

El motivo «torre» en el escudo de Cuzco y en los queros y otras vasijas andinas de madera de época colonial, del Museo de América (Madrid)¹

The figure of the tower in Cuzco's coat of arms and queros and other Colonial Andean wood vessels from the Museo de América (Madrid)

Luiz RAMOS GÓMEZ

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Historia de América II (Antropología de América)
lramosg@ghis.ucm.es

Recibido: 30 de junio de 2003

Aceptado: 30 de septiembre de 2003

RESUMEN

Se analiza el cambio que tuvo en el siglo XVII en el escudo de Cuzco, concedido en 1540, al aceptarse la imagen colonial con la que se representaba al *Cuzco* inca y al Tahuantinsuyu. También se estudia la figura central del escudo —una torre— en los queros y otras vasijas de madera andinas del Museo de América, y su equivalencia con el *usnu*.

PALABRAS CLAVE: Siglos XVII y XVIII, escudo de Cuzco, queros, torre, usnu, iconografía, heráldica.

ABSTRACT

We analyze the change that was performed in the seventeenth century in the Cuzco's coat of arms, granted in 1540, when it was accepted the way the colonial image represented the Inca Cuzco and the Tahuantinsuyu. We also study the central figure of this coat of arms, a tower, in the queros and in other kind of Colonial Andean vessels of the Museo de América, and its equivalence with the *usnu*.

KEYWORDS: 17th and 18th centuries, Cuzco's coat of arms, tower, usnu, queros, iconography, heraldry.

SUMARIO: 1. El escudo concedido a la ciudad de Cuzco en 1540. 2. Las variaciones del escudo de la ciudad de Cuzco en el siglo XVI y XVII. 3. La iconografía del escudo de Cuzco en la segunda mitad del siglo XVII. 4. El símbolo del Cuzco inca y del Tahuantinsuyu. 5. La «torre» en las vasijas coloniales de madera del Museo de América. 6. Recapitulación. 7. Referencias bibliográficas.

¹ Este artículo es resultado del proyecto 06/0035/2003, financiado por la Comunidad de Madrid.

1. El escudo concedido a la ciudad de Cuzco en 1540

En 1982, en el centro de una polémica causada por la búsqueda de símbolos que definieran la propia identidad, David de Rojas Silva publicaba «Las armas representativas de la ciudadanía cuzqueña»², trabajo que es base de partida obligada para abordar el estudio de la iconografía del escudo histórico de la ciudad de Cuzco. El emblema que en este momento nos interesa³ tiene su origen en la real cédula de 19 de julio de 1540, cuando se le concedió a la ciudad un blasón conformado por «un escudo que dentro del esté un castillo de oro en campo colorado, en memoria [de] que la dicha ciudad y el castillo della fueron conquistados por fuerza de armas en nuestro servicio. E por orla ocho cóndures, que son unas aves grandes a manera de buytres que hay en la provincia del Perú, en memoria que al tiempo que la dicha ciudad se ganó, abajaron las dichas aves a comer los muertos⁴ que en ella murieron, los cuales estén en campo de oro» (Montoto 1928: 75) (Figura 1a).

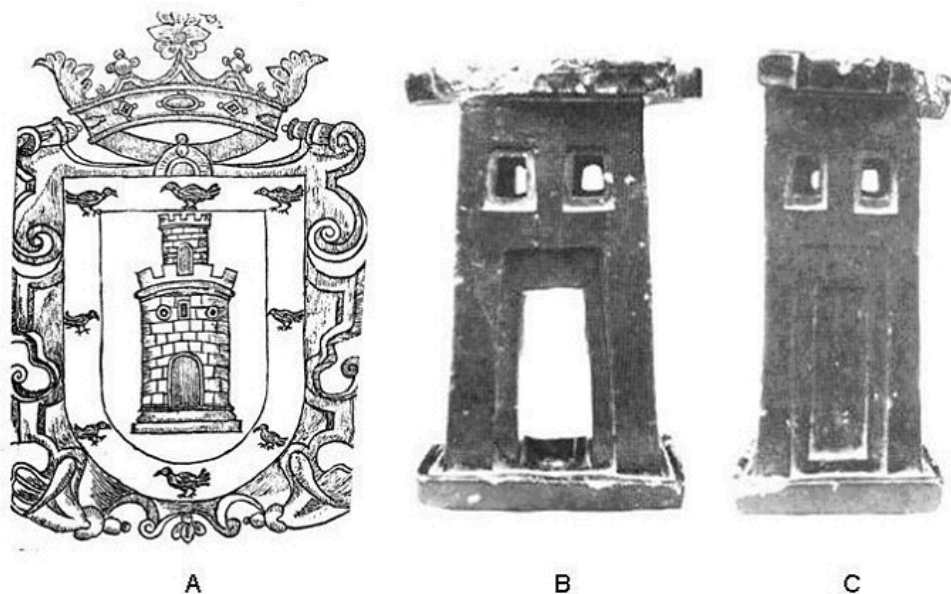


Figura 1: a) Escudo de armas de la ciudad de Cuzco. Imagen tomada de Esquivel y Navia (1980: 126 del vol. I), b) y c) Maquetas de torres incas. Imágenes tomadas de Agurto Calvo (1987:274).

² El artículo fue también incluido por Angles Vargas en su *Historia del Cusco incaico* (1988: 134 y ss. del vol. I).

³ Según Rojas Silva, hubo otro anterior, que fue «reassignado a la Villa Imperial de Potosí» (1982: 142).

⁴ Rojas Silva también publica esta real cédula, pero incluye tras «muertos» la palabra «naturales» (1982: 144). Esta puntualización —junto a otras modificaciones— también aparece en la transcripción publicada por Esquivel y Navia, quien dice que la toma de la obra de Juan Díaz de la Calle titulada *Iconismo de escudos y blasones*, compilada en 1654 (Esquivel y Navia 1980:127 del tomo I).

Ciertamente el texto queda más concreto si se introduce la palabra «naturales», si bien hubiera sido preferible que se hubiera antepuesto y no pospuesto a «muertos».

De la lectura de la real cédula de concesión se deduce que el suceso al que se alude es el fin del Cerco de Cuzco (1536-1537), que fue cuando se ganó la ciudad «por fuerza de armas» al conseguir los españoles y sus aliados andinos mantenerse en ella, teniendo que levantar el sitio el ejército inca encabezado por Manco Inca⁵. Pero además de la referencia al hecho global —«que la dicha ciudad» fue conquistada—, en el documento se da particular relevancia a una acción puntual de los españoles y de los andinos que les apoyaban, en concreto a la toma de un «castillo»; este edificio no puede ser otro que el recinto de Sacsayhuaman, habitualmente denominado La Fortaleza, que fue definitivamente conquistado hacia «fines de mayo de 1536» (Guillén Guillén 1979: 63 y 64). Ciertamente, la segunda y definitiva captura de Sacsayhuaman por los hispanoandinos fue uno de los episodios claves del Cerco del Cuzco, dada su estratégica situación, ya que, según se pone en boca de Hernando Pizarro en el relato del Cerco de Cuzco, desde ella «recibimos todo el daño, porque ella les hace espaldas [a los atacantes] para metérsenos en el pueblo [—en Cuzco—], a cuya causa tienen tanto atrevimiento, que, según el estado en que estamos, conservarse el pueblo dos días es imposible pues ya no tenemos ni poseemos más de la plaza; así que es necesario perder todas las vidas o ganar La Fortaleza, porque ganándola se asegura el pueblo, y de otra manera sería perderse» (Anónimo Pizarrista 1934: 17 y 18).

La toma de Sacsayhuaman por las fuerzas hispanoandinas⁶ no sólo se reflejó en la heráldica de la ciudad de Cuzco, pues también lo hizo en los escudos de armas concedidos a varios de los españoles que tomaron parte en la acción. Pero en ellos no se utilizó el símbolo de un *castillo*, sino el de una *fortaleza* o una *torre*, en clara alusión unas veces a la totalidad del conjunto de Sacsayhuaman y otras a los últimos edificios tomados, según reza en los escudos de armas de Pedro del Barco, Diego de Narváez, Juan Ortiz, Diego Rodríguez de Figueroa, Hernán Sánchez de Badajoz y en el de Lope Sánchez⁷. Como señaló Rojas Silva, mención especial merece el caso de Diego Rodríguez de Figueroa, porque el escudo que se le concedió el 15 de abril de 1540 no sólo reflejaba su participación en el asalto a Sacsayhuaman con la inclusión de «una torre blanca o de

⁵ Ya lo apuntó Esquivel y Navia, quien escribió que el escudo era consecuencia «de la victoria del año de 1536 en las guerras de Manco Inca, y no de la entrada a esta ciudad [de Pizarro y sus hombres] el año de 1533, que fue pacífica» (1980: 129 del vol. I).

⁶ Vid. la reconstrucción del hecho en Vega (1980: 57 y ss.).

