

UNA MIRADA A LAS ACUARELAS DEL MANUSCRITO MURÚA 1590 Y SU RELACIÓN CON EL ARTE DE FELIPE GUAMAN POMA DE AYALA

Víctor Velezmore Montes
Universidad de Piura

1. INTRODUCCIÓN

Historia y genealogía real de los Reyes Incas del Perú. De sus hechos, costumbres, trajes y manera de gobierno. o Códice Murúa, es el título del manuscrito ilustrado del fraile mercedario Martín de Murúa,¹ que ha sido publicado en edición facsimilar el pasado año 2004, gracias al esfuerzo del antropólogo peruano Juan Ossio.²

El manuscrito es singular. Tiene 147 folios de los cuales: 1 es un folio adherido, 9 sólo tienen escrito el título en el anverso, 112 son acuarelas que mayoritariamente están dispuestas en el reverso del folio, 23 folios escritos y los 2 últimos en blanco. Por otro lado, el Códice Murúa tiene cuatro partes: la *Historia* compuesta de 132 capítulos contenidos en cuatro libros: i) la historia y genealogía de los Reyes y señores; ii) la historia de los sucesos de los príncipes y capitanes; iii) del gobierno de los Incas; iv) de la declaración del nombre de este reino y sus ciudades. Además contiene una *Ficción*, relato o fábula de Chuquillanto y Accoytapra; una *Memoria* en el que se indica el patrón del tejido del *Cumbi* o vestimenta fina para el Inca; y la *Tabla* de contenidos.

El interesante e inédito material visual que muestra el Códice Murúa resulta un novedoso repertorio iconográfico que remite inmediatamente al arte del cronista y dibujante indígena Felipe Guaman Poma de Ayala (¿1535 – 1615?); en tanto que es posible observar ciertas correspondencias, de forma y contenido, con los dibujos a tinta que aparecen en la *Nueva Corónica y buen gobierno del Perú*.³

Sin embargo, el debate que se ha suscitado radica, esencialmente, en la forma como participó el cronista indígena Guaman Poma en la confección de las acuarelas

del Códice Murúa. Como veremos más adelante, existen en la actualidad dos hipótesis al respecto.

De este modo, el propósito de esta comunicación es aportar más datos al debate actual a través del análisis que se propone a las acuarelas que nos llevará a plantear algunas consideraciones sobre la participación de Guaman Poma en el proceso de creación del Códice Murúa.⁴

Somos conscientes que muchos investigadores se encuentran trabajando las acuarelas del códice murense. No olvidemos que hay muchas probabilidades de investigación desde la óptica de los estudios culturales, debido a la relación intrínseca que presenta los lenguajes textual y visual.⁵ Creemos, con sinceridad, que los mismos arribarán a hipótesis alentadoras en el futuro. Por ello, centraremos nuestra exposición en las relaciones formales e iconográficas que resultan tras confrontar la reproducción facsimilar del Códice Murúa con el manuscrito ilustrado de Guaman Poma.

2. UNA HISTORIA CONTROVERSIAL

Durante cien años, la polémica en torno al Códice Murúa se concentró en su propia existencia. Hasta entonces, sólo se conocían el manuscrito llamado Wellington (hoy en el J. Paul Getty Museum)⁶ y el denominado Manuscrito Loyola, copia a mano y sin imágenes del Códice Murúa de finales del siglo XIX, el que se creía un manuscrito original. Fue publicado en su totalidad por el padre Constantino Bayle.⁷

Sin embargo, con el descubrimiento del Códice en la Biblioteca del Sr. Sean Galvin, la polémica ha cambiado de objetivo: ahora se trata de comprender su construcción y el por qué de su existencia. Esto se debe a que el manuscrito en mención da la impresión de incompleto ya que se encuentra recortado y pegoteado, con hojas en blanco, otras que sólo llevan el título, algunas con acuarelas de gran tamaño y otras con imágenes recortadas y pegadas sobre hojas limpias, evidenciando además la presencia al menos de dos manos distintas tanto en el texto como en las imágenes.

Ante esta situación, hoy en día coexisten dos hipótesis que pretenden responder a tal polémica: Juan Ossio, por un lado, sostiene que el Códice Murúa se constituyó por la suma de varios borradores procedentes de diferentes fuentes y escritos en distintos tiempos.⁸ Por el contrario, Rolena Adorno e Ivan Boserup, proponen que el *Códice* fue compuesto de modo tal que cada capítulo ocupaba un folio antecedido

por una acuarela pero luego, por alguna causa desconocida, se decidió fragmentarlo, deshaciendo los cuadernillos, recortando los folios; sin embargo, en un tercer momento inmediato, Murúa se decidió a recomponerlo, pegando las hojas con acuarelas sueltas en nuevos folio. Como se comprende, al parecer Murúa quiso mantener unidas las acuarelas, las que, posiblemente, apreciaba por encima del texto.⁹

Se desprende pues que las dos hipótesis respecto a la estructura del Códice Murúa se encuentran estrechamente en relación con la propia confección de las acuarelas y, por extensión, con la participación de Guaman Poma de Ayala. Más adelante volveremos sobre este punto.

3. EL CÓDICE COMO OBJETO ARTÍSTICO

Las imágenes son un tipo de documento histórico que refleja, visualmente, un testimonio personal. En tanto artefacto cultural, las imágenes recogen los sentimientos y percepciones de los humanos en un tiempo y espacio definido. Pero también, como afirma Fritz Saxl, si bien guardan un significado especial para el momento y lugar en que se crearon, pueden ejercer un poder de atracción sobre otras ideas relacionadas que se pueden olvidar y volver a recordar siglos después.¹⁰ En ello radica la grandeza y, a la vez el riesgo, que tienen las imágenes.

