

**SOBRE EL MUNDO DE LOS LIBROS EN EL PERU COLONIAL:  
*a propósito del ejemplar del Symbolo Catholico Indiano de Luis  
Jerónimo de Oré en la Biblioteca Nacional de Lima***

Dra. Valerie Fraser  
*University of Essex, U.K.*

*1. EL SYMBOLO CATHOLICO INDIANO*

Es muy apreciada la recientemente aparecida edición facsimilar del *Symbolo Catholico Indiano* de Fray Luis Jerónimo de Oré, publicada originalmente por Antonio Ricardo en Lima de 1598, ya que hay muy pocos ejemplares de este libro tan importante<sup>1</sup>. Aparte de la que existe en la Biblioteca Nacional en Lima, los registros señalan que solamente existen otras tres copias: en la Biblioteca Nacional de Chile, en la Biblioteca Británica en Londres, y en Nueva York en la Hispanic Society of America<sup>2</sup>; pero su escasez es una prueba de que sirvió para su propósito original: ser un manual para el uso de aquellos involucrados en diseminar la Cristiandad entre los quechuas y aymaras de los Andes. Debemos asumir que la mayoría de las copias impresas del *Symbolo* fueron tan usadas que se rompieron en pedazos, y que las cuatro copias conocidas que han sobrevivido lo hicieron solamente por casualidad. La mala condición del ejemplar en la Biblioteca Nacional apoya esta tesis, y nos puede ayudar a comprender cómo fue usada por el sacerdote o fraile que fue su dueño allá en el siglo XVII.

-----  
1 Edición facsimilar del *Symbolo Catholico Indiano* publicado por Australis en Lima, 1992: Prólogo por Julián Heras OFM y ensayos introductorios de Luis Enrique Tord y Noble David Cook. Margot Beyersdorff y César Itier están preparando una edición crítica a ser publicada por el Centro de Estudios Regionales Andinos, *Bartolomé de las Casas*, Cusco, en 1996.

2 Antonio Manuel Rodríguez-Buckingham, *Colonial Peru and the Printing Press of Antonio Ricardo*, University Microfilms, Ann Arbor 1977, p. 253.

Antes de la aparición del *Symbolo Catholico Indiano*, los únicos libros impresos que incluían material en idiomas nativos, disponibles para los clérigos, fueron los tres textos fundamentales publicados por las órdenes del Tercer Concilio Limense, la *Doctrina Christiana* de 1584, y el *Confessionario para los Curas y Tercero Cathecismo* de 1585. A comparación con éstos, el trabajo de Oré es muy amplio, lo cual induce a algunos comentaristas a sugerir que originalmente se trataba de varios trabajos separados<sup>3</sup>. La coherencia global que tiene el libro hace que esto sea improbable, y el título completo describe los rubros de las tres principales secciones: *Symbolo Catholico Indiano, en el cual se declaran los misterios de la Fe contenidos en los tres Symbolos Catholicos, Apostolico, Niceno, y de S. Athanasio. Contiene assi mesmo una Descripción del nuevo orbe, y de los naturales. Y un orden de enseñarles la doctrina Christiana en las dos lenguas Generales, Quichua y Aymara, con un Confessionario breve y Cathecismo de la communion*<sup>4</sup>. La primera parte consiste en una introducción de la teología cristiana, y una breve reseña de la geografía e historia del Perú, con instrucciones de cómo se puede atraer mejor hacia la iglesia a los nativos Andinos. La sección central está constituida por una serie de siete himnos o cánticos en quechua, uno para cada día de la semana, los cuales elaboran en forma lírica los misterios Centrales Cristianos de la Trinidad, la Creación, la Encarnación, Nacimiento, Vida, Pasión, y Resurrección de Cristo. La última sección del libro comprende la doctrina, el catecismo, oraciones confesionales y otras, con traducciones en quechua y aymara. Para hacer más fácil el uso del libro, hay varios tipos distintos de caras e iniciales decoradas, que ayudan a identificar las diferentes secciones, y cinco grabados esparcidos por todo el texto presentan una breve sinopsis de la iconografía esencial Cristiana: La Trinidad, a manera de parte final de la primera sección (folio 66r), el impactante perfil de la cabeza de Cristo como Salvator Mundi que precede a los cánticos (folio 66v), la Crucifixión, que

