

¿Qué esconde la imagen de una unión idealizada? Beatriz Ñusta y la caída del Imperio inca en cuatro cuadros coloniales

What does the image of an idealized union conceal? Beatriz Ñusta and the fall of the Inca Empire in four colonial paintings

BAT-AMI ARTZI

Museo Chileno de Arte Precolombino

bartzi@museoprecolombino.cl

<https://orcid.org/0000-0003-2898-0066>

RESUMEN

Este artículo analiza cuatro cuadros coloniales del Virreinato del Perú que representan la unión de Beatriz Ñusta y Martín de Loyola, así como el matrimonio de su hija. Desde una perspectiva feminista, explora la representación pictórica e histórica de Beatriz Ñusta y la posible conexión entre ambas. El análisis iconográfico presentado aquí evidencia la agencia de los o las artistas de origen indígena o mestizo que crearon estas pinturas. Asimismo, el estudio de las diferencias iconográficas encontradas en estos cuadros y en una placa de metal que representa parte de la escena revela variaciones en torno a los públicos a los que estaban destinadas estas obras.

Palabras clave: Beatriz Ñusta, matrimonio, imposición, agencia

ABSTRACT

This article analyzes four colonial paintings from the Viceroyalty of Peru that depict the union of Beatriz Ñusta and Martín de Loyola, as well as the marriage of their daughter. From a feminist perspective, it explores the pictorial and historical representations of Beatriz Ñusta and the possible connections between them. The iconographic analysis presented in this article highlights the agency



of the Indigenous or mestizo artists who created these paintings. Furthermore, the study of the iconographic differences found in these paintings, as well as a metal plaque that represents part of the scene, reveals variations related to the audiences for which these artworks were intended.

Keywords: Beatriz Ñusta, marriage, imposition, agency

«Frente a la distorsión, desinformación, la indiferencia y la desconsideración, hay que respirar profundamente y escribir» (Vicki Shiran)

Junto con la espada y la evangelización, las artes visuales fueron una herramienta clave de la colonización española en América. Se utilizaron no solo para fines de conversión, sino también para reescribir la historia de la violenta invasión europea. Para estudiar el arte creado en este contexto, una de las modificaciones epistemológicas imprescindibles es situar el trauma de la invasión y la imposición como el epicentro.¹ La iconografía de cuatro lienzos coloniales pintados en el Virreinato del Perú, que representan la unión de dos parejas con dos santos de la orden jesuita situados en el centro, nos brindan justamente la oportunidad de reflexionar sobre el trauma personal y colectivo derivado de la caída del Imperio inca, y cómo estos traumas fueron ocultados e instrumentalizados en el arte colonial.

La composición de esta iconografía tiene cinco focos. En el primer plano, en el lado derecho desde el punto de vista de la pintura, se representa la unión de Beatriz Ñusta, conocida también como Beatriz Clara Coya, y el capitán Martín de Loyola, quien tuvo un rol protagónico en la conquista de Vilcabamba, el último reducto de la resistencia inca. Al mismo lado, en el fondo, se representa la ciudad de Cuzco con los padres de Beatriz Ñusta, Sayri Tupa y Cusi Huarcay, y entre ellos su tío, el último Inca, Tupa Amaru, en presencia de capitanes incas y un sirviente con sombrilla. En el lado izquierdo, en el fondo, se muestra el matrimonio de la hija de la primera pareja, Lorenza Ñusta con Juan de Borja en Madrid,

¹ Cohen-Aponte 2017: 74.



Figura 1. El cuadro de los matrimonios conservado en la Iglesia de La Compañía en Cuzco 1675-1690 ca., escuela cusqueña, 273 x 455 cm. (foto de Daniel Giannoni, publicada en Wuffarden 2005: 190-191, cortesía del Fondo Editorial del Banco de Crédito del Perú).

en presencia de hombres, mujeres y un sacerdote. Esta misma pareja también aparece en el primer plano en el lado izquierdo. En el centro, entre el fondo y el primer plano, y entre las dos parejas, están representados San Ignacio de Loyola, el fundador de la Compañía de Jesús, tío del novio Martín de Loyola, y San Francisco de Borja, padre de Juan de Borja.²

² Los nombres y las relaciones familiares mencionados en esta descripción se derivan del texto de la cartela que acompaña la iconografía en tres de los cuatro cuadros. Sin embargo, María Concepción García demuestra que tanto los nombres de los novios, menos el de Beatriz Nusta, como las relaciones familiares con los santos jesuitas, son equivocados y mezclan otras personas de las familias Loyola y Borja. La autora propone que estos errores se deben al hecho de que la cartela del cuadro más temprano, conservado en la iglesia de la Compañía en Cuzco, fue escrita posteriormente a la creación de la pintura (García 2002: 210). Ramón Mujica propone que los supuestos errores en cuanto a las relaciones familiares entre Martín de Loyola y Juan de Borja con los dos santos fue una modificación intencional para crear un vínculo aun más cercano (Mujica 2004: 106).



Figura 2. El cuadro de los matrimonios conservado en el Museo Pedro de Osma en Lima, nº. de inventario 82.0.550, 1718, escuela cusqueña, 174 x 170 cm. (foto de Mayu Mohanna, tomada del catálogo en línea, Museo Pedro de Osma, Lima-Perú).



Figura 3. El cuadro de los matrimonios conservado en la Iglesia de La Compañía en Arequipa, 1720, escuela cusqueña (foto de Daniel Giannoni, publicada en Wuffarden 2005: 200, cortesía del Fondo Editorial del Banco de Crédito del Perú).

Esta iconografía se ha plasmado en al menos nueve cuadros, de los cuales solo cuatro se han conservado hasta la actualidad y forman parte de los bienes de las iglesias de la Compañía en Cuzco, y en Arequipa, del beaterio Copacabana en Lima y del Museo de Pedro de Osma.³ El cuadro más antiguo de los cuatro data de entre 1675 y 1690, mientras que el más tardío fue pintado a mediados del siglo XVIII. Marina Mellado identificó dos períodos de esta iconografía: el primero, entre 1675 y 1720, que comprende tres cuadros, y el segundo, de mediados del siglo XVIII, que incluye solo un cuadro.⁴

³ Wuffarden 2005: 195. Teresa Gisbert (1980: 156) enumera siete cuadros coloniales que representan esta iconografía, la mayoría de los cuales se encuentran desaparecidos.

⁴ Mellado 2018: 342-345. Gisbert propone que la versión más tardía fue pintada por un artista del círculo del pintor Marcos Zapata que estuvo activo entre los años 1748-1764.



Figura 4. El cuadro de los matrimonios conservado en el Beaterio de Nuestra Señora de Copacabana en Lima, mediados del siglo XVIII (foto de Daniel Giannoni, cortesía del Beaterio de Nuestra Señora de Copacabana).

Las obras con esta iconografía adornaron iglesias, escuelas jesuitas, un beaterio franciscano y residencias de la nobleza andina.⁵ En este contexto, vale la pena mencionar que el tema de estos dos matrimonios no solo se

Esta investigadora señala que el rey Felipe V se menciona en la cartela de este cuadro. Ya que gobernó entre 1700-1748, este cuadro probablemente fue pintado a mediados del siglo XVIII (Gisbert 1980: 153). Sin embargo, no he logrado identificar el nombre de este rey en el texto que acompaña la escena pintada. El mismo texto menciona el nombre del Inca Garcilaso de la Vega («Gracilazo Inga»). En 1723, se publicó la reedición de su obra, una edición que circuló ampliamente en los Andes e incluso inspiró movimientos anticolonialistas, como el de Túpac Amaru II. Como consecuencia, en 1782, el rey ordenó a los virreyes recoger discretamente los ejemplares que circulaban en América (Rowe 1954). Considerando esto, es probable que este cuadro haya sido creado durante el período en que este libro ganó popularidad en los Andes.

⁵ Un testimonio colonial menciona un cuadro con la misma iconografía que adornaba una casa de personas de la nobleza incaica (Dean 1999: 244-245, nota 26).

limitó al ámbito pictórico: hay evidencia de que en Cuzco, en 1741, el día de San Francisco de Borja, se presentó una obra teatral sobre estas dos uniones, y es probable que en otras ocasiones se presentaran en el Virreinato del Perú obras que contaban o mencionaban estos matrimonios, como es el caso de la loa y la obra *La conquista del Perú*, escritas por fray Francisco del Castillo a mediados del siglo XVIII.⁶

La iconografía de estos cuadros forma parte del movimiento artístico conocido como renacimiento del pasado incaico impulsado por los jesuitas entre los pueblos andinos.⁷ Esta representación es, de hecho, una escena teatral que combina en una superficie eventos que ocurrían en diferentes momentos y espacios, lo que crea una escena ficticia.⁸ Sus mensajes servían como una propaganda de la orden jesuita dirigidos a diferentes tipos de público. Esta multivocalidad, por lo tanto, generó varias interpretaciones de la iconografía. Luis Eduardo Wuffarden propone que, a través de estas obras, la orden destacaba su papel en la eliminación de la última resistencia incaica usando la figura de Martín de Loyola, quien era pariente del fundador de la orden.⁹ Asimismo, Janet Garver Stephens señala un componente de esta iconografía que se puede leer en relación a la rivalidad entre las ordenes religiosas. Esta historiadora del arte clasifica esta iconografía dentro del fenómeno colonial de los retratos de los Incas y las Coyas. No obstante, estos retratos no incluían a los Incas rebeldes de Vilcabamba. En la iconografía en cuestión, la representación de la familia de Beatriz Ñusta, que incluye a dos Incas y una Coya pertenecientes al enclave inca de Vilcabamba, se convierte

⁶ Chang-Rodríguez 2008.

⁷ Dean 1999: 112-113.

⁸ Wuffarden 2005: 189; Mujica 2006: 440-441.

⁹ Durante la época colonial, las órdenes religiosas competían por recursos y prestigio, por lo que trataban de destacar su papel en la evangelización y, por ende, en la Conquista (Wuffarden 2005: 189). Paralelamente a la propaganda de la Compañía de Jesús, otras órdenes buscaban resaltar su labor. Curiosamente, la Orden de San Agustín también trató de apropiarse de la eliminación de la resistencia inca en Vilcabamba a través de la historia del fraile agustino Diego Ortiz, quien fue asesinado por los habitantes de Vilcabamba y los capitanes del enclave inca. Según el cronista agustino Antonio de la Calancha (1638: 783-851), el castigo divino a los incas por este martirio fue la destrucción de Vilcabamba.

en una estrategia para mostrar que la iglesia de la Compañía de Jesús reemplazaba al convento de la orden dominicana. Este convento se había construido sobre el Qoricancha, el lugar donde, durante el periodo incaico, se conservaban los cuerpos de los Incas y donde posteriormente se guardaron los restos de Sayri Tupa, Cusi Huarcay y Tupa Amaru, quienes están representados en esta iconografía. Así, a través de las imágenes de estos dos Incas y la Coya, la orden jesuita trataba de deshilar el lazo entre el convento dominico y la dinastía inca.¹⁰ Por otra parte, Mujica propone que esta iconografía marca el rol fundamental de los jesuitas en el proyecto de la evangelización. El motivo que lo expresa de forma muy explícita es el sol dibujado en el fondo entre Cuzco y Madrid y entre los dos santos, por encima del cual aparece el monograma de la Compañía de Jesús. La labor misionera de la orden, según lo representado, anula la divinidad más estimada del Imperio inca: Inti, el dios sol que fue remplazado por Cristo¹¹.

El mismo investigador entiende esta iconografía como una visualización del concepto medieval de *translatio imperii*, traspaso de los imperios. Según esta lectura, el fin del Imperio inca y el traspaso del poder al Imperio español no fue con la ejecución de Atawalapa en Cajamarca, sino con la de Tupa Amaro en Cuzco.¹² Pero, más aún, por medio de estas pinturas, la Compañía de Jesús se presentaba a sí misma como la verdadera heredera del Imperio inca y celebraba la unión entre las familias Loyola, Borja, la élite incaica y los jesuitas.¹³ La presencia de la familia incaica legítima de este modo los matrimonios y la transición del poder.¹⁴ Por otro lado, García propone que los dos santos en el centro de la escena son un tipo de garante para asegurar la prevalencia de la tradición incaica

¹⁰ Garver 2013: 135. Sobre el lugar de entierro de Sayri Tupa, Cusi Huarcay y Tupa Amaru, ver Dunbar 1950: 112.

¹¹ La relación entre la divinidad del sol y Cristo se manifestó también por el culto al niño Jesús por la cofradía indígena afiliada a la orden jesuita. En el marco de este culto, el niño Jesús fue entendido como el Punchao, la estatua en forma de niño que representaba la divinidad del sol y del día durante el incanato (Mujica 2004: 102-106).

¹² Mujica 2020: 216-218.

¹³ Gisbert 1980: 155-156; Fraser 1992: 29-30; Timberlake 1999: 563.