¿Cómo estudiar un documento iluminado?, ¿únicamente a través de la conexión entre imagen y texto?; ¿es posible estudiar las imágenes únicamente? De ser así, ¿qué metodología aplicar? El análisis intertextual sostiene que es errático analizar las imágenes separadas, o “descontaminadas”, del texto escrito. En cambio, la Historia del Arte propone que la imagen tiene características propias que generan problemas o cuestionamientos propiamente artísticos y que deben ser analizados únicamente bajo sus leyes. Enrique Peláez sostiene que el método formalista del arte sugiere la existencia de algunas interrogantes que apuntan, principalmente, al problema del estilo en las obras de arte. Aspectos como el por qué de los cambios de estilo (a veces lento otros en forma rápida) o el por qué de la permanencia o modificación de las características compositivas de un artista o un conjunto de artistas, “todos estos interrogantes necesitan de respuestas que no se pueden encontrar el aspecto físico o en el económico y serán el objeto de estudio de los formalistas.”¹¹

De este modo, proponemos analizar las acuarelas del Códice Murúa, a partir de las correspondencias *internas* que se manifiestan y que van más allá de la relación

entre imágenes y títulos. Para ello, es preciso establecer un proceso de tres pasos: primero, identificar los modelos compositivos que existen en el conjunto; segundo, encontrar relaciones y/o rupturas entre esos modelos, posibles variaciones; tercero, identificar los modelos con el estilo artístico de Guaman Poma de Ayala, con el deseo de encontrar más pistas sobre su participación.

El presente trabajo es una investigación en curso, por lo que resume las consideraciones arribadas en la primera etapa del estudio. También conviene indicar que este análisis se practica en imágenes de un facsímile clónico muy cercano al original, reproduciendo con fidelidad todas sus características pero que no he visto ni tocado. Por ello, mi análisis es superficial y no trabaja los aspectos materiales.

4. LAS ACUARELAS

El *Códice* contiene 112 acuarelas de diferente tamaño. De ese total: 19 acuarelas fueron recortadas y vueltas a pegar sobre folios nuevos;¹² 11 imágenes se han realizado sobre un espacio menor a media página.

Cabe mencionar que, en 1979, John Rowe descubrió en el manuscrito del fraile Murúa de 1613, manuscrito Wellington, cinco folios ilustrados que había sido pegado: cuatro de éstos folios se constataron como provenientes de otro manuscrito, que para Rowe era el *Códice Murúa*, y fueron atribuidos a Guaman Poma de Ayala.¹³

Clasificación de los grupos compositivos-iconográficos

Creemos que la alusión a los hechos, costumbres y trajes en el título del *Códice* conforman un testimonio valioso sobre la vida cotidiana del Tahuantinsuyo. Su mirada es de lo más curiosa, no sólo los ritos, la genealogía, las vestimentas, también el casamiento, la magia, las ciudades, incluso las fábulas han sido objeto de interés y de representación gráfica.

En el año 2002, presentamos una propuesta de clasificación de los dibujos de la crónica de Guaman Poma de Ayala. Motivó dicho trabajo la necesidad de explicarnos la estructura interna, las correlaciones y la constatación de fórmulas de representación.¹⁴ Basamos el análisis en la búsqueda de características compositivas, formales e iconográficas y obtuvimos una tabla de cuatro grupos con varios subgrupos taxonómicos. (TABLA 1)

Al practicar este mismo análisis en las acuarelas que ilustran el Códice Murúa, encontramos sorprendentes coincidencias en cuanto a los grupos compositivos y en algunos casos de grupos temáticos. (TABLA 2)

Estas coincidencias compositivas, nos indican, por otro lado, las posibles conexiones formales del Códice Murúa con la *Nueva Corónica* de Guaman Poma de Ayala.

A continuación planteamos algunas consideraciones sobre los grupos identificados para el caso del manuscrito murense.

Grupo 1: RETRATOS

Este primer grupo iconográfico, corresponde a retratos de tipo jerárquico relacionado con la imagen de poder. Quiere transmitir una idea clara de la autoridad que ostentó el personaje. Sin embargo, por la naturaleza de los personajes retratados, debemos mencionar que estas imágenes son inventadas, nacidas de la imagen según un modelo igual o semejante. El hecho de no ser copia fiel del natural no le resta originalidad, por el contrario, su excelencia radica en la novedad de la invención iconográfica.

Tal es el caso de la iconografía presentada para los reyes Incas y sus mujeres las Coyas. Este repertorio ha sido trabajado bajo el concepto occidental de “retrato cortesano español”, de tradición flamenca-borgoñona y que fuera introducida en la corte de los Austria por Antonio Moro.¹⁵ Es un modelo “presentacional” en el cual, a través de unos atributos, el personaje retratado manifiesta sus virtudes de señorío y majestad. Al modo de la serie de los “Nueve caballeros de la fama”.

Murúa, con estos retratos, pretendió representar la genealogía de los reyes y sus mujeres, siguiendo un orden sucesorio a la manera occidental.¹⁶ Sin embargo, está incompleto porque sólo aparecen nueve parejas reales y no las doce reconocidas para entonces (faltan Lloque Yupanqui, Mayta Cápac, Capac Yupanqui y sus mujeres). Cabe destacar también que todos los retratos de los Incas y dos retratos de Coyas (hasta el folio 24v) fueron recortados y pegados.

La composición de este primer grupo se caracteriza por mantener un modelo canónico, salvo en un caso (fol. 22v) que, sin perder el sentido retratístico, no aparece en solitario sino acompañado de personajes secundarios. En los demás, el personaje se representa de cuerpo entero y de pie, mirando hacia el espectador la mayoría de las veces, actuando como punto focal o centro de la imagen. En todos

los casos del Inca, el artista resalta aquellos atributos que transmiten un mensaje áulico (escudo, corona, cetro, *sunturpaucar*). En el caso de las Coyas, llevan un escudo de armas o blasón confeccionado con elementos simbólicos andinos (tocapus).