---

3 José Toribio Medina, *Biblioteca hispano-chilena (1523-1817)* Santiago de Chile 1897-99, t. I, pp. 101-107, citado en Julián Heras OEM, Prólogo para la edición Australia del *Symbolo*, op cit. p. 12

4 Se dan mayores detalles del contenido en Heras, *Symbolo* [1992] op. cit, pp. 10-14.

viene al final del Quinto Cántico, la que trata de la Pasión de Cristo (Folio 124v), y dos imágenes de la Virgen: La Virgen y el Niño en la carátula, y la Virgen Inmaculada en la última página del libro <sup>5</sup>. En otras palabras, este libro es filosofía, geografía, historia y poesía; y como manual de conversión ofrece información, imágenes, instrucciones y consejos, además de proporcionar textos y oraciones esenciales en los principales idiomas nativos.

El *Symbolo* está dirigido a una gran audiencia. La última parte es primordialmente para sacerdotes y frailes misioneros, ya que incluye todos los textos básicos que necesitaría un clérigo para llevar a cabo satisfactoriamente sus deberes de instrucción de neófitos y conducción del servicio de la comunión; pero en el Prohemio, Oré deja en claro que también vislumbra entre sus lectores a Indios Cristianos literatos: ***y pues los indios militan ya en el de christo, justo es tengan exposition de los mysterios de la fee*** <sup>6</sup>. Como ha hecho notar Margot Beyersdorff, la inclusión de este último grupo es una notable evidencia de la formación intelectual de Oré dentro del entorno liberal de las décadas de 1570 y 1580 <sup>7</sup>, y las primeras dos secciones del *Symbolo* han sido escritas, por cierto, teniendo en mente a la población de «indios ladinos», además de clérigos españoles y criollos. La primera sección en particular pareciera ser un intento de integración de los dos mundos: el relato de Oré sobre la Creación conduce de una forma natural a una descripción de la geografía e historia del Perú, y proporciona así un marco referencial bíblico donde los lectores indios pueden situarse; al mismo tiempo, introduce y legitima a la cultura andina para instruir a los misioneros no familiarizados con esta región ni con su gente. La parte central del libro, los siete cánticos en quechua, se expone en tales términos e involucra conceptos que, como lo ha demostrado Beyersdorff, con frecuencia

---

<sup>5</sup> Los grabados son de varios estilos diferentes y deben haber sido tomados de las placas que tenía Ricardo, quizá de placas grabado de la Trinidad, en la *Doctrina Christiana* de 1584.

<sup>6</sup> *Symbolo Catholico Indiano*, Prohemio, sin folio, [Australis ed, p 77].

<sup>7</sup> Margot Beyersdorff, Rito y verbo en la poesía de Fray Luis Jerónimo de Oré, en Henrique Urbano, ed, *Hito y simbolismo en los Andes: La figura y la palabra*. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, Cusco 1993, pp 215-237, p 219, sugiere, en base al poema dedicado por Fray Valenzuela, que está dirigido exclusivamente a indios ladinos.

se relacionan estrechamente con creencias andinas tradicionales.<sup>8</sup> Oré tuvo la intención de que los cánticos fuesen cantados por un coro de quechua-hablantes, y apreciados por una congregación de quechua-hablantes y por su sacerdote, también quechua-hablante. Los relatos españoles más ortodoxos que acompañan a los cánticos sugieren que Oré reconoció la necesidad de hacer una distinción entre aquellos sacerdotes con un conocimiento profundo del idioma quechua quienes, por lo tanto, podrían apreciar la cultura quechua, y los que, sin hablar ni entender el idioma, podrían encontrar extraño y turbador el contenido de los cánticos. Como cubriéndose a sí mismo, Oré asegura a sus lectores todos los esfuerzos que hizo para traducir el *Symbolo* de Athanasio lo más cuidadosa y exactamente posible, pero al mismo tiempo se permitió cierta libertad para seguir el sentido del texto cuando era imposible seguirlo literalmente:

