



## “LOS RETRATOS DE INCAS Y REYES PINTADOS EN ROMA EN 1597, CON ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE GONZALO RUIZ Y PÉREZ DE ALESIO”

Leonardo Mattos / Roma

Entre las realizaciones del periodo Mannerista —objeto recientemente de un importante *Encuentro Internacional* en la ciudad de La Paz— puede incluirse una serie desconocida de retratos de los incas con monarcas españoles pintada en Roma en 1597, así como algunas actividades del jesuita mestizo Gonzalo Ruiz, poco conocidas en el Nuevo Mundo y del pintor Pérez de Alesio en Europa. Argumentos que consideramos de interés para la iconografía Andina, que trataremos de analizar en el presente artículo<sup>1</sup>.

Las referencias a los retratos de incas y reyes están contenidas en un manuscrito italiano intitulado “*Dichiaratione della Tavola del Regno del Perù*”, que brinda una visión inédita del “Reino del Perú” a fines del siglo XVI. Documento precedido de una carta de presentación firmada “En casa” el 1 de septiembre de 1597.

Se trata de un pequeño libro de 19.5 x 1.40 cm (en 16<sup>o</sup>) compuesto de catorce hojas sin numerar, escritas por ambos lados, perteneciente a una colección particular. Está dirigido por su autor, Contugo Contugi, al papa Clemente VIII (1592-1605) cuyo escudo adorna la elegante cubierta en cuero<sup>2</sup>.

El propósito de su autor era conseguir un cargo, en el momento en que se organizaba la “Lonja Nueva” [Loggia

*nuova*], con cartas geográficas en el Vaticano y sobre esto regresaremos más adelante. El manuscrito de Contugi es interesante por su filiación no española, y va más allá de las informaciones conocidas a través de las publicaciones de Ramusio, Las Casas, Cieza de León, Acosta, etcétera. Ofrece informaciones breves de ciudades, de colonias apenas establecidas (Famatina, Londres), de los Calchaquques, los Mojos, los Chiriguano, los Chiquitos; y noticias de otro tipo.

Al final de dicho texto se menciona la existencia un mapa policromo sobre el *Reino del Perú*, aun no localizado. De la descripción que lo acompaña sabemos que en él, el trazado de “*Los caminos reales de los Incas se ha marcado con oro y laca*” y podría tratarse del primer mapa que muestre esa red vial (*Capac Ñan*); ya que ni el mapa de Paolo di Furlani (1561-1577) existente en el Vaticano<sup>3</sup>, ni los demás mapas conocidos, llevan toda esa información.

El autor continúa describiendo a este propósito que: “*La cenefa alrededor, está formada con hojas y frutos particulares de aquellos países, y en los recuadros están puestos animales, pájaros y árboles propios de ellos. En la cenefa pequeña están dibujados insectos. En el mar están representados los peces más notables, los lugares de comercio, la manera de navegar y de pescar y los Carros de los Inventores. En tierra se ha evidenciado los trajes y la forma de aquella gente, las*

Batallas notables, la pompa de aquellos Príncipes y sus diferentes ritos y ceremonias; con algunas plantas y fieras, que no habían entrado en el friso”.

En otro párrafo escribe “Cada uno de estos Ingas formaba una Corte nueva<sup>4</sup> y hacia nuevos menajes de oro. Embalsamaban sus cuerpos muertos y los veneraban, de manera que ha convenido hacerlos traer a la Ciudad de los Reyes [Lima] y hacerlos quemar, ya que no se podía desenraizar esa idolatría de los indios”. Esta noticia volvería inútil la sugerida labor de encontrar esas momias ya quemadas en Lima<sup>5</sup>.

“Entre las figuras de este breve relato contenido en el mapa se ha evidenciado [...] el derrotero y la prisión de Atahualpa [Atabalipa...]. Y alrededor del ya mencionado Plano pequeño se ha tratado de representar los retratos de los Ingas Señores de aquel gran Reino, con cuatro reyes cristianos hasta el presente gran rey Felipe”.