⁷ En la parte alta del escudo que se le otorgó a Pedro del Barco el 12 de mayo de 1537 —en pleno Cerco del Cuzco—, entre otros elementos, figuraba «una torre de plata» y en la parte baja «una puente de sogas»; sin embargo, en la concesión de 25 de junio de 1542, se le dio un escudo en el que figuraba «una torre de oro en campo azul y encima della dos banderas de plata en memoria de la fortaleza de la ciudad del Cuzco, que ansí el ganó» (Montoto 1928: 44 y 45). A Narváez, el 22 de abril de 1545, se le concedió un escudo en el que, entre otros elementos figuraba «una fortaleza de color de oro [...] en memoria del trabajo que pasó en ganar la ciudad del Cuzco y la fortaleza della, y en la sostener» (Montoto 1928: 267). A Ortiz, el ocho de junio de 1540, se le concedió «un escudo que esté en él una torre de oro» a causa de diversas acciones que protagonizó y entre ellas el tomar La Fortaleza, en cuya asalto «fuystes uno de los que más a peligro se pusieron en la tomar e ganar de los dichos yndios, [...] fortaleza de la que fuisteis] capitán y alcaide un año poco más o menos» (Montoto 1928: 283 y 284). A Rodríguez de Figueroa, por su acción en la toma y defensa de La Fortaleza, se le dio «una torre blanca o de plata en campo colorado» (Montoto 1928: 342). A Sánchez de Badajoz, «conquistador de la provincia del Perú», se le otorgó «una torre de plata [y] arriada a ella una escala de madera verde», en clara alusión a las utilizadas para el asalto a Sacsayhuaman (Montoto 1928: 367). A Sánchez, «vecino de la ciudad del Cuzco», se le concedió colocar en la divisa de «unos plumajes de colores, [...] una torre de plata», que creemos puede ser símbolo de Sacsayhuaman (Montoto 1928: 368).

plata en campo colorado», sino que se aproxima al emblema de la ciudad —que se concedió un mes después— al llevar por «orla [de la torre] ocho buytres que por otro nombre se dicen cóndores, de color negro en campo de oro» (Montoto 1928: 343).

2. Las variaciones del escudo de la ciudad de Cuzco en el siglo XVI y XVII

El escudo de Cuzco sufrió alteraciones de distinto tipo en el XVI y XVII, siendo la menos llamativa —al menos a nuestra vista, que no a la de la Heráldica— la de convertir el castillo en torre, variación que en opinión de Rojas Silva puede deberse a la visión del escudo concedido a Rodríguez de Figueroa, que en lo demás era similar al de la ciudad (1982: 145). También es posible que el cambio se pudiera haber debido a la voluntad de aludir iconográficamente a Sacsayhuaman desde la óptica de la Heráldica, representando al conjunto su torre principal, denominada Moyocmarca, aquella que Pedro Sancho describe como «hecha a modo de cubo redondo, con cuatro o cinco pisos superpuestos» (Capítulo «Descripción de la ciudad del Cuzco [...]»; 1986: 136), y de la que desconocemos «cuánto [...] sobrevivió hasta el siglo XVII, si [es que] algo llegó» (Dean 2002: 216, nota 34). A estas posibilidades hay que sumar la hipótesis —para nosotros descartable— de que la figura de la torre representase al Suntuurhuasi, a decir de Garcilaso «un hermosísimo cubo redondo» situado ante el Amarucancha, en la plaza Huacaypata (Primera parte, lib. VII, cap. X; 1963: 261 del tomo II)⁸, edificio al que algunos dan funciones parecidas al Llaguasi⁹. Fuera por una de estas causas o por otra distinta, lo cierto es que el *castillo* de la real cédula de 1540 se mantuvo en unos casos y en otros se convirtió en *torre*, pero no en una torre inca, como hubiera sido lógico si se hubiera querido reproducir un edificio real del Cuzco prehispánico, sino en una torre hispana con muros verticales, vano de entrada en arco, almenas y troneras, es decir, ajustada al estereotipo de las representaciones heráldicas¹⁰.

De mayor trascendencia es lo ocurrido con la orla de cóndores, que si bien se mantuvo en algunas representaciones (Figura 1a)¹¹, en otras desapareció completa-

⁸ Garcilaso describe el edificio en la *Historia General del Perú* (lib. I, cap. XXXI, 1960: 60 y 61 del tomo III), indicando que fue derruido antes de su partida de Cuzco, es decir antes de 1560.

⁹ Betanzos achaca la realización del Llaguasi a Pachacutec, diciendo que «las insignias e cosas desto que en la guerra traían [los señores vencidos] cuando así fueron presos, mando el ynga que todo fuese puesto en una casa que [...] por él fue señalada, la cual casa nombró e mandó que se nombrase Llaguasi» (Primera parte, cap. XIX; 1987: 96). Según Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo, el suntuurhuasi «servía de gran sala donde se depositaban el botín y los trofeos tomados en las guerras de conquista, así como los estandartes y otras insignias de los ejércitos incaicos» (1998:182).

¹⁰ En ocasiones, sobre el castillo o sobre la torre aparece un águila, que según Rojas Silva es parte de las dos águilas heráldicas que en 1534 había ordenado Carlos I que se incorporaran a un escudo previo al que venimos tratando (1982:143); un ejemplar de este tipo es el que en 1650 describe Vasco de Contreras y Valverde, quien dice que Cuzco «tiene por armas un escudo con un castillo en campo de oro, una águila real encima, coronada, y un letreiro que dice: “La gran ciudad del Cuzco”» (1965: 3).

¹¹ A este modelo se ajusta el escudo que Esquivel y Navia toma de la obra de Juan Díaz de la Calle titulada *Iconismo de escudos y blasones*, compilada en 1654 (Esquivel y Navia 1980: 127 del tomo I) (Figura 10), y que Rojas Silva describe de la siguiente forma: por elemento central tiene «una torre donjonada de homenaje. Por pieza honorable lleva una bordura cargada de ocho aves (cóndores) paradas y de vuelos bajos, de las cuales cinco miran a la diestra y las restantes están siniestradas» (1982: 147).

mente. Aunque no hemos encontrado ninguna referencia que explique el por qué de la transformación e incluso de la eliminación de la orla de aves, no nos parece descabellado pensar que el hecho tiene que ver con la superación de traumáticos y sangrientos acontecimientos del pasado, como fue el del Cerco del Cuzco, al que la orla de las dichas aves estaba íntimamente conectada porque recordaba «que al tiempo que la dicha ciudad se ganó, abajaron las dichas aves a comer los muertos que en ella murieron», aludiéndose sin duda a las bajas del ejército de Manco Inca. En relación con la actitud de cerrar heridas, queremos recordar lo que narra Garcilaso al hablar del Corpus de 1554, cuando el cañari Francisco Chillchi exhibió la cabeza del orejón a quien había vencido en combate singular y público ocurrido durante el Cerco de Cuzco; esa acción provocó la inmediata y airada reacción de los orejones, que justificó el noble inca más anciano al decir que «este perro auca, en lugar de solemnizar la fiesta viene con esta cabeza a recordar cosas pasadas que estaban muy bien olvidadas» (Historia General del Perú, libro VIII, cap I; 1965:129 del tomo IV).

Desafortunadamente no sabemos en qué momento y cómo se fue transformando el escudo de Cuzco, ya que no se han conservado representaciones significativas y bien fechadas que correspondan al siglo XVI y a la primera mitad del XVII¹², y ni siquiera Felipe Guaman Poma de Ayala reproduce algún emblema de la ciudad¹³.

3. La iconografía del escudo de Cuzco en la segunda mitad del siglo XVII

Si atendemos a lo que nos dice Vasco de Contreras en 1650 cuando escribe que «Cuzco tiene por armas un escudo con un castillo en campo de oro» (1965: 3), o al dibujo que figura en la obra de Juan Díaz de La Calle de 1654 (Esquivel y Navia 1980: 127 del tomo I), y que consta de una torre con una orla de ocho cóndores (Figura 1a), debemos concluir que a comienzos de la segunda mitad del siglo XVII, el escudo de Cuzco podía representarse como un castillo o como una torre, y tener o carecer de una orla de cóndores. Sin embargo, al poco se produjo un hecho singular, pues en 1664 Juan Mogrovejo de la Cerda escribía que la borla del sapainca o mascapaycha, el símbolo más significativo del Tahuantinsuyu en la época colonial, figuraba en el emblema de la ciudad desde 1572 por concesión del virrey Toledo¹⁴, diciendo que desde esa fecha las armas de Cuzco son «las de los reyes

¹² El escudo que se encuentra en la sede de Cuzco del Instituto Nacional de Cultura y que Gisbert consideró «presuntamente» como el más antiguo (1980: 158 y figura 174), es fechado por Rojas Silva como de «inicios del siglo XVIII» (1982: 148 y 164, tercera figura de la segunda columna); también nos parece tardío el emblema que reproduce Rojas Silva utilizando una copia existente en el Museo Arqueológico de la Universidad (1982: 146 y 164, tercera figura de la primera columna). Es posible que a estos dos escudos se refieran Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo cuando hablan de dos cuadros «uno del siglo XVI y otro del siglo XVII, que se hallan en el Museo Histórico Regional del Instituto Nacional de Cultura del Cuzco» (1998: 183), y que no reproducen.