***En verso se usara de alguna manera mas libertad [que en prosa], y siempre se procurara seguir la letra y el sentido; y quando no fuere posible seguir la letra, jamas aura falta en seguir el sentido***<sup>9</sup>.

## 2. LA COPIA DEL *SYMBOLO* EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE LIMA

Se puede ver que la copia del *Symbolo* que está en la Biblioteca Nacional de Lima ha servido su propósito. Este libro no ha pasado la primera parte de su vida en un estante de libros; al contrario, fue evidentemente usado, semana tras semana, durante años. Algunas páginas han sido abiertas cientos de veces y están manchadas con suciedad y grasa; otras están desgastadas y raídas, y hay numerosas anotaciones, subrayados y correcciones. En algún momento el libro se ha descuadernado<sup>10</sup>. Se han perdido algunas páginas, otras aparentemente fueron retiradas adrede; algunas de las páginas que faltan han sido después reemplazadas por cuidadosas transcripciones manuscritas de otra copia, haciendo que sea una combinación poco usual de libro impreso

8 Beyersdorff, *op. cit.*, especialmente pp 225-233.

9 Oré, *Symbolo*, ff 65r.65v.

10 Esto es evidente porque los primeros o últimos folios de varios pliegos faltan o están en una condición particularmente encuadernar durante cierto tiempo.

y manuscrito. Solamente podemos imaginar la mayoría de las aventuras pasadas por este libro, pero algo se puede deducir de la evidencia física del mismo. Probablemente estuvo la mayor parte de su vida útil en manos de una sola persona, al servicio activo misionero. Esto lo podemos asumir por dos razones: a nivel general, porque es un libro de tan obvia utilidad que es difícil imaginar que un clérigo practicante se deshiciera de él, y específicamente, la hipótesis de un solo dueño se basa en el hecho de que aunque el estilo de las anotaciones es más suelto que el que se usa para reemplazar las páginas, casi todas parecen ser hechas por la misma mano. Hay señales de que el propio Oré hubiese aprobado a esta persona no identificada. Las diversas anotaciones indican que tenía una buena educación y que evidentemente también era versado en quechua, ya que hay pequeñas correcciones en los textos en quechua. Subrayó, presumiblemente movido por un espíritu de aprobación, el pasaje donde Oré clasifica a la nación de los Indios de América como *una de las mas nobles, honradas y limpias que hay en todo el mundo universo*<sup>11</sup>, y fue un seguidor de Oré al promover una devoción popular hacia la Virgen. El párrafo XIV, por ejemplo, «**Como se ha de cantar la Salve**» ha sido muy usado, tiene varias secciones subrayadas y glosas marginales manuscritas, tales como: «*La salve el sabado y el orden de entrar a la yglesia*» y «*los curas cuiden de que sepan resar el rossario*»<sup>12</sup>. Esta última sugiere, como uno esperaría de su nivel de educación, que es un personaje de cierto nivel, alto dentro de la iglesia, responsable de supervisar las actividades de otros. Pero el aspecto más interesante del volumen de la Biblioteca Nacional es el de las páginas que faltan. Han desaparecido un total de 52 folios del texto original impreso<sup>13</sup>, de los cuales

-----  
11 Oré, *Symbolo* f 37v.

12 *ibid.* ff 56v-57r.

13 La edición de Lima es ligeramente distinta a la de Santiago, de la cual se tomó el facsimil Australis. Esta última versión, tiene cartas adicionales de aprobación que deben haber sido añadidas, después de haberse impreso algunas copias, incluyendo la de Lima.