¹⁴ Mujica 2004: 440-441.

y su nobleza.¹⁵ Por su parte, Francisco Stastny plantea que los dos santos toman el rol de intermediadores o testigos de los matrimonios mientras que esta teatralidad iconográfica busca la conciliación con la nobleza incaica y al mismo tiempo «desvirtuar la causa indígena». Es decir, de un lado, reconoce la nobleza incaica como tal y, por otro lado, enfatiza el fin del imperio y anula aspiraciones para cambiar el orden del poder. El texto que acompaña la pintura que se encuentra en el beaterio Copacabana en Lima lo declara abiertamente y expresa la esperanza de que los descendientes de estas uniones prevalezcan en Europa.¹⁶

La escena transmite calma e igualdad idealizada dado que la nobleza incaica y la española se presentan juntas.¹⁷ Del mismo modo, también las dos ciudades, Cuzco y Madrid, se representan de forma paralela, sin jerarquías,¹⁸ quizás reflejando así un imperio español extenso. Pero, aunque la iconografía presenta la separación entre las dos tradiciones, lo que se promueve por medio de esta escena es el mestizaje.¹⁹ Las tres mujeres de origen incaico representan fases en el proceso de mestizaje e hispanización. De Cusi Huarcay, una noble incaica, a su hija Beatriz Ñusta, que se casa con un español, a Lorenza Ñusta, que encarna el cuerpo mestizo. Las vestimentas de estas mujeres reflejan también este proceso. Cusi Huarcay se representa con prendas incaicas.²⁰ Beatriz Ñusta se representa con vestimenta incaica, pero debajo de su *aqsu* (vestido femenino andino) lleva pollera europea, así como un manto europeo encima de su chal, la *likilla*, y está adornada con joyas a la usanza española. Por último, Lorenza Ñusta lleva vestimenta y joyas españolas y ningún artículo incaico.²¹ Este mensaje de mestizaje dirigido a los

¹⁵ García 2002: 207.

¹⁶ Stastny 1982: 52.

¹⁷ Stastny 2001: 232.

¹⁸ Wuffarden 2022: 143

¹⁹ García 2002: 206.

²⁰ En la versión que se conserva en el Museo Pedro de Osma, debajo del *aqsu* (vestido femenino andino) de Cusi Huarcay se nota la orilla de un textil, posiblemente de una pollera de estilo europeo, bordado con un hilo de oro. Sin embargo, eso es un detalle mínimo y muy sutil y en general las prendas que lleva esta Coya son incaicas.

²¹ Dean 2002: 178-179.

indígenas es el mismo dado en la enseñanza a los alumnos indígenas, hijos de curacas, en las escuelas jesuitas.²² Aquí hay que considerar que la misma nobleza andina tenía cuadros con esta iconografía decorando sus casas con el fin de forjar una identidad y preservarla.²³ En este contexto, la iconografía se utilizaba como una herramienta para demostrar la pertenencia a la nobleza incaica y el vínculo con la nobleza española, así como para expresar la fe católica de los dueños y dueñas de la pintura.²⁴

Para asegurar la recepción de estos múltiples mensajes en las poblaciones indígena, mestiza, criolla, europea y hasta de las órdenes religiosas en competencia, fue necesario hablar en dos lenguas visuales: la andina y la hispana. Esta multivocalidad es resultado del hecho de que la conceptualización de la escena fue realizada por los jesuitas, mientras que su ejecución estuvo a cargo de artistas indígenas o mestizos/as que dominaban ambas tradiciones y las intermediaron. Los/as artistas que crearon esta iconografía no eran simples «copistas», sino artistas con agencia, miembros de la realidad colonial con sus múltiples variantes e identidades.²⁵ Su agencia se manifiesta en algunos detalles plasmados, los cuales corresponden al sistema simbólico indígena y posiblemente fueron disimulados de tal forma que solo el público indígena o mestizo podía leer y entender. Más adelante, se analizarán estos detalles y sus posibles mensajes.

Al diseñar una escena que representa una unión idealizada y pacífica entre la nobleza incaica y la nobleza española, los jesuitas añadieron una capa más a la violencia colonial, una que ignora la brutalidad sufrida por algunas de las personas representadas en esta iconografía y que modifica los eventos históricos para satisfacer los beneficios de la orden. Estas expresiones artísticas pueden leerse como el resultado de la campaña

²² Alperrine-Bouyer 2007: 183.

²³ Timberlake 1999: 585.

²⁴ En relación a este punto, hay que mencionar que durante la época colonial las pinturas servían como pruebas legales para evidenciar pertenencia a la nobleza incaica (Wuffarden 2005: 212).

²⁵ García 2002: 203-212.

de la Corona española y del virrey Toledo en su intento de reescribir la historia de la invasión española.²⁶

La contradicción entre lo representado y los eventos históricos se tensiona fuertemente en el caso del cuadro que se encuentra en la iglesia de la Compañía en Cuzco. Esta versión se encuentra a unos cuantos metros del punto en el que los españoles cortaron la cabeza de Tupa Amaru, el último Inca, mientras que en la pintura el mismo Inca se representa con mucha dignidad y sin ninguna pista de su final. Esta poca distancia de espacio no interrumpió la propaganda jesuita y quizás fue la distancia temporal, de alrededor de cien años entre la ejecución del Inca y la creación de esta pintura, la que posibilitó a la orden reescribir la historia pictóricamente. Pero aun más, la iglesia de la Compañía misma fue construida por encima del palacio de Wayna Capac, el padre de Sayri Tupa, el abuelo de Beatriz Ñusta, un acto que materializa la violencia, mientras que, en el cuadro colgado en este espacio, Beatriz Ñusta y su padre están representados como parte de un pacto pacífico de unión entre la dinastía inca y la orden jesuita.²⁷

De hecho, esta iconografía de ficción jesuítica ha creado un tipo de memoria que tiene alcance hasta hoy en día. En el 2019, el cuadro que forma parte de la colección del Museo Pedro de Osma fue exhibido en el Museo del Prado en Madrid. El simple hecho de que por primera vez un cuadro pintado en el Virreinato del Perú y en América colonial fuera exhibido en este museo fue celebrado por el Prado y por los medios de comunicación de ambos países.²⁸ En este contexto, el mensaje del mestizaje y la unión entre lo español y lo andino servía perfectamente para enfatizar los lazos entre ambos países.²⁹ En una rueda de prensa, el embajador de Perú en España lo encapsuló con las siguientes palabras:

²⁶ Ficek 2014: 38.

²⁷ Fraser 1992.

²⁸ Museo del Prado, 18 de febrero de 2019; Carlín 2019.

²⁹ Ver por ejemplo la actividad educativa que fue ofrecida por el Museo del Prado (9 de marzo de 2019) en relación a la exhibición de este cuadro: *Visita taller, historias entrelazadas*, <<https://www.museodelprado.es/recurso/historias-entrelazadas/7bc5488b-ce37-4321-89bf-a4ace0d22f88>>.

«Una de las fortalezas del Perú es el mestizaje, que no se ha detenido; no ha hecho más que multiplicarse y rendir frutos. Prueba de ello está en la obra».³⁰ Otro diario celebró el cuadro con las siguientes palabras: «El Matrimonio de la Ñusta es una bandera del Perú que se flameó con orgullo en el exterior y que ahora vuelve a casa».³¹

Pero, incluso, el cuadro sirve como una herramienta en la batalla sobre la memoria: «De acuerdo con Alayza [en aquel momento director del Museo Pedro de Osma], se trata de mostrar la alianza entre dos sectores de la sociedad. Añade que en parte este cuadro rompe con la leyenda negra del virreinato que dice que todo lo indígena fue eliminado y discriminado».³²

El reciente controvertido documental «Hispanoamérica canto de vida y esperanza» repite la misma idea y utiliza una filmación del mismo cuadro en el Museo del Prado junto con el comentario de la escritora Elvira Roca Barea:

[...] bueno, ¿qué es el cuadro ese de Martín de Loyola casándose con la princesa inca sino una gigantesca declaración de inclusión, ¿no? La nobleza española no negó las noblezas indígenas: las aceptó como tal nobleza, como tal grupo de poder, o sea, se mezcló, se casó con ellos y esos hijos que se engendraron siguieron siendo nobles, no dejaron de serlo porque su madre o su padre fuese un indio, ¿no?³³

Estas palabras de personas de ambos lados del Atlántico demuestran el éxito fenomenal que tuvo el proyecto jesuita de reescribir la historia de la invasión española y sus resultados. Son voces que utilizan el cuadro del Museo Pedro de Osma como un «documento histórico» e ignoran la teatralidad iconográfica inventada para idealizar los dos matrimonios. Sin embargo, esta narrativa pictórica ignora, tapa y esconde los hechos documentados por varios textos coloniales que nos cuentan otra historia que no concuerda con esta imagen idealizada. Dado que esta iconografía

³⁰ *La Vanguardia*, 18 de febrero 2019.

³¹ Denegri 2019.

³² Carlin 2019.

³³ López-Linares 2024.

forma parte de discursos contemporáneos, es necesario explorarla, tanto desde una perspectiva museográfica como intelectual, más allá de los mensajes jesuitas y de mestizaje para revelar otros significados presentes en estas obras que aún no han sido debatidos.

Este artículo considera que la iconografía de estas cuatro pinturas fue dibujada por primera vez alrededor de cien años después del primer matrimonio. A la luz de eso, esta iconografía debe ser leída en relación al periodo en que fue dibujada y así explorar cómo fueron entendidos los dos matrimonios en este momento. Al mismo tiempo, este estudio explora la relación entre la iconografía de estas obras y la información documentada por varios textos coloniales. La mayoría de las investigaciones anteriores utilizaron los documentos históricos que mencionan los personajes descritos en estos cuadros, principalmente para identificar las figuras representadas y las relaciones familiares que tuvieron entre ellas. No obstante, hay mucha más información en estos documentos que nos ayudan a conocer mejor las historias de estas personas. Considerando la historia de Beatriz Ñusta, este artículo analiza la iconografía de estos cuadros y explora la posibilidad de que en algunos detalles de esta converjan lo pictórico y lo textual. Como se demostrará más adelante, uno de estos detalles, así como la composición con cinco focos, revelan la agencia de los o las artistas indígenas o mestizos que pintaron estos cuadros. Es decir, el artículo considera los diferentes agentes involucrados en estas obras: las personas que conceptualizaron la iconografía, las que la pintaron y los diferentes públicos receptores de los mensajes transmitidos por este medio.

Asimismo, este artículo busca reforzar las lecturas feministas proporcionadas por tres autoras que analizaron previamente esta iconografía.³⁴ Curiosamente, sus publicaciones fueron escritas en inglés y no existe un texto académico en español que proponga una lectura feminista de estas pinturas.³⁵ No obstante, al analizar estas cuatro versiones de la misma

³⁴ Timberlake 1999; Ficek 2014; Mellado 2018.

³⁵ Aquí cabe destacar que, desde el campo del arte contemporáneo, existen dos lecturas feministas de esta iconografía de dos artistas peruanas. La primera corresponde a la artista Ana de Orbegoso, en su videoarte *La última princesa inca* (2015), donde combina esta

iconografía y al leer los documentos históricos que mencionan a Beatriz Ñusta, resulta evidente la necesidad de proponer una interpretación feminista.

Hay un detalle que atraviesa los eventos históricos y la expresión artística creada posteriormente: el contacto forzado centrado en el cuerpo e identidad de la Beatriz Ñusta, en el que se intersectan las categorías de género, raza y estatus social. Debido a su cuerpo biológicamente femenino, su pertenencia a la nobleza incaica y su condición de indígena, sufrió violencia y al mismo tiempo fue objeto de diversos poderes y deseos. Para comprender mejor estas intersecciones, es necesario analizar el cuadro como dos capas temporales superpuestas: en la base, los hechos históricos de diferentes temporalidades documentados por varios textos coloniales, y, por encima, la construcción colonial de una propaganda visual. En la parte final de este artículo, se explorará la relación entre los eventos históricos y la recreación pictórica.

BEATRIZ ÑUSTA EN LOS DOCUMENTOS COLONIALES: UN SUJETO DESEADO SIN AGENCIA

Beatriz era la única hija de Sayri Tupa, el segundo Inca de Vilcabamba, y de la Coya Cusi Huarcay. En 1557, después de un prolongado proceso de negociaciones con los españoles, se firmó un tratado de paz que llevó a Sayri Tupa y Cusi Huarcay a retirarse del enclave de la resistencia inca. Como parte de este acuerdo, se les otorgaron las encomiendas más ricas del Perú, ubicadas en el valle de Yucay. Fue allí, en 1558, donde nació su hija única, Beatriz, cuyo nombre original desconocemos.³⁶ Poco después

perspectiva con una crítica anticolonial de la historia del Perú. La segunda es de la artista Violeta Quispe Yupari, en su obra *El matrimonio de la chola* (2022), que combina una lectura feminista con una crítica a la sociedad peruana contemporánea (Germaná 2023).

