fortalecer mi marco metodológico. Realmente creo que la *Nueva corónica* nunca había podido ser leída como hoy se puede hacer.

Una consideración que me parece importante plantear es que la diversidad de fuentes a las que tuve acceso fue lo que dictó mi alejamiento de los estudios estrictamente literarios para encontrar las bases que me permitieron, paradójicamente, presentar una propuesta de lectura sobre un objeto de estudio poco explorado desde la literatura: los paratextos no-textuales, tan heterogéneos como apasionantes, que han guiado y acotado formas de leer desde que las primeras inscripciones dejaron su impronta en las primeras superficies de escritura.

A pesar de que originalmente aspiraba a un análisis más exhaustivo de los paratextos de la *Nueva corónica*, que abarcaba otros casos como los subtítulos, los reclamos, la caligrafía y la paginación, mi investigación me fue llevando a reducir los objetos de análisis y a privilegiar el estudio de dos —el frontispicio y la disposición de la mancha textual en la sección de la visita—, pero dentro del contexto de



las páginas en las que figuran, centrándome en la manera en la que activan la lectura de la crónica desde el ámbito de un manuscrito o de un impreso.

Por esta razón mi trabajo no se propone como una explicación del “funcionamiento” de los paratextos en general, sino que simplemente se limita a describirlos y propone los lineamientos para su lectura. Creo que, quizás, aquí es donde radica la propuesta más interesante para el estudio de la crónica y que puede expandirse a otros paratextos dentro del mismo libro o incluso, a otros manuscritos con características similares: imagino que habrá varios casos en manuscritos que convivieron con los primeros impresos, sé que es el caso de algunos libros de cocina manuscritos del siglo XIX que también imitaban libros impresos,<sup>71</sup> y creo —aunque no conozco a profundidad la tradición— que puede ser también el caso en algunos manuscritos novohispanos.<sup>72</sup>

Lamentablemente, quedaron fuera del *corpus* de esta tesis algunos de los paratextos más bellos de la crónica, como el título caligráfico que abre la sección “Conquista”: éste, que parece emular las xilografías de la época, me pareció que no tenía un peso simbólico mayor al otorgado por la ornamentación. El título del frontispicio, aunque es mucho más sencillo visualmente, tiene implicaciones mucho más

---

<sup>71</sup> Lamentablemente no he podido revisar el artículo de Andrea K. Newlyn que explora estos casos, titulado “Redefining ‘Rudimentary’ Narrative: Women’s Nineteenth-Century Cookbooks” en *The Recipe Reader: Narratives-Contexts-Traditions*, editado por Janet Floyd y Laurel Foster, Aldershot: Ashgate, 2003.

<sup>72</sup> Agradezco a Margit Frenk, querida amiga y maestra, quien siempre estuvo al pendiente de los avances de mi tesis, esta noticia.

importantes para la lectura del manuscrito. El título "Conquista", por su parte, no "hace" mucho más que introducir una nueva sección. ¿Por qué, entonces, Guaman Poma le dio una relevancia especial a su ornamentación?

No me atrevería a lanzar una respuesta. Muchos paratextos que mencioné de paso, algunos importantes, como la paginación, los subtítulos y la caligrafía que mencioné arriba, me parecen todavía un misterio. Creo que parte de la parálisis que me llevó a hacer una larga pausa para repensar los fundamentos de este trabajo provenía de esta pregunta: ¿de qué sirve crear todo un marco teórico para encontrar una manera de leer los paratextos para decir, finalmente, que muchos no ofrecen, propiamente, un significado en sí mismos?

Cuando pude articular, gracias a la ayuda de queridos amigos que figuran en los agradecimientos de esta tesis, los conceptos de remediación y materialidad performativa, y cuando pude reunir ambos para centrar mi análisis en las "capas de significado" de la página,<sup>73</sup> pude trabajar sobre los paratextos con una mayor libertad. Ciertamente, incluso en el esquema reducido de estas dos páginas faltaron muchas capas por desentrañar: en particular lamento no haber abordado finalmente las relaciones entre tipografía y caligrafía y la jerarquización de las partes que componen la crónica mediante los subtítulos y títulos.

---

<sup>73</sup> Especialmente agradezco a Roberto Cruz Arzábal la guía ofrecida sobre estos temas en el curso sobre intermedialidad que impartió en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en 2016, y por la bibliografía compartida.