Las páginas que faltan son las siguientes (las que tienen asterisco han sido reemplazadas por copias manuscritas); f 73\*, f.80\*, ff 121-145\*, ff 161-2, ff 167-168, ff 170-187, f 192\* y la página final.

29 han sido reemplazados por cuidadosas copias manuscritas que imitan a la hoja impresa al usar una variedad de estilos caligráficos. Las transcripciones son en extremo precisas e incluyen hasta las glosas bibliográficas de los márgenes del texto impreso. Que fue un libro atesorado, donde tanto su apariencia como también su contenido fueron altamente valorados, se puede deducir del cuidado que se ha puesto en reemplazar estas secciones que faltan, y también por la inclusión de un dibujo estilizado hecho a pluma, a mano firme, de la cruz con tres clavos que reemplaza al grabado de estilo alemán de la Crucifixión en el folio 124v. La cruz fue hecha con toda seguridad, por la misma mano que el texto (ver ilustración). Así, por eso sabemos también que nuestro clérigo era un calígrafo y dibujante con práctica, un ardiente seguidor de la exactitud.

Una consideración de las páginas que faltan nos puede decir algo más. Algunas hojas pueden haberse simplemente perdido cuando se descuadernó el libro: folios 73 y 81, por ejemplo, que representan la primera y última hojas del pliego k, y sería difícil argumentar que fueron retiradas selectivamente debido a su contenido. En otros casos, no se puede dar una explicación tan simple a las secciones que faltan, y en esos casos debe tomarse en consideración el contenido. Uno de dichos grupos incluye el folio 162 que contiene el *Pater Noster, Ave María* y el *Credo*, los folios 167-168 que contienen el *Catecismo Breve y Cotidiano* de los artículos de fe en español, quechua y aymara, y los folios 170-87 que incluyen un *Catecismo Breve del Santísimo Sacramento de la Communion* en quechua y aymara, además de varias oraciones. Estas secciones obviamente habrían sido de gran importancia, y es casi seguro que fueron retiradas deliberadamente. Habría sido más fácil llevar a las comunidades de las afueras estas pocas hojas, conteniendo oraciones, recitaciones y catecismos esenciales, que todo el libro, o podrían haber sido prestadas a otros sacerdotes, recién llegados al campo, o a los asistentes, los «indios ladinos», para que enseñaran a otros, o para que los copiaran para ellos mismos.

Estas secciones no han sido reemplazadas por copias manuscritas, quizá porque el dueño del libro estaba tan familiarizado con ellas que no tenía necesidad de seguir un texto<sup>14</sup>.

La mayor sección ausente en la copia de Lima, folios 121-145, incluye todo el sexto cántico, en otras palabras, la historia de la Pasión de Cristo. Nuevamente, esta sección debe haber sido retirada deliberadamente y quizá, en este caso, con un propósito más específico. Margot Beyersdorff ha reconocido que el sexto cántico es una alternancia en ritmo y cadencia proporcional a la alternancia entre los modos de narrativa y contemplación que se encuentran en las dramatizaciones de las Estaciones de la Cruz. Esto, argumenta, sugiere que este texto era usado no solamente como una recitación del coro, sino que también era el guión de un tipo de procesión teatral, con *posas* similares a aquellas que eran populares los Jueves y Viernes Santos, en la Huamanga nativa de Oré<sup>15</sup>. La ausencia de precisamente éste cántico del volumen de Lima sugiere que en verdad se usaba para ese propósito: que las páginas fueron cortadas para dárselas a la hermandad o comunidad para que pudieran aprender las líneas y ejecutar el cántico de una forma dramatizada. El análisis que hace Beyersdorff de los usos del quechua del sexto cántico demuestra que la imagen tan difundida que contiene, del derramamiento de la sangre de Cristo, no puede rastrearse hasta las glosas que cita Oré en los márgenes, sino que al contrario, está estrechamente ligada a rituales andinos que involucran sacrificios de sangre para asegurar así la fertilidad de cultivos y rebaños<sup>16</sup>. Esto también habría servido para hacer más atractivo el cántico a las comunidades nativas. La ausencia de este cántico

---

14 La última sección transcrita es el himno quechua de Oré *Capac eterno dios*, folios 160-161r. La transcripción termina con este himno y se omiten las oraciones, versos y respuestas que siguen en la última parte del folio 161r y en el verso. Es muy interesante que Luis Enrique Tord, diga que aún hoy, todavía se canta este himno en los pueblos de los Andes. Oré, Australis 1992, op cit, p 32.

