



Licencia Creative Commons Attribution Non-
Comercial 3.0 Unported (CC BY-NC 3.0) Licencia
Internacional



CUADERNOS DE SOFÍA
EDITORIAL

EL ESTILO RUPESTRE ESPINAR POST-COLOMBINO EN PAMPALLAQTA- ANDASCO, CALCA (CUSCO – PERÚ)

THE POST-COLUMBIAN ESPINAR ROCK ART STYLE IN PAMPALLAQTA-
ANDASCO, CALCA (CUSCO-PERÚ)

Raúl Carreño Collatupa

Investigador especialista en Geoarqueología
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2073-2252>
raulcarreno@ayar.org.pe

Fecha de recepción: 9 de mayo de 2022 - **Fecha de revisión:** 22 de mayo de 2022
Fecha de aceptación: 2 de junio de 2022 - **Fecha de publicación:** 30 de junio de 2022

Resumen

El de Pampallaqta-Andasco constituye el único sitio con arte rupestre colonial de estilo Espinar ubicado fuera de las llamadas provincias altas del Cusco (Espinar, Canas, Chumbivilcas, Canchis). Tal estilo comprende especialmente temas bélicos, religiosos y festivos, cruces, motivos fitomorfos y zoomorfos, solares, geométricos y abstractos. Los seis paneles identificados en este sitio de la provincia de Calca presentan escenas de batalla y de fiesta, además de cruces, al igual que zoomorfos posiblemente diacrónicos. Diversos indicios permiten asegurar que estas pinturas fueron hechas durante la Gran Rebelión de Túpaq Amaru, por soldados indígenas provenientes de Espinar y que actuaron en la incursión militar rebelde sobre el valle de Yucay, entre diciembre 1780 y enero 1781.

Palabras clave

Arte rupestre colonial – Espinar – Pampallaqta – Andasco - Calca

Abstract

Pampallaqta-Andasco is the only site with Espinar-style colonial rock art located outside the so-called “provincias altas” of Cusco (Espinar, Canas, Chumbivilcas, Canchis). This style especially includes warlike, religious and festive themes, crosses, phytomorphic and zoomorphic figures, solar, geometric and abstract motifs. The six identified panels at this site in the province of Calca show battle and festivities scenes, crosses, as well as possibly diachronic zoomorphs. Various indications allow us to ensure that these paintings were made during the Great Rebellion of Túpaq Amaru, by indigenous soldiers from Espinar participating in the rebel military incursion into the Yucay Valley, between December 1780 and January 1781.

Keywords

Colonial rock Art – Espinar – Pampallaqta – Andasco - Calca

Introducción

El arte rupestre colonial tiene particular importancia en varios lugares del área andina. A pesar de la lejanía que pueda haber entre diferentes sitios, hay rasgos comunes entre estas expresiones, especialmente en la iconografía (con predominio de lo bélico y lo festivo-religioso), en su tendencia “narrativa”, en su coloración, casi siempre rojiza, y en el hecho de ubicarse mayormente en punas, a altitudes próximas o superiores a los 4000 msnm.

Las laderas del cerro Apu Andasco (comunidades campesinas de Accha y Pampallaqta, distrito y provincia de Calca, departamento del Cusco), en cuenca media-alta del río Qhochoq, albergan varias estaciones rupestres de distintas épocas, incluso tal vez del Formativo. De ellas destacan las situadas al pie de un camino inka, con un patrón estilístico absolutamente ajeno a los que por lo común se hallan en la región de los valles interandinos del Cusco, y al cual denominamos “estilo Espinar post-colombino” o “Espinar colonial”. Estas pictografías tienen las mismas características temáticas, iconográficas y hasta pigmentarias que los empleados en la provincia de Espinar, en algunos lugares de Puno e incluso en puntos más alejados, como algunos del norte de Chile y Argentina y del occidente boliviano.

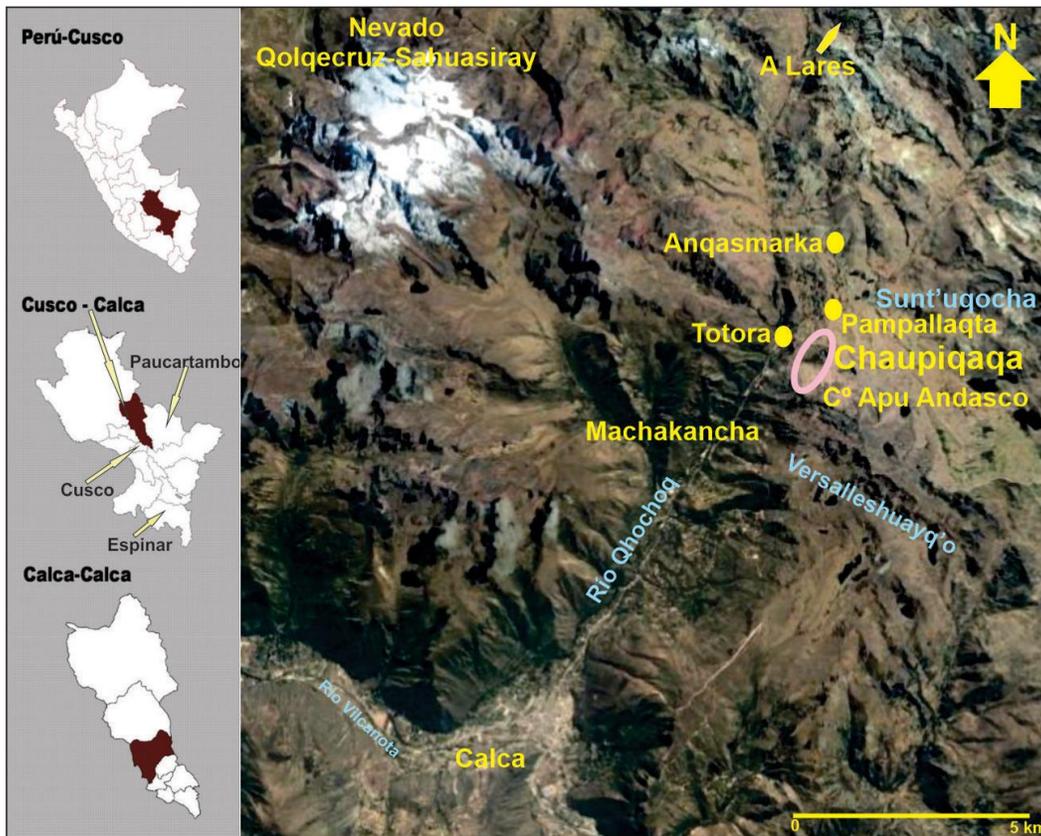


Figura 1

Ubicación del sitio Pampallaqta-Andasco (óvalo rosado). Imagen de base GoogleEarth

1. La cuenca de Qhochoq

Ubicada en el flanco oriental de la Cordillera de Urubamba, esta cuenca es tributaria del río Vilcanota; drena el macizo nevado de Qolqecruz-Huamanchoqe-Sahuasiray, que culmina a 5818 msnm. Hacia el este, a la altura de Totorapampallaqta, tras una serie de rápidos próximos a las burgas de Machakancha, el valle encañonado se abre hacia la meseta y páramos de Sunt'oqocha, que alberga un amplio sistema de lagunas y ciénagas de origen glaciario. En su cono de deyección, a poco menos de 3000 msnm, se ubica la ciudad de Calca.

En el Tahuantinsuyo, el ramal del *Qhapaq Ñan* (red de caminos inkas, aún en uso) que transcurre por esta quebrada constituía una de las rutas de acceso al Antisuyo, pues, pasando por Lares, comunicaba con los valles del Yanatili y Paucartambo-Lacco-Yavero; igualmente conecta con un conjunto de lagunas que, además de sostener una no desdeñable ganadería de camélidos, aseguraban el abastecimiento de agua tanto a Calca como a otras cuencas aledañas, permitiendo, asimismo, vigilar incursiones de tribus provenientes del Antisuyo.

En esta cuenca se asentaron los sahuasiras, uno de los ayllus primigenios del Cusco, expulsados de allí por los inkas arribados del sur para fundar la capital del Tahuantinsuyo. Los sahuasiras se extinguieron por causa de dos desastres geodinámicos (un deslizamiento y un huayco), probablemente en las primeras décadas del siglo XIV. Posteriormente, se formó la confederación de los *Khallkas*, entroncados con el estado regional *K'illke* (Intermedio Tardío). A pesar de que Garcilaso, Cobo y algún otro cronista señalan que Calca fue conquistada por el Inka Huiraqocha, en realidad fue su hijo, el gran Pachakuteq, quien logró someter a los *Khallkas* ya avanzado el siglo XV. De este modo, Calca pasó a ser una *llaqta* (pueblo) inka, de la cual quedan, entre otros, restos de muros de mampostería fina del tipo llamado celular.

En toda la cuenca baja y media del Qhochoq se encuentran estaciones rupestres de hasta tres períodos:

- Pre-inka (tal vez del Formativo e, incluso, del tiempo de los cazadores-recolectores): camélidos bastante esquemáticos, aislados o asociados con figuras abstractas, pintados en rojo y, unos cuantos, en blanco, ya sea en abrigos someros o en afloramientos de roca cercanos a o alrededor de la cima del cerro Apu Andasco.
- Tardío: mayormente en blanco y rojo y negro; destacan hasta tres sitios que llevan el mismo nombre (*Banderayoq*) con estandartes y escutiformes; sobre estos últimos, Hostnig¹ supone que podrían ser escudos o túnicas tipo *unku*, una prenda típicamente inka. En la quebrada de Huanqanhuayq'o, cerca de Anqasmarka, hay tres estaciones conocidas como *Llamayoq*, asociadas también a tumbas en

¹ R. Hostnig, Arte Rupestre del Perú. Inventario Nacional (Lima: CONCYTEC, 2003), 98. "Distribución, iconografía y funcionalidad de las pinturas rupestres de afiliación Inka en la región del Cusco", Boletín SIARB num 20 (2006): 51.

farallones, cada cual con un camélido blanco muy esquemático. En otros sitios menores se hallan figuras solares, y geométricas.

