

Vida y obra

Frau **Martín** de
Murua



CURADORES
THOMAS CUMMINS Y JUAN OSSIO





Vida y obra

Fray Martín de
Murua

CURADORES
THOMAS CUMMINS Y JUAN OSSIO





- Título de la obra:** Vida y obra fray Martín de Murua
- Autores/curadores:** Thomas Cummins y Juan Ossio
- Textos de presentación:** Paulo Pantigoso Velloso da Silveira, Joanne Pillsbury, Thomas Cummins y Juan Ossio
- Autores:** Getty Research Institute (Thomas Cummins, Juan Ossio, Elena Phipps, Karen Trentelman, Nancy K. Turner), Francisco Borja de Aguinagalde.
- Editado/auspiciado por:** Ernst & Young Asesores S. Civil de R.L.
Av. Víctor Andrés Belaunde 171, Urb. EL Rosario - San Isidro
Teléfono 441 4444 / Correo: eyperu@pe.ey.com
- Dirección y producción editorial:** Anel Pancorvo Salicetti, Apus Graph Ediciones
- Edición gráfica:** Mario A. Vargas Castro, Apus Graph Ediciones
- Ilustraciones:** Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590, Colección privada de Sean Galvin: de la p. 36 a la p. 149, Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615, Ms. Ludwig XIII, J. Paul Getty Museum: de la p. 152 a la p. 190, Felipe Guaman Poma de Ayala, *El primer nueva corónica i buen gobierno*, 1615, Copenhagen, Det Kongelige Bibliotek, Denmark: pp. 21, 300, 302, 327, 345, 355, fray Diego de Ocaña, *Relación del viaje de fray Diego de Ocaña por el Nuevo Mundo*, 1605, Oviedo, España, Biblioteca de Universidad de Oviedo (p. 441), Cesare Vecellio, *Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo, Vestitus Antiquorum, Recentiorumque Totius Orbis* (Venice: appresso Gio. Bernardo Sessa, 1598). Colección privada (p. 423), grabado Filipe Segundo Rey de España. Luis Cabrera de Córdoba. Madrid 1619 (p. 427), grabado de la portada. Antonio de León Pinelo, *Tratado de confirmaciones reales de encomiendas, oficios i casos, en que se requieren para las Indias Occidentales* (Madrid: Juan Gonzalez, 1630). Colección privada (p. 441).
- Fotografía:** Dumbarton Oaks, Pre-Columbian Collection, Washington D. C. (p. 373), The Metropolitan Museum of Art, Nueva York (pp. 376, 379), Museo Santuarios Andinos de la Universidad Católica de Santa María, Arequipa / Johan Reinhard (p. 375), National Museum of Natural History del Smithsonian, Washington D.C. (p. 403), Brooklyn Museum, Nueva York (p. 404), University of Pennsylvania Museum, Filadelfia (p. 409), Germanisches Nationalmuseum Núremberg Hs. 22474. Trachtenbuch de Christoph Weidtz, 1530-1540 (p. 422), Nancy Turner (pp. 308, 321, 322, 323), colecciones privadas (pp. 378, 379, 405, 409, 413).
- Traducción:** Javier Flores-Espinoza
- Corrección ortográfica:** Jorge Coaguila
- Asistencia de producción:** Doris Mandujano, Apus Graph Ediciones
- Tiraje:** 4.000 ejemplares
- Primera edición, octubre de 2019**
- Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2019-15125
ISBN 978-612-47325-4-6
- Impreso en Perú:** Lettera Gráfica, La Arboleda 431, Distrito de Lima 15012, Perú, octubre 2019
- © EY, Ernst & Young Perú, 2019

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio de este libro sin la autorización expresa de los autores o del editor.

AGRADECIMIENTOS DE LA EDITORA

Queremos reconocer en primer lugar la generosidad de EY Perú, representada por Paulo Pantigoso Velloso da Silveira. Gracias a su visión se realiza este importante aporte a la cultura del Perú, una herramienta para los investigadores y las nuevas generaciones. Agradecemos su confianza y liderazgo de calidad en todo el proceso, y su sincero entusiasmo, motivadora causa del esfuerzo desplegado por todo el equipo editorial.

A los curadores de la obra, Thomas Cummins y Juan Ossio, por todos los años dedicados a la investigación de nuestra historia y por entregarnos hoy los textos más reveladores sobre los manuscritos de Murua. Gracias por sus constantes orientaciones y enseñanza, por su confianza y por todo su valioso tiempo.

Al Getty Research Institute, por habernos permitido traducir y actualizar los ensayos para su publicación, así como también publicar las valiosas imágenes a color del manuscrito Getty. Importante aporte al conocimiento del mundo inca.

A Sean Galvin, por permitirnos generosamente la publicación de las imágenes a color de su manuscrito.

A Joanne Pillsbury, por brindarnos un especializado prólogo con una respetuosa mirada a la sacralidad de nuestro pasado. Celebramos su proyección al futuro, auspicioso para las nuevas investigaciones.

A los autores de cada ensayo y texto de este libro: Thomas Cummins, Francisco Borja de Aguinagalde, Juan Ossio, Paulo Pantigoso Velloso da Silveira, Elena Phipps, Joanne Pillsbury, Karen Trentelman, y Nancy Turner. Todas mentes brillantes que examinan y revelan los secretos de los manuscritos de Murua.

A todo el equipo editorial y a las siguientes instituciones:

Dumbarton Oaks, Pre-Columbian Collection, Washington D. C. (José Antonio Murro), Metropolitan Museum of Art, Nueva York (Joanne Pillsbury); Museo Santuarios Andinos de la Universidad Católica de Santa María, Arequipa (Johan Reinhard - Rudy Perea); National Museum of Natural History, Smithsonian, Washington D. C., Brooklyn Museum, Nueva York, University of Pennsylvania Museum, Filadelfia, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, y colecciones privadas.

Al Universo, por el aprendizaje, el reto y la oportunidad.

«Per aspera ad astra»



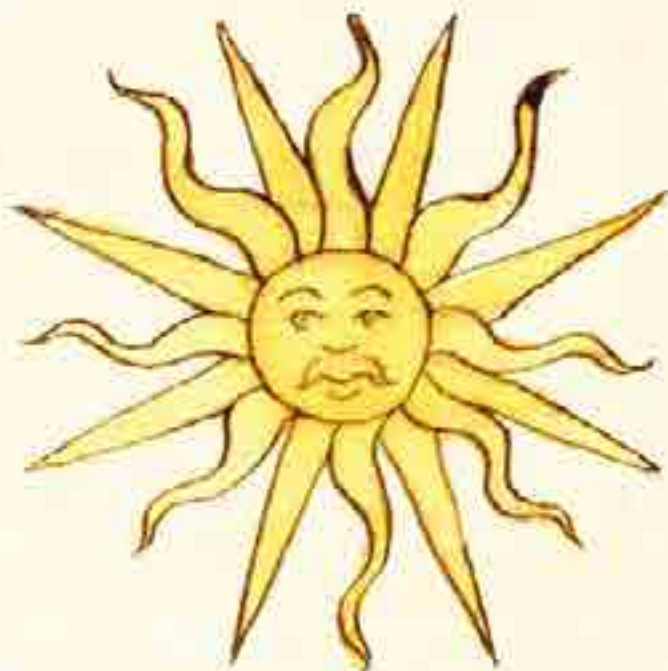


ÍNDICE

PREFACIO	8
Paulo Pantigoso Velloso da Silveira	
PRÓLOGO	12
Joanne Pillsbury	
INTRODUCCIÓN	16
Thomas Cummins y Juan Ossio	
PARTE I: LAS ILUSTRACIONES DE MURUA	
Ilustraciones del Manuscrito Galvin (114 imágenes)	35
Ilustraciones del Manuscrito Getty (39 imágenes)	151
PARTE II: LOS ENSAYOS SOBRE LA OBRA DE MURUA	
Un misterio resuelto. El autor de la <i>Historia general del Piru</i> , fray Martín de Murua (¿1566?-1615), de Eskoriatza	194
Francisco Borja de Aguinagalde	
Nuevas miradas a los textos escondidos en el manuscrito temprano de fray Martín de Murua	262
Juan Ossio	
Dibujado de mi mano: Martín de Murua como artista	278
Thomas Cummins	

Explicando una historia inacabada. Cómo la estructura del libro ofrece un nuevo contexto para la preparación de los manuscritos Galvin y Getty de Murua Nancy K. Turner	306
Colorantes y paletas de los artistas en los manuscritos de Murua Karen Trentelman	330
Los dos manuscritos de fray Martín de Murua: una comparación Juan Ossio	350
Colores, textiles y la producción artística en la <i>Historia general del Piru</i> Elena Phipps, Karen Trentelman y Nancy K. Turner	370
Documentos tejidos. Colores, diseños y orígenes culturales de los textiles en el manuscrito de Murua del Getty Elena Phipps	398
Análisis de la producción de las imágenes en la <i>Historia general del Piru</i> Thomas Cummins	416
BIBLIOGRAFÍA	450





PREFACIO



¡Monumental!

Así es esta obra, y les resumo aquí el por qué.

A la fecha de su publicación por la conmemoración de los 60 años de servicios profesionales de EY en el Perú, para la aún mayoría de sus lectores hemos estudiado la historia incaica y americanista con detalles y leyendas que contienen vacíos, sesgos y vicios, y que distan mucho de la realidad ocurrida. En contraposición a ello y aprovechando la vena rigurosa del quehacer técnico y cotidiano, propios del ADN aprendido y cultivado en EY, es que nos proponemos llegar a conocer más de lo ocurrido de una manera fidedigna, también en el plano de nuestra majestuosa historia del Perú. Así, a nuestro propósito de ayudar a hacer crecer en los negocios a nuestros clientes y amigos, tenemos siempre presente el trascender dotando de aprendizaje certero para conocer así nuestro pasado y para multiplicar nuestro presente y futuro.

Evocar la historia es, probablemente, una de las maneras más nobles e inspiradoras de conectar-nos con las humanidades. Es un arte que une, enseña e inspira.

Este volumen es resultado de décadas del trabajo de investigación de muchos historiadores, como el recorrer por el contenido de este libro le deparará al lector. De ellos, quiero destacar a Juan Ossio, quien por más de 25 años se dedicó a llegar hasta el Manuscrito Galvin, llamado así en honor a su actual dueño. Empezó su interés en 1970 cuando halló el primer indicio de su existencia en la Biblioteca Nacional del Perú, hasta su reunión presencial con tan extraordinario documento.

Este libro nos permite acceder a información de fuente original e información valiosísima, en narración, texto y sobre todo por la maravilla visual de regalarnos 153 ilustraciones a colores y con la pictografía de quienes las pintaron, que sirven para reconstruir una porción importantísima de nuestro pasado prehispánico, y también para conocer el propio proceso de construcción, como una crónica, de los denominados Manuscrito Galvin y Manuscrito Getty.

Para facilitar el entendimiento de lo abordado en esta obra y de cómo se interrelacionan las publicaciones principales sobre las cuales se comentan sus contenidos, resumo brevemente los manuscritos que se abordan y cómo los llamamos aquí:

1. Como materia principal de esta obra y de la autoría de fray Martín de Murua o Morua, tenemos como eje central del libro al denominado Manuscrito Galvin¹ (por el nombre de su propietario actual, Sean Galvin), nombrado por Murua como «*Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru. De sus hechos, costumbres, trajes y manera de gobierno*», datado en el año de 1590 y que contiene 114 ilustraciones a

¹ Para propósitos prácticos utilizo el término «autoría» para atribuirle a fray Martín de Murua la visión y el liderazgo sobre la idea enciclopédica de su Manuscrito, aunque dentro de su composición los estudiosos hayan hallado hasta «más de cinco manos diferentes» en la caligrafía de los textos y en —quizás—, los dibujos.

colores; se sabe tuvo al menos dos copias conocidas que aún hoy son de paradero desconocido: a) el «manuscrito Loyola», formulado presumiblemente en el Convento de los Jesuitas de Azpeitia y b) la «copia Muñoz», transcrita por el americanista español Juan Bautista Muñoz.

2. De la también autoría de fray Martín de Murua o Morua, el denominado Manuscrito Getty (por el nombre de su propietario actual, el J. Paul Getty Museum, también conocido como Manuscrito Wellington por haber pertenecido al duque de Wellington), y nombrado por Murua como *«Historia general del Piru»*, año de 1615 y contiene 39 ilustraciones a color.

3. De la autoría de Felipe Guaman Poma de Ayala, *«El primer nueva corónica y buen gobierno»*, datado en el año de 1615 y que contiene 1,189 páginas con 399 ilustraciones en blanco y negro, actualmente se conserva en la Biblioteca Real de Copenhague.

Así contextualizado, este libro se focaliza en la obra del padre mercedario fray Martín de Murua o Morua, llamado Manuscrito Galvin y que es el número 1 de la lista inmediata anterior, y que pasará a la historia divulgado por quienes deseen profundizar en el aprendizaje real de lo acontecido en el Perú en una época de dramáticos cambios.

Uno de los temas más extraordinarios de poder comparar el contenido de este libro, el Manuscrito Getty y la crónica de Guaman Poma de Ayala, es poder contar con la mirada, a través de sus autores, del mundo de la época a través de un punto de vista indígena (Guaman Poma de Ayala) y otro europeo (Murua), aplicados sobre una misma realidad histórica. Me impactan las ilustraciones a colores, que son toda una experiencia vivencial y que invitan a «mirarlas con lupa y con meditación», por su evocación a la historia contada con textos e ilustraciones fidedignas, y por describir la cosmovisión, el choque intercultural, los mitos y leyendas, la moda, la fauna, la belleza, las construcciones, las armas, las creencias, las herramientas, los utensilios de los incas, entre otros, dotando una descripción socio-cultural detallada de la época. Como le podrá ocurrir a la mayoría de los lectores, en esta obra descubrirán con asombro lo no aprendido antes en la escuela y en sus estudios superiores, y como peruanos, americanistas o simples admiradores, se sentirán rápidamente atrapados por la riqueza de su contenido y descripción.

El trabajo desarrollado por Juan Ossio y Thomas Cummins —quienes han dedicado una parte importante de sus vidas profesionales a la investigación paciente y rigurosa de estos manuscritos—, junto con el aporte de destacadísimos profesionales como Francisco Borja de Aguinalde, Elena Phipps, Nancy Turner y Karen Trentelman dan una seriedad a la publicación investigativa y un rigor académico sin parangón. En este libro se comentan los «textos escondidos» en páginas que se superpusieron con dibujos en uno de los manuscritos, se aborda la producción de los manuscritos *per se*, sus colores y sus artistas, sus textiles, sus diseños y, por qué no, la moda de la época.

Además, este libro de historia tiene su propia historia. Como Juan Ossio nos describe, el cambio de manos del manuscrito Getty ha tenido ribetes de excepcional y circunstancial trasiego. Por ejemplo, ¿podríamos soñar con que centenas de años después de su elaboración, en 1813, los dragones del duque Wellington lo obtuvieran del baúl de pertenencias preciosas de José Bonaparte, abandonado al escape tras su derrota de la batalla de Vitoria²? ¿Y que justamente los descendien-

2 Se sabe que el botín que el rey José Bonaparte se llevaba a Francia, tras saquear el patrimonio español, era muy valioso en oro, plata y obras de arte. Incluía importantes pinturas de Velásquez, Rafael,

tes del duque de Wellington lo vendiesen y que con otro doble cambio de manos llegase finalmente a nuestros días, gentilmente conservado y provisto para la humanidad por el J. Paul Getty Museum de California? Resulta muy interesante conocer cómo la historia universal se entreteje para hacer posible la maravilla de la puesta en valor de lo que tenemos en esta obra, y es que esta obra tiene historia en la propia historia que ha permitido llevarla a su lector. Similar secuencia de cambios de manos a lo largo de la historia tiene la propiedad del Manuscrito Galvin, contado por Juan Ossio al inicio de esta obra.

Este es un libro que parte de la potencia de los textos y conmoción que causan las ilustraciones. Cuenta con la descripción de eventos y con la sesuda interpretación y el relacionamiento de sus circunstancias. Y nos transporta al tiempo y espacio de su época de ocurrencia, basada en el estudio profundo y científico de quienes aportan cada capítulo. El matizado de la copiosa reproducción de las ilustraciones de los manuscritos de Murua nos transporta y perfila la imaginación con asombro, precisión y nostalgia, por la descripción y visualización de costumbres de nuestro acervo cultural andino y peruano, y por el choque intercultural que retrata y electriza.

Como EY en el Perú, agradecemos a Anel Pancorvo, Directora de Apus y editora de esta obra, a su equipo y a todos ellos por su refinada rigurosidad y arte; al genio y acuciosidad investigativa, además del notable propósito histórico y entrega vital, dedicados por Juan Ossio y Thomas Cummins, curadores de la obra; a los aportes reflexivos de los historiadores Francisco Borja de Aguinagalde, Elena Phipps, Nancy Turner y Karen Trentelman; al J. Paul Getty Museum y al J. Paul Getty Research Institute de California; a Sean Galvin; a Joanne Pillsbury, experta internacional en fuentes documentales quien nos honra con un magnífico prólogo y a todos los que han participado directa e indirectamente en la elaboración de esta obra.

Personalmente agradezco a mis Socios y a todos nuestros colaboradores de EY, por su esmerada distinción perseguida en cada servicio profesional que acometemos. También por el interés de brindar conocimiento en ángulos diferentes como lo es también el de la historia.

Qué mejor celebración por nuestros primeros sesenta años de esmerada presencia en el país que a través de conocer mejor la historia de nuestro monumental Perú.

Viva el Perú.

Lima, diciembre de 2019



Paulo Pantigoso Velloso da Silveira
Country Managing Partner
EY Perú

Tiziano, Correggio, Murillo, Rubens, Van Dyck entre otros. Cuando Wellington planteó honradamente, al nuevo rey Fernando VII, la devolución de los cuadros y otras pertenencias capturadas, éste le dijo que se quedase con gran parte de ellas, entre lo cual habrá estado el Manuscrito Getty, el cual debió ser custodiado previamente en la Corte Española hasta 1798, fecha en la que habría pasado a la Biblioteca Real Española, para de allí haber sido tomado por José Bonaparte.



PRÓLOGO

FRAY MARTÍN DE MURUA Y LA CREACIÓN DE HISTORIAS



En el siglo XXI tradicionalmente pensamos la historia como un registro de eventos pasados significativos, textos inscritos en papel, o tal vez narrativas vertidas en forma digital. Sin embargo, antes de que los europeos llegaran a los Andes, la memoria social era compartida mediante los cantos, el desplazamiento a través de los paisajes sagrados y el discurso oral, usándose frecuentemente los textiles como testimonio.¹ Las relaciones de los eventos eran asimismo registradas mediante cordeles anudados a los que se conocía como *kipus*, objetos complejos que los actuales investigadores aún no entienden del todo no obstante contar con un siglo de importantes estudios que han analizado su estructura y distribución.² A diferencia de la antigua Mesoamérica, en los Andes no existió práctica alguna de escritura en el sentido tradicional, y por ende no tenemos ninguna relación escrita directa y no mediada de un pasado incaico que haya sido redactado antes de 1532. Los primeros intentos de captar algunos aspectos de la historia y la cultura incaicas en la página escrita no fueron sino breves relaciones que se concentraban fundamentalmente en las actividades que los españoles llevaban a cabo en los Andes. Pero para mediados del siglo XVI soldados, funcionarios y clérigos se dedicaron a redactar textos más extensos acerca del Imperio inca y su legado, y cómo era que esta civilización andina encajaba dentro de una historia global más amplia.

Hasta el temprano siglo XVII, estas crónicas de los Andes estaban escasamente ilustradas, si es que tenían imágenes en absoluto. Estas publicaciones ocasionalmente incluían grabados en madera muy generales, los cuales a su vez volvían a veces a ser reproducidos posteriormente en otras publicaciones con apenas ligeros cambios. Pero durante la última década del siglo XVI y las primeras dos del XVII aparecieron dos autores que crearon obras que incluían unas ilustraciones notables, las cuales se crearon en los Andes y no fueron obra de artistas que trabajaban en Europa a partir únicamente de textos. Estos dos autores —Martín de Murua y Felipe Guamán Poma de Ayala— nos brindaron las que son algunas de las relaciones visuales más

1 Joanne Rappaport y Tom Cummins, *Beyond the Lettered City: Indigenous Literacies in the Andes*. Durham y Londres: Duke University Press, 2012.

2 Gary Urton, *Inka History in Knots: Reading Khipus as Primary Sources*. Austin, TX: University of Texas Press, 2017.

tempranas de la región andina, de las cuales puede decirse que probablemente son las fuentes más ricas con las cuales podemos comprender la antigua historia y tradiciones andinas.

Hasta hace muy poco Guaman Poma, el autor de *El primer nueva corónica i buen gobierno*, fue por mucho el cronista más intensamente estudiado de los dos. Su manuscrito de 1,100 páginas, escrito en forma epistolar, es por momentos una furiosa queja dirigida al rey Felipe III (quien indudablemente jamás lo vio) por los abusos que los funcionarios eclesiásticos y administrativos cometían en los Andes coloniales. Pero esta «carta» fue compuesta como si se la quisiera publicar e incluye casi 400 ilustraciones a pluma y tinta, las que describen la historia y las prácticas de los incas y sus predecesores, así como las amargas realidades de la vida colonial.

Murua, en cambio, un fraile mercedario proveniente de la región vasca en España que llegó al Perú en la década de 1580 y que pasó varios decenios en las serranías andinas antes de regresar a España, fue hasta apenas las últimas dos décadas objeto de comparativamente pocos estudios. Hacia 1590 inició la redacción de la *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Pirú*, su primer manuscrito y al cual hoy se conoce como el manuscrito Galvin por su propietario, pero siguió enmendándolo hasta tal vez 1615.³ La característica más notable del manuscrito es el aproximadamente centenar de ilustraciones en acuarela de los reyes y asentamientos incas, así como de otros súbditos. La *Historia general del Piru*, su segundo manuscrito, al cual completó en 1615, forma hoy parte de las colecciones del Museo J. Paul Getty.⁴ Este manuscrito abarca algunos de los mismos temas pero es más breve y tiene menos acuarelas. Sin embargo, en este segundo manuscrito Murua sí nos brinda una sección ampliada sobre la historia de los Incas, la cual posiblemente es la versión que deseaba publicar en España.

A pesar de la importancia que estas fuentes ilustradas han pasado a tener para los estudios de finales del siglo XX y temprano XXI, su impacto en su propia época fue débil y no habrían de tener gran difusión durante otros tres siglos. El manuscrito de Guaman Poma fue parte de las colecciones de la Biblioteca Real de Dinamarca desde tal vez la segunda mitad del siglo XVII, pero solo tuvo una recepción más amplia después de que su primer facsímil apareciera en 1936. Hoy ha pasado a ser uno de los manuscritos más consultados y reproducidos de la época colonial.

Los manuscritos de Murua también durmieron durante siglos. El primer intento de publicar la *Historia general* tendría lugar recién en la década de 1960, pero los estudios de su notable historia, así como la del fascinante manuscrito más temprano, solo comenzaron a florecer en las últimas décadas gracias al trabajo sostenido de dos investigadores: Tom Cummins y Juan Ossio. Su profunda curiosidad intelectual y conocimiento de las culturas manuscritas de los Andes y Europa les condujeron a la dramática revelación de los entrelazados destinos de Guaman Poma, Murua y sus manuscritos. Cummins y Ossio reunieron a un talentoso equipo de investigadores y encabezaron los estudios tanto de las propiedades físicas de los manuscritos como de la iconografía de las acuarelas.⁵ Los ricos detalles granulares de dichos

3 Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Pirú*. (Facsímil del manuscrito de 1590, propiedad de la colección de Sean Galvin.) Madrid: Testimonio Compañía Editorial, 2004.

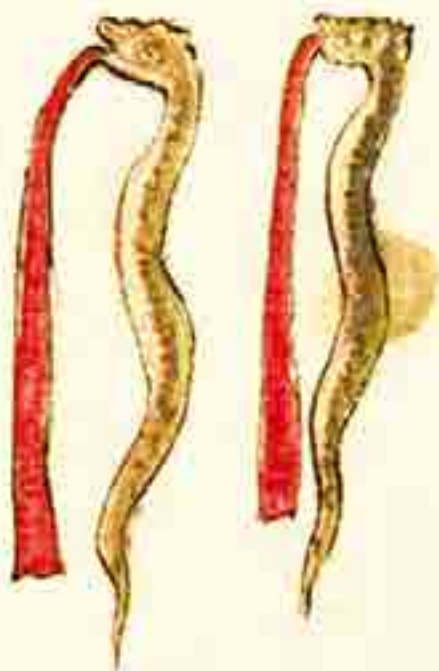
4 Martín de Murua, *Historia general del Piru*. (Facsímil del manuscrito de 1615, guardado en el Museo J. Paul Getty, Los Ángeles: 83.MP.159 [Ms. Ludwig XIII 16].) Los Ángeles: Museo J. Paul Getty, 2008.

5 Thomas B.F. Cummins, Emily A. Engel, Barbara Anderson y Juan M. Ossio, eds. *Manuscript Cultures of Colonial Mexico and Peru: New Questions and Approaches*. Los Ángeles: Getty Research Institute, 2014.

estudios, conjuntamente con la incansable búsqueda que Cummins y Ossio hicieron de la información acerca de los manuscritos y su contexto en el transcurso de su propia vida académica, revelaron una historia conformada por otras tres historias más que es por momentos majestuosa y en otros devastadora, pero siempre fascinante.

En el siglo XXI nos resulta difícil imaginar el campo de los estudios andinos sin las obras de Guaman Poma y Martín de Murua, que han pasado a ser fuentes fundamentales con las cuales comprender la historia incaica. Su «descubrimiento» relativamente reciente es un saludable recordatorio del proceso de creación de la historia, y de la verdad fundamental de que nuestra comprensión del pasado se ve constantemente revisada, cuestionada y enriquecida, tanto por el hallazgo de nuevas fuentes como por la aplicación de nuevas preguntas y perspectivas.

Joanne Pillsbury
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York



INTRODUCCIÓN

VIDA Y OBRA DE FRAY MARTÍN DE MURUA¹



I. CAMINOS RECORRIDOS

De la vasta documentación de los siglos XVI y XVII que se ocuparon del pasado Prehispánico y Virreinal del Perú existen tres manuscrito excepcionales que encierran peculiaridades. La primera de ellas es que fueron producidas por dos autores originarios de culturas radicalmente diferentes, que hasta encontrarse habían tenido un desarrollo autónomo, pero que al contactarse una se erigió en dominadora y la otra en dominada. La segunda de ellas es que ambos no solo legaron obras escritas, sino también ilustradas, y la tercera es que aunque plagadas de añadidos y borrones sus anhelos eran publicarlas.

De los tres manuscritos (ver figura 1), dos pertenecen a un sacerdote mercedario: Martín de Murua, quien debió nacer en el pueblo vasco de Escoriaza en 1566 y fallecer en esta misma localidad, lo que sabemos por las investigaciones de Francisco Borja de Aguinalde² en su artículo que incluimos en este volumen, al poco tiempo de regresar del Perú, en 1615. Nada de esto sabemos del segundo autor, Guaman Poma de Ayala, aunque se sospecha que pudo nacer por 1535, por afirmar en un pasaje de su crónica, fechado en 1615, que a la sazón contaba con 80 años y en otro aseverar contundentemente que nació después de la Conquista³. Sea cierto o no, hay muchos indicadores que nació años después de 1532 y que fue un colaborador del sacerdote Cristóbal de Albornoz en su campaña extirpadora de la idolatría del Taki Onqoy, que se desarrolló de 1560 a 1570.

1 Entre los estudiosos que se han ocupado de este sacerdote historiador lo común ha sido acentuar su apellido escribiéndolo de la siguiente manera «Murúa». Sin embargo las veces que este personaje lo escribe lo hace como «Murua» sin acento tal como todavía lo siguen practicando descendientes de esta familia en la actualidad. Es por esta razón que apartándonos del estilo erróneo en que se ha venido escribiendo y por respeto a sus portadores hemos preferido alejarnos de la forma acentuada aunque algunas veces la usemos en citas textuales de autores que han tenido este hábito.

2 Es un historiador vasco que se desempeña como director del Archivo Histórico de Euskadi y es Miembro Correspondiente de la Real Academia de la Historia.

3 Literalmente menciona «...Porque yo no nací en tiempo de los *Yngas* para sauer todo, que destas cordelleras lo supe y lo fue escriuiendo; adonde estube más tienpos fue aquí. Pero pasé grandes trauajos que aýnas ubiera muerto de hambre y de sed, frío, enfermedad. Para sauello todo me tardé mucho, pidiendo a Dios que fuese por penitencia el trauajo» (Guaman Poma, 2001, p. 846 [860]).

Figura 1. Carátulas y portadas de los tres manuscritos

a) Carátulas



Manuscrito Galvin



Nueva corónica y buen gobierno



Manuscrito Getty

b) Portada



Manuscrito Galvin



Nueva corónica y buen gobierno



Manuscrito Getty

El primer manuscrito de Murua lleva como fecha en la portada el año 1590. El nombre que ostenta es *Origen y genealogía real de los reyes incas del Piru*, aunque —según un texto que quedó oculto cuando se le superpuso la imagen de un Jardín del Edén originalmente— la debió llamar *La Famossa Ystoria Y probanza hecha de el origen relación e primera posesion de los grandes señores Reyes yngas y señores que fueron de este Reyno...*⁴. Aunque aduce contar con un total de 145 folios, en realidad incluye 156 divididos en 8 cuadernillos, como lo destaca Nancy Turner en el artículo de su autoría que incluimos en este volumen. Cuenta con 113 láminas a color en 112 folios, de las cuales 23 están superpuestos a otras páginas.

El manuscrito organiza su contenido, dividido en cuatro libros, de manera semejante a *El primer nueva corónica y buen gobierno*, de Felipe Guaman Poma de Ayala, particularmente en lo concerniente a los incas, coyas y capitanes. Así, el primer libro está dedicado a cada rey inca y a continuación a sus respectivas esposas. El segundo a unos personajes que llama «capitanes». El tercero a las instituciones y costumbres de los forjadores de este último Estado prehispánico y el cuarto a las ciudades de la época poshispánica.

Evidentemente el manuscrito Galvin es incompleto y consta de numerosos textos que han sido escritos en diversas etapas. Si bien la intención es que los dibujos guarden correspondencia con los textos ocupando el verso de un folio y el texto el recto, esto no siempre sucede. Muchas veces existe el dibujo, pero el texto está ausente, o los capítulos están en blanco y otras veces los dibujos han sido removidos para adornar el manuscrito final o el texto que figura ofrece un relato diferente al dibujo. Por todas estas razones, en relación con el manuscrito final (el Getty), que se titula *Historia general del Piru* y está más ceñido a las pautas historiográficas de la época, este manuscrito, conocido también como el Galvin para honrar al dueño que lo posee y que generosamente nos lo prestó para que lo estudiemos y publiquemos, puede ser considerado como un «borrador» de aquel que se constituyó en la versión final que lo llamamos Getty por ser esta la institución que ahora la tiene en su poder. En realidad, es mucho más que un borrador y es la base e inspiración para los próximos dos manuscritos, *Nueva corónica y buen gobierno* (1615), de Guaman Poma, y *La historia general* (1615), de Murua.

El texto de *La historia general* es completo, pero tiene 29 cuadernillos, 399 folios y 37 dibujos a color (ver el trabajo de Elena Phipps, Nancy Turner y Karen Trentelman en la página 370) y espacios por muchos más que implica que no lo había terminado cuando murió (ver el trabajo de Cummins en la página 416). Su división consta de tres libros, pues los capitanes brevemente se integran al primero mientras que los reyes aparecen emparejados con sus esposas y no en dos secuencias paralelas. El segundo, de mayor extensión que la anterior versión, versa sobre los denominados capitanes y el último libro una vez más detalla las ciudades virreinales. Los 37 dibujos que lo acompañan, si bien cuatro se derivan del primero y un quinto de otra versión previa al resto, aunque de estilo europeo, son más estereotipados y pulidos que el del primer manuscrito.

De los tres manuscritos el de Guaman Poma es el de mayor envergadura, pues cerca de sus 1.200 páginas incluyen alrededor de 400 dibujos. Se divide en dos partes: *Nueva corónica*, que versa sobre el periodo prehispánico y la Conquista, y *Buen gobierno*, que describe el periodo virreinal y los males que sufren las poblaciones indígenas. Al igual que *Historia general del Piru*, está fechada en 1613, aunque fue definitivamente culminada en 1615. En ambos casos parece que hasta los últimos momentos de aquel año les hicieron algunos añadidos buscando perfeccionar sus trabajos para acceder al ideal de publicarlos.

⁴ Este título reaparece en el Manuscrito Getty en la recomendación que obtiene Murua el 10 de mayo de 1612 del Doctor Don Alexo de Venauente Solís, Canónigo de la Cathedral y Metrópoli delos Charcas, Comissario general de la Santa Cruzada para la publicación de su manuscrito (folio 5r).

La novedad que nos presentan estos tres documentos es que pueden ser situados en una secuencia en que la vertiente eminentemente indígena está representada por la *Nueva corónica y buen gobierno*, de Guaman Poma; una intermedia inspirada por la historiografía indígena que combina dibujos de Guaman Poma con textos y dibujos de Murua; y otra más de corte europeo, representada por el manuscrito Getty o *Historia general Perú* con dibujos de Murua hechos por este manuscrito y cuatro dibujos originalmente en el Galvin.

Aparte de la que se da en términos comparativos una adicional, muy notoria, es que se podría decir que el manuscrito Galvin es la expresión de una obra en que figuran varias manos. En primer lugar, en cuanto a los dibujos, las de Murua en un mayor porcentaje que las de Guaman Poma. En relación con las caligrafías, Ivan Boserup y Rolena Adorno calculan hasta cinco estilos caligráficos diferentes en el manuscrito Galvin (Adorno y Boserup, 2005, p. 160). Es posible que una de las manos es indígena, porque mientras ellos no dan importancia a que cuando «Murua» se escribe como «Morúa» la caligrafía podría corresponder a un indígena, pues, influidos por su lengua vernácula que era el quechua, ese era el estilo que utilizaban empezando con Guaman Poma.

El manuscrito Galvin es un caso especial, pues no solo encierra distintos estilos pictóricos y caligráficos, sino también se trata de una obra que incluye textos que se escribieron en distintos momentos que formalmente tiene como hito inicial 1590 y como final los primeros años del siglo XVII y falta partes que por varias razones sabemos existieron. Por ejemplo, la parte virreinal no aparece aunque gracias a un texto oculto se puede leer que habla de la cruz de Carabuco y sus fuentes coloniales. O sea, el Galvin Murua era mucho más de lo que hoy tenemos.

Aunque paulatinamente se fue convirtiendo en borrador de una obra que debería tener la calidad suficiente para ser publicada con la autorización del rey de España, hay evidencias que por 1596 tenía las intenciones de materializar este ideal. Para ello, hasta recaba una carta, que figura como un texto escondido en el manuscrito Getty, en que un conjunto de autoridades indígenas del Cusco apoyan fehacientemente que la obra debe publicarse (Ossio, 2004: 19). Un cúmulo de evidencias resaltadas por distintos autores dan cuenta de que este dibujo, con su texto escondido, a todas luces es uno de los dibujos removidos del manuscrito Galvin para ser insertado en el Getty. Se supone que originalmente pudo formar parte del primer cuadernillo del mencionado manuscrito, otorgándosele una posición destacada. A pesar de ello y teniendo Guaman Poma una continua presencia en el manuscrito inicial, Murua prefiere ignorarlo. ¿Por alguna razón en especial? La ignoramos, pero lo más probable es por carecer de una alcurnia adecuada que lo prestigiara. Lo mismo debió suceder con algunos de los indígenas que colaboraron con él como amanuenses. Esta es una situación muy común en la formación de los manuscritos en el Perú y México, donde uno o más indígenas fueron fuentes por los textos y las imágenes como en los manuscritos de Diego Durán, Betanzos, Bernabé de Sahagún, Cieza de León, Sarmiento de Gamboa. Y como Sarmiento de Gamboa, Murua da una lista de sus informantes más importante y el nombre de Guaman Poma no está incluido.

Lo que es insólito es que Guaman Poma, después de participar o mientras participaba en la producción del Galvin Murua, decidió hacer su versión desde su propia perspectiva. Así, escribió *Nueva corónica y buen gobierno*.

Pero si Murua ignoró a Guaman Poma, este, por el contrario, lo menciona hasta cinco veces a lo largo de su crónica. No se crea que para elogiarlo, sino para denostarlo. A tal grado llegan sus antipatías que para dar cuenta de los abusos que cometía hasta dibuja a una indígena que mientras

teje es golpeada con un palo (ver figura 2). Más grave aún, lo acusa de haber querido robarse a su mujer (Guaman Poma, 2001: 906[920]), y en otro dibujo, en cual prefiere omitir el nombre del mercedario, es posible inferir que él es el padre de unas criaturas que son transportadas en una mula a un destino desconocido (ver figura 3).

¿Por qué semejante encono años después de haber sido su colaborador y hasta, quizá, su discípulo en lo relativo a las técnicas historiográficas occidentales y en el manejo de detalles pictóricos? Para intentar una respuesta, la primera pista con que contamos es que la ruptura expresada en las cinco referencias al mercedario figuran cuando se encontraba en la provincia de Aimaraes como comendador de Yanaca y tenía a su cargo las doctrinas de Pocohuanca, Pacica y Pichigua.

Como hemos sugerido en otras oportunidades, esto debió suceder entre 1604 y 1606 por una referencia que Guaman Poma hace de Alonso de Medina, de quien dice que fue «criado del conde de Monterrey» (Guaman Poma 2001: 729 [743]). Si este fue el caso y, como se sabe, este décimo virrey llamado también Gaspar de Zúñiga y Acevedo solo estuvo en el poder entre 1604 y 1606, es dable que estos sucesos debieron ocurrir por estos años. Es decir, entre 14 o 16 años desde que se materializó inicialmente *Historia del origen, y genealogía real de los reyes incas del Perú* y entre 8 o 10 años desde que las autoridades indígenas cuzqueñas expresaron su apoyo a la publicación de dicha obra, en la cual el cronista indígena tuvo una participación destacada sobre todo en relación a los dibujos.



Figura 2. Murua golpea a una indígena. De Guaman Poma, *Nueva corónica y buen gobierno* (1615).



Figura 3. Supuestos hijos mestizos de Murua. De Guaman Poma, *Nueva corónica y buen gobierno* (1615).

¿Qué sucedió en el ínterin? Después de lo expuesto, ambos tomaron rumbos separados. Murua persistió en la obra que se proponía publicar. Guaman Poma plasmó su experiencia de colaborador del sacerdote en una obra personal que le permitió compensar los sinsabores que seguía sufriendo. El resultado fue una crónica que combina textos e ilustraciones que informan al rey de España de la grandeza pasada de sus congéneres y del malestar que sufrían por funcionarios que traicionaban los valores cristianos que ellos sí encarnaban.

No se crea, sin embargo, que cuando se desempeña como comendador en Yanaca, Murua ya había puesto punto final al manuscrito que construyó con Guaman Poma, pues en el folio 106r, en un texto añadido explícitamente dice: «A tres indios trasquilé en los Aimaraes siendo comendador cura y vicario porque andaban en las partes bajas con calabacillas de sangre y con algodón, curando y haciendo entender a los indios mil suciedades, y que ellos chupaban la mala sangre».

En verdad, es posible que nunca se separó de este manuscrito que se convirtió en borrador, pues cabe la posibilidad, según presume Aguinalde, que cuando en el inventario de sus bienes previo a su muerte se consigna: «Un borron de su libro con algunas figuras de las yndias» (Aguinalde 2017: 64) es posible suponer que se está aludiendo al manuscrito Galvin (Aguinalde 2017: 38).

Mayo de 1590 es la fecha que lleva este manuscrito en su portada y el título que ostenta es *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru de sus hechos, costumbres, trajes y manera de gouierno*. No obstante, como ya adelantamos, en el dibujo que está en verso de esta portada que representa un paraíso terrenal, valiéndonos de una técnica de fibra óptica para leer el texto que quedó escondido cuando este folio, se adhirió al de la portada⁵. Con un gran esfuerzo, desciframos la presencia de otro título: *La famossa historia de los reyes incas*.

Según la frecuente tendencia en este manuscrito de plasmar los dibujos en el verso del folio que está frente al recto que desarrolla el texto que le corresponde, en este caso no ocurre tal cosa, pues el recto carece de texto. Por consiguiente, lamentablemente el mencionado paraíso queda sin información. Igual sucede con otros dibujos. ¿Qué pasó con estos textos? Una explicación posible es que permanecieron en un borrador que nunca sacó a luz. De ser así, es muy probable que antes de 1590 ya había comenzado a trabajar su manuscrito. ¿Cuándo? Difícil decirlo, pues —según Francisco Borja de Aguinalde— nació en 1566, en 1590 tendría 24 años y 20 años si comenzó a trabajarla en 1586 o 22 si fue en 1588.

¿Alguien tan joven podría haberse involucrado en esta empresa que suponía cierta familiaridad con la literatura histórica de la época, cierto conocimiento del quechua, reparar en indígenas idóneos como colaboradores y otras virtudes adicionales? A nuestro modo de ver, solo alguien muy bien dotado y versado en el mundo indígena podría haber tenido la temeridad de acometer semejante empresa. Sin embargo, ni Pedro Cieza de León, cronista precoz, empezó a escribir a una edad tan temprana.

En todo caso, 1590 o un poco antes fue el inicio de *La famossa historia de los reyes incas* u *Origen y genealogía real de los reyes ingas del Pirú*, pero no fue el punto final. Ya hemos visto que su relato se extiende hasta 1604 o 1606, cuando se encontraba en la provincia de Aimaraes, pudiéndose hacer una especie de estratigrafía de distintos detalles que fue añadiendo con el correr del tiempo de los cuales hemos dado cuenta en el ensayo y transcripción que acompaña al Códice Murua (Ossio 2004).

5 En el manuscrito Galvin existen un total de 23 textos escondidos en 22 folios algunos de los cuales hemos descrito (Cummins y Ossio 2013).

Para incorporar estos hitos a lo largo de su obra, debió valerse, como lo sugiere Nancy Turner en este libro, de un legajo como los usados por los notarios que fuese lo suficientemente flexible para incorporar los añadidos. Ello asoma con claridad en el análisis codicológico de Turner, donde, con gran precisión, establece que los ocho cuadernillos que forman el manuscrito tienen dimensiones variables que corresponden con numerosas inserciones realizadas. De hecho, si son varias manos las que intervienen y, por otro lado, se añaden como 22 folios superpuestos, se recompone el orden de las páginas y se incorporan inserciones a lo largo del tiempo era indispensable contar con un instrumento semejante al usado por los notarios. Pero se sabe que quedó en las manos de Murua y lo llevó a España, donde sacó algunas páginas de ilustraciones y las puso y las puso en el segundo manuscrito (el Getty).

Por otro lado, esto no fue privativo del manuscrito Galvin, sino también, aunque en menor escala, del Getty y también de la *Nueva corónica y buen gobierno*. Por ello, Nancy Turner, en el título de su artículo, los juzga de inacabados. Incluso el Getty, que se podría considerar el más completo de todos. Ella encuentra evidencias de darse añadidos cuando ya estaba en España. Esto lo deduce de un dibujo del folio 21r del manuscrito Getty, que por única vez usa plomo-estaño-amarillo o «amarillo de los maestros antiguos» que se asociaba con la pintura al óleo en Europa. Más aun, quizá inconforme con los motivos que adornan las portadas de los libros en que se divide el manuscrito Getty y ambicionando otorgarle una presentación de la mayor elegancia, Murua al llegar a España entra en tratos con un grabador que había trabajado para la Corte española. Su nombre era Pedro Perete y tan avanzados llegaron sus acuerdos que hasta llega a darle un adelanto de 100 reales e incluso asegurar la materialización de su trabajo firmando un contrato del cual deja constancia en el inventario que detalló antes de su muerte en diciembre de 1615 (ver el segundo ensayo de Cummins).

Si nació en 1566, como supone con sólida argumentación Francisco Borja de Aguinagalde, a la sazón debía tener 49 años, de los cuales 25 o 27 años se los había pasado tratando de volcar pacientemente su pasión por el mundo incaico en una obra escrita que soñaba alcanzase una calidad digna de grandes historiadores.

Como hemos mencionado, su vocación por esta aventura histórica debió nacer antes de la fecha que lleva la portada de su primer manuscrito. Quizá en 1588 o 1587. Aunque todavía no se sabe cuándo se ordenó de mercedario y tampoco cuándo llegó al Perú, es difícil pensar que antes de estas etapas se le desarrollara esta vocación. Para saber cuándo se ordenó a falta de documentación, al respecto quizá nos podría ayudar otro mercedario, Pedro Guerra, de quien en un texto tachado en el manuscrito Getty dice: «que por averme dado el abito y ser yo su hijo y padre por la afición que le tengo al padre...» (manuscrito Getty 2008, folio 304v [folio 327v]).

II. TRAYECTORIA DE LA OBRA DE MURUA DESPUÉS DE SU MUERTE

1. LA HISTORIA GENERAL DEL PIRU O MANUSCRITO GETTY

¿Cuál fue el destino del borrador y la obra final que alcanzó la autorización del rey de España para ser publicada? Como lo sugiere Francisco Borja de Aguinagalde, ante el reclamo que hacen los mercedarios de los bienes que deja fray Martín a su hermano Diego de Murua, es muy posible que al menos el manuscrito Galvin y otros papeles que incluían el dibujo de un rey inca quedaran en manos del padre fray Christoual Ruiz, comendador de la casa de la Merced de la ciudad de Logroño. El manuscrito Getty,

aprobada su publicación en las más altas esferas, debió quedar en la Corte española, terminando posteriormente en el Colegio Mayor de Cuenca en Salamanca⁶, que era de patronato regio donde por 1785 fue visto y transcrito por el americanista español Juan Bautista Muñoz. La copia que se derivó de su interés pasó a su colección en la Academia de la Historia, de donde desapareció, pero quedó al menos constancia de ella en el catálogo de los documentos que le pertenecieron.

Pero ¿qué sucedió con el original? Manuel Ballesteros supone que, por ser de patronato regio cuando por 1798 desapareció el mencionado Colegio Mayor, el manuscrito pasó a la Biblioteca Real y de allí fue tomado por José Bonaparte y posteriormente por el duque de Wellington, cuando, derrotado este último en Vitoria, abandona el botín que se llevaba, entre los que se incluía el manuscrito de Murua.

La historia que sigue es bastante conocida. Caballerosamente, el noble británico ofrece devolver lo que había tomado al rey Fernando VII. Sin embargo, como expresión de gratitud, este le responde que se las guarde por los servicios prestados. Así, la *Historia general del Piru*, del padre Murua, queda en poder de este ilustre personaje hasta que años más tarde el duque de Wellington se decide desprenderse de él y en 1799 se lo da a Sotheby's de Londres para que lo remate. El libro es adquirido por un conocido librero neoyorquino llamado H. P. Kraus, que al poco tiempo los vende a unos coleccionistas alemanes, Peter e Irene Ludwig, amantes de obras de arte y muy en especial de manuscritos ilustrados europeos, que lo retienen hasta 1983, cuando, a través de Kraus, se lo venden al Museo Getty de California, donde permanece en la actualidad. Será este mismo librero el que despegue la imagen del escudo de los incas pintada por Guaman Poma y la carta de los caciques en el anverso.

Todavía en manos del duque de Wellington a fines de la década de 1940, a través de un asistente, Manuel Ballesteros Gaibrois tiene la oportunidad de acceder al manuscrito último de Murua. Admirado por su descubrimiento lo da a conocer en un congreso de americanistas de 1951 y propone publicarlo en una edición numerada de calidad óptima a partir de unas fotocopias que se hicieron en la Biblioteca Bodleian de Oxford. En 1962 cumple su cometido. Se publica el primer tomo y dos años después, en 1964, el segundo. Lamentablemente, por depender de fotocopias en blanco y negro, los volúmenes no pudieron lucir las imágenes en su estado original, que era en colores.

Frustrado por esta extrema debilidad de la edición, en Oxford en 1967, Ossio solicitó al duque de Wellington que lo autorizase visitarlo en su casa en Reading, colindante a Oxford, para satisfacer su antigua curiosidad de conocer el documento en su estado original. Gentilmente, el propietario accedió al requerimiento y, en una segunda oportunidad, hasta le permitió ir acompañado por el célebre psiquiatra y filósofo peruano Germán Berríos, que además era un bien dotado fotógrafo, para registrar a color lo que carecía la edición de Ballesteros. Justificó su pedido argumentando la importancia de dar a conocer al mundo académico las imágenes en su estado natural, comprometiéndose a dejar una copia de lo que se fotografiase a la Biblioteca Nacional del Perú.

Sin dudar sobre la importancia de su cometido, accedió generosamente a la solicitud. El resultado fue la primera versión de diapositivas a color de las 37 ilustraciones de Murua que albergaba su *Historia general del Piru*.

Al retornar al Perú, Ossio cumplió con su promesa y no muchos años después, gracias a la Corporación Financiera de Desarrollo (Cofide), las difundió en un librito: *Los retratos de los incas según fray Martín de Murua* (1985).

⁶ Manuel Ballesteros interpreta la abreviatura Mor. que aparece en la carátula del manuscrito como «Menor» pero dado el rango real del colegio mencionado debería ser «Mayor». Este Colegio desaparece en 1802 y puede ser el momento en que el manuscrito de Murua pasa a la Biblioteca Real.

Como comentó hace algún tiempo (Ossio 2004: 29) poco después de aparecer el primer volumen, el antropólogo Emilio Mendizábal Losack «escribió en la revista del Museo Nacional un artículo comparando el contenido de esta publicación» con el manuscrito Loyola, publicado por el jesuita Constantino Bayle y con la obra de Guaman Poma de Ayala. Como consecuencia de su análisis, concluye que «el descubrimiento de Ballesteros no resta en lo más mínimo el valor de este documento inicial sino que permite [...] entrever cuánto se ha perdido, en la versión que Murua consideró definitiva, de la versión peruana de la historia de los incas, tal como la conservaban, oral y tradicionalmente, los *quipukamayoq* imperiales. Basta comparar a este respecto el manuscrito Loyola con la *Nueva corónica* de D. Felipe Waman Poma de Ayala y se verá que la falta de «secuencia y orden lógico del autor» del manuscrito Loyola —secuencia y orden que Ballesteros encuentra en el manuscrito Wellington— no debe estar sino en los informes que le hicieron «los viejos, de los cuales vine a saber lo más que en este libro va puesto» (Mendizábal 1963: 156-157).

En otras palabras, lo que su perspicacia y formación antropológica lo llevan a establecer por primera vez es que entre el manuscrito Loyola y *Nueva corónica y buen gobierno*, de Guaman Poma, existen grandes semejanzas y que ellas realzan el valor del primer documento por situarlo más cerca a la información indígena que el manuscrito Wellington.

Una de las más notorias es la forma como el contenido es estructurado. Ambos documentos tienen en común la presentación de la información en forma de listados no muy lejanos al estilo que lo hacían los quipucamayos aludidos por Mendizábal.

Pero las semejanzas van más allá. El orden en que se suceden los datos es muy semejante. Al describir el periodo incaico, ambos empiezan reseñando las particularidades de cada inca adosándole su dibujo correspondiente. Luego se sigue con las coyas, y a continuación los capitanes, presentados todos ellos bajo los mismos cauces que los supuestos monarcas cuzqueños. Para el códice Galvin, toda esta información ocupa los dos primeros libros de su historia. En el primero se incluyen los incas con sus esposas y en el segundo los capitanes.

Que esta presentación no se ajustaba a cánones historiográficos muy europeos debió ser algo que el propio Murua reparó, pues en el manuscrito Wellington, es decir, su versión final, hace modificaciones tan sustanciales como desaparecer el libro segundo dedicado íntegramente a los capitanes para incorporarlos en apenas cinco capítulos de un primer libro totalmente renovado, en que además a los incas se les hace alternar con sus esposas. Buscando ser fiel a la cita de Cicerón sobre el quehacer histórico que nos ofrece en el prólogo de su versión final, su propósito era escribir un libro, sobre todo de historia, que fuese «testigo de los tiempos, luz de la verdad, vida de la memoria» (ibídem: 29).

Si Mendizábal hubiese tenido acceso a la versión original sobre la cual se basó el manuscrito Loyola, sus suposiciones sobre los vínculos entre Guaman Poma se hubiesen visto robustecidas porque cerca de un 80 por ciento de los dibujos, sin contar retoques que hace a los que vienen de la mano de Murua proceden de Guaman Poma. Además, hubiese confirmado las coincidencias entre los colores de los vestidos de los incas y las coyas que proceden de la mano de Murua con los que él describe para estos personaje en su *Nueva corónica y buen gobierno*.

Más aun, hubiera quedado atónito al constatar las semejanzas entre la carta que el historiador indígena atribuye a su padre y la que él mismo dirige al rey de España con otras dos que están en los textos escondidos.

Todo ello apunta a que entre ambos historiadores hubo una cercanía muy estrecha que al parecer tradujo la existencia de una amistosa colaboración entre ambos que es particularmente notoria en la elaboración de la mayor parte de los dibujos y en la escritura de algunos de los textos. Pero si bien esto es patente desde un lado técnico, como lo hemos sostenido en otras oportunidades, no siempre los dibujos de Guaman Poma traducen armoniosamente lo que Murua plasma en los textos que los acompañan.

Esta circunstancia ha hecho siempre sospechar a Juan Ossio, como lo ha desarrollado en el estudio que acompaña al código Murua (Ossio 2004), que la colaboración entre ambos no solo se limitó a la parte gráfica, sino también a la compilación de tradiciones que pareciera que algunas veces fueron mejor comprendidas por el autor de la *Nueva corónica y buen gobierno*, aunque en materia de acopio de listados de información pudiera haber existido una mayor coincidencia. De su cercanía en este materia hablan con claridad las coincidencias que además de dar listados de los nombres de los fundadores del Cusco y sus respectivas mujeres que no aparecen en otros cronistas el orden en que los presentan son exactamente iguales como los podemos ver en el siguiente cuadro:

LOS HERMANOS AYAR SEGÚN GUAMAN POMA Y MURUA

<i>Nueva corónica</i>	
<i>Hermanos</i>	<i>Hermanas</i>
Uanacauri Ynga Tupa Cusco Unca Ynga Mango Cápac Ynga Tupac Ayar Cachi Ynga	Uaco ñusta Mama Cora ñusta Curi Ocllo ñusta Ypa Uaco ñusta
Manuscrito Galvin	
<i>Hermanos</i>	<i>Hermanas</i>
Guana Cauri Cusco Uanca Ynga Mango Cápac Ynga Tupa Ayar Cachi Ynga	Tupa Uaco Mama Cora Curi Ocllo Ypa Uaco
Manuscrito Getty	
<i>Hermanos</i>	<i>Hermanas</i>
Manco Cápac Ayarcache Ayarauca Ayarhuchu	Mamahuaco Mamacora Mamaoclo Mamacahua

La discrepancia que presenta el manuscrito Getty en relación con los otros dos podría explicarse por su deseo de adecuar su historia a tradiciones más expandidas entre sus contemporáneos europeos apartándose del sabor indígena de las anteriores.

Como notamos en el estudio que acompaña al facsímil del manuscrito Galvin (Ossio 2004: 41), otros detalles privativos de estos dos cronistas es atribuirle Acamama como la denominación originaria del Cusco; la coincidencia en el nombre de las incas y sus esposas a la par de las semejanzas en sus vestimentas, pero no tanto de algunas de las posturas que asumen; el listado de unos personajes denominados capitanes que si bien muchos tienen atributos semejantes que son realzados en las representaciones que los acompañan el orden que siguen en los listados son diferentes (Ossio 2004: nota 35) hasta perder importancia en el manuscrito Getty.

En el campo institucional algo semejante ocurrirá con el ordenamiento de la población masculina y femenina por edades, así como la clasificación de las mujeres al servicio del inca y de la religión denominadas *acllas*, que son ordenadas bajo un sistema sexagesimal.

Nadie, pues, mejor que Emilio Mendizábal para abrírnos los ojos sobre sus cercanías con Guaman Poma y a través de él a la vertiente indígena que le otorgó su impronta a un joven sacerdote que aspiraba a convertirse en un gran historiador de los incas y del proceso de conversión de la población indígena.

2. ORIGEN Y GENEALOGÍA REAL DE LOS REYES INGAS DEL PERÚ: VERSIONES LOYOLA Y GALVIN

De los dos manuscritos de Murua, el que se difundió primero fue *Historia del origen, y genealogía real de los reyes incas del Perú*, gracias a los jesuitas del convento de Loyola en Azpeitia, que le sacaron una copia al que ahora conocemos como manuscrito Galvin. El primero en valerse de esta copia para sacar una publicación fue el historiador Manuel González de la Rosa. Desafortunadamente la versión que le llegó en 1909, que compartió con sir Clement Markham, estaba incompleta, lo que tuvo como resultado que la edición que sacó en 1911, así como el uso que hizo de ella el historiador británico para documentar su *History of Peru*, adoleciera de este vacío.

Como Ossio señaló en su ensayo de 2004, «once años después los historiadores peruanos Horacio Urteaga y Carlos Romero repitieron, con menor calidad, lo que hizo el anterior. A falta de una versión mejor, ellos se basaron en unos residuos que la familia del historiador González de la Rosa, a través del señor Julio Sañudo, logró recuperar de la imprenta donde su pariente pretendió por primera vez dar a conocer la copia albergada en Loyola y de otros papeles adicionales que les entregó el padre Ignacio del Olmo, superior del Colegio de Jesuitas de Lima».

Treinta y cinco años más tarde, en 1946, salieron otras:

«...dos ediciones restantes. Una fue la que preparó Francisco Loayza para su colección Los Pequeños Grandes Libros de la Historia Americana, pero que nuevamente estuvo incompleta por basarse en los mismos materiales que usaron Urteaga y Romero. La única mejoría es que se puso más cuidado en la ortografía, puntuación y representación de las palabras de origen nativo. La otra fue la que tuvo como autor al padre jesuita Constantino Bayle que, aparte de ser la única que reprodujo en su integridad la copia del manuscrito Loyola, tiene el mérito de revisar el texto del copista cuidadosamente y de incorporarle un aparato crítico acucioso» (Ossio 2004: 12).

El ser Bayle jesuita y un gran historiador debió facilitarle el acceso a la copia que se conservaba en el convento de su misma orden en la localidad de Azpeitia. Allí le debieron cobijar dándole el tiempo que necesitase para revisar al detalle el texto que guardaban y hasta hacerle una reproducción fotográfica para que se la llevase consigo. Con estas facilidades, no es de extrañar que la edición del manuscrito o copia Loyola que saca a luz este notable estudioso en 1946 terminara siendo la más confiable de todas las publicadas y la más difundida entre los estudiosos.

Que esta copia se guardase en el mencionado convento jesuítico no es una coincidencia. La explicación que encontramos es que desde muy temprano ellos se hicieron del manuscrito Galvin. Lo albergaron primero en Alcalá de Henares y luego, después de su expulsión de España, en Francia, en la ciudad de Poyanne, ubicada en la región de Aquitania, departamento de Landas, en el distrito de Dax y cantón de Montfort-en-Chalosse. Aquí existía una residencia jesuítica muy grande, el Château de Poyanne, comprado por el padre Felipe Gómez en 1869, que entre este año y 1880 albergó como 150 individuos y por cinco años hasta 200 (Revuelta Gonzalez 1984: cap. II, tomo 3).

La permanencia de muchos de ellos acabó en 1880 cuando fueron expulsados de Francia. Así, retornaron en su mayoría a España y junto a ellos el dichoso manuscrito de Murua, que recaló en Azpeitia, aunque quizá no por mucho tiempo, pues en el folio 125v se lee un añadido tardío que dice: «Propiedad de Castor Pereda Ruiz de la Peña del Prado de Henares. Febrero 20 de 1925».

Eximio conocedor de los estudios sobre Murua, a Bayle no se le escapa que el hurón de escondrijos americanos, como llama a Jiménez de la Espada, también conoció al dichoso manuscrito. En efecto, en un artículo que nuestro célebre sabueso de documentos americanistas publica en 1892 en la *Revista Centenario*, señala que en 1879 lo vio en Poyanne y que pasó un largo rato con él, tanto que lo describe en 30 fichas, en las que incluye hasta algunos dibujos de detalles que se derivan del original.

En conjunto, su descripción es muy precisa, pero nos deja con la miel en los labios cuando asevera que «El MS. existía el año 1739 en el archivo del Colegio de la Compañía de Jesús de Alcalá de Henares» (Jiménez de la Espada 1892: nota 2), pues no nos da a conocer la fuente de donde lo tomó.

Sin duda, debieron ser los jesuitas los que le proporcionaron la información, mas no por tradición oral sino porque debían contar con alguna documentación que se la facilitaron, aunque no llegaba tan lejos como para dar indicios de cómo los seguidores de san Ignacio de Loyola se hicieron de nuestro venerable documento. En consecuencia, para completar la génesis de su derrotero, nos queda un vacío muy amplio que abarca desde que los mercedarios se hicieron de los bienes de fray Martín hasta que cae en manos de los jesuitas de Alcalá de Henares. Se trata, pues, de más de un siglo, cuyo rastro se ha perdido, pero que no perdemos la esperanza de con paciencia alguien nos ayude a deshilar la madeja.

Lo importante es que la incógnita está planteada para que alguien pueda tomar la posta y abrir nuevas pistas que nos conduzcan a un cabal desenlace. Unos misterios de más fácil solución son averiguar quién fue Castor Pereda Ruiz de la Peña del Prado de Henares, que en una de las páginas del manuscrito se adjudica en 1925 la propiedad del documento y las manos por las que pasó hasta llegar al librero madrileño que de 1951 a 1958 lo ofreció en venta a la Biblioteca Nacional del Perú y a la de España. Lo negoció finalmente con un librero en San Francisco que contaba con la certeza de que sería adquirida por el irlandés John Galvin, padre y abuelo de los actuales propietarios (Ossio 2004: 16).

II. HISTORIA DE LA INVESTIGACIÓN

Como lo ha señalado Ossio en otras oportunidades, su interés por la obra de fray Martín de Murua se inicia en 1968, a partir de una investigación que desarrolló en «La idea de la historia en Felipe Guaman Poma de Ayala», para optar el grado de Bachelor Litterae (B. Litt.) en la Universidad de Oxford. Conocedor de su obra desde que estudiaba Historia en la Pontificia Universidad Católica del Perú y Antropología en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y de la semejanza con la de Guaman Poma que Emilio Mendizábal, como hemos mencionado, supo destacar, nunca dejó de tenerlo presente durante su investigación en Oxford.

Tal era el impacto que le causaba que —como ha contado— no escatimó esfuerzos para conocer y fotografiar a colores la versión que guardaba el duque de Wellington, que a la sazón era el propietario.

Ya graduado de licenciado en Literatura en 1970, se le concedió la prerrogativa de ser aceptado como candidato para acceder a un doctorado previa la preparación de una tesis que se basase en un prolongado periodo de trabajo de campo. Apasionado con los resultados de su investigación previa, escogió para llevar a efecto tal propósito una localidad que en el pasado fue cercana al cronista indígena. Debía ser una que hubiese sido parte del repartimiento de los Rucanas Antamarca. La favorecida fue Espíritu Santo de Andamarca, que por ser también distrito llevaba el nombre de Carmen Salcedo. Esta vez su tema central no sería el de la idea de la historia, sino el de las relaciones de parentesco vistas a la luz del parentesco ceremonial expresado principalmente en el compadrazgo.

A fines de la década de 1970, retornó a Lima y no bien se reinstaló, después de algunos meses, empezó su proyecto rastreando documentos sobre el área que investigaría en la Biblioteca Nacional. Escogió esta institución porque además de la documentación que poseía le permitiría cumplir con la promesa que le hizo al duque de Wellington de ceder las copias de las imágenes de su manuscrito que gentilmente le permitió que las fotografiase.

Pero Murua se siguió haciendo presente en sus pesquisas. Como lo ha relatado en otras oportunidades, esta vez fue a través de una ficha «que remitía a una obra histórica escrita por el mercedario fray Martín de Murua» (Ossio 1982: 567). Sin imaginar de qué se podía tratar, hizo la solicitud correspondiente y le trajeron un sobre muy delgado que, al abrirlo y revisar su contenido, quedó completamente anonadado, pues lo primero que asomó fueron dos fotografías en blanco y negro que eran muy lejanas a las que conocía del manuscrito Wellington. Una representaba a un Manco Cápac y otra a una Mama Huaco que eran muy cercanas a sus equivalentes en la *Nueva crónica y buen gobierno*, de Guaman Poma. Además, estaban acompañadas de fotocopias de dos textos manuscritos, que aludían a una portada donde se daba título, autor y año, y el otro a un tercer capítulo en que se hablaba de Manco Cápac. Asimismo, de seis páginas mecanografiadas en que se reproducía la estructura del contenido de un manuscrito que era casi exacto al del manuscrito Loyola.

Tratándose a las claras que estaba ante la oferta de venta de un manuscrito que podía ser el original del manuscrito Loyola, que —según Manuel Ballesteros— entre 1952 y 1958 había sido ofrecido en venta a la Biblioteca Nacional de España así como al Instituto de Cultura Hispánica, y que —según Pease— también le había tocado al Perú en 1952 (Ossio 2004: 16), acceder al nombre del vendedor se convirtió en una urgente necesidad.

Como la historia que sigue ya ha sido bastante difundida (Ossio 1982, 1998, 1999, 2000), no es el caso de detenernos en ella, sino tan solo para decir que a partir de setiembre de 1996, cuando Sean Galvin tuvo la gentileza de dar las facilidades para acceder al manuscrito de fray Martín de Murua que había heredado de su padre, múltiples eventos académicos se sucedieron que permitieron dar cuenta de las virtudes del hallazgo.

Hermanados los autores de este libro en el interés por la obra del mercedario, el mismo día en que Ossio accedió al documento informó telefónicamente a su amigo y colega de que la tarea se había cumplido por todo lo alto. Desde hacía un buen tiempo ya estaba enterado de los pasos que se habían dado para materializar el anhelado sueño y si con alguien debía festejar este acontecimiento era con él.

Con él ya había compartido el listado de dibujos del *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Perú*, que deferentemente Sean Galvin entregó al estudioso peruano en la Universidad de Liverpool cuando, gracias a John Fisher y el Foreign Office, en 1987 se organizó un evento sobre la crisis en el Perú.

Tras más de diez años (1988) desde que, con apoyo de la Tinker Foundation, Ossio fue nombrado profesor visitante de la Universidad de Chicago en otoño del 2000, a instancia del profesor Cummins, la mencionada universidad volvió a repetir la invitación.

Esta estadía puede considerarse como el punto de inicio de la investigación que luego desarrollaríamos con el apoyo del Getty Research Institute y cuyos resultados por primera vez daremos a conocer en español en este libro que sale gracias a la iniciativa de Anel Pancorvo, directora de la editorial Apus.

La permanencia en Chicago sirvió para explorar las posibilidades de publicar un facsímil, con su respectivo estudio del manuscrito Galvin, y organizar un evento que nos permitiera solicitar el apoyo del Centro Getty para hacer una investigación colectiva, con expertos de gran nivel, pasando una temporada en sus instalaciones con el documento a la mano.

Tal evento lo materializó Thomas Cummins, con el respaldo del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chicago, en las instalaciones de la Newberry Library. El nombre que se le dio fue «Peru in Black and White and in Color: The Unique Texts and images in the Colonial Andean Manuscripts of Martín de Murua and Guaman Poma de Ayala» y se escogieron como fechas el 19 y 20 de abril de 2002. En él participaron connotados especialistas en las obras de estos autores, muchos de los cuales se integrarían al futuro proyecto que se materializaría en el Centro Getty.

Pero lo más prometedor para nuestros proyectos futuros es que también estuvieron presentes unos funcionarios del Centro Getty, entre los que se contaba Barbara Anderson, que se convertiría en nuestra principal aliada para la consecución del apoyo de la mencionado institución para materializar nuestros futuros planes.

Siendo un requisito indispensable para reforzar nuestros planes contar con la generosidad del dueño del documento para que se desprendiese de él al menos por un año a fin de que un grupo de investigadores lo escrutase detenidamente, decidimos viajar a Dublín para conversar personalmente con él acerca de nuestros requerimientos.

Luego de intercambiar varias misivas accedió a recibirnos en su casa. Además de las miras que acariciábamos para Thomas Cummins y Barbara Anderson, que eran parte de la comitiva, un motivo adicional que los atraía era acceder en vivo y en directo al codiciado manuscrito.

La anhelada aventura la concretamos el 19 de setiembre de 2003, un año después del simposio que inició la pavimentación del camino para acceder a nuestros acariciado propósito. Aquel día siempre quedará grabado en la historia de nuestra proyectada investigación para unos por haber accedido por primera vez al codiciado documento, pero para el conjunto por conocer a una persona de generosidad extrema que no tuvo inconveniente de aceptar todo lo que le propusimos.

Un año después por fin pudimos calmar los ánimos de la comunidad académica que exigía la difusión del documento publicando, con el concurso de la editorial Testimonio, un espléndido facsímil del manuscrito acompañado de un volumen escrito por Juan Ossio, que, a la par de incluir un ensayo, iba acompañado de una transcripción que por el corto plazo que se le dio requiere de una cuidadosa revisión.

Con este logro sumado a la colaboración que brindaría Galvin a una investigación que prometía grandes logros y ser el Centro Getty poseedor de uno de los dos manuscritos que escribió Murua, terminó por convencerlos de la importancia de dar su apoyo a nuestro proyecto.

Entre el 2007 y el 2008 se materializó el apoyo para que parte del selecto grupo que participó en el simposio de 2002 en la Newbury Library se alojara en sus instalaciones para cumplir con el cometido que nos habíamos propuestos. De esta experiencia se publicaron dos libros de ensayos y un facsímil de la *Historia general del Piru*, además de una atractiva exposición donde se lucieron los manuscritos de Murua con otros ejemplares ilustrados sobre el Perú que guardaba la biblioteca del Centro Getty. Son algunos artículos de estos libros de ensayos los que volcaremos en español en esta edición de la editorial Apus.

Al finalizar esta líneas una vez más queremos expresar nuestro agradecimiento a Sean Galvin por haber permitido la difusión de *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Perú*, cuyo padre, John Galvin, debió adquirir en la década de 1950 y cuidarlo con prolijidad, lo que posibilitó su publicación en una edición facsímil numerada que reproduce el manuscrito con tal grado de fidelidad que lo hace casi indistinguible del original. Endeudados por el gran servicio brindado a los estudiosos americanistas, y por las muestras de generosidad del hijo referidas anteriormente, hemos querido honrar a la familia llamándolo manuscrito Galvin.

Asimismo no podemos dejar de dar nuestro más cálido reconocimiento al Centro Getty en las personas de Tom Crow, Thomas Gaehtgens y Mary Miller, directores del Getty Research Institute, por haber facilitado sus instalaciones por un año a un equipo de investigadores para que desde distintos ángulos auscultasen en físico los manuscritos de Murua. Además, volcasen sus resultados en dos libros novedosos mencionados páginas atrás y el habernos dado el permiso de publicar las imágenes de su manuscrito y los ensayos en este libro.

El que una investigadora de la calidad de Joanne Pillsbury realce este libro con un prólogo tan elocuente y afectuoso nos lleva a manifestarle nuestra más rendida gratitud. También a Anel Pancorvo, directora general de Apus Graph Ediciones, quien tuvo la amabilidad de convocarnos para producir esta obra que, gracias a su gran capacidad gerencial, infatigable esfuerzo y buen gusto, ha logrado materializar un hermoso y erudito libro que realza con creces el valor de la obra que el mercedario Murua no llegó a ver publicada.

Antes de cerrar estas líneas, debemos decir que, aparte del extraordinario trabajo editorial de Anel Pancorvo, este libro no habría sido posible sin la generosidad en pro de la difusión de la cultura y habilidad empresarial de EY/Paulo Pantigoso Velloso da Silveira quien desde un primer momento simpatizó con el proyecto del libro traduciendo su interés por él en un conjunto de sugerencias significativas que le podrían dar éxito a su divulgación. Ojalá que este ejemplo pudiese ser seguido por otros empresarios que tienen el don de reconciliar sus capacidades creativas en el campo económico con los requerimientos de la cultura para desarrollarse.

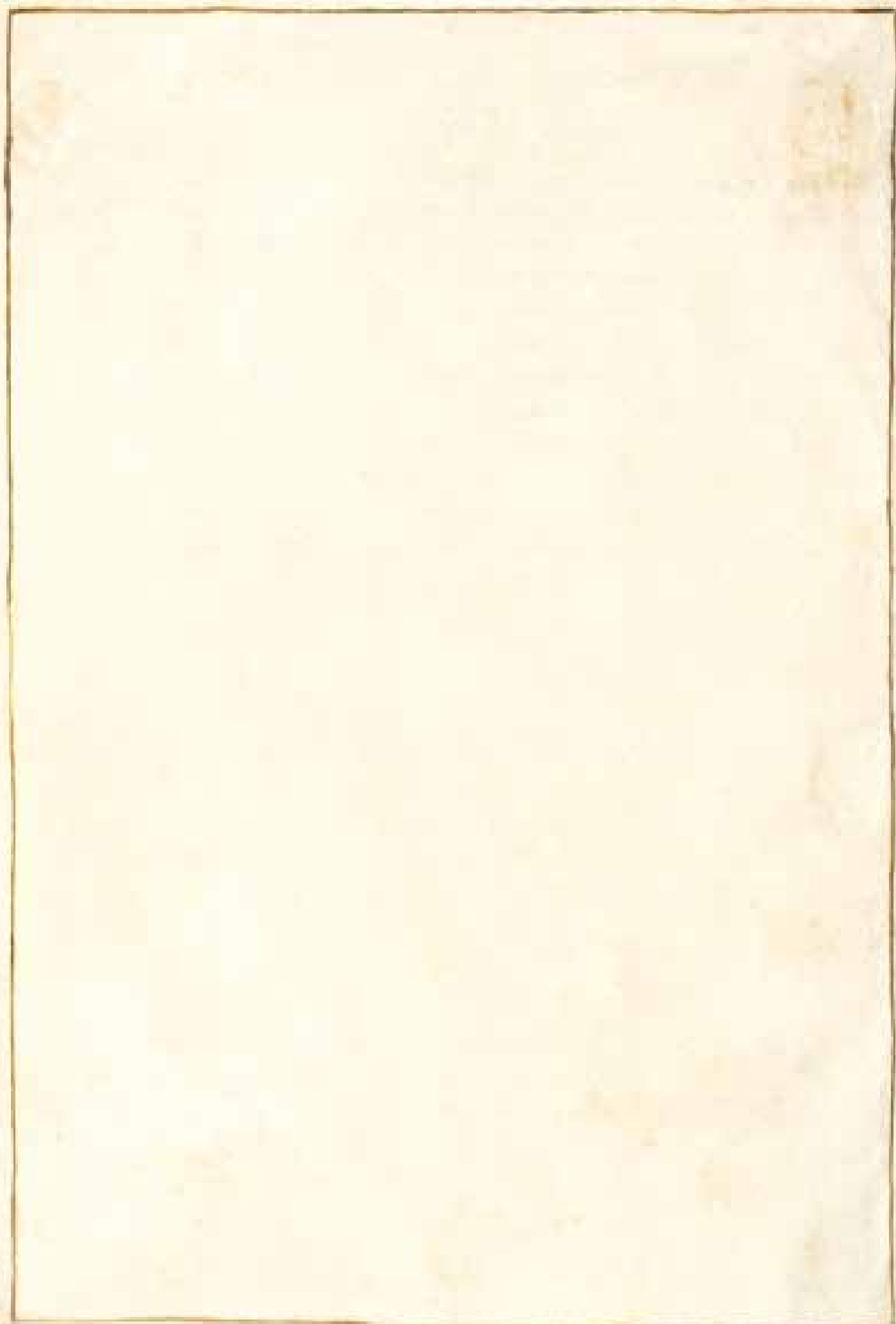
Thomas Cummins
Harvard University

Juan Ossio
Pontificia Universidad Católica del Perú



PARTE I

LAS ILUSTRACIONES DE MURUA



ILUSTRACIONES DEL
MANUSCRITO GALVIN:

HISTORIA DEL ORIGEN, Y GENEALOGÍA REAL DE
LOS REYES INGAS DEL PIRU, DE SUS HECHOS,
COSTUMBRES, TRAJES, MANERAS DE GOBIERNO



Historia del origen y Genealogia

Real de los Reyes Ingas del Piru.

Don Juan, el Rey de los Ingas

Don Juan, el Rey de los Ingas

Don Juan, el Rey de los Ingas

Don Juan, el Rey de los Ingas

Don Juan, el Rey de los Ingas

Don Juan, el Rey de los Ingas

Don Juan, el Rey de los Ingas

Don Juan, el Rey de los Ingas

Don Juan, el Rey de los Ingas

Don Juan, el Rey de los Ingas

Reyno y Provincial del Piru.

Reyno y Provincial del Piru.

1599

Don Juan, el Rey de los Ingas

Don Juan, el Rey de los Ingas



Folio 1v. Paraíso andino. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 2v. Cota de armas de la orden mercedaria. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 3v. Vírgenes escogidas que servían al sol y al templo. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 9v. Inca Manco Cápac. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 10r. Inca Sinchi Roca. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.

Libro Primero de la Historia



Folio 14v. Príncipe y rey, Inca Roca. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 15v. Inca Yauar Uaca o inca Yupanqui. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 16v. Inca Viracocha. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 17v. Inca Yupanqui o Inca Pachacuti. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 18v. Tupa Inca Yupanqui. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



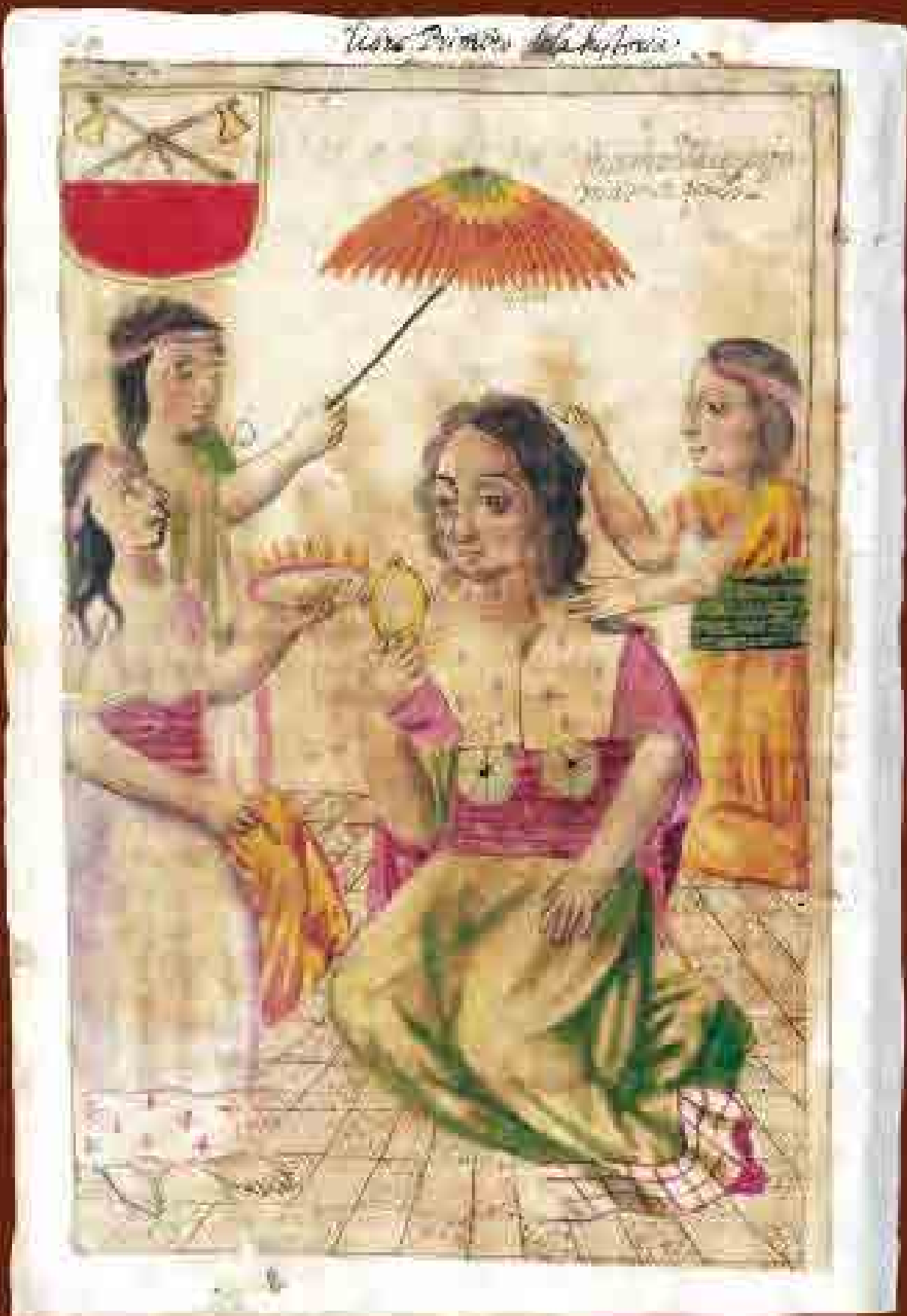
Folio 19v. Inca Guaina Capac. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 20v. Inca Titu Cussi Gualpa o Guascar. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 21v. Todos los príncipes incas de este reino. De Martín de Murúa, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes incas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 22v. Coya Mama Uaco, Mama Ocllo. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 23v. Coya Chimpo. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 24v. Coya Mamacura. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 25v. Coya Mama Coca Chimpu Urma. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 26v. Coya Chimpú Ocllo Mama Caua. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes íngas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 27v. Coya Cuci Chimpu Mama Micaí. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 28v. Coya Ypa Uaco Mama Machi Mama Chiquia. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 29v. Coya Mama Yunto Cayan. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 31v. Coya Mama Oello. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590, Colección privada de Sean Galvin.



Folio 34v. Inca Pachacuti. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 36v. Inca Cusi Guanán Chiri o Mango Inca. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 37v. Inca Urcon. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 38v. Capitán Apo Camac. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogia real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 39v. Capitán Apo Maitac. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 40v. Inca y capitán Mayta. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 41v. Capitán Tupa Amaro. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 44v. Inca Atahualpa, Quisquis y Pizarro. De Martín de Murúa, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 45v. Inca Guascar enfrenta al ejército de Quisquis. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 46v. Inca Manco entrega la borla a los españoles. De Martín de Murúa, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 47v. Inca Manco muerto por Diego Méndez. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 49v. Inca Sayre Tupac y virrey marqués de Cañete. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 50v. Inca Amaro, el último inca es capturado en Vilcabamba. De Martín de Murúa, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.

En este lugar se muestra la muerte del Inca Amaro, el último de los reyes incas, quien fue degollado por los españoles. La ilustración está acompañada de un texto en español que describe el evento. El texto comienza con "En este lugar se muestra la muerte del Inca Amaro, el último de los reyes incas, quien fue degollado por los españoles." y continúa describiendo la caída del imperio inca y la llegada de los españoles.



Folio 51v. Inca Amaro es degollado por los españoles, finalizando así el imperio de los reyes incas. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes incas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 54v. Las andas del inca. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 57v. El inca, la coya y dos hijos. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



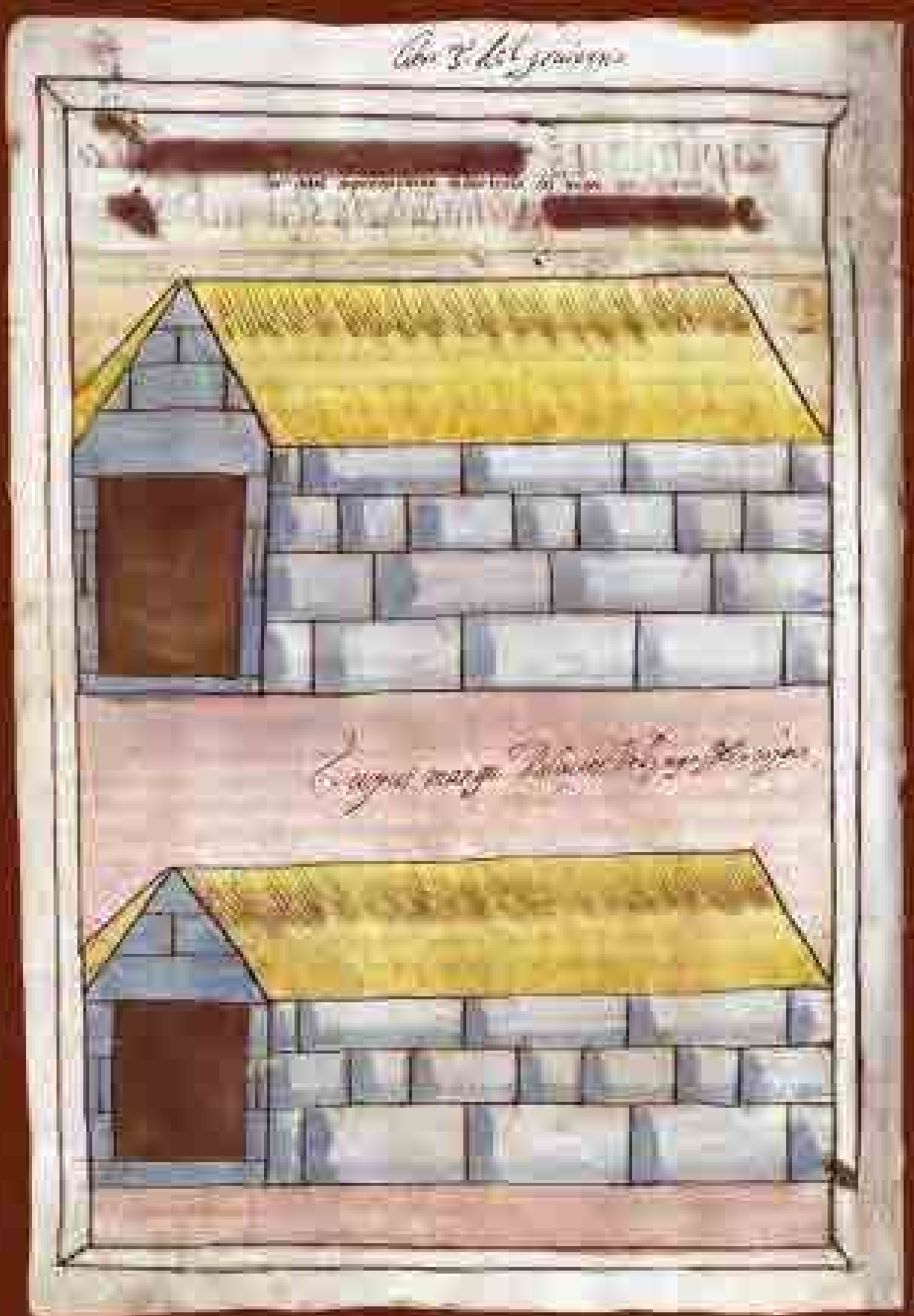
Folio 59v. Inca Pachacuti Yupanqui obsequia ropa a sus capitanes luego de la guerra. De Martín de Murúa, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 63v. La gran ciudad del Cusco. Las cuatro partes y provincias: Chinchasuyo, Colla suyo, Condesuyo y Andesuyo. De Martín de Murúa, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 64v. Inca Pachacuti Yupanqui, quien mandó a adorar las *guacas*. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 65v. Cuyusmango. Palacios del inca y la coya. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes íngas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 66v. Inca Guayna Cápac en Tiaguanaco. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 69v. Tucuyricoc, el veedor de todas las cosas. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 70v. Guachuc, mujer castigada por adúltera. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 71v. Cupa cayo, pregonero y ladrón azotado. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 72v. Guatahuasi, quicucancho, sancayhuasi. Preso. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.

En el primer capítulo se dice que el
 primer hombre que nació en el mundo
 fue Adán, el cual era blanco y
 de estatura grande, y de muy
 hermosa persona.



Folio 74v. Sancacancha, mazmorra debajo de la tierra con animales. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Perú*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



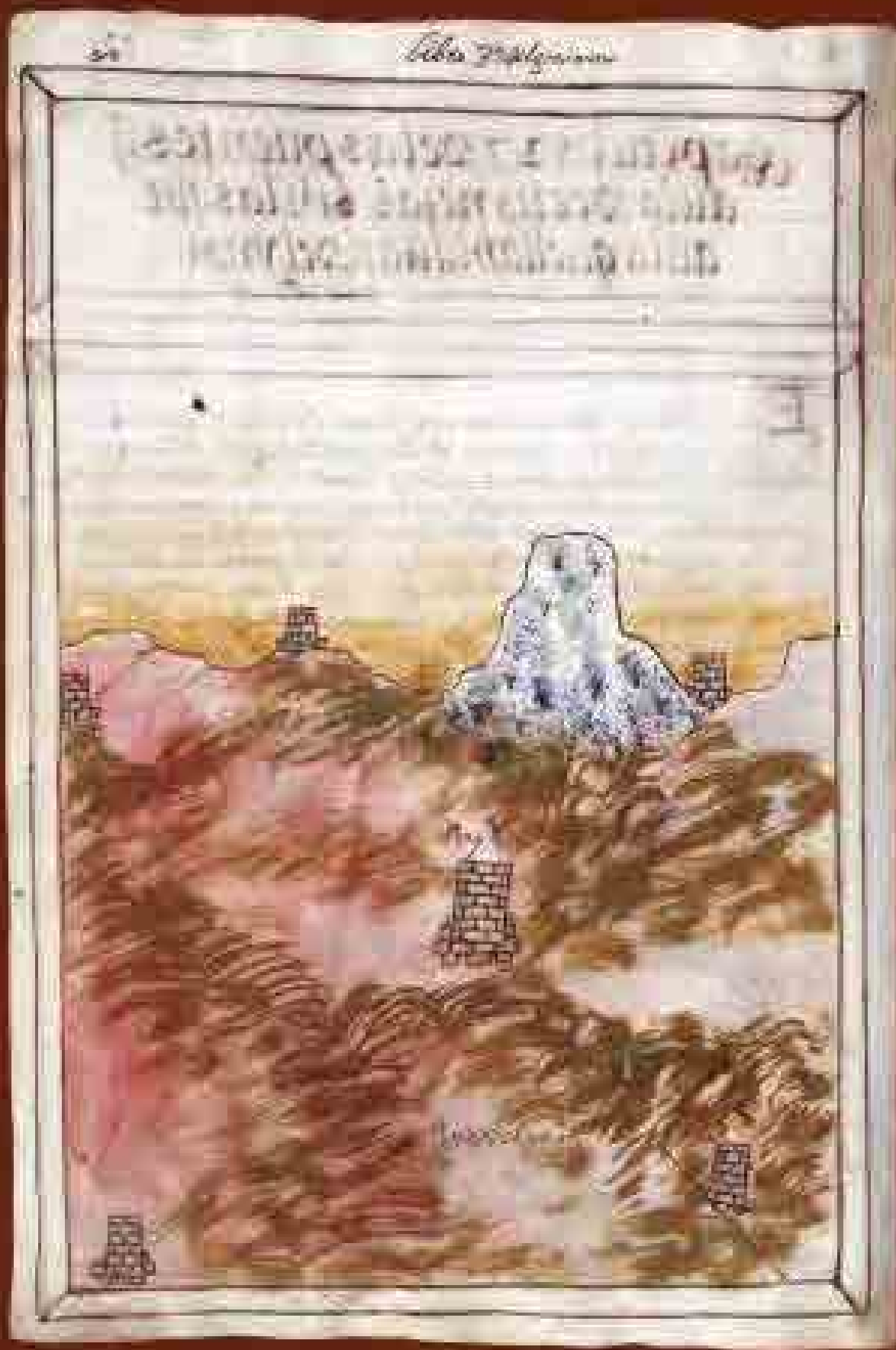
Folio 75v. Chasqui, el mensajero del reino. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



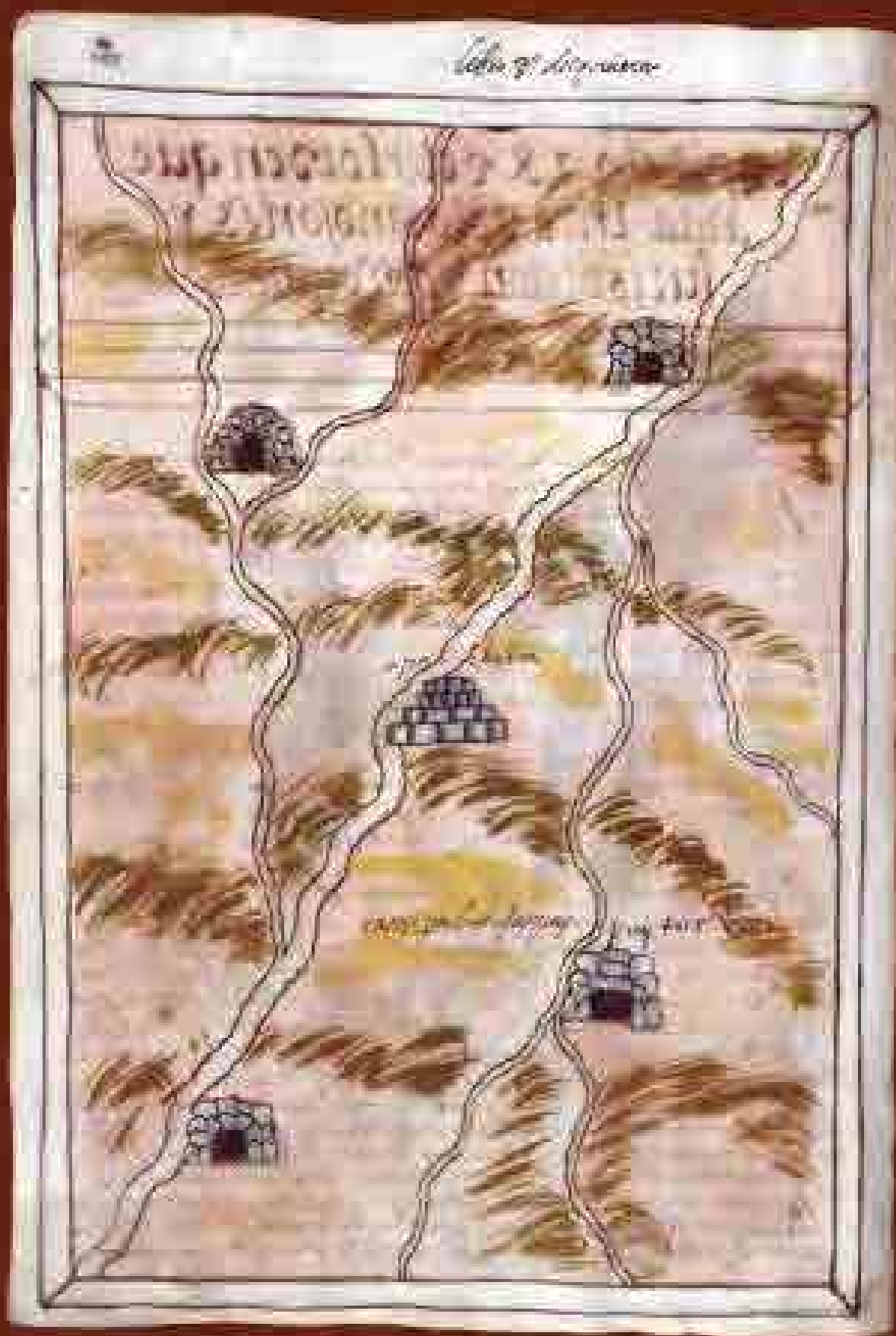
Folio 76v. Quipucamayos, los contadores del inca. De Martín de Murúa, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Perú*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 78v. Puente de cabuya que cruza el río. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 79v. Mojones del inca, sitios de control jurisdiccional. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 80v. Puytuc uasi. Casa para los chasquis. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 81v. Muncha coyas y munchu incas. Casamiento. De Martín de Murúa, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 82v. Las bodas. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 83v. La novia, el suegro y el que se va a casar. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 84v. Indígena Guancabilca consumiendo hojas de coca. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 85v. Indígena vino de vencer en la guerra, de servir al inca y pide la mujer que señala al inca Tomicoc. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 86v. Alguacil del inca. Es como mandamiento y es la borla real del inca. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 88v. Capacmarca huasi. Segunda casa de recogimiento de ñustas no tan hermosas, hijas de principales. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 89v. Pacoricoc llacsa riroc. Tercera casa de recogimiento de ñustas hijas de señores, no escogidas. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



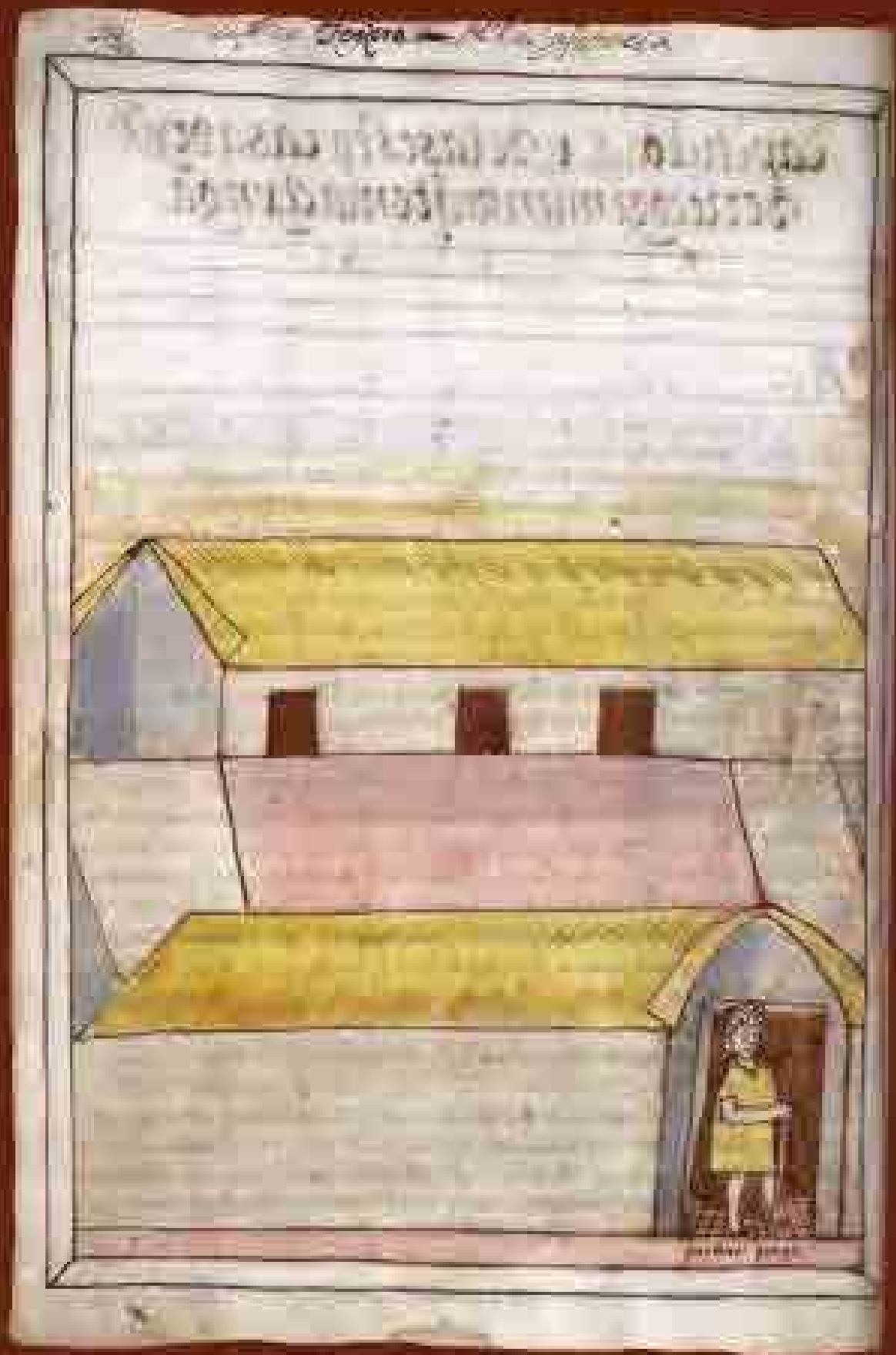
Folio 90v. Taqui accla, cantora del inca. Cuarta casa de recogimiento de escogidas para este efecto. De Martín de Murúa, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



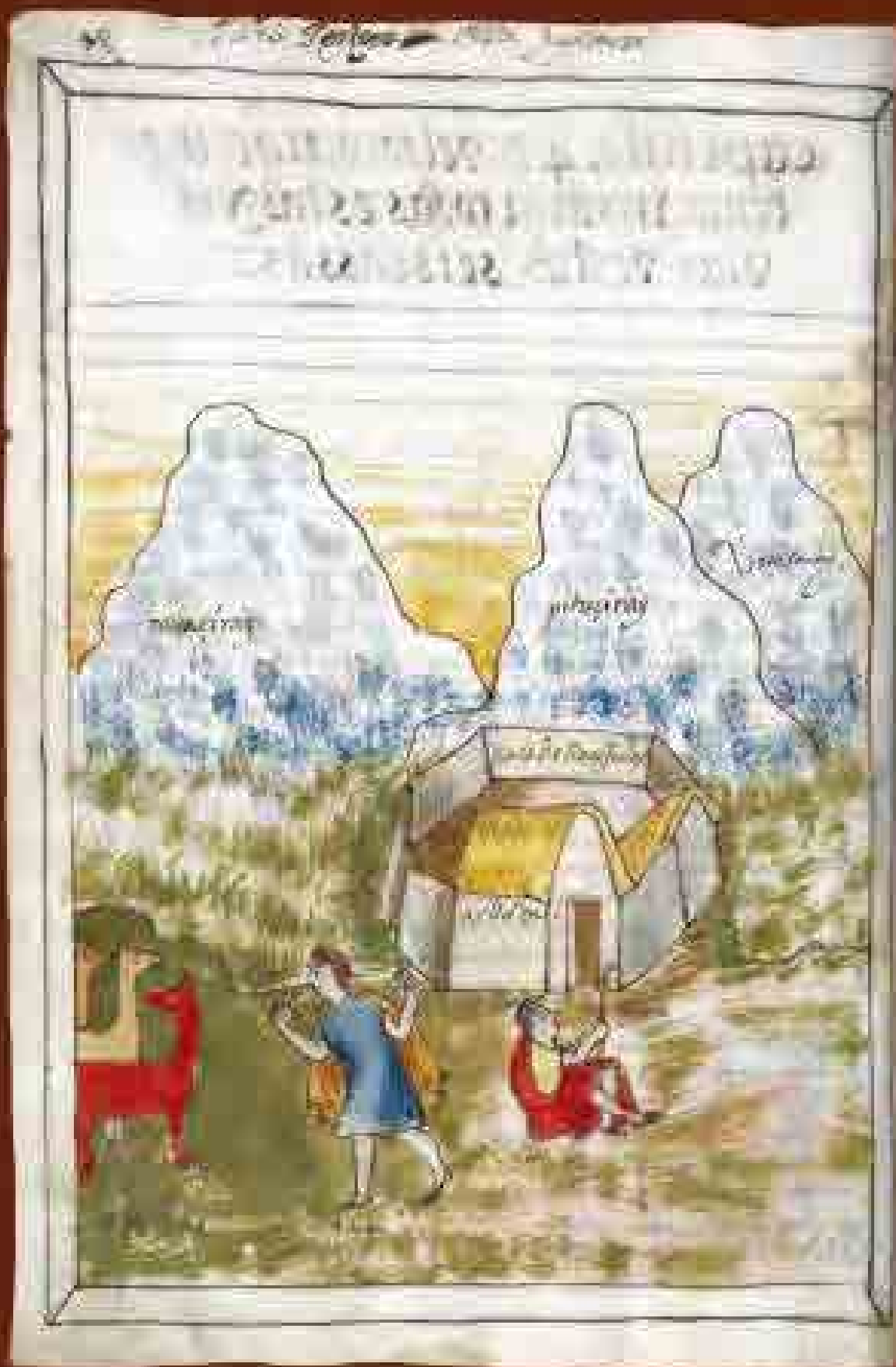
Folio 91v. Viñachicuy, criadas desde muy pequeñas. Quinta casa de recogimiento de niñas y doncellas de poca edad. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 92v. Accla, escogida. Sexta casa de extranjerias jóvenes y labradoras De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 93v. Pongo, portero. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 94v. Acclahuasi. Casa de las recogidas, un portero, un pastor y las montañas Sauasiray, Pitusiray y Urcosiray. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



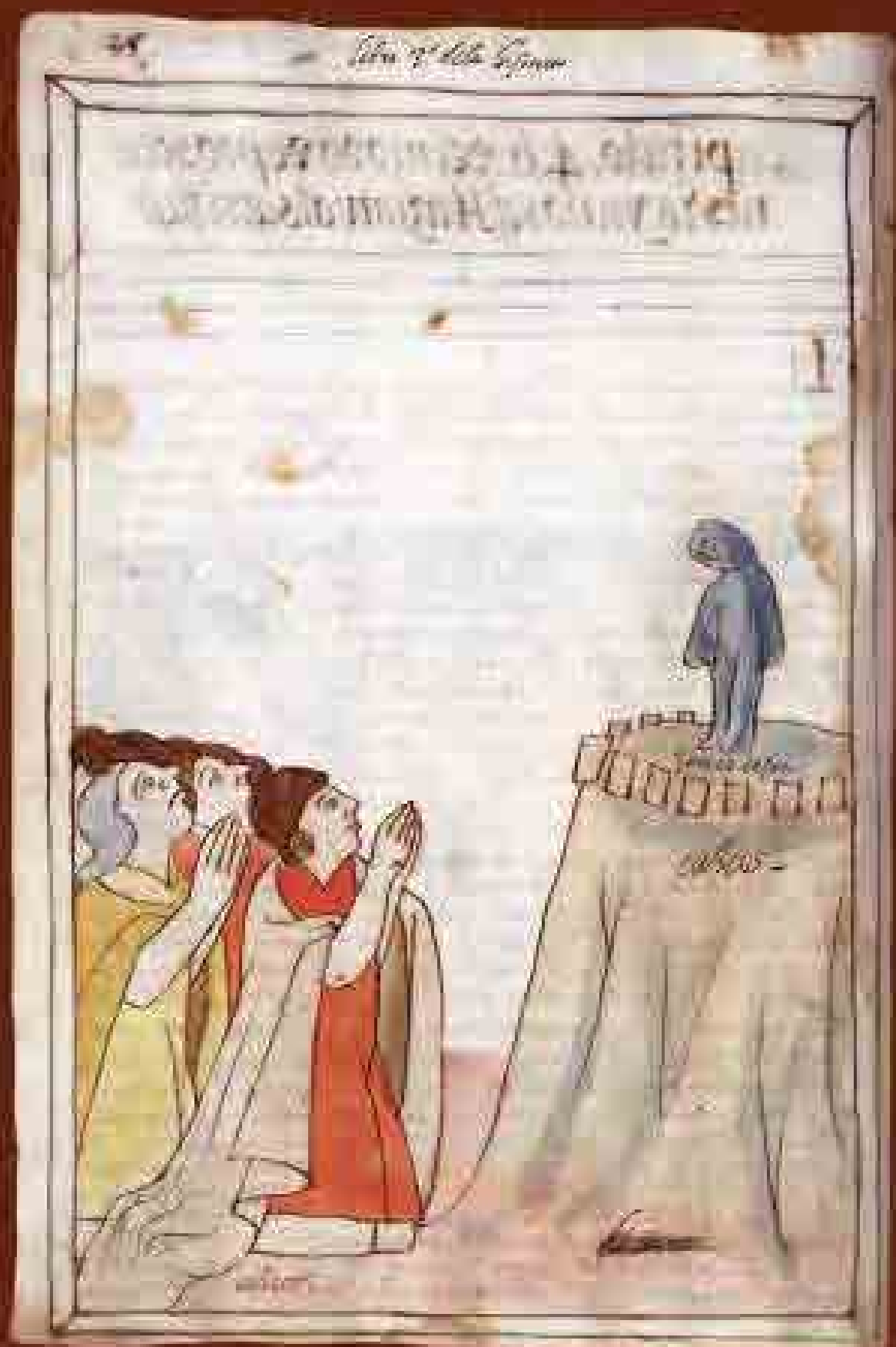
Folio 95v. Inca Cápac Yupanqui ofreciendo un niño al Pachayachachic. Sacrificio que hace al sol. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 96v. Inca Cápac Yupanqui y las huacas principales. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 97v. Procesión general de los indígenas antiguos. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 98v. Adoración a las huacas. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 99v. Mochaban al sol y al inca. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 100v. Antiviracocha y Andesuyo. Culto de los incas en el Antisuyo. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 101v. Indígena del mar, en los llanos de Lima, se dirige a su dios Pachacamac. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 102v. Adoración a Ticsi Viracocha o Pachacámac en el Chinchaysuyo. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 103v. Dos indígenas collas ofrendando coca y una alpaca negra al dios Titicaca. Debajo de la divinidad se alude a tres grupos étnicos del Collasuyo: Collas, Puquinas y Uros. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 104v. El oferente «hechicero» le rinde culto a una apacheta, con el sacrificio de un niño. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 105v. Ofrendas como mollo, conchas del mar, coca y también plumas. En especial rojas y amarillas, traídas de los Andes, llamadas paucarpillco parihuana. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 106v. Mujer «hechicera» sostiene un plato de guacanguis, un hechizo compuesto por plumas, gusanos y otras cosas. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 107v. Mujer «hechicera», la que da ponzoña para matar a los indígenas. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 108v. Era mal agüero ver serpientes, lagartijas, arañas, gusanos grandes, mariposas. Para evitarlos, los pisaban con el pie izquierdo. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 109v. Los incas perforaban las orejas de sus hijos a los 14 años como señal de nobleza.
De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590.
Colección privada de Sean Galvin.



Folio 110v. Hambicamayo fue un gran hechicero y herbolario. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 111v. Vilaoma, sacerdote inca de gran jerarquía. De Martín de Murúa, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 112v. Ychuri o ychuryri, hechicero confesor. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 113v. Hambicamay visitando a un paciente. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 114v. Tucuyricuc, ordenaba en diez calles a las mujeres y en diez calles a los hombres por orden del inca. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 115v. Repartición de los soldados que hace el inca. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 116v. Repartición de las mujeres doncellas que hace el inca. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 117v. Este hace mochas a las nubes. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 120v. El inca arma a su cacique principal. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 121v. **Ayuno y penitencia de los incas.** De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 123v. La fiesta del inca. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogia real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 124v. Carta y quipu del inca Mangamarca, adonde da las ordenanzas de gobierno. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 126r. Bailes de los indígenas del Contisuyo. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.