15 Margot Beyersdorff, op cit. pp 229-30.

16 *ibid*, pp 232-233.

en particular del volumen de Lima sugiere que el poseedor era un seguidor cercano de las ideas de Oré, las que vería con mucha simpatía: que alentaba a la comunidad quechua a participar en representaciones teatrales de la pasión de Cristo, y que también reconocía el valor de la sensible interpretación andinizada que Oré hace de la narrativa, tal como se manifiesta en este poema. El dueño del libro debe haber sido una persona como la descrita por Diego de Mendoza, cronista franciscano de la provincia de San Antonio de los Charcas, en 1665:

*Ay en cada convento de esta Provincia un religioso lenguaraz,  
nombrado por el guardian, para que sea capellan de indios,  
que cuyde de confesarles, y predicarles, todos los Domingos,  
y Quaresmas, aumentar sus confradias, hazer sus fiestas y  
catequizales en su natural idioma, hazer sus processiones, por  
las calles, y placas, las semanas de Quaresmas, y dias de Semana  
Santa, y predicarles los Misterios de nuestra fé.*<sup>17</sup>

Por eso, debemos imaginarnos que este libro se usó en iglesias y atrios, en numerosas parroquias rurales, de quechua hablantes. Debemos imaginar al dueño leyendo y re-leyendo las secciones más discursivas, dándole un énfasis propio a las ideas que consideraba importantes, marcando pasajes para tener una referencia fácil, añadiendo un *Amén* para aclarar las diferentes secciones de un himno quechua (folio 103r), o haciendo pequeñas correcciones a los textos en quechua (folio 68r, por ejemplo). También podemos imaginarlo retirando secciones, entregando el texto del sexto cántico al líder de una hermandad local para que la gente ensaye para un festival de Pascua, sabiendo que su imaginería estaba más cercana al ritual andino que al cristiano. Debemos imaginárnoslo decidiendo que el catecismo, las oraciones básicas y el servicio de la comunión eran los pasajes cotidianos más

---

17 Diego de Mendoza, *Crónica de la Provincia de San Antonio de los Charcas*, Madrid 1665, p 52.

necesarios, y quizá entregando las páginas a otros para que las copien y aprendan por ellos mismos. En algún momento debemos imaginárnoslo teniendo acceso a otra copia del *Symbolo*, y con el tiempo, transcribiendo muchas de las páginas que faltaban, con sumo cuidado. Evidentemente pensó en la necesidad de una coda visual para el quinto cántico, pero en vez de intentar copiar el grabado de la Crucifixión con sus diferentes figuras, se contenta con una cruz rústica a trazos gruesos, con clavos exageradamente largos. Ejecuta esto con tal confianza que podemos estar seguros que ha dibujado el mismo motivo antes, en muchas otras ocasiones. No reemplazó el grabado de la Virgen Inmaculada que formaba parte de la última página del libro: quizá estuvo colgada en la pared encima de su escritorio, o quizá se la dio a un indio pobre, al igual que Guaman Poma entregó imágenes de Dios y de la Virgen a las tres viejas que encontró en el camino a Lima <sup>18</sup>.