³⁶ Guaman Poma menciona a Beatriz en su crónica como «Beatris Quispi Quipe» (Guaman Poma 2001 [1615]: 738 [752], 758 [772]). Es posible que Guaman Poma mezcle aquí la figura de Beatriz Ñusta, hija de Sayri Tupa y Cusi Huarcay con la figura de Quispi Quipe hija de Huayna Capac que fue bautizada con el nombre Beatriz Manco Capac. En cuanto a esa última mujer, ver Vicuña 2015: 149. En el cuadro conservado en el Beaterio Copacabana, así como en varios textos coloniales, se la menciona con el nombre de Beatriz Clara Coya. En un texto académico, aparece con el nombre de

de su nacimiento, su padre falleció, probablemente asesinado. Siendo la única heredera y debido a su minoría de edad, los bienes de Beatriz fueron puestos bajo la administración de varios españoles encargados por las autoridades coloniales. A los cinco años fue ingresada en el convento franciscano de Santa Clara en Cuzco. Mientras tanto, los españoles continuaron las negociaciones con el Inca Titu Cusi, quien gobernaba en Vilcabamba. Se estableció otro tratado de paz que incluía una cláusula donde el hijo del Inca, Quispe Titu, se casaría con Beatriz. Dado que eran primos hermanos, se requería la aprobación del Papa. Además, debido a la minoría de edad de los novios, el Inca Titu Cusi administraría los bienes de la pareja. Cusi Huarcay se opuso al pacto y sacó a su hija del convento, llevándola a la casa de un poderoso encomendero español, Arias Maldonado. Después de una extensa negociación, Cusi Huarcay finalmente dio su consentimiento para que su hija se casara con el hermano menor del anfitrión de su hija, Cristóbal Maldonado. En este momento Beatriz tenía siete años. El corregidor Lope García de Castro se opuso a estos matrimonios porque perjudicaban el pacto con el Inca de Vilcabamba y porque convertirían a los Maldonado en la familia con más encomiendas en la zona de Cuzco.³⁷ El corregidor devolvió a la niña Beatriz al convento, apresó a los hermanos Maldonado, puso a Cusi Huarcay en arresto domiciliario, inició un pleito contra Arias y Cristóbal Maldonado y ordenó investigarlos junto con todos los involucrados en este matrimonio. En este juicio, los Maldonado no fueron acusados por el matrimonio y las relaciones sexuales con una menor de edad, sino por violar las reglas de la custodia de Beatriz, según las cuales es la Corona española la que tiene el derecho de escoger el marido para la heredera del Inca. Al terminar el proceso, se anuló el matrimonio y los hermanos Maldonado fueron expulsados a España.³⁸

El documento del juicio menciona diferentes episodios; entre ellos, narran que antes de la ceremonia, la niña Beatriz y su madre lloraron,

Beatriz Sapay Coya, sin indicar la fuente que utiliza este nombre (Medina 1906: 610). En su testamento, Beatriz se llama a sí misma: «la coya Doña Beatriz» (Dunbar 1950: 117).

³⁷ Vicuña 2023: 176-177. Hemming 1980: capítulos 14-15.

³⁸ Mumford 2020: 2.

dando cuenta de la dificultad de Cusi Huarcay para tomar esta decisión. Según el testimonio del mismo Cristóbal Maldonado, el matrimonio fue consumado: él insistió en eso, ya que, según las normas de la época, al tener relaciones sexuales, la alianza se habría concretado. Para los involucrados en este proceso jurídico eso no se consideraba una violación.³⁹ Sin embargo, en la perspectiva de hoy en día, por la edad que tenía Beatriz, es difícil denominar esta «consumación» como relaciones sexuales consensuadas o maritales y no como violación. En este contexto, vale la pena mencionar que Cristóbal Maldonado tenía antecedentes de violación y fama de mujeriego y alborotador.⁴⁰

Ocho años después, en 1572, cuando Beatriz tenía alrededor de quince años, el virrey Francisco Toledo mandó a preguntarle a Beatriz si prefería quedarse en el convento o casarse. La ñusta respondió que quería casarse. John Hemming propone que ella pensaba que se refería al matrimonio con su primo Quispe Titu en el marco del pacto con el Inca Titu Cusi y por eso prefería casarse en lugar de quedarse en el convento.⁴¹ Otra posibilidad es que ella pensara que se trata de su matrimonio con Cristóbal Maldonado. Ya que su madre y su entorno en Cuzco preferían que se emparejara con él y no con el Quispe Tito,⁴² dio la respuesta positiva de que quería casarse.

De todas maneras, el virrey tenía otros planes para Beatriz Ñusta: ser el premio entregado a Martín de Loyola, el capitán que capturó a Tupa Amaru, el último Inca de Vilcabamba. En su crónica, Martín de Murúa describe un episodio en el que Martín de Loyola actúa de una manera que podría interpretarse como un intento de congraciarse con el virrey Toledo. Al entrar en Cuzco, los soldados españoles desfilaban con los prisioneros incas capturados en Vilcabamba bajo una ventana donde el virrey observaba el suceso. Como parte de esta procesión, Martín de Loyola conducía a Tupa Amaru encadenado. Al pasar bajo la ventana donde se encontraba el virrey, Martín de Loyola ordenó al Inca que se

³⁹ *Ib.*: 3-9.

⁴⁰ Hemming 1980: 593, nota 312; Rostworowski 2015: 65.

⁴¹ Hemming 1980: 459.

⁴² Mumford 2020: 5; Vicuña 2023: 176-177.

quitara la *mascaipacha*, su símbolo de poder, frente a la máxima autoridad española en el territorio. Tupa Amaru se opuso, y Martín de Loyola le propinó dos pescozones.⁴³ Más allá de haber sido quien capturó a Tupa Amaru, este episodio seguramente contribuyó a que Martín de Loyola luciera bien frente al virrey, lo cual podría haber sido una razón adicional para premiarlo.

En una carta del mismo año, el virrey informa al rey de España que Martín de Loyola acepta el matrimonio: «[...] holgó el dicho capitán Martín García de Loyola de desposarse con ella aunque fuese yndia y de su traje, entendiendo que así como avía hecho servicio a vuestra majestad [...]»⁴⁴. La palabra «aunque» en esta frase nos demuestra la jerarquía de estatus entre Martín de Loyola y Beatriz Ñusta desde la perspectiva del novio o del mismo virrey.

Antes de que se formalizara este compromiso, en 1577, Cristóbal Maldonado solicitó permiso para regresar a Perú e insistió en que él era el esposo de Beatriz Ñusta y, por lo tanto, ella no podía casarse con Martín de Loyola. Este argumento desencadenó un proceso legal que se resolvió más de diez años después con la decisión de que Beatriz y Martín eran libres para casarse. Después de la boda, la pareja se estableció en Concepción, ya que Loyola fue designado gobernador de Chile. En 1598, Martín de Loyola murió a manos de los mapuches en la Batalla de Curalaba y Beatriz, junto con su hija, se trasladó a Lima, donde falleció dos años después.⁴⁵

En todos los documentos históricos en los que se menciona a Beatriz como sujeto (menos su testamento, aquí abajo reseñado), su presencia está limitada en términos de agencia, solo expresa su opinión en respuesta a preguntas concretas relacionadas con el matrimonio.⁴⁶ Por otro lado,

⁴³ Murúa 1987[1611-1613]: 307-308.

⁴⁴ Levillier 1924: 483.

⁴⁵ Hemming 1980: 459-461.

⁴⁶ Según la carta del virrey Francisco Toledo, este mandó a preguntar a Beatriz Ñusta si prefería quedarse en el convento o casarse, y ella eligió casarse (Levillier 1924: 483). Durante el proceso legal iniciado por Cristóbal Maldonado, el virrey ordenó a Beatriz Ñusta casarse con Loyola, pero ella explicó que estaba casada con Cristóbal Maldonado (Hemming 1980: 460). Finalmente, en el documento de la investigación de los hermanos

Cusi Huarcay, la madre de Beatriz, desempeña un papel destacado y tiene agencia, no solo en lo que respecta al matrimonio de su hija, sino también en asuntos económicos y políticos.⁴⁷ Respecto a la subjetividad de Beatriz, Rostworowski plantea la siguiente pregunta: «¿Sería de su agrado casarse con quien había hecho prisionero al último descendiente independiente de los incas y había sido el autor indirecto de su ajusticiamiento?».⁴⁸

El historiador José Carlos de la Puente parte de la misma pregunta de Rostworowski al analizar una carta inédita atribuida a Beatriz Ñusta, escrita a Martín de Loyola. La carta fue redactada en agosto de 1578, cuando Beatriz tenía veintiún años, en un momento en que ella estaba en Cuzco y Martín en Lima. Es decir, fue durante el período en que la pareja aún esperaba resolver el pleito presentado un año antes por Cristóbal Maldonado. El tema de la carta es el manejo de la renta de las encomiendas que Beatriz Ñusta heredó de su padre. En ella, Beatriz se dirige a Martín con las palabras «mi señor» y, según La Puente, la carta, «salpicada de frases de afecto», quizá nos pueda contar otra historia sobre la relación entre Beatriz y Martín. Cabe mencionar que en el reverso de la carta aparecen las siguientes palabras: «A mi señor comendador Martín García de Loyola mi amor».⁴⁹ No tenemos la certeza de que esta carta haya sido realmente escrita por Beatriz. Cabe señalar que, en la carta, ella se denomina a sí misma «Doña Beatriz Clara Coya», mientras que en su testamento se refiere a sí misma como «la coya Doña Beatriz»⁵⁰. Dado que su testamento fue escrito dos años después de la muerte de Martín de Loyola, podemos confiar que en este último documento estamos accediendo a la voz de la propia Beatriz y no a una manipulación de su voz.

El estudio de Ella Dunbar Temple sobre el testamento que dejó Beatriz Ñusta nos ofrece una mirada más crítica acerca de las relaciones personales

Maldonado, se relata que en la ceremonia del matrimonio se les preguntó a Cristóbal y a la niña Beatriz si querían casarse. El novio respondió afirmativamente, y algunos testigos declararon que ella también respondió positivamente (Mumford 2020: 7).

⁴⁷ Vicuña 2023.

⁴⁸ Rostworowski 2015: 68.

⁴⁹ De la Puente, 14 de julio de 2024.

⁵⁰ Dunbar 1950: 117.

entre esta pareja. La historiadora menciona la solicitud de Martín de Loyola de incluir en su escudo formal la imagen de la cabeza decapitada de Tupa Amaru. El Consejo Real de Indias rechazó esta solicitud, posiblemente por ser un gesto nada digno hacia la mujer de Loyola, sobrina de este Inca decapitado. Es decir, ya en su época este matrimonio fue entendido como una alianza con complicaciones y es posible que el Consejo tratara de reducir la tensión. Asimismo, Dunbar señala que, en el testamento, Beatriz Ñusta no muestra ningún gesto de cariño hacia su marido. Justo después de mencionar que fue casada con Martín de Loyola, ya fallecido, Beatriz Ñusta ordena misas para las ánimas de personas que la servían y que ni recuerda sus nombres. Por el alma de su marido no muestra un gesto parecido.⁵¹ Asimismo, en su testamento, Beatriz Ñusta manifiesta una particular cercanía con los dominicos y dispone que, para su entierro, seis frailes de cada una de las órdenes mendicantes la acompañen, mencionando a los dominicos, franciscanos, agustinos y mercedarios.⁵² La ausencia de los jesuitas en este contexto podría estar relacionada con algún resentimiento hacia su marido.

Con relación a este matrimonio, es importante tener en cuenta que, tanto en el Imperio inca como entre la nobleza europea, el matrimonio era una herramienta para crear alianzas. En el contexto incaico, las mujeres ofrecidas en matrimonio servían como vínculos entre el imperio y las poblaciones conquistadas.⁵³ El uso del matrimonio como medio de alianzas políticas y económicas continuó durante la época colonial, especialmente en el caso de matrimonios con mujeres descendientes de los grupos de la realeza incaica, las *panacas*. En varias ocasiones, las mujeres *capac*, nobles descendientes de las *panacas*, no eran pasivas, sino que desempeñaban un rol activo en la creación y el mantenimiento de estas alianzas, beneficiando al mismo tiempo a sus *panacas*. Los testimonios históricos de los primeros años de la invasión española relatan cómo la nobleza incaica utilizaba el matrimonio con las mujeres *capac* para legitimar su poder, mientras que para los españoles

⁵¹ *Ib.*:113, 117, 119.

⁵² *Ib.*:118.

⁵³ Silverblatt 1987: 87-89.

estos matrimonios fueron una estrategia que imitaba prácticas andinas con el objetivo de establecer orden en un momento tan caótico. Sin embargo, los matrimonios entre españoles y mujeres *capac* no siempre fueron pacíficos.⁵⁴ Además, es importante considerar lo que implicaba la relación matrimonial en términos de contacto físico entre la pareja. Aunque este aspecto no está del todo claro, otros testimonios narran las experiencias y sentimientos de las mujeres andinas que eran obligadas a casarse o tener relaciones sexuales con los españoles. Estos describen el dolor y el terror experimentados ante el contacto directo y forzado con los hombres españoles durante la época formativa del periodo colonial. Por ejemplo, cuando el hermano de Francisco Pizarro, Gonzalo, quiso tener como amante a la Coya Cura Ocllo, Manco Inca, el primer Inca rebelde de Vilcabamba, engañó al español enviándole a Ynguill, una noble inca, disfrazada como Coya. Cuando Gonzalo Pizarro se acercó y la besó y abrazó, ella se asustó y «dava gritos como una loca diciendo que no quería arrostrar a semejante gente, mas antes se huya y ni por pensamiento los queria ver».⁵⁵ Más tarde, cuando los españoles lograron capturar a la Coya Cura Ocllo, ella untó su cuerpo con sustancias repugnantes para evitar ser violada.⁵⁶ Estos testimonios nos permiten imaginar los sentimientos de las mujeres andinas frente al contacto con los hombres españoles en la primera etapa de la colonización. A la luz de todo esto, es posible imaginar que Beatriz Ñusta percibió su matrimonio con Martín de Loyola como una alianza destinada a preservar su poder político y económico. Sin embargo, también cabe la posibilidad de que este matrimonio haya sido entendido por ella como una imposición.