- Colonial: escenas bélicas, religioso-festivas, cruces, todo en color rojo.



Figura 2

Los tres sitios llamados Banderayoq en la cuenca del río Qhochoq, asociados a contextos funerarios del Tardío; rasgo común: una especie de estandarte blanco ligeramente inclinado

Otro factor distingue a los sitios rupestres coloniales de otros pre-inkas y del Tardío en la cuenca de Qhochoq: los primeros se ubican en andurriales y roquerías de altura, mostrando figuras de camélidos y algunos antropomorfos aislados. En cuanto a los sitios inkas, de iconografía muy particular, todos, sin excepción, están asociados a contextos funerarios, forman parte de ellos. En cambio, los seis paneles coloniales se hallan al borde de senderos; hay tumbas precolombinas en sus cercanías que, de toda evidencia, no guardan relación alguna con ellos. Aun cuando no se cuenta con un registro arqueológico sistemático, salta a la vista que la mayor concentración de tumbas y de pictografías se da en el flanco izquierdo de la quebrada, lo cual responde a un condicionante geográfico-ecológico, ya que las laderas de la margen derecha son más abruptas y rocosas.

La ocupación K'illke e Inka (Intermedio-Tardío y Tardío) de la quebrada está corroborada por el importante conjunto de Anqasmarka, aunque la tradición oral local atribuye su construcción a los sahuasiras, al igual que otro edificio calificado como el fortín o atalaya de Huayronq'uyoq, que incluye un cementerio, y los restos de Mitmaq, que habría sido la capital de ese ayllu. Sin embargo, lo que más llama la atención es la gran cantidad de *ch'ullpas* o mausoleos del Horizonte Tardío, *huaqueados* durante la Colonia y en tiempos republicanos. Una tal concentración de este tipo de tumbas no es conocida en otros lugares cercanos, con excepción de los cementerios de P'ísaq. En los últimos años estas *ch'ullpas* sufren una segunda oleada de saqueos para aprovechar los vestigios menores (en especial restos de tejidos) que, en la actualidad, con el incremento del turismo y, adquieren un valor marginal no despreciable para los profanadores.



Figura 3

Algunas de las numerosas *ch'ullpas* del Horizonte Tardío próximas a los sitios rupestres coloniales de Pampallaqta-Andasco

2. Acerca de un posible estilo rupestre Espinar postcolombino

La mayor concentración de arte parietal (en especial pictogramas) del departamento del Cusco se da en la provincia altoandina de Espinar. Hay allí expresiones rupestres que abarcan desde el Arcaico hasta el virreinato y, posiblemente, inicios de la República. Cuantitativamente priman las pinturas coloniales, constituyendo un verdadero “estilo” pictórico en tonos rojizos. Al hablar del “estilo Espinar” nos referimos a un tipo de expresión pictórica de la época colonial (1532-1824) que, según

Hostnig,² involucra un “repertorio iconográfico postcolombino” que incluye motivos religiosos, fitomorfos y zoomorfos, jinetes y representaciones castrenses, figuras antropomorfas, solares y diversos motivos geométricos y abstractos.

Es algo aventurado hablar de un “estilo” para definir expresiones rupestres; sin embargo, ciertas características iconográficas, la recurrencia temática (sobre todo en la vertiente bélica, muy posiblemente relacionada a la “Gran Rebelión” de Tupaq Amaru) y de determinados caracteres, símbolos y personajes, la similitud de ciertas escenas y rasgos gráficos, permiten lanzar la hipótesis de la existencia de un estilo rupestre Espinar de data colonial y con características que lo hacen inconfundible. Tal estilo se da sobre todo en una serie de estaciones rupestres situadas en pequeños cañones que cortan rocas volcánicas plio-cuaternarias de la cuenca superior del río Apurímac, en el altiplano espinarense. Las similitudes se extienden también hasta el trazo pictórico, es decir a la forma de diseñar las figuras, logrando cierta unidad estilística a través de la técnica de pintado, con trazos de contorno de líneas no muy gruesas y usando pigmentos que dan tonos de bermellón y de ocre, obtenidos a partir de minerales de hierro.

² R. Hostnig, “Arte rupestre indígena y religioso de épocas postcolombinas en la provincia de Espinar (Cusco)”. En R. Hostnig, M. Strecker y J. Guffroy (eds.), *Actas del Primer Simposio Nacional de Arte Rupestre (Cusco, noviembre 2004)*. (Lima: IFEA-IRD-Embajada de Alemania, 2007), 200, 205.



Figura 4

Estilo Espinar en sitios de esa provincia y que muestran la similitud iconográfica bélica (arriba) y festiva (abajo) con los de Andasco. Dibujos y fotos de Rainer Hostnig, tratadas con DStretch

Del estilo Espinar post-colombino hay igualmente expresiones similares en varios sitios de la provincia puneña de Carabaya (aunque allí, en opinión de Rainer Hostnig — comunicación personal— se perciben ciertas diferencias estilísticas), donde también tuvo mucha influencia la Gran Rebelión. El mismo Hostnig³ alude igualmente a “la semejanza estilística y pictórica” que se encuentra en escenas pertenecientes a los sitios de Chirapaca y algunos otros de Puno y de Moquegua; todos ellos tienen en común el hallarse en zonas altiplánicas y en macizos montañosos aledaños.

³ R. Hostnig, “Arte rupestre postcolombino de la provincia de Espinar, Cusco”, Boletín SIARB num 18 (2004): 46.

El tema de los “estilos rupestres” es polémico y está lejos de alcanzar un espacio de criterios concordancia; aun así, es aplicado bajo diferentes ópticas y perspectivas para caracterizar o, al menos designar, determinados tipos de expresiones que tienen ciertos atributos comunes. Al no ser una cuestión central del presente artículo, asumimos aquí la propuesta por el antropólogo Alfred Kroeber:⁴

“todas las acepciones de la palabra [estilo] se refieren, en primer lugar, a la forma en contraste con la sustancia; a la manera en contraste con el contenido. En segundo lugar, implica una cierta consistencia de formas. Y en tercero, pueden sugerir que las formas usadas en el estilo son suficientemente coherentes para integrarse una serie de modelos relacionales.”

Es en Chile donde se ha aplicado ampliamente este concepto para casos del Río Salado y del desierto atacameño; así, por ejemplo, además del “estilo Cueva Blanca”, Berenguer⁵ da cuenta de 28 jinetes en Atacama, que él denomina de “estilo Ayquina”; donde “en algunas figuras el jinete porta un sombrero de ala ancha, sostiene un objeto alargado en una mano y extiende el otro brazo hacia el cuello del animal”. Este tipo de jinete ensombrerado (que en muchos casos representan a arrieros o trajinantes) se llega a ubicar incluso en ámbitos tan lejanos como el de los calchaquíes de Tucumán, Argentina; allí (siguiendo un eventual paralelismo de este arte con rebeliones anti-coloniales), en 1656 se dio el movimiento de Huallpa Inka, un andaluz llamado Pedro Chamijo⁶, y donde en 1781 se hubo levantamientos en apoyo a la Gran Rebelión⁷.

Con relación al arte rupestre colonial andino, ya Martínez y Arenas⁸ ponían en relieve “que este tipo de arte rupestre pareciera concentrarse en el sur peruano (Departamentos de Cuzco, Puno, Apurímac y Arequipa), en el altiplano andino boliviano y en el noroeste argentino y desde el norte grande a la zona central de Chile”, es decir dentro de lo que Lumbreras⁹ calificó como el área cultural Centro Sur Andina. Estudios posteriores no han hecho más que ratificar tal concentración. Vemos que este espacio coincide, *grosso modo*, con el área de influencia de la Gran Rebelión, que incluye no sólo el movimiento liderado por los Túpaq Amaru sino, también, el de los Katari y otros rebeldes que se alzaron en diversos puntos del centro-sur de Bolivia y del norte de Chile y Argentina. Admitiendo de entrada que puede ser algo meramente casual, esta coincidencia espacial podría reforzar la hipótesis de que el arte rupestre colonial, en general, y del estilo Espinar, en particular, pudo haber tenido una relación de origen con

⁴ En F. Gallardo *et al.*, “Sobre un estilo de arte rupestre en la cuenca del río Salado (norte de Chile): un estudio preliminar”, *Chungara* num 28, 1-2 (1996): 354.

⁵ J. Berenguer, “Cinco milenios de arte rupestre en los andes atacameños: imágenes para lo humano, imágenes para lo divino”. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* num 9 (2004): 96-97.

⁶ A. Poderti, *Palabra e Historia en los Andes. La rebelión del Inca Túpac Amaru y el Noroeste argentino*. (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes- Ed. Corregidor, 1997), 61.

⁷ E. N. Cruz, “Notas para el estudio de las rebeliones indígenas a fines del período colonial en la frontera tucumana del Chaco, (1781)”, *Anuario de Estudios Americanos* num 64, 2 (2007): 271-274.

⁸ J. L. Martínez y M. A. Arenas, “Problematizaciones en torno al arte rupestre colonial en las áreas centro sur y meridional andina”. En M. Sepúlveda, Briones L. y J. Chacama (eds.), *Crónicas sobre la piedra. Arte Rupestre de las Américas*. (Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá, 2009), 135-136.

⁹ L. G. Lumbreras, *Arqueología de la América Andina* (Lima: UNESCO-PNUD-Ed. Milla Batres, 1981), 42.

la Gran Rebelión y la etapa de fuerte represión que se dio tras su derrota. Solo dataciones absolutas de estas pictografías podrían confirmar o desmentir este embrión de hipótesis, más teniendo en cuenta que muchas de estas zonas no tuvieron mayor relación comercial ni cultural entre sí durante la Colonia.