### 3. *IMPLICANCIAS MAS AMPLIAS DE LA CONDICION DEL SYMBOLO DE LIMA*

Los temas que salen a luz con este libro, sobre la manera en que fueron usados los libros, sobre la relación entre el texto impreso y el manuscrito, sobre el nivel de educación, y el rango de habilidades lingüísticas y de escritura de un fraile o sacerdote misionero trabajando activamente en los Andes, en el sigloXVII, tienen implicancias para un personaje más conocido, Guaman Poma. Las probables conexiones entre Guaman Poma y su contemporáneo huamanquino Luis Jerónimo de Oré, tendrán que ser investigadas más a fondo <sup>19</sup>, pero también es útil hacer una consideración del trabajo de Guaman Poma a la luz de la condición física de la copia en Lima del *Symbolo* de Oré, aunque de una manera menos directa. En los últimos años, la *Corónica y Buen Gobierno* ha sido sujeta de muchas detalladas investigaciones académicas, pero nuestro

-----  
<sup>18</sup> Felipe Guaman Poma de Ayala, *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, París 1936, p 1112.

<sup>19</sup> Adorno sugiere una conexión en Adorno et al, *Guaman Poma: The Colonial Art of an Andean Author*, Nueva York 1992, p 40.

conocimiento del nivel de educación de Guaman Poma y del entorno cultural e intelectual en el cual se movía, sigue siendo fragmentario. Parte del problema es el resultado de ver las cosas desde un punto de vista propio del siglo XX. Al considerar las fuentes, pensamos, quizá inevitablemente, primero que nada en bibliotecas: ¿a qué biblioteca o bibliotecas tuvo acceso Guaman Poma? <sup>20</sup> Habían por cierto bibliotecas privadas en Perú en los siglos XVI y XVII, y algunas de ellas eran muy grandes <sup>21</sup>, pero con certeza Oré y presumiblemente el dueño de la copia del *Symbolo* que se está discutiendo, hubiesen querido que los libros fueran más accesibles a un sector mucho más amplio de la sociedad, y no solamente a los dueños de bibliotecas privadas. Oré debe haber vislumbrado a versados indios prestándose copias del *Symbolo* en vez de comprándolas, y esto sin duda sucedía así con muchos libros<sup>22</sup>. El *Symbolo* de la Biblioteca Nacional no es un ejemplo aislado de un libro que no quedó seguro en una biblioteca; muchos libros, especialmente, pero no exclusivamente, libros religiosos circularon ampliamente. Los hombres religiosos, como el dueño del *Symbolo*, cargaban por necesidad libros en sus peregrinaciones alrededor de los Andes, que con frecuencia eran muy extensas, y sin duda los prestaban. El conocimiento que tenía Guaman Poma de los libros, y su interés en ellos, debe ser como mínimo tanto el resultado del gran contacto con religiosos itinerantes como nuestro no identificado dueño del *Symbolo*, así también como del acceso que tenía a bibliotecas privadas.

-----  
<sup>20</sup> Por ejemplo J. Murra, «Guaman Poma's sources», en Adorno et al, op cit, p 60.

<sup>21</sup> T. Hampe-Martínez, 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, 1993, pp 211-233 donde se discuten los contenidos de 24 bibliotecas, algunas de las cuales contenían varios cientos de libros.

<sup>22</sup> Esto se sugiere vividamente en la pinturas de los ciclos de la vida de Santo Domingo de Guzman en los monasterios de Santo Domingo y Santa Catalina en Cusco, donde se representa al santo distribuyendo libros de sus estantes a un expectante grupo de pordioseros (fines del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII, respectivamente).