Alrededor de un siglo después de todos estos sucesos, se pintó el primer cuadro que representa la unión de Beatriz Ñusta y Martín de Loyola, convirtiéndose en una iconografía que también refleja el contacto corporal impuesto sobre el cuerpo de Beatriz Ñusta. Esta imposición, que caracteriza tanto la vida de Beatriz Ñusta como su figura pictórica representada años después, no necesariamente implica que los o las artistas que

⁵⁴ Vicuña 2015: 147-155.

⁵⁵ Titu Cusi Yupanqui 1992 [1570]: 35-36.

⁵⁶ *Ib.*: 58.

pintaron estos cuadros conocieran la historia de Beatriz Ñusta en detalle, sino que se trata de dos registros que reflejan la realidad colonial. En la parte final de este artículo, se abordará una reflexión sobre la relación entre la figura histórica de Beatriz Ñusta y su representación pictórica.

LA AGENCIA DE QUIENES PINTARON ESTOS CUADROS

Para comprender cómo, dentro de un mensaje de propaganda jesuítica que promovía la visión de una unión pacífica entre la nobleza incaica y la española, se incluyeron detalles que reflejan la violencia y el contacto forzado desde una perspectiva indígena, es fundamental evidenciar la agencia de los y las artistas indígenas o mestizos que pintaron estos cuadros. Aquí hay que recordar que la convivencia de mensajes marcadamente diferentes en una obra caracteriza en general el arte colonial de América.⁵⁷

María Concepción García señala elementos de la composición de la iconografía que revela aspectos de la agencia de quienes pintaron estos cuadros, por ejemplo, la organización de las parejas según el orden andino: el hombre se ubica a la derecha de la mujer.⁵⁸ Asimismo, la autora propone que la composición representa a la vez la temporalidad jesuita, definida por ella como tiempo lineal a modo occidental, y la unidad andina del tiempo conocida como *pacha* que incluye el pasado, el presente y el futuro en el mismo plano que da cuenta del tiempo cíclico andino.⁵⁹ Sobre la misma iconografía, Alba Choque Porras señala que la pintura cusqueña creaba representaciones de atemporalidades, una característica inspirada en la pintura flamenca.⁶⁰ Teniendo esto en consideración, la representación de eventos que ocurrieron en diferentes momentos y lugares en una superficie combina posiblemente percepciones andinas e influencia de arte europeo. Aquí es importante tener en cuenta que la unidad andina *pacha* se refiere a

⁵⁷ Cohen-Aponte 2017: 73.

⁵⁸ Esta organización es válida para todas las parejas representadas en tres de los cuadros. Las dos parejas en el cuadro que se conserva en el beaterio Copacabana en Lima (fig. 4) se representan en orden opuesta, ubicando las mujeres a la derecha de sus cónyuges.

⁵⁹ García 2002: 212-216.

⁶⁰ Choque 2014: 52.

ambos, tiempo y espacio.⁶¹ Los *queros*, los vasos ceremoniales, producidos durante la época colonial representan claramente unidades de tiempo y espacio, *pachas*, uno al lado del otro.⁶² De este modo, la iconografía en cuestión combina las prácticas artísticas andinas y europeas. No obstante, la composición de la iconografía con cinco focos es de origen netamente andino. El cronista indígena Felipe Guaman Poma de Ayala incluye varios dibujos con cinco focos: dos en primer plano, dos en el fondo y uno en el medio. Este último, como en el caso de esta iconografía, tiene el rol central y en algunos casos de intermediador.⁶³ Esta composición de cinco focos probablemente tiene sus raíces en motivos incaicos.⁶⁴ A la luz de eso, la composición de cinco focos con uno ubicado en el medio que ejerce el rol de intermediador revela la agencia indígena o mestiza en la creación de esta iconografía.

Incluso es posible que estos/as artistas hayan escondido en la pintura mensajes que podrían entender solo las poblaciones indígena y mestiza. En esta iconografía, los incas y la Coya como la capital Cuzco se representan en el lado derecha desde el punto de vista de la escena misma. La derecha y la izquierda son elementos fundamentales en la organización dualista andina que se manifiesta en cada ámbito de la vida, tanto entre las sociedades del pasado como del presente. Los términos utilizados para referir a las dos partes que conforman este modelo dualista son *hanan* y *hurin* en quechua y *alasä* y *mäsä* en aymara.⁶⁵ Estas dos partes, que son a la vez opuestas y complementarias, guardan una relación asimétrica y jerárquica. *Hanan* es la parte mayor, se identifica con lo de arriba, el lado derecho y la masculinidad, mientras que *hurin* es la parte menor y se asocia con lo de abajo, el lado izquierdo y la feminidad.⁶⁶ De esto se infiere que la ubicación de los incas y su capital en el lado derecho

⁶¹ González Holguín 1952 [1608]: 268; Torres Rubio 1700: 19; Allen 2016: 425.

⁶² Martínez 2020.

⁶³ Ver, por ejemplo, Guaman Poma 2001 [1615]: 12 [12], 42 [42], 256 [258], 935 [949], 983-984 [1001-1002].

⁶⁴ Ver, por ejemplo, Artzi 2023: 171-172.

⁶⁵ González Holguín 1952 [1608]: 333; Bertonio 2011[1612]: 309, 408.

⁶⁶ Hocquenghem 1984; Platt 1986.

posiblemente representa la perspectiva de los o las artistas, según la cual los incas tienen más valor en la jerarquía entre esta y la nobleza española. Aquí vale la pena señalar que solo los dos Incas y la Coya están sentados, mientras que todas las otras figuras en esta iconografía están de pie. Esta posición les da más valor y poder según los dos sistemas simbólicos, el andino y el europeo, dado que es el Inca o el rey quien se queda sentado en su *tiana* o un *ushnu* en el caso del primero o en el trono en el caso del segundo.⁶⁷ Estos dos detalles, la ubicación del lado incaico a la derecha y la posición sentada de los dos Incas y la Coya, hasta podrían comprenderse como un mensaje mesiánico o, mejor dicho, pachacutico,⁶⁸ según el cual la representación de los incas no se refiere solo al pasado, sino también a un cambio de poder que devolverá el mandato a los incas. Este acercamiento a la agencia de los o las artistas de estos cuadros sirve como un fundamento para explorar el contacto forzado representado por las figuras de Beatriz Ñusta y Martín de Loyola. En este caso, también podemos ver la superposición de dos lenguajes visuales: el europeo y el andino. A través de algunos detalles, las personas que pintaron estos cuadros, especialmente el más temprano, lograron insertar inteligente y astutamente mensajes dirigidos al público indígena y quizá mestizo.

LA VISUALIDAD DEL CONTACTO FORZADO

En esta iconografía se muestran múltiples personas y de todas estas solo cinco están en contacto directo cuerpo a cuerpo. La representación de la boda de Lorenza Ñusta y Juan de Borja muestra a la pareja tomándose de las manos, con la palma del cura sobre ellas para sellar la unión. El otro

⁶⁷ La *tiana* es un banquillo de madera que usaban las autoridades andinas (Martínez 1995: 69-78). El *ushnu* es una construcción para fines de ritualidad que a veces servía como trono del Inca o un punto de donde observaba y recibía las poblaciones conquistadas (Hyslop 1990: 69-101). Ver, por ejemplo, el dibujo de Guaman Poma 2001[1615]: 398 [400].

⁶⁸ Garcilaso de la Vega explica el término *pachacuti* con las siguientes palabras: «quiere decir el mundo se trueca, y por la mayor parte lo dicen cuando las cosas grandes se truecan de bien en mal, y raras veces lo dicen cuando se truecan de mal en bien» (1976 [1609]: 271).

contacto se encuentra en primer plano donde Martín de Loyola impone su palma izquierda sobre la derecha de Beatriz (figs. 1, 2, 3). En este contexto, no se representa a un cura liderando la ceremonia. Por tanto, podemos sugerir que en esta iconografía se representa, de hecho, solo un matrimonio, el de Lorenza y Juan. Al final de este artículo se ofrece una explicación al respecto. Ahora bien, el gesto de Martín imponiendo su mano sobre la de Beatriz tiene un significado trascendental. Choque propone que a través de este gesto Martín de Loyola señala con su pulgar el anillo de matrimonio en la mano de Beatriz.⁶⁹ Esa propuesta podría ser válida solo en el caso del cuadro que se encuentra en Cuzco (fig. 1); sin embargo, en los otros cuadros Martín de Loyola no apunta con su dedo. Más aún, en los otros tres cuadros Beatriz Ñusta no lleva anillos. De ahí que la palma de Martín de Loyola impuesta sobre la palma de Beatriz Ñusta tenga otra significación.

Es importante destacar que en los tres cuadros este gesto presenta variaciones. En el cuadro conservado en Cuzco (fig. 1), la separación del pulgar de Martín de Loyola del resto de los dedos y el hecho de que toca el centro de la palma de Beatriz Ñusta generan una sensación de uso de fuerza. En el cuadro conservado en Arequipa (fig. 3), el pulgar envuelve la palma de la ñusta desde un lado, junto con los otros dedos que cubren la palma desde arriba. Por último, en el lienzo que forma parte de la colección del Museo Pedro de Osma (fig. 2), todos los dedos de Martín de Loyola están colocados sobre la palma de su novia. En este caso, la palma del novio aparece ligeramente arqueada, lo que sugiere un gesto más delicado. Considerando estos detalles, en el cuadro más temprano, el gesto es el más violento, mientras que con el tiempo se fue matizando y suavizando.

Agnieszka Ficek, basándose en el arte europeo de la época, sugiere que el gesto de un hombre agarrando la muñeca o la mano de una mujer, como es el caso de esta iconografía, simboliza la violencia sexual, representando la violación.⁷⁰ Por otro lado, Mellado enfatiza que este gesto aparece en

⁶⁹ Choque 2014: 51.

⁷⁰ Ficek 2014: 43.

tres de los cuatro cuadros, definidos por la investigadora como la fase temprana de esta representación (figs. 1, 2, 3), mientras que la versión más tardía cambia la posición de Beatriz y Martín, así como el gesto de sus manos;⁷¹ en esta versión tardía, la pareja se toma de las manos con las dos palmas derechas (fig. 4). El cambio de la posición de Beatriz y Martín y el gesto de sus palmas en esta versión tardía dan más valor a Beatriz Ñusta colocándola a la derecha de Martín de Loyola. Como se ha mencionado anteriormente, desde el punto de vista andino, la figura ubicada a la derecha tiene un estatus mayor. En este cuadro el gesto de la imposición de la palma del novio sobre la palma de la novia se traslada a Lorenza Ñusta y Juan de Borja. Sin embargo, es la mano derecha de Juan de Borja y no su izquierda la que se impone sobre la palma izquierda de su pareja. Asimismo, Lorenza está ubicada a la derecha de Juan. Aquí vemos una composición de jerarquía más compleja. García sugiere que esta versión alteró elementos andinos presentes en las otras tres versiones, eliminando así significados que las autoridades coloniales no toleraban.⁷² Wuffarden sugiere que estos cambios están relacionados con un mensaje dirigido a un público distinto al de los otros tres cuadros.⁷³ Aquí cabe destacar que se trata de una institución religiosa destinada a mujeres que pertenecían a la nobleza indígena;⁷⁴ al final de este artículo se propone una interpretación de estos cambios en relación con su público.

Mellado muestra que, en el arte europeo, el matrimonio morganático, también conocido como matrimonio de la mano izquierda, se representaba mediante el gesto del novio que extiende su palma izquierda hacia la palma derecha de la novia. Este gesto ilustraba que este tipo de matrimonio entre personas de diferentes estatus sociales, no era equitativo, siendo en la mayoría de los casos una novia de estatus inferior al novio. En ceremonias de este tipo, practicadas más que todo en el contexto alemán, el novio tomaba la mano de la novia de manera atípica para resaltar la diferencia entre ambos. Las implicaciones de este tipo de matrimonio era

⁷¹ Mellado 2018: 354-357.

⁷² García 2002: 216.

⁷³ Wuffarden 2005: 197-198.

⁷⁴ Sobre la historia de esta institución, ver Espinoza y Baltasar 2010.

que los bienes, el estatus y el título del novio no se transferían a la novia ni a los futuros descendientes. Asimismo, una ceremonia de matrimonio de la mano izquierda a veces expresaba desprecio de parte del novio. Por lo tanto, en los tres cuadros tempranos, la relación entre Martín de Loyola y Beatriz Ñusta fue descrita como desigual, donde la novia fue considerada inferior al novio o el novio desapreciaba a la novia.⁷⁵

Las dos propuestas de Ficek y Mellado sobre la imposición de la palma de Martín de Loyola no se contradicen, sino que se complementan, pues el énfasis de Ficek está puesto en el mero gesto de Martín de Loyola imponiendo su palma sobre la de Beatriz Ñusta, mientras que la interpretación de Mellado enfatiza el hecho de que el novio lo hace con su palma izquierda. Es decir, esta imposición podría implicar tanto violencia sexual como jerarquía social, eso claramente desde una perspectiva española, probablemente conceptualizada por los jesuitas y no por los o las artistas. Podemos reforzar esta idea a partir del análisis de una placa de plata creada durante la época colonial que representa la unión entre Beatriz Ñusta y Martín de Loyola.

