

Introducción

Cuando el mercedario fray Martín de Murúa (1525/35 - 1615) resolvió componer una historia ilustrada del antiguo Perú, se dio cuenta de que tendría que contar con artistas locales para la labor de iluminación de su manuscrito. Fue así como el *indio ladino*¹ Felipe Guaman Poma de Ayala (c. 1535-c. 1616) se convirtió en el dibujante principal de la *Historia del orijen, y jenealogía real de los reyes ingas del Piru, de sus hechos, costumbres, trajes, y manera de gobierno* (1590)². Denominada también manuscrito Galvin, por iniciativa de Juan Ossio³, en alusión al irlandés Seán Galvin poseedor actual del códice en Leinster, la obra del fraile guipúzcoano⁴ entraña en sus folios ciertas versio-

1. En su propia obra posterior, independiente de Martín de Murúa, Guaman Poma se aplica estos términos a sí mismo de forma tangencial. El artista los glosa como «indios ladinos cristianos hablando en castilla» o sea 'hablantes de castellano' (Felipe GUAMAN POMA DE AYALA, *Primer nueva coronica y buen gobierno*, manuscrito online en *El sitio de Guaman Poma*, Det Kongelige Bibliotek, 1615/1616, fol. 906 [920]). Este manuscrito pertenece a la colección de la Biblioteca Real de Copenhague (GkS 2232, 4to). La institución patrocina *El sitio de Guaman Poma* donde se encuentra en línea desde 2001 una edición facsimilar electrónica del códice del autor andino. El proyecto se llevó a cabo bajo la dirección de Ivan Boserup. La transcripción se debe a Rolena Adorno, John V. Murra y Jorge L. Urioste. Cito de esta edición y consulto también la de Franklin Pease de la Biblioteca Ayacucho.

2. Martín de MURÚA, *Historia del orijen, y jenealogía real de los reyes ingas del Piru, de sus hechos, costumbres, trajes, y manera de gobierno. Compuesta por el padre fray Martín de Morúa de la Orden de N[uest]ra S[eñ]ora de la Merced, de redemp[ci]ón de cautivos, conventual del convento de la gran zitudad del Cuzco, cabeza del Reyno, y Provincias del Piru, terminose por el mes de mayo del año de 1590*, volumen facsimilar, Madrid, Testimonio, 2004, fol. [1]. En adelante, se resumirá el título como *Historia del origen*.

3. Juan OSSIO, «Introducción», *Códice Murúa: Historia y genealogía, de los reyes incas del Perú del padre mercedario fray Martín de Murúa. Códice Galvin*, Madrid, Testimonio, 2004, pp. 8 y 17.

4. Murúa alude a su origen en el prólogo a la cuarta parte de su *Historia del origen* en estos términos:

[...] salga con victoria el autor, pues es natural de donde era el santísimo patriarca Ignacio de Loyola, luz de la próspera y venturosa patria y fundador y amparo de la dichosa Compañía, hijo de la famosa, ínclita provincia de Guipúzcoa, madre de divinos ingenios y animosos guerreros, rincón seguro do la fe santa se conserva, y el real servicio donde tiene sempiterno asiento (fol. 26v).

nes rivales de los hechos históricos. En particular, las variantes, tanto escritas como plásticas, se descubren en los capítulos donde se tratan sucesos relativos a los incas rebeldes de Vilcabamba. Debe inferirse entonces que este cruce de relatos divergentes lo ocasiona la cooperación de individuos con distintos lugares de la enunciación –español e indígena– y, en consecuencia, diferentes puntos de vista sobre la historia más reciente relatada en el texto. Otra razón obvia es la pérdida de control de fray Martín en algunas partes del trabajo o la relativa independencia que les concedió a Guaman Poma y acaso a otros colaboradores mientras producían el manuscrito. Así, la asistencia a Murúa, autor explícito, deviene en algunos folios en una inesperada e implícita coautoría hispano-andina o europeo-indígena que, en efecto, enfrenta sus visiones en esos espacios.