El manuscrito refiere que: “Guaynacapa, décimo Inga, y mas valeroso que todos, sojuzgó Quito y las provincias cerca al equinoccio hasta Puerto Viejo y murió hacia 1523, dejando a Guascar nacido de la Colla como sucesor del Imperio; y dejarlo a Atabalipa como Señor de Quito, por él generado con la Señora de aquel Reyno”.

De la lectura del documento podemos intuir que estamos ante una galería de doce incas, similares en número a los propuestos por Guamán Poma, y a los linajes certificados por Toledo y Sarmiento de Balboa. Pero, a diferencia de lo estimado por Marco Dorta (Gisbert 1994:117-118), el décimo segundo inca no es Guayna Capac, sino Atahualpa.

La serie termina “con cuatro reyes cristianos”, presumiblemente, Isabel de Castilla, Fernando de Aragón, el emperador Carlos y, obviamente Felipe II, quien murió un año después en 1598.

El documento demuestra que estamos ante una galería de incas y reyes desconocida, y que en Italia existía ya en 1597, una o varias fuentes iconográficas ignotas con retratos de incas, copiados de las remitidas por el virrey Toledo a España en 1572, o probablemente de otra serie desconocida llegada a Roma directamente, por vía jesuítica.

Demuestra además que en estos momentos del siglo XVI había sido ya armada una serie que integraba los retratos de los incas con los monarcas españoles. No sabemos si fue una “integración” hecha por el mismo autor Contugo Contugi, o copiada por él de otra precedente. Cosas no secundarias para la historiografía del arte andino, que consideraba que en las Galerías de Incas conocidas “será [solo] a partir del siglo XVIII que el tema iconográfico

varía, con la inclusión de los reyes españoles en sucesión continua desde la conquista” (Estabridis 2002:179). Y que fue Alonso de la Cueva hacia 1725 en Lima quien “ideó un ingenioso programa iconográfico que conciliaba la memoria del pasado imperial incaico con la fidelidad manifiesta a la Corona española” (Wuffarden 2004: 58). Si se confirmase que ésta primera integración ocurrió en ámbito italiano, inclusive podría revisarse la idea que los reyes de España “de esta manera asumen el papel de ‘incas’ frente a la población indígena” (Wuffarden 2004: 60)<sup>6</sup>.

No sabemos mucho sobre Contugo Contugi, el autor, aunque hemos descubierto que nació al norte de Roma en la no lejana ciudad de Volterra, en Toscana. Y tenemos motivos para suponer que no estuvo en España y se valió de fuentes exclusivamente locales para realizar su obra. Como él mismo afirma “he procurado representar el dibujo mas justo y mas abundante que me haya sido posible, aun si yo no he recibido ningún lumen, ni de españoles ni de otros que me hubiese sido necesario, y que difícilmente concuerden la variedad de quien sobre ello ha escrito; sin embargo he puesto cosas verdaderas y propias de aquellas Regiones, en los mismos motivos que la adornan”.

¿De donde salió entonces esta galería de incas y reyes? Antes de conocer este documento podía suponerse –en base a los análisis sobre *Iconografía Andina* especialmente de la Dra. Teresa Gisbert– que una serie de los incas pudo divulgarse en Italia solo a partir de la llegada de los libros conteniendo las “Décadas” de Herrera donde se observa una serie grabada de los Incas<sup>7</sup>, publicada en Madrid en 1615; y no desde 1597 como este documento demuestra.

Refuerza nuestra convicción que las fuentes de Contugo Contugi fueron probablemente jesuitas, la existencia de otro trabajo manuscrito suyo, sobre el *Quishay* en la China –país desde donde llegaban informaciones durante esos años de actividad especialmente del jesuita Matteo Ricci–. Manuscrito que se encontraba entre documentos confiscados a la Compañía pasados a la Biblioteca Nacional Vittorio Emanuele de Roma, que hemos tenido igualmente la ocasión de localizar.