Sin embargo, me parece que del trabajo realizado pueden desprenderse varias líneas de investigación: una primera sería el cotejo de la *Nueva corónica* con las fuentes que explicita Guaman Poma desde la perspectiva de su materialidad. Otra posibilidad sería un cotejo con otros libros impresos por Ricardo para determinar de qué manera influyó el acervo de convenciones empleadas por este impresor en ciertos paratextos de la crónica. También podría realizarse un estudio que busque inventariar todos los paratextos, hacer un trabajo teórico que se centre en trazar los lindes entre éstos y el texto de la crónica, o agrupar problemas de lectura puestos en evidencia por ciertos usos paratextuales, como intenté hacer en este trabajo. En fin: muchas de las limitaciones que encontré me permitieron darme cuenta de que la investigación sobre Guaman Poma está lejos de cerrarse.

El mayor problema es que los estudios existentes sobre la materialidad del manuscrito rara vez lo enmarcan en un panorama específico que tome en cuenta la historia del libro. Faltaría cruzar este análisis con lo que se sabe sobre las bibliotecas en el Perú y la circulación de libros, así como establecer comparaciones que permitan filiar el origen de ciertos paratextos a medida que vamos, poco a poco, descubriendo cómo funcionan, qué lecturas activan y qué lecturas cancelan.

Recientemente volví a encontrar una reflexión mía sobre el mapamundi que dibujó Guaman Poma para representar el Reino de

las Indias: aunque se trata de uno de los primeros textos que escribí sobre la crónica (creo que la intención original era enmarcar este texto en la introducción a este trabajo) me pareció apropiado para cerrar este proceso en el cual, paulatinamente, “del mundo buelbe la autora”.

A caballo entre la cartografía europea medieval y la cosmovisión andina, el mapa de Guaman Poma es una representación simbólica y personal de lo que era el mundo para él: vemos el sol y la luna, las estrellas, el océano poblado de barcos, sirenas y criaturas extrañas; vemos la tierra dividida en cuatro partes, según la representación arquetípica del espacio en los pueblos andinos y que confiere al Tawantisuyu no sólo su división geográfica, sino también su partición económica y social; en el centro, con igualdad de importancia, vemos dos símbolos del poder: el escudo de armas de Castilla y León, y el escudo de armas de la autoridad papal.

Como los exploradores del siglo XVI que, a medida que iban avanzando por tierras desconocidas, iban trazando la geografía del continente americano, nosotros, los lectores de crónicas, vamos abriéndonos paso por los vericuetos de la historia de *Nuestra América* —antes, claro, de que mereciera este nombre—. Este mapamundi es, para mí, un punto de partida: una representación del entramado de problemas que ofrece el texto de la *Nueva crónica*. Apelando a nuestra memoria, se convierte en una carta de navegación que muestra que son necesarias una serie de consideraciones lingüísticas, tex-

tuales y culturales para quien aspira a leer este magnífico texto híbrido.

La brújula no necesariamente apunta al camino más sencillo, pero siempre ofrece claves para no perderse.



## VI. Índice de imágenes

- Figura 1. Frontispicio del ms. GKS 2232 4º, *El primer nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala, 1615/1616, pág. 0, en [Det Kongelige Bibliotek](#).
- Figura 2. Colofón del salterio de Maguncia. *Psalterium latinum* impreso por Johann Fust y Peter Schöffer, Maguncia, 1453-5, en *History of Information* ([blog](#)).
- Figuras 3a y 3b. Comparación entre los manuscritos C.9.d.3 y 4, dos Biblias impresas por Johann Gutenberg y Johann Fust, Maguncia, ca.1455, fols. 129r en ambas copias, en [The British Library](#).
- Figura 4a. Implementos de un templo judío en el ms. Additional 14759, *Comentario sobre el Pentateuco* de Levi Ben Gershon, elaborado por el escribano Nathanael ben Nehemiah Caspims, Aviñón, 1429, fol. 3v, en [The British Library](#).
- Figura 4b. Hoja suelta de un herbario en el ms. Harley 5294, escriba desconocido, Inglaterra, ca. segunda mitad del siglo XII, fol. 12, en [The British Library](#).
- Figura 5a. Detalle del salterio de la Reina María, ms. Royal 2B, Londres /Westminster o East Anglia, ca. 1310-1320, fol. 190, en [The British Library](#).