3. El estilo Espinar en Andasco

Las pictografías de Pampallaqta responden en términos generales al estilo Espinar; pero justo es constatar que su calidad es menor, los diseños son menos elaborados y no tienen el nivel de detalle que muestra la mayoría de pinturas de esa provincia. Esto podría tener una explicación desde el lado de la disponibilidad de tiempo: las de Espinar fueron hechas, sin duda, por pastores, labor que, por decir, otorga más tiempo libre y mayor reposo. En cambio, en el caso de Andasco los autores (de haber sido, como deducimos, soldados túpaqamaristas) eran gente de paso, bajo presión militar y, por tanto, en continuo movimiento y sin el sosiego suficiente como para dedicarle mayor atención a su obra pictórica.

En Pampallaqta-Andasco se observan motivos agrupados formando escenas, al igual que figuras sin clara asociación con otras que aparecen en el mismo panel y, finalmente, motivos aislados. Se distinguen cuatro grandes grupos temáticos, listados en orden de preeminencia:

- Bélicos: batallas, desfiles, prisioneros. Son los más característicos. Cabe destacar que las escenas de batalla no son privativas del estilo Espinar o del Cusco, pues, como ya se dijo, también se encuentran en varios sitios de Bolivia, y el norte de Chile y Argentina; así, por ejemplo, Strecker y Taboada¹⁰ indican algunos situados al norte del Lago Titicaca (aunque los consideran como “dibujos recientes”), donde también aparecen soldados con fusiles y sombreros tipo triángulo invertido, atribuyéndolos tanto al período colonial como al republicano.
- Religiosos: cruces, procesiones, ermitas, vía crucis.
- Festivo-costumbristas: fiestas, danzantes, artilugios procesionales y pirotécnicos.
- Zoo-cinegéticos: además de los caballos montados, zorros y probables pumas y alguna escena de caza.

Los grupos segundo y tercero están correlacionados por la lógica de la fiesta andina, en la cual el ritual religioso tiene una secuela festiva.

En Torrechayoq, un alejado paraje del distrito Lares, en la misma provincia de Calca, existe una pequeña estación rupestre con una elaborada cruz de Calvario y otra potenziada/radiada en parte de cuyo amplio pedestal se dibujaron un sol y una luna; como la cruz es un signo casi omnipresente en el ámbito rupestre colonial andino, a

¹⁰ M. Strecker y F. Taboada, “Aymara’ rock art of Lake Titicaca”, Rock Art Research num 21, 2 (2004): 179.

pesar de la similitud con cruces de Espinar y de Andasco, no puede considerarse que las de Torrechayoq¹¹ correspondan *per se* al estilo que nos ocupa. En cualquier caso, no es el único sitio de esta franja de la cordillera oriental de los Andes donde también se encuentran cruces similares; hay otras, por lo general aisladas en, por ejemplo, Plateriayoq, valle de Ocobamba.



Figura 5

Cruces coloniales en Torrechayoq; derecha: pinturas pre-colombinas en el mismo afloramiento. Fotos de Jorge Ochoa, tratadas con Dstretch, canal Ire

4. Las estaciones rupestres de Pampallaqta-Andasco

Seis son los paneles rupestres identificados en el tramo Pampallaqta-Versalleshuayq'o de un camino inka que bordea la ladera noreste del macizo del Andasco, más precisamente de los cerros Jatunpuma y Pukamankayniyoq, y que debía conectar Lares, Amparaes, Anqasmarka, las llanuras de Sunt'uqocha e, inclusive, Paucartambo, Colquepata, P'ísaq, Ccatcca, etc. Por su factura y posición, éste debió de ser un ramal más o menos importante de la red de caminos precolombinos, pues pasa por un conjunto de lagunas que aseguraban el abastecimiento de agua a Calca, permitiendo, además, la vigilancia de posibles incursiones de tribus del Antisuyo.

Estos sitios rupestres de data colonial se distinguen por su iconografía, su color rojo y su ubicación, a la vera misma del camino, a diferencia de las estaciones

¹¹ En esta misma estación de Torrechayoq se observan pictografías evidentemente más remotas: un antropomorfo muy esquemático, una representación de doble arco concéntrico y corona radiante, vestigios de otras figuras abstractas. Lo mismo ocurre en el mencionado sitio de Plateriayoq, donde los elementos coloniales comparten espacio con pictogramas más antiguos.

rupestres inkas y preinkas de la misma cuenca, situadas en lugares menos accesibles y en las que, además del rojo, se usaron el blanco y el negro.

El primer panel rupestre presenta dos elementos: una figura cruciforme y un personaje tocado. En el segundo, al parecer de índole festiva, las figuras son imprecisas, muy toscas en su trazo y definición; hay por lo menos tres antropomorfos, dos posibles zoomorfos, dos estandartes con cabezal triangular y dos aspas. Pero el elemento más destacado es de tipo solar, con diez rayos proyectados de un núcleo aproximadamente ovoide. El conjunto no muestra mayor organicidad y podría considerarse que los antropomorfos son bailarines. En la base del panel, casi a medio metro más debajo de este conjunto, hay una cruz latina aislada.

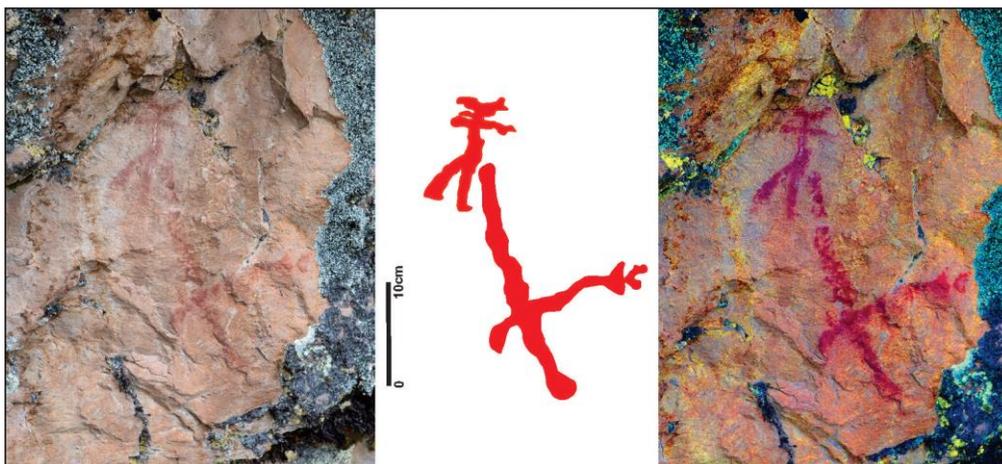


Figura 6

Primer panel con un antropomorfo y una figura aproximadamente cruciforme. Imagen derecha tratada con Dstretch, canal lds

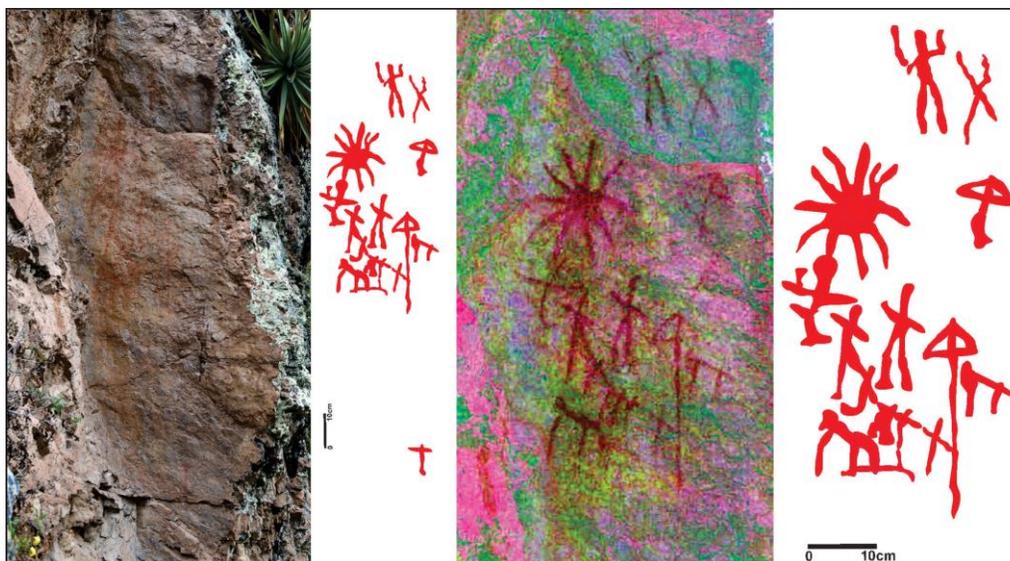


Figura 7

Segundo panel con escena de fiesta y donde destaca una imagen solar. Imagen tratada con Dstretch, canal crgb

El tercer panel incluye tres cruces mal pergeñadas y bastante afectadas por el intemperismo, que ha difuminado el pigmento. El cuarto contiene solo un aspa de unos 10 centímetros.