Como sabemos, en el mundo andino especialmente a raíz de la llegada del virrey Toledo y de los jesuitas en esos años, se observa la existencia de series de incas remitidas a España y en especial al rey. Se ejecutaban igualmente las series de incas, y otras, que ilustrarían la *Nueva Corónica* existente en Copenhague y las versiones hoy difundidas del cronista mercedario Murúa.

Como ha sido notado, al interior de estas crónicas se encuentran ciertos enfoques disímiles entre el texto y las ilustraciones. Y entre ellas, ciertas diferencias pero impor-

tantes similitudes. Fenómeno que se explica con la presencia de ilustradores comunes, ajenos a los redactores, y reconociendo que las ilustraciones son el producto de una mano joven: por consiguiente ni de Guamán Poma (Schroeder 2001:51), ni de Murúa.

No es ésta la sede para hacer apreciaciones sobre la autoría intelectual de textos, pero sí, algunas consideraciones estilísticas sobre sus ilustraciones. Como se sabe, muchas de ellas, y las del expediente Prado-Tello de Guamán Poma, presentan una evidente autoría común, idéntica a otra ilustración encontrada por la muy seria investigadora Francesca Cantú (2001:507) en el Archivo Estatal de Nápoles- firmada con dos anagramas del hermano jesuita mestizo Gonzalo Ruiz. En este dibujo acuarelado –que acompañaba un documento reservado remitido en 1610 por Fernández de Boan, Oidor de Lima– se observa un conquistador sentado: “don Francisco de Cháves”, junto a una odre con “vino envenenado”, escribiendo al rey sobre el envenenamiento de los jefes de Atahualpa<sup>8</sup>.

Schroeder de Holland ha evidenciado igualmente que el “*dibujante de la Nueva Corónica*” es el mismo que realizó algunos murales en la fachada y en el interior de la iglesia jesuítica de Oropesa en Cusco<sup>9</sup>; cuyo programa pictórico comenzó a ejecutarse a partir de 1585<sup>10</sup> hasta cubrir los primeros años del siglo XVII. Encontrando igualmente algunas analogías en la iglesia de Andahuailillas, cerca del Cusco, cuyos murales son de inicios del ‘600.

A nuestro parecer, estas características iconográficas, se extienden a una plancha de cobre grabada (35.5 cm x 25.5 cm) conservada en la Colección Barbosa-Stern que representa alegóricamente, la conversión y la ejecución en 1572 de Tupac Amaru<sup>11</sup>. Durante este trágico evento –según narra Antonio de Vega en su “*Historia o enarración de las cosas sucedidas en este colegio del Cuzco destes Reynos del Perú desde su fundación hasta hoy Primero de Noviembre Día de Todos Santos año de 1600*”– Tupac Amaru estuvo constantemente confortado por dos padres jesuitas y por el joven hermano mestizo Gonzalo Ruiz. Existe entonces no solo el mismo estilo artístico, sino además la presencia histórica de Gonzalo Ruiz en este evento. Condición que pudo haberlo motivado a componer dicha alegoría.

Según los registros de la Compañía, Ruiz fue chachapoyano nacido en 1551; en otro se precisa como su ciudad natal, la cercana Moyobamba (doc.58, cfr. Egaña 1954:284).

Regresando nuevamente al documento romano, en él se hace referencia a unas *Lonjas nuevas* en el Vaticano,

donde en 1597 Contugo Contugi quería obtener el encargo de Geografía. Estas Lonjas nuevas son hoy los Apartamentos papales cuyos corredores ostentan dos grandes mapa-mundi y otros frescos de la época. *Las Lonjas nuevas* estaban formadas, por un brazo sobre la “Loggia di Raffaello”, y un brazo adosado al ala llamada de Sixto V frente al brazo llamado de León X.

Las Lonjas construidas anteriormente, formaron en cambio, la *Galería de Cartas Geográficas*, con frescos que son corrientemente atribuidos al cosmógrafo dominico Ignazio Danti, y a otros artistas bajo su dirección entre 1580 y 1583. Aun si sabemos que antes, Mateo Pérez de Alesio, había trabajado en el Vaticano, desconocemos que tipo de relación mantuvo con este programa mural.