- Figura 5b. Guías en el Auct. Q sup. 2.7, *Sententiarum libri* de Petrus Lombardus, impreso por Nicolaus Kesler, Basel, 1488, fol. a6v., en [The Bodleian Library University of Oxford](#).
- Figura 6. Frontispicio del ms. GKS 2232 4º, *El primer nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala, 1615/1616, pág. 0, en [Det Kongelige Bibliotek](#).
- Figura 7. Portadilla de la ordenancia de Vadstena, ca. 1451-1452, sin mayor información, en el sitio de Flickr de la [Biblioteca Nacional de Suecia](#).
- Figura 8. *Incipit* en la miscelánea musical del ms. Lansdowne 763, elaborado por el escribano John Wylde, Inglaterra, ca. 1460, fol. 105v, en [The British Library](#).
- Figura 9a. Colofón y sello del impresor en el Sp. Coll BD7-e.9., la *Bucolica* de Publius Vergilius Maro, impreso por Antonio di Bartolommeo Miscomini, Florencia, 1494, fol. n4v, en el sitio de Flickr de la [Biblioteca de la Universidad de Glasgow](#).
- Figura 9b. Colofón en el 2 Gall.g. 14, *Compendium* histórico de Johannes Trithemius, impreso por Peter Schöffler, Maguncia, 1515, en la [Bayerische Staatsbibliothek](#).
- Figura 10. Primera página del Hw. 7.1, el *Kalendarium* de Regiomontanus impreso por Erhard Ratdolt, Venecia, 1476, en la biblioteca del [Institut für Astronomie, Universität Wien](#).
- Figura 11. Marca del impresor Felix Balligault, en el *Vita Christi*, París, 1497, imagen en Theodor Low de Vinne, *The Practice of Typography...*, p. 26, en [The Internet Archive](#).

- Figura 12. Frotispicio del M 3581; MM 3581, el *Missarum liber primus* de Cristóbal de Morales, impreso por Jacques Moderne, Lyon, 1546, en la [Sibley Music Library](#).
- Figura 13. Frontispicio del R/3864, la *Historia general y natural de las Indias*, Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, impresa por Ramón de Petras, Toledo, 1526, en la [Biblioteca Nacional de España](#).
- Figura 14. Jacob Bruck, “Quibus ea, quae ad principatum spectant...”, *Emblemata politica*, Estrasburgo-Colonia, 1618, tomada del libro de Rosa Margarita Cachedo Barreira, *La portada del libro en la España de los Austrias menores...*.
- Figura 15. Robert Record, *Castillo del conocimiento*, impreso por Reginalde Wolfe, Londres, 1556, en [The Bodleian Library University of Oxford](#).
- Figura 16. Dibujo de la villa rica imperial de Potosí, GKS 2232 4º, *El primer nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala, 1615/1616, pág. 1068, en [Det Kongelige Bibliotek](#).
- Figura 17. Frontispicio del tomo primero de la *Conveniencia de las dos Monarquías Católicas* de Juan de la Puente, impreso por Nikolaus Serarius y Jean Mabillon, Madrid, 1612, en la [Bayerische Staatsbibliothek](#).
- Figura 18. Detalle del título en el frontispicio de la *Nueva corónica*, GKS 2232 4º, *El primer nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala, 1615/1616, pág. 0, en [Det Kongelige Bibliotek](#).



- Figura 19. “Primera vecita general” en la *Nueva corónica*, GKS 2232 4º, *El primer nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala, 1615/1616, pág. 197, en [Det Kongelige Bibliotek](#).
- Figura 20. “Oración a la Santísima trinidad”, GKS 2232 4º, *El primer nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala, 1615/1616, pág. 3, en [Det Kongelige Bibliotek](#).
- Figura 21. Colofón del *Florilegium diversorum*, impreso por Aldo Manuncio, Venecia, 1503, en la [Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena](#).
- Figura 22a y 22b. Portada de *Contracanto*, de Iván Cruz Osorio, editado e impreso por Malpaís, Ciudad de México, 2010.
- Figura 23. Página de la *Dochtrina christiana* del Concilio Provincial, de impreña por Antonio Ricardo, Lima, 1584, en [The Internet Archive](#).
- Figura 24. Detalle del margen inferior del Buen Gobierno, GKS 2232 4º, *El primer nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala, 1615/1616, pág. 459, en [Det Kongelige Bibliotek](#).
- Figura 25. Detalle de una enmienda en la página “Cilla”, GKS 2232 4º, *El primer nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala, 1615/1616, pág. 43, en [Det Kongelige Bibliotek](#).
- Figura 26. Páginas 197, 199, 201, 203, 205, 207, 209, 211, 213 y 215, GKS 2232 4º, *El primer nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala, 1615/1616, en [Det Kongelige Bibliotek](#).

- Figura 27. GKS 2232 4º, *El primer nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala, 1615/1616, pág. 207, en [Det Kongelige Bibliotek](#).
- Figura 28. Folios 99v y 100r de la *Chronica del Perú* de Cieza de León, impresa en casa de Juan Steelsio, Amberes, 1554, en la [Biblioteca Nacional de España](#).
- Figura 29. Hojas 8 y 9 con signatura Aa de la *Primera y segunda parte de la historia del Perú* de Diego Fernández, impresa por Hernando Díaz, Sevilla, 1571, en [The Internet Archive](#).
- Figura 30. “Dedicación[...]” y “Prólogo[...]” a la *Historia general del Perú* del Inca Garcilazo, impreso por la viuda de Andrés de Barrera, Córdoba, 1616, [Biblioteca Nacional de España](#).
- Figura 31. “Camina el autor”, GKS 2232 4º, *El primer nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala, 1615/1616, pág. 207,1105, en [Det Kongelige Bibliotek](#).