¹³ Ningún dato puede extraerse de las representaciones de los diversos acontecimientos que —acertada o erróneamente— Guaman sitúa en Cuzco, ni tampoco de su mapa mundi ni de su reproducción de la ciudad, donde sí dibuja Sacsayhuaman (Figura 11 C) (983-984 [1001-1002] y 1051 [1059]; 1987: 1078-1079 y 1134 del tomo 29c).

¹⁴ Señala que en esta fecha el virrey Toledo «dijo que aprobaba y aprobó las armas que la gran ciudad del Cuzco le pide» (Mogrovejo de La Cerda 1983: 131).

ingas: un castillo con la borla carmesí, llamada *mascapaycha*» (1983:131). Nosotros no hemos encontrado referencia documental alguna a esta concesión, por lo que debemos ponerla en duda, pero su certeza o falsedad no puede hacernos olvidar que en 1664 Mogrovejo de la Cerda afirmaba que en el escudo de Cuzco figuraba una *mascapaycha*, motivo éste que, a pesar de lo que él decía, debía ser de reciente utilización, si atendemos a los datos proporcionados por Vasco de Contreras y Juan Díaz de la Calle.

Las primeras imágenes que tenemos del escudo de Cuzco con objetos o elementos incaicos son dos, ambas posteriores al terremoto de 1650 y relacionadas directamente con la Compañía de Jesús. La primera es el escudo de la fachada de la sede de la Sociedad de Artesanos, que fue la capilla de San Ignacio de Loyola, contigua a la iglesia de la Compañía de Jesús, en la Plaza de Armas del Cuzco, y que puede fecharse hacia 1668, cuando se consagró el templo tras ser reconstruido después del terremoto de 1650. La segunda es un dintel del cuzqueño Colegio de Caciques de San Borja, a cargo de la Compañía de Jesús, fechado hacia 1670 (Dean 2002:136, lam. 41 y 42. Cummins 1991: 220, fig. 10).

El escudo jesuita de la capilla de San Ignacio está dividido en dos partes superpuestas (Figura 2). La superior está formada básicamente por dos cuarteles, ocupados el uno por el escudo reducido de España, y el otro por la efigie de San Ignacio; la inferior —la que más nos interesa— por un único cuartel, en el que se reproduce el escudo de Cuzco. Éste está conformado por una torre cuadrangular situada sobre unas gradas; tiene dos cuerpos y en la cornisa del inferior se han colocado dos aves —¿cóndores?— en reposo, de perfil y enfrentadas, que quizá sean una lejana reminiscencia de la orla de cóndores que ornaba el escudo concedido en 1540. La torre del emblema es claramente hispana, pues tiene vanos de acceso en arco de medio punto y muros verticales; además, su cuerpo alto está almenado y el bajo tiene dos troneras. Sin embargo, como aditamento aparecen una serie de elementos claramente incaicos, como son la borla o *mascapaycha* que nace del centro de la cornisa del

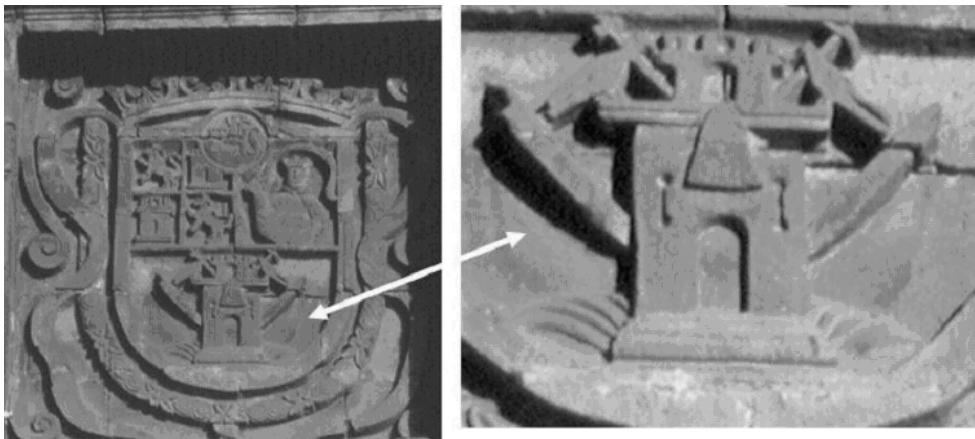


Figura 2: Escudo de la fachada de la Capilla de San Ignacio, Iglesia de La Compañía, Cuzco; c. 1668.

cuerpo inferior y las armas incas fijadas a los laterales de la torre, lanzas de astas emplumadas en el cuerpo inferior y alabardas en el superior.

El dintel del Colegio de Caciques de San Borja tiene tres unidades (Figura 3); la primera es el emblema reducido de España, la segunda el de la Compañía de Jesús y la tercera —poco detallada en sus elementos— un escudo formado por un águila bicéfala alada entre cuyas cabezas aparece un yelmo, y cuyo interior se divide en dos zonas superpuestas, de las que la inferior está partida en dos cuarteles. En la zona alta de este último escudo se han representado elementos de claro sabor andino, en concreto dos felinos —pumas o jaguares— de cuyas bocas nace un arco iris bajo el que se ha colocado una borla o mascapaycha rematada por una pluma y sujeta a un ceñidor de cabeza o llauto que adopta forma circular, tocado que está flanqueada por dos serpientes coronadas. La zona inferior del escudo está formado por dos cuarteles; en el derecho se representa un águila bicéfala sobre la que campea la frase «Ave María» y en el izquierdo se ha colocado un emblema de Cuzco —la torre— en el que se mezclan elementos incaicos e hispanos. Esta torre tiene dos cuerpos y es claramente hispana, pues tiene paredes rectas y un vano de acceso en arco; también cabe reseñar que sobre la cornisa del cuerpo alto se han colocado dos motivos cuadrangulares, que a juzgar por lo visto en el escudo de la capilla de San Ignacio podrían corresponder a dos aves que fuesen reminiscencia de las de la orla de la real cédula de 1540. Pero la torre también cuenta con elementos incaicos, como es el casco



Figura 3: Dintel del Colegio de Caciques de San Borja, Cuzco; c. 1670. Imágenes tomadas de Dean (2002: 137)

de guerra —vid. el reproducido en la figura 8b— colocado sobre el edificio y las dos lanzas de astas emplumadas que flanquean el cuerpo bajo.

Tanto en el escudo de la capilla de San Ignacio como en los del dintel del Colegio de Caciques aparecen tres elementos similares: los emblemas de España, de la Compañía y de la ciudad de Cuzco —la torre—, con la diferencia de que éste tiene entidad propia en el primer edificio y está complementado por otros conjuntos en el segundo. A estos emblemas debemos sumar unos motivos directamente relacionados con los edificios en los que se encuentran, pues en el primero se ha tallado la figura de San Ignacio y en el segundo un bloque de elementos heráldicos —la borla o mascapaycha, los pumas y el arco iris— que están directamente relacionados con el Tahuantinsuyu y que son una clara alusión a la raíz donde se fundamentaba la nobleza de quienes estudiaban en el Colegio¹⁵; a esta indicación del estatus de los colegiales hemos de sumar la inscripción «Ave María», con la que se indicaba la cristiandad de los colegiales o se hacía referencia a su protectora¹⁶.

Con respecto al símbolo de Cuzco, es decir, a la torre en esta ocasión ornada con elementos incas, si bien podemos pensar que la que figura en el escudo del dintel del Colegio de Caciques sólo era visible para quienes deambulaban por él, no puede decirse lo mismo de la que campeaba en el escudo de la Capilla de San Ignacio, que era pública, pues daba nada menos que a la Plaza de Armas de Cuzco. Ciertamente, la existencia de motivos incas en esos escudos y el dato dado en 1664 por Mogrovejo de la Cerda sobre la presencia de una borla o mascapaycha en el emblema de la ciudad, obligan a pensar que detrás de ellos esté la presión o la influencia de la nobleza incaica, o la aparición de un naciente *incanismo*¹⁷. Sin embargo, no podemos dejar de considerar como más probable la posibilidad de que la presencia de esos elementos se deba a la voluntad política de los dirigentes hispanocriollos, seculares y religiosos, de la sociedad cuzqueña, quienes a través de esos símbolos mostraban con orgullo al resto del virreinato que su ciudad había sido la capital incaica y que en función de ello, el 24 de abril de 1540 se le había concedido ser «la más principal e [de] primer voto de todas las otras ciudades e villas que oviere en toda esa dicha provincia de la Nueva Castilla», Lima incluida.

Ciertamente, los símbolos incas colocados en el escudo de Cuzco tenían su raíz en la función que la ciudad tuvo en el Tahuantinsuyu, pero su presencia en el escudo no significaba ni el desear su reactivación, ni el comulgar con sus valores o con su articulación sociopolítica, sino sólo que en la grandeza de su pasado prehispánico se cimentaba el esplendor de su presente colonial.