Otros conjuntos dentro de este primer grupo de composición retratística, en los que se busca la mirada del observador focalizada en el personaje son las series que representan a los capitanes y las autoridades incas. En este caso, observamos que el modelo ha variado a uno más complejo. En efecto, estas series a primera vista parecen escenas, porque los personajes se visualizan realizando una acción. Sin embargo, es clara la intención del artista por centrar la mirada del espectador en el personaje principal, el capitán o la autoridad, que aparece en una posición destacada y con un tamaño mayor. En el caso específico de las autoridades incas, los personajes se representan con sus atributos y en la mayoría de las veces, en actitud de avanza de izquierda a derecha. En todos los casos, el paisaje no ha sido trabajado, prima el fondo blanco, salvo en el parte inferior que se ha trabajado el piso de tierra. (Fig. 1)

Grupo 2: LAS ESCENAS

Tal como se observó en la clasificación de los dibujos de Guaman Poma, en las acuarelas del Códice Murúa volvemos a toparnos con una serie de composiciones complejas, de tipo escénico que obligan a una diferenciación de tipo temática. Las escenas podemos caracterizarlas como representaciones narrativas, es decir, que narran un episodio, un hecho, una situación o una actividad. Se diferencia de los retratos porque en la mayoría de los casos no hay una jerarquía formal (mayor tamaño o centralidad) entre los personajes que intervienen.

Hemos encontrado dos modelos compositivos principales: a) las escenas que contienen diversas figuras que narran un hecho o acción; b) las que insertan al personaje dentro de un paisaje realizando alguna actividad. El indicador temático será el encargado de diferenciar las imágenes para una mejor comprensión: 1) castigos; 2) paisaje; 3) históricos; 4) ritos y hechicería; 5) actividades del Inca; 6) *Acllahuasi*; 7) la fábula incaica; 8) sin definir.

En el primer caso, se observa el interés por mostrar las penalidades que sufrían aquellos que atentaban contra el buen gobierno. El mostrar cuerpos desnudos cubiertos de cardenales por los golpes o azotes es una forma de acentuar la brutalidad del gobierno Inca en la represalia a las malas costumbres. Por el contrario, en la temática Paisajes, observamos una preferencia por recrear un escenario geográfico que permita señalar las obras que hicieron los incas para mejorar los



Figura 2



Figura 1

caminos y la asistencia a los viajeros. Son composiciones planteadas a “vista de pájaro” y utiliza algunos elementos (el curso del río o el tamaño de los mojones) para crear perspectiva. Sin embargo, el espacio se rompe por la desproporción del personaje que aparece.

Las escenas históricas corresponden al grupo composición y temático más ambicioso. Conforman una ambiciosa síntesis de los hechos ocurridos desde la Conquista del Imperio hasta el final de los Incas con la muerte de Tupac Amaru I. Esta narración abarca alrededor de 35 años (desde 1532 hasta 1570) en la historia del Perú. Cabe resaltar que la composición va cambiando constantemente, adecuándose los modelos de manera que el mensaje llegue de forma clara. Por ejemplo, en la escena del encuentro entre Atahualpa Inga y Pizarro, la imagen del Inca sentado sobre un trono dispuesto sobre el *ushnu*, de mayor proporción que los súbditos indígenas, no sobrepasa el tamaño y proporción de Pizarro, quien aparece detrás de la rodela y muy cerca del inca. (Fig. 2)

Las escenas de ritos y hechicerías, que podrían incluirse en el conjunto de vida cotidiana, la hemos separada porque componen una serie de 16 acuarelas en las que Murúa y su dibujante ofrecen un panorama bastante completo de todas las formas de la religiosidad andina. Estas imágenes no corresponden al rito estatal, pues en ninguna aparece el Inca; por el contrario, muestran los rituales populares. En general conforman un excelente testimonio visual de una riqueza casi comparable a la de la crónica pomiana. Aquella vivacidad que manifiestan los personajes representados, probablemente tomados del natural o del recuerdo, pese a no tener más escenario que el papel con algunos pocos colores, transmite vida y mucha acción.

Asimismo las escenas que representan al Inca en diversas acciones. Pese a que se parecen en su composición a los modelos del sub-grupo de capitanes, no son retratos porque no aluden a un personaje en concreto, o a la autoridad que tiene el Inca, por el contrario, aluden a sus actividades: la figura del Inca como agente activo en la vida diaria del Imperio, por ello, pese a ser disperso en su contenido, las composiciones se relacionan por la común representación del Inca como elemento jerárquico. Creemos que existe un interés por transmitirnos la imagen del Inca como “héroe civilizador”, que construye ciudades, implanta un culto, administra el reino, capitanea sus fuerzas militares y además se preocupa por su familia. Es una imagen idílica posiblemente mediatizada por un afán moralizador, para contrarrestar la posición toledana de los incas tiranos.

Respecto a las acuarelas de la serie del *Acllahuasi*, cabe destacar que, a diferencia de los demás modelos, el diseño de estas imágenes demuestra una imaginación muy corta y poca capacidad manejar el espacio. El modelo básico representa una casa incaica de costado (de borde a borde) con un vano abierto donde inscriben las figuras. Sin embargo, todas las acuarelas son distintas: dos se abren hacia el lado derecho, una se abre a la izquierda, otra se ve de frente, otra más está abierta al centro otra se presenta en casa doble y la última la muestra con forma hexagonal levantada en un paisaje andino con cumbres nevadas. Lamentablemente, las variaciones en el diseño de la construcción no enriquecen, por el contrario, son ejemplo de una ausencia de creatividad en la creación de construcciones ilusorias o inventadas.