Esta placa pertenece a una colección privada de procedencia desconocida (fig. 5).⁷⁶ Su datación, basada en el estilo, la materialidad y la técnica de creación, la sitúa entre los siglos XVII y XVIII o incluso más tarde. Se sugiere que fue utilizada como un tipo de pectoral que posiblemente fue parte de atuendos ceremoniales asociados a bodas.⁷⁷ Algunos detalles sugieren que la iconografía de esta placa está vinculada a los cuadros que representan la unión de Beatriz Ñusta y Martín de Loyola. La figura del novio repite algunos detalles que aparecen en los cuadros,

⁷⁵ Mellado 2018: 357.

⁷⁶ La placa forma parte de la colección de la galería Zebregs&Röell en Ámsterdam. La foto de la placa es accesible en la página de la galería Zebregs&Röell: <<https://zebreggsroell.com/product/silver-martin-lollora-beatris-koya>>. La placa fue exhibida en la exposición *Ahead of Her Time: Pioneering Women from the Renaissance to the Twentieth Century* (Robilant+Voena, Nueva York, 5 de diciembre de 2023 - 10 de febrero de 2024, <<https://www.robilantvoena.com/art-work/a-peruvian-silver-plaque-with-hammered-decoration-the-spanish-prince-and-the-inca-princess?exhibition=ahead-her-time>>).

⁷⁷ Zebregs&Röell.



Figura 5. Dibujo de la placa de plata que forma parte de la colección de la galería Zebregs&Röell, siglos XVII-XVIII, 22x29cm. (dibujo de Juan Américo Pastenes de la Jara, en base a la foto publicada en la página de la galería).

lo más notable es la forma como él sujetaba en una mano la vara y su gorro decorado con plumas. Las mismas plumas adornan el casco de Martín de Loyola en los dibujos de Guaman Poma en su propia crónica y en la de Martín de Murúa (en el manuscrito Galvin).⁷⁸ Otro detalle que comparte la figura de Martín en esta placa con la de los cuadros es la faja que lleva diagonalmente en su cuerpo.⁷⁹ Otro elemento en común es el personaje que lleva una túnica inca y toca el pututu, un instrumento hecho de caracol marino, ubicado en la esquina inferior izquierda de la placa. Una figura tocando este mismo instrumento aparece en el cuadro

⁷⁸ Guaman Poma 2001 [1615], 449 [451]; Martín de Murua 2004 [1609]: 91. Se trata de plumas de avestruz que tenían una importancia en el contexto del culto cristiano colonial. Acerca de este uso, ver Brosseder 2023: 330, nota 6.

⁷⁹ Las líneas diagonales que se cruzan entre sí, descritas sobre los pantalones de Martín de Loyola, parecen estar inspiradas en la vestimenta que lleva Juan de Borja en los cuatro cuadros.

conservado en Cuzco, junto con la cartela de dicho cuadro (fig. 1). Ya que en las otras pinturas que conocemos no aparece una figura tocando este instrumento, podemos sugerir que esta placa fue inspirada en el cuadro conservado en Cuzco.

Pero más allá de las semejanzas con los cuadros, la iconografía de la placa enfatiza elementos más andinos que europeos. Beatriz Ñusta está representada como una mujer andina de la época colonial, llevando una pollera y por encima, el *aqsu* que durante la colonia vuelve a ser un tipo de dental, conocido entre algunas comunidades andinas de hoy en día como «media *aqsu*».⁸⁰ Para que sea claro que a eso se refiere, se describió una doblez de la tela del *aqsu*, la misma estrategia que utiliza Guaman Poma en sus dibujos que describen mujeres en la época colonial.⁸¹ La figura de Beatriz Ñusta lleva también una *likllia*, un chal, decorado con franjas horizontales a la usanza andina. En la placa como en los cuadros, Beatriz lleva un *tupu*, el alfiler que forma parte de la vestimenta femenina. Otros detalles interesantes que reflejan la andinidad de esta iconografía es el pelo de Beatriz Ñusta que está recogido en dos trenzas y no está suelto como se describe en los cuadros. Asimismo, ella porta un huso que no aparece en los lienzos. Este objeto aparece en otras representaciones de mujeres de la nobleza incaica en el arte colonial.⁸² Considerando todos estos detalles, queda claro que esta iconografía es una versión más andina de la escena representada en los cuadros y el gesto de la palma de Beatriz Ñusta lo refleja claramente.⁸³

Ahora bien, en esta placa Beatriz Ñusta impone su palma izquierda sobre la palma derecha de Martín de Loyola. Es decir, aquí vemos una

⁸⁰ Phipps 2004: 30.

⁸¹ Ver, por ejemplo, Guaman Poma 2001 [1615]: 757 [771], 759 [773]. La representación de esta doblez probablemente indica que la mujer lleva una capa debajo de su *aqsu*, cumpliendo así con los estándares de modestia española impuestos por los reglamentos coloniales.

⁸² Ver, por ejemplo, Guaman Poma 2001 [1615]: 759 [773]. Otra representación de huso aparece en el cuadro colonial conservado en el Museo Inka, cuya figura femenina posiblemente fue inspirada por la imagen de Beatriz Ñusta del cuadro conservado en Cuzco. Wuffarden propone que esta figura podría ser de Mama Ocloc (2005: 217).

⁸³ Mujica propone que hayan existido otras placas con esta iconografía (2020: 281, nota 114).

inversión del orden descrito en los cuadros. Considerando la propuesta de Mellado, eso implica desde punto de vista europeo, que Beatriz pertenecía a un estatus social más alto que su novio. Desde la perspectiva andina, ella también tiene una jerarquía social más alta que él por estar ubicada a la derecha de su pareja y por colocar su mano encima de él. La derecha y lo de arriba son dos componentes que forman parte de la mitad *hanan*, la cual tiene mayor jerarquía dentro de la dualidad *hanan-hurin* mencionada anteriormente.

El mayor estatus de Beatriz se expresa igualmente por la sombrilla encima de su cabeza llevada por un hombre de bajo estatura. Entre los incas, como en el arte colonial, la sombrilla de plumas es un emblema de poder.⁸⁴ Esta composición de mujer de la nobleza incaica acompañada por un hombre de baja estatura sin o con sombrilla que a su vez se relaciona con un loro se repite en otros cuadros.⁸⁵ En los cuatro cuadros analizados aquí, la sombrilla y el loro están divididos entre dos personas. La sombrilla de plumas tapa la cabeza de Tupa Amaro, mientras que es Cusi Huarcay quien tiene un loro en su mano. A la luz de todo eso, esta placa declara que el estatus de Beatriz Ñusta es más alto que el de su pareja.

Regresando a los cuadros, en los dos lienzos tempranos (figs. 1, 2), Martín de Loyola lleva su espada, lo que posiblemente enfatiza su éxito militar al derrotar a la última resistencia inca en Vilcabamba. En los cuatro cuadros, el novio Juan de Borja lleva también una espada, pero esta es menos visible, ya que está dentro de su vaina, la cual tiene el mismo color que su vestimenta. En el arte europeo, la espada se equiparaba al falo y en las dos pinturas en las que Martín de Loyola lleva una espada la empuñadura se dirige al lugar de la vagina de Beatriz, mientras que parte del filo figura entre las piernas de Martín.⁸⁶ Esta representación

⁸⁴ Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua menciona que la sombrilla fue emblema de poder de líderes andinos (1995 [1613]: 77). Ver también Martínez 1995: 59-61, 79; Dean 1999: 248, nota 16.

⁸⁵ Ver, por ejemplo, Wuffarden 2005: 217, 227.

⁸⁶ Ficek 2014: 42-43. En el cuadro conservado en la iglesia de la Compañía en Arequipa, la empuñadura de la espada de Juan de Borja también se dirige a la vagina de su novia Lorenza Ñusta.

implicaría entonces la conquista sexual de Beatriz por Martín, así que la conquista de Beatriz es, al fin y al cabo, la conquista del Imperio inca y viceversa. La representación de Lorenza Ñusta como una mujer europea de la que solo su nombre hace ilusión a sus orígenes incaicos, indica el fin de la conquista y su fruto.⁸⁷ Marie Timberlake llega a proponer que Beatriz, en estos cuadros, encarna la alegoría de América en su totalidad y no solo la del Imperio inca. En el arte europeo la alegoría de América fue la de una mujer desnuda a veces representada con un gesto que posiblemente invita a la explotación sexual y a la vez política, es decir, una invitación a ser violada y conquistada. Textos de la Edad Moderna muestran esta relación entre la violación y la conquista. Beatriz, según esta propuesta, representa la conquista de América mientras que la figura de su hija busca la reconciliación y la unión.⁸⁸

La figura de Beatriz Ñusta en esta iconografía no muestra ningún atributo de la alegoría de América representada en el arte europeo. La obra *Iconología* del italiano Cesare Ripa, editada varias veces entre 1593 y 1630, describe en texto e imagen cómo debe ser la alegoría de América. Se trata de una figura desnuda o casi desnuda, lleva un tocado de plumas, arco y flecha y se asocia con un cráneo.⁸⁹ Otras representaciones de esta alegoría se asocian con un loro y un mono.⁹⁰ Así se representaba la alegoría de América también en obras creadas en el mismo continente americano.⁹¹ El loro en esta iconografía aparece con la madre de Beatriz, Cusi Huarcay, y en la placa de metal aparece con el acompañante de Beatriz Ñusta (fig. 5). Como se ha mencionado anteriormente, este pájaro aparece en varios cuadros coloniales en relación a mujeres de la nobleza incaica. Este vínculo entre la feminidad y el loro quizás se debe a la cerámica incaica donde se puede encontrar imágenes de mujeres, probablemente las *acllas*, con loros.⁹² Aquí hay que considerar que la cerámica inca servía como fuente

⁸⁷ Ficek 2014: 42-45.

⁸⁸ Timberlake 1999: 589-590.

⁸⁹ Ripa 1970 [1603]: 338-339.

⁹⁰ Okada 2006: 71-72.

⁹¹ *Ib.*; Artzi 2015: 306-317.

⁹² Ver Fernández Baca 1989: 212, figs. 328-329; Purín 1991: 253, fig. 327.

de inspiración para el arte colonial. Podemos observar esta influencia en la representación de la coya sosteniendo una flor, como se muestra en los *queros*. Esta composición se inspiraba en la representación de las *acllas* sosteniendo una flor, plasmada en varias cerámicas incas.⁹³

Más allá de la asociación con el loro en la placa, los otros atributos de la alegoría de América no aparecen en el caso de la figura pictórica de Beatriz Ñusta. Lo más notable es que se representa muy vestida, al contrario de la desnudez de la alegoría de América, del cuerpo de la Ñusta se ven solo las palmas, la cabeza y el cuello. Su vestimenta indica que se trata de una mujer incaica, por lo tanto, eso nos devuelve a la interpretación de que ella encarna el Imperio inca. Un detalle de su vestimenta, como se demostrará a continuación, refuerza esta interpretación.

Beatriz, en tres de los cuatro cuadros (figs. 1, 2, 3), se representa casi sin ningún gesto voluntario. A diferencia de los otros personajes, el único gesto voluntario por su parte es muy pequeño y sutil: apunta con el dedo índice de su mano izquierda hacia abajo. Choque propone que apunta a su nombre que está escrito debajo de su figura que lleva título en español (Doña) y en quechua (Ñusta), es decir, estos dos títulos expresan su doble legitimidad.⁹⁴ No obstante, el cuadro que se encuentra en la iglesia en Arequipa (fig. 3) no incluye una escritura de nombre bajo la figura de Beatriz Ñusta y aun así esta figura señala con su dedo hacia abajo. Además, en las otras dos versiones en las que se representa este gesto (figs. 1, 2), hay otro elemento entre el dedo y la escritura: una flor que forma parte del patrón del *aqsu*, la vestimenta que lleva la Ñusta. Según Wuffarden, la imagen de Beatriz y su gesto fueron inspirados

⁹³ Esta composición de mujeres inca sujetando en la mano una flor influía también la representación de las Coyas o mujeres pertenecientes a la nobleza incaica descritas en cuadros coloniales. Acerca de esta composición entre mujer-flor, ver Artzi 2016: 235. En cuanto a la composición mujer-loro, no tenemos certeza en cuanto a lo que significaba el loro en este contexto. En el caso de la representación de las *acllas* con loros, esta relación quizás se debe a los jardines de la *acllawasi*. En su crónica, Martín de Murúa menciona quince tipos de aves que habitaban estos jardines (1987[1611-1613]: 391).

⁹⁴ Choque 2014: 56.

en el retrato de doña Usenda de Loayza y Bazán.⁹⁵ En contraste, en el retrato de la criolla, la vestimenta también muestra un patrón de flores, pero ella apunta con su dedo índice hacia un pañuelo que sostiene en su mano y que tapa las flores, mientras que Beatriz no tiene un pañuelo y apunta a la flor antes mencionada. En la versión más tardía, efectivamente, Beatriz sostiene un pañuelo que tapa el patrón de flores de su vestimenta al igual que la criolla en su retrato (fig. 4). Como se señaló anteriormente, García propone que esta versión modificó elementos andinos que aparecen en las otras tres pinturas. Estos cambios, según la autora, borraron las significaciones que no podrían ser aceptadas por las autoridades coloniales.⁹⁶ Es posible entonces que la representación del dedo que apunta a la flor tuviera un significado que resultara complicado para las autoridades coloniales o para el público destinatario de este cuadro. En la sección final de este artículo, se analizará con mayor detalle la última explicación acerca del público receptor de la pintura, que parece ser más plausible.