## VII. Anexo I: Cronología

**1585?-1616?.-** Según Rolena Adorno, entre estos años puede fecharse la composición de la *Nueva corónica*. En el texto, la fecha más temprana que se señala (1585) corresponde al término del papado de Gregorio III, quien cierra la lista de los pontífices. La fecha más tardía (1615) corresponde al final de la incumbencia del virrey Juan de Mendoza.

**1729.-** Aparece la *Nc* en un temprano catálogo de la Biblioteca Real según Harald Ilsøe, citado por Adorno (2002). Ingresó al catálogo pero no está clasificado temáticamente.

**1784 y 1786.-** Aparece la *Nc* en el catálogo Erichsen de la Biblioteca Real de Dinamarca compilado entre estas fechas. Primera catalogación temática de la *Nueva corónica*.

**1802.-** August Hennings, funcionario alemán, visita Copenhague. En su diario, cuyos fragmentos se publican hasta 1934, menciona a la *Nc*

y dice que fue “comprada de una biblioteca dejada por un embajador español, un hombre culto que murió en Copenhague” (Adorno, 2002).

1825.- Primera referencia impresa de un proyecto que tenía el bibliotecario Daniel Gotthilf Moldenhawer muy a principios del siglo XIX de publicar secciones de la *Nc* (Adorno, 2002).

1908.- Richard Peitschmann descubre el manuscrito y se lo lleva a Alemania.

1908.- Aparece el primer comentario de Peitschmann sobre la *Nc* (*Nueva crónica y buen gobierno des Don Felipe Guamán Poma de Ayala, eine Peruanishce Bilderhandschrift*)

1913.- Richard Peitschmann devuelve el manuscrito a Copenhague para hacer una reproducción fotográfica solicitada por William Edmund Gates (Adorno 1980, 19).

1922.- Philip A. Means publica su estudio “Some Comments on the Inedited Manuscript of Poma de Ayala”, en *American Anthropologist*, 25:39.

1925.- Richard Pietschmann muere en 1923 y el manuscrito regresa a la Biblioteca Real de Dinamarca en 1925. Se envía de nuevo a Alemania en 1927 para hacer un tiposcrito de la transcripción de Pietschmann y a principios de 1930 es re-devuelto a la Biblioteca Real.

1936.- Aparece la edición facsimilar francesa de Paul A. Rivet.

- 1939.- Aparece el ensayo de Julio Tello *Las primeras edades del Perú por Guamán Poma. Ensayo de interpretación*, Lima: Museo de Antropología.
- 1944.- Aparece la edición anotada de Arthur Posnansky, *La obra de Phelipe Guaman Poma de Ayala: Nueva coronica y buen gobierno (escrita entre 1584 y 1616)*. La Paz: Instituto Tihuanacu.
- 1948.- Aparece la biografía de Raúl Porras Barrenechea *El cronista indio Felipe Huamán Poma de Ayala*, Lima: Lumen.
- 1956.- Se publica la edición de Luis Bustíos Gálvez *La nueva crónica y buen gobierno, escrita por Don Felipe Guaman Poma de Ayala*, Lima: Talleres del servicio de prensa propaganda y publicaciones militares / Talleres de imprenta "Gráfica Industrial".
- 1961.- Se publican los ensayos de Mendizábal Losack y John Murra. (Emilio Mendizábal Losack, "Don Phelipe Guamán Poma de Ayala, Señor y Príncipe, último Quellqamayoq", *Revista del Museo Nacional*, Lima, 1977, 2, pp. 43-58; John Murra, "Waman Puma, etnógrafo del mundo andino", después publicado en la edición de la Nc. de 1980).
- 1962.- Edmundo Guillén Guillén hace una nueva biografía de Guaman Poma. Presenta, además de la carta al rey de 1615 y de los comu-neros de Quinua, los manuscritos hallados en el pueblo de Chiara.
- 1970.- Aparece la primer tesis sobre Guaman Poma, de Juan Ossio para la universidad de Oxford. *The idea of history in Felipe Guaman Poma*

de Ayala. Explora las categorías andinas ajenas al mundo occidental que marcan el pensamiento histórico de Guaman Poma.