¹⁵ Cummins señala que «a mediados del siglo XVII, la imagen del felino y del arco iris se utilizó para representar a los curacas, asociando su posición colonial con símbolos del poder inca» (2002: 280).

¹⁶ Gisbert, que en lo demás interpreta de una forma parecida el escudo del Colegio de Caciques, señala que el «Ave María simboliza el catolicismo hispano que en esos momentos propugnaba en el mundo cristiano el dogma de la Inmaculada» (1980:168, figs. 203 y 205).

¹⁷ El incanismo es «el sentimiento de identidad con lo inca, con las glorias reales o supuesta[s] del Tawantinsuyu. Como sentimiento se vuelve intemporal, o atemporal, [porque] se refiere a un pasado lejano o cercano, según las circunstancias en que es evocado [...] La ideología de lo inca se basa en su existencia, [en]su presencia [...] Es el sentir de la vigencia y vida de lo inca» (Flores Ochoa 1990: 11 y 12).

4. El símbolo del Cuzco inca y del Tahuantinsuyu

Pero lo dicho no quiere decir que la torre ornada o complementada con objetos o símbolos del Tahuantinsuyu haya sido una composición colonial creada ex profeso para significar a una ciudad hispana con raíces incas, ya que es posible que la imagen haya representado primero al Cuzco inca y por extensión al Tahuantinsuyu en su conjunto. A esta conclusión nos conduce la referencia de Juan Mogrovejo de la Cerda de que las armas de Cuzco son «las de los reyes ingas: un castillo con la borla carmesí, llamada *mascapaycha*» (1983:131) y, sobre todo, la figura más antigua que conocemos de una torre matizada por símbolos incas; este motivo se encuentra en la bandera inca o *unancha* que enarbolan los guerreros de Manco Inca que sitian Cuzco, y que está situada hacia la zona media del borde lateral derecho del cuadro «Aparición y Milagro de la Virgen en el Sitio del Cuzco» (Figura 4), de fecha incierta, pero anterior a 1654¹⁸.

Según recogió Cobo, «el guión o estandarte real [de los incas] era una banderilla cuadrada y pequeña, de diez o doce palmos de ruedo, hecha de lienzo de algodón o de lana. Iba puesta en el remate de una asta larga, tendida y tiesa, sin que la ondease el aire, y en ella pintaba cada rey sus armas y divisas, porque cada uno las escogía diferentes, aunque las generales del linaje de los incas eran el arco celeste y dos culebras tendidas a lo largo, paralelas, con la borla que servía de corona, a las cuales solía añadir por divisa y blasón cada rey las que le parecía, como un león, una águila y otras figuras. Tenía por [... borde¹⁹] el dicho estandarte ciertas plumas coloradas y largas, puestas a trechos» (Cobo, lib. XII, cap. XXXVI; 1964: 139 del tomo II). A esta descripción se ajusta la bandera que se representa en el cuadro, cuyo lienzo se divide en cuatro cuarteles²⁰.

En el superior de la derecha y en el inferior de la izquierda, se reproduce una torre que parece hispana y que en nada se asemeja a la irreal representación de Sacsayhuaman que figura en el cuadro²¹; esta torre está enmarcada por un arco iris que parece surgir —la imagen es borrosa— de serpientes situadas en posición vertical. En el cuartel inferior de la derecha parece que se han colocado unas aves que portan una *mascapaycha* y en el superior de la izquierda un puma bajo un arco iris. Evidentemente, en una bandera inca portada por los soldados de Manco Inca que asedian Cuzco, la torre no puede representar al Cuzco hispano, sino al Cuzco incaico, simbolizando también al Tahuantinsuyu junto a los otros motivos de la enseña.

¹⁸ El cuadro, que representa el denominado «Milagro del Suntuahuasi», se encuentra en el Conjunto Museográfico Enrique Udaondo, en Luján, provincia de Buenos Aires. Según señalan Schenone, Jaúregui y Burucúa, el cuadro tiene que ser anterior a 1654, pues en ese año se desmanteló la cuzqueña Iglesia del Triunfo, para donde fue realizado (1994: 21), si bien siguió exhibiéndose en el nuevo edificio, inaugurado en 1732 (Alcalá 1999: 116).

En *El Barroco Peruano* (2002: 49), se reproduce una copia del lienzo original, que se fecha en 1741, y donde se mantiene la bandera inca.

¹⁹ En el original figura «borla», lo que tomamos por una clara errata dado el sentido del texto.

²⁰ Basamos nuestro análisis del cuadro en la reproducción que se publica en *Siglos de Oro* (1999: 180).

²¹ Schenone, Jaúregui y Burucúa indican que la representación de Sacsayhuaman tiene una extraordinaria semejanza con la fortaleza que aparece en el lienzo «Santiago en Clavijo», de Roelas (1994: 203).

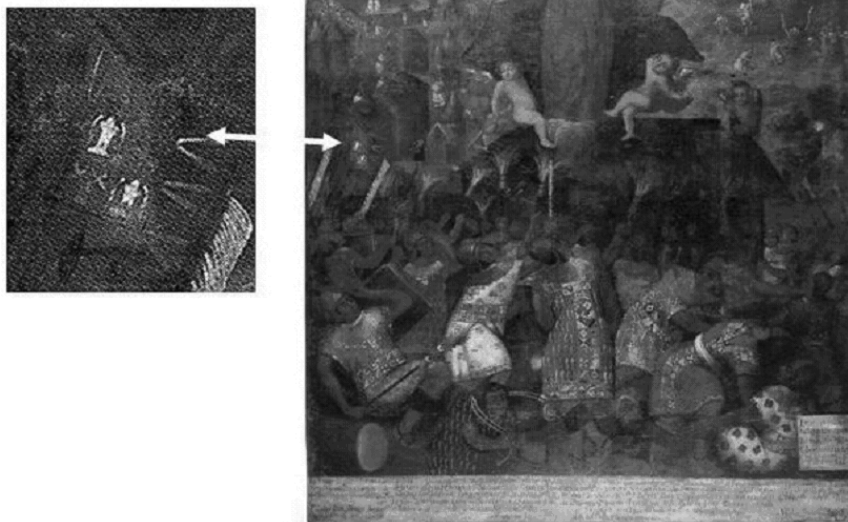


Figura 4: Cuadro «Aparición y milagro de la Virgen en el sitio del Cuzco», Conjunto Museográfico Enrique Udaondo, Luján; anterior a 1654. Imagen tomada de *Los siglos de Oro* (1999: 180).

A este ejemplo debemos sumar otro que se encuentra en un lienzo mucho más conocido, pero en el que no ha sido tenido en cuenta el rasgo que perseguimos; nos referimos al cuadro «Matrimonio de don Martín de Loyola con doña Beatriz Ñusta y de don Juan de Borja con doña Lorenza Ynga de Loyola», generalmente conocido como «Matrimonio de don Martín de Loyola y doña Beatriz Ñusta», cuyo original, de pintor anónimo, se encuentra en la iglesia cuzqueña de La Compañía de Jesús, en Cuzco, y se fecha a fines del siglo XVII (Figura 5). En el lienzo²² se han representado dos torres; una es un elemento arquitectónico que está situado sobre San Francisco de Borja, y la otra se encuentra en la parte derecha del lienzo, a la izquierda del grupo formado por Diego Sayri Túpac, Felipe Túpac Amaru y Cusi Huaracay, esposa de Sayri Túpac, y está pintada sobre la puerta de una posible iglesia. La primera torre es semejante a las hispanas reproducidas en la heráldica y carece de aditamentos incaicos. La segunda torre parece tener —la visión no es muy clara— dos cuerpos; de sus flancos salen lanzas y alabardas incas, y está enmarcada por dos pumas de cuyas bocas brota un arco iris de cuyo centro pende una borla o mascapaycha; ésta está situada sobre la cúspide de la zona central del segundo cuerpo de la torre, que arranca de una cornisa en cuya parte media parece que hay otra mascapaycha.

²² Basamos nuestro análisis del cuadro en la reproducción que se publica en *El barroco peruano* (2002: 208 y 209).



Figura 5: Cuadro «Matrimonio de Martín García de Loyola con la Ñusta Betriz [...], Iglesia de La Compañía, Cuzco; último tercio del s. XVII. Imagen general tomada de Alcalá (2002: 126) y de detalle de *El Barroco Peruano* (2002: 208).

Lo que le hace especial al edificio es el hecho de que no se haya pintado una torre hispana, sino una inca, al menos en el cuerpo inferior, pues a semejanza de las maquetas de torres incas (Figura 1b y c) que publicó Agurto Calvo (1987: 274), tiene las paredes inclinadas hacia el interior, puerta trapezoidal y carece de troneras y de almenas²³; en aparente contradicción con esta imagen está el posible segundo cuerpo de la torre, que parece terminar en una cúpula, elemento claramente occidental. Lamentablemente no tenemos a la vista una imagen más detallada que la publicada en *El Barroco Peruano* y tampoco nos ayudan las copias de época que se hicieron del cuadro, porque en ellas o varía el motivo, o se suprime²⁴. Estas circunstancias nos impiden identificar con alguna seguridad los elementos que componen la parte

²³ Otro elemento característico es la existencia de una desarrollada cornisa; sin embargo no podemos tomar este rasgo como sintomático por aparecer también en las torres hispanas.