Posiblemente el mejor conjunto, desde el punto de vista temático, es la fábula incaica, el relato pastoril del amorío entre el pasto Accoytapra y la aclla Chuquillante. También desde el punto de vista compositivo es interesante porque dispone a los personajes principales en diferentes situaciones y escenarios, manteniendo la identificación de los personajes a través de los colores de la vestimenta. (Fig. 3)

Grupo 3: LAS CIUDADES DEL PERÚ

Si bien el Códice Murúa está dedicado al conocimiento de la genealogía, historia y gobierno de los Incas como reyes del Perú prehispánico, también se introduce en algunos temas de la historia virreinal. Lo vimos con el subgrupo de las acuarelas de contenido histórico, que termina con el ajusticiamiento del inca Túpac Amaru I.

En este grupo coincide la unidad compositiva y temática, porque la “descripción de las más principales ciudades y villas destas amplísimas provincias” se corresponde con un intento por recrear un modelo prototípico para la representación de ciudades que coincide con el modelo observado en la crónica pomiana que estudiamos años atrás. Tal como se observó para aquella, aquí, la construcción de ciudad se construye siguiendo algunas pautas determinadas como, la disposición de la villa a partir de una gran plaza central como eje; la disposición de fachadas de edificios desproporcionados, el uso general de construcciones con techos a dos aguas y en menor medida se observan cúpulas rematadas por banderas; la disposición “mirando a la plaza” de las puertas y ventanas de los edificios; la reiteración de los modelos de edificaciones y su alteración o variación sólo a partir de la adición o sustracción de elementos secundarios, asimismo la intención de crear un entorno, en la mayoría de casos, por la introducción de elementos que se refieran a la geografía del lugar. Del mismo modo, se observa en todos los casos

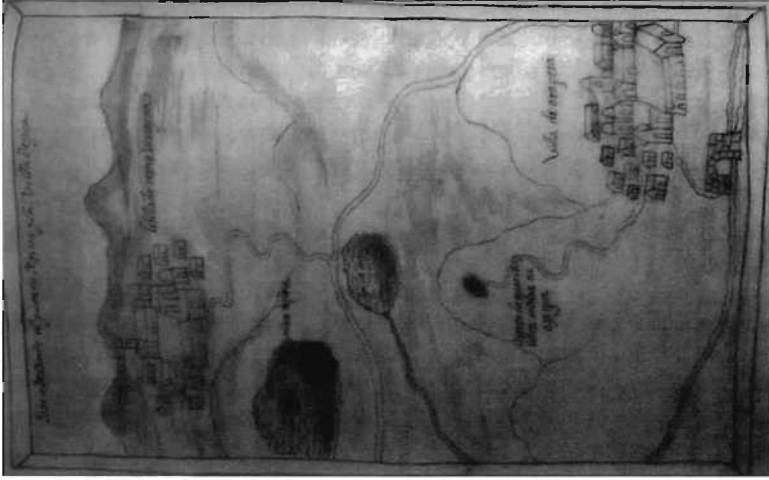


Figura 4



Figura 3

una tendencia a representar las villas bajo la perspectiva plana o bidimensional y la reiteración de los motivos iconográficos, respectivamente.¹⁷ (Figs. 4 y 5)

Al estudiar el repertorio de arquitectura ilusoria de Guaman Poma, observamos una “visión indígena del virreinato peruano [que] se acompaña de una descripción que da cuenta sobre aspectos diversos relacionados con la ciudad”,¹⁸ idea que vemos correspondida en esta ocasión, porque los textos de este grupo iconográfico resaltan aspectos como salubridad, clima y riquezas. Ello llevó a Murúa, en muchas ocasiones, a exaltar las magníficos tesoros materiales que ostenta el Perú, dando pie al jubiloso “¡vale un Perú!” como sinónimo de riqueza inimaginable. Tal visión se complementa con ésta otra, las ciudades son muestra de la apropiación y reglamentación del territorio de las Indias por los españoles, y por ello, hacen constar la obra civilizatoria hispánica para honra y gloria de la Corona.

Por las características antes mencionadas, vemos unas creaciones ilusorias, imaginarias o genéricas, en las cuales, la importancia está dada por el mayor número de edificios adosados y el tamaño de los mismos. No pretenden ser una composición exacta, aspecto estudiado por Richard Kagan, por el contrario, es una visión subjetiva, comunicéntrica, en las que la ciudad se representa no por su exactitud geográfica sino por la “imagen simbólica, personal y única de ella”.¹⁹

Grupo 4: SIMBÓLICAS

En este conjunto, lo importante es el contenido que trasciende en las cinco acuarelas de diferente carácter. En todas encontramos el deseo de una reflexión conceptual transmiten cierto sentido simbólico. Tres aluden a una finalidad simbólico-política, uno refiere a la emblemática religiosa y el restante se relaciona con el poderío prehispánico.

Cabe mencionar que según Martínez Cereceda, en tiempos del Inca existió algunos elementos y rituales de reconocimiento que otorgaban poder a las autoridades andinas, las andas (*Hamacas*) son ejemplo de ello. El anda surge de la *tiana*, un duho, banco o asiento hundido en el centro, y por lo general iban techadas con plumas, permitían reconocer la calidad del señor o señora principal.²⁰

Sin embargo, el simbolismo también puede tener un carácter político sugerente, como se muestra en la acuarela representa al Inca sosteniendo el Cerro rico de Potosí entre unas columnas. En ésta acuarela, un Inca, desproporcionado, inmenso, eje central de la composición, sostiene un par de columnas junto al cerro que representa a Potosí. No es otra cosa que la personificación de las Indias sometida



Figura 6



Figura 5

al gobierno hispánico, pero que, en una suerte de ironía iconográfica, advierte que dicho dominio no durará si no estuviera asentado sobre el “imperio” o el “poder de dominio” del Inca. La fuerza del Inca fortifica orgulloso las columnas de la Monarquía Católica. Del mismo modo aparece en Guaman Poma. (Figs. 6 y 7)

5. LA PARTICIPACIÓN DE FELIPE GUAMAN POMA DE AYALA

A primera vista, el lector entendido al hojear el Códice Murúa identificará parte de sus acuarelas, si no todas, cercanas al “estilo” de Guaman Poma. La misma apreciación se observa en los estudiosos de los manuscritos murense (Códice Murúa y manuscrito Wellington) y aquellos que han iniciado la investigación de los repertorios del fraile cronista a partir de sus investigaciones sobre las imágenes y el texto de la *Nueva Corónica* de Guaman Poma.