Es notorio cómo en un paraje de la *Historia del origen*, del folio 46v al 51v, Manko Inka y dos de sus hijos, Sayri Tupaq y Tupaq Amaru, acaparan el protagonismo en las imágenes. Con una profusión gráfica excepcional en el códice, en comparación a la equivalencia de un dibujo por cada inca tratado en el resto del libro, Manko Inka figura en dos escenas y su hijo Tupaq Amaru aparece en otras dos. Estas composiciones, que debían estar supeditadas a la enunciación histórica, suponen, por el contrario, imágenes de desestabilización del discurso verbal, y aun del gráfico. Esto es, una ilustración puede ir a contracorriente de la narrativa expresada en el lenguaje visual de otra, como en el caso de uno de los dibujos de Manko Inka frente a la figuración de Sayri Tupaq.

Antes, Juan Ossio observó en la obra las ocasionales discrepancias entre ilustraciones y capítulos. En particular, indicó la independencia entre textos y dibujos de incas y *coyas* o reinas⁵. Asimismo, Rolena Adorno e Ivan Boserup apuntaron la noción de que en la *Historia del origen* texto e imágenes se conectan de manera indirecta⁶. En definitiva, estos estudiosos establecieron que la obra de Murúa muestra en su interior la falta de coordinación entre autor y artista⁷. Por mi parte, añado que los parajes sobre los incas de Vilcabamba

5. OSSIO, «Introducción», pp. 24-25.

6. Rolena ADORNO e Ivan BOSERUP, «Guaman Poma and the Manuscripts of Fray Martín de Murúa. Prolegomena to a Critical Edition of the *Historia del Perú*», *Fund og forskning i Det Kongelige Biblioteks samlinger*, 44, 2005, p. 218.

7. OSSIO, «Introducción», pp. 25 y 49; ADORNO y BOSERUP, «Guaman Poma and the Manuscripts of Fray Martín de Murúa. Prolegomena to a Critical Edition of the *Historia del Perú*», pp. 188, 195, 218 y 224; Rolena ADORNO e Ivan BOSERUP, «The Making of Murúa's *Historia General del Piru*» en *The Getty Murúa. Essays on the Making of Martín de Murúa's «Historia General del Piru»*, J. Paul Getty Museum Ms. Ludwig XIII 16, ed. Thomas B.F. Cummins and Barbara Anderson, Los Angeles, Getty Research Institute, 2008, pp. 23 y 43.

exhiben, unas veces, la pugna de las dos voluntades, otras, la intensidad de una frente a la quietud de la otra.

Este libro se dedica a estudiar las representaciones de Manko Inka, Sayri Tupaq, Tupaq Amaru, María Cusi Warcay y las de otros personajes allegados a los incas de Vilcabamba en la prosa, en la poesía y en las imágenes de la *Historia del origen* para determinar en qué debates participan y qué intereses ideológicos complacen tales formas de expresión. También se examina cómo se verifican esas intervenciones; es decir, cuáles son las estrategias de Guaman Poma y de los otros colaboradores que pudieron trabajar en estos pasajes o contribuir con textos poéticos, para desdecir –o confirmar a su manera– los discursos hegemónicos de la época relativos a los personajes históricos abordados. Con respecto a los dibujos, se intentará la identificación de sus posibles modelos iconográficos o sus fuentes tanto gráficas como orales y textuales. Estas precisiones proveerán claves para explicar sus significados potenciales para la audiencia de fines del siglo XVI y principios del XVII.

El estudio de las representaciones de un grupo de sujetos configurados en el manuscrito Galvin se justifica por la relevante estatura política de estos personajes en la región andina y por su protagonismo en acciones a favor y en contra del proyecto castellano de colonización del Perú, durante los primeros cuarenta años de esta empresa (1532-1572). Además, en cuanto a la *Historia del origen* como objeto artístico, el códice sobresale como un producto cultural de confección especial, dada la infrecuente elaboración de manuscritos con imágenes sobre la materia peruana⁸ y la exigua publicación de obras ilustradas sobre América en las imprentas españolas de la época colonial⁹. Aunque, tal y

8. B. F. CUMMINS, «El mundo y vida de las imágenes en las páginas peruanas de los siglos XVI y XVII: el contexto virreinal de las obras de Martín de Murúa, Guamán Poma y otros», en *Escritura e imagen en Hispanoamérica: de la crónica ilustrada al cómic*, ed. Cécile Michaud, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015, p. 23. Cummins destaca que, en contraste con el limitado número de estos volúmenes elaborados en la época temprana del virreinato del Perú, en la Nueva España se produjeron «casi todos los géneros de crónicas y manuscritos ilustrados». El investigador explica que la carencia de obras peruanas con texto e imagen se debe a que «no hubo consumo local de manuscritos ilustrados, porque el códice no fue parte de la cultura precolombina andina». En efecto, en este sentido huelga tal vez expresar lo que está implícito, y que Cummins demuestra aludiendo a diversos ejemplos concretos (pp. 23-36). Se trata de que el conocimiento y la participación indígenas en la confección de códices en México es el factor que determina tal abundancia y belleza.