En relación con el patrón de la flor, podemos entenderlo desde los dos sistemas simbólicos que hemos venido tratando, el europeo y el andino. Como demuestra Ficek, en el arte occidental, la imagen de una mujer sosteniendo una flor sugiere una invitación sexual.⁹⁷ Esta asociación entre la sexualidad femenina y la flor se manifiesta también en el término occidental «desflorar», usado para referirse a la pérdida de la virginidad en mujeres.⁹⁸

En el sistema simbólico andino, al igual que en el mundo europeo, tanto la espada como la flor tienen asociaciones sexuales, aunque con matices distintos. En los dibujos de Guaman Poma, la flor en la mano de mujeres de la nobleza inca probablemente simboliza feminidad y

⁹⁵ Wuffarden 2005: 194-195, 226. Una foto del cuadro con el retrato de doña Usenda de Loayza y Bazán se encuentra en la base de datos ARCA: <<https://arcav1.uniandes.edu.co/artworks/5213>>.

⁹⁶ García 2002: 216.

⁹⁷ Ficek 2014: 44.

⁹⁸ Ver, por ejemplo, en la crónica de Bernabé Cobo, cuando el jesuita menciona la insignificancia de la virginidad entre la población andina, dice: «ellas mismas fácilmente se dejaban desflorar» (1956 [1653]: 22).

fertilidad.⁹⁹ Asimismo, la espada, vista como un falo, aparece en la misma crónica, cuando Guaman Poma describe la primera impresión que tuvieron los andinos de los españoles recién llegados. En esta etapa inicial de la invasión, los andinos entendieron la espada como un pene largo que los españoles llevaban hacia atrás.¹⁰⁰ Pero para los andinos, no solo la espada es fálica e insinúa relaciones sexuales, sino también la lanza. La palabra *ch'apcha* en quechua tiene varios usos que implican el acto de picar con un elemento alargado: el miembro masculino en el caso de relaciones sexuales, el pico de un ave, y la lanza en el caso de la lucha contra los enemigos.¹⁰¹ Además, algunas representaciones artísticas andinas establecen la asociación entre el pico de un colibrí dentro de una flor y las relaciones sexuales, como la analogía entre armas, pico de aves y relaciones sexuales.¹⁰²

En la placa de plata (fig. 5), aparece la espada de Martín, así como una flor. En este caso, no se trata de una flor dibujada en la vestimenta, sino en una que se ubica en la esquina superior izquierda de la placa. Esta se describe en tres momentos: un capullo, una flor abierta y una flor con los pétalos extendidos. Considerando este proceso de florecimiento, podemos proponer que esta flor en tres fases se refiere a la sexualidad femenina andina involucrada en esta unión. Otra posibilidad es que se trata de una visualización del término europeo «desflorar» antes mencionado. Aquí hay que considerar que durante la época colonial el concepto de la virginidad fue incorporado en los Andes por lo menos por algunos sectores de la población nativa.¹⁰³ Sin embargo, otro detalle de esta iconografía alude a la sexualidad femenina, el mono ubicado entre las piernas de Martín de Loyola que está comiendo una fruta. Una placa de oro de la fase temprana de la colonia describe felinos y monos organizados en parejas de macho y hembra. Las figuras de los monos aparecen

⁹⁹ Artzi 2015: 304-305.

¹⁰⁰ Guaman Poma de Ayala 2001 [1615]: 381 [383].

¹⁰¹ González Holguín 1952 [1608]: 38, 96, 630.

¹⁰² Artzi 2015:332-333; 2020: 406-407.

¹⁰³ Ver, por ejemplo, el cuadro 1996.18 conservado por el Denver Art Museum: <<https://www.denverartmuseum.org/en/object/1996.18>>.

comiendo frutas.¹⁰⁴ Tom Cummins ha señalado que la mona come una fruta alargada, fálica, mientras que el mono come una fruta redonda que en el mundo andino puede aludir a la sexualidad femenina.¹⁰⁵ Un mito documentado en el manuscrito de Huarochirí crea una relación similar entre una fruta, en este caso lúcumo, y la sexualidad femenina.¹⁰⁶ La ubicación del mono con la fruta entre las piernas de Martín de Loyola refuerza esta interpretación. Vemos una vez más que la iconografía de esta placa es la versión andina de la escena pintada en los cuadros.

Regresando a la flor dibujada en el *aqsu* de Beatriz, esta es la *Saluza oppositiflora*, conocida en quechua como ñucchu. En los *quereros* y pinturas coloniales, esta flor se asocia exclusivamente con los incas;¹⁰⁷ por lo tanto, la figura de Beatriz señalando a esta flor comunica información acerca de su identidad de noble inca. En tres de los cuadros (figs. 1, 2, 3), aparecen otras dos personas que señalan con su dedo a un elemento: San Ignacio de Loyola y San Francisco de Borja. San Ignacio señala con su dedo a un libro, haciendo referencia a su obra. En una página está escrita la divisa de su orden: «*Ad maiorem Dei gloriam*» (Para la mayor gloria de Dios) y en la otra, «*Regulae Societatis Iesu*» (Reglas de la Compañía de Jesús). San Francisco de Borja señala con su dedo a un cráneo, su atributo, que se relaciona con un episodio en el que acompañó el cadáver de la reina Isabel de Portugal. Es decir, el gesto de apuntar con el dedo en esta iconografía es una forma de comunicar al público receptor de la obra la identidad de la persona a través de un elemento que la identifica, ya sea Beatriz Ñusta, Ignacio de Loyola o San Francisco de Borja. Sin embargo, en el caso de los dos santos jesuitas, se trata de un gesto marcado y activo, ya que sostienen un elemento con la mano izquierda y levantan la mano derecha para poder apuntarlo.

En los cuatro cuadros, otros personajes incas llevan vestimenta con flores, pero ninguno de ellos apunta a la flor. La madre de la Ñusta,

¹⁰⁴ Ver pieza 1955.2608 en la base de datos en línea del Art Institute of Chicago: <<https://www.artic.edu/artworks/91892/armband-depicting-horse-and-rider-with-animals>>.

¹⁰⁵ Cummins 2020: 78.

¹⁰⁶ Taylor 2008: 25.

¹⁰⁷ Wuffarden 2005: 226; Martínez, Díaz y Tocornal 2016: 15.

la Coya Cusi Huarcay, coloca su mano entre las flores dibujadas en su vestimenta sin tocarlas (figs. 1, 2, 3). En dos de estos cuadros, ella coloca su palma sobre su vientre, quizá indicando así que es la madre de Beatriz Ñusta. Este gesto, al igual que el de su hija, es sutil, pero no parece casual.

En el caso de Beatriz Ñusta, su gesto en apariencia mínimo del dedo que apunta a la flor dibujada en su vestimenta no sirve solo para identificarla como una mujer de la nobleza incaica. Considerando la relación entre la flor y la sexualidad femenina en el contexto andino, este gesto indica la conquista de su propio cuerpo, pero a la vez la conquista del Imperio inca. Lo mismo está insinuado con la empuñadura de la espada de Martín de Loyola, que en una pintura (fig. 2) no solo se dirige hacia la vagina de la ñusta, como lo señala Ficek,¹⁰⁸ sino que también apunta a una flor ñucchu dibujada en su vestimenta. El gesto de la Beatriz Ñusta, aunque muy sutil, probablemente fue una contribución de los o las artistas de estas pinturas, a través del cual comunicaron al público indígena y mestizo, en un lenguaje visual andino, la superposición de la conquista del cuerpo de la Ñusta y del Imperio inca.

DE LOS TEXTOS HISTÓRICOS A LAS PINTURAS Y SUS PÚBLICOS: ALGUNAS REFLEXIONES FINALES

La figura pictórica y la figura histórica de Beatriz Ñusta coinciden en algunos puntos. Lo más notable es la imposición del matrimonio y la coacción corporal, así como la superposición de un trauma personal con uno colectivo. No tenemos evidencia para sugerir que los o las artistas que pintaron estos cuadros conocieran la compleja historia de los matrimonios de Beatriz Ñusta. Sin embargo, no podemos descartar esta posibilidad, ya que existía una memoria colectiva del matrimonio con Martín de Loyola durante la época colonial, como lo evidencian las obras teatrales que lo narran¹⁰⁹ y la placa de metal (fig. 5) que dan cuenta de un uso más extenso de esta iconografía, más allá de las instituciones religiosas y las casas de la nobleza andina. Asimismo, en la crónica de

¹⁰⁸ Ficek 2014: 42-43.

¹⁰⁹ Chang-Rodríguez 2008.

Pedro Mariño de Lovera sobre la colonización en Chile, aparece una posible referencia al matrimonio anterior de Beatriz Ñusta con Cristóbal Maldonado. El texto señala: «Era su mujer de Loyola una hija de los reyes indios del Perú, y así la habían pretendido por mujer algunos caballeros de mucha estofa por su calidad y rentas que eran en grande suma». ¹¹⁰ Algunas copias de esta crónica circularon en la época colonial,¹¹¹ lo que sugiere la posibilidad de que la memoria de la historia de Beatriz no se haya limitado únicamente a su matrimonio con Martín de Loyola. Si durante la época colonial circulaba información acerca de la historia de Beatriz Ñusta, es posible que, en el gesto de su figura pictórica, señalando la flor dibujada en su vestimenta, convergieran su experiencia vivida y su representación artística.

Más aun, si consideramos la posibilidad de que existiera una memoria colectiva sobre el matrimonio de Beatriz Ñusta y Martín de Loyola, también podría explicarse la representación de una sola ceremonia de unión en esta iconografía: la de Lorenza Ñusta y Juan de Borja en Madrid, aunque la cartela declara que se ilustra también el matrimonio de Martín de Loyola y Beatriz Ñusta. Si existía una memoria colectiva de la complejidad involucrada en la realización de este matrimonio, debido a los matrimonios previos de Beatriz con Cristóbal Maldonado, podemos entender por qué los jesuitas preferían representar únicamente un matrimonio autorizado por la Iglesia católica con la presencia de un cura. Otra posibilidad es que, durante la época colonial, no existiera una noción clara de dicha complejidad, y que los jesuitas tuvieran algún motivo desconocido para no representar la ceremonia del matrimonio o la autorización de la Iglesia católica. Más allá de estas dos posibilidades, desde un punto de vista actual, es necesario leer estos cuadros como dos capas temporales: una correspondiente a los sucesos históricos documentados textualmente y otra a la iconografía pintada, que modifica e

¹¹⁰ Mariño de Lovera 1865 [1594]: 442. Esta obra fue editada y publicada por Bartolomé de Escobar tras la muerte de su autor.

¹¹¹ Se sabe, por ejemplo, que Diego de Rosales tenía en su posición una copia cuando escribió su crónica *Historia general del reinado de Chile, Flandes Indiano* publicada en 1674 (Casanueva 1993: 125).

idealiza eventos relacionados con la eliminación del poder incaico. Solo de esta manera podemos acceder a una comprensión más profunda de la época colonial y sus mecanismos.

Otro tema que es fundamental considerar en relación a estos cuadros es el público al que estaban dirigidos sus mensajes, lo que nos ayuda a comprender mejor su iconografía. El mensaje de los dos cuadros colgados en las iglesias de la compañía en Cuzco y Arequipa (figs. 1 y 3) está más claro y fue revelado por los estudios anteriores que muestran cómo esta iconografía es parte de un proyecto jesuita, resaltando a la Compañía de Jesús en el contexto de la rivalidad entre las órdenes religiosas, enfatizando su contribución a la conquista y a la conversión de la población indígena, promoviendo el mestizaje, describiendo el traspaso de los imperios (del Imperio inca al Imperio español), y señalando a los jesuitas como los verdaderos herederos del Imperio inca a través de la unión de las familias Loyola, Borja, la nobleza incaica y la misma orden.¹¹² Este último mensaje ilustra la intención jesuita en estos años, tal como lo entiende Pierre Duviols. En relación con el involucramiento de los jesuitas en la institución colonial de la visita, este historiador propone que: «Es verosímil que en todo ellos alentara la idea de crear en el Perú una teocracia católica, sobre todo si pensamos que todavía se podría usar la infraestructura social providencialmente heredada del imperio incaico».¹¹³ El mensaje jesuita en el contexto de los dos cuadros colgados en las iglesias de la orden fue principalmente dirigido a la población indígena y mestiza que visitaba estos templos, y posiblemente a las otras órdenes rivales, así como a la población criolla y europea.

En cuanto a los otros dos cuadros, se trata de un público más específico. Como se ha mencionado anteriormente, el cuadro conservado por el Museo Pedro de Osma (fig. 2), como otros que no sobrevivieron, fueron creados y utilizados por la nobleza andina para demostrar su descendencia inca, confirmar su identidad, legitimar su poder y evidenciar

¹¹² Garver 2013: 135; Wuffarden 2005: 189; Mujica 2004: 102-106; 2020: 216-218; Dean 2002: 178-179; García 2002: 206; Gisbert 1980: 155-156; Fraser 1992: 29-30; Timberlake 1999: 563.