133

A hand-drawn sketch of a landscape. In the foreground, there are several trees with rounded, brownish-green canopies and thin trunks. Behind the trees, there is a cluster of buildings, including a church with a tall, pointed steeple. The drawing is done in a simple, sketchy style with visible pencil or light ink lines. The background is a light, textured wash of color.

135



Folio. 132v. Villa de Cañete. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 133v. Villa de Oropesa. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 136v. Ciudad de Arequipa, antes Yarapampa. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes íngas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 138v. Ciudad de La Paz, Chuquiapo. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.

141



Folio 141v. Villa imperial de Potosí. Cerros y minas. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 145v. Chuquillanto en medio de las cuatro fuentes: Ilulluchapuquio del Coyasuyo, Ocoruapuquio del Contisuyo, Chucclapuquio del Chinchaysuyo y Sicllapuquio del Antisuyo. De Martín de Murúa, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio S/N. Cuadrado mágico, Mezedie. Dice: El triste canto de Chuquillanto y las cuatro fuentes que al derecho y al través y a la larga se responden. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



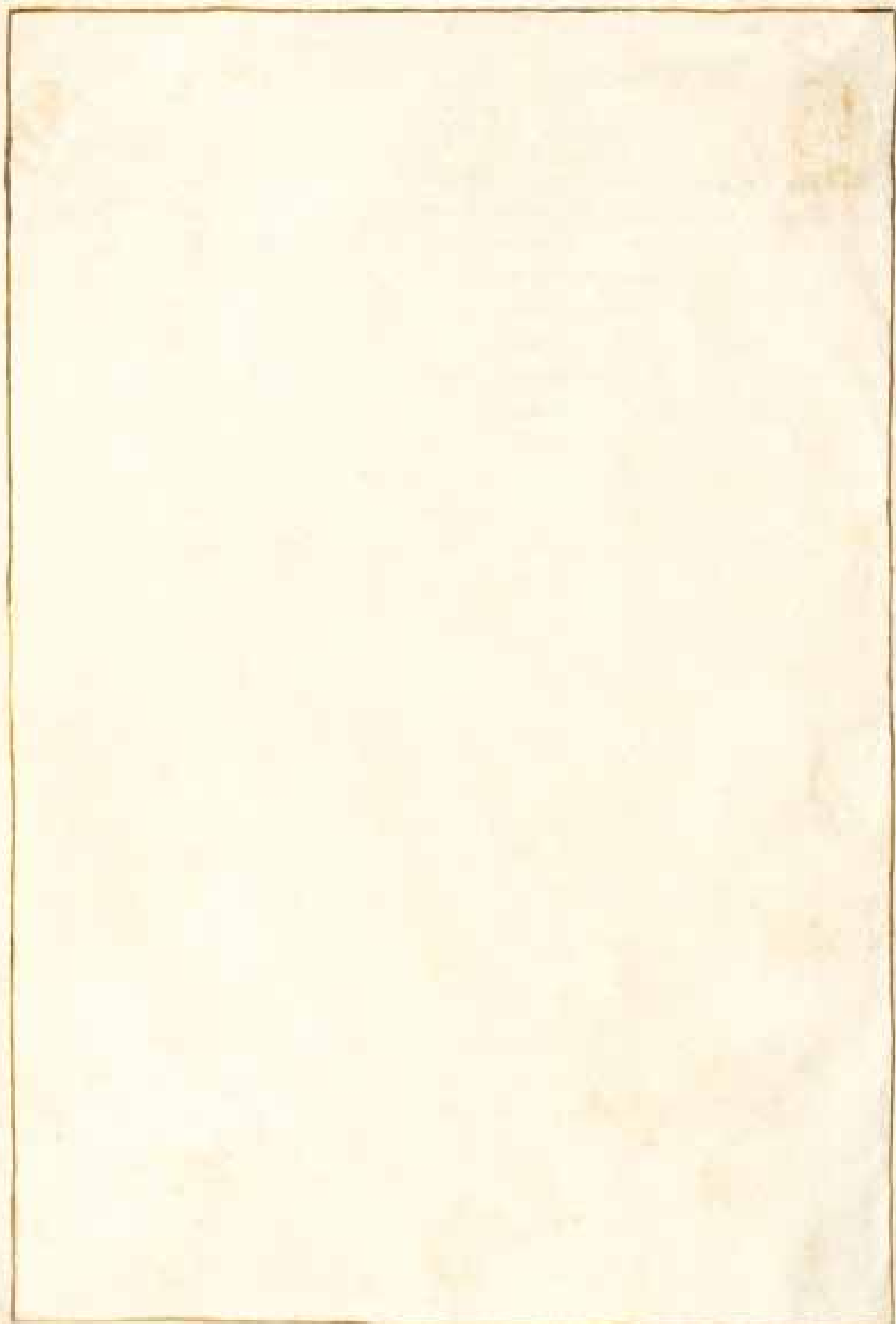
Folio. 146v. Dos escenas de la historia, en la parte superior: Chuquillanto y Acoytapra. En la parte baja: Chuquillanto. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 147r. Chuquillanto y Acoytapra huyen. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Folio 147v. Ambos personajes convertidos. Chuquillanto en la montaña Sauasiray del pueblo Guayllapampa. Acoytapra en la montaña Pitusirayurcun del pueblo de Calca. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin.



ILUSTRACIONES DEL
MANUSCRITO GETTY:

HISTORIA GENERAL DEL PIRU



HISTORIA GENERAL DEL CITY. ORIGEN IDEAS

[illegible]

~~THE UNIVERSITY OF CHICAGO~~

Folio 2r. Portada de *Historia general del Piru. Origen y descendencia de los incas*. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 13r. Las armas reales de los incas reyes. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 19r. Origen de la dinastía inca. Manco Cápac. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 21r. Investidura del inca Sinchi Roca. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 21v. Manco Cápac, primer inca. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 23r. Coya Mama Uaco, mujer y hermana de Manco Cápac. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 24v. Inca Sinchi Roca, hijo de Manco Cápac y Mama Uaco. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 25v. Coya Chimpo, hermana y mujer del inca Sinchi Roca. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 26v. Lloque Yupanqui, tercer inca, hijo del inca Sinchi Roca y la coya Chimpo.
De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 27v. Coya Mama Cuya, mujer y primera hermana de Lloque Yupanqui. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 28v. Inca Mayta Cápac, hijo de Lloque Yupanqui y Mama Cuya, cuarto inca. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 29v. Coya Chimpo Urma, mujer y prima hermana de Mayta Cápac. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 30v. Inca Capac Yupanqui, hijo de Mayta Cápac, quinto inca. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 31v. Coya Chimpo Ocllo, mujer del inca Cápac Yupanqui. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 32v. Inca Roca, hijo del inca Cápac Yupanqui, sexto inca. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 33v. Coya Cusi Chimpo, mujer de Inca Roca, hermana de Cápac Yupanqui. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 34v. Yaguar Guacac, sétimo inca. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 35v. Coya Ipahuaco, mujer y hermana de Yaguar Guacac. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 36v. Inca Wiracocha, hijo de Yaguar Guacac, octavo inca. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 37v. Coya Mamayunto, mujer del inca Wiracocha. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 38v. Inca Yupanqui o Inca Pachacuti, hijo del inca Wiracocha, noveno inca. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 40v. Inca Yupanqui, quien salió a la conquista del Collasuyo. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 42v. Inca Yupanqui, manda a matar a su hermano Cápac Yupanqui. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 44v. Inca Tupa Yupanqui, hijo del Inca Yupanqui, regresa a Cusco. Décimo inca. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 46v. Coya Mama Anahuarque, mujer del Inca Yupanqui, madre de Mama Ocllo, la cual fue mujer de su hermano mayor inca Tupu Yupanqui. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 47v. Tupa Inca Yupanqui, quien se casó con su hermana Mama Ocllo, convocó a su ejército y salió a conquistar los Andes. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 49v. Inca Tupa Yupanqui descubrió muchas minas y conquistó hasta Chile. Decretó leyes. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 51v. Inca Tupa Yupanqui ordenó el gobierno de todo su reino. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 54v. Coya Mama Ocllo, mujer del inca Tupa Yupanqui, quien rendía culto al sol. Madre de Huayna Cápac. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 56r. Inca Huayna Cápac, hijo del inca Tupa Yupanqui y la coya Mama Ocllo. Se casó con su hermana la coya Rahua Ocllo. Undécimo inca. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 57v. El gobernador Hualpaya se quiso alzar con el reino y matar al Inca Huayna Cápac, y fue condenado. El casamiento de Huayna Cápac. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 60r. El luto del Inca Huayna Cápac. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 62r. Inca Huayna Cápac y su ejército salieron del Cusco y llegaron a Tomebamba. Muestra los edificios que allí hizo. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



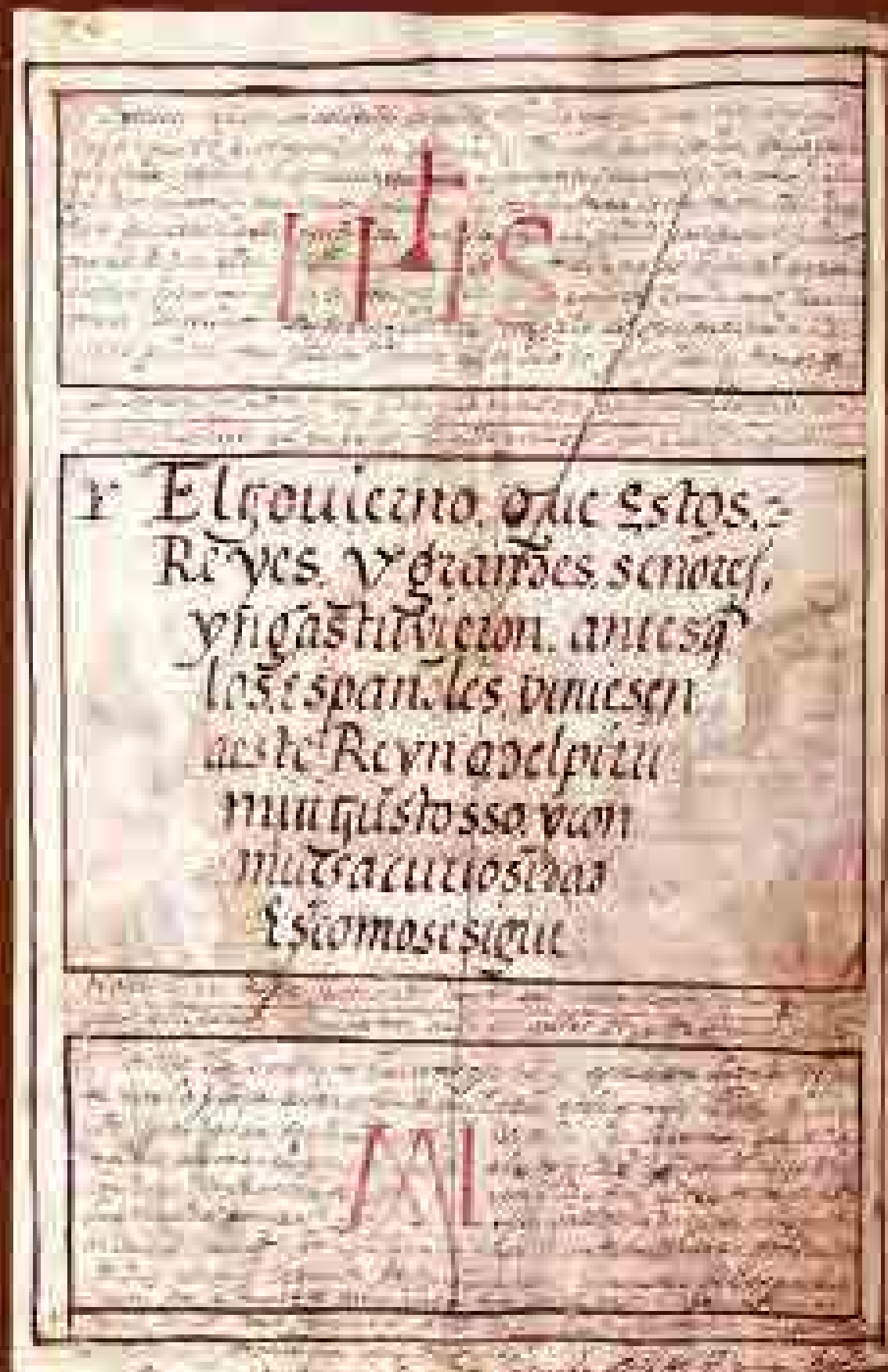
Folio 64r. Inca Huayna Cápac envía parte de su ejército a la conquista. De Martín de Murúa, *Historia general del Perú*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 79r. Coya Mama Rahua Occllo. Su marido hizo para ella el templo Coricancha, con muchas puertas y una entrada labrada con una boca de serpiente que comunicaba por debajo de la tierra y llevaba al templo del Sol. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 84r. Inca Guascar en andas, sujetadas por los representantes del Collasuyo, Contisuyo, Antisuyo y Chinchaysuyo. De Martín de Murúa, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 84v. Dice: El gobierno que estos reyes y grandes señores incas tuvieron antes que los españoles viniesen a este reino del Perú, muy gustoso y con mucha curiosidad es como sigue. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

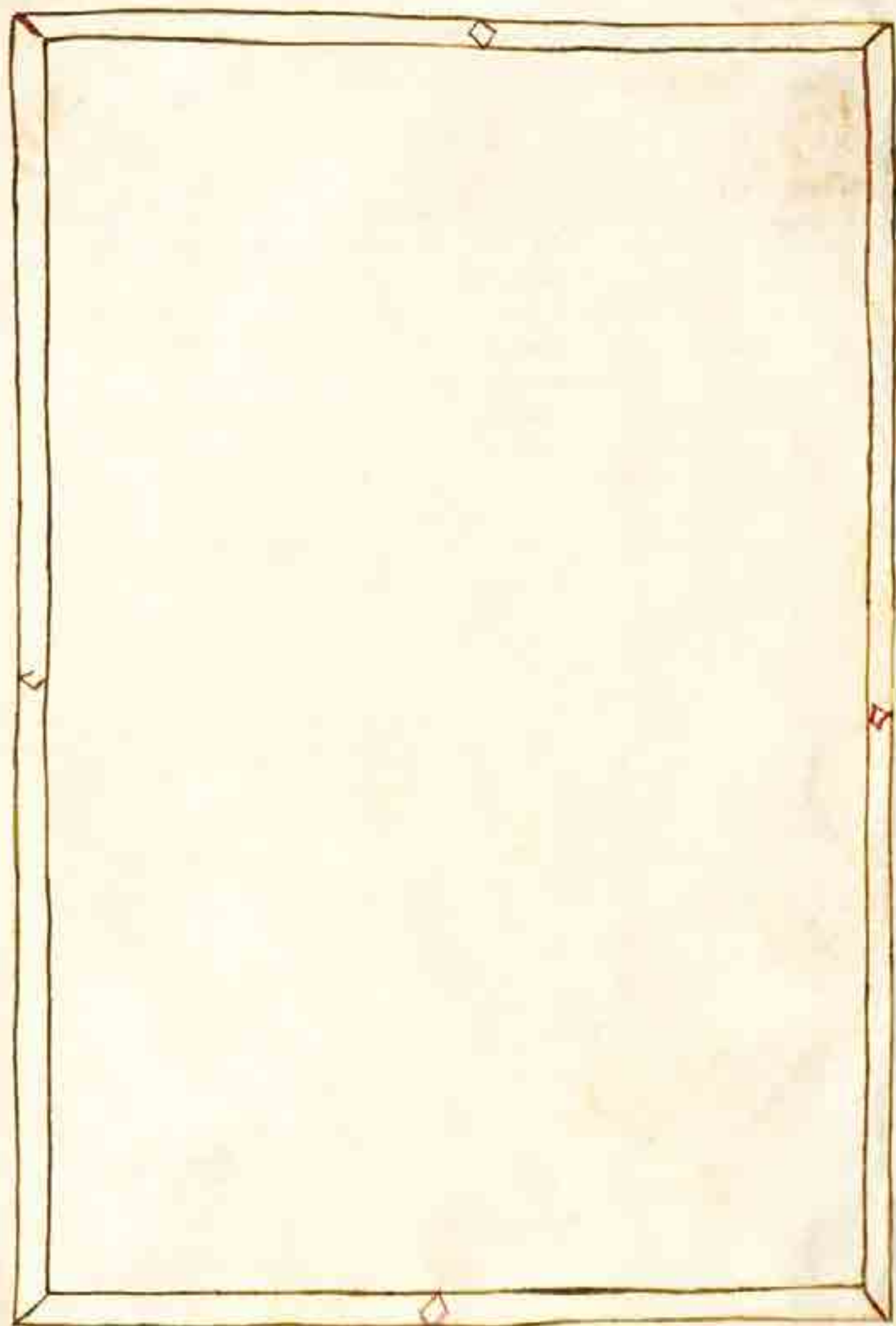


Folio 89r. Coya Chuquillanto, mujer del Inca Guascar. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Folio 307r. Las armas del reino del Perú. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.





PARTE II

LOS ENSAYOS SOBRE LA OBRA DE MURUA



UN MISTERIO RESUELTO.
EL AUTOR DE LA *HISTORIA GENERAL DEL PIRU*,
FRAY MARTÍN DE MURUA (¿1566?-1615),
DE ESKORLATZA



Francisco Borja de Aguinagalde

Real Academia de la Historia

*A mi amiga trotamundos Isabel Almandoz
y a mi sabio y discreto amigo Manuel Vives,
que han tenido la paciencia de esperar
la conclusión de este ensayo. Con todo afecto.*

ARCHIVOS QUE GUARDAN SECRETOS

Los archivos no esconden secretos.

Solo aguardan la mirada atenta de quien sepa interpretar lo que conservan.

Aunque es cierto que quienes ocupamos nuestros ocios en este género de investigaciones estamos siempre atentos a la posibilidad de que caiga ante nuestros ojos un documento relevante, un asunto particularmente curioso o, como en este caso, una historia que haya sido objeto de pesquisas precedentes infructuosas.

Porque hay dos tipos de historia que pueden convivir perfectamente. La que persigue comprender las sociedades del pasado y sus mecanismos, pautas, comportamientos, y la que se detiene en un hecho aislado e indaga sobre sus detalles. A veces es complicado encontrar el término medio, de manera que un dato de por sí relevante no se trate de modo aislado y descontextualizado.

Se trata de que *las historias* tengan un sentido en *la historia*.

Ese es el propósito del trabajo que sigue.

El hallazgo completamente fortuito de la documentación sobre el regreso de Indias, y posterior fallecimiento en su villa natal, de fray Martín de Murua me ha llevado a indagar sobre su entorno, y otra serie de detalles que den cuerpo a lo que, teniendo de por sí ya sobrado interés, sea algo más que un simple relato circunstancial.

He desarrollado esta pesquisa desde un punto de vista novedoso para el grupo de especialistas que hasta la fecha han estudiado a fray Martín y, sobre todo, su obra. Me intereso por su universo familiar y trato de comprender su origen, relaciones y contexto. Este es el ámbito de investigación que conozco bien, porque, en lo que se refiere a su obra, hay ya un camino trazado y recorrido con resultados de gran envergadura.

La *Historia general del Perú*, «the most frequently consulted item in its primarily European holdings»¹, ha sido, estos últimos años, objeto de estudios extremadamente minuciosos realizados por un equipo interdisciplinar de investigadores animado por el Getty Research Institute, como se sabe. Los resultados se han editado en dos magníficos volúmenes: Cummins y Anderson (editores), *The Getty Murua. Essays on the Making of Martín de Murua's «Historia General del Piru»*, J. Paul Getty

1 Citado en la presentación de la edición facsímil, Getty (2008).

Museum Ms. Ludwig XIII 16, Getty Research Institute, Los Ángeles, 2008, 187 páginas²; y Cummins, Engel, Anderson y Ossio (editores), *Manuscript Cultures of Colonial Mexico and Peru. New Questions and Approaches*, Getty Research Institute, Los Ángeles, 2014, 199 páginas.

Los expertos han desarrollado un detallado trabajo de arqueología codicológica y han resaltado cuán eficaz resulta el microanálisis y la crítica textual para recomponer la propia naturaleza del texto y valorar el trabajo del cronista que se esconde detrás del relato.

Ha resultado para mí de lectura apasionante, por ejemplo, el detalle con el que se abordan las vicisitudes de la composición y creación de los dos manuscritos Murua, Galvin y Getty, que se analizan una y otra vez por los diferentes autores, o las relaciones de Murua con su coetáneo, e ilustrador de su trabajo, Felipe Guaman Poma de Ayala (1535-1615)³.

El resultado de estos, en ocasiones, contradictorios trabajos es un juego de espejos en el que Murua y Guaman Poma entran y salen de sus manuscritos, añaden, corrigen, copian, cortan, pegan, construyen y reconstruyen sus textos en un movimiento perpetuo que dura, en su propio decir, treinta años.

Frente a este cúmulo de investigaciones, es de sumo interés la investigación del profesor Ossio⁴, la cual indaga sobre el autor, el mercedario fray Martín de Murua, misterioso personaje quien solo desvela sobre sí mismo ser «natural de donde hera el sanctissimo patriarca inacio de Loyola [...] hijo de la famosa enclita prouincia de guipuscu»⁵. Nada sobre su origen preciso o su formación, que indujera a una visión determinada del entorno y/o a un sesgo particular en su manera de entender, en este caso, la historia indígena americana; o sobre un origen social que, en la Gipuzkoa de su tiempo, propiciara en él una forma de comprender las relaciones sociales, por ejemplo. Y muy poco, poquísimos, sobre su vida en el Virreinato, que parece no haya dejado traza documental ni en los archivos de la Merced, ni en los locales⁶, ni en los de la administración virreinal⁷. La profesora Adorno dice haberle localizado en el convento del Cusco para 1585, pero sin citar fuente precisa⁸, y Ossio afirma que no se le documenta antes de 1590⁹.

Y, en fin, por sorprendente que pueda parecer, tampoco su figura ha sido nunca objeto de interés particular en su país de origen.

2 Se puede descargar en su página web: www.getty.edu/publications/virtuallibrary/0892368945.html

3 Como se sabe, la Biblioteca Real de Dinamarca, en su calidad de propietaria del manuscrito de su *Nueva crónica*, ha creado un sitio web: *El sitio de Guaman Poma*, en que, además de la copia digital del manuscrito original, incorpora numerosos trabajos y estudios relativos a los tres manuscritos. www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm. Acaba de editar una colección de ensayos de Adorno y Boserup: *Unlocking the Doors to the Worlds of Guaman Poma and His «Nueva crónica»*, The Royal Library, Museum Tusculanum Press, Copenhagen, 2015, 483 páginas.

4 De los numerosos trabajos del profesor Ossio dedicados a Murua a los que me ha sido posible acceder, creo que el fundamental sigue siendo su introducción a la edición del manuscrito Galvin, Juan Ossio (editor), *Codice Murua. Historia y genealogía de los reyes incas del Perú, del padre mercedario fray Martín de Murua. Codice Galvin. Estudio de Juan Ossio*, Madrid: Testimonio Compañía Editorial, 2004, 277 páginas. Cfr., asimismo, Ossio 1999, en línea en www.fas.harvard.edu/~icop/juanossio.html, y Cummins 2014: 11-34.

5 En la versión Galvin, folio 126 vlt.; edición Ossio 2004: 221-222.

6 Hay un trabajo muy interesante que, desde la distancia, puede servir como sustituto a una guía regional, Burns 2010.

7 Una síntesis, aportando algunas novedades, en el trabajo de la historiadora peruana Álvarez-Calderón 2004: 97-154. El mercedario Barriga 1942, nota página 353, documenta la presencia de fray Martín, de forma imprecisa, en los libros conventuales del Cusco «antes de 1595». No encuentro ninguna otra referencia.

8 Cfr. Adorno 2008: 95-124 y 117.

9 Cfr. Ossio 2004: 56-57.

Los documentos que ahora doy a conocer son suficientemente ricos en detalles como para obligar a repensar tanto al autor como a su obra. Un elemento tan simple como su edad, que ahora creo podemos afirmar con precisión, como luego detallaré, trastoca una parte de las elaboradas teorías sobre su llegada al Perú (estimada hacia 1560, cuando todavía no había nacido...) ¹⁰, la génesis de su obra, las redacciones previas, autores usados, etcétera. Del mismo modo que los curiosos detalles sobre su regreso y muerte permiten entrever diferentes rasgos sobre su personalidad.

1. LA GIPUZKOA DE FRAY MARTÍN DE MURUA

En la Gipuzkoa de la primera mitad del siglo XVI toma cuerpo un significativo dinamismo económico y comercial, anunciado a lo largo del último tercio del XV. A la sombra de esta reciente riqueza colectiva se detecta la formación de pequeñas élites locales.

Como suele ser lo habitual, esta nueva situación beneficia, sobre todo, a quienes están mejor situados en la escala social. Es cuestión de una o dos generaciones. El cambio, y la formación de la élite, es un proceso ágil, rápido, de forma y manera que, para inicios del XVII, el territorio dispondrá de un reducido elenco de familias constituidas en grupo rector, con la clara conciencia, por otra parte, de serlo. Esta élite provincial se dota, además, de un lugar físico, asociado a la expresión del poder político, en el que escenificar esas ceremonias del mutuo reconocimiento: las Juntas Generales, asambleas semestrales que reúnen a los representantes de las villas y valles del territorio, suerte de Parlamento local que, además de despachar los asuntos que interesan a la comunidad, son, sobre todo, el escaparate de legitimación de la preminencia de sus integrantes.

En nuestro caso, nos referimos a una comarca de reducidas dimensiones, cuya orografía y situación política la convierten en una zona algo marginal de ese territorio: Eskoriatza, uno de los barrios que integran el valle de Léniz ¹¹, colindante con otro valle no menos singular, el de Aramayona. Valle cuya identidad en esta época está marcada por tratarse de una comunidad en conflicto para sustraerse de la tutela de su señor, quien lo es, desde 1370 ¹², el titular de la casa de Guebara (condes de Oñate desde 1484-1485). A la sombra de estos Guebara, el linaje de los Galarza pretenderá ejercer también una suerte de «señorío» que imita el suyo. Tan es así que otros tres linajes de menor relevancia (Uribe, Arcaraso y Alzarte), operando a la sombra de estos, se atribuirán, a su vez, un estatus social especial, es decir, superior. Nos encontraremos con ellos en este estudio. Se trata de un detalle nada irrelevante porque, entre otras consecuencias, esta sumaria jerarquía social tendrá un poderoso influjo en la organización socio-familiar del valle de Léniz. Martín Sánchez de Galarza, Juan Ruiz de Uribe, Pero López de Arcaraso o Estibariz de Alzarte, titulares de sus respectivos solares, serán auténticos protagonistas en el valle, aureolados por el prestigio de su estatus y antepasados, sus patronatos y parentescos, sus rentas y servicios a la persona del rey. Además de por un difuso *more nobilium*, un conjunto de usos, pálido reflejo de los de las élites nobiliarias, pero que sustentan ese prestigio. Se trata de dar visibilidad a la superioridad predicada, y así la perciben y describen los testigos de la misma: todavía en 1564, refiriéndose a este mismo Martín Sanz de Galarza, a sus 82 años un anciano señor de Galarza (*nagusi zaharra*), describen los elementos que visibilizan ese curioso perfil de distinción, al referir cómo se desplaza, «ondradamente [con] su capellan e criados, e cabalgadura y perros» ¹³.

10 Cfr. Ossio 2004: 56.

11 Contamos con un magnífico trabajo sobre la historia de Léniz en esta época, al que remito para los detalles: Ayerbe 2009. En el rico apéndice documental (páginas 231-483) se publican los documentos principales.

12 Cfr. Ayerbe 2009, apéndice 3.

13 Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, pleitos Civiles, escribanía Taboada, 1760-1762. Autos de Galarza con Gaztañadui sobre el pago de lo que llaman un «tributo solariego».

El poblamiento se concentra en 15 anteiglesias, en hábitat disperso. Aretxabaleta, puerta de acceso desde Arrasate, ejerce una cierta preeminencia como cabeza del valle, pues le disputa Eskoriatza hasta que en 1630¹⁴ obtiene su segregación y erección como concejo¹⁵, adquiriendo la vara de alcalde. Se unen a ella las anteiglesias de Marín, Zarimuz, Mazmela, Bolibar, Apozaga, Guellano y Mendiola. Eskoriatza siempre defenderá su estatus de lugar más preminente del valle, cuya centralidad, además, viene avalada por poseer «un convento de monjas y dos hospitales suntuosos con 2.000 ducados de renta»¹⁶.

En ambos núcleos se van avecindando miembros de estos linajes de origen rural. Linajes que serán uno de los elementos tractores, a base de su prestigio y capacidad económica superior, para crear las jerarquías sociales urbanas a las que me he referido. Porque esta sociedad se define por su jerarquía¹⁷, y, a la sombra de las casas principales, se desarrollan otras que, en su origen, parece que aceptan definirse como sus «atreguados», término polisémico que suele indicar su proximidad al líder, pero que también significa dependencia y limitación de la capacidad de actuar. Y que, en cualquier caso, expresa las formas de poner en relación, asociar, a unos y otros. Formas que se declinan de maneras muy variadas e introducen elementos de inestabilidad. Una cierta historiografía gusta de ver en ello oscuras situaciones semif feudales —a mi modo de ver, notoriamente anacrónicas para esta época—, pero, sin ignorar su contenido jerárquico y de dominio, creo que hay que ver también una forma de crear redes y lazos sociales. Aunque solo sea porque de estos «atreguados» surgen, con frecuencia, las futuras élites. Asociados, enfrentados, operando en red o de manera individual, marcan las pautas de la convivencia y expresan, mediante su concienzuda arquitectura genealógica, la topografía del grupo preminente y rector.

A mediados del XVI, numerosos indicios muestran de manera elocuente que la sociedad se renueva, que hay tal cúmulo de novedades que todo parece diferente. Hay nuevas maneras de percibir el entorno y las relaciones sociales, cuyas pautas globales dan un salto de gigante con la formulación (a partir de 1527) de un nuevo estatuto jurídico territorial de nobleza colectiva¹⁸. También es innegable la mejora de las condiciones económicas y demográficas. Y, en fin, el paisaje urbano se modifica de manera sustancial con la edificación, en la mayor parte de villas, casas y palacios suntuosos, además de nuevos templos parroquiales, mayores y más suntuosos, reflejo, también, de una evolución de las mentalidades. Tenemos la percepción, en fin, cuando consultamos la variada documentación de la segunda mitad del XVI (porque también esto es radicalmente nuevo, hay archivos copiosos y ricos, particularmente en Léniz, Eskoriatza y su entorno¹⁹) que se manifiesta ante nuestros ojos una sociedad cohesionada y bien estructurada.

El espacio social de cada villa o comarca será copado por un elenco limitado de familias o linajes; la fundación de fideicomisos y mayorazgos les proporcionarán unas bases económicas en un primer

14 Cfr. Ayerbe 2009, apéndice 66. La Real Cédula es del 31 de enero de 1630.

15 Los Murua y Aguiriano serán decididos defensores de este reconocimiento político e institucional.

16 Citado por Ayerbe 2009: 220.

17 Para todas estas cuestiones, me remito al resumen en mi reciente Aguinagalde 2016: 25-88, donde cito la bibliografía principal. En: www.academia.edu/30703926.

18 Cfr. Aguinagalde 2016: 75 y ss.

19 La documentación principal utilizada en este trabajo es la municipal y notarial, conservada en Eskoriatza-ko Udal Artxiboa-Archivo Municipal de Eskoriatza (EUA-AME). Los libros sacramentales y el archivo de la parroquia se conserva en el Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián-Donostiako Elizbarrutiko Artxiboa Historikoa (DEAH-AHDSS). Además, la escasa documentación familiar procedente de los Murua-Arangutia, a través de los Aguiriano, se conserva en el Archivo de la Casa de Plaza-Lazarraga, en Oñate (ACPL). Todo ello consultable en el portal web del Sistema de Archivos de Euskadi, www.dokuklik.snae.org. Cfr. Aguinagalde 2013. Descargable en www.academia.edu/11337195.

momento sólidas; y una gestión corporativa y sin estridencias de ese espacio de poder social —que es también intangible, pues es el escenario de su representación— garantizará su estabilidad en la larga duración, mediante el mecanismo más eficaz en la época para tener éxito prolongado: el escalonamiento, sin prisa pero sin pausa, de sucesivos matrimonios hasta formar una tupida red de parentescos y contraparentescos, que se convertirán en uno de los signos de identidad más estables de la élite.

Los Murua Arangutia de Eskoriatza son una de las familias que, precisamente en la generación de fray Martín, con la industriosa y enérgica acción del heredero Diego, contribuyen a crear, para luego integrar, la élite rectora de la localidad. El suyo será un paso fugaz, como veremos. Aunque, con una lectura más horizontal, podríamos matizar que se perpetuarán a través de sus primos carnales, los Aguiriano, convertidos en sus herederos. La familia —desaparecida incluso biológicamente— acabará fundiéndose, mediante estos, en los Galarza. Galarzas que, como ya he señalado, son el referente próximo incuestionado (Guebara no visita sus tierras sino fugazmente), cuyo mayorazgo será objeto de todas las pretensiones y miradas. En la generación de fray Martín ha perdido algo del brillo que poseía hace bien poco, tanto por la difícil adaptación a una sociedad más abierta y ágil como por la competencia que ejercen con brío y desenvoltura nuevos linajes. Ya nadie está dispuesto, por ejemplo, a tolerar algunos abusos, o prácticas consideradas como tales, que soportaban sus padres o abuelos, y ello significa un cambio de tendencia definitivo, un declinar (más o menos suave o abrupto, según las circunstancias), como decía, del otrora prestigio incontestado. Aunque, todavía en 1553, la Ejecutoria que gana el valle²⁰ en sus pleitos jurisdiccionales con el conde de Oñate se encabeza, no con sus armerías (como es lógico suponer), sino con las del solar de Galarza, cuyo titular, Martín Sánchez, había representado los intereses comunes en Valladolid, la Corte, etcétera, y la solícita.



Figura 1. Ejecutoria de 1553. Armerías del solar de Galarza.

²⁰ Del 7 de diciembre de 1556. En el Archivo Municipal de Aretxabaleta, caja 158, nro. 10.

Estos linajes prestigiosos se distinguen, por otra parte, porque pueden mostrar un recorrido en el tiempo, una historia, que se sustenta en el consenso visual y memorial del entorno, y que apunta a su preeminencia. Pero su situación no siempre es tan sólida como parece. Es vulnerable a los cambios y las crisis, sean biológicas —de extinción— o económicas. Estas últimas, frecuente resultado de los dispendios provocados por la constante sobreexposición en el escenario de la distinción social, a la que están siempre sujetos. El prestigio, que solo se reconoce si se reproduce y prolonga en el tiempo, cuesta un dineral, y no es fácil gestionar los mecanismos para equilibrar esta inversión. El servicio a la monarquía, elemento objetivo que avala este estatus superior, es ruinoso por su propia naturaleza, y los cabezas de linaje no siempre poseen la versatilidad suficiente para adaptarse a los cambios, ajustar su mentalidad a los nuevos tiempos y evitar así la tentación del gasto desordenado, el endeudamiento endémico y la final crisis o ruina. Pero, a diferencia de otros, si a Galarza —por ejemplo— le surgen dificultades y ya no puede competir, ni quizá ofrecer grandes bazas de ascenso y mejora social, a cambio de dotes y compensaciones «matrimoniales», sí puede, siempre y en todos los casos, dispensar esa plusvalía de reconocimiento social y local. Su poder de atracción en el entorno más inmediato parece intacto, incuestionable, y la geometría de las relaciones entre linajes opera de manera ágil y versátil. Todos contribuyen a apuntalar un estatus que beneficia al conjunto.

Finalmente, una serie de factores de distorsión ajenos a las prácticas locales contribuirán a esta versatilidad, a modificar la trayectoria y composición del grupo rector: los clásicos servicios a la monarquía, que se acumulan (aunque no sean rentables en una primera lectura), el cultivo de las relaciones personales y de amistad fraguadas en la Corte, a la sombra del *lobby* vasco, cuyo poder es espectacular durante todo el siglo XVI para declinar solo a mediados del XVII, se convierten en factores claves para mantenerse en la élite y seguir protagonizando esa retórica social y política. Los Murua Arangutia y Aguiriano lo entienden tempranamente, y, tan es así, que, aprovechando las negociaciones para la cobranza de la renta de varios juros, pasan largas temporadas en la Corte desde la década de 1580. Se trata de una novedad en absoluto, nunca antes fue así, y el contador Sardaneta, el indiano Ascarretazabal o el propio fray Martín, serán el mejor ejemplo de la capacidad de aprovechar estos nuevos tiempos.

2. EL ENTORNO FAMILIAR DE FRAY MARTÍN

Fray Martín de Murua es uno de los seis hijos de maestro Pedro de Murua, o Murua Arangutia, barbero y cirujano de Eskoriatza, y María Ruiz de Gallaistegui, quienes se casan en el mismo lugar probablemente a mediados de 1557²¹. Su partida de velados es del 16 de enero de 1558²². Sin abundar en detalles que no son objeto de este trabajo, hay que precisar que el apellido o nombre que identifica a la familia de fray Martín es el compuesto Murua Arangutia. Empleado, en ocasiones, como Murua o como Arangutia, su uso fluctúa sin que sea fácil determinar el motivo. Los compuestos son adoptados en esta época para, o bien distinguir las ramas familiares de un apellido/solar de origen común, o bien expresar la combinación de solar originario y solar de residencia. Afincados en la villa, los linajes pierden esa referencia solariega que, en términos generales, aprecian con intensidad, y resuelven utilizar esta suerte de apellido compuesto. Murua y Arangutia son solares situados en los valles contiguos de Aramayona y Léniz.

21 Sobre el nacimiento, lugar y fecha, cfr. las apreciaciones de Ossio 2004: 55 y ss.

22 Se velan un mes antes del nacimiento de su hijo mayor, Juan. Todas las fechas, salvo indicación en contrario, están tomadas del primer libro sacramental de Eskoriatza, que incluye bautizados y casados/velados. También se inscriben los finados, pero solo en relación a las mandas piadosas que hubieran hecho al fallecer. DEAH-AHDSS, Libros Sacramentales de la Parroquia de Eskoriatza.

No era fácil averiguar de cuál de los dos procedía la varonía de fray Martín. Pero un hallazgo casual de última hora, cuando este trabajo estaba prácticamente cerrado, me permite disipar las dudas al respecto. El dato es de envergadura.

El 30 de noviembre de 1428, «en los palacios de Barajoen», Gómez González de Butrón, señor del valle de Aramayona, cede a Pedro de Arangutia la «casa de cal y canto» de Murua, en el valle²³.

«Sepan quantos esta carta vieren como yo Gomez Gonzalez de Butron señor de Aramaiona por hacer bien a vos Pedro de Aranguti que estades presente otorgo e conosco que vos doi fago donazion de la cassa de cal y canto de Murua con todos sus manzanales montes e tierras labradas e por labrar pertenecientes a la dicha cassa de cal y canto de Murua, la qual dicha donación vos hago con condicion que para hagora e para siempre xamas seades tenido de me dar y pagar vos el dicho Pedro de Aranguitia e vuestros herederos que despues de vuestros días la dicha cassa e sus pertenecidos hubieren de hauer y heredar a mi y a los señores que fueren por tiempo de Aramaiona cada año cinquenta maravedises de la moneda corriente

[siguen las cláusulas habituales]

e yo el dicho Pedro de Arangoti obligo a mi mismo y a todos mis bienes muebles y raizes hauidos y por hauer y [sic] pagar a vos el dicho señor Gomez Gonzalez o a vuestra voz en cada un año e para siempre xamas los dichos cinquenta maravedises de la dicha moneda contado el florin de oro a cinquenta maravedises e con la dicha condición tomo y reziuo de vos el dicho Gomez Gonzalez la dicha cassa y sus pertenencias e por que esto es verdad e sea firme e no venga en duda yo el dicho Gomez Gonzalez ruego e mando a voz Ruy Sanchez de Guesaliuar escribano de nuestro señor el rey e su notario publico en la su corte y en todos sus reinos que estades presente que fagades esta carta y la dedes al dicho Pedro de Arangoitia signada con vuestro signo»²⁴.

En la misma escritura se incorpora, «a las espaldas», la confirmación, y finiquito de las rentas recibidas, otorgada por su hijo y sucesor en el valle, Juan Alonso de Butrón, el 17 de octubre de 1474.

El documento disipa cualquier duda. La varonía originaria de la familia de fray Martín, Arangutia (Arangoitia), toma el «apellido» o nombre del solar que reciben en 1428, Murua en Aramayona. Al pasar a Eskoriatza combinan ambos.

En este orden de cuestiones, creo que es también interesante notar cómo, hasta la fecha, los diferentes expertos interesados en fray Martín no han reparado en el dibujo de las armerías que incluye en el frontis del manuscrito Getty. Como es costumbre en la época, además de las de la Merced, las Reales y el cuartelado de las «armas reales de los ingas», incorpora las que él cree que le corresponden, que parecen resultar de una interpretación de las de Murua²⁵.

23 Copia simple del traslado del pergamino original que manda extender en 1562 Pedro de Murua, quien se dice biznieto del beneficiario. Documento que conserva Domingo Martínez de Murua, señor de esta casa de Murua, y presenta en 1690, al objeto, precisamente, de certificar la propiedad «inmemorial» de la misma, en un proceso de ejecución por deudas. ARCV, Escribanía de Zarandona y Wals, olvidados, legajo 3707/01. Este mismo Domingo Martínez será testigo en 1662 en el proceso de pruebas para el hábito de Santiago de Juan Blas de Aguiriano y Murua Arangutia, como veremos, para confirmar el parentesco y descendencia de esta casa del pretendiente y, como consecuencia, su nobleza originaria.

24 Transcribo con las reservas lógicas, por tratarse de un traslado a todas luces defectuoso.

25 La consulta de los diferentes armoriales conocidos no resuelve la cuestión. Murua utiliza dos lobos en sus armerías.



Figura 2. Supuestas armerías familiares de Martín de Murua. Folio 2r (portada). De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615, Museo J. Paul Getty, Los Ángeles.

Fray Martín pertenecía a la Orden de la Merced. Se trata de una pista que, curiosamente, tampoco ha retenido la atención de los expertos. Y digo pista porque es precisamente en Eskoriatza donde se funda el segundo convento de esta orden en Gipuzkoa en la primera mitad del siglo XVI. El primero fue el de Arantzazu, en la vecina Oñate, donde la Merced parece que está instalada para 1493, pero es sustituida por los Dominicos en 1508. El de Eskoriatza es el único que pervivirá.

Su origen está en el beaterio de la ermita de Santa Ana de Leete²⁶, que instala en 1539 el presbítero y beneficiado de Aozaraza y Mazmela, Gaspar de Galarza y Aguirre (1486-1565). No se ha conservado mucha información sobre el desarrollo de esta fundación en sus inicios. En 1552 Galarza les dona dos solares para edificar el convento en Eskoriatza y en julio de 1555²⁷, aprovechando la visita del provincial, fray Pedro de Salazar, otorgan escritura sobre la nueva obra²⁸. A inicios de la década de 1560²⁹, apodera a Pedro Martínez de Bustinza, mercader originario de Ermua y residente en Bilbao, para que firme las capitulaciones con el padre fray Juan de Tapia, comendador de la Merced y prior del monasterio de Burceña (Baracaldo), que es cabeza de los conventos de la Merced en Gipuzkoa y Bizkaia, para dar regla definitiva y fundar monasterio de la advocación de Santa Ana en el beaterio. Las condiciones se confirmaron en 11 de setiembre de 1562 en el Capítulo General de la Orden de la Merced de Toledo.

El de Santa Ana será objeto de particular atención por el mercedario Murua. Desde Indias remitirá diferentes cantidades para su ornato y servicio religioso, como iremos viendo, y él mismo se postulará a ser su capellán, cuando decide su regreso a Eskoriatza. Es una comunidad

26 A cuyo objeto va adquiriendo diferentes fincas en el entorno. Archivo Histórico de Protocolos de Gipuzkoa (Oñate) (AHPO-GPAH), Protocolo de Galarza, 1/847.

27 El 27 de mayo de 1555, en «la casa e monasterio» de Santa Ana de Leete, de la orden de Santa María de «las mercedes», doña Ursola de Echave, madre comendadora, Ana de Galarza, María de Jesús, Apolonia de Alegria, Jeronima de Milaegui, María de la Ascensión, María de la Cruz, Catalina de Jesus, María de San Hildefonso, Eufrasia de Marçana y María del Espíritu Santo, todas monjas profesas, otorgan escritura para edificar unos lagares junto al monasterio para hacer y envasar sidra para su provisión y despensa. Como no tienen medios para poder hacerlo, ni renta, otorgan censo de 1.500 maravedises de renta a favor de Mateo López de Otálora (sobrino del fundador) cargado sobre los bienes del monasterio. AHPO-GPAH, Protocolo de Galarza, s. f. 1/857.

28 AHPO-GPAH, Protocolo de Galarza, s. f. 1/857.

29 Se conserva un pequeño expediente muy incompleto en el archivo de la familia heredera. ACPL, Ibarrundia, legajo 1, nro. 10.

Una de las cuestiones que debe de resolver el fundador —si no la fundamental, aparcadas sus convicciones religiosas— es la del Patronato, por lo general hereditario en su familia. Para Galarza, el referente es la fundación (en 1516) del cercano Monasterio de Bidaurreta en Oñate, por su medio pariente el célebre secretario de la reina Católica Juan López de Lazarraga (m. 1518). Con la diferencia de escalas, medios dispuestos por ambos fundadores, y entorno social e institucional, Galarza emula al secretario y, aparte otros detalles menos desarrollados, nombra patrono a su sobrino-nieto y heredero de su familia y mayorazgo (el de Galarza de Ibarrundia), Juan López de Galarza y Laredo³¹.

En esta época, las alternativas para aupar un linaje y, sobre todo, mantenerlo de forma confortable en situaciones de prestigio y superioridad social no son muy numerosas. Los linajes operan solidariamente como grupo, e iniciativas como la de Galarza nacen del consenso de la parentela, que invierte medios materiales pero disfruta de un retorno perpetuo en bienes intangibles e inmateriales, espirituales y de Patronato. En este caso, los Galarza-Ibarrundia son uno de los núcleos y ejes parentales más antiguos, extensos y relevantes del valle, y la fundación tiene todo su sentido.

Será precisamente a esta parentela a la que se arrimará Diego de Murua, hermano de fray Martín, para consolidar su ascenso social mediante el mecanismo habitual de integrarse en un linaje consolidado en la élite. La pretensión de unos y el «placet» de otros es un proceso circular que sirve y beneficia a ambas partes: conforta al solicitado, que ve con satisfacción que ese espacio social superior que ocupa es demandado, y sanciona el ascenso del recién llegado. El tiempo va reposicionando a unos y otros, y, en menos de cien años, desaparecidos los Galarza-Ibarrundia, será precisamente la familia de Aguiriano-Arangutia la heredera de esta fundación.

Parece natural que Martín de Murua tomara el hábito de una orden que tenía tan cercana.

3. UNA FAMILIA EMERGENTE

La imagen que la sociedad del valle ofrece en la media y larga duración es de estabilidad, un *continuum* aparentemente imperturbable, cuya élite solo se agita para incorporar unos pocos linajes, cuya riqueza y prestigio se ha fraguado, en buena medida, fuera del valle, en el comercio de Indias o en el servicio a la monarquía, como antes he señalado: los Sardaneta, Aguiriano, Ascarretazabal, Unzueta, Espilla o Murua.

Pero comprender la sociedad coetánea no es nunca tarea fácil.

Conservamos padrones de vecinos de las anteiglesias del valle, a modo de rudimentarios censos de cabezas de familia, desde inicios del siglo XVI³². Se redactan para las elecciones de cargos municipales y para derramas fiscales. De un aparente desorden en sus primeras redacciones, para fines de siglo la nómina es ya un fiel reflejo de la élite del valle, sus dos aldeas principales y sus anteiglesias. El orden de la lista es todo menos casual, de forma y manera que los notables de cada anteiglesia encabezan el correspondiente apartado de la nómina. La de 1607, por ejemplo, refleja un conjunto de familias ya organizado, en el que menudea el uso del «don». El grupo de cabeza de Eskoriatza está formado, además de por Diego de Murua Arangutia, por los Galarza, Aguiriano padre e hijo, y los Olaeta, que no son otros que su suegro, sus cuñados y primos.

31 Cfr. Apéndice genealógico.

32 Cfr. Ayerbe 2009, apéndices 55, 62 y 65. Edita padrones fiscales de 1538, 1567 y 1607. En la serie de libros de actas del archivo municipal de Eskoriatza se conservan numerosos padrones, que se convierten en anuales según avanza el siglo.

Fray Martín de Murua no nace en una familia modesta ni pobre; tampoco en una familia de antigua riqueza. La suya pertenece al grupo de artesanos y oficios de las villas de la época. Su padre, barbero y cirujano, dispone de los medios necesarios y de la visión conveniente para que todos sus hijos tengan una formación más que elemental y, sobre todo, el heredero tenga posibilidades para llevar a cabo, como hará, un auténtico asalto a la élite local, en la que se instalará y contribuirá a configurar para fines del siglo. Si el oficio de escribano es característico de los miembros de la élite —además de servir de trampolín para acceder a esa consideración— de manera que el acceso al mismo suele estar controlado y suele quedar reservado a los hijos de esta (como será el caso de las ramas menores de los Galarza, de los Uribe o los Arcaraso), se observa que oficios como los de cirujano-barbero, cantero o clérigo, por nombrar solo los más frecuentes, suelen convertirse, también, en la antesala de ese ascenso. Se trata de oficios que ponen a sus titulares en contacto con las prácticas alfabetizadas, que son otro elemento diferenciador y de mejora social, como he señalado.

En cualquier caso, maese Pedro de Murua Arangutia, descrito por sus vecinos como persona «de mucho crédito», y quien, «asi con su offiçio de cirujano y con la haçienda rraiz que tenia [...] solia vivir muy onrradamente teniendo como tubo de ordinario para su seruiçio una cabalgadura y criado y hera honrrado muy respetado»³³, muere endeudado, como resultado de sus actividades económicas supuestamente algo desordenadas, de manera que su hijo heredero Diego —quien no es el primogénito, pero hereda los bienes principales de la familia en Eskoriatza— repudia la herencia, y en 1599 se promueve concurso de acreedores.

Fray Martín tiene otros cuatro hermanos varones y dos hermanas.

El primogénito, maestre Juan (1558-post. 1617), quien cobra sus legítimas³⁴, sale de Eskoriatza a Aramayona, donde ejercerá el oficio paterno de barbero-cirujano, y deja sucesión de varias hijas casadas; el segundo, Pedro (1559-1626), bachiller y presbítero beneficiado en San Pedro de Mazmela; Diego, el responsable de dar continuidad al linaje en su lugar de residencia, y el menor, Andrés (n. 1572), fraile franciscano. De las dos hermanas, Marina casa con Juan de Olaeta, dueño de sus casas en Eskoriatza, y miembro de un linaje de trayectoria similar, y la Catalina del Espíritu Santo (n. 1577), es mercedaria en Santa Ana, como ya hemos visto, con el nombre de Catalina del Espíritu Santo. Tres de los siete hermanos no figuran en el libro de bautizados. Pero se sabe que Diego nació en 1563, como no se cansa de repetir en las ocasiones en las que participa como testigo en diferentes pleitos y declara su edad.

Podemos averiguar la fecha de nacimiento de fray Martín por una circunstancia fortuita y singular, no exenta de polémica. De los siete hijos del matrimonio Murua-Gallaistegui, el libro de bautizados de Eskoriatza incorpora de manera precisa, como decía, cuatro bautismos, otro de forma confusa y faltan otros dos. Precisamente es la inscripción confusa la que nos interesa: el 3 de noviembre de 1566 se bautiza un hijo, cuyo nombre figura en blanco en el asiento. Debiera ser Marina o Martín (ya sabemos que Diego nace en 1563). La inscripción es contradictoria y no resulta definitiva. Dice así:

«en 3 dias del mes de noviembre de 1566 batize una infante [sic] de Pedro de Murua menor en días y de su mujer Maria, fue su nombre [blanco]. Fueron sus padrinos Domingo Abbad de Sardaneta y la mujer de Juan de Mendiola. El bachiller Burunsano [firma y rubrica]»³⁵.

33 Cfr. ARC, Valladolid, escribanía de Lapuerta, fenecidos, legajo 1974, 2; folio 95 vltto.

34 Cfr. ARCV, Lapuerta citado, folio 107 r.

35 DEAH-AHDSS, libros sacramentales de Eskoriatza, 1º de bautizados, folio 44 recto.

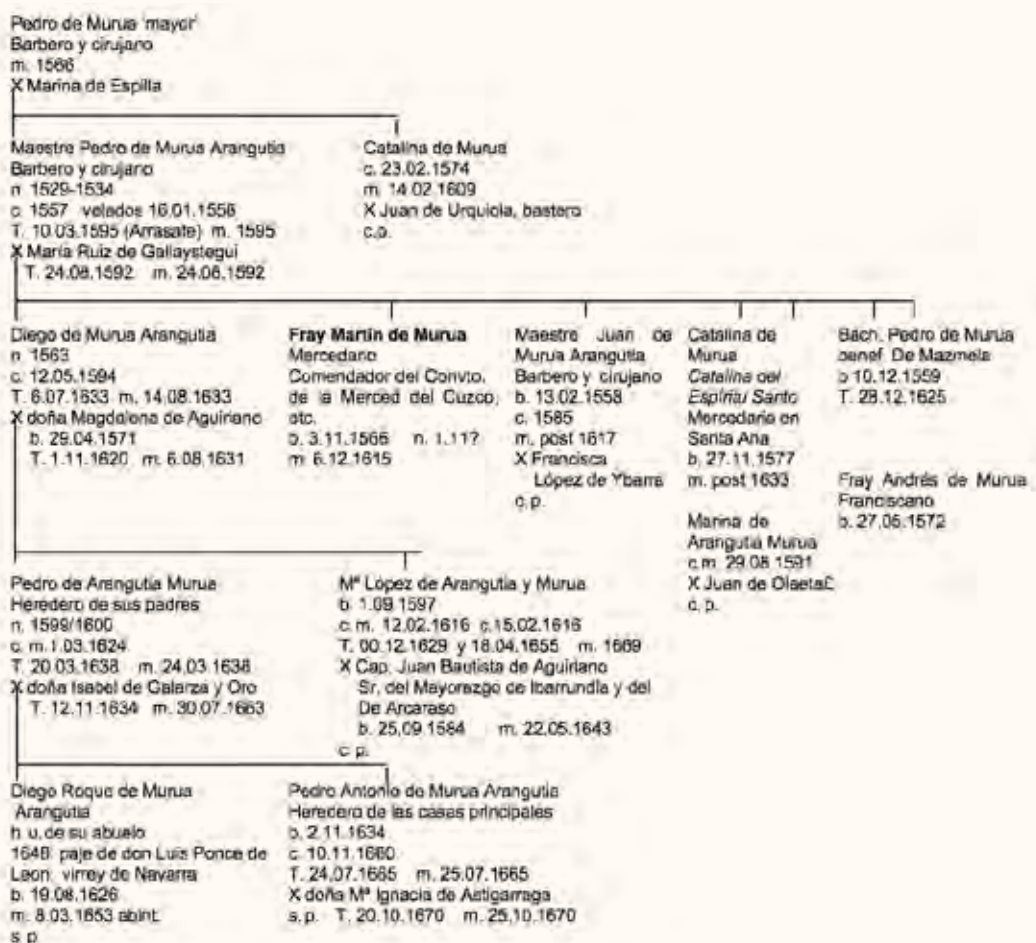
Revisadas las partidas anteriores y posteriores, se observa algún otro caso similar al redactar y transcribir el género de las criaturas. El clérigo titular, don Lope de Burunsano, confunde y corrige «una infante», «un infanta», lo que permite todo género de suposiciones.

Siendo endeble mi argumentación, la madre de fray Martín proporciona la pista que sustenta mi hipótesis. María Ruiz de Gallaistegui, al testar en agosto de 1592, nombra herederos a sus siete hijos, de quienes enuncia los nombres en riguroso orden de edad, de mayor a menor:

«y sacado el dicho terçio y quinto para el dicho Diego en lo remanente dexo por sus herederos a maestre Joan de Murua y a los dichos bachiller Pedro de Murua y Diego de Murua sus hijos y a fray Santos su hijo fraile de la horden de nuestra señora de la merced y a fray Andres fraile de la horden de san Francisco en casso que puedan heredar y a la dicha Marina y Catalina sus hijas, e hijos e hijas del dicho Pedro de Murua su marido»³⁶.

Llama a su hijo mercedario Santos, lo que resulta muy sorprendente e inesperado. En ningún otro documento se le recuerda con este nombre. Opino que quien fue bautizado el 3 de noviembre nació sin duda el día 1 y recibió el nombre del santo del día, Santos (por todos los santos). Martín era uno de los nombres preferidos en la Merced, y lo adoptaría Santos al ingresar en la misma. El debate está servido.

LA FAMILIA DE FRAY MARTÍN



36 EUA-AME, Espilla (1592), caja 137, número 2, folios 187-189.

Diego hereda las casas de Eskoriatza. Las circunstancias de su matrimonio reproducen un comportamiento que se identifica, con frecuencia, con personas con un perfil ambicioso: con 30 años, casa con doña Magdalena de Aguiriano, ocho años más joven, y en linaje de estatus superior al suyo. Las familias truecan valores económicos y simbólicos asimétricos y complementarios: riqueza similar, pero pujanza en alza, contra estabilidad, antigüedad contra novedad. Y lo hacen, habitualmente, en el entorno inmediato, que es donde se establecen los reconocimientos sociales y se interpretan con mayor sutileza los estatus de unos y otros.

La de doña Magdalena es una de las dos o tres familias de referencia en el valle en este momento. Procede de los viejos troncos de Alzarte y Galarza, lo que la convierte en uno de los partidos más adecuados para un soltero con una edad que impone una cierta urgencia en establecerse de manera conveniente, deseoso de confortar ese ascenso sin duda aún inestable. No se ha de olvidar que se trata de un vínculo, un anclaje social y familiar, de carácter definitivo, que es natural sopesar con atención y cuidado.

Don Diego, como es la práctica habitual de un próspero hombre de negocios, edificará casas nuevas en la calle principal de Eskoriatza, además de otras junto al puente de Olaeta, con las que dotará a su única hija³⁷. Será un activo comerciante y financiero (se cuentan por docenas las escrituras de censo que otorgará entre fines del XVI e inicios del XVII) y estará muy atento a ese reconocimiento social que considera preciso. En este contexto, en 1593 protagonizará un ruidosísimo altercado:

«un dia de Santiago del año de mil y quinientos y nouenta y tres oyendo missa mayor [...] llegando a ofrecer al tiempo del ofertorio Pedro Garcia de Çilaurren, llegastes vos también a lo mismo y porque el quiso llegar primero y os desbio le distes un bofetón».

Intervino la justicia, se encarceló a don Diego, se sustanciaron largos autos criminales que se sentenciaron a favor de Çilaurren, con pena de seis años de destierro para don Diego, con obtención de la correspondiente ejecutoria y cumplimiento desde el 11 de noviembre de 1594. Secuencia de hechos que no le impiden celebrar su matrimonio, en mayo de este año 1594.

Cumplida una parte de la condena, y merced a la intervención de parientes y «gentes de calidad» a favor de don Diego, Çilaurren accede a perdonar la afrenta, invocando expresamente la circunstancia de estar en Pascua, además del correspondiente —y práctico— pago de las costas por un total de 877 reales, que presenta en forma de memorial. Memorial que aprueba en 5 de abril de 1596 una comisión de arbitraje, que aprecia «ser moderado» y digno de crédito, por ser Çilaurren «persona de honrra».

El 14 de abril Çilaurren otorga la escritura de perdón:

«todas las quales dichas penas pecuniarias y costas auia purgado y pagado y estaua cumpliendo el dicho destierro fuera de este dicho valle ... en lo qual y en seguimiento del dicho pleito y en la larga prisión que auia tenido el dicho Diego de Murua auia padeçido

37 Las casas pasarán en 1670, con la herencia Murua-Arangutia, a Juan Antonio de Aguiriano y Zuazo, quien las venderá (4 de setiembre de 1730) al indiano más relevante en este momento en la villa, el general Juan Francisco de Gaztañaduy y Uriarte (1674-1738), gobernador de Cajamarca, pero natural de Eskoriatza. En este solar construirá de inmediato el magnífico palacio urbano, sobre el que funda mayorazgo en 1735. Hoy es sede de la ikastola Arizmendi. Cfr. Archivo de la Casa de Gaztañaduy, conservado en el Archivo General de Gipuzkoa-Gipuzkoako Artxibo Orokorra (Tolosa), nro. 1239.

y gastado mucho con que auia purgado el delito que abia cometido, y que teniendo consideracion a ello y principalmente por seruicio de Dios nuestro señor y a conseguir merito ante su diuina magestad en la santa Pascoa de resurreccion en que estamos, e porque también le auian pedido y rogado personas honrradas zelosas del seruicio de Dios perdonase al dicho Diego de Murua».

Don Diego obtiene del rey la correspondiente Cédula (de 25 de mayo de 1598) de alzamiento del destierro y en 11 de junio de 1598 solicita del concejo autorización para su vuelta³⁸.

El hecho, además de extraordinariamente infrecuente, es muy significativo, porque enfrenta a dos sujetos de trayectoria similar (al menos en apariencia). El escribano Çilaurren ha casado hace unos años a una de las casas de más solera del valle (Arcaraso) y Arangutia está a punto de hacerlo en Aguiriano. Es extremadamente inusual que se produzcan altercados entre familias o personajes entre los que medie una distancia social y estamental acusada. No así entre quienes poseen aspiraciones semejantes. Parece que todo invita a enfrentarse a quienes buscan una nueva preeminencia, un espacio que no se puede compartir, porque es estrecho y único (como lo son todas las jerarquías)³⁹; una precedencia a cuya materialización están tan poco acostumbrados, que la única forma de manifestarla es por métodos violentos.

Tiene algo de cómico imaginarse el bofetón, pero jamás ninguno de ambos osaría ponerle la mano encima a don Antonio de Galarza, señor del solar de Galarza, o a alguno de sus hijos, por poner un caso.

Don Diego accede, en fin, a esa élite en formación, que su propia trayectoria personal contribuye a consolidar. Élite en la que se instala, y en la que mejora sus expectativas y situación, pues su hijo heredero casa (1624) precisamente a Galarza, con doña Isabel, nieta del ya nombrado don Antonio. Si convenimos en que las «políticas matrimoniales» son un barómetro fidedigno para medir la evolución de los linajes, hemos de aceptar, asimismo, que el recorrido de los Arangutia es uno de los más rápidos y exitosos.

4. AGUIRIANO Y MURUA

La mujer de don Diego es hija de Bautista de Aguiriano y Oro (1515-1595), nacido en Valencia, hijo de San Juan de Aguiriano y Galarza (n. cr. 1485-m. 1540) y doña Catalina de Oro, heredera de las casas de su padre en Eskoriatza⁴⁰. San Juan es miembro de una extensa familia de ocho hermanos, hijos del dueño del solar de Aguiriano y de una hija del de Galarza. Su varonía procede del solar de Alzarte, que es propiedad de sus primos carnales. Obviando otros detalles familiares —que no carecen de interés, pero alargarían innecesariamente esta presentación—, San Juan encuentra empleo en Valencia, donde es criado del «magnífico señor»⁴¹ Fernando de Torres, bayle general. En 1506⁴², de paso en Eskoriatza (muy probablemente para casarse), promueve

38 EUA-AME, Protocolo de Espilla de 1597-1598, caja 138, nro. 2; folios 56 y ss. y 86 y ss. Solicitud de don Diego, cuentas de gastos de Çilaurren, Cédula de Felipe II y perdón a Murua.

39 Cfr. Cosandey 2016: 496.

40 Cfr. el citado Archivo de la Casa de Plaza-Lazarraga (ACPL). Asimismo, Aguinagalde 2013.

41 Quien mereció glosa de Fernández de Oviedo, en su conocida obra «Batallas y Quinquagenas», batalla I de la Quinquagena II.

42 Otorga poder para ello a sus hermanos Juan de Galarza y Pedro Abad, de 31 de enero de 1506 (Escoriaza). Hay testigos «labradores» e «hijos de casa labradoriega», que explican cómo pagaban pechos y derramas, y que reconocían a los Aguiriano como hidalgos, exentos de estas derramas. ACPL, Ibarrundia, legajo 1, nro. 2.

una información de genealogía y nobleza al objeto de poder residir en el reino sin ser molestado. Testa y muere allí en 1540.

La probanza no tiene desperdicio. Además de ser una de las más antiguas del valle, supone la expresión escrita de su condición social superior. El litigante afirma descender de los principales solares de Léniz, que dicen ser Alzarte y Galarza. Por su padre, «desciende del noble caballero de Axpe» [sic], y, por su madre, sería descendiente de las casas de los condes de Oñate y de Salvatierra. Es nieto paterno de don García Ibáñez de Alzarte Aguiriano y de doña Juana de Ochandiano. Dicen los testigos que en la iglesia de san Miguel de Ugasua estaba enterrado en un sepulcro de piedra con espuelas doradas el noble caballero de Axpe, fundador de la casa de Alçarte, y que el conde de Oñate solía llamar a su abuela doña Teresa Díaz de Ayala (señora consorte de Galarza) «mi prima».

¿Verdad? ¿Pura exageración fantasiosa? Ese suele ser el dilema de las pruebas de esta época. Aparte los detalles, lo que nos interesa subrayar es su conciencia social elitista y superior, de talante «nobiliario», cuya confirmación resultará extremadamente útil en tierras valencianas.

San Juan fue una mezcla de funcionario y hombre de negocios, y legó bienes sustanciosos en Eskoriatza y Valencia a su heredero Bautista. Este pasa la primera parte de su vida allá, donde casa, y vuelve a Eskoriatza en la década de 1550, donde casa (1560) en segundas nupcias con la viuda de su sobrino Otálora, doña María López de Recalde y Churruca (m. 1591), de familia azkoitiana, un tiempo también vinculada por negocios a Valencia⁴³. Todavía a inicios del XVII, sus herederos conservan intereses en Valencia, donde pasará largas temporadas su hijo.

Doña María López ha enviudado hace algo más de dos años (1557) del pagador Mateo López de Otálora y Arcaraso, dueño también de casas propias en Eskoriatza. Otálora, después de haber servido «mas de 30 años» en los estados de Milán, regresó como pagador de las armadas del adelantado Alvarado, y falleció en Laredo, dejando una niña recién nacida, doña María López de Otálora (1557-1642).

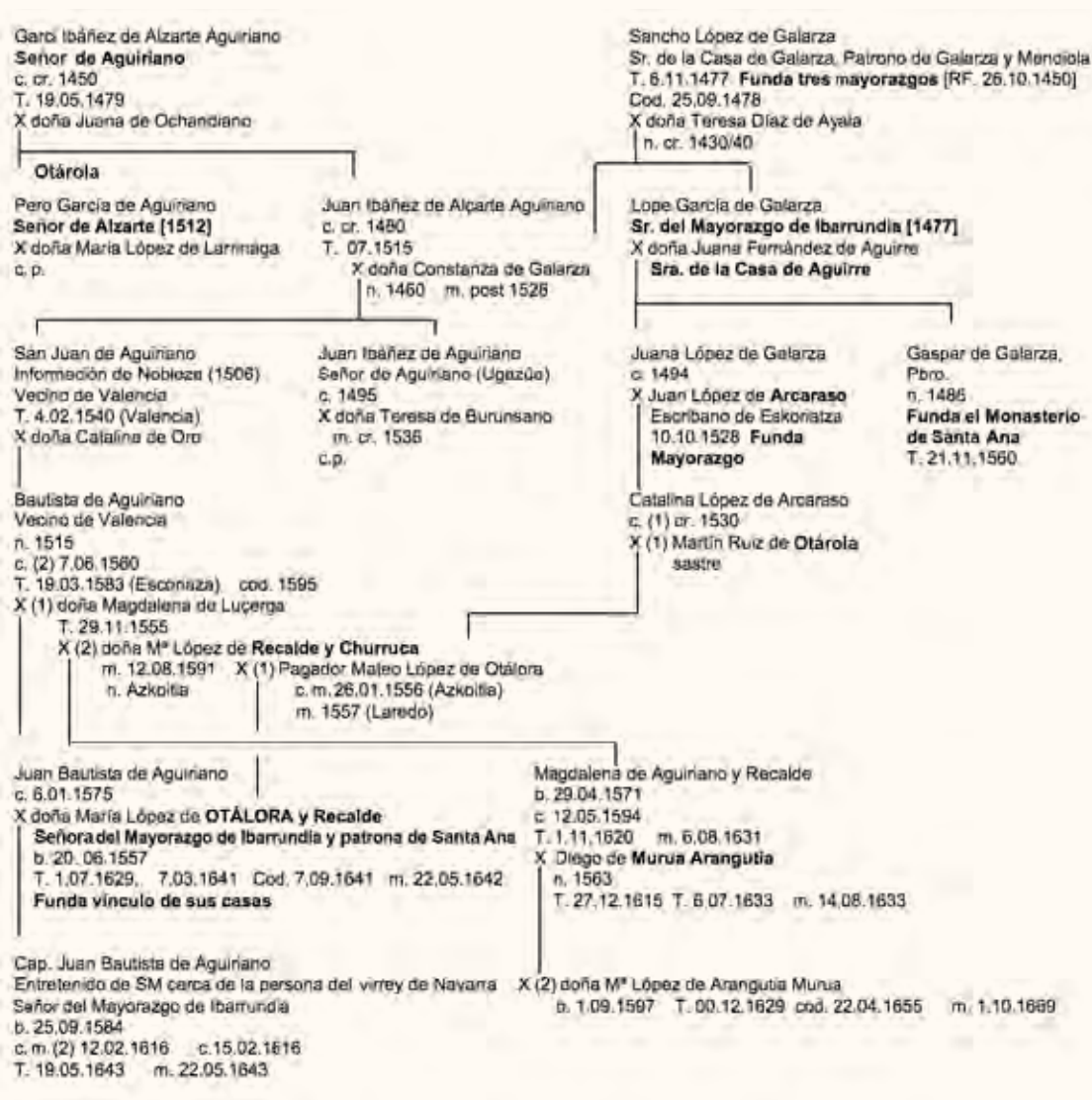
Los Aguiriano-Recalde ocupan un lugar preminente en la sociedad del valle, tanto por la suma de los bienes que ambos aportan al matrimonio como por su origen y parentescos. Son gentes ambiciosas e inquietas, se enredan en diferentes pleitos, medran, sufren diferentes avatares en su fortuna, pero toda su vida se orienta a la indivisión de sus haciendas, para lo que organizan el matrimonio del hijo mayor de Bautista con la hija de doña María López, que se materializa en 1575, tres lustros después de su propio matrimonio.

Diego de Arangutia se convierte en su cuñado, al casar (1594) con la hija de Bautista y doña María López, doña Magdalena de Aguiriano y Recalde, única hija de la pareja que llega a tomar estado.

La vida de la familia girará en torno a la longeva y poderosa hermanastra de doña Magdalena, doña María López de Otálora y Recalde, dueña de casas principales y varias fincas en Eskoriatza, además de juros y rentas. Su marido, Juan Bautista de Aguiriano y Lucerga, pasa largas temporadas en Madrid y Valencia, adonde se dirige en 1595, o reside en 1606. Doña María López le sobrevive hasta 1642, hereda diferentes propiedades de varios parientes, pero, sobre todo, litiga por el mayorazgo principal de la rama segunda de los Galarza, el de Ibarrundia, que obtendrá en 1620, para convertirse, así, en patrona del convento de Santa Ana.

⁴³ Sobrina del inquisidor de Valencia don Juan de Churruca, vicario además de Azkoitia (de donde se había ausentado en 1508), quien es lógico suponer tendría trato con su paisano Aguiriano. Valencia es uno de los primeros puertos del Mediterráneo, y desde, al menos fines del XV, residen en ella durante largas temporadas diferentes comerciantes y factores guipuzcoanos.

RED DE PARENTESCOS PRINCIPALES DE DOÑA MAGDALENA DE AGUIRIANO



La llegada de su «cuñado»⁴⁴ fray Martín la encontró ocupada con los preparativos de la boda de su hijo y heredero, Juan Bautista de Aguiriano y Otárola (1584-1643), con la única hija de don Diego, doña María López de Arangutia y Aguiriano (1597-1669), que se celebraría en febrero de 1615, unas semanas después de la muerte de fray Martín.

Además de una mujer alfabetizada, que sabe leer y escribir, es una persona muy preocupada por la conservación de la memoria familiar. Preocupación que comparte su marido y se ve reflejada en la larga lista de testamentos que va otorgando de 1612 a 1641. En todos ellos insiste en la conservación de «la memoria» de las casas de sus antepasados, los Otárola, y manifiesta una acusada preocupación de que queden desocupadas, pues su hijo ha pasado a vivir en casas de la familia de su mujer Arangutia. Ordena que el matrimonio se instale en ellas y que, en el caso de que no accedan a ello, pasen en cabeza de sus nietos. Termina por fundar fideicomiso.

⁴⁴ Me tomo esta licencia amparado en los usos de la época, en que los hermanos y hermanas de cuñados y cuñadas se consideran también «cuñados».

A partir de entonces podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que la de los Aguiriano-Arangutia se convierte en la historia de éxito social y familiar más emblemática de la Eskoriatza del siglo XVII, convertida en villa en 1630, como ya he señalado —precisamente merced, entre otros, a su sólido impulso—. Además de ocupar continuamente los principales cargos municipales, tienen tiempo para servir a la monarquía en diferentes situaciones y bajo las fórmulas más variadas. Se dice que, en 1568, el abuelo Juan Bautista había acudido, sin haber cumplido casi los 20 años, a Flandes, a llevar al duque de Alba un socorro de 100 mil ducados en plena revuelta tras el ajusticiamiento en junio de Egmont y Horn. Sus hijos Mateo y Juan Bautista (1584-1643) se enrolan en el servicio real. El primero en Flandes y por muy poco tiempo, pues toma el hábito de recoleto descalzo, y el segundo, quien utiliza siempre el título de capitán, sirve desde los 14 años (1598-1602) en la embajada de Praga⁴⁵. Regresó de allí a Eskoriatza, donde se casó en primeras nupcias, y pasó a servir como gentilhombre «entretenido cerca de la persona» del virrey de Navarra, don Juan de Cardona. Pasó de allí a servir en las galeras de Nápoles (1607), de donde regresó a Navarra, siempre como gentilhombre, entretenido del virrey, en esta ocasión el conde de Aramayona, duque de Ciudad Real, quien le empleó en diferentes comisiones (1613-1616). La última de estas, la organización de las guarniciones de tropas provinciales para la «jornada» de las entregas reales y bodas de Behobia⁴⁶. Volveré sobre ello.

Aguiriano pide licencia y regresa a Eskoriatza (1616) para casarse⁴⁷. Sirvió luego, con la provincia, en la entrada de Labort (1636), como capitán de arcabuceros y en diferentes empleos; la provincia solicita al rey (9 de noviembre de 1637) que se le premie.

Junto a su mujer, como decía, es el primer Aguiriano que se toma en serio esa fórmula de gestión de la «memoria familiar» que consiste en recolectar, ordenar y agrupar los servicios de los antepasados a la monarquía —en su caso, los Aguiriano y los Otálora—, al objeto de acumular un capital susceptible de convertirse en mercedes y beneficios a reclamar en el futuro. Capital latente que se activará de manera eficaz y se consumirá en la siguiente generación. En 1600 promueve una información de testigos sobre ello, que encuaderna en pergamino e incorpora a su archivo familiar⁴⁸. A la probanza va cosiendo y añadiendo certificaciones, cartas del virrey de Navarra, etcétera. Paralelamente atiende cualquier posibilidad de mejorar su patrimonio mediante herencias y reversiones troncales. Se hace, así, con el prestigioso solar de Alzarte, que sus hijos heredarán consecutivamente (asociando este apellido al suyo propio).

Sus tres hijos varones⁴⁹, Aguiriano y Arangutia-Murua, alternan sus estancias en Eskoriatza con sus respectivas carreras profesionales. El mayor pasa a Madrid (donde muere en 1648, con solo 24 años) «a negocios» y a defender derechos de la herencia de los Otálora; el segundo, Juan Martín (1625-1708), comerciante, pasa a Sevilla y de allí a Campeche (Indias), de donde regresa para entrar a gozar los mayorazgos familiares⁵⁰; y el tercero, Juan Blas, se enrola en el ejército con solo 14 años

45 Certificación del embajador Guillén de San Clemente de 1602, quien dice haberle empleado en muchos asuntos de papeles («en el ministerio de la pluma») durante los últimos cuatro años. ACPL, Ibarrundia, legajo 1, nro. 16.

46 En enero de 1615 el duque de Ciudad Real, capitán general de Guipuzcoa, le nombra comisario para alojar a los hombres de armas en Gipuzkoa. Los condes de Aramayona y duques de Ciudad Real, los guipuzcoanos Idiaquez de Tolosa, herederos de la casa de Butrón, señores históricos del valle, canalizan una gran cantidad de pretensiones de vecinos del valle vecino de Léniz, y, encauzando carreras en la milicia y la administración, se crean una intensa red clientelar. Algo parecido a lo que harán los Guevara, condes de Oñate.

47 El 25 de junio de 1616, el virrey solicita se le dé licencia para asistir a su casa, por no tener especial necesidad de sus servicios y estar a un día de camino.

48 Cfr. ACPL, Ibarrundia, legajo 1, nro. 16.

49 El capitán había tenido dos hijos de su primer matrimonio (ref. tablas), pero ambos se malogran, muriendo jóvenes y retornan su herencia y derechos a su padre y hermanos de segundas nupcias.

50 Obtiene en 1664 el oficio de gobernador interino de las fábricas de armas de Tolosa en premio a los servicios de su hermano Juan Blas.

(1641), en el tercio gobernado por su tío segundo⁵¹, el maestre de campo Esteban de Azcárraga (1605-1649), caballero de Santiago (1643), natural del barrio de Marín.

Es Juan Blas (1627-1664) quien mejor representa ese deseo difuso que poseen —y cuyo derecho de materialización se atribuyen— las élites guipuzcoanas de esta época de culminar el ascenso social con un reconocimiento expreso por parte de la monarquía, que los sitúe en una situación netamente superior y les proporcione una visibilidad y prestigio de otra dimensión, la de la «monarquía universal». El trámite habitual y conveniente es obtener merced de una de las órdenes militares, algo que con solo 26 años reclama por primera vez mediante su patrono en ese momento, don Juan de Austria. Juan Blas sirve 21 años (1642-1663), con mucho éxito y reconocimiento, en el ejército de Cataluña y sale de allí, ascendido y siempre a la sombra de don Juan de Austria, a servir en la desgraciada guerra de Portugal, donde fallece al poco tiempo en la masacre conocida como batalla de Castelo Rodrigo.

Efectivamente, es nombrado sargento mayor del regimiento de infantería de la guardia de su majestad en abril de 1661 y maestre de campo general en el ejército de Extremadura el 11 de octubre de 1662⁵². El paso a la guardia va unido al ansiado reconocimiento, que, por fin, obtiene con 34 años, con la merced de hábito de una de las tres órdenes militares (22 de abril de 1661)⁵³. Aguiriano solicita sea de Santiago por escrito del 14 de marzo de 1662, y se despacha cédula el 18 de marzo. Al morir en julio de 1664 malogra su carrera, pero parece obvio que la merced es el resultado, tanto del hábil uso de patronos y de los antecedentes familiares en lugar y ocasión apropiados, como del desorden que en estas décadas se produjo en su concesión por el entorno del rey y sus ministros. Aunque la merced se había devaluado circunstancialmente, y resultaba más accesible⁵⁴, era siempre preciso presentar argumentos convincentes para consolidarla⁵⁵.

Pero, sean cuales sean las circunstancias de su obtención —cada hábito posee su propia «historia»—, vestir el hábito de una de las órdenes militares —preferentemente la de Santiago⁵⁶— es la mayor distinción a la que puede aspirar un guipuzcoano de modestos orígenes. Se trata de un reconocimiento que, hasta entonces, por lo habitual, se reserva, o bien a hijos o parientes de personas que ya lo han vestido, o bien a personalidades relevantes y bien relacionadas en la Corte; y, casi siempre, a quienes llevan varias generaciones acumulando un capital simbólico y económico que les haga acreedores a la pretensión. El de Aguiriano, de hecho, será el único hábito vestido este siglo por un hijo de Eskoriatza arraigado en la villa.

Los prestigiosos Galarza lo obtendrán en dos ocasiones, en cabeza de los mayorazgos de la casa Sancho (1603-1650), en 1639, y Sancho Antonio (1644-1706) en 1666. Cuñado el primero del sobrino de fray Martín, Pedro de Murua y Aguiriano, y primo carnal el segundo de sus hijos, fallecidos sin sucesión, como ya hemos visto.

Pero volvamos a sus primos, los Murua Arangutia.

51 Primo segundo de su madre, hijo de primos carnales por Gallaistegui.

52 Nombrado primero, por don Juan de Austria el 1 de marzo de 1662, teniente de maestre de campo general.

53 Fecha de la merced. AHN, órdenes militares, legajo 111-112, nro. 62. Con el nombre equivocado de «Aguiriano», que se corrige en mayo.

54 Cfr. el reciente y detallado trabajo de Giménez Carrillo 2016.

55 Como he recordado precedentemente, Aguiriano debe probar el cuarto Murua-Arangutia, y su descendencia de la casa de Murua de Aramayona. Su dueño Domingo Martínez lo confirma, y dice que el pretendiente es su pariente en el cuarto grado [lo que es notoriamente falso]. AHN, OOMM, expediente citado folio 65 vltto.

56 Acabo de dedicar un estudio a este tema. Cfr. Aguinagalde 2015: 173-206. Descargable en www.academia.edu/31856205.

A don Diego, el hermano mayor de fray Martín.

Repasando los datos que poseemos sobre él, un hecho resulta sorprendente: su pobre descendencia, particularmente si la comparamos con la de la mayoría de las familias coetáneas. Sobre el motivo solo es posible aventurar conjeturas. Lo cierto es que una familia corta es un seguro contra el peligro de división de la hacienda (a la vez que supone un riesgo, por su más fácil extinción), y esto permite dar un salto cualitativo a medio plazo, al poder proponer dotes más cuantiosas. La única hija de don Diego llevará 3.000 ducados —sus tías se conformaban con 200-300 ducados, cuarenta años antes—, además de fincas y arreo conveniente. Y su único hijo heredará las propiedades paternas, casas, cartera de censos y actividad financiera de su padre. Pero la verdad es que este aspecto de la biografía de don Diego resulta algo infrecuente. En casi todos los casos de personalidades de perfil similar al suyo, quien apuntala la riqueza y estatus familiares se siente un verdadero «fundador», e, invariablemente, instituye un mayorazgo, o fideicomiso, para asegurar la estabilidad en el tiempo de su herencia, en bienes materiales e intangibles. No es el caso de don Diego, ni lo será de sus sucesores.

AGUIRIANO Y MURUA ARANGUTIA



Lo que sí parece es que la familia Arangutia no gozaba de buena salud. Don Diego tiene dos hijos, doña María López, mujer de Aguiriano, y Pedro, quien fallece sin cumplir 40, dejando, a su vez, tres hijos: una hija muerta niña y dos chicos, de los que el mayor se malogra con solo 27 años y el único heredero con 30.

De manera que la familia directa de fray Martín se extingue, y sus bienes pasan (1665) al primogénito —que todavía no tiene más que 5 años— de su primo, el ya citado gobernador Juan Martín de Aguiriano y Arangutia Murua.

5. ESKORIATZA Y POTOSÍ. EL CUSCO. ENTORNO DE FRAY MARTÍN

Todo esto que voy describiendo son los ingredientes que identifican el estamento y familia donde nace fray Martín. Se trata de detalles que estimo interesantes a la hora de valorar y comprender su figura. ¿Por qué? Porque, además de otras cuestiones emocionales o personales difíciles de valorar, fray Martín regresa en 1615 al seno de una familia muy diferente a la que dejó al marchar a Indias. Y en cuya transformación él también ha intervenido, aunque a la distancia.

A la generación de su padre pertenece su paisano, el riquísimo indiano Juan de Mondragón Ascarretazabal, «hombre de mucha calidad, caballero hijodalgo»⁵⁷, nacido en la casa de su nombre del barrio de Arcaraso, quien amasa una fortuna enorme en Indias tras unos inicios como militar intrépido y leal, habiendo servido contra Pizarro y en «todas las ocasiones y alteraciones» en servicio de su majestad. Fortuna que su hijo Pedro —coetáneo de fray Martín, además de su paisano en Indias, como residente en el Cusco— hace fructificar, haciendo de él, al decir de sus contemporáneos, la persona que realizó los servicios de más calidad que haya hecho un súbdito de su majestad, que alguien cifra en la suma astronómica, para un particular, de 800 mil pesos⁵⁸. Don Pedro fue alcalde ordinario, tesorero y regidor de Potosí.

Juan de Mondragón otorga un larguísimo testamento en la villa imperial de Potosí «a la una de la noche» del 22 de abril de 1587⁵⁹, aunque su residencia habitual sea el Cusco, donde radican sus principales bienes⁶⁰. Corrige el testamento, ya incapaz de firmar, otorgando codicilo ese mismo día, por parecerle que había dispuesto «poco gasto para tanta renta». Muere al rato, el mismo 22.

Efectivamente, su principal objetivo es retornar el grueso de su hacienda a su lugar natal. Para ello ordena que los 51.200 pesos ensayados «que tengo declarados» se empleen en comprar una renta anual de 3.000 ducados en censos sobre fincas y personas seguras en Eskoriatza o, en su defecto, la comarca. De estos, 1.000 ducados serán para el heredero y con los otros 2.000 manda que se funde y edifique un hospital para pobres y peregrinos, con su iglesia, instalaciones,

57 Archivo General de Indias, Charcas, 82/7, largas probanzas de su hijo Pedro. Se dice de él que fue gran soldado.

58 Pruebas en la villa imperial de Potosí, ante el escribano Francisco Pérez de Larrinaga (110 folios). Es hombre de «capacidad y buen seso», además de muy rico. Se traen las cuentas de las barras que se contabilizaron de Pedro, y los derechos que pagó por ellas (de 1579 a 1603) y las partidas que ha prestado a la real hacienda (441.000 pesos). Cuentas asimismo de los marcos de plata que ha metido, que suman 412.000, de los que ha recibido su majestad por el señoraje de la casa de la moneda, 412.684 reales.

59 Cfr. Archivo de la Familia Velasco-Alava (Archivo de la Diputación Foral de Alava), en el que recae la sucesión de esta fundación a través del mayorazgo de Unzueta de Eibar. Consultable en su magnífico sitio web www.araba.eus/arabadok.

60 Solo en joyas y otros bienes declara 24.000 a 25.000 pesos ensayados. Su entorno está formado, en parte importante, por conocidos mercaderes guipuzcoanos: Domingo de Arandía o Gregorio López de Unzueta.

etcétera, además de una obra pía para casar cada año dos doncellas pobres, preferentemente de su linaje y parentela. Y, en fin, que se cree un pósito de trigo de 1.000 fanegas con el que aliviar las penurias de la gente necesitada de la comarca en los años de mala cosecha. La fundación tiene cierta forma de fideicomiso, cuya sucesión debe recaer en el heredero de sus bienes (y, en su ausencia o falta, el regimiento de la villa). Con este objeto, ordena que Pedro, su hijo único —que es natural— y heredero universal, quien, además, con su industria e inteligencia ha ganado otros muchos bienes, vuelva en el plazo máximo de dos años y medio con estos bienes a Eskoriatza. Es testamentario su deudo y vecino de Eskoriatza, el capitán Pedro Martínez de Olaeta⁶¹. El objeto principal del codicilo es modificar el orden en la inversión de los 3.000 ducados, en el que da preferencia al pósito. En mayo, Olaeta se desplaza del Cusco a Potosí y promueve autos contra el heredero, a quien acusa de no tener ninguna intención de cumplir con la fundación, como su padre ya sospechaba⁶².

Que los oriundos de las villas, lugares y valles de Gipuzkoa mantengan estrechas relaciones cuando pasan a Indias es algo que no precisa de explicación. Es lo natural y así ocurre, según todos los indicios, con la colonia de guipuzcoanos residente en el virreinato del Perú, cuya sede episcopal del Cusco acaba de ser ocupada durante 13 años (1570-1583) por el doctor Sebastián de Lartaún, natural de Oiartzun. Les une su idioma materno, una innegable comunidad de intereses y visión⁶³, y un inextinguible amor al país de origen, que no se cansan de profesar y confesar en fundaciones o transferencias de capital (como diríamos hoy), manifestación de una solidaridad de linaje, solar y familia a medio y largo plazo que permitirá a otros seguir sus pasos.

Resueltas las diferencias con el puntilloso Olaeta, el 22 de marzo de 1594 Pedro otorga un detallado poder al tercer testamentario, Bernardo de Mostrecón, para que cumpla con el testamento y acuda con los pesos a Eskoriatza. En Cartagena de Indias⁶⁴, el 24 de junio de 1594 Mostrecón entrega a Domingo de Insaurreaga, para cargar en su fragata, 24 barras de plata, que equivalen a los 42.000 pesos que Pedro de Mondragón envía a España para la fundación de su padre, equivalentes a los 3.000 ducados de renta anual previstos.

Además de Mostrecón, vinieron a España dos de los hijos naturales de Pedro: Juan y Pedro. Pedro pasó a educarse al colegio de jesuitas de Bergara, donde falleció en 1602⁶⁵. Y Juan, quien regresa a Indias muriendo en el viaje, deja en el valle, bajo la tutela de su tío el dueño de Ascarretazabal, a una hija ilegítima, doña Juana Aldonza de Ascarretazabal (1609-1630), quien recuperará en 1630, tras largo y complicado pleito con los jurados y alcaldes de Eskoriatza, el

61 Quien sirvió al rey durante cerca de 20 años, de lo que da información en Veragua, en 1576. AGI, Patronato Real. Es pariente en grado indeterminado (probablemente tío segundo) de Juan de Olaeta, cuñado de Fray Martín, como marido de su hermana Mariana.

62 Los curiosos detalles de todo ello van incorporados en el traslado de la escritura de fundación, que se remitió a Eskoriatza con los testamentarios. Deja estipulado que cada huérfana sea dotada con 30.000 maravedises. Testamentarios su hijo Pedro, el capitán Pedro Martínez de Olaeta y Bernardo Mostrecón. Siguen inventarios. Mostrecón fue a Eskoriatza y se encargó de la construcción del hospital. La documentación detallada sobre todo ello se conserva en el citado Archivo de la Familia Velasco-Alava, legajo 27/039, además de en EUA-AME.

63 Eso que recientemente se ha calificado como «espíritu emprendedor», en el denso y documentado trabajo de Díaz de Durana 2008.

64 Pruebas en AGI, Contratación 244, n. 26. En Sevilla al 19 de julio de 1595 Mostrecón pide copia del testamento, por si se pudiera perder. De esta plata, una parte es para pagar deudas con los herederos de Juan de Anda, vecinos de Vitoria, donde acude Mostrecón en 1596. La Casa de la Contratación pone pleito, por entender que los 47.000 pesos ensayados de la plata que trae Mostrecón son bienes de difuntos.

65 En 1602 se da entierro al cuerpo de su hijo Pedro, fallecido en el colegio de jesuitas de Bergara. Protocolo de Espilla, 1602. EUA-AME caja 145, nro. 2.

patronato hereditario del hospital⁶⁶, para morir de posparto a las pocas semanas, sin llegar a cumplir 22 años. Es interesante constatar que el administrador del hospital, además de apoderado para defender los derechos de la villa, no es otro que Juan Bautista de Aguiriano Otálora.

Para la época del envío (1594), fray Martín reside ya en el convento del Cusco⁶⁷. Ignoramos todo sobre su vida allí, aparte las obligaciones y ocupaciones derivadas de su condición de mercedario, pero una cosa es segura: se trata de un joven inquieto, cuyo interés por los indígenas excede con mucho a lo estrictamente necesario⁶⁸. Tomar datos, recoger informaciones tan variadas, y todo ello en un relativo breve espacio de tiempo, sugiere una personalidad interesante, activa e infrecuente.

Por otra parte, reunió y contó con medios materiales para todo ello. Además de un hombre curioso, era un hombre práctico. Nada más lógico para un fraile que invertir esta relativa riqueza en obras pías, en lo que imita a sus paisanos Ascarretazabal y Olaeta —quien también fundó una obra pía en Eskoriatza⁶⁹—. De hecho, él mismo afirma que, para cuando salió de Eskoriatza, tenía ya esta intención.

Para 1610 empieza a remitir cantidades en beneficio del convento de Santa Ana. El 15 de febrero de 1610, en Los Reyes, entrega a Gregorio de Ybarra 1.000 pesos para el convento (de los que especifica que 200 sean para su hermana monja) y varios objetos de plata para ornato del culto. Ibarra entrega todo ello el 7 de enero de 1611, en Sevilla, a Bernardo Mostrecón, a quien las monjas de Eskoriatza conocen bien de su estancia encargado de la obra de Ascarretazabal y han apoderado a este efecto. Mostrecón envía aviso al convento, y este otorga poder en su favor para que le remita todo ello con un arriero y a su riesgo, el 14 de marzo⁷⁰.

El 22 de diciembre de 1611 (en La Plata) fray Martín otorga escritura de fundación de una «memoria» de 2.000 ducados de capital (incluye la licencia de fray Pedro de Arce, provincial del Cusco, para que pueda recoger limosna con este objeto)⁷¹, con los que comprar 100 ducados de renta anual, para misas y capellanía en el convento, pues le consta que carecen de capellán. Encomienda su ejecución a su hermano Diego, a quien nombra patrón, dispone el envío de la cantidad en la «primera flota» de 1612 y, finalmente, se elige a sí mismo como primer capellán, pues «tengo propósito de partir» de vuelta.

Deseo que corroboran, por cierto, las primeras licencias que va obteniendo para su *Historia*, que van pautando este viaje de vuelta. La etapa en La Plata en 1613 es la principal, como señala Rolena Adorno⁷². En marzo obtiene dos censuras positivas y plasma la fecha definitiva al manuscrito preparado para la imprenta: «Finita est haec historia».

Desde allí, en 1614, viaja a Córdoba y Tucumán, para embarcar en Buenos Aires, de regreso a la metrópoli.

66 Los detalles de la construcción, incluidos varios diseños de la obra, además de las peripecias de la administración del hospital se pueden consultar en el citado Archivo de Velasco-Alava.

67 Cfr. Barriga 1942 y Ossio 2004: 56 y ss.

68 Una buena parte de la estancia de fray Martín en el virreinato corresponde al gobierno del marqués de Montesclaros, del que hay un magnífico estudio Latasa Vassallo 1997.

69 Apodera para ello a su cuñado el escribano Mateo López de Espilla, al que remite 500 ducados desde Indias.

70 AHPG-GPAH, 1/0863 protocolo de Çilaurren de 1611, folios 45-46.

71 ACPL, Ibarrundia, nro. 21.

72 Cfr. Adorno 2008: 116-118.

La gestión de la fundación de su «memoria» llevó un tiempo y fue un negocio entre paisanos.

Fray Martín remitió el dinero mediante el citado Pedro de Mondragón Ascarretazabal, quien en estas fechas figura ya como el más opulento mercader de la región, al decir del célebre fraile mercedario fray Ambrosio Maldonado, visitador general de las provincias del Cusco, etcétera, en una interesantísima relación que remite el 3 de agosto de 1613 al virrey Montesclaros sobre la situación económica, religiosa y social de la Villa Imperial de Potosí y su provincia:

«Pedro de Mondragon es el mas rico de aquella republica, de hedad [al margen: hedad 65 años], tiene entendimiento, moderado lustre, buena estimación de persona, no muy bien querido. Soltero»⁷³.

Ascarretazabal lo consigna al ya citado mercader Gregorio de Ybarra⁷⁴, originario de Eibar y vecindado en el Cusco, que efectuaba constantes viajes a Sevilla. Este lo entrega en Sevilla a Domingo de Lausagarreta, de quien, a su vez, Juan Ochoa de Yturbe, vecino de Elorrio⁷⁵, cobra la cantidad de 14.752 reales. Con estos, Diego de Murua otorga el 27 de enero de 1614 la escritura definitiva con las monjas de Santa Ana, entre las que se encuentra, como se sabe, su hermana Catalina.

Surgieron algunos problemas en el ínterin sobre los límites y objeto de la fundación, pues se objeta que fray Martín solo tenía licencia para recibir ese dinero, no para invertirlo así. Don Diego entrega la cantidad al convento, quien lo usará para sus necesidades, de la misma manera que habían hecho con una suma similar enviada por fray Martín. Siendo esto así, acuerdan que las monjas pondrán los reales a censo, que si fray Martín de Murua regresa sea él el capellán, que las monjas obtengan del general la licencia para fundar la dicha capellanía, y que don Diego y sus sucesores sean los patronos perpetuamente.

Entre medias, y antes de obtener tal licencia, fray Martín materializa el anuncio de su vuelta, que se producirá al año siguiente.

6. REGRESO DE FRAY MARTÍN Y LLEGADA A LISBOA (SETIEMBRE 1615)

Fray Martín de Murua deja América embarcando en la Armada gobernada por el general Lope Díez de Aux y Armendariz (1575-1640)⁷⁶. Los «avisos de corte» de setiembre⁷⁷ dan noticia del avistamiento en Lisboa, el 15 de agosto, de la flota de «la escuadra de galeras de España». La llegada debió de ser accidentada, pues los avisos de 17 de octubre detallan cómo:

73 Biblioteca Nacional de España, sección de Manuscritos, nro. 2.010, folios 184-202. Dado a conocer y editado por primera vez por Barriga 1948: 53-81.

74 Del 9 de diciembre de 1613 es el expediente de licencia de Ybarra para regresar a Indias. AGI, Contratación, 5331, nro. 22. Previamente (1611) había regresado de un viaje en el que afirma haber venido «cargado» de muchos negocios ajenos y cantidad de hacienda, desde el Perú. *Ibidem*, 5322, n. 7. Ibarra se fijó en el Cusco, donde se instaló casado con doña Isabel de Merodio.

75 Cfr. el minucioso e interesante estudio de Basterretxea Kerexeta 2004. Describe muy bien la vida comercial de los Yturbe y familias del entorno.

76 Nieto de guipuzcoana, inmediatamente después creado marques de Cadreita (1617), diestro marino y virrey de Nueva España en 1635.

77 Cfr. Anónimo 1613-1616.

«A los 6 vino auisso de aber llegado a vista de Sant Lucar la Almiranta de los galeones de la plata que se auia derrotado de ellos y de las flotas del Piru y Nueva España, que auissan traen en todo con las mercancías onze millones, y despues a llegado auisso de aber llegado todo lo demás en saluamento y parte de ello llego a Lisboa, que a sido muy buena nueva. A Dios sean las gracias que fruta es que siempre llega sazónada»⁷⁸.

En el convoy de Lisboa viaja fray Martín, quien viene acompañado de un criado indígena.

Desde Lisboa escribe el 20 de setiembre a su hermano Diego con diferentes recados y avisos. Vuelve cercano a los 50 años y sin intención de regresar al Cusco, como ya había insinuado en la fundación de Memorias de 1611 que ya he citado. No me cabe la menor duda de que el propósito de su regreso es editar su *Historia general*⁷⁹. Y, con este objeto, trae el resultado de su trabajo, en forma de dos manuscritos. Un texto largo y elaborado para la imprenta y un conjunto de textos, a modo de «borrador», repleto de dibujos coloreados. Trae también, al parecer, otros borradores y notas: «librillos de mano y figuras»⁸⁰.

Parece que se detiene unos días en Lisboa, donde hace algunas compras (al menos una vajilla, que sepamos), contrata un arriero, carga las mulas y emprende camino en dirección a la Corte, movido, sin duda, por su urgencia e interés en dar a la imprenta su manuscrito, para lo que debe desplegar un importante esfuerzo entre conseguir las licencias, trabajar con el grabador, etcétera. Para ello, ha encargado a su hermano Diego que salga a su encuentro y lleve «dinero que gastar».

Con este propósito, ha firmado un contrato con el grabador de moda de la época, el célebre flamenco Pieter Perret (1555-1639)⁸¹, «tallador de cámara de Felipe II», para que realice los grabados de su *Historia*.

Así, junto a sus objetos personales, fray Martín trae diferentes documentos, y, entre estos:

«Un conocimiento de Pedro Perete, escultor de su magestad, vecino de Madrid, de cien reales que dio para en cuenta del libro que se a de hazer de las yndias

[...].

Una escritura de entre el dicho fray Martin y Pedro Perete escultor de laminas de su magestad de concierto que hizieron para hazer figuras de su libro».

El dato es completamente desconocido, y me parece espectacular. Impregna la empresa de fray Martín de un vigor y una visión de altos vuelos. Quiere un libro suntuoso y no reparará en gastos. Que, por cierto, parece dispuesto a sufragar, solo o ayudado por su hermano Diego.

Son ese tipo de detalles los que desvelan los trazos de una personalidad, muy difícil de apreciar mediante únicamente secos documentos notariales.

⁷⁸ Ibídem folio 158 vltó.

⁷⁹ Aunque también se afirma que tenía obligación de regresar para el capítulo general de la Merced en Calatayud. Cfr. Álvarez-Calderón 2004: 108.

⁸⁰ Cfr. Apéndice Documental 2.

⁸¹ Cfr. su ficha en *Netherlands Institute for Art History*, <https://rkd.nl/nl/explore/artists/62765>.

Fray Martín llega, además, cargado de paquetes y curiosidades de las Indias. El minuciosísimo inventario de sus pertenencias, que edito al final de este estudio⁸², es extremadamente elocuente sobre la personalidad de su propietario. Al margen de investigaciones más detalladas, que ni son el objeto de este trabajo ni soy yo la persona más adecuada para realizar, la lectura del mismo confirma lo que podemos esperar: el curioso y erudito recopilador de tradiciones, objetos y saberes originales de las Indias. Ossio, retomando la opinión de Raúl Porras Barrenechea, describe en términos elogiosos a fray Martín, como «un autor sensual, aficionado a lo anecdótico, que se solaza ante la belleza, el boato, el misterio y el ingenio de los seres humanos. De aquí sus detalladas descripciones del manejo de los quipus y su gran atracción hacia el arte textil»⁸³.

Vuelve acompañado de su criado indígena, y trae consigo dos papagayos, además de un objeto de extraordinario valor:

«Yten en otra bolsa de lana de las yndias se hallo una camisa delgada de lana que [sobre la línea: segun dixeron] parece fue camisa del rey ynga».

Fray Martín clasifica sus trastos en dos envíos.

Escoge lo que lleva consigo y con el resto fleta, en dirección al puerto de Laredo, varias «petacas» cargadas con sus bienes («drogas, y cosas medicinales y otras cosas del servicio de su persona»), dirigidas a Eskoriatza, a nombre de su hermano Diego.

7. DE LISBOA A MADRID. DE MADRID A ESKORIATZA

Si, como sabemos, el 20 de setiembre todavía no ha salido de Lisboa, el 22 de octubre obtiene las licencias del convento de Madrid, y el 5 de noviembre ya está en Eskoriatza, lo cierto es que actúa con una inusual rapidez. Solo para recorrer la ruta Lisboa-Madrid, se calcula que en esta época son necesarias tres semanas.

Entre sus papeles⁸⁴, conserva los originales de las recomendaciones y licencias previas obtenidas en América para la edición⁸⁵: «Unos papeles de liçençias de sus perlados». Ha copiado todos ellos en el ejemplar Getty.

El 22 de octubre, en el convento de la Merced de Madrid, obtiene, por un lado, la aprobación del censor (que no es otro que el célebre escritor, además de también cronista, Fray A. Remón), y, por otro, la licencia del maestro general de la orden, fray Francisco de Ribera. Ambos documentos van incorporados en el manuscrito preparado para la imprenta.

Me parece muy sorprendente que no espere a su hermano Diego en Madrid, adonde le ha pedido que acuda «con dinero para gastar», como he señalado. Pero, fuera que llegara en no buenas condiciones o por otros motivos, el hecho es que fray Martín no se queda en la Corte a vigilar las diligencias precisas para la impresión de su libro, cambia de opinión y, prácticamente de inmediato, se dirige a su villa natal.

82 Se hicieron, en realidad, dos inventarios diferentes. El primero a su muerte, el 7 de diciembre, y el segundo el 21 de diciembre, cuando llegaron los fardes de Laredo.

83 Cfr. Ossio 2004: 53.

84 Cfr. Apéndice Documental 2.

85 Cfr. los detalles en Adorno y Boserup 2008: 7-76 y 29-30.

Pero su hermano ha salido ya de Eskoriatza a su encuentro, y topa con él en octubre en el puerto de Somosierra, a 80 kilómetros y puerta Madrid.

«gaste diez y seis ducados en el viaje que hice para Madrid, aunque no llegue sino asta Somosierra, que por la carta mencionada en la partida precedente me escribió lo saliese a Madrid y lleuase dinero que gastar, y tope con frey Martin mi hermano que benian de camino en Somosierra y volui con el y le pusse la costa a el y a su criado».

Es muy difícil saberlo, pero hay un hecho que pudo influir, al margen de lo que voy comentando, en este repentino cambio de opinión: desde inicio del verano la Corte no está en Madrid, está «de jornada», a las entregas reales en Irún-Behobia. Felipe III, acompañado del gentío y la opulencia propias de un evento tan singular y de semejante envergadura, reside, de hecho, en Burgos desde fines de verano. El séquito de la infanta Ana, dirigido, con poderes del rey, por el duque de Uceda, sale de Burgos el 25 de octubre, y el 29 de octubre entra en Gipuzkoa, por Salinas⁸⁶. Le sigue, a distancia de algunas jornadas, el propio rey, quien llega a su vez a Salinas el 2 de noviembre⁸⁷. Felipe III regresará a la Corte acompañado de la princesa de Asturias, Isabel de Borbón.

No me resisto a poner en relación esta circunstancia con la destartalada dedicatoria de su *Historia* a «su Alteza de el Príncipe de España N. Señor D. Philippo 4º y a su alteza [en blanco] Princesa de España y señora N.»⁸⁸. Destartalada por su rápida y confusa redacción, su letra y su contenido. Estando el ejemplar en Madrid, fray Martín, por lo visto, sabe del casamiento, pero ignora el nombre de la futura princesa, doña Isabel. Lo más curioso es que nadie completa después el texto. Ello da pie a toda suerte de conjeturas.

La proximidad de fechas induce a suponer que los Murua Arangutia, el criado indígena y la compañía, viajaban, sino a la par, sí inmediatamente después de la Corte. En cualquier caso, fray Martín no se separa en ningún momento de su mayor tesoro⁸⁹: «Un borron de su libro con algunas figuras de las yndias», que es fácil identificar con el manuscrito Galvin.

Llegan a Eskoriatza el 5 de noviembre.

Fray Martín se instala en casa de Diego, y su llegada es motivo de numerosas reuniones y encuentros con parientes y amigos del valle y su entorno a los que, como especifica don Diego, hay que agasajar «a usanza de esta tierra»:

«Yten gaste con el dicho fray Martin mi hermano desde cinco de nouiembre asta veynte y dos del, en que cayo enfermo, asi con su persona y criados como con muchos parientes y amigos que acudieron a visitarle asi de este valle como de fuera del, que hera forsozo convidarlos».

Antes de salir de viaje, fray Martín había dispuesto una nueva fundación, esta vez para dotación de parientas pobres que vayan a ingresar en Santa Ana. Obtuvo licencia para ello del

86 Cfr. el relato clásico de esta «jornada», en Mantuano 1618: 191. Y el reciente McGovan 2013.

87 Cfr. las actas de la Diputación de Gipuzkoa, editadas por Ayerbe Iribar. *Juntas y Diputaciones de Guipúzcoa*, (1601-1700), Documentos, San Sebastián: Juntas Generales de Gipuzkoa y Diputación Foral de Gipuzkoa, 1998-2001, vols. 15-23 [los 14 primeros volúmenes en coautoría con L. M. Díez de Salazar Fernández]; vol. XIX, 1613-1615, 2001.

88 Folio 14 r.

89 Cfr. Apéndice Documental 1.

provincial, fray Pedro de Arce, en La Plata, el 23 de diciembre de 1613. Con este objeto, iniciado ya su viaje de regreso, había remitido, desde la ciudad de Potosí (entregados el 2 de mayo de 1614), 1.500 pesos de a 8 reales, a Martín de Araoz, oñatiarra vecino de Sevilla, mediante su paisano Gregorio López de Lazarraga. Araoz remitió a su vez a don Diego 1.350 (que suman 10.850 reales), cobrándose el resto en concepto de seguro, fletes y averías.

El 26 de diciembre, fallecido fray Martín, don Diego se obliga por esta cantidad y funda censo a favor de la dotación anual dispuesta por su hermano⁹⁰. Censo que se extingue cuando entrega los bienes a la orden de la Merced, que asume las cargas de la herencia y acaba con esta obligación el 15 de abril de 1616, como luego veremos.

Sabemos que fray Martín aprovechó su estancia para ir a Vitoria, acompañado de sus hermanos Diego y el bachiller Pedro, a visitar al obispo —entonces de Calahorra—, don Pedro González del Castillo, quien, por cierto, acababa de pasar en mayo por Eskoriatza, en visita pastoral, reprendiendo al clero local, porque «de muchos años a esta parte a avido gran descuido en los curas y testamentarios en el cumplimiento» de las mandas testamentarias. Descuido generalizado que, me da la impresión, se podría ampliar, por ejemplo, a la inscripción de bautizados.

Sabemos, también, que seguía con alguna ansiedad la llegada, desde Laredo, de sus efectos personales, pues envió a interesarse por ellos a un medio pariente, Lázaro de Aguirre⁹¹. Diego costeó los viajes:

«Laçaro de Aguirre, peon que mi hermano enbio a Laredo a sauer si auia venido la açabra en que auia encaminado sus petacas, veynte y cinco reales, por cinco días que ocupo y bino con abisso de como no auia llegado la açabra».