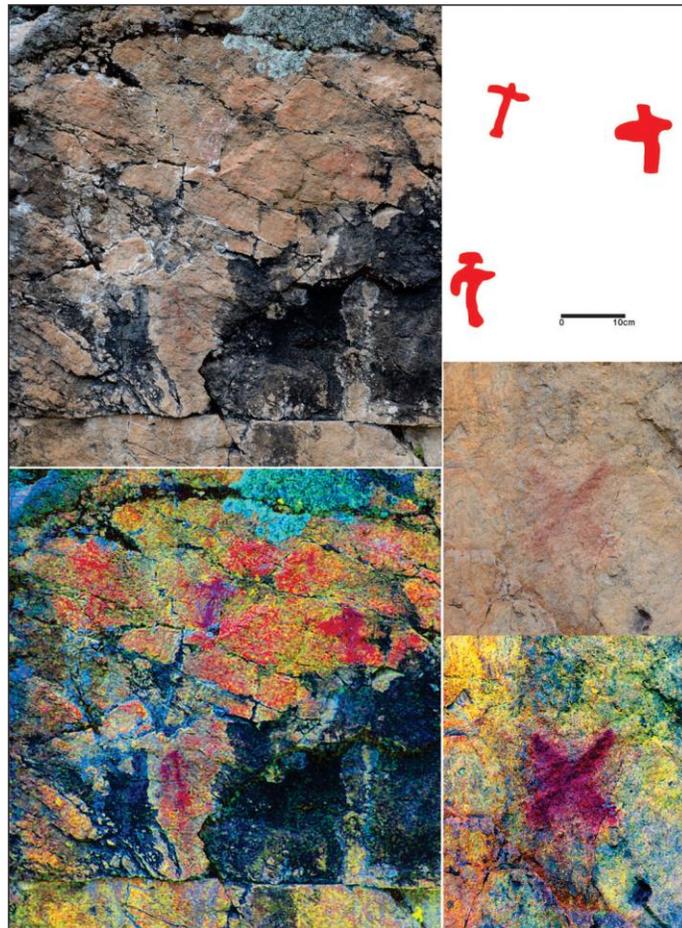


Figura 8

Paneles 3 y 4 con tres cruces y aspa. Imágenes tratadas con Dstretch, canal lds

El quinto panel puede ser dividido en tres escenas. La de arriba, con tres soldados escoltando a un prisionero hacia una cruz; la segunda, abajo a la izquierda, que no parece de tema bélico, es confusa, con cuatro antropomorfos, una figura no discernible y un cuadrúpedo muy esquematizado. La tercera, que merece un párrafo aparte, concierne un “Túpaq Amaru”, un jinete con tocado de cornamentas, a cuyo pie hay otro zoomorfo (tal vez un jinete), tan esquemático como el de la escena anterior.

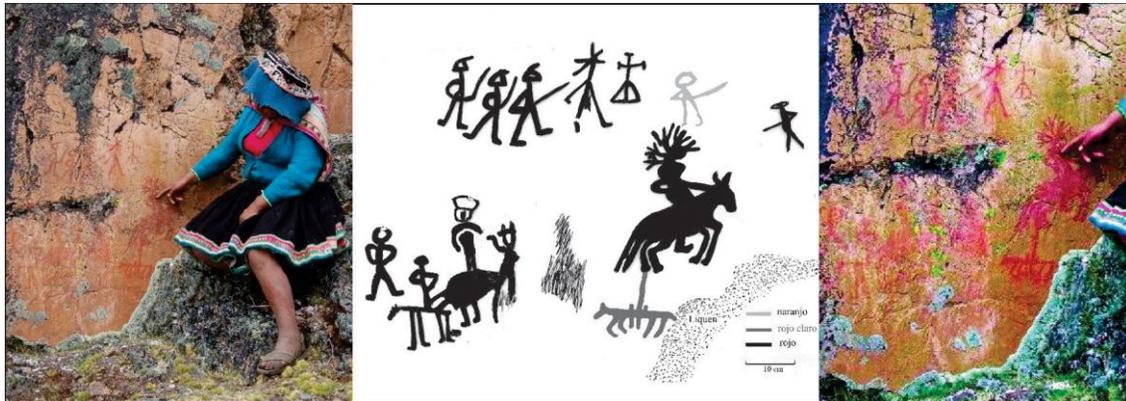


Figura 9

Quinto panel con un “Túpaq Amaru” como figura principal y una escena de conducción de un prisionero. Foto y dibujo de Rainer Hostnig; imagen derecha tratada con Dstretch, canal lab

El sexto panel es el más grande y con al menos tres lienzos, de los cuales el central es el mayor y contiene una gran escenografía de batalla, con jinetes e infantes, entremezclada con algunos elementos religiosos (ermitas con cruces) y, en la parte inferior, varios zoomorfos, posiblemente zorros y posiblemente más antiguos. En los otros dos lienzos se ven artilugios de fiesta, zoomorfos, cruces y soldados aislados.

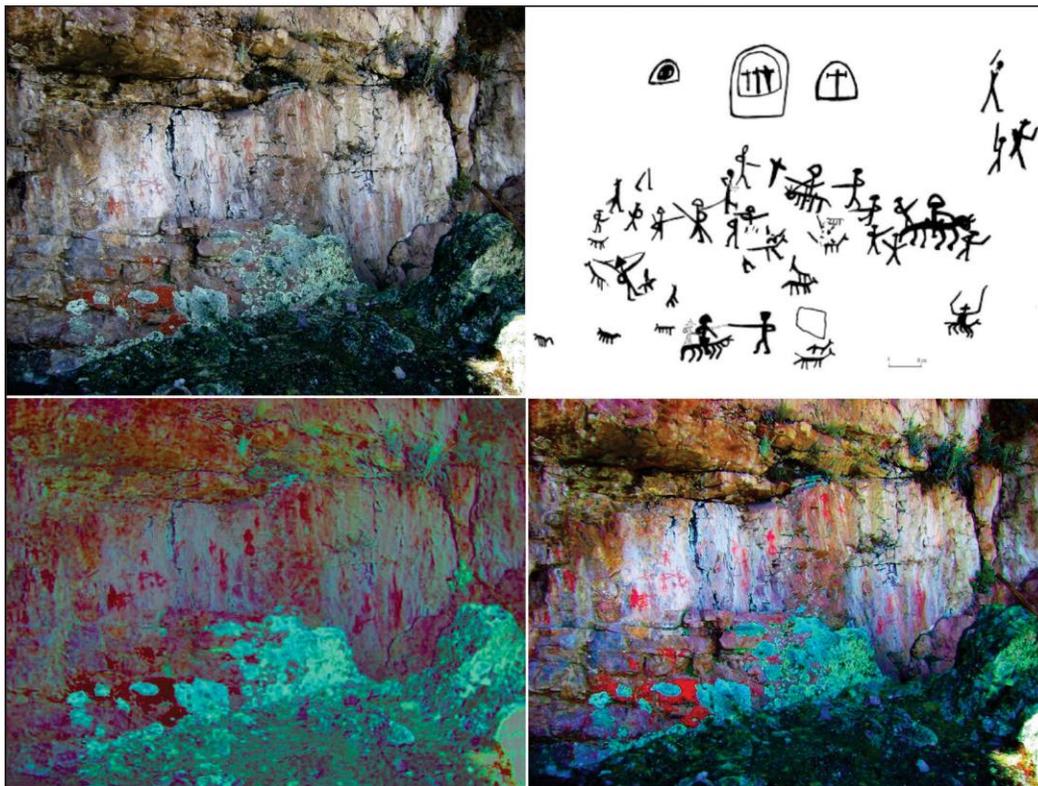


Figura 10

Lienzo central del sexto panel con una gran escena de batalla y elementos religiosos. Dibujo de Rainer Hostnig; imágenes inferiores tratadas con Dstretch, canales Ire y lab

5. Iconografía

5.1. “Tupaq Amaru”

Esta pictografía del quinto panel, la más grande de todo el conjunto, representa a un jinete tocado con un extraño arreo cefálico, al parecer fabricado con varias cornamentas de taruka (*Hippocamelus antisensis*). Los comuneros que nos acompañaron en la primera visita de campo en 2007 coincidieron en señalar que esa figura era Túpaq Amaru, lo cual confirma que este sitio rupestre está emparentado con la Gran Rebelión encabezada por José Gabriel Condorcanqui, Túpac Amaru II. Este “Túpaq Amaru” monta un caballo que caracolea o trota; un brazo está proyectado hacia el cuello de la cabalgadura, el segundo parece doblado hacia la nuca; a un costado aparece colgando un pie. Debajo se ve otro jinete por demás esquemático y de una coloración menos intensa.

Esta pictografía no tiene ningún parecido con la figura icónica impuesta por el gobierno militar y nacionalista de Juan Velasco (1968-1975), ésa con el característico perfil trapezoidal¹² que ha logrado imponerse de manera absoluta como identificador del héroe, gracias a una intensa labor de propaganda, especialmente cuando se inició la Reforma Agraria en 1969 y la entidad político-ideológica más poderosa de ese régimen, el SINAMOS (Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social) difundió la imagen como símbolo de ese gobierno y de la identidad nacional, debido a que, como afirma Barriga¹³, este “logotipo adoptado inicialmente por el gobierno militar, en su aparente simplicidad, conllevó una fuerte carga ideológico conceptual de fácil asimilación, que difícilmente hubiera podido lograrse con otro lenguaje plástico”. Los comuneros de Pampallaqta y Acchapata reconocen muy bien ese logotipo; a pesar de ello, llaman “Túpaq Amaru” al jinete rupestre, que nada tiene en común con la figura velasquista.

En otro artículo¹⁴ demostramos que este Túpaq Amaru no corresponde a José Gabriel Condorcanqui (el Túpaq Amaru por antonomasia), sino a su primo hermano, Diego Cristóbal, quien, a la muerte del líder, asumió el mando supremo de la Gran Rebelión. Fue también él quien estuvo a cargo de la campaña del valle de Yucay, que comprendió un sangriento ataque a Calca. Por esta y otras razones, entre ellas la de su nombre asociado al rayo¹⁵, se infiere que este jinete de Andasco es una alegoría de Diego Cristóbal¹⁶.

¹² Este logotipo no tiene la más mínima base histórica y fue producto de un concurso público. Ese modelo de sombrero no estaba de moda en la segunda mitad del siglo XVIII. Se sabe que el cacique usaba un sombrero de castor alternándolo con “una monterilla catalana de buche de seda negra” (citado en Valcárcel, 1973: 127).

¹³ M. Barriga, “La construcción de una imagen: El verdadero rostro de Túpac Amaru (Perú, 1969-1975) de Félix Leopoldo Lituma Flores”, reseña, Revista Letras num 116 (2010): 243.

¹⁴ R. Carreño-Collatupa, “Un pictograma llamado Túpaq Amaru. Acerca de una pintura rupestre nominada en Chaupiqaqá-Andasco, Calca (Cusco – Perú)”, Chungara num 52, 4 (2020): 683-697.

¹⁵ Diego = Santiago, santo que, como es sabido, alegoriza al rayo, por lo que fue adoptado por los indígenas americanos y relacionado con sus antiguas deidades que representaban a ese fenómeno.

¹⁶ R. Carreño-Collatupa, “Un pictograma llamado ...”, 2020, 695.