- 1980.- Aparecen, casi simultáneamente, las ediciones de Franklin Pease, *Nueva corónica y buen gobierno*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, y la de John V. Murra y Rolena Adorno con traducciones del quechua de Jorge L. Urioste, *El primer nueva corónica y buen gobierno*, México: Siglo XXI.
- 1987.- Se reedita como *Nueva crónica y buen gobierno*, la edición de John V. Murra, Rolena Adorno y Jorge L. Urioste en *Crónicas de América* 29a-c. Historia-16, Madrid.
- 1993.- Se reedita la edición de Pease, *Nueva corónica y buen gobierno*, con un vocabulario y traducciones del quechua por Jan Szeminski en 3 tomos en el Fondo de Cultura Económica de Lima.
- 1998.- La crónica es incluida en la lista de “Memoria del mundo” de la UNESCO de que establece la necesidad de preservar el manuscrito, limitando su exhibición. Éste se convierte en el primer paso para su digitalización.
- 2001.- Aparece el facsímil digital y la transcripción anotada de Rolena Adorno e Ivan Boserup en *The Guaman Poma Website. A digital research center of the Royal Library* junto con la Carta al rey de 1615.

## VIII. Bibliografía

### A. Ediciones de la *Nueva corónica i buen gobierno*

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe [1615/1616]. *El primer nueva corónica i buen gobierno*. Ms. GKS 2232 4º, Copenhague: Det Kongelige Bibliotek.

———. 1936. *Nueva corónica y buen gobierno*. *Codex péruvien illustrée*. Ed. Paul Rivet. *Travaux et mémoires de l'Institut d'Ethnologie*, 23.

———. 1944. *La obra de Phelipe Guaman Poma de Ayala: Nueva corónica y buen gobierno (escrita entre 1584 y 1616)*. Ed. anotada de Arthur Posnansky. La Paz: Instituto Tihuanacu.

———. 1956. *La nueva crónica y buen gobierno, escrita por Don Felipe Guaman Poma de Ayala*. Ed. Luis Bustios Gálvez. Lima: Talleres del servicio de prensa propaganda y publicaciones militares / Talleres de imprenta "Gráfica Industrial".



- . 1980a. *Nueva corónica y buen gobierno*. Ed. Franklin Pease. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- . 1980b. *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Ed. crítica de John V. Murra y Rolena Adorno, traducciones del quechua de Jorge L. Urioste. México: Siglo XXI.
- . 2001. *Nueva corónica y buen gobierno*. Facsímil digital y transcripción anotada de Rolena Adorno e Ivan Boserup. Copenhagen: *The Guaman Poma Website. A digital research center of the Royal Library*. URL: [www.kb.dk/elib/mss/poma/](http://www.kb.dk/elib/mss/poma/)

## B. Fuentes consultadas

- ADORNO, Rolena. 1979. "Las otras fuentes de Guaman Poma: sus lecturas castellanas." *Histórica* II.2: 137-158.
- . 1979-80. "The *Nueva corónica y buen gobierno*. A New Look at the Royal Library's Peruvian Treasure." *Fund og Forskning* 24: 7-28. URL: <http://wayback-01.kb.dk/wayback/20101103144145/http://www2.kb.dk/elib/mss/poma/docs/adorno/1979/index.htm>.
- . 1980. "La redacción y enmendación del autógrafo de la *Nueva corónica y buen gobierno*." En *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Ed. Rolena Adorno, J. Murra y J. L. Urioste, México: Siglo XXI. xxxii-xlvi.

- . 1991. *Guaman Poma. Literatura de resistencia en el Perú colonial*. México: Siglo XXI.
- . 2001. *Guaman Poma and His Illustrated Chronicle from Colonial Peru: From a Century of Scholarship to a New Era of Reading / Guaman Poma y su crónica ilustrada del Perú colonial: un siglo de investigaciones hacia una nueva era de lectura*. Copenhague: Museum Tusulanum Press /University of Copenhagen /The Royal Library. URL: [www2.kb.dk/elib/mss/poma/presentation/index-en.htm](http://www2.kb.dk/elib/mss/poma/presentation/index-en.htm); [www2.kb.dk/elib/mss/poma/presentation/index.htm](http://www2.kb.dk/elib/mss/poma/presentation/index.htm).
- . 2002. "Un testigo de sí mismo. La integridad del manuscrito autógrafo de *El primer nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala (1615/1616)." *Fund og Forskning* 41: 7-96. URL: <http://www2.kb.dk/elib/mss/poma/docs/adorno/2002/index-esp.ºhtm>.
- . 2004. "The Archive and the Internet." *The Americas*, 61.1: 1-18. URL: <http://www.jstor.org/stable/4144591>.
- ADORNO, Murra, Urioste. 1980. "Advertencia." En *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Ed. crítica de John V. Murra y Rolena Adorno, traducciones del quechua de Jorge L. Urioste. México: Siglo XXI.
- ARREDONDO, Soledad, Pierre Civil y Michel Moner (eds.) 2009. *Paratextos en la literatura española: siglos XV a XVIII*. Madrid: Casa de Velázquez.