Con escrupulosa exactitud de comerciante y hombre práctico, Diego señala en su memorial de cuentas⁹² el dato de que el 22 de noviembre fray Martín cae enfermo. Acuden médicos desde Vitoria y Oñate, extienden recetas, y el maestre Juan de Murua (su hermano o su sobrino homónimo) y su primo carnal Juan de Gallaistegui, titulares ambos del oficio de cirujano, tradicional en la familia, se encargan de atenderle. Como siempre, es Diego quien proporciona los detalles:

«Yten por las bezes que le visitaron a mi hermano los médicos de Vitoria y Onate beniendo de sus lugares a visitarle y de lo que resetaron enbiandoles relación y mensajeros

Yten pague a maestre Juan de Arangutia y maestre Juan de Gallaestegui, que asistieron perssonalmente en todo el tiempo de la enfermedad de mi hermano sin hacer ausencia de mi cassa de noche ni de día, a cada uno de ellos seis ducados».

90 EUA-AME, protocolo de Espilla de 1616, caja 147, nro. 1.

91 A quien su hermano el bachiller Pedro deja mandas en su testamento (1625), tratándole, con afecto, de pariente. Su mujer, de hecho, es una Arcaraso Murua. Son extremadamente pobres. Al parecer dejan una hija casada en el valle con Garaycoa, y no sabemos nada más de ellos.

92 Cfr. Apéndice Documental 3.

8. EPÍLOGO. MUERTE DE FRAY MARTÍN Y CUENTAS CON LA MERCED

En vano, porque fray Martín sucumbe a los 15 días exactos, el 6 de diciembre de 1615. Llevaba solo 32 días en Eskoriatza. Siempre Diego:

«Yten gaste desde veynte y dos de nouiembre asta seis de diciembre que falecio y en la costa de los médicos y curijanos (sic) y parientes que acudieron, que le aconpanauan y belauan de dia y de noche y enfermeras que asistieron a su servicio y regalo solo en darles de comer, quatroçientos reales».

No creo fortuito que Diego, en su memorial, subraye la atención y cuidado con los que fue atendido fray Martín por sus parientes. Añade, además, que el criado indígena siguió enfermo de «tabardillo» —suerte de tifus—, durante varios meses, lo que induce a pensar que quizá fuera esa la razón del fallecimiento fulgurante de fray Martín.

De todos modos, algo sucedía, porque Diego testa el 27 de diciembre, y su sobrina (sin duda una de las parientas que le atendían), María Pérez de Olaeta y Murua, el 28. Da toda la impresión de que se trataba de algo contagioso y que quienes estaban más cerca acusaban diferentes síntomas.

Fallecido fray Martín, se produce un problema en relación con el destino de sus bienes.

Su herencia incluye, por una parte, los ya citados 10.850 reales remitidos para fundar un censo, en cuya renta se apoye la «memoria» para dotar parientes pobres que pudieran así ingresar en Santa Ana. Y, por otra parte, los trastos que ha traído, a los que hay que añadir los recibidos, a los pocos días, vía Laredo. Nos consta que manda repartir alguna ropa entre sus parientas. Probablemente alguna prenda exótica o curiosa. Pero nada más.

Don Diego se apresura a hacer inventario de lo que ha traído fray Martín, «comendador del convento de la orden de la Merced de la ciudad del Cusco y elector general del reino y provincia del Perú», el inmediato 7 de diciembre, ante fray Diego Carrillo, vicario del convento de Santa Ana, quien lo redacta de su puño y letra, por no tener a mano escribano en la villa ante quien otorgar la correspondiente escritura⁹³:

«En la villa de Escoriaça a siete días del mes de diciembre de mill y seiscientos y quinze anos, Diego de Arangutia y Murua vezino desta dicha villa, hermano legitimo de fray Martin de Murua, religioso de la horden de nuestra señora de las mercedes, que faleşcio ayer hallandose presentes los siguientes: el padre fray Diego Carrillo, bicario del conbento de santa Ana desta dicha villa, y Domingo Perez de Sardaneta, comisario del Santo Oficio y beneficiado de la parroquial desta dicha villa y Joanes de Ysassi, cura y beneficiado della, hizo ynbentario de los bienes del dicho fray Martin su hermano, por aberse muerto y fалlescido en esta su casa».

Todo es pasado en revista, empezando por la ropa que llevaba al fallecer:

«Todo lo qual se hallo en un cofre negro que solia tener el dicho fray Martin y se bolbió a meter en el y el dicho Diego de Murua declaro con juramento delante de los dichos señores no aber otros mas bienes del dicho fray Martin».

93 Cfr. Apéndice Documental 1.

A lo largo del texto he ido extractando los asientos más significativos:

«Primeramente saya capilla escupulario y ropas destemeña jubón, calçones medias çapatos con que se enterro ezeto el manto que sig.. (?) la capa que se le quito con el escudo, al tiempo que se enterro el cuerpo del dicho fray Martin, y se le dio a Catalina del espíritu santo Murua, hermana del dicho fray Martin, que es religiosa en el dicho Conbento de santa Ana de la dicha villa de Escoriaça

Un borron de su libro con algunas figuras de las yndias

Una caxuela con dos pares de anteojos

Un conocimiento de Pedro Perete, escultor de su magestad, vezino de Madrid, de cien reales que dio para en cuenta del libro que se a de hazer de las yndias

Unos conocimientos en dos pliegos y medio, digo en tres medias ojas, de aber pagado a su horden y conbentos en las yndias

Unos papeles de liçençias de sus perlados

Una escritura de entre el dicho fray Martin y Pedro Perete escultor de laminas de su magestad de concierto que hizieron para hazer figuras de su libro

Una caxa de oja de Flandes en que ay títulos de su horden para estar y benir a España y ser hordenado para misa y husar de cura y otros papeles conçernientes a el».

A las dos semanas llegan los fardeles remitidos desde Lisboa vía Laredo, y don Diego se apresura a convocar al escribano Espilla, el 21 de diciembre⁹⁴. Estos efectos habían pasado por diferentes manos, habían tardado en llegar a Eskoriatza, y, habiendo fallecido mientras fray Martín, no se podía saber con exactitud qué había entregado este a su llegada a Lisboa, y si faltaba algo. Para saber qué se recibe exactamente y, en su caso, poder reclamar lo que pudiera faltar, Diego de Murua solicita se haga inventario detallado en presencia de escribano y ante testigos:

«y luego yncontinente ante mi el dicho escriuano y los testigos que abaxo serán nombrados se procuro de abrir el dicho escritorio con una llabe que estaba pegada a una bolsa de cuero pequeña bazia que dixo el dicho Diego de Murua abia dexado el dicho fray Martin de Murua su hermano y se abia hallado en la cama donde se abia muerto. Y porque no se pudo abrir bien se llamo a Mateo de Bicuna çerrajero y abrió el dicho escritorio».

Es lo que don Diego denomina «segundo inventario», además de especificar que se trata de enseres que le ha enviado fray Martín para «adorno y servicio de su cassa», con el propósito obvio de quedarse con ellos. Añade que ha cobrado todos los bienes con «mucho cuidado, costas y gastos que auia puesto enviando duplicadas vezes perssonas mensajeros y arrieros a la dicha villa de Laredo por ellas y pagando los fletes y derechos y portes desde Lisboa a Laredo y de allí a esta dicha villa».

⁹⁴ Cfr. Apéndice Documental 2.

Se inventarían, entre otros bienes, una serie de papeles y documentos:

«Primeramente una cantidad de cartas misibas abiertas para el mismo fray Martin y para otras personas y algunas çerradas para particulares que por no ser necesario no se ynventariaron por menudo, y se tornaron a meter en el dicho escritorio para dar a cada uno las suyas.

Yten unos papeles que parece son escrituras signadas que dize en el sobre escrito del uno dellos: Reçibo Gregorio de Ybarra = el padre fray Diego de Arçe, 1.160 pesos, y una caldereta de plata y un ynçinsersario (sic) naveta y cuiflan (¿?) de plata que su fecha es en la çiudad de los reyes en quinze de hebrero de mill y seisçientos y dies años y dentro esta çierta liçençia firmada a lo que parece de una firma que dize el ministro fray Luis de Morales, Probinçial

Yten çiertas cartas de pago que dize en el sobre escrito = carta de pago de los yndios de como no les debo nada hasta 29 de junio de 1609

Yten cierta comisión dada por su probinçial al dicho fray Martin de Murua para ciertas doctrinas y cuentas que tubo y para que pudiese conoçer contra los amançebados

Yten una comisión dada por el prouisor del Cuzco al dicho fray Martin para [tachado: abe] hazer aberiguación contra las echiçeras

Yten un libro escrito de mano y en el algunos papeles, e algunos dellos cartas mesibas y entre ellos una escritura inserta una liçençia para fundar una capellanía en santa Ana de Escoriaça⁹⁵ y memorial de las missas que se an de decir, y se tornaron a poner en el mismo libro

Yten unas liçençias de aprouaçion y exsamen para cura del dicho padre frey Martin y liçençia del Audiencia Real para benir a España

Yten en otra bolsa de lana de las yndias se hallo una camisa delgada de lana que [sobre la línea: segun dixeron] parece fue camisa del rey ynga

Yten una estanpa en un lienço de una figura de algun rey

Yten unos librillos de mano y figuras».

Pero, al tiempo que establece el inventario del cuerpo de bienes, don Diego da cuenta y hace relación de lo sucedido, al maestro general de la Merced, «por cartas que auía escripto».

La herencia de fray Martín se convertirá en un asunto vidrioso.

El prior del convento de Santo Domingo de Bilbao, a instancia del prior comendador del convento de la Merced de Burceña (quien le eligió como juez conservador), interpone demanda a don Diego sobre el entierro del cuerpo de fray Martín y la herencia de sus bienes.

⁹⁵ El único documento original de los traídos por fray Martín que ha sobrevivido en el archivo de sus herederos. Cfr. ACPL, Ibarrundia, legajo 1, nro. 21.

Don Diego se defiende y explica cómo ha gastado parte de la suma remitida por fray Martín en la fundación del censo —como ya he referido—, en la traída de los bienes vía Laredo, curación de su hermano y del muchacho indígena que le acompañaba (quien, por cierto, todavía se mantenía enfermo en su casa). Su objetivo es cuantificar los gastos ocasionados por el viaje, enfermedades y otros pormenores de la vuelta de su hermano, para imputarlos como bajas a las cuentas finales. Pero, al realizar este cálculo, don Diego ha contado, de manera indirecta, todos los detalles de la vuelta desde Indias; documento contable, sin pretensiones, pero de gran valor histórico para nosotros, cuyo contenido he ido utilizando a lo largo de este trabajo.

La Merced acepta los argumentos de don Diego, para lo que, previamente, el maestro general fray Francisco de Ribera había dispuesto que se le tomara cuenta de los gastos y que el resto, además de los bienes de fray Martín, se entregaran a fray Cristóbal Ruiz, comendador del convento de Logroño, a cuyo nombre había extendido la correspondiente patente, en Jaén, el 24 de diciembre.

El cálculo de tiempos transmite la sensación de que las negociaciones fueron algo lentas y complicadas, porque, todavía el 20 de febrero, el maestro Ribera escribe a don Diego:

«su carta de V.M. de 24 del pasado me alcanço aquí en Xerez y me a pesado en verdad de la molestia que an dado a V. M. por los bienes que quedaron de su hermano y mas de su muerte [...] assi escribo al Padre comendador de Logroño que este con V. M. a quantas con el memorial de gastos que me envio y que reciba en quenta y pague lo que V. M. declarare con juramento auer gastado, que me parece que es lo que yo debo haçer»⁹⁶.

Da la impresión de que don Diego quedó más que molesto con esta reclamación de la Merced exigiéndole rendir cuentas. El hecho es que alarga el asunto hasta el 15 de abril, fecha en la que, presentado el citado «memorial de gastos», otorga, junto con fray Cristóbal, el documento de acuerdo definitivo.

La suma de las partidas del «memorial» hace un total de 2.798 reales, que son los que habría que restar de los 10.850 reales recibidos. De manera que don Diego debe 7.914 reales a la Merced (de los que se deducen 12 por gastos de derechos de saca de escrituras). Se especifica, además, que, para la entrega de los bienes de fray Martín, el ordinario de Calahorra y la Calzada, a instancia del fiscal de las obras pías, había emitido censuras, y que don Diego había cumplido escrupulosamente el mandato; pero, como «tenía sospecha y duda» que le pudieran poner recurso, solicita a la orden de la Merced, y esta aprueba, que en caso de que así sucediera, esta saldría en su defensa.

Queda el asunto engorroso del censo que, siguiendo las instrucciones de fray Martín, don Diego había fundado, como hemos visto, el 26 de diciembre de 1615⁹⁷. Este queda automáticamente extinguido con el cobro de los reales y el escribano Espilla añade la correspondiente diligencia en el encabezamiento de la escritura original.

Como reza el inicio de la citada escritura otorgada entre don Diego y el representante de la orden, fray Cristóbal Ruiz:

⁹⁶ Original en el expediente citado.

⁹⁷ EUA-AME, Protocolo de Espilla de 1615, caja 147, nro. 2, folios 201-203. Protocolizado inmediatamente después del inventario de bienes de fray Martín.

«En Escoriaça a quinze de abril de mil y seiscientos y diez y seis, ante mi Mateo Lopez de Espilla escriuano, dio y entrego Diego de Murua al Padre fray Christoual Ruiz Comendador de la cassa de la Merced de la ciudad de Logroño las cossas contenidas en este ynventario ecepto el fieltro que tiene el Padre fray Diego Martinez de Lerma con sus faldones y el cofre en que estauan las cossas suso referidas, que el dicho cofre es del dicho Diego de Murua, el qual asi bien entrego al dicho Comendador fray Christoual Ruiz unos papeles yntitulados recados de Guadalajara para mi hermano fray Martin de Murua, y lo firmo siendo testigos el licenciado Juan de Galarça y Martin Lopez de Arechaga y Santuru de Echauarria vecinos de Escoriaça».

El documento recoge todos los detalles que he referido. El ejemplar Galvin, con el resto de bienes, salió sin duda de Eskoriatza en dirección a Logroño.

El escribano Mateo López de Espilla se encarga de escriturar todos estos detalles, y los documentos principales forman un expediente que protocoliza en el volumen de 1616⁹⁸, bajo el título inicial y genérico de:

«Patente del general de la Orden de nuestra Señora de la Merced y carta de su Reverendisima y escriptura que se otorgo entre el padre Comendador de la merced de Logroño y Diego de Murua, sobre çiertos bienes que dexo el padre fray Martin de Murua»⁹⁹.

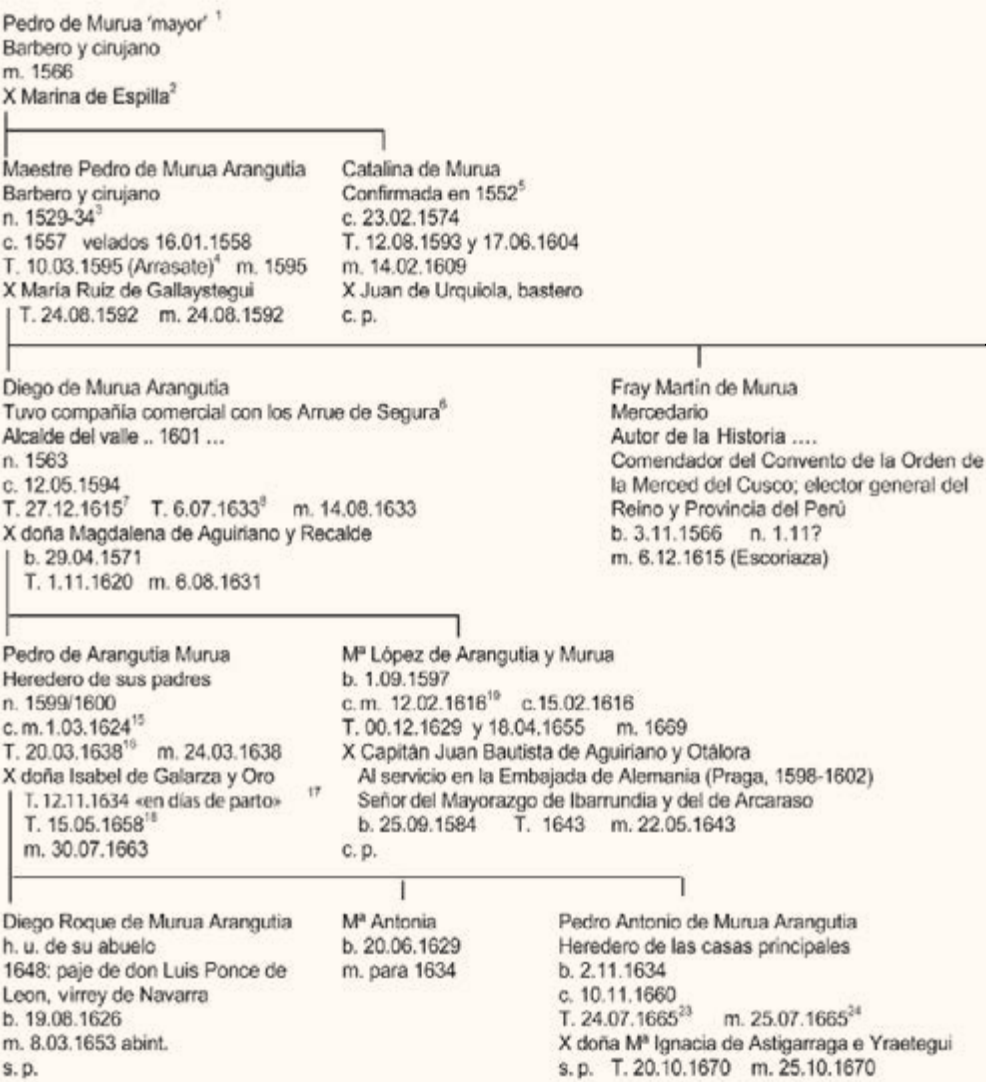
98 EUA-AME, Protocolo de Espilla de 1616, caja 147, nro. 1, folios 44-54.

99 Con el añadido del costo de su trabajo: «Dile traslado de todo ello signado al Padre maestro Fray Christobal Ruiz, comendador del Convento de la Merçed de Logroño, y pagó de derechos de registro y ocupacion y saca, por todo ocho reales». Incorpora, además de los documentos originales citados: (1) 24 de diciembre de 1615, Monasterio de la Merced de Jaén. Patente del maestro general de la Orden de la Merced, fray Francisco de Ribera, maestro en sagrada teología, sobre que habiendo fallecido el padre fray Martín de Murua, mercedario, confesor y vicario del monasterio de mercedarias de Escoriaza, y habiendo quedado diferentes bienes que ha traído de Indias, que pertenecen a la orden, para que estos no se menoscaben o pierdan manda al padre fray Cristóbal Ruiz, comendador del convento de Logroño, pase a Escoriaza en compañía de otro religioso y reciba los tales bienes y los saque del monasterio o de donde estuvieren, utilizando, si fuera preciso, las penas de excomunión previstas para ello; (2) 20 de febrero de 1616. Jerez. Carta del maestro general de la Orden de la Merced, fray Francisco de Ribera, a Diego de Murua, de Escoriaza, sobre el cumplimiento del mandato precedente.



APÉNDICE GENEALÓGICO

1. FAMILIA MURUA ARANGUTIA



1 En la fundación de Santa Ana (1565) figuran como testigos Pedro de Murua, mayor, y Pedro de Murua, menor, su hijo, barberos.

2 En el testamento de Elvira de Espilla (1571) se cita a su cuñado Pedro de Murua, ya m. y dice cómo le socorrió en sus necesidades. Deja mandas a su hijo Pedro, su sobrino, quien le ha sustentado. A la hija de este, Marina; a su sobrina Ana de Murua, serora.

3 Testigo en pleito de 1579, declara tener 45 años. En las pruebas de Ulibarri Murua para pasar a Indias dice tener 50 años en 1579 y ser deudo dentro del cuarto grado.

4 Ante Arcaraso, según nota del Libro de finados de Eskoriatza. Falta el protocolo de este año en el AHPG (Oñate).

5 Citada como hija de Pedro de Murua y Marina.

6 Juan López y su hermano Francisco de Arrue. En estas fechas, Diego de Murua otorga 24 escrituras de censo. En 25.02.1614, forma compañía con Andrés de Arana y Domingo de Arechaga, con 2.000 ducados de capital.

7 Después de las escrituras sobre la muerte de su hermano fray Martín. Enterrado en la fuesa donde están sus padres. Hijo único Pedro. Juan de Murua, hijo natural de su hermano el bachiller Pedro, cuyos bienes, remitidos desde Sevilla, recibió en Elorrio. Testamentarios: su mujer, su hermano el bachiller y su yerno Aguiriano.

8 Que a su hermana Catalina se le acuda con la renta de la casa que tiene en Olaeta. Deja cantida de censos y recibos,

Maestre Juan de Murua Arangutia Barbero y cirujano Vecino de Ibarra (Aramay.) b. 13.02.1558 c. 1585 cpd 12.04.1589⁹ m. post 1617 X Francisca López de Ybarra y López de Echaburu	Catalina de Murua¹⁰ <i>Catalina del Espiritu Santo</i> Monja en las Comendadoras de Santa Ana (Escoriaza) b. 27.11.1577 m. post 1633	Bach. Pedro de Murua¹² Clérigo; benef. de Mazmela b. 10.12.1559 T. 28.12.1625¹³ m. 00.11.1626 --- varias mujeres¹⁴
María López de Arangutia b. 02.04.1598 c. 22.02.1623 (Ibarra) X Andrés de Muguerra Ibarra c. p.	Marina de Arangutia Murua c.m. 29.08.1591¹¹ X Juan de Olaeta c. p.	Fray Andrés de Murua Franciscano b. 27.05.1572
Juana López de Arangutia b. 2.07.1586 c. 17.05.1604 X Martín de Elexpuru	Maestre Juan de Arangutia cirujano T. 17.07.1633²⁰ X N.²¹ ¿c. 3.02.1633 (Arrasate) X M^a Juana de Guraya Oquendo?	M^a Fca. de Arangutia Murua b. 22.05.1601 c. 22.01.1630 X Martín de Guemes c. p.
		Pedro de Arangutia²² b. 19.10.1587

«en este valle y fuera de el», que están apuntados en sus libros. Como su hija ya está pagada de su dote y herencia, Juan Bautita h.u.

9 Su padre le mando 200 ducados.

10 En 18.02.1596, carta de pago de los 300 ducados de dote que prometió su hermano.

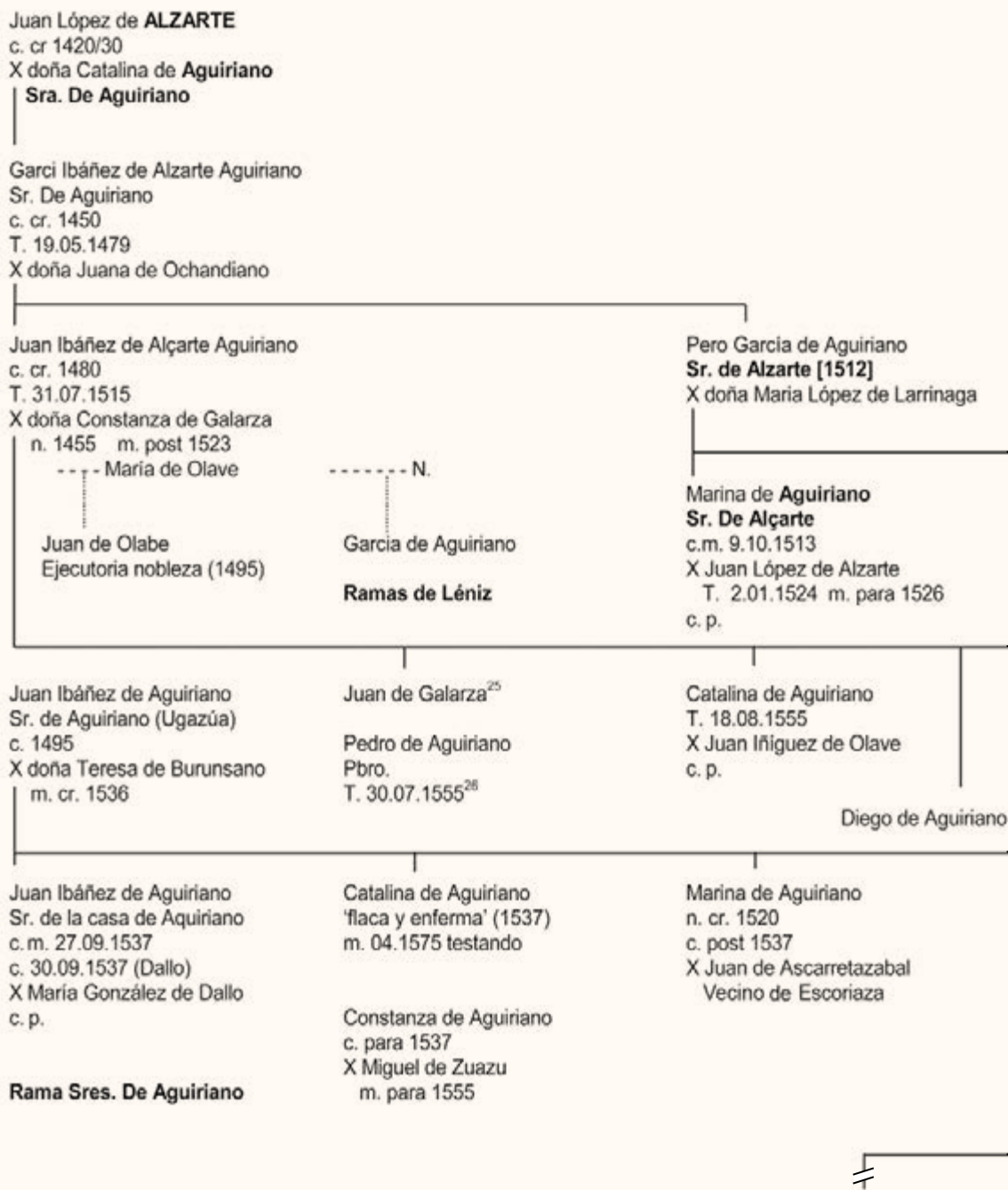
11 Dotada por su padre y hermano en 300 ducados y arreo. El es mejorado por su madre, Maria Pérez de Zubiate, viuda de Martín de Olata, a condición de que vivan con ella en su casa.

12 En 21.07.1614, el bach. otorga poder a Juan Martínez de Loyola y Domingo de Lausagarreta para que cobren los bienes de su hijo Juan de Murua, muerto en la mar al servicio de SM hace un año, en la floa del General Antonio de Oquendo, según el general le comunicó en carta de 21.10.1613 diciendole que enviaría sus bienes a Sevilla.

13 En Leniz, en la casa de Ybarbiribil. Se entirre en Eskoriatza, donde lo están sus padres. Describe algunas deudas y hace las mandas pías habituales. A su hermana Catalina, monja, 50 reales. A los 4 hijos de Andrés de Ybarra, 12 ducados; y a los de Lazaro de Aguirre, 50, por ser deudos «y por lo mucho que les quiero». Albaceas Diego y Juan Bautita de Aguiriano.

14 Se pueden rastrear varios hijos del bachiller en los protocolos de Eskoriatza, Arrasate y Leniz. Así, en la hidalguía que litiga Juan de Arangutia Murua y Aguirre, en Legazpia en 1645, uno de los testigos dice cómo es hijo natural de Pedro de Murua Arangutia y María de Aguirre, y que su hermano maese Juan es cirujano. Y todos coinciden en que sus abuelos eran Maese Pedro de Murua Arangutia cirujano, y Catalina [sic] de Gallastegui, padres tambien de Juan y Diego. Así mismo, es su hijo Maese Juan de Murua Arangutia y Perea, cirujano

2. FAMILIA AGUIRIANO



(b. 9.09.1601 (Leniz)-m. 3.04.1649 (Eskoriatza)), casado en Eskoriatza dos veces, con sucesión de su segunda mujer María de Urbina.

15 En la casa de Galarza, día del «bendito angel de la guarda». Lleva 2.000 ducados, más arreo. Su suegro le dota con 1.000 ducados de arras, además de mejorar a Pedro, que está ausente en Madrid. Carta de pago de 1.200 ducados de la dote en 5.05.1635.

16 Tiene dos hijos a los que declara h. u. Breve testamento y larga relación aneja de deudas y recibos.

17 Testa a punto de dar a luz y aparentemente muy grave. Tan es así que habla del hijo póstumo que le naciere. Cita a sus hermanas.

18 Su cuñada le prestó cierta cantidadde plata que le envió desde Sevilla su hijo, el capitán Martí de Aguiriano. Los bienes de su cuñado le deben 400 ducados. H.u. su único hijo.

19 Arangutia le dota con 1.000 ducados y unas casas principales junto al puente de Olaeta, donde viven. Dan carta

Maria de Aguiriano
X Juan Pérez de Urrutia
Escribano
c. p.

Domingo de Aguiriano
Rama en la Rioja

Maria de Aguiriano
c. m. 6.03.1514
X Domingo de Olabe
o de Pagalday

San Juan de Aguiriano
Inform. de Nobleza (1506)
c. cr. 1508
T. 4.02.1540 (Valencia)²⁷
m. 1540
X doña Catalina de Oro

Bautista de Aguiriano
Vec. De Valencia
n. 1515
c. (2) 7.06.1560 [velados]
T. 19.03.1583²⁸
Cod. 28.04.1595
X (1) doña Magdalena de Luçerga
T. 29.11.1555
X (2) doña M^a López de
Recalde
m. 12.08.1591

Martín de Aguiriano
m. para 1555
X N.

Isabel de Aguiriano
c. para 1515
X N.

Francisco de Aguiriano
X doña Marina de Ocaranza
y Zubiaur
c. p.

Continúa en las siguientes páginas

de pago de dote en 12.02.1629, refiriendo haber recibido 3.000 ducados en total por las legítimas de ella.

20 No tiene sepultura en Eskoriatza; que se encargue su tío d. Diego. H.u. el hijo que naciera de su mujer embarazada. Su hermana Maria y su cuñado Guemes. Llevó 200 ducados de dote. Testamentarios su mujer y sus primos Pedro y Doña M^a López.

21 En Salinas, 20.01.1642, c.m. de Juan de Arangutia Murua con María Asenci del Portal y Ocharcoaga. Dotes modestas. Entre los testigos maese Joan de Arangutia Murua, vecino de Eskoriatza.

22 Y varios más: Catalina, Diego, Ana, otra Maria y Francisco, último bautado, en 1605.

23 Deja h.u. a Juan Ignacio de Aguiriano, hijo de su primo carnal. Casó sin c.m. Los Aguiriano hacen inventario y partición de bienes muebles con su viuda.

24 Deja una hija ilegítima M^a Antonia Arangoitia Murua y Romarate, casada (28.11.1677) con Antonio de Ascasubi (residente en Briones).

Juan Bautista de Aguiriano
1568 fue a Flandes a llevar 100.000 ducados al D. de Alba
n. 1545/1550²⁹
c. 6.01.1575
m. post 1612
X doña María López de **OTÁLORA**
Sra. del Mayorazgo de Ibarandia [Ejecutoria, 1620]
b. 20.06.1557 m. 22.05.1642
T. 14.10.1612³⁰; Cod. 8.05.1627; T. 27.06. 1.07.1629;
2.04.1631³¹, 2.12.1634³²; 7.03.1641³³ Cod. 7.09.1641
Funda vínculo de sus casas

Juana de Aguiriano
T. 20.05.1570
X Pedro López de Burunsano y
Villareal
s. p.

Catalina de Aguiriano
Monja en Bidaurreta

Cap. Juan Bautista de Aguiriano³⁴
Al servicio en la Embajada de Alemania (Praga, 1598-1602); Entretenido de SM cerca de la persona del Virrey
de Navarra [7.11.1603]; Sr. del Mayorazgo de Ibarandia
b. 25.09.1584
c. m. (1) 11.08.1607³⁵ c. 16.08
c. m. (2) 12.02.1616³⁶ c.15.02.1616
T. 19.05.1643³⁷ m. 22.05.1643
X (1) doña María Ruiz de Aréjola y Fuentefría
T. 19.10.1609 m. 23.03.1611 "entre las 5 y 6 de la mañana"
X (2) **doña M^a López de Arangutia Murua**
b. 1.09.1597 T. 00.12.1629 y 18.04.1655³⁸ cod. 22.04 m. 1669
----- Marina de Ugalde --- Ana de Elosua³⁹

Gabriel de Aguiriano
Herederio del vínculo de Otálora
b. 20.03.1610
T. 29.05.1627, "de partida a
Castilla"
m. 1634/5
s. p.

Pedro Miguel
b. 27.09.1608
T. 1.10.1622 m. 20.01.1629
s. p.

Gobernador Juan Martín [Santos] de Aguiriano y Alçarte
Sr. de los Mayorazgos de Ibarandia y Arcaraso
Gobernador de las fábricas de armas de Tolosa [6.11.1664]
b. 13.11.1625
c. 7.01.1659
T. 20.12.1708⁴¹ m. 25.12.1708
X doña Isabel García de Zuazo y Vicuña
b.10.10.1637 (Salvatierra)
T. 14.08.1668 m. 17.08.1668 (postparto)
----- María de Garay o de Garaicoa ---- N.

Juan Antonio de Aguiriano⁴³
Sr. de los May. de Ibarandia y
Arcaraso; **hijo único de los Arangutia**⁴⁴
b. 17.11.1660
c. 10. 09.1690
T. 23.03.1721 y 30.08.1733
(Oñate) m. 18.12.1733
X doña M^a Concepción de Barutia
y Larrinaga m. 02.1733
s. p.

M^a Bautista de Aguiriano
Sra. de los May. de Ibarandia y Arcaraso (1734)
b. 13.12.1666
c. 19.02.1696
m. 1742
X Cap. Francisco de **GARAYCOA**
Sirvió en Buenos Aires y Chile
b. 4.10.1649
T. 30.12.1738
c. p.

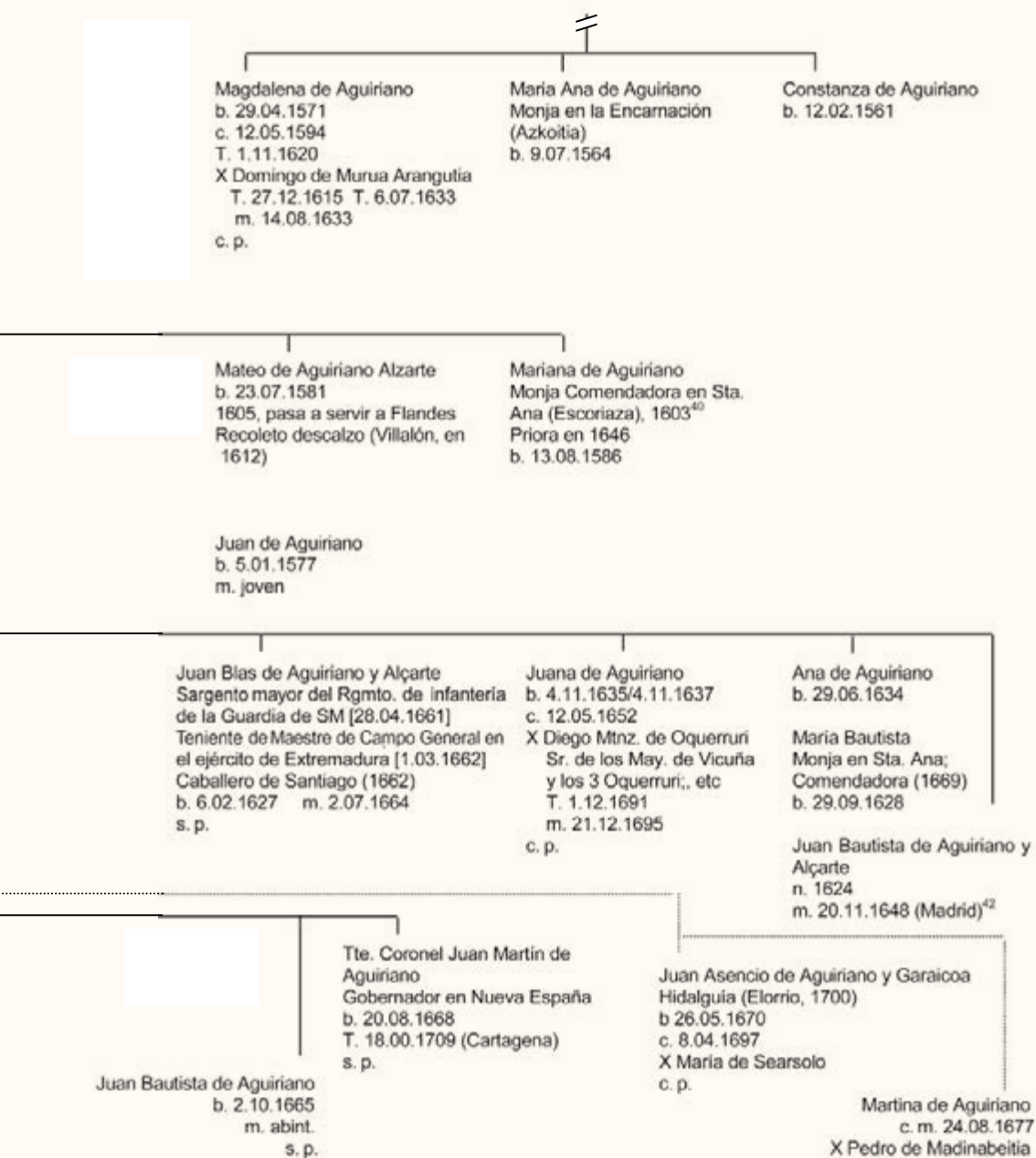
Juan Blas de Aguiriano
b. 28.04.1663
m. abint.
s. p.

25 En 15.09.1508, Juan Ortizde Garay y su mujer Elvira de Alzarte otorgan escritura de arrendamiento de la casa de Alzarte a favor de Juan de Galarza hijo de Juan Ibanez de Aguiriano, ante el escribano Juan Perez de Urrutia. Borrador firmado por Juan Ortizde Garay y Juan de Aguiriano. ACALzarte (Archivo Juan Carlos Guerra, Euskaltzaindia).

26 En la Casa de Aguiriano, donde reside, «ciego de sus ojos» (por lo que no firma). Por los parentescos que refiere, es hermano de Juan Ibáñez y San Juan. Bautita su sobrino, vino de Valencia, donde reside, hace años. Deja h.u. a Juan de Otalora.

27 Tiene cuentas pendientes con sus hermanos Domingo, Martín Catalina e Isabel. Martínde Alçar-te es su hijo ilegítimo (aunque legitimado por Carlos I en 9.04.1537), habido de María Andrés de Alçarte, a quien dedica numerosas cláusulas del T. Tiene los oficios de escribano y de contador de los correos por privilegio de 30.05.1511, confirmado n 1521. Que los herede su hijo Bautita de Aguiriano y Oro.

28 Su hermano, Martín abad; su primera mujer –hija de Rodrigo de Lucerga– trajo de dote 700 libras valencianas y



- ajuar; tiene una renta en Burriana (Valencia) y otras en Valencia; la 2ª trajo 800 ducados. Que su hijo y su mujer vivan con su madre y madrastra. A doña Catalina dio 400 ducados de dote para entrar en Bidaurreta.
- 29 Confirmado n 1552 junto a su hermana Juana.
- 30 Que a fray Mateo le acudan todos los años con 12 ducados para sus libros y necesidades. A doña Mariana 2 ducados de renta anual, a sumar a los 10 que le dotó cuando ingresó monja. Deja bienes a sus dos nietas ilegítimas hijas de Juan Bautita y Ana de Elosua, Magdalena y Agustina H. u. su hijo, a su falta Magdalena y a su falta el convento de santa Ana.
- 31 Se ha mudado de sus casas principales de la plaza, que ha dejado, con muchas alhajas, ropa etc. a su hijo y nuera con esperanza de que vayan a vivir en ellas, abandonando las que viven, de su nuera. Hace una lista de bienes para llevar a estas casas. Que todo sea de vínculo, como manda en su testamento.
- 32 Dueña de sus casas principales en la plaza de Eskoriatza (de su abuelo MartínRuiz de Otalora) y mucho ajuar. Dejó estas casas a su hijo y nuera para que vivieran en ellas, pero se fueron a las casas de ella y han dejado estas

3. FAMILIA GALARZA. RAMA DEL MAYORAZGO DE IBARRUNDIA

Lope García de Galarza
Sr. del Mayorazgo de Ibarundia [1477]
16.10.1472: adquiere la casa de Galarza Echea
X doña Juana Fernández de Aguirre
Sra. de la Casa de Aguirre

Lic. Juan López de Galarza
Sr. del Mayorazgo de Ibarundia
Asesor del Santo Oficio
m. post. 1537
X doña Catalina de Estor⁴⁵
T. 15.05.1537⁴⁶
s. p. ----- N.

Sancho abad de Galarza

María de Galarza
X Pedro Martínez de Borinaga

Gaspar de Galarza, Pbro.
Benef. De Aozaraza y Mazmela
n. 1486
1539: funda el Monasterio de Sta.
Ana; 1562, Confirmación⁴⁷
T. 21.11.1560 Cod. 16.04.1565

Diego López de Galarza
Sr. del Mayorazgo de Ibarundia
c. cr. 1550
X doña Bárbara López de Laredo
y Estor
T. 1538

Juan de Galarza
Pagador en los Estados de
Flandes
X doña Bárbara Gómez de Estor
m. post 1571

M^a López de Arcaraso
T. 4.03.1577
X Juan Beltrán de Olaeta
s. p.

Juana López de Arcaraso
X Lope de Ochandiano

Juan López de Galarza
Sr. del Mayorazgo de Ibarundia
Primer Patrono de Sta. Ana
c. cr. 1575
m. cr. 1596
X doña Ana de Argüello⁴⁸

Lic. Juan López de Galarza
n. 1552
c. (2) 4.08.1596
T. 25.12.1628⁴⁹ m. 26.12
X (1) doña Ana M^a de Gámiz y Larrinzar
X (2) doña M^a López de Yraeban
s. p. T. 28.05.1637

Mariana de Galarza
b. 7.10.1555
c.m. 30.10.1588
c. 13.02.1589
(1) X Martín de Laquitegui
c. p. Escribano de Léniz
T. 6.08.1615

Lic. Luis López de Galarza
Sr. del Mayorazgo de Ibarundia
Pbro.
Cura del Barco (Ávila)
s. p.

Juan de Galarza
Gentilhombre en las Galeras de
Sicilia
c. m. 20.11.1612
X doña Catalina de Galarza
s. p.

Fernando de Galarza
Gentilhombre del conde de
Lemos, virrey de Nápoles
En Indias (1628)

Catalina de Galarza
X Pedro de Moreto y Cabrera
s. p.

«desamparadas». Hay varias versiones del testamento, codicilos, etc. De sus bienes, de su padre y tío Don Juan Ruiz, se han gastado durante matrimonio más de 3.000 ducados en dinero y finas vendidas. El propósito de la testadora es saltar una generación, habida cuenta de que su hijo y nuera no viven en sus casas y han vaciado el ajuar de estas para llevarse a su residencia. Funda el vínculo de sus casas en sus nietos: Pedro y Gabriel, de primer matrimonio, y luego Bautita y sus hermanos. Solo en caso de su falta, en la versión final del T., deja h.u. a su hijo. Expresa con claridad que esta fundación es sobre los bienes de su padre y su abuelo Otálora, que son privativos de ella como única heredera, y que su hijo ya goza de los dos vínculos de Arcaraso y Galarza-Ibarundia que ella le ha cedido.

33 Enterrada en la sepultura de sus casas principales, donde yace el pagador, su padre. Detalla algunos bienes y deudas. Deja sus casas principales a su nieto mayor Bautita, al margen de la mejora que hace a su padre. Que a su hija Mariana, a quien además de la dotación le mandó 8 ducados anuales, sus herederos le paguen 18; le deja una casilla porque es enferma. En el codicilo (7.09) especifica que en la casilla viva María de Vicuña, criada que le sirve, a quien encarga pase a servicio de su hija monja.



Ref. Tabla Aguiriano

- 34 En 1629 reclama la sucesión del mayorazgo de la casa de Alzarte, como descendiente de la casa, por falta de Pero López (quien le llamó a suceder, como su sobrino) y su hija doña Catalina, m. s.p. En 11.1637 se concierta con la parroquia sobre una misa que mandó rezar su bisabuelo Martí Ruiz de Otalora, aunque el libro que tiene la parroquia «suena ... sin ninguna autoridad».
- 35 Su padre ausente, residente en Valencia. El es gentilhombre entretenido del virrey de Navarra. Ella aporta 2.500 ducados.
- 36 Arangutiale dota con 1.000 ducados y unas casas principales «junto a la puente de Olaeta», donde viven y otorgan carta de pago de la dote el 12.02.1629, refrindo haber recibido 3.000 ducados en total por las legítimas de ella.
- 37 Alcalde en ejercicio. Declara diversas deudas. Ha sido administrador del hospital fundado por As-carretazabal. A su hermana doña Mariana, monja, 10 ducados de renta al año. Su mujer, tutora, que distribuya las legítimas que le parecieren y pueda mejorar a quien ella quisiere.
- 38 Manda fundar una ermita con la advocación de S. José. Su hijo el cap. Martínde Aguiriano volvió hace unos 6 años de la provincia de Campeche. Trajo hasta 2.000 pesos ganados allí, con los que pagó el ingreso de M^a Bautita

4. SOLAR DE PARIENTES MAYORES DE GALARZA⁵¹

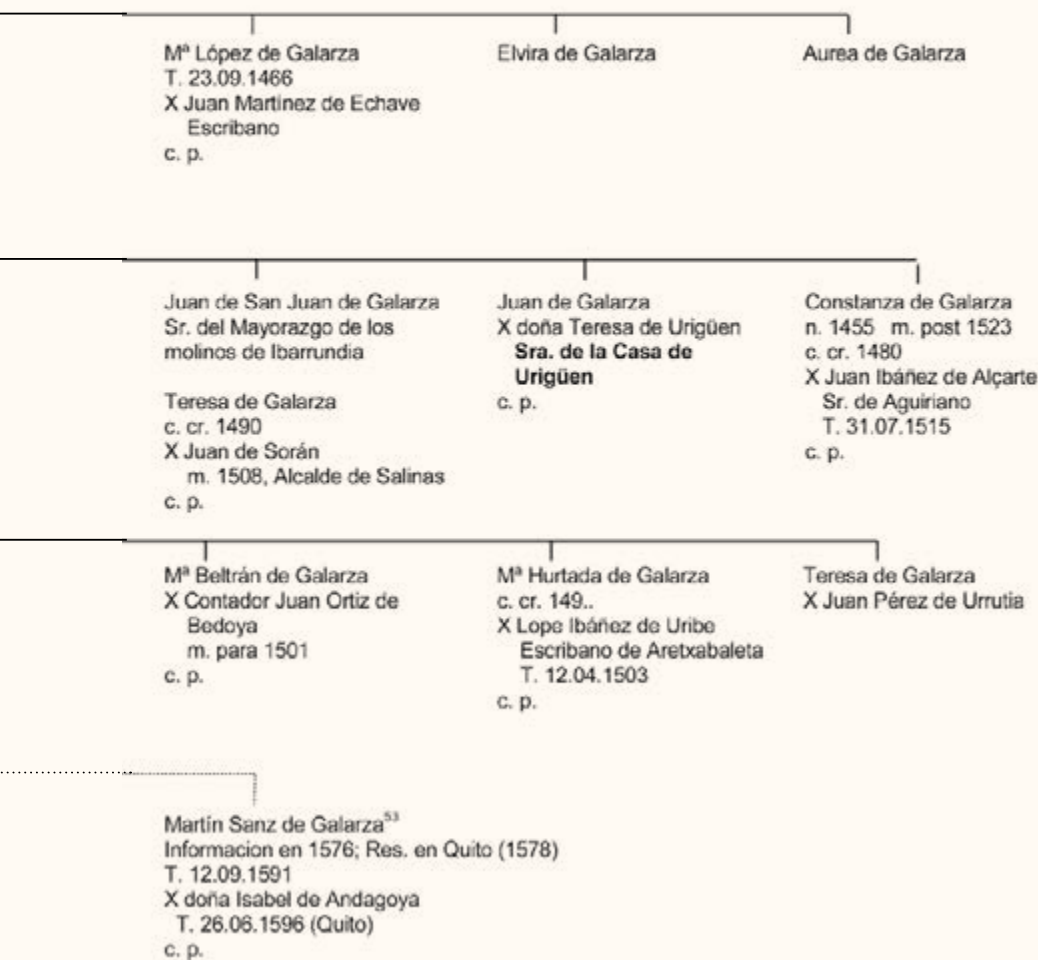


en Santa Ana. Detalles sobre la herencia de sus bienes y el mayorazgo de Ibarra, de su hijo Martín. A Ana por sus legítimas paternas y maternas, 2.000 ducados. Doña Juana llevó en dote un juro de 2.300 ducados de principal en las Salinas de Añana, heredado de los hijos de primeras nupcias de su marido. Usando del poder que le dejó su marido, deja a su hijo Juan Blas sus casas principales donde vive, junto a la puente de Olaeta. Al cap. Martín por mejora, le deja su mejor cadena de oro. Su hijo mayor Juan Bautita, ya muerto, declaró por su hijo ilegítimo Antonio, que se cría con ella, y es hijo de su criada Lucia de Gatia; que sus hijos la conserven con ellos y ella les sirva; y si no estuvieren conformes, le deja una de sus dos casillas de San Juan. Testamentarios: sus hijos el Gobernador Juan Blas y capitán Juan Martín y su sobrino Arangutía. H.u sus dos hijos y sus dos hijas. Mejora al Gobernador con sus casas.

39 Magdalena de Aguiriano Elosua, c.m. 1.07.1638 con Juan Bautita de Olabegoiti.

40 400 ducados de dote. Estaba en el convento de Bilbao en 1627 y 1629, cuando testa su madre.

41 Dice haber tenido 3 hijos: Juan Antonio, el Tte. Coronel Juan Martíny Mª Bautita. Declara 5 hijos naturales: Juana y Mª Antonia, en Juana de Madinabeitia(a la que manda se le paguen los 500 ducados que le debe),



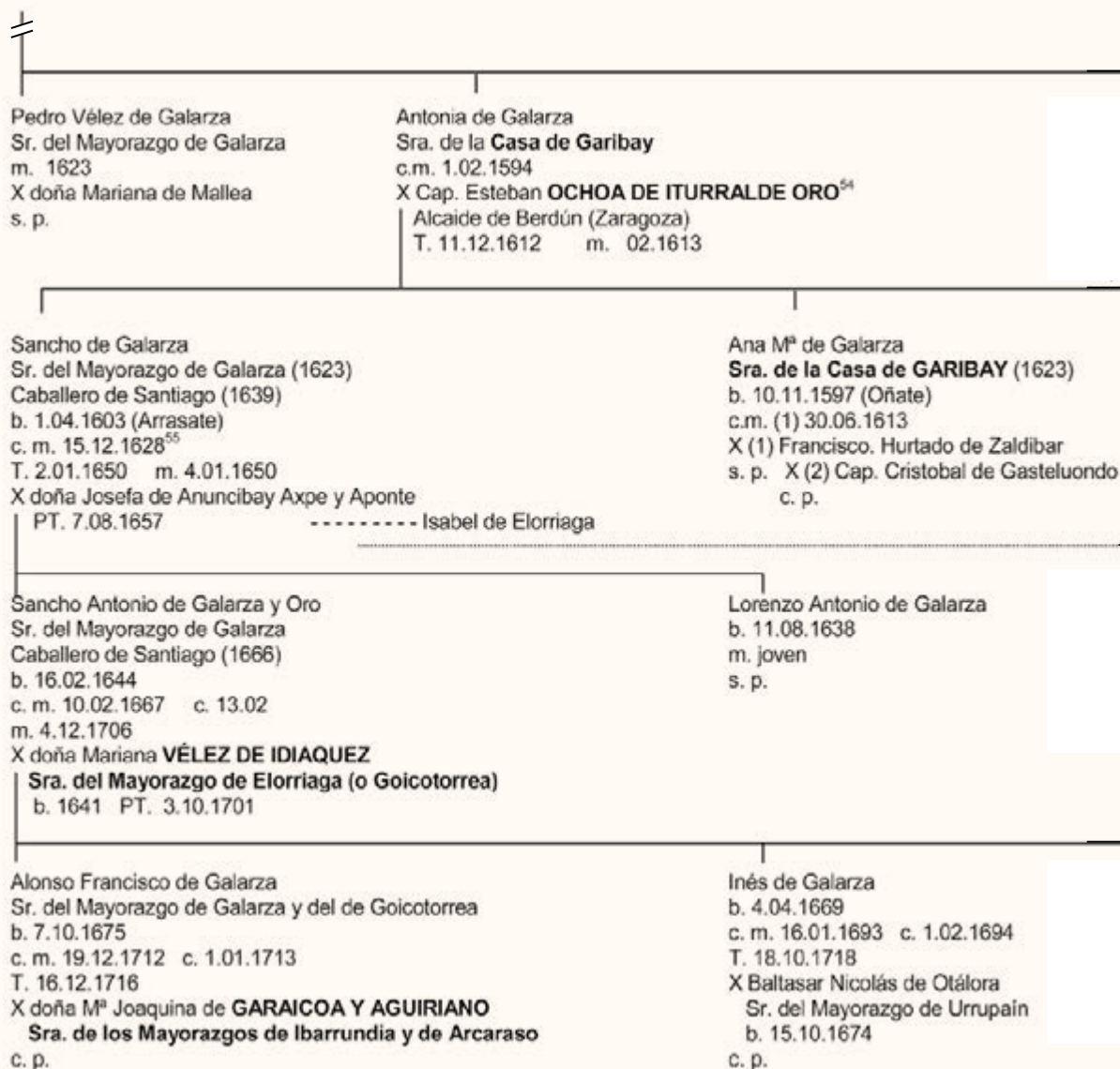
estando ambos solteros; José (residente en Indias), Juan Francisco y Juan Asencio, en Maria de Garaicoa. En el concurso de acreedores a sus bienes se le hicieron «agravios» por más de 2.000 ducados.

42 «según dicen» (Libro de finados). A donde había ido a negocios (entre otros, a cobrar el juro de Otálora), hacía cosa de un año. Declaración de su madre, diciendo cómo ha muerto soltero, e incorporando su testamento, de 15.11.1648.

43 Para los detalles de la sucesión, ref. AGUINAGALDE (2013).

44 Le nombró h.u. su tío Pedro Antonio de Arangutia junto a doña Ana de Aguiriano. Vendió la hacienda heredada de Arangutia en bloque a su cuñado Garaycoa en 13.10.1697: 1. el molino de Errotazarra; 2. Dos casas 'que hacen frente' a la plaza pública de Escoriaza', que confinan con casa y huerta de Antonio de Ascasubi, residente en Briones; 3. Una casa en la plazuela de S. Juan; 4. Otra casa en la calle de Olaeta; 5. Una serie de heredades. Todos estos bienes, junto a otros, se han empleado en dar satisfacción a los acreedores del concurso de Pedro Antonio y del de Aguiriano, vendedor, sentenciado 7.09.1697 (se inició el 21.08.1694). Además del concurso, los bienes de Arangutia estaban obligados por la devolución de la dote de su mujer. A Casa de Plaza, nº 197.

45 Aunque de manera básica, sabe firma.

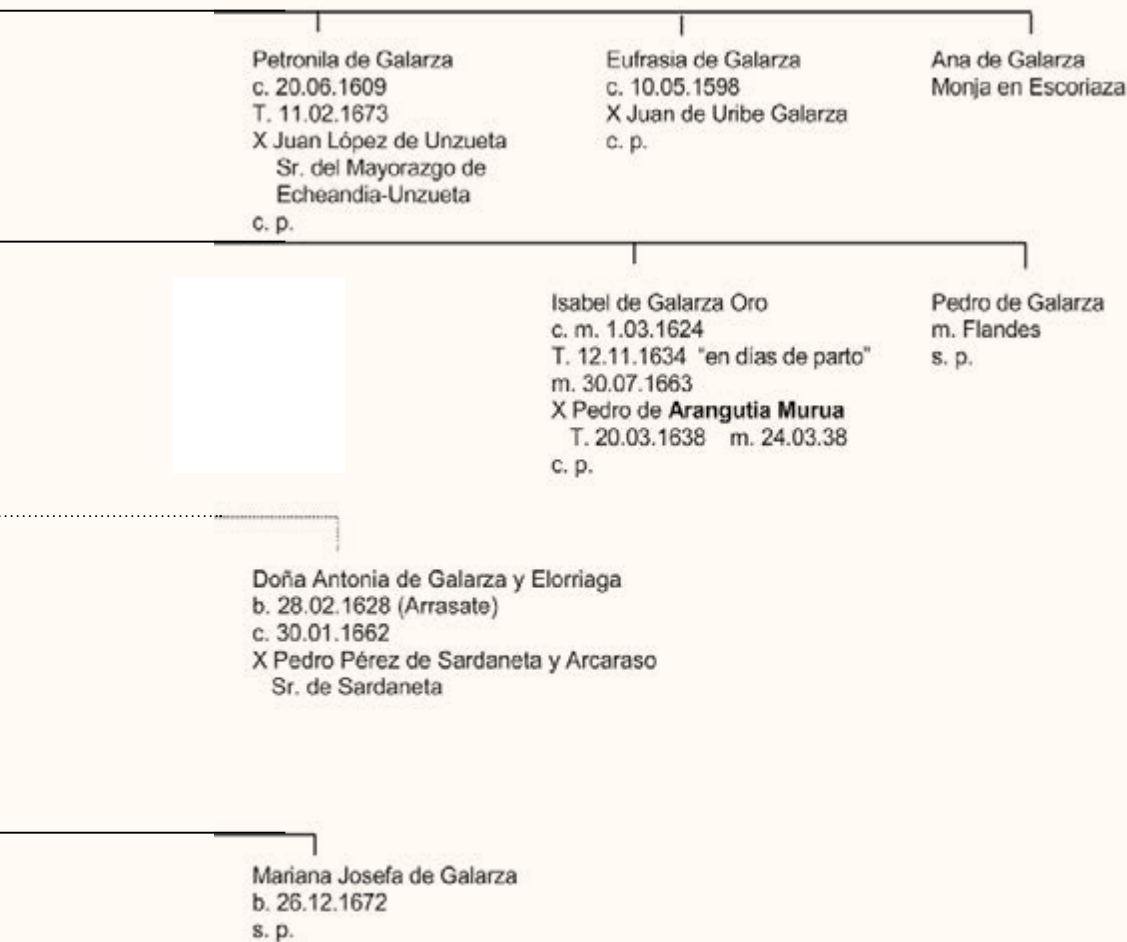


46 Es la viuda de Bartolomé de Arcaraso. Cita a sus suegros, y a sus hermanos: 1. Antón de Estor y la mujer de este, doña Mª Gómez, padres de: Bárbara, Catalina Gómez (m. para 1537) y Mª Gómez, monja en San Bartolomé; 2. Ana de Estor, casada con Juan de Laredo, padres de Bárbara. Su prima: Perona. Su sobrino, Miguel. Además de mandas a iglesias de Eskoriatza, deja mandas a Santa Mª de San Sebastián por sus padres, y en la de San Vicente en la sepultura de sus abuelos.

47 Gaspar ha cedido un solar en Eskoriatza, para que la fundación en Leete se instale en la «villa». Las estipulaciones simples: manda ser enterrado en la iglesia y que nadie más pueda serlo, salvo en capillas particulares; que haya 4 monjas dotadas y que no ingrese ninguna sin dote conveniente.

48 Además de a Luis y Catalina, declara por sus hijos en la tutela de 1596 [Madrid] a Diego López de Galarza, Lope García de Galarza, Francisca y Mª Gabriela, que debieron de morir niños. Es hija de Juan de Arguello y doña Francisca Ortiz de Sandobal, vecinos de Madrid.

49 A falta de sus sobrinos, que no tienen hijos, es el heredero de la fundación de su tío D. Gaspar de Galarza. Le deja a su segunda mujer toda su «librería», para que saque provecho de ella. Solo vive su hijo Fernando, que reside en Indias. Que resuelva la herencia con su mujer. H. u. su mujer.



50 En 5.06.1600, como heredera universal única de sus padres y abuelos, que cita, cede su derecho a doña María de Otoralora, heredera del mayorazgo por haber muerto sin hijos el lic. Galarza, su tío.

51 Omite detalles sobre la familia, que se pueden consultar en AGUINAGALDE (2013).

52 Citado en la concordia entre Leniz y Aramayona. AYERBE (2009), apéndice nº 5.

53 Conocido también como Cap. Martín de Mondragón, uno de los primeros conquistadores. Es el tronco de la importantísima y riquísima familia del apellido Galarza en el Virreinato. Ref. ORTIZ DE LA TABLA DUCASSE, J. «Los Encomenderos de Quito, 1534-1660. Origen y evolución de una élite colonial», Sevilla, EEHA, 1993, incluye un cuadro genealógico en apéndice.

54 Es dueño de numerosos bienes, entre los que las casas principales de sus abuelos en la calle Iturrioz, y de 1/10 de la herrería de Zalguibar, censos y rico ajuar. Inventario en 1618.

55 Galarza se dota con 12.000 ducados de bienes libres, además de sus mayorazgos y patronatos; la novia es dotada con 10.000 ducados y mejorada por su padre, quien se compromete a esta mejora en preferencia a su otra hermana; tiene otros 1.500 doados por sus tíos.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1. 1615.12.7, ESCORIAZA¹

[folio 53 r.]

Ynbentario primero

En la villa de Escoriaça a siete días del mes de diciembre de mill y seiscientos y quinze anos, Diego de Arangutia y Murua vezino desta dicha villa, hermano legitimo de fray Martin de Murua, religioso de la horden de nuestra señora de las mercedes [sic], que falesçio [tachado: dia?] ayer hallandose presentes los siguientes: el padre fray Diego Carrillo bicario del conbento de santa Ana desta dicha villa y Domingo Perez de Sardaneta, comisario del Santo Oficio y beneficiado de la parroquial desta dicha villa y Joanes de Ysassi, cura y beneficiado della, hizo ynbentario de los bienes del dicho fray Martin su hermano, por aberse muerto y fallecido en esta su cassa, que es de la manera que se sigue:

Primeramente saya capilla escupulario [sic] y ropas destemeña, jubón, calçones medias çapatos con que se enterro ezeto el manto que sig.. la capa que se le quito con el escudo, al tiempo que se enterro el cuerpo del dicho fray Martin, y se le dio a Catalina del espíritu santo Murua, hermana del dicho fray Martin, que es relijiosa en el dicho Conbento de santa Ana de la dicha villa de Escoriaça

Yten otra saya de anascote

Yten un manteo traydo y biejo de lana de yndias

Yten mas una capilla y escupulario traydos

Yten unas medias de lana traídas // [folio 53 v.]

Yten unas alforjas viejas

Yten un rosario de palo dorado parte dorado ¿?

Yten dies y ocho brinquinquiños ¿)? de tierra de Portugal medio dorados con media caxa de coco

Algunas quantas sueltas de madera de poco valor

Un librillo nuebo de las indulgencias de su horden

Unas medias biejas de lana

Dos brebiarios, el uno biejo y el otro nuebo

Un diurnal pequeño muy biejo [al margen: diurnal]

1 EUA-AME, protocolo de Espilla de 1615, caja 147, nro. 2, folios 53-54. En rojo, las lecturas inseguras.

Yten en un pañuelo atado sesenta y quatro pesos en reales de a dos

Yten un rosario de hueso blanco que solia traer consigo

Yten quatro o cinco baras de pasamo [sic] berde

Un borron de su libro con algunas figuras de las yndias

Una caxuela con dos pares de anteojos

Una bolsilla con dos llaves, la una mayor y la otra pequeña con un candadillo

Un librillo pequeño yntitulado luminario perpetuo

Una bolsilla de lana pequeña bieja

Un fieltro blanco traydo que truxo consigo [al margen: tiene ...] // [folio 54 r.]

Un sonbrero que truxo consigo

Un porta manteo y coxin

Dos camisas que la una llebo consigo que heran de lienço grosero [al margen: no balian nada, diose la una al criado??]

Unas botas biejas que truxo consigo y espuelas

Un conocimiento de Pedro Perete, escultor de su magestad, vezino de Madrid, de cien reales que dio para en quenta del libro que se a de hazer de las yndias

Unos conocimientos en dos pliegos y medio, digo en tres medias ojas, de aber pagado a su horden y conbentos en las yndias

Unos papeles de liçençias de sus perlados

Una escritura de entre el dicho fray Martin y Pedro Perete escultor de laminas de su magestad de concierto que hizieron para hazer figuras de su libro

Una caxa de oja de Flandes en que ay títulos de su horden para estar y benir a España y ser hordeñado para misa y husar de cura y otros papeles conçernientes a el

Todo lo qual se hallo en un cofre negro que solia tener el dicho fray Martin // [folio 54 v.] y se bolbió a meter en el y el dicho Diego de Murua declaro con juramento delante de los dichos señores no aber otros mas bienes del dicho fray Martin y beniendo a su poder y notiçia otros mas bienes y cossas que protesto de ynbentariar, y siendo a todo ello por testigos los dichos señores, firmo de su nombre en uno con Martin Lopez de Arechaga vezino desta villa de Escoriaça. Fecho ut supra.

Diego de Murua [firma y rubrica], fray Diego Carrillo [firma y rubrica], L. Domingo Perez de Sardaneta [firma y rubrica], Joanes de Yssasy [firma y rubrica], Martin de Arechaga [firma y rubrica]

2. 1615.12.21, ESCORIAZA²

Inventario que manda hacer Diego de Murua de las cosas que le ha enviado su hermano fray Martin de Murua para «adorno y servicio de su cassa».

[Folio 195 r.]

«Un escritorillo pequeño ataraseado con una mesilla ençima con señales de juego de ajedrez, y todo labrado cerrado con su çerradura.

Dos petacas encoradas (¿) y çerradas con sus candados y cadenas

Un varrilico pequeño con su çerradura con candado y un letrero en un papel escrito y pegado con lacre // [195 vltto.] que dize al Padre fray Martin de Murua o a Diego de Murua su hermano etc., por mano de Andres de Parasor (¿) de Laredo, etc.

Yten dos caxones uno mayor y el otro menor de tabla, el uno negro y otro blanco, que en todos son seis pieças».

[Todo ello había venido por mar, había pasado por diferentes manos y había tardado en llegar a Escoriaza muchos días, habiendo fallecido mientras fray Martin, por lo que no se podía saber qué era lo que había entregado este a su llegada a Lisboa, y si faltaba alguna cosa.

Con el objeto de saber qué se recibe exactamente y, en su caso, poder reclamar lo que pudiera faltar, Diego de Murua solicita se haga inventario detallado en presencia de escribano y ante testigos].

«y luego yncontinente ante mi el dicho escriuano y los testigos que abaxo serán nombrados se procuro de abrir el dicho escritorio con una llabe que estaba pegada a una bolsa de cuero pequeña bazia que dixo // [folio 196 rcto.] el dicho Diego de Murua abia dexado el dicho fray Martin de Murua su hermano y se abia hallado en la cama donde se abia muerto. Y porque no se pudo abrir bien se llamo a Mateo de Bicuna çerrajero y abrió el dicho escritorio y en el se hallaron las cossas siguientes:

Primeramente una cantidad de cartas misibas abiertas para el mismo fray Martin y para otras personas y algunas çerradas para particulares que por no ser necesario no se ynbentariaron por menudo, y se tornaron a meter en el dicho escritorio para dar a cada uno las suyas.

Yten un coco de la yndia de Portugal

Yten un poco de polbo enbuelto en un pedacillo de lienço que pareçe es chocolate para hazer bebida para los yndios

Yten seis pieças pequeñas de barro de barro [sic] de Portugal labradas con sus cubiertas o salbas que parece son para saleros y pimenteros

Yten unos papeles que pareçe son escrituras signadas que dize en el sobre escrito del uno dellos: Reçibo Gregorio de Ybarra = el padre fray Diego de Arçe, 1.160 pesos, y una caldereta de plata y un ynçinsensario naveta y cuiflan (¿?) de plata que su fecha es en la çiudad de los reyes en quinze de hebrero de mill y seisçientos // [196 vltto.] y dies años y dentro esta çierta liçençia firmada a lo que pareçe de una firma que dize el ministro fray Luis de Morales, Probinçial

² EUA-AME, protocolo de Espilla de 1616, caja 147, nro. 1, folios 195 - 200.

Yten çiertas cartas de pago que dize en el sobre escrito = carta de pago de los yndios de como no les debo nada hasta 29 de junio de 1609

Yten cierta comisión dada por su probinçial al dicho fray Martin de Murua para ciertas doctrinas y cuentas que tubo y para que pudiese conoçer contra los amañebados

Yten una comisión dada por el prouisor del Cuzco al dicho fray Martin para [tachado: abe] hazer aberiguación contra las echiçeras

Yten una çedula por la qual pareçe que un Joan Perez se obligaba a pagar al dicho fray Martin de Murua dozientos y çinquenta pesos corrientes su fecha en dies de agosto de mill y seisçientos y ocho años

Otra çedula que dize que Joan de Figueroa se obliga de dar y pagar al dicho Padre Comendador fray Martin de Murua ochenta y çinco pesos corrientes

Yten unos brinquiños de barro colorado de Portugal

Yten tres librillos pequeños uno dellos desenquadrado biejo y dos con sus pergaminos que parte esta escrito de mano en que ay oraciones e ynstruçiones para confesarse

Un coco con su asa y un brinquiño dentro del y un cordon de san Francisco de pita delgado

Yten una sarta de rosarios de madera en que hay hasta diez // [folio 197 r.]

Yten en unos papelicos algunos pasticos ¿? que pareçe son para cossas de medeçina

Todo lo qual se metio en el dicho escritorico, el qual quedo en poder del dicho Diego de Murua en esta su cassa

Yten se abrió el barrilico en el qual se hallo lo siguiente:

Primeramente un pedaço un [sic] capotin sin mangas de lana muy bieja y hasta una dozena de cascaras de huebos de abestruz o anguilla envueltas en lana, que algunas están quebradas y se tornaron a meter en el dicho barrilejo y no se hallo otra cossa en el y se torno a çerrar

Yten se abrió una de las dichas petacas y en el se hallo lo siguiente

Primeramente un pabellón pequeño para una cama portatil con su manga de una telilla con su fluca [sic] de lana amarilla y colorada con una sinta, y tres pieças de lana blanca y una fraçada azul

Yten un libro escrito de mano y en el algunos papeles, e algunos dellos cartas mesibas y entre ellos una escritura inserta una liçençia para fundar una capellanía en santa Ana de Escoriaça y memorial de las missas que se an de decir, y se tornaron a poner en el mismo libro //[folio 197 vltto.]

Yten se hallo en la dicha petaca un cofresilo pequeño encorado (¿) y se abrió y en el se hallo lo siguiente

Primeramente en una bolsa de oja de lata en que ay unos papeles de liçençia para benir a España y para pedir y recoger limosna para fundar una capellanía en santa Ana de Escoriaça y papeles de como fue nombrado por comendador y presidente de su horden y nombramientos para cura y dotrinero

Yten una candela blanca de nuestra señora de Montserrate de çera

Yten un tintero y escribanía de asofar, de Flandes, traydo

Yten una sintilla de tafetán que dis que es ynsinia que traen las criollas hijas de españoles en las yndias

Yten tres rosarios digo quatro de hueso blancos

Yten otros seis rosarios negros de madera

Yten unas liçençias de aprouaçion y exsamen para cura del dicho padre frey Martin y liçençia del Audiencia Real para benir a España

Yten una media cuchareta que pareçe ser de plata y el mango de laton

Yten unas tijeras mohosas y cinco botones de alaton

Yten se hallo una caxa de oja de lata bazia //[folio 198 rcto.]

Yten una caçueleta de plata con sus hasas trayda y quebrado un uezco ¿?

Yten una escudilla de fraylle que pareçe de plata lo de dentro y de fuera pareçe esta engastada en alcofar

Yten dos almoadas y una serbileta de mesa

Yten una bolsa de lana con cantidad de piedras vezares

Yten una camisa de indio de lana de los carneros de halla de blanco negro colorado y amarillo

Yten seis cucharas pequeñas y una grande que los vasos parecen de plata y los mangos de alcofar

Yten otra cuchara grande que la pala pareçe de plata y el mango de alcofar

Yten un salero que pareçe ser de plata lo de dentro y de fuera de alcofar

Yten en otra bolsa de lana de las yndias se hallo una camisa delgada de lana que [sobre la línea: segun dixerón] pareçe fue camisa del rey ynga

Yten una costra que sirbe de baso para beber

Y[ten] una mascara o ante ojos de camino engastados en plata puestos en tafetán morado

Yten tres piedreçitas de metal de plata

Yten unas medias de lana blancas que parecen // [folio 198 vlto.] de las yndias

Yten tres almoadas de lana y tres serbiletas de lana y unos manteles de lienço

Yten [tachado: en] una bolsa de lana de las yndias labrada con las armas de la merçed

Yten hasta cinquenta cruces pequenitas las mas, y entre ellas algunas creadillas --- digo que son en todo hasta quarenta poco mas o menos

Yten una bolsica de terciopelo carmesí y dentro della en un papelico cinco medallas pequeñas de plata y dos cruççitas pequeñas de palo y dos pedaços de palo que dizen es reliquia y unos papelicos con sus letreros de las reliquias que ay dentro en ellas – y un papel de oraçion y protestaçion para la hora de la muerte

Yten una faja de çiliçio

Yten en un pedaço de lienço ciertos polvos que dizen sirbe de sustento para la mar quando biene a faltar la comida

Yten una bolsa de lana de las yndias bazia con un librillo

Yten una calderilla para agua bendita que por de dentro pareçe plata y de fuera cobre

Yten una estampa en un lienço de una figura de algun rey // [folio 199 rcto.]

Yten un sello con las armas de la merced

Yten unas piedras blancas por labrar y algunas otras piedras diferentes y una diçiplina y unos botones que son doze que pareçen de en ...tal y otros doze botones de hueso

Un pimentero que de dentro pareçe de plata y por de fuera de aljófar

Yten un silicio con una calavera pequeña

Yten un escapulario con las armas de la merced

Yten una caçuela vieja por dentro de plata y fuera de cobre

Yten unos librillos de mano y figuras

Todo lo qual se metio en la petaca y se çerro.

Yten quatro [tachado] y sopillos pequeños para agua bendita

Yten se abrió otra petaca y en ella se hallaron las cossas siguientes:

Un jubón y unos balones de çerdas de cabras que pareçe serbian de çiliçio

Yten una cama de bieto de cuerdas de lana

Yten un almofex pequeño de lana como portamanteo // [folio 199 vlto.]

Yten una caçuleta labrada de madera cubierta en un pedaço de bocasi

Yten una concha o costra con unos pedaços de hueso metido en un sestillo de palma

Yten en un papel un poco de polvo que parece sangre de drago [sic] y unos mondadientes de palo y otros polvos que todos se metieron en la bolsa en que estaban

Yten como media libra de pimienta en un papel y un pedaço de palo que parece esta conbertido en piedra

Yten otras piedras y betunes metidos en una bolsa de lana

Yten un pedaço de pellejo de caimán de las yndias

Yten en otra bolsa de lana [tachado: seis .. ¿¿] quatro pedaços de pasta que parece taca malca (¿)

Yten en otra bolsa cantidad de pepitas que parece son para medeçinas y otras pastas

Yten en otra bolsa otra pasta que o se sabe lo que es

Yten otro costal lleno de pepitas y pastas que parece son cossas de medeçina y se metieron en la petaca y se çerro

Yten un salero de palo labrado // [folio 200 rcto.]

Yten se abrió la una de las caxas que arriba se dixo donde se hallaron ocho frascos sanos y tres quebrados en los quales parece que ay en dos dellos arroz y en otros dos pimienta y en otro alguna poquita de agua de asahar y en otro un poco de confitura y otro con un poquito de azeite de hazaar y todos son frascos de vidrio como de botica

Yten se abrió otra caxa en que se hallo lo siguiente

Primeramente unos çapatos con corchos de palo

Yten quatro cocos digo cinco

Yten una baçinica de cobre y parece que benia serbiçio de vidriado de barro de Portugal que muy gran parte dello se hallo quebrado y hecho pedaços y lo que se hallo sano son las pieças siguientes: Una jarra y tres vasijas a manera de calabças para azeite y binagre

Yten cinco escudillas y un plato grande y doze platos menores y siete salçeras mayores y menores y otra escudilla grande tados labrados de barro de Portugal que son las pieças que se hallaron sanas – todo lo qual quedo en poder y casa // [folio 200 vlto.] del dicho Diego de Murua, el qual lo firmo de su nombre en uno con los testigos que se hallaron presentes a este ynventario que son el Comisario Domingo Perez de Sardaneta y Joanes de Ysasi cura y ambos beneficiados de sant pedro desta villa y Martin Lopez de Arechaga y Mateo de Bicuña y Joan Ruiz de Herana, vecinos desta dicha villa a quienes doy fe que conozco. Ba testado a , a - , a- o çinco / seis pastas no vala

Yten ynventario dos papagayos que tambien se los abian traído en uno con las dichas petacas»

3. 1616.04.15, ESCORIAZA³

[folio 47 r.]

«Memorial de gastos.

Memorial de las partidas del dinero que e puesto y gastado yo Diego de Murua por fray Martin de Murua mi hermano ya difunto.

Primeramente pague por horden del dicho fray Martin mi hermano a doña Maria Perez de Atallo, biuda, vecina de Oñaete [sic], y, en su nombre, al dotor Juan Lopez de Galarça su hijo, quatroçientos reales por tantos que a la dicha doña Maria Perez ynbio desde las Yndias un hijo suyo con el dicho fray Martin de Murua = ay carta de fray Martin escripta a dicho Diego de Murua en Lisboa a veynte de setienbre de seisçientos y quince y carta de pago de la paga de los quatroçientos reales al dicho dotor Galarça, su fecha en Escoriaça a diez y siete de otubre de mill y seisçientos y quince, y juro a Dios nuestro Señor y a la señal de la cruz sobre que pongo mi mano derecha, y so cargo del declaro que la dicha carta de fray Martin de Murua es cierta y berdadera y escripta para mi de su propia mano y letra y que realmente pagué los dichos quatroçientos reales como consta de la dicha carta de pago 400 reales

Yten gaste diez y seis ducados en el biaje que hice para Madrid aunque no llegue sino asta Somosierra, que por la carta mencionada en la partida preçedente me escribió le saliese a Madrid y lleuase dinero que gastar, y topé con frey Martin mi hermano que benian de camino en Somosierra y volui con el y le pusse la costa a el y a su criado en que gasto lo dicho 176

Yten pague por horden del dicho fray Martin, allandose pressente el padre fray Diego Carrillo, bicario de las monjas de Santa Ana, y Juanes de Ysasi, cura, y otras perssonas, diez y siete ducados y quatro reales al moço de mulas que traya mi hermano desde Madrid 191

Yten gaste en la memoria que mi hermano hiço por sus difuntos en el lugar de Arechualeta, cinquenta reales 050
817 reales

[folio 47 v.]

817 reales

Yten pague a Laçaro de Aguirre, peon que mi hermano enbio a Laredo a sauer si auia venido la açabra en que auia encaminado sus petacas, veynte y cinco reales, por cinco días que ocupo y bino con abisso de como no auia llegado la açabra 025

Yten gaste y pague con los mensajeros que enbie a Laredo a sauer de la llegada de la acaba y despues con las acémilas y arrieros que enbie a traer el acto en sus alquileres y salarios y con los derechos y fletes que pagaron al marinero y por las albalas de guía, por todo ducientos y sesenta y seis reales, de que tengo dado memorial en partidas menudas 260

Yten gaste en una jornada que hiço fray Martin a Vitoria a berse con su senoria del obispo, aconpanandole mi hermano el bachiler Murua e yo, treinta y seis reales 036

Yten gaste con el dicho fray Martin mi hermano desde cinco de nouiembre asta veynte y dos del, en que cayo enfermo, asi con su persona y criados como con muchos parientes y amigos que acudieron a visitarle asi de este valle como de fuera del, que hera forsooso convidarlos a usansa de esta tierra, treçientos reales 300

³ EUA-AME, protocolo de Espilla de 1616, caja 147, nro. 1, folios 47-48.

Yten gaste desde veynte y dos de nouiembre asta seis de diciembre que falecio y en la costa de los médicos y curijanos [sic] y parientes que acudieron, que le aconpanauan y belauan de dia y de noche y enfermeras que asisitieron a su serbicio y regalo solo en darles de comer, quatroçientos reales 400

Yten por las bezes que le bisitaron a mi hermano los médicos de Vitoria y Onate viniendo de sus lugares a visitarle y de lo que resetaron enviandoles relación y mensajeros1844
[folio 48 r.]

dibersas vezes pague doce ducados 132

Yten pague a maestre Juan de Arangutia y maestre Juan de Gallaestegui, que asistieron perssonalmente en todo el tienpo de la enfermedad de mi hermano sin hacer ausencia de mi cassa de noche ni de dia, a cada uno de ellos seis ducados 132

Yten se le passa en quenta por lo que gasto con un muchacho yndio que traxo fray Martin en su serbicio desde Potosi asi en sus alimentos como en la enfermedad que tuvo de tauardillo que aun oy en dia esta conbaleciente treinta ducados 330

Yten se le passan en quenta por lo que a pagado de cossas de votica para los dichos fray Martin y su criado diez ducados 110

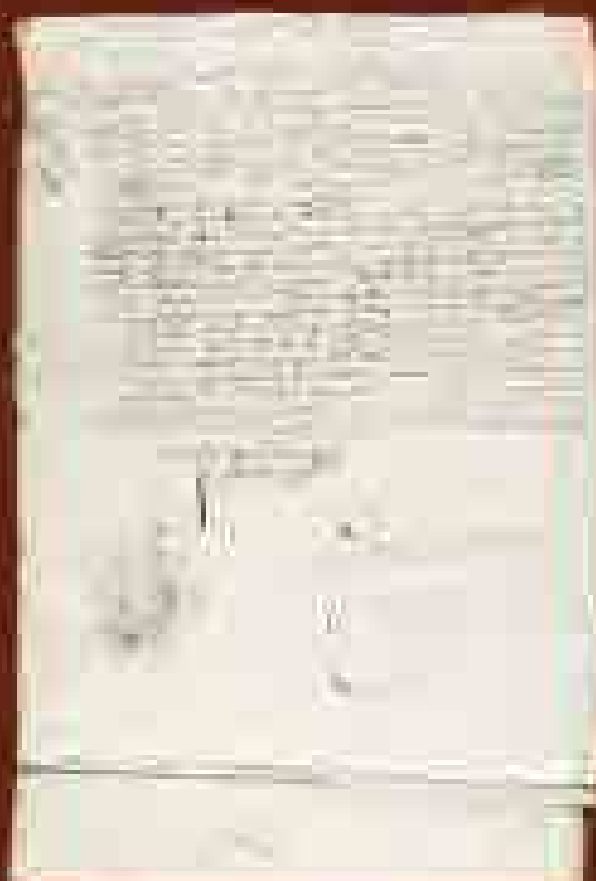
Yten se le passan en quenta por los gastos del entierro, nouena honrras y funerales, sera y cofradía, y por todo gasto que hiço en socorro del anima del dicho fray Martin, ducientos y cinquenta reales 250
2798

De suerte que suma la cantidad que e puesto e gastado por el dicho fray Martin de Murua dos mill y setecientos y nouenta y ocho reales, como paresce por las partidas de suso, y juro a Dios nuestro señor y a la senal de la cruz sobre que pusse mi mano derecha en manos de Mateo Lopez de Espilla, escriuano que se alla pressente, que toda la dicha quenta es cierta y verdadera y que las partidas de ella la mayor parte esta gastado y pagado y lo que resta de lo que pongo por pagado y gastado lo e de pagar a la votica y curijanos [sic] y de otras algunas cossas que restan cuya paga queda a mi cargo asta en la cantidad suso referida, y lo firme en Escoriaça a quinze de abril de mill y seiscientos y diez y seis años.

Diego de Murua [firma y rúbrica]; Matheo de Espilla [firma y rúbrica]



IMÁGENES
DEL APÉNDICE
DOCUMENTAL

























NUEVAS MIRADAS A LOS
TEXTOS ESCONDIDOS EN
EL MANUSCRITO TEMPRANO
DE FRAY MARTÍN DE MURUA



Juan Ossio

Pontificia Universidad Católica del Perú



INTRODUCCIÓN

El principal cometido de este trabajo¹ es mostrar los progresos alcanzados hasta el momento en el descifrado y análisis de los textos escondidos que se encuentran en la *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru* (1590)², escrita en el Virreinato del Perú por fray Martín de Murua³, conocida actualmente como Murua Galvin. Como veremos, estos textos revelan una gran información sobre la construcción del Murua Galvin y permiten enmendar descripciones insustanciales sobre el manuscrito que se basan en copias. A modo de introducción, haré una recapitulación del camino recorrido hasta el momento y de la ubicación de las mencionadas páginas a lo largo de él.

Desde que en 1996 accedí por primera vez en Irlanda a la *Historia y genealogía de los reyes incas del Piru*, hoy también conocido como manuscrito Galvin para honrar a su poseedor, con mi amigo Sean Galvin acordamos varios compromisos. Uno de ellos era hacer un estudio pormenorizado de su documento en un centro científico de renombre, como el Centro Getty. El propósito era desarrollar una investigación recurriendo a los recursos de cuatro de los programas del J. Paul Getty Trust: el Getty Research Institute, el J. Paul Getty Museum, Los Ángeles, la Getty Foundation y el Getty Conservation Institute.

Agrupando a un conjunto de académicos podríamos realizar la investigación de una manera que nunca se había hecho antes para manuscritos andinos. Todo lo acordado se cumplió en etapas sucesivas, incluidas una restauración, la publicación de un facsímil y, finalmente, el ansiado estudio que contaría con un detenido análisis de los pigmentos de las láminas a color que encerraba los sellos de agua y el desciframiento de los textos escondidos, de los cuales me referiré.

El facsímil acordado, gracias a la Editorial Testimonio, vio la luz en 2004, lo que satisfizo el anhelo de muchos investigadores que demandaban la difusión de lo que pude ver por primera

1 Este artículo es una versión ampliada de una exposición que desarrollé en el simposio titulado «The Image of Perú: History and Art, 1550-1880», organizado y cobijado por el Getty Research Institute del 17 al 18 de octubre de 2008.

2 Este estudio se deriva de una investigación realizada gracias a una beca que generosamente me fue concedida por el Centro Getty, que me permitió permanecer en sus instalaciones de mediados de setiembre a diciembre de 2007. La propuesta que presenté para acceder a este beneficio fue desarrollar un proyecto de investigación que titulé «Andean and European traces in the Construction of Fray Martín de Murua's Manuscripts».

3 Al escribir este artículo era muy poco lo que sabíamos de la vida de este sacerdote, pero ahora se nos han ampliado los horizontes gracias al artículo de Francisco Borja de Aguinalgalde, el cual se incluye en este volumen. Otros detalles al respecto que añadimos en la nota original en esta oportunidad las incluyo en la introducción de este libro.

vez en 1996. Tal fue la calidad del trabajo editorial mencionado que más que facsímil parecía un clon del original. A este volumen numerado se le añadió uno con un estudio preliminar y transcripción que tuve que hacerlos con cierto apresuramiento, pues todo debía quedar listo para una exposición que se haría, auspiciada por Seasex, sobre el Perú prehispánico y virreinal en pocos meses.

Poco después Thomas Cummins y yo trabajamos con la editorial del Getty para publicar un facsímil del segundo manuscrito de Murua, titulado *Historia general del Perú* (1613-1615), que ahora forma parte de la colección del Getty Research Institute. Esta publicación apareció en 2008 y estuvo acompañada de un volumen de ensayos que contiene uno que hace un análisis detallado de los pigmentos a color de las láminas, de los sellos de agua, de las distintas etapas de la producción, así como una interpretación de la creación de las imágenes. Con los mismos investigadores que desarrollaron esta tarea, con el apoyo del Getty, algo semejante hicimos en relación con el manuscrito Galvin.

INTERESES TEMPRANOS

Mi interés en la obra del padre Murua se deriva de mis estudios sobre el cronista indígena Felipe Guamán Poma de Ayala que inicié en 1968. Entonces me encontraba en la Universidad de Oxford investigando acerca de este cronista indígena. Así, tuve un primer acercamiento a uno de los manuscritos de este sacerdote que no hacía mucho había publicado el historiador Manuel Ballesteros. Se trataba de la *Historia general del Perú*, también conocido como manuscrito Wellington, que permanecía en una biblioteca particular no muy distante de donde residía. Ella era parte de una esplendorosa *manor house*, ubicada en el condado de Reading que el duque de Wellington de aquel entonces había heredado de sus antepasados.

Como Reading es un condado adyacente al de Oxford, me propuse no dejar pasar la oportunidad para ver el manuscrito original, especialmente porque tenía una gran curiosidad en ver los colores de las 37 ilustraciones que contenía, que solo habían sido difundidas en blanco y negro en la edición que hacía cuatro años había publicado Ballesteros. Después de una larga correspondencia con el duque, por fin obtuve su permiso para revisarlas y, más adelante, para fotografiarlas.

Aunque nada es comparable a mi primer contacto con el manuscrito Galvin en 1996, la impresión que me llevé al tener delante de mí esta versión más tardía de la obra de Murua fue de absoluto deslumbramiento. La diferencia con las imágenes en blanco y negro era abismal. Ver a los incas y a sus esposas a color era verdaderamente un espectáculo. Semejante experiencia tenía que compartirla con mis colegas. Así, valiéndome de los grandes dotes de fotógrafo de mi amigo el célebre psiquiatra peruano Germán Berríos, reproducimos y obtuvimos detalles de cada ilustración. Copia de cada una la obsequiamos a la Biblioteca Nacional a mi regreso a Lima y a fines de la década de 1980 la Corporación Financiera de Desarrollo (Cofide) me las publicó en un librito que titulé *Los retratos de los incas en la crónica de fray Martín de Murua*.

En 1970 terminé mi investigación sobre Guamán Poma, pero me quedó latente la idea de hacer una comparación entre este cronista y el padre Murua como ya lo había intentado Emilio Mendizábal Losack y, algún tiempo después, el propio Ballesteros. Al fin y al cabo se trataba de dos historiadores indianos que habían legado las crónicas ilustradas más elaboradas jamás hechas con el añadido de que las habían desarrollado por la misma época y existían evidencias de que habían tenido una relación cercana.

Esto último se muestra de manera más tangible en el manuscrito Galvin, en que la presencia de Guaman Poma en los dibujos es más recurrente. Ello me hizo suponer que, vistos comparativamente los dos manuscritos, el de Murua y el de Guaman Poma, podíamos establecer una gradiente tipológica (no cronológica como algunos han entendido), donde el extremo indígena estaría ocupado por la *Nueva crónica y buen gobierno*; aquel occidental por la *Historia general del Perú* o manuscrito Getty; y al medio la *Historia y genealogía de los reyes incas del Perú* o manuscrito Galvin.

Una característica común que tienen los tres manuscritos y que invita a estudiarlos en su condición original es que fueron contruidos por etapas. En la crónica de Guaman Poma la expresión más evidente de la incorporación de añadidos son las alteraciones que sufre la numeración de las páginas, mientras que en el caso de los dos documentos de Murua por algunas páginas que están pegadas, por la inserción de folios a los cuadernillos o por la incorporación de textos o dibujos a páginas previamente contruidas.

Ya sobre la base del manuscrito Loyola, que es una copia del Galvin, el padre Bayle (Bayle, 1946: 33) reparó que la construcción del documento debió haberse prolongado más allá de 1590, año que aparece en la portada, por incluir a lo largo de sus páginas pasajes que hablaban de acontecimientos ocurridos en tiempos tardíos. Pero, como lo que tenía en sus manos era una copia con un texto uniforme, no pudo darse cuenta de que esos pasajes correspondían a añadidos (Ossio, 2004: 17).

El facsímil que publicamos en 2004 ha suplido este vacío con creces, tanto que Rolena Adorno e Ivan Boserup han presentado hipótesis interesantes sobre la construcción de este manuscrito en base a esta publicación (Adorno y Boserup, 2005). Sin embargo, creo que si hubiesen tenido un poco más de paciencia y hubiesen consultado el original entre 2007 y 2008, cuando Sean Galvin prestó su manuscrito al Centro Getty para ser estudiado, sus resultados hubiesen sido más sólidos. La razón es que hay muchos detalles que solo son perceptibles en el original, como el caso de los sellos de agua, que no se distinguen bien en el facsímil y la adición de algunos folios, como el 141 con el dibujo de Potosí.

Tal es la complejidad que encierran los añadidos del manuscrito Galvin, que solo con un equipo de especialistas en distintas materias es posible abordarlos. De ellos ya se ha referido la introducción de este libro.

En el caso de Cummins y el mío, lo que acaparó nuestra atención desde un primer momento fueron lo que llamamos textos escondidos. Es decir, los escritos que quedaron ocultos por formar parte del revés de una página que fue pegada en otra para utilizar como ilustración el dibujo que estaba en el anverso. Se trata de un procedimiento que está también en el manuscrito Getty en cuatro dibujos que estuvieron en el Galvin y en uno que fue cambiado de lugar en el propio manuscrito.

Atentos a las insospechadas evidencias que proporcionaron los textos ocultos del manuscrito Getty cuando gracias a la osadía del librero Kraus fueron despegados en 1979 para averiguar su contenido, no dudamos que algo semejante podrían proporcionarnos los del manuscrito Galvin que eran, para colmo de nuestra curiosidad, 22 folios con 23 recortes adheridos. ¿Traerían noticias de la existencia de un manuscrito previo del cual hubieran podido migrar como aquellas que terminaron en el manuscrito Getty? ¿Ayudarían a esclarecer un poco más la escasa información que poseemos sobre la vida de su autor? ¿Ofrecerían algunas luces sobre la relación entre Guaman Poma y el mercedario? Muchas eran las interrogantes que nos planteábamos.

RESULTADOS DE 2007 Y 2008

Pero ¿cómo acceder a esta información? Si el librero Kraus había despegado las del manuscrito Getty, esto era imposible hacerlo con el Galvin. Como hemos podido comprobar en nuestra investigación, las técnicas del pegado fueron muy distintas en ambos casos. La del Galvin, además de tener un papel más frágil, el pegamento lo había debilitado aún más. En consecuencia, esta mayor precariedad del manuscrito no lo permitía y, por otro lado, no nos asistía ningún derecho de alterar la integridad del documento. Con gran desprendimiento, Sean Galvin lo había facilitado al Centro Getty por un año para que lo estudiásemos y nuestro primer compromiso fue evitar el uso de cualquier recurso técnico invasivo que dañase el documento.

La alternativa que pensamos fue en la fotografía, pero con algún instrumento que nos permitiera transparentar el folio para hacer visible el texto oculto detrás del recorte que se le había adherido. Dicho instrumento fue una placa de fibra óptica.

Como varios de los textos ocultos habían sido reescritos por Murua al lado de las páginas pegadas, en un primer momento nuestro interés lo dirigimos hacia aquellas donde sospechábamos que los textos no habían sido nuevamente transcritos en ninguna parte del manuscrito. Estos fueron principalmente tres, que comentaré más adelante.

El procedimiento que seguimos fue estudiar cada fotografía con el uso de Adobe Photoshop. Se trató de una tarea muy ardua donde ambos nos esforzábamos por entender los textos que iban apareciendo. Prácticamente nos pasamos los tres meses que duró mi beca en este menester. Como las primeras fotos que estudiamos no translucían nítidamente nuestro objetivo, el trabajo fue un poco penoso. Sin embargo, se tonificaba cada vez que con gran excitación alcanzábamos a dar sentido a un párrafo de las palabras que pacientemente encadenábamos.

Dada la lentitud de nuestros progresos, el Centro Getty vino en nuestro auxilio, pues nos proporcionó fotos de mayor calidad. Con estas, nuestro trabajo mejoró notablemente, pero aun más con la ayuda que desde Lima nos brindó la experta paleógrafa Ada Arrieta, del Instituto Riva-Agüero, de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Tal fue el avance logrado que incluso nos animamos a divulgar parte de nuestros resultados en un artículo: «Muchas veces dudé Real Mag. aceptar esta dicha ympressa. The Task of Making Martín de Murua's *La famosa historia de los reyes incas*», que publicamos en un homenaje al americanista francés Nathan Wachtel (ver nota 9).

RESULTADOS PRELIMINARES

Las principales conclusiones a las que llegamos en este artículo fueron: 1) los manuscritos de Murua siempre tuvieron ilustraciones, lo que era parte integral de su concepción; 2) él mismo reivindica la autoría de las ilustraciones; 3) Guaman Poma siguió esta orientación elaborando sobre este concepto; y 4) ciertos textos claves pertenecientes originalmente al manuscrito Galvin nunca llegaron a ser expuestos por Murua, por lo que permanecieron cubiertos cuando fueron pegados.

Estas son conclusiones iniciales de otras que esperamos desarrollar, pues el desciframiento de los mencionados folios, aunque muy avanzado, está lejos de haberse terminado. Además quedan otros, posiblemente con textos que no fueron reescritos, que nos falta examinar. Por fortuna, los 23 recortes distribuidos en 22 folios fueron fotografiados profesionalmente por el Getty y copias digitales de lo que se obtuvo nos han sido proporcionadas. Era importante ejecutar esta acción, pues no es

nuestro deseo aprovecharnos una vez más de la extrema generosidad de la familia Galvin para volver a repetir este cometido.

Como he descrito en otras oportunidades (Ossio, 2004 y 2008) y ha sido precisado con detalle por Adorno y Boserup (2005 y 2008), y más fehacientemente por Nancy Turner como se aprecia en el artículo que se incluye en este volumen, los 22 folios mencionados están repartidos en los cuatro libros en que se divide el contenido del manuscrito y en cuatro de los ocho cuadernillos que agrupan a los folios. El mayor número de ellos se encuentra en las páginas introductorias y en el primer libro, como veremos en la descripción que sigue del contenido y ubicación de estos 22 folios:

- Dos ilustraciones: una que representa un paisaje paradisiaco y otra el escudo de los mercedarios se ubican en los dos primeros folios introductorios.
- Una mujer (posiblemente una *aclla* o escogida para el servicio del Sol o del inca), diez reyes incas, una congregación de estos últimos y dos *coyas* figuran en el primer libro.
- En el segundo libro el recorte pegado encierra un dibujo que representa el encuentro entre Atahualpa y Pizarro (folio 44).
- En el tercer libro apreciamos dos folios con recortes pegados. En uno, que corresponde al capítulo inicial (folio 52v), vemos que lo adherido es un texto que versa sobre este capítulo y, en el otro, aparece un dibujo que representa la división cuaternaria del Tahuantinsuyo (folio 67v).
- En el cuarto libro dos superposiciones se dan en relación con la descripción del percance sufrido por Arequipa a raíz de la erupción de un volcán. Una contiene un dibujo de esta ciudad envuelta en la ceniza del volcán (folio 136v) y en el recto contiguo un texto que describe el acontecimiento (folio 137r). Más adelante, en un folio (143r), se han superpuesto dos recortes. Uno que representa el dibujo de una *aclla* y otro, ubicado más abajo, que contiene un texto con una descripción de estas mujeres escogidas.
- Finalmente, en el índice se da la última superposición, que consiste en un texto con el contenido de los 29 capítulos del tercer libro (149r).

Los cuatro primeros folios con dibujos pegados forman parte del primer cuadernillo del manuscrito. Los diez siguientes, es a partir de Inca Roca hasta Chimpo Cora Coya, del segundo. En el cuarto cuadernillo se incluyen la representación del encuentro entre Atahualpa y Pizarro, así como el texto del primer capítulo del tercer libro. En el quinto figura aquel folio con la representación del Tahuantinsuyo, pero debió existir la intención de añadir uno más porque el folio 87, cuyos recto y verso están en blanco, deja ver un sello de agua que no concuerda con los otros del cuadernillo. En realidad, el recto de este folio no está completamente en blanco, pues tiene un título escrito correspondiente a lo que debería haber sido el capítulo 35 de este tercer libro. Lo que aparece escrito es como sigue: «Cap. 35 Del parlamento que les hacían después de la junta». Finalmente, en el octavo cuadernillo se incluyen los cinco últimos folios con dibujos o textos adheridos.

Cuando en mi introducción al Códice Murua sugerí que, a imagen de lo que ocurrió con el manuscrito Getty, que recibió folios que procedían del Galvin, lo mismo podría haber ocurrido con este último con algunos derivados de un manuscrito previo que está perdido, Adorno y Boserup, sobre la base de un detenido estudio codicológico de la edición facsímil que la Editorial

Testimonio publicó a mi solicitud, enfáticamente rechazaron mi sugerencia. Indicaron que, por el contrario, ellas habían sido siempre parte del documento y que eran la consecuencia de haber sido sometidas a un reordenamiento de sus folios. A cambio de la posible existencia de un manuscrito previo en lo que se reafirman, incluso en su contribución al Getty Murua (2008), es que en una etapa prístina que puede fecharse en 1590 el manuscrito se materializó sin incluir las ilustraciones, el cuarto libro y el relato de los amoríos entre Chuquillanto y Accoytapra. El total de sus cuaderillos era solo siete y los libros en que se dividía su contenido nada más que tres. El nombre que le dan a este manuscrito original es el de la «Versión Cusco» («Cusco Version»).

Pieza clave de su argumentación es una carta tapada en el verso del folio con un escudo de armas titulado «Las Armas del Piru» (que en realidad representa al Tahuantinsuyo o las cuatro partes de la jurisdicción del inca), texto ubicado al inicio del tercer libro del manuscrito Getty en el folio 283 (307) (ver la figura 2, incluida en el ensayo de Trentelman en este volumen). Dos artistas estuvieron involucrados en la elaboración de esta imagen. El marco del escudo fue confeccionado por Murua y el campo dividido en cuatro partes con alto grado de certeza corresponden a Guaman Poma⁴. El texto que está detrás es asombrosamente parecido al contenido de una carta atribuida por este cronista a su padre que lleva como fecha el 15 de mayo de 1587 (Guaman Poma, 2001: 5).

Propiamente hablando, más que uno son dos textos superpuestos que podrían haber sido escritos en momentos diferentes por no existir coincidencia en el color de la tinta. Ninguno se ajusta a lo que conocemos de los dos manuscritos. Uno es una carta de terceros dirigida al rey de España a favor de la publicación de su manuscrito, que fue reproducida en la *Nueva corónica y buen gobierno* de Guaman Poma con una supuesta firma de su padre⁵. No lleva ninguna firma, por lo que podría tratarse de un borrador o una copia de una versión que pudo ser rubricada por sus autores, pero sí lleva una fecha que —como la carta del padre de Guaman Poma— es 15 de mayo, pero con un año diferente, que es 1596.

¿Carta de quién? Nada menos que de los «Curacas, Caciques Principales yndios» de la ciudad del Cusco. El otro, que aparece debajo de la carta, empieza otorgando un nuevo título al manuscrito y resume los temas que trata hasta llegar a las ciudades. El texto excede los bordes de dos líneas rojas, como lo hace la carta de la parte de arriba de la página y está escrito con el mismo tipo de tinta que remarca que se trata de una carta escrita por los principales líderes indígenas del Cusco.

¿Por qué una carta de esta naturaleza, sin ninguna firma que además era muy parecida a la que Guaman Poma atribuye a su padre en la *Nueva corónica y buen gobierno*, fue escrita en el reverso de un dibujo que claramente procede del cronista ayacuchano, pues hasta incluye un texto donde se alude a Cápac Apo Guaman Chaua, su tan mentado antepasado a lo largo de su crónica? No lo sabemos, sin embargo sí sabemos por tres razones que Guaman Poma debió haber estado familiarizado con este texto antes que se pegase en un folio en blanco y quedase escondido.

Primera, porque sabemos que Guaman Poma intervino en el escudo que aparece en el otro lado del folio⁶. Cada uno de los cuatro campos está relleno con un emblema ficticio que representa uno de los cuatro suyos o divisiones del Imperio inca. La participación de Guaman Poma en el embellecimiento de esta parte del escudo de armas bien pudo ocurrir luego de algún otro, que se puede presumir pudo haber sido el propio Martín de Murua, hizo el marco del escudo⁷. Segunda, por única vez en los dos manuscritos de Murua el nombre de Cápac Apo Guaman Chaua, que Guaman Poma

⁴ Ver los ensayos de Cummins y Turner en este volumen.

⁵ Esta carta la hemos reproducido en «Muchas veces dudé Real Maj...», y la incluimos en este volumen.

⁶ Ver Cummins en este volumen.

⁷ Ver Cummins en este volumen.

Menciona reiteradamente como su ancestro, figura debajo del escudo de armas. Tercera, aunque con algunas variaciones, Guaman Poma usa los mismos emblemas de los cuatro suyos que figuran en el escudo de armas del Getty en su propio manuscrito (167, 169, 171, 173).

Además, para mí esta carta ofrecía una clara señal del sentir positivo de los indígenas hacia este manuscrito que encerraba una tónica muy parecida a la que años más tarde tendría la *Nueva corónica y buen gobierno*. Dada la incuestionable presencia de Guaman Poma en este manuscrito a través de la mayor parte de los dibujos, me parecía que esta carta testimoniaba la colaboración y relación amistosa que debió existir entre ambos por los años en que fue escrita.

Obviamente todas estas conjeturas partían del supuesto que en 1596, año de la referida carta, lo que recomendaban los curacas era la publicación de un documento que —como aducen— había sido acabado, con ilustraciones incluidas, unos cinco años atrás. Es decir, hacia 1590, como figuraba en la portada del manuscrito.

Tomando esta carta como un hito central en su argumentación contrapuesta a la mía, Adorno y Boserup proponen a su vez que ella más bien da cuenta de la existencia de una segunda etapa en la construcción del manuscrito Galvin. Para ellos, en esta etapa se incorporan los dibujos y el autor de la mayor parte de ellos, que es Guaman Poma. Antes de este momento lo que admiten existir es el manuscrito que llaman Cusco, que carecía de dibujos y solo contaba con tres libros. Su fundamento para esta afirmación es la ausencia de toda referencia sobre la existencia de un cuarto libro en el título y descripción del manuscrito que figura en la portada (ver figura 1) y la adición en la carta de los curacas, cuya caligrafía atribuyen a Murua, de un nuevo título y de una referencia explícita a las ciudades del cuarto libro.



Figura 1. Portada del manuscrito Galvin.

Una evidencia adicional de la tardía inserción del libro cuarto en el manuscrito la encuentran en el «Prólogo al lector» de este libro, donde, al dirigirse a Felipe III, cuyo reinado se inicia en 1598, de lo que ellos consideran ser de puño y letra de Murua, este sacerdote dice:

«para sacar en limpio el presente libro, no quise perdonar a mi trabajo ni contentarme con solo la historia y gobierno de los Ingas, por ser muy falto sino hacerlo entero y cumplido, poniendo aquí las grandezas y riquezas deste Reino del Perú y las excelencias de las ciudades y villas que en él hay de españoles...» (folio 126v).

Que el manuscrito Galvin en su conjunto encierra en su construcción distintas etapas es algo sobre lo cual siempre he estado convencido. También acepto que cuatro de los dibujos pegados en el manuscrito Getty provenían de aquel que se encuentra en Irlanda y me parece plausible que el cuarto libro pudiese ser un añadido tardío, aunque me daría más certeza si el referido «Prólogo al lector» del folio 126v estuviese al inicio de un cuadernillo y no en uno que es parte del libro 3 y que aparece como un añadido en un verso y no en un recto del folio 126. Asimismo, me hubiese gustado que demostrasen más fehacientemente que el texto añadido detrás del dibujo del escudo de armas del Perú en el manuscrito Getty efectivamente fue escrito por Murua. Aunque no soy un experto en el estudio de estilos caligráficos, me llama la atención la vacilante forma de escribir «occidental» primero como «obsidental», el cual es tajado, y luego «obsidental», cuando en otras partes del manuscrito Galvin que no están añadidas la raíz de esta palabra se escribe sin duda como «occidente» (folios 14r y 145r). Por último, lamento que no digan nada sobre la forma cómo es escrito el apellido del mercedario a lo largo del manuscrito. Es decir, no como «Murua», como las veces en que él mismo estampa su firma, sino como «morua», al estilo de Guaman Poma.

Esto último por supuesto no desmerece en nada sus estimulantes observaciones hacia mi estudio de estos dos investigadores cuyos derroteros son hábilmente propuestos pero que están muy lejos de haber dicho la última palabra en la tarea de comprender la construcción de los manuscritos de Murua. Incluso ahora, después que varios investigadores hemos sometido a escrutinio estas fuentes por más de un año gracias al apoyo brindado por el Centro Getty y a la generosidad de Sean Galvin, todavía nos queda un largo camino por recorrer. Sin embargo, algunos avances se han logrado.

Como mencioné páginas atrás, con Cummins he publicado un artículo en un libro que reúne otros ensayos como homenaje al profesor Nathan Wachtel (ver nota 9), en que analizamos tres textos escondidos en el manuscrito Galvin que desciframos mientras estábamos en el Centro Getty en 2007. En lo que concierne al supuesto de Adorno y Boserup que he venido comentando sobre haber existido una versión primigenia, que llaman «Cusco», con solo tres libros y sin dibujos, nuestros materiales no les dan la razón.

Empezando con el desciframiento del texto que está detrás de la primera ilustración ubicada en el verso de la portada que lleva el título del manuscrito y que representa una especie de jardín paradisiaco, encontramos que parte del contenido de este título, incluida la fecha de 1590, está presente además del nombre de algunos informantes indígenas con quienes contó el mercedario. Esta evidencia sugiere que efectivamente esta era la página de la portada del manuscrito en 1590 y que ya por aquel entonces existía al menos un dibujo.