²⁴ Gracias a la amabilidad y profesionalidad de Dña. Eloisa Ferrari hemos podido contemplar en Madrid, con detalle, el cuadro que sobre el mismo tema posee el Museo Pedro de Osma, y que se fecha en 1718 (*El barroco peruano* 2002: 211). La torre que en él figura es muy difícil de ver, pero se aprecia que es plenamente hispana, de dos cuerpos, flanqueada por lanzas y posiblemente enmarcada por un arco iris de cuya parte central pendía una borla; el cuerpo inferior del edificio es almenado, tiene un vano de acceso con arco de medio punto y ventanas circulares, vanos que parece que también tenía el cuerpo superior. El lienzo que sobre el mismo tema existe en el Beaterio de Copacabana carece del motivo que nos interesa (*El barroco peruano* 2002: 214-215).

alta de la torre, pero no obstante queremos apuntar que quien lo pintó quizá no entendió bien el motivo que debía haber copiado, que es posible que fuese un segundo cuerpo coronado por un casco inca similar al que aparece sobre la torre representada en el dintel del Colegio de Caciques de San Borja.

¿Qué se pretendió al incluir dos torres en el lienzo «Matrimonio de don Martín García de Loyola con doña Beatriz Ñusta»? Con la inca el significar al Cuzco prehispánico y por extensión al Tahuantinsuyu, aunque fuese ya el colonial, en paralelo al mensaje que transmiten las figuras y el atuendo de Diego Sayri Túpac, Felipe Túpac Amaru, Cusi Huarca y la ñusta Beatriz; con la otra torre, la arquitectónica, se quiso representar al Cuzco colonial como supuesto testigo y beneficiario de la unión de la ñusta Beatriz con Martín de Loyola, y de Ana María Clara Coya de Loyola con don Juan Henríquez de Borja, que — como reza en la inexacta cartela del cuadro²⁵— significó que «emparentaron entre sí y con la real casa de los reyes incas del Perú las dos casas de Loyola y Borja, cuya sucesión está hoy en los excmos. señores marqueses de Alcañices, grandes de primera clase».

Quizá un poco antes, quizá algo después o quizá al mismo tiempo, se pintaban los cuadros de la Procesión del Corpus en el Cuzco, realizados para la parroquia de Santa Ana aproximadamente entre 1674 y 1684 (Dean 2002: 61; Wuffarden 1996: 28). Uno de los temas de la serie es la procesión de las cofradías indígenas de Cuzco, habiéndose representado en seis ocasiones la esplendorosa figura de sus alféreces, que van ricamente vestidos al modo inca colonial y se tocan con una compleja mascapaycha. Este último elemento está constituido por la borla o mascapaycha propiamente dicha, que nace de un soporte fijado al cingulo de cabeza o llauto, de donde arranca una enorme arquitectura que minimiza la parte esencial del tocado: la borla; esa zona alta del ornato tiene como eje una pluma —sin duda metálica— que se flanquea o en la que se engarzan elementos como flores, lanzas de astas emplumadas y alabardas, mascapaychas en miniatura sustentadas por cóndores, pumas o serpientes, o torres, que es el elemento que actualmente nos interesa (Dean 2002: figuras 30, 31 y 33 a 36²⁶).

Por causas que desconocemos, la torre sólo aparece en tres de los seis cuadros en los que se han representado mascapaychas (Figura 6), dos de las cuales ornaban a los alféreces de las cofradías de Santiago y de San Cristóbal, mientras que la tercera, la correspondiente al alférez de «La Linda»²⁷, está colocada sobre un cojín portado por un ayudante, sin duda porque quien debía tocarse con ella pasaba en ese momento ante un altar en el que estaba expuesto el Altísimo (Wuffarden 1996: 85 y 86)²⁸. En los cuadros de las Cofradías de Santiago y de San Cristóbal, la torre es claramente hispana, las paredes aparecen sin aditamento alguno y está colocada en la parte medio-alta de la pluma que la soporta; en el cuadro de las Cofradías de Santa Rosa

²⁵ Para la verdadera identidad de los personajes, vid. García Sáiz (2002: 210).

²⁶ Advertimos que parte de algunos de los esquemas de los tocados que Dean reproduce junto a las fotos, no se corresponden con la realidad.

²⁷ Según reza en el cuadro, el alférez de 'La Linda' es el hijo de Baltasar Tupa Puma, que también se representa.

²⁸ Otras hipótesis en Dean (2002: 105).



Figura 6: Mascapaychas de los alféreces de las cofradías de San Cristóbal, de Santiago y de La Linda, de la serie «Corpus Christi en Cuzco», Museo Arzobispal de Cuzco; entre 1674 y 1684.

y «La Linda», la torre también parece hispana, corona la pluma y de sus laterales brotan dos pares de alas, quizá de cóndores.

Teniendo en cuenta que la torre forma parte de la zona alta del tocado de los nobles incas que ejercían de alféreces y que los elementos que componen el conjunto son símbolos relacionados con el Tahuantinsuyu, no puede dejar de resultarnos extraño que ninguna de las tres torres de la serie de la Procesión del Corpus sea inca, cuando hemos visto que el modelo existía en un cuadro aproximadamente coetáneo, como es el del «Matrimonio de Martín García de Loyola con doña Beatriz Ñusta». Esta extrañeza aumenta si tenemos en cuenta que la nobleza incaica colonial fundamentaba su rango en el entronque con quienes gobernaron el Tahuantinsuyu, y que mostraba visualmente esa conexión mediante la utilización de ropas y emblemas supuesta o realmente prehispánicos²⁹, entre los que debería haber estado la torre inca. Ciertamente la explicación del por qué no se utilizó este elemento no está en que estuviese prohibido³⁰, sino probablemente en que no se creyó necesario su empleo porque su papel lo cumplía a la perfección la torre hispana, que en contextos como el que nos ocupa se veía como símbolo del Cuzco incaico en particular y del Tahuantinsuyu en general, ya que era el conjunto el que daba el significado al motivo.

Por esta misma razón, no son incas las torres que figuran en los tocados de algunos de los nobles real o supuestamente entroncados con los sapainca del

²⁹ Dean hace hincapié en esta idea, indicando por ejemplo que «aunque en la vida diaria estos caciques por lo general imitaban la moda de la elite hispana, ellos crearon un disfraz transcultural que subrayaba su papel mediador entre el pasado incaico y el presente cristiano, y entre las autoridades coloniales hispanas y sus seguidores nativos. [... Así], aunque el cortejo de los cabildantes de la[s] parroquia[s] que se pintan en la Procesión del Corpus] lleva[n] sombrías túnicas nativas [—uncus—] cubiertas con mantos de color oscuro, así como calzas, zapatos y sombrero europeo, los [... alféreces] resplandecen en telas ricas y coloridas, con accesorios dorados y tocados ornados, extraídos de la ropa incaica precolombina» (2002: 115).

³⁰ Aunque no existió ninguna disposición de este tipo, no podemos dejar de señalar que la torre inca que hemos localizado en el cuadro del «Matrimonio de don Martín de Loyola y doña Beatriz Ñusta» es difícilmente visible, por lo que podríamos calificarla de «semi oculta».

Tahuantinsuyu que se retrataron en lienzos del siglo XVIII³¹, ni tampoco la torre que se pintó en un lateral del cuadro «Retrato de mujer noble descendiente de los incas» (Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedeo 1998: 149) o «Retrato de coya con paisaje» (*Los Siglos de Oro* 1999: 190), ni tampoco son incas las torres —casi cilindros— que aparecen en los laterales del cuadro «El gran ñusta Chañancoricoca», donde se recrea un acontecimiento prehispánico (Ramos Gómez 2001: 171).

5. La «torre» en las vasijas coloniales de madera del Museo de América

En el Museo de América de Madrid hay tres queros³² de madera, de época colonial y de fecha incierta —¿siglo XVIII?—, en los que se representa una batalla entre guerreros incas y antis o chunchos, o habitantes de la selva (Figura 7), y de cuya decoración forma parte una torre representada de forma figurativa y claramente emparentada con la hispana vista en la heráldica³³. Aunque este motivo tiene entidad propia, indudablemente está asociado a los combatientes serranos y se sitúa tras estos guerreros o bajo ellos al final de la fila que forman³⁴, dándose en este caso la sensación de que alguno de ellos —generalmente un hondero— está colocado sobre el edificio³⁵. Las tres torres (Figura 8) son cuadrangulares y finalizan en un techo plano; se sitúan sobre una plataforma de dos o tres peldaños, que en un caso —pieza 7521— está colocada sobre un segmento de círculo que quizá pueda interpretarse como una elevación³⁶. En dos casos —piezas 7521 y 7553— las torres están formadas por dos cuerpos superpuestos, teniendo el superior de la pieza 7553 un vano de forma circular y una desarrollada cornisa de dos elementos; el cuerpo inferior de las tres piezas termina en cornisas de dos elementos y en su interior presentan un alto vano de entrada que finaliza en arco de medio punto.