- BAL, Mieke. 2009. *Conceptos viajeros en las humanidades: una guía de viaje*. Murcia: Cendeac. 35-72.
- BEYERSDORFF, Margot. 2007. "Covering the Earth: Mapping the Walkabout in the Andean Pueblos de Indios." *Latin American Research Review* 42.3: 129-160.
- BOSERUP, Ivan. 2004. "A New Interpretation Of Guaman Poma's Calculations On The Title Page Of The Nueva Corónica Y Buen Gobierno." *Fund og Forskning* 43: 87-116. URL: <https://tidsskrift.dk/index.php/fundogforskning/article/viewFile/869/1224>.
- BOARDLEY, 2016. "The first Title-pages." *I love typography*, blog consultado en marzo de 2016. URL: <http://ilovetypography.com/2016/02/14/the-first-title-pages/>
- BOLTER, Jay David y Richard Grusin. 2000. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press.
- BRINGHURST, Robert. 2008. *Los elementos del estilo tipográfico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BROWN, Bill. 2010. "Materiality." *Critical terms for Media Studies*. W.J.T. Mitchell y Mark B.N. Hansen (eds.). Chicago / Londres: Univeristy of Chicago Press. 49-63.
- CACHEDA BARREIRO, Rosa Margarita. 2006. *La portada del libro en la España de los Austrias menores*. Santiago de Compostela: Facultad de Xeografía e Historia / Departamento de Histo-

- ria da Arte / Universidad de Santiago de Compostela [tesis doctoral].
- CÁRDENAS, Viviana. 2001. "Lingüística y escritura: la zona visuográfica." *Tópicos del seminario* 6: 93-141.
- CHARTIER, Roger. 2004. "Languages, Books, and Reading from the Printed Word to the Digital Text." *Critical Inquiry*, 31. 1: 133-152.
- .2006a. "Labourers and Voyagers. From the Text to the Reader." *The Book History Reader*. David Finklestein y Alistair McCleery (eds.). Nueva York: Routledge. 87-98.
- .2006b. "Esbozo de una genealogía de la 'función-autor.'" *Artefilosofía* 1:187-198.
- CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel. 1995. "Las ciudades de 'Primer nueva corónica' y los mapas de las 'Relaciones geográficas de Indias': un posible vínculo." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 21.41: 95-119.
- CID CARMONA, Víctor Julián. 2005. "Antonio Riccardo: aportaciones a la tipografía médica mexicana del siglo xvi." *Boletín Mexicano de Historia y Filosofía de la Medicina*, 8 (2): 40-45.
- CLASSEN, Constance. 1991. "Literacy as Anticulture: the Andean Experience of the Written Word." *History of Religions*, 30.4: 404-421.

- CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Centro de estudios literarios Antonio Cornejo Polar, 2003.
- CRUZ SOTO, Rosalba. 2015. "Los principios del final: el colofón." *Encuadre*. Consultado en mayo del 2016. URL: <https://encuadre.org/los-principios-del-final-el-colofon/>
- CURATOLA, Marco. 2003. "The Illustrated Codex (1615/1616) of Felipe Guaman Poma de Ayala: Toward a New Era of Reading." *Fund og Forskning* 43: 423-436. URL: <https://tidsskrift.dk/index.php/fundogforskning/article/view/877/1239>.
- DRUCKER, Johanna. 2013. "Performative Materiality and Theoretical Approaches to Interface." *Digital Humanities Quarterly* 7.1: 1-21. URL: <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/7/1/000143/000143.html>
- . 2010. "Interface and interpretation." *Graphesis. Visual forms of knowledge production*. Cambridge, MA / Londres: Harvard University Press.
- EISENSTEIN, Elizabeth. 1980. *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe*. 2 tomos. New York: Cambridge University Press.