Pero había más de uno. En el verso de un folio que sigue a continuación otro dibujo pegado que representa el escudo de los mercedarios esconde un nuevo texto cuyo contenido, una vez más, guarda un parecido notable con una de las cartas de la *Nueva corónica y buen gobierno*. No obstante, esta vez no es

con la que Guaman Poma le atribuye a su padre, sino con una que él mismo firma y que se encuentra en el folio 8 de dicha crónica. Veamos lo que dice usando un formato semejante al original:

«Muchas veces dude C(atólica) R(eal) Mag(esta)d aceptor esta dicha ympressa y muchas mas despues

De auer la començado Me quisiera bolver atras juzgando Por temeraria mi yntençon No Hallan

do sujeto en mi facultad Para acabarla conforme a la que se deuia a una ystoria E gouierno

tam peregrino e con razon tan espantossa a todo el mundo, Por ser istoria sin Escriptura

Ninguma, Mas de por los quipus y memoria del los yndios antiguos y viejos Y assi colgado de

Varios discursos Passe muchos dias Yndeterminados, Hasta que Vençido de mi y tantos años

De este rreyno Y de tan antiguo desseo que fue siempre Buscar En la rudeza de mi Ingenio

alguna ocaçon, con que poder servir a V Mag.d Me determine de escribir la istoria y desçen

dençia y los famosos Hechos de los rreies ingas deste rreino del piru juntamante con el

Gobierno eroico que los dhos tubieron, trabaje, auer, para este efecto las mas verdaderas

Relaciones que me fueron pusibles Tomando La sustançia de aquellas personas a

Que de varias Partes me fueron traídas al fin se rreduzían todas a la mas co...(mun).

(opi)..nion Escoxí la lengua y frasis castellana, con el desseo de presentar a Va. Mag...

Libro, dibujado, de mi mano Para que la variedad, de las colores Y la ynbencion de

la pintura, a que, V Mag.d es ynclinado Haga facil aquel pesso y molestia

de una letura falta de ymbençon E de aquel ornamento y pulido Estilo

que En los grandes Yngenios solo se Hallan. Resçiva V.Mag.d

Venignamente Este Umillde Y Pequeno serviçio Acom

panado de mi gran desseo Y esto me sera un

dichosso y descansado galardon de mi

travajo» [los subrayados son míos].

Como se aprecia, se trata de un testimonio muy revelador del autor del manuscrito Galvin sobre el esfuerzo que le supuso acometer la construcción de su obra. A través de lo que afirma, se advierte que llevaba algunos años en el Perú y que su interés de escribir sobre los incas devenía de pacientes pesquisas, pero vacilaba por la poca confiabilidad de los informantes indígenas que le proporcionaban los datos y por ser temeroso de su habilidad para extraerles la verdad a versiones discrepantes. Deseoso de servir al rey y premunido de su larga experiencia, se impone sobre sus dudas.

El problema sobre la diversidad de versiones que acopia lo resuelve recurriendo a la «común opinión». Lo que sí llama la atención es su aclaración sobre expresarse en castellano. Siendo nuestro mercedario un español, aunque del País Vasco, ¿en qué otro idioma se hubiera podido expresar? Esto mismo dice Guaman Poma en su carta, pero en él es explicable porque es un indígena cuya lengua materna es el quechua y es consciente de que su español no es muy pulido. Pero por qué Murua tiene dudas semejantes. Sería por ser joven y no muy experimentado investigador que lo hacía envidiar el estilo de los literatos españoles con quienes estaba familiarizado, o por que consideraba que hablar de indígenas era un poco farragoso o por un exceso de modestia. Todo esto es posible, pero lo que sí parece ser cierto es que Murua no debió haber estado muy convencido de la calidad de su español y este temor le permite explicar la presencia de ilustraciones en su manuscrito que además nos confirma que vienen de su propia mano y que estuvieron presentes desde un primer momento.

Si el interés de Murua por la historia llevaba algunos años, pero vacilaba en relación con la veracidad de sus informantes, ¿cabría la posibilidad que intentase algunos escritos experimentales antes de materializar su *Historia y genealogía real de los reyes incas del Perú*? ¿Sería posible que este documento pudiese haber estado precedido por otro, todavía perdido, como he sugerido hace algún tiempo? Ahora que sabemos más acerca de su vida y que nació en 1566, este supuesto sería muy difícil. Sin embargo, no es descabellado pensar que unos pocos años antes de 1590 su interés por la historia de los incas podía ya estar en marcha y pergeñar algunos borradores.

Para Adorno y Boserup, esto último es inadmisibile. Sin embargo, la presencia de algunos dibujos pegados que carecen de textos explicativos adyacentes u escondidos nos lleva a preguntarnos acerca del paradero de estos últimos. Es sobre todo el caso del paisaje paradisíaco del primer folio. También el del folio del escudo de armas del Perú que fue trasladado al manuscrito en el folio 287 [309] o el de la *aclla* arrodillada en el folio 3v, en cuyo recto contiguo, en vez de referirse al contenido del dibujo, alude al trabajo de los mercedarios, lo que haría que su ubicación más apropiada sería frente al escudo de los mercedarios del 2v.

Según lo analizado codicológicamente, la posición original que le correspondería al dibujo de esta *aclla* arrodillada no sería 3v, pero es el tercer folio que lleva en su verso la representación de un *aclla* arrodillada la que en su texto escondido ofrece la evidencia más contundente sobre aquella sospecha que tanto me han criticado estos investigadores. En realidad, se trata una vez más de dos textos ocultos independientes el uno del otro, con estilos caligráficos diferentes, que están superpuestos. El primero versa sobre la evangelización en los Andes. Señala que el cristianismo existió en los Andes antes de la llegada de los españoles, como se demuestra por la existencia y poder extirpador de la Cruz de Carabuco⁸ y el hecho de que Inca Yupanqui había ya reconocido de que existía solo un verdadero dios, como veremos. Este texto concluye justo antes de la mitad de la página, al inicio de uno segundo totalmente diferente al anterior que se presenta como prólogo y que empieza con una tónica muy semejante al texto detrás del escudo de los mercedarios.

⁸ Cummins en este volumen.

Aunque nuestro desciframiento del primer texto no es muy fluido, por tener muchas roturas, la parte que nos concierne dice así:

«y es que antes que ubiese Esta cruz dicen estos naturales antiguos y viejos del collao ablauan lo demonio por (*deseo?*). de los penascos y serros y arboles e ydolos que respondían a los que les preguntaban con esto trayan enganado a los yndios asiendoles creer que los ydolos Eran dioses vivos pues ablauan y adivinaban mas despues que aquel buen yndio descubrio la cruz fueran quebra todas las fuerças desta malvada y antigua serpiente en todo el collao y despues de aber conquistado este Reyno y aber el sanctissimo sacramento en todo el asi como su señorío se fue apocando asi estas Respuestas fueron cesando lo cual no solo testifican los viejos y ancianos deste dicho Reino, sino tambien los españoles pues no abisto cosa ninguna desto En nuestros tiempos y por aber descubierto una cosa tan de espanto y maravilla *En tiempo de ynga yupangui qui quieren dezir que pensando en esto y mirando al sol bio estar una nobe ensima quitadole la lumbré que echavan sus Rayos al qual no le tuvo por buen dios pues le quitaba una nubecilla simple su resplandor demas de que pues jamas paraba y pues andaba tanto sin descansar que sin hera criatura y que tenia otro criador, y asi dicen que este valeroso Rey Yngasi saber quien hera El verdadero dios como que dicho ya en su ystoria si alg ..resta no del todo limado lo Remito de la correccion de los que tienen autoridad para ello...*» [las cursivas son mías]⁹.

Esta cita sugiere que efectivamente su historia la había comenzado con anterioridad. Afirma que en su juventud, lo cual concordaría que en 1590 tendría como 24 años y que cuando escribió estos párrafos ya se sentía como una persona mayor. ¿En qué momento? Desafortunadamente con exactitud no lo sabemos, pero sí dice que tenía 30 años se supone que pudiera haber sido por 1596¹⁰.

El que supiese en abundancia del descubrimiento y la conquista por un libro que lo alude como *Corónica del Piru* me hizo pensar que pudiese ser autor de un manuscrito previo al de 1590. Ante lo que sabemos de su biografía, ahora me parece muy difícil que antes de 1590, cuando tenía 24 años, pudiese haber recogido la información pertinente para haber acometido esta empresa. Por lo demás, su interés eran los incas y en ninguna parte da muestras de informar sobre aquel tema, salvo en el manuscrito Getty. Por la precisión de su enunciada queda en pie determinar a qué libro denominado *Corónica del Piru* se estaba refiriendo. ¿Sería a la que escribió y publicó en 1553 Pedro Cieza de León?

Lo que no me queda claro es por qué en el reacomodo que hace Murua de los folios de su manuscrito decide ubicar este dibujo en un folio que está a continuación del escudo de los mercedarios y que cumple la función de dar inicio al primer libro que versa sobre cada inca y sus respectivas mujeres. Según Adorno y Boserup, su ubicación original sería el folio 143, al cual se le incorporó en su recto dos recortes pegados. Uno superior con un dibujo de una mujer que mientras se mira a un espejo

9 El texto completo lo he publicado con Cummins en «Muchas veces dudé Real Mag. aceptar esta dicha ympressa. The Task of Making Martín de Murua's *La famosa historia de los reyes incas*», que ha sido publicado en el libro homenaje a Nathan Wachtel en *Au Miroir de L'Anthropologie Historique*, Presse Universitaire de Rennes. A esta versión me he permitido hacerle unas enmiendas luego de revisar nuevamente las fotografías que nos ha proporcionado el Centro Getty y de recibir de la experimentada paleógrafa Ada Arrieta, del Instituto Riva-Agüero, de la Pontificia Universidad Católica del Perú, una transcripción que generosamente me ha proporcionado.

10 Ante la evidencia proporcionada por Francisco Borja de Aguinalde admito que lo que dije en la nota 11 de mi artículo «Murua's Two Manuscripts: a Comparison» (2008) la evidencia sobre la base de sus vínculos con el mercedario Pedro Guerra, que pudo haber llegado en 1577, y que por esta época lo acompaña un Martín de Monila puede estar equivocada.

una sirvienta le acicala el pelo con un peine. Recuerda mucho al dibujo de Mama Huaco en el folio 22v del manuscrito Galvin. El inferior es un texto con una caligrafía que solo aparece en dos folios y que recoge una descripción de las *acllas* copiada íntegramente del Libro I de fray Jerónimo Román y Zamora titulado «De la República de los Indios Occidentales» (1575: 365).

A mi modo de ver, se trata de un arreglo bastante anómalo, pues, aparte de haberse requerido dos recortes, la mujer está más cerca de una *coya* que a una *aclla* (exceptuando el vestido que lleva), el verso del folio está en blanco y el recto que sigue inicia la historia un tanto novelada de los amores entre la *aclla* Chuquillanto y el pastor Accoytapra. ¿Hubiese sido más apropiado usar en este contexto la *aclla* del folio 3? Boserup y Adorno piensan que eso se hizo trasladándose posteriormente al 3v. ¿Por qué Murua hizo estos cambios? ¿Sería por no ser muy concordante poner una mujer orando devotamente al Sol para iniciar una historia con contenido erótico? En realidad, más apropiado hubiese sido que la incorporara en el folio 87v al lado de donde se inicia la descripción de estas escogidas. Sin embargo, prefirió dejar esta página en blanco y el recto lo destinó para hablar sobre «el parlamento que les hacían después de la junta» en un capítulo 85 que nunca desarrolló. Su alternativa final fue dejar como conclusión de su descripción de las categorías de *acllas* en el folio 95 su descripción genérica de las *acllas*.

¿Formó este folio con la *aclla* orando alguna vez parte del manuscrito Galvin? Boserup y Adorno suponen que en el folio 143r antes que allí se insertara el 155. Es difícil decirlo, pero si en algún lugar debía ser ubicado no fue la intención hacerlo en el principio. Esto ya lo señalaron Adorno y Boserup, pero a su argumento derivado del análisis codicológico del facsímil ya hemos visto más atrás (página 10) que en el primer texto se refiere a las consecuencias positivas que en el Collao tuvo el descubrimiento de una cruz, que —como veremos— debió ser la que para Guaman Poma fue la de Carabuco, motivando la huida de los demonios y luego a la historia que asocia con el quinto inca, Cápac Yupanqui (folio 14r), sobre las dudas que se planteó sobre la naturaleza divina del Sol.

Una vez más estamos ante un texto riquísimo en novedades, que debió ser escrito después que redactó el capítulo sétimo del libro primero que se refiere a Cápac Yupanqui y del cual dice:

«Este valeroso Inga Cápac Yupangui, fue muy belicoso, y el que mejor entendimiento tenía entre todos los Ingas, el cual sacó por razón natural, que una cosa tan sujeta a movimiento como el sol, pues nunca para, y sin descansar un solo día, no era posible fuese Dios, sino algún mensajero enviado por el hacedor a visitar todos los días el mundo. Demás de que le parecía ser inconveniente para ser Dios, que una nube pequeña cuando se le pone delante impida sus rayos» (Galvin, folio 14r).

En consecuencia, por su contenido, este primer texto superpuesto a este folio no pudo estar en el primero ni en el segundo libro, sino en el tercero, como sugieren Boserup y Adorno. Sin embargo, la alusión a la cruz del Collao, que para Guaman Poma es la de Carabuco, que es descubierta por un indígena colla llamado Anti Viracocha y es tildado de hechicero, en tiempos de Sinchi Roca, calza un tanto con la posición inicial que se le atribuye a este inca¹¹ (Guaman Poma, 2001: 92-93).

De lo que hemos investigado hasta el momento no hay ningún folio que se pudiese enlazar con este texto ni que lo reitere. Sin embargo, de las pocas frases sueltas que hemos podido reconstruir del

11 En el folio 67v del manuscrito Galvin se dice que este nombre era el que le daban al demonio en el Anti-suyo y era equivalente a Pachacámac, que era el que se le daba en Surco (Lima), a Titicaca, que era el que le daban en el Collao y Hanco Chaua en el Cusco (Murua, 2004: folio 67v).

texto que está detrás del *aclla* que la están peinando en el folio 143r asoma que se hubiese querido desarrollar nuevamente algo de lo que está detrás del texto de la *aclla* en actitud de orar en el tercer folio. Por ejemplo, aparece el término «nube» y se habla de las creencias, ritos paganos, templos y «monjas» dedicadas al Sol y al inca antes de la introducción del cristianismo.

Parece, pues, que para el inicio de la leyenda de Chuquillanto y Accoytapra barajó algunas alternativas, de las cuales unas fueron seleccionadas para integrar el manuscrito Galvin y otras quedaron descartadas. Así, permanecen en paraderos que nos son desconocidos. No es descabellado pensar que con este relato Murua debió haber querido poner fin a su tercer libro. De aquí que detrás del *aclla* orando se superpongan dos textos. El superior vinculado con el dibujo y el inferior con el inicio de un libro. ¿Cuál? Se supondría que el cuarto por la similitud que guarda con aquel que finalmente se materializó. De ello da cuenta el uso del término «Prologo» en ambos casos; el tono testimonial dirigido a una audiencia que leerá el documento —que en el escondido es exclusivamente el rey de España—, y en el descubierto también el rey de España, encarnado en Felipe III, y una audiencia más genérica; la referencia a datos biográficos del autor; y, finalmente, la referencia al contenido de la obra y la naturaleza de su cometido.

Sin embargo, en relación a esto último, hay un contraste muy grande. En el que quedó al descubierto se señala que su obra versa sobre la historia de los incas y sobre las ciudades del Perú, mientras que en el escondido no hay la más mínima alusión a estas últimas. Como lo dice muy explícitamente, lo que «pone a los pies» del rey de España es una historia de los incas que no incluye los hechos de los españoles, porque de ellos ya se ha tratado en la *Corónica el Perú*.

¿Es que este texto lo escribió cuando ni pensaba incluir el material que formaría el cuarto libro? Si este es el caso, ¿a qué libro pudo dirigirse este prólogo? Para esta pregunta no tengo una respuesta clara. Si este prólogo fue escrito después del que aparece encima de él, tendría que ser en el tercer libro, por lo que hemos mencionado sobre la referencia a Inca Yupanqui (ver página 274). Si se hizo antes, entonces pudo ser preparado para ir al comienzo de la crónica en la posición de folio 3 que finalmente lo albergó. Sin embargo, lo que no calzaría muy bien con este supuesto es la referencia que hace, entre los libros que cita, al *Símbolo Catholico Indiano* de Jerónimo de Oré, recién publicado en 1598¹².

De lo que no tengo mayor duda es que originalmente la historia de Chuquillanto y Accoytapra debió ser un especie de remate del tercer libro. Que este supuesto es plausible lo confirma la posición que terminó ocupando en el manuscrito Getty. Es decir, el final del libro segundo, que es el equivalente al libro tercero en el manuscrito Getty. Pero entonces por qué en este último manuscrito lo instaló como cierre de todo el documento en una posición previa al índice. Solo se me ocurre que pudo deberse a cierta incertidumbre sobre si la censura de su época lo aceptaría. En caso de no hacerlo, estando al final, no hubiese representado mayor dificultad desglosarlo sin alterar mayormente el resto del manuscrito. Finalmente, el relato se quedó y fue trasladado al manuscrito Getty sin mayores alteraciones.

Pero hay mucho material que no llegó a incorporarse al manuscrito Galvin. De ello dan clara cuenta los diez capítulos que quedaron en blanco y los otros 19 a los cuales no se les adjuntó su respectivo dibujo. De estos se ha podido establecer que cuatro no están porque fueron transferido al manuscrito Getty. Sin embargo, de los 15 restantes no existe el más mínimo vestigio. A estos habría que

12 Sin embargo, Murua pudo ver este trabajo en 1590, pues —según la investigadora Analyda Álvarez Calderón— existen evidencias que antes de imprimirse este libro estuvo circulando en formato de manuscrito como diez años antes (Álvarez Calderón, 1996: 77).

sumar algunos folios más que debieron contener parte de algunos añadidos que quedaron incompletos en los textos escondidos, como el texto superior que está detrás del *aclla* que está orando y aquel, también superior, del *aclla* peinándose que precede al relato de Chuquillanto y Accoytapra. Asimismo, si como piensan Adorno y Boserup los dibujos de Guaman Poma estuvieron al servicio del texto de cada capítulo, habría que preguntarse sobre el capítulo que debió acompañar a los bailarines del folio 126 y para tal caso aquel correspondiente al *aclla* que está orando o al dibujo que muestra al mencionado paraíso que está detrás de la portada.

¿Qué pasó con todo este material que ni ingresó al manuscrito Galvin ni al Getty? ¿Quedó como un excedente cuando en 1590 produjo el primer ensamblado o lo fue elaborando para un nuevo reordenamiento del material? Es difícil decirlo, pero lo que sí queda claro es que los textos escondidos ponen en tela de juicio la existencia de la supuesta versión Cusco sugerida por Adorno y Boserup, pero sí es dable reconocer que hubo una primera versión que con el tiempo sufrió algunas modificaciones. Esta podría ser en parte la que ellos identifican como estrato dos, quizá sin el libro cuarto. Sin embargo, creo que con el material que ahora disponemos habrá que hacerse una revisión de los seis estratos que postularon (Adorno y Boserup, 2008: 17).

Para finalizar, debo mencionar que, aparte de los textos escondidos que con Cummins hemos descifrado, parece que solo los dos recortes del folio 143 encerrasen material que no ha sido reproducido en otro folio. De lo que he podido revisar en relación con los otros folios pegados, todos aquellos referidos a los incas, coyas, Atahualpa con Pizarro, el capítulo inicial del tercer libro, aquel de la representación de los cuatro suyos, la representación de Arequipa sumida en cenizas y el índice del folio 149 fueron reproducidos casi letra por letra, exceptuando el del folio 3 correspondiente al tercer capítulo que tiene algunas líneas que no concuerdan con aquel de 10v. Asimismo, el texto escondido del folio 15 que en el margen izquierdo tiene una frase que corre verticalmente de abajo hacia arriba y dice lo siguiente: «costado a soslayo curose una yndia herbolaria de gualla y despues vino a morirse de una calentura que los yndios llaman rupay oncoy». Aquel correspondiente al folio 137, debo reconocer con hidalguía, es el que me resulta más difícil de interpretar (figura 2).

El problema con este último es que fue superpuesto a un folio con textos, de modo que, cuando se translucen con la fibra óptica, se hace muy difícil discriminar el contenido de lo escondido de los que están descubiertos. Sin embargo, hay algunas palabras sueltas un tanto legibles y no sería de extrañar que un paleógrafo muy bien entrenado quizá alcance a interpretar algo en un futuro no muy lejano.

También debo admitir que el texto detrás del paraíso andino no lo pudimos descifrar en toda su extensión, aunque fue suficiente para darnos cuenta del título original del manuscrito, de los nombres de algunos de los informantes y de la fecha de 1590. Como dijimos en la nota 9 del artículo publicado en el homenaje a Nathan Wachtel, uno de los informantes llamado Pedro Purqui aparece consignado en una visita, publicada por el historiador Manuel Jesús Aparicio (1963: 123), que mandó a efectuar el virrey Francisco de Toledo en 1570 a los *yanaconas* asentados en el Cusco. Sobre los otros nombres que figuran un historiador cuzqueño, Donato Amado, nos está ayudando a localizarlos.

Queda todavía mucho por andar para comprender a cabalidad la construcción de los manuscritos de Murua y la relación de este autor con el cronista indígena Felipe Guaman Poma de Ayala, pero lo avanzado, gracias al apoyo brindado por el Centro Getty y Sean Galvin —a lo cual ahora hay que sumar las investigaciones de Francisco Borja de Aguinalde—, a la par de despejar muchas dudas, deja sembrados nuevos interrogantes que espero podamos ir aclarando en un futuro que confío no sea muy lejano.



Figura 2. Folio 137. Capítulo II. Del nombre de la muy noble y leal ciudad de Arequipa.



DIBUJADO DE MI MANO:
MARTÍN DE MURUA
COMO ARTISTA



Thomas Cummins

Harvard University



INTRODUCCIÓN

Solo quedan tres manuscritos extensamente ilustrados a los que se creó en el temprano Perú colonial. Y no hay indicio de que hayan habido otros más¹, un hecho que jamás ha sido registrado plenamente, ya sea por investigadores andinos o mesoamericanos en función a lo que esto podría significar para la producción cultural colonial en general y para el Perú en particular². La *Nueva crónica y buen gobierno*, de Guaman Poma de Ayala, que data de 1615-1616, es el manuscrito más conocido y controversial³. Su obra ha sido entendida como algo

1 Adorno y Boserup sostienen que hubo una «versión pictórica de [la *Historia de los incas*] de Sarmiento de Gamboa, y posteriormente otra que solo tenía texto». Adorno y Boserup, 2008: 44, n. 25. No ofrecen sustento alguno para esta afirmación, la cual infortunadamente es sumamente equívoca en lo que se refiere a la historia de los manuscritos coloniales ilustrados. Adorno y Boserup tal vez están refiriéndose a las pinturas de retratos de los incas y sus mitos de origen, las cuales fueron encargadas en ese mismo momento, pero no podemos decir que ellas y sus glosas hayan sido una versión pictórica del manuscrito de Sarmiento de Gamboa. Hay, sin embargo, cuatro escudos pintados que abren el manuscrito; consúltese Cummins, 2003: 35. El manuscrito ilustrado de Diego de Ocaña podría considerarse otro texto ilustrado del Perú, pero sus imágenes son básicamente mapas y retratos de personas o tipos de personajes.

2 Como se ha señalado repetidas veces, resulta notable la discrepancia entre los miles de manuscritos ilustrados, de distintos géneros, que hay en México, y los tres del Perú; consúltese, por ejemplo, Cummins, 1994: 189-195. Los estudiosos de la literatura y los historiadores casi no prestan atención a este hecho y tratan a las imágenes coloniales de los incas como algo que se derivó de alguna perdida tradición incaica sin tener sustento alguno, tras lo cual pasan a analizar las imágenes coloniales como si fueran una continuación de una tradición desarrollada. Adorno, por ejemplo, sostiene que «su conocimiento [el que Guaman Poma tenía] de la tradición pictográfica incaica queda sugerido por sus descripciones en prosa de los 12 incas en las cuales presentó detalles de su vestimenta y su aspecto, como si estuviese describiendo retratos visuales de ellos que él personalmente hubiese visto». Adorno, 1986: 80-81. Catherine Julien sugirió que las pinturas encargadas por el virrey Toledo en 1571 y que fueron enviadas a Felipe II en Madrid se basaron en alguna perdida tradición incaica (Julien, 1999: 35-60). En ambos casos, ninguna de las estudiosas vio jamás un ejemplo de estas imágenes incaicas, sino que dedujeron su existencia a partir de una evidencia negativa (una tradición perdida). Las descripciones hechas por Guaman Poma se basan en su familiaridad con los retratos del manuscrito Galvin de Murua, tal como lo sugerí hace más de veinte años (Cummins, 1992: 56).

3 Hasta donde tengo noticia, Tom Zuidema fue el primer estudioso que comprendió la importancia singular de estos dos manuscritos y su relación con los estudios andinos. En 1964 dijo: «Debemos establecer una distinción entre Martín de Murua y Poma de Ayala de un lado, y todos los demás cronistas del otro. Sucede que ambos muestran muchos parecidos en sus materiales, los cuales difieren de los de otros autores. Estos dos hombres se conocían. No cabe duda alguna de que hubo copias mutuas, puesto que ambos mencionan también materiales del todo originales» (Zuidema, 1962: 30). La mayoría de los restantes autores o bien vio poco de valor en los manuscritos de Murua y la profunda relación que Guaman Poma tenía con ellos,

que se debe ya al genio de una sola persona, un nativo andino que defendió a los oprimidos, ya como el producto de una conspiración jesuita⁴. Ambos argumentos han cautivado a diversos públicos, según su inclinación hacia lo romántico o lo fantástico. Es más, las investigaciones se han concentrado abrumadoramente en el texto de Guaman Poma o en una interpretación iconográfica semiótica de sus dibujos⁵.

En los estudios coloniales andinos, los restantes dos manuscritos languidecieron en relativa oscuridad hasta hace muy poco⁶. Uno de ellos, *Historia del origen y genealogía real de los reyes del Pirú, de sus hechos, costumbres, trajes, maneras de gobierno* (el manuscrito Galvin), fue comenzado por Martín de Murua algunos años antes de 1590. *Historia general del Pirú* (el manuscrito Getty), el segundo manuscrito de Murua —una versión más limpia y sustancialmente revisada del primer manuscrito—, fue iniciada en el Perú y terminada en España, donde quedó lista para ser publicada hacia 1616⁷. Si bien hoy queda claro que los tres manuscritos se relacionan íntima y genealógicamente por diversas razones, lo más significativo con respecto al resto del corpus peruano de libros y manuscritos coloniales es que estos se encuentran extensamente ilustrados.

El manuscrito Galvin es la base de los otros dos. Se preparó en distintas etapas y partes. Tiene 113 acuarelas en tanto que el Getty tiene 38. Queda claro, sin embargo, que se quería que

o sino los menospreció como mentiras y como poco más que algún tipo de plagio (Rowe, 1987: 753-761; Álvarez-Calderón, 2005: 159-186). En realidad, Murua a menudo empleó una escritura distinta, semejante a la letra de imprenta cuando copiaba pasajes de los autores a los que Rowe y Álvarez-Calderón citan como prueba de los plagios y mentiras de Murua (véase el manuscrito Galvin, folios 119v y 143r). Así, indican claramente que había copiado estos textos de otro lugar. Además, en otro texto escondido citó muchas de las fuentes que consultó, entre ellas el tercer concilio limense y Jerónimo Oré. Se ha estudiado a Guaman Poma fundamentalmente en función a su elaboración de géneros europeos gracias a su propio genio, de modo tal que los estudiosos de la literatura ignoraron los manuscritos de Murua tanto en sí mismos como en lo que respecta a su influencia sobre Guaman Poma. Fueron solo antropólogos como Zuidema y Ossio quienes advirtieron su valor singular para los estudios incaicos en función a la información que presentan Zuidema, 1962; Ossio, 1970 y 1973, 155-213.

4 Para la visión heroica de Guaman Poma como autor y defensor, consúltese Adorno, 1986; para el argumento de que Blas Valera, un jesuita caído en desgracia, fue el autor de la *Nueva corónica y buen gobierno*, véase Laurencich Minelli, 1999, así como los diversos ensayos en Pellicani, 2001; y Domenici y Domenici, 2003.

5 Juan Ossio fue el primero en sugerir que un enfoque estructuralista podría ayudar a comprender los principios andinos que Guaman Poma usó para organizar su narrativa histórica y componer las imágenes pictóricas (Ossio, 2004: 7-72). Mercedes López-Baralt y Rolena Adorno ensayaron una aproximación estructuralista al texto y a las imágenes, que hacía un saludo interpretativo a conceptos andinos tales como la organización dual y sus implicaciones espaciales en la composición de las imágenes (López-Baralt, 1988 y Adorno, 1986).

6 Durante los últimos treinta años, Juan Ossio y yo buscamos sistemáticamente poder ubicar, publicar y estudiar los manuscritos de Murua a pesar de la baja estima que su obra tenía y sigue teniendo para muchos investigadores. Su obra, como ya mencionamos, ha sido caracterizada como una sarta de mentiras (Álvarez-Calderón, 2005; Rowe, 1987). Con la publicación de ambos manuscritos de Murua como facsímiles, se vio realizada nuestra esperanza original de brindarle un mayor acceso a estos trabajos a la comunidad académica. El simposio que organizamos en 2002, «Peru in Black and White and in Color: The Unique Texts and Images in the Colonial Andean Manuscripts of Martín de Murua and Guaman Poma», en la Universidad de Chicago y la Biblioteca Newberry, buscaba hacer que los investigadores tomaran conciencia de la existencia de estos manuscritos y de su valor. Juan Ossio, Barbara Anderson y yo comenzamos a planear un estudio de los manuscritos e invitamos a investigadores provenientes de diversos campos al Getty, así como a otros lugares para que participaran. El primer resultado fue la publicación del facsímil del manuscrito de Murua del Getty, así como un volumen acompañante con una colección de ensayos. Ossio arregló con Sean Galvin para lograr que su manuscrito fuera prestado al Museo Getty para un año de estudios, el cual culminó con una exhibición en el Getty Research Institute que fue curada por Barbara Anderson. Yo recibí un *Senior Research Fellowship for the Year* y Ossio un *fellowship* para el semestre de otoño. Junto con Karen Trentelman y Nancy Turner pudimos estudiar el manuscrito, por vez primera, desde distintas perspectivas o por un lapso prolongado.

7 Consúltese Adorno, 2008: 95-124.

tuviera muchas más⁸. El manuscrito de Guaman Poma tiene casi 400 dibujos a lápiz y tinta. Lo que importa aquí es que estos tres manuscritos son inseparables y que los dos últimos, el Getty de Murua y la *Nueva corónica*, de Guaman Poma, resultan inconcebibles sin que se hubiese creado al primero (el manuscrito Galvin). Aunque su portada anuncia que fue terminado en 1590, el manuscrito Galvin fue vuelto a trabajar, se le hicieron añadidos y se le rearmó en un lapso de al menos veinte años. Se le quitaron folios tanto en el Perú como en España, hasta que tomó la forma que tiene: una amalgama de varias etapas con folios faltantes, así como secciones hoy perdidas, pero cuya existencia es implícita o está indicada⁹. Independientemente de esta reelaboración, el manuscrito Galvin fue la plantilla de los otros dos manuscritos. La relación íntima existente entre los tres manuscritos es algo a lo que se puede reconocer de inmediato, pues los tres se encuentran básicamente organizados de la misma forma y contienen parte de la misma información singular. Los tres esencialmente comienzan con los retratos e historias dinásticas de los reyes incas (el *sapa inca*) y sus reinas (*coyas*), tras lo cual presentan una historia ilustrada de los incas. Pasan luego a la temprana historia virreinal y cierran luego con una descripción de las ciudades del Perú¹⁰. Pero por encima de todo están ilustrados, a menudo con imágenes casi idénticas, y se les formó del mismo modo (el texto a un lado y la imagen al otro), con lo cual ahora la principal pregunta es cómo esto llegó a ser, cuándo se lo decidió y por qué. El examen científico del manuscrito Galvin de 2008 brindó algunos medios con los cuales responder o volver a pensar estas preguntas.

ARTISTAS Y AUTORES

Por lo general se reconoce que Felipe Guaman Poma de Ayala es el autor tanto de su texto como el artista que creó los dibujos de la *Nueva corónica y buen gobierno*¹¹. A partir de este reconocimiento se entiende, por comparación estilística, que él también fue responsable de muchas de las imágenes posteriormente coloreadas del manuscrito Galvin¹². Es más, varios de estos folios del manuscrito Galvin son obra de Guaman Poma, así como otros dos que no lo

8 Cummins, 2008: 143-169; Phipps, Turner y Trentelman, 2008: 125-146.

9 Por ejemplo, el texto escondido en el folio 3v del manuscrito Galvin, leído nuevamente con iluminación por fibra óptica y la fotografía digital, revela en la parte superior de la página un examen que se inicia a mitad de la oración y que concierne a la milagrosa cruz de Carabuco. El prólogo de otro capítulo menciona, entre otras cosas, algunas de las fuentes que fueron consultadas por Murua, entre ellas los sermones, el diccionario y el catecismo publicados por el Tercer Concilio de Lima (1585), así como el *Symbolo catholico indiano*, de fray Luis Jerónimo de Oré, publicado en Lima en 1598. Si bien este folio es realmente el folio 3, el que lo sigue está numerado como 8 y sabemos así que cuando se efectuó la numeración le faltaban varios folios al manuscrito, consúltese Cummins y Ossio, 2013. Adorno y Boserup hicieron varias sugerencias con respecto a las diversas etapas del manuscrito Galvin, pero como ellos jamás vieron el manuscrito mismo, su trabajo preliminar requería de una revisión radical, lo cual ahora se ha efectuado gracias al escrupuloso y riguroso estudio que Nancy Turner hizo del manuscrito (en este volumen), y Adorno y Boserup, 2008: 7-66. Es asimismo posible que otra imagen, que actualmente se encuentra en el Archivo Estatal de Nápoles y que representa el envenenamiento de Atahualpa, haya provenido del manuscrito Galvin (Cantù, 2001: 475-519). Por su estilo, parecería ser de Guaman Poma y está a color. De no ser del manuscrito Galvin y no tratarse de una falsificación, sería la única otra fuente conocida de una imagen a color obra de Guaman Poma.

10 Guaman Poma añadió una breve historia personal y una breve historia del cristianismo y del Perú preincaico. Ello no obstante, la estructura y forma de la *Nueva corónica y buen gobierno* las copió de Murua, lo que incluyó la disposición de las imágenes antes del texto, hecho este que hace que sea difícil imputar alguna intencionalidad a Guaman Poma en lo que respecta a dónde posicionó sus imágenes en el manuscrito; consúltese Guaman Poma, 1615. Se puede encontrar una edición digital facsimilar completa del manuscrito, junto con una versión en línea corregida de Guaman Poma 1980, en Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague (www.kb.dk/elib/mss/poma).

11 Para quienes sugieren una autoría alternativa de la *Nueva corónica*, véase supra la nota 4.

12 Ossio, «Introducción», en *Códice Murua*.

son, fueron posteriormente incorporados al manuscrito Getty. Esta emigración ocurrió gracias a la intervención del propio Martín de Murua, quien llevó ambos manuscritos consigo a su retorno a España. Las imágenes obra de Guaman Poma del manuscrito Getty han recibido la mayor parte de la atención académica, pues se suman al corpus de su obra.

Mi atención en el presente estudio recaerá sobre las imágenes del manuscrito Galvin que no fueron creadas por Guaman Poma. Algunas de estas, como veremos, son las más tempranas de las que se crearon en este manuscrito compuesto. Es más, estas imágenes fueron extraídas de su contexto original o de la mismísima primera etapa del manuscrito, y pegadas sobre folios en blanco. Este proceso oscureció el texto escrito en el lado reverso de la ilustración, pues es este lado del folio el que se pegó sobre el nuevo folio en blanco. Prestaré atención específicamente a las ilustraciones de los folios 1v, 2v, 9v, 10r, 14v, 15v, 16v, 17v, 18v, 19v, 20v y 21v. El presente análisis de estas imágenes desarrolla unos detallados análisis técnicos y descriptivos de cómo se prepararon las ilustraciones del manuscrito Getty¹³.

En la mayoría de los casos, el texto que quedó oscurecido durante el proceso de pegado fue simplemente copiado en una nueva hoja en blanco en el lado opuesto de modo tal que nada se perdió, excepción hecha de ciertos casos extremadamente importantes¹⁴. Comenzaré por ello con una lectura de algunos de estos textos que hasta ahora estuvieron escondidos, a los cuales también se examina en otra parte de este volumen. Estos textos se encuentran en los tres primeros folios del manuscrito Galvin, uno de los cuales forma parte ahora del manuscrito Getty (el folio 307r). Estos textos son de importancia crucial para entender el impulso que yace detrás de la ilustración de los tres manuscritos, y se les examina también en el ensayo de Cummins y Ossio incluido en este volumen. Describiré, por ello, el proceso artístico usado para crear las ilustraciones, lo que demostrará una coherencia inesperada entre las imágenes de los manuscritos Getty y Galvin. Me parece que al reunir posteriormente los resultados alcanzados por estos dos modos de investigación, podremos entender cómo y quién hizo las imágenes de los manuscritos Galvin y Getty que no fueron obra de Guaman Poma. Igualmente importante es que podemos comprender la inmensa deuda intelectual y artística que Guaman Poma tenía con Murua, la cual en retrospectiva demuestra concluyentemente que Guaman Poma de Ayala fue el artista así como el autor de la *Nueva corónica y buen gobierno*¹⁵.

El primer texto a examinar se encuentra detrás de la página pegada en el folio 1v del manuscrito Galvin. Un texto apresuradamente escrito ahora en el folio 1r indica el título (*Historia del*

13 Cummins, 2008, y Phipps, Turner y Trentleman, 2008.

14 Consúltase Cummins y Ossio, 2013.

15 Entre otros desiderátum que forman la colección de los llamados documentos de Nápoles, figura un «contrato» escrito, ilustrado y firmado por Guaman Poma y los jesuitas. En él, Guaman Poma vende su nombre para que sea usado como el del autor de la *Nueva corónica*, que en realidad fue escrita por Blas Valera e ilustrada por el jesuita Gonzalo Ruiz, Domenici y Domenici, 2003: 69-71. A partir del manuscrito Galvin esto asimismo significaría que dicho artista jesuita también trabajó para Murua antes de que Guaman Poma le vendiera su nombre, y antes de que conociera a Blas Valera en 1611. Tanto la forma del contrato de Nápoles como su contenido son evidentes falsificaciones, algo por lo cual Nápoles se ha ganado una merecida fama. La más reciente de todas es el caso de la falsificación del *Sidereus Nuncius* de Galileo, realizada o dirigida por Massimo De Caro, quien en ese entonces dirigía la Biblioteca Girolamini de Nápoles, quien actualmente se encuentra en prisión. El libro falsificado supuestamente contenía una inscripción de Galileo, así como cinco de sus acuarelas. Se le presentó con mucha fanfarria en Padua en 2007. Le siguió un estudio en dos volúmenes al que se publicó en 2011, el cual concluyó que se trataba de un ejemplar autógrafa de las pruebas de imprenta de Galileo. Resulta que el libro y las acuarelas son falsificaciones, tal como lo revelaron Nick Wilding, historiador de la George State University, y Owen Gingerich, profesor emérito de la Universidad de Harvard; consúltase Povoledo, 2012: A7.



Figura 1. Folio 1v. Paraíso andino. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*. 1590. Colección privada de Sean Galvin.

origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru), el lugar de su composición (el Convento de La Merced del Cusco) y la fecha (mayo de 1590). Este hace las veces de la portada actual del manuscrito. Pegado al otro lado (folio 1v) está un folio con un idílico paisaje andino que mira al espectador (figura 1). A primera vista se ve algo extraño, en cierto sentido inapropiado y fuera de contexto. Pero en realidad la imagen aparece actualmente en el manuscrito precisamente tal como habría aparecido originalmente en la primera etapa del mismo, antes de que fuera cortada y pegada en algún momento posterior. Es decir, esta siempre fue la primera ilustración del manuscrito y le sigue de inmediato la página de la portada al dorso. Esto resulta evidente después de leer el texto escrito en el lado reverso de la ilustración, algunas de cuyas letras son aún visibles a simple vista. Usando la iluminación con fibra óptica y su mejora digital, Juan Ossio y yo logramos leer la mayor parte del texto ahora escondido. Esta lectura demuestra que lo que ahora se encuentra escondido es en realidad el frontispicio original del manuscrito de 1590¹⁶. El texto es como sigue:

16 A partir de su estudio del facsímil que Ossio hizo del manuscrito Galvin, Adorno y Boserup sostuvieron que el frontispicio original estaba perdido, Adorno y Boserup, 2008: 13. Infortunadamente sus conclusiones acerca de este manuscrito se hicieron sin realmente haberlo estudiado. Por ejemplo, ellos sostienen la existencia de un manuscrito anterior (su propuesta Versión Cusco) de Murua, el cual no estaba ilustrado

La Famossa Ystoria¹⁷

Y probanza hecha de el origen e cri[acion] e primera posesion de los grandes
 señores Reyes yngas
 y señores que fueron de este Reyno de sus hechos e costumvres y
 vestimenta
 y otras cossas de el servicio es hecho en este convento de nuestra
 señora
 de las mercedes de esta gran ciudad del Cuzco cabeça deste dho Reino del Piru
 Lengua de el padre fray Martin de Morua de la dicha orden para averiguar la
 Declaraçion que de ello tomo de don Luis Chalco Yupanqui governador
 maior de esta dicha çiudad y de todas las parroquias y de don Juan Quispe Cussi
 Ynga Cussi cacique principal de la parroquia del señor Sant Blas y [roto]
 Mango Topa cacique principal de la parroquia de señor sant (Santiago)¹⁸ [roto]
 y de don Martin Quispete cacique principal de la parroquia [San Xpoval
 (Cristobal)] [roto] y de don Pedro Purqui cacique principal [¿?] de los
 yndios(Cañaris, que es de la Parroquia de Santa Ana).....
otros muchos caciques principales de caveças de los yndios
 viejos.....çiudad.....conosieron los

de elRelaçion de su.....
nadosen esta çiudad
 ...

Nuestra Señora de la Merced de Redempcion
 De Captivos de La Gran Ciudad de El
 Cuzco Cabeza de este dicho Reyno i pro
 Vincias del Piru
 Mes de Mayo Año
 1590

El título, la fecha y el texto sustantivo indican que esta es la portada original de 1590, y que el paradisiaco paisaje andino estaba pensado para ser la primera imagen que el lector viera, tal como lo hace hoy¹⁹. También leemos en la portada original algo igualmente

(ibídem, 15). Ellos fundamentan esto con su lectura de la carta de los caciques de 1596 que se encuentra en el manuscrito Getty de la *Historia general* de Murua (1615), folio 307v, la cual no menciona ilustraciones: «En la carta de recomendación de los señores nativos del Manuscrito Cusco no se mencionan ilustraciones», ibídem: 45, n. 38. Que las ilustraciones no se mencionen en la carta significa, para Adorno y Boserup, que ellas inicialmente no existieron y que solamente se plasmaron después de 1596. Infortunadamente, este es un *argumentum ad ignorantiam*.

17 Le agradezco a Ada Arrieta, del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú, por la ayuda prestada en la lectura de estos textos escondidos.

18 En otro documento aparece «como natural y principal de San Cristobal».

19 En realidad, resulta posible imaginar, con muy poco esfuerzo, estar de pie en un pequeño pueblo como Chupas, mirando a través del plano de Ayacucho a donde los más altos picos de los Andes se alzan para formar el muro de montañas, tal como se ve en el fondo de este paisaje andino. Esta sería una vista muy conocida tanto para Murua como para Guaman Poma. Es también una convención usada para dar una idea del paisaje andino, tal como lo vemos en el frontispicio de la *Noticia general de las provincias del Pirí*, de López de Caravantes, de 1533. Un dibujo algo parecido a pluma de una escena paradisíaca en Copacabana, atribuido al agustino Baltasar de Salas, aparece en el libro de Jesús Viscarra Fabre y está fechado en 1618 (Viscarra Fabre, 2010: 2).

importante acerca de la forma en que se creó el manuscrito. Murua nos dice que efectuó una intensa investigación personal de la historia de los incas en el Cusco. Es más, su conocimiento proviene de sus entrevistas con las principales figuras nativas de las distintas parroquias del Cusco.

Se ignora cuándo Murua inició sus averiguaciones, aun cuando en otro texto, también escondido, menciona que comenzó a escribir su historia en su juventud y que le tomó unos treinta años terminarla²⁰. Y si bien es cierto que la portada original indica que acabó su obra en 1590, queda claro por varias razones que siguió trabajando en ella. Por ejemplo, hay una carta (hoy en el manuscrito Getty, antes formó parte del Galvin)²¹ según la cual en 1596 los curacas principales del Cusco sostuvieron que Murua había prestado un gran servicio al rey al escribir una historia de los incas cinco años antes, basada en lo que había aprendido de los ancianos del Perú²². Esta carta fue agregada seis años después al dorso en

Por ende, este tipo de composición pastoral podría ser más común de lo que hoy se cree.

20 En lo que parecería ser un borrador del «Prólogo» para una versión del manuscrito, en un texto hoy perdido y pegado en el folio 7v, leemos: «En los reales pies y manos de VM pongo la ystoria deste Reynos del piru y la descendencia [de los] Reys yngas del con el eroycio gobierno que los dichos tubieron que yo e escripto para que quedellenos de esplendor y de inmortalidad comence en mi jubentud jubentud Este... abele en[Tr]einta de mi edad trabajando continuamente en el assecurando...». Guaman Poma, quien trabajaba para Murua, parecería haber considerado importante el periodo de trabajo de treinta años y sostuvo que la preparación de su manuscrito le tomó igual lapso. También sostuvo haber tenido setenta y cinco años, y ochenta cuando terminó su manuscrito, pero es probable que haya sido más joven, tal vez hasta un cuarto de siglo menos. Infortunadamente, la información dada por él mismo con respecto a su edad ha sido tomada como algo dado; consúltese, por ejemplo, Holland, 2008.

21 Consúltese Cummins y Ossio, 2013.

22 «Carta de los Principales, Curacas, Caciques yndios de la gran ciudad del Cuzco caveza de estos reynos y provincias del Piru a la rreal Magestad del Rey don Phelipe Nuestro señor».

S. C. R. M.

Entre las cossas que esta gran ciudad Topa Cusco a producido utiles e provechossas al servicio de V. Magestad nos a parescido hazer estima de el yngenio e curiosidad de el padre fray Martin de Morua, religiosso de la orden de nuestra señora de las Mercedes Redempcion de captivos. El qual abra cinco años que a escripto una ystoria de nuestros antepassados los rreyes yngas deste Reyno del piru y de su gouierno, con otras muchas curiosidades por relacion que de ello como de los viejos antiguos deste dicho Reino y de nosotros. Y que el estilo es facil eloquente, grave y sustancial, y la historia muy verdadera como combiene al sujeto e personas de quien trata y que demas del servicio de Vuestra Magestad que resultara de ymprimirse la dicha ystoria comensarase a celebrar e hazer inmortal la memoria e nombre de los grandes señores como lo merecieron sus hazañas, deseando que todo esto se consiga; Umillmente suplicamos a Vuestra Magestad este servicio de favorecer e hazer merced al dicho Padre Fray Martín de Morua, para que su pretension baia adelante que es lo que esta ciudad pretende de que rescia de su Magestad grande e particular merced cuya Sacra, Catholica y Real Magestad Nuestro Señor guarde prospero por muchos e mui felices años con crecentamiento de mas reinos y señorios, como sus menores y umildes uasallos deseamos; Cosco, quinze de maio de mill y quinientos noventa y seis

S. C. R. M.

Besan los Reales pies y manos a Vuestra Magestad sus umildes vasallos e libro»

Y escrito abajo, en otra mano, aparece un tercer título:

Ystoria general e libro del origen y descendencia de los yncas señores deste [palabra tachada] Reyno obsidental del piru donde se ponen las conquistas que hicieron de diferentes provincias y naciones y guerras civiles asta la entrada de los espanoles con su modo de gouernar condicion y trato y la



Figura 2. Folio 307v. (Ver nota 23). De Martín de Murua, *Historia general del Piru*. 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

blanco de un folio que muestra al escudo de armas de los incas, el cual fue pintado hacia 1590 (figura 2)²³.

Lo importante es que tanto el frontispicio original como la carta posterior dan fe del mismo método de investigación empleado por Murua. Este método y su mención por parte del autor no son algo inusual. Sarmiento de Gamboa, a quien el virrey Toledo había ordenado que estableciera la historia de los incas, recurrió a informantes nativos en 1572²⁴ e indicó los nombres de sus testigos nativos, a quienes se les pidió que autenticaran la veracidad de su texto²⁵. Si bien Murua originalmente también reconoció a sus testigos e informantes andinos, escondió casi de inmediato ambos textos de respaldo de la vista de sus lectores. Es decir, estos fueron retirados del contexto de su mano de papel original y pegados sobre folios en blanco. Los textos quedaron escondidos, colocados cara abajo, y durante las últimas décadas lo único que podía verse eran las imágenes al dorso.

La imagen al dorso de la carta de los curacas de 1596 es una forma distinta de representar a los Andes. En lugar del paisaje pictórico que aparece al dorso del frontispicio original, la segunda imagen está formada por un ficticio escudo que simboliza la división sociopolítica cuatripartita

descripcion de las mas principales ciudades y ... destas amplissimas provincias» (manuscrito Getty, 307v). Este texto se encuentra reproducido en dos ocasiones en el manuscrito Getty, en los folios 16r y 19v.

23 Los distintos periodos de producción en este folio están claramente marcados por los distintos colores usados en los bordes. El escudo (folio 307r) tiene una doble línea de tinta oscura como borde, en tanto que la carta (307v) tiene una doble línea roja. Los únicos otros bordes de color rojo en el manuscrito Galvín aparecen en los retratos del inca que siguen al de Sinchi Roca. Podría ser que estos retratos son posteriores, o que datan de un momento cercano a aquel en el cual se produjo la carta.

24 Sarmiento de Gamboa, 1988 [1572].

25 Murua en realidad agradece a las averiguaciones de Francisco de Toledo en el reverso del folio 19r del manuscrito Getty, un texto que fue copiado al folio 16r debido a que una ilustración fue movida y pegada a un folio en blanco. Para un examen completo de esta relación consúltese Cummins, 2008: 64-67.



Figura 3. Folio 307r. Las armas del reino del Perú. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*. 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

del Imperio inca, al que se conocía como Tahuantinsuyo (figura 3). Su ubicación original muy probablemente fue la del tercer folio del manuscrito Galvin. Es decir, estuvo muy cerca del frontispicio con el paradisiaco paisaje andino. Así, al comienzo del manuscrito de 1596, había dos formas de representar la territorialidad de los Andes para el lector europeo deseado (Felipe II), las cuales eran inmediatamente comprensibles en términos de sus convenciones y género.

Esta ubicación original de las armas del Tahuantinsuyo se deduce de los siguientes hechos. En primer lugar, el escudo y otras ilustraciones figurativas del inicio de los manuscritos de Murua fueron creados primero y todo texto que fue escrito al dorso fue añadido posteriormente. Por ejemplo, el dorso del escudo en el folio 13r del manuscrito Getty fue dejado en blanco, con apenas una línea doble de borde que delimita un espacio para cualquier texto que fuera a añadirse. En segundo lugar, el añadido de la carta aparecería con propiedad al comienzo del manuscrito. Así, daba fe de la veracidad de las informaciones del autor. En tercer lugar, el blasón del escudo de armas del Tahuantinsuyo es casi idéntico al de los mercedarios, el cual aparece inmediatamente después de la portada del manuscrito Galvin, y, por lo tanto, es probable que ambos escudos hayan aparecido juntos²⁶. Como veremos, el texto en el escudo mercedario (folio 2v) indica que fue pegado donde más o menos se le halló originalmente (figura 4). Es interesante que el escudo del Perú tal como aparece actualmente en el manuscrito Getty (folio 307r), hace las veces de transición emblemática entre los libros dos y tres, el capítulo donde describe al reino del Perú y sus principales ciudades²⁷.

26 El texto de la cara y el escudo del Tahuantinsuyo jamás fueron esenciales el uno para el otro y se les creó en distintos momentos en la historia del manuscrito; véase la nota 25 supra. Es por ello posible que el texto haya sido añadido, tal vez seis años después de creado el escudo, Cummins y Ossio, 2013.

27 Murua sostiene enfáticamente que el reino de los incas no tenía nombre alguno: «Antiguamente, este Reino tan famoso y celebrado, que estaba debajo del dominio y gobierno de los Yngas, no tuvo nombre general» (folio 308r), de ahí que la imagen se llame «Armas del Reyno del Piru» (folio 306v). Esto contradice directamente lo que escribió en el manuscrito Galvin, donde sostuvo que el reino estaba dividido en cuatro suyu, y que «en general las llaman taguantinsuyu» (folio 64r).



Figura 4. Folio 2v. Cota de armas de la orden mercedaria. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*. 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Figura 5. Texto escondido detrás del folio 2v. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*. 1590. Colección privada de Sean Galvin.

La carta de 1596 jamás fue copiada en alguno de los manuscritos, tal vez porque Murua no la necesitaba para su objetivo final de publicar su manuscrito en España²⁸. Sí fue copiada, sin embargo, por Guaman Poma, algo que —como veremos— se hizo en más de una ocasión²⁹.

La forma en que se pegaron las dos páginas en el manuscrito Getty es significativa. La portada original del manuscrito Galvin con la escena paradisiaca fue pegada con tal fuerza (al igual que las otras páginas pegadas en el Galvin) que no es posible separarla de la página en blanco a la cual se la pegó. Es más, la goma ha traspasado la página, decoloreando así la imagen y dándole un ligero tono marrón. No sucede así con la carta de los curacas o con cualquiera de las otras imágenes del manuscrito Galvin que fueron pegadas en folios en blanco del manuscrito Getty. En primer lugar, la carta, el escudo de armas y las otras imágenes del Galvin pegadas en el Getty pudieron ser despegadas de los folios en blanco a los cuales habían sido pegados sin dañar al texto. Esto no se puede hacer con las páginas pegadas al primer manuscrito sin provocar una seria degradación de la superficie pegada al folio en blanco. En segundo lugar, la goma no se ha pasado al otro lado y decolorado la imagen visible. El pegado, por lo tanto, se realizó en distintos momentos y tal vez con distintos fines. Sea como fuere, vemos el mismo proceso de trabajo en ambos manuscritos, un punto importante al cual volveré (Cummins en este volumen).

Las imágenes pegadas evidentemente eran importantes para Murua, cubrían una necesidad mayor que la de los textos a los cuales escondieron. Debemos asumir que fue él quien las movió

28 Consúltense Adorno 2008, para un análisis del intento de Murua de hacer que se publicara la versión Getty de su manuscrito.

29 Cuando examiné el manuscrito Getty en 1992, leí este texto y le envié una transcripción del mismo a Ossio, quien advirtió de inmediato que también aparecía en forma alterada en la *Nueva crónica y buen gobierno*. Así, estableció un vínculo directo entre ambos documentos que era del todo inesperado.

en ambos manuscritos porque eran importantes para su proyecto. De modo que las preguntas que ahora surgen son por qué las imágenes eran importantes para sus dos proyectos y qué nos dice acerca del (de los) artista(s) de las imágenes que no podemos atribuir a Guaman Poma. Hasta ahora hemos tenido especulaciones no sustentadas de que varios artistas anónimos estuvieron involucrados³⁰. De ahí que se hayan asignado números y letras a las diversas supuestas manos anónimas que trabajaron en estos manuscritos, pero ninguna de estas atribuciones se basó en el análisis de las imágenes mismas, pues hasta 2007, cuando se llevó el manuscrito Galvin al Museo Getty, este no estuvo a disposición de los investigadores para que se desarrollara un estudio exhaustivo³¹.

De modo que este ensayo presenta algunos de los resultados de un cuidadoso estudio de las primeras 23 imágenes del manuscrito Galvin. Estos son los folios provenientes de la(s) redacción(es) más temprana(s) conocida(s), a los que se pegó sobre folios en blanco y luego se combinó con nuevas manos de papel adicionales. El pegado escondió el texto al otro lado de cada uno de estos folios (algunos en o hacia 1590, y otros ligeramente después), pero a partir de lecturas que realizamos Juan Ossio y yo establecimos que, en casi todos los casos, el texto escondido sirvió como la fuente del texto actualmente escrito sobre las nuevas páginas en blanco. Me concentraré en primer lugar en un texto escondido específico que no fue vuelto a copiar por Murua, y las profundas implicaciones que este tiene con respecto a quien podría haber sido el artista de estas primeras imágenes tempranas. Este folio aparece inmediatamente después del frontispicio y representa al escudo de la orden mercedaria a la cual pertenecía Murua (figura 4). El texto escondido, tal como se examinó en otra parte de este volumen, dice:

Muchas veces dude C(atólica) R(eal) Mag(esta)d aceptar esta dicha ympressa
y muchas mas despues De auer la començado Me quisiera bolver atras juz-
gando Por temeraria mi yntençion No Hallando subieto en mi facultad Para
acabarla conforme a la que se deuia a una ystoria E gouierno tam peregrino
e con razon tan espantossa a todo el mundo, Por ser istoria sin Escriptura
Ninguma, Mas de por los quipus y memoria del los yndios antiguos y viejos
Y assi colgado de

Varios discursos Passe muchos dias Yndeterminados, Hasta que Vençido
de mi y tantos años De este rreyno Y de tan antiguo desseo que fue siem-
pre Buscar En la rudeza de mi Ingenio alguna ocaçion, con que poder
servir a V Mag.d Me determine de escribir la istoria y desçendençia y los
famosos Hechos de los rreies ingas deste rreino del piru juntamante con el
Gobierno eroico que los dhos tubieron, trabaje, auer, para este efecto las
mas verdaderas Relaciones que me fueron pusibles Tomando La sustançia
de aquellas personas a Que de varias Partes me fueron traídas al fin se
rreduzían todas a la mas co...(mun). (opi)...nión Escoxí la lengua y frasis
castellana, con el desseo de presentar a Va. Mag.....Libro, dibujado, de mi
mano Para que la variedad, de las colores Y la ynbencion dela pintura, a

30 Cummins, 2008, y Adorno y Bosserup, 2008. Adorno y Bosserup intentaron un estudio codicológico del manuscrito Galvin a partir del facsímil que preparamos, con miras a que así el público en general pudiera al menos tener acceso a alguna forma del manuscrito. Sin embargo, no es posible efectuar un estudio codicológico convincente a partir de un facsímil, de ahí que Adorno y Bosserup cometieran errores garrafales, tal como se señala en la nota 16. Solo el estudio codicológico de Nancy Turner, incluido en este volumen, tiene como base el estudio del manuscrito mismo y es el estudio de su registro.

31 Semejante estudio solo fue posible gracias a la persistencia de Ossio y a la generosidad de Sean Galvin, quien permitió que su manuscrito fuera estudiado en el Getty durante 2007-200832.

que, V Mag.d es ynclinado Haga facil aquel pesso y molestia de una letura falta de ymbençon E de aquel ornamento y pulido Estiloque En los grandes Yngenios solo se Hallan. Resçiva V.Mag.d Venignamente Este Umillde Y Pequeno serviçio Acompañado de mi gran desseo Y esto me sera un dichoso y descansado galardón de mi trabajo.

Todo aquel que esté familiarizado con la introducción de Guaman Poma a su *Nueva corónica y buen gobierno* debe haber quedado sorprendido con este texto escondido. Sucede que el deseo e intención autoproclamados de su carta al rey, que es como su manuscrito ha sido llamado eufemistamente, es en realidad una simple copia y paráfrasis del texto escondido de Murua. Guaman Poma escribió:

CARTA DEL AVTOR: CARTA DE DON Felipe *Guaman Poma* de Ayala a su Magestad, al rey Phelipo:

Muchas ouses dudé, S[acra] C[atólica] R[eal] M[agestad], azeptar esta dicha ynpresa y muchas más después de auerla comensado me quise bolber atrás, jusingando por temeraria mi entención, no hallando supgeto en mi facultad para acauarla conforme a la que se deuía a unas historias cin escriptura nenguna, no más de por los *quipos* y memorias y rrelaciones de los yndios antigos de muy biejos y biejas sabios testigos de uista, para que dé fe de ellos, y que ualga por ello qualquier sentencia jusingada...

Escogí la lengua e fracis castellana, ... Pasé trauajo para sacar con el deseo de presentar a vuestra Magestad este dicho libro yntitulado *Primer nueua corónica* de las Yndias del Pirú y prouechoso a los dichos fieles cristianos, escrito y debojado de mi mano y ingenio para que la uaridad de ellas y de las pinturas y la enbinción y dibuxo a que vuestra Magestad es enclinado haga fázil aquel peso y molestia de una letura falta de enbinción y de aquel ornamento y polido ystilo que en los grandes ingeniosos se hallan... Guaman Poma de Ayala, *Nueva corónica*, 8-10.

Tal como hemos señalado (Cummins y Ossio en este volumen), los textos son casi idénticos y parecería que fue Guaman Poma quien leyó y copió la autobiografía del autor del manuscrito de Murua, a la cual le añadió sus propios detalles. Hasta ahora la mayoría de los investigadores ha aceptado que lo que Guaman Poma escribió sobre sí mismos y su obra era algo transparente. Es decir, debido a que él afirmaba ser autor del texto y de las imágenes de la *Nueva corónica*, entonces efectivamente lo era. Y efectivamente casi no hay motivo para dudar que él fue el autor e ilustrador de la *Nueva corónica*. La escritura y el estilo de los dibujos de Guaman Poma es consistente en tres grupos de documentos distintos, de modo tal que quienquiera los haya creado es una sola y misma persona³². De modo tal que si aceptamos —como casi todos lo han hecho de modo incuestionable— que esta persona fue Guaman Poma por lo que él escribió de sí mismo, afirmando ser el artista de sus imágenes, podemos entonces igualmente

32 Estos tres documentos son la *Nueva corónica*, las imágenes a color del manuscrito Galvin de Murua, y los dibujos de Guaman Poma que fueron copiados de un documento legal y a un expediente judicial posterior, Msgr. Elías Prado Tello y Alfredo Prado Prado, eds., *Y no ay remedio* (Lima: Centro de Investigación y Promoción Amazónica, 1991 [1594-1646]), 326, 330, 333-34. Para un posible cuarto caso, véase la nota 9.



Figura 6. Folio 9v. Inca Manco Cápac. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*. 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Figura 7. Folio 21v. Manco Cápac, primer inca. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*. 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

tomar en serio lo que Murua dijo con respecto a quién fue el autor de muchas de las imágenes de sus dos manuscritos.

Este podría parecer un argumento circular, basado en una lectura demasiado literal de los textos de Murua y Guaman Poma. Sin embargo, las imágenes mismas revelan un método de trabajo que es tanto consistente como idiosincrásico a lo largo de treinta años y dos continentes, de modo tal que un análisis visual detenido de las imágenes demuestra que también podemos creerle a Murua cuando afirma haber «dibujado de mi mano». Esta afirmación aparece con todo su vigor declamador al reverso de la imagen del escudo de la orden mercedaria (figura 5), la orden monástica de Murua y que Guaman Poma pintó. Este hecho demuestra que Guaman Poma estuvo íntimamente ligado a esta página y su texto en algún momento de la compleción de esta imagen.

Es más, las similitudes entre algunas imágenes de los manuscritos Galvin y Getty de Murua se deben no al trabajo de copiado obra de diversos artistas anónimos, sino a que Murua fue su autor. Comenzaré con una breve comparación de los retratos de Manco Cápac, el primer inca y fundador de la dinastía, en los manuscritos del mercedario (figuras 6 y 7). Hay obvias diferencias iconográficas entre las imágenes, como los *tocapus* (los motivos geométricos abstractos de las túnicas) y los ornamentos en las piernas, así como el hecho que la figura del manuscrito Galvin está colocada al aire libre, en tanto que la del Getty se halla en un espacio interior. Sin embargo, no solo hay una gran similitud en el manejo compositivo de la figura individual vuelta en vista de tres cuartos sino que además la ejecución de los detalles más pequeños es casi idéntica. Por ejemplo, la hoja de la *llacachuqui*, la lanza emplumada de guerra³³ que sostiene en la mano derecha tiene el mismo contorno curvilíneo, y el penacho de plumas en la parte

33 «Llaca chuqui, lanza de Guerra emplumada», González Holguín, 1989 [1608]: 206.



Figura 8. Detalle de *llacachuqui*, la lanza emplumada de guerra.



Figura 9. Folio 10r. Inca Sinchi Roca. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*. 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Figura 10. Folio 24v. Inca Sinchi Roca. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*. 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

superior se superpone al borde ya sea de la página o del blasón (figura 8). El cetro que lleva en la mano izquierda tiene asimismo una forma similar. Pero aún más importante es que la cabeza fue ejecutada del mismo modo. Esto es que los cabellos, cortados como si se tratara de un paje, están atados por la vincha o *llautu*. El pelo no está pintado como un solo campo, habiéndose dejado más bien un espacio entre las partes superior e inferior de los cabellos, de modo tal que el color ya sea verde o rojo de la vincha pudiera pintarse directamente sobre el papel. La cabeza de Manco muestra que los rasgos fueron delineados primero en negro y que luego se les definió con resaltes de rojo y blanco, para prestar así definición a los rasgos de las mejillas, las cavidades oculares, etcétera. Y si vemos cómo se ha ejecutado el sombreado del antebrazo vuelto hacia el espectador, encontramos que es igual en ambas imágenes.

Los retratos de Sinchi Roque, el siguiente inca (figuras 9 y 10), en ambos manuscritos de Murua muestran que el proceso de construcción de la figura es el mismo que en los respectivos retratos de Manco Cápac. Una de las técnicas cruciales hallada en ambas imágenes es que se creaban los principales elementos del cuerpo de la figura, tras lo cual se añadían los detalles en una segunda pasada. Por ejemplo, las sandalias y el cetro se pintaron en una segunda etapa de trabajo, al igual que el piso, ya fuera como un cerro o un piso de losetas.

Esta forma de trabajar resultó evidente por primera vez en el análisis de las imágenes del manuscrito Getty³⁴. Este análisis reveló, además, que hubo tres etapas en la creación de las ilustraciones del manuscrito. Treinta y cuatro de ellas son originales de este manuscrito y fueron en general creadas en orden secuencial, de la primera a la última. Ellas siguen el orden de producción del manuscrito, de modo tal que el texto se produjo primero y se dejaron folios en blanco para posteriormente agregar las imágenes, lo que se realizó en una serie de cuidadosas etapas a las que describiré. Jamás se terminó de ilustrar el manuscrito, lo que resulta claramente evidente ante todo por el hecho de que todas las imágenes que aparecen después del folio 32v se encuentran en diversas etapas de acabado. En segundo lugar, a partir del folio 66r los folios que preceden a los nuevos capítulos han quedado en blanco, listos para el pintado de una imagen que jamás se realizó. A esta última observación la debemos considerar en relación con un tercer indicio de que el manuscrito no fue completado según la intención original del artista. Esto quedó reflejado en el hecho de que las cuatro últimas imágenes (folios 79r, 84r, 89r y 307r) no fueron creadas para el manuscrito Getty sino que se las tomó del Galvin y se las colocó en él.

La primera campaña pictórica del manuscrito Getty comienza en el folio 19r con la compleja composición de la aparición de Manco Cápac en Tambotocco (el lugar de origen de la dinastía inca) (figura 11), prosiguió en el folio 21v con el retrato de este inca y terminó en el folio 32v con el de Inca Roca. La segunda campaña se inició en el folio 33v y concluyó en el folio 64r. Resulta igual de importante que la primera campaña aparece íntegramente en la cuarta mano de papel (folios 16r-32v), en tanto que la segunda campaña figura en la quinta y sexta manos (33r-64v). Es decir, hay una relación clara entre la estructura del manuscrito y la producción de las imágenes.

Lo que caracteriza a la distinción entre las dos campañas del manuscrito Getty es que en la primera las figuras están completamente terminadas. La segunda campaña, decididamente nueva,

34 Consúltense Cummins, 2008, y Phipps, Turner y Trentelman, 2008.

comienza en el folio 33v, donde aparece el retrato de Cusi Chimpo Coya. Esta campaña está marcada por imágenes que no fueron terminadas, estado claramente definido tanto por la falta de detalles terminados que sí aparecen en las imágenes de la primera campaña como por la ausencia de ciertos pigmentos, los cuales también se relacionan con estos detalles. Hay, además, un cambio claro en las tintas empleadas para crear el marco de la página, las líneas del piso y el contorno de las figuras, con respecto a lo visto en las imágenes anteriores correspondientes a la primera campaña. En ella, las líneas del marco y del piso fueron pintadas todas con un tono rojo púrpura y están jaspeadas principalmente con rojo y verde, como podemos verlo comparando el folio 32v, que tiene un retrato de Inca Roca y es la última imagen de la primera campaña, con el 33v, que representa a Cusi Chimpo Coya y es la primera de la segunda campaña. Empleo intencionalmente el término «campaña» pues no solo hay una diferencia física entre las imágenes, sino también temporal (consúltese Cummins en este volumen).

Un rápido vistazo en el manuscrito Getty al retrato de Sinchi Roca en el folio 24v y de la primera campaña, así como al de Pachacútec en el folio 40v y que es de la segunda (figuras 10 y 12), revela que los detalles de las ropas completamente pintados en la primera campaña aún esperan ser completados en la segunda. Por ejemplo, la ejecución del *llacachuqui*, las sandalias y el *llautu* (vincha) de Sinchi Roca 24v está completa, en tanto que las mismas áreas en la figura de Pachacútec claramente esperan una segunda pasada del artista, para que colocara unos colores que jamás llegaron. Su condición incompleta despierta en el espectador contemporáneo la sensación nada intencional de anhelo y anticipación.



Figura 11. Folio 19r. Origen de la dinastía inca. Manco Cápac. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*. 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Figura 12. Folio 40v. Inca Yupanqui o Pachacuti. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*. 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

Por último, los retratos de los reyes incas de la primera campaña, como el de Mayta Cápac del folio 28v, fueron representados con un ficticio blasón, en tanto que los de la segunda aún no lo recibieron. Es decir, las ilustraciones fueron creadas por etapas y cada mano de papel fue ejecutada por separado. Primero se creó la figura principal, luego el borde y el piso, y en un tercer momento se añadieron ciertos colores, rasgos físicos y elementos iconográficos.

Lo importante de estas observaciones acerca de las imágenes del manuscrito Getty (consúltese Cummins en este volumen) es que describen una técnica de trabajo precisa, y que —como demostraremos— este es el mismo procedimiento que se siguió en el manuscrito Galvin para crear los retratos de los reyes y reinas o, lo que es lo mismo, las imágenes de este último manuscrito que no fueron creadas por Guaman Poma. El primer retrato es el de Manco Cápac (figura 6). Lo vemos completamente finalizado tanto en lo que se refiere a la iconografía y el color como a la articulación facial. La última imagen en la serie de reyes incas, en el folio 21v, presenta a todos los incas juntos (figura 13). Advertimos con facilidad que esta ilustración no ha sido terminada, del mismo modo que las imágenes de la segunda campaña del manuscrito Getty no están acabadas. Esto queda claro cuando comparamos los detalles, comenzando con los rostros. Vemos que la zona del *llautu* espera que se le aplique el color. En ambos casos aparecen las grandes pupilas negras y cejas esbozadas, pero el blanco de los ojos está relleno en el retrato de Manco Cápac (figura 14) en tanto que carecen de color en los incas congregados, los



Figura 13. Folio 21v. Todos los príncipes incas. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes incas del Piru*. 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Figura 14. Folio 9v. Detalle del rostro del inca Manco Cápac. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes incas del Piru*. 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Figura 15. Folio 21v. Detalle de rostros de incas. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*. 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Figura 16. Folio 21v. Detalle de los vestidos. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*. 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Figuras 17 a y b. Folios 21v y 16v. Detalles de pies sin sandalias y con sandalias. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*. 1590. Colección privada de Sean Galvin.

cuales tampoco han recibido el rojo de las mejillas o labios (figura 15). Si pasamos a su vestimenta, podemos ver que los motivos geométricos a los que se conoce como *tocapu* están terminados en las tres bandas del *uncu* (túnica) de Manco Cápac, pero no en los de los incas congregados (figura 16). Por último, cuando recorremos las figuras y vemos sus pies podemos ver que Sinchi Roca Viracocha lleva sandalias, en tanto que los de los incas congregados están desnudos y esperan el toque final en las tiras de las sandalias (figuras 17a y 17b). Podemos ver que algo sumamente parecido a esto también ocurre en el manuscrito Getty. Allí las sandalias fueron esbozadas y luego rellenadas con color en la primera campaña. En la segunda campaña quedaron indicadas por su contorno pero no recibieron color (consúltase Cummins en este volumen).

El punto crucial aquí es que el mismo proceso de trabajo queda evidenciado en la creación de las imágenes tanto del manuscrito Getty como del Galvin, proceso que es algo idiosincrásico. Y como ya señalé, el manejo de las figuras es muy parecido, tal como vimos en la comparación de los retratos de Manco Cápac (figuras 6 y 7). Además la perspectiva atmosférica, aunque rara en las imágenes de Murua, es manejada de forma idéntica en ambos manuscritos. Podemos ver esto comparando el paisaje del reverso de la portada original de 1590 (figura 1) con la primera composición figurativa completa del manuscrito Getty, la cual muestra a Manco saliendo de las cuevas de origen en Pacaritambo (figura 11). El manejo no solo es el mismo, sino que además el punto en el plano pictórico en donde aparece el cielo y las montañas es lo mismo, a dos terceras partes comenzando desde abajo. Esta es una perspectiva más o menos estándar, en la cual el contraste de los colores del paisaje en el fondo lejano disminuye y asume un tono azulado, en tanto que los contornos de los elementos topográficos se ven algo borrosos. Si bien esta es una convención europea común, el hecho de que se la emplee en ambos manuscritos muestra que hay una consistencia en la creación de estas dos composiciones de paisajes, las cuales son extremadamente raras en los dos manuscritos. La perspectiva atmosférica se empleó una vez más en el manuscrito Galvin. Ella aparece en el retrato de Sinchi Roca, en el folio 10r (figuras 9 y 18). Aquí la figura está colocada cerca



Figura 18. Folio 10r. Detalle de Sinchi Roca con montañas a la distancia muestra el uso de la perspectiva atmosférica. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*. 1590. Colección privada de Sean Galvin.

de la imagen, de manera tal que la recesión tiene lugar de modo más radical y no aparece en las dos terceras partes hacia arriba de la composición. Las lejanas montañas se elevan vagamente y son visibles al nivel de las rodillas de la figura y detrás de estas. Ello no obstante, los detalles de las tres imágenes muestran un manejo sumamente parecido, con el sombreado a la derecha del espectador.

¿Qué debemos pensar de estas observaciones? Después de todo, los frontispicios de ambos manuscritos de Murua le indican al lector de cada uno el lugar preciso de su producción, en lugares muy distantes entre sí. El manuscrito Galvin fue preparado en el Cusco y el Getty cuando Murua se encontraba en el convento mercedario de La Plata, en Bolivia, completándose después en España. ¿Cómo explicamos, entonces, que estas similitudes artísticas íntimas e idiosincrásicas se den a través del tiempo y el espacio? Me parece que debemos creerle a Murua cuando dijo que las había «dibujado de mi mano». Él sostuvo ser tanto el autor como el artista, del mismo modo que Guaman Poma lo haría. Este último, en efecto, no solo le emuló tanto en su texto como en las imágenes, sino que además trabajaron juntos en la preparación de las ilustraciones de un modo mucho más cercano de lo que jamás imaginamos. Esta conexión solo quedó en claro luego de estudiar sistemática y detalladamente el proceso de preparación de las imágenes del manuscrito Getty por parte de Murua, y luego revisar la creación de las imágenes del manuscrito Galvin. Allí podemos encontrar una intersección visual entre ambos, que definitivamente da credibilidad a lo que Murua escribió. Queda claro que los retratos de Manco Cápac y Sinchi Roca, los dos primeros incas del manuscrito Galvin, y que ahora están colocados el uno al frente del otro, son íntegramente obra de Murua, incluidos todos los detalles.



Figura 19. Folio 14v. Inca Roca y príncipe. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*. 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Figura 20. Folio 14v. Detalle del *llacachuqui* en poder del inca Roca.

Si comparamos el siguiente retrato del manuscrito Galvin, que representa a Inca Roca (figura 19), con el retrato de Manco Cápac (figura 11), advertimos diferencias sutiles. Los principales elementos de la figura son los mismos, pero inmediatamente podemos ver que el borde es sumamente distinto en lo que se refiere al color, la forma y la línea. Es imposible afirmar si los bordes fueron trazados por Murua o no, pero me parece que no lo fueron. Lo que sí podemos decir es que no se hicieron en el mismo momento. Aún más importante es que si vemos detalladamente cómo se manejó al *llacachuqui* (lanza de guerra emplumada), advertimos de inmediato que hay una gran diferencia en la línea y en la aplicación del color (figura 20). Está claro que, en el retrato de Sinchi Roca, la mano se hizo primero y que el cetro fue trazado burdamente después, y que no fue obra del artista que hizo la figura principal, pero aún no podemos establecer cuándo se le agregó y quién lo hizo.

Si pasamos ahora a comparar el cuarto retrato, el de Inca Yupanqui (figura 21), con el de Manco Cápac (figura 11), vemos que hay la misma diferencia en el borde, pero aún más importante es que si observamos nuevamente la forma en que se ejecutó el *llacachuqui* (lanza de guerra emplumada), comprobamos una vez más que es bastante distinta. El modo en que fue insertada en la mano es sumamente torpe y no corresponde siquiera a la forma que se dio a la mano para que la sostenga. Ella más bien parecería perforar la parte superior de la mano. Además, ahora el cetro está definido por dos contornos negros rellenos de amarillo (figura 22). Esto aplana la forma de modo tal que se lee de forma muy distinta que el cetro de Manco Cápac, donde la línea negra más suave da una definición volumétrica a la forma y crea la ilusión de redondez. El extremo en forma de estrella del cetro fue ejecutado también de modo



Figura 21. Folio 15v. Inca Yupanqui. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*. 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Figura 22. Folio 19v. Detalle del cetro del inca Guaina Cápac. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*. 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Figura 23. Folio 15v. Detalle de estrella de seis puntas en cetro. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru.* 1590. Colección privada de Sean Galvin.

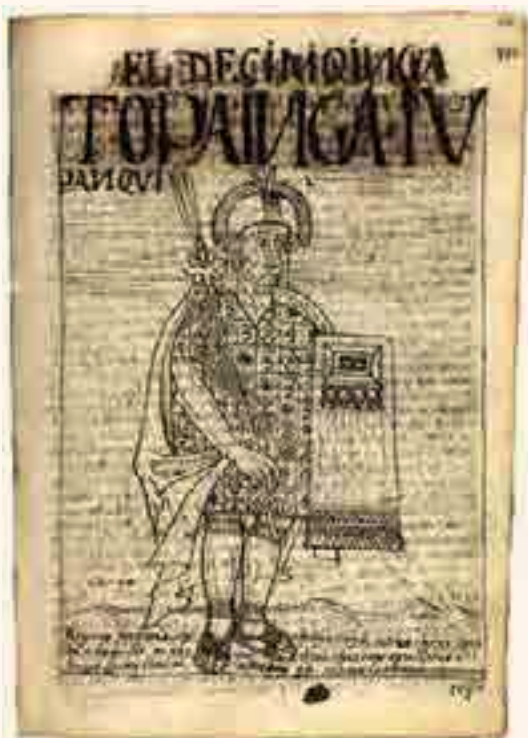


Figura 24. Topa Inca Yupanqui, con el mismo detalle de la estrella. *Nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala.



Figura 25. Folio 16v. Inca Viracocha. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru.* 1590. Colección privada de Sean Galvin.



Figura 26 a. Folio 9v. Detalle de cetro del inca Manco Cápac. **Figura 26 b.** Folio 16v. Detalle del cetro del inca Viracocha. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*. 1590. Colección privada de Sean Galvin.

completamente distinto. Se le trazó plano con respecto al plano de la imagen, de manera tal que vemos hacia abajo a la cabeza en forma de estrella (figura 23). Esta es la forma de la maza de guerra incaica y tiene forma de una estrella de seis puntas cuando se la ve desde una vista completa. Esta forma de representar la cabeza de la maza se empleó también en la *Nueva corónica y buen gobierno*, tal como podemos ver en su retrato de Topa Inca (figura 24). Se le ejecutó del mismo modo que en el retrato de Inca Yupanqui del manuscrito Galvin. Parecería así que debemos admitir que una segunda mano intervino en la creación de esta imagen, con detalles a la figura en algún momento después de terminada la parte principal. En este caso debe haber sido Guaman Poma, y a partir de esta figura encontramos estilísticamente su presencia solo en los detalles de los retratos dinásticos, los cuales fueron añadidos en una segunda campaña. De modo tal que, por ejemplo, al comparar los retratos de Manco (figura 6) y Viracocha (figura 25), del manuscrito Galvin, advertimos las mismas diferencias en las armas que sostienen, pero también nos topamos con una profunda diferencia estilística. Mientras que en el primero las puntas de las plumas se extienden sobre el marco, las del segundo parecen más bien desaparecer detrás de este (figuras 26a y 26b). Esto no depende de cuándo se trazó el marco, sino de si los detalles se hicieron antes o después de este. Se trata más bien de un típico manejo de las figuras por parte de Guaman Poma en ambos manuscritos, donde los elementos pictóricos están planos sobre el plano del dibujo y parecen desaparecer, como si salieran del escenario (figura 27). Por ello, no cabe duda alguna de que se empleó a Guaman Poma para que terminara estos detalles de las imágenes de Murua, y que posteriormente se le empleó para que produjera las imágenes que comprenden el resto del manuscrito³⁵. Resulta interesante con respecto al proceso de trabajo y a una cronología clara, que ni él ni tampoco

³⁵ El estudio de Karen Trentelman sobre la composición química de los colores usados por Guaman Poma y Murua (en este volumen) demuestra una profunda diferencia entre las paletas de estos dos artistas.



Figura 27. Inca Mayta Cápac. *Nueva corónica y buen gobierno*, de Felipe Guaman Poma de Ayala.



Figura 28. El autor se dibuja a sí mismo. *Nueva corónica y buen gobierno*, de Felipe Guaman Poma de Ayala.

Murua completaron la imagen final de los reyes incas: la reunión de todos ellos, y en la imagen no hay huella de la presencia de Guaman Poma. Quedó sin terminar. Ello no obstante, esta ciertamente es una composición de Murua que Guaman Poma vio y que tal vez tuvo un gran impacto en él, pues en la página 338 de la *Nueva corónica* se colocó a sí mismo en ella, como la transición entre el dominio inca y el periodo de la conquista (figuras 13 y 28).

CONCLUSIONES

Adorno y Boserup (2008: 42) sostienen que «la participación de Guaman Poma en la preparación del manuscrito Galvin fue tardía y limitada», y proponen que hubo una versión más temprana pero perdida del manuscrito de Murua, el cual no tenía imágenes. Ninguna de estas afirmaciones es cierta. En primer lugar ahora queda claro, luego de un examen científico del manuscrito, que Guaman Poma no solo trabajó en algunos de los retratos de los incas, sino además que tuvo acceso a algunos de los más importantes textos (las cartas y el prólogo) acerca de la formación intelectual del manuscrito. Estas cartas y prólogo fueron escondidos por Murua, pero copiados por Guaman Poma. Sin embargo, es demasiado temprano como para dar una declaración definitiva sobre cómo fue que esta relación intelectual comenzó y terminó. Sin embargo, la primera aparición de la mano de Guaman Poma fue como asistente, en gran medida del mismo modo en que los artistas aprendices llenaban los detalles para los maestros artistas en sus talleres. Podría muy bien ser que un tercer artista trabajó en las imágenes de los folios 22v, 23v,

24v, 25v, 26v, 27v, 28v, 29v 31v y 11v. Todas las demás imágenes le fueron entregadas a Guaman Poma para que las hiciera al iniciarse una segunda etapa del manuscrito. Lo que es asimismo importante entender en esta transición es que los colores que Guaman Poma y Murua emplearon son profundamente distintos, tal como lo demostró el trabajo de Karen Trentelman (en este volumen) sobre su composición química. La paleta empleada por Guaman Poma se encuentra mucho más cerca de la que usaban los artistas de los queros que estaban comenzando a producir imágenes multicolores utilizando *mopa-mopa* o barniz de pasto³⁶. Esto sugiere fuertemente que Guaman Poma estaba creando las imágenes independientemente del primer taller que Murua estableció. Es muy probable que haya estudiado allí o en algún otro lugar, pero queda claro que estaba creando las nuevas imágenes para el manuscrito Galvin independientemente, en su propio espacio y usando principalmente materiales locales. Esto resulta sumamente distinto de las primeras imágenes, donde la mano de Guaman Poma solo aparecía ocasionalmente pero cada vez con mayor frecuencia. Por ejemplo, los escudos que Murua describe para las *coyas* fueron todos pintados por él como último elemento con el cual completar los retratos. Por último, es de crucial importancia señalar aquí que hay tal consistencia entre algunas de las primeras imágenes del manuscrito Galvin obra de Murua y las del Getty, que esto hizo que Trentelman concluyera de modo independiente que fueron obra de un mismo artista, quien debía por ello ser Martín de Murua.

En segundo lugar, sabemos que Murua siempre quiso que su manuscrito tuviera imágenes, y en esto podría muy bien haberse inspirado en las pinturas que encargó el virrey Francisco de Toledo, copias de las cuales circulaban en el Cusco. Entonces, ¿qué nos permite decir esta nueva información y preguntar acerca de estos inusuales manuscritos? En primer lugar, ahora sabemos que Murua creó varias imágenes para ambos manuscritos, hecho sustentando por los ensayos de Turner y Trentelman incluidos en este volumen. Aún más importante es que hemos llegado a la misma conclusión de modo independiente, mediante nuestros propios medios de investigación. Esto quiere decir, entre otras cosas, que tenemos un nuevo nombre que añadir a la muy breve lista de artistas conocidos para el Perú quinientista: Martín de Murua. En segundo lugar, hoy sabemos que Guaman Poma no solo copió imágenes que fueron originalmente creadas por Murua, sino además que copió también un texto fundacional del manuscrito Galvin de Murua. La presentación que este hizo de sí mismo al rey Felipe II se convirtió en la de Guaman Poma a Felipe III. Esto no debiera sorprendernos, pues Guaman Poma fue absorbiendo mientras transformaba la obra de Murua, y esta ciertamente no fue una calle de un solo sentido. Murua empleó a Guaman Poma primero para que rellenara ciertos detalles, y después, de algún modo que aún no comprendemos, le encargó la tarea de preparar muchas de las imágenes posteriores del manuscrito Galvin. Desde este momento, Guaman Poma pasó de ser un asistente a ser el maestro en lo que respecta a las imágenes de un manuscrito. Y fue a partir de su trabajo en el manuscrito Galvin que produciría el suyo, la *Nueva corónica y buen gobierno*, habiendo aprendido para entonces que una de las tareas que las imágenes tiene en una historia ilustrada podía ser la de demostración y prueba de algo que examiné hace varios años en una ponencia que presenté en Copenhague en 1994, en que analizaba el texto y la imagen del frontispicio del Getty en términos de un atestiguamiento sensorial y su relación con la imagen pictórica. «Vemos y oímos lo que reportamos». Los ojos y orejas incorpóreos son los órganos con que recibir la verdad. Fue esto, más que nada, lo que Guaman Poma aprendió mientras trabajaba con Murua. Al mismo tiempo, Guaman Poma hizo también un gran esfuerzo por distanciarse de Murua, calumniándolo como

36 Consúltase Pearlstein, MacKensie, Kaplan, Howe y Levinson, 2015: 44-51 y 290-292.

persona y como historiador³⁷. Es posible que jamás sepamos por qué hizo esto, pero ahora al menos sabemos que su deuda intelectual con este era mucho más grande de lo que jamás hubiésemos esperado.

Nuestro trabajo sobre Murua está en marcha y muchas de las preguntas más importantes siguen sin responder o sin siquiera hacerse. Esta es la parte emocionante de trabajar con los manuscritos en colaboración con colegas.

37 Guaman Poma reconoció que Martín de Murua era un hombre muy culto pero que abusó de «los yndios Aymarays», Guaman Poma, 1615: 521. Guaman Poma posteriormente transcribió un sermón dado por Murua, en el cual les amenazaba con la condena eterna (página 625). En las páginas 661 y 662, Guaman Poma primero representa a Murua en un dibujo, golpeando a una anciana que está sentada delante de su telar tejiendo. Posteriormente dijo que Murua no solo maltrató a los aimaras, sino que además también les quitaba sus mujeres. En la página 920, Guaman Poma se puso más personal y escribió que Murua intentó quitarle a su esposa. Por último, en la página 1090, Guaman Poma afirma que Murua había intentado escribir una historia de los incas pero que no era una historia propiamente dicha porque carecía de una auténtica comprensión de la historia andina. Resulta interesante que esta última calumnia aparezca en el contexto de su «Prólogo» a la última parte de la *Nueva crónica*, en la cual presentó las ciudades del Perú y las fuentes que empleó. Aquí, Guaman Poma está copiando y combinando los dos prólogos distintos de Murua en el manuscrito Galvin. Uno de ellos aparece en el libro 4, folio 126r, y se titula «De las riquezas y Ciudades del Peru Prologo al Lector», el cual fue escrito después de 1598, pues está dedicado a Felipe III. El otro es el prólogo escondido (folio 3v) en el cual comenzó a revisar sus fuentes, todas las cuales fueron también citadas por Guaman Poma; consúltese Cummins y Ossio, 2013.



Figura 29. Cubierta del manuscrito Galvin.



EXPLICANDO UNA HISTORIA INACABADA.
CÓMO LA ESTRUCTURA DEL LIBRO
OFRECE UN NUEVO CONTEXTO PARA LA
PREPARACIÓN DE LOS MANUSCRITOS
GALVIN Y GETTY DE MURUA¹



Nancy K. Turner

J. Paul Getty Museum



INTRODUCCIÓN

Los dos manuscritos de Martín de Murua —la *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru* (1590), que se encuentra en la colección de Sean Galvin y a la que en adelante llamaremos el «manuscrito Galvin de Murua», y la *Historia general del Piru* (1616), que se halla en la colección del Museo J. Paul Getty —en adelante el «manuscrito Getty de Murua»— son intrigantes enigmas codicológicos, pues ninguno parece haber sido completado del todo².

El estudio detenido de estos manuscritos lado a lado, antes de su exhibición en el Getty Research Institute en 2008, brindó una oportunidad única para analizar y comparar directamente sus materiales y construcción física. Este capítulo presenta las observaciones que hice de ambos códices desde la perspectiva de una conservadora de manuscritos y de quien arma libros. Me concentraré en los tres tipos distintos de papel empleados para construir el manuscrito Galvin (incluidos los folios pegados, en blanco y vueltos a colocar), las técnicas de dibujo y de pintado a mano de este mismo manuscrito, los cuadernillos de papel inusualmente grandes y de tamaño irregular hallados en ambos manuscritos, así como las características de la encuadernación suelta en pergamino original del manuscrito Galvin (figura 1). Juntos, estos atributos nos proporcionan suficientes evidencias con que postular un contexto del armado de los volúmenes de ambos manuscritos, hasta ahora no identificado.

1 Esta ponencia fue originalmente leída en el simposio «Image of Peru: History and Art, 1550-1850», celebrado en el Getty Research Institute, Los Ángeles, 17-18 de octubre de 2008. Otra versión fue presentada en el 12th Care and Conservation of Manuscripts Seminar, realizado en la Kongelige Bibliotek, Copenhague, el 14 de octubre de 2009. Agradezco a Sean Galvin por su generosidad al permitir que contáramos con su manuscrito para su estudio en 2008, mientras estuvo depositado en el Getty. Quisiera agradecer también a Consuela Metzger, por compartir conmigo su conocimiento de los encuadernados de papeleros, y a Martha Romero, por compartir su trabajo sobre los encuadernados en el México virreinal. Agradezco, asimismo, a Tom Cummins por haberme salvado de cometer muchos errores y omisiones. Mi gratitud se extiende a la vez a todo el equipo del proyecto Murua, que encabezó Barbara Anderson y que incluyó a Rolena Adorno, Ivan Boserup, Tom Cummins, Juan Ossio, Elena Phipps y Karen Trentelman. Muchas de las observaciones que compartimos se reflejan en este ensayo, pero todos los errores son míos.

2 Los estudios más importantes de estos dos manuscritos son de Cummins y Anderson, 2008; Ossio, 2004; Adorno y Boserup, 2005: 107-258.

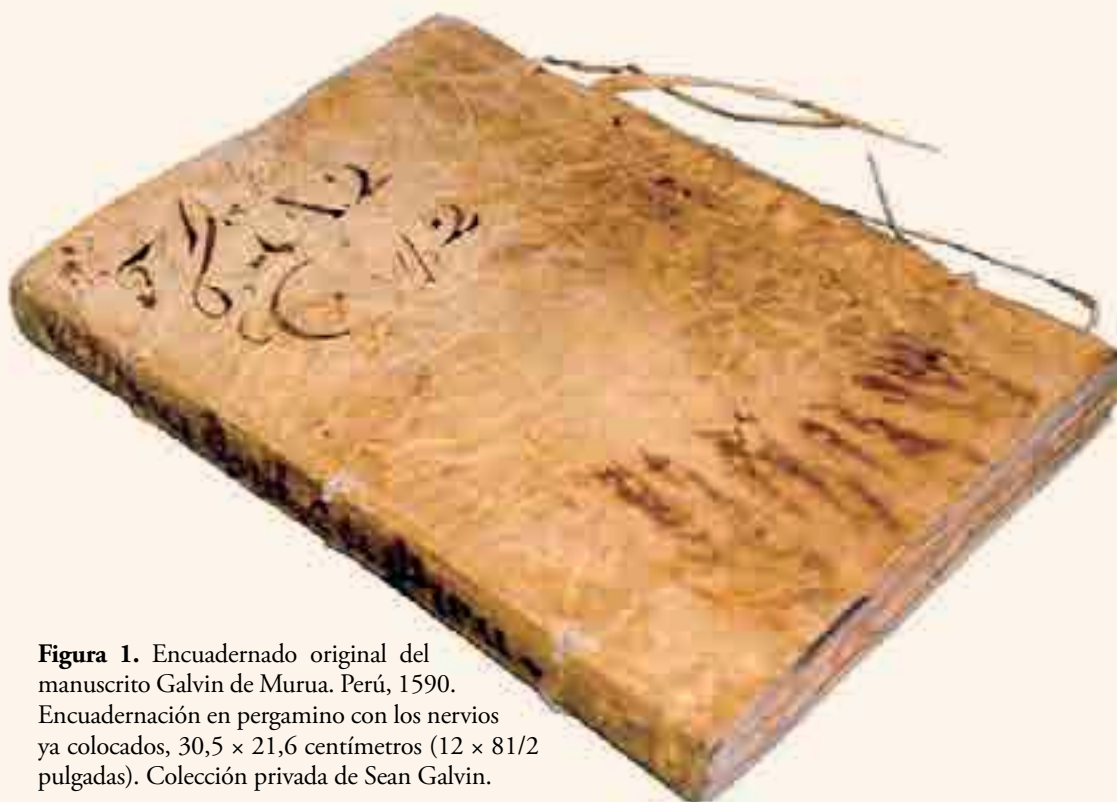


Figura 1. Encuadernado original del manuscrito Galvin de Murua. Perú, 1590. Encuadernación en pergamino con los nervios ya colocados, 30,5 × 21,6 centímetros (12 × 8 1/2 pulgadas). Colección privada de Sean Galvin.

Los manuscritos Galvin y Getty experimentaron sucesivas alteraciones y sobreviven hoy como documentos no terminados³. El texto y las imágenes del primero, que es la versión más temprana del texto de Murua, fueron claramente vueltos a trabajar: se escribieron los títulos de los capítulos en folios en blanco, algunos elementos de las ilustraciones quedaron sin terminar (véase la página 288, figura 5 del ensayo de Cummins, en este volumen), y se pegaron folios de dos lados a toda página en bifolios en blanco, lo que dejó visibles solo los lados con las imágenes y ocultos los textos en el reverso (véase las p. 283 y 292, figuras 1, 8 y 10 en el ensayo de Cummins, en este volumen, y las figuras 1, 4 y 5, en el ensayo de Trentelman en las páginas 337, 338, 339, en este volumen). Cuatro folios ilustrados fueron además retirados del manuscrito Galvin e insertados en el Getty. Pero el proyecto del autor de publicar este último manuscrito jamás se realizó, ni siquiera después de producidos estos cambios.

Aunque los estudiosos ya han mostrado cómo fue que ambos manuscritos fueron creados a lo largo de múltiples campañas⁴, aquí voy a trastocar su producción en un contexto tradicional de manuscritos iluminados en Europa occidental, donde los libros se copiaban de una copia a bifolios sueltos a los que se encuadernaba al completarlo. Los manuscritos Galvin y Getty forman parte más bien de la tradición notarial europea de estructuras de libros contables o de

3 Consúltase Cummins, 2008: 154-162; Adorno y Boserup, 2008: 8-9; y Adorno, 2008. Consúltase también Cummins, en este volumen.

4 Cummins, 2008, describe sucintamente las múltiples campañas involucradas en la preparación del manuscrito Getty de Murua. Consúltase también Adorno y Boserup, 2008: 7, que describe a ambos manuscritos como obras que se iniciaron como copias en limpio a las cuales posteriormente se volvió a trabajar: «En su armado y desarmado, los dos manuscritos [...] son copias calografiadas en limpio de predecesores ahora perdidos». El modelo de Adorno y Boserup, en particular, identifica al manuscrito Galvin como obra de un

«conservación de registros», específicamente de cuadernos en blanco y encuadernados que se usaban en los archivos, que permitían agregar secciones y folios con el paso del tiempo.

TRES TIPOS DE PAPEL

En el manuscrito Galvin se encontraron tres tipos distintos de papel, que datan de la segunda mitad del siglo XVI y son todos de origen europeo. Se usó a dos de los tres, que representan las dos fases principales de construcción del volumen, para armar el grueso de dicho manuscrito. Los usos distintivos que se dieron a estos diferentes tipos de papel en el manuscrito Galvin tienen importantes implicaciones para su secuencia de producción y sugieren cambios sucesivos —efectuados en tres fases (cuadro 1)⁵— en su configuración física.

Todo el texto del manuscrito Galvin fue escrito en un papel de algodón europeo de fina calidad que lleva un sello de agua de una cruz latina inscrita dentro una forma aovada, con las letras *EA* debajo de ella⁶. Este tipo de papel representa la primera fase de construcción del manuscrito, cuando el texto fue inscrito solo en el lado recto de cada folio, dejándose en blanco el reverso, disponible así para añadir imágenes. El segundo tipo de papel identificado en el manuscrito Galvin luce un sello de agua con una mano (o guante) que sostiene una flor de cinco lóbulos, con las letras *PD* en la palma⁷. Este segundo tipo de papel, usado en los bifolios de reemplazo

solo escribano como copia en limpio, y las cualidades no terminadas de su actual estado como el resultado del «retrabajado» o destrucción parcial de dicha copia en limpio, pero no como el resultado de un proceso notarial aditivo de «preparación», que es lo que aquí sostengo.

5 Véase en el cuadro 1 la compilación detallada del manuscrito Galvin, con las identificaciones de los sellos de agua indicadas. Realicé esta compilación el 9 de abril de 2008, la cual fue verificada independientemente por Karen Trentelman, quien compiló los datos en el formato de la tabla aquí presentada. Este cuadro refleja el estado actual del manuscrito Galvin de Murua, con una notación de la ubicación anterior de varios folios. Aunque el manuscrito experimentó una considerable restauración y tratamiento de conservación in situ antes de la primera campaña de fotografía completa en 1997 y 1998 (Juan Ossio, comunicación personal), no hay evidencia de que en ese entonces haya sido desmontado. El tratamiento efectuado no necesitaba de un nuevo encuadernado, pues las reparaciones se limitaron a la inserción de guardas de papel japonés entre folios sueltos y páginas adyacentes, o entre cuadernillos (algo que un restaurador no habría hecho de haberse desmontado el libro para tratarlo). También se hicieron reparaciones a las pérdidas que se habían producido en los diseños, allí donde el papel se había vuelto frágil y se había caído debido al extenso uso del pigmento verde cobre en las ilustraciones obra de Guaman Poma. Todas estas reparaciones parecen haberse efectuado in situ sin desmontar la estructura del encuadernado del libro.

6 El sello de agua de la cruz latina rodeada de una forma aovada aparece en los papeles más omnipresentes del norte de Italia a los que se importó a España en el tardío siglo XVI y en el XVII, para satisfacer la demanda doméstica y la de las colonias hispanas del Nuevo Mundo. Como las fábricas de papel españolas no podían cubrir la demanda en España y sus colonias, la mayor parte del que se usó en las colonias americanas en los siglos XVI y XVII fue importada de otras regiones de Europa, entre ellas Italia, Francia y Alemania. El examen más exhaustivo del papel fabricado en España, o importado a ella y a sus colonias, es el de Oriol Valls I Subirà, *The History of Paper in Spain*, 3 vols. (Madrid: Empresa Nacional de Celulosas), 1978-1982. Consúltense también Heawood, 1986, 1: 24; consúltense también Fryer, 2000: 37-55. También se usó la cruz latina rodeada de una forma aovada para construir el manuscrito Getty de Murua (con las letras *GM*, *AA* o *PG* debajo de esta forma). Para reproducciones de los sellos de agua encontrados en el manuscrito Getty de Murua, consúltense Adorno y Boserup, 2008, figura 13: 28-29. Consúltense también Boserup y Adorno, 2003: 133-140, también disponible en la página web de la Kongelige Bibliotek, Copenhagen, www2.kb.dk/elib/mss/poma/docs/boserup/2002c/index.htm. Uno de los sellos de agua (la cruz latina en la forma aovada, con las iniciales *GM*) identificados en el manuscrito de Copenhagen es muy parecido al del papel usado en la mayor parte del manuscrito Getty de Murua; consúltense Boserup y Adorno, «Codicological Survey of Copenhagen, Royal Library, GkS 2232 4to-Quires, Sheets, and Watermarks», página web de la Kongelige Bibliotek, Copenhagen, www2.kb.dk/elib/mss/poma/docs/boserup/2002a/index.htm.

7 Ossio, introducción a Murua, *Códice Murua*, 22. El sello de agua de la mano (o guante) es otro de los que

Cuadro 1. Compilación del manuscrito Galvin de Murua. Reflejo de su estado actual.

Cuadernillo 1a		
Folio	Sello de agua	Compilación
1		
1v		
2		
2v		
3		
3v		
8	PD-mano	
8v		
9		
9v		
10		
10v		
11		
11v		
12	PD-mano	
12v		

Cuadernillo 1b		
Folio	Sello de agua	Compilación
13		
13v		
14		
14v		
15		
15v		
16		
16v	EA-cruz, pegado	
17		
17v		
18	PD-mano	
18v		
19		
19v		
20		
20v		
21	PD-mano	
21v		
22		
22v		
23		
23v		
24		
24v		unido originalmente a 41 en Q2

Cuadernillo 2		
Folio	Sello de agua	Compilación
25	EA-cruz	
25v		
26	EA-cruz	
26v		
27		
27v		
28		
28v		
29	EA-cruz	
29v		
30	PD-mano	
30v		
31	EA-cruz	
31v		
32		
32v		
33	PD-mano	
33v		
34		
34v		
35		
35v		
36		
36v		
37	EA-cruz	
37v		
38	EA-cruz	
38v		
39		
39v		
40		
40v		

Cuadernillo 3		
Folio	Sello de agua	Compilación
41	EA-cruz	unido originalmente a 24 en Q2
41v		
42	PD-mano	unido originalmente a 63
42v		
43		
43v		
44		
44v		
45	EA-cruz	
45v		
46		
46v		
47	EA-cruz	
47v		
48		
48v		
49	EA-cruz	
49v		
50		
50v		
51	EA-cruz	
51v		
52		
52v	EA-cruz, pegado	
53		
53v		
54		
54v		
55	EA-cruz	
55v		
56		
56v		
57	EA-cruz	
57v		
58		
58v		
59	EA-cruz	
59v		
60		
60v		
61		
61v (62)		

Cuadernillo 4		
Folio	Sello de agua	Compilación
63		unido originalmente a 43 en Q3
63v		
64		
64v		
65		
65v		
66		
66v		
67	EA-cruz	
67v		
68		
68v		
69	EA-cruz	
69v		
70		
70v		
71	EA-cruz	
71v		
72		
72v		
73	EA-cruz	
73v		
74	EA-cruz	
74v		
75		
75v		
76		
76v		
77		
77v		
78	EA-cruz	
78v		
79	EA-cruz	
79v		
80	EA-cruz	
80v		
81		
81v		
82		
82v		
83	EA-cruz	
83v		
84		
84v		
85	EA-cruz	
85v		
86		
86v		
87	PD-mano	
87v		
88		
88v		
89	EA-cruz	
89v		
90	EA-cruz	
90v		
91	EA-cruz	
91v		

LLAVE

negro = sin sello de agua visible
rojo = sello de agua con PD
azul = sello de agua con EA
verde = sello de agua con AM
sombreado azul = folio ilustrado

Estado actual: 1a (8), 1b (12), 2 (16), 3 (18 + 2), 4 (28 + 1), 5 (20 + 1), 6 (24), 7 (14 + 5).

Estado original: 1 (?), 2 (14), 3 (20), 4 (28), 5 (20), 6 (24), 7 (22).

Estilo de la notación: los números en negrita son los de los cuadernillos. Los números en paréntesis son el número de folios originalmente presentes en los cuadernillos, seguido por el de los folios agregados (+) o retirados (-) del mismo.

310

Cuadernillo 5

Folio	Sello de agua	Compilación
92	EA-cruz	
92v		
93	EA-cruz	
93v		
94		
94v		
95		
95v		
96		
96v		
97		
97v		
98	EA-cruz	
98v		
99	EA-cruz	
99v		
100	EA-cruz	
100v		
101	EA-cruz	
101v		
102		
102v		
103		
103v		
104		
104v		
105		
105v		
106	EA-cruz	
106v		
107	EA-cruz	
107v		
108	EA-cruz	
108v		
109	EA-cruz	
109v		
110		
110v		
111		
111v		
112	EA-cruz	
112v		unido originalmente a 135 en Q6

Cuadernillo 6

Folio	Sello de agua	Compilación
113		
113v		
114	EA-cruz	
114v		
115		
115v		
116		
116v		
117	EA-cruz	
117v		
118		
118v		
119		
119v		
120		
120v		
121		
121v		
122		
122v		
123		
123v		
124	EA-cruz	
124v		
125	EA-cruz	
125v		
126	EA-cruz	
126v		
127	EA-cruz	
127v		
128	EA-cruz	
128v		
129	EA-cruz	
129v		
130		
130v		
131	EA-cruz	
131v		
132	EA-cruz	
132v		
133		
133v		
134	EA-cruz	
134v		

Cuadernillo 7

Folio	Sello de agua	Compilación
135		unido originalmente a 112 en Q6
135v		
136		
136v		
137		
137v		
138	EA-cruz	
138v		
139	EA-cruz	
139v		
140	EA-cruz	
140v		
141		
141v		
142	EA-cruz	
142v		
143		
143v		
144	EA-cruz	
144v		
145		
145v		
145bis		
145bis v		
146	EA-cruz	
146v		
147	EA-cruz	
147v		
148		
148v		
149		
149v		
150		
150v		
(151)		
(151v)		
(152)		
(152v)		
(153)		
(153v)		
(154)		
(154v)		
En blanco		reemplazando a 155
En blanco v	AM	
Mitad v	AM	reemplazando a 156
Mitad v		

en los cuales se podrían haber pegado imágenes o escrito textos nuevos, coincide con una reorganización importante del manuscrito⁸. Por último, un tercer sello de agua (una cruz latina dentro de una forma aovada, con *AM* y *G* debajo de ella) se usa solo en dos bifolios al final del taco que tienen pegadas ilustraciones del artista indígena Felipe Guaman Poma de Ayala (folios 136, 137). Este tipo de papel proporciona evidencias de la fase final de intervención, donde se volvió a trabajar el último cuadernillo del manuscrito.

De este modo, las evidencias provenientes de los sellos de agua del manuscrito Galvin ayudan sustancialmente a establecer una secuencia de construcción relativa, así como las fases de intervención: inicialmente el amanuense y los dos artistas compartieron un mismo tipo de papel para el programa de las ilustraciones (como vamos a describir), en tanto que otros

más abunda en los papeles fabricados en Europa en esta época; de ahí que resulte algo difícil rastrear su origen (en talleres en España, Cataluña, Francia o Alemania). Consúltase Subirà, 1980, 2: 151-152. Subirà, asimismo, examina el sello de agua de la mano en el contexto catalán en 1970, 1: 403-404. Consúltase también Gayoso Carreira, 1994, 3: 195-209. Los sellos de agua 11276 y 11280, de mediados a finales del siglo XVI, son los que mejor se comparan con el sello de agua con la mano del manuscrito Galvin de Murua; consúltase Briquet, 1966, 3: 571.

8 Consúltase Martín de Murua, *Codice Murúa: Historia y genealogía de los reyes incas del Perú del padre mercenario fray Martín de Murua: Códice Galvin* (Madrid: Testimonio Compañía Editorial, 2004); Adorno y Boserup, 2005: 152-153, 236-238; y Adorno y Boserup, 2008: 17-24.

dos tipos adicionales se usaron al volver a trabajar el manuscrito. El origen europeo de estos papeles infortunadamente no ayuda a situar la construcción inicial del manuscrito, pues a comienzos del siglo XVII todos ellos podrían haberse importado con facilidad al Virreinato del Perú así como al de la Nueva España⁹.

EL DIBUJADO Y PINTADO

Todas las imágenes del manuscrito Galvin están coloreadas. Su pintado se realizó hasta en ocho campañas, tal como recientemente lo estableció Karen Trentelman mediante el análisis científico de los pigmentos¹⁰. Pero los cambios en la paleta de los pigmentos no corresponden al cambio de un cuadernillo a otro del manuscrito¹¹. En el Galvin, los dibujos de Guaman Poma son distintivos e idénticos en su estilo y ejecución en pluma y tinta a los de su *Primer nueva corónica y buen gobierno* (1615), su manuscrito autógrafo que ahora se encuentra en la Kongelige Bibliotek de Copenhague (véase la página 291, figura 7, así como la página 292, figura 9 del ensayo de Cummins, en este volumen)¹². En el manuscrito Galvin, las composiciones figurativas de Guaman Poma se trazaron inicialmente como un ligero boceto con un medio seco (posiblemente tiza), tras lo cual se las redibujó con pluma y tinta marrón para crear sus característicos contornos sólidos y firmes. Debemos enfatizar el uso que Guaman Poma hizo de la pluma, pues empleó este implemento para crear los contornos de bordes duros que distinguen a su estilo de dibujo. En el manuscrito Galvin, Guaman Poma pintó sus dibujos en tinta con aguadas de color amplias a las que se aplicó uniformemente, y solo ocasionalmente modeló algunos segmentos —por ejemplo, los techos de edificios o elementos del paisaje— con sombreado, punteado o pinceladas con las que aplicó texturas con un pincel de cerdas tiesas (véase la figura 2). Dejó sin pintar la piel de las figuras, y sus rasgos faciales fueron simplemente delineados con una pluma directamente sobre el soporte sin tratar del papel. Los cortinajes quedaron sin modelar, dejándose solo las líneas de los dobleces trazadas en tinta para que se vieran a través de las aguadas de color llano.