Destaca, sin embargo, entre estas pinturas una vista “a vuelo de pájaro” de la nueva ciudad de La Valetta, capital de la isla de Malta, que es iconográficamente idéntica a un grabado firmado por “*Mattheo Perez de Aleccio*” (31.5x 45.2 cm) –que formaba parte de su álbum romano de 1582–, y que representa dicha ciudad con datos urbanísticos puestos al día por él mismo (incluyendo la ubicación de su propia casa) antes de regresar a Roma en 1581.

El interés urbanístico de Alesio tiene otro precedente, ya que existe otro plano suyo al óleo de La Valetta –en perspectiva aunque ligeramente diferente desde el punto de vista iconográfico–. En ambos casos Alesio actualizó “*in situ*”, la información gráfica, entonces disponible sobre la ciudad. Este boceto al óleo, formaba parte de una colección –pasada al Greenwich National Maritime Museum de Londres– hecha para el Palacio del Gran Maestre de La Valetta, hoy Palacio presidencial. Creemos que fue un boceto descartado, ya que Alesio en ese Palacio ejecutó al fresco sólo los bocetos que ilustraban el gran asedio de 1565, mas no el trazado de la nueva ciudad.

No sería extraño, por consiguiente, que algún día se descubra otros intereses urbanísticos de Alesio, o autorías de vistas con características similares en el Virreinato del Perú; donde radicaría hasta su muerte, después de una breve actividad artística en Sevilla.

Para concluir, podemos imaginar que si encontrásemos el mapa policromo que acompaña el texto de Contugo Contugi con sus dibujos, nos revelaría variadas iconografías como hemos ya referido, incluyendo versiones de “*Carros de los inventores*” sobre el mar, probablemente *Carros alegóricos* llevando a Colón, Vespucio y otros *descubridores del Nuevo Mundo*, a la manera del conocido bosquejo del siglo XVI, conservado en Génova.

Por el momento podemos solo desear que este ma-

nuscrito traducido ya al español<sup>13</sup>, que demuestra la presencia cultural, geográfica y artística del Reino del Perú; incluyendo los retratos de los incas durante el periodo del Manierismo en Roma, y que ofrece apreciaciones sociales, como que “*los ciudadanos son casi iguales o al*