Estas torres aparecen complementadas por diversos motivos colocados en uno o en sus dos laterales, excepción hecha del quero 7553, que únicamente presenta un

³¹ El conjunto fue publicado por primera vez por Rowe, quien apenas menciona las torres de los tocados (1984: 111).

³² Los queros son vasijas en forma de tronco de cono invertido, con paredes cóncavas.

³³ Este paralelismo le hace pensar a Cummins que las vasijas en las que aparecen estas torres pueden ser de fines del XVII o de inicios del XVIII (2002: 255, nota 108).

³⁴ La disposición de los guerreros no se ajusta en absoluto a la descrita por Jerez en los ejércitos incas, pues dice que «en la delantera vienen honderos [...] Tras de estos vienen otros con porras y hachas de armas [...] Tras estos vienen otros con lanzas pequeñas arrojadizas, como dardos. En la retaguardia vienen piqueros con lanzas largas de treinta palmos [...] Todos vienen repartidos en sus escuadras, con sus banderas y capitanes que los mandan, con tanto concierto como turcos» (Jerez 1987: 204 y 205).

³⁵ Liebscher (1986) publica una serie de motivos que se ajustan a este esquema en las láminas XIII-5 y XIV-6, 7 y 8; por contra, en la lámina XV-1, quien corona la torre es un guerrero con alabarda y escudo.

Como apunta Cummins (2002: 255, nota 108), no puede descartarse la posibilidad de que el motivo del guerrero inca situado encima de la torre esté imitando al guerrero hispano que está en la torre que figura en el escudo del obispo Manuel Mollinedo. Este prelado ocupó el obispado de Cuzco entre 1673 y 1699, y su emblema fue sobradamente conocido por decorar fachadas, altares y lienzos.

³⁶ Es posible que el mismo sentido tengan los arcos que salen de las gradas sobre las que se sustenta la torre representada en el escudo de la fachada de la capilla de San Ignacio (Figura 2).

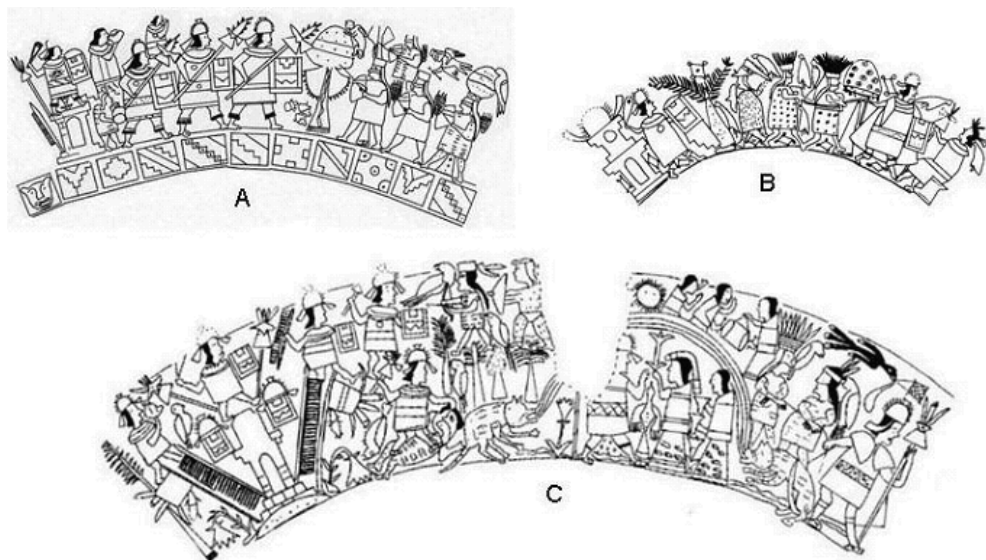


Figura 7: Desarrollos parciales de los queros del Museo de América números: a) 7511; b) 7553 y c) 7521. Dibujos de J.P.R.

casco de guerra inca sobre su parte más alta³⁷. Del lateral derecho de la torre de la vasija 7511 arrancan dos lanzas, de las que una tiene el asta emplumada y se sitúa en el nacimiento del edificio, y la otra en lugar de hierro tienen tres largas plumas³⁸ y se ha colocado sobre su techo³⁹.

La torre del quero 7521 (Figura 8c) es la más compleja, pues está matizada por una serie de motivos dispuestos simétricamente en sus dos laterales. Así, el cuerpo superior del edificio se flanquea por sendos escudos cuadrangulares coronados por cascos de guerra incas; de la zona alta del cuerpo superior arrancan unas pseudoalabardas rematadas por plumas y del nacimiento del cuerpo inferior una lanza cuya asta está emplumada; en el montículo sobre el que se sustenta la torre, se han colocado flores de cantu, y en el primer escalón de las gradas una compleja bandera inca o unancha que se ajusta a la descripción que recogimos de Cobo —vid. cuarto apartado—. Esta bandera está formada por un lienzo cuadrangular y rígido en el que no se aprecia ninguna figura reconocible y se remata lateralmente por plumas de ave de distinto tamaño, posiblemente de cóndor; de su parte baja, en la zona de confluencia con el asta, pende una porra con puntas, que es un arma que manejan algunos chunchos vestidos con piel de oso, como el que figura —lamen-

³⁷ En los laterales de la torre de este quero hay rombos y flores de ñuchu, motivos que interpretamos como elementos de relleno, habituales en este y en otros queros.

³⁸ Liebscher sugiere que este tipo de objeto podría ser un *sunturpaucar*, o emblema de poder inca (1986: 62 y 63); ciertamente el objeto reproducido no se corresponde exactamente con ese motivo, pero tampoco con una lanza de guerra.

³⁹ En la zona media del coronamiento del edificio se ha colocado una flor de *chiwanway*, que creemos que es un elemento sin conexión con la torre.

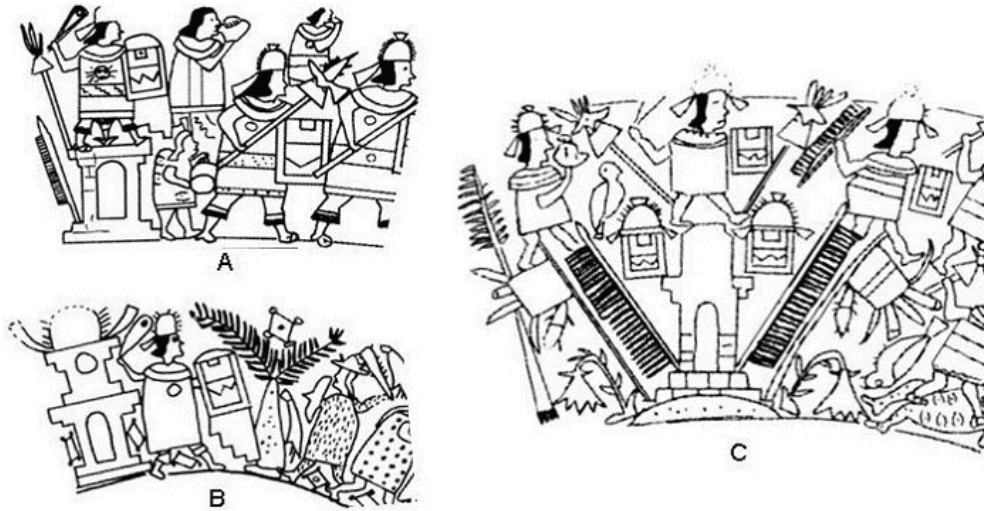


Figura 8: Torres de los queros del Museo de América números: A) 7511; B) 7553 y C) 7521. Dibujos de J.P.R.

tablemente incompleto— en la pieza, o el del quero 7553, que precisamente blande el arma (Figura 8b).

Las torres representadas en estas tres piezas carecen de almenas, pero el resto de los elementos son hispanos, pues tienen paredes verticales, arcos de medio punto y el quero 7553 un vano circular en el cuerpo superior. En dos de los tres edificios —piezas 7511 y 7521— se han conservado algunos de los trazos con los que se indican los sillares con los que se construyeron; el hecho de que estos estén colocados *a soga* y sean cuadrangulares y regulares, permite afirmar que la construcción es de tipo occidental⁴⁰. En cuanto a los motivos situados en el contorno de la torre, todos ellos son incaicos y están relacionados con la guerra, salvo las flores de las piezas 7511 y 7521.