En cambio el artista que hizo los retratos de incas y *coyas* en el manuscrito Galvin, a quien Cummins ha identificado como Murua¹³, parecería haber preferido usar un pincel para dibujar y pintar sus imágenes. La calidad de su línea tiene un contorno más suave, su grosor varía y deja una marca visible al finalizar el trazo (véanse páginas 337, 338, 340, figuras 1, 3 y 7 del ensayo de Trentelman, en este volumen). En los diseños de incas y *coyas* rara vez se sugieren los bordes con contornos delineados deliberadamente con pluma y tinta, sino más bien con bandas de color del pigmento de la acuarela. Los detalles de rostros, manos y pies fueron dibujados con mayor frecuencia al usar un pincel, y cuando ocasionalmente lo fueron con pluma y tinta,

9 Se han identificado papeles españoles e italianos similares entre los que fueron importados por los impresores de México en el siglo XVI. Consúltase Romero, 2013a, vol. 1: 391-392.

10 Consúltase Trentelman, en este volumen.

11 Consúltase Trentelman, en este volumen. Para una comparación con el manuscrito Getty consúltase Cummins, 2008: 154; y Phipps, Turner y Trentelman, 2008: 125-146.

12 Para un examen de la dependencia que Guaman Poma tenía del dibujo lineal, consúltase Cummins, 2008: 152. Para un examen de la mano caligráfica de este artista, tanto en el texto como en las imágenes de la *Nueva corónica y buen gobierno*, consúltase Fraser, 1996: 282, n. 50; 283, 285. Consúltase también Murua, *Codice Murua*; y Adorno y otros, 1992, en especial los ensayos de Cummins, 1992: 46-59, y Gisbert, 1992: 75-91. Para un resumen conciso de los estudios sobre la *Nueva corónica y buen gobierno*, de Guaman Poma, consúltase Adorno, 2000; Holland, 2002: 7, 9-21; y, más recientemente, Holland, 2008: 75-77. Le agradezco esta última referencia a Tom Cummins.

13 Consúltase Cummins, en este volumen.



Figura 2. Detalle del folio 36v. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru* (1590), folio 36v. Colección privada de Sean Galvin.

lo fueron de modo comparativamente más crispado e inseguro, a diferencia de la técnica de delineación en tinta constante y segura empleada por Guaman Poma. Así, en el manuscrito Galvin, dos técnicas de dibujo y pintura marcadamente distintas definen la separación de manos entre Guaman Poma y el pintor de incas y *coyas*¹⁴.

LA PRIMERA FASE DE LA PREPARACIÓN DEL MANUSCRITO GALVIN DE MURUA

Las evidencias codicológicas del manuscrito Galvin muestran que ambos artistas usaron el mismo tipo de papel con sello de agua de EA-cruz. Por ejemplo, en el cuadernillo 2, el retrato de la *coya* de pie Mama Yunto (folio 29v), obra del artista de incas y *coyas*, está pintado en el mismo bifolio (hermano) que la imagen de Mango Inca (folio 36v) que dibujó y pintó Guaman Poma. ¿Cómo y por qué fue así? Dos escenarios temporales podrían explicar cómo fue que esto se plasmó en la misma hoja de papel. O bien Guaman Poma trabajó con el artista de incas y *coyas* en el bifolio de texto no encuadernado, a la usanza tradicional de los talleres europeos de manuscritos, o sino el texto fue inicialmente escrito en un códice en blanco ya encuadernado, en el cual un amanuense escribió el texto y el artista de incas y *coyas* realizó la labor de ilustrarlo hasta el folio 31v. En este punto interrumpió su trabajo y debe haberle pasado el libro a Guaman Poma para que completara el programa de las ilustraciones (las imágenes entre los folios 34 y 147).

¹⁴ Las siguientes imágenes fueron dibujadas y pintadas en seis campañas de pintado por parte del artista de incas y *coyas*: la imagen introductoria de un paisaje paradisiaco (folio 1v; véase la página 283, la figura 1 del ensayo de Cummins, en este volumen); el escudo mercedario (folio 2v; véase la página 337, la figura 1 del ensayo de Trentelman, en este volumen); los retratos de incas y *coyas* de pie (desde el folio 9v en la página 40 hasta el folio 31v en la página 58, en este volumen; véanse, por ejemplo, las figuras 2, 7, 8 y 10 del ensayo de Cummins, en este volumen) y la mina de plata de Potosí (folio 141v; véase la página 143 y figura 11 del ensayo de Trentelman, en este volumen). Guaman Poma contribuyó las imágenes que vienen después (actualmente en los folios 7v y desde el folio 34 hasta el 147; véanse desde la página 59 hasta la página 149, por ejemplo, las figuras 8, 9 y 10 del ensayo de Trentelman, en este volumen), las cuales fueron al parecer realizadas en dos campañas de pintado. Consúltese Trentelman, en este volumen, para la identificación de esta paleta básica y su conclusión de que algunos pigmentos anómalos que se alejan de ella podrían estar sugiriendo que las campañas de pintado fueron obra de un mismo artista en distintos momentos o lugares.

Este último escenario cuenta con el apoyo de evidencias sustanciales. El texto del manuscrito, como ya se indicó, solo se escribió por el lado recto de cada folio. Podría sostenerse que este hecho por sí solo sugiere que el texto fue escrito en un libro previamente encuadernado. Cuando se escribe en un libro en blanco, podría naturalmente hacerse solo en las páginas al lado derecho (es decir, en el lado recto de los folios). Las evidencias provenientes de las huellas dejadas por los pigmentos y la tinta entre los folios y en la separación entre cuadernillos respaldan la hipótesis de que el manuscrito Galvin fue escrito e ilustrado cuando ya estaba encuadernado. A lo largo del manuscrito se pueden observar las manchas dejadas por la tinta aún mojada del amanuense entre un folio y otro, debido a que se volteó la página del manuscrito de inmediato y se la colocó sobre la página de enfrente (el reverso) cuando la tinta (en el lado recto) aún estaba mojada. Los efectos correspondientes de tinta marrón se encuentran entre los folios opuestos dentro de los cuadernillos: por ejemplo, la tinta de las líneas del enmarcado inferior se han transferido del folio 70r al 69v, y del folio 77r al 76v.

De igual modo, la tinta del título del capítulo (proveniente de la palabra *de*, al final del mismo) en el folio 66r manchó al folio 65v. Y hay numerosas huellas provenientes de la tinta de la foliación en la esquina superior derecha del lado recto, que se traspasó al lado reverso en blanco que tenía al frente. Más significativas son las huellas dejadas por la tinta del texto en la separación entre cuadernillos: por ejemplo, entre los folios 91v y 92r, el punto de la letra *i* minúscula de la palabra *quinta*, en la primera línea del título en la parte superior derecha del folio 92r (que se halla al inicio del cuadernillo 5), se ha impreso debajo de la doble línea horizontal de enmarcado en la parte superior izquierda del folio 91v (el último del cuarto cuadernillo).

Los colores de las ilustraciones de Guaman Poma, asimismo, se traspasaron en varios casos a las páginas de texto al frente, entre ellas la separación original entre los cuadernillos 5 y 6, donde el pigmento azul de los cabellos de la figura del folio 111v se pasó a la décimo quinta línea de texto en el folio 112r. Estas evidencias apoyan aún más el argumento de que el texto fue escrito, y estas imágenes dibujadas y pintadas, dentro de un libro ya encuadernado.

La hipótesis de que la persona responsable por los retratos de incas y *coyas* le pasó el libro a Guaman Poma, queda respaldada aún más con ciertas características que se dan dentro del cuadernillo 2. En este, el artista de incas y *coyas* (a quien Cummins, en este volumen, ha identificado como Martín de Murua) completó las imágenes de los retratos de pie (folios 25v, 26v, 27v, 28v, 29v y 31v), y, sin embargo, dejó inacabado el retrato grupal del folio 21v, tal vez debido a una interrupción (véase la figura 5 y el examen efectuado en el ensayo de Cummins, en este volumen). Guaman Poma posteriormente dibujó y pintó las imágenes en la segunda mitad del cuadernillo 2 en los folios hermanos 34v, 36v, 37v, 38v, 39v y 40v, y prosiguió dibujando y pintando las imágenes del resto del volumen (folios 34-147).

Al observar las diferencias existentes ya descritas entre el artista de incas y *coyas* y Guaman Poma, observables en la calidad de la línea en las técnicas de dibujo y pintado, resulta evidente qué elementos fueron añadidos a los retratos de las *coyas* por Guaman Poma: los escudos de armas, los montículos de colores sobre los cuales están paradas, y ciertos detalles dentro de los retratos de la realeza (véanse los ensayos de Trentelman y Cummins, en este volumen). Los montículos, por ejemplo, fueron modelados con pinceladas de verde opaco formando tachones, lo que no difiere de la técnica pictórica que Guaman Poma usó en otras partes en sus dibujos, como el modelado por punteado del cerro en el paisaje detrás de la mujer arrodillada en el folio 36v (figura 2), o el sombreado aplicado con las cerdas más bien secas del pincel al

usar el mismo pigmento de los techos de paja en el folio 66v (véase la página 79, figura 8 en el ensayo de Trentelman, en este volumen).

Karen Trentelman, significativamente, halló que los pigmentos que son específicos a la paleta de Guaman Poma en el manuscrito (a los cuales llama «pigmentos marcadores»), se usaron para colorear estos montículos y los escudos de armas en los retratos de las *coyas*, lo que ayuda a atribuirle estos detalles añadidos. Estas adiciones constituyen una campaña de acabado por parte de Guaman Poma, realizada probablemente al mismo tiempo que sus imágenes dibujadas y pintadas¹⁵. Tal como Trentelman lo demuestra, tanto el artista de incas y *coyas* como Guaman Poma emplearon más de una paleta de pigmentos. Creados originalmente en haces consecutivos, cada grupo de paleta no comienza ni se detiene en alguno de los cambios de cuadernillo (tal como vemos frecuentemente en los manuscritos occidentales). Cada paleta de pigmento, más bien, trasciende las divisiones entre estos, lo que brinda así aún más evidencias de un método de trabajo de campañas de pintura secuenciales dentro de un códice ya encuadernado¹⁶.

Podemos, por ello, concluir que las contribuciones de Guaman Poma se efectuaron en el libro ya encuadernado después de pintadas las imágenes de incas y *coyas*, habiéndose cosido y encuadernado previamente sus cuadernillos con la cubierta de pergamino flexible que aún se conserva (véase la figura 1). La hipótesis de que a Guaman Poma se le dio un libro encuadernado queda respaldada no solo por las huellas ya señaladas que pigmentos y tintas dejaron sobre otros papeles, sino también por el jaspeado rojo que se encuentra en los tres cortes exteriores del taco (superior, inferior y lateral) (véase la figura 4)¹⁷.

Esta decoración de borde jaspeado se efectuó con pintura bermellón, un pigmento marcador que ayuda a distinguir —dentro del manuscrito— a la paleta de Guaman Poma de las imágenes obra del otro artista¹⁸. Y la naturaleza de esta decoración coincide notablemente con la técnica de punteado hallada en las imágenes narrativas de Guaman Poma, como en el detalle de la lagartija en el folio 108v (véase la figura 10 [recuadro] del ensayo de Trentelman, en este volumen)¹⁹. En conjunto, estas evidencias sugieren que el jaspeado del borde con pintura bermellón quizá fue realizado por Guaman Poma en el libro ya encuadernado, mientras completaba el programa de ilustración del manuscrito.

LA SEGUNDA FASE DE PREPARACIÓN DEL MANUSCRITO GALVIN

La participación de Guaman Poma y su añadido de una decoración jaspeada roja a los cortes del libro ya encuadernado no constituyeron, sin embargo, la intervención final en el manuscrito. Es de resaltar que el jaspeado bermellón del borde no puede detectarse ni al inicio ni al final del taco, que es donde se concentran las secciones vueltas a trabajar en esta segunda fase (véase la figura 4).

15 Debe señalarse que Trentelman, en este volumen, no halló ninguna evidencia directa en los pigmentos de que Guaman Poma haya trabajado en los retratos de los reyes incas, lo cual le sugiere que estas imágenes (cuadernillos 1a y 1b) no estaban presentes durante su periodo de intervención. Sin embargo, Cummins, en este volumen, demuestra de otro modo que Guaman Poma sí intervino en estos retratos.

16 Guaman Poma mismo trabajó usando dos paletas de pigmentos distintas, la segunda de las cuales quedó limitada al final del manuscrito (folios 143-147); consúltese Trentelman, en este volumen.

17 Esto fue señalado por vez primera por Tom Cummins en 2007, después de que advirtiera la ausencia del jaspeado en el facsímil. Le agradezco haber compartido esta observación conmigo.

18 Consúltese Trentelman, en este volumen.

19 El crédito por esta observación le corresponde a Tom Cummins, quien estableció la conexión en una sesión de estudio grupal en 2007. Le agradezco que me haya permitido incluir aquí su observación.

Así, el jaspeado rojo del corte es evidentemente visible solo en la sección central del manuscrito y corresponde al uso mayormente ininterrumpido del papel con el sello de agua con la EA y la cruz de la primera fase. Cuatro de las imágenes de Guaman Poma en los cambios de cuadernillo y al final del manuscrito (folios 44v, 63v, 136v y 137r) fueron cortadas hasta sus líneas de enmarcado y pegadas en el segundo tipo de papel (con el sello de agua de la PD y la mano), de modo similar a lo que se hizo con los retratos de incas y *coyas* pegados al inicio del texto.

Es probable que Murua mismo efectuó este retrabajado (véase Cummins, en este volumen). A diferencia de estos cuatro folios pegados que Guaman Poma dibujó y pintó, una imagen adicional del artista (que originalmente era el folio 155v) fue cortada horizontalmente por la mitad encima de las figuras y transpuesta en orden inverso (de cabeza) antes de ser pegada al folio 143r²⁰. Todas estas imágenes, así como otra de Guaman Poma en el folio 7v, fueron pegadas al papel con el sello de agua de la PD y la mano (con 13 imágenes del artista de incas y *coyas* pegadas a los cuadernillos 1a y 1b). Además, el retrato de la *coya* ahora pegado al folio 23v fue recortado en unas 3 pulgadas de ancho antes de que se le pegara, presumiblemente para retirar un escudo de armas que Guaman Poma pintó en la esquina superior izquierda (la ubicación en todos los demás retratos de *coyas* que lucen estos escudos), así como para recortar el borde izquierdo del montículo sobre el cual la *coya* está parada. Es más, esta «fase de retrabajado» con el papel con el sello de agua de la PD y la mano debe haber sucedido una vez que la participación de Guaman Poma había llegado a su fin.

Durante esta segunda fase hubo una intervención adicional. Esta no fue un reposicionamiento de una imagen dentro del texto, sino el retrabajado de algunos detalles en la imagen de Guaman Poma en el folio 36v del cuadernillo 2. El ojo, la ceja y el perfil de la frente, la nariz y la quijada, así como los cabellos, brazos levantados y manos de la figura femenina arrodillada a la izquierda, fueron todos vueltos a dibujar con una línea de pluma áspera en tinta marrón oscuro (véase la figura 2). Este redibujado del perfil de la figura y el sobredibujado áspero de manos y brazos recuerdan el rostro, manos y brazos engrosados altamente convencionales en el retrato de la *coya* en el folio hermano (el 29v), así como las cabezas de los incas en el grupo retratado en el folio 21v (véase la página 49, figura 13 en el ensayo de Cummins, en este volumen). Este artista dibujó manos y brazos con torpeza, y las muñecas y articulaciones de los pulgares no están bien entendidas. El rostro fue construido con un grupo estándar de marcas, entre ellas la línea que une a la frente con el perfil en tres cuartos de la nariz, la línea de las fosas nasales, la bifurcación en el extremo de la boca en línea recta, y el lunar debajo del labio inferior. La pupila, la órbita del ojo y el párpado a menudo están enfatizadas en las imágenes obra del artista de incas y *coyas*, y debajo del ojo o al costado del rostro se han agregado sombras para resaltar los pómulos.

En el manuscrito Getty podemos encontrar también algunos de estos elementos en las imágenes de incas y *coyas*. Preparado casi veinte años después de que el manuscrito Galvin fuera redactado e ilustrado, el Getty muestra la mano de un dibujante cuya competencia parecería haberse desarrollado mediante el uso de una pluma más fina y una gama más amplia de pigmentos. Pero luego de una consideración comparativa más detenida encontramos el mismo método en el dibujado y el pintado de las figuras. Por ejemplo, las figuras del folio 21r están definidas con las mismas cejas fuertemente curvadas, la órbita curva del ojo encima del párpado, la conexión de la frente a la nariz en tres cuartos de perfil, el extremo bifurcado de la boca, los gruesos brazos y muñecas y las manos torpes.

20 Consúltese Murua, *Códice Murua*, folio 143r. Pero Ossio, en este volumen, cuestiona la hipótesis de que la imagen haya estado originalmente ubicada en la posición del folio 155v. Consúltese también Adorno y Boserup, 2005, apéndice 2.

Significativamente, el folio 21r es la única imagen del manuscrito Getty que emplea amarillo plomo estaño, un pigmento que no aparece en ninguno de los restantes folios de este manuscrito (y al que tampoco se identificó en el Galvin)²¹. El descubrimiento e identificación de este pigmento en este folio del manuscrito Getty tal vez nos ofrece una evidencia importante de que esta imagen fue pintada en España luego de que Murua retornase del Perú con él, para conseguir el permiso de impresión oficial. Podría asimismo darnos una clave para atribuir no solo el folio 21r, sino también todas las demás pinturas del manuscrito Getty —y por extensión del Galvin— que no fueron obra de Guaman Poma a Murua mismo. En su ensayo en este volumen, Cummins basa esta atribución no solo en otras similitudes estilísticas que observa, sino también en un texto recientemente revelado que Murua inscribió en un folio pegado en el manuscrito Galvin.

Trabajando como artista en un modo claramente europeo, Murua se basó en fórmulas occidentales para la representación de los rasgos faciales, el dibujado de las poses de las figuras y el sombreado de los cortinajes en las imágenes de incas y *coyas* tanto del manuscrito Galvin como del Getty. Ambos libros fueron trabajados por etapas o campañas, tal como se ha demostrado en otro lugar para el Getty y aquí para el Galvin²². Estos elementos materiales quedan mejor explicados si Murua mismo fue el artista responsable por las imágenes relevantes de ambos manuscritos, pues viajó dentro de América Latina y regresó a España durante la preparación y revisión de ambos. Al atribuirle todas las imágenes de ambos manuscritos que no fueron obra de Guaman Poma, las diferencias de técnica o estilo podrían ahora ser consideradas como el resultado de intervalos entre las campañas de ilustración, o debidas a su empleo de distintos implementos (pluma *versus* pincel) en distintos momentos, y no como una distinción entre múltiples manos²³.

Tras incorporar la agencia de Murua como el artista de incas y *coyas*, esbozaré ahora un resumen de la secuencia de producción del manuscrito Galvin. La primera fase se inició con el amanuense escribiendo el texto solo en los lados rectos de los folios de un libro contable o de bitácora, en blanco y encuadernado, comprado tal vez a un papelerero o un proveedor virreinal de artículos de papel importados de España. Murua inició el programa de ilustración dibujando y pintando los retratos de incas y *coyas* en los lados reversos dejados en blanco por el amanuense, pero su trabajo se vio interrumpido a la mitad del cuadernillo 2. A continuación le pasó el proyecto de las ilustraciones a Guaman Poma, para que este pudiera contribuir así con dibujos narrativos en los restantes lados reversos dejados en blanco. En este punto Guaman Poma añadió los escudos de armas y los montículos a los retratos de las *coyas*; también agregó la decoración jaspeada en bermellón a los bordes externos de las páginas del códice ya encuadernado. Su participación llegó entonces a su fin y se inició una segunda fase con el retrabajado del códice, lo cual probablemente fue realizado por Murua mismo. Este cortó a continuación imágenes de sus cuadernillos originales y añadió bifolios de reemplazo con un nuevo tipo de papel (el del sello de agua con la PD y la mano).

21 Para un examen del uso del amarillo plomo estaño en el folio 21r, consúltense Phipps, Turner y Trentelman, 2008: 138, 141. Tom Cummins ha señalado que este folio es el único que tiene imágenes pintadas a ambos lados; consúltense Cummins, «Images in Murua's *Historia General del Piru*», 156.

22 Con respecto al manuscrito Getty consúltense Cummins, «Images in Murua's *Historia General del Piru*», 154-162; y Phipps, Turner y Trentelman, 2008: 139-140. Para el manuscrito Galvin de Murua consúltense Cummins, en este volumen, y Trentelman, en este volumen.

23 Consúltense Cummins, 2008: 151-152. En este ensayo más temprano, Cummins postuló la presencia de un mínimo de tres artistas en cada manuscrito de Murua. Augusta Holland asimismo sostuvo que Murua supervisó un gran taller de artistas y aprendices; consúltense Holland, 2008: 153.

A continuación pegó y reubicó imágenes dibujadas por él mismo y por Guaman Poma en este nuevo papel, e hizo anotaciones²⁴. Por último, una tercera fase comprendió un retrabajado menor del último cuadernillo —tal vez a cargo del mismo Murua—, agregándose hacia el final del texto dos bifolios en blanco con el sello de agua con la AM y la cruz, cortándose además dos de las imágenes de Guaman Poma, a las cuales se reubicó y pegó en el último cuadernillo del libro. Todas estas intervenciones fueron posibles porque este se armó teniendo como soporte un volumen en pergamino previamente cosido, aún no encolado y con la encuadernación suelta, pero con los nervios ya fijados a una estructura que permite fácilmente que las cubiertas de pergamino cosidas sean retiradas del taco y que se agreguen folios o cuadernillos suplementarios.

EL ENCUADERNADO DEL MANUSCRITO GALVIN

El manuscrito Galvin sobrevive hoy en su encuadernado original de pergamino con los nervios ya fijados (véase la figura 1). Para un observador casual, el encuadernado no resulta impresionante: la cubierta de pergamino está arrugada, manchada y su aspecto es algo encogido. El taco cosido está ligado sin apretar mediante nervios colocados solo en tres puntos a lo largo del lomo, y originalmente en las partes superior e inferior con las cabezales (ahora rotos y ausentes). El encuadernado da una sensación de ser algo temporal y ligero cuando se le maneja, pues la única capa de pergamino flácido está doblada simplemente en sus bordes externos y no alrededor de cubiertas rígidas de cartón o madera. Fue hecho para que fuera tan flexible como el taco al cual buscaba proteger.

Esta es una estructura de libro nacida en los archivos: sin decorar y funcional, su estructura no adhesiva permitía su fácil desmembramiento y rearmado según fuera necesario. Es el estilo de encuadernado del 99 por ciento de los encuadernados de libros en Europa y América en los siglos XVI y XVII, poco comentado y aparentemente tan fortuito como ubicuo²⁵.

SECCIONES DE CUADERNILLOS ENORMES

Una característica significativa de los libros contables y de los encuadernados de archivo son sus cuadernillos enormes (los grupos de bifolios doblados que constituyen las secciones del libro)²⁶. Incómodos de manejar para impresores y encuadernadores, los grandes cuadernillos con dos o más veces el número usual de bifolios usados en los libros impresos habrían sido necesarios en los libros contables. Dado que los libros de contabilidad en blanco se llenan rápidamente al ingresar la información en columnas, los grandes cuadernillos resultaban más eficientes de encuadernar con relativamente menos secciones que coser, o también de desmontar, en caso se necesitara agregar secciones adicionales²⁷.

²⁴ La identificación de la escritura de Murua se hizo en Adorno y Boserup, 2008: 8, 46.

²⁵ Pickwood, 2012: 95-96.

²⁶ Consúltase Metzger, 2013, vol. 1: 106-108. Los cuadernillos de los libros contables y otras estructuras con que llevar registros frecuentemente son más grandes que los de los libros impresos (Consuela Metzger, comunicación personal, 27 de octubre de 2008). Y sin embargo, esta característica particular no se menciona en los estudios fundacionales de este tipo de encuadernado, pues sus exámenes respectivos de los encuadernados sueltos en pergamino se basaban fundamentalmente en los libros impresos en los siglos XVI y XVII en este tipo de encuadernado, y no en los libros contables en blanco hechos por papeleros. Consúltase Clarkson, 1982; Middleton, 1996; Szirmai, 1999; y Scholla, 2008, 2.2.1: 70-71.

²⁷ Algunas estructuras tradicionales de los libros de contabilidad tal vez tenían cada cuadernillo precosido

Una de las características llamativas de la construcción del manuscrito Galvin son los cuadernillos inusualmente grandes. En realidad, el número de folios en cada uno de ellos varía considerablemente, hallándose los más grandes al centro (el cuadernillo 4 con 28 folios) y al final del taco (el 7, con 22). En este manuscrito no resulta evidente ningún tamaño estándar de cuadernillo (véase el cuadro 1). Pero los libros impresos encuadernados de esta época tienen estructuras de cuadernillos extremadamente regulares que usualmente tienen ocho, diez o cuando más 12 folios por sección en formatos en cuarto o folio (en otras palabras, cuatro a seis bifolios por cuadernillo)²⁸. Para un encuadernador resulta preferible un tamaño estandarizado de los cuadernillos, todos de igual grosor. Y con el fin de producir múltiples ejemplares en una edición, se requiere un tamaño estándar de los cuadernillos, para así tener operaciones consistentes y repetidas de impresión y encuadernado. En cambio, la estructura de compilación del manuscrito Galvin presenta una situación marcadamente distinta, con cuadernillos de tamaño grande e inconsistente que van de los 14 a los 28 folios (véase el cuadro 1), lo que se debe a que fueron sustancialmente retrabajados y expandidos, tal como ya se ha descrito.

En comparación, la compilación del manuscrito Getty muestra que este tiene en conjunto cuadernillos de tamaño estándar o «central» de 16 folios (en otras palabras, ocho bifolios doblados) de un solo tipo de papel²⁹. Estos cuadernillos algo grandes evidentemente son la unidad regular usada en la mayor parte de este manuscrito, en especial para el texto y la sección del libro con las imágenes. A estos cuadernillos de 16 folios Murua les retiró los que estaban solos, reubicó unos cuantos, importó cuatro del manuscrito Galvin a los cuadernillos 7 y 8 del Getty, y agregó bifolios³⁰. En el caso del manuscrito Getty, este comenzó como un libro con cuadernillos grandes con un tamaño aparentemente regular de 16 folios, en los cuales se efectuó un pequeño número de cambios en su programa de imágenes.

Podemos comparar estas observaciones acerca de las estructuras respectivas de los cuadernillos de los manuscritos Galvin y Getty de Murua, con un análisis de la *Nueva corónica y buen gobierno*, de Guaman Poma, que actualmente se encuentra en la Kongelige Bibliotek de Copenhague (GKS 2232 4°), donde estos varían en tamaño entre los 24 y los 30 folios³¹. El hecho

(o hilvanado solo a sí mismos, los cuales eran entonces sujetados al encuadernado. Con respecto a este estilo consúltese Szirmai, 1999: 304-309; y Scholla, 2008, 1: 66-67.

28 Gaskell, 1972: 80-82.

29 Compilación del manuscrito Getty de Murua: 1 (14, -9), 2 (8), 3 (6, -3, +1), 4 (¿16?, +4), 5 (16), 6 (16, +1), 7 (16, -1, +1), 8 (16, -1, +3), 9 (16, +1), 10-18 (16), 19-21 (8), 22 (16), 23 (16, +1), 24 (16, +2), 25 (16, -9), 26-28 (16), 29 (6). Estilo de la notación: los números fuera de los paréntesis son los de los cuadernillos. Las cifras entre paréntesis son el número de folios que originalmente formaron parte de los cuadernillos, seguido por el número de folios que le fueron agregados (+) o retirados (-). Los cuadernillos 1, 2 y 3 son las aprobaciones y cartas de recomendación para la impresión, las que le habrían sido añadidos al manuscrito posteriormente, después de que fue escrito y una vez hubo recibido la real aprobación. Consúltese Adorno, 2008: 98. Para un exhaustivo examen codicológico del manuscrito Getty de Murua consúltese Adorno y Boserup, 2008: 22-43, incluido el apéndice 2, 62-75. En contraste con la estructura del manuscrito Galvin, la consistencia del tamaño de un cuadernillo «central» de 16 folios en el manuscrito Getty coincide con la conclusión de Adorno y Boserup, de que este manuscrito tuvo su origen como una copia en limpio con alteraciones relativamente menores; consúltese Adorno y Boserup, 2008: 7.

30 Consúltese Cummins, 2008: 161-162; y Adorno y Boserup, 2008: 22-43.

31 Compilación de la *Nueva corónica y buen gobierno*, de Guaman Poma: 1-4 (24), 5-12 (26), 13 (32), 14-16 (28), 17-20 (30), 21 (8), 22 (14), 23 (4), 24 (12), 25 (8), 26 (4, +1). Estilo de la notación: los números fuera de los paréntesis son de los cuadernillos. Las cifras entre paréntesis son el número de folios que originalmente formaron parte de los cuadernillos, seguido por el número de folios que le fueron agregados (+). Consúltese Boserup y Adorno, «Codicological Survey»; disponible también en la página web de la Kongelige Bibliotek, Copenhague, www2.kb.dk/elib/mss/poma/docs/boserup/2002c/index.htm. Consúltese Adorno, 2001: 19. Consúltese también Holland, 2002: 44-45, 173 (figura 4), apéndice 1,

de que la *Nueva corónica y buen gobierno* tenga cuadernillos tan grandes podría asimismo sugerir que la podemos incluir en la tradición de libros contables, con los dos manuscritos de Murua. Aunque Guaman Poma siguió muchas convenciones de los libros impresos en el diseño de las páginas de su *Nueva corónica y buen gobierno*³², le agregó luego varios folios al texto después de encuadernado, lo que le obligó a cambiar la paginación en diversas partes del libro (tal como lo evidencia el traspaso de los manchones de tinta de los números de páginas entre los cuadernillos)³³. Estos factores, asimismo, sugieren que su *Nueva corónica y buen gobierno* podría originalmente haber estado encuadernada en una encuadernación suelta con los nervios ya fijados, o alguna otra estructura de libro notarial no adhesiva, que habría permitido efectuar cambios con facilidad³⁴.

Parecería, a partir de las evidencias aquí presentadas, especialmente el tamaño inusualmente grande de los cuadernillos en ambos manuscritos de Murua (e incluso en la *Nueva corónica y buen gobierno*, de Guaman Poma), que estos libros caen fuera de la tradición de la producción estándar de libros manuscritos e impresos, y que debiéramos incluirlos más bien en un contexto distinto de fabricación de volúmenes: el de los encuadernados en blanco de los papeleros y los libros notariales y de contabilidad, o «estructuras con que llevar registros»³⁵. Los archivos latinoamericanos (y españoles) estaban repletos (siguen estándolo) de estas «estructuras con que mantener registros»: libros en blanco encuadernados, preparados por papeleros para contadores, notarios, juristas, banqueros y todo tipo de personas que llevaban registros.

Los papeleros europeos, que no formaban parte de los gremios de encuadernadores que atendían al comercio de libros impresos a menudo marcaban las páginas con líneas para permitirle al usuario final organizar los registros y entradas acumulados a lo largo del tiempo. En estos oficios, los libros comenzaban como volúmenes en blanco con estructuras de encuadernado suelto y con los nervios ya fijados (cubiertas con pergamino, papel o cuero). Al igual que en el manuscrito Galvin, los cuadernillos fueron cosidos a todos los soportes y estos a su vez fueron cosidos en una cubierta de pergamino flexible³⁶.

EL ENCUADERNADO SUELTO CON LOS NERVIOS YA FIJADOS DEL MANUSCRITO GALVIN DE MURUA

El manuscrito Galvin conserva su encuadernado original suelto con los nervios ya fijados (véase la figura 1)³⁷. Aunque el encuadernado es bastante típico de los libros impresos baratos y los de

«Gatherings», 230-240; y más recientemente, Holland, 2008: 166-180, para una descripción del encuadernado y un cuadro completo de su compilación.

32 Adorno, 2001: 19-20. Consúltase también Cummins, 1992: 50.

33 Adorno, 2003: 13-15, 26.

34 Se cree que el manuscrito está en su tercer encuadernado, tal como lo evidencia el emblema regio de Federico VII de Dinamarca (r. 1848-1863), grabado en su lomo. No hay ninguna evidencia aparente de las características de su encuadernado original; consúltase Adorno, 2002: 27. Para fotografías y una descripción consúltase Holland, 2008: 166.

35 El término «estructura con que llevar registros» fue acuñado por Consuela Metzger, quien ha estudiado extensamente los encuadernados de los papeleros. Consúltase Metzger, 2013: 106-108. Le agradezco a Metzger las varias y fructíferas discusiones que tuvimos sobre este tema en 2008.

36 Consúltase Scholla, 2008, 2.2.1: 70; y Clarkson, 1982, apéndice: 22-23.

37 A lo largo de este ensayo emplearemos los términos *vellum* (vitela) y *parchment* (pergamino) de modo intercambiable para designar la piel animal estirada y raspada a la que se ha secado bajo tensión. En el contexto de los encuadernados de libros históricos, los términos *limp vellum* y *limp parchment* se usan de modo intercambiable en la literatura para designar este tipo particular de encuadernado. La frase de Nicholas Pickwood,

Figura 3. Modelo de un encuadernado típico en vitela flexible. Modelo de libro preparado por la autora.



los papeleros³⁸, lo que llama la atención del libro Galvin, además de sus grandes cuadernillos, es su aspecto «encogido» o la falta de calce de la vitela que cubre su lomo. Su cubierta parecería ser de zalea y hay una marcada diferencia de color entre el lado blanco carne (al interior de las cubiertas) y el color amarillo oscuro y los pronunciados patrones de folículos en el lado de los pelos (su exterior). El pergamino es flexible porque se usó una sola capa y un simple dobléz en sus bordes superiores, inferiores y laterales, con esquinas superpuestas elementales (sin cortes angulados), y sin rígidas tablas de madera o cartón adheridos a las cubiertas.

En general, las pieles usadas para este tipo de encuadernado son de un material bastante rígido. Por lo tanto, para hacer dobleces rectos, el encuadernador debe efectuar una hendidura en la piel y humedecer ligeramente el pergamino a lo largo de ella para inducir el dobléz³⁹. Al igual que cuando se doblan los bordes, se hiende el pergamino a lo largo de los pliegues de las costillas (que delimitan el ancho del lomo), los de las bisagras (que permiten que las cubiertas se doblen hacia atrás al abrirse el libro) y de los bordes laterales para crear las «fore-edge yapps» (que se doblan y protegen dichos bordes de los folios de papel). Para estos últimos, se hiende y humedece la vitela a lo largo de la línea del dobléz y a lo largo de dos capas de pergamino, para ayudar a los bordes laterales de la cubierta y la contracubierta a que tomen el ángulo deseado⁴⁰. Unos cordeles flexibles sostienen entonces los «yapped edges» en su lugar, protegiendo los del taco de papel cuando el manuscrito está cerrado⁴¹. Juntos, estos «yapps» cubren parte del ancho de su borde lateral. Así, deja algunos folios expuestos al centro (figura 3)⁴².

«limp, laced-case binding» ayuda a aliviar la confusión y la adopté en este examen: consúltese *Ligatus Bookbinding Glossary* (2013): www.ligatus.org.uk. Consúltese también Romero Ramírez, 2013: 58-59.

38 Consúltese Szirmai, 1999: 311-313; y Clarkson, 1982: 7-8.

39 Barrios, 2006: 24-25; Giuffrida, 1974: 7; y Giuffrida, 1975: 2-3.

40 Para la derivación del término «yapped edges», consúltese Roberts y Etherington, 1982: 286. Consúltese también Clarkson, 1982: 6-7.

41 El método de anclaje de las amarras laterales del manuscrito Galvin de Murua es un patrón de tiras típico de la práctica hispana; consúltese Romero, 2013a, figura 9, patrón 2, 406.

42 Para diagramas de esta estructura de los libros y la terminología de sus partes consúltese Clarkson, 1982: 6, figuras 2, 3, 22-23. Consúltese también Scholla, 2008: 66.



Figura 4. Detalle del encuadernado del manuscrito Galvin de Murua. En él se muestran los «yapps» laterales. Colección privada de Sean Galvin.

En el manuscrito Galvin, se colocó un pedazo de pergamino de peso mediano como material cobertor, hendido y plegado en la forma usual para efectuar los dobleces en los bordes del lomo, los pliegues de las bisagras y las «fore-edge yapps». En el estado actual del manuscrito, los bordes laterales del pergamino se alinean con el corte lateral del taco, y las «yapps» no se envuelven alrededor de los bordes y los protegen, lo que contribuye a darle su aspecto global encogido a la cubierta suelta de pergamino. Pero el ancho del encuadernado no se ha encogido por haberse mojado. El actual estado de mal calce del encuadernado del manuscrito Galvin se debe a que se añadieron bifolios de papel al libro durante la fase en que se le volvió a trabajar (usando el papel con el sello de agua de la PD y la mano), y a que los cuadernillos se engrosaron al agregárseles las imágenes pegadas. Estos añadidos incrementaron el grosor del taco y ampliaron el ancho del lomo. En consecuencia, los bordes «yapped edges» han retrocedido y han quedado al ras con los cortes laterales del texto y ya no cumplen su función protectora (figura 4).

Para crear una estructura de libro de encuadernado suelto con los nervios ya colocados, se hendían dos líneas paralelas verticalmente en la cubierta de pergamino (cuando esta se hallaba fuera del libro, antes de su cosido) para que correspondieran exactamente al ancho del lomo del volumen (figura 5)⁴³. En estos pliegues del lomo se perforaban agujeros para los soportes del cosido, de modo tal que estos pudieran coserse mediante el pergamino a la cara exterior de las coberturas. A continuación se hendían líneas verticales adicionales a una corta distancia más allá de los dobleces del lomo para crear la articulación de las costillas. Estas líneas de doblez hendidas se colocaban justo en la posición en la cual los soportes de la costura quedaban cosidos al lado interno de las cubiertas. Se doblaba al pergamino a lo largo de las líneas hendidas conjuntas en dirección opuesta a los dobleces del lomo, para así ayudar a la cubierta a que se doblara sobre sí misma al abrirse el libro. El encuadernado flexible (la cubierta de pergamino) queda sujeta al taco cosiendo las tiras de soporte de las costuras y de las cabezadas inferiores a través de agujeros perforados en la cubierta a cada lado de los pliegues de los dobleces. Las tiras de soporte de las costuras pasan sobre las líneas hendidas conjuntas y se las inserta en un segundo grupo de agujeros en el pergamino, para así sujetar el taco a la cara interna de las cubiertas. Los extremos de las tiras están pegados ligeramente con adhesivo a la cara interna de la cubierta de pergamino, lo que las ancla en su lugar.

⁴³ Clarkson, 1982: 6, 22-23; y Giuffrida, 1975: 2-3.

Figura 5. Modelo de libro que muestran los pliegues en el lomo y los soportes. Modelo preparado por la autora.

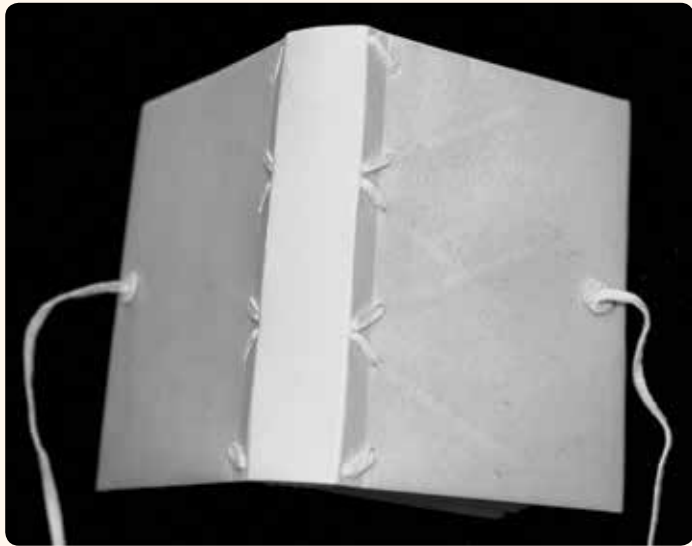


Figura 6. Detalle del lomo del manuscrito Galvin de Murua. Colección privada de Sean Galvin.

En el lomo del encuadernado del manuscrito Galvin, sus dobleces ya no coinciden con el ancho del libro. En realidad, los pliegues de las bisagras se han desplazado a la posición de los dobleces del lomo (figura 6). Esta situación ha forzado a los pliegues de las bisagras a que se flexionen en la dirección opuesta a como originalmente se quería que se abrieran. La capacidad de la cubierta para abrirse depende ahora de la flexibilidad general del material del pergamino mismo, pues las cubiertas ya no pueden flexionarse a lo largo de los pliegues de las bisagras. Es más, los soportes de las costuras salen por agujeros que se encuentran en el lomo del libro y no en las caras de las cubiertas, como en el modelo (compárense las figuras 5 y 6). Lo que esto sugiere es que el ancho del taco en las cubiertas es sustancialmente más grande que aquel para el cual la cubierta de vitela originalmente estaba pensada. Los soportes de costura cosidos se encuentran en consecuencia sometidos a una tremenda tensión. Ellos han hecho que los agujeros de salida se partan debido a que tiran por encima de las costillas al pasar sobre los dobleces del lomo y los pliegues de las bisagras antes de volver a reingresar a la cubierta a través de los agujeros que actualmente se encuentran en las costillas al pasar sobre los dobleces del lomo. El ancho original del lomo entre sus pliegues era de 21 milímetros, pero ahora el ancho del taco mide aproximadamente 34 milímetros en el lomo, lo que significa que el manuscrito tiene 13 milímetros más que el grosor original para el cual se preparó la cubierta de vitela.

LAS CABEZADAS Y EL COSIDO A LOS SOPORTES EN EL MANUSCRITO GALVIN DE MURUA

En la cabezada aún sobreviviente (la superior) del manuscrito Galvin podemos ver otra evidencia más de la expansión del taco dentro del libro ya encuadernado⁴⁴. En la estructura no adhesiva de un libro, como un encuadernado con las cubiertas flexibles con los nervios ya colocados, las cabezadas usualmente cumplen un importante papel estructural ayudando a sujetar la cubierta al taco en sus extremos superior e inferior. Ellas forman parte de lo que se conoce como un cosido secundario, el cual se efectúa por separado del cosido de los cuadernillos a los tres soportes de costura colocados a intervalos a lo largo del lomo. Las cabezadas cosidas previenen así la separación de las páginas y anclan aún más los cuadernillos a la estructura primaria de cosido⁴⁵. Para funcionar correctamente, una cabezada estructural debiera tener el ancho exacto del taco y contar con amarras cosidas al centro de cada cuadernillo (o en cuadernillos alternantes)⁴⁶. Y, sin embargo, en el encuadernado del manuscrito Galvin, ella parecería ser más angosta en una tercera parte que el ancho del taco y solo los extremos de dos amarras son visibles, lo que evidencia que fue preparada para un libro más angosto. Además, el volumen tiende a abrirse entre los folios 62v y 63r, entre los cuadernillos 4 y 5, de modo tal que este cambio de cuadernillos corresponde al paso de los primeros cuatro de ellos —a los que se volvió a trabajar bastante y donde se encuentran 18 de los 22 folios pegados— al resto del manuscrito. Es posible que las amarras de las cabezadas se hayan roto cuando los cuadernillos 4, 5, 6 y 7 fueron empujados hacia adelante en el libro, al reinsertarse los cuadernillos retrabajados (que agregan un total de 13 milímetros de grosor) en la parte delantera del texto y volverse a coserse parcialmente al libro.

Los cuadernillos del manuscrito Galvin de Murua fueron cosidos a tres soportes de costura levantados adobados con alumbre⁴⁷. Los bifolios de reemplazo con los sellos de agua de la PD-mano y la EA-cruz fueron cosidos con un inusual hilo teñido de azul al centro de cada cuadernillo⁴⁸. El empleo de un hilo teñido de azul para coser estas secciones tal vez indique que esta fase de intervención se realizó en el Perú, donde se ha observado esta costura con hilos de este color⁴⁹. ¿Acaso estas secciones fueron cosidas con hilos de quipus teñidos

44 La cabezada inferior ya no existe.

45 Clarkson, 1982: 7-8 (figura 4), 16-17.

46 Un amarre es una costura que se envuelve alrededor del cabezal y pasa por el centro de cada cuadernillo (o de cuadernillos alternantes), asegurando la cabezada al taco. Las cabezadas estructurales proporcionan un cosido secundario que es distinto del cosido primario de los cuadernillos a los soportes. Una vez cosida la banda final a los cabezales son atadas en la cubierta del pergamino, ayudando así a sujetar la cubierta al taco. Consúltese Roberts y Etherington, 1982: 265; Clarkson, 1982, y Giuffrida, 1974: 6.

47 El «tawing» es un proceso alternativo de curtido del cuero con el que se preparaban las pieles usando sales de alumbre en solución. El material de la piel resultante es fuerte, flexible y blanco, y se le usó con frecuencia en el encuadernado de libros por su fortaleza y durabilidad. Consúltese Roberts y Etherington, 1982: 260-261.

48 Al realizarse el presente estudio, no fue posible observar directamente a varios de los hilos del cosido al centro de los cuadernillos, debido al trabajo de restauración que se realizó en la década de 1990 (véase la nota 4, supra). El hilo azul era más visible al centro de los bifolios en blanco (los del papel con el sello de agua de la PD y la mano). No queda, por ende, en claro si todo el manuscrito fue vuelto a coser, o si el libro solo fue recosido parcialmente usando el hilo azul.

49 A partir de las observaciones que efectuó en los archivos de Arequipa, Perú (Arequipa Conservation Survey Project, julio de 2008; véase la nota 51, infra), Consuela Metzger confirma (comunicación personal, 9 de octubre de 2008) que sí se usó el hilo azul al coser a los soportes en impresos de la época virreinal, desde el siglo XVI hasta el XVIII, pero que podría haber sido algo relativamente inusual. En Europa occidental se usaba dicho hilo en las cabezadas decorativas, pero en Europa el cosido a todos los soportes usualmente se hacía con hilos de lino o linaza sin teñir.

de azul⁵⁰? Esta intrigante posibilidad finalmente conduce a una exploración del contexto archivístico de la preparación de los manuscritos de Murua.

LA ENCUADERNACIÓN DEL MANUSCRITO GALVIN DE MURUA EN SU CONTEXTO

Los investigadores aún no han contabilizado y caracterizado íntegramente las prácticas de encuadernación en el Perú virreinal. ¿Cómo se conseguían el papel y los materiales de encuadernado en el Perú? ¿Estos materiales fueron reunidos en encuadernados y producidos por los papeleros que allí se encontraban? ¿O acaso las estructuras de los libros de archivo se importaban a los virreinos completamente ensambladas? Estas preguntas requieren de mayores investigaciones para que podamos proporcionar un contexto material a la preparación de los manuscritos Galvin y Getty⁵¹. Futuros estudios de las estructuras de los libros de contabilidad y notariales que aún quedan sin disturbar en bibliotecas y archivos históricos «arqueológicamente originales» nos ayudarán a proporcionar un contexto más detallado de la encuadernación del manuscrito Galvin y de otros semejantes a este⁵².

«LIBROS EN BLANCO»

Lo que podemos decir acerca del contexto general de la preparación de estos manuscritos es que, para fines del siglo XVI y comienzos del XVII, los encuadernados con los nervios ya fijados como el del manuscrito Galvin de Murua eran algo igual de familiar para los lectores y bibliotecas de Europa y el continente americano como económicos y fáciles de producir. Las estructuras flácidas brindaban un método de encuadernado fuerte, pero no costoso para los libros impresos y los manuscritos, así como para los libros de contabilidad⁵³. Es posible que los editores de libros impresos hayan concebido este tipo de encuadernado como algo temporal, al cual se podía dismantelar sin destruir las costuras o la cubierta gracias a su cobertura atada semejante a una envoltura, así como a su estructura no adhesiva (con poco o ningún pegamento o revestimiento pegado al lomo). Un editor podía encuadernar una edición impresa con una vitela flácida porque era un material cobertor económico, pero la estructura permitía asimismo que después de comprarlo, el usuario final reencuadernara el volumen completamente en cuero según le placiera⁵⁴. En el caso de un libro contable o notarial escrito a mano, el encuadernado de vitela flácida tenía una finalidad algo distinta. Esta estructura de encuadernado usualmente

50 Parecería que los cordeles de los quipus eran usualmente hechos con fibras de algodón o camélido, y frecuentemente eran teñidos de rojo, amarillo o azul. Consúltase Quilter y Urton, 2002: 61-63.

51 El examen que Martha Romero hizo de los encuadernados quinientistas de los libros impresos en México se ocupa brevemente de estas cuestiones, pero el comercio y la fabricación de encuadernados de archivo contemporáneos sigue en general sin estudiar, tanto en el caso mexicano como en el peruano; consúltase Romero, 2013a. Consúltase también Romero, 2013b. La reciente tesis de Romero, un añadido bienvenido a este campo, es el estudio sistemático más exhaustivo de encuadernados de pergamino flexibles, sueltos y con los nervios ya colocados efectuados en el Nuevo Mundo. Su trabajo estuvo a mi disposición solo durante las fases finales de la preparación del presente ensayo. Consúltase también Velasco Castelán, 2004: 13-23. Le agradezco esta referencia a Martha Romero, la cual llegó a mi atención cuando este ensayo estaba entrando a imprenta.

52 Por ejemplo, las bibliotecas históricas de Arequipa, Perú, podrían brindar una oportunidad tal. Consúltase en el blog de Gary Frost, *The Antiquarian Libraries of Arequipa, Peru*, una crónica del reciente proyecto de estudio y conservación en las bibliotecas de Arequipa, <http://arequipabooks.wordpress.com>, y donde se espera que los resultados del proyecto puedan eventualmente publicarse.

53 Szirmai, 1999: 311-313; Middleton, 1996: 139-143.

54 Pickwoad, 2000: 121-22; y Middleton, 1996: 141.

usa poco o ningún pegamento a lo largo del lomo, de modo tal que de ser necesario se podía separar la cubierta flácida de pergamino con los nervios atados del taco y agregarle o reemplazar cuadernillos y pliegos adicionales, así como eliminar o enmendar páginas, y el libro ser ampliado o parcialmente desmantelado; de ahí su idoneidad para el archivo⁵⁵.

En su fecundo artículo «Libros populares en el mercado de Lima, 1583», Irving Leonard anotó: «De ordinario los libros se encuadernaban en pergamino corriente, material que parecía resistir el duro ajetreo al que eran sometidos en las colonias..., pues estaban indudablemente destinados a pasar de mano en mano»⁵⁶. Los libros se transportaban de España a América en barriles, pero al parecer solo se tomó nota del contenido de los que estaban impresos, pues los títulos fueron por lo general registrados por la Inquisición en el puerto antes de la partida⁵⁷. En la lista de mercaderías que José Torre Revello tomó del manifiesto de las naves hacia 1504-1586, las que viajaban de la Casa de Contratación de Sevilla al Nuevo Mundo llevaban «balón[es] de papel» y «libros en blanco»⁵⁸. No queda claro si esta última categoría se refiere solo a los libros impresos de encuadernación barata, o si incluía también a los libros de contabilidad en blanco. Si los libros en blanco o de contabilidad eran exportados desde España, probablemente no se les listaba en estos inventarios por su falta de contenido al ser despachados. O tal vez solo se enviaban al Nuevo Mundo las materias primas (papel, pergamino) y se les ensamblaba al llegar a su destino. Si bien los libros en blanco no recibieron mención específica alguna en el registro documental, esto no disminuye su importancia para los funcionarios virreinales en el extranjero, pues eran efectivamente el material en que los registros de archivo finalmente serían inscritos. En la temprana Edad Moderna, estos libros contables o «estructuras donde llevar registros» eran la forma más sensata y eficiente con que almacenar datos acumulativos recogidos a lo largo de un lapso determinado, y durante siglos brindaron el método más importante con el cual llevar y guardar registros en los archivos europeos y de la América Latina colonial⁵⁹.

ACERCA DE LOS LIBROS DE CONTABILIDAD Y LOS QUIPUS EN LA CULTURA NOTARIAL DEL VIRREINATO

En su *Nueva corónica y buen gobierno*, el dibujo de un *quipucamayoc* (figura 7) hecho por Guaman Poma muestra a un nativo inca trabajando como escribano para la administración virreinal. Este aparece sentado en un escritorio redactando un texto. Cerca de él hay implementos europeos, entre ellos un organizador de plumas, un tintero y lo que parecería ser un contenedor con arena secante, en tanto que en el estante vecino descansan numerosos códices encuadernados. En su crónica, Guaman Poma dibujó a los notarios y escribanos con tremenda claridad, pues eran profesiones en las cuales probablemente tenía una experiencia de primera mano, en su condición de funcionario virreinal, intérprete y

55 Clarkson, 1982: 1, 4. Consúltase también Giuffrida, 1974: 2-3; y Scholla, 2008, 2.2.1: 70-71.

56 Leonard, 1942: 20-21. [Versión en español en Leonard, 1996: 190. He editado la versión española. N. del T.]

57 Leonard, 1992, capítulos 10 y 11: 124-165. Consúltase también Rueda Ramírez, 1999: 79-105.

58 Torre Revello, 1943: 773-781, en especial 778. Hasta ahora, en el transcurso de la investigación realizada para este capítulo, no ha aparecido información específica a la América Latina colonial que se refiera al comercio de los papeleros o documentación acerca de sus materiales. Resta por verse si sus encuadernados se efectuaban en España y se les importaba, o si más bien se importaban los materiales y se construía a los libros en blanco en el Nuevo Mundo.

59 Para referencias al campo que estudia los archivos como tema y no como fuente, consúltase, por ejemplo, Stoler, 2006: 267-279.

Figura 7. El escribano nativo de cabildo o *qilqay kamayuq* redacta un testamento. De Guaman Poma de Ayala, *Nueva corónica y buen gobierno*, 1615, página 814-[828]. Det Kongelige Bibliotek, Dinamarca, Copenhague.



demandante⁶⁰. Su inclusión de estas imágenes subraya la importancia y la ubicuidad que dichas ocupaciones tenían en lo que se ha llamado «la cultura letrada altamente legalista de la Hispanoamérica colonial»⁶¹. En palabras de Roberto González Echevarría, los cronistas virreinales como Guaman Poma escribieron textos que formaban «parte del intercambio de documentos legales que prevaleció durante la época colonial»⁶².

La escritura legal fue la forma de discurso predominante en el Siglo de Oro español [...]. La forma en que los incas escribían y las razones por las cuales lo hacían tuvieron bastante que ver con el desarrollo de la retórica notarial surgida a partir de la evolución y expansión del Estado hispano [...]. La retórica notarial proporcionó un método con el cual incorporar los sucesos de la vida cotidiana a la escritura. Ella fue la malla fina que cogía todo en la escritura, desde las disputas domésticas hasta el descubrimiento del océano Pacífico⁶³.

60 Guaman Poma hizo varias observaciones críticas en su texto con respecto a la corrupción de los notarios; consúltase Burns, 2005: 354. Si él mismo actuó como tal sigue siendo una cuestión abierta: Felipe II decretó en 1576 que los mestizos y mulatos podían ser notarios, y el virrey Toledo permitió que los funcionarios indígenas lo fueran, pues antes de la conquista habían sido *quipocamayoc* (lectores de quipus). En tanto burócratas virreinales, su trabajo era verter por escrito los registros que llevaban en los *quipus*. Según Burns, muchos de los notarios indígenas del Cusco firmaban como «don», lo que significaba que tenían el estatus de nobles indígenas, que es el estatus que Guaman Poma reclamaba; consúltase Burns, 2005: 362-363, en especial las notas 61, 62 y 365, n. 65.

61 Calvo, 2007: 142. Le agradezco esta referencia a Consuela Metzger.

62 González Echevarría, 1990: 147. Se considera que el libro de Echevarría, con *La ciudad letrada* (1984), de Ángel Rama, son las principales obras teóricas tempranas con respecto a este punto. Agradezco estas referencias a Cummins.

63 González Echevarría, 1990: 45-46, 67-68.

En las imágenes de escribanos de Guaman Poma que aparecen en la *Nueva corónica y buen gobierno*, vemos a veces a contadores y administradores sosteniendo un *quipu*, un implemento mnemónico y contable tradicional de los incas que utilizaba múltiples hilos de cordeles anudados y de color, junto a códigos occidentales. Al parecer ambas formas de llevar registros se usaban simultáneamente para un fin compartido: contabilizar y documentar eventos. Incluso se cree que en la imagen de la figura 7 (*Nueva corónica y buen gobierno*, página 814 [828]), el atado redondo en el estante a la izquierda, debajo de los libros de estilo occidental, podría ser un saco que guarda *quipus* enrollados⁶⁴. La yuxtaposición aparece nuevamente en una segunda imagen (*Nueva corónica y buen gobierno*, página 800 [814]), en que un administrador nativo incaico de recursos o *surqukuq* sostiene en una mano un código encuadernado de estilo occidental y en la otra un *quipu*⁶⁵. Guaman Poma anotó que él mismo descendía de *quipucamayocs* (figura 8) y afirmó explícitamente que su *Nueva corónica y buen gobierno* fue «saca[da]... de quipos»⁶⁶. Hasta la naturaleza repetitiva de los títulos de los capítulos que usó a lo largo de la *Nueva corónica y buen gobierno* ha sido comparada con una «taxonomía subyacente de quipu» presente en el texto⁶⁷.

El *quipu* fue crucial para el desarrollo del complejo sistema administrativo que distinguió a la sofisticación del Estado inca⁶⁸. Tras la conquista, las únicas descripciones conservadas del *quipu* explican cómo se le usó para transferir datos orales a documentos escritos, como relaciones de historias del pasado, confesiones o evidencias en expedientes legales⁶⁹. Murua mismo reconoció su valor. Afirmó que era «una invención buena para dejar por memoria lo que ellos querían, pero no iba por pinturas, ni cifras, como se usaba en la Nueva España, mas por otra parte harto más oscura y digna de ser sabida: esta era un género de nudos hechos, como dicho es, en unos cordones algo gruesos, en la manera de *pater noster*, o de rosario o nudos de cordón de nuestro P. San Francisco»⁷⁰. Así como Guaman Poma participó en la transición de la cultura incaica oral y del *quipu* a la cultura escrita de la administración colonial y la Iglesia católica⁷¹, así también el fraile mercedario e historiador virreinal Martín de Murua hizo que sus historias del Perú fuesen escritas e ilustradas en el código expandible del libro notarial, una estructura de libro que en esta época podría haber servido como el equivalente colonial del *quipu*⁷². Al igual que este implemento incaico, el libro notarial y las estructuras archivísticas de los libros con un encuadernado cosido y no adhesivo que aquí venimos examinando era expandible. Se podían añadir datos a los libros y recopilarlos⁷³.

Los cuadernillos del manuscrito Galvin de Murua están cosidos a los soportes con un hilo azul, algo inusual en este tipo de cosido de los libros. Si lo que se usó para coser los cuadernillos de

64 Burns, 2010: 9.

65 Dibujo 301: *El administrador nativo de recursos o «Surqukuq», con el libro y los cordeles anudados («khipu») que usa para las cuentas*, en Felipe Guaman Poma de Ayala, *Nueva corónica y buen gobierno* (1615), Kongelige Bibliotek, GKS 2232 4º, p. 800 [814], www.kb.dk/permalink/2006/poma/814/en/text.

66 Frye, 2006: 7. [Guaman Poma, 1987: 9. N. del T.].

67 Fraser, 1996: 272, n. 13; 273.

68 Goody, 1987: 54. Consúltese también Murra, 1980: 123-128, 162.

69 Cummins, 2011: 279-281. Agradezco a Tom Cummins que haya generosamente compartido este artículo conmigo antes de que lo publicara.

70 Cummins, 2011: 281.

71 Classen, 1991: 420. Para el más reciente trabajo sobre la centralidad de los registros notariales y su papel en la historia y en los archivos andinos, consúltese también Burns, 2010.

72 Consúltese el examen efectuado por Cummins de la referencia que Murua hizo a los quipus que aparece en el manuscrito Getty, con la ilustración de uno de estos implementos: Cummins, 2008: 162, 163 (figura 13).

73 Con respecto a la naturaleza aditiva del quipu, consúltese Ascher y Ascher, 1981: 111-117.

Figura 8. Un *quipucamayoc* inspecciona un quipu multicolor. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru* (1590), folio 76v. Colección privada de Sean Galvin.



tamaño anormalmente grande del manuscrito Galvin fue un hilo usado en los *quipus*, entonces este representaría una notable conexión material entre la reelaboración de dicho manuscrito y el método contable inca. Tal vez en su concepción, las historias de Murua no se encuentran tan lejos del *quipu*; fueron concebidas como registros y relaciones de la vida cotidiana a las que les fue agregando información a lo largo del tiempo.

CONCLUSIONES

La meta de este artículo era demostrar que podemos explicar y entender con mayor facilidad las características físicas y materiales de los manuscritos Galvin y Getty de Murua (y por asociación a la *Nueva corónica y buen gobierno*, de Guaman Poma) cuando los situamos en un contexto notarial. Desde sus cuadernillos de tamaño inusualmente grande e irregular, hasta las evidencias de un trabajo secuencial dentro de un libro en blanco encuadernado o la estructura de encuadernado cosido flexible del manuscrito Galvin, que permitía agregar y reordenar los folios, estos fecundos textos e imágenes sin precedentes parecerían haber sido inscritos y dibujadas en simples libros en blanco. Es decir, en el alma del archivo virreinal. Tal como Kathryn Burns dijo acerca de la administración colonial sudamericana: «El acto de llevar registros era un proceso sumamente colaborativo [...] podía asimismo ser muy parcial e interesado, e involucraba no solo escribir y reescribir, sino también una contraestructura, revocación y cancelación preventivos, siempre con miras al futuro»⁷⁴. La caracterización que Burns hace del trabajo de los notarios parece ser particularmente idónea aquí, pues este método de escribir, reescribir, revocar y cancelar no parece ser distinto del proceso descubierto en el texto y en las campañas de ilustración del manuscrito Galvin de Murua, un proceso aditivo que este mismo autor empleó y que requería de un libro de estructura flexible, montada para recoger y disponer la información y las cuentas tanto como las relaciones.

⁷⁴ Burns, 2005: 357.



COLORANTES Y PALETAS
DE LOS ARTISTAS EN LOS
MANUSCRITOS DE MURUA



Karen Trentelman

Getty Conservation Institute



1. INTRODUCCIÓN

Antes de la inauguración de la exhibición *The Marvel and Measure of Peru: Three Centuries of Visual History, 1550-1880*, que el Getty Research Institute realizó en 2008, el manuscrito de la *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru* (1590), de Martín de Murua, perteneciente a la colección de Sean Galvin (en adelante «manuscrito Galvin»), fue llevado al Getty para un extenso periodo de estudio¹.

Este manuscrito, con la *Historia general del Pirú* (1615), el otro manuscrito de Murua perteneciente a la colección del J. Paul Getty Museum (en adelante «manuscrito Getty»), fue estudiado por un equipo multidisciplinario de científicos, conservadores, historiadores del arte, codicólogos y antropólogos². Tener a ambos manuscritos juntos por un lapso prolongado no solo brindó una oportunidad extraordinaria para estudiar científicamente los materiales usados para crear las ilustraciones de cada uno de ellos, sino que además le permitió al equipo desarrollar un enfoque realmente integrado del estudio.

En el transcurso de nuestra investigación, los periódicos días de trabajo con ambos manuscritos a la mano crearon un entorno dinámico y constructivo para que el equipo intercambiara información, discutiera diversas hipótesis de trabajo y estableciera vías para futuros estudios. En consecuencia, los análisis científicos fueron guiados y se vieron enriquecidos por (y a su vez contribuyeron a) el estudio de la autoría, la censura, la construcción, la reconstrucción, la destreza artística e imágenes de los dos manuscritos iluminados.

Este ensayo presenta los análisis científicos de los colorantes y pigmentos usados para crear las ilustraciones a color del manuscrito Galvin³. El estudio de estas ilustraciones del manuscrito

1 Deseo agradecer calurosamente a Sean Galvin por haber generosamente puesto a nuestra disposición el manuscrito para su estudio.

2 El equipo del proyecto Murua, que encabeza Barbara Anderson (exjefa de Exhibiciones en el Getty Research Institute), consta de Rolena Adorno, Ivan Boserup, Thomas Cummins, Juan Ossio, Elena Phipps, Nancy Turner y yo.

3 Este artículo fue presentado en el simposio «The Image of Peru: History and Art, 1550-1880», celebrado el 17-18 de octubre de 2008 en el Getty Research Institute de Los Ángeles. Una versión abreviada fue

Getty fue publicado en otro lugar⁴ y aquí solo se le describe brevemente para ayudar a comparar ambos manuscritos. Los resultados alcanzados por estos dos estudios permitieron identificar el número de distintas paletas de pigmentos distinguibles presentes en cada uno de ellos. También se examinan las posibles implicaciones con respecto al número de manos de los artistas, las campañas de pintado y la secuencia de construcción y reconstrucción.

2. EL MANUSCRITO GETTY: PALETAS Y CAMPAÑAS DE PINTADO

El manuscrito Getty de Murua contiene 38 ilustraciones a color. Se cree que cuatro de los folios ilustrados (79, 84, 89 y 307) le fueron transferidos desde el manuscrito Galvin, y que otros cuatro (2, 13, 19 y 21) fueron retirados de su posición original dentro del manuscrito Getty⁵. Para ayudar a elucidar el número de artistas o de campañas artísticas empleados en la creación de las ilustraciones, realizamos un estudio analítico de los colorantes usando técnicas no invasivas de espectroscopia de fluorescencia de rayos X (XRF)⁶ y microespectroscopia Raman⁷. El estudio reveló el uso de pigmentos naturales de base mineral, vegetal y animal, todos los cuales habrían estado fácilmente a disposición de los artistas que trabajaban en el Perú en el temprano siglo XVII⁸. Los cambios realizados en las paletas usadas en las ilustraciones sugieren que fueron pintadas en la secuencia en la cual estas aparecen⁹ durante las dos campañas principales de pintado, con una última campaña subsiguiente de embellecimiento.

posteriormente presentada en el 12º Seminario del Cuidado y Conservación de Manuscritos en la Kongelige Bibliotek, Copenhagen, 14 de octubre de 2009.

4 Cfr. Phipps, Turner y Trentelman, 2008: 125-146.

5 Para exámenes de la reorganización de los folios dentro de los manuscritos Getty y Galvin, las imágenes y la relación entre ambos manuscritos consúltese Adorno y Boserup, 2005: 167-169, 234-235 (apéndice 1); Adorno y Boserup, 2008: 7-76; Cummins, 2008: 147-173; Ossio, 2008: 77-94; y Turner en este volumen.

6 La espectroscopia de fluorescencia de rayos X es una técnica con la cual se puede determinar la composición elemental de una sustancia monitoreando la emisión de fluorescencia luego de su excitación con rayos X. Se pueden inferir los posibles pigmentos (u otros materiales) presentes mediante la medición de la composición elemental. El instrumental usado en el presente estudio fue un Bruker Tracer III-V (Re anode, 40 kV, 2µA, sin vacío), un espectrómetro XRF portátil operado en modo de no contacto, posicionado 1 a 2 milímetros por encima del área de la ilustración a analizar; el área analizada es de aproximadamente 6 milímetros de diámetro. El uso de un instrumento portátil permite que las obras de arte se analicen sin tener que retirar muestras. Sin embargo, la brecha de aire entre el manuscrito y el espectrómetro limita la detección de elementos ligeros. Los elementos metálicos (como cobre, hierro, mercurio, arsénico y plomo) que se encuentran en la mayoría de los pigmentos de base mineral pueden detectarse fácilmente con esta técnica, no así los pigmentos orgánicos. Para una introducción general al uso de la espectroscopia de fluorescencia de rayos X en el estudio de las obras de arte, consúltese Trentelman, Turner y Schmidt Patterson, 2012: 159-190; Mantler y Schreiner, 2000: 3-17; Janssens y Adams, 2000: 291-314; Moens, Von Bohlen y Vandenabeele, 2000: 55-80.

7 La espectroscopia Raman es una técnica en la cual el área a estudiar se irradia con un láser, y la luz así dispersada contiene información acerca de la estructura de vibración de las moléculas. Los espectros resultantes permiten identificar los materiales específicos presentes en el área irradiada por comparación con los espectros bien caracterizados de los materiales de referencia. Si el espectrómetro tiene un microscopio acoplado, se puede obtener espectros Raman a partir de granos individuales del pigmento. El instrumento usado en el presente estudio fue un espectrómetro Renishaw InVia Raman de 785 nm de excitación, objetivo de L50X (distancia de trabajo de 8 mm). Se puede encontrar información general acerca del uso de la espectroscopia Raman para identificar pigmentos en Clark, 1995: 417-427; Burgio y Clark, 2001: 1491-1521.

8 Cfr. Phipps, 2003: 51-59.

9 Consúltese Turner, en este volumen, para un examen de las evidencias que sugieren que los manuscritos de Murua fueron creados en una tradición notarial de libros de registro y en campañas secuenciales en manos de papel no cosidas, a las cuales se agregaban los folios según fuera necesario.

Las primeras 21 ilustraciones del manuscrito Getty se caracterizan por tener una paleta que consta de los pigmentos bermellón, oropimente, añil y azurita (frecuentemente mezclada con el pigmento blanco de plomo)¹⁰. La única excepción es la ilustración pintada en el folio 21r, la cual contiene la única aparición del pigmento sintético amarillo de plomo-estaño¹¹. La coloración de las siguientes 13 ilustraciones se distingue por el añadido del pigmento ocre amarillo¹² a la paleta. Al parecer se realizó una campaña de embellecimiento después de las dos campañas de pintado: se insertaron escudos de armas encima de los retratos de los incas, se usó plata metálica para decorar las puntas de las armas y las joyas y se aplicó un efecto de marmoleado a los pisos de losetas. Los cuatro folios ilustrados transferidos del manuscrito Galvin son distintos de los que son nativos del manuscrito Getty, tanto en su estilo como en los pigmentos empleados, y se les examinará en la siguiente sección junto con las ilustraciones del manuscrito Galvin.

3. EL MANUSCRITO GALVIN DE MURUA: PALETAS Y CAMPAÑAS DE PINTADO

3.1. SELECCIÓN DE LAS ILUSTRACIONES PARA SU ESTUDIO Y METODOLOGÍA ANALÍTICA

Hay 112 ilustraciones a color en el manuscrito Galvin. El equipo de investigación trabajó unido para desarrollar un enfoque estratégico con el cual seleccionar las ilustraciones para su análisis. Se priorizaron aquellas con importancia ya fuera en función de la imagen o de su ubicación dentro del manuscrito. Fueron de particular interés las ilustraciones que se consideraba probable que proporcionaran información acerca de la compleja historia de reestructuración y reparación del manuscrito. Se analizó un total de 40 ilustraciones y los resultados aparecen en el cuadro 1¹³. En el cuadro también se indica la mano de papel a la cual cada folio pertenece para así ayudar a evaluar la relación de las ilustraciones, entre ellas y con las diversas campañas de reestructuración del manuscrito.

En su estado actual, el manuscrito Galvin consta de ocho manos. Las dos primeras (Q1a y Q1b) muestran evidencias de una extensa reconstrucción¹⁴, habiéndose pegado las ilustraciones a bifolios de reemplazo a los que se insertó dentro del manuscrito Galvin. Se escogió a 15 de

10 El bermellón es sulfuro de mercurio (HgS); el oropimente es un trisulfuro de arsénico de la forma As_2S_3 ; el índigo es un tinte orgánico derivado de la planta *Indigofera*; la azurita es un carbonato de cobre básico, $2CuCO_3 \cdot Cu(OH)_2$, derivado de la azurita mineral natural. Para información sobre estos pigmentos, consúltense Gettens, Feller y Chase, 1993: 159-180; West Fitzhugh, 1997; Seldes y otros, 1999: 100-123.

11 Fue identificado como amarillo de plomo-estaño de tipo I, Pb_2SnO_4 . La observación de este pigmento, con el hecho de que esta ilustración es también única, pues se encuentra en un folio reubicado que tiene ilustraciones en el recto y el reverso, sugiere la posibilidad de que haya sido pintado fuera de secuencia, tal vez en fecha posterior que las demás ilustraciones. Sin embargo, como es la única ilustración que contiene al pigmento amarillo de plomo estaño, no fue posible establecer si constituye una campaña de coloración separada, o si más bien se trata simplemente de un añadido aislado. Cfr. Phipps, Turner y Trentelman, 2008: 138.

12 El ocre amarillo es un pigmento de tierra coloreada por la goetita ($FeOOH$), un mineral rico en hierro. Para información acerca de los pigmentos de tierra que contienen hierro, consúltense Helwig, 2007.

13 Las tintas y otros materiales de dibujo no se incluyen en el cuadro 1 no obstante estar visiblemente presentes. Aunque se hizo todo esfuerzo posible para seleccionar áreas representativas para el análisis, es probable que los colorantes presentes en pequeñas cantidades hayan escapado a la detección.

14 Las evidencias sugieren que las dos primeras manos de papel son reconstrucciones de una sola (hoy perdida). La nomenclatura de la recopilación aquí usada, así como por Adorno y Boserup, reconoce esta etapa previa denotando las primeras dos manos, 1a y 1b. Consúltense Turner en este volumen; Adorno y Boserup, 2005: 152-154, 236-238 (apéndice 2); y Adorno y Boserup, 2008: 17.

Folios ilustrados

		Folio	Blanco de plomo	Hematita	Bermellón	Rojo orgánico	Rejalgar	Pararejalgar	Oropimente	Verde cobre	Anil (en azul)	Anil (en morado)	Azul oscuro	Plata	Mano de papel**
Páginas de la intro	1v*					●			●	●	●				1a
	2v*					●	○	●	○		●				1a
Inca (marco negro)	9v*	●				●	○	●	●	●	●				1a
	10*	●				●		●	●	●	●				1a
Retratos de los incas (marco rojo)	14v*					●	○	●	●				●		1b
	15v*					●	○	●	●				●		1b
	16v*					●	○	●	●	●			●		1b
	18v*					●	○	●		●			●		1b
	19v*					●		●	●	●			●		1b
	20v*					●	●	○	○	●			●		1b
Retratos de coyas	21v*					●	○	●		●	●				1b
	22v*					●	●		○	●	●	●	●		1b
	23v*					●		●	●	●	●				1b
	24v					●		●	●	●		●	●		2
	25v					●	○	●	○	●	●				2
	26v					●	●	●	●	●		●	●		2
	27v					●	○	○	●	●		●			2
	28v					●	○	○	●	●	●				2
	29v					●	○	○	●	●	●	●	●		2
	31v					●	○	●	●	●	●				2
Guaman Poma (paleta 1)	34v			●		●		●	●		●				2
	44v*			●		●	○	●	●		●				3
	51v			●		●			●	●	●				3
	54v			●		●	○			●	●				3
	63v*			●		●			●	●					3
	64v			●		●	○	○	●	●	●				4
	66v			●		●	○	○	●	●	●				4
	106v			●		●	●	●	●	●	●				5
	108v			●		●	○	○		●	●				5
	123v			●		●	○	○		●	●				6
	135v			●		●	○	○	○	●					6
	136v*			●		●					●				7
139v			●		●		●							7	
145v			●		●		●		●	●				7	
Guaman Poma (paleta 2)	146v			●	●	●	○	○	●		●				7
	147v			●	●	●	○	○	●		●				7
	3v*			●	●	●	○	○	●		●				7
	143*			●	●	●	○	○	●		●				7
	126			●	●	●	○	○	●		●				6
Potosí	141v		●		●	○	○	●				●		7	

Escudo de armas y otros adornos

[illegible]

* Ilustración pegada a un folio de reemplazo.

** Mano original del folio antes de la reconstrucción; las manos reconstruidas 1a y 1b.

Cuadro 1. Pigmentos y colorantes identificados en las ilustraciones del manuscrito Galvin

Los círculos rellenos indican que se considera que el material detectado fue aplicado intencionalmente como pigmento, los círculos en blanco que se detectó al material pero que este sería un contaminante o el producto de una alteración. Estos resultados se obtuvieron con el análisis puntual individual de las áreas más representativas. Es posible que los materiales presentes en pequeños montos hayan escapado a la detección.

las 16 ilustraciones de las manos 1a y 1b para su análisis científico, debido al gran número de preguntas que el equipo de investigación hizo con respecto a la destreza artística y al origen de las ilustraciones en estas primeras dos manos¹⁵, así como a su potencial importancia para contribuir a comprender la historia de la construcción y reconstrucción del manuscrito Galvin¹⁶.

La siguiente mano (Q2) contiene retratos de coyas de pie del folio 24 al 31¹⁷, y —a partir del folio 34v y hasta el final de la mano (folio 41)— imágenes dibujadas en el característico estilo de Felipe Guaman Poma de Ayala¹⁸. Dado que Q2 incluye un cambio tan marcado en el estilo de las ilustraciones, esta mano constituye un hito importante en la historia de la construcción e ilustración del manuscrito; de ahí que 7 de sus 12 ilustraciones hayan sido escogidas para su estudio.

Todas las ilustraciones de las restantes cinco manos (Q3, Q4, Q5, Q6 y Q7) fueron dibujadas en el característico estilo de Guaman Poma, excepción hecha del folio 141v, que es una representación de Potosí. Cuatro de las ilustraciones que le son atribuibles (folios 44v, 63v, 136v y 143v) fueron pegadas a bifolios de reemplazo insertados. Se eligieron para su estudio a estos 5 folios ilustrados más 13 ilustraciones adicionales, seleccionadas para que fueran representativas de las ilustraciones obra de Guaman Poma (con al menos 2 folios de cada mano).

La metodología analítica fue idéntica a la que se empleó en el estudio del manuscrito de Murua del Getty¹⁹. En síntesis, las ilustraciones fueron examinadas bajo magnificación binocular y se efectuaron análisis elementales y moleculares en áreas escogidas usando fluorescencia de rayos X y/o espectroscopia Raman. Ambas técnicas no son invasivas ni destructivas y se realizan sin tocar la ilustración. No se retiró muestra alguna de ninguna de las ilustraciones y estas no fueron dañadas o de algún modo alteradas por el análisis.

En las ilustraciones del manuscrito Galvin se identificaron los siguientes materiales como colorantes: blanco de plomo, hematita²⁰, bermellón, índigo, plata metálica y los tres pigmentos de sulfuro de arsénico²¹: oropimente (amarillo brillante), rejalgar (rojo anaranjado) y pararrejalgar

15 Según el modelo de Adorno y Bosereup con que comprender el manuscrito Galvin, todas las ilustraciones que fueron trasladadas a las manos de papel reconstruidas provenían de este manuscrito mismo; consúltese Adorno y Bosereup, 2005: 154-156, 236 (apéndice 2); y Adorno y Bosereup, 2008: 23. Sin embargo, otros integrantes del equipo especularon que las ilustraciones fueron dibujadas por múltiples manos y/o cortadas de múltiples fuentes, posiblemente versiones anteriores del manuscrito. Casi todas las ilustraciones en estas dos manos fueron seleccionadas para su estudio analítico, en un intento de proporcionar datos que ayudaran a abordar estas cuestiones.

16 La ilustración en el folio 17v solo se analizó visualmente y parecería ser similar a las ilustraciones de los folios 14-20, que fueron analizados exhaustivamente empleando técnicas instrumentales (consúltese la sección 3.2.2, «Retratos de los incas», en este ensayo).

17 Los folios 24 y 41 originalmente formaron el bifolio conjunto externo de la mano de papel 2; en su estado actual este bifolio ha sido dividido, agregándose los folios 24 y 41 a las manos 1b y 3, respectivamente. Se incluyó a estos dos folios en su mano original Q2, para facilitar así la discusión de si las campañas de ilustración en los folios están tal vez informadas por su compilación original. Los bifolios conjuntos 30/35 y 32/33 son bifolios de reemplazo insertados y no incluyen ilustraciones.

18 El distintivo estilo de los dibujos de Guaman Poma es fácilmente reconocible gracias a su manuscrito autógrafo *Nueva corónica y buen gobierno* (1615), que forma parte de las colecciones de la Kongelige Bibliotek, Copenhague.

19 Véanse las notas 6 y 7, supra; y Phipps, Turner y Trentelman, 2008.

20 El pigmento presente es muy probablemente el ocre rojo, una mezcla de arcilla y sílice coloreada por la hematita, Fe_2O_3 . Sin embargo, este es el único componente al cual se puede identificar definitivamente con la espectroscopia Raman, de modo que solo se alude a este pigmento como tierra roja de hierro. Véase la referencia en la nota 12, supra.

21 Los minerales de sulfuro de arsénico oropimente (As_2S_3), rejalgar (As_4S_4) y pararrejalgar (As_4S_4) se dan juntos naturalmente, y, por ende, los pigmentos derivados de ellos frecuentemente contienen trazas de las

(amarillo). Dos colorantes ampliamente observados —un rojo/rosado carmesí brillante²² y un verde olivo opaco²³— solo pudieron ser caracterizados en términos generales como un rojo orgánico y un verde basado en el cobre, respectivamente. En varias ilustraciones se identificó al negro de carbón como material de dibujo, pero no se le incluyó en el cuadro 1 porque no se realizó un estudio sistemático de su uso en todas las cuarenta ilustraciones analizadas.

3.2. RESULTADOS DEL ANÁLISIS DE LOS PIGMENTOS

3.2.1. PÁGINAS INTRODUCTORIAS

La primera ilustración en el manuscrito Galvin —un paisaje (folio 1v)— fue pintada con una paleta relativamente simple. Para pintar las montañas y el cielo, se usaron un colorante rojo orgánico y una mezcla de añil con blanco de plomo. Se usó el pigmento mineral del oropimente para colorear la túnica de la figura sola y un verde basado en el cobre para las hojas de los árboles. Como veremos, el pigmento blanco de plomo está más asociado con las ilustraciones al inicio del manuscrito Galvin, pero esta evidencia no basta para vincular esta ilustración en particular de modo concluyente con cualquier otra del manuscrito.

La segunda ilustración —un escudo de armas (folio 2v)— fue pegada también y tiene una contraparte directa en el manuscrito Getty (folio 307r). Como vemos en las figuras 1 y 2, los contornos de ambos escudos son casi idénticos, con apenas diferencias menores en la forma de su armazón interior. Los pigmentos usados en el armazón de ambos son también casi idénticos: los dos fueron pintados con añil (mezclado con blanco de plomo), ejecutándose los resaltes amarillo y anaranjado en los extremos de la voluta con oropimente, rejalgar y pararejalgar, pigmentos de sulfuro de arsénico.

Si bien los pigmentos de los armazones son los mismos, las pequeñas figuras al centro del escudo del manuscrito Getty muestran los característicos estilo y pigmentos asociados con Guaman Poma²⁴, en tanto que el interior del escudo del manuscrito Galvin es un simple patrón geométrico pintado con pararejalgar y un colorante orgánico rojo. La similitud de los pigmentos usados para crear los marcos sugiere que el mismo artista podría haber creado ambos, pero las composiciones interiores fueron hechas por diferentes personas. Infortunadamente ambos escudos han sido retirados de su lugar original, de modo que la cronología de su creación se mantiene incierta.

otras formas. Establecer si se empleó deliberadamente al rejalgar o al pararejalgar como pigmento se ve complicado por el hecho de que el primero se transforma en el segundo cuando se le expone a la luz. Sin embargo, en el manuscrito Galvin la presencia de áreas en una misma ilustración que contienen rejalgar predominantemente sin transformar junto a áreas predominante con pararejalgar, sugiere que ellas podrían muy bien haber estado bien protegidas de la luz, y que ambos fueron usados intencionalmente como pigmentos. Cfr. Trentelman, Stodulski y Pavlosky, 1996: 1755-1761.

22 Muchas de las ilustraciones tiene partes pintadas con un colorante carmesí brillante o rosado brillante, que no arrojaron un espectro Raman identificable. La espectroscopia XRF no detectó ningún elemento pesado, lo que sugiere que se trata de un colorante orgánico rojo. Probablemente sea cochinilla, un tinte derivado del insecto escama *Dactylopius coccus*, el cual se encuentra ampliamente disponible en los Andes, pero se le clasificó simplemente como «rojo orgánico» porque no se le puede identificar de modo definitivo sin retirar una muestra para su análisis. Consúltase Donkin, 1977; y Phipps, 2010.

23 La espectroscopia XRF detectó la presencia de cobre (Cu) en estas áreas verdes, pero no fue posible obtener un espectro Raman identificable. Los pigmentos verde cobre de base mineral por lo general producen espectros Raman identificables; consúltase Burgio y Clark, 2001: 1491-1521. Es, por lo tanto, más probable que este verde sea una forma de cobre resinado. Sin embargo, en tanto se confirma, aquí se le clasifica simplemente como un «verde basado en el cobre». Consúltase Kuhn, 1993: 131-158.

24 Cfr. Phipps, Turner y Trentelman, 2008.



Figura 1. Escudo de armas de la orden mercedaria. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590, folio 2v. Colección privada de Sean Galvin.



Figura 2. Escudo de armas del Perú. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615, folio 307r. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

Se cree que la tercera ilustración (pegada al folio 3v), que muestra a una coya que adora al Sol y que fue dibujada en el característico estilo de Guaman Poma, estuvo ubicada originalmente en la última mano y fue posteriormente cortada y pegada en su actual lugar²⁵. Este folio se examinará en la sección 3.2.4, «Las ilustraciones de Guaman Poma», con los demás folios con los cuales se relaciona.

3.2.2. RETRATOS DE LOS INCAS

Las ilustraciones en los folios 9v y 10r son retratos de cuerpo entero de Manco Cápac y Sinchi Rocha, respectivamente, de pie en un entorno de montañas, a los que se ha pegado al manuscrito. Los pigmentos hallados en ambas ilustraciones incluyen un rojo orgánico, añil, oropimente, pararrealgar y un verde de base cuprífera. De todas las ilustraciones de los manuscritos Getty y Galvin, estas dos son singulares por ser las únicas que incluyen áreas en las cuales se usó al pigmento blanco de plomo para crear rasgos blancos, por oposición a estar mezclado con otros pigmentos para producir así tonos más claros.

En el retrato de Manco Cápac (figura 3) se usó al blanco de plomo para crear los resaltes blancos en el rostro y los contornos de los bordes de la camiseta; en el de Sinchi Roca se

²⁵ La paleta de esta ilustración es similar a la del folio 143, la cual también fue movida de su ubicación original. Por lo general se cree que la posición original del folio 143 era el folio 155, al final de la última mano. Cummins y Ossio, comunicación personal; y Adorno y Boserup, 2005: 203-204, 236 (apéndice 2).



Figura 3. Detalle del retrato de Manco Cápac. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590, folio 9v. Colección privada de Sean Galvin.



Figura 4. Retrato de Huayna Cápac. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590, folio 19v. Colección privada de Sean Galvin.

le usó en las listas blancas de las bandas en las piernas. Es posible que estos resaltes sean un añadido posterior, tal vez obra de un artista diferente del que hizo los retratos. Ello no obstante el hecho que los resaltes y tonos blancos solo figuren en estas dos ilustraciones sugiere que ellas formaron parte de una fuente común antes de ser pegadas al manuscrito Galvín y, como veremos, probablemente se las hizo en un momento distinto del de los retratos siguientes²⁶.

Las siguientes siete ilustraciones en el reverso del folio 14 al 20 continúan la serie de retratos de cuerpo entero de los incas. A estas siete ilustraciones pegadas se les hizo un marco con una línea roja (véase, por ejemplo, el retrato de Huayna Capac, folio 19v, mostrado en la figura 4), a diferencia de los primeros dos retratos a los que enmarca una línea negra²⁷. Los pigmentos hallados en estas ilustraciones son similares a los que examinamos más arriba: rojo orgánico, oropimente, rejalgar/pararrejalgar y un verde basado en el cobre.

Debiera señalarse que el rejalgar está presente en montos limitados en relación con el uso del pararrejalgar, lo que sugiere que el primero no fue aplicado intencionalmente como pigmento, o que lo fue pero que las páginas quedaron expuestas a suficiente luz como para transformarlo en pararrejalgar. En cualquiera de los casos, el uso solo de cantidades pequeñas de rejalgar es una característica distintiva de esta paleta. En ninguna de las ilustraciones analizadas en este grupo se detectó añil. Sí hay partes que son azul oscuro (véase la figura 4), pero el espectro Raman obtenido a partir de las partículas de este color en estas zonas no coincidió con ninguno de los espectros de referencia disponibles²⁸, de modo tal que este colorante sigue sin identificar.

3.2.3. LOS RETRATOS DE LAS COYAS

La siguiente ilustración a la que se pegó como el folio de reemplazo 21v es un retrato grupal de los reyes incas y es único en que su coloración quedó sin terminar. Los pigmentos presentes son el añil, un rojo orgánico, rejalgar/pararrejalgar y un verde de base cuprífera. No se detectó al oropimente, pero las áreas que podría razonablemente haberse esperado que estuviesen pintadas con este pigmento amarillo brillante —las coronas de los incas en particular— quedaron sin colorear. No puede concluirse que el oropimente haya estado ausente de la paleta usada para pintar esta ilustración: tal vez simplemente aún no se le había aplicado. Aunque la paleta está incompleta, la clara presencia del añil basta para diferenciarlo de los retratos de los incas que le precedieron y para relacionarlo, más bien, con la serie de retratos de coyas que le sucedieron (véase infra).

26 Consúltase Cummins, en este volumen.

27 La línea roja es un rojo orgánico no identificado, y aunque no se analizó la línea negra, esta parecería ser una tinta basada en el carbono.

28 Se registraron espectros Raman similares en las áreas azul oscuro de la serie de retratos de las coyas de los folios 22v, 24v, 26v y 29v. Los elementos de estos espectros tienen mala resolución y un fuerte componente fluorescente, lo que sugiere la presencia de un material orgánico, pero las posiciones de las bandas Raman no corresponden a los espectros publicados para el añil. La espectroscopia XRF asimismo no detectó ningún elemento que sugiera la presencia de un pigmento inorgánico. Se especuló que esta es una forma degradada o de algún otro modo alterada del añil, pero no se la pudo identificar debido a la falta de materiales de referencia apropiados. Debiera señalarse que se obtuvieron fácilmente espectros fuertes y bien definidos en todas las áreas donde se identificó al añil, que coincidían perfectamente con los espectros de referencia disponibles. Para un examen de la detección del añil, consúltase Vandenabeele y Moens, 2003: 187-193; Fiedler, Baranska y Schulz, 2011: 551-557; Baran, Fiedler, Schulz y Baranska, 2010.



Figura 5. Retrato de Mama Ocllo. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590, folio 22v. Colección privada de Sean Galvin.



Figura 6. El encuentro de Atahualpa con Pizarro en Cajamarca. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590, folio 44v. Colección privada de Sean Galvin.



Figura 7. Retrato de Chimpu Ocllo (o Mama Cahua). De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590, folio 26v. Colección privada de Sean Galvin.

El primer retrato de una coya, pegado en el folio de reemplazo 22v, muestra a Mama Ocllo siendo atendida por tres criados; en la esquina superior izquierda hay un escudo de armas (figura 5). Los restantes ocho retratos (del folios 23v al 29v, y 31v)²⁹ incluyen cada uno un retrato de cuerpo entero de una coya de pie sobre un montículo simple. En la esquina superior izquierda de cada uno de ellos hay un escudo de armas³⁰. El grupo de estudio de Murua especuló que los escudos y los montículos sobre los cuales están de pie las coyas fueron pintados por Guaman Poma después de pintados los retratos³¹. Esta hipótesis quedó respaldada con el análisis de los pigmentos, el cual reveló el uso del pigmento mineral bermellón exclusivamente en el escudo y los montículos. En el manuscrito Galvin, el uso del bermellón es una marca distintiva de la mano de Guaman Poma (véase la sección 3.2.4, «Las ilustraciones de Guaman Poma», *infra*). Vemos otros indicios de su mano en el parasol que da sombra a Mama Ocllo, el cual tiene un fuerte parecido con el de las ilustraciones de Guaman Poma en el folio 44v del manuscrito Galvin (figura 6), y en los folios 84r y 89r del Getty³². Resulta interesante que el parasol del folio 22v contiene hematita, un colorante anómalo al que se examinará en la sección 3.2.5, «Anomalías», con el folio 141v, la imagen de Potosí, que es la única otra ilustración en la cual se detectó este material.

Salvo por los añadidos pintados por Guaman Poma, los retratos de las coyas comparten todos una paleta caracterizada por el uso extenso de un colorante orgánico rojo. En varios de los retratos³³, como el del folio 26v (figura 7), se mezcló un colorante orgánico rojo con añil para crear así un distintivo color morado que no se encuentra en ninguna otra ilustración del manuscrito Galvin³⁴. Los retratos de las coyas se caracterizan aún más por el extenso uso de un pigmento verde con el cobre como base, oropimente, añil y rejalgar y pararrejalgar, pigmentos relacionados con el sulfuro de arsénico.

3.2.4. LAS ILUSTRACIONES DE GUAMAN POMA

El folio 34 marca el inicio de las ilustraciones narrativas dibujadas en el característico estilo de Guaman Poma; el análisis de los pigmentos reveló que el artista empleó dos paletas distintas al ilustrar el manuscrito Galvin.

La primera paleta se caracteriza por el uso del bermellón como único colorante rojo, y ella se encuentra en todas las ilustraciones analizadas desde el folio 34 hasta el 124, la serie de ilustraciones que mostraban los hechos y la historia (la figura 8 muestra un ejemplo representativo, proveniente del folio 66v). Los dos folios del manuscrito Getty transferidos desde el manuscrito Galvin y que se atribuyen a Guaman Poma (Getty, folios 84r y 89r) formaban parte de esta serie (como los folios 52 y 61 del manuscrito Galvin, respectivamente) y comparten esta misma paleta. Podemos encontrar una paleta similar aunque reducida, caracterizada también por el

29 El folio 30 es la primera mitad de un bifolio en blanco, de reemplazo e insertado (30/35). El folio 32 original fue transferido al manuscrito Getty, donde ahora es el folio 79 (se presume que el folio 33 conjunto original se ha perdido); este bifolio retirado fue reemplazado con la inserción de un bifolio en blanco (32/33). El análisis de los pigmentos del retrato de la coya actualmente en el manuscrito Getty es consistente con estos mismos retratos que quedan en el manuscrito Galvin.

30 En el folio 23v se ha cortado el espacio que habría contenido al escudo de armas.

31 Cummins y Ossio, comunicación personal; y Adorno y Boserup, 2005: 194.

32 Se cree que el folio 84 del Getty originalmente fue el folio 52 del Galvin; y que el folio 89 del Getty fue el folio 61 del Galvin. Cfr. Adorno y Boserup, 2005: apéndice 2.

33 Folios 22v, 24v, 26v, 27v y 29v.

34 Tanto el añil como un colorante rojo orgánico aparecen a lo largo y ancho de las ilustraciones del manuscrito Galvin, pero su mezcla para crear este color morado único solo se encuentra en los retratos de las coyas.



Figura 8. De los edificios que Huayna Cápac hizo construir. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590, folio 66v. Colección privada de Sean Galvin.



Figura 9. El sueño de Chuquillanto. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590, folio 146v. Colección privada de Sean Galvin.

uso del bermellón, en la serie subsiguiente de ilustraciones de las ciudades obra de Guaman Poma, del folio 129 al 140. Esta paleta se encuentra también en la ilustración del folio 145, el inicio del sueño de Chuquillanto. Otros pigmentos asociados con ella son el rejalgar, el oropimente, el añil y un verde basado en el cobre.

La segunda paleta se caracteriza por el uso de dos colorantes rojos: el bermellón y un rojo orgánico rosado brillante. Esta paleta se caracteriza además por la ausencia de un pigmento verde basado en el cobre. Solo cinco de las ilustraciones examinadas eran consistentes con el uso de esta paleta: los folios 3v, 126r, 143r, 146v (figura 9) y 147v³⁵. La secuencia de las ilustraciones del folio 145v al 147v muestra la historia del sueño de Chuquillanto. Es de destacar que la primera ilustración en la secuencia, donde se muestra a Chuquillanto cayendo dormida (folio 145v), fue pintada usando la primera paleta en tanto que el resto de la historia lo fue con la segunda.

En las ilustraciones del manuscrito Galvin, el pigmento bermellón *solo* se encuentra en las ilustraciones atribuibles a Guaman Poma (en ambas paletas) y puede, por ende, ser considerado un pigmento marcador de su mano en dicho manuscrito³⁶. Esto, con su uso de dos paletas distintas —distinguidas fundamentalmente a partir de la presencia de un colorante

³⁵ Aunque no se examinó al folio 147r, este parecería compartir la misma paleta que el resto de la secuencia.

³⁶ Se halló bermellón de punta a cabo de las ilustraciones del manuscrito Getty, pero no se considera que sea un indicador de la mano de Guaman Poma en este manuscrito.

orgánico rojo rosado brillante—, permite inferir la secuencia en la cual creó las ilustraciones. La primera de ellas en el manuscrito Galvin a la que se dibujó en el característico estilo de Guaman Poma, se encuentra en el folio 34v, donde aparece en medio de la tercera mano de papel. Resulta interesante que la ilustración en el folio conjunto es un retrato de una coya, tal como sucede en todas las ilustraciones subsiguientes hechas por Guaman Poma en dicha mano de papel. Esto sugiere que o bien el artista de las coyas y Guaman Poma estaban trabajando juntos en bifolios no cosidos, o —lo más probable— que las ilustraciones fueron creadas en una secuencia, tomando Guaman Poma el proyecto después de completados los retratos de las coyas³⁷.

En este escenario de ilustración secuencial, Guaman Poma, usando la primera paleta —caracterizada por el uso del bermellón, un pigmento verde de base cuprífera, y por la ausencia de un rojo orgánico—, hizo las ilustraciones que muestran los hechos y la historia del folio 34 al 124. Dejó en blanco al folio 126 (la separación entre los libros 3 y 4)³⁸ y completó las ilustraciones de las ciudades del folio 129 al 140. El folio 141 se dejó también en blanco (esto se examinará en la siguiente sección) y se pintó la imagen de Chuquillanto cayendo dormida en el folio 145v. Luego, en una segunda campaña en la cual empleó la paleta caracterizada por el añadido de un pigmento orgánico rojo rosado brillante y la ausencia de otro basado en el cobre, completó la secuencia de imágenes que mostraban el sueño de Chuquillanto y las otras dos imágenes de coyas (ubicadas originalmente después del folio 149, pero pegadas actualmente en los folios 3v y 143r)³⁹. Con esta misma paleta, Guaman Poma creó la ilustración de los danzantes en el folio 126r. Es probable que durante esta segunda campaña también haya usado el colorante orgánico rojo para adornar imágenes anteriores, como la brillante sangre roja en el folio 51v (la decapitación de Túpac Amaru). Los escudos de armas y los montículos en los retratos de las coyas contienen bermellón, lo que sugiere que fueron añadidos por Guaman Poma, pero como no contienen el colorante orgánico rojo no puede establecerse a partir del análisis de los pigmentos si añadió estos elementos usando la primera o la segunda paleta (o posiblemente incluso en una tercera campaña).

El aspecto de los pequeños puntos rojos en los bordes cortados de las páginas sugiere asimismo que Guaman Poma fue el último artista que trabajó en las ilustraciones. Estos puntos pintados con bermellón, su pigmento característico, son de aspecto similar a los que aparecen en varios folios, en particular el punteado rojo en la lagartija y en las serpientes del folio 108v (figura 10 y recuadro).

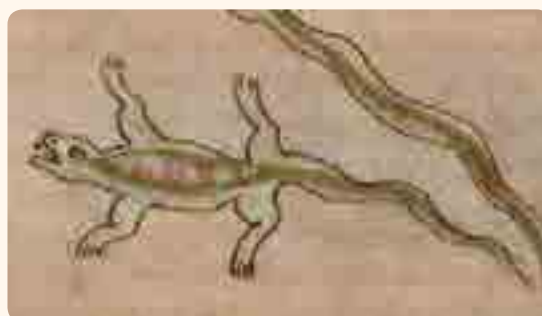
37 Consúltense Turner, en este volumen, y Cummins, en este volumen.

38 El folio 126r, que muestra a dos danzantes, contiene el colorante orgánico rojo rosado brillante característico de la segunda paleta, pero su posición en el manuscrito —en medio de una serie de ilustraciones que emplean la primera paleta— parecería ser anómala. Esta imagen es asimismo inusual en varias otras formas: no tiene un marco que la circunde, las imágenes están descentradas y las figuras tienen zapatos (Guaman Poma dibujó un calzado similar en la *Nueva crónica y buen gobierno*, pero este no aparece en ninguna otra parte del manuscrito Galvin, donde todas las demás figuras aparecen descalzas o bien con sandalias). Su posición importante dentro del manuscrito —como frontispicio del libro 4, con su prólogo en el reverso— sugiere que tal vez Guaman Poma dejó este folio en blanco en el transcurso de su campaña de ilustración usando la primera paleta y que posteriormente volvió a él durante su segunda campaña, o tal vez después.

39 El folio 3v y el folio 143r han sido retirados de su ubicación original. A partir de los datos proporcionados por los pigmentos, el folio 3v se encuentra más estrechamente asociado con el folio 143r (originalmente el folio 155), y, por ende, es probable que originalmente haya estado ubicado cerca de él en la secuencia. Los folios 151-154 actualmente faltan; tal vez el folio 3v estuvo originalmente en una de estas posiciones.



Figura 10 y recuadro. Señales usadas en la adivinación. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590, folio 108v. Colección privada de Sean Galvin.



3.2.5. ANOMALÍAS

Las ilustraciones de Mama Ocllo y sus sirvientes (folio 22v; figura 5) y la de Potosí (folio 141v; figura 11) son los únicos ejemplos en los manuscritos Galvin o Getty, de ilustraciones que contienen áreas pintadas con un pigmento de tierra rojo óxido de hierro coloreado por la hematita⁴⁰. En el retrato de Mama Ocllo, este colorante solo se encuentra en las plumas inferiores rojas del parasol que da sombra a la coya, que como ya vimos probablemente es un añadido obra de Guaman Poma.

En la ilustración que representa a Potosí se detectaron pequeños montos de pigmento de tierra rojo óxido de hierro en las áreas marrón rojizo de la montaña. Las evidencias comparables del uso de dichos pigmentos en estos manuscritos⁴¹ infortunadamente no bastan para especular qué artista podría ser responsable, o incluso para vincular estas páginas con cualquier otra campaña artística. Se ha sugerido, sin embargo, que aquí se usaron estos pigmentos para representar el suelo rojo de Potosí, el cual está cubierto con el mineral de óxido férrico hematita⁴².

Resulta interesante que la ilustración que representa a Potosí es también única, pues el centro de la montaña está pintado con plata metálica, lo que refleja su importancia como la principal fuente minera de la plata incaica⁴³. Este es el único caso del uso de plata en el manuscrito Galvin. En cambio, en el manuscrito Getty se la usó como parte de la campaña de embellecimiento final.

⁴⁰ Véase la nota 20, supra.

⁴¹ Se identificó al ocre amarillo en las ilustraciones del manuscrito Getty; consúltese Phipps, Turner y Trentelman, 2008.

⁴² Cfr. Cummins, 2011: 335-366.

⁴³ Cfr. Bakewell, 1984.



Figura 11. Imagen de Potosí. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590, folio 141v. Colección privada de Sean Galvin

La ilustración de Potosí contiene elementos que sugieren la presencia de múltiples artistas o campañas artísticas. La figura principal se parece a los retratos de los incas (véase la figura 3) en lo que respecta tanto al estilo como a la composición de los pigmentos, en tanto que las dos figuras más pequeñas y la llama se parecen a las figuras que aparecen en algunas de las ilustraciones de Guaman Poma (como las del folio 66v; figura 8). La detección de hematita en la montaña sugiere además un posible vínculo con Guaman Poma a través de su supuesto añadido de este pigmento al folio 22v. La aparición de plata metálica podría sugerir inicialmente una conexión con las campañas de embellecimiento del manuscrito Getty, pero el presente estudio no brinda evidencia que sugiera que ambos manuscritos se trabajaron al mismo tiempo. Desafortunadamente, la mano de papel donde se encuentra la imagen de Potosí no está completa y muestra huellas de haber sido reestructurada, lo que hace que resulte difícil establecer exactamente cómo la creación de esta imagen encaja en la secuencia de campañas artísticas usadas en la ilustración del manuscrito Galvin.

4. RESUMEN DE LAS CAMPAÑAS ARTÍSTICAS EN LOS MANUSCRITOS GALVIN Y GETTY

El análisis de los pigmentos y colorantes empleados en las ilustraciones de los manuscritos Galvin y Getty de Murua proporcionó evidencias que respaldan la hipótesis de que las ilustraciones nativas fueron creadas secuencialmente, por distintos artistas y/o en diferentes campañas artísticas. Se pudo identificar un pigmento (o combinación de los mismos) característico para cada artista o campaña artística, no obstante utilizarse un conjunto relativamente limitado de ellos.

4.1. EL MANUSCRITO GALVIN

El análisis de los pigmentos del manuscrito Galvin de Murua sugiere que las ilustraciones se crearon en el transcurso de al menos ocho campañas artísticas diferentes:

- 1) Las primeras dos ilustraciones (los folios 1v y 2v) se caracterizan por el uso de una paleta simple que comprende un colorante orgánico rojo, oropimente, un verde de base cuprífera y añil (mezclado con blanco de plomo). No queda claro si ambas ilustraciones se crearon en una sola campaña artística o en dos.
- 2) Los primeros dos retratos de los incas (en los folios 9v y 10r) se caracterizan por el uso del pigmento blanco de plomo para crear resalte y tonos blancos en las ilustraciones.
- 3) La serie de siete retratos de los incas (folios 14v-20v) se caracteriza por tener una línea roja que la enmarca, una representación simple del suelo y el uso común de un colorante orgánico rojo, los pigmentos de sulfuro de arsénico rejalgá (aunque solo en pequeñas cantidades), pararejalgá y oropimente, con un verde basado en el cobre. Esta paleta asimismo se caracteriza por la ausencia de añil y la presencia de un pigmento azul oscuro no identificado.
- 4) La serie de retratos de las coyas (folios 22v-29v, 31v y Getty folio 79r) se caracteriza por la presencia de un color morado distintivo creado con una mezcla de añil y un colorante rojo orgánico. Aunque está incompleto, el retrato grupal de los incas (folio 21v) parece también compartir esta paleta.
- 5) La serie de ilustraciones atribuibles a Guaman Poma (las que van del folio 34 al 140) se caracteriza por el uso del pigmento bermellón como único colorante rojo. También comparte esta paleta el folio 145v, donde se muestra a Chuquillanto cayendo dormida.
- 6) Las ilustraciones que muestran el sueño de Chuquillanto (folios 146v, 147r y 147v) están dibujadas en el característico estilo de Guaman Poma y pintadas con una paleta que contiene un colorante orgánico rojo rosado brillante así como el bermellón. Comparten esta paleta otras dos ilustraciones, las de los folios 3v y 143r. Estos dos folios han sido movidos, pero probablemente aparecían originalmente después de la secuencia onírica. Esta paleta se caracteriza además por la ausencia de un verde basado en el cobre.
- 7) El embellecimiento de los retratos de las coyas con el añadido de un escudo de armas y un montículo simple, caracterizado por una paleta que contiene bermellón, sugiere que Guaman Poma fue el artista.

- 8) Hay añadidos al retrato de Mama Ocllo (folio 22v) y a la imagen de Potosí (folio 141v), caracterizados por la presencia de un pigmento de tierra férrica coloreado por la hematita. La imagen de Potosí se caracteriza además por el uso de plata metálica como pigmento. Debido a los limitados datos disponibles, resulta imposible establecer si provienen de la misma campaña artística o si son diferentes.

4.2. EL MANUSCRITO GETTY

La construcción del manuscrito Getty de Murua está relativamente clara. Las ilustraciones nativas a este manuscrito se distinguen de las del Galvin por su uso exclusivo del pigmento mineral azul azurita. El análisis de los pigmentos en el manuscrito Getty sugiere que cuatro campañas artísticas separadas están representadas dentro de sus páginas:

- 1) Las series de retratos de coyas e incas (folios del 2r al 38v, excepto el folio 21r), caracterizadas por una paleta que consta de bermellón, oropimente y rojo orgánico, un verde de base cuprífera, añil y azurita.
- 2) Las series de imágenes que muestran la historia y los hechos de los incas (folios del 40v al 64r), caracterizadas por el añadido del pigmento de tierra ocre amarillo a la paleta anterior.
- 3) La ilustración de la investidura de Sinchi Rocha (folio 21r), caracterizada por la presencia singular del pigmento sintético amarillo de plomo estaño.
- 4) Campaña de embellecimiento (folios 13r-32v), caracterizada por el agregado de escudos de armas sobre los retratos de los incas, el añadido de tonos de plata metálica y el mar-moleado de las losetas del piso.

5. CONCLUSIONES

Es imposible identificar al otro artista u otros artistas responsables por las ilustraciones de los manuscritos Getty y Galvin únicamente mediante el análisis de pigmentos, pues no hemos atribuido las obras con seguridad como para que sirvan de referencia con que identificar las manos de los artistas (como *Nueva corónica y buen gobierno* en el caso de Guaman Poma). Sin embargo, el análisis de los pigmentos sí identificó la presencia de múltiples paletas de artistas distinguibles en cada manuscrito (al menos ocho en el Galvin y cuatro en el Getty).

Debe anotarse que la presencia de múltiples paletas podría estar indicando el trabajo de distintos artistas, el de uno solo que trabajó con paletas diferentes en distintos momentos, o una combinación de ambos casos. Considerar los datos de los pigmentos con el estilo artístico y la compilación de los manuscritos sugiere que las ilustraciones de cada uno de ellos fueron por lo general creadas en una secuencia, a lo largo de múltiples campañas de artistas.