Figura 11

El Túpaq Amaru de Andasco y las imágenes promocionadas por el gobierno nacionalista de Velasco. Dibujo de Rainer Hostnig

5.2. Soldados y prisioneros

Los más caracterizados corresponden, sin duda, a soldados realistas, como lo trasuntan sus tocados, armas y caballos; la caballería indígena siempre fue muy menguada y obviamente el ejército rebelde (muy improvisado) no contaba con uniformes. Los infantes “realistas”, algunos acompañando a jinetes, se encuentran en posición de marcha y de lucha; entre los primeros, los más numerosos, se ve que unos llevan el arma al hombro u horizontal, terciada sobre el pecho o a la altura de la cintura, en pose de carga a la bayoneta o de disparar. Llevan bicornios (muy de moda durante la segunda mitad del siglo XVIII) de hasta tres modelos: de sección semi-circular, triangulares y de tipo montera de torero. Otros, a lo que parece, presentan sombreros de húsar, de perfil tronco-cónico invertido. Hay cascos o birretes de tinta plana y otros sólo contorneados.

En el panel 5, un grupo de soldados escolta a un probable prisionero con los brazos proyectados hacia atrás. Tanto éste como aquéllos llevan tocados particulares: los soldados con un apéndice que se proyecta hacia adelante, sin que sea posible asimilarlos a ningún modelo de atuendo militar de la época; tal vez sean plumas adosadas a algún tipo de gorro o casco apretado, aunque esto sería raro pues normalmente no se usaban ambos aditamentos juntos, salvo en los ejércitos napoleónicos, donde se agregaba una escarapela o una pequeña pluma. El prisionero, en cambio, lleva un extraño objeto radiante en la cabeza, no asimilable a ningún tocado

conocido para la época. Montt¹⁷ presenta un personaje con algo similar en una pictografía de Alto Salado, Atacama, que, al igual que Berenguer¹⁸ atribuye al denominado estilo Cueva Blanca. Todo el grupo parece dirigirse hacia una cruz potenziada con base triangular.

Hay otros dos personajes con tocados en algo similares al del peculiar “Túpaq Amaru”: el ya mencionado prisionero del panel 5 y un jinete del 6, con dos banderines en la espalda. Pero estos tocados tienen forma radiante, modelo que también se conoce en otros sitios rupestres, incluso precolombinos, como en Atacama y el sur del Perú. La segunda escena es más confusa: cuatro personajes sin armas, uno de ellos, el central y más prominente, al parecer con un artilugio de danza; entremezclado con ellos un zoomorfo muy esquemático, imposible de tipificar; éste y otro del mismo estilo ubicado al pie del Túpaq Amaru parecen ser pinturas más antiguas.



Figura 12

Los diferentes tipos de infantes representados en Andasco; arriba a la izquierda, un presumible prisionero con tocado radiante escoltado por tres soldados. Dibujos de Rainer Hostnig

Hostnig (comunicación personal) hace notar que, a diferencia de Espinar, en Andasco los pintores pusieron especial énfasis en mostrar los diferentes cascos o tocados de los soldados. Estos –con excepción de los que parecen monteras de tauromaquia, presentes también en el arte rupestre colonial espinarense– son una particularidad de las manifestaciones parietales de este sitio de Calca, lo cual podría significar que, por razones ignotas, existía un mayor interés en representar a las fuerzas realistas que a las huestes de Túpaq Amaru. Esto va reforzado por las armas que portan, probablemente rifles o mosquetes; recordemos que el ejército rebelde contaba con muy pocas armas de fuego, lo cual constituyó uno de los factores de su derrota.

¹⁷ I. Montt, “Faldellines del período Formativo en el Norte Grande: un ensayo acerca de la historia de su construcción visual”, Estudios atacameños num 23 (2002): 12.

¹⁸ J. Berenguer, “Cinco milenios ...”, 2004, 87.

En el extremo superior derecho del panel principal se observan tres antropomorfos, uno ensombrerado (tal vez en actitud de fuga), blandiendo lo que podrían ser sables o lanzas cortas. En la misma categoría existen dos curiosos personajes en posturas similares de caminar con los brazos muy abiertos, uno de ellos esgrimiendo una espada o una vara; el otro parece un prisionero, ya que está escoltado por un soldado que le apunta con un arma; ambos llevan sombreros cuyo perfil hace pensar en teriocéfalos o, más específicamente, cinocéfalos.



Figura 13

Soldados y prisionero con sombreros que dan la apariencia de teriocéfalos

5.3. Jinetes

Solo aparecen en los paneles 5 y 6. Son caballeros sobre equinos muy esquematizados que, en su mayoría, presentan las cuatro patas, varias incluso flexionadas; por lo general, el perfil humano está mejor trabajado que el de los animales. Hay jinetes en posición de marcha, rodeados de soldados, lo cual indicaría que se trata de oficiales de la caballería realista, aunque también podría interpretarse como jinetes acosados por infantes.

Dos llaman mucho la atención por los aditamentos que llevan en la testa. El primero, con un arma terciada a la espalda, tiene un arreo cefálico en forma de gran pluma o rama, lo que haría pensar en un morrión, que en su versión de fines del siglo XVIII e inicios del XIX era llamado chacó; de sus sienes salen dos líneas a manera de ganchos. El segundo presenta una cabeza ovoide de la cual se proyectan líneas radiantes que no forman una corona (aunque pueda parecerlo) ni un tocado, al menos no de los modelos conocidos para esa época. De su espalda se proyectan dos banderines, lo cual haría pensar que era un soldado encargado de la comunicación por

señales. Los dos tienen la particularidad de estar sosteniendo las bridas de sus caballos, hecho relativamente raro en estas representaciones.

En el panel 5 se tiene otro, dibujado muy esquemáticamente (fig. 15b), que porta un amplio sombrero, mientras que un tercero, en caballo rampante, con bicornio y tal vez un capote, representa, sin duda, a un oficial realista y muestra cierto aire, por decir, “napoleónico” (foto izquierda de la figura 14).



Figura 14

Algunos de los jinetes de Andasco. Dibujos de Rainer Hostnig

Hay otros dos jinetes con sombreros que se aproximan más al modelo charro mexicano (copa más o menos alta y alas muy amplias), aunque también tienen reminiscencias del sombrero típico chileno, conocido como *chupalla*, el mismo que, según Núñez y Lacoste¹⁹ habría surgido hacia 1740 y que, al ser de paja y de bajo precio, se difundió más allá de las fronteras chilenas. El primer jinete es muy simple, estático, y se asemeja a una cruz latina. El segundo, montado sobre un caballo al trote (figura 15a), está claramente en postura de combate, denotando a un jinete muy diestro, capaz de mantenerse erguido sobre su cabalgadura en plena carrera, sin usar la rienda, con las dos manos en alto y ocupadas: la diestra empuñando una espada o una lanza corta; la siniestra, con algo que bien puede ser un látigo, una honda (*huaraka*) o incluso, de haberse usado en ese entonces, una red replegada²⁰. Este tipo de sombrero alón es relativamente común en sitios rupestres de los Andes septentrionales. No se puede afirmar que tales jinetes tengan la misma connotación que los de Andasco o de Espinar, pero es necesario indicar que tal tipo de sombrero también aparece en figuras rupestres que representan a arrieros o trajinantes. Cabe agregar que por lo menos un infante lleva también un sombrero análogo²¹.

¹⁹ E. Núñez y P. Lacoste, “Historia de la chupalla: sombrero de paja típico del campesino chileno”, IDESIA (Chile) num 35, 1 (2017): 103.

²⁰ Es curioso constatar que este personaje, caballo aparte, se aproxima al descrito por B. Cobo en su Historia del Nuevo Mundo T III, edición de Marcos Jiménez de la Espada. (Sevilla: Imprenta de E. Rasco 1892 [1553]), 331, como representación del Trueno en el Inkario: “Imaginaron que era un hombre que estaba en el cielo formado de estrellas con una maza en la mano izquierda y una honda en la derecha”.

²¹ En el siglo XVII, estuvieron de moda sombreros parecidos, pero con ala curva o doblada; eran parte del uniforme de los tercios españoles; este modelo ha venido a llamarse “estilo Alatríste” o de mosquetero y genéricamente puede ser asimilado al tipo chambergo, un sombrero aldeano que, durante la guerra de

5.4. ¿Un cura y un funcionario?

Dos personajes podrían representar a un sacerdote y a un funcionario realista. El primero lleva un vestido talar; tiene brazos muy cortos y abiertos y su rostro es el único donde fueron delineados ojos y boca. El segundo (¿un funcionario?) parece llevar un birrete coronado con un adorno tal vez plumario y que recuerda a una prenda llamada *parlota*, usada mucho entre los siglos XVI e inicios del XVII (con la que, por ejemplo, es representado el Pacificador Pedro Gasca y varios reyes de esa época); porta no un arma sino, más bien, una especie de horqueta. Se sabe que funcionarios civiles acompañaban a los ejércitos para levantar actas y otros trámites administrativos y de control. Hostnig²² consigna varios personajes con trajes talares más elaborados en Espinar, los cuales también corresponderían a sacerdotes. Al pie de ellos y de un jinete muy esquemático en la parte superior, se observa una figura humana, tal vez incompleta, pero con sombrero y, por su postura en cruz, al parecer yacente (¿un muerto?).