9. David BLAND, *A History of Book Illustration. The Illuminated Manuscript and the Printed Book*, Londres, Faber and Faber, 1958, p. 151; Valerie FRASER, «The Artistry of Guaman Poma», *RES: Anthropology and Aesthetics* 29/30, 1996, p. 271.

como apunta Luis Eduardo Wuffarden¹⁰, no se haya originado como «un producto estrictamente artístico», el libro adquiere en el presente un valor estético incalculable, gracias no solo a su antigüedad, sino a su singularidad y belleza plástica.

Juan Ossio distingue la *Historia del origen* como obra pionera «de las galerías de monarcas incas que luego se difundirían» en los siglos XVII, XVIII y XIX¹¹. Thomas B.F. Cummins destaca que los dos manuscritos conocidos de Murúa, el Galvin (1590) y el Getty (1616) –el título del último es *Historia general del Piru*–, y el de la *Primer nueva coronica y buen gobierno* (c. 1615), de Felipe Guaman Poma de Ayala, «proveen casi el conjunto completo de imágenes [...] que representa a los incas en la temprana era colonial española»¹². Afirma categóricamente que este es un hecho admirable en sí mismo y no apreciado en su integridad por los estudiosos de los Andes¹³. Con un similar espíritu de valoración, Wuffarden aquilata los manuscritos ilustrados de Murúa y de Guaman Poma como «las grandes “crónicas visuales” del virreinato temprano»¹⁴. Nota asimismo que estas obras «evidencian la importancia que por entonces iba adquiriendo la imagen como instrumento de comunicación en el área andina»¹⁵. Ciertamente, en su vocación visual, la *Historia del origen* manifiesta el influjo artístico europeo, ya en los albores del Barroco hispanoamericano. Asimismo, como se probará, atestigua el impacto plástico de las estrategias evangelizadoras de la Contrarreforma y del torrente de imágenes que llegaba

10. Luis Eduardo WUFFARDEN, «Surgimiento y auge de las escuelas regionales, 1670-1750», en *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*, ed. Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown con textos de Jaime Cuadriello, Eduardo de J. Douglas, Ilona Katzew, Hiroshige Okada y Luis Eduardo Wuffarden, Madrid, El Viso, 2014, p. 277.

11. OSSIO, «Introducción», p. 26.

12. La traducción es mía. Para evitar la repetición de esta frase, me adelanto a comunicar que me responsabilizo en este libro de todas las traducciones de citas textuales del inglés al español.

13. B. F. CUMMINS, «The Images in Murúa's *Historia General del Piru*: An Art Historical Study», en *The Getty Murúa. Essays on the Making of Martín de Murúa's «Historia General del Piru»*, J. Paul Getty Museum Ms. Ludwig XIII 16, ed. Thomas B.F. Cummins y Barbara Anderson, Los Ángeles, Getty Research Institute, 2008, p. 147.

14. A estas obras debe agregarse la *Relación* de viaje (1599-1607) del jerónimo castellano fray Diego de Ocaña (c.1570-1608), un manuscrito sobre el virreinato del Perú, ilustrado por su autor y contemporáneo a los códices de Murúa y a la *Primer nueva coronica y buen gobierno*, de Guaman Poma. Para el estudio de los dibujos del fraile jerónimo véase Beatriz Carolina PEÑA, *Imágenes contra el olvido: el Perú colonial en las ilustraciones de fray Diego de Ocaña*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.

15. WUFFARDEN, «Surgimiento y auge de las escuelas regionales, 1670-1750», p. 277.

entonces desde Europa en la forma de grabados, dibujos y estampas para apoyar a los clérigos en la tarea de conversión espiritual.