Una cita a Emilio Mendizábal Losack, es el punto de partida de los planteamientos que sustentan la posición de Juan Ossio sobre la participación de Guaman Poma, Ossio afirma que:

Mendizábal estaba en lo cierto cuando decía que esta versión primigenia *tenía un sabor indígena* muy marcado. Para él una evidencia clara era el encerrar una estructura semejante a *Primera Nueva Corónica* de Guaman Poma, cuyo entramado sugería una cercanía al modo como los antiguos quipucamayocs debieron organizar las historias que narraban.²¹

En efecto, Mendizábal Losack tras comparar la versión de 1613 de la crónica de Murúa (manuscrito Wellington) con la *Nueva corónica* de Guaman Poma, que se podía “entrever cuánto se ha perdido en la versión que Murúa consideró definitiva, de la versión peruana de la historia de los Incas, tal como la conservaban, oral y tradicionalmente, los quipukamayoq imperiales.”²²

De este modo, la orientación que tomaron los juicios valorativos de las acuarelas (y del texto completo) por parte de Juan Ossio, desde 1980, fue una constante confirmación de los planteamientos de Mendizábal, de la siguiente manera: Murúa, en el Códice, sin duda alguna, “se sirvió de buen parte del trabajo que elaboró Guaman Poma, algunas veces copiándolo y otras insertándolo en su mismo manuscrito”.²³



Figura 8

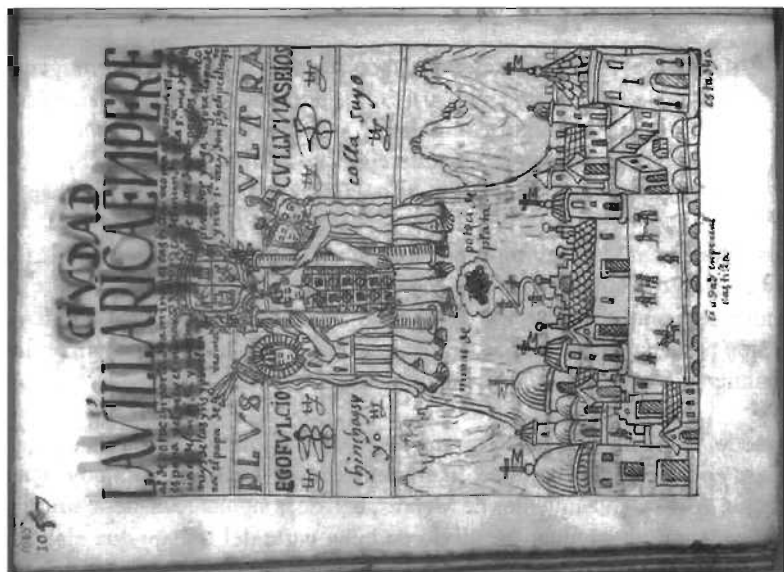


Figura 7

Pero, tras confrontar directamente el original, cambió de parecer y dijo que aunque existen acuarelas con rasgos europeos “que podrían provenir de la misma mano de Murúa”, la gran mayoría, por el contrario, “por la semejanza que guardan con el estilo de Guaman Poma, podrían haber sido hechas por este mismo autor y por otros miembros de su familia a semejanza del trabajo mancomunado que hacen actualmente algunas familias de artesanos.”²⁴

En el marco de un coloquio sobre Cronistas del Perú, en el año 2004, Juan Ossio presentó una comunicación cuyo objetivo era clarificar las relaciones entre los manuscritos de Murúa y la obra de Guaman Poma.²⁵ La propuesta hecha es una visión evolucionista del estilo artístico, de lo más indígena (autóctono) a lo más occidental (extranjero); de suerte tal que los distintos repertorios iconográficos se ordenan en una secuencia lógica: *Nueva Corónica* (más indígena), Códice Murúa (mitad indígena, mitad occidental), Manuscrito Wellington (más occidental).

A nuestro parecer esta disposición, que de primeras parece lógica, no se corresponde con la propia evolución o involución de los estilos artísticos; citamos como ejemplo de ello, la “regresión” o “involución” del estilo pictórico de la Escuela Cuzqueña, que aparece en los andes a inicios del siglo XVIII y que funde en una sola las experiencias acumuladas de más de dos siglos de creación artísticas indígenas. Volviendo al problema inicial, si la evolución es el punto de partida, ¿cómo es posible que la crónica de Guaman Poma, en la que se observa un estilo flexible, de línea dinámica pueda ser la fuente iconográfica para las imágenes de Guaman Poma en el Códice Murúa, donde a todas luces se muestran rígidas, sin imaginación y extremadamente desproporcionadas?

La clave, según Ossio, estaría en la presencia del taller artístico (el obrador). Sin embargo, desde nuestro punto de vista, este aspecto es difícil de identificar por cuanto, las imágenes no presentan un grado de complejidad mayor que no pueda ser realizado por una sola persona. De haber más de cuatro manos, como las hay en el Códice Murúa, se evidenciarían mayores diferencias estilísticas y compositivas.