Martínez²³ nos recuerda que “ciertas imágenes, como los sombreros y bonetes, usados en los rituales de investidura de los curas españoles, aparentemente podrían estar remitiendo a categorías más o menos abstractas o conceptuales, como la representación de emblemas coloniales de autoridad y poder”. La participación de religiosos en la Gran Rebelión fue muy importante para ambos bandos; un ejemplo es el del párroco de Asillo, José Maruri de la Cuba, muy activo en las huestes de Túpac Amaru y que fue condenado a prisión y exilio en España²⁴, siendo indultado en 1786, pero con la prohibición de “su regreso a parage alguno de ambas Américas”²⁵. Otro destacado fue el polémico párroco de Abancay, Pedro Rodríguez Sabroso. También estuvieron los dominicos Isidro Rodríguez y Gregorio de Santa Cruz, que acompañaron al ejército rebelde; el primero, según Aparicio²⁶, asistía a Túpac Amaru “como capellán, diciéndole misa en el campo en altar portátil”, mientras que el segundo “servía de capellán de Quipococha, a don Juan Antonio de Figueroa, que viene con el rebelde”. Por el lado realista, fueron muchos los curas, en especial de Paruro, Urubamba y provincias de Apurímac y Arequipa, que organizaron y comandaron las llamadas “milicias sagradas”, batallones de campesinos que lucharon contra los rebeldes.

los Treinta Años, fue adoptado como parte del uniforme del llamado “regimiento de la chamberga”, algo que era mal visto por la burguesía, que lo consideraba “indecente y nada conforme a la debida circunspección de las personas.” R. Lehmann-Nitsche, “El sombrero chambergo”. *The Journal of American Folklore* num 33, 127 (1920): 83; por tanto, era una prenda de uso militar. A fines del siglo XVIII se usaron, ya en el ámbito civil, algunos modelos similares, pero de ala menos pronunciada y copa más alta.

²² R. Hostnig, “Arte rupestre indígena ...”, 2007, 230.

²³ J. L. Martínez C., “Registros andinos al margen de la escritura: el arte rupestre colonial”, *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* num 14, 1 (2009): 18.

²⁴ Maruri volvió al Perú tras declararse la Independencia; llegó a ocupar cargos destacados como Senador, Presidente de la Corte Suprema de Justicia, Ministro Plenipotenciario del Perú en Ecuador...

²⁵ S. Aparicio Q., “Documentos sobre José Maruri”, en *Tupac Amaru y la Iglesia*. Antología, Comité Arquidiocesano del Bicentenario de Tupac Amaru (Lima: Banco de los Andes-Edubanco, 1983), 279.

²⁶ En J. I. Saranyana y C. J. Alejos-Grau, *Teología en América Latina*. Vol. II/I: Escolástica barroca, Ilustración y preparación de la Independencia (1665-1810). (Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2005): 895-896.

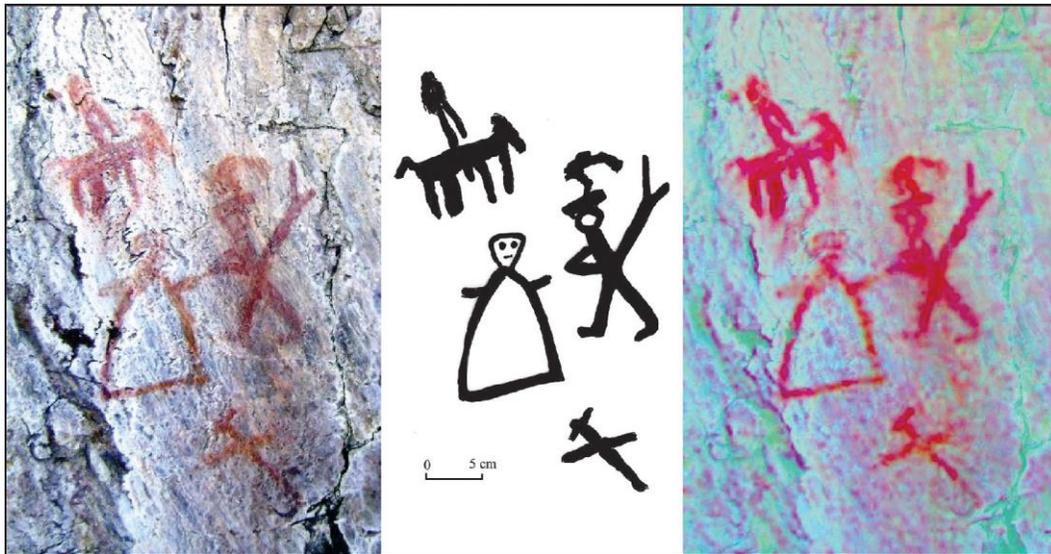


Figura 15

Representación de probables cura y funcionario virreinal y, abajo, un posible muerto

5.5. Cruces y ermitas

Las cruces y objetos aproximadamente cruciformes (incluyendo aspas) aparecen en casi todos los paneles. Las cruces son de los tipo latino y potenziado, algunas con pedestales. En la parte superior del panel 6 se distinguen tres ermitas en arco; la central y más grande contiene dos cruces latinas y una que es mezcla de los tipos bizantino y potenziado; la ermita más pequeña muestra sólo el arco y una mancha emborronada en su interior. En la figura 17 (derecha abajo) se ve otra ermita con una cruz potenziada erigida sobre una base triangular, hacia la cual se dirige un personaje con los brazos extendidos, sosteniendo en su mano derecha lo que podría ser un látigo o un bastón; atrás se ve a un bailarín con el brazo izquierdo colocado en jarra sobre la cintura, portando un enorme aparejo cefálico (que rememora un estandarte de legión romana) y una vara o maza en la mano.

Estos elementos resultan raros, por cuanto en la zona no hay ermitas²⁷, ni siquiera las conocidas cruces de leño que coronan ciertas cumbres. Esto lleva a pensar que se trata de una reminiscencia del lugar de origen de los soldados rebeldes (Espinar) o, en último caso, de una alegoría a las capillas rurales que había en el valle (y de la cuales subsiste el hermoso templo de Pampallaqta).

En los paneles 2 y 6 se ven elementos cruciformes con cabezal triangular; más que cruces, consideramos que son algún tipo de estandarte; en la mano de un supuesto bailarín aparece un objeto más corto pero muy similar.

²⁷ Existe una cerca de las burgas de Machakanca, al pie de la carretera Calca-Lares, pero no es muy antigua.

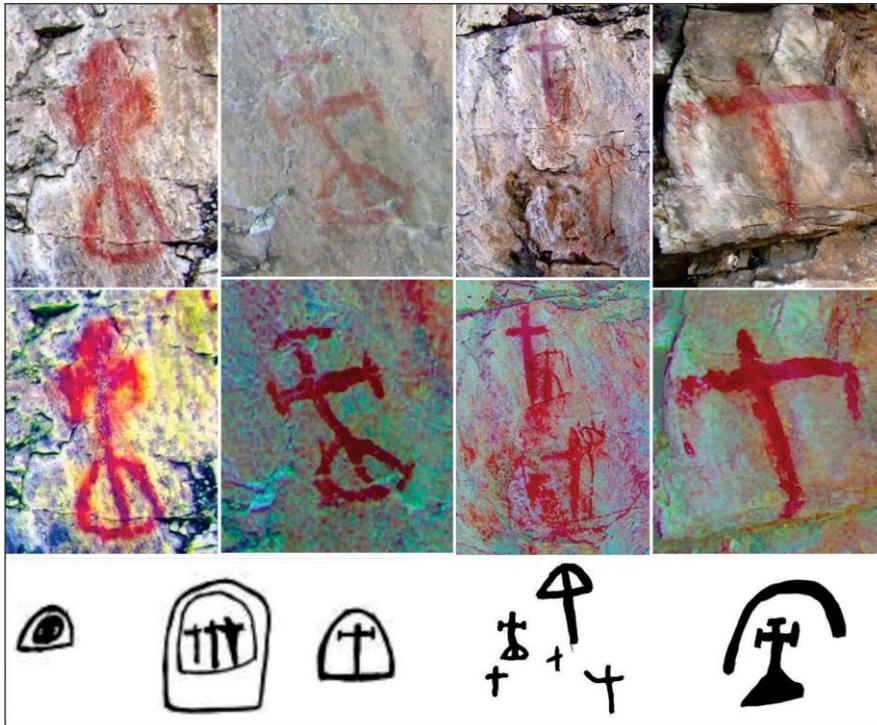


Figura 16

Ejemplos de cruces y ermitas en los diferentes paneles de Pampallaqta-Andasco

5.6. Elementos de fiesta

Las figuras festivas aparecen entremezcladas con imágenes castrenses en los paneles 2 y 6. Sobresalen los artilugios que parecen representar andas y torres o “castillos” posiblemente pirotécnicos, además de figuras que sugieren bailarines, de las cuales la más elaborada tiene una montera y una especie de faldellín que va desde las axilas hasta la cintura y que sostiene dos objetos difíciles de determinar: el de la mano derecha podría ser una campana o cencerro; el de la izquierda no resulta identificable, pero se parece un poco al que está en un grupo de cruces de la escena de batalla, pudiendo ser también un incensario o campana.

En otro paño se observan tres elementos que normalmente aparecen en fiestas religiosas: un plinto escalonado que sugieren la base de una cruz de Calvario. El segundo es una figura enigmática, que puede interpretarse como un artilugio en forma de cruz entre latina y de san Andrés, con aureola radiante que descansa sobre un aparejo conformado por triángulos invertidos reposando sobre dos patas; esta figura también podría ser la representación esquematizada de un bailarín o un romero portando ornamentos. El tercero, y más grande (algo más de 60 centímetros de alto), es una estructura espigada en forma de bala coronada por una especie de palma; lo más probable es que se trate de una torre pirotécnica, o “castillo”²⁸, como las usadas hasta hoy en festividades religiosas, hechas de carrizo, a veces con refuerzo de troncos.

²⁸ Esta probable torre pirotécnica tiene en su parte central cuatro salientes; sobre una de ellas hay una figura aparentemente humana; a su derecha otra, algo más pequeña, que también podría serlo. Esto



Figura 17

Algunos de las figuras relacionadas con fiestas religiosas

¿Hubo alguna fiesta? Flores Galindo²⁹ propone una teoría algo osada al respecto: “Para los campesinos de Canas y Canchis –no es aventurado sugerirlo–, hacer la revolución era ejecutar a escala de toda la sociedad, de todo el cosmos, las peleas rituales que ellos hacían en tiempos de carnavales. La revolución como una fiesta colectiva”. Las acciones tupaqamaristas en Calca se dieron entre mediados de diciembre y fines de enero, antes de carnaval, por lo que la propuesta de Flores Galindo no parece aplicable a esta representación, pero la última parte de su enunciado sí tendría alguna opción de pertinencia.