¿Qué significado pueden tener las tres torres? Creemos que la circunstancia de que estos edificios estén situados en la zona correspondiente a los guerreros incas y que estén matizados o complementados por objetos bélicos de este grupo, obliga a pensar que estamos ante un símbolo directamente relacionado con la guerra y con los combatientes serranos; si a ello sumamos que las torres no desempeñan papel alguno en la batalla entre incas y chunchos, y que están situadas al final de la fila de los guerreros serranos, deberíamos concluir que con ellas se está indicando el lugar de donde éstos proceden: unas fortalezas desde las cuales cortarían el paso a las incursiones de los habitantes de la selva o desde donde les atacarían, como apuntó Liebscher (1986: 61), a lo que debemos añadir que incluso podrían representar al

⁴⁰ El detalle de la construcción con sillares regulares se aprecia perfectamente en la torre reproducida en la página 183 de la obra de Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo (1998) y que se clasifica como de inicios del siglo XVIII.

lejano Cuzco, en cuyo caso la torre sería el emblema de la ciudad. Pero estas edificaciones no son el único elemento ajeno al combate entre incas y chunchos, pues en la zona donde se ha dispuesto a estos últimos guerreros o ante ellos, se han situado árboles que marcan su espacio, como las torres el de los incas; esta contraposición de elementos nos conduce a pensar que estas edificaciones incas, más que significar fortalezas o incluso la ciudad de Cuzco, simbolizan el terreno controlado por los serranos, es decir, son una alusión al territorio del Tahuantinsuyu.

Como ya indicamos en el tercer apartado, el motivo de la torre aparece en la parte alta de la desarrollada mascapaycha que llevan algunos de los alféreces andinos de la serie de la Procesión del Corpus y también algunos miembros de la nobleza inca —supuesta o real— que se retrató en el siglo XVIII. En un cuadro de este último grupo, en concreto en el lienzo anónimo titulado «Mujer noble cuzqueña» (Pease 1992: 320-321) o «Retrato de ñusta no identificada» (Dean 2002: 105), la joven representada (Figura 9) coloca su mano derecha sobre una compleja mascapaycha que reposa sobre una mesa, ornato que en su parte alta y sobre la figura de un inca armado, tiene una plataforma de tres peldaños de la que nacen ramas de cantu⁴¹. Ese



Figura 9: Cuadro «Mujer noble cuzqueña» o «Retrato de ñusta no identificada», del Museo Inka, Cuzco; s. XVIII. Imagen general tomada de Dean (2002: 105) y de detalle de Pease (1992:320).

⁴¹ Esta composición nos parece fruto de un error del pintor, ya que creemos que debería haber colocado la figura humana sobre las gradas, y no bajo ellas.

mismo elemento arquitectónico forma parte de la decoración del quero 7535 del Museo de América (Figura 10a), en el que se reproduce una escena de «homenaje» o «reconocimiento» (Ramos Gómez 2003: 355) entre un inca armado —cuya mascapaycha es perfectamente visible— y una mujer que sujeta un ramo de flores de cantu y se toca con la ñañaca, y a la que normalmente se identifica con la coya por asociación con el sapainca. En este quero, el elemento que nos ocupa aparece como una pequeña plataforma de dos peldaños situada bajo las dos figuras humanas descritas, que están colocadas bajo sendos arco iris que nacen de jaguares sobre los que se ha pintado una cabeza cubierta con el casco de guerra inca.

Posiblemente el precedente más antiguo de la utilización de una plataforma de este tipo se encuentra en la obra de Felipe Guaman Poma de Ayala, donde aparece formando parte de las edificaciones de Cuzco en la inventada entrevista de Guayna Capac y Candía (Figura 11a), o bien como asiento de Atahualpa en su imaginario encuentro con Pizarro, Almagro, Valverde y Felipillo en Cajamarca, o como supuesto asiento desde el que, en Cuzco, Manco Inca inició su alzamiento (Guaman Poma, 369 [371], 384 [386] y 398 [400]; 1987: 377, 391 y 407 del vol. 29b). Esta plataforma la identifica Guaman como un usnu o «trono y aciento del Ynga», describiendo su función en el recibimiento que se le hizo al virrey Francisco de Toledo en

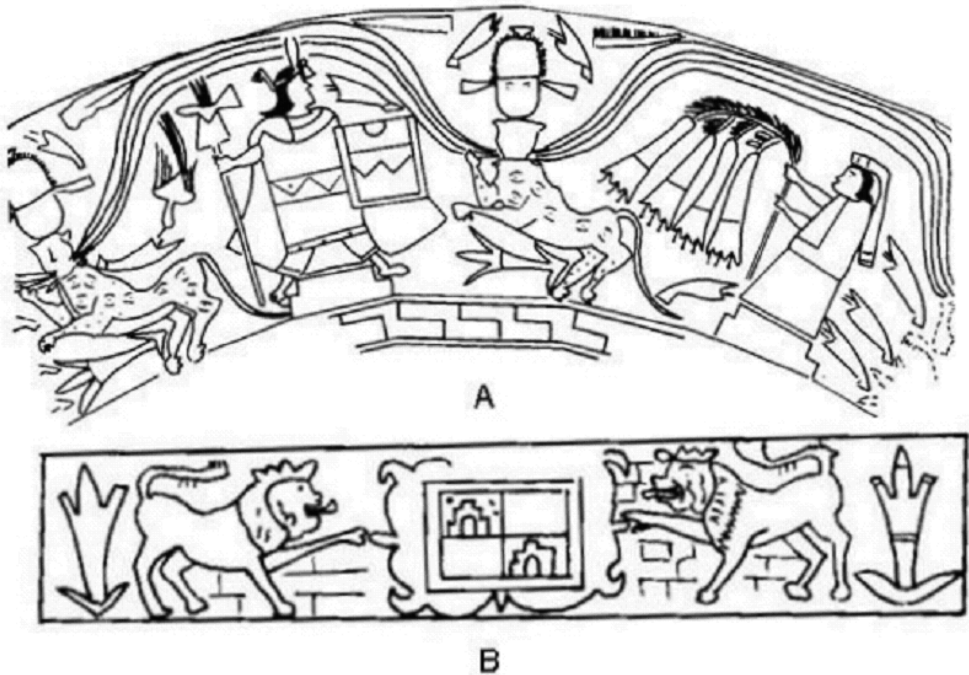


Figura 10: Desarrollos parciales de un quero y una fuente con pié del Museo de América, vasijas números: a) 7535 y b) 7566. Dibujos de J.P.R.



Figura 11: Detalles de láminas de la obra de Felipe Guaman Poma de Ayala. Motivos a) y b) usnus, c) Cuzco. Imágenes tomadas de Guaman Poma (1936: 369, 354 y 1051).

Vilcashuaman⁴². Si estas imágenes son de por sí muy ilustrativas por mostrarnos la idea que Guaman tenía de la utilidad de un edificio de funciones tan complejas como el usnu (Zuidema 1989), también resulta muy interesante el significado que le da en la lámina en la que dibuja al «governador de los caminos reales» (Figura 11b); en ella, este personaje aparece inmerso en un paisaje donde son visibles los caminos, los mojones y un usnu, que en esta ocasión no es sólo un edificio desde el que se ejercía el poder, sino que sirve para simbolizar a la ciudad de Vilcasguaman (Guaman, 354 [356]; 1987: 359 del tomo 29a).

El hecho de que el usnu sea el «trono y aciento del Ynga» y que por extensión pueda representar los lugares donde existía el edificio, es decir, las ciudades o llactas incas —Cuzco incluida—, nos obliga a considerar la posibilidad de que en el caso del quero 7535 (Figura 10a) y del cuadro conocido como «Mujer noble cuzqueña» o «Retrato de ñusta no identificada» (Figura 9), el usnu esté suplantando o equiparándose a la torre, que en este caso concreto simbolizaría al Cuzco inca. La posibilidad de que *usnu* y *torre* sean motivos equivalentes se ve confirmada por el hecho de que

⁴² Escribe que en ese lugar, el virrey Toledo «subió al aciento y gradas, usnu del Ynga, y allí fue recibido como el mismo Ynga [por] todos los señores principales. Y mandó subir al más biejo y principal al usnu, a don Alonso Naccha Uarcaya del pueblo de San Pedro de Queca, de la provincia de los lucanas, andamarca, soras» (Guaman 445 [447]; 1987: 452 del vol. 29b).

en algunas vasijas de madera que se han decorado con escenas del combate entre incas y antis o chunchos, en lugar de una torre se ha dibujado una plataforma escalonada o usnu (Wichrowska y Ziólkowski 2000: 115), que incluso puede sostener lanzas a semejanza de las torres (Liebscher 1986: 59, lam. XIII fig. 4a). De la misma forma, en una escena de «homenaje» o «reconocimiento» publicada por Liebscher, el sapainca se encuentra sobre una torre (1986: 66, lám. XV fig. 1), mientras que en el quero 7535 del Museo de América, este personaje estaba sobre un usnu.

La equivalencia entre los motivos *usnu* y *torre* nos obliga a considerar la posibilidad de que pueda leerse como «torre» el posible usnu que está pintado en dos de los cuarteles del escudo que, flanqueado por dos leones coronados, decora la vasija de madera 7566 del Museo de América⁴³ (Figura 10b). Si bien en un principio esta posibilidad se acrecienta por el hecho de que, a semejanza de las torres, en el usnu de este quero se ha pintado un vano de entrada con arco de medio punto, también es cierto que esta posibilidad decrece por el hecho de que Guaman Poma ha utilizado un motivo parecido para significar las fachadas de algunas casas en su representación de la ciudad de Cuzco (Figura 11c) (Guaman Poma, 1051 [1059]; 1987: 1135 del vol. 29c), de lo que cabe concluir que el motivo podría estar indicando cualquier tipo de edificio, y no necesariamente una torre. Ciertamente sería esclarecedor el conocer las imágenes que decoraban los otros dos cuarteles del escudo de la vasija 7566, que se han perdido, aunque no podemos dejar de señalar la posibilidad de que quizá se esté representando el emblema de Castilla y León como reducción del de España, o algún tipo de composición emparentada con la que veíamos en la bandera del ejército de Manco Inca en el cuadro «Aparición y milagro de la Virgen en el Sitio del Cuzco» (Figura 4).