- ERRLL, Astrid y Anne Rigney. 2009. "Introduction. Cultural Memory and its Dynamics." *Mediation, Remediation and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlín/Nueva York: DeGruyter. 1-11.
- ESCOBAR, Ángel. 2006. "El palimpsesto grecolatino como fenómeno librario y textual: una introducción." *El palimpsesto grecolatino como fenómeno librario y textual*. Ángel Escobar (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico. 11-34.
- FRASER, Valerie. "The Artistry of Guaman Poma." *RES: Anthropology and Aesthetics* 29/30 (1996): 269-289. URL: <http://www.jstor.org/stable/20166954>
- GARCÍA LEYVA, Cinthya. 2016. *Borramientos en el conceptualismo poético a la luz de las materialidades literarias*. México: UNAM. [Tesis de maestría].
- GARCÍA MIRANDA, Carlos. 2010. "Agenda problemática de *El primer nueva corónica y buen gobierno* de Guaman Poma de Ayala." *Letras* 81.116: 93-103. URL: <http://letras.unmsm.edu.pe/rl/index.php/le/article/viewFile/193/192>
- GARONE GRAVIER, Marina. 2009. "La indianización del alfabeto. Recepción y apropiación de la escritura latina en América." *Actas de diseño* 4 (7): 107-110. URL: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_publicacion.php?id\\_libro=16](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_publicacion.php?id_libro=16).
- . 2010. "Cultura impresa colonial en lenguas indígenas: una visión histórica y regional." *Ensayos. Historia y teoría del arte*.

- Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, núm. 18: 98-145.
- . 2012. *Fuentes para el estudio de la tipografía, la imprenta y el libro antiguo mexicano (1539-1821)*. Peca Complutense, 9 (17): 59-84.
- . 2014. *Historia de la tipografía colonial para lenguas indígenas*. México: Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social /Universidad Veracruzana.
- GENETTE, Gérard. 1989. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- . 2001. *Umbrales. México: Siglo XXI*.
- GREG, Walter Wilson. 1923. "An Elizabethan Printer and His Copy", *The Library IV*: 108-112.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe. 1615. Carta al rey Felipe III, 14 de febrero. Sevilla: Archivo General de las Indias, Audiencia de Lima 145. URL: <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/docs/carta1615/index.htm>.
- HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro. 1993. "The Diffusion of Books and Ideas in Colonial Peru: A Study of Private Libraries in the Sixteenth and Seventeenth Centuries", *Hispanic American Historical Review* 73.2: 211-233.
- HOLTEN, Brigitte. 2001. "Inkaerne pa internettet." *Tidsskrift for historie* 31.4: 26-30.

- HOUSTON, Keith. 2016. *The Book: a Cover to Cover Exploration of the Most Powerful Object of Our Time*. Nueva York / Londres: Norton.
- ILICH, Ivan. 2002. *En el viñedo del texto. Etología de la lectura: un comentario al "Didascalion" de Hugo de San Víctor*. México: Fondo de Cultura Económica.
- INFANTES, Víctor. "La tipología de las formas editoriales." *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*. Víctor Infantes, François Lopez, Jean-François Bortel (dirs.). Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003: 39-49.
- LAFAYE, Jacques. 2002. *Albores de la imprenta. El libro en España y Portugal y sus posesiones de ultramar (siglos XV y XVI)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LÓPEZ BARALT, Mercedes. 1988. *Ícono y conquista: Guaman Poma de Ayala*. Madrid: Hiperión.
- . 1995. "Un ballo in maschera: hacia un Guamán Poma múltiple." *Revista de crítica literaria latinoamericana* XXI. 41: 69-93.
- LOVE, Harold. 2006. "Early Modern Print Culture. Assessing the Models". *The Book History Reader*. David Finklestein (ed.). Nueva York: Routledge.74-86.
- LOW DE VINNE, Theodor. 1902. *The Practice of Typography. A Treatise on Title-Pages with Numerous Illustrations in Facsimile and some Observations on the Early and Recent Printing of Books*.



Nueva York: The Century Co. URL: <https://ia902607.us.archive.org/0/items/practicetypogra02vinn-goog/practicetypogra02vinngoog.pdf>

MARTÍNEZ, Domingo. "Guaman Poma en la Internet. Sobre la publicación digitalizada de *El primer nueva corónica y buen gobierno*, por la Biblioteca Real de Dinamarca". *Ciberayllu*. URL: [http://www.andes.missouri.edu/andes/BreviarioDM\\_NuevaCoronica.html](http://www.andes.missouri.edu/andes/BreviarioDM_NuevaCoronica.html)

MARTÍNEZ PEREIRA, Ana. 2003. "La ilustración impresa." *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*. Víctor Infantes, François Lopez, Jean-François Botrel (dirs). Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez. 49-63.

MCKENZIE, Donald Francis. 2005. *Bibliografía y sociología de los textos*. Madrid: Akal.

MEANS, Philip Ainsworth. 1923. "Some Comments on the Inedited Manuscript of Poma de Ayala." *American Anthropologist* 25.39: 397-405; "Algunos comentarios sobre el manuscrito inédito de Felipe Huamán Poma de Ayala." Traducido por Emilia Romero y reproducido por Julio Tello en *Las primeras edades del Perú*. Lima: Schuech, 1939.