Guaman Poma empleó dos paletas diferentes en el manuscrito Galvin, lo que sugiere que las ilustraciones se crearon en al menos dos campañas distintas. Los datos de los pigmentos asimismo respaldan la hipótesis de que él hizo añadidos a los retratos de las coyas. Esto implica que estos retratos fueron completados *antes* de que Guaman Poma interviniera en el programa de las ilustraciones. Se postula, en el caso de las páginas actualmente encuadradas en el

manuscrito Galvin, que las ilustraciones se completaron siguiendo esta secuencia: el artista de las coyas completó la serie de retratos, Guaman Poma asumió el programa de las ilustraciones en el folio 34 y pintó todas ellas hasta el inicio del sueño de Chuquillanto (folio 145) usando una paleta, tras lo cual usó otra distinta para completar la secuencia onírica y las demás ilustraciones de las coyas, crear la imagen de los danzantes (folio 126r) y agregar la sangre a la imagen de la decapitación de Túpac Amaru (folio 51v). Si este embellecimiento de los retratos de las coyas es algo que se hizo antes, durante o después de estas dos campañas principales de ilustración, es algo que no podemos establecer mediante el análisis de los pigmentos.

Como las primeras dos manos (1a y 1b) del manuscrito Galvin son reconstrucciones de la primera mano de papel original, el número de manos de artistas y/o la secuencia de las campañas artísticas resulta más difícil de interpretar. Se identificó un mínimo de tres paletas artísticas distinguibles en las ilustraciones pegadas que actualmente forman estas dos manos de papel: una (y posiblemente dos) paletas en las páginas introductorias, una en los dos primeros retratos de los incas, y otra paleta distinta para los restantes siete retratos de los incas. La presencia de múltiples paletas distinguibles sugiere que las ilustraciones fueron creadas en campañas artísticas separadas antes de que se las pegara en el manuscrito Galvin.

En cambio, las tres últimas ilustraciones pegadas en la mano de papel reconstruida 1b (folios 21 al 23) comparten la misma paleta que los retratos encuadrados de las coyas, lo que sugiere que originalmente fueron creadas con el resto de estos retratos como parte del manuscrito Galvin. Las evidencias de la presencia de la mano de Guaman Poma en estas ilustraciones indican que la reconstrucción de la primera mano de papel ocurrió *después* de que terminó su campaña de ilustraciones. Esta secuencia de eventos es asimismo evidente en el folio 22v, donde el escudo de armas que Guaman Poma habría pintado fue recortado con la mitad del montículo. De igual modo, el traslado de la imagen de Guaman Poma de la coya que rinde culto desde la última mano de papel hasta su posición actual como folio 3v es otra evidencia más de que la reconstrucción sucedió después de que terminó su campaña de ilustración.

Por lo tanto, el análisis de los pigmentos sugiere la siguiente secuencia para las ilustraciones del manuscrito Galvin:

- 1) Al menos tres campañas artísticas separadas (posiblemente para manuscritos distintos) en las cuales se pintaron: i) las páginas introductorias, ii) los dos primeros retratos de los incas y iii) los restantes siete retratos de incas.
- 2) El manuscrito Galvin está ilustrado hasta el folio 34 (el final de los retratos de las coyas).
- 3) Guaman Poma asumió el programa de las ilustraciones del manuscrito Galvin, completándolo en dos campañas y agregando escudos de armas a los retratos de las coyas así como otros adornos, entre ellos el punteado rojo en los bordes cortados de las páginas.
- 4) La primera mano de papel se reconstruyó como dos manos, a las cuales se pegaron las páginas introductorias y los retratos de los incas.

El retrato grupal de los incas, el de Mama Ocllo y el de la coya en el folio 22v fueron cortados de la primera mano de papel original del manuscrito Galvin, y pegados a bifolios de reemplazo para completar la mano reconstruida. De igual modo, la imagen de la coya que rinde culto fue movida de su posición al final del manuscrito a su ubicación actual en el folio 3v, y la imagen

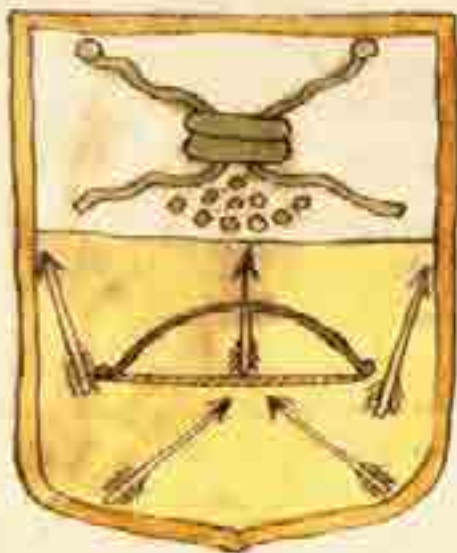
de la que está en su tocador pasó del folio 155 al 143. Debido a sus características únicas, examinadas ya en la sección 3.2.5, «Anomalías», la representación de Potosí (folio 141v) es la única imagen para la cual el análisis de los pigmentos no puede darnos indicio alguno de cuándo fue creada o por quién.

Cuatro folios del manuscrito Galvin fueron transferidos al manuscrito Getty, pero no hay ninguna evidencia en los pigmentos que sugiera una relación entre las campañas de dibujo en ambos manuscritos. La identificación de las dos paletas principales en las páginas nativas del manuscrito Getty sugiere que sus ilustraciones se crearon en el transcurso de dos campañas artísticas principales: 1) los retratos de coyas e incas, seguidos por 2) las imágenes de la historia y los hechos de los incas.

Al igual que en el manuscrito Galvin, los cambios en la paleta no corresponden al paso de una mano de papel a otra, lo que sugiere que las imágenes fueron pintadas después de que las páginas habían sido reunidas en manos de papel. Una tercera campaña subsiguiente, en la cual se agregaron adornos en plata y escudos de armas a algunos de los retratos de los incas, pero que se detuvo antes de terminar la serie, brinda evidencias adicionales de la naturaleza serial de las campañas de ilustración. Por último, la presencia de una incidencia singular del pigmento sintético del amarillo de plomo estaño sugiere otra campaña más, posiblemente en un momento muy posterior y/o en un lugar diferente, donde se habría podido contar con este pigmento.

El análisis de los pigmentos y colorantes en las ilustraciones de los manuscritos Galvin y Getty permitió identificar el número de distintas campañas artísticas empleadas en su creación. Esta información, con una evaluación del estilo artístico y los atributos físicos de los folios (pegados, sin pegar, movidos, sin mover) dentro del manuscrito, permitió deducir una cronología de la mayoría de las campañas artísticas.

Solo aquellas campañas asociadas con las paletas halladas en apenas uno o dos folios son difíciles de ubicar en términos de una cronología, pues dichos folios también fueron movidos de su contexto original. A pesar de estas pocas excepciones, el presente estudio respalda la hipótesis de que las ilustraciones se crearon siguiendo una secuencia después de que los folios fueron reunidos en manos de papel. Estos resultados, tomados con los estudios efectuados por el resto del equipo de investigación de Murua acerca de la autoría, la construcción, la reconstrucción, la destreza artística y las imágenes, ayudan a describir la compleja historia de estos dos manuscritos.



LOS DOS MANUSCRITOS DE
FRAY MARTÍN DE MURUA:
UNA COMPARACIÓN



Juan Ossio

Pontificia Universidad Católica del Perú



MURUA Y GUAMAN POMA DE AYALA

Entre los autores de crónicas de los siglos XVI y XVII, pocas veces ocurre que alguien haya legado para la posteridad la versión definitiva que deseaba se imprimiese y alguno de los borradores que le sirvieron de base para elaborarla. Menos aún sucede que paralelamente otro, de ascendencia indígena, se dispusiese a realizar lo mismo y que ambos hayan tenido una relación estrecha al punto de presentar sus obras grandes semejanzas y existir evidencias de una amistosa colaboración inicial entre ambos que luego acabó en ruptura.

En el primer caso nos referimos al mercedario fray Martín de Murua, que —como hemos dicho en otras oportunidades (Ossio, 1980, 1985, 1998, 1999, 2000, 2000-2, 2004)— es autor de dos manuscritos ilustrados a color, cuyos originales estuvieron perdidos hasta hace muy poco. Aquel que se constituyó en versión final lleva como título *Historia general del Piru. Origen y descendencia de los yncas. Donde se trata así de las guerras civiles suyas, como de la entrada de los españoles y descripción de las ciudades y lugares del, con otras cosas notables*.

Aunque aparece tajado, el lugar y fecha que se da en la portada es: «En la Plata por N. Año de 1613»¹. El borrador, que como veremos, posiblemente lo escribió con el ánimo inicial de publicarlo es titulado *Historia del origen y genealogía real de los reyes incas del Piru, de sus hechos costumbres y trajes, y manera de gouierno*. En esta oportunidad, la fecha en la portada es 1590, pero, habiéndose transformado en borrador, incluye numerosos añadidos derivados de distintas etapas. Entre los más tardíos, está uno que describe la erupción de algunos volcanes vecinos de la ciudad de Arequipa, que data de 1600 y uno más que alude a la región de aimaraes que podría corresponder entre 1604 y 1606, cuando era comendador de esta región y tuvo sus desavenencias con el cronista indígena Felipe Guaman Poma de Ayala².

1 Esta fecha coincide con una que se pone en el folio 367v al concluirse el texto de la crónica y antes de los folios que incluye el índice. Entre las recomendaciones que recibe autorizando la publicación del manuscrito, existen una fechada en 1611 de Diego de Guzmán, «cura de las parrochias de Sanct Sebastian y Sancta Bárbara y de todos los demás yndios naturales desta ciudad de Nuestra Señora de la Paz de Chuquiapo», dos que provienen de La Plata que datan de 1612 y dos adicionales firmadas en Buenos Aires y Río de la Plata y Córdoba de Tucumán con fecha de 1614. Dos más fechadas en 1615 y 1616 figuran firmadas en España.

2 Una mención que hace del capitán Alonso de Medina como corregidor de la provincia de Aimaraes, cuando ocurren sus desavenencias y una posterior referencia en el folio 729 a este mismo personaje como «criado del

1590 es la fecha inicial para este borrador. Sin embargo, es dable suponer que antes de este año ya debía haber comenzado a elaborarlo, pues la información que maneja, que debió suponer una buena preparación en la lengua quechua y aimara, abordarla difícilmente pudo tomarle poco tiempo. Además, aunque algunos piensan que unos dibujos que aparecen superpuestos sean contemporáneos a los otros que figuran a lo largo del manuscrito (Adorno y Boserup, 2005), no descarto que si alcanzamos a leer los textos que están ocultos en el lado inverso en algunos de ellos pudiesen aparecer datos que nos llevan a etapas anteriores³.

Este manuscrito, que por honrar a su actual dueño llamamos manuscrito Galvin, tiene un total de 22 de estas inserciones repartidas en diversas partes de la crónica, mientras que el tardío tiene 8⁴. En el primero, como en el segundo caso, el mayor número de ellas se ubican en la sección que versa sobre la historia de los incas. En consecuencia, se trata de retratos de supuestos reyes incas y de sus esposas o coyas.

En el caso del documento postrero o *Historia general del Perú*, conocido también como manuscrito Wellington, la incógnita de los textos ocultos detrás de los dibujos se despejó gracias a que en 1979 las cinco páginas superpuestas que escondían textos fueron despegadas. Aunque se trataba de un acto temerario, más pudo el deseo del librero Kraus, que a la sazón poseía el documento, de saciar la curiosidad de los científicos. En verdad, su osadía ha sido ampliamente recompensada, pues aparecen datos extraordinarios. Uno de ellos es el borrador o copia de una carta que debía haber sido firmada por distintos curacas cuzqueños recomendando la

virrey Carlos Monterrey, conde», sugieren que sus desencuentros con el mercedario debieron ocurrir entre 1604 y 1606. La razón para ello es que el conde de Monterrey, de quien este corregidor es presentado como su subalterno, solo gobernó el Perú entre estos años. Falleció en su tercer año de gobierno.

3 Si bien concuerdo con Adorno y Boserup que muchos textos escondidos pueden estar reproducidos en páginas adyacentes, tengo la impresión que otros no lo fueron. Entre estos considero los siguientes: el del verso del primer folio, que representa un especie de jardín paradisiaco; el del verso del segundo folio, en que aparece el escudo de los mercedarios; el que está en el verso del folio 7, en que aparece una *aclla*; el del 52v, el del dibujo correspondiente a la *aclla* del folio 143r y el que representa a la ciudad de Arequipa en medio de la erupción de un volcán en el folio 136v y el 137r, que le es adyacente. En los 15 casos restantes los textos tapados aparentemente han sido reproducidos. Sin embargo, observándolos a trasluz, da la impresión que la caligrafía original es distinta al de la copia.

A esta concordancia quiero añadir que me parece muy plausible su afirmación sobre que las páginas del manuscrito Galvin sufrieron reacomodos y que cuatro dibujos del manuscrito Getty, los que representan a Rahua Ocllo, Guáscar, Chuquillanto y las armas del reino del Perú, derivan del que Murua redactó previamente. Yo he sostenido esta posibilidad con respecto a Rahua Ocllo y Chuquillanto tanto en Ossio, 2004a: 21 como en Ossio 2004b: 186. Sin embargo, me extrañaba que no hubiese la huella del corte que se tendría que haber dejado. En su lugar, apareciesen folios en blanco con solo los títulos de capítulos. Basando mi análisis en fotografías y no en el original, que solo consulté en un periodo muy corto, y tampoco en un facsímil aun en ciernes, me resultaba muy difícil reparar que se habían añadido páginas al cuadernillo. Menos podía hacer un análisis codicológico para el cual admito no tener la competencia de Adorno y Boserup. En consecuencia, acepto sus sugerencias, pero me quedan las dudas sobre las otras cuatro páginas pegadas en el manuscrito que hoy está en el Getty.

4 Comentando una primera versión de este artículo, Adorno y Boserup señalan que no debería hablarse de inserciones para el manuscrito Getty, sino de adiciones, las cuales para ellos serían cuatro. Sea el término que se prefiera, el número de páginas pegadas que me ha parecido existir es ocho. Una primera es la portada en 1r. A continuación está el dibujo que versa sobre la fundación del Cusco por Manco Cápac, cuyo texto escondido lo conocemos gracias a que el librero Kraus lo despegó. Su ubicación es en 7r. Luego siguen dos que hacen los recto y verso del folio 9 con las imágenes de Sinchi Roca en un lado y Manco Cápac en el otro. Finalmente vienen el folio 63r con la representación de Rahua Ocllo, el 67r con Huáscar, el 71r con Chuquillanto y el 282v con las armas del reino del Perú.

Después del análisis de Adorno y Boserup, concuerdo con ellos en su afirmación sobre la emigración de estos cuatro últimos dibujos del manuscrito Galvin, pero lo que sí no veo claro es de dónde pudieron emigrar los otro cuatro dibujos. ¿Sería para variar de otro borrador?

publicación del *Origen y genealogía real de los reyes incas del Perú*, que lleva como fecha 15 de mayo de 1596⁵.

Si este manuscrito tardío fechado en 1613 esconde este dato notable, qué otras noticias admirables no ocultarán en sus anversos al menos 5 de las 22 páginas pegadas de la versión temprana de 1590. Averiguarlo sin poner en peligro la integridad del manuscrito será una de las tareas que tratará de acometer el Centro Getty como parte de un proyecto en que participarán distintos investigadores.

Como hay muchos paralelismos entre la obra de este sacerdote y la de Guaman Poma, no sería de extrañar que ambos iniciaran sus devaneos históricos simultáneamente. Aunque la información sobre sus vidas es muy escasa, afortunadamente sí contamos con evidencias consistentes de que ya pergeñaban sus obras en la década de 1590. En el caso del mercedario, acabamos de verlo por el reverso que quedó al descubierto en el manuscrito Wellington y con respecto a Guaman Poma gracias a «y no ay rremedio» (Prado Tello y Prado Prado, 1991), que versa sobre un litigio que el cronista indígena sostuvo con unos indígenas de Chachapoyas por unas tierras en Chupas (Ayacucho). Este último discurre entre 1590 y 1600 y aparte de ofrecer detalles sobre sus propiedades que reaparecen con singular exactitud en *Nueva corónica y buen gobierno* exhibe tres dibujos que si bien son copias reproducen con gran fidelidad el estilo con que dibuja a sus personajes y ciudades.

Esta evidencia confirma que Guaman Poma no debió exagerar demasiado cuando en 1613, próximo a culminar la versión final de *Nueva corónica y buen gobierno*, sostiene que su trabajo le tomó treinta o veinte años. Si fue el primer número de años, debió empezarla por 1583, luego de haber acumulado una gran experiencia en el conocimiento del mundo andino de su época actuando de intérprete, entre las décadas de 1560 y 1570, de Cristóbal de Albornoz en sus campañas de extirpación del movimiento mesiánico conocido como Taqui Onqoy (ver figura 1).

Si por estos años Murua comenzaba también a familiarizarse con la realidad que volcaría en sus manuscritos, no lo sabemos. Desafortunadamente todavía nos falta aquella valiosa información que nos permita establecer con certeza cuándo llegó al Perú⁶. En todo caso, no sería aventurado

5 Como he señalado en otras oportunidades, esta carta se encuentra al reverso de una página en que se ha dibujado un escudo que a todas luces ha sido hecho por el cronista indígena Guaman Poma o alguien que le era muy cercano (Ossio, 1999, 2000, 2002, 2004). Me baso en que el dibujo reproduce de manera idéntica los escudos que Guaman Poma otorga a los reyes de las cuatro partes del mundo y además en el hecho de incluir al pie de la representación un texto en que por única vez en los dos manuscritos de Murua se menciona a un personaje muy cercano al cronista indígena. Se trata de Cápac Apo Guaman Chaua, quien en la *Nueva corónica y buen gobierno* es repetidamente aludido por Guaman Poma como su antepasado (ver dibujo 6). La presencia de este dibujo en el recto de la página y de una carta en el verso, que es extraordinariamente semejante a otra que Guaman Poma, atribuye a su padre en la crónica aludida es una evidencia indiscutible de la participación del cronista indígena en la obra del mercedario. A este aporte se suma también que esta carta además indirectamente destaque que la obra que se está recomendando es *Origen y genealogía real de los reyes incas del Perú* por afirmar: «El qual abra cinco años que a escripto una ystoria de nuestros antepassados los rreyes yngas deste Reyno del piru y de su gouierno, con otras muchas curiosidades por relacion que de ello como de los viejos». En otras palabras, se estaría aludiendo a un año cercano a 1590, que es el que figura en la portada del manuscrito que tiene este título.

Finalmente, otro extraordinario aporte que brinda este documento es sugerir que la relación entre el indígena y el mercedario debió ser cordial, lo cual sería concordante con una posible colaboración que debió existir entre ambos.

6 En la nota 6 de su artículo «Tópicos sobre los incas en Martín de Murua», Franklin Pease comenta: «Santisteban Ochoa critica algunas informaciones de Barriga, cuestionando su lectura de los nombres, como ocurre en el caso de un Martín de Molina, mencionado en Barriga» (Pease, 1992, nota 6: 11). Si efectivamente

pensar que pudo ser varios años antes de comenzar a elaborar el manuscrito Galvin, pues este encierra multiplicidad de pasajes que dan cuenta que en 1590 poseía un alto grado de maestría en el idioma quechua.



Figura 1. Cristóbal de Albornoz. De Guamán Poma, *Nueva corónica y buen gobierno* (1615).

Barriga se equivocó en la transcripción y en vez de Molina o Monila (como aparece escrito en la página 163 del volumen IV y en la página 290 del volumen III), dijese «Murua» sería muy interesante, pues uno de los contextos en que aparece este nombre es en una relación que se hace de los mercedarios que pasaron a Indias en 1577. Allí se menciona a este Martín de Monila como saliendo de Madrid al igual que Pedro Guerra que estaba emplazado en Sevilla (Barriga, *Los mercedarios en el Perú en el siglo XVI*, 1942, III: 290 y IV: 163). Este dato es relevante, pues parece que Murua tuvo una relación muy estrecha con este sacerdote. Esto lo deduzco de un párrafo tachado a comienzos del folio 304v de *La Historia general del Perú*, en que con gran dificultad me parece leer: «Fray Pedro Guerra, de quien [que por averme dado el abito y ser yo su hijo y padre por la afición que le tengo al padre]». Si sus vínculos fueron tan estrechos no sería de extrañar que ambos decidiesen embarcarse al unísono para viajar a Indias. Si este es el caso, Murua llegaría al Perú en 1577. Que este fuese el año de su llegada al Perú es corroborada por Luis E. Valcárcel en su prólogo a la crónica de Cabello Balboa, aunque no nos dice la fuente de donde recoge el dato (Valcárcel, 1951: XXIX). Es probable que este dato provenga de Vargas Ugarte, quien es citado por Condarco Morales en su *Protohistoria andina. Propedéutica*, para apoyar una afirmación similar (Morales, 1967: 277).

Como se verá en mi artículo «Nuevas miradas a los textos escondidos en el manuscrito temprano de fray Martín de Murua», el estudio de Francisco Borja de Aguinalde obliga a replantearse las especulaciones de esta nota.

Todo apunta, por consiguiente, a que ambos cronistas debieron comenzar a compilar datos para sus respectivos manuscritos en la década de 1580 y que por lo menos hasta comienzos del XVII debieron de mantener una colaboración amigable. El porqué del rompimiento es difícil decir, pero da la impresión, por las críticas que le levanta el cronista indígena, que este último debió sentirse despedido por alguna razón.

Guaman Poma menciona a Murua en *Nueva crónica y buen gobierno* hasta en cinco oportunidades y todas para denostarlo (Guaman Poma, 1968: 517, 611, 647, 648, 906 y 1080). Además, cuatro de ellas tienen como escenario la provincia de Aimaraes, concretamente las localidades de Yanaca, Pochuanca, Pacica y Pichigua, que —según este cronista— eran parte de la encomienda de Cristán de Ciloa (Silva). Como era su costumbre, el apellido de este sacerdote lo escribe en todas estas oportunidades como «Morúa». Las funciones que le atribuye es el de ser comendador del pueblo de Yanaca y doctrinero de los otros tres ya referidos (ver nota 2).

Las acusaciones que le endilga Guaman Poma presentan a Murua como una persona poderosa, de la cual diversas autoridades locales tienen que cuidarse de él, y como un abusivo que ahuyenta a los indígenas dejando impagas sus obligaciones tributarias. Sus abusos se expresan sobre todo en relación con una debilidad que parece tener por los tejidos al punto de retratarlo en el momento que con un palo golpea a una indígena que está tejiendo (ver figura 2). Concordando con este dibujo en la página adyacente categóricamente lo acusa de destruir:

«grandemente a los indios con el mal y daño y trauajos de ajuntar las solteras hilar, texer y hazer cumbi y de auasca pabellón y sobrecama uascas y frezadas y costales y de teñir lana amasejos de chicha y penas que le pone a los indios de los pueblos y a los forasteros y al común de los indios solteras muchachos y muchachas levantándole testimonio le robaba y decía que al perlado le seruián con ello y que no le avia de quitar de la doctrina y que avia de matar de azotes y anci de tanto trabajo y castigo se ausentaron los indios y se despoblaron los pueblos y anci devia a los indios al encomendero diez mil pesos de rrezago de la taza y este dicho flayre era juez de comision del corregidor quitaua mugeres casadas y a las hijas y hermanas de los indios» (Guaman Poma, 1968: 648).



Figura 2. Murua golpeando a una indígena. De Guaman Poma, *Nueva crónica y buen gobierno* (1615).



Figura 3. Descripción de *cumbi* o faja.

Tanto apego tendría a estas inclinaciones y tal su poder que en un sermón en quechua que le atribuye el cronista indígena le hace decir, según la traducción de Jorge Urioste:

«[Hijos, ¡óiganme bien no más! Ya he expulsado a ese *aimara*, lo he colgado, lo he quemado, pero por lo que se refiere a ustedes, se me han ido a quejar al encomendero y al corregidor porque hago tejer ropa y tejidos finos y porque hago hilar a las solteras en mi propia casa. ¿Me dijiste que me depondrías? ¿Quién es el obispo, quién es el rey? No le harán nada al representante de Dios. Haré que los quemem a todos ustedes, diciendo que son amancebadas o hechiceros. ¡Conózcanme bien! ¡Yo voy a morir aquí! Saldré solamente después de matar al *kuraka*. ¡Te haré confesar con el azotillo, indio *aimara* y pleitista!]» (Urioste, 1987: 655).

Si realmente alcanzó tanto poder que nadie lo podía tocar en la provincia de Aimaraes, es difícil decir, pero que tuvo una gran afición a los textiles y que le atrajeron las indígenas puede ser cierto. De lo primero dan cuenta numerosas referencias en sus dos manuscritos, donde se deleita describiendo la delicadeza de los textiles andinos como cuando nos habla de aquella camiseta del inca que obtuvo en Capachica que se jacta de caber «en un puño» (Morúa, 2004: 155) o cuando en su última página llega a diagramar un *cumbi* o faja que llevaban las coyas (Morúa, 2004: 257-258) (ver figura 3). En cuanto a su afición por las indígenas, existen numerosos párrafos en el manuscrito Galvin que parecen dar de cuenta de haber sido un sacerdote sensual que se recrea imaginando *acllas* o vírgenes del Sol que se paseaban desnudas luciendo piernas con muslos y pantorrillas gruesas según los estándares de hermosura de aquellas latitudes (Morúa, 2004: 53).

Sin duda, no es indiferente a las expresiones estéticas ni mucho menos al ingenio de los indígenas, ni a las curiosidades, hechos anecdóticos, motivos literarios. Basta leer cómo se inicia el primer capítulo del libro tercero, en que trata de las costumbres e instituciones de los incas. Allí se deleita contándonos cómo era el tipo físico de los incas, sus prerrogativas, entre las que obviamente destaca que eran servidos por veinte hermosas ñustas, asimismo, cuatrocientos pajes o que se mudaban cuatro vestidos al día, no volviéndolos a usar más de una vez, o que comían en vajilla de barro aunque también las había de oro. Sorprendido de sus habilidades intelectuales y estoicas, nos habla de los Guaracuc, a quienes describe como médicos o filósofos adivinos:



Figura 4. Cuadro mágico vinculado a la leyenda de Chuquillanto y Acoitapra.

«los cuales andaban desnudos por los lugares más apartados y sombríos desta región y por esta razón se llaman así. Y andando solos por los desiertos, sin reposo ni sosiego se daban a la adivinanza o filosofía. Desde que salía el sol hasta que se ponía miraban con mucha firmeza la rueda del sol por encendido que estuviese, sin mover los ojos, y decían que en aquella rueda resplandeciente y encendida veían ellos y alcanzaban grandes secretos, y todo el día se estaban en un pie sobre las arenas que hierven de calor, y no sienten dolor. Y también sufrían con mucha paciencia los fríos y nieves. Vivían una manera de vida muy pura y simple, y ningún deleite procuraban, ninguna cosa codiciaban más de lo que la razón y naturaleza demandaba. Su mantenimiento era muy fácil, no procuraban que la sagacidad y codicia y apetito busca por todos los elementos, mas solamente lo que la tierra producía sin ser maltratada con el hierro» (Morúa, 2004: 127-128).

Su sentido estético, su sensualidad, su sensibilidad por lo anecdótico, lo imaginativo, lo ingenioso aparte de inclinarlo al arte pictórico lo llevan a interesarse por los medios comunicativos y las expresiones literarias. De aquí que el manuscrito Galvin incorpore tanto en algunos dibujos como en el texto poemas en quechua y hasta una leyenda romántica que habla de los amores prohibidos entre un pastor llamado Acoitapra y una *aclla* o virgen del Sol que tenía por nombre Chuquillanto. Tal es su fascinación por el quechua y su inclinación por lo lúdico que al describir esta leyenda hasta se permite jugar con unos vocablos quechuas que volcados a la escritura fonética pueden ser leídos de izquierda a derecha o de arriba para abajo como al revés en el seno de un cuadrado que puede ser tipificado como mágico (ver figura 4).

Con estas inclinaciones, no es difícil imaginar que cuando conoció a Guaman Poma debió quedar subyugado ante sus habilidades y muy particularmente por la maestría que debió mostrar en el manejo de los quipus.

Entre los eclesiásticos de la época Guaman Poma, debió ser un personaje bastante conocido. Ya vemos que al parecer sirvió de intérprete de Cristóbal de Albornoz en su campaña contra las idolatrías a fines de la década de 1560. Este papel debió cumplirlo a cabalidad, pues existen varios documentos que presentan a este cronista indígena en su condición de intérprete de la Audiencia de Lima, cumpliendo este mismo cometido para el comendador y presbítero Gabriel Solano de Figueroa, que se desempeñó como juez de comisión por su majestad entre la década de 1590 y los primeros años del siglo XVII⁷.

⁷ Ver apéndice I en Porras 1971: 94-95 y Pereyra, 1997: 261-270. Además, en el archivo de Huancayo se

El ser un competente intérprete debió darle cierta popularidad entre los círculos eclesiástico, lo que le permitió viajar mucho y radicar en importantes ciudades. De hecho, existen numerosos indicios que visitó Cusco y es muy probable que aquí trabara amistad con Murua, de cuyo encuentro nacería una relación de colaboración para escribir una historia. Siendo descendiente de quipucamayos, que al parecer era una especialidad de grupos familiares, no es impensable que Guaman Poma extendiese la colaboración que brinda a Murua a otros miembros de su parentela. Así, aparte de informante, se convertirá en su dibujante y quizá también amanuense⁸ de muchas páginas del manuscrito Galvin. Suponemos que se trató de una colaboración colectiva porque entre los muchos dibujos que esconden un estilo indígena y aun en la caligrafía del texto de algunas páginas no se ve la uniformidad de una misma mano.

¿Por qué de 1604 a 1606⁹, en la provincia de Aimaraes se producen las desavenencias que llevan a Guaman Poma a referirse en términos tan negativos de quien antes fue su amigo y empleador? La falta de datos sobre la vida de ambos cronistas dificulta dar una respuesta cabal. Sin embargo, el rompimiento coincide con el momento en que Murua aparentemente comienza a escribir su versión final de *Historia general del Perú* y transforma *Origen y genealogía real de los reyes incas del Perú* en borrador.

2. LA PAGINACIÓN DE LOS MANUSCRITOS

El total de folios que Murua enumera para el manuscrito Galvin en la portada del primer libro son 145 y efectivamente si los contamos da esta cifra. Sin embargo, el último folio del manuscrito está numerado como 150. La razón porque no hay una coincidencia con esta numeración es que los tres primeros folios no están numerados, al igual que uno que se interpone entre los folios 145 y 146, y a lo largo del manuscrito vemos que, alterado el patrón de situar la numeración en el lado recto del folio, en dos oportunidades la ubica en el verso con una cifra que continúa al recto. Esto sucede en el verso del folio 42, que figura como 43, conteniendo un capítulo en blanco y en el verso del folio 61, en que tanto en este lado como en el recto hay capítulos sin escribir. Finalmente hay que señalar que luego de los tres folios iniciales sin numerar el capítulo primero del primer libro se inicia con un folio numerado como 8. En consecuencia, al número 150 debemos restarle 9 folios, que están ausentes. Esto querría decir que el total sería 141 folios, pero a ellos les debemos de sumar los 4 no numerados, dando por consiguiente un total de 145 folios.

Empezar en un folio 8 sugiere que los siete originales fueron removidos y cambiados por tres que están sin numerar¹⁰. El primer folio sin numerar tiene en el recto una portada manuscrita

conserva un documento cuya fotocopia me ha facilitado el historiador Carlos Hurtado Ames.

8 Como he mencionado en otras oportunidades, deduzco la presencia de un amanuense indígena debido a que a lo largo del manuscrito Galvin el apellido del mercedario no es escrito como él mismo acostumbraba a representarlo. Es decir, como «Murua», sino como «Morúa», que es la forma como lo hace Guaman Poma en *Nueva crónica y buen gobierno* y como figura en la carta de los curacas cuzqueños.

9 He sugerido que los desencuentros en la provincia de Aimaraes pudieron darse entre estos años porque Guaman Poma menciona como corregidor de la zona en aquel contexto a Alonso de Medina, de quien dice que fue «criado del conde de Monterrey» (Guaman Poma, 1968: 729). Si este fue el caso y como sabemos este décimo virrey, llamado también Gaspar de Zúñiga y Acevedo, solo estuvo en el poder de 1604 a 1606, es dable que estos sucesos debieron ocurrir por estos años. Sin embargo, es posible que Murua permaneciese en la zona por más tiempo, pues Guillermo Lohmann Villena (2004: 141) cita un documento que está en el Archivo de la Nación, en que se dice que el 15 de febrero de 1610, siendo Murua comendador de Yanaca, envía unos objetos de valor al convento de Escoriaza, ubicado en la provincia de Guipúzcoa.

10 Es posible que uno de estos folios haya contenido un escudo, pues, al hablar de la coya Cusi Chimbo en el

muy sencilla y en el verso un dibujo adherido que representa una especie de jardín del Edén andino con un inca que agita una honda. El segundo folio tiene el recto en blanco y en el verso se le ha pegado un escudo de la orden mercedaria. El tercer folio incluye otra portada manuscrita, pero esta vez para el primer libro y en el verso se le ha superpuesto el dibujo de una mujer arrodillada que guarda similitud con otras que aparecen en el manuscrito y que son descritas como *acllas*. Hay que destacar que ninguno de estos tres dibujos iniciales cuenta con un texto que los describa. Incluso este último aparece adyacente a un recto que da inicio al primer capítulo del primer libro que versa sobre los mercedarios.

En realidad, en vez de la *aclla*, el dibujo que mejor correspondería en esta posición es el escudo mercedario, como sugieren Adorno y Boserup según lo referido en la nota 10, pero parece que el autor quiso reservar este escudo para realzar desde la portada la orden religiosa a la que pertenecía. La presencia de la mencionada *aclla* en el lugar que ocupa es un verdadero misterio pues no calza con ninguno de los textos que siguen¹¹.



Figura 5. Armas del reino del Piru.

capítulo 21 del primer libro de *Origen y genealogía real de los reyes incas del Perú*, afirma haberlo ubicado al inicio de su manuscrito, pero en realidad no aparece. Este escudo reaparece bajo el nombre de «Las armas reales de los yngas reyes» antes de la dedicatoria que le brinda a Felipe III en el manuscrito Getty. Si este fue el caso, no es impensable, como me lo ha sugerido Thomas Cummins, que aquel escudo, también denominado «Armas del reyno del Piru», cuya autoría se la he atribuido a Guaman Poma, en diversas ocasiones hubiese correspondido también a uno de estos folios removidos y trasladado al inicio del tercer libro de la versión tardía (ver figura 5).

En una reconstrucción hipotética del primer cuadernillo original del manuscrito Adorno y Boserup sugieren que primero debió existir un folio con sus dos lados en blanco, luego el título con el verso en blanco, a continuación la carta de los curacas de 1596 y en el verso el escudo con las armas del reino del Perú; luego otro folio con su recto en blanco, pero con un verso cubierto por el escudo de los incas semejante al que aparece en el manuscrito Getty; un cuarto folio con un texto en el recto y en su verso el paraíso terrenal andino; un quinto folio también con texto en el recto y con el escudo de los mercedarios en su verso; un sexto folio con el prólogo en el recto y el verso en blanco; un séptimo folio con el título del primer libro en el recto y un frontispicio en el verso para la parte I y el capítulo I; un octavo folio con el texto para la primera parte y el capítulo I en el recto y un frontispicio de la parte I para el capítulo II; un noveno folio con un texto para el capítulo 2 de la parte I en el recto y en el verso el dibujo del primer inca, Manco Capac; un décimo folio con un texto para el capítulo 3 en el recto y en el verso el dibujo del segundo inca, Sinchi Roca; un undécimo folio con un texto para el capítulo 4 en el recto y en el verso el dibujo de Lloque Yupanqui, el tercer inca. Los folios que siguen serían como se aprecian actualmente en el original (Adorno y Boserup, 2005: 179).

11 Según Adorno y Boserup, supuestamente esta *aclla* debió haber estado en el verso del folio 143 como frontispicio del relato sobre Chuquillanto y Acoytapra (Adorno y Boserup, 2005: 157).

A partir de la página opuesta a la *acella* comienza el texto del manuscrito con un capítulo que lo denomina «prohemial». Este versa sobre la presencia de los mercedarios en el Perú. Recién en el anverso de esta página se inicia el primer capítulo que lleva por título «Del nombre de los reyes del Piru». Tanto el contenido de este capítulo como el del dos, tres y siete en un gran porcentaje se nutre casi literalmente de préstamos tomados del capítulo nueve del «símbolo católico indiano» de fray Jerónimo de Oré los cuales son matizados con datos que han sido tomados de Guaman Poma, Polo de Ondegardo e incluso de los quipucamayocs que informaron de las costumbres de los incas a Vaca de Castro por 1542. Tal es la semejanza con la obra de Jerónimo de Oré que al igual que él nuestro mercedario omite también toda referencia a Sinchi Roca, Lloque Yupanqui y Mayta Capac. Los tres folios dedicados a estos incas quedan totalmente en blanco y exceptuando a Sinchi Roca los retratos también son dejados de lado.

Solo Manco Cápac y Sinchi Roca son representados, pues incluso Cápac Yupanqui, que se beneficia de un corto relato copiado de Jerónimo de Oré, está ausente. Como consecuencia de estos vacíos una nueva anomalía ocurre. Contrastando con el patrón recurrente a lo largo del manuscrito de ubicar los textos en el recto de un folio y el dibujo en el verso que le es adyacente esta vez Manco Cápac se ubica en el verso del texto que describe el origen de los incas y en el recto que le es adyacente se inserta el dibujo de Sinchi Roca. Así, ambos dibujos quedan frente a frente.

Prosiguiendo con las anomalías, en el verso del dibujo de Sinchi Roca es ubicado el tercer capítulo, que describe a Manco Cápac, y en el recto opuesto coloca al capítulo 4, que debería haber tratado sobre Sinchi Roca, pero del cual solo pone el título del capítulo. El verso de este folio está en blanco, pero, tratando de regularizar el patrón del manuscrito, aunque faltan los dibujos, comienza a poner los títulos de los capítulos que quedan en blanco en los rectos de los folios. Cápac Yupanqui, para quien sí le pone un texto, quedará ubicado en el recto del folio que está numerado como 14.

Esta normalización se mantiene hasta el folio que Murua numera como 42. A partir de aquí el verso de este folio es numerado como 43, pero su contenido, que debería corresponder al capítulo 8, cuya materia era el capitán Guaritito, queda ausente. El capítulo 9, que trata sobre el capitán Ausitopa, se pone en el recto contiguo y a partir del verso se vuelve a regularizar la distribución de los dibujos y textos hasta el recto del folio 52, que lleva la portada del tercer libro y en su verso el primer capítulo de este libro.

Según Adorno y Boserup, los retoques que se dan en estos folios se deben al deseo de llenar un vacío dejado por la remoción que se hace de un dibujo que representaba al inca Huáscar en una litera para ir al capítulo 41 del manuscrito Getty (Adorno y Boserup, 2005: 167-168).

A partir de este folio, se normaliza la ubicación que le corresponde a los textos de los capítulos, pero los dibujos se vuelven un tanto irregulares. Así, quedan ausentes en los versos de numerosos folios¹².

12 Los versos de los siguientes folios quedan sin dibujos: el del 55, que debería ilustrar el capítulo 4 que versa sobre los cuatro orejones que acompañaban al inca; el del 56, adyacente al inicio del capítulo 5, titulado «Del gouierno y mucha orden que el Ynga tenía con su gente»; el del 58, al lado del inicio del capítulo sétimo, titulado «De como estos Yngas eran themidos, estimados y obedecido»; el del folio 60, al lado del capítulo 9, que está completamente en blanco; el del folio 61, en que pretendió poner el capítulo 10, que queda totalmente en blanco; el del 67, adyacente al capítulo 16, que queda en blanco; el del 68, que es adyacente al capítulo 17, titulado «De los famosos hechos de los indios cañares y de sus privilegios»; el del 73, adyacente al capítulo 22, titulado «De cómo tenía el Inga cuenta con los pobres y de la guarda de depósitos»; el del 77, adyacente al capítulo 26, que trata sobre unos funcionarios de los tambos; el del 87, que aparte encierra en su recto un capítulo que está en blanco y que es adyacente al capítulo 36, que se refiere a «la primera casa de recogimiento que tenía el Inga de ñustas recogidas»; el del 122, adyacente al

Este patrón se mantiene hasta que llegamos al relato del romance de Chuquillanto con Acoitapra, que semeja una historieta moderna con dibujos y que en relación con el resto del manuscrito parece gozar de cierta autonomía.

A diferencia de este manuscrito, *Historia general del Piru* tiene más del doble de folios que el manuscrito que se transformó en su borrador. En el índice, el último capítulo del manuscrito Getty figura asociado al folio 365, pero, como este tiene dos folios y el índice suma cinco folios, se podría calcular en 372 el número total de folios. Sin embargo, no llegan a tantos, pues hay varios folios que fueron retirados y otros añadidos. Sujeto a una verificación más cuidadosa, calculo que hay unos 25 folios cortados y unos 4 añadidos, lo que, con sumas y restas, daría un total de 351 folios¹³.

La división en libros y capítulos presente en el manuscrito Galvin vuelve a organizar la información vertida en el manuscrito Getty con la diferencia que esta vez ya no son cuatro los libros sino tres y el más abultado de todos ellos ya no es el tercero que versaba sobre las instituciones y costumbres de los incas, sino el primero que narra la historia de los monarcas de esta civilización. De los cuatro libros que componían la versión temprana desaparece aquel que versaba sobre los capitanes, diluyéndolo en cinco capítulos que los encaja al final del primer libro. El segundo libro, por consiguiente, ahora será el que trata la temática del que correspondía al tercer libro y el tercero la materia que antes correspondía al cuarto. Es decir, la descripción de diferentes ciudades del virreinato peruano.

3. DE LA TRANSMISIÓN ANDINA DE LA HISTORIA A LA HISTORIOGRAFÍA OCCIDENTAL

Como he tenido la oportunidad de señalar en mi estudio introductorio al códice Murua, esta nueva configuración responde a un afán de ceñirse más rigurosamente a los estándares historiográficos de fines del XVI y principios del XVII, y apartarse de los modelos indígenas que habían orientado a la versión previa particularmente en la descripción de la sucesión de los monarcas incas. A una información oral que debió parecerle escueta y confusa, nuestro sacerdote buscará mejorarla con

capítulo 71, que se refiere a «los nombres de los seis primeros meses del año»; el del 125, en que se concluye los capítulos del tercer libro y que está adyacente a un dibujo que se encuentra en el recto del folio 126, que representa a unos bailarines que por analogía a un dibujo de Guaman Poma podemos deducir que pertenecen al Contisuyo; el del 126, en que, en vez de dibujo, ha preferido escribir el prólogo al lector del cuarto libro, que está adyacente al primer capítulo de este libro que habla sobre nombre del reino del Piru; el del 127, adyacente al segundo capítulo, que alude al nombre de la ciudad del Cusco; el del 128, adyacente al capítulo 3, que se ocupa de la ciudad de Lima; el del 134, adyacente al capítulo 9, que trata sobre Huamanga; el del 137, contiguo al capítulo 12, que trata sobre Arica; el del 142, que concluye los capítulos del cuarto libro y que tiene contiguo en el recto del folio 143 el dibujo de una *aclla* con una descripción sobre estas mujeres copiado de Diego Fernández *El Palentino*.

A partir del recto adyacente se inicia la leyenda de Acoitapra y Chuquillanto, que en los cinco folios que lo integran rompe completamente con el patrón descrito. Es cierto que el texto se inicia en el recto del folio 144, pero luego su verso y recto contiguo siguen con texto. El verso del folio 145 incluye un dibujo cuyo diagrama va en el recto del folio 146. El verso de este último folio continúa, a modo de historieta moderna, con un dibujo encima de otro y el recto adyacente correspondiente al folio 147 pone otro dibujo, que concuerda secuencialmente con los anteriores y en el verso de este folio hace concluir la historia con otro dibujo. En el recto del folio 147 se inicia el índice, que concluye en el recto del folio 150. En el verso de este folio y cerrando el manuscrito se diagrama una faja que usaban las coyas y en la base se hace un listado de los días de la semana en tres columnas. En una pone al día, en la segunda un valor lúdico en castellano y en la tercera la traducción en quechua de cada uno de estos últimos.

13 En una comunicación personal, que agradezco, Adorno y Boserup me manifiestan que la numeración del Getty es 397, pero ellos han contabilizado 399 folios.

un nuevo formato y ampliándola con información proveniente de reputados cronistas, en su mayoría eclesiásticos, cuyas obras se mantenían, al igual que la suya, sin acceder a la consagración de la imprenta.

Ya en el manuscrito Galvin, con estudiosos como Pierre Duviols, Martti Pärssinen, John Rowe, Annalyda Álvarez-Calderón, he notado también que Murua copia casi literalmente a numerosos autores del siglo XVI, como Jerónimo de Oré, Diego Fernández *El Palentino*, Polo de Ondegardo, López de Gómara y presenta muchas coincidencias textuales con la obra de Guaman Poma (Ossio, 2004a: 33). De todos ellos, el más profusamente utilizado fue Polo de Ondegardo, presente en todos los capítulos que versan sobre la religión andina. Con la excepción de Jerónimo de Oré, todos estos autores vuelven a estar presentes en la versión definitiva, pero a ellos se le agrega uno cuyos materiales son enormemente coincidentes con los que figuran en las crónicas de Cabello de Balboa, Sarmiento de Gamboa y Santa Cruz Pachacuti, autores contemporáneos de nuestro mercedario, y Bernabé Cobo, que fue más tardío.

En el artículo «Probanza de los incas nietos de conquistadores», que versa sobre un documento que acredita la condición de descendientes de los incas de unos indígenas en el virreinato, John Rowe (1985) dice:

«La memoria es interesante en primer lugar como muestra de las tradiciones guardadas por uno de los ayllus reales. En segundo lugar, la comparación de su texto con la información sobre las conquistas de Thupa 'Inka transmitida por Sarmiento, Cabello y Murua ha permitido aclarar las relaciones entre estas tres fuentes. Parece que Cabello y Murua tuviesen una fuente común que no fue la relación de Sarmiento y que podemos identificar más bien con la historia perdida de Cristóbal de Molina» (Rowe, 1985: 194)¹⁴.

Después de haber hecho un cotejo entre estos tres documentos mencionados por Rowe, soy del mismo parecer, pero lo que me llama la atención es que de ser este el caso, tanto Cabello como Murua lo hayan plagiado tan extensamente. Baso esta afirmación en el hecho de que son muy numerosos los capítulos del mercedario que coinciden con el material que incorpora Cabello. En realidad, son tantos que en un momento pensé que la fuente de Murua pudiese haber sido Cabello, pero he desistido de esta suposición porque esta vez el plagio no es literal como cuando se prestan materiales de otras fuentes que he podido identificar con certeza. Es cierto, como observa Annalyda Álvarez-Calderón (1996: 92), que las semejanzas con Sarmiento también son cuantiosas¹⁵, pero las que con la ayuda de José Cárdenas he notado con Cabello son aun más. Mientras Álvarez-Calderón nota que 14 capítulos del primer libro del manuscrito Getty se asemejan a 17 en Sarmiento, nosotros hemos

14 Según Carlos Aranibar, tanto Raúl Porras como Luis E. Valcárcel ya habían «señalado el posible entronque de Sarmiento y Cabello con la perdida historia del padre Molina» (Aranibar, 1963: 123).

15 El siguiente cuadro muestra las partes en que Annalyda Álvarez-Calderón encuentra semejanzas:

- Murua, I: 9, 34-35 y Sarmiento, 17, 65-67.
- Murua, I: 13, 39-40 y Sarmiento, 19, 69-70.
- Murua, I: 15, 41 y Sarmiento, 21, 73-74.
- Murua, I: 20, 49-51 y Sarmiento, 38, 107-109.
- Murua, I: 24, 57-61 y Sarmiento, 49-50, 129-131.
- Murua, I: 25, 62 y Sarmiento, 44, 124.
- Murua, I: 26, 65-67 y Sarmiento, 51-52, 133-135.
- Murua, I: 28, 70-71 y Sarmiento, 55-56, 138-40.
- Murua, I: 30, 77 y Sarmiento, 58, 141.
- Murua, I: 31-35, 79-97 y Sarmiento, 60-61, 143-147.
- Murua, I: 37, 100-105 y Sarmiento, 62: 149-151.
- Murua, I: 56-57, 165-71 y Sarmiento, 66-67, 163-166.

encontrado que 44 capítulos de esta misma parte del mencionado manuscrito se asemejan a 24 capítulos de la tercera parte de *Miscelánea antártica*, de Miguel Cabello de Balboa¹⁶.

Solo en el caso de las coyas, de algunos incas como Sinchi Roca, Inca Roca Yahuar Huaca, Viracocha, de un par de acontecimientos vinculados con Huayna Cápac narrados en los capítulos 42 y 43 y lo que sigue al capítulo 64, que trata sobre el viaje de Pizarro al Cusco, no ha sido tomado de Cabello. En otras palabras, de los 93 capítulos que contiene el primer libro un poco menos de la mitad encierra contenidos coincidentes con los de Cabello Balboa, 22 que van del capítulo 63 al 85 ignoro de donde proceden y el resto, incluidos los que van del 86 al 93, que versan sobre los capitanes y el mito de Chuquillanto, repite en gran medida materiales desarrollados en el manuscrito Galvin¹⁷.

16 Serían como sigue:

- Murua, I: 2 y Cabello, III: 9-10.
- Murua, I: 3 y Cabello, III: 10.
- Murua, I: 7 y Cabello, III: 12.
- Murua, I: 9 y Cabello, III: 12.
- Murua, I: 11 y Cabello, III: 13.
- Murua, I: 19 y Cabello, III: 14-15.
- Murua, I: 20 y Cabello, III: 15-16.
- Murua, I: 21 y Cabello, III: 16.
- Murua, I: 22 y Cabello, III: 18.
- Murua, I: 24 y Cabello, III: 18.
- Murua, I: 25 y Cabello, III: 17.
- Murua, I: 26 y Cabello, III: 18-19.
- Murua, I: 28 y Cabello, III: 20.
- Murua, I: 29 y Cabello, III: 20.
- Murua, I: 30 y Cabello, III: 21.
- Murua, I: 31 y Cabello, III: 21.
- Murua, I: 32 y Cabello, III: 21.
- Murua, I: 33 y Cabello, III: 21.
- Murua, I: 34 y Cabello, III: 21.
- Murua, I: 35 y Cabello, III: 22-23.
- Murua, I: 36 y Cabello, III: 23.
- Murua, I: 37 y Cabello, III: 23.
- Murua, I: 39 y Cabello, III: 24.
- Murua, I: 40 y Cabello, III: 24-25.
- Murua, I: 43 y Cabello, III: 25.
- Murua, I: 44 y Cabello, III: 25.
- Murua, I: 45 y Cabello, III: 25-26.
- Murua, I: 46 y Cabello, III: 26.
- Murua, I: 47 y Cabello, III: 28.
- Murua, I: 48 y Cabello, III: 28.
- Murua, I: 49 y Cabello, III: 28.
- Murua, I: 50 y Cabello, III: 28.
- Murua, I: 51 y Cabello, III: 29.
- Murua, I: 52 y Cabello, III: 29-30.
- Murua, I: 53 y Cabello, III: 30-31.
- Murua, I: 54 y Cabello, III: 30.
- Murua, I: 55 y Cabello, III: 31.
- Murua, I: 56 y Cabello, III: 31.
- Murua, I: 57 y Cabello, III: 31.
- Murua, I: 58 y Cabello, III: 32.
- Murua, I: 59 y Cabello, III: 32.
- Murua, I: 60 y Cabello, III: 32.
- Murua, I: 62 y Cabello, III: 32.
- Murua, I: 63 y Cabello, III: 33.

17 Esta repetición no se da en el caso de la octava, décima y undécima coyas por estar ausentes en el manuscrito Galvin. De estas tres, gracias a la perspicacia de John Rowe, se puede apreciar que la información contenida en relación con la décima coya o Mama Ocllo procede casi íntegramente del capítulo 80 de la

Sin duda, tras escribir *Origen y genealogía real de los reyes incas del Perú*, Murua debió quedar muy dubitativo sobre la presentación de su material y sobre su inteligibilidad para el gran público. De aquí que en el cuarto capítulo del primer libro, cuando comienza a volcar el fruto de sus propias indagaciones hablando de Mama Huaco, nos diga:

«Aun que de hordinario quando se trata de los señores yngas de este Reyno se mudan algunas cosas y sucesos de las Coyas Reynas, sus mugeres, todavía por particularizar más y dar mayor claridad a esta historia he querido hazer de cada Coya y Reyna su capítulo junto al de su marido, porque haziendo después particular tratado dellas, causaría en los lectores confusión, que es lo que más procuro huir, y lo que puedo certificar con verdad me cuesta y ha costado mucho trabajo y sudor, porque como los yndios mezclan y confunden unas cossas con otras y unos sucesos con otros, es fuerza que los que los oyen y tratan y quieren sacar dellos alguna cosa a luz, sea con gran grandísima dificultad» (Murua, 1962: 28-29).

Tratar a las coyas independientemente de sus maridos como figuran en el manuscrito Galvin o en *Nueva coronica y buen gobierno*, de Guaman Poma, es algo que ahora que quiere desarrollar una historia más ajustada a los cánones historiográficos occidentales no concuerda y, por el contrario, puede confundir. El propio Murua ya había tenido incertidumbres al tratar a los mismos incas en el manuscrito Galvin al punto de dejar en blanco los capítulos concernientes a tres incas y preferir copiar a Jerónimo de Oré para rellenar la información sobre Manco Cápac y Cápac Yupanqui; o, como lo sugiere Martti Pärssinen, la de Tupac Yupanqui a partir del quinto capítulo de la segunda parte de la *Historia del Perú*, del cronista Diego Fernández *El Palentino*, que data de 1571 (Pärssinen, 1989: 49)¹⁸.

Si bien para los incas numerosas crónicas les habían dedicado extensas narraciones, para las coyas nadie, exceptuando Guaman Poma, les había otorgado un espacio particular en sus descripciones históricas. No teniendo a quien plagiar, no le queda más remedio que remitirse a lo que colige de las tradiciones que le narran los indígenas y la verdad que el resultado tangible es bastante escueto y estereotipado, como los dibujos que ilustran en ambos manuscritos a estas damas. Más aun, durante la época en que prepara la versión final, el panorama no debió mejorar demasiado, no quedándole otra alternativa que repetir lo que sobre estas coyas había tratado en la versión primigenia.

Igual le ocurrirá con aquellos personajes denominados capitanes, al punto de restarles la autonomía que le concedió en el manuscrito Galvin, en que les dedicó todo un libro. Dominado por el nuevo estilo historiográfico y por el deseo de economizar los dibujos, estos personajes serán subsumidos a solo cinco capítulos terminales del primer libro del manuscrito Getty.

Aparte de ser el primer libro de la versión final de Murua, el que más capítulos encierra es aquel que concentra el mayor número de las ilustraciones a color que acompañan a este documento. En realidad, las 37 que contiene se distribuyen a lo largo de los folios de este libro tratando de calzar con los personajes y acontecimientos que se describen. Esto quiere decir que —a diferencia del manuscrito Galvin que incluye representaciones de incas, coyas, capitanes, costumbres, edificios y funcionarios de los incas así como ciudades coloniales— esta versión tardía solo representa a personajes y algu-

Conquista de México, de Francisco López de Gómara (Rowe, 1987: 756).

18 Para Inca Roca, Duviols (1963: 18) descubre una semejanza entre un párrafo inicial de la descripción de Murua y parte del capítulo III de *Los errores* de Polo de Ondegardo (*Doctrina cristiana*, 1985: 8). En relación con Yahuar Huaca y Viracocha, hasta el momento no he podido identificar la procedencia de la información. Lo mismo me sucede con Pachacútec, aunque hay algunas líneas que guardan semejanza con lo que sobre este inca relata El Palentino.

nos escudos. Exceptuando los cuatro dibujos pegados que provienen de aquel borrador primigenio previo a *Origen y genealogía real de los reyes incas del Perú*, al cual hemos hecho referencia, el estilo de los 34 restantes revela una apariencia no solo más uniforme sino más occidental que aquella de las ilustraciones del manuscrito temprano.

En esta oportunidad tanto incas como coyas dejan de ocupar exteriores como se ve en los dibujos de Guaman Poma y del manuscrito Galvin y pasan a interiores con pisos embaldosados. Los colores de sus vestidos, salvo muy contadas excepciones, dejan de tener las coincidencias que el manuscrito temprano tiene con los que describe Guaman Poma para estos personajes. Igual sucede con las poses que asumen estos personajes, particularmente los incas. Los escudos que antes acompañaban a las coyas en el manuscrito Getty son transferidos a los incas como si ahora, y siguiendo una sugerencia de Thomas Cummins, el autor quisiese remarcar la patrilinealidad de los incas más que una matri-linealidad (ver figura 6).

Figura 6. Escudos en coyas del Galvin y de incas del Getty



Por el acompañamiento de los dibujos y el número elevado de capítulos así como de folios que contiene el primer libro del manuscrito Getty pasa a ser en esta versión final el más significativo de los tres que lo componen. El segundo, que antes como tercero es el que tuvo el mayor relieve en la versión temprana, es ahora un poco aumentado (aunque disminuido en términos de capítulos), reordenado y deja de estar acompañado por dibujos. El total de capítulos que encierra es 40 con 82 folios, mientras que su predecesor tuvo 73 capítulos con 73 folios que incluían 60 dibujos, los cuales en verdad hablaban más que los textos escritos.

El contenido de este libro es casi exacto al de la primera versión, aunque reordenado sustancialmente. Esto último era inevitable, pues muchos capítulos del manuscrito Galvin eran muy deshilvanados por la inserción de añadidos que claramente no calzaban plenamente con el contexto en que se ubicaban. Sin embargo, si observamos la sucesión de los capítulos el temario que tratan, con algunas excepciones, siguen la misma secuencia.

Como ya hemos tenido la oportunidad de señalar (Ossio, 2004a: 35-37), los capítulos de ambos manuscritos pueden ser agrupados en una sucesión de temáticas muy semejantes entre sí y también casi idénticas a las de *Nueva corónica y buen gobierno*, de Guaman Poma (en su descripción de la cultura incaica), pero cuyo orden secuencial presenta algunas variantes. Como se aprecia en el cuadro que sigue, con la excepción de un tema adicional que trata el manuscrito Getty el resto son los mismos que la versión primigenia, pudiéndose agrupar en un total de siete.

PAQUETES TEMÁTICOS

<i>Nueva corónica</i>	Manuscrito Galvin	Manuscrito Getty
1. Ordenanzas	1. Bienes y costumbres de los incas (capítulos del 1 al 14)	1. Bienes y costumbres de los incas (capítulos del 1 al 4)
2. Visita general	2. Gobierno	2. Gobierno
3. Calendario	a. Justicia (capítulos del 18 al 23 excepto el 22)	a. Justicia (capítulos 5 y 6)
4. Religión	b. Administradores públicos (capítulos del 24 al 29)	b. Administradores públicos y Organización del espacio (capítulos del 7 al 14)
5. Escogidas o <i>acllas</i>	3. Casamiento y escogidas (capítulos del 30 al 43)	3. Casamiento y escogidas (capítulos del 15 al 19)
6. Justicia	4. Religión (capítulos del 44 al 62)	4. Calles y tributación (capítulos 20 y 21)
7. Fiestas	5. Calles (equivalente a visita general) y tributación (capítulos 64 y 69)	5. Ordenanzas y guerra (capítulos 22 y 23)
8. Bienes y costumbres de los incas	6. Fiestas y calendario (capítulos del 70 al 72)	6. Religión (capítulos del 24 al 37)
9. Administradores públicos	7. Ordenanzas (capítulo 73)	7. Calendario (capítulos 38 y 39)
		8. Cosas notables (capítulo 40)

En nuestro estudio anterior, suponíamos que Murua prefería una secuencia de esta naturaleza porque, a diferencia de Guaman Poma, que escribió su crónica con un tono reivindicativo y sesgado por su ideología mesiánica, sus propósitos eran más de corte historiográficos, anecdóticos y quizá hasta de búsqueda de prestigio personal. Además, seguir un ordenamiento de esta naturaleza, empezando por la descripción de la Corte real y los edificios que la albergaba, y terminar con el calendario ya contaba con algunos precedentes en las obras de Diego Fernández *El Palentino* o Bartolomé de las Casas. Por otro lado, pienso que reformular la ubicación de la tributación y las ordenanzas después de describir los matrimonios debió de parecerle más consistente por la naturaleza secular de los temas. Así, concluirá con la religión y con el calendario,

que eran temas imprescindibles para la evangelización en que estaban empeñados los sacerdotes y que darán paso al tercer libro, que se inicia con la labor de los mercedarios en el Perú.

Sin embargo, siempre amigo de resaltar curiosidades, terminará este libro si bien no con una historia como la de los amoríos de Chuquillanto al menos con unos relatos sobre casos anómalos y asombrosos de factura reciente que aludían a monstruos y hasta islas y árboles flotantes que todavía podían ser observados.

Antes de referirnos a las diferencias del último libro del manuscrito Getty con el de su borrador, solo nos queda decir que, si bien el segundo libro ganó mucho en consistencia con su nuevo ordenamiento, sin los dibujos y numerosos detalles que al parecer suprime por temor a la censura, perdió mucho en lo concerniente a calidad etnográfica.

Tanto el manuscrito Galvin como su versión tardía dedican el último libro a una descripción del reino del Perú a partir de algunas ciudades. No obstante, en el manuscrito Getty a este tema, que fue desarrollado en 16 capítulos, ahora le añade 9 capítulos iniciales, en que nos presenta una descripción del origen de los habitantes del Perú, del régimen administrativo virreinal y de la evangelización y papel desempeñado por los mercedarios. En esta oportunidad, el total de capítulos que encierra este libro terminal es 31. De todos ellos dos dedicados a describir las fiestas que se hicieron en honor del nacimiento de Felipe IV en 1606, lamentablemente, fueron recortados posiblemente por los censores. Restando este recorte, quedan 20 capítulos, que, con la excepción de Oruro, describen, con un poco más de amplitud, las mismas ciudades y siguiendo el mismo orden que las del manuscrito temprano.

Tanto es el material que agrega a este tercer libro del manuscrito Getty que de los 16 folios conteniendo 11 dibujos que Murua le dedica al libro equivalente en el manuscrito Galvin ahora lo incrementa con 68 folios haciendo un total de 84 folios¹⁹. De todos ellos, solo el que inicia este libro tiene aquel dibujo pegado que siempre hemos sostenido pertenecer a Guaman Poma no solo por el parecido con sus dibujos sino por llevar un texto que hace mención a su antepasado Cápac Apo Guaman Chaua (ver figura 5). Este es un dibujo que consiste en un escudo al cual le da el nombre de «Armas del reyno del Piru», que le dará pie para hacer, en el texto contiguo, una interesante disquisición sobre la presencia de un nombre general para el territorio que antes fue dominado por los incas y que luego pasaría al dominio de la Corona española. Dada su intención de buscar un símbolo que representase la unidad del virreinato peruano, este dibujo que le escamotea a Guaman Poma pasaría en rigor a ser el primer escudo del Perú, pero, claro, de un Perú virreinal enmarcado en un esquema tahuantinsuyano de raigambre andina.

El tratamiento de las ciudades es casi el mismo que en el manuscrito Galvin. En algunos casos con los que se familiarizaría un poco más se permite darle una mayor extensión a sus descripciones previas. Esta vez les dedicará más folios al Cusco, Lima y Arequipa. Trujillo, que estuvo ausente en la versión anterior, recibe ahora algunas líneas. Igual sucede con Oruro. La secuencia se mantiene también casi igual, salvo que ahora Oropesa y Castrovirreyna son tratadas después de Arica. Lo más lamentable es la ausencia de dibujos, lo cual es compensado con un poco más de texto.

Comparando este libro con la obra de Guaman Poma, este representaría el «buen gobierno» de Murua, aunque no hay tantos juicios críticos ni recomendaciones para mejorar la administración pública y el comportamiento de los funcionarios. Solo en el capítulo 37 del segundo libro, como no lo hace en el manuscrito Galvin, se atreverá a dar sus recomendaciones para «evitar las hechizerías

¹⁹ Pero como hay 13 páginas que han sido cortadas el total de folios que quedan es de 71.

que oy usan los indios». Como él mismo lo manifiesta, su propuesta proviene de los concilios de 1567 y 1583, y consistía en crear casas especiales para los hechiceros en los pueblos donde residen los corregidores a fin de reeducarlos y separarlos de sus congéneres.

Aparte de esta recomendación, su punto de vista es que todo marcha muy bien y que:

«si en el tiempo de los yngas y reies los rijieron y gouernaron, fueron [sic] subtentados en paz y tranquilidad y justicia y vivieron con seguridad y quietud, el día de oy, que, debajo de mando y monarchía de los catholicos reyes de España, más guardados , defendidos y amparados están...Y así es su estado de los indios del Perú más feliz y dichoso que el antiguo, puestos en carrera de salvación de sus almas y viviendo debajo de leyes sanctas y justas, y gouernados por padres amantísimos, que así se pueden dezir los Reyes y Prelados que tienen» (Murua, 1964: 185).

Mediante esta cita, admite que si bien durante el pasado incaico fueron mantenidos en paz y tranquilidad pudiendo vivir con seguridad y quietud, con los reyes católicos de España, encuentra que en su presente están mejor guardados, defendidos y amparados. Como consecuencia de ella, considera que están más felices que en el pasado por la posibilidad que se les ha abierto de salvar sus almas y vivir bajo leyes santas y justas que provienen de reyes y prelados que los quieren. Se trata, pues, de una visión en que una historia modelada por la teología cristiana que reliva los beneficios introducidos por los españoles, particularmente en relación con el nuevo orden político y religioso, pero que contrasta plenamente con la de Guaman Poma, que responsabilizaba a los españoles de haber invertido el ordenamiento del mundo, apartándose de los principios que sustentaban al catolicismo y a los principios morales que habían heredado de sus antepasados.

Finalmente, no quisiera cerrar estas líneas sin mencionar la presencia de otro mercedario a lo largo de las páginas de la *Historia general del Perú*. Se trata de Gerónimo Núñez de León, cuya firma cierra la última línea del manuscrito y cuya rúbrica al pie de página acompaña los rectos de cada folio del documento. Para el padre Gumersindo Placer, se trataría del copista de todo el texto. Pero si es así, en qué momento hizo la copia. ¿Sería en 1613? Desafortunadamente, lo único que he averiguado sobre este personaje es lo que el propio Placer refiere basándose en la *Historia general de la Orden de la Merced*, de Tirso de Molina (1974, tomo II: 294, 319, 327 y 481). Es decir, «que pertenecía a la Provincia Beática, de la Merced; que, en el año 1607, asistió en Cazorla, al Capítulo Provincia de Andalucía, en el que salió elegido Elector General de la Orden. En virtud del cargo, estuvo presente en el Capítulo de 1609, en Guadalajara, en el que cesó; dedicándose, luego, a empresas redentoras, en Tetuán y Marraquex» (Placer, 1987: 41).

Una duda que me surge ante esta observación de Placer es que, siendo copista y su rúbrica aparece en cada recto, cómo podemos explicar que su rúbrica aparezca también en páginas con una caligrafía diferente a la predominante. En todo caso, creo que si Placer piensa que Gerónimo Núñez de León fue el copista que rubrica el texto, Adorno y Boserup debieron tomar en cuenta este dato en su observación de que hay tres caligrafías: una de Murua y otras dos que les parece discurrir a lo largo del texto hasta el folio 171/191v y el otro desde este punto hasta el folio 366/382r (Adorno y Boserup, 2005: 165)²⁰ (ver figura 7).

20 Comentando el borrador de este artículo, Adorno y Boserup me aclaran que la rúbrica no corresponde a Gaspar Núñez de León, sino a Gerónimo Núñez de León. Literalmente me manifiestan: «The Placer/Gaspar Núñez argument can be dismissed by the incontrovertible evidence of the identity (the king's notary) and function (authorizing the book to be printed and rubricating every recto in fulfilment thereof) of Núñez de León , which appears on the Getty manuscript's folios 11r and 387v and as studied by Adorno 2004».

cap. 3. de la Dispuision de la tierra grandes	fo. 288
cap. 4. de las Ruinas del Reyno del piru	fo. 291
cap. 5. del gobierno que o tiene el Reyno del piru	fo. 295
cap. 6. que prosigue el gobierno de justicia. que o tiene el piru	fo. 298
cap. 7. de como los primeros Religiosos que pasaron a la conquista de este Reyno occidental del piru fueron los de la sagrada Religion de m. s. de las m. d. de capatzen y del fruto que en el si dieron	fo. 300
cap. 8. de como los Religiosos de la orden de la Cito Real de m. s. de las m. d. fueron despues de aver conquistado y predicado el santo e Van Jeli en este Reyno del piru a la s. p. y gozbonaciones de sancta cruz y tuucuman para su o Reyno de ofile	fo. 303
cap. 9. del gobierno espiritual que ay en el Reyno del piru	fo. 306
cap. 10. de la gran ciudad de Culsiu y su descripcion	fo. 309
cap. 11. de las fiestas q. se hicieron en la ciudad de Culsiu al nacimiento del principe don p. s. l. p. s. año de mill y seysientos y seys	fo. 313
cap. 12. que prosigue las fiestas que se hicieron en la ciudad de Culsiu	fo. 317
cap. 13. de la ciudad de los Reyes y su descripcion	fo. 322
cap. 14. que prosigue las cosas notables de la ciudad de los Reyes	fo. 325
cap. 15. del callao, y puerto de la ciudad de los Reyes	fo. 329
cap. 16. de la ciudad de leon de suanuco	fo. 331
cap. 17. de la gran ciudad de s. j. de quito y de su nombre	fo. 333
cap. 18. de otras ciudades y Villas de este Reyno y a la ciudad de truxillo.	fo. 335
cap. 19. de la Villa de canete y de j. ca.	fo. 338
cap. 20. de lo Valles de la nasca y la Villa de camana	fo. 341
cap. 21. de la muy noble y real ciudad de ariquipa	fo. 342
cap. 22. de la miserable ruyna que vino a la ciudad de ariquipa	fo. 345
cap. 23. de la Villa de sanct marcos de areca	fo. 351
cap. 24. de la Villa Rica de oropesa y la ciudad de castro V. Reina	fo. 352
cap. 25. de la ciudad de s. Juan de la frontera de suamanca.	fo. 355
cap. 26. de la ciudad de nra. s. de la pa y su descripcion y n. antig. de su quito	fo. 357
cap. 27. de la Villa de sururu y de su descubrimiento	fo. 358
cap. 28. de la Villa de oropesa y canata en el valle de colapampa	fo. 360
cap. 29. de la ciudad de sanct miguel de la plata y n. de los ofatos	fo. 361
cap. 30. del Rico y famoso serro de potossi y de sus grandes ay	fo. 363
cap. 31. de la Villa y mperial de sanctiago de potossi	fo. 365

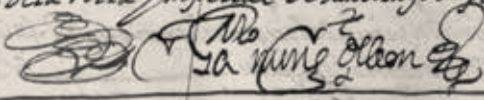

 Gerónimo de León

Figura 7. Rúbrica de Gerónimo de León.



COLORES, TEXTILES Y LA
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
EN LA *HISTORIA GENERAL DEL PIRU*



Elena Phipps

Metropolitan Museum of Art

Karen Trentelman

Getty Conservation Institute

Nancy K. Turner

J. Paul Getty Museum



1. INTRODUCCIÓN

El manuscrito de la *Historia general del Piru* (1615), de Martín de Murua, que se encuentra en el J. Paul Getty Museum, es un documento artístico de rara importancia, debido en parte a sus 38 ilustraciones coloreadas a mano que muestran a la realeza incaica, su historia y sus escudos de armas¹. Preparado a comienzos del siglo XVII, el manuscrito Getty se creó en una época en la cual los artistas peruanos que ilustraban la historia andina combinaron las convenciones europeas de la ilustración figurativa con los tradicionales conceptos artísticos andinos.

La mayoría de los dibujos de este manuscrito ilustran detalladamente a los nobles incas vistiendo las ropas de la realeza en su estilo tradicional. Cada ilustración ocupa una página completa y consta por lo general de una sola figura de pie sobre un piso de losetas o —en unos cuantos casos— un paisaje². Las figuras se trazaron con tiza negra, delineándose las con tinta, ya sea marrón o roja, y pintándose las en acuarela y gouache. Los ilustradores parecerían haber estado familiarizados no solo con las convenciones de la vestimenta andina, sino también con los valores culturales que los colores expresaban entre los incas³. Los tonos empleados para retratar las prendas de vestir se parecen bastante a los textiles incaicos que han sobrevivido, lo que sugiere que los artistas habían visto ropas históricas reales ya fuera como reliquias o posiblemente en entierros o santuarios. Las ropas además fueron representadas prestando un alto grado de atención a detalles tales como su tejido y diseño.

En el presente ensayo nos concentramos en la representación artística de las ropas de estilo incaico en las ilustraciones del manuscrito Getty, explorando las influencias europeas y andinas en sus retratos de los reyes (incas), reinas (coyas) y nobles del Tahuantinsuyo. Nuestro interés en las correspondencias existentes entre los colores de las prendas de vestir en las ilustraciones y los de las piezas textiles andinas históricas nos movió a realizar un examen

1 El manuscrito Getty de Murua (manuscrito Ludwig XIII 16 [83.MP.159]) contiene 35 ilustraciones de personas y tres escudos de armas a toda página. Se piensa que cuatro de las imágenes (folios 79r, 84r, 89r y 307r) originalmente formaron parte del manuscrito Galvin. El manuscrito Getty se encuentra en excelente estado y no hay evidencia alguna de retoques, repintado o pérdida en cualquiera de las imágenes.

2 Además de la(s) figura(s) principal(es), los folios 19r, 21r, 40v, 49r, 51v, 57v, 62v, 64r, 84r y 89r muestran paisajes o elementos arquitectónicos o viñetas.

3 Cfr. Phipps, 2003: 51-59.

científico a profundidad de los colorantes empleados en el manuscrito Getty. Los resultados identificaron tres grupos distintos de colorantes o paletas más una fase de embellecimiento, lo que sugiere que las ilustraciones fueron creadas por varios artistas o en el transcurso de distintas campañas artísticas que involucraron a uno o más artistas⁴. Así, la identificación de las paletas y su distribución entre las ilustraciones brinda una nueva contribución y un corpus de evidencias a las discusiones académicas referidas a la producción del manuscrito⁵.

2. LAS VESTIMENTAS ANDINAS Y LAS ILUSTRACIONES DEL MANUSCRITO GETTY

2.1. TIPOS

En la sociedad incaica, las prendas de vestir evolucionaron durante los siglos anteriores al contacto hispano para expresar distintos aspectos de la identidad, la autoridad y la lealtad de una persona. Para los incas, las ropas especiales hechas con materiales y diseños prescritos formaban parte de la construcción del imperio, los rituales religiosos y la jerarquía social. Los andinos siguieron vistiendo tales prendas —símbolos icónicos del pasado inca— en los siglos XVII y XVIII, en particular en las celebraciones rituales y las fiestas cristianas. La notable similitud entre las ropas retratadas en el manuscrito Getty de Murua y los ejemplares de textiles incaicos que han sobrevivido de la tardía época inca y el temprano periodo virreinal sugiere que los artistas o bien estaban dibujando desde una memoria reciente de sus modelos o reproducían textiles concretos.

Las ropas vestidas por la realeza incaica comprendían al *uncu* (camiseta) y a la *yacolla* (manto) para los varones, y el *anacu* (vestido envuelto alrededor del cuerpo) y la *lliclla* (manto para los hombros) para las damas. Construidos a partir de pedazos rectangulares de tela tejida sin cortar, estas ropas empleaban convenciones y motivos de diseño culturalmente específicos.

Por ejemplo, en un *uncu* el canesú, la pretina y las divisiones generales de las partes superior e inferior del cuerpo a menudo tenían un patrón o se las distinguía por su color y diseño. Los *uncus* que aparecen en las ilustraciones del manuscrito Getty de Murua siguen estos criterios, pues utilizan diseños geométricos, ya sea individualmente o en grupos, como *tocapus* (motivos geométricos abstractos encerrados en un cuadrado) (véase, por ejemplo, el folio 26v) o series de cuadrados y franjas (véase, por ejemplo, el folio 28v), así como algunos elementos figurativos (verbigracia los folios 21v y 24v, donde hay aves inscritas en los cuadrados).

Los *tocapus* se asociaban con el rango y un alto estatus. Por lo general, se les hallaba en la pretina del *uncu*, pero en ciertas prendas especiales cubrían una mayor parte de la superficie. El *uncu* usado por Inca Roca estaba íntegramente cubierto por *tocapus*, una forma que Murua describe en otro lugar del texto como una *capac uncu*, «camiseta rica y poderos[a]»⁶. Aunque los detalles del *uncu* con diseños de *tocapu* que cubren a todo el cuerpo en el retrato de Inca Roca varían con respecto al único ejemplar conocido de un *uncu* semejante (figuras 1 y 2)⁷, su similitud conceptual queda en cambio clara.

4 Cfr. Cummins, en este volumen.

5 Cfr. Ossio, en este volumen.

6 Cfr. Murua, 1611-1613: libro 1, capítulo 64, «Que el Marques Pizarro fue al Cusco», folio 138v.

7 Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D. C., acc. nro. B-518. Con respecto a esta camiseta consúltese Phipps y Martín, 2004b: 153-156 (cat. no. 18, por Elena Phipps).

Figura 1. Detalle de *uncu* cubierto íntegramente de *tocapus* en el retrato de Inca Roca, el sexto inca. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615, manuscrito Ludwig XIII 16 (83.MP.159), folio 32v. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Figura 2. *Uncu* cubierto íntegramente de *tocapus*, inca (Perú), comienzos a mediados del siglo XVI, tejido en tapiz, urdimbres de algodón y tramas de camélido, prenda de vestir: 76,2 X 91,4 cm (30 X 36 pulgadas). Dumbarton Oaks, Pre-Columbian Collection, Washington, D. C.



Otras representaciones de *uncus* en el manuscrito Getty pueden relacionarse directamente con ejemplares que han sobrevivido. Se han conservado docenas de *uncus* con pretinas de *tocapus*, como los de Manco Cápac (folio 21v) y Lloque Yupanqui (figura 3)⁸. Es más, el *uncu* de un azul brillante de este último tiene un notable parecido con una muy rara prenda ritual hallada congelada en un santuario inca en la cumbre de una montaña (figura 4)⁹. Otro motivo recurrente, al que se conoce como *q'asana*, consta de un panel de cuatro cuadrados con idénticos motivos geométricos, como el que vemos en la parte inferior del *uncu* de Mayta Cápac (folio 28v; véase también el 44v)¹⁰. Un *uncu* incaico con este patrón se encuentra en la colección del National Museum of Natural History del Smithsonian Institution¹¹.

Los reyes incas del manuscrito Getty por lo general aparecen vistiendo una *yacolla* sobre sus camisetas que les llega hasta la rodilla. El manto del varón era tradicionalmente un gran rectángulo llano de tela tejida a la que se aseguraba sobre los hombros anudando dos de sus esquinas¹². Solo dos de las ilustraciones de este manuscrito (folios 84r y 89r) —significativamente, dos de los cuatro folios que se cree fueron trasladados de la *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru* (1590), de Murua, esto es el manuscrito Galvin— muestran a una *yacolla* usada así¹³. La mayoría lo muestra envuelto de modo suelto alrededor de los hombros, en un estilo que recuerda a la capa regia europea. Esta diferencia en la representación sugiere que las diversas imágenes fueron creadas por distintos artistas o que el aspecto semejante a una capa coincidía con una concepción europea más formal de la realeza incaica. Como veremos, las diferencias entre los colorantes en los cuatro folios trasladados y el resto de las imágenes del manuscrito Getty respaldan la hipótesis de que distintos artistas fueron responsables por estas representaciones.

Durante el Tahuantinsuyo y el temprano periodo virreinal, la vestimenta de una mujer (*anacu*) tradicionalmente constaba de una gran pieza rectangular de tela tejida envuelta alrededor del cuerpo, ceñida en la cintura y sujetada en los hombros con alfileres metálicos (*tupu*). Alrededor de los hombros y encima del vestido se envolvía un manto rectangular (*lliclla*) que llegaba hasta la cintura o más allá, y se le sujetaba con alfileres sobre el pecho. En ambas prendas se organizaban los diseños en una serie de registros horizontales, yuxtapuestos sobre grandes áreas de un solo color. Durante muchos siglos, esta orientación horizontal se asoció en la sociedad andina con los atributos femeninos, y hasta hoy la vestimenta femenina emplea este principio de diseño¹⁴. Todas las figuras femeninas en el manuscrito Getty están vestidas así (véanse, por ejemplo, los folios 23r y 79r), con algunas variantes.

8 Consúltase, por ejemplo, Rowe, 1978: 251, figuras 7 y 8.

9 Fue excavada por Johan Reinhard en un entierro ritual incaico a 5.852 metros de altitud en el nevado Ampato cerca de Arequipa, Perú. Consúltase Reinhard, *Ice Maiden*, figura 23. Esta camiseta de varón fue encontrada cerca de un entierro de mujer.

10 El motivo *q'asana* fue ilustrado por Guaman Poma de Ayala en *Nueva corónica y buen gobierno*, su carta al rey de España (1615), 98 (Mayta Capac). Su texto asimismo describe las diversas ropas de la nobleza, su color y diseños inclusive.

11 Smithsonian Institution National Museum of Natural History, Washington D. C., acc. no. 307655. Para una fotografía a color de esta camiseta consúltase Phipps, «Rasgos», figura 12. Cfr. también Rowe, 1978: 261, figura 15. En Los Ángeles County Museum of Art (acc. no. M.78.84.2) hay una camiseta de estilo inca con interesantes diseños geométricos en bandas que recuerdan los diseños listados representados en la parte superior del *uncu* de Mayta Cápac (folio 28v).

12 Para las evidencias arqueológicas de esta práctica, consúltase Rowe, 1995-1996: 26.

13 Debido a su parecido con las imágenes de *Nueva corónica y buen gobierno*, por lo general se coincide en que los folios 84r y 89r del manuscrito Getty fueron dibujados por Guaman Poma.

14 Para un examen de la orientación de los diseños en las ropas de mujer, consúltase Desrosiers, 1992: 21-27; y Rowe, 1995-1996: 14-21.

Figura 3. Detalle de *uncu* con pretina de tocapus en el retrato de Lloque Yupanqui, el tercer inca. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615, manuscrito Ludwig XIII 16 (83.MP.159), folio 26v. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Figura 4. *Uncu* azul con patrón triangular en la pretina, inca (Ampato, Perú), temprano siglo XVI, tejido en tapiz, urdimbres de algodón y tramas de camélido, ca. 81 X 76 cm (32 X 30 pulgadas). Museo Santuarios Andinos de la Universidad Católica de Santa María, Arequipa.



Figura 5. Detalle del borde bordado del *uncu* y *yacolla* tornasol en el retrato de Manco Cápac, el primer inca. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615, manuscrito Ludwig XIII 16 (83.MP.159), folio 21v. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Figura 6. *Unku* (detalle), inca (Perú), tardío siglo XV-temprano siglo XVI, tejido en tapiz, urdimbres de algodón y tramas de camélido, prenda de vestir: 88.9 X 74.3 cm (35 X 29 ¼ pulgadas). Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Sin embargo, las capas superpuestas del *anacu* se muestran con precisión solo en la vestimenta de la coya y su acompañante jorobada del folio 89r, uno de los que se cree fue trasladado desde el manuscrito Galvin. La imagen de Rahua Ocllo (folio 79r), que es también una de las imágenes transferidas, no muestra esta superposición, pero por lo demás sí sigue en gran medida el estilo de los retratos de las coyas del manuscrito Galvin y no el de los del Getty. Por ejemplo, ella está de pie sobre un montículo (no sobre el suelo), sus pies no se ven y la parte inferior de su ropa tiene forma cilíndrica.

La notable correlación entre la vestimenta mostrada en el manuscrito Getty y los textiles incaicos que han sobrevivido se extiende hasta detalles técnicos mínimos del acabado. Por ejemplo, el ribeteado en dos partes que consta de un zigzag bordado con una puntada policromada en cadena, que se encuentra en las camisetas incaicas sobrevivientes, está claramente representado en el dobladillo del *uncu* de Manco Cápac en el folio 21v (figuras 5 y 6; véanse también las figuras 3 y 4). De igual modo, las costuras a lo largo de las aberturas del cuello y los brazos, características de los *uncus* incaicos, fueron cuidadosamente representadas en varias ilustraciones (véase la figura 3).

Encontramos otro ejemplo más de la atención que los artistas prestaron a los detalles de la vestimenta incaica en las representaciones de los cinturones usados por las coyas. Denominado *mama chumpi* (cinturón madre), esta parte esencial de sus ropas estaba envuelta y atada alrededor de la cintura, sosteniendo así al *anacu* en su lugar. Algunos de estos cinturones parecerían haber tenido importancia simbólica y eran creados especialmente para usarlos en ocasiones

rituales específicas. Un tipo especial de *mama chumpi*, al que se usaba en la fiesta anual incaica del maíz, está documentado en el último folio del manuscrito Galvin (véase la página 375, figura 3), en que una críptica descripción codificada identifica el proceso usado al tejer el cinturón, hilera por hilera¹⁵. Los cinturones empleados por las coyas en las ilustraciones del manuscrito Getty fueron cuidadosamente delineados tanto en su diseño como en su tejido. Por ejemplo, Chimpo (véase la figura 11) y Mama Cura (folio 27v) llevan cinturones que muestran claramente los patrones bordados.

En efecto, las ilustraciones del manuscrito Getty muestran una variedad de tejidos y tipos de telas en la vestimenta. Las ropas andinas, en particular las que se fabricaban en los talleres regios, fueron tejidas con los más finos materiales, como los hilos fabricados con el sedoso pelo de la alpaca y la vicuña, los camélidos nativos de la sierra andina¹⁶. La célebre tela de tapiz tejido de doble cara a la que se conoce como *cumbi* aparece en el *uncu* que viste Cápac Yupanqui (folio 30v) y en los diversos *anacus* de Chimpo (véase la figura 11), Chimpo Urma (folio 29v) y Rahua Ocllo (folio 79r). Tejido por expertos (*cumbicamayos*) y usando hilos de lana de camélido teñidos por especialistas en color (*tulpu camayo*), el *cumbi* no tiene parangón en su calidad: perfectamente acabadas a ambos lados, estas telas por lo general tenían docenas de urdimbres y más de cien tramas por pulgada de tejido¹⁷. Un gran número de *uncus* tejidos como *cumbi* han sobrevivido (se conocen al menos cincuenta), pero solo se sabe de la existencia de un *anacu* de estos¹⁸.

Las ilustraciones asimismo muestran diversas telas con patrones en cara de urdimbre, como *lliclla* listada usada por Mama Yunto (folio 37v) y el *anacu* de Chimpo Ocllo (figura 7), algunas de las cuales se correlacionan con ejemplares del siglo XVIII que claramente representan la duradera tradición textil regional retratado en el manuscrito (figura 8). Unas cuantas además muestran un cambio significativo en el tipo de tela: se muestra a Pachacuti Inca Yupanqui (figura 9) y Huayna Cápac (folio 62r) vistiendo ropas que parecerían estar hechas de algodón, con diseños dibujados sobre la superficie. Hasta hoy se siguen haciendo estas telas en la selva, la región tropical de las tierras bajas en la cuenca del río Amazonas a la cual los incas conocían como el Antisuyo (figura 10)¹⁹.

Como los textiles del manuscrito Getty fueron retratados con tantos detalles, podemos especular acerca de su procedencia comparándolos con los ejemplares que han sobrevivido. Las representaciones de la realeza incaica en la época virreinal a menudo enfatizaban el uso del *tocapu* como insignia de rango, indicando el derecho del usuario a un estatus de élite. Es más, lo que se sabe acerca de la producción de telas incaicas indica que aquellos textiles con motivos de *tocapu* quizá fueron fabricados con la técnica *cumbi*. Una característica interesante de las ilustraciones del manuscrito Getty de Murua es que está claro que los modelos incaicos de las ropas de varón con diseños ajedrezados y de *tocapus* habrían sido fabricados bajo los auspicios de los reales talleres de tejido, y que reflejan el estilo regio asociado con el Cusco, el centro quechua hablante del Imperio inca.

15 Cfr. Desrosiers, 1986.

16 Cfr. Rowe, 1978 y Rowe, 1995-1996.

17 Cfr. Phipps, 2004: 21-25.

18 Brooklyn Museum, acc. no. 36.760. Cfr. Phipps, Hecht y Martín, 2004b: 163-64 (cat. no. 22 por Sophie Desrosiers y Elena Phipps).

19 Si bien los reyes incas usualmente usaban ropas hechas de *cumbi*, se sabe por varias crónicas que mientras viajaban por las diversas regiones de su imperio vestían las ropas de dicha localidad. Consúltense Betanzos, 1996: 169.



Figura 7. Detalle del *anacu* en el retrato de la coya Chimpo Ocllo. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615, manuscrito Ludwig XIII 16 (83.MP.159), folio 31v. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Figura 8. *Anacu*, aimara (Bolivia), siglos XVIII-XIX, tejido llano de cara urdimbre con patronado flotante de cara urdimbre, urdimbres y tramas de camélido, 125 X 135 cm (49 ¼ X 53 1/8 pulgadas). Colección privada.



Figura 9. Detalle de un *uncu* en una imagen de Pachacuti Inca Yupanqui, el noveno Inca. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615, manuscrito Ludwig XIII 16 (83.MP.159), folio 40v. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Figura 10. Tela para cargar bebés (detalle), shipibo/conibo (Perú), temprano siglo XX, algodón teñido y pintado con tinte, hueso, 20,3 X 65,4 cm (8 X 25 3/4 pulgadas). Metropolitan Museum of Art, Nueva York.



Figura 11. Detalle de una *lliclla* en el retrato de la coya Chimpo. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615, manuscrito. Ludwig XIII 16 (83.MP.159), folio 25v. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Figura 12. *Lliclla*, aimara (Perú), siglos XVII-XVIII, tejido llano de cara urdimbre, urdimbres y tramas de camélido, dos paneles unidos: 126 X 120 cm (49 5/8 X 47 1/4 pulgadas). Colección privada.

En cambio, las ropas de mujer en su mayoría no usan los diseños de *tocapu*²⁰. La mayor parte de su vestimenta parecería más bien haber tenido como modelo los más simples textiles de franjas en la cara urdimbres asociados con las tradiciones de tejido de la cultura aimara (figuras 11 y 12), la cual tuvo su centro alrededor del lago Titicaca, en el altiplano de Bolivia y el Perú, al sudeste del Cusco. Esto sugiere que o bien los modelos mismos de las coyas tenían textiles aimaras asociados consigo o que estos tejidos fueron imaginados por los artistas que hicieron al menos algunas de las ilustraciones, y que, por ende, es posible hayan sido de dicha región²¹.

2.2. COLORES

La aplicación del color a las imágenes del manuscrito Getty sigue unos reconocibles patrones de color andinos que se relacionan directamente con el tema representado, a saber, la nobleza incaica y sus accesorios. Conocemos estos patrones a partir de referencias encontradas en la documentación virreinal y gracias al examen de los textiles y objetos que han sobrevivido. Estas evidencias sugieren, por ejemplo, que el rojo y el azul frecuentemente se usaban en las ropas de los nobles incas, en tanto que el blanco quedaba reservado para la vestimenta usada por el rey inca y por sacerdotes particulares del culto solar incaico²². Las evidencias de los artefactos que se han conservado también sugieren que las representaciones del tocado real conocido como la *mascaypacha* son consistentes con la tradición incaica: este flequillo ornamental particular aparece siempre descrito de color rojo en las crónicas españolas del siglo XVI²³. La pintura metálica de plata (hoy oscurecida a un gris oscuro), asimismo, se usó para retratar objetos incaicos que se sabía eran de metal, como las armas (véase la figura 16) y las joyas.

Parte de nuestra comprensión de las elecciones de color en la ropa proviene de *Nueva corónica y buen gobierno* (1615), de Felipe Guaman Poma de Ayala, en que este representó esencialmente la misma serie de reyes y reinas incas que el manuscrito Getty de Murua. Aunque los dibujos de la *Nueva corónica y buen gobierno* fueron hechos únicamente en tinta, Guaman Poma brinda una descripción escrita en el texto acompañante que significativamente indica los colores de las ropas usadas por personas específicas. Por ejemplo, él describe a Manco Cápac vestido con una *yacolla* carmesí o de color encarnado, y un *uncu* «colorado» en su sección superior y azul claro en la inferior²⁴. Esto es un esquema de color similar al que vemos en la imagen de este inca en el manuscrito Getty (véase la figura 5). En cambio, el texto de este manuscrito describe generalmente la personalidad de los personajes, pero no sus ropas, dependiendo más bien de las ilustraciones a color para que estas brinden la descripción visual. En efecto, el texto a veces dirige al lector a que vea las ilustraciones: «Su figura es al natural la que se ve»²⁵.

20 La excepción a esta regla en el manuscrito Getty es la imagen de Rahua Ocllo (folio 79r), la cual está emparentada más estrechamente en su estilo con muchas de las ilustraciones del manuscrito Galvin de Murua, del cual se cree fue transferida.

21 Cfr. Ossio, en este volumen.

22 Cfr. Phipps, 2003: 52-54.

23 Cfr. González Holguín, 1989: 232, s. v. «Mazcca paycha»; y, por ejemplo, Pizarro, *Relación*, 66.

24 Guaman Poma, 2004: 87: «su manta de encarnado y su camegeta arriua colorado y en medio tres betas de tocapo y lo de auajo azul claro». Cfr. Phipps, 2003: 54 y 58, n. 18, con respecto a la traducción de los términos que Guaman Poma usó para el rojo.

25 Esta instrucción de que se vean las ilustraciones se da (con pequeñas variantes en su redacción) al final de los capítulos 5 al 18 del libro 1 del manuscrito Getty. Unas referencias algo más discursivas a las ilustraciones fueron añadidas a los capítulos 2 al 4 y al que no tiene número del libro 1.



Figura 13. Antonio de Pereda y Salgado (español, 1611-1678). Alegoría de la vanidad (detalle), hacia 1634, óleo sobre lienzo, 139,5 X 174 cm (54 7/8 X 68 1/2 pulgadas). Kunsthistorisches Museum, Viena.



Figura 14. Manto de tornasol (detalle), Bolivia, tardío siglo XVIII, urdimbres negras de camélido y tramas rosadas de seda teñidas con cochinilla, dos paneles unidos: 89 X 76 cm (35 X 30 pulgadas). Colección privada.

Esta diferenciación de los diversos tonos de rojo quizá tuvo como base la observación de textiles andinos teñidos con tintes regionales²⁶. En las telas andinas se emplearon al menos dos tintes rojos para darles color, provenientes de fuentes muy distintas: el carmín, un tinte brillante preparado a partir de los cuerpos secos de las hembras de la cochinilla, el insecto escama *Dactylopius coccus*; y un tipo peruano de rubia roja, un tinte más anaranjado rojizo proveniente de la raíz de una especie peruana del género *Relbunium*²⁷. Estos dos tonos rojos (no así la fuente de su tinte) fueron distinguidos por Guaman Poma en sus descripciones textuales.

De igual modo, los artistas del manuscrito Getty utilizaron varios pigmentos minerales y colorantes orgánicos distintos (a los que se examina en la siguiente sección) para conseguir tonos que iban desde el rojo al anaranjado, rosado, carmesí y morado. Podemos ver que los artistas distinguían el carmesí del canesú del *uncu* de Cápac Yupanqui (véase la figura 15) de las *yacollas* más anaranjado-rojizas de Lloque Yupanqui y Pachacuti Inca Yupanqui (véanse las figuras 3 y 9), tal vez del mismo modo en que Guarnan Poma distinguía a estos dos tonos de rojo. El canesú carmesí aparece en varios *uncus* históricos que han sobrevivido²⁸.

Tal vez el ejemplo más notable del uso del color en el manuscrito Getty de Murua comprende la representación de la versión andina del *tornasol*, un tipo de lujosa tela de seda que la nobleza hispana favorecía. El uso de un color en las urdimbres y de un color contrastante en las tramas daba como resultado un efecto resplandeciente de dos tonos, en

26 Cfr. Phipps, 2003.

27 Cfr. Wouters y Rosario-Chirinos, 1992.

28 Consúltense, por ejemplo, Phipps, Hecht y Martín, 2004b: 140-143 (cat. no. 11 por Elena Phipps).

particular en las sombras y dobleces (figura 13). Varios mantos del manuscrito Getty están pintados con un brillante azul moteado y con rojo, rosado o amarillo. Estos colores contrastantes captan la ilusión óptica de los distintos tonos que se creaban cuando la luz caía sobre las telas de tipo tornasol (figura 14)²⁹. Importado al Nuevo Mundo a mediados del siglo XVI, el tornasol inspiró a los tejedores andinos a que crearan telas similares usando hilos de alpaca negros naturalmente refulgentes, a los que a veces se combinaba con sedas importadas de modo tal que las oscuras urdimbres dejaban ver indicios de las tramas rosadas, verdes o azules³⁰.

Guaman Poma menciona al tornasol en su *Nueva corónica y buen gobierno* cuando describe el manto de Tupac Inca Yupanqui³¹, y los artistas del manuscrito Getty lo representaron claramente en las *yacollas* de Cápac Yupanqui (véase la figura 15), Sinchi Roca (folio 24v), Mayta Cápac (folio 28v) y Huayna Cápac (folio 64r), así como en el *anacu* de Mama Cura (folio 27v). No conocemos ningún ejemplo de textiles andinos compuestos de este modo antes del arribo de los españoles. Así, las representaciones de la nobleza incaica de épocas anteriores a la conquista, vistiendo telas asociadas con la aristocracia española, nos brinda un fascinante ejemplo de la fertilización cruzada de las ideas y sensibilidades visuales europeas y andinas que encontramos en el manuscrito.

En suma, las imágenes del manuscrito Getty parecerían proporcionar versiones notablemente fieles de los textiles y tipos de prendas de vestir andinas de la tardía época incaica y el temprano virreinato. Las representaciones captan aspectos prominentes no solo de la tradicional vestimenta inca, sino también —como lo muestra el aspecto de los textiles de tipo tornasol— de la ropa durante la transición en que se creó el manuscrito. Estas sensibilidades fueron transmitidas tanto en los tipos como en la coloración de las ropas vestidas por la realeza incaica en el manuscrito Getty.

3. ANÁLISIS TÉCNICO DE LOS COLORANTES EN EL MANUSCRITO GETTY DE MURUA

3.1. METODOLOGÍA

En 1999 se inició el estudio de los materiales y las técnicas de pintura empleados en la producción de las ilustraciones del manuscrito Getty³². La meta era evaluar si había alguna relación entre los colores y los colorantes usados para retratar las vestimentas, y los colorantes textiles reales hallados en las ropas concretas sobrevivientes de la época incaica y el temprano virreinato. En ese momento se realizó un análisis visual³³ de los folios ilustrados con un análisis científico

29 Cfr. Phipps, 2000.

30 Consúltese, por ejemplo, Phipps, Hecht y Martín, 2004b: 175.

31 Guaman Poma, 2004: 111: «su manta de torne azul». No queda claro si se trata de un error de redacción y que debiera haber dicho «tornesol azul», pero parecería esar refiriéndose al «tornesol» de dicho color.

32 Elena Phipps fue académica invitada por el J. Paul Getty Museum del 4 de octubre al 31 de diciembre de 1999, lapso en el cual ella y Nancy Turner examinaron el manuscrito Getty de Murua y diseñaron un programa para el estudio de la relación entre los colorantes y las representaciones de los componentes textiles; consúltese Phipps, 1999.

33 El manuscrito Getty de Murua fue examinado bajo magnificación binocular (10-100x) y luz natural y ultravioleta, para así revelar reparaciones, daños y las condiciones de la película de pintura, además de recoger información preliminar acerca de la naturaleza de los pigmentos.

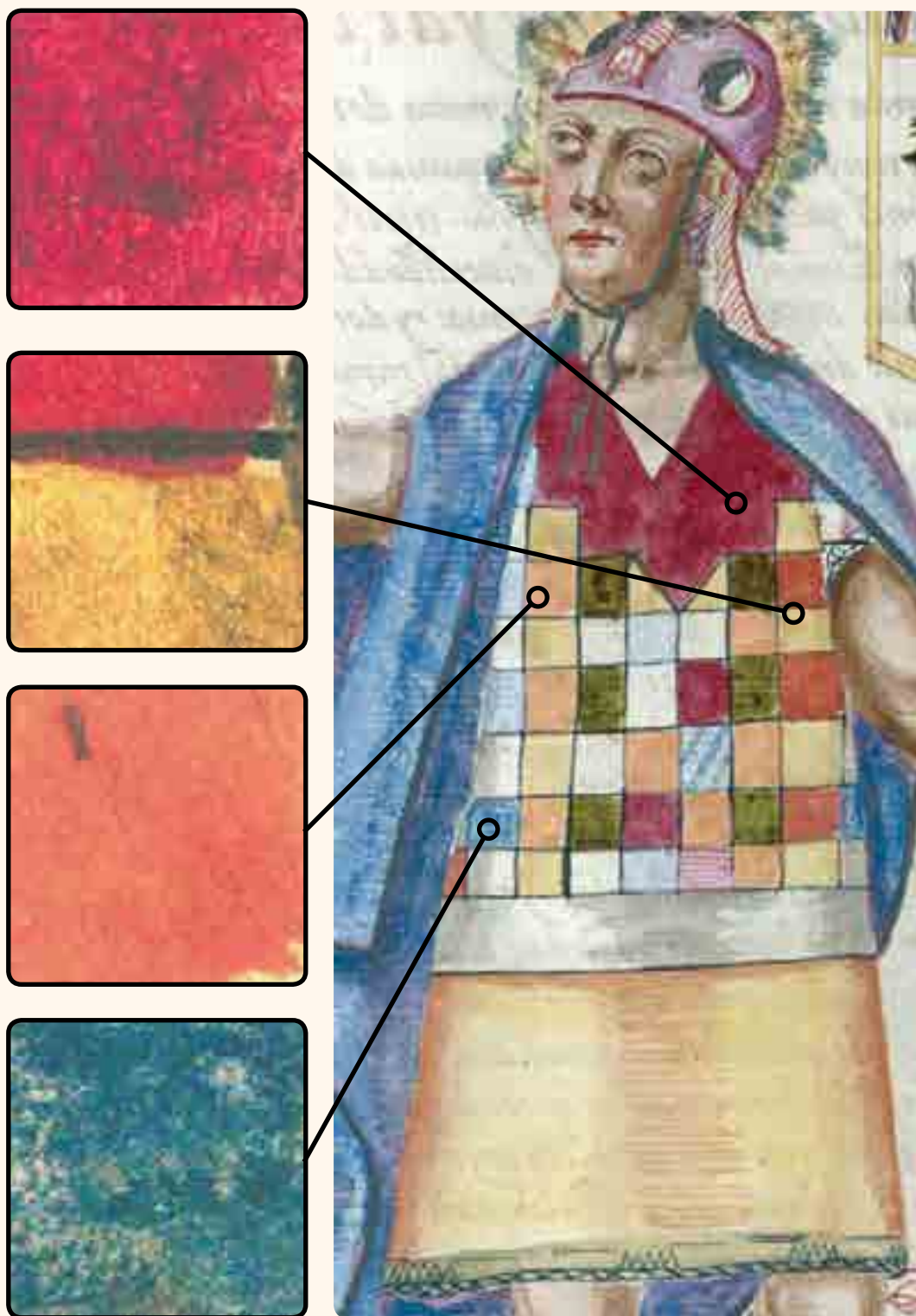


Figura 15. Detalles fotomicrográficos del *uncu* en el retrato de Cápac Yupanqui del manuscrito Getty de Murua (folio 30v): de arriba a abajo, rojo orgánico, bermellón y oropimente, plomo rojo, azurita.

preliminar de imágenes escogidas³⁴, lo que nos brindó un panorama de los colorantes empleados en todo el manuscrito³⁵. En 2005 se reinició el estudio y se le amplió para aprovechar el microespectrómetro Raman, recientemente adquirido por el Getty Conservation Institute, el cual permitiría efectuar una identificación más precisa de los colorantes usados en el manuscrito Getty. En el transcurso de esta fase se examinaron todos sus 38 folios a color³⁶.

Los colores empleados en las ilustraciones de este manuscrito son ricos y variados. Los artistas utilizaron una paleta bastante compleja que incluía al amarillo, anaranjado, rojo, rosado, magenta, morado, azul, verde, negro, marrón y gris, en tonos y valores variables. A partir del examen visual, los colorantes parecerían haberse aplicado directamente al papel con un pincel, sin ninguna preparación o fondo; los detalles secundarios se aplicaron con pluma y tinta. Varios de los tonos parecerían haberse formado con mezclas, frecuentemente añadiéndose un pigmento blanco para crear valores más claros de un mismo tono.

Con magnificación binocular, los colorantes aparecían diversamente como finos polvos (como el plomo rojo en la figura 15), como materiales granulares o cristalinos (como el bermellón, oropimente y azurita mostrados en la figura 15), como aguadas (amarillos, morados, verdes y rojos pálidos) y como veladuras translúcidas (como el rojo orgánico mostrado en la figura 15). Se consiguieron efectos visuales adicionales aplicando capas separadas de pigmentos, como en la aplicación de un color contrastante más oscuro sobre un tono más claro (por ejemplo, la aplicación de rojo sobre amarillo en la mitad inferior del *uncu* de Cápac Yupanqui, y el uso de azul mineral sobre una mezcla de rosado y blanco en su *yacolla* para así conseguir el efecto tornasol), o en el uso de un color claro para modelar un pigmento más oscuro (véase, por ejemplo, las áreas sombreadas de la *yacolla* de Cápac Yupanqui, donde se aplicó rosado sobre azul) (figura 15). Los materiales usados para crear los colores incluyen tanto pigmentos inorgánicos identificables como lo que se sospecha son colorantes orgánicos.

Solo se emplearon técnicas no invasivas, dada la importancia del manuscrito y la naturaleza delicada de las ilustraciones. No se retiró muestra alguna de las superficies pintadas. Primero se examinó cuidadosamente a las imágenes bajo magnificación binocular, para así establecer posibles áreas de interés. En muchos casos el aspecto de un área pintada reveló bastante acerca de la identidad de los materiales usados una vez magnificada. Las identificaciones visuales pueden, sin embargo, ser subjetivas, de modo que para recoger datos objetivos acerca de la identidad de los pigmentos se emplearon las técnicas instrumentales de espectroscopia de fluorescencia de rayos X (XRF)³⁷ y microespectroscopia Raman³⁸. Como la capacidad de estas técnicas para

34 La fluorescencia de rayos x (XRF) se realizó en el Museum Research Laboratory del Getty Conservation Institute bajo la dirección del doctor David Scott, antes investigador principal, y del doctor Narayan Khandekar, exinvestigador asociado, contando con la ayuda de dos internos, Emi Koseto y Stefanie Scheerer. Se hicieron pruebas usando un espectrómetro Kevex 0750A XRF (trayecto por el aire, tubo Rh, objetivo secundario Ba/Sr) en 32 lugares en 12 folios.

35 Cfr. Phipps, Turner y Trentelman, 2008.

36 El estudio sistemático de la composición elemental de cada ilustración se efectuó con un espectrómetro Keymaster TRACeR XRF (trayecto por el aire, tubo Re, 40 kV, 2μA). Se estudiaron folios escogidos a profundidad usando la microespectroscopia Raman (microespectrómetro Raman Renishaw InVia, 785 nm de excitación, objetivo 50 x).

37 La fluorescencia de rayos X es una técnica no invasiva que usa estos rayos para establecer la composición elemental de cada área estudiada. A partir de los elementos detectados resulta posible inferir la presencia de los posibles pigmentos (u otros materiales) presentes. Para especificaciones de los instrumentos, véase la nota 36.

38 La microespectroscopia Raman usa la luz de un láser para determinar la composición molecular del material bajo investigación. Como el espectrómetro está acoplado a un microscopio, resulta posible obtener

identificar materiales orgánicos es algo limitada, las preguntas referidas a muchos de los colorantes orgánicos del manuscrito —como los rojos y amarillos orgánicos, las tintas marrones y el medio de pintura— deberán quedar abiertas en tanto se desarrollan métodos no invasivos que sean tan eficaces como la espectroscopia XRF y la microespectroscopia Raman lo son para los colorantes inorgánicos.

3.2. RESULTADOS

La tabla 1 resume los resultados del estudio analítico del manuscrito Getty de Murua. El análisis reveló la presencia de cinco colorantes amarillos, al menos cuatro rojos, dos azules y quizá hasta tres verdes, además de blanco, negro, marrón y plata metálico. (Para la descripción de los pigmentos consúltese el apéndice en la página 386).

Antes de pasar a considerar cómo podría agruparse a las ilustraciones a partir del análisis de los pigmentos presentes, sería útil distinguir entre aquellas que se encuentran en folios individuales pegados a un talón de papel o a otra página, y las que están en folios encuadernados como parte de la estructura original de la mano de papel (esto es, como un bifolio doblado y cosido en su pliegue), y que, por lo tanto, incuestionablemente ocupan su lugar original en la *Historia general del Piru*. Las 29 ilustraciones cosidas corren del folio 23r al 64r. Las restantes nueve (folios 2r, 13r, 19r, 21r, 21v, 79r, 84r, 89r y 307r) se encuentran en folios pegados. Por lo general, se cree que los folios 79, 84, 89 y 307 fueron transferidos del manuscrito Galvin al Getty. Estos cuatro folios aparecen agrupados juntos en la tabla no solo porque provienen del manuscrito Galvin, sino también porque, como veremos, comparten una misma paleta. Las opiniones están más divididas con respecto al origen de los folios 2, 13, 19 y 21, pero nos parece que son originarios del manuscrito Getty y que se les movió dentro de este en el proceso de edición³⁹.