*menos existen solo dos órdenes, la de los Senadores [encomendados Oidores probablemente] y la de los Caballeros; y no existiendo otra plebe que la de los indios despreciados y la de los negros siervos*”, pueda ser publicado igualmente, en su versión original en italiano.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Agradecemos a la Unión Latina la oportunidad brindada.
- <sup>2</sup> Lo encontramos expuesto, como libro cerrado, en una exposición sobre la encuadernación de lujo en Roma. Un primer informe sobre este hallazgo fue leído por el autor durante el III<sup>o</sup> Convegno Internazionale di Studi Americanisti: “La sfinge americana e gli italiani” organizado por el Museo E. Lanardi en Génova, el 13 mayo de 1989, sin ser publicado.
- <sup>3</sup> Di Furlani, Paolo f.C.1561-1577 Incisione. La descrizione di tutto il Peru (Peru Carte Geografiche) B.Var. Barberini PIX 47 int.81
- <sup>4</sup> Sobre estos aspectos relacionados ver del autor “*La otra Roma*”: *influencias clásicas en el análisis del urbanismo inca y en el Cuzco colonial*” en revista Urbes 2. Lima, 2004.
- <sup>5</sup> Véase por ejemplo: Hampe, T. “Las momias de los incas” en Revista del Museo Nacional, XLVI. Lima, 1982: 405-418.
- <sup>6</sup> Afirmación basada sobre un esquema iconográfico del siglo XVIII, “difundido por medio de una estampa de época”; que habría producido tanto en territorio peruano como boliviano, los conocidos cuadros con la “Sucesión de los incas y los reyes españoles”.
- <sup>7</sup> En ella, Pachacutec es el décimo de los trece incas propuestos.
- <sup>8</sup> La descripción caiza con otros controvertidos documentos, llamados hoy Miccinelli, aunque registrados en Italia desde hace varios siglos. Con estas noticias relativas a la denuncia de ese cierto capitán Francisco de Chaves -se amplía el posible significado de un extraño episodio reportado en “*La Conquista del Perú llamada la Nueva Castilla*” (Sevilla, 1534 cfr. Porras 1967:84); este cronista al relatar antes la llegada al Campamento de Arahualpa –a menos de una legua de Cajamarca– del capitán Hernando Pizarro y de otro capitán con jinetes, escribe: “*Dixo el capitán que venian cansados del camino, que les mandasse dar de beber [...] y ellos por contenter le hizieron que bebían: pero no beviron: y se despidieron de del*” (El subrayado es nuestro). No escapa a nuestra consideración que esa petición no estaba motivada, y que, con este pedido los españoles sentaron un protocolo, que hacía natural el poder ofrecer de beber, a la llegada del séquito real a Cajamarca.
- <sup>9</sup> En el interior los personajes pintados arriba del arco apuntado y el ángel de la ventana del presbiterio (Schroeder de Holland, 2001: 60).
- <sup>10</sup> Florez Ochoa, et al, 1993, 125 cfr. Schroeder 2001:53.
- <sup>11</sup> Vg. la figura del ángel es similar a la del prebiterio de Oropesa. La plancha fue publicada además en: Vicerregal Peruvian Barbosa-Stern Art Collection. Arte Virreynal Peruano Colección Barbosa-Stern. Museum of Modern Art of Latinamerica. OEA. Washington, 1989.
- <sup>12</sup> Cfr Vargas Ugarte, 1948:1-127.
- <sup>13</sup> Aparece como Apéndice documental en Mattos-Cárdenas 2004: 233-241.
- <sup>14</sup> “*i cittadini sono quasi uguali, o almeno vi sono i soli due ordini de' Senatori e Cavaglieri, non essendovi altra plebe che la disprezzata de li Indiani e la servo dei negri*”.

## BIBLIOGRAFÍA

- CANTÚ, FRANCESCA (A CURA DE),  
2001 Guzmán Poma y Blas Valera. Tradición andina e Historia Colonial. III.A Roma.
- EGAÑA S.J., ANTONIO DE,  
1954 Monumenta Peruana I. Roma.  
1958 Monumenta Peruana II. Roma.
- ESTABRIDIS, RICARDO,  
2002 El grabado en Lima virreinal. UNMSM. Lima.
- GISBERT, TERESA,  
(1980) 1994 Iconografía y mitos indígenas en el arte. BIN. La Paz
- SCHROEDER DE HOLLAND, AUGUSTA E.,  
2001 El dibujante de la Nueva Corónica. En Cantú: 2001:49-61.
- MATTOS, CÁRDENAS, LEONARDO,  
2003 “La otra Roma”: influencias clásicas en el análisis del urbanismo inca y en el Cuzco colonial. En Boletín de la Sociedad Peruana de Estudios Clásicos. SPEC. No 7. Lima.
- 2004 Urbanismo Andino e Hispanoamericano. Ideas y realizaciones:1530-1830. INIFAUA. UNI. Lima.
- PORRAS, BARRENECHEA, RAÚL,  
1967 Las Relaciones primitivas de la Conquista del Perú. UNMSM. Lima.
- VARGAS, UGARTE, RUBÉN, (introducción y notas de)  
1948 Historia del Colegio y Universidad del Cuzco. Biblioteca Histórica peruana: Tomo VI, Lima.
- WUFFARDEN, LUIS EDUARDO,  
2004 Fraccionamiento regional y arcaísmo. En A.A.VV. Arte y Arquitectura, cap.5. Enciclopedia temática del Perú. Lima.