6. Recapitulación

El escudo de la ciudad de Cuzco, concedido por real cédula de 1540 y constituido por un castillo y una orla de cóndores, varió a lo largo del tiempo para finalizar en una torre ornada con una serie de motivos incas. A nuestro entender, este último conjunto nació como símbolo del Cuzco inca y del Tahuantinsuyu, pero la elite local lo aceptó como emblema de la ciudad colonial porque la mezcla de motivos permitía a sus vecinos aludir visualmente al hecho de haber sido la capital del Tahuantinsuyu, circunstancia en la que se fundamentaba la preferencia de Cuzco frente al resto de ciudades del virreinato. En algún momento del último tercio del siglo XVII se produjo un salto cualitativo realmente importante, ya que se utilizó una torre inca para significar al Cuzco prehispánico y al Tahuantinsuyu, pero esta innovación no cuajó, y por eso siguió empleándose una torre hispana, complementada directa o indirectamente por elementos incaicos, como emblema de la ciudad prehispánica, del Tahuantinsuyu y de la ciudad colonial, dando el sentido correcto al emblema el contexto en el que estaba inscrito.

⁴³ Se trata de una fuente circular de altas paredes verticales, que tiene asas laterales horizontales y que se sustenta en dos atlantes colocados sobre una peana.

7. Referencias bibliográficas

AGURTO CALVO, Santiago

1987 *Estudio acerca de la construcción, arquitectura y planeamiento incas*. Lima: Cámara peruana de la Construcción.

ALCALÁ, Luisa Elena

1999 «Imagen e historia. La representación del milagro en la pintura colonial», en *Los Siglos de Oro*.

2002 *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*. Madrid: Fundación Iberdrola.

ANGLES VARGAS, Víctor

1988 *Historia del Cusco Incaico*, 3 vols. Cusco: Edición del autor.

ANÓNIMO PIZARRISTA

1934 *Relación del sitio del Cuzco y principio de las Guerras Civiles del Perú hasta la muerte de Diego de Almagro 1535-1539*. «Colección Libros y documentos referentes a la historia del Perú», vol. X, 2ª serie. Lima

BETANZOS, Juan de

1987 *Suma y narración de los incas* [1551], Mª C. Martín Rubio, ed. Madrid: Editorial Atlas.

EL BARROCO PERUANO

2002 *El barroco peruano*. Lima: Banco de Crédito.

COBO, Bernabé

1964 *Historia del Nuevo Mundo* [1653] (2 vols), en *Obras del P. Bernabé Cobo*, F. Mateos, ed. BAE vols. 91 y 92. Madrid: Editorial Atlas.

CONTRERAS Y VALVERDE, Vasco de

1965 «Relación de la ciudad del Cuzco» [1650]. En *Relaciones geográficas del Perú*, vol. II, M. Jiménez de la Espada, ed. BAE, vol 184. Madrid: Editorial Atlas.

CUMMINS, Thomas B. F.

1991 «We are the other: peruvian portraits of colonial *kurakakuna*», en *Transatlantic encounters. Europeans and andeans in the sixteenth century*, K. J. Andrien y R. Adorno, eds. Berkeley: University of California Press.

2002 *Toasts with the Inca. Andean abstraction and colonial images on quero vessels*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

DEAN, Carolyn

2002 *Los cuerpos de los incas y el cuerpo de Cristo. El Corpus Christi en el Cuzco Colonial*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Banco de Santander.

ESQUIVEL Y NAVIA, Diego de

1980 *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco* [c. 1748], 2 vols. Lima: Fundación Augusto Wiese.

FLORES OCHOA, Jorge

1990 *El Cuzco. Resistencia y continuidad*. Qosqo: CEAC.

FLORES OCHOA, Jorge A., Elizabeth KUON ARCE y Roberto SAMANEZ ARGUMEDO

1998 *Qeros. Arte inka en vasos ceremoniales*. Lima: Banco de Crédito del Perú.

- GARCÍA SÁIZ, María Concepción
2002 «Una contribución andina al barroco americano», en *El Barroco Peruano*.
- GARCILASO DE LA VEGA INCA
1963 *Primera parte de los Comentarios Reales de los Incas* [1609], en *Obras Completas del Inca Garcilaso de la Vega*, vol. II, C. Sáez de Santa María, ed. BAE vol. 133. Madrid: Atlas.
1960 y 1965 *Historia general del Perú. Segunda parte de los comentarios reales de los incas* [1617], en *Obras Completas del Inca Garcilaso de la Vega*, vols. III y IV, C. Sáez de Santa María, ed. BAE vols. 134 y 135. Madrid: Atlas.
- GISBERT, Teresa
1980 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert y cía.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe
1936 *Nueva Corónica y Buen Gobierno. (Codex péruvien illustré)*. Travaux et mémoires de l'Institut d'Ethnologie, XXIII. Paris: Université de Paris.
1987 *Nueva C[ó]ronica y buen Gobierno* (3 vols), J. V. Murra, R. Adorno y J. L. Urioste, eds. «Crónicas de América» 29 a, b y c. Madrid: Historia 16.
- GUILLÉN GUILLÉN, Edmundo
1979 *Versión peruana de la conquista (la resistencia incaica a la invasión española)*, C. Milla Batres rev. y ed. Lima: Editorial Milla Batres.
- JEREZ, Francisco de
1987 «Verdadera relación de la conquista del Perú y provincia del Cuzco, llamada La Nueva Castilla» [1534], en *Crónicas iniciales de la conquista del Perú*, J. L. Moure, ed. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra
- LIEBSCHER, Verena
1986 *La iconografía de los queros*. Lima: G. Herrera Editores.
- MOGROVEJO DE LA CERDA, Juan.
1983 *Memorias de la gran ciudad del Cusco, 1690*, M^a C. Martín Rubio, ed. Cusco: Rotary Club y Cervecera del Sur del Perú.
- MONTOTO, Santiago:
1928 *Nobiliario de reinos, ciudades y villas de la América Española*. «Colección de documentos inéditos para la historia de Hispano-América», vol. III. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones.
- PEASE, Franklin
1992 *Entre el siglo XVI y el XVIII*. Vol. II de *Perú. Hombre e Historia*. Lima: Edubanco.
- RAMOS GÓMEZ, Luis
2001 «Mama Huaco y Chañan Cori Coca: un arquetipo o dos mujeres de la Historia Inca (Reflexiones sobre la iconografía de un cuadro de la Universidad de San Antonio Abad del Cuzco)». *Revista Española de Antropología Americana*, 31. Madrid.
2003 «Identificación de parte de la decoración de la *pajcha* colonial 7572, del Museo de América (Madrid)». *Revista Española de Antropología Americana, Volumen extraordinario en memoria de José Alcina Franch*. Madrid.

ROJAS SILVA, David

1982 «Las armas representativas de la ciudadanía cuzqueña», en *Arqueología del Cuzco*. Cuzco: Instituto Nacional de Cultura.

ROWE, John Howland

1984 «Retratos coloniales de los inca nobles». *Revista del Museo e Instituto de Arqueología*, 23. Cusco.

SANCHO, Pedro.

1986 *Relación* [1534], en *La relación de Pero Sancho*, L. Arocena, ed. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra.

SCHENONE, Héctor, Andrea JAÚREGUI y José Emilio BURUCÚA

1994 «Circulación de grabados e imagen religiosa en la cultura barroca de la América del Sur: un estudio de caso», *Lecturas de historia del arte*, 5. Vitoria-Gasteiz

LOS SIGLOS DE ORO

1999 *Los Siglos de Oro en Virreinos de América 1550-1770*. Madrid: Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V.

VEGA, Juan José

1980 *Incas contra españoles*. Lima: Editorial Milla Batres.

WUFFARDEN, Luis Eduardo

1996 «La serie del Corpus: Historia, pintura y ficción en El Cuzco del siglo XVIII», en *La Procesión del Corpus Domini en el Cuzco*. Sevilla: Unión Latine, Fundación El Monte, Maison de l'Amérique Latine de Mónaco y Universidad de La Rábida.

WICHROWSKA, Oriana y Mariusz S. ZIÓLKOWSKI

2000 *Iconografía de los keros*. Número monográfico de *Andes. Boletín de la Misión Arqueológica Andina*, 5. Varsovia: Universidad de Varsovia.

ZUIDEMA

1989 «El ushnu», en *Reyes y guerreros. Ensayos de Cultura Andina*, M. Burga, comp. Lima: Fomciencias.