Si bien muchos de los pigmentos, como el bermellón, blanco de plomo y el oropimente se encuentran en la mayoría de las ilustraciones, varios de ellos o combinaciones de los mismos solo figuran en imágenes individuales o en pequeños grupos de folios relacionados entre sí. Se conoce a estos como pigmentos marcadores y se les tomó como indicadores del uso de una paleta separada, con lo cual generaron los agrupamientos del cuadro 1. Si estas paletas o grupos de colores representan a distintos artistas, o a uno solo que trabajó con una paleta distinta, es algo que no resulta posible establecer a partir solo del análisis de los colorantes.

Es importante señalar que nuestro análisis se concentró exclusivamente en los colorantes usados en las ilustraciones de las ropas, no así en los materiales o el estilo del contorno en tinta, ni tampoco en los detalles faciales⁴⁰. Tampoco podemos ocuparnos de cuestiones como si el artista

espectros Raman a partir de partículas de apenas unos cuantos micrómetros de espesor, entre ellos granos individuales de pigmentos. El espectro resultante es característico del material particular que se está examinando. Para las especificaciones de los instrumentos, véase la nota 36.

39 Con respecto al reordenamiento de los folios en el manuscrito Getty y la inserción de los folios procedentes del manuscrito Galvin, consúltese Boserup, «Some Codicological Issues»; y Boserup, «Quelques observations».

40 Se efectuó un análisis XRF muy limitado en dos áreas que solo tenían tinta marrón. La tinta usada por Guaman Poma parecería haber tenido una alta concentración de cobre (detectado en los cabellos de la figura en el folio 89r), en tanto que la que se empleó en el texto del folio 33v contiene hierro sin un nivel significativo de cobre. Futuras pruebas de las diversas tintas empleadas en los dos manuscritos de Murua e incluso en la *Nueva corónica y buen gobierno*, de Guaman Poma, podrían muy bien mejorar nuestra comprensión de la forma en que estas obras fueron creadas.

Tabla 1. Pigmentos identificados en los folios ilustrados en *Historia general del Piru*, de Martín de Murua.

Grupo	Folio	Amarillos				Rojos				Azules		Otros	
		Amarillo ocre	Amarillo plomo estaño	Oropimente	Pararrealgar	Rejalgar	Bermellón	Plomo rojo	Rojo orgánico	Azurita	Añil	Verde basado en el cobre	Plateado
A	2r escudo de armas			X, R			X, R	X, R	V			X	
	13r escudo de armas						X		V	X	X, R	X	X
	19r adoración de Manco Cápac			X, R			X, R		V	X	R	X	X
	21r investidura de Sinchi Roca		X, R	X, R			X, R		V		V, R	X	X
	21v Manco Cápac			X, R			X, R	X, R	V	X, R	R	X	X
	23r Mama Huaco						X	X, R	V	X		X	X
	24v Sinchi Roca			X			X		V	X	V	X	X
	25v Chimpo			X			X		V	X	V	X	X
	26v Lloque Yupanqui			X			X, R		V	X	V	X	X
	27v Mama Cura			X			X		V	X	V	X	X
	28v Mayta Cápac			X			X		V	X	V	X	X
	29v Chimpo Urma			X, R			X, R	X, R	V	X, R	R	X	X
	30v Cápac Yupanqui			X, R			X, R	X, R	V	X, R	R	X	X
	31v Chimpo Ocello						X, R			X		X	X
	32v Inca Roca			X			X		V	X	V	X	X
	33v Cusi Chimpo			X			X, R	X, R	V	X	V	X	
	34v Yahuar Huacac			X, R			X, R		V			X	
	35v Ipahuaco						X		V			X	
	36v Viracocha Inca						X		V		V	X	
	37v Mama Yunto						X*		V			X	
	38v Pachacuti Inca Yupanqui			X			X		V	X			
B	40v Pachacuti Inca Yupanqui			X			X, R	X, R	V			X	
	42v Pachacuti Inca Yupanqui						X	X, R	V			X	
	44v Pachacuti Inca Yupanqui	X		X			X		V	X		X	
	46v Mama Ana Huarco						X*		V			X	
	47v Túpac Inca Yupanqui	X					X*		V			X	
	49v Túpac Inca Yupanqui	X, R					X, R		V	X, R	R		
	51v Túpac Inca Yupanqui	X, R		X, R			X, R		V	X, R	R		
	54v Mama Ocello	X					X, R	X, R	V	V	V		
	56r Huayna Cápac			X			X*		V	V	V	X	
	57v Huayna Cápac	X		X			X	X, R	V	V	V		
	60r Huayna Cápac						X*						
	62r Huayna Cápac	X		X			X		V	V	V		
	64r Huayna Cápac	X					X*		V	V	V	X	
C	79r Rahua Ocello			X, R	X, R	X, R	X, R		V		R	X	
	84r Huáscar			X, R	X, R		X, R				V, R	X	
	89r Chuquillanto			X, R	X, R	X, R	X, R				R	X	
	307 escudo de armas			X, R	X, R	X, R	X, R		V		R	X	

Nota. Los pigmentos se identificaron mediante examen visual (V), espectroscopia de fluorescencia de rayos X (X) o microspectroscopía Raman (R). Se han hecho todos los esfuerzos para identificar con precisión los pigmentos presentes en cada imagen; no obstante, una identificación indicada por una V o una X debe considerarse representativa a menos que esté acompañada por una R.

* Pigmento identificado solo en tonos de carne.

responsable por la ejecución de los rostros fue también quien hizo las ropas. Hay una notable diferencia estilística en algunas de las ilustraciones (contrástese, por ejemplo, el folio 30v con el 47v). Ello, no obstante la identificación de distintas paletas, es importante en la medida en que indica un cambio en el proceso de ilustración.

GRUPO A: FOLIOS 2R AL 38V

La paleta básica usada en los 21 folios ilustrados al inicio del manuscrito consta de bermellón, oropimente, añil y azurita (frecuentemente mezclada con blanco de plomo, con rojos orgánicos no identificados (que podrían incluir carmín, rubia de tipo peruano, palo brasil y el achiote) y verdes basados en el cobre. El plomo rojo se encuentra también en algunos de los folios. No todos los pigmentos están presentes en cada imagen de este grupo, pero eso podría muy bien ser una señal de un esquema de color simplificado usado en ilustraciones específicas antes que de una paleta distinta.

En cambio, la presencia de un pigmento único podría muy bien indicar la de una paleta distinta. En efecto, el amarillo plomo estaño es un pigmento que aparece solo en el manuscrito Getty, al que se ha identificado solo en la parte inferior del *uncu* de la figura de la izquierda en el folio 21r, el cual está pegado y es la única página del manuscrito iluminada a ambos lados. La paleta de pigmentos del folio 21v es similar a los folios encuadernados que le siguen en este grupo, pero se usó tinta verde en lugar de rojo para delinear las losetas del piso tanto en el recto como en el reverso, así como para enmarcar la imagen en el lado recto. No queda claro qué significan estas incidencias singulares. Una posibilidad sería que ambas imágenes no hayan sido pintadas al mismo tiempo que las demás. Otra es que fueron pintadas en el mismo momento, pero se las modificaron⁴¹. La presencia anómala del amarillo plomo estaño, un pigmento de distintiva manufactura europea, subraya en efecto la naturaleza singular de esta imagen de la investidura de Sinchi Roca (véase la figura 6)⁴².

Nuestro examen de las ilustraciones en este grupo reveló además que algunas de ellas fueron embellecidas, muy probablemente después de su ejecución original. Específicamente, todos los folios ilustrados desde el 13r hasta el 32v incluyen pintura de plata metálico en pequeños artículos como las puntas de las armas (figura 16) o en los alfileres de las ropas, un sombreado dibujado vagamente en tintas roja, marrón oscuro, verde y amarillo marrón pálido, así como otros colorantes para darle un efecto de mármol a las losetas del piso, y escudos de armas en los retratos de los reyes. El hecho de que estos embellecimientos se detengan en el mismo punto del manuscrito sugiere que fueron hechos todos durante la misma pasada⁴³. Es más, la presencia en folios posteriores de puntas de armas delineadas pero sin color (figura 17), así como de alfileres en las ropas, indica que se quería que el plateado prosiguiera a lo largo del manuscrito, y lo mismo puede decirse para el marmoleado y los escudos de armas. Los contornos en tinta de los artículos de metal y de las losetas del piso respaldan la idea de que tales embellecimientos fueron realizados después del esbozo y pintado inicial de las imágenes. Es posible que el artista responsable por los embellecimientos no haya sido quien pintó las figuras o que el artista original simplemente las dejó para una campaña posterior.

41 Cfr. Cummins, en este volumen.

42 Se han encontrado pigmentos de manufactura europea en algunas pinturas virreinales del Perú; consúltense Stastny y Rosario-Chirinos, 2000-2002: 23.

43 La coloración de las losetas del piso en los folios 21r y 21v difiere de la de las losetas en otros folios. En los folios 21r y 21v el marmoleado está en verde, amarillo marrón, añil y dos tonos de rojo. Parecería incluso que los colorantes usados en las losetas del folio 21r difieren de los del folio 21v.



Figura 16. Detalle de un objeto pintado en plata en el retrato de Cápac Yupanqui, el quinto inca. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615, manuscrito Ludwig XIII 16 (83.MP.159), folio 30v J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Figura 17. Detalle de un objeto que debía ser pintado en plata en el retrato de Yahuar Huacac, el séptimo inca. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615, manuscrito Ludwig XIII 16 (83.MP.159), folio 34v. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

La tinta roja usada para enmarcar la página y delinear las losetas del piso cambia de tono entre el folio 32v y el 33v, y se empleó rojo en lugar de marrón o negro para esbozar las figuras a partir del folio 33v. Thomas Cummins sugiere que estos cambios —en particular con la abrupta ausencia de la pintura plateada, el marmoleado y los escudos de armas— indican una segunda campaña que se inició en el folio 33v y prosiguió hasta el 64r. Identificamos, más bien, un cambio de paleta —esto es, una segunda campaña— a partir del folio 40v y que se extiende hasta el folio 64r (grupo B). Estas percepciones aparentemente contradictorias reflejan nuestros distintos enfoques: nosotras nos concentramos en los colorantes y nuestros agrupamientos distinguen las principales campañas de coloración (con el añadido de la campaña de embellecimiento en los folios 13r al 32v), en tanto que las divisiones de Cummins enfatizan las campañas de dibujo y embellecimiento.

GRUPO B: FOLIOS 40V AL 64R

Las siguientes 13 ilustraciones comparten una paleta común, a la que fundamentalmente distingue la presencia del pigmento ocre amarillo⁴⁴. Con este ocre, la paleta de estos folios incluye al bermellón, un rojo orgánico, el añil y la azurita mezclada con blanco de plomo. El plomo rojo y un verde basado en el cobre aparecen también en algunos folios. Otro pigmento amarillo más —el oropimente— aparece en muchos folios de este grupo y se le usó con el ocre amarillo en los folios 44v, 51v, 57v y 62r, donde el artista diferenció una sección amarilla de otra con la sutil diferencia de tonalidad existente entre ellos.

⁴⁴ La microespectroscopia Raman identificó concluyentemente al mineral de la goethita ($\text{FeO} \cdot \text{OH}$), el colorante primario de los ocre amarillos, en los folios 49v y 51v. El análisis XRF de las secciones amarillas de todo el manuscrito reveló amarillos basados en el hierro —los que se presume son ocre amarillo— en los folios 44v, 47v, 54v, 57v, 62r y 64r.

Por ejemplo, en el folio 51v el amarillo brillante del techo al centro del grupo de edificios que se alzan al fondo fue identificado como oropimente, en tanto que el amarillo más opaco de los restantes edificios es ocre amarillo. Frecuentemente se usó un tono de color lavanda particular —el que se halló era una mezcla de ocre amarillo, añil, azurita, un rojo orgánico y blanco de plomo—, en asociación con el ocre amarillo⁴⁵, lo que tal vez hizo de este tono otro elemento diagnóstico de este grupo. El folio 60r no tiene ninguna huella de un pigmento amarillo debido a los tonos sombríos del rey en ropa de luto.

Este grupo de ilustraciones queda caracterizado aún más porque se aleja de la estricta sucesión de retratos alternantes de reyes y reinas —cada uno incluye a una sola figura acompañada, cuando más por un escudo de armas— que caracterizó del folio 21v al 38v. Del folio 40v al 64r más bien presentan imágenes con múltiples figuras (los folios 42v, 44v y 51v) o una sola acompañada por un edificio (folios 40v y 62r), un elemento del paisaje (folio 49v) o pequeñas viñetas (folios 49v, 51v, 57v y 64r). Este cambio de contenido corresponde a otro en la presentación de las ilustraciones dentro del manuscrito, que en este punto pasa de alternar un retrato con una sola página de texto, a incluir más bien múltiples páginas con texto entre cada ilustración⁴⁶. El folio 64r es la última página de la secuencia de ilustraciones que fue encuadrada dentro del manuscrito original.

GRUPO C: FOLIOS 79R, 84R, 89R Y 307R

Los folios 79, 84, 89 y 307 quizá fueron transferidos del manuscrito Galvin al Getty en algún momento entre 1590 y 1615. Nuestro análisis de los colorantes en este grupo de cuatro ilustraciones confirmó la presencia de una paleta compartida que constaba de añil, oropimente, pararrejalgar, rejalgar, bermellón y blanco de plomo. También de un verde basado en el cobre al que no se identificó. Es de resaltar que si bien consistentemente se halló a la azurita en los grupos A y B de las ilustraciones del manuscrito —muy a menudo conjuntamente con el añil—, en estos cuatro folios, en cambio, ella no aparece y el añil parecería ser más bien el único colorante azul.

Llama también la atención que los pigmentos rejalgar y pararrejalgar solo se encuentran en estos folios pegados⁴⁷. La presencia de estos dos pigmentos, con el añil y la ausencia de la azurita, podría provisionalmente considerarse que constituye una característica firme de pigmentos de este grupo. Se halló que en el siglo XVII el uso del añil, un tinte textil de amplia distribución en la época virreinal, parece haber estado asociado con las pinturas de la región del Cusco, en tanto que la azurita y otros colorantes azules estuvieron asociados más ampliamente con las pinturas de Bolivia⁴⁸. Esto respalda la idea de que estos cuatro folios fueron pintados en el Cusco o próximo a él, donde Guaman Poma trabajó.

Si bien el artista o los artistas que trabajaron en la mayoría de los folios del manuscrito Getty siguen sin identificar, el estilo del dibujo bidimensional de los folios 84r y 89r puede señalarse como el de Guaman Poma⁴⁹ a partir de su comparación con los casi cuatrocientos dibujos del

45 Véanse, por ejemplo, los folios 49v, 51v, 54v, 56r, 57v, 62r y 64r.

46 Cfr. Cummins, en este volumen, en que sostiene que los cambios en el programa de las ilustraciones ocurrió en este punto para que correspondiera con el cambio en las narrativas biográficas, de la descripción de reyes individuales a la de «deeds» regios.

47 En el folio 79r se hallaron los pigmentos marcadores rejalgar y pararrejalgar tanto en el escudo de armas como en la ropa de la figura.

48 Cfr. Seldes y otros, 1999: 105 y 112; consúltese también Siracusano, 2005: 111-119.

49 Si Guaman Poma fue el artista de los folios de los manuscritos Getty y Galvin o no es algo que los investigadores vienen discutiendo hace varios años.

cronista andino, incluidos en el manuscrito autógrafo de su *Nueva corónica y buen gobierno*. Los folios 79r y 307r fueron ejecutados de modo algo distinto. Con su estilo de dibujo más europeizado, caracterizado por el sombreado para modelar las formas tridimensionalmente, ambos folios resultan muy parecidos en su estilo y formato a diversas ilustraciones del manuscrito Galvin y, en el caso del escudo de armas, a imágenes comparables en el propio manuscrito de Guaman Poma⁵⁰.

Es obvio que, a partir de los datos extremadamente limitados disponibles en estos cuatro folios, no podemos llegar a decisión alguna con respecto a la identidad o el número de ilustradores que trabajaron en el manuscrito Galvin de Murua. Si fueron dos artistas que compartieron pigmentos idénticos, o uno que trabajó de dos modos estilísticamente distintos, es algo que se entenderá mejor solo cuando se haya efectuado un análisis similar de los pigmentos del manuscrito Galvin.

4. CONCLUSIONES

Este análisis de los colorantes presentes en las ilustraciones del manuscrito Getty de Murua ha echado luz, no solo sobre la calidad y el tipo del conocimiento histórico de los textiles andinos que las imágenes transmiten, sino también acerca del proceso de su producción. También ha brindado ideas acerca de las divisiones textuales y codicológicas al interior del manuscrito como un todo.

Las representaciones de la vestimenta incaica tradicional a lo largo del manuscrito Getty son notablemente similares a los ejemplares de tejidos andinos provenientes de la tardía época incaica y del temprano virreinato que han sobrevivido. Las representaciones reflejan no solo los tipos de ropas previrreinales, sus combinaciones de color, técnicas de acabado y de tejido, sino también las corrientes en la producción y el uso de los textiles en época de Murua. Las representaciones del tornasol —la tela de seda de dos tonos que estuvo muy de moda en España durante el siglo XVI—, en particular, en la vestimenta de varios reyes y reinas incas indican su producción por parte de los tejedores andinos, cuya versión de esta lujosa tela pasaría a ser la que la nobleza nativa usaría en el siglo XVII.

Se halló que las ilustraciones contenían un número relativamente limitado de pigmentos inorgánicos, entre ellos la azurita, el bermellón, el plomo rojo, el ocre amarillo y los tres pigmentos de sulfuro de arsénico, oropimente, rejalgar y pararrejalgar. La mayoría de estos —el bermellón, la azurita y los minerales de sulfuro de arsénico, en particular— estaban disponibles a nivel local o regional. Algunos de los colorantes identificados en el manuscrito estaban relacionados con tintes textiles: añil, y es posible que también se hayan usado otros posibles colorantes orgánicos como cochinilla, palo brasil, achiote y rubia de tipo peruano (de género *Relbunium*). En general, los textiles retratados fueron representados con tonos que reflejan ropas y tejidos andinos específicos de los siglos XVI y temprano XVII. Puesto que solo hemos identificado positivamente un colorante orgánico (el añil), por el momento no podemos trazar ninguna otra correlación entre los colorantes usados en las ilustraciones y los que se habría empleado en la producción de las ropas mismas.

⁵⁰ Los ganchos terminales curvos del escudo de armas del folio 307r no son distintos de los del escudo de armas de *Nueva corónica y buen gobierno*, de Guaman Poma (véanse, por ejemplo, las páginas 79, 83 y 515). Le agradecemos esta observación a Rolena Adorno.

Se necesitarán trabajos adicionales para formar un análisis científico exhaustivo del manuscrito Getty de Murua (en particular la identificación de tizas, tintas y colorantes orgánicos). A partir de los resultados hasta ahora alcanzados con respecto a los diversos colorantes empleados en la representación de los textiles, hemos identificado en los folios ilustrados tres paletas o grupos de color distintos. Es más, la identificación de un pigmento que aparece solo en el folio 21r podría sugerir la presencia de una paleta adicional, lo que elevaría a cuatro el número de grupos de color o de sesiones de trabajo distinguibles. Desafortunadamente, el número de manos de artistas involucradas en la producción del manuscrito Getty no es algo así de fácil de establecer. Identificamos concluyentemente dos paletas distintas en las ilustraciones cosidas, y observamos lo que nos parece es una campaña de embellecimiento que involucró el añadido de plata metálico, marmoleado y escudos de armas a estas ilustraciones.

Si estas paletas o campañas representan distintos artistas o sesiones de trabajo diferentes por parte de un mismo artista, es una cuestión que deberá abordarse con un análisis estilístico de los dibujos y del coloreado de las imágenes. Cummins realizó un análisis exhaustivo desde el punto de vista de la historia del arte, y concluyó que es posible distinguir varios artistas diferentes a partir de su trabajo distintivo en los folios del manuscrito Getty de Murua⁵¹. Nuestro análisis mostró que parecería haber diferencias en las paletas, lo que sugiere distintas sesiones de trabajo o manos en los folios originales de este manuscrito.

Un examen similar del manuscrito Galvin de Murua nos permitiría identificar y distinguir las paletas de pigmentos usadas en este manuscrito, lo que a su vez mejorará nuestra comprensión no solo de la producción de cada uno de los dos manuscritos sobrevivientes de Murua, sino también de la relación que existe entre ellos. Este análisis debiera, asimismo, ampliar nuestra comprensión de la utilización de los colores en la evocación y la documentación de la historia incaica tardía y temprana virreinal de los Andes.

51 Cfr. Cummins, en este volumen.

APÉNDICE

1. AMARILLOS

1.1. OROPIMENTE Y PARARREJALGAR

Muchas de las áreas amarillas tienen una calidad de superficie finamente dividida y altamente especular cuando las vemos bajo magnificación binocular. Cuando estas áreas se examinaron usando la espectroscopia XRF se encontraron altas concentraciones de arsénico, lo que sugiere la presencia de un pigmento de sulfuro de arsénico. Hay dos pigmentos amarillos comunes de este tipo: oropimente (As_2S_3) y pararrejalgar (As_4S_4). Si bien no se les puede distinguir solo a partir de los datos del XRF, la microespectroscopia Raman sí distingue con facilidad qué forma está presente⁵².

El oropimente se encuentra en la mayoría de las ilustraciones, en tanto que el pararrejalgar lo está solo en los cuatro folios que se cree fueron transferidos desde el manuscrito Galvin, donde su presencia parecería correlacionarse con el uso del rejalgar. El pararrejalgar es un polimorfo del rejalgar inducido por la luz, y es por ello común que ambos pigmentos aparezcan juntos. Los tres minerales de sulfuro de arsénico —oropimente, rejalgar y pararrejalgar— se dan naturalmente, pero el último solo fue identificado recientemente como una especie mineral distinta⁵³. Es, por lo tanto, probable que este haya sido identificado erradamente como oropimente en al menos algunas de las obras provenientes de la región peruana.

Valorado por su cualidad altamente lustrosa, el oropimente se encuentra en los Andes en las regiones montañosas cercanas a zonas de actividad volcánica, y durante el periodo virreinal se le usó en el Perú en pinturas y en esculturas policromas⁵⁴. Tadeo Haenke (quien vivió en Bolivia de 1794 a 1817) anotó en su *Introducción a la historia natural de la provincia de Cochabamba y circunvecinas* (1799) que el oropimente lo usaban los pintores y también se empleaba como mordiente en el teñido de los textiles. Haenke sostiene que se le extraía en la región de Carangas (actualmente departamento de Oruro, Bolivia) y que se le conocía como «parrinacota»⁵⁵.

1.2. OCRE AMARILLO

Un tercer amarillo identificado en el manuscrito era de tono más intenso que los amarillos de base arsenical. Cuando se le observaba bajo magnificación binocular, tenía un aspecto más mate y no especular. El análisis XRF indicó un alto contenido de hierro, lo que sugiere la presencia de un pigmento de tierra de hierro, muy probablemente ocre amarillo. Este es un pigmento de tierra que consta de una mezcla de arcillas y sílice, donde lo que produce el color es la goethita, un mineral de óxido de hierro hidratado $\text{FeO}\cdot\text{OH}$. La microespectroscopia Raman confirmó la presencia de goethita en los folios 49v y 51v, y el análisis XRF identificó varios folios adicionales, en que se halló que el hierro era el elemento primario presente en las secciones amarillas, lo que sugiere la presencia del pigmento ocre amarillo.

52 Cfr. Trentelman, Stodulski y Pavlovsky, 1996. El oropimente tiene un aspecto sumamente característico cuando se le observa bajo magnificación. Así, en los folios que no se analizaron usando la espectroscopia Raman, se le identificó a partir de la detección de arsénico por parte del análisis XRF, en conjunción con el examen visual.

53 Cfr. Roberts, Ansell y Bonardi, «Pararealgar»; y Bonazzi, Menchetti y Pratesi, «Crystal Structure».

54 Cfr. Siracusano, 2005: 119-122.

55 Cfr. Gisbert, Arze y Cajías, 1987: 55; y Gisbert, Arze, y Cajías, 2006: 60.

1.3. AMARILLO PLOMO ESTAÑO

El cuarto pigmento amarillo del manuscrito es el amarillo plomo estaño. Se le identificó en la camiseta de Manco Cápac del folio 21r. Este pigmento de fabricación europea, de un característico tono amarillo claro y brillante, parecería no aparecer en ningún otro lugar en el manuscrito Getty de Murua. La forma identificada es el amarillo plomo estaño de tipo I, Pb_2SnO_4 , al cual se sintetiza calentando una mezcla de óxidos de plomo y estaño. Este fue un pigmento común en la pintura europea hasta 1750, tras lo cual se le dejó de usar. Se le ha identificado en pinturas virreinales del Perú.

1.3. AMARILLO ORGÁNICO

El último colorante amarillo del manuscrito parecería ser un compuesto amarillo orgánico, quizá una aguada con base en tinta. El análisis XRF de áreas como el escudo de armas del folio 28v, y de la *lliclla* del folio 35v, no reveló la presencia de elemento alguno que pudiera ser responsable por el color amarillo⁵⁶, lo que sugiere una delgada capa de material principalmente orgánico. Hay varios colorantes orgánicos amarillos, muchos de los cuales —como el azafrán y el fustic— se derivan de plantas. En muchos de los folios se pudieron ver indicios de la presencia de este colorante, pero no se le incluyó en el cuadro 1 porque aún no hemos podido caracterizarlo.

2. ROJOS

Las descripciones textuales que Guaman Poma hizo de las ropas usadas por la nobleza incaica distinguen al menos tres colores rojos distintos: rosado, encarnado y colorado. La paleta del manuscrito Getty incorpora esta diferenciación de los rojos, como lo muestra la identificación de tres pigmentos rojos distintos —bermellón, plomo rojo y rojo orgánico— en los folios encuadrados. Además se identificó al rejalar, un cuarto rojo, en tres de los folios transferidos, uno de los cuales se ha atribuido con toda confianza a Guaman Poma (folio 89r).

2.1. BERMELLÓN

El bermellón (sulfuro de mercurio, HgS) o cinabrio, su equivalente mineral, fue encontrado en todo el manuscrito. El propio Murua dice que este colorante se empleaba en contextos rituales: «*bermellón que llaman ychma, y limpi, que eran muy preciados para sus subpesticiones*»⁵⁷. El Inca Garcilaso de la Vega indica que se aplicaba el *ychima* como cosmético, pero que era exclusivo del inca y sus mujeres⁵⁸. Los incas extrajeron el cinabrio en varias minas del sur andino, y durante la época virreinal los españoles usaron el mercurio derivado de toneladas de cinabrio extraídas de Huancavelica, en los Andes centrales, en el proceso de amalgama para la producción de plata⁵⁹. El cinabrio fue también extensamente comercializado, exportado y usado en Europa

56 La espectroscopia XRF de trayecto por el aire usada en estos estudios no puede detectar confiablemente los elementos ligeros (carbono, oxígeno, nitrógeno) que forman la mayoría de los materiales orgánicos.

57 Cfr. Murua, *Historia general del Piru* (hacia 1611-1613), folio 282r.

58 Cfr. Phipps, 2003. Para una descripción de cómo se usaba el colorante como maquillaje, consúltese Garcilaso, 1945, cap. 25, 1: 214: «aun las moças no lo ponían por las mexillas, como acá el arrebol, sino dende las puntas de los ojos hasta las sienes, con un palillo, a semejança del alcohol; la raya que hazían era del ancho de una paxa de trigo, y estávale bien; no usaron de otro afeite las Pallas sino del *ichma* en polvo, como se ha dicho; y aun no era cada día, sino de cuando en cuando, por vía de fiesta».

59 Cfr. Bakewell, 1984.

como pigmento. En el Perú se le ha identificado en *qeros* incaicos (vasijas para beber hechas de madera), así como en los lienzos y paneles de pinturas virreinales⁶⁰.

2.2. PLOMO ROJO

En varios folios se observó un pigmento rojizo de tono naranja con una superficie granular semejante a un polvo. La microespectroscopia Raman lo identificó como un plomo rojo (tetróxido de plomo, Pb_3O_4), un pigmento común de los pintores al que se fabrica calentando óxidos de plomo. Su uso se extiende hasta la antigüedad. Francisco Stastny y Noemí Rosario-Chirinos identificaron huellas de plomo rojo en pinturas realizadas en el Perú durante la época virreinal⁶¹. Según Gabriela Siracusano, se le usó principalmente como una base absorbente para el más costoso pigmento bermellón⁶².

2.3. ROJOS ORGÁNICOS

Los pigmentos rojos orgánicos de algún tipo son visibles en todos salvo por cuatro de los folios pintados, dos de los cuales son atribuidos a Guarnan Poma (folios 84r y 89r). Un magenta o rojo azulado intenso, como en el canesú del inca en el folio 30v (véase la figura 15), aparece bajo magnificación binocular como una rica veladura translúcida con masas sólidas dispersas en su matriz. Su aspecto general sugiere un pigmento orgánico, quizá carmín, un tinte derivado de la cochinilla (*Dactylopius coccus*), un insecto que vive en los cactus del género *Opuntia*. En los Andes era un tinte ampliamente disponible y se le empleó principalmente en los textiles, pero también se le ha identificado en las pinturas virreinales⁶³.

La cochinilla, a la que en el siglo XVI se conocía como *magno* en quechua y *grana* en español, es un carmín brillante que quizá fue empleado como colorante en el manuscrito de Murua, pero no podemos confirmar su presencia dadas las técnicas no invasivas que empleamos. Según el análisis XRF, muchas de las secciones más claras de rojo, como en el manto rosado de la coya del folio 33v, contienen plomo, lo que sugiere que en estas áreas el pigmento blanco de plomo podría haber estado mezclado con un pigmento orgánico rojo. En cambio, se usó el colorante orgánico puro sin el añadido de blanco de plomo para dar el carmesí brillante del vestido de la coya en el folio 33v. Algunas secciones de rojo (véase el folio 37v, por ejemplo) parecerían constar de un rojo orgánico que no es un carmesí brillante (ni tampoco tiene forma de veladura), sino más bien un rosa opaco o una aguada rojo purpúreo moderada, lo que sugiere que tal vez se emplearon otras fuentes de rojo orgánico como el palo brasil⁶⁴.

60 Cfr. Stastny y Rosario-Chirinos, 2000-2002; Kaplan y otros, «Análisis técnico»; Seldes y otros, 1999; Siracusano, 2005: 98-108; y Gettens, Feller y Chase, 1993.

61 Stastny y Rosario-Chirinos, 2000-2002: 24.

62 Cfr. Siracusano, 2005: 109.

63 Cfr. Phipps, 2003; y Donkin, 1977. Para las veladuras de carmín en las pinturas, consúltese Stastny y Rosario-Chirinos, 2000-2002: 24.

64 Fuera de estas aguadas orgánicas, los morados encontrados en el manuscrito se prepararon sobre todo mezclando pigmentos. Un morado está caracterizado por la presencia de añil, un rojo orgánico, blanco de plomo, ocre amarillo y azurita, por ejemplo en el canesú y la pretina del folio 49v. Una mezcla similar de componentes mayormente orgánicos asimismo conforma el vestido morado del folio 54v y el manto del 51v. En el manuscrito Getty se encuentra otro morado, mas solo en el folio 79r, en el *anacu* de Rahua Ocllo, donde el color parece haberse derivado de un colorante orgánico no identificado, mezclado con blanco de plomo para conseguir una aguada del tono deseado.

Un tono rojo intenso que se correlaciona con el carmesí o rojo sangre («encarnado»), mencionado por Guarnan Poma en su *Nueva corónica y buen gobierno*, fue asimismo creado superponiendo un rojo orgánico con un pigmento de azul azurita. Se pueden encontrar ejemplos de este tono rojo brillante en los textiles incaicos que han sobrevivido, como el canesú de una camiseta ajedrezada perteneciente al Museum of Fine Arts de Boston⁶⁵.

2.3. REJALGAR

El rejalgár es un mineral de sulfuro de arsénico (As_4S_4) y tiene un intenso color de terracota. Al quedar expuesto a la luz, puede transformarse en pararrejalgár amarillo, pero se cree que esta transformación queda inhibida si el pigmento está ligado a un medio⁶⁶. El pararrejalgár estaba también presente en todas las imágenes del manuscrito Murua, en que se identificó al rejalgár, aunque en zonas separadas, lo que indica que ambos pigmentos fueron empleados deliberadamente en dichos folios por sus tonos contrastantes. Por ejemplo, las volutas de la lacería en las partes superior e inferior del escudo de armas del folio 307r usan los tres pigmentos de sulfuro de arsénico: la parte superior fue ejecutada con oropimente (amarillo brillante), la central con pararrejalgár (amarillo anaranjado), y la inferior con rejalgár (rojo marrón).

3. AZULES

3.1. AZURITA

En varios mantos encontramos un azul brillante —un color rara vez hallado en los textiles andinos—, incluso los de Mama Huaco (folio 23r) y Cápac Yupanqui (folio 30v). Estas prendas de vestir fueron representadas con lo que al magnificarlas parecería ser el pigmento mineral de la azurita. Esta, un pigmento cristalino toscamente molido de aspecto azul brillante, se deriva del mineral natural del mismo nombre (carbonato de cobre básico, $2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$). Se descubrió que las áreas del manuscrito de Murua que se creía eran azurita, como la *yacolla* de Cápac Yupanqui en el folio 30v, tenían grandes cantidades de cobre una vez se las examinó con espectroscopia XRF, y luego quedaron identificadas concluyentemente como tales gracias a la microespectroscopia Raman.

En la mayoría de las áreas se mezcló o superpuso la azurita con blanco de plomo para dar forma a una gama más amplia de tonos azules, como en la *yacolla* de Cápac Yupanqui. La azurita se extraía en la región de Cochabamba, en la Bolivia central, y en el desierto de Atacama, norte de Chile, y el pigmento ha sido hallado en lienzos y pinturas en panel de la época virreinal, de modo que no sorprende su uso en el manuscrito⁶⁷.

3.2. AÑIL

Gracias a la microespectroscopia Raman se identificó positivamente al añil en 12 folios del manuscrito Getty de Murua, y en folios adicionales mediante un examen visual. El añil es un pigmento azul oscuro de naturaleza altamente absorbente cuando se le ve bajo la luz ultravioleta, y es de aspecto finamente dividido bajo magnificación binocular, con partículas muy finas de tamaño regular. Se le distingue así fácilmente de la azurita, la cual es de aspecto cristalino.

65 Cfr. Phipps, Hecht y Martín, 2004b: 140-141 (cat. no. 11 por Elena Phipps).

66 Cfr. Trentelman, Stodulski y Pavlovsky, «Characterization».

67 Cfr. Seldes y otros, 1999: 106.

También llamado índigo, se trata de un colorante de base vegetal derivado de plantas del género *Indigofera*, lo que incluye a la especie *Indigofera suffruticosa*, la cual es nativa de las áreas tropicales y subtropicales del continente americano, donde se la usó extensamente para teñir textiles y también en la época virreinal como un pigmento de pintura. En el manuscrito Getty se le usó como una aguada amplia en las ilustraciones atribuidas a Guarnan Poma (el manto y la aljaba del folio 84r; el *uncu*, el *anacu* y la *lliclla* del folio 89r; la lacería del folio 307r), pero también se le identificó en muchas de las restantes ilustraciones, donde se le empleó como una tinta oscura (véanse los contornos de los cuadrados del *uncu* en el folio 30v), como aguada amplia (véase el borde del paisaje de montañas antedicho en el folio 19r), o en la creación de un tono lavanda (véase el *anacu* en el folio 54v).

En la época incaica el añil parecería haberse usado solo rara vez como tinte de telas (véase la figura 4). Durante la época virreinal, sin embargo, los españoles lo emplearon extensamente en sus obras, y la documentación de archivo registró la importación de pastillas de este material desde Guatemala⁶⁸. El añil aparece también en pinturas del periodo virreinal, en particular las que se atribuyen a la región del Cusco⁶⁹.

4. VERDES

En la mayoría de los folios analizados con espectroscopia XRF se identificó un verde basado en el cobre con altos niveles de este elemento, pero hasta ahora no se ha identificado compuesto específico alguno. El análisis preliminar sugiere que varios pigmentos verdes diferentes basados en este elemento podrían estar presentes, entre ellos quizá formas de sulfato de cobre, carbonato de cobre o resinato de cobre. Que se empleó más de un verde con el cobre como base es algo que resulta obvio a partir del examen visual de los folios. Por ejemplo, en el *anacu* del folio 29v, la microespectroscopia Raman indicó la presencia de múltiples componentes, uno de los cuales quizá es un sulfato de cobre.

Bajo magnificación binocular, las brillantes partículas redondeadas verdes aparecen ligadas en una veladura resinosa verde amarillenta. En cambio, el verde usado por Guarnan Poma en el folio 89r se aplicó en una capa muy fina y tiene un tinte verde amarillento. En la ropa que usa Rahua Ocllo en el folio 79r resulta evidente la presencia de otro verde más, un tono verde esmeralda saturado ligado en una intensa veladura resinosa. Algunos verdes se crearon mezclando el amarillo y el azul, como en el folio 51v, donde el añil y el ocre amarillo (*geothita*) se combinaron para crear el verde oliva opaco en las ropas de la figura arrodillada a la derecha. El cobre se extrae en Bolivia y otras regiones andinas, de modo tal que la identificación ya sea de un producto de la corrosión del cobre, o de un mineral verde que lleva este elemento, podría sugerir el uso de un producto local.

5. PLATEADOS

La espectroscopia XRF identificó la pintura plata metálico. Su uso parecería haber estado reservado para aquellos elementos que habrían sido fabricados en metal, como la cabeza del arma de Manco Cápac y su medallón en el folio 19r, su casco en el folio 38v, y el alfiler del manto de

68 La importación del añil fue mencionada por vez primera en 1590 en Acosta, *Historia natural*, 290; consúltense Phipps, 2003: 59, n. 32.

69 Cfr. Seldes y otros, 1999: 106.

Chimpo Ocllo en el 31v. También se le aplicó a las sandalias de varias figuras (folios 21v, 23r, 24v, 25v, 27v, 28v, 30v, 31v y 32v). Los objetos hechos de metal aparecen en todo el manuscrito, y la pintura plata metálico se emplea consistentemente en estos detalles hasta el folio 32v.

En las restantes ilustraciones ella no está presente en objetos similares, lo que sugiere que el plateado formó parte de una campaña de embellecimiento posterior a la ejecución inicial de las ilustraciones.



DOCUMENTOS TEJIDOS.
COLORES, DISEÑOS Y ORÍGENES
CULTURALES DE LOS TEXTILES
EN EL MANUSCRITO DE MURUA
DEL GETTY



Elena Phipps

Metropolitan Museum of Art



El manuscrito andino *Historia general del Piru* (1615), de Martín de Murua, es conocido como uno de los pocos documentos ilustrados referidos a la historia de los incas. Como estudiosa de los textiles, al examinar los folios a color de reyes y reinas incas en el manuscrito Getty, me llamó la atención tanto el grado de precisión en la representación de las ropas, como la atención prestada a cada detalle singular de cada folio pintado¹.

La importancia de este aspecto del manuscrito de Murua radica en que esto indica que el artista o los artistas que crearon estos dibujos entendían los conceptos andinos del diseño de los textiles, su fabricación y color, así como los cánones occidentales de la representación figurativa (los retratos, en particular), tal como lo evidencian las representaciones matizadas de los rasgos faciales de los sujetos.

En mi ensayo «Colors, Textiles, and Artistic Production in Murua's *Historia general del Piru*», coescrito con Nancy Turner y Karen Trentelman e incluido en *The Getty Murua*², describimos parte de este conocimiento textil, incluida la precisión de las representaciones de las ropas incaicas tanto de varón como de mujer, las de los diseños y técnicas de acabado textil incaicas, y en particular la inclusión de pequeños detalles de costura, como la representación del cosido a lo largo del borde siguiendo las costuras de las túnicas. Todos estos elementos del manuscrito Getty tienen contrapartes en ejemplares arqueológicamente conservados, y muchos de ellos aparecen ilustrados en las figuras del Murua del Getty.

En el presente ensayo, deseo explorar aún más la precisión de los elementos relacionados con los textiles en los folios pintados, los cuales parecerían haber sido ejecutados a partir de modelos históricos, y concentrarme específicamente en los modelos mismos. La identificación de la posible atribución cultural de los vestidos contribuye no solo a la identificación de las piezas textiles específicamente representadas, sino también, en un cuadro más amplio, a precisar los posibles orígenes geográficos de los dibujos mismos del manuscrito.

¹ El examen de los colores del Murua del Getty en relación con cuestiones textiles comenzó en 1999, cuando era una investigadora de dicho museo. Para mayores detalles acerca de la historia del proyecto, consúltese Cummins y Anderson, 2008: 134.

² Cfr. Cummins y Anderson, 2008.

Aunque algunos otros cuantos escritos de la época incluyeron imágenes de la población andina y su forma de vestir (figura 1), ninguno incorporó el grado de especificidad ni tampoco la extensión de las imágenes textiles que encontramos en el Murua del Getty³. Ignoramos si esto se debe a la visión que Murua tuvo del trabajo en conjunto o a la contribución fundamental de un artista (indígena) que tal vez participó en la producción de los dibujos manuscritos. Pero estos folios a color del Murua del Getty reflejan un conocimiento en profundidad de los tejidos y un reconocimiento de la importancia que estos tenían dentro de las culturas de la región.

Los tejidos eran de primerísima importancia en los Andes antes de la conquista, y sabemos que las tradiciones textiles andinas se remontan a varios miles de años atrás. Estas tradiciones formaban parte integral de culturas que desarrollaron métodos con que fabricar tejidos aun antes que los de la cerámica.

A pesar de las extensas evidencias que indican que las culturas anteriores a los incas tuvieron ricas y variadas tradiciones textiles, las mitologías incaicas acerca del origen de la textilería, tal como quedan documentadas en las crónicas del temprano periodo colonial, como las del Inca Garcilaso de la Vega en sus *Comentarios reales de los incas* (1609-1617) y de Guaman Poma de Ayala en su *Nueva corónica y buen gobierno* (1615), promovieron la idea de que todos los pueblos indígenas que les precedieron vivían desnudos o que solo vestían hojas y pieles. Estos relatos sugieren que el conocimiento del tejido, y aún más el uso de la vestimenta, fue algo que los incas introdujeron en el mundo andino, y que fue específicamente obra de Mama Ocllo, una de las progenitoras de los incas⁴.

Si bien es cierto que los incas no fueron los primeros tejedores, sí trataban a la textilería como un arte y produjeron algunas de las más finas telas que jamás hayan sido fabricadas en los Andes, al mismo tiempo que controlaban todos los aspectos de su producción. La crianza de animales, como la de camélidos, fue usada para favorecer una gama particular de colores (entre ellos, el muy valorado blanco), así como características particulares de la fibra, como la longitud y calidad del pelaje. Esta crianza especial tuvo como resultado animales con un pelo lujosamente largo y sedoso. La preparación y el procesamiento de la fibra, incluidos su hilado, teñido y tejido, con la construcción de las prendas después del tejido, recurrieron a las tradiciones locales, pero el proceso fue modificado por los estándares incaicos, sólidamente establecidos y estrictamente seguidos.

Los textiles se producían bajo el auspicio de la autoridad incaica y tuvieron un papel importante en la esfera diplomática de un Imperio inca en continua expansión, donde los presentes de vestidos especiales realizados por el inca creaban una red intrincada de intercambios recíprocos de lealtades políticas en las provincias. Se sabe también por Guaman Poma, entre otros, que el inca se cambiaba continuamente de ropa cuando viajaba por las diversas regiones del imperio, para vestir así las prendas locales. Esta práctica aún perdura en los Andes, al menos durante las elecciones presidenciales, tal como lo documentan las fotografías aparecidas en el *The New York Times* en 2000 y 2001.

Por ejemplo, en mayo de 2000, durante su campaña en pos de la reelección para un tercer mandato presidencial, el expresidente peruano Alberto Fujimori se presentó en Huancayo con los

3 Consúltense Diego de Ocaña, *Relación del viaje de fray Diego de Ocaña por el Nuevo Mundo* (1605) y *Viaje fascinante de América* (1599-1601), que incluye dibujos y descripciones de algunas costumbres locales, así como Pedro de Cieza de León, *Parte primera de la crónica del Perú* (1553).

4 Cfr. Inca Garcilaso de la Vega, 1966: 45; y Guaman Poma 1980: 16, folio 48. Una versión corregida de este libro y un facsímil del manuscrito de Guaman Poma están ahora disponibles en línea; consúltense la página web de Guaman Poma, Kongelige Bibliotek, Copenhagen, [www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/front page.htm](http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/front%20page.htm). Consúltense también Phipps, 2004: 17-39, especialmente 18.



Figura 1. «Palla», noble incaica con tambor y quero. De fray Diego de Ocaña, *Relación del viaje de fray Diego de Ocaña por el Nuevo Mundo*, 1605 (manuscrito autógrafo), MS-215. Biblioteca de Universidad de Oviedo, Oviedo, España.

tradicionales brazaletes tejidos de fabricación local, en tanto que su contrincante Alejandro Toledo (quien sería también presidente) fue fotografiado en campaña en la selva tropical con un poncho hecho con una tela regional, con el teñido y los típicos patrones locales⁵.

Las piezas textiles de todos los periodos de la historia andina (hasta el presente) sirvieron —especialmente bajo la forma de vestimentas— como marcadores de etnicidad, del género, de la posición social y del aillu (el sistema tradicional de afiliación comunal), entre otros conceptos de la sociedad indígena andina. Según la mitología incaica fue Manco Cápac (el legendario fundador de la dinastía inca) quien ordenó que la vestimenta y la lengua de cada distinto grupo cultural y regional que formaba el Imperio inca fueran diferentes, para que así su lugar de origen fuera fácilmente identificable⁶.

Haya sido esta una justificación y/o una explicación de una práctica existente, lo cierto es que la manera en que se tejían los textiles, se les coloreaba y aplicaban los patrones variaba de una región a otra, lo que les ligaba al lugar y momento de su manufactura. Si bien es cierto que estos marcadores definidos de modo amplio indicaban tendencias y prácticas generales de tradiciones establecidas de vestimenta, las prendas individuales también guardaban un significado especial.

El cronista español Juan de Betanzos, autor de *Historia de los incas y conquista del Perú* (1557) y que contó entre sus informantes a su esposa, la exconsorte del inca Atahualpa, nos cuenta que, cuando Inca Yupanqui estaba cerca de la muerte, dio instrucciones a su pueblo acerca de la forma correcta en que debían llorarle. Les dijo que «trujesen en las manos las ropas de su vestir... que si tenía alguna camiseta que dijese ves aquí el vestido [con] que te vestias... y ansi por el consiguiente le relatasen y dijiesen lo que hacía cuando vivo era»⁷.

Esto demuestra no solo que las ropas eran importantes como un aspecto general de la cultura incaica, sino además que ciertas prendas regias quedaron individualizadas mediante su asociación con actos o momentos particulares en la historia personal del gobernante. Es posible que dichas prendas hayan funcionado de modo similar a los quipus —el implemento de ayuda memoria usado para codificar los eventos en la historia de un pueblo—, permitiendo así el contar de nuevo dicha historia a través de formas visuales y actos táctiles. Fue en este ambiente cultural, en que la ropa en general era un medio con el cual marcar la etnicidad y el lugar, y en que las prendas individuales conservaban asociaciones de eventos y personas, que Murua parecería haber observado y registrado información detallada acerca de la vestimenta usada por los reyes y reinas incaicos, así como por otros participantes nativos en la sociedad de las sierras peruanas de entonces.

Las ilustraciones de Murua representan a las prendas del inca fundamentalmente bajo la forma de túnicas concretas, con diseños y detalles técnicos tan realistas que es posible hallar ejemplos arqueológicos sobrevivientes. Los elementos del diseño —como los canesús resaltados del cuello, los *tocapus* y los elementos de los patrones de la pretina— siguen todos o en su mayor parte a los formatos de diseño que vemos en textiles conservados arqueológicamente. Entre los varios ejemplos notables ilustrados en el ensayo conjunto que escribí en *The Getty Murua*, tenemos el diseño global de *tocapus* en la túnica de Inca Roca (Getty, folio 32v), que tiene un paralelo en la célebre túnica de *tocapus* de Dumbarton Oaks, en Washington D. C. (véanse las figuras 1 y 2 en la página 373, en este volumen), y la túnica azul con dos hileras de *tocapus* que viste Lloque Yupanqui (Getty, folio 26v), la

5 Infortunadamente, mis esfuerzos por conseguir reproducciones de estas imágenes con calidad de reproducción resultaron infructuosos.

6 Cfr. Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua, 1993, y Mannheim, 1991: 50.

7 Cfr. Betanzos, 1987: 145.

cual es muy parecida a la que se encuentra en la colección del Museo Santuarios Andinos de la Universidad Católica de Santa María, Arequipa, proveniente del entierro de una *capacocha* a gran altura en los picos nevados del Ampato, Peru (véanse las figuras 3, 4 en la página 375 en este volumen).

El diseño de cuatro cuadrados inscritos al que Guaman Poma llamara *q'asana*, y que aparece en la ilustración de la túnica de Mayta Cápac obra de Murua (figura 2), es también un tipo que se ha conservado en varios ejemplares sobrevivientes, entre ellos una notable túnica marrón y blanco con un canesú rojo en el cuello, en la colección del National Museum of Natural History del Smithsonian, Washington D. C. (figura 3).



Figura 2. Retrato de Mayta Cápac. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615, folio 28v. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Figura 3. Túnica incaica con diseño *q'asana*. Perú, temprano siglo XVI, pelo de camélido, 72,5 X 87,5 cm (28 1/2 X 34 1/2 pulgadas). National Museum of Natural History, Smithsonian Institution, Washington D. C., A-307655.



Figura 4. *Memoria de un famoso chumbi de lipi*. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590, folio 150v. Colección privada de Sean Galvin.



Figura 5. Cinturón inca (*chumpi*) del tipo descrito en el folio 150v del manuscrito Galvin de Murua. Perú, 1400-1532, fibra de camélido, 16,5 X 160 cm (61/2 X 63 pulgadas). Brooklyn Museum, Nueva York, presentado por Ernest Erickson, 70.177.55.

Figura 6. Manto alisado aimara tejido llano de cara urdimbre. Perú, siglos XVIII-XIX, pelo de camélido, 80 X 112,5 cm (31 1/2 X 44 1/4 pulgadas). Colección privada.



Fuera de la representación realista del diseño general y la disposición del mismo (su ubicación) en las túnicas del inca, tenemos también una sorprendente especificidad en los detalles. Por ejemplo, el *uncu* de Lloque Yupanqui (Getty, folio 26v) no solo tiene la forma y estilo generales de una túnica incaica, sino que además muestra también los elementos algo menores de las puntadas y costuras que podemos ver en ejemplos reales. Advértase, por ejemplo, la costura en zigzag a lo largo del borde inferior, que es un elemento típico en todas las túnicas regias incaicas. Vemos esta atención prestada a los detalles con mayor claridad en las ropas de Manco Cápac (Getty, folio 21v), que incluyen las puntadas polícromas en el borde que siempre acompañan al diseño en zigzag (véanse las figuras 5 y 6 de la página 376, en este volumen).

Encontramos una expresión del interés que Murua tenía por los textiles en la representación artística de los folios a color, así como en el texto y en otras formas de representación, en que incluyó detalles acerca de las ropas y el proceso de tejido. Por ejemplo, el documento hallado al final del manuscrito Galvin (folio 150v) anota el detallado proceso de tejido seguido para fabricar un cinturón especial que la coya usaba durante las ceremonias del maíz (figuras 4 y 5).

El documento se titula *Memoria de un famoso chumbi de lipi o cumbi, que solían traer las coyas en las grandes fiestas, que llamaban çara: lleva ciento y cuatro y los duplicados. Los ocho son extremo, cuatro en un lado y cuatro en otro*. La página consta de una serie de números y letras aparentemente indecifrables, pela cual fue decodificada en la década de 1980 por Sophie Desrosiers, estudiosa francesa de textiles. A diferencia de investigadores anteriores, Desrosiers entendió el código y literalmente transcribió el documento en la tela tejida que servía como su tema.

Al hacer esto, corrigió los errores en el tejido que habían sido anotados erróneamente por el copista quinientista⁸. Usando su propia experiencia de haber aprendido a tejer en un pueblo de

⁸ El texto en la parte superior de la página del manuscrito Galvin original resulta muy difícil de leer. Usé la transcripción española citada por Desrosiers de la edición de Murua de 1946 (Bayle, 1946). Cfr. Desrosiers, 1986: 219-241.

la sierra boliviana, Desrosiers comprendió que las hileras de secuencias alfanuméricas del documento representaban el número y el color de los hilos en el orden específico en que se les usaba para tejer el cinturón especial.

Al igual, una vez más, que un *quipucamayo* que lee su registro anudado, la disección hilo por hilo y color por color de un cinturón intrincadamente tejido, nos da una idea no solo del proceso seguido por el artesano, sino también de la transformación de un sistema de memoria en un artefacto físico. No queda claro cómo y por qué fue que este documento llegó al manuscrito de Murua, pero sí confirma su deseo de entender las complejidades de los textiles andinos en función al proceso de su conceptualización y ejecución, así como a la representación de sus diseños y colores.

EL COLOR

Lo que destaca cuando examinamos las ilustraciones de Murua no es solo que se usaron colores para retratar las ropas, sino que los materiales empleados para producir los colores de las túnicas, mantos y vestidos son en general reconocibles como los mismos tipos de materiales utilizados para producir el color en los textiles incas reales⁹. Esto resulta evidente en el uso de los colores rojos, específicamente de dos tonos de rojo, uno que es ligeramente anaranjado y otro que es un rojo más vibrante y purpurino.

Los colores rojos en los textiles andinos pueden asimismo clasificarse según estos dos tipos, los cuales provienen fundamentalmente de dos fuentes. Uno de ellos viene de una planta semejante a un arbusto llamada *chapi chapi* en quechua, que es del género *Relbunium*. Esta planta crece en las regiones intermontanas y sus finas raíces semejantes a pelos producen un tinte rojo anaranjado. El otro proviene del insecto *Dactylopius coccus* o cochinilla, un parásito que vive en ciertas especies de cacto y que produce un color rojo carmesí. Aunque hubo varias otras plantas y maderas que fueron fuentes de rojos anaranjados y purpúreos, como el achiote (*Bixa orellana*) y el palo brasil (*Caesalpinia echinata*), estos suelen ser algo fugaces y tienden a borrarse fácilmente, o a cambiar por completo de color.

Por lo tanto, desde la antigüedad hasta la introducción de los tintes sintéticos a mediados del siglo XIX, la cochinilla y el *chapi chapi* fueron las dos principales fuentes de tinte rojo en todos los textiles andinos gracias a sus componentes productores de colores fuertes y duraderos que los ligan al sustrato de sus fibras¹⁰.

El color rojo era importante para los incas, quienes lo usaron en las vestimentas regias, lo que vemos por ejemplo en el canesú del cuello de las túnicas oficiales conservadas en los entierros realizados en los desiertos, y que Murua siempre muestra¹¹. La *mascaypacha*, el flequillo de lana que el rey llevaba sobre la frente, era un símbolo de la realeza y siempre era de color rojo. Este color se usaba también en contextos rituales como las ceremonias de la *capacocha*, en que las vírgenes sacrificadas vestían prendas rojas especiales. Betanzos asimismo subraya la importancia que tenían las prendas de vestir rojas cuando describe las grandes «camisetas coloradas

9 Fue esta observación acerca de la representación comparablemente «auténtica» de los colores de los textiles en el manuscrito Getty lo que inició un estudio de diez años de duración acerca del color y los colorantes utilizados en el manuscrito. Cfr. Phipps, 1999.

10 Cfr. Phipps, 2011: 256-290.

11 Cfr. Rowe, 1978: 239-264.

[de los señores del Cusco] que les daban hasta en [los] pies», las cuales llevaban durante rituales especiales para el Sol, a los que se celebraba en mayo y junio¹².

Esta práctica del uso ritual del rojo perduró durante el siglo XIX en las comunidades etnográficas de Bolivia, donde las autoridades locales conservaron túnicas ceremoniales guardadas en atados *q'epi* (figura 6)¹³. En estas prendas especiales, el rojo aparece frecuentemente emparejado con el azul. Existen términos aimaras para las ropas rojas y azules, a los cuales el padre Ludovico Bertonio incorporó en el siglo XVI a su diccionario aimara, el primero en traducir esta lengua al español y viceversa.

Su importante obra incluye términos especiales que no formaron parte de las observaciones hechas por otros cronistas hispanos, y, por ende, son una contribución real al conocimiento de los detalles de los textiles andinos como parte de tradiciones culturales más amplias. Por ejemplo, Bertonio incluyó los términos *sucullu cahua* y *sucullu urcu*, que son los nombres de las ropas rojas y azules usadas en las ceremonias que se celebraban cuando los jóvenes de ambos sexos alcanzaban la mayoría de edad, además de lo cual incluyó también a *carputa cahua*, el término aimara para una túnica que es mitad roja y mitad azul¹⁴.

El azul era un color especial para los incas y en realidad rara vez se le usó. Ignoramos por qué razón lo utilizaron tan poco. Tal vez no contaban con las fuentes de este color, que provenía de varias plantas tropicales y semitropicales distintas halladas por lo general en la selva, en las laderas orientales de los Andes, todas las cuales tienen el colorante azul índigo, o tal vez había una aversión cultural a su proceso de preparación, que implica la confección de tinajas de tinte con orina rancia, la cual debía fermentar a lo largo de un periodo prolongado y por lo cual tenía un fuerte hedor.

Durante la época colonial, el uso del azul se extendió a todos los tipos de tela producidos en la región. Se sabe que los españoles importaron mucho tinte de índigo de Guatemala, al norte, donde la planta indígena del añil (*Indigofera suffruticosa*) crecía prodigiosamente con especies cultivadas e introducidas de la India (*Indigofera tinctoria*).

Antes del arribo de los españoles, el conocimiento de las plantas y de sus propiedades medicinales así como del tinte era el ámbito de los *camayos* (especialistas, en la terminología incaica). En el manuscrito Getty, Murua presenta una lista de funcionarios y especialistas incaicos, señalando que los «indios que tenían a su cargo coger los colores con que se teñía la ropa, [eran] tintores que dicen *tulpu camayo*»¹⁵. También señaló que las «*pau aupallac* [eran] 'las que cogían [las] flores' con que se teñían las lanas de diversos colores para hacer las ropas de *cumbi* [telas especiales de gran calidad y muy coloridas] del Sol, ídolos y del Ynga»¹⁶. Guaman Poma fue más allá y sostuvo que estas eran las muchachas entre los nueve y los doce años «que coxen flores... para tiñir lana, para *cunbis* y rropas y otras cosas»¹⁷.

12 Cfr. Betanzos, 1987: 72.

13 Cfr. Bubba, 1997: 377-400, y Adelson y Tracht, 1983.

14 Cfr. Bertonio, 1984: primera parte, 113. *Camiseta de niños: Entreuerada de colorado, o açul. Sucullu ccabua; camiseta, la mitad della azul y la otra colerada. Harputa ccabua; Sucullu ccabua* (túnica para niños); y *sucullu urcu* (vestido para niñas).

15 Cfr. Murua, 1986-1987: 402. En el diccionario quechua de Gonzáles Holguín; consúltese Gonzáles Holguín, 1989: 345.

16 Cfr. Murua, 1986-1987: 399.

17 Cfr. Guaman Poma, 1987: 220.

CUMBI

El término *cumbi* se refiere a las finas telas incaicas producidas en los reales talleres. Por lo general, estaban compuestas de hilos de gran calidad de alpaca y vicuña. El *cumbi* era una tela de tapiz tejida apretadamente, con un conteo extremadamente alto de hilos que sumaban varios cientos por pulgada de tejido¹⁸. Hermosamente ejecutados, tanto las telas como las prendas hechas con ellas estaban pensadas para que fueran íntegramente reversibles.

Las hazañas técnicas de los tejedores incas que crearon esta tela especial casi no tienen precedentes en la larga y variada historia de las tradiciones textiles andinas. Las telas eran producidas por los *cumbicamayos* (los maestros tejedores del inca) y preparadas por las *acllas* (las mujeres enclaustradas del inca). El *cumbi* frecuentemente está asociado con el uso del *tocapu* (las insignias de rango incaicas), que está compuesto por una serie de cuadrados que inscriben a ciertos tipos de diseños geométricos. Las representaciones de la realeza incaica en la época colonial —ya sea en los manuscritos de Murua o en los retratos pintados de los curacas y otros participantes en el ceremonial cristiano de los siglos XVII y XVIII, como el alférez real (el portaestandarte) en las procesiones del Corpus Christi en el Cusco— frecuentemente muestran figuras que visten ropas con *tocapus*, lo que indica su derecho a la nobleza y al linaje incaico¹⁹.

Lo que sabemos acerca de la producción de tejidos parece indicar que las piezas textiles mostradas en las ilustraciones de Murua y que usan los motivos *tocapu* probablemente representan textiles hechos en el estilo incaico del tapiz *cumbi*. Una característica interesante de estos dibujos es que está claro que los modelos incaicos de las prendas masculinas con diseños de ajedrezado y/o *tocapus* habrían sido fabricados con el auspicio de los reales talleres de tejido, y que reflejaban el estilo regio asociado con el Cusco, el centro quechua hablante del Imperio inca.

En cambio, las ropas de las mujeres en su mayoría no usan los *tocapus* (excepción hecha de los que aparecen en la representación de Rahua Ocllo [Getty, folio 79r], una de las páginas insertadas que presumiblemente tuvo su origen como parte de otra versión del manuscrito)²⁰. Si bien las ilustraciones de las ropas de los reyes siguen las tradiciones textiles incaicas conocidas, no sucede lo mismo con la vestimenta de las *coyas*, y sus dibujos en consecuencia brindan otra perspectiva de las tradiciones textiles de la región.

Los tipos de vestimenta femenina representados en las ilustraciones de Murua — como el *anacu*, un vestido que se envolvía y ceñía en la cintura, y al que se sostenía en su lugar con alfileres de metal, al que acompañaba un manto que cubría los hombros— sí representan los componentes de la tradición incaica del vestir. Sin embargo, a diferencia de textiles de tapiz patronado en la trama que componían el *uncu* masculino regio (al cual podemos evaluar por comparación con tipos paralelos de patrones y de diseños sobrevivientes en ejemplares arqueológicos, a los que se examina más adelante), las telas que componían las prendas de la *coya* podrían en realidad haber sido fabricadas en otra tradición, la de los patronados en cara de urdimbre.

Los diseños típicos de este tipo de textil constan de múltiples series de franjas dispuestas secuencialmente, formando así agrupamientos simétricos particulares dentro del formato rectangular de

18 Desrosiers ofreció otra interpretación que incluye el patronado en cara de urdimbre, basada en parte en el documento del manuscrito Galvin. Cfr. Desrosiers 1986.

19 Cfr. Dean 1999.

20 La razón de esta excepción es que el folio 79 fue cortado del manuscrito Galvin e insertado en el Getty. Cfr. Cummins y Anderson, 2008.

los mantos. Además, este formato listado de patrones en la cara urdimbre, visible en muchos de los mantos de las coyas de Murua, es más propiamente característico de la tradición aimara de la sierra. Estos dos puntos —la posible representación de los patrones en la cara urdimbre en lugar del *cumbi*, la tapicería oficial de la realeza incaica, así como los indicios de que se trata de una tradición cultural aimara y no quechua— requieren de un examen más amplio.



Figura 7. Retrato de Chimpo Urma. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615, folio 29v. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Figura 8. Manto incaico de mujer, tejido llano de cara de trama. Perú, fines del siglo XV-inicios del siglo XVI, pelo de camélido, 112 x 73 cm (44 1/8 X 28 3/4 pulgadas). University of Pennsylvania Museum of Archeology and Anthropology, Filadelfia. 31645.



Figura 9. Manto incaico de mujer, tejido llano de cara de trama con bordados. Perú, siglo XVI, pelo de camélido y algodón. Colección privada.



Figura 10. Detalle del borde listado de la figura 6. Colección privada.

Algunos de los mantos de las coyas esencialmente están poco decorados, aunque comprenden amplias extensiones de color, como la banda de azul a través del centro del manto anaranjado que lleva Chimpo Urma en el folio 29v del Getty, y que divide a la prenda en tres secciones (figura 7). Estas ilustraciones pueden ser algo difíciles de interpretar en función a si representan los mantos *cumbi* de tapiz tejido fabricados por la realeza incaica, o si son más bien los mantos con cara de urdimbre y patronado urdimbre que sirvieron como modelo para la producción incaica²¹.

Aunque el uso del tapiz está por lo general asociado con el empleo de elementos de diseño como los *tocapu*, *q'asana* y el diseño escalonado que delinea el canesú del cuello en las túnicas masculinas, o los diseños figurativos a pequeña escala de aves a lo largo de los bordes de los vestidos femeninos, los incas sí crearon prendas de gran calidad con un mínimo de patrones y amplia áreas de color, aparentemente no decoradas salvo por el cambio de color debido al tejido del tapiz cara de trama.

En las excavaciones de las capas incaicas que Max Uhle realizó en Pachacámac en 1896 y acerca de las cuales publicó en 1903, específicamente en el «cementerio de las mujeres sacrificadas», se hallaron varios mantos con este tipo de diseño, generalmente en marrón y blanco (figura 8)²². Otro ejemplo, que probablemente fue tejido en tapiz en la forma regia de tejer y que supuestamente se halló en el norte de Chile, muestra también el distintivo diseño inca del manto de tres amplias secciones de color (figura 9) e incluye las puntadas polícromas del borde más típicas de las técnicas incaicas de costura y acabado, tal como lo vemos en un detalle del manto listado aimara (figura 10).

En el manuscrito Getty podemos ver dibujos de los bordes de las túnicas incaicas. Todos los ejemplares excavados son de mantos de mujer para los hombros de un tipo más pequeño que los que representara Murua, a los cuales a menudo se les muestra extendiéndose por debajo de las rodillas de la coya. Un ejemplo de este tipo más grande de manto, perteneciente al Textile Museum de Washington D. C., es una prenda incaica finamente producida de gran estilo, sutilmente trabajada con tejido cara de trama a pesar que su diseño tenía como base un modelo en la cara de urdimbre²³.

Se sabe que estos mantos más grandes sí se usaron, pero su conservación es más rara. El ejemplar del Textile Museum es similar al manto rojo y blanco hallado con la Dama de Ampato, una joven sacrificada como *capacocha* a la que se halló congelada en un yacimiento ceremonial a gran altura en el volcán inactivo de Ampato. Su manto, que es bastante grande, fue hallado doblado, usado sobre el hombro y sujetado con un alfiler sobre el pecho.

Además, las figuras en miniatura encontradas en estos entierros a gran altura usualmente están vestidas de modo similar. Pero los grandes mantos que llegaban a las rodillas o a los tobillos y que las coyas del Murua del Getty visten no fueron representados siendo usados doblados por la mitad, como sí sucede en los ejemplos incaicos. Conocemos otros grandes mantos, a los que a veces se denomina *huayla*, a partir de ejemplares etnográficos provenientes de las regiones aimaras del sur peruano y de Bolivia, y que posiblemente datan del siglo XIX.

21 Para los mantos incaicos y coloniales tejidos en tapiz, que tenían como base patronado en la cara de urdimbre, cfr. Phipps, 1996: 144-156 y Phipps, Hecht y Martín, 2004: 21-22 y 32.

22 Cfr. Uhle, 1991 y Rowe, 1995-1996: 5-54.

23 Para el modelo en la cara urdimbre, véase el *anacu* de Pachacamac en Phipps, Hecht y Martín, 2004, s. v. «Woman's Dress (*anacu*)» (entrada de Phipps), cat. nro. 3, 130-133.

También están representados en pinturas de la época colonial y, por lo general, se les usaba de gran tamaño. Un manto blanco con un patrón sutil formado por múltiples listas de delgadas bandas rojas, espaciadas uniformemente a lo largo de toda la superficie, es muy similar tanto en su diseño como en su proporción al que vemos usado por la coya Chimpo (véanse las figuras 11 y 12 en la página 379 en este volumen).

La mayoría de las coyas de Murua fueron representadas llevando sus mantos listados con las franjas orientadas horizontalmente. Esta orientación coincide con las convenciones andinas del uso de las ropas femeninas²⁴. Las franjas mismas —hileras delgadas agrupadas en secciones— siguen también las tradiciones andinas, pero tal vez a aquellas asociadas con mayor frecuencia con las culturas del altiplano meridional de los aimaras, y no con las poblaciones quechuas centradas en torno al Cusco, que usaban también franjas, pero que favorecían los diseños a pequeña escala que forman bandas. (Estos diseños a pequeña escala, que frecuentemente se encuentran inscritos dentro de unidades rectangulares y que están tejidos en un tejido patronado en cara de urdimbre, podían en realidad haber tenido un papel en el desarrollo de la tradición de los *tocapus* incaicos).

Los aimaras formaron un gran grupo lingüístico que ocupó gran parte de Bolivia alrededor de la región del lago Titicaca y hacia el sudoeste a Chile, es decir, la región a la que se conoció como el Collasuyo, una de las cuatro partes de la demarcación inca. Se sabe, gracias a las historias incaicas recogidas en los siglos XVI y XVII, que Huáscar inició las incursiones incas en la región. Hoy esta es un mosaico de comunidades que hablan quechua y aimara, debido en parte a la intrusión de los incas quechuahablantes en ella mediante sistemas como el de los *mitimaes*, es decir, el trasplante de pueblos de una región a otra para establecer colonias, así como a iniciativas lingüísticas de orientación política en la era moderna.

Murua mismo viajó a esta región a comienzos del siglo XVII y el frontispicio del manuscrito Getty, que fue recortado, decía «en La Plata por N. Año 1613»²⁵. («La Plata» alude a la actual ciudad de Sucre, Bolivia). El frontispicio es un indicio más de la presencia de Murua en Bolivia, y podría especularse que allí tal vez se hicieron al menos algunos dibujos de las coyas. Las ropas con que fueron representadas parecerían haberse basado en modelos aimaras, que son lo que Murua y/o sus artistas nativos vieron en la región²⁶.

En algunos casos encontramos ejemplos de textiles que parecen ser bastante parecidos a aquellas secciones de franjas compuestas y estructuradas. Estos textiles aimaras, los más finos de los cuales se usaron en bodas y ocasiones ceremoniales, se habrían encontrado principalmente en el altiplano boliviano. Las piezas convertidas en reliquias familiares y que se conservaron del siglo XVI al XIX son conocidas hoy como los ejemplos más finos de tejidos en la cara de la urdimbre de la región. Su simplicidad, con la secuencia rítmica de sus franjas de color, les ayuda a destacar entre todas las piezas textiles producidas a lo largo y ancho de la región²⁷.

24 Cfr. Desrosiers, 1992: 7-46.

25 Véase el examen que Juan Ossio hace de Murua y los aimaras en «Murua's Two Manuscripts: A Comparison», en Cummins y Anderson, 2008: 77-81 y Adorno, 2008: 116-118.

26 Nuestros hallazgos con respecto al uso de colorantes particulares —en particular el azul de la azurita, un mineral hallado y usado en la producción artística de pinturas coloniales de la región que proporcionó gran parte del azul del manuscrito Getty, por oposición al azul del añil, que está más estrechamente asociado con los talleres de pintura del Cusco— respaldan también la idea de que las imágenes podrían haber sido producidas en Bolivia. Cfr. Phipps, Turner y Trentelman, 2008 y Seldes y otros, 1999: 100-123. Consúltese también Cummins, en este volumen.

27 Hasta los patronados a pequeña escala de algunas de las figuras de Murua —en especial los que podemos ver en los bordes inferiores de los vestidos de las mujeres— podrían representar el tipo de diseño

Una última e interesante tela aimara a la que se conoce como *tornasol* tiene también una presencia notable en las ilustraciones a color de Murua. Examinaré brevemente a este tipo de tela, pues presenté ya gran parte de la información en otro lugar²⁸. La vemos retratada en muchos de los mantos y túnicas del manuscrito Getty, especialmente en los de los reyes incas, y ella tuvo un papel especial en el desarrollo de las tradiciones textiles coloniales de los Andes. Su belleza y lujosa calidad deben haber captado la atención de Murua y sus artistas, pues aparece en varias ilustraciones de las reales prendas de vestir.

TORNASOL

Murua muestra a Cápac Yupanqui (manuscrito Getty, folio 30v) vistiendo un manto azul brillante, retratado de modo muy especial. El artista produjo dicho color superponiendo el pigmento de la azurita sobre un fondo rosado, lo que dio un efecto de color vibrante²⁹. Guaman Poma, quien describió los colores de las ropas del rey inca en su texto, sostuvo que Topa Inca (Cápac Yupanqui) llevaba un manto del color llamado «torne azul». Con los folios ilustrados a color, Murua mostró lo que Guaman Poma solo mencionó. Es decir, una tela que tenía el aspecto de un color dual, lo que en España se conocía como «tornasol».

El *tornasol* está documentado como tela usada en España desde al menos el siglo XIV en inventarios de Aragón, que incluyen mantos y tocas hechas de «taffetan de tornasol»³⁰. Tal vez sea de origen islámico en una tela llamada *bu-qalamun* («camaleón», en farsi)³¹. Un viajero persa del siglo XI menciona que esta solo se la producía en Tinis, Egipto, y que «su color cambia según las distintas horas del día»³². El *tornasol* tal vez llegó a al-Ándalus a través de Egipto, pero para el siglo XV se le usaba en toda Europa y en especial en España e Italia (donde se le conocía como *cangiante*). En el diccionario de la lengua española de Sebastián de Covarrubias de 1611, el término *tornasol* se refiere a una flor, pero también se señala: «Ay cierta tela de seda y lana deste nombre, por tener diuersos visos puesta al Sol»³³.

En los Andes se menciona al *tornasol* en el diccionario aimara del padre Ludovico Bertonio de 1612, el cual fue el primer diccionario que documentó la lengua del pueblo de la región aimara. El vocablo *huateca isi* se define como «Tornasol, seda que buelta de vna manera parece de vna color, y de otra manera de otra color»³⁴. Esto resulta interesante por varias razones, en primer lugar porque había

repetido de flora y fauna que aparece en las franjas tejidas en la región con formato listado patronado en la cara de urdimbre.

28 Cfr. Phipps, 2000: 221-230 y Cummins, 2008: 153-154.

29 Ms. Ludwig XIII 16 (83.MP.159), J. Paul Getty Museum, Los Ángeles. Tuve el privilegio de examinar este manuscrito intensivamente como investigadora invitada del Museo J. Paul Getty de octubre a noviembre de 1999. Mi estudio durante este *fellowship* residente, que se concentró en los colorantes incaicos y coloniales usados para retratar a los textiles en el manuscrito, se realizó en colaboración con la conservadora de papel Nancy Turner y los científicos de conservación David Scott y Narayan Khandekar, del Getty Conservation Institute. Cfr. Phipps, «Summary Report». Este informe fue posteriormente publicado parcialmente en Phipps, Turner y Trentelman, 2008.

30 María del Carmen Martínez Meléndez halló el término *tornasol* en dos textos españoles, uno de 1348 y otro de 1435. Se le usó tanto con *manto* como con *sayo*. También aparece en un inventario de 1374, descrito como «taffetan de tornasol». Cfr. Martínez Meléndez, 1989: 516-517.

31 Agradezco esta referencia a Stefano Carboni, excurador del Departamento Islámico del Metropolitan Museum of Art.

32 Cfr. Carboni, 1992: 455.

33 Cfr. Covarrubias, 1994: 986.

34 Traducción mía; consúltese Bertonio, *Vocabulario*, 453. Véase también *Tornasol ropa o seda q tiene visos*;

una palabra aimara para esta tela, que no es un tipo indígena, apenas cincuenta años después de producida la conquista, y en segundo lugar porque el término aimara alude a una tela de seda, que era un artículo importado por los españoles.



Figura 11. Manto de tornasol, tejido llano de cara de urdimbre. Bolivia, siglos XVIII-XIX, pelo de camélido, 71,1 X 50,8 cm (28 X 20 pulgadas). Colección privada.

En la actualidad, en los Andes aún se puede encontrar a este tipo de tela descrito por Bertonio, al que se denomina *pecho* (o *pechuga*) *de paloma* (figura 11). La usan las mujeres, en especial en la sierra sur. El «pecho de paloma» es el efecto resplandeciente que los tejedores andinos consiguen usando una urdimbre de color oscuro —negra por lo general— y una trama brillante y contrastante en una tela por la cara de urdimbre o donde la urdimbre es predominante. Los colores oscuros de las urdimbres son dominantes, pero las tramas escondidas de color claro captan la luz y despiden un efecto resplandeciente a medida que la tela se dobla o mueve.

No existe ningún ejemplo conocido de telas tornasol fabricadas antes del arribo de los españoles al Perú. Me parece que su modelo llegó directamente desde España, probablemente como parte de las ropas formales que los funcionarios españoles vestían en el temprano periodo virreinal peruano. Los retratos de época muestran que el uso de la seda (y de seda tornasol negra en particular) estaba

Huateca ifi, Paya famiri ifi, Huateca isi, 154; *Tornasol, seda que buelta de una manera parece de una color, y de otra manera de otra color*, 307; *Samiri, pospuesto a Paya. Paya famiri ili. Ropa de dos colores, segun esta buelta a la luz; Puraparo hakhsuri ifi*. Ídem, *Tornasol*.

de moda y que todas las telas lujosas como estas llegaban directamente de España. No cabe duda de la presencia del tornasol en el «Nuevo Mundo» en la época virreinal, o de que en los Andes quedó incorporado rápidamente a la vestimenta nativa de alto estatus.

CONCLUSIONES

La precisión y los detalles de los colores y tipos textiles ilustrados en el manuscrito Getty nos permiten comparar los dibujos con piezas concretas. No podemos saber qué inspiró al artista —haya sido Murua mismo o uno nativo que le asistía— a componer estas representaciones textiles complejas y ejecutadas sensiblemente. Pero podemos ver que en su complejidad estas ilustraciones se alzan como un testamento no solo del importante papel que los textiles tuvieron entre las culturas andinas, sino también para el artista o los artistas.

Se sabe que Murua tenía un viejo aprecio por los textiles gracias al número y variedad de las referencias que hizo a ellos en sus dos manuscritos. Dadas las asociaciones históricas profundamente arraigadas en los Andes entre las tradiciones de ropa y la identidad cultural, a las que aquí he presentado brevemente, quisiera sugerir la posibilidad de que el artista que contribuyó o los artistas que contribuyeron al menos a algunas de las ilustraciones de Murua, o bien usaron a los textiles aimaras como modelo, o sino provenían personalmente de dicha región y contribuyeron a dicho proyecto con el conocimiento y las asociaciones locales de la cultura textil aimara.

Esto implicaría que los folios a color del manuscrito del Getty que representan la influencia personal de Murua en el programa de las ilustraciones reflejan su experiencia aimara en el altiplano y sus inclinaciones estéticas aimaras. Tenemos así una comparación particularmente relevante con el manuscrito Galvin, muchas de cuyas ilustraciones han sido atribuidas a Guaman Poma y representan su experiencia y conocimientos de base cuzqueña.

A partir de las referencias visuales en las representaciones de las piezas textiles, las ilustraciones del manuscrito Getty parecerían estar recurriendo no solo a la apreciación estética que Murua tenía de Bolivia y del mundo aimara, sino además —y específicamente— a la tradición textil extraordinariamente sutil y refinada de la región. Aunque el manuscrito tuvo una compilación prolongada y compleja que fue incorporando diversas manos a lo largo de varios años, tal como fue esbozado por Adorno, Boserup, Cummins, Ossio, Trentelman y Turner en el volumen *The Getty Murua*, a partir de las evidencias textiles podemos ahora presumir que las raíces de la producción de al menos algunas de las ilustraciones se remonta a Bolivia, donde probablemente fueron hechas.





ANÁLISIS DE LA PRODUCCIÓN
DE LAS IMÁGENES
EN *HISTORIA GENERAL DEL PIRU*



Thomas Cummins

Harvard University



Hemos visto (Cummins, en este volumen), que la característica más notable de los manuscritos conocidos de Murua (Galvin y Getty) es que son dos de los únicos tres manuscritos sobrevivientes del temprano mundo andino virreinal que incluyen un corpus significativo de imágenes. El tercero, la *Nueva corónica y buen gobierno*, de Guaman Poma de Ayala (1615), es el único otro manuscrito peruano extensamente ilustrado. Juntos, los tres nos brindan el corpus casi íntegro de imágenes en medio alguno que representan a los incas y al temprano mundo colonial¹. Este es un hecho asombroso en y por sí mismo, pero el que estén tan íntimamente relacionados entre sí muestra un círculo muy apretado de fuentes, influencias, prácticas y aspiraciones artísticas.

No quedan claras las circunstancias históricas precisas en las cuales se produjeron las ilustraciones, pero ahora sabemos que Guaman Poma trabajó primero como asistente de Murua en el manuscrito Galvin, pues llenó los detalles en los retratos de los incas y luego creó imágenes completas para la parte más nueva del manuscrito (Cummins, en este volumen). Es, asimismo, posible que haya sido también intérprete e informante de Murua, tal como lo había sido ya para Albornoz. Pese a ello, el nombre de Guaman Poma no aparece en el manuscrito Galvin o el Getty². Solo podemos ver las huellas físicas de su presencia en las imágenes³. Es más, Guaman Poma no estuvo involucrado en la

1 El examen más autorizado de las imágenes coloniales de los incas está formado por los diversos ensayos de Cummins y otros, 2005.

2 El nombre de Guaman Poma resulta extraño si seguimos las normas de los nombres quechuas dadas por Domingo de Santo Tomás 1560, 143-144:

«Es de notar que los indios suelen poner los nombres a los niños poco después de nacidos: los que les imponen los padres o madres de los cuantos y successos que acaescen al tiempo que nascen; o de los rostros y gestos que sacan al tiempo de nascer... Y assí les imponen nombres de aves *cóndor*, que es 'buitre'; *Guaman* que es 'açor'; *Quispe* que quiere dezir 'piedra resplandesciente'; *Curonina*, que quiere dezir 'gusano [de fuego]'; *Poma* que significa 'león'; etc. Y estos nombres los tienen hasta que llegan a ser de edad de veinte años arriba o poco mas, o que casan, o estan para ello. Y entonces les mudan el nombre, y les ponen otros nombres: o de los padres o aguelos o personas que avido muy notables».

Santo Tomás menciona «Guaman» y «Poma» como nombres dados a un niño a los que se cambiaba al alcanzar la adultez. Hay entonces tres posibilidades en lo que respecta al nombre de Felipe Guaman Poma de Ayala. O bien Santo Tomás se equivocó o las normas con las cuales se daban los nombres cambiaron con tanta rapidez que Guaman Poma mantuvo los que le fueron dados al nacer (por cierto, usó también sus nombres hispanos, que eran un posible indicador de un cambio dramático) o bien Guaman Poma es un seudónimo de algún tipo.

3 Como fuente de sus dibujos en su *Nueva corónica y buen gobierno*, Guaman Poma no solo copió las imágenes del manuscrito Galvin que le pueden ser atribuidas, sino también imágenes obra de Murua y de cualquier otro artista que haya trabajado en el manuscrito. Fuera de los detalles que Guaman Poma pintó en las imágenes más tempranas de Murua (consúltese Cummins, en este volumen), encontramos en la túnica

preparación del manuscrito Getty. Sin embargo, cuando Murua llegó a España con este último manuscrito sustancialmente terminado, tenía también consigo al manuscrito Galvin, así como a otros «librillos de mano y figuras» (Francisco Borja de Aguinalde, en este volumen), entre ellas algunas de las imágenes de Guaman Poma que había encargado. A estas las insertó en el manuscrito Getty como sus últimas ilustraciones, tal vez como un último esfuerzo antes de fallecer.

La naturaleza de un manuscrito puede determinar el eje de su estudio, y esto ciertamente parecería ser así en el presente caso. Este ensayo toma como su elemento crucial y definidor al hecho de que estos tres manuscritos tienen imágenes, y busca describir los aspectos prominentes de la producción, el estilo y la iconografía de las ilustraciones del manuscrito Getty de Murua. Estas tres obras ocupan un lugar de honor en la historiografía de la literatura virreinal por diversas razones importantes. Una de ellas es la naturaleza de su autoría y su contenido. Pero el extraordinario interés que los manuscritos mismos despiertan no tiene precedente en los estudios andinos.

El trabajo codicológico de Adorno, Boserup y, sobre todo, Nancy Turner; el trabajo histórico de Juan M. Ossio y de Francisco Borja de Aguinalde en estos tres manuscritos; y los innovadores exámenes científicos de los pigmentos, así como la correlación de los pigmentos del manuscrito Getty con las piezas textiles que han sobrevivido efectuados por Elena Phipps, Karen Trentelman y Nancy Turner, no tienen paralelo. Solo hay otro manuscrito andino más al que se ha prestado igual atención, esto es el anónimo manuscrito de Huarochirí del temprano siglo XVII. Este es tan excepcional en la historia virreinal peruana como las obras de Murua y Guaman Poma, pero su condición extraordinaria se manifiesta en el texto y no en imágenes.

Casi contemporáneo del manuscrito Getty de Murua y de la *Nueva corónica y buen gobierno*, el manuscrito de Huarochirí es el único texto extenso sobre las creencias religiosas andinas escrito en quechua que ha sobrevivido. Ha sido objeto de traducciones a diversas lenguas modernas y de un sinnúmero de comentarios textuales e interpretaciones. Sin embargo, hasta la fecha no se ha publicado un estudio codicológico del manuscrito. Pero, los tres manuscritos han sido publicados en facsímil⁴. Y si bien la obra de Guaman Poma ha generado un flujo casi inacabable de estudios desde su descubrimiento en 1908, los manuscritos de Murua, que reaparecieron a finales del siglo XX, no recibieron mucha atención sino hasta hace muy poco⁵. Y sin embargo hoy ha quedado patentemente claro que la *Nueva corónica y buen gobierno* no puede ser concebida como una obra

(*uncu*) anaranjada de Pachacuti Inca una huella digital de Murua o de Guaman Poma, inmediatamente después de su nombre y al parecer en el mismo color de tinta usada para escribir el nombre (manuscrito Galvin, folio 35v).

4 Según Adorno, 2002: 30-46, la edición facsimilar de la *Nueva corónica y buen gobierno* preparada en 1936 mediante un proceso fotográfico no es particularmente confiable en lo que respecta a la reproducción de la calidad de la línea caligráfica y pictórica. Este problema se redujo enormemente con el manuscrito virtual que la Det Kongelige Bibliotek hizo disponible en 2004 en www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/frontpage.htm (8 de marzo de 2007). Esta versión digital tiene la desventaja (al igual que todas las versiones virtuales de los textos históricos) de eliminar las características físicas del manuscrito, y tiende, por ello, a desencarnar tanto a las imágenes como al texto.

5 Por ejemplo, Adorno casi no menciona a Murua en su estudio de las fuentes de autor andino aparte de decir que «it is unclear who copied from whom». Adorno, 1986: 148, n. 4. Ya sabemos que Guaman Poma trabajó y copió del manuscrito Galvin de Murua (consúltese Cummins, en este volumen). Otros autores tacharon a Murua como un mentiroso o plagiario. Por ejemplo, John Rowe eligió interpretar como una señal de mendacidad y plagio al uso de relaciones no peruanas por parte de Murua —en el caso de la historia de la *coya*—, a las que tomó de la *Historia general de las Indias* (1555), de Francisco López de Gómara. El tono de esta crítica carece de una comprensión histórica del uso de estos textos, pero también subraya lo que no es original a expensas de lo que sí lo es. En realidad, los manuscritos de Murua hacen una contribución auténtica y singular, especialmente en lo que respecta a las imágenes. Rowe más bien lo caracterizó como el caso más extremo de un autor en busca del éxito literario. Consúltese Rowe, 1987: 753.

independiente y que se la debe más bien ver en parte como dependiente de los esfuerzos realizados por Murua (consúltase Cummins, en este volumen). Al parecer fue este quien tuvo la innovadora idea de colocar imágenes en un manuscrito histórico, brindando así el impulso para las ilustraciones de la *Nueva corónica y buen gobierno*.

Sin los dos manuscritos de Murua y la *Nueva corónica y buen gobierno*, nuestro conocimiento del arte y las prácticas artísticas virreinales tempranas en el Perú sencillamente habría quedado muy disminuido. Fuera de la pintura, la escultura y la arquitectura —medios que rara vez tomaron a la historia andina como tema—, solo nos quedaría el registro escrito de las representaciones de los incas en los siglos anteriores y posteriores a la conquista española. Pero es precisamente debido a que las imágenes de estos tres manuscritos se asocian de modo tan íntimo con sus textos, que son muchos los estudiosos que las tratan como si fueran cualquier cosa menos algo único, refiriéndose a ellas como ilustraciones de los textos de Guaman Poma y Murua y nada más. Las imágenes ciertamente ilustran los textos y cada una de estas obras ha sido correctamente denominada un manuscrito ilustrado, pero aquí lo que estaba en juego era mucho más que el simple embellecimiento. Es más, la relación entre Murua y Guaman Poma rara vez fue tocada hasta que el público conoció el manuscrito Galvin gracias a los sostenidos esfuerzos realizados por Ossio⁶. Esto resulta particularmente cierto con respecto a los estudios que se han concentrado en Guaman Poma en general, y es aún más evidente en los exámenes de sus imágenes y su creación. Los textos de estos dos autores son importantes, pero esta importancia queda magnificada por el corpus concomitante de imágenes, las cuales suman más de seiscientos en total.

En tres manuscritos hay, en efecto, cierta timidez en lo que respecta a la presencia de las imágenes. Se le pide al lector de diversas formas que tome nota de ellas. Por ejemplo, en el prólogo al libro 4 del manuscrito Galvin, Murua dice:

«Viendo la ocasión en las manos, prudente y discreto lector, para sacar en limpio el presente libro, no quise perdonar a mi trabajo ni contentarme con solo la historia y gobierno de los Ingas, por ser muy falto sino hacerlo entero y cumplido, poniendo aquí las grandezas y riquezas deste Reino del Perú y las excelencias de las ciudades y villas que en él hay de españoles, y otros sucesos muy admirables, juntamente declarando los nombres propios de cada una, que, por ser de indios, no se dejaran bien entender; y también por huir de la ociosidad, que es enemiga de toda virtud, tomando el lenguaje que para todos fuese común y que se pudiesen aprovechar de las curiosidades que en este libro hay. Para lo cual, si en él hallaren alguna falta, sujétome a la corrección de los que mejor lo entendieren y supieren, suplicándoles no les cause admiración este tan humilde y pequeño servicio en sus altos entendimientos. Por lo cual, procurando tan felicísimo remedio, tomé por partido dirigirle al católico Rey Don Felipe, segundo marte y tercero deste nombre⁷, a quien por su dichoso entendimiento, ánimo, esfuerzo y raro valor es parte de la defensa de nuestra católica fe y honra de la victoriosa patria de nuestra España en cuya sombra irá bien seguro, y que nadie se atreverá ni aun con la imaginación a ofenderle. Y así, cuando llegare a las pías manos del sapientísimo lector, que con amoroso espíritu por las esmaltadas y varias pinturas y colores será bien recibido»⁸.

Encontramos un pasaje comparable en las observaciones preliminares de la *Nueva corónica y buen gobierno*:

6 Mendizabal Losack, 1963; Ballesteros Gaibrois, 1978; Ballesteros Gaibrois, 1981; Rowe, 1987; y Murra, 1992.

7 La referencia a Felipe III quiere decir que esta parte fue escrita después de 1598, el año del fallecimiento de Felipe II. Consúltase Cummins, 2008.

8 Murua, 1590: folio 129r.

«Pasé trauajo para sacar con el deseo de presentar a vuestra Magestad este dicho libro yntitulado Primer nueva corónica de las Yndias del Pirú y prouechoso a los dichos fieles cristianos, escrito y debojado de mi mano y ingenio para que la uariedad de ellas y de las pinturas y la enbinción y dibuxo a que vuestra Magestad es en cunado haga fázil aquel peso y molestia de una letura falta de enbinción y de aquel ornamento y polido ystilo que en los grandes ingeniosos se hallan»⁹.

La similitud entre estos dos pasajes es notable, no solo en lo que se refiere a la dedicatoria del manuscrito (Felipe III de España), sino también al hecho de que los autores caracterizan a las imágenes como algo que les parecía complacería al rey y captaría su atención¹⁰. Ahora sabemos, luego de estudiar al manuscrito Galvin, que Guaman Poma fue un asistente de Murua, y que leyó y copió muchos de los pasajes del autor de la *Nueva corónica y buen gobierno*, los cuales fueron escritos inicialmente por Murua y estuvieron originalmente dirigidos a Felipe II, quien fue un mecenas mucho mayor de las artes (consúltese Cummins, en este volumen).

En varias ocasiones, Murua o bien le indica al lector que mire una ilustración específica o comenta la iconografía de una imagen. Por ejemplo, en el manuscrito Galvin, se refiere a la imagen alegórica de la gran ciudad minera boliviana de Potosí (figura 1) como si explicara una obra de arte independiente («como se ve por esta pintura») y su densa iconografía.¹¹ No las trató como si fueran un simple embellecimiento del texto. Murua, en realidad, llevó materialmente la montaña a la imagen. Es decir, la imagen estaba formada por los materiales que provenían de Potosí (Trentelman, en este volumen). El centro, ahora oscurecido hasta tener un color gris opaco, está cubierto de plata y debe haber tenido un aspecto asombroso cuando recién se le hizo. El rojo marrón es hematita, la piedra oxidada que cubre la superficie de Potosí y le da el color rojo. Es decir, la imagen es el material mismo de lo que representa. El texto «ego fulcio columnas eius» fue copiado por Guaman Poma así como la imagen misma, además de lo cual citó el pasaje una vez más hacia el final del manuscrito, lo que indica que entendía el significado de la frase latina. Esta última es una ligera derivación del salmo 74: 4, «ego confirmavi columnas eius»¹².

9 Guaman Poma, 2004: 10.

10 Esta parte del pasaje ha sido consistentemente mal interpretada y mal traducida. Murua y Guaman Poma claramente se refieren a las tres partes de la pintura —«invención, debuxo y colorido»— que posteriormente examinó Francisco Pacheco, quien citó a teóricos italianos como León Battista Alberti y Pietro Dolce. Consúltese Pacheco, 1990: 280-281.

11 Otro ejemplo peruano, ligeramente posterior, de un autor que llama la atención del rey a una imagen en un documento, se relaciona con un frontispicio elaboradamente decorado en un manuscrito oficial por lo demás ordinario, escrito en 1630 por Francisco López de Caravantes. Consúltese Cummins, 2003: 52-53; y López de Caravantes, 1630. Este documento fue preparado en Lima para ser enviado a Felipe IV en Madrid. Caravantes fue contador de cuentas de las provincias del Perú y el manuscrito es su informe oficial, dirigido directamente al rey de España. Su contenido detalla el estado financiero del virreinato así como las cuestiones sociales y políticas que afectaban su bienestar de modo más inmediato. El frontispicio representa a un hombre andino que conduce a una llama sobre la cual está sentada su esposa. Al dorso de la imagen, Caravantes dirige la atención del lector —esto es, del rey— al significado de la misma y al texto correspondiente:

«Por estos retratos de los del Perú y de los animales que les dio para su servicio la divina providencia, tan domésticos como ellos, que se llaman carneros por su lana (pareciendo camellos) se reconocen sus personas y trajes en cuya conservación consisten las riquezas deste Reino, por depender desta gente la labor de sus minerales y campos, guarda de ganados y beneficio de sus lanas. Veránse a su aumento y perpetuidad en el discurso séptimo desde número 248 hasta 256».

12 Cañizares-Esquerro, 2001: 259. Cañizares-Esquerro atribuye la frase a Guaman Poma, pues no vio el manuscrito Galvin de Murua, que ya había sido publicado. Esto es típico de los estudios modernos, que ignoran a Murua como la fuente fundamental de la *Nueva corónica y buen gobierno* y que presentan a Guaman Poma como un autor indígena que compuso gracias exclusivamente a su propio genio. Las condiciones históricas de toda producción cultural son mucho más complejas.



Figura 1. Imagen de Potosí. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*, 1590, folio 141v. Colección privada de Sean Galvin.



Figura 2. Folio 24v. Inca Sinchi Roca. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*. 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

En el manuscrito Getty, las anotaciones hechas después de pintadas las imágenes dirigen al lector a que vea las imágenes¹³. No lo trata como un mero adorno del texto. En el manuscrito de Getty, se le indica al lector que mire las imágenes mediante anotaciones realizadas después de pintar las ilustraciones¹⁴.

Por ejemplo, en el folio 24v Murua escribió sobre la cabeza: «figura al natural de Cinchiroca ya Inga y Señor primero» (figura 2). Y en el folio 25r —la siguiente página—, Murua añadió hacia el final del texto: «Su figura es al natural la que se vee». En su texto, Guaman Poma frecuentemente recurrió a la *ekphrasis*, como en sus extensas y detalladas descripciones literarias de los reyes incas. Es decir, cada autor atrajo intencionalmente la atención del lector a las imágenes.

En el presente ensayo, me concentraré en un género de imágenes en el corpus mayor: los retratos de los reyes (incas) y reinas (*coyas*). Estas en esencia son las únicas imágenes que los tres manuscritos tienen en común. Mientras que el manuscrito Galvin y la *Nueva corónica y buen gobierno* tienen diversos tipos de imágenes, las del Getty son casi exclusivamente retratos aun cuando esto no es lo que inicialmente se tuvo en mente¹⁵. Los retratos de los tres manuscritos no tienen como base un prototipo incaico perdido, que es lo que varios autores han sugerido aproximadamente durante los últimos cuarenta años¹⁶. Ellos, más bien, forman parte de una tradición, que es una invención

13 Cummins, 2008. Este mensaje al lector para que vea la imagen no es algo inusual en los libros y manuscritos españoles de los siglos XVI y XVII. Por ejemplo, Santa Cruz Pachacuti dirige al lector a una de sus imágenes, aunque de modo menos específico. En relación con su dibujo de las imágenes del Coricancha, en el Cusco, dice: «Aquí los pinté como estaban puesto[s]». Consúltese Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, 1993: 208 (folio 13v).

14 Consúltese Adorno y Boserup, 2008: 34, 36-38.

15 Cummins, 2008; y Adorno y Boserup, 2008: 31-32.

16 Consúltese, por ejemplo, Mendizabal Losack, 1961; y Julien, 1999: 64. Esta idea ha sido aceptada



Figura 3. Mujer india. De Christoph Weiditz, 1530-1540, *Trachtenbuch* o *Libro de trajes*. Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Hs. 22474.

íntegramente virreinal. En efecto, una característica crucial de los tres grupos de retratos de los incas es que todos se derivan de una plantilla europea establecida, independientemente de cualquier diferencia iconográfica, formal y estilística que podamos descubrir entre ellos¹⁷.

Su importancia, por tanto, radica no solo en su aspecto sino también *dónde* aparecen. Ellos demuestran que el Perú contaba con una tradición virreinal artística lo suficientemente establecida como para que Murua tuviera acceso a estas fuentes, y que los artistas que las produjeron habían establecido un conjunto de imágenes lo suficientemente coherente como para que pudieran proporcionar

acríticamente por varios estudiosos. Consúltese, por ejemplo, Adorno, 1986: 46, 80. Todos proponen sin ningún tipo de prueba visual la existencia de una tradición de retratos como la fuente de los retratos en Guaman Poma y de los retratos que el virrey Toledo mando a hacer.

17 Cummins, 1992; Cummins, 2002; Cummins, 2003; Cummins, 2005; y Murra, «Guaman Poma's Sources».

Figura 4. Inca con un arado de pies. De Cesare Vecellio, *Habiti antichi, et moderni di tutto U mondo = Vestitus Antiquorum, Recentiorumque Totius Orbis* (Venice: appresso Gio. Bernardo Sessa, 1598), folio 48JV. Colección privada.



un modo para los tres grupos de retratos¹⁸. Es decir, los retratos de los tres manuscritos se derivan de una historia visual compartida que precedió a su creación¹⁹.

Esto se ve con mayor claridad en su composición. En los retratos, la figura casi siempre fue representada de pie y aislada, ya fuera en vista frontal o de tres cuartos sobre un fondo neutral. El inca y la *coya* del manuscrito Galvin y la *Nueva corónica y buen gobierno* se ubican en el exterior, en tanto que en el Getty se encuentran en un espacio interior, sobre un piso de losetas cuyas líneas convergentes imparten cierta sensación de profundidad al plano de la imagen. Ambos formatos se derivan de la cultura visual europea, y del género del retrato en particular. La posición de las figuras en primer plano y sobre un pequeño cerro elevado en los retratos del manuscrito Galvin probablemente se deriva de los libros renacentistas de trajes. Uno de los más tempranos, el manuscrito *Trachtenbuch* (1529-1532; Libro de trajes), de Christof Weiditz, fue iniciado durante la estadía de su autor en España e incluye imágenes de los aztecas a los cuales Hernán Cortés llevó a la Corte española en 1529. Los aztecas aparecen como figuras aisladas, cada una de pie sobre un montículo, tal como en las representaciones que Weiditz hiciera de los habitantes de diversas partes de España (figura 3). Este formato de composición se encuentra también en libros publicados, entre ellos el de Cesare Vecellio, *De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo* (*Sobre los trajes antiguos y modernos en diversas partes del mundo*), publicado en Venecia en 1590²⁰. En la segunda edición, publicada en Venecia en 1598, Vecellio agregó una imagen a la cual identificó como un inca de pie sobre terreno montañoso que sostiene una *chaquitaclla* (figura 4). El uso del

18 A fines del siglo XVI, los artistas se formaban tanto en comunidades conventuales como en talleres, como aprendices de un maestro pintor. Ignoramos cómo Murua obtuvo acceso a estos artistas, entre ellos a Guaman Poma, y tampoco sabemos si estos trabajaban juntos de algún modo, o si eran completamente independientes entre sí.

19 Una parte de este ensayo tiene como base dos ponencias inéditas: Cummins, «Guaman Poma»; y Cummins, 2008.

20 Le agradezco a Barbara Anderson el que llamara mi atención sobre este punto, y en general por su tremendo compañerismo.

piso con líneas verticales convergentes cruzadas por líneas horizontales paralelas para crear el efecto de un espacio interior tridimensional, tal como en los retratos hechos para el manuscrito Getty, era también un artificio pictórico común, al cual encontramos incluso en grabados rudimentarios. Se le empleó, por ejemplo, en la imagen de María que sostiene al Cristo Niño en la portada del *Símbolo católico indiano*, de Luis Jerónimo de Ore, publicado en Lima en 1598. Un libro que fue muy bien conocido tanto por Guaman Poma como por Murua²¹.

Entre los tres manuscritos hay diferencias estilísticas en el manejo de las figuras. En efecto, los retratos de varones quizá fueron creados por un mínimo de tres artistas distintos, uno en cada manuscrito. El estilo de Guaman Poma, invariable en los cientos de dibujos de la *Nueva corónica y buen gobierno* (véanse las páginas 354, figura 1 y la página 355, figura 29), es inconfundible. La línea es el elemento definidor en sus imágenes, independientemente del medio. En las pinturas del Cusco que le han sido atribuida²², así como en sus imágenes a color en los dos manuscritos de Murua (véanse las páginas 90, 126, 78, 187), la línea define la forma y el volumen de la figura, en tanto que los campos de color planos llenan las áreas así esbozadas.

Podemos rastrear la fuerte dependencia que Guaman Poma tenía de la línea en sus imágenes hasta la relación virreinal entre el mecenas y el artista nativo. El primero usualmente le daba al segundo un grabado europeo para que lo ejecutara como una pintura, una transacción que subyacería a la caracterización virreinal del artista nativo como un imitador. Guaman Poma parecería haber sido formado así. Queda cuando menos claro que en sus dibujos de la *Nueva corónica y buen gobierno* él copió y transformó diversos grabados nuevos y viejos²³. Queda asimismo claro que en su propio manuscrito volvió a trabajar imágenes que otros artistas habían ejecutado para el manuscrito Galvin, y que en todos los casos simplificó el estilo de las figuras, aun cuando sus composiciones podían ser más complejas²⁴.

Los retratos de los reyes y reinas incas en ambos manuscritos de Murua son consistentes en cada manuscrito y, por lo general, lo son también entre sí, pero son obra de dos artistas (o grupos de artistas) diferentes. Como veremos, sin embargo, Murua no solo creó varios de los primeros retratos del manuscrito Galvin, entre ellos el retrato grupal de todos los incas, el cual jamás terminó, sino que además creó también las imágenes del manuscrito Getty, las cuales jamás concluyó por haber fallecido en 1615 (consúltese Francisco Borja de Aguinalalde, en este volumen).

Los retratos de los reyes y reinas incas en ambos manuscritos de Murua son consistentes en cada manuscrito, y en general también son consistentes entre ellos. Como veremos, es casi seguro que Murua creó casi todas las imágenes del manuscrito Getty, así como varios de los retratos de los incas y la imagen alegórica de Potosí del manuscrito Galvin (consúltese Cummins, en este volumen). Los demás retratos de este último manuscrito son obra de uno o de dos artistas distintos, tal vez incluso de Murua. Todos ellos, y sobre todo Murua, demuestran tener mayor comodidad con las convenciones europeas que Guaman Poma.

Ellos podían crear la definición y el volumen mediante la gradación tonal, el sombreado y las aguadas de color. La línea fue asimismo manejada de modo sumamente distinto que Guaman Poma. Por ejemplo, los artistas del manuscrito Galvin usaron una línea de pigmento oscuro para marcar el

21 Consúltese Ossio, en este volumen.

22 Para un examen de las posibles pinturas obras de Guaman Poma, consúltese Gisbert, «Artistic World», 86.

23 Consúltese Guchte, 1992; y Cummins, 2003: 46-48; Cummins, 2012: 200-225.

24 Compárese, por ejemplo, la versión que Guaman Poma hizo de la imagen de Potosí del manuscrito Galvin de Murua. Consúltese Guaman Poma, 1615: 1065; y Cummins, 2003: 32-35.



Figura 5. Folio 21v. Manco Cápac, primer inca. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Figura 6. Folio 9v. Inca Manco Cápac. De Martín de Murua, *Historia del origen, y genealogía real de los reyes ingas del Piru*. 1590. Colección privada de Sean Galvin.

contorno del cuerpo. Los contornos de las imágenes del manuscrito Getty son mucho más suaves, trazadas solo ligeramente con un pigmento marrón o rojo, y definidas principalmente por los tonos carnosos del cuerpo mismo. Hay diferencias en los retratos de los manuscritos Galvin y Getty en lo que respecta a su representación de las proporciones del cuerpo y en su manejo del color, especialmente en su uso para definir los rasgos faciales.

Los grupos de retratos regio claramente comparten una tradición común. Sin embargo, queda asimismo claro que Murua no copió siempre las imágenes del manuscrito Galvin directamente en sus retratos del Getty. Por ejemplo, el retrato de Manco Cápac (figura 5) en este último parece seguir la postura así como el color de la vestimenta del retrato del Galvin (figura 6). Cada uno viste un *uncu* (túnica) con la mitad superior roja, la inferior azul, y bandas horizontales de *tocapu* (cuadrados con motivos geométricos abstractos) en la cintura. El manto está envuelto de igual modo alrededor de la figura, con los pliegues del cuello siguiendo las mismas diagonales curvadas. El manto del manuscrito Galvin es de color malva claro, al que se glosa a la izquierda como «*sani* que es morada»; el manto del manuscrito Getty es un violeta intenso. Podemos ver otros cambios entre un retrato y el otro. Por ejemplo, en el manuscrito Galvin no solo hay tres bandas de *tocapu* en el *uncu* contra dos en el Getty, sino que además —y esto tal vez es más importante— las formas de los *tocapu* difieren. Estos motivos son del todo abstractos en el primero, en tanto que dos de ellos en el Getty son figurativos: un ave roja aparece al centro de la banda superior, y al centro de la inferior hay una llama roja²⁵. La forma del tocado regio difiere también, tanto entre los dos retratos de Manco Cápac como en general entre ambos manuscritos. La figura en el manuscrito Getty de Murua lleva el real flequillo (*mascaypacha*) que cuelga de una vincha de tela (*llautu*) encima de la frente, con una superestructura formada por tres penachos de un material, tal vez lana o ichu²⁶, que remata en

25 Cummins, «Comparison».

26 Para una descripción y un ensayo interpretativo de la *mascaypacha*, consúltese Larrea, 1960.

varias plumas. Esto coincide con las descripciones históricas de la corona incaica. En el manuscrito Galvin, la vincha que sostiene al flequillo y la superestructura es una hilera de puntas doradas. Esta corona, la señal convencional de la realeza en Europa, es usada tanto por el inca como por la *coya* en la serie de reales retratos del manuscrito Galvin²⁷.

Estas diferencias podrían haber sido introducidas en el supuesto manuscrito perdido de Murua, que —según Adorno y Boserup— existió entre las dos versiones sobrevivientes. Sin embargo, hoy parece poco probable que este manuscrito haya existido porque varias imágenes del manuscrito Getty parecen haber sido inspiradas por las del Galvin²⁸ y porque varias imágenes de este último fueron insertadas en el Getty. Al mismo tiempo hay elementos iconográficos en los retratos de este último manuscrito a los que se reprodujo, pero alterándolos intencionalmente con respecto a los del Galvin, para así reconfigurar la naturaleza de las relaciones dinásticas. Volveré a esta cuestión hacia al final del presente ensayo, después de describir la producción y la ubicación de las imágenes en el manuscrito Getty.

I. LA PRODUCCIÓN DE LAS ILUSTRACIONES DEL MANUSCRITO GETTY

El manuscrito Getty contiene 38 imágenes, incluida la portada (folio 2r)²⁹. Sin embargo, las páginas dejadas en blanco, listas para recibir imágenes, indican que estaba pensado que el manuscrito tuviera muchas más ilustraciones de modo tal que habría quedado completamente ilustrado, igual que el Galvin o la *Nueva coronica y buen gobierno*. Treinta y cuatro de las imágenes son originales del manuscrito Getty, y en general fueron creadas en orden secuencial, de adelante hacia atrás y en varias pasadas, tras lo cual se caligrafió el texto. Que el programa de las ilustraciones fue abandonado queda evidenciado, en primer lugar, por el estado inconcluso de diversas imágenes después del folio 32v; en segundo lugar, por las páginas en blanco que anteceden a los nuevos capítulos a partir del folio 66r; y, por último, por el traslado de las cuatro últimas imágenes del manuscrito Getty (folios 79r, 84r, 89r, 307r) desde otro manuscrito (o manuscritos)³⁰.