Una hipótesis distinta es la que proponen Adorno y Boserup para quienes Guaman Poma “padeció un significativo aprendizaje artístico y literario con Murúa el cual, tras el año 1600, derivó en la redacción de su *mágnam opus*”.²⁶ Sin embargo, recalcan, la participación del cronista indígena se restringió únicamente a la ilustración, siendo ajeno a la redacción del Códice. Esta situación ocasionó, posiblemente, la áspera crítica que le deparó Guaman Poma en su *Nueva Corónica*. (págs. 1080/1090).²⁷

Nuestra propuesta cree que este planteamiento es más correcto con la propia evolución estilística de Guaman Poma, como dibujante. Es evidente que las imágenes atribuidas a su arte (desde la acuarela en el folio 34v.) nos muestran a un Guaman Poma inicial, pegado aún a las enseñanzas recibidas, inseguro de sus plenas facultades creativas y por ello, propicio a inventar composiciones repetitivas y sin variaciones. Pero también encontramos aquí una de sus principales características: su preocupación por los detalles, su interés por lo descriptivo-lineal antes que lo colorístico-atmosférico (por ejemplo, su claro desconocimiento del juego de luces y sombras observable en las primeras 19 acuarelas), el uso de los modelos tomados de la memoria o de lo visto en la realidad, como también de modelos tomados de grabados y fuentes iconográficas y el uso de prototipos compositivos e iconográficos. Todo ello delata a un artista que conoce la técnica del dibujo pero que carece de trayectoria, porque sus modelos iconográficos, como se observa, son limitados y hasta simples (grupo Acllahuasi).

Si analizamos con detalle la representación del sueño de la ñusta Chuquillanto, correspondiente al grupo escenas de fábula inca, encontramos un interesante atisbo a la forma de dibujar de Guaman Poma: la joven se encuentra arrodillada con el vestido (anaco) revuelto sobre el piso y la cabeza, ladeada, descansa sobre su mano izquierda. Aquí observamos varios detalles propios, como la desproporción de las piernas bajo el anaco, de la mano respecto a la cabeza, o el brazo sobre el muslo; también observamos su interés por el detalle como es el propio revuelo del vestido sobre el piso o las trenzas, el tupu (prendedor) o el pajarillo que la acompaña. Del mismo modo observamos la poca destreza en el manejo del color, el color rojo del manto es intenso, puro, sin medio tono, que hacen todo muy plano. Nótese como maneja dos situaciones Guaman Poma: primero, el interés por el detalle, los gestos, la posición de las manos o las líneas curvas inferiores que marcan el vestido revuelto; segundo, el manto rojo, pesado, compacto, sin pliegue, plano. El dibujo pretende ser real, pero la planitud del manto lo empequeñece. (Fig. 8)

Sin embargo, es cierto que existen dos estilos distintos, claramente diferenciados: uno, si se quiere más diestra, más conocedor de las técnicas y modos de la creación pictórica occidental; y el otro, menos hábil, que hemos identificado como de Guaman Poma, ¿quién puede ser el personaje del primer caso? Hasta el momento, nuestras investigaciones nos han llevado a determinar que es la mano de un artista indígena, no occidental, un maestro contemporáneo a Guaman Poma pero tal vez con mayor recorrido o experiencia en el campo del arte. Posiblemente no se conocieron, es evidente que no hubiera permitido que Guaman Poma pusiera esos escudos inventados en las esquinas superiores de las acuarelas de las Coyas, “dañando” su obra.

Decimos que es un maestro por el excelente manejo de la técnica de la acuarela, del manejo de los colores, las luces, las sombras, de lo fino de su estilo en el trabajo de los rostros. tan cercano a las grandes obras manieristas andinas de finales del siglo XVI.

Es evidente la diferencia entre uno y otro, notemos solamente en la siguiente comparación que hacemos sobre dos acuarelas que pretenden crear la misma ilusión: el grupo de personajes que se disponen en torno a personajes en primera fila: las caras dibujadas por el Maestro representan a todos los príncipes Incas que forman parte del Consejo Real. Obsérvese el tratamiento de los rostros en perfil y tres cuartos, véase como el artista utiliza manchas oscuras en los lugares adecuados para crear esa sensación tridimensional que es propia de la pintura, pese a que todos los rostros son uniformes o similares. (Fig. 9)

Ahora, compárese con las caras que Guaman Poma recrea para el conjunto de personas que van en procesión. Puede advertirse su incapacidad para crear un espacio tridimensional, sino que utiliza la fórmula de la disposición de los objetos de distinto tamaño en un espacio. Las caras por otro lado sólo aparecen de perfil y casi todas se diferencian por extraños añadidos a las narices o mentones. Son caras insertadas en cuerpos sin ningún concierto ni unidad. (Fig. 10)

No estamos ante un pintor europeo de segunda fila y un dibujante indígena, sino ante un artista Maestro, conocedor de la técnica de luces y sombras para crear la ilusión de la realidad, aunque también con errores en dimensiones, posiciones y demás, y un dibujante indígena aprendiz, que se encuentra realizando una de sus primeros encargos.

Este trabajo no ha tenido otro objetivo sino aportar, desde la óptica de la historia del arte, un dato más para el estudio de este insigne cronista y dibujante indígena peruano, Felipe Guaman Poma de Ayala, verdadero cabo suelto en la historia de la pintura en los Andes al final del primer siglo virreinal. □



Figura 9



Figura 10

ANEXOS

Tabla 1: Esquema de clasificación compositiva-iconográfica planteada para la Nueva Corónica y Buen Gobierno. Año 2002.