¹¹³ Duviols 1977: 229.

su fe católica.¹¹⁴ En este caso, la iconografía misma no es tan diferente de la de los cuadros colgados en las iglesias jesuitas; lo que varía es el tamaño reducido de la obra, que quizás se ajusta a un espacio privado. Este cuadro reafirma cómo el arte colonial podía transmitir mensajes divergentes a partir de una misma obra o iconografía.

Otro tipo de público fue el destinado a contemplar el cuadro conservado en el Beaterio de Copacabana en Lima (fig. 4). En esta obra se observan varios cambios iconográficos que nos revelan información sobre este público.¹¹⁵ Aquí, los tres componentes iconográficos explorados en este artículo resultan especialmente importantes: la ubicación de las novias y los novios, el gesto de las palmas de Martín de Loyola y Beatriz Ñusta, así como el dedo de esta última señalando la flor dibujada sobre su vestimenta. Los cambios de estos detalles en la versión más tardía de esta iconografía apuntan a un público distinto.

La versión que da cuenta de una mayor violencia hacia el cuerpo de Beatriz Ñusta es la más temprana (fig. 1). En esta, el gesto de la palma izquierda de Martín de Loyola parece emplear más fuerza, una sensación que se crea por la separación de su pulgar del resto de los dedos de su palma. Además, en esta pintura, el gesto del dedo de Beatriz Ñusta apuntando a la flor está más marcado y no es tan sutil como en los otros dos cuadros (figs. 2 y 3). En la pintura conservada en el Museo Pedro de Osma (fig. 2), que probablemente formaba parte de los bienes de una casa de la nobleza andina, el gesto de la imposición de la palma de Martín de Loyola sobre la de Beatriz Ñusta se suavizó un poco, matizando así la fuerza involucrada en esta conquista. De esta forma, se presenta una relación un poco más equilibrada entre la pareja, pero todavía marcadamente jerarquizada. Este equilibrio entre la pareja podría entenderse como un reflejo de la realidad de la nobleza andina durante la época colonial.

En el cuadro más tardío conservado en el beaterio (fig. 4), el gesto de la imposición de la palma de Martín de Loyola y el señalamiento de la flor con el dedo de Beatriz Ñusta desaparecen por completo. En este

¹¹⁴ Timberlake 1999: 585; Dean 1999: 244-245, nota 26.

¹¹⁵ Wuffarden 2005: 197-198.

último también se alterna la organización de las dos parejas en la primera planta, ubicando a las dos mujeres a la derecha de sus cónyuges, una ubicación que, desde la perspectiva andina y posiblemente también la europea, les otorga una jerarquía más alta. En este cuadro, Beatriz Ñusta y Martín de Loyola están tomándose de las manos, y es Juan de Borja quien impone su palma derecha sobre la izquierda de Lorenza Ñusta.

El cambio iconográfico que borra el gesto de la Ñusta apuntando a la flor probablemente se debe al público del beaterio, mujeres devotas y a la vez indígenas que podían entender bien el significado de este gesto. Al parecer, las beatas que comisionaron el cuadro buscaban resaltar otros componentes de la iconografía y no la conquista de Beatriz Ñusta y del Imperio inca. Es notable que buscaban remarcar el poder femenino. La reorganización de las figuras, ubicando a Beatriz Ñusta y Lorenza Ñusta a la derecha de sus parejas, enfatiza el poder de estas dos mujeres y su estatus más elevado en comparación con sus cónyuges. En el caso de Lorenza Ñusta y Juan de Borja, esta reorganización de la iconografía es curiosa, dado que, por un lado, resalta el estatus más elevado de la novia, y por el otro, la imposición de la palma del novio expresa lo opuesto, un estatus mayor del novio. Aquí quizás conviven dos perspectivas: la andina, que ve en Lorenza Ñusta una descendiente inca, y la española, que la concibe como de estatus inferior al de su pareja.

Pero más aún, este cuadro no solo destaca la feminidad y su poder, sino también una pertenencia a la población indígena. Solo en este cuadro, Lorenza Ñusta está representada con rasgos de mestiza y no como mujer de piel blanca.¹¹⁶ Además, comparado con las otras tres versiones, es en este cuadro donde Beatriz Ñusta está representada con la piel más oscura, al igual que las figuras de sus parientes. Más allá de los rasgos indígenas, este cuadro no solo evidencia que Beatriz Ñusta fue indígena, sino que lo resalta, como un tipo de manifiesto pictórico de las mujeres indígenas que lo comisionaron. Mientras que en dos cuadros (figs. 1 y 2) Beatriz Ñusta se denomina «Princesa del Perú», una forma de traducir la palabra quechua ñusta, en la cartela del cuadro del beaterio (fig. 4),

¹¹⁶ Mellado 2018: 352.

ella se titula «Yndia del Peru». Este título no surge del hecho de que no fuera necesaria la traducción, sino del deseo de las personas que conceptualizaron este cuadro de comunicar un mensaje al público de mujeres indígenas. Al parecer, este título se enorgullece de esa pertenencia con la cual las beatas podían identificarse. Este uso de la palabra «Yndia» demuestra una actitud completamente opuesta a lo que encontramos en la carta del virrey Toledo respecto al matrimonio de Beatriz Ñusta y Martín de Loyola, donde él utiliza las palabras «aunque fuese yndia», que insinúan el estatus inferior de la Ñusta frente a su cónyuge. Estos cambios visuales y textuales en el cuadro de las beatas son el resultado de un mensaje dirigido a un público netamente femenino y de origen indígena. En otras palabras, este cuadro podría considerarse casi como la primera «lectura feminista» de esta iconografía colonial.

Curiosamente, es en este cuadro tardío donde la cartela declara el deseo de que los descendientes de estos matrimonios prevalezcan en Europa. Este cambio en el texto posiblemente se debe al contexto histórico de esta obra, pintada a mediados del siglo XVIII, época en la cual emergieron rebeliones contra el poder español, como el levantamiento de Juan Santos Atahualpa en 1742 o las organizaciones en Lima y Huarochirí alrededor de 1750 para abolir el poder español.¹¹⁷ Considerando este contexto, es posible que las beatas que comisionaron el cuadro buscaran asegurar que esta iconografía, que describe a los Incas y resalta la identidad indígena, no busquen generar sentimientos anticoloniales, sino establecer el lugar de las mujeres indígenas dentro del ámbito católico.

La placa de metal (fig. 5), que describe el mismo matrimonio, nos ofrece una versión más de esta iconografía, donde la jerarquía es totalmente opuesta a lo representado en los tres cuadros tempranos (figs. 1, 2, 3). En esta, Beatriz Ñusta tiene un estatus más elevado que Martín de Loyola y es ella quien impone su palma izquierda sobre la derecha de su cónyuge. El mensaje de esta pieza probablemente fue dirigido a un público de la nobleza andina dentro de un contexto de alguna ceremonia andina, posiblemente de boda. Aquí, la iconografía habla en

¹¹⁷ Szemiński 1974.

el lenguaje de la nobleza indígena durante la época colonial, utilizando simbología andina y modificando la europea para que concuerde con las percepciones andinas.

En cuanto a la lectura feminista de estas pinturas, la interpretación de los componentes analizados aquí es el resultado de esta perspectiva. La mayoría de los estudios anteriores ignoraron estos detalles, excepto las tres investigaciones que analizaron los cuadros desde una mirada feminista, explorando así el gesto de la palma de Martín de Loyola como la representación de su espada.¹¹⁸ La perspectiva feminista en estas publicaciones no se manifiesta a través de citas teóricas ni mediante declaraciones explícitas sobre seguir pensamientos feministas. Más bien, al igual que en el presente artículo, la lectura feminista radica en el simple hecho de colocar a la figura de Beatriz Ñusta en el centro del análisis, resonando con teorías sobre la violencia sexual y la masculinidad involucrada en la invasión española. Asimismo, el simple hecho de reinterpretar fuentes ya estudiadas una y otra vez, en este caso cuatro cuadros, constituye un acto feminista que ha acompañado a este movimiento y corriente teórica desde sus inicios.

Para concluir, lo que conecta los textos históricos que mencionan a Beatriz Ñusta con sus representaciones pictóricas, realizadas mucho tiempo después de su muerte, es la superposición entre esta heredera de la dinastía inca y el Imperio tras su caída, así como entre su trauma personal y el trauma colectivo. La misma Beatriz Ñusta expresó esta superposición con sus propias palabras en su testamento, donde especifica su último deseo respecto a sus bienes en el valle de Urubamba: «[...] y es mi voluntad q[ue] esto no se benda jamas sino que siempre este en pie por posesion pa[ra] mi hija en memoria de mi linaje y antigüedad del [...]»¹¹⁹. A través de su testamento y estas palabras, Beatriz Ñusta no solo obtiene agencia, sino que también entiende su herencia como una reliquia de un extenso imperio ya desaparecido, buscando asegurar la continuidad de su linaje o, al menos, preservar su memoria mediante

¹¹⁸ Timberlake 1999; Ficek 2014; Mellado 2018.

¹¹⁹ Dunbar 1950: 120.

su persona, su hija y su herencia. Además, con estas palabras, destaca la antigüedad de su linaje, posiblemente en contraste con los españoles que recién habían llegado a los Andes.

AGRADECIMIENTOS

Expreso mi más profundo agradecimiento a mis colegas, Claudio Alvarado Lincopi, Felipe Armstrong, Hannah Grimmer, Natalia López Rico, Cécile Michaud y Juan Américo Pastenes por su invaluable apoyo a lo largo de esta investigación. Una versión preliminar de este artículo fue presentada en el seminario del grupo de investigación *Pueblos Originarios, Género e Interculturalidad* de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya. Estoy especialmente agradecida por los comentarios de las y los participantes de este grupo y de María Elena Arce Chávez e Ybeth Arias Cuba, que con sus comentarios me ayudaron a refinar mis ideas. Por último, quiero agradecer a dos lectoras/res anónimas/os cuyos comentarios me ayudaron a contextualizar mejor el caso presentado aquí y explorar nuevos caminos de interpretación.

BIBLIOGRAFÍA

- Allen, Catherin. 2016. «The living ones: Miniatures and animation in the Andes». *Journal of Anthropological Research* 72 (4): 416-441.
- Alperrine-Bouyer, Monique. 2007. *La educación de las élites indígenas en el Perú Colonial*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- ARCA: *Cultura visual de las Américas* <<https://arcav1.uniandes.edu.co/>>.
- Art Institute of Chicago. (s.f.). *The collection*. <<https://www.artic.edu/collection>>.
- Artzi, Bat-ami. 2015. «“... y son yndios por conquistar”: las alegorías femeninas de los cuatro suyus en el testimonio etnohistórico y arqueológico» *Revista Andina* 53: 301-340.
- Artzi, Bat-ami. 2016. «La participación de las mujeres en el culto: Un estudio iconográfico de la cerámica inca». En Marco Curatola Petrocchi y Jan Szemiński (eds.), *El Inca y la huaca. La religión del poder y el poder de la religión en el mundo andino antiguo*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 227-258.
- Artzi, Bat-ami. 2020. «Dando vida, tomando vida. Género, sangre y fertilidad en el arte andino antiguo». En Marco Curatola Petrocchi, Cécile Michaud, Joanne Pillsbury y Lisa Trever (eds.), *El arte antes de la historia. Para una historia del*

- arte andino antiguo*. Lima: Colección de Estudios Andinos, Fondo Editorial de la PUCP, 387-417.
- Artzi, Bat-ami. 2023. «Geometrization of maize and its landscape in Inca Ceramic Art». *RES Anthropology and Aesthetics* 79-80: 162-182.
- Bertonio, Ludovico. 2011[1612]. *Transcripción del vocabulario de la lengua aymara*. La Paz: Instituto de Lenguas y Literaturas Andinas-Amazónicas.
- Brosseder, Claudia. 2023. *Inka Bird Idiom. Amazonian Feathers in the Andes*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Calancha, de la Antonio. 1638. *Corónica moralizada del Orden de San Agustín en el Perú*. Barcelona: Pedro Lacavalleria. <<https://archive.org/details/A050111>>.
- Carlín Gereda, Ernesto. 2019. «Una Ñusta en el Prado». *El Peruano, Diario Oficial del Bicentenario*. Lima 7 de marzo. <<https://elperuano.pe/noticia/76332-una-nusta-en-el-prado>>.
- Casanueva, Fernando. 1993. «Crónica de una guerra sin fin: la “Crónica del Reino de Chile” del capitán Pedro Marino de Lobera (1594)». *Bulletin Hispanique* 95 (1):119-147.
- Chang-Rodríguez, Raquel. 2008. «La princesa incaica Beatriz Clara y el dramaturgo ilustrado Francisco de Castillo». En *I Encuentro Internacional Virtual Mujer e Independencias Iberoamericanas*. Granada: La mirada Malva A.C. <<https://www.miradamatva.com/mujeres/chang.html>>.
- Choque Porras, Alba. 2014. «El retrato de Beatriz Clara Coya y la instauración de un modelo iconográfico en el Virreinato del Perú». *Rhiap, Revista de Historia del Arte Peruano* 1 (1):44-59.
- Cobo, Bernabé. 1956 [1653]. *Historia del Nuevo Mundo*, vol. II, ed. de Francisco Mateos. Madrid: Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, tomos XCI y XCII).
- Cohen-Aponte, Ananda. 2017. «Decolonizing the global Renaissance: A view from the Andes». En Daniel Sovoy (ed.), *The Globalization of Renaissance Art. A Critical Review*. Leiden, Boston: Brill, 67-94.
- Cummins, Tom. 2020. «Desde el arte inca hasta el arte colonial, de lo abstracto a los figurativo». En *Arte imperial inca. Legado cultural de una gran nación*. Lima: Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito Perú, 71-99.
- Dean, Carolyn. 1999. *Inka Bodies and the Body of Christ: Corpus Christi in Colonial Cuzco, Peru*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Dean, Carolyn. 2002. «Familiarizando el catolicismo en el Cuzco colonial». En Jean-Jacques Decoster (ed.), *Incas e indios cristianos: Élites indígenas e identidades cristianas en los Andes coloniales*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, Instituto Francés de Estudios Andinos, Asociación Kuraka, 169-194.
- De la Puente, José Carlos. (2024, 24 de julio). «“El Inga, mi padre”: una carta inédita de Beatriz Clara, reina del Perú». *trama, espacio de crítica y debate*. <<https://>