Durante el inkanato, los festejos que incluían batallas rituales, calificados como “bailes estatales” por Rostworowski³⁰, eran parte de las celebraciones por victorias militares. La misma autora da cuenta de los diversos tipos de danzas, como las correspondientes a los mitimaes, las de participación general y “otros bailes [que] eran ejecutados solo por un determinado grupo de personajes”. Estos bailes por decir “especializados” aún subsisten; el mejor ejemplo es la danza de las tijeras, cuyos bailarines (*Dansaq*), eran cuidadosamente seleccionados y sometidos a un

parece corresponder a un mecanismo giratorio a manera de tiovivo con muñecos o una suerte de carrusel suspendido primitivo, que gira impulsado por cohetes de pólvora, algo que aún se ve en los juegos pirotécnicos artesanales de la actualidad.

²⁹ A. Flores Galindo, “La revolución tupaqamarista y los pueblos andinos”. En V. Gómez, B. Revesz; E. Grillo y R. Montoya (eds.), Perú: el problema agrario en debate. (Lima: SEPIA I, 1985): 417.

³⁰ M. Rostworowski, Ensayos de historia andina II. (Lima: IEP, 2006): 144, 142.

entrenamiento y a rituales de iniciación que hacían de ellos una especie de cofradía de elegidos³¹. Puesto que dos de los personajes rupestres de Andasco portan tocados trapezoidales que recuerdan al de los *Dansaq*, se plantea la posibilidad de que sean representaciones de esos bailarines.

Sin embargo, la celebración de una fiesta en tiempos de guerra (seguramente no con todo el aparato que aparece representado en estos paneles rupestres) no puede ser descartada, aunque también puede considerarse la alternativa de una reminiscencia. La importancia de la fiesta y del baile en el mundo andino está demostrada. Una prueba de ello es la preeminencia que los bailarines tenían dentro de sus comunidades incluso bien avanzado el coloniaje. El líder de la sublevación de Ocongate, ocurrida en 1815, como apoyo (tardío) a la rebelión que estalló en Cusco en 1814, y se difundió por buena parte del sur peruano y de la actual Bolivia, fue el indígena Jacinto Layme quien, se autocalificaba como “de oficio labrador”, a pesar de que los testimonios de otros enjuiciados y testigos de la revuelta lo presentan como “de oficio danzante”³². Este autor se pregunta cómo un labrador, que no pertenecía a la nobleza indiana ni tenía un estatus de cacique ni ejercía cargo alguno de importancia en su pueblo, pudo acaudillar a alrededor de 3000 sublevados, dejando entender que pudo hacerlo por esa condición de bailarín y parte del culto al Señor de Tayankani, relacionado al tan conocido santuario andino del Qoyllurit'i. Es probable que Layme haya pertenecido a algún tipo de cofradía de danzantes que permitía adquirir tal autoridad. El mismo Cahill indica que los,

“funcionarios peninsulares de la Real Audiencia del Cuzco después de 1787 hicieron esfuerzos para limitar las actividades de los danzantes en la región, en parte porque el gasto indígena en las fiestas reducía la cantidad de excedentes disponibles para el pago de impuestos, pero principalmente por su potencial para encender disturbios políticos”.

¿Qué fiesta pudo haber sido? La iconografía no permite establecer mayor precisión, debido a la profusión y vaguedad de signos. Dada la heterogeneidad de origen de los insurrectos, pertenecientes a diversos ayllus, no es factible pensar en alguna fiesta patronal específica, sino sólo en fiestas de culto general, en especial marianas o pascuales. Cronológicamente, durante el período que estuvieron por la zona Calca (diciembre de 1780 y enero de 1781) las efemérides religiosas más importantes fueron Navidad, Inocentes (28 diciembre), Reyes, san Antonio Abad y san Sebastián (6, 17 y 20 de enero, respectivamente). En cualquier caso, la celebración de una fiesta en plena rebelión, aunque posible, no era muy viable, por lo que lo retentivo o conmemorativo sería la mejor vía para explicar estas representaciones.

³¹ Una alegoría sobre esta danza (que, según evidencias documentales, ya se bailaba hacia el año 1600) y sus ritos y cultores es presentada por el escritor José María Arguedas en su cuento “La Agonía de Rasu Ñiti”. Se dice que los bailarines de esta “Danza de las tijeras” (declarada Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en el 2010), son descendientes de los “*tusuq laykas*”, sacerdotes, brujos o chamanes de la época prehispánica, que recurrían al baile como parte de sus rituales.

³² D. Cahill, “Una visión andina: el levantamiento de Ocongate de 1815”. *Histórica* num XII, 1 (1989): 153.

5.7. Horquetas o *lihuis*

Al menos dos personajes aparecen blandiendo lo que a primera vista parecen horquetas o furcas y que eventualmente podrían representar *lihuis* (boleadoras)³³. El primero es el que porta el ya mencionado “funcionario” de la figura 15; el segundo aparece en una escena cinegética, se diría la caza de un zorro (foto central de figura 18); aquí el instrumento puede ser también un esparavel.

En otro sentido, las horquetas se usaron, y aún se usan, en las procesiones para levantar algún obstáculo colgado (cables, ringleras de frutas y arcos ornamentales con ofrendas) y así permitir el paso de las imágenes; otras, más pequeñas y robustas y con cabezal metálico, se emplean para posar sobre ellas las andas durante los momentos de descanso o estaciones. En el Medioevo hubo horquetas de uso militar, para tumbar escalas de asalto o desviar o entorpecer las acometidas de la caballería. Se sabe que cierto tipo de horqueta formaba parte de la panoplia del ejército rebelde, tal vez con un fin similar.

5.8. Zoomorfos

Además de los caballos montados se tiene otros zoomorfos (cánidos, tal vez algún felino), ostensiblemente más pequeños que los equinos, y cuya presencia en escenarios de fiesta o de batalla resulta incongruente, salvo que se trate de dibujos hechos bajo influencia lúdica o que sean diacrónicos, anteriores a las pinturas de tipo estilo Espinar.

En la parte inferior de la gran escena bélica aparecen representados hasta ocho probables cánidos; uno, por su cola erecta, parece un perro; por la forma, longitud y posición de sus colas, los demás serían zorros, uno de ellos corriendo, otro a punto de ser cazado y un tercero que da la sensación de ser un animal abatido. No se descarta que algunos sean caballos muy esquematizados y sin jinete. Otro espécimen de cuello erguido, larga cola delgada y patas salientes, que al no ser en definitiva cascos sino zarpas, denotaría un felino, más precisamente un puma, animal no raro en la zona. Un segundo probable puma, pero con un cuello muy largo aparece entre soldados y cerca del posible perro de cola erguida. En todo caso, se descarta la presencia de camélidos, aunque dos cuellilargos parecen serlo; sin embargo, sus colas prolongadas desmienten esa posibilidad.

³³ El *lihui* o boleadora es un arma arrojadiza que aún se usa en el altiplano y entre los gauchos argentinos para atrapar animales o detener ganado cerril o fugitivo mediante el trabado de sus patas.

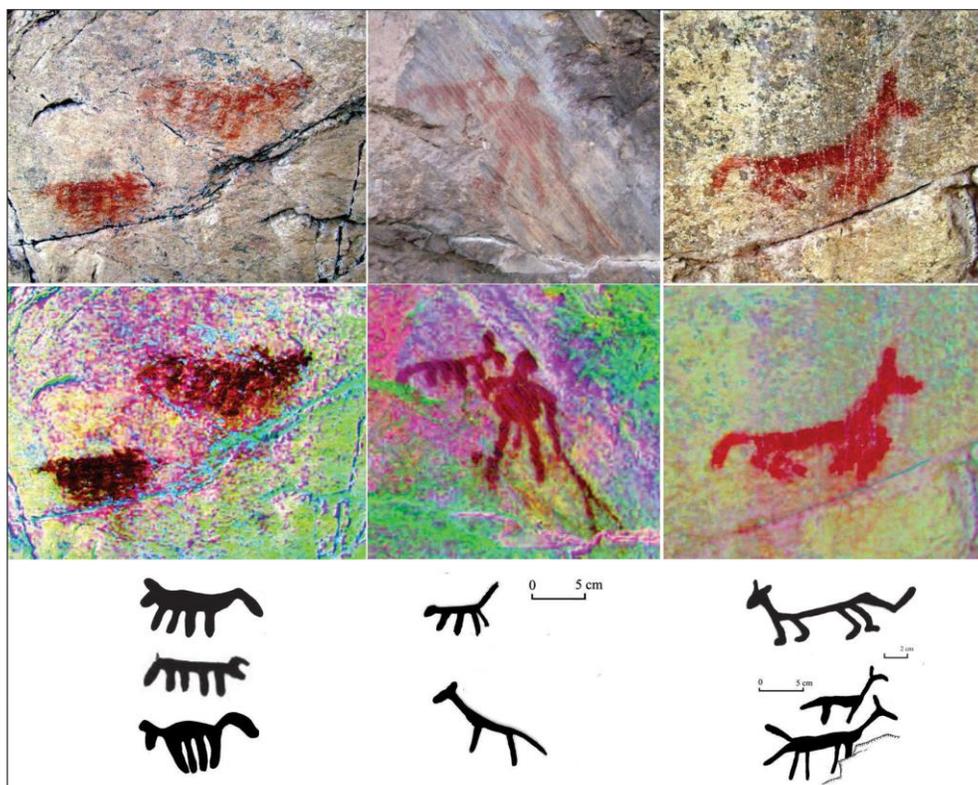


Figura 18

Algunos de los zoomorfos representados en los paneles de Andasco; arriba, al centro, posible escena de caza de un zorro

Con relación a los cánidos puede plantearse una hipótesis algo extrema: que sean perros de combate, como los usados por el conquistador Hernán Cortés en los célebres “aperreamientos” de Nueva España. De ellos dos alcanzaron una fama imperecedera: el alano *Beçerrico* (traído por su dueño Juan Ponce de León y Figueroa) y su hijo *Leoncico*, propiedad de Vasco Núñez de Balboa, considerado como “el perro más bravo de la América del siglo XVI” y co-descubridor del océano Pacífico, pues él y su dueño habrían sido los primeros en avistar el Mar del Sur³⁴. Bartolomé de Las Casas³⁵ cita a fray Marcos de Niza, quien dio testimonio de la práctica del aperreamiento en los “Grandes reynos y grandes provincias del Peru”: “E yo vi, que los españoles les echaban perros a los yndios para que los hiziesen pedaços, e los vi assí

³⁴ Estos perros llegaron a ser considerados héroes y gozaban de una serie de privilegios. *Beçerrico* llevaba una suerte de armadura y, tras la batalla de Darién y otras escaramuzas, se le otorgó una “paga a perpetuidad”, es decir un salario, como cualquier soldado, y derecho en el reparto de los botines. De ello da fe G. Fernández de Oviedo en su *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra-firme del Mar Océano*. Tomo segundo de la segunda parte (Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1853 [1535]), 9: “Este perro ganó á Vasco Nuñez en esta y otras entradas mas de mil pesos de oro, porque sé le daba tanta parte como á un compañero en el oro y en los esclavos quando se repartían”.