GRUPO COMPOSITIVO	SUB-GRUPOS TEMÁTICOS
GRUPO A: RETRATOS	Jerarquías de Poder: prehispánica, virreinal; Jerarquía Étnica (representación de castas); Personajes diversos
GRUPO B: ESCENAS	Religiosas: prehispánica, cristiana; Históricas; Vida cotidiana y calendarios; Violencia y maltrato
GRUPO C: CARTOGRAFÍA Y COROGRAFÍA	Cartografía; Corografía
GRUPO D: HERÁLDICA	Blasones; Escudos; Detalles decorativos

Tabla 2: Esquema de clasificación compositiva-iconográfica planteada para el Códice Murúa

GRUPO COMPOSITIVO	SUB-GRUPOS TEMÁTICOS
GRUPO 1: RETRATOS	Reyes Incas y Coyas, Capitanes y autoridades incas.
GRUPO 2: ESCENAS	De castigos, paisajes, históricas, rito y hechicería, actividades del Inca, vida cotidiana, Acllahuasi, fábula inca, sin definir
GRUPO 3: CIUDADES DEL PERÚ	
GRUPO 4: SIMBÓLICAS	

Notas

- 1 *El manuscrito se titula: Historia del origen, y genealogía Real de los Reyes ingas del Pirú. De sus hechos, costumbre, trages y manera de gouierño. Colección Privada del Sr. Sean Galvin. La publicación: Códice Murúa: Historia y Genealogía de los Reyes Incas del Perú. Edición Facsímil. César Olmos (editor). Juan Ossio (estudio preliminar). Madrid, Testimonio Compañía Editorial, 2004. 2 vols.*
- 2 *La historia de cómo se descubrió el documento, hoy en día en la biblioteca del Sr. Sean Galvin, es relatada en: Juan Ossio, "El original del manuscrito Loyola de Fray Martín de Murúa", Colonial Latin American Review, Vol. 7, N° 2, (1998), págs. 271-278.*
- 3 *Don Felipe Guaman Poma de Ayala. Nueva Corónica y buen gouierño. Manuscrito Biblioteca Real de Copenhague, GKS 2232 4°. El facsímil impreso se titula: Nueva Corónica y buen gouierño. Codex Péruvicenne illustrée, Paul Rivet (edición), Richard Pietschmann (introducción). Paris, Instituto de Etnología, Travaux et Mémoires XXIII, 1936. También se encuentra en el Internet: "El sitio de Guaman Poma", Det Kongelige Bibliotek. 2007. <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>*
- 4 *Nos motivó la realización de este análisis el trabajo doctoral que venimos realizando sobre la obra gráfica del cronista y dibujante indígena Felipe Guaman Poma de Ayala, especialmente en lo concerniente a sus relaciones técnicas, formales e iconográficas con diversos repertorios. La confrontación se realizó entre el 10 y 13 de Abril del año 2006 en la Sección de Manuscritos y Raros de la Biblioteca Real de Copenhague. Agradezco a Ivan Boserup, jefe de la sección, las fotografías; éstas se han mejorado por un programa de tratamiento de imágenes (Photoshop) sólo en contraste y brillo.*
- 5 *Burke afirmó que la historia cultural surge a partir de un "giro cultural" que expande nuevos enfoques sobre los estudios políticos, geográficos, económicos, psicológicos, antropológicos, sociales y culturales. Cfr: Peter Burke, ¿Qué es la historia cultural? Barcelona, Paidós Ibérica, pág. 14.*
- 6 *Historia general del Pirú. Origen y descendencia de los Yncas. Donde se trata, así de las guerras civiles suyas, como de la entrada de los españoles, descripción de las ciudades y lugares del, con otras cosas notables. Museo J. Paul Getty. Ms. Ludwig XIII 16. La primera edición se publicó sin las 38 acuarelas que contiene: Historia genera del Perú, origen y descendencia de los Incas... por Fray Martín de Murúa. 1611-1613. Excmo. Sr: Duque de Wellington y Ciudad Rodrigo (prólogo), Manuel Ballesteros-Gaibrois (introducción y notas). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962-64, 2 vols.*
- 7 *Fray Martín de Murúa, Historia del origen y genealogía real de los reyes Inças del Perú. De sus hechos, costumbres, trages y manera de gouierño. 1590. Constantino Bayle. S.J. (introducción y notas). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946.*
- 8 *Juan M. Ossio, "Estudio" en Códice Murúa. Historia y genealogía de los reyes Incas del Perú del padre mercenario [sic] fray Martín de Murúa. Códice Galvin. Madrid, Testimonio Editorial, 2004, pág. 17.*
- 9 *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, N° 44. (2005). Copenhague. pág. 206.*

- 10 Fritz Saxl según Manuel Antonio Castiñeiras. Introducción al método iconográfico. Barcelona, Ariel, 1998, pág. 98.
- 11 J. Enrique Peláez Malagón. "Historia y Métodos en la historiografía del Arte Occidental", Proyecto Clio, n° 30. <http://www.clio.rediris.es/n30/artehistoriografi.htm#1>
- 12 Ibidem. pág. 161.
- 13 John H. Rowe. Martin de Murúa's Manuscripts on Inca History and Culture. California, Berkeley. 1979. Estudio mimeografiado. Cfr. Rolena Adorno e Ivan Boserup, op. Cit., págs. 140-141.
- 14 Este trabajo se encuentra inédito y es parte de mi actual tesis doctoral.
- 15 Maria Kusche. Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003, pág. 29.
- 16 Posiblemente hacen eco del modelo prototipo que impuso el Virrey Francisco de Toledo, en 1572, cuando ordenó realizar cuatro paños con la genealogía incaica para enviar al rey Felipe II. Dice el virrey: "envié la muestra de la traza de la descendencia y genealogía donde vinieron y procedieron los yngas, tiranos que fueron de estos reinos, con una probanza de la averiguación de este negocio que iba haciendo [...]". Cuzco, 1° de marzo de 1572. (AGI, Lima 28B). Cfr. Horacio Urteaga y Carlos A. Romero. Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú. Apéndice C, tomo 1. Lima, Sanmartí, 1916. pp. 201-210.
- 17 El modelo prototipo, al igual que en el caso de los dibujos de ciudades y villas de Guamán Poma. "parten de una forma cuadrangular o trapezoidal central alrededor de la cual se disponen los distintos elementos arquitectónicos" que se reducen a arcadas, dobles arcadas superpuestas, puertas y ventanas o vanos dispuestos hacia la plaza, fechadas con torres individuales, gemelas o rematadas en cupulines. Cfr. Víctor Velezmoro Montes. "Ciudades y villas en la obra de Guamán Poma de Ayala. Nuevos aportes para su estudio". Revista de Indias, vol. LXIII, N° 227, (2003), Madrid, Enero-Abril, pág. 313.
- 18 Ibidem. pág. 307.
- 19 Richard L. Kagan. Imágenes urbanas del mundo hispánico: 1493-1780. Madrid, El Viso, 1998. reseñado por Joan Capdevila Subirana en Biblio 3w. Revista bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales, vol. VIII, N° 439 (2003). 10 de abril, Universidad de Barcelona. <http://www.ub.es/geocrit/b3w-439.htm>
- 20 José L. Martínez Cereceda. Autoridades en los Andes, los atributos del señor. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1995, pág. 57. En los dibujos de Guamán Poma encontramos varios casos de tianas y de usurpación de estos objetos simbólicos: en la parte de la Conquista, el dibujo de Guaina Capac Inca y Candia, español – Este oro comemos es un ejemplo de ello. En la crónica de Guamán Poma también aparecen diversos modelos de andas: la del Inca rantin capac (340/342); la del Guaina Capac, Pillco ranpa (333/335); la de Tupac Inca Yupanqui y su mujer, Mama Ocllo Coya, Quispi ranpa (331/333); la de Atahualpa ante Sebastián de Benalcázar (382/384); la del difunto Guaina Capac (377/379); la del encomendero (554/568)