El manejo de la línea y el color en las últimas tres imágenes transferidas sugiere que fueron creadas por Guaman Poma, excepción hecha del escudo de armas del Perú en el folio 307r; las imágenes transferidas funcionan como ilustraciones del texto del manuscrito Getty de Murua. Fuera de esta excepción, a partir del folio 89r se abandona toda pretensión de proporcionar imágenes para los restantes capítulos a pesar de que, como ya se dijo, se dejaron folios en blanco listos para recibirlas. Es sumamente posible que Murua haya pensado completarlas porque quería que la versión impresa

27 Los españoles en el Perú y España entendieron la *mascaypacha* como la corona de la realeza incaica, y hay constancia de que las de Huayna Cápac y Atahualpa formaron parte de las reales colecciones en El Escorial. Consúltase Sánchez Cantón, 1956-59: 333.

28 Por ejemplo, el retrato de Inca Roca en el manuscrito Getty de Murua (folio 32v) sigue la composición de su retrato en el manuscrito Galvin (folio 141). Ambos retratan a Inca Roca de pie con la mano sobre la cabeza de su hijo.

29 Para listados detallados consúltase Adorno y Boserup, 2008: 62-66, 72; y Phipps, Turner, y Trentelman, en este volumen.

30 En la década de 1980 se sugirió que las imágenes agregadas al manuscrito Getty provenían del manuscrito anterior de Murua. Véanse Ossio, 1985; y Rowe, 1987: 754. Esto quedó establecido una vez que el manuscrito Galvin estuvo disponible. Consúltase Cummins, 2008. Adorno y Boserup sostienen también que estas imágenes quizá provienen del manuscrito Galvin a partir del facsímil preparado bajo la dirección de Ossio. El manuscrito Galvin está claramente formado por dos etapas pictóricas: imágenes creadas por varios artistas anónimos y por otras que —a partir de los dibujos de la *Nueva coronica y buen gobierno*— parecerían estar en el estilo de Guaman Poma. Consúltase Cummins, «Images»; y Ossio, *Códice Murua: Estudio* 2004. Consúltase también Adorno y Boserup, 2008: 32-36, 40-42; y Adorno y Boserup, 2005: 175-77 (sección 3.1), 246 (apéndice 8).

del manuscrito Getty estuviera ilustrada con grabados. Ya había establecido un contacto inicial con Pedro Perret, un grabador flamenco que había sido llevado a Madrid bajo los auspicios de Felipe II, y el cual es mejor conocido por sus grabados en El Escorial. Para 1609, estaba completamente dedicado a hacer ilustraciones en libros, frontispicios en particular, de los cuales el más célebre es *Felipe II como defensor de la religión*, que aparece en L. Cabrera de Córdoba, *Felipe Segundo Rey de España* (Madrid, 1619) (figura 7). Felipe se encuentra de pie con la espada desenvainada en tanto que la Iglesia sostiene la eucaristía detrás de él, a la que defiende de los herejes a los que enfrenta.



Figura 7. Grabado *Felipe Segundo Rey de España*. De Luis Cabrera de Córdoba (Madrid, 1619).



Figura 8. Folio 21r. Investidura de Sinchi Roca, el segundo inca. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

Al fondo se alza el Escorial, basado aquí en su grabado anterior. De haberse completado el proyecto de impresión, esta habría sido la historia impresa más extensamente ilustrada de cualquier parte de América. Un libro completamente ilustrado habría sido extremadamente costoso y es de dudar que pudiera haber sido impreso con tantas ilustraciones.

Además de esta secuencia en creciente deterioro de su producción, marcada primero por su estado incompleto, luego por las páginas en blanco y finalmente por unas cuantas inserciones de imágenes provenientes del manuscrito Galvin, resulta que las primeras 34 imágenes del manuscrito Getty de Murua fueron ejecutadas en el transcurso de dos etapas. La primera de ellas, excluida la portada en el folio 2r y el escudo de los reyes incas en el 13r, comienza ya sea en el folio 19r con la compleja composición de la legendaria aparición de Manco Cápac en Tambotoco, ya en el folio 21v, con el retrato de Manco Cápac, y termina en el folio 32v con el retrato de Inca Roca.

La segunda etapa se inicia en el folio 33v y termina en el 64r. Hay también otros dos cambios sutiles que tal vez indican pasos adicionales en el proceso de producción. Uno de ellos se da solo en el folio 21r con la investidura de Sinchi Roca (figura 8), el otro del folio 40v al 64r. Las dos principales etapas y las dos menores identificadas mediante el análisis del estilo visual corresponden a los cambios en los pigmentos identificados mediante el análisis científico (consúltese Trentelman, en este volumen). Igual importancia tiene el que la primera etapa esté contenida íntegramente dentro de la cuarta mano de papel (folios 16r-32v) del manuscrito Getty, en tanto que la segunda lo está en la quinta y sexta mano (folios 33r-64v). Es decir, las diversas huellas de la producción del manuscrito Getty coinciden, tal como debiera ser.

Paso ahora a detallar las evidencias visuales de las distintas etapas y el orden en que se crearon las imágenes. Para comenzar, no es posible establecer cuándo se hicieron la portada (folio 2r) o el escudo de armas de los reyes incas (folio 13r) (figura 9). Esto se debe a que, como describiré, hay razones para creer que no todas las imágenes fueron creadas de modo secuencial, desde el principio hacia



Figura 9. Folio 13r. Las armas reales de los incas reyes. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

adelante. Por ello es posible que la portada y el escudo de los reyes incas no hayan sido las primeras imágenes creadas en el manuscrito Getty. Pese a ello, el escudo será examinado con las demás imágenes de la primera etapa, pues fue claramente ejecutado con los procedimientos de trabajo observados en ellas. Es decir, no podemos decir definitivamente en qué orden se hicieron las imágenes a pesar de las evidencias estilísticas y codicológicas con las que contamos.

En lo que respecta a las imágenes pictóricas, la mayoría de las cuales son retratos, hay tres etapas de trabajo claramente identificables tal como lo esbozamos. Los dos principales periodos fueron obra del artista o artistas que crearon las imágenes originales del manuscrito Getty, y la tercera etapa es el añadido de cuatro imágenes, la mayoría o todas provienen del Galvin. No obstante las advertencias hechas, las imágenes creadas para el manuscrito Getty siguen por lo general un orden de producción que va desde el principio del manuscrito hacia adelante, un proceso de trabajo al cual describiré luego. Tal como asimismo sugeriré, hay una fuerte posibilidad de que una imagen —la que representa la investidura de Sinchi Roca por parte de su padre Manco Cápac (figura 8)— fue producida después de completada la mayoría de las imágenes de la primera etapa. Las evidencias que indican su condición tardía son codicológicas, estilísticas y científicas. En primer lugar, el folio 21 es el único caso entre todas las ilustraciones del manuscrito Getty en que esta aparece a ambos lados de un folio, de modo tal que las imágenes no podrían haber sido pintadas al mismo tiempo pues un lado tendría que estar seco antes de ejecutar al otro. Por lo menos el dosel verde del folio 21r, el cual fue realizado con una aguada muy fuerte, hizo que una pausa fuera imperativa. En segundo lugar, la escena de la investidura es distinta de las que la siguen: el marco y las losetas del piso fueron dibujados con un pigmento verde y no rojo, las losetas delineadas con líneas dobles y no con una sola, y el contenido es una escena histórica antes que un real retrato. Por último, el amarillo de plomo estaño es uno de los pigmentos usados para pintar la imagen del folio 21r, y su presencia singular en esta ilustración podría indicar una ejecución tardía. En conjunto, esta es una imagen inusual en el corpus.

LA PRIMERA ETAPA (FOLIOS 19R-32V)

Once de las 13 imágenes de este grupo son retratos de reyes y reinas incas individuales, y todas muestran lo que debemos entender como un estado de ejecución acabado o casi terminado, proceso que tomó de tres a cinco pasadas: el dibujo subyacente, el dibujado del contorno de la figura, la capa de fondo, el pintado y el añadido de detalles a la figura mediante el dibujado o el pintado, el jaspeado del piso y el marco alrededor de la imagen. Los retratos aparecen según el orden de cada inca, seguido por su *coya*, de modo tal que se crea una real pareja. Los retratos de los reyes usualmente están más individualizados que los de las reinas. Los primeros muestran una mayor variedad de poses, más individuación de los rasgos faciales y una diversidad en la edad, la vestimenta y la parafernalia ritual o militar. Además, cada retrato de un inca en esta primera etapa incluye el escudo de armas —basado en convenciones europeas— de su *panaca* (sus descendientes, excepción hecha de su heredero). Estos escudos fueron copiados del manuscrito Galvin, con la radical alteración de que ahora aparecen, no con las *coyas*, como en aquel manuscrito, sino con los incas.

Cada página que estaba pensada para que recibiera una imagen fue dejada en blanco hasta que todo el texto de la mano de papel había sido escrito. El primer elemento pictórico que aparece en la página fue la figura esquemática, la cual fue ligeramente esbozada con tiza negra. Los detalles de los pies, sus dedos y los rasgos faciales fueron asimismo ejecutados con tiza negra, al igual que el contorno de las armas, los escudos y otros accesorios. Gran parte de estos dibujos subyacentes en tiza aún son visibles. En los retratos de los incas, los escudos fueron dibujados con tiza negra después de los dibujos subyacentes de los retratos y antes de que se añadiera el color.

En muchos casos resulta evidente que el dibujo subyacente original en tiza de la figura fue modificado, ya fuera con otro contorno de tiza negra o, lo que sucedía con mayor frecuencia, al pintarse la figura. Es decir, los dibujos subyacentes actuaban como guía antes que como algo absoluto. Podemos ver el caso más dramático de desviación del dibujo subyacente en el escudo de armas del folio 13r (figura 9)³¹. Un *quenti* (colibrí) aparece en el cuadrante inferior izquierdo del escudo y un otorongo (jaguar) en el superior derecho. El dibujo preliminar de cada animal ha sido alterado considerablemente. El ave inicialmente parecía más un halcón (un pecho más redondo, así como alas, cola y pico más cortos), y sus alas fueron posicionadas de distinto modo. La cola del jaguar pasó de colgar hacia abajo y de rizarse en la punta a adoptar una forma menos realista, de modo tal que ahora es demasiado larga y apunta hacia arriba de forma casi serpentina. Estas modificaciones parecerían ser intencionales porque si bien la *mascaypacha* y los dos *amarus* (grandes serpientes) de los otros dos cuadrantes muestran un dibujo subyacente similar en tiza negra, sus formas no fueron cambiadas significativamente. Lo que no podemos establecer es si ambos animales fueron alterados

31 Este escudo de armas apareció originalmente al principio del manuscrito Galvin, tal como se describe en el libro 1, capítulo 21, en el contexto de Cusi Chimpo, la sexta *coya*. Consúltase Murua, 1590: folio 28r: «Las armas y escudos que tenía por insignia a la puerta de este gran palacio era una corona real, que los *Ingas* traían puesta en la *cabeza*, que es como a manera de una borla, llamada entre ellos *mascapaicha* y un pájaro o ave llamado *coriquinqui*, y un tigre en un árbol grande atravesado, con la lengua de fuera llamado tomi *otorongo*, y dos culebras grandes, que llaman *Machac Cay*, las cuales están pintadas al principio de este libro».

En el libro 3, capítulo 7, se le vuelve a describir: «E tenían por armas una borla de lana, de muchos colores pintada, ésta era la insignia del Reino, una casa grande, un cóndor y dos culebras y un *otorongo* o raíz de un árbol». Consúltase Murua, 1590: folio 59r. Este escudo falta en el manuscrito Galvin, pero fue copiado fielmente al inicio del manuscrito Getty. Consúltase Murua, 1616: folio 13r. El escudo que habría estado pintado en el retrato faltante de Cusi Chimpo del manuscrito Galvin es sumamente distinto del que aquí se describe. Habría sido el mismo que aquel que aparece en el retrato de Inca Roca del Getty y, al igual que todos los escudos asociados con los reales retratos individuales, está formado por un escudo dividido horizontalmente en dos secciones. Consúltase Murua, 1616: folio 32v.

porque el artista que ejecutó los dibujos subyacentes y el que aplicó los colores fueron distintos, o porque el artista cambió de parecer, tal vez bajo la dirección del propio Murua. En la mayoría de las demás figuras de la primera etapa podemos ver desviaciones similares.

Las imágenes fueron pintadas una vez terminados los dibujos subyacentes. Si bien no podemos probar que todas las figuras de la primera etapa fueron esbozadas con una sola pasada antes de que se las pintara, sí parecería ser un *modus operandi* probable. Esto se debe a que algunas de las figuras de la segunda etapa tienen el propio dibujo subyacente en tiza negra, pero carecen de algunos colores empleados en la primera etapa. En efecto, el dibujo subyacente podría haber sido hecho primero para todas las figuras de ambas etapas (folios 19r-64r), añadiéndose posteriormente el color en varias pasadas. Podemos ver al menos que en ambas etapas se siguió el mismo proceso básico de producción.

En su forma más compleja, el coloreado de las figuras se realizó en varias pasadas, como en el retrato de Sinchi Roca del folio 24v (véase la figura 2). Primero se pintaron las partes anchas del cuerpo con una sola aguada y se las dejó secar. Luego se aplicó una segunda aguada más delgada para así generar diversos efectos visuales, como los tejidos y pliegues de las piezas textiles³². Por último, hubo varias pasadas de acabado, entre ellas el añadido del marco y el piso. Como ya vimos (Cummins, en este volumen), este método de crear las imágenes por etapas fue empleado en las imágenes del manuscrito Galvin obra de Murua. Y fue Guaman Poma quien completó algunos de los detalles.

El marco y el piso vinieron una vez delineada la figura. Así, mientras que a las primeras páginas de texto se las enmarcó primero y luego se las llenó con el texto, las figuras de las ilustraciones fueron primero esbozadas en la página y luego enmarcadas³³. No queda claro exactamente cuándo se agregaron los pisos y los marcos, pero estos fueron ejecutados al mismo tiempo, según lo indica el uso del mismo color y del mismo grosor de la línea en ambos elementos. Su creación fue una de las últimas fases de la producción, pues las líneas del piso corren hasta (o ligeramente dentro de) las figuras, pero no las atraviesan, y las líneas del marco a veces pasan sobre zonas pintadas (véase en especial el folio 51v). La última pasada parecería haber sido el coloreado de los detalles de las sombras vertidas, la vestimenta y los ornamentos así como los escudos de armas.

Podemos juzgar el orden del proceso de acabado a partir del retrato de Manco Cápac (véase la figura 5). El escudo debe haberse pintado antes que las plumas del *tupayauri* (cetro de oro), que se superponen al borde inferior y al campo del escudo. El escudo tiene el mismo dibujo subyacente en fina tiza negra que el retrato, de modo tal que al parecer este y la figura fueron esbozados antes de que se les aplicara el color, y que luego se pintó el área de rojo sólido así como el borde dorado del escudo de armas al mismo tiempo que las grandes áreas de un solo color de la figura. A continuación se añadieron los contornos de la ropa y detalles como las plumas del *tupayauri*, completándose también el pintado de otros elementos como el *llautu*. También se añadieron los detalles finos de la musculatura y el rostro durante una pasada final. Por ejemplo, los iris de los ojos probablemente fueron pintados al mismo tiempo que los amplios campos de color, pero la pupila se agregó al final, una vez que los contornos del ojo y el iris estuvieron secos.

SEGUNDA ETAPA (FOLIOS 33V-64R)

La decididamente nueva y segunda etapa se inicia en el folio 33v, con el retrato de Cusi Chimpo, la sexta *coya*. Esta etapa está marcada por imágenes menos acabadas que los retratos precedentes,

32 Consúltense Phipps, Turner y Trentelman, en este volumen. Podemos observar un proceso similar en la creación de los retratos de los incas del manuscrito Galvin de Murua.

33 Consúltense Adorno y Boserup, 2008: 31.

estado que queda sugerido por la ausencia de detalles como el jaspeado del piso y de la pintura plateada que cubrió a los objetos metálicos en la primera de ellas. Aún más interesante es que hay un claro cambio en el pigmento usado para crear el marco de la página y las líneas del piso, pasándose del tono decididamente anaranjado de la primera etapa al rojo purpúreo de la segunda. Además, ahora en general las figuras se encuentran esbozadas principalmente en rojo y no en negro. Esta combinación de diferencias indica un cambio que probablemente fue temporal tanto como estilístico. Hay diferencias sutiles en el manejo de los rasgos de las figuras, entre ellas el sombreado y el color, lo que sugiere que en este punto o bien un segundo artista participó en el programa de ilustración o que hubo algún hiato entre la compleción de la primera etapa y el inicio de la segunda, o ambas cosas a la vez.

Un segundo cambio iconográfico sucedió en el folio 34v con el retrato de Yahuar Huaca, el sétimo inca (figura 10). Este es el primer retrato de un varón en la segunda etapa y no tiene un escudo de armas, a diferencia de todos los retratos anteriores de los incas. Su retrato es similar al de Cápac Yupanqui —el quinto inca— de la primera etapa, de modo tal que para comprender el proceso de trabajo de ambas etapas es importante compararlos. Yahuar Huaca sostiene un escudo militar al igual que Cápac Yupanqui, y en ambos casos encontramos el texto «Su figura es esta que se vee» en el recto opuesto, inscrito en la escritura de Murua debajo del texto del capítulo. En ambos retratos la frase «armas que añadió este inga» aparece debajo del escudo militar, pero, contra lo que se ha sugerido, ella no se refiere al diseño del escudo mismo³⁴. Más bien se refiere al escudo de armas personal del inca. Sin embargo, el escudo de Yahuar Huaca jamás fue pintado. Al parecer, debería haber estado encima de su hombro izquierdo. ¿Cómo lo sabemos? Por analogía con el retrato de Cápac Yupanqui, donde el inca está de pie con un escudo de guerra debajo del cual vemos escrito «armas que añadió este inga», encima de lo cual está pintado su escudo de armas personal. En el folio 34v este mismo texto —que en los retratos de la primera etapa aparece debajo de los escudos de armas personales de cada inca (véanse las figuras 2, 13, 14)— debe leerse como una alusión al escudo faltante de Yahuar Huaca. Su escudo probablemente habría sido el mismo que aparece representado en el manuscrito Galvin en el retrato de su esposa y hermana Ipahuaco. Su diseño comprende un águila o halcón con las alas abiertas en la mitad superior y dos felinos rampantes (pumas) que flanquean a la *mascaypacha* en la mitad inferior. De haberse completado los retratos de los reyes en la segunda etapa, entonces quizá cada uno habría tenido el escudo de armas personal que aparece con su reina en el manuscrito Galvin, tal como sucedió en la primera etapa.

Este detalle sugiere que algunas de las anotaciones de Murua a las imágenes fueron hechas antes de que estas estuvieran terminadas, y específicamente antes de que se les agregaran detalles finales como los escudos de armas. Por lo menos el texto «armas que añadió este inga» claramente precede a la compleción de la imagen del folio 34v, pues alude a un escudo inexistente. ¿Pero vale esto para todos los casos en que dicha frase aparece? ¿Eran, tal vez, instrucciones para el artista antes que una ayuda al lector? Sea cual fuere el caso, esta es la última ocasión en que dichas palabras aparecen en las ilustraciones del manuscrito, y no habrá otro escudo de armas hasta el retrato de Rahua Ocllo (folio 79r), el cual fue transferido desde el manuscrito Galvin³⁵.

La segunda etapa estuvo, asimismo, marcada por un cambio en la naturaleza de los retratos de los reyes y su presentación en el manuscrito. En lugar de los retratos alternantes de reyes y reinas que

34 En su «Martín de Murua's Manuscripts» (1979), Rowe reconoció la naturaleza inconclusa de estas imágenes, pero erróneamente identificó el diseño del escudo militar como el referente del texto escrito debajo del mismo.

35 Rowe sugirió correctamente que esta imagen proviene del manuscrito Galvin, pese a que jamás lo vio. Consúltese Rowe, 1987: 754. Desde entonces fue establecido concluyentemente, luego de que Ossio redescubriera el manuscrito. Consúltese Ossio, 1982; Ossio, 2001; y Ossio, 2004: 7-72. Para un estudio comparativo de las imágenes, consúltese Cummins, 2008; y Cummins, 2003: 41-42. Las publicaciones subsiguientes de Adorno y Boserup han replanteado estas evidencias. Consúltese, por ejemplo, Adorno y Boserup, 2008.



Figura 10. Folio 34v. Yaguar Guacac, séptimo inca. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Figura 11. Folio 19r. Origen de la dinastía inca. Manco Cápac. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

vimos desde Manco Cápac (folio 21v) hasta Mama Yunto (folio 37v), para los últimos tres reyes tenemos un retrato del inca que en esencia sigue las convenciones que vemos en los retratos anteriores, a lo que suceden —a partir del folio 40v— entre dos y cuatro representaciones de los hechos de este inca, seguidas luego por el retrato de su *coya*.

Estas imágenes intermedias son una clara ruptura con todos los retratos anteriores y se las insertó para que complementaran los capítulos que narran los eventos y hechos de los tres incas. Son las ilustraciones menos terminadas de todas. Muchos detalles solo están sugeridos como esbozos en pigmento rojo o tiza negra, y sospecho que estas ilustraciones iban a tener muchos más detalles y que habrían ocupado toda la página, de modo similar a las escenas de la adoración de Manco Cápac (figura 11) y la investidura de Sinchi Roca (figura 8). La primera de estas escenas combina varios eventos separados en una sola composición (aparición, adoración, partida), del mismo modo que varias de estas imágenes intentan hacerlo. El componente narrativo de la investidura de Sinchi Roca, asimismo, anticipa algunas de estas imágenes de la segunda etapa. Esto sugiere que una de las escenas —o tal vez ambas— que aparece al inicio del manuscrito Getty fue tal vez pintada posteriormente una vez terminada la primera etapa.

Otra clara ruptura con el precedente es que Murua aparentemente cambió de parecer con respecto a estas imágenes intermedias. En el folio 40v, por ejemplo, donde Pachacuti Inca Yupanqui ocupa



Figura 12. Folio 40v. Inca Yupanqui o Pachacuti. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*. 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

el primer plano y un edificio se alza al fondo (figura 12), vemos que se lee «no sea de pintar» encima de la cabeza del rey. Esta frase aparece en los folios 42v, 62r y 64r³⁶, y en forma abreviada —«no»— en los folios 44v, 49v, 51v, 56v y 60v. Podemos asumir que este texto se dirigía a Pedro Perret, con quien Murua había negociado para que hiciera grabados para la versión impresa (consúltese Francisco Borja de Aguinalde, en este volumen). El costo tal vez limitó el deseo de Murua de contar con ilustraciones adicionales, y podría haber sido la razón por la cual no añadió las demás ilustraciones y dejó las páginas en blanco. Adviértase que esta instrucción es específica a las imágenes que se ocupan de los hechos de los últimos tres incas. Ella no aparece en los retratos oficiales de estos reyes (folios 38v, 47v, 56r) o sus reinas (folios 46v, 54v, 79r).

TERCERA ETAPA (FOLIOS 79R, 84R, 89R Y 307R)

La última imagen creada específicamente para el manuscrito Getty se encuentra en el folio 64r. La siguiente imagen, folio 79r, es el retrato de Rahua Ocllo, que formaba parte de la generación anterior a la de Atahualpa, el inca con quien la expedición española se encontró. Al igual que las restantes imágenes de este manuscrito (folios 84r, 89r, 307r), su retrato fue durante largo tiempo atribuido a Guaman Poma, pero, una vez que contamos con el manuscrito Galvin, se identificó

36 Mark P. McDonald señala que el término «pinturas» se usaba en Sevilla en el siglo XVII, «y que no tenía nada que ver con la pintura, tal como la entendemos hoy en día, sino que más bien se refería a la imagen grabada en términos de su tema-materia y como un objeto». Consúltese McDonald, 2004: 59. Así, el «pintar» de Murua probablemente se refiere a grabados, y se dirigía tal vez a Pedro Perret, a quien había contratado para que grabara las imágenes. Sin embargo, las imágenes finales insertadas en el manuscrito no llevan esta instrucción. Como ya estaban terminadas, el pintado inclusive, podría muy bien ser el caso que esta haya sido para los artistas. En efecto, los colores que faltan en las imágenes que llevan este texto (la plata metálica, por ejemplo), ayudan a marcar su condición incompleta. Queda asimismo claro que, en el Perú, el verbo «pintar» podía usarse para referirse al acto del dibujado, tal como se le usó en el pasaje de Santa Cruz Pachacuti Yamqui citado supra, en la nota 12.

que las cuatro ilustraciones provenían de este último texto. Gracias a los restantes retratos del manuscrito Galvin, se advirtió también que la imagen de Rahua Ocllo del manuscrito del Getty no fue creada por Guaman Poma³⁷. Las tres primeras faltan en su lugar en el manuscrito Galvin —donde serían los folios 32, 52 y 61, respectivamente—, de modo que queda claro que fueron trasladadas de este al manuscrito Getty. No queda claro cuándo y por qué le fueron retiradas. Sin embargo, si fueron extraídas intencionalmente del manuscrito Galvin para insertarlas en el Getty, ¿por qué no se volvieron a utilizar otras imágenes? Se las pegó sobre folios en blanco, al igual que muchas de las del manuscrito Galvin, pero, como hemos descrito (véase Cummins, en este volumen), el pegado de las imágenes del Getty se realizó en otro momento y fue probablemente cuando se las insertó en este manuscrito y cuando ya se hallaba en España. No hay ninguna evidencia que apoye teoría alguna sobre por qué razón estas imágenes del manuscrito Galvin fueron insertadas dentro del Getty. Sea cual fuere la razón, es poco probable que el retrato de Rahua Ocllo y las otras dos imágenes del manuscrito Galvin hayan simple y convenientemente estado a mano para cerrar la iluminación de la secuencia dinástica incaica del manuscrito Getty, tras lo cual el proyecto de ilustrarlo esencialmente llegó a su fin. Sea cual fuere el caso, esto marcó el final de las ilustraciones y es posible que se haya debido o bien a que iba a ser demasiado costoso convertirlas en grabados o a que Murua falleció antes de que pudiera completar las numerosas imágenes que había planeado para el manuscrito.

La última imagen es un escudo de armas atribuido a Guaman Poma. Inserta en el manuscrito Getty como el folio 307r, ella hace las veces del frontispicio del libro 3, que se ocupa en general del Perú bajo los españoles. No queda claro de dónde salió la imagen. Es posible que originalmente haya formado parte del manuscrito Galvin, tal como lo han sostenido tanto Ossio como Adorno y Boserup debido a que la carta de recomendación de los *curacas* (señores nativos) del Cusco, que aparece en el folio 307v y que alude al manuscrito Galvin, no habría sido visible por ser el lado pegado al folio en blanco³⁸. Sin embargo, no podemos estar seguros de que esto sea cierto o siquiera de que sea probable, pues nos falta la sección introductoria del manuscrito Galvin. Necesitamos mayores estudios de este folio en particular³⁹.

Hay por lo menos una diferencia de trabajo sumamente marcada y perceptible, entre quienquiera realizó la mayoría de las ilustraciones del manuscrito Getty y aquellas que le fueron insertadas. Es decir, las imágenes creadas específicamente para este manuscrito muestran un proceso y estilo artísticos mucho más sofisticados que aquellas que han sido atribuidas a Guaman Poma. El trazado de los contornos y el color le dan un volumen a las figuras del manuscrito Getty que falta en las imágenes de Guaman Poma del Galvin. Sin embargo, no podemos afirmar que esta diferencia cualitativa sea un resultado de la identidad étnica del artista. Quienes trabajaron en los manuscritos de Murua habrían sido todos andinos. Sabemos que para 1571 había artistas andinos en el Cusco que eran capaces de ejecutar retratos de incas en un aceptable estilo europeo,

37 Los retratos de los incas en el manuscrito Galvin fueron obra de un artista (Murua), que tenía mayor facilidad para la creación del volumen y la textura, que Guaman Poma o el artista que creó los retratos de las *coyas* en este manuscrito. Que los retratos de reyes y reinas fueron ejecutados por artistas distintos es algo que podemos ver fácilmente en las diferencias en el tratamiento dado a los rostros: los de las reinas tienen amplias superficies planas, en tanto que las líneas del contorno, el sombreado y los cambios tonales dan una definición mucho mayor al rostro de los reyes.

38 Consúltase Adorno y Boserup, 2008: 12; y Ossio, en este volumen.

39 En 1595, la cuestión de quién era de ascendencia regia incaica y quién podía ser uno de los cuatro electores tuvo que ser reorganizada íntegramente por Agustín Xara de la Cerda, en ese entonces el «juez de naturales», nombrado para que viera las demandas presentadas por numerosos indígenas peruanos. Consúltase Amado González, 2003: 56-60. Así, no queda claro quiénes eran los principales, *curacas* y caciques de esta carta, y aún resta establecer qué relación tenían con las convulsiones política del Cusco.



Figura 13. Folio 28v. Inca Mayta Cápac, hijo de Lloque Yupanqui y Mama Cuya, cuarto inca. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

y Andrés Sánchez Gallque, el quiteño contemporáneo de los artistas del manuscrito de Murua, demostró en su retrato *Don Francisco de la Robe y sus hijos Pedro y Domingo* (1599, Madrid, Museo Nacional del Prado), que los nativos andinos estaban versados en este género europeo. Sin embargo, queda asimismo claro que Murua se consideraba a sí mismo el autor de las primeras imágenes del manuscrito Galvin (a las que se examinó en Cummins, en este volumen). Lo que asimismo queda claro es que el proceso de trabajo usado inicialmente para crear las imágenes de Murua en el manuscrito Galvin es precisamente el mismo que se empleó en las del Getty. Esto en sí mismo sugiere que Murua tuvo un papel muy importante en la creación de las imágenes del manuscrito, y si vamos a creerle cuando escribió que toda imagen fue «dibujado por mi mano», entonces habría sido responsable por la creación de casi todas las imágenes del manuscrito y que originalmente estaba preparado para ilustrarlo íntegramente. Su muerte ciertamente significó que jamás llegó a realizar este deseo.

2. LA RELACIÓN ENTRE EL TEXTO Y LAS IMÁGENES EN EL MANUSCRITO GETTY DE MURUA

La relación entre las imágenes y el texto es mucho más complicada de lo que inicialmente parecería ser. Ellas las más de las veces transmiten de modo bastante directo el tema principal del texto acompañante. Por ejemplo, Mayta Cápac, el cuarto inca, aparece descrito en el folio 29r como «hermoso de rostro» y su retrato, en el folio 28v, es el más elegante de toda la serie (figura 13). Su figura tiene una postura dinámica y juvenil, la cabeza está vuelta en tres cuartos y los rasgos faciales muestran una mandíbula larga y fuerte, así como una nariz aquilina cuidadosamente delineada. Es el primero de varios incas en ser retratado como guerrero. Es decir, lleva escudo y casco. En el retrato, el artista claramente intenta transmitir la descripción visual de Mayta Cápac. En cambio, Lloque Yupanqui, el inca anterior, fue retratado como una persona mayor, con cabellos



Figura 14. Folio 26v. Lloque Yupanqui, tercer inca, hijo del inca Sinchi Roca y la coya Chimpo. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Figura 15. Folio 51v. Inca Tupa Yupanqui, quien ordenó el gobierno de todo su reino. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

canos y una postura mucho menos dinámica (figura 14). Su aspecto tiene su correspondencia en el texto del folio 27r, donde se cuenta que tuvo a Mayta Cápac «siendo ya viejo», después de que el Sol, disfrazado de hombre, le dijera que iba a tener un sucesor. Podemos encontrar correspondencias similares entre las características físicas o hasta morales de un rey, tal como se las describió en el texto y se las representó en su retrato. Por ejemplo, el retrato de Manco Cápac en el folio 21v ocupa casi por completo el espacio dentro del marco, lo que tuvo como resultado la figura más grande de todo el manuscrito. La escala heroica de esta imagen calza con su descripción en el texto.

Las imágenes que representan los hechos de Pachacuti Inca Yupanqui, Túpac Inca Yupanqui y Huayna Cápac siguen y amplían pictóricamente al texto que las acompaña. En este sentido, estas imágenes son algo más que retratos, y de haberse completado quizá se habrían parecido más a la investidura de Sinchi Roca o a la aparición de Manco Cápac, cuya composición no solo tiene una cualidad narrativa que no encontramos en los retratos regios, sino que además llena la página con elementos topográficos o viñetas que contrastan marcadamente con los interiores vacíos de los retratos.

En un caso, el de la imagen del folio 51v que precede al capítulo «Como Tupa Inga Yupanqui ordenó todo su reino y de la traición que yntentó contra él su hermano Toca Cápac y de su muerte», esta transmite pictóricamente los distintos medios a través de los cuales Túpac Inca Yupanqui impuso el orden en su creciente imperio (figura 15): las figuras que levantan una



Figura 16. Folio 23r. Coya Mama Uaco, mujer y hermana de Manco Cápac. De Martín de Murua, *Historia general del Piru*, 1615. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

estructura de mampostería arriba a la izquierda aluden a la fundación de Tumibamba (Cuenca, Ecuador), una segunda capital al norte; el grupo de figuras con lanzas esbozadas con tiza negra arriba a la derecha parecen ser el ejército y representarían el elemento de conquista y control militar; y en primer plano un *quipucamayoc*, el funcionario incaico por excelencia que llevaba la cuenta de los recursos del imperio se arrodilla en primer plano, pues está a punto de entregarle un informe al inca mismo. En otro caso, en el folio 60v, vemos la representación psicológica del dolor individual: Huayna Cápac aparece vestido de negro con los brazos cruzados y mirando hacia abajo, en postura de duelo. Tanto el color de su vestimenta como su postura son explicados por el título del capítulo: «Del llanto que hizo Huayna Cápac por su padre y madre y visita de mucha provincias personalmente».

En otros casos, el artista no siguió de cerca al texto. Esto resulta evidente en la imagen de Manco Cápac después que saliera de Tambotoco, la cueva de origen, cerca de un lugar llamado Pacaritambo (véase la figura 8). Hacia la mitad del folio 22v, el texto dice que llevaba dos «planchas de oro», una en la espalda y la otra sobre el pecho. Pero hacia el final del mismo folio, un añadido de la mano de Murua afirma que Manco Cápac inventó el artificio de llevar «planchas de plata». Este añadido corresponde a la imagen actualmente en el folio 19r, el cual debe haber estado después del 22v, cuando se escribió la descripción, solo para que después fuera movido. En este caso, el artista seguía el texto, lo que tuvo como resultado una discrepancia en este último, donde las afirmaciones contradictorias están separadas apenas por un puñado de líneas⁴⁰. Hay una discrepancia similar en el folio 20v. El añadido al final de la página alude a la imagen del folio 21r, el cual indica que se trataba de «La coronación de Cinchiroca», en tanto que el texto describe —tal como lo promete el título del capítulo 3— «Como Manco Cápac armo cavallero a su hijo Cinchiroca».

Ambas discrepancias se deben al reordenamiento al comienzo del manuscrito Getty, pero luego hay otras disyunciones directas entre texto e imagen. Por ejemplo, la imagen de Mama Huaco —la

40 Consúltense Adorno y Boserup, 2008: 36-39; Rowe, 1979; y Boserup, 2004: 80-81, 94.

esposa y hermana de Manco Cápac— que aparece en el folio 23r (figura 16) y la descripción textual no coinciden en lo que respecta a los detalles de la vestimenta. En el folio 23v, el texto dice:

«El vestido que usaban era de cumbi finissimo que parencia de seda labrado con diversidad de labores paxaros y flores. Los topos heran de oro y plata y el tipqui que también al presente se usa con sus cascabeles que hera el que con que prendian y en laçaban la liclla ante el pecho».

En el retrato de Mama Huaco, su *anacu* está decorado con diversas figuras por encima del dobladillo, pero la única figura reconocible es una llama roja y no hay aves o flores. Es más, aunque ella está representada con un *tipqui* de plata con cascabeles, lo mismo no sucede con las demás *coyas*⁴¹.

3. LOS RETRATOS DE LOS INCAS EN EL PERÚ

Que para el Perú solo sobrevivan tres manuscritos extensamente ilustrados, producidos todos en un lapso de unos veinte años, viene a ser, claro está, un hecho notable en sí mismo. Pero también quiere decir que cualquier grupo, *atelier* o taller que Murua haya organizado o al que tuvo acceso, era idiosincrásico en lo que se refiere a la producción de manuscritos en el Perú⁴². Con idiosincrásico quiero decir que en el Perú no hubo ningún intento sistemático de producir manuscritos ilustrados sobre la historia, las costumbres y la religión precolombinas y virreinal. Esto resulta significativamente distinto de lo que sucedió en Nueva España, pues en el Perú no hubo una tradición prehispánica de producción o ilustración de manuscritos como sí la hubo en México⁴³. Murua en efecto señaló esta diferencia en el capítulo 25 del libro 3 del manuscrito Galvin referido al *quipu*, donde indicó que los cordeles anudados usados por los incas para registrar datos numéricos e históricos eran:

«una invención buena para dejar por memoria lo que ellos querían, pero no iba por pinturas, ni cifras, como se usaba en la Nueva España, mas por otra parte harto más oscura y digna de ser sabida: ésta era un género de nudos hechos, como dicho es, en unos cordones algo gruesos, en la manera de pater noster, o de rosario o nudos de cordón de nuestro P. San Francisco»⁴⁴.

Aquí Murua se hace eco de Agustín de Zarate, Miguel Cabello Balboa, José de Acosta y otros cronistas españoles al reconocer la importancia de los *quipus* y la falta de pinturas y escritura en el Perú precolombino. Entonces, lo digno de destacar aquí es, no su observación sobre los *quipus*, sino que haya

41 Los *tupus* no son visibles en ninguno de los retratos de las *coyas* porque están cubiertos por las *llicllas*.

42 Hay, claro está, manuscritos provenientes del Perú de esta época que incluyen una o dos imágenes, principalmente como frontispicios. Pero ninguno de ellos intentó efectuar una historia ilustrada del Perú incaico y virreinal como estos tres manuscritos. El cronista Diego de Ocaña, que hizo varios retratos incluido un retrato de un inca y su *coya* en su manuscrito estuvo en La Palta, Chuquisaca, de 1601 a 1603, donde pintó la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe. No sabemos si dejó algunas otras imágenes que Murua las podría haber visto y consultado.

43 La tradición de los códices mexicanos y su conmensurabilidad con las formas europeas significa que durante la época virreinal se volvió a imaginar lo que eran. La mayoría fueron destruidos por los españoles, algunos fueron guardados por los pueblos indígenas, y otros más fueron recogidos ya por los españoles, ya por los nativos. Es decir, muchos tuvieron una segunda vida en el periodo de la Nueva España, cuando se les copió, usó como fuentes para nuevos tipos de manuscritos pictóricos, o se les presentó en los tribunales como evidencia. Esto jamás sucedió en el Perú, pues allí no había tradición semejante sobre la cual construir. Consúltese Cummins, 1994.

44 Murua, 1590: folio 77v. El capítulo se titula «De los contadores que el Inga tenia, llamaban entre ellos Quipucamayos».

decidido ilustrar uno (véase la figura 14), en especial al considerar que en el Perú quinientista la orden mercedaria no era conocida como un mecenas innovador de las artes visuales. Murua, claro está, tuvo acceso a diversas fuentes publicadas e inéditas a las que recurrió libremente para construir sus textos. Una de ellas fue la *Historia general de las Indias* (1555), de Francisco López de Gómara, a la cual utilizó extensamente como fuente de información, en especial en sus capítulos acerca de las *coyas*⁴⁵.

La copia anotada que el Inca Garcilaso de la Vega tuvo de la edición de la *Historia general de las Indias*, de López de Gómara, impresa en Zaragoza en 1555, demuestra el tipo de relación que un cronista quinientista tenía con un texto semejante. Esta edición fue publicada en folio con varios imaginativos grabados en madera de la conquista de América —tanto su calidad como su tema eran algo inusual en los libros españoles impresos— y es posible que haya influido en la visión que Murua de su propio volumen⁴⁶. El extenso uso de imágenes en la *Parte primera de la crónica del Peru*, de Pedro Cieza de León, publicada en Sevilla en 1553, debe asimismo haberle inspirado a Murua la idea de añadir imágenes a sus manuscritos.

Como se indicó, originalmente estaba pensado que el manuscrito Getty tuviera muchas más imágenes, y, por ende, que fuera más cercano en aspecto al manuscrito Galvin y a la *Nueva corónica y buen gobierno*. En efecto, cada uno de los tres manuscritos comienza su relación de la historia de los incas con retratos de la sucesión dinástica de reyes y reinas⁴⁷. Que estos retratos regios de los incas seguían un precedente queda claro, pues los cuatro o tal vez cinco artistas distintos que trabajaron en estos tres manuscritos emplearon todos el mismo grupo de convenciones iconográficas y de composición en ellos.

La imagen en cuerpo entero se ubica en primer plano o apenas un poco más atrás en el marco y las más de las veces está de frente, con la cabeza vuelta ligeramente a izquierda o a derecha⁴⁸. Estas son las *convenciones* de los reales retratos de los incas que proliferaron en el tardío siglo XVI y temprano XVII, tanto en el Perú como en España. Se las usó, por ejemplo, en el retrato de Túpac Inca Yupanqui que acompaña a un escudo de armas que Carlos V concedió en 1545 a los descendientes del inca en una *ejecutoria* (patente de nobleza) que data de finales del siglo XVI o comienzos del XVII⁴⁹. También se les empleó en el grabado de la portada del *Tratado de confirmaciones reales de encomiendas, oficios i casos, en que se requieren para las Indias Occidentales*, de Antonio de León Pinelo (1630) (figura 17). Allí, la figura del Perú tiene un parecido notable con la imagen de Túpac Inca Yupanqui de la ejecutoria, tanto en su pose como en la iconografía, lo que incluye el diseño ajedrezado de la mitad inferior del *uncu*⁵⁰, así como el grabado de Vecellio del inca con una *chaquitacla* (véase la figura 3)⁵¹. Estas tres imágenes son cercanas en su estilo, forma e iconografía a los retratos de los incas en los dichos tres manuscritos.

45 Murua usó también como fuente a Francisco López de Gómara y su *La conquista de Mexico* (1552). Consúltase J. Rowe, 1987: 755-761.

46 El Inca Garcilaso anotó su copia de la edición de 1555 de la *Historia general de las Indias*, de López de Gómara. Consúltase López de Gómara, 1955.

47 Consúltase Guaman Poma, 1615: 86-115 (inca), 120-142 (*coya*), donde los retratos dinásticos se sitúan en el plano más amplio de la historia universal andina y cristiana; Murua, 1590, folios 9r-34r, pássim; y Murua, 1616: folios 19r-89r, pássim.

48 Los tres grupos de retratos de los reyes incas se examinan en Cummins, 2005: 22-23, 26-27, 32-35.

49 Sevilla, Archivo General de Indias, Audiencia de México, Legajo 2346, MP Escudos y Arboles Genealógicos, 78. Consúltase Cummins, 2003: 38, figura 12.

50 Consúltase Cummins, 2003: 38, figura 12; y Cummins, 2005: 20-30.

51 La segunda edición del *Habiti antichi* de Vecellio agregó una sección titulada «De gli habiti dell'America», folios 488r-507r. La primera edición del libro de trajes de Vecellio, que data de 1590 y que fue también impresa en Venecia, no tiene la imagen del inca con el arado de pie (folio 487v), ni tampoco la segunda imagen de un noble inca (folio 489v) o cualquier otra imagen del continente americano.



Figura 17. Jean de Courbes [Juan Courbes] (francés, 15p2-hacia 1641). Grabado de la portada. De Antonio de León Pinelo, *Tratado de confirmaciones reales de encomiendas, oficios i casos, en que se requieren para las Indias Occidentales* (Madrid: por Juan González, 1630). Colección privada.

Junto a la figura del Perú personificado como inca, el grabado en la portada de León Pinelo incluye la mitad derecha del escudo de armas que originalmente apareció después de la portada de la *Primera parte de comentarios reales* (1609), del Inca Garcilaso. El escudo y la imagen del inca fueron descritos en el prefacio del *Tratado*, firmado por Juan Rodríguez de León, el hermano de León Pinelo. Este último cita (sin reconocerlo) al texto de Garcilaso como explicación iconográfica de la vestimenta del inca y el significado simbólico del escudo. Rodríguez añade, sin embargo, que su propia descripción tiene como base una pintura y específica. Por ello, algunos de los colores de los objetos. Debido a la estrecha relación visual y textual del *Tratado* con los *Comentarios reales*, es posible que la imagen de la portada del primero haya sido tomada de una de las pinturas que estuvo en manos de Garcilaso. Pero sea cual fuere la fuente, queda claro que en el Perú y España circulaba un conjunto común de imágenes de la realeza incaica.

El grupo más célebre y políticamente cargado de retratos de la realeza inca que conozcamos es el que formaban los que fueron encargados en 1572 por Francisco de Toledo mientras era virrey del Perú. Fueron pintados por artistas nativos en cuatro paños, al mismo tiempo que Toledo le encargaba a Pedro Sarmiento de Gamboa que escribiera la *Historia de los incas* (1572), un manuscrito polémico que minaba la legitimidad del dominio incaico. Los retratos y el manuscrito de Sarmiento le fueron enviados a Felipe II en Madrid. Allí las pinturas estuvieron colgadas en medio de los retratos más importantes de la real colección hasta por lo menos comienzos de 1705⁵². Uno de los retratos que Toledo envió fue descrito como una representación de todos los incas juntos, y es posible que este sea la base del retrato grupal inconcluso de todos los incas de Murua en el manuscrito Galvin. Pero antes de su envío se pidió a los miembros de las panacas reales que vieran las pinturas de Toledo y que escucharan la lectura en voz alta de los textos pintados en las imágenes. Al igual que en muchos otros casos similares repetidos en los distintos virreinos hispanos, se pidió aquí a los testigos indígenas que dieran fe de la verdad del contenido de una obra antes de que esta fuera aceptada por la Corte española⁵³.

52 Catherine Julien ha sugerido que los retratos encargados por Toledo fueron pintados según algún sistema perdido de pintura incaica, a partir de una mención de las pinturas históricas sobre tablas hecha por Cristóbal de Molina. Consúltese Julien, 1999: 62-65, 80-81. Sin embargo, este supuesto es un castillo en el aire que no coincide con los hechos históricos. En primer lugar, Molina no describe las supuestas pinturas incaicas, su forma o composición, y ninguna de ellas ha sobrevivido. En segundo lugar, las que encargó Toledo fueron descritas en el inventario de Felipe II de 1599 como retratos, y dado que el inventario fue efectuado por Juan Pantoja de la Cruz, el pintor de la Corte española mejor conocido por sus retratos, podemos tener fe en que las obras ejecutadas para Toledo fueron retratos de estilo europeo. Julien tergiversa a los inventarios varias veces e intencionalmente, de dos formas cruciales, para así proponer su sugerencia de que tal vez seguían un desconocido estilo incaico. En primer lugar, ella combina el inventario efectuado en el Palacio Real de Madrid —donde los retratos regios de los incas colgaban con los retratos imperiales más importantes obra de Ticiano, *El emperador Carlos V en Mühlberg* (1548, Madrid, Museo Nacional del Prado) y *Alegoría de la batalla de Lepanto* (1572-1575, Madrid, Museo Nacional del Prado)—, con el inventario realizado en El Escorial, donde los objetos incaicos, entre ellos dos *mascaypacha*, fueron registrados bajo el rubro de «Cosas extraordinarias». Los retratos de los incas, claro está, no tenían ningún título descriptivo semejante. En segundo lugar y lo que es peor, Julien elimina el valor de los objetos para hacer que parezcan ser de igual talla. En realidad, a todos los objetos incaicos del inventario se les dio poco o ningún valor, lo que incluía a la *mascaypacha* de los dos últimos incas, en tanto que a sus retratos se les asignó un valor igual al del retrato de Ticiano de Felipe II. Consúltese Cummins, 2003: 35-37.

53 Consúltese Cummins, 1991; y Cummins, 1995. El testimonio de los testigos incas con respecto a la exactitud de las pinturas, fue anotado y llevado a España por Toledo, tal como lo indica un inventario posterior de algunos de sus papeles que enumera un «Testimonio de la pintura de los quatro paños de la averiguación q se hizo con los Indios de la descendencia de los yngas». Consúltese *Inventario de los papeles*, 1571 folio 2v. Infortunadamente solo he hallado el inventario y no el testimonio mismo. Sin embargo, podría muy bien encontrarse en el Archivo General de Indias, dado que allí están algunos de los demás papeles mencionados en el inventario, entre ellos una investigación de las idolatrías en el valle de Yucay, al noreste del Cusco.

Se hicieron copias de los retratos de Toledo, las que parecen haber circulado en el Perú de diversas formas. Ellas imitaban a otros grupos de retratos de los incas. Por ejemplo, en 1582 Diego de Rodríguez de Figueroa, de Potosí, encargó la preparación de un grupo de retratos de los incas, y Garcilaso cuenta de un grupo de retratos de la realeza incaica que le fue enviado desde el Cusco en 1611⁵⁴. Estas imágenes podían transmitir agendas y deseos variadas y a veces sumamente distintas, según quien las hubiese encargado y su relación con el público deseado⁵⁵. Así, como veremos, la presentación de las series de retratos de los incas en la *Nueva corónica y buen gobierno*, de Guaman Poma, y en el manuscrito Galvin de Murua difieren en su presentación del manuscrito Getty en formas que cambian su propósito.

Como los retratos encargados por Toledo y sus copias subsiguientes no han sobrevivido, no podemos decir que estos hayan sido la fuente directa de los retratos en los tres manuscritos. Sí sabemos, sin embargo, que Murua y Guaman Poma eran conscientes de la importancia de Toledo como investigador de la historia incaica. Por ejemplo, en el manuscrito Galvin Murua dijo:

«El Virey, D. Francisco de Toledo en sacar verdadera averiguación del origen de los reyes *ingas* de este dicho reyno, y halló ser verdad que antiguamente no hubo en él señor general de toda la tierra, sino en cada provincia y en cada parentela y generación se gobernaban como behetría por el más principal *curaca* o cacique de ella»⁵⁶.

Murua repitió esta afirmación casi literalmente en el manuscrito Getty:

«Muchas personas an ynquirido y puesto diligencia de sacar de raiz quien fueron los primeros Pobladores destas provincias del Piru y el origen de los ingas que señorearon este Reyno y entre ellos fue Don Francisco de Toledo hermano de Don Joan de Toledo Conde de Oropeso del habito y orden de alcántara Comendador de acebuhe que fue Visorey destos reynos y governo con grandissima prudencia y hizo en ellos leyes justissimas dignas de tal cavallero y lo que mas cierto hallo fue que antiguamente no ubo en todas estas provincias señor general sino por el mas principal de ella sin haber pueblos en orden ni policia como agora están y como lo estuvieron en el tiempo de las ingas»⁵⁷.

Este pasaje fue escrito en el folio que tiene al verso a la adoración de Manco Cápac, la primera imagen del manuscrito Getty (véase la figura 11), un folio que ha sido movido desde su lugar original dentro del manuscrito⁵⁸. La ilustración originalmente era el frontispicio del capítulo 2 del libro 1, y el capítulo 1 de dicho libro estaba en el lado recto. El texto de esta página comienza así:

«Libro de la origen y descendencia de los ingas señores deste reyno del piru donde se ponen las conquistas que hizieron de diferentes probincias y naciones y guerras civiles hasta la entrada de los españoles con su modo de gouernar condición y trato y la descripcion Manco Cápac de las mas principales ciudades y villas de esta amplissima provinciales».

54 Rodríguez de Figueroa, 1965; y Garcilaso de la Vega, 1617: 350-351.

55 La intención y la recepción no siempre coinciden, y los retratos que Toledo encargó se toparon con la feroz oposición de María Cusi Guarca, hija de Paullo Inca, con respecto a la ubicación de sus parientes en la pintura. Consúltase Nowack, 2003: 38.

56 Murua, 1590: folio 8v.

57 Murua, 1616: folio 19v.

58 Consúltase Adorno y Boserup, 2008: 36-39.

Este texto fue copiado en el folio 106r antes de que se le pegara encima una página en blanco, y allí se encuentra ahora como el comienzo del capítulo 1 del libro 1 de la *Historia general del Piru*, de Murua. La imagen de la salida de Manco Cápac de la cueva fue movida dos veces, para que sirviera primero como una ilustración del capítulo 3 del libro 1, y posteriormente como ilustración del capítulo 2. El resultado fue un conjunto sumamente extraño de relaciones visuales y textuales. Pese a ello, la asociación original entre el texto que hace referencia a las averiguaciones de Toledo y la imagen de Manco Cápac es, me parece, significativa. Ella sugiere no solo que Murua entendía su trabajo acerca de la historia de los incas en relación con las obras encargadas por Toledo, sino que la serie de retratos en los manuscritos de Murua guardaba relación con las pinturas que Toledo le envió a Felipe II.

En el contexto de las demás imágenes de la primera etapa, la representación de Manco Cápac en Tambotoco (figura 11) del manuscrito Getty resulta inusual por dos razones. En primer lugar, la escala de las figuras guarda poca relación con el paisaje. Es decir, la figura de Manco Cápac es casi tan alta como la montaña sobre la cual está parado. En segundo lugar, la composición combina varios momentos narrativos. Manco Cápac se alza en la distancia, encima de la cueva de Tambotoco. Recibe la adoración de sus seguidores resplandeciente en sus láminas de plata (que se han opacado y son ahora grises), mientras que hacia la mitad de la imagen aparecen los rostros de sus cinco hermanos al salir de la cueva. En el primer plano unas figuras en medio del paisaje andino avanzan hacia el espectador y hacia el valle del Cusco. Esta composición anticipa las ilustraciones no terminadas de los hechos de Pachacuti Inca Yupanqui, Túpac Inca Yupanqui y Huayna Cápac de la segunda etapa, y nos da una idea de cómo se habrían visto estas imágenes de haber sido terminadas⁵⁹. Este paisaje recuerda la portada original del manuscrito Galvin, que mostraba un paradisiaco paisaje andino. Como ya vimos (Cummins, en este volumen), en ambos paisajes se usa una perspectiva atmosférica.

Es posible que una versión de esta imagen de origen haya asimismo precedido a los reales retratos en el manuscrito Galvin, pero no lo sabemos, pues no contamos con ellos. Pero haya aparecido o no una imagen semejante en dicho manuscrito a la que se copió para comenzar el programa de ilustración del manuscrito Getty, lo cierto es que su ubicación resulta significativa en este segundo manuscrito. Ninguna otra imagen está tan a cargo de caracterizar la naturaleza epistemológica de la historia incaica como esta. Ella hace algo más que convertir la narrativa del origen de los incas en imágenes. Al igual que el abiertamente escéptico de Toledo, Murua parece también haber sido crítico del mito de fundación del Tahuantinsuyo. En el manuscrito Getty se le caracteriza como una «fábula ridícula», y en la representación de dicho origen empleó convenciones pictóricas que lo convertían en algo fantástico y en una fábula primitiva⁶⁰. La escala, el espacio y el tiempo fueron convertidos en algo imaginado e irreal. Así, se presentaron eficazmente los orígenes de la historia y la sucesión dinástica incaicas como una leyenda y no como un hecho. Ninguna otra ilustración es tan precisa en la creación de una atmósfera de lo irreal.

59 La composición radicalmente distinta de esta imagen con respecto al resto, hizo que sostuviera erróneamente que ella provenía del manuscrito Galvin. Consúltese Cummins, 2005: 25-26. Parte de la confusión se debe a que Murua pintó tanto las imágenes tempranas del Galvin como las del Getty. Es más, el uso de la perspectiva atmosférica en esta imagen y en el paisaje paradisiaco andino es casi idéntico.

60 Podría ser solo una coincidencia, pero el texto en el manuscrito Getty ha sido alterado para asegurarle al lector que ambas versiones del origen de los incas son igualmente increíbles, en oposición al texto original que afirmaba que una versión era tan creíble como la otra. Este texto decía: «Tanta razón ay para creer la una e no la otra» y fue cambiado a: «no hay razón para creer más una que la otra». Consúltese Murua, 1616: folio 18r.

Esta composición podría relacionarse con los paños que encargara el virrey Toledo. En la descripción de la primera escena de estas pinturas, leemos que «en las cenefas la historia de lo que sucedió en tiempo de cada uno de los yngas y la fábula y notables que van puestos en el primer paño, que ellos dicen tambotoco»⁶¹. Así, los orígenes de los incas inician tanto la serie de retratos de los reyes encargados por Toledo como la serie del manuscrito Getty, y en ambos se los caracteriza como una fábula. El hecho es que ambos grupos de retratos de los incas no solo comienzan con el mismo tipo de imagen mítica, sino que además, en el manuscrito Getty, esta imagen está directamente relacionada con la referencia a las averiguaciones de Toledo⁶².

Pese a ello, la serie de retratos de los incas de los tres manuscritos no puede haber sido copiada directamente de los que encargaran Toledo o Rodríguez de Figueroa. Para empezar, los retratos en las dos últimas series han sido descritos como del tamaño de un busto⁶³, en tanto que en los tres manuscritos son de cuerpo entero y por su estilo y composición parecen estar en deuda con las figuras de los libros de trajes, tal como ya señalamos. En segundo lugar, los retratos de la realeza incaica en los manuscritos fueron concebidos en asociación con una descripción textual inserta dentro de una narrativa histórica, y no como obras de arte per se. Sin embargo, la serie de retratos en los manuscritos de Murua y Guaman Poma claramente son un desarrollo secuencial de la serie encargada por Toledo. Los dibujos sin pintar de Guaman Poma están en consecuencia acompañados por descripciones textuales de los colores de los diversos *uncus* y otras ropas incaicas. Ahora queda claro que dichas descripciones se correlacionan con los colores usados en los retratos del manuscrito Galvin.

Además, el retrato de Manco Cápac en este manuscrito fue anotado, pues debía servir como modelo explicativo de las insignias de la realeza incaica (véase la figura 6). Los elementos iconográficos fueron etiquetados con términos quechuas. Se tradujo *chipana* al español y el manto que viste fue identificado como de color morado tanto en quechua como en español. Este retrato es la única imagen en cualquiera de los manuscritos a la que se ha tratado de dicho modo, pero es obvio que fue estudiado. Esto plantea la interesante posibilidad de que Guaman Poma podría haber efectuado bocetos y tomado notas a partir del manuscrito Galvin. «Además, Murua ha traído con él varios *uncus* de los incas cuando regresó a España como estan registrado en su testamento» (consúltese Francisco Borja de Aguinalde, en este volumen). Es posible que los haya usado como fuentes para pintar su imágenes. Por eso, hay un cambio entre los diseños de los *uncus* en el Galvin y el Getty.

61 Citado en Dorta, 1973: 69.

62 En su *Nueva corónica y buen gobierno*, Guaman Poma subvierte esta imagen del origen de los incas como algo oscurecido en la fábula. Él no inició su secuencia de retratos con la aparición mítica en las cuevas de Tambotoco. Más bien, los principales elementos del mito —las cuevas, el cerro de Pacaritambo y el ídolo Huanacauri— aparecen en uno de los cuadrantes del primer escudo de armas de los incas (página 79), y la secuencia dinástica se interrelaciona con los acontecimientos cristianos en todo el mundo. Esto es, después del retrato del segundo Inca Sinchi Roca (página 88), tenemos el nacimiento de Cristo (página 90), el milagro de la cruz de Carabuco y la aparición de San Bartolomé en los Andes (página 92). Esto desplaza los términos visuales del origen de los incas, pues el espectador del siglo XVII debe haber creído que los misterios de la Iglesia católica eran ciertos.

63 Los retratos de bustos de los incas siguieron pintándose hasta bien entrado el siglo XVIII. Derivados de los retratos en busto europeos, que se remontan hasta la antigüedad clásica, el primer ejemplo de uno de ellos aparece en el nuevo escudo de armas que Carlos V le otorgó a Francisco Pizarro en 1538. Consúltese Cummins, 2003: 30; y Cummins, 2005: 12. El ejemplo más temprano que ha sobrevivido data de 1584 en Thevet, 1584, vol. 2, folio 641r. En el folio 643r, Thevet sostiene que se basaba en un retrato que poseía: «Voilà que i'ay bien voulu discourir de l'histoire d'Atabalipa, duquel ie vous représente icy le pourtrait, tel quel ie l'ay apporté avec plusieurs autres, que ie tiens riere moy, comme chose rare et précieuse». Sin embargo, el formato del retrato en busto de Atahualpa es igual que a todos los demás en esta serie de representaciones de grandes hombres.

Si bien queda claro que todos los retratos participan de una misma tradición, el cambio en su presentación dentro del manuscrito Getty resulta significativo. Los retratos están dispuestos en dos secuencias en el manuscrito Galvin y en la *Nueva coronica y buen gobierno*, de Guaman Poma, primero los 12 incas y luego las 12 *coyas*. Son dos grupos separados, organizados por el género. En el manuscrito Getty no se siguió este patrón. Más bien, al retrato de cada inca le sigue el de su *coya*. Por lo tanto, al lector del manuscrito Getty se le presenta —algo único— una sucesión de reales parejas, el inca seguido por una *coya* y no una línea de sucesión masculina seguida por otra femenina. Otros dos cambios adicionales en la iconografía ocurrieron entre ambos manuscritos de Murua. En el manuscrito Galvin había un escudo de armas en cada retrato de una *coya*, pero en el Getty los escudos aparecen junto a los retratos de los incas. Es más, en el manuscrito Galvin las *coyas* están representadas con coronas de estilo europeo y los incas llevan un híbrido de corona y *mascaypacha*, mientras que en el manuscrito Getty las *coyas* no tienen semejantes insignias regias y el inca solo lleva la *mascaypacha*⁶⁴.

Si tomamos estas diferencias en serio, entonces tal vez queramos considerar si acaso un conflicto entre las ideologías andina e hispana fue lo que motivó los cambios. ¿Qué tal si estos no se debieron simplemente a la búsqueda de mejores soluciones —retirándose las coronas para crear representaciones más precisas culturalmente, el escudo de armas asociado con el linaje masculino tal como se planeó originalmente, las parejas regias simplemente como un producto de una narrativa reorganizada—, sino más bien a la redefinición de la naturaleza del poder regio inca y su transmisión?

Aunque se derivan de una tradición iconográfica europea, estos retratos abordan al mismo tiempo los contextos virreinal y andino. Por ello, es importante prestar atención a la construcción de los manuscritos mismos, pues esto nos permite concluir que los cambios de una serie a la otra fueron intencionales y no un accidentales. La ubicación de los escudos de armas con los retratos de la *coya* no fue determinada por el espacio pictórico disponible ni tampoco un capricho. Este es un elemento iconográfico cargado al que se usó consistentemente en relación con los retratos, primero de las *coyas* y luego de los incas. Significativamente, el cambio tiene lugar en la estructura narrativa y en las imágenes pictóricas de la *coya*, pero no en la información histórica que el texto ofrece. En efecto, la información precisa sobre ellas a partir de fuentes incaicas probablemente no fue algo de gran interés para Murua, pues, como John Rowe señaló, Murua incorporó —en su historia de las *coyas*— bastante información mexicana tomada de la *Historia general de las Indias*, de López de Gómara⁶⁵. Por lo tanto, el eje de interés de Murua no era objetivo, esto es la producción de algún tipo de realidad histórica pura en el sentido moderno. Él, más bien, esperaba un público lector más amplio que el de los andinos o españoles que vivían en el virreinato del Perú: unos lectores «universales» de ideas recibidas que circulaban en parte en forma publicada.

Así, los cambios estructurales e iconográficos deben, me parece, ser vistos a la luz de las cuestiones relacionadas con las formas andinas de organización política y su transformación en el tardío siglo XVI y temprano XVII, en conformidad con las normas hispanas. En el sistema incaico, el clan o *panaca* (grupo de linaje regio) del inca comprendía todos los descendientes de un rey, salvo por su heredero (quien fundaba su propia *panaca*). El heredero del trono, esto es el siguiente inca, debía ser el hijo del gobernante con su esposa principal, quien era asimismo su hermana. Es decir, los linajes tanto del padre como de la madre del heredero natural eran de crucial importancia y la condición *sine qua non* para determinar al siguiente *inca*.

64 La figura de una reina coronada probablemente proviene de los grabados de los antiguos reyes y reinas de España, tal como lo vemos en la serie pintada para el convento de San Francisco de Quito hacia 1590.

65 Consúltase Rowe, 1987. Para una lista ampliada de las fuentes de Murua, consúltase Ossio, en este volumen. La ortografía de las letras de texto es completamente diferente y es en el estilo de letra imprenta.

Las dos series separadas de retratos de incas y *coyas* en el manuscrito Galvin y en la *Nueva corónica y buen gobierno* no solo se refieren a este aspecto de la sucesión regia incaica, sino que esta además también queda enfatizada con la asociación de las *coyas* con los escudos de armas ficticios, que en el manuscrito Galvin marcaban la línea de la real descendencia. Sin embargo, en todos los casos que he estudiado de la concesión de armas por parte del rey a la nobleza nativa andina, estas le fueron otorgadas a la línea masculina y no a la femenina⁶⁶. Así, lo que vemos en los retratos de las *coyas* del manuscrito Galvin es una fusión de la tradición incaica de la descendencia regia con los marcadores europeos de la descendencia patrilineal.

Las reglas de descendencia y herencia en el Perú virreinal quedaron codificadas solo después de que Felipe II enviara un real asesor al virreinato en el decenio de 1595, para que investigara y tomara nota de las formas de descendencia. Alonso de Bonilla, el real asesor, le escribió al rey que había muchas formas distintas de descendencia y que sería mejor reconocer solo la primogenitura mediante la línea masculina⁶⁷. En realidad, no importa si los retratos del manuscrito Getty responden específicamente a esta recomendación. Lo que encontramos es un cambio radical en los atributos, que realineó las imágenes de la realeza con las de Europa⁶⁸.

Como ya describí, el texto dictaba la estructura de las imágenes porque se le producía primero. Por lo tanto, la secuencia alternante de incas y *coyas* era un cambio intencional y calculado con respecto tanto al manuscrito Galvin como a la *Nueva corónica y buen gobierno*, los cuales presentan ambos secuencias de todos los incas seguidos por las *coyas*. En el manuscrito Getty, el ordenamiento de los capítulos claramente fue cambiado de modo deliberado, de todos los incas seguidos por sus *coyas*, a *inca, coya, inca, coya*. Las imágenes debían seguir al texto, claro está, y hubo también cambios pictóricos comparables, tanto estilísticos como iconográficos. Como ya señalamos, en el manuscrito Getty de Murua se prestó mucha más atención a las figuras masculinas, tanto en su manejo formal como en sus atributos iconográficos. Así, los cambios más importantes fueron que los escudos de armas personales de cada inca ahora aparecen con el retrato del rey, y que el de la *coya* ahora está emparejado con (y sigue al) el del inca. Ya no había dos líneas de descendencia separadas. Más bien las reales parejas, en las cuales el rey tiene precedencia sobre la reina, son los progenitores del siguiente monarca.

En efecto, la descendencia definida por la línea femenina no calza en los conceptos hispanos de la realeza, tal como quedaron establecidos en *Las siete partidas*⁶⁹. Así, cuando Garcilaso escribió en 1611 que había recibido un grupo de retratos de los incas para que le fueran presentados al rey a nombre de una petición hecha por los reales descendientes de las *panacas* incaicas en el Cusco, anotó que mostraban la descendencia por la línea masculina⁷⁰. Y tal como Irene Silverblatt señala, la forma en que Garcilaso trata el género y la descendencia en los patrones de tenencia de la tierra en los Andes cae claramente dentro del ideal hispano antes que del andino⁷¹.

Silverblatt, asimismo, anota que Guaman Poma contradijo a Garcilaso cuando sostuvo que las mujeres andinas en general tenían un derecho independiente sobre la tierra, y que Murua

66 Esto tiene como base la documentación relevante del Archivo General de Indias en Sevilla.

67 Consúltase Díaz Rementería, 1977.

68 Solo debemos pensar en la disyunción entre los derechos como titular y como propietario de una reina en términos de la autoridad regia, tal como lo representó la reina española a la que se conoce como Juana la Loca. Esta fue nominalmente reina del reino de Castilla de 1505 a 1555, pero fue mantenida encerrada durante la mayor parte de este lapso por su esposo, su padre y su hijo. Consúltase Aram, 2005: 162-177.

69 *Las siete partidas*, 2001.

70 Garcilaso, 1617: 350-351.

71 Silverblatt, 1987: 219.

asimismo «afirma[ba] lo contrario que Garcilaso». Ella no citó el manuscrito Getty, sino más bien la edición que Constantino Bayle hizo de la copia decimonónica del manuscrito Galvin. Esto se debe a que semejante afirmación no aparece en el manuscrito más tardío (el Getty). En efecto, la propiedad y los derechos independientes de las mujeres fueron sistemáticamente cambiados o recortados del manuscrito Galvin al Getty. En el capítulo 14 del libro 2 de su *Historia general*, Murua, claro está, sí detalla las líneas de descendencia regia mediante el matrimonio incestuoso de hermano y hermana. Así, queda implícito un sistema de descendencia matrilineal tal como Ballesteros señala, pues, de no haber herederos legítimos o ilegítimos del matrimonio, podía heredar el hijo de otra de las hermanas del inca y la *coya*⁷². Sin embargo, el capítulo 14 se titula «De como susedian los Ingas en este reino». El siguiente capítulo es el único en el libro 2 que se ocupa de las *coyas*, pero su eje recae sobre su matrimonio con el inca. En efecto, todo el libro 2 trata del inca y su papel en el gobierno del Tahuantinsuyo. El énfasis abrumador del libro 2 recae sobre los roles masculinos incaicos. Así, fortalece el cambio de énfasis realizado en los reales retratos y las pinturas regias del libro 1.

La descripción que Garcilaso hace de la descendencia masculina en los retratos que le enviaron a España está muy en consonancia con la forma en que aparecen en el manuscrito Getty. Los retratos en este último ya no siguen la descendencia dual que estructura los retratos regios de los incas y *coyas* del manuscrito Galvin. Es igualmente importante que Guarnan Poma, enterado de la serie del manuscrito más temprano de Murua, y tal vez de los problemas que esta planteaba para los europeos, haya trazado un curso medio en su propia serie de retratos regios en su propio manuscrito. Mantuvo intactas las dos series paralelas, primero la de los reyes y luego la de las reinas. Sin embargo, mientras que los primeros llevan la *mascaypacha*, las segundas no tienen iconografía alguna que les dé valor por encima y más allá de ser la esposa del inca y la madre del siguiente soberano. Los reales retratos de Guaman Poma no incluyen escudos de armas o coronas europeas. Simplemente son dos series a las que se puede entender según la perspectiva cultural del espectador, sea la del autor (andina) o la del rey (española).

No puede haber duda de que Murua tomó la decisión consciente de alterar el orden y la iconografía de los retratos dinásticos en el lapso que medió entre sus dos manuscritos⁷³. En el manuscrito Getty, la serie se cierra con un retrato de Rahua Ocllo, la undécima *coya*, que nos remonta a la estructura más andina y más antigua, y con dos imágenes de Guaman Poma que son más escenas que retratos. Ignoramos por qué sucedió esto. Adorno y Boserup sugieren que la condición inacabada del manuscrito Getty, en lo que se refiere a las ilustraciones, se debió a que la parte visual del proyecto «colapsó»⁷⁴, de modo tal que hasta la serie de reales

72 Murua 1615: folio 251v.

73 Adorno y Boserup (2008: 46, n. 68) sugieren una explicación «codicológica» diferente para esta diferencia radical entre los dos manuscritos de Murua. Mi análisis no se centra, como afirman, en «dos aspectos iconográficos». Mi argumento se basa en el hecho de que hay cambios estructurales y representativos que reordenan fundamentalmente la lectura y visualización de los dos manuscritos de Murua. Adorno y Boserup implican que el cambio en la iconografía de los retratos es menos consecuente que la evidencia «codicológica». De hecho, su examen «codicológico» del manuscrito de Galvin se basó exclusivamente en el facsímil. Como se revela ahora, cometieron numerosos errores porque estudiaron el facsímil en lugar de esperar a que el manuscrito se estudiara científicamente en el Getty Research Institute en 2008, al que fueron invitados a asistir y decidieron no participar hasta que terminaron el proyecto cuando se presentaron las investigaciones del equipo. Además, un examen minucioso de los manuscritos de Galvin y Getty revela que el cambio crítico en la colocación de los escudos de armas de la *coya* al inca fue intencional, no incidental como afirman Adorno y Boserup. El cambio siempre fue parte de la formación del Getty Murua porque el texto de la *coya* en que menciona el escudo en el Galvin ya se encuentra en el texto del inca que le atribuye el mismo escudo de armas.

74 Adorno y Boserup, 2008: 32.

retratos fue completada con imágenes tomadas del manuscrito Galvin. Esto es bastante razonable y podría muy bien ser correcto. Sin embargo, esto no se debió a un simple agotamiento o colapso. Murua falleció antes de que pudiera completar su proyecto. Él ciertamente quería publicar su manuscrito y que tuviera grabados basados en sus imágenes y el manuscrito pasó al Corte después de su muerte y fue aprobado en 1616. Lo que puso fin a la elaboración de otras imágenes para el manuscrito fue su muerte, y/o el costo de los grabados⁷⁵. Pero aún más importante es que el orden, tanto del texto como de las imágenes del manuscrito Getty, presenta una estructura dinástica que transforma radicalmente el orden presentado en el Galvin. Y son las imágenes las que argumentan de modo más enfático con los cambios que fueron hechos por Murua el artista y Murua el autor.

75 Adorno 2008 ha sugerido que con la publicación del segundo tomo de los volúmenes del Inca Garcilaso en 1617, los mercedarios estaban más interesados en apoyar la publicación de *Historia general*, de Bernal Díaz. Murua murió en 1615 y quizá por eso su manuscrito nunca fue publicado hasta el siglo XX.



BIBLIOGRAFÍA



A

- ADELSON, Laurie y TRACHT, Arthur (1983). *Aymara Weavings: Ceremonial Textiles of Colonial and Nineteenth-Century Bolivia*. Washington D. C.: Smithsonian Institution.
- ADORNO, Rolena (1986). *Guaman Poma. Writing and Resistance in Colonial Peru*. Austin: University of Texas Press.
- (2000). *Guamán Poma: Writing and Resistance in Colonial Peru*. Austin: University of Texas.
- (2001). *Guamán Poma and His Illustrated Chronicle from Colonial Peru: From a Century of Scholarship to a New Era of Reading*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press.
- (2003). «A Witness unto Itself: The Integrity of the Autograph Manuscript of Felipe Guaman Poma de Ayala's 'El primer nueva corónica y buen gobierno' (1615-1616)». «Un testigo de sí mismo. La integridad del manuscrito autógrafo de 'El primer nueva corónica y buen gobierno' de Felipe Guaman Poma de Ayala (1615-1616)». En: Rolena Adorno e Ivan Boserup, editores, *New Studies of the Autograph Manuscript of Felipe Guamán Poma de Ayala's «Nueva corónica y buen gobierno»*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press.
- (2008). «Censorship and Approbation in Murua's *Historia general del Perú*». En: Thomas Cummins y Barbara Anderson, editores, *The Getty Murua: Essays on the Making of Martín de Murua's «Historia general del Piru»*. Los Ángeles: Getty Research Institute, pp. 95-124.
- ADORNO, Rolena y BOSERUP, Ivan (2002). «Codicological Survey of Copenhagen, Royal Library, GkS 2232 4to-Quires, Sheets, and Watermarks», página web de la Kongelige Bibliotek, Copenhagen, www2.kb.dk/elib/mss/poma/docs/boserup/2002a/index.htm.
- (2003). «Watermarks in GkS2232 4to and in the Two Martín de Murua manuscripts». En: *New Studies of the Autograph Manuscript of Felipe Guamán Poma de Ayala's «Nueva corónica y buen gobierno»*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, pp. 133-140. También disponible en la página web de la Biblioteca Real de Dinamarca, <http://www2.kb.dk/elib/mss/poma/docs/boserup/2002c/index.htm>.
- (2005). «Guaman Poma and the Manuscripts of fray Martín de Murua. Prolegomena to critical edition of the *Historia del Piru*». En: *Fund og Forskning*, Bind 44, pp. 107-258, Copenhagen: Biblioteca Real de Dinamarca.
- (2008). «The Making of Murua's *Historia general de Perú*». En: Thomas Cummins y Barbara Anderson, editores, *The Getty Murua: Essays on the Making of Martín de Murua's «Historia general del Piru»*. Los Ángeles: Getty Research Institute, pp. 7-66.
- ADORNO, Rolena y otros (1992). *Guamán Poma de Ayala: The Colonial Arts of an Andean Author*. Nueva York: Americas Society.
- ÁLVAREZ-CALDERÓN, Annalyda (1996). *Friar Martín de Murúa and his Chronicle*. Tesis de maestría. Universidad de Miami.
- (2007). «La crónica de fray Martín de Murua: mentiras y legados de un mercedario vasco en los Andes». En: *Revista Andina*, nro. 45, pp. 159-186.
- ANIMATO, Carlo (2001). «Múltiples refutaciones y pruebas contra los cargos de los señores académicos,

- en defensa del documento Miccinelli, conocido como HR». En: Antonio Pellicani, editor, *Guaman Poma y Blas Valera: tradición andina e historia colonial. Actas del Coloquio Internacional, Instituto Ítalo-Latinoamericano, Roma, 29-30 de septiembre de 1999*. Roma: Instituto Ítalo-Latinoamericano, pp. 87-98.
- ARANÍBAR, Carlos (1963). «Algunos problemas en las crónicas de los siglos XVI y XVII». En: *Nueva Corónica*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, nro. 1, pp. 102-135.
- ASCHER, Marcia y ASCHER, Robert (1981). *Code of the Quipu: A Study in Media, Mathematics, and Culture*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

B

- BAKEWELL, Peter (1984). *Miners of the Red Mountain: Indian Labor in Potosi, 1545-1650*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- BARAN, Anna; FIEDLER, Andrea; SCHULZ, Hartwig y BARANSKA, Malgorzata (2010). «In situ: Raman and IR Spectroscopic Analysis of Indigo Dye». En: *Analytical Methods*, nro. 9.
- BARRIGA, Víctor (1931-1954). *Los mercedarios en el Perú en el siglo XVI (1518-1600)*. Roma-Arequipa, cinco volúmenes. Lima: Editorial La Colmena.
- BARRIOS, Pamela (2006). «Notes on the Limp-Vellum Binding». En: *The Bonefolder: An E-Journal for the Bookbinder and Book Artist* 2, nro. 2, primavera, pp. 24-25.
- BAYLE, Constantino (1946). «Introducción». En: Martín de Murúa, *Historia del origen y genealogía real de los reyes inças del Perú*. Madrid: Instituto Santo Toribio de Mogrovejo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 1-42.
- BERTONIO, Ludovico (1984). *Vocabulario de la lengua aymara...* La Paz: Centro Estudios de la Realidad Económico y Social.
- BETANZOS, Juan de (1996 [1987]). *Narrative of the Incas*. En: Dana Buchanan, editora; Roland Hamilton, traductor. Austin: University of Texas Press. [Juan de Betanzos, *Suma y narración de los incas*, edición de María del Carmen Martín Rubio, Madrid: Ediciones Atlas].
- BRIQUET, Charles-Moïse (1966 [1923]). *Les filigranes: Dictionnaire historique des marques du papier*. Nueva York: Hacker Art Books.
- BUBBA, Cristina (1997). «Memoria ritual: los rituales a los vestidos de María Titiqhawa, Juana Palla y otros fundadores de los ayllu de Coroma». En: Thérèse Bouysse-Cassagne, editora, *Saberes y memorias en los Andes. In memoriam Thierry Saignes*. París: Institute des Hautes Études de l'Amérique Latine, pp. 377-400.
- BURGIO, Lucia y CLARK, Robin J. H. (2001). «Library of FT-Raman Spectra of Pigments, Minerals, Pigment Media and Varnishes, and Supplement to Library of Raman Spectra of Pigments with Visible Excitation». En: *Spectrochimica Acta A*, nro. 57, pp. 1491-1521.
- BURNS, Kathryn (2005). «Notaries, Truth and Consequences». En: *The American Historical Review* 110, nro. 2.
- (2010). *Into the Archive: Writing and Power in Colonial Peru*. Durham, N. C.: Duke University Press.

C

- CABELLO VALBOA, Miguel (1951). *Miscelánea antártica*. Lima: Instituto de Etnología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- CALVO, Hortensia (2007). «Latin America». En: Simon Eliot y Jonathan Rose, *A Companion to the History of the Book*. Oxford: Blackwell.
- CANTÙ, Francesca, editora (2001). «Guaman Poma y Blas Valera en contraluz. Los documentos inéditos de un oidor de la Audiencia de Lima». En: Antonio Pellicani, editor, *Guaman Poma y Blas Valera: tradición andina e historia colonial. Actas del Coloquio Internacional, Instituto*

- Ítalo-Latinoamericano, Roma, 29-30 de septiembre de 1999*. Roma: Instituto Ítalo-Latinoamericano, pp. 475-519.
- CAÑIZARES-ESQUERRA, Jorge (2001). «Typology in the Atlantic World». En: *Soundings in Atlantic History: Latent Structures and Intellectual Currents, 1500-1830*, editado por Bernard Bailyn y Patricia Denault. Cambridge: Harvard University Press.
- CARBONI, Stefano (1992). «The Wonders of Creation and the Singularities of Ilkhanid Painting: A Study of the Qazwini, British Library Ms. Or. 14140», tesis de doctorado, School of Oriental and African Studies, University of London.
- CIEZA DE LEÓN, Pedro de (1533). *Parte primera de la crónica del Perú*. Edición en inglés: *The Travels of Pedro de Cieza de Leon, AD 1532-50, Contained in the First Part of His Chronicle of Peru*, traducido por Clements R. Markham. Londres: Hakluyt Society, 1883.
- CLARK, Robin J. H. (1995). «Pigment Identification on Medieval Manuscripts by Raman Microscopy». En: *Journal of Molecular Structure*, nro. 347, pp. 417-427.
- CLARKSON, Christopher (1982). *Limp Vellum Binding and Its Potential as a Conservation Type Structure for the Rebinding of Early Printed Books: A Break with Nineteenth- and Twentieth-Century Rebinding Attitudes and Practices*. Hitchin, Reino Unido: Red Gull Press.
- CLASSEN, Constance (1991). «Literacy as Anticulture: The Andean Experience of the Written Word». En: *History of Religions*, nro. 30, nro. 4, mayo.
- COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián de (1994). *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición facsimilar editado por Felipe C. R. Maldonado, revisado por Manuel Camarero. Madrid: Editorial Castalia.
- CUMMINS, Thomas (1992). «The Uncomfortable Image: Pictures and Words in *Nueva corónica y Buen Gobierno*». En: *Guaman Poma's Nueva corónica y buen Gobierno*. Nueva York: Americas Society, pp. 46-59.
- (1994). «Representation in the 16th Century and The Colonial Image of the Inca». En: Elizabeth Hill Boone y Walter D. Mignolo, *Writing Without Words*. Durham N.C.: Duke University Press, pp. 189-219.
- (2003). «Imitación e invención en el barroco peruano». En: Ramón Mujica, compilador, *Barroco peruano*. Lima: Banco de Crédito, volumen II, pp. 27-59.
- (2008). «The Images in Murua's *Historia general del Piru*: An Art Historical Study». En: Thomas Cummins y Barbara Anderson, editores, *The Getty Murua: Essays on the Making of Martin de Murua's «Historia general del Piru»*. Los Ángeles: Getty Research Institute, pp. 143-169.
- (2011a). «'I Saw it with my Own Eyes': The Three Illustrated Manuscripts of Colonial Peru: Pictures fit for A King». En: Luis A. Waldman, editor, *Colors Between Two Worlds: The «Florentine Codex» of Bernardino de Sahagún*. Florencia: Villa I Tatti, The Harvard University y Center for Italian Renaissance Studies and Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut: Florence, pp. 334-365.
- (2011b). «The Indulgent Image: Prints, Natives, and the New World». En: Ilona Katzew, editor, *Contested Visions*. LACMA y Yale University Press, pp. 201-223.
- (2011c). «Tocapu: What Is It, What Does It Do, and Why Is It Not a Knot?». En: Elizabeth Hill Boone y Gary Urton, editores, *Their Way of Writing: Scripts, Signs, and Pictographies in Pre-Columbian America*. Washington, D. C.: Dumbarton Oaks, pp. 279-281.
- (2012). «La imagen indulgente: los grabados en el Nuevo Mundo». En: Ilona Katzew, editor, *Miradas comparadas en los virreinos de América*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 200-225.
- CUMMINS, Thomas y BARBARA, Anderson, editores (2008). *The Getty Murua: Essays on the Making of Martin de Murua's «Historia general del Piru»*. Los Ángeles: Getty Research Institute.
- CUMMINS, Thomas y OSSIO, Juan (2013). «'Muchas veces dudé Real Mag. aceptar esta dicha ympressa': La tarea de hacer *La famosa historia de los reyes incas* de fray Martín de Murúa». En:

- Gilles Rivière, Jacques Poloni-Simard y Juan Carlos Garavaglia, editores, *Hommages à Nathan Wachtel*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- CUMMINS, Thomas; PHIPPS, Elena y RAMOS CÁRDENAS, Gabriela (2005). *Los incas, reyes del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú.

D

- DEAN, Carolyn (1999). *Inka Bodies and the Body of Christ: Corpus Christi in Colonial Cuzco, Peru*. Durham, N. C.: Duke University Press.
- DESROSIERS, Sophie (1986). «An Interpretation of Technical Weaving Data Found in an Early Seventeenth-Century Chronicle». En: Ann P. Rowe, editora, *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles, April 7-8, 1984*. Washington D. C.: The Textile Museum, pp. 219-241.
- (1992). «Las técnicas del tejido ¿tienen un sentido?». En: *Revista Andina* 10, nro. 1, julio, pp. 7-46.
- DOMENICI, Davide y DOMENICI, Viviano (2003). *I nodi segreti degli incas*. Milán Sperling & Kupfer.
- DONKIN, Robin A. (1977). *Spanish Red: An Ethnogeographical Study of Cochineal and the Opuntia Cactus*. Filadelfia: American Philosophical Society.
- DUVIOLS, Pierre (1963). «Les sources religieuses du chroniqueur péruvien frai Martin de Murúa». En: *Anales de la Facultad de Letras de la Universidad de Aix-en-Provence*, nro. XXXVIII, pp. 151-155.
- (1977). *The Vision of the Vanquished: The Spanish Conquest of Peru Through Indian Eyes*, traducción de B. Reynolds y S. Reynolds. Nueva York: Barnes and Noble.

F

- FERNÁNDEZ, Diego (El Palentino) (1571). *Historia del Perú*, digitalización de la Fundación Mapfre
- FIEDLER, Arthur; BARANSKA, Malgorzata y SCHULZ, Hartwig (2011). «FT-Raman Spectroscopy-A Rapid and Reliable Quantification Protocol for the Determination of Natural Indigo Dye in *Polygonum tinctorium*». En: *Journal of Raman Spectroscopy* 42, nro. 3, marzo, pp. 551-557.
- FITZHUGH, E. West (1997). «Orpiment and Realgar». En: Elisabeth West Fitzhugh y Robert Feller, editores, *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 3. Nueva York: Oxford University Press; Washington, D.C.: National Gallery of Art.
- FRASER, Valerie (1996). «The Artistry of Guamán Poma». En: *RES: Anthropology and Aesthetics*, nros. 29-30.
- FROST, Gary (s. f.). «The Antiquarian Libraries of Arequipa, Peru», una crónica del reciente proyecto de estudio y conservación en las bibliotecas de Arequipa, <http://arequipabooks.wordpress.com>.
- FRYER, Celia (2000). «Spanish and Italian Watermarks in Colonial Guatemalan Books». En: Daniel Mosser, Michael Saffle y Ernest Sullivan, editores, *Puzzles in Paper: Concepts in Historical Watermarks; Essays from the International Conference on the History, Function, and Study of Watermarks, Roanoke, Virginia*. New Castle, Delaware: Oak Knoll Press, pp. 37-55.

G

- GARCILASO DE LA VEGA, Inca (1966). *Royal Commentaries of the Inca and General History of Peru*. Austin: University of Texas Press.
- GASKELL, Philip (1972). *A New Introduction to Bibliography*. Oxford: Oxford University Press, pp. 80-82.
- GAYOSO CARREIRA, Gonzalo (1994). *Historia del papel en España*. Lugo: Servicio Publicaciones Diputación Provincial de Lugo, pp. 195-209.

- GETTENS, Rutherford John; FELLER, Robert L. y CHASE, W. Thomas (1993). «Vermilion and Cinnabar». En: Ashok Roy, editor, *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 2. Nueva York: Oxford University Press; Washington, D.C.: National Gallery of Art, pp. 159-180.
- GISBERT, Teresa (1992). «The Artistic World of Guamán Poma». En: *Guamán Poma de Ayala: The Colonial Arts of an Andean Author*. Nueva York: Americas Society, pp. 75-91.
- GIUFFRIDA, Barbara (1974). «Limp and Semi-limp Vellum Bindings: Part 1». En: *Designer Bookbinders Review*, nro. 4, otoño, p. 7.
- (1975). «Limp and Semilimp Vellum Bindings: Part 2». En: *Designer Bookbinders Review*, nro. 5, primavera, pp. 2-3.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (1990). *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego (1989 [1608]). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del inca*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- GOODY, Jack (1987). *The Interface between the Written and the Oral*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe (1968 [1615]). *El primer nueva corónica y buen gobierno*. París: Institut d'Ethnologie.
- (1980 [1615]). *El primer nueva corónica y buen gobierno*, edición de John Murra y Rolena Adorno, traducción del quechua de Jorge L. Urioste. México: Siglo Veintiuno.
- (1987 [1615]). *Nueva corónica y buen gobierno*. Madrid: Historia 16.
- (1991 [1594-1646]). *Y no ay remedio*. Msgr. Elías Prado Tello y Alfredo Prado Prado, editores. Lima: Centro de Investigación y Promoción Amazónica.
- (2001 [1615]). *Nueva corónica y buen gobierno*, edición facsimilar digital completa del manuscrito, con una versión en línea corregida de Guaman Poma 1980. Copenhagen: Biblioteca Real de Dinamarca. Editora académica: Rolena Adorno (www.kb.dk/elib/mss/poma).
- (2006). *First New Chronicle and Book of Good Government*, David Frye, editor y traductor. Indianápolis, Indiana: Hackett.

H

- HEAWOOD, Edward (1986). *Watermarks: Mainly of the 17th and 18th Centuries* (1950; reimpresión, Hilversum, Holanda: Paper Publications Society).
- HELWIG, Kate (2007). «Iron Oxide Pigments: Natural and Synthetic». En: Barbara Berrie, editora, *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 4. Washington D. C.: Archetype Publications; Washington, D.C.: National Gallery of Art.
- HOLLAND, Augusta E. (2002). «The Drawings of *Primer nueva corónica y buen gobierno*: An Art Historical Study», tesis de Ph.D., Universidad de Nuevo México.
- (2008). *Nueva corónica: tradiciones artísticas europeas en el virreinato del Perú*. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas.

I

- JANSSENS, Koen y ADAMS, Freddy (2000). «Applications in Art and Archaeology». En: Koen H. A. Janssens, Freddy C. V. Adams y Anders Rindby, editores, *Microscopic X-Ray Fluorescence Analysis*. Chichester, Inglaterra: Wiley, pp. 291-314.
- JIMÉNEZ DE LA ESPADA, Marcos (2000). «El cumpi-uncu hallado en Pachacamac». En: Leoncio Lopez-Ocón y Carmen María Pérez Montes, *Marcos Jiménez de la Espada (1831-1898). Tras la senda de un explorador*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 255-274.

JULIEN, Catherine (1999). «History and Art in Translation: The *paños* and Other Objects Collected by Francisco de Toledo». En: *Colonial Latin American Review*, vol. 8, nro. 1, pp. 35-60.

J

KUHN, Hermann (1993). «Verdigris and Copper Resinate». En: Ashok Roy, editor, *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 2. Nueva York: Oxford University Press; Washington, D.C.: National Gallery of Art, pp. 131-158.

L

LAS CASAS, Bartolomé de (1948). «De las antiguas gentes del Perú». En: Francisco Loayza, *Apologética historia sumaria*. Lima: Los pequeños Grandes Libros de la Historia Americana.

LAURENCICH MINELLI, Laura (1999). *La scrittura dell'antico Perù: un mondo da scoprire*. Bolonia: Clueb Editrice e ArchetipoLibri.

LEONARD, Irving (1992). *Books of the Brave: Being an Account of Books and Men in the Spanish Conquest of the Sixteenth-Century New World*. Berkeley: University of California Press.

——— (1996 [1942]). «Bestsellers of the Lima Book Trade, 1583». En: *Hispanic American Historical Review* 22, pp. 20-21. [Version en español en Irving A. Leonard, *Los libros del conquistador*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 190].

LOHMANN VILLENA, Guillermo (2004). *Plata del Perú, riqueza de Europa*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

LÓPEZ-BARALT, Mercedes (1988). *Icono y conquista: Guamán Poma de Ayala*. Madrid: Hiperión.

LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco (1993). *Historia general de las Indias*. Lima: Comisión Nacional del V Centenario del Descubrimiento de América, Encuentro de dos Mundos.

M

MANNHEIM, Bruce (1991). *Language of the Inka since the European Invasion*. Austin: University of Texas Press.

MANTLER, Michael y SCHREINER, Manfred (2000). «X-Ray Fluorescence Spectrometry in Art and Archaeology». En: *X-Ray Spectrometry* 29, nro. 1, pp. 3-17.

MARTÍNEZ MELÉNDEZ, María del Carmen (1989). *Los nombres de tejidos en castellano medieval*. Granada: Universidad de Granada, pp. 516-517.

MENDIZÁBAL, Emilio (1963). «Las dos versiones de Murúa». En: *Revista del Museo Nacional*, Lima, tomo XXXII.

METZGER, Consuela G. (2013). «Colonial Blankbooks in the Winterthur Library». En: Julia Miller, editora, *Suave Mechanicals: Essays on the History of Bookbinding*, vol. 1. Ann Arbor, Michigan: Legacy Press, 2013), 106-108.

MIDDLETON, Bernard (1996). *A History of English Craft Bookbinding Technique* (New Castle, Delaware: Oak Knoll Press; Londres: The British Library).

MOENS, Luc; VON BOHLEN, Alex y VANDENABEELE, Peter (2000). «X-Ray Fluorescence». En: Enrico Ciliberto y Giuseppe Spoto, editores, *Modern Analytical Methods in Art and Archaeology*. Nueva York: Wiley, pp. 55-80.

MURRA, John (1980). *Economic Organization of the Inka State*. Greenwich, Connecticut: JAI Press, pp. 123-128, 162.

MURUA, Martín de (hacia 1589-1615). *Historia del origen, y genealogia real de los reyes del Piru, de sus hechos, costumbres, trajes, maneras de gobierno*. Colección Sean Galvin.

——— (1616). *Historia general del Piru*, J. Paul Getty Museum, manuscrito Ludwig XIII 16.

- (1911). *Origen e historia de los incas*, González de la Rosa. Lima: Imprenta Nacional de Federico Barrionuevo, tercera entrega.
- (1922-1925). *Historia de los incas reales del Perú*, Urteaga y Romero, Colección de libros y documentos referentes a la Historia del Perú, 2a serie, tomos IV y V, Lima.
- (1946a). *Los orígenes de los Inkas*, Loayza, Francisco A., Colección de los Pequeños Grandes Libros de la Historia de Americana, Lima.
- (1946b). *Historia del origen y genealogía real de los reyes incas del Piru*, edición de Consantino Bayle, Madrid (Loyola MS.).
- (1962). *Historia general del Perú*, tomo I. Madrid: Instituto González Fernández de Oviedo, Madrid.
- (1963). *Historia general del Perú*, tomo II. Madrid: Instituto González Fenández de Oviedo.
- (1986-1987). *Historia general del Peru*, edición de Manuel Ballesteros Gaibrois (Madrid: *Historia* 16), nro. 402. [OJO: usé la misma edición de Ballesteros pero en otra editorial: Martín de Murua, *Historia general del Perú*, edición de de Manuel Ballesteros Gaibrois (Madrid: Dastin, 2001).
- (2004). *Códice Murua*, edición facsimilar. Madrid: Editorial Testimonio.
- (2008). *Historia general del Pirú*, Boxed set, edición facsimilar de J. Paul Getty Museum Ms., Ludwig XIII 16 and the Getty Murúa.

O

- OCAÑA, Diego de (1605). *Relación del viaje de fray Diego de Ocaña por el Nuevo Mundo*.
- (1599-1601). *Viaje fascinante de América*.
- OSSIO, Juan M. (1970). «The Idea of History in Felipe Guamán Poma de Ayala», tesis de B.A., Universidad de Oxford. (1970). *The Idea of History in Felipe Guaman Poma de Ayala*, tesis inédita para optar el grado de B. Litt. en la Universidad de Oxford. Ver también: www.kb.dk/elib/mss/poma/docs/ossio/1970/index.htm.
- (1973). «Guaman Poma: *Nueva corónica* o carta al rey: un intento de aproximación a las categorías del pensamiento del mundo andino». En: Juan Ossio, editor, *Ideología mesiánica del mundo andino*. Lima: Ignacio Prado Pastor, pp. 155-213.
- (1980). Una nueva versión de la crónica de fray Martín de Murúa. En: *Revista del Museo Nacional*, Lima, tomo XLVI.
- (1981). «Expresiones simbólicas y sociales de los ayllus andinos. El caso de los ayllus de la comunidad de Cabana y del antiguo Repartimiento de los RucanasAntamarcas». En: Amalia Castelli, Marcia Koth de Paredes y Mariana Mould de Pease, *Etnohistoria y antropología Andina*, Segunda Jornada del Museo Nacional de Historia, Lima.
- (1982). «Una nueva versión de la crónica de fray Martín de Murúa». En: *Revista del Museo Nacional*, Lima, tomo XLVI.
- (1985). *Los retratos de los incas según fray Martín de Murúa*. Lima: Cofide.
- (1998). «El original del manuscrito Loyola de fray Martín de Murúa». En: *Colonial Latin American Review* 7, nro. 2, pp. 271-278. Enlace: www.kb.dk/elib/mss/poma/docs/ossio/1998/index.htm.
- (1999). «Tras la huella de fray Martín de Murúa». Trabajo presentado al Primer Congreso Internacional de Peruanistas en el Extranjero. Universidad de Harvard. El 29 de abril de 1999. Enlace: www.fas.harvard.edu/~icop/juanossio.html
- (2000). «Tras la huella de Martín de Murúa». En: *Revista del Museo Nacional*, Lima, nro. XLIX, pp. 433-454.
- (2000-2002). «Guaman Poma y Murúa ante la tradición oral andina». En: Íconos. Revista peruana de conservación, arte y arquitectura, nro. 4, pp. 44-57.
- (2004a). *Códice Murua*, «*Historia del origen y genealogía real de los reyes del Perú*», del padre

- mercenario fray Martín de Murua*, edición facsimilar, transcripción y estudio, dos tomos. Madrid: Testimonio.
- (2004b). *Historia general del Perú*. En: Elena Phipps, Johanna Hecht y Cristina Esteras Martín, *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, pp. 184-186.
- (2008). «Murua's Two manuscripts: A Comparison». En: Thomas Cummins y Barbara Anderson, editores, *The Getty Murua: Essays on the Making of Martín de Murua's «Historia general del Piru»*. Los Ángeles: Getty Research Institute, pp. 77-94.

P

- PACHECO, Francisco (1990 [1649]). *Arte de la pintura*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- PÄRSSINEN, Martti (1989). «Otras fuentes escritas por los cronistas: los casos de Martín de Morúa y Pedro Gutiérrez de Santa Clara». En: *Histórica*, Lima, vol. XIII, nro. 1, pp. 45-65.
- PEARLSTEIN, Ellen; MacKensie, Mark; KAPLAN, Emily; HOWE, Ellen y LEVINSON, Judith (2015). «Tradition and Innovation: Cochineal and Andean Keros». En: Carmella Padilla y Barbara Anderson, editores, *A Red Like No Other: How Cochineal Colored the World. An Epic Story of Art, Culture, Science and Trade*. Roma: Skira Rizzoli, pp. 44-51 y 290-292.
- PEASE, Franklin (1992). «Tópicos sobre los incas en Martín de Murúa». En: *Anacleto Mercedaria*, Roma, año XI, pp. 9-30.
- PELLICANI, Antonio, editor (2001). *Guaman Poma y Blas Valera: tradición andina e historia colonial. Actas del Coloquio Internacional, Instituto Ítalo-Latinoamericano, Roma, 29-30 de septiembre de 1999*. Roma: Instituto Ítalo-Latinoamericano.
- (2012). «At Root of Italy Library's Plunder, a Tale of Entrenched Practices». En: *The New York Times*, 12 de agosto, p. A7.
- PEREYRA CHÁVEZ, Nelson (1997). «Un documento sobre Guaman Poma de Ayala existente en el archivo departamental de Ayacucho». En: *Histórica*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, vol. XXI, nro. 2.
- PHIPPS, Elena (1996). «Textiles as Cultural Memory: Andean Garments in the Colonial Period». En: Diana Fane, editora, *Converging Cultures: Art and Identity in Spanish America*. Nueva York: Abrams.
- (1999). «Summary Report on a J. Paul Getty Museum Guest Scholar Project: Investigation of the Colorants in the Martín de Murua *Historia general del Piru* Ludwig Ms. VIII, 83.MP.159», informe inédito presentado al J. Paul Getty Museum.
- (2000). «Tornesol: A Colonial Synthesis of European and Andean Textile Traditions». En: *Approaching Textiles, Varying Viewpoints: The Seventh Biennial Symposium of the Textile Society of America, Santa Fe, New Mexico, 2000*. Earleville, Maryland: Textile Society of America.
- (2003). «Color in the Andes: Inca Garments and Seventeenth-Century Colonial Documents». En: *Dyes in History and Archaeology*, nro. 19, pp. 51-59.
- (2004). «Garments and Identity in the Colonial Andes». En: Elena Phipps, Johanna Hecht y Cristina Esteras Martín, *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art.
- (2010). «Cochineal Red: The Art History of a Color». En: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, invierno.
- (2011). «Textile Colors and Colorants in the Andes». En: Gerhard Wolf y Joseph Connors con Louis A. Waldman, editores, *Colors between Two Worlds: The Florentine Codex of Bernardino de Sahagun*. Cambridge: Harvard University Press.
- PHIPPS, Elena; HECHT, Johanna y MARTIN, Cristina Esteras (2004). *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art y Yale University Press.

- PHIPPS, Elena; TURNER, Nancy y TRENTELMAN, Karen (2008). «Colors, Textiles, and Artistic Production in Murúa's *Historia general del Piru*». En: Thomas Cummins y Barbara Anderson, editores, *The Getty Murua: Essays on the Making of Martin de Murua's «Historia general del Piru*». Los Ángeles: Getty Research Institute, pp. 125-146.
- PICKWOAD, Nicholas (2000). «Tacketed Bindings: A Hundred Years of European Bookbinding». En: David Pearson, editor, *«For the Love of the Binding»: Studies in Bookbinding History Presented to Mirjam Foot*. New Castle, Delaware: Oak Knoll Press; Londres: The British Library, pp. 121-122.
- (2012). «Books for Reading: Commercial Bindings in Parchment and Paper in the Era of the Handpress». En: María Luisa López-Vidriero, *Great Bindings from the Spanish Royal Collections: 15th-21st Centuries*. Madrid: Patrimonio Nacional, El Viso, pp. 95-96.
- PLACER, Gumersindo (1987). «Fray Martín de Murúa y su *Historia general del Perú*. Ruta del Ms. Wellington». En: *Boletín de la Provincia de Castilla de la Orden de Ntra. Sra. de la Merced*, Madrid, nro. 87.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl (1971). *El cronista Huaman Poma de Ayala*. Lima: Imprenta Editores Tipo Offset.
- PRADO TELLO, Elías y PRADO PRADO, Alfredo (1991). *Y no ay remedio*. Lima: Centro de Investigación para la Amazonía (CIPA).

Q

- QUILTER, Jeffrey y URTON, Gary (2002). *Narrative Threads: Accounting and Recounting in Andean Khipu*. Austin: University of Texas.
- QUIPOCAMAYOS (1920). «Declaración de los quipocamayos a Vaca de Castro». En: Horacio Urteaga, *Informaciones sobre el Antiguo Perú*, colección de libros y documentos referentes a la Historia del Perú, tomo III, Lima, pp. 2-53.

R

- REVUELTA GONZÁLEZ, Manuel (1984). *La Compañía de Jesús en la España Contemporánea*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas de Madrid.
- ROBERTS, Matt T. y ETHERINGTON, Don (1982). *Bookbinding and the Conservation of Books: A Dictionary of Descriptive Terminology*. Washington, D.C.: Library of Congress.
- ROMERO, Martha E. (2013). «European Influence in the Binding of Mexican Printed Books of the Sixteenth Century». En: Julia Miller, editora, *Suave Mechanicals: Essays on the History of Bookbinding*, vol. 1. Ann Arbor, Michigan: Legacy Press, pp. 391-392.
- (2013). «Limp, Laced-Case Binding in Parchment on Sixteenth-Century Mexican Printed Books», tesis de Ph.D., Camberwell College of Arts, University of the Arts, Londres.
- ROWE, Ann (1995-1996). «Inca Weaving and Costume». En: *Textile Museum Journal*, nros. 34-35, pp. 5-54.
- ROWE, John (1978). «Standardization in Inca Tapestry Tunics». En: Ann Pollard Rowe, Elizabeth P. Benson y Anne-Louise Schaffer, editores, *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference, May 19-20, 1973*. Washington D. C.: The Textile Museum and Dumbarton Oaks.
- (1979). «Martín de Murúa's Manuscripts on Inca History and Culture». Berkeley, California. [Informe inédito para H. P. Kraus].
- (1985). Probanza de los incas niestos de conquistadores. En: *Histórica*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, vol. IX, nro. 2.
- (1987). «La mentira literaria en la obra de Martín de Murúa». En: *Homenaje a A. Miró Quesada S.* Lima: Talleres Gráficos P. L. Villanueva Editores, vol. 2, pp. 753-761.

RUEDA RAMÍREZ, Pedro José (1992). «La circulación de libros entre el Viejo y el Nuevo Mundo en la Sevilla de finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII». En: *Cuadernos de Historia Moderna*, nro. 22, pp. 79-105.

S

SANTA CRUZ PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYHUA, Juan de (1993). *Relación de antigüedades [sic] deste reyno del Piru*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro (1988 [1572]). *Historia de los Incas*. Madrid: Biblioteca Viajeros Hispánicos.

SCHOLLA, Agnes (2008). «Terminology and Typology of Limp Bindings». En: Guy Lanoë, editor, *La reliure médiévale: Pour une description normalisée; Actes du colloque international (Paris, 22-24 Mai 2003)*. Turnhout, Bélgica: Brepols, pp. 70-71.

SELDES, Alicia M. y otros (1999). «Blue Pigments in South American Painting (1610-1780)». En: *Journal of the American Institute for Conservation* 38, nro. 2, enero, pp. 100-123.

SIRACUSANO, Gabriela (2005). *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

STASTNY, Francisco y ROSARIO-CHIRINOS, Noemí (2000-2002). «Perfil tecnológico de las escuelas de pintura Limeña y Cuzqueña». En: *Íconos*. Revista peruana de conservación, arte y arquitectura, nro. 4.

STOLER, Ann Laura (2006). «Colonial Archives and the Arts of Governance: On the Content in the Form». En: Francis X. Blouin, Jr., y William Rosenberg, editores, *Archives. Documentation and Institutions of Social Memory: Essays from the Sawyer Symposium*. Ann Arbor: University of Michigan Press, pp. 267-279.

SZIRMAI, John A. (1999). *The Archeology of Medieval Bookbinding*. Aldershot, Reino Unido: Ashgate.

T

TORRE REVELLO, José (1943). «Merchandise Brought to America by the Spaniards (1534-1586) ». En: *The Hispanic American Historical Review* 23, nro. 4, noviembre, pp. 773-781.

TRENTELMAN, Karen; STODULSKI, Leon y PAVLOSKY, Mark (1996). «Characterization of Para-realgar and Other Light-Induced Transformation Products by Raman Microspectroscopy». En: *Analytical Chemistry* 68, nro. 10, pp. 1755-1761.

TRENTELMAN, Karen; TURNER, Nancy y SCHMIDT PATTERSON, Catherine (2012). «XRF Analysis of Manuscript Illuminations». En: Aaron Shugar y Jennifer Mass, editores, *Handheld XRF for Art and Archaeology*. Lovaina, Bélgica: Leuven University Press, pp. 159-190.

U

UHLE, Max (1991 [1903]). *Pachacamac*, introducción de Izumi Shimada, reimpresión, Filadelfia: University Museum of Archaeology and Anthropology, University of Pennsylvania.

V

VANDENABEELE, Peter y MOENS, Luc (2003). «Micro-Raman Spectroscopy of Natural and Synthetic Indigo Samples». En: *The Analyst*, nro. 128, pp. 187-193.

VALLS I SUBIRÀ, Oriol (1970). *Paper and Watermarks in Catalonia*. Ámsterdam: Paper Publications Society.

- (1978-1982). *The History of Paper in Spain*, tres volúmenes. Madrid: Empresa Nacional de Celulosas.
- (1980). *The History of Paper in Spain. II, XV-XVI Centuries*. Madrid: Empresa Nacional de Celulosas.
- VELASCO CASTELÁN, Thalía Edith (2004). *La técnica de manufactura de las encuadernaciones coloniales del Archivo General de la Nación*. México: Archivo General de la Nación-México.
- VISCARRA FABRE, Jesús (2010 [1901]). *Copacabana de los incas. Documentos auto-lingüísticos é isografiados del aymáru-aymára, protógonos de los pre-americanos*. La Paz: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.

W

- WOUTERS, Jan y ROSARIO-CHIRINOS, Noemí (1992). «Dye Analysis of Pre-Columbian Peruvian Textiles With High-Performance Liquid Chromatography and Diode-Array Detection». En: *Journal of the American Institute for Conservation*, nro. 31(2), p. 237.

Z

- ZUIDEMA, R. Tom (1964). *The Ceque System of Cuzco: The Social Organization of the Capital of the Inca*. Leiden: F. J. Brill.



Vida y obra

Fray **Martín de
Murua**



PARA DESCARGAR ESTE LIBRO PUEDE DIRIGIRSE A:

www.ey.com/pe/la-historia-en-ey

ISBN 978-612-47325-4-6



9 786124 732546