Esto señala otro prisma que tenemos en el siglo XX para ver a la cultura libresca de siglos anteriores, un prisma que distingue con demasiada brusquedad el límite entre libros impresos y manuscritos. En los siglos XVI y XVII los límites confluían. Los inventarios de las bibliotecas no siempre especifican si un libro estaba impreso o no, y la lista de excepciones del alcabala de 1591 específicamente incluyen todos los libros, encuadernados o que iban a serlo, escritos a mano o impresos<sup>23</sup>. Sabemos que los libros circulaban ampliamente en forma de manuscrito. El propio *Symbolo* circulaba como manuscrito por lo menos cuatro años antes de que fuera publicado. Por cierto que muchos de los textos que ahora consideramos de gran importancia nunca fueron impresos, incluyendo algunos que sobreviven, como los de Guaman Poma y Martín de Murúa, y otros que no lo sobrevivieron, como el trabajo de Blas Valera. La biblioteca de Francisco de Avila probablemente incluía muchos manuscritos además del famoso hecho por Santa Cruz Pachacuti Yamqui<sup>24</sup>, y el propio Guaman Poma tenía acceso a libros, en manuscrito que incluían trabajos de Cabello Balboa y Martín de Murúa, y quizá de Fernández de Córdoba y Bartolomé de las Casas<sup>25</sup>. Se habrían copiado, íntegramente o en parte, varios libros valiosos y sin duda habían otros libros como el *Symbolo* en discusión, que tenían secciones reemplazadas por manuscritos.

La cuestión del acceso de Guaman Poma a los libros se relaciona con otra pregunta referente a sus educación, y es su manifiesta habilidad como calígrafo y dibujante<sup>26</sup>. ¿Dónde y cómo aprendió dichas destrezas? Nuevamente, la copia del *Symbolo* de la Biblioteca Nacional puede sugerir respuestas, o por lo menos disminuye la importancia de la pregunta. Entre las clases literarias de la primera época del Perú colonial, donde se buscaban libros con avidez,

---

23 Rodríguez-Buckingham, op cit, p 215.

24 Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, *Relación de Antigüedades desde Reyno del Piru*, ed Pierre Duviols & César Itier, Cusco 1993, p 17.

25 Guaman Poma, *Nueva Corónica*, op cit, introducción de Franklin Pease, pp XIX-XXI.

26 Vea V. Fraser, The Art of Guaman Poma, en *Res: Anthropology and Aesthetics*, próximo a publicarse.

debe haber sido una concurrencia común la transcripción de textos. Algunos, probablemente incluyendo al no identificado dueño del *Symbolo*, copiaron textos para su propio uso. Otros, probablemente incluyendo a Guaman Poma, también pudieron haber sido comisionados como escribas para copiar material para otros. Y esas copias habrían sido de fuentes impresas, además de manuscritos. No nos debemos imaginar una transición suave de manuscritos a textos impresos: durante muchos años el proceso también se hizo al revés, con frecuencia siendo los indios ladinos los encargados de copiar manuscritos de libros impresos. Un relato de los viajes de dos jesuitas alemanes en Paraguay en la década de 1690, por ejemplo, incluye el informe de una copia de un misal impreso que fue transcrito tan cuidadosamente que era difícil distinguir la copia manuscrita del original impreso<sup>27</sup>. El dueño del *Symbolo* copió el estilo de la página impresa, desde los tipos de letras hasta los encabezados y palabras claves al pie de cada página. Por supuesto que Guaman Poma en la *Nueva Corónica* no está copiando de una fuente impresa, pero, como otros han observado, imita de una forma similar los convencionalismos de los libros impresos<sup>28</sup>. Con el desarrollo de la imprenta, se adaptaron los estilos de las letras de la escritura medieval a tipos de metal, pero, junto con la producción de libros impresos, continuaba la educación caligráfica tradicional. Guaman Poma podría haberse movido en círculos donde dichas habilidades escolásticas seguían practicándose; la habilidad de manejar la pluma no se restringía a palabras sino que también abarcaba imágenes. La cruz rústica que se incluye en las páginas manuscritas del ejemplar del *Symbolo* de Lima es el trabajo de alguien acostumbrado a dibujar, además de escribir, y nuevamente, hay razones para suponer que estas habilidades que hubiesen sido parte de la educación de un monje en el siglo XV, lo seguían siendo aún en el siglo XVI. Tom Cummins sugiere tentativamente que Guaman Poma podría haber visto un manuscrito iluminado similar al magnífico coral producido por Fray Pedro Bedón que está

-----  
27 Anthony Sepp & Anthony Behme, *An Account of a Voyage from Spain to Paraquaria* [1679], Londres, s.f. [siglo XVIII], p 692, I have a missal printed at Antorff, which is imitated in writing by an Indian, with that nicety, that they are scarce distinguishable.