Otro aspecto a destacar es que el manuscrito de Murúa lo elaboran individuos con experiencia de vida en el virreinato del Perú. Así, el trabajo de sus iluminadores, si bien se apoya «en el repertorio iconográfico occidental»¹⁶, se afina también en la vivencia y el arraigo en la cultura andina. Este es un mérito de peso de la *Historia del origen*, puesto que los dibujantes y grabadores europeos de portadas y de láminas ocasionales para libros de viaje y relaciones geográficas e históricas sobre América basaban sus composiciones en su imaginación y, por si fuera poco, no siempre activada por la lectura del texto a ilustrar. El resultado ofrecía figuraciones fantasiosas que poco debían a la realidad de las Indias¹⁷.

En la alta estimación de Cummins de la *Historia del origen* como una de las obras excepcionales de la temprana era colonial por su figuración de incas, urge una invitación a que nos apuremos a mirar de cerca tales representaciones¹⁸. Dentro del catálogo de imágenes de estos desaparecidos señores andinos, se seleccionan aquí las figuraciones de los erigidos como sublevados contra la Corona española, de aquellos cuyos hechos todavía retumbaban polémicos en la memoria colectiva, en clamores de vituperio y de alabanza, en páginas de protesta y de condena.

Por otro lado, una de las ilustraciones sobre Tupaq Amaru forma parte del folio 50v, una página excepcional del códice donde aparecen también tres poemas: dos en versiones quechua y española y uno en castellano. El poema bilingüe más extenso trata sobre la muerte del inca Tupaq Amaru, mientras los versos solo en español entonan un canto elegíaco a Sayri Tupaq. Finalmente, al pie de la página, en quechua a la izquierda y español a la derecha, se presentan cinco versos sobre el deceso de Titu Atauchi Inka. Otros componentes de la página son dos notas marginales que quebrantan el enmarcado de la página. Cada elemento del folio alberga su propio tema; y es casi segura la identidad diferente del autor de la *Historia del origen* –fray Martín de Murúa–, del dibujante –Guamán Poma– y del versificador o de los poetas. Pese a estas variables, como en una polifonía, el conjunto textual e iconográfico del folio forma un todo armónico que lamenta el fin de las dinastías incaicas y protesta contra

16. WUFFARDEN, «Surgimiento y auge de las escuelas regionales, 1670-1750», p. 277.

17. WUFFARDEN, «Surgimiento y auge de las escuelas regionales, 1670-1750», p. 277.

18. CUMMINS, «The Images in Murúa's *Historia General del Piru: An Art Historical Study*», pp. 147-148.

las acciones del virrey Francisco de Toledo, a quien le imputa la persecución y muerte de los últimos miembros de la estirpe incaria. Así, este libro comentará los poemas del folio 50v; cuando competa, dichos comentarios se enlazarán al estudio de las ilustraciones correspondientes de los incas nobles.

La *Historia del origen* nos acerca al diálogo apasionado y plural sobre Manko Inka y sus hijos, una interacción dinámica en la etapa finisecular que se prolongará hasta las primeras décadas del XVII, y aun más allá, en las voces y las plumas de españoles, criollos, mestizos e indígenas. A veces, cuando se declaran posturas discordantes con la Corona, este intercambio actúa también muy quedo, intentando pasar de puntillas frente a la censura. Otras veces los autores son más atrevidos, pero todavía alternan sus reclamos con mecanismos para evitar la frontalidad, como el atribuirles las voces de protesta a otros. Por ejemplo, el inca noble Titu Cusi Yupanqui, en su *Relación* dirigida al rey Felipe II en 1570, comenta –labrando una imagen de ruina cósmica del paisaje sagrado de los Andes– que cuando su padre Manko Inka se despidió de su gente, luego de resultar vencido por los conquistadores, «ffueron tales y tan grandes los alaridos que todos començaron a dar que paresçía que se horadaban los çerros»¹⁹. Propongo que algunos participantes en la *Historia del origen* intentan crear estrategias para articular estos mismos «grandes alaridos», pero sin recurrir a francos gritos lastimeros o indignados en el discurso narrativo. Se amparan más bien en poemas e imágenes, tal vez como un intento de esca-motearse de la censura.