- 21 Juan Ossio. "El original del manuscrito Loyola de Fray Martín de Murúa" en *Colonial Latin American Review*, vol. 7, nº 2. (1998), págs. 277-278. *Cursivas nuestras*.
- 22 Emilio Mendizábal Losack. "Las dos versiones de Murúa" en *Revista del Museo Nacional*, vol. XXXII. (1963), Lima, pág.156.
- 23 Juan M. Ossio. "Una nueva versión de la crónica de Fray Martín de Morúa". *Revista del Museo Nacional*, tomo XLVI. (1980), Lima, págs. 568 - 569.
- 24 Juan M. Ossio. El original del manuscrito...., pág. 277.
- 25 Juan M. Ossio. "Los dos Manuscritos Murúa", comunicación presentada al VII Coloquio de Cronistas en el Perú, Organizado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y el Comité Peruano de Ciencias Históricas, Lima, 23 - 25 de Agosto del año 2004.
- 26 Rolena Adorno e Ivan Boserup. op. Cit., pág. 211
- 27 Ibidem, págs. 223-225.

Bibliografía

ADORNO, Rolena y BOSERUP, Ivan.

2005 "Guaman Poma and the Manuscripts of Fray Martín de Murúa: Prolegomena to a Critical Edition of the *Historia del Perú*", *Fund og Forskning*. Nº 44, Copenhague, págs. 107 - 258.

BALLESTEROS Gaibroy, Manuel.

1981 "Dos cronistas paralelos: Huaman Poma y Murúa (confrontación de las series reales gráficas)", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. IX, Nº 10, Madrid, págs. 15-24.

DURÁN, María Antonia.

1984 *Vistas de ciudades en la obra de Huamán Poma de Ayala*. Sevilla, Asociación de profesores de geografía e historia.

KUSCHE, María.

2003 *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola. Jorge de la Rúa y Rolán Moys*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

KAGAN, Richard L.

1998 *Imágenes urbanas del mundo hispánico: 1493-1780*. Madrid, El Viso.

- LÓPEZ, Lorenzo.
1983 “La iconografía imaginaria de las ciudades andinas en «Nueva Corónica y buen Gobierno» de Felipe Guamán Poma de Ayala” in *América y la España del siglo XVI*. Volume 2. Madrid, CSIC, pp. 213-230.
- MARTÍNEZ CERECEDA, José L.
1995 *Autoridades en los Andes, los atributos del señor*: Lima, PUCP.
- MURÚA, Fray Martín de.
2004 *Historia del origen y genealogía real de los reyes Incas del Pirú de sus hechos, costumbres, trajes, y manera de gobierno. 1590*, en Códice Murúa. Historia y genealogía de los reyes incas del Perú del padre mercenario [sic] fray Martín de Murúa. Códice Galvin. Madrid, Testimonio Editorial. Fascsímile.
- OSSIO, Juan M.
1985 *Los retratos de los incas según fray Martín de Murúa*. Lima, Cofide.
- 1998 “El original del manuscrito Loyola de Fray Martín de Murúa”, *Colonial Latin American Review*, vol. 7, N° 2, pp. 271 - 278.
- 2004 “Estudio” in *Códice Murúa. Historia y genealogía de los reyes Incas del Perú del padre mercenario [sic] fray Martín de Murúa. Códice Galvin, vol. 1*. Madrid, Testimonio Editorial, 2 vols., pp. 7- 72.
- “Una nueva versión de la crónica de Fray Martín de Morua”, *Revista del Museo Nacional*, tomo XLVI, (1980), Lima, págs. 567 - 575.
- URTEAGA, Horacio y ROMERO, Carlos A.
1916 *Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú. Apéndice C, tomo I*. Lima, Sanmarti, pp. 201-210.
- VELEZMORO MONTES, Víctor.
2002 “Jerarquía e Indios en la obra de Don Felipe Guaman Poma de Ayala”, en Instituto de Investigaciones Antropológicas: Antropología en Castilla y León e Iberoamérica, IV. Cronistas de Indias. Salamanca, Universidad – Aquilafuente, págs. 209-217.
- 2003 “Ciudades y villas en la obra de Guamán Poma de Ayala. Nuevos aportes para su estudio”, *Revista de Indias*, vol. LXIII, N° 227. Madrid, Enero-Abril, págs. 305-324.

UNA MIRADA A LAS ACUARELAS DEL MANUSCRITO MURÚA 1590 ...

2003

“Acerca de la serie de los Reyes Incas en los dibujos de Felipe Guamán Poma de Ayala. Primer planteamiento”, Revista Mercurio Peruano, N° 516, Piura, págs. 45-63.