28 Adorno, en Adorno et al, op cit, 1992, p 35.

actualmente en el monasterio de Santo Domingo, en Quito<sup>29</sup>. Con esto se sugiere una falsa dicotomía: el coral de Bedón es un exhuberante ejemplo de lo que habría parecido ser una simple categoría al propio Bedón, al dueño del *Symbolo* de Lima, a Oré y a su editor Antonio Ricardo, a Guaman Poma y a todos sus contemporáneos literatos: la categoría «libro». Los libros podían ser impresos o ser manuscritos; con iniciales y bordes decorados (como el *Coral* de Bedón, o la impresión de *Doctrina Christiana* de 1584 y *Confessionario* de 1585 de Antonio Ricardo) o sin ellos (como las ediciones de *Grammática y Lexicón* de Domingo de Santo Tomás publicadas en Valladolid en 1560); con o sin ilustraciones; con o sin una variedad de estilos de letras<sup>30</sup>. Se podían encontrar libros de todo tipo en bibliotecas, celdas monásticas, coros, sacristías y antesalas de iglesias, y también en la talega de la montura de Guaman Poma o en el saco de algún cura itinerante, o en la vivienda de una sola habitación del líder de una cofradía rural. Los libros eran apreciados y atesorados, pero también fueron usados, leídos, prestados, intercambiados, copiados, cortados, anotados y ocasionalmente, con suerte, vueltos a encuadernar como el *Symbolo* de Lima antes de que se pudieran perder demasiadas páginas. La condición del *Symbolo* puede contribuir un poco a dar una imagen fragmentada del mundo de libros e ideas en la primera época del Perú colonial, pero se pierde después la última parte de la historia de este libro en particular. En algún momento, probablemente en la segunda parte del siglo XVII, fue transferido desde el bolsillo de un sacerdote a la seguridad de un estante de biblioteca. Eventualmente salió a la vida pública como un artículo de coleccionista en una

-----  
<sup>29</sup> Cummins, en Adorno et al, 1992, p 55.

<sup>30</sup> Las impresiones peruanas tempranas continúan siendo comparadas desfavorablemente con las de Europa (Gutche, en Adorno et. al, op. cit, 1992, p 109, citando a Woodbridge & Thompson, 1976, p 48), aunque la investigación de Rodríguez-Buckingham ha demostrado que esto no es totalmente cierto, op cit, 1977 p 148. Ricardo y sus contemporáneos no produjeron ediciones de lujo, es verdad, pero tampoco libros tan desprovistos de interés visual, como por ejemplo *Reducción universal de todo el Piru* de Fr. Miguel de Monsalve, Madrid 1604; no conozco nada tan tipográficamente poco estético producido en Perú alrededor de esa fecha.

librería de Londres, porque tiene una inscripción de haber sido comprado en Londres el 23 de Febrero de 1905, por «tres libras esterlinas». La escritura es de Ricardo Palma, y por eso, debe haber sido adquirido como fruto de sus viajes que hacía para comprar libros, que reemplazarían a los secuestrados por los chilenos de la Biblioteca Nacional durante la Guerra del Pacífico. Y así regresó a Lima, a la misma manzana donde estaba el colegio Jesuita, en el cual Antonio Ricardo primero instaló su impresora en 1584<sup>31</sup>, donde Guaman Poma podría haber trabajado como asistente<sup>32</sup>, y donde Oré pudo haber llegado para discutir su publicación.

---

31 Rodríguez-Buckingham; op cit, p 64.

32 Vea a V Fraser, «The Art of Guaman Poma», *Res : Anthropology and Aesthetics*, a ser publicado próximamente, nota 6.