- tramacritica.pe/perspectivas/2024/07/14/el-inga-mi-padre-una-carta-inedita-de-beatriz-clara-reina-del-peru/#easy-footnote-bottom-13-3446>.
- Denegri, Pierina. (2019, 25 de agosto). «El matrimonio de la Nusta: Del Museo del Prado al Museo Pedro de Osma» *Perú 21*. <<https://peru21.pe/cultura/matrimonio-nusta-museo-prado-museo-pedro-osma-478875-noticia>>.
- Denver Art Museum. (s.f.). *Collections*. <<https://www.denverartmuseum.org/en/collections>>.
- Dunbar Temple, Ella. 1950. «El testamento inédito de doña Beatriz Clara Coya de Loyola, hija del Inca Sayri Tupac». *Fénix: revista de la Biblioteca Nacional del Perú* 7: 109-122.
- Duviols, Pierre. 1977. *La Destrucción de las Religiones Andinas: (Conquista y Colonia)*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Espinoza Soriano, Waldemar y Mery Baltasar Olmeda. 2010. «Los beaterios en la Lima colonial. El caso de un beaterio para mujeres indígenas nobles». *Investigaciones Sociales* 14 (24): 131-147.
- Fernández Baca Cosio, Jenaro. 1989. *Motivos de ornamentación de la cerámica Inca-Cusco*, tomo II. Lima: Editorial Navarrete.
- Ficek, Agnieszka Anna. 2014. «Crossing oceans, crossing boundaries: A Transatlantic reading of the matrimonio de don Martín García de Loyola con Nusta Beatriz Clara Coya». *The Atlantic Millennium. An Academic Journal on Atlantic Civilization* 12: 34-46.
- Fraser, Valerie. 1992. «Architecture and ambition: The case of the Jesuits in the Viceroyalty of Peru» *History Workshop* 34 (1): 17-32.
- García Sáiz, María Concepción. 2002. «Una contribución andina al barroco americano». En *El Barroco peruano*, vol. I. Lima: Banco de Crédito del Perú, 201-217.
- Garcilaso de la Vega, Inca. 1976 [1609]. *Comentarios Reales de los Incas*, vol. I. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Garver Stephens, Janet. 2013. *Constructing the Pre-Columbian Past: Peruvian Paintings of the Inka Dynasty, 1572-1879*. Tesis de doctorado en Historia del arte. Los Ángeles: University of California.
- Germaná, Gabriela. (2023, 27 de noviembre). «Vilota Quispe Yupari: Artemanta historianta tapuspa». *Artishock*. <<https://artishockrevista.com/2023/11/27/violeta-quispe-yupari-artemanta-historiata-tapuspa/>>.
- Gisbert, Teresa. 1980. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert y CIA S. A. Libros Editores.
- González Holguín, Diego. 1952 [1608]. *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del Inca*. Lima: Imprenta Santa María.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe. 2001 [1615]. *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Copenhagen: Royal Library. <<https://poma.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/frontpage.htm>>.

- Hemming, John. 1980. *The Conquest of the Incas*. Londres: Macmillan & co LTD.
- Hocquenghem, Anne Marie. 1984. «Hanan y hurin: un modelo de organización y clasificación del mundo andino». *Chantier Amerindia* 1(9): 3-61.
- Hyslop, John. 1990. *Inka Settlement Planning*. Austin: University of Texas Press.
- La Vanguardia. (2019, 18 de febrero). «El Prado expone un valioso cuadro peruano del siglo XVIII». *La Vanguardia*. <<https://www.lavanguardia.com/cultura/20190218/46549190487/museo-el-prado-cuadro-cuzco-peru.html>>.
- Levillier, Roberto D. 1924. *Gobernantes del Perú, cartas y papeles, siglo XVI. Documentos del Archivo de Indias*, vol. IV. Madrid: Imprenta de Juan Puey.
- López-Linares, José Luis. 2024. «El Imperio Mestizo, la unión de dos mundos». *Hispanoamérica: Canto de vida y esperanza* [Documental]. López-Li Films, S.L. Fragmento disponible en YouTube. <<https://www.youtube.com/watch?v=sQ4V9k84FO8>>.
- Mariño de Lobera, Pedro. 1865 [1594]. *Crónica del reino de Chile*. Reducida a nuevo método y estilo por Bartolomé de Escobar. Santiago: Imprenta del Ferrocarril (Colección de historiadores de Chile y documentos relativos).
- Martínez Cereceda, José Luis. 1995. *Autoridades en los Andes, los atributos del señor*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Martínez, José Luis. 2020. «Tiempos cristianos y tiempos andinos en las crónicas coloniales y los qeros». *Revista Española de Antropología Americana* 50: 81-102.
- Martínez, José Luis, Carla Díaz y Constanza Tocornal. 2016. «Inkas y Antis. Variaciones coloniales de un relato andino visual». *Boletín Museo Chileno de Arte Precolombino* 21(1): 9-25.
- Medina, José Toribio. 1906. *Diccionario biográfico colonial de Chile*. Santiago: Imprenta Elzeviriana.
- Mellado Corriente, Marina. 2018. «References to morganatic marriage in some of the pictorial versions of the marriage of captain Martín de Loyola to Beatriz Ñusta». *Anales de Historia del Arte* 28: 339-360.
- Mujica Pinilla, Ramón. 2004. «El Niño Jesús Inca» y los jesuitas en el Cusco virreinal». En Rafael López Guzmán (ed.), *Perú indígena y virreinal*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural al Exterior, SEACEX, 102-106.
- Mujica Pinilla, Ramón. 2006. «Nuptials of Martín de Loyola with the Ñusta Beatriz and of Don Juan de Borja with Doña Lorenza Ñusta de Loyola». En Joseph Rishel y Suzanne Stratton-Pruitt (eds.), *The Arts in Latin America, 1492-1820*. Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 440-441.
- Mujica Pinilla, Ramón. 2020. «El Renacimiento inca virreinal: su arte, emblemas imperiales y teología política». En *Arte imperial inca. Legado cultural de una gran nación*. Lima: Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito Perú, 197-237.

- Mumford, Jeremy Ravi. 2020. «A child marriage in early colonial Cuzco». *Journal of Family History* 45: 1-28.
- Murúa, Martín de. 1987 [1611-1613]. *Historia general del Perú*, ed. de Manuel Ballesteros Gaibrois. Crónicas de América 35. Madrid: Historia 16.
- Murúa, Martín de. 2004 [1609]. *Códice Murúa. Historia y genealogía de los reyes incas del Perú*, ed. de Juan Ossio. Madrid: Testimonio.
- Museo del Prado. (2019, 18 de febrero). *El Prado expone Matrimonios de Martín de Loyola con Beatriz Nusta y de Juan de Borja con Lorenza Nusta de Loyola, procedente del Museo Pedro de Osma en Lima*. Museo del Prado. <<https://www.museodelprado.es/actualidad/noticia/el-prado-expone-matrimonios-de-martin-de-loyola/0e6038c1-1bc2-a9ab-0db9-c095ef7b37bf>>.
- Museo del Prado. (2019, 9 de marzo). *Historias entrelazadas*. <<https://www.museodelprado.es/recurso/historias-entrelazadas/7bc5488b-ce37-4321-89bf-a4ace0d22f88>>.
- Museo Pedro de Osma. *Matrimonios de Martín de Loyola con Beatriz Nusta y de Juan Borja con Lorenza Nusta*. Cátalogo en línea. <<https://catalogo.museopedrodeosma.org/catalogo/matrimonios-de-martin-de-loyola-con-beatriz-nusta-y-de-juan-borja-con-lorenza-nusta/>>.
- Okada, Hiroshige. 2006. «Inverted exoticism? Monkeys, parrots, and mermaids in Andean colonial art». En Suzanne Stratton-Pruitt (ed.), *The Virgin, Saints, and Angels: South American Paintings 1600-1825, from the Thoma Collection*. Milan: Skira, 67-79.
- Orbegoso, Ana de. 2015. *La última princesa inca*. <http://www.anadeorbegoso.com/espanol/html/p_lastincaprincess.html>.
- Phipps, Elena. 2004. «Garment and identity in colonial Andes». En Elena Phipps, Johanna Hecht and Cristina Esteras Martín (eds.), *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530–1830*. Nueva York, New Haven: Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 17-39.
- Platt, Tristan. 1986. «Mirrors and maize: The concept of yanantin among the Macha of Bolivia». En John V. Murra, Nathan Wachtel y Jacques Revel (eds.), *Anthropological History of Andean Polities*. Londres: Cambridge University Press, 228-259.
- Purín, Sergio (ed.). 1991. *Los Incas y el antiguo Perú: 3000 años de historia*, vol. II. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, Centro Cultural de la Villa de Madrid.
- Ripa, Cesare. 1970 [1603]. *Iconologia: Overo descrittione di diverse imagini Cavate dall'antichità, e di propria inventione*, introducción por E. Mandowsky. Hildesheim: G. Olms Verlag.
- Robilant + Voena. (s.f.). *A Peruvian Silver Plaque with Hammered Decoration: The Spanish Prince and the Inca Princess*. En *Ahead of Her Time: Pioneering Women from the Renaissance to the Twentieth Century* (Exposición, Nueva York, 5 de diciembre de 2023 – 10 de febrero de 2024). <<https://www.robilantvoena.com/>>

- art-work/a-peruvian-silver-plaque-with-hammered-decoration-the-spanish-prince-and-the-inca-princess?exhibition=ahead-her-time>.
- Rostworowski, María. 2015. *Mujeres y poder en los Andes coloniales. «Doña Francisca Pizarro. Una ilustre mestiza, 1534-1698» y otros ensayos acerca de la mujer en los Andes prehispánicos y coloniales*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Rowe, John. 1954. «El movimiento nacional inca del siglo XVIII». *Revista Universitaria del Cuzco* 107: 17-47.
- Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua, Juan de. 1995 [1613]. *Relación de antigüedades deste reyno del Pirú*. Lima: Fundo de Cultura Económica S.A. de C.V.
- Silverblatt, Irene. 1987. *Moon, Sun and Witches. Gender Ideologies and Class in Inca and Colonial Peru*. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- Stastny, Francisco. 1982. «Iconografía, pensamiento y sociedad en el Cuzco virreinal». *Cielo Abierto* 21 (7): 41-55.
- Stastny, Francisco. 2001. «De la confesión al matrimonio. Ejercicios en la representación de correlaciones con incas coloniales». *Revista del Museo Nacional* 49: 213-232.
- Szemiński, Jan. 1974. «La insurrección de Tupac Amaru II: ¿guerra de independencia o revolución?». *Estudios Latinoamericanos* 2: 9-60.
- Taylor, Gerald (ed.). 2008. *Ritos y tradiciones de Huarochirí*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos e Instituto de Estudios Peruanos.
- Timberlake, Marie. 1999. «The painted colonial image: Andean and Jesuit fabrication of history in Matrimonio de García de Loyola con Ñusta Beatriz». *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 29 (3): 563-598.
- Titu Cusi Yupanqui, Diego. 1992 [1570]. *Instrucción al licenciado Don Lope García de Castro*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Torres Rubio, Diego de. 1700. *Arte de la lengua quichua*. Lima. <<https://archive.org/details/artedelalenguagu02torr>>.
- Vicuña Guengerich, Sara. 2015. «Capac women and the politics of marriage in early colonial Peru». *Colonial Latin American Review* 24 (2): 147-167.
- Vicuña Guengerich, Sara. 2023. «Las mujeres de Vilcabamba» *Historica* 47 (1): 173-198.
- Wuffarden, Luis Eduardo. 2005. «La descendencia real y el “renacimiento Inca” en el virreinato». En *Los Incas reyes del Perú*. Lima: Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito Perú, 175-251.
- Wuffarden, Luis Eduardo. 2022. «La memoria de los incas en el Corpus Christi del Cusco». En *Arte imperial inca. Sus orígenes y transformaciones desde la Conquista a la Independencia*. Lima: Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito Perú, 133-163.
- Zebregs&Röell. (s.f.). *An important Peruvian silver plaque with hammered decoration of the legendary wedding of Martin de Loyola and Beatriz Clara Coya*,

'the Spanish Prince and the Inca Princess'. <<https://zebregsroell.com/product/silver-martin-lollora-beatris-koya>>.

Fecha de recepción: 24/09/2024

Fecha de aprobación: 29/01/2025