No es nada nuevo en estos días el reconocimiento de que la óptica de los vencidos en los hechos sobrevenidos como consecuencia de la irrupción europea en el mundo andino apenas se refleja en unas cuantas obras de autores aborígenes como Titu Cusi Yupanqui (1570), Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua (1613) y Felipe Guaman Poma de Ayala (c. 1615) y en los libros del mestizo Inca Garcilaso de la Vega (1609, 1617)²⁰, los dos últimos

19. TITU CUSI YUPANQUI, *History of How the Spaniards Arrived in Peru. Dual-Language Edition*, Translated, with an Introduction, by Catherine Julien, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 2006, p. 120.

20. Un ingenio anónimo, seguramente mestizo, que debe incorporarse a este grupo es el compositor de la exquisita elegía quechua *Apu Inka Atawallpaman*, poema que Odi Gonzales, su más reciente traductor al castellano, pondera en un óptimo estudio del texto «como el primer documento de la resistencia Inka». Gonzales defiende la condición mestiza del autor quechua hablante y data la creación de los versos a fines del siglo XVI (ODI GONZALES, *Elegía Apu Inka Atawallpaman. Primer documento de la resistencia inka (Siglo XVI)*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2014, p. 45).

escritores con obras monumentales²¹. También en este sentido en la *Historia del origen* encontramos un prototipo particular y fascinante. Pero no se trata ahora solo del atractivo de un texto en cuya elaboración intervienen personas de diferentes lenguas, tradiciones culturales y posturas políticas, como en la *Relación* de Titu Cusi Yupanqui²². En la obra de Murúa, a estos mismos factores de bilingüismo, multiculturalidad y disidencia con las representaciones oficiales de los inquietantes señores autóctonos, presuntos traidores, agitadores, bandidos e insurrectos, se agrega esta vez, primero, el poder discursivo de la imagen²³. Luego, por la participación en sus folios de manos, mentes y perspectivas disonantes, en el códice se instala atrevida la desavenencia narrativa. Veamos entonces cómo se visualizan estos incas, los de Vilcabamba, en las palabras y en las imágenes de la *Historia del origen*.

21. Rolena ADORNO, «Las otras fuentes de Guaman Poma: sus lecturas castellanas», *Histórica*, 2.2, 1978, p. 137; Raquel CHANG-RODRÍGUEZ, «Writing as Resistance: Peruvian History and the *Relación* of Titu Cusi Yupanqui», en *From Oral to Written Expression: Native Andean Chronicles of the Early Colonial Period*, ed. Rolena Adorno, Syracuse, N.Y., Maxwell School of Citizenship and Public Affairs, Syracuse University, 1982, p. 55.

22. En la redacción y articulación de la obra conocida como *Instrucción al licenciado don Lope García de Castro* y también como la *Relación de como los españoles entraron al Piru y el subceso que tubo Mango Ynga en el tiempo que entre ellos bivio*, intervienen, explícitamente, el inca Titu Cusi Yupanqui, el agustino Marcos García y el traductor y escribano mestizo Martín de Pando. Asimismo, se desconoce el nivel de influencia del también agustino fray Diego de Ortiz y de los capitanes incas Suta Yupangui, Rimache Yupangui y Sullca Varac, testigos expresos de su producción (TITU CUSI YUPANQUI, *History of How the Spaniards Arrived in Peru*, pp. 160-162).

23. Considerando juntas las dos obras de Martín de Murúa y la crónica de Felipe Guaman Poma de Ayala, Juan Ossio se refiere al manuscrito Galvin como una «instancia intermedia» en cuanto a la visión «sobre una misma realidad histórica». En su opinión, la *Primer nueva coronica y buen gobierno* ocupa «el extremo indígena», y la *Historia general del Piru*, la segunda obra de Murúa, representa «el extremo europeo». Ossio justifica esta «instancia intermedia» porque, según afirma, la *Historia del origen* retiene «rasgos muy semejantes a la obra de Guaman Poma pero expresados en un castellano fluido y no quechuizado» (OSSIO, «Introducción», pp. 10-11). Si bien se mezclan aquí criterios históricos y lingüísticos, creo que la idea nuclear consiste en que la *Historia del origen* refleja una perspectiva histórica indígena en algunas de sus partes, gracias a los dibujos de Guaman Poma, con la característica de que el castellano que predomina en la obra es el del sacerdote guipuzcoano Murúa.