MEDINA, José Toribio. 1904-1907. *La imprenta en Lima (1584-1824)*. 4 tomos. Santiago: [edición del autor]. URL: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-94615.html>

- MENDIZÁBAL LOSACK, Emilio. "Don Phelipe Guamán Poma de Ayala, Señor y Príncipe, último Quellqamayoq." *Revista del Museo Nacional* 2 (1977): 43-58.
- MIGNOLO, Walter. 1982. "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista", *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. I. Madrid: Cátedra. 58-102.
- MILLARES CARLO, Agustín. 1971. *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MONER, Michel, Arredondo, María Soledad y Civil, Pierre. 2009. *Paratextos en la literatura española: siglos xv a xviii*. Madrid: Casa de Velázquez.
- MORAÑA, Mabel, 2003. "Prólogo." En Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. CELAP / Latinoamericana Editores, Lima.
- MURRA, John. 1980. "Waman Puma, etnógrafo del mundo andino." En *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Ed. Rolena Adorno, J. Murra y J. L. Urioste, México: Siglo XXI. XIII-XIX.
- PADILLA BENDEZÚ, Abraham. 1979. *Huaman Poma, el indio cronista dibujante*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PEASE, Franklin. 2010. *Las crónicas y los Andes*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PICCOLINI, Patricia. *De la idea al libro*. México: Fondo de Cultura Económica (en prensa).

- PIERAZZO, Elena. 2016. *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*. Nueva York. Routledge.
- PIETSCHMANN, Richard, "Nueva coronica y buen gobierno de Don Felipe Guaman Poma de Ayala. Códice peruano ilustrado." *Nachrichten von der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen Philologische-historische klasse*, Berlín, 1908, pp. 637-659, traducido de la versión francesa de María Ange Monges por Emilia Romero y reproducido por Julio Tello en *Las primeras edades del Perú*, Lima: Museo de Antropología, 1939. 79-91.
- . "Relación sobre la Crónica ilustrada por el indio Peruano D. Felipe Huaman Poma de Ayala." *International Congress of Americanists. Proceedings of the XVIII session*, Londres: Harrison and Sons, 1912; traducido por Emilia Romero y reproducido por Julio Tello en *Las primeras edades del Perú*, Lima: Museo de Antropología, 1939. 79-91.
- RAMA, Ángel. 1998. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- RICO, Francisco. 2005. *El texto del Quijote. Preliminares a una ecdótica del siglo de Oro*. Barcelona/Valladolid: Ediciones Destino/ Centro para la Edición de los Clásicos Españoles / Universidad de Valladolid.
- RUIZ PÉREZ, Pedro. 2003. "El concepto de autoría en el contexto editorial." *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*. Víctor Infantes, François Lopez, Jean-François

- Botrel (dirs). Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez. 66-74.
- TELLO, Julio. *Las primeras edades del Perú por Guamán Poma. Ensayo de interpretación*. Lima: Museo de Antropología, 1939.
- SÁNCHEZ MARIANA, Manuel. 2003. "El manuscrito y su producción en la época del libro impreso." *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*. Víctor Infantes, François Lopez, Jean-François Botrel (dirs). Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez. 23-30.
- SHERMAN, William H. 2007. "On the threshold: Architecture, Paratext and Early Print Culture." *Agent of change. Print Culture Studies after Elizabeth Eisenstein*. Sabrina Alcorn Baron, Eric N. Lindquist y Eleanor F. Shevlin, (eds). Boston: University of Massachusetts Press. 67-81.
- STEWART, Alexander A. 1919. *Typesetting. A primer of information about working at the case, justifying, spacing, correcting, making-up, and other operations employed in setting type by hand*. Chicago: United Typothetae of America.
- TIFFEMBERG, Silvia. "Autoría, legitimidad, espacialidad en la obra de Guaman Poma." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 30.60 (2004):211-228.
- THE UNIVERSITY OF MANCHESTER UNIVERSITY LIBRARY. "Features of Early Printed Books." *First Impressions*. URL: <http://www.library.manchester.ac.uk/firstimpressions/>

From-Manuscript-to-Print/Early-Printed-Books/Features-  
of-early-printed-books/

URIOSTE, Jorge Luis. 1980. "Estudio analítico del quechua en la *Nueva corónica*." En *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Ed. Rolena Adorno, J. Murra y J. L. Urioste, México: Siglo XXI. XX-XXXI.

WEINRICH, Harald. 2000. *Titel-Text-Kontext. Randbezirke des Textes. Festschrift für Arnold Rothe zum 65. Geburtstag*. Jochen Mecke y Susanne Heiler (eds.). Berlin / Cambridge, MA: Galda und Wilch. 3-20.