³⁵ B. de las Casas *Brevíssima relación de la destrucción de las Indias*. Edición de Andrés Moreno Mengíbar (Sevilla: Editorial A. Er. Revista de Filosofía-Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 1991 [1552]), 69-70.

aperrear a muy muchos”³⁶. Las jaurías de perros de combate causaban a menudo mayor mortandad que los mismos soldados españoles³⁷.

Aunque no se tiene testimonios sobre aperreamientos durante la Gran Rebelión, tomando en cuenta la extrema crueldad de los métodos represivos ordenados por el Visitador Areche, no es excluible la hipótesis de que se haya retomado esta práctica. Claro que también puede tratarse de simples canes que acompañaban a las tropas o mostrencos en pos de alimento.

5.9. Otras figuras

La figura más grande del sexto panel es una composición indescifrable en su configuración y significado. Constituida por una larga cuerda con un tramo zigzagueante que une a un soldado con bicornio emplumado y arma terciada con otra figura que podría un segundo infante en posición de disparar, con un tocado cuadrangular rematado por un aditamento al parecer plumario, debajo del cual hay un zoomorfo apenas distinguible (quizás un zorro). Al lado del segundo se ve otra figura con una amplia montera, más pequeña y en otro tono de rojo, semejante a un hombre caminando. Más abajo, a la derecha, hay una cruz potenziada con base triangular; entre ésta y el primer soldado se observa algo así como una cruz triunfal incompleta (sin cabezal) cruzada por la cuerda, la misma que, por ciertos indicios hace pensar que fue dibujada posteriormente. En todo caso, el conjunto resulta confuso y con elementos muy posiblemente diacrónicos y de hasta tres fases: un zoomorfo más antiguo, los dos soldados y las cruces en una segunda fase y la cuerda agregada en una tercera. Otra figura atípica es la de un equino cargado que va detrás de un antropomorfo; consideramos que podría tratarse de la representación de un arriero.

Tras el “Túpaq Amaru”, el elemento más llamativo es el gran sol radiante del segundo panel: ¿representación solar, un estandarte, la rememoración del cabezal de una custodia? Dada la temática festiva de este panel, lo más probable es que sea una combinación de las dos primeras alternativas.

³⁶ También se recuerda al lebrél “Amadis, que combatió en Santa Marta” y a Bruto, perro de Hernando de Soto, que luchó en La Florida.

³⁷ Un estudio de R. Piqueras (“Los perros de la guerra o el ‘canibalismo canino’ en la conquista”, Boletín Americanista num 56 (2006): 191-193, 198-199) evidencia que fueron más empleados en América Central y el Caribe y que fueron “desmovilizados” de sus funciones guerreras hacia mediados del siglo XVI, convirtiéndose en perros de caza, de guarda o en cimarrones que formaron peligrosas jaurías que fueron despiadadamente perseguidas.



Figura 19

Sol radiante, probable equino cargado y arriero; “cuerda” que une a dos soldados

6. Un eventual diacronismo

Se vislumbra un eventual diacronismo de las pinturas de Chaupiqaqqa-Andasco. El primer factor está relacionado con diferencia de tono de los pigmentos; se distinguen por lo menos dos bastante diferenciados, uno más claro que el otro. El segundo radica en los zoomorfos, en especial los que representarían a cánidos y felinos, cuya presencia entre escenas bélicas y festivas no tendría mayor sentido. Dejando de lado la hipótesis de los perros de batalla, pensamos que los zoomorfos correspondientes a zorros y pumas fueron pintados antes, en tiempos precolombinos, incluso pre-inkas, ocupando sobre todo la parte baja del panel 6. Dada la amplitud y disposición de la pared rocosa, ésta habría sido aprovechada ulteriormente por los artistas espinarenses durante la Gran Rebelión para crear su gran composición bélico-festiva.

Finalmente, para evitar cualquier intento de establecer relaciones automáticas a partir de la mera proximidad física de dos expresiones arqueológicas (tan a la moda en los últimos tiempos), es necesario aclarar que las cercanas *ch'ullpas* (mausoleos) del

Tardío y el mismo camino inka no tienen ninguna relación con las pinturas, cuya data (aparte los zoomorfos tal vez precolombinos) es colonial, sin ninguna duda.

7. ¿Cómo llegó el estilo Espinar a Calca? Algunas hipótesis

A primera vista, la presencia del “estilo Espinar post-colombino” en estos lares resulta insólita. Sobre el origen de los autores de estas pinturas podrían proponerse varias alternativas: pongos o yanaconas transplantados, arrieros o trajinantes, romeros en tránsito a algún santuario cristiano, cimarrones huidos por causa de delitos, mitas, impuestos... Pero, por la temática y el estilo, por tratarse de un sitio único y cercano al centro de mayor impacto de la Gran Rebelión en el valle de Yucay (Calca), no queda sino admitir que estas pictografías coloniales correspondan al período de la insurrección de Túpaq Amaru, desarrollada entre noviembre de 1780 y mayo de 1781 (y que se prolongó hasta 1783 en el altiplano del Qollao), y a la etapa inmediatamente posterior, marcada por una amplia represión militar, religiosa, ideológica y cultural.

Las pinturas de Andasco son hasta hoy las únicas de estilo Espinar que en el departamento del Cusco se han hallado fuera de sus provincias altas y en el ámbito de una cuenca interandina. A primera vista esto resulta muy extraño, pero el enigma queda en parte despejado cuando se verifica que esta porción del valle de Yucay fue escenario de una importante campaña militar durante la Gran Rebelión, reforzando así la eventual relación entre este estilo rupestre y la gesta tupaqamarista. Abona aún más esta opción el hecho de que las acciones militares en el valle de Yucay tuvieron dos vertientes: una, vandálica, protagonizada por desbocados indígenas locales que asolaron Calca y otras localidades, y que no tuvieron mayor relación orgánica con la estructura militar tupaqamarista, actuando bajo el solo signo de la venganza y la táctica consigna de arrasar con todo lo español, incluyendo a sus allegados.

La segunda corresponde al accionar del ejército comandado por Diego Cristóbal Túpaq Amaru, que sostuvo batallas por decir “formales” con las tropas y milicias realistas, y que estaba conformado esencialmente por gente de las provincias altas del Cusco, fundamentalmente de los partidos de Canas-Canchis (incluyendo Espinar) y Quispicanchi³⁸, pues la gente del Cusco y del valle de Yucay no se plegó a la rebelión, siendo, por el contrario parte del núcleo contrarrevolucionario, como lo evidencia Flores Galindo³⁹, quien, a partir de un trabajo de Juan de la Cruz Salas publicado en 1959, elaboró un mapa de “pueblos tupaqamaristas” que no incluye a ninguno del valle de Yucay. Valcárcel⁴⁰ remarca que las tropas insurgentes ocupaban las mesetas del interfluvio Vilcanota-Paucartambo (donde se ubica Andasco), resaltando la labor de los “eclesiásticos [que] trataron de contener los excesos de los partidarios de la rebelión, dirigidos por Diego Cristóbal, luchando intensamente al lado de las autoridades españolas para evitar que los alzados bajasen por diferentes puntos hasta los pueblos de la quebrada”.

³⁸ A. Flores Galindo, *Buscando un Inca* (Lima: Editorial Horizonte, 1987), 134.

³⁹ A. Flores Galindo, *Buscando un Inca ...*, 1987, 135.

⁴⁰ C. D. Valcárcel, *La rebelión de Túpaq Amaru* (Lima: Biblioteca Peruana-PEISA, 1973), 121.

La permanencia por razones tácticas de las tropas túpaqamaristas en la parte alta de la cuenca de Qhochoq sería otro argumento en favor de atribuir la autoría de los pictogramas a soldados venidos de Espinar, quedando descartados los indígenas calqueños.

8. Mecanismos de creación y de transmisión

Se plantea una duda adicional: las escenas bélicas se explican fácilmente por la causa antes mencionada, pues llegan a ser representaciones de tipo “testimonial” o narrativo; en cambio las figuras festivo-religiosas no caben bien en ese molde. No puede desechar, como ya se vio, que durante los casi dos meses que los rebeldes permanecieron en esta zona hayan podido celebrar alguna fiesta; lo que resulta más difícil de imaginar es que hayan tenido tiempo, medios y libertad como para preparar la parafernalia que las acompaña (fuegos de artificio, estandartes, andas y otros elementos que aparecen representados en los paneles 2 y 6). Es más probable que, a diferencia de lo bélico, en el caso de las imágenes festivas no se trate de representaciones testimoniales sino, más bien, rememorativas, evocativas, de las festividades vividas antes en sus pueblos de origen.

Esta distinción entre lo testimonial y lo rememorativo es clave para describir y entender el arte rupestre colonial, en el que, por lo general, conviven diversos elementos representativos, simbólicos y narrativos que, a primera vista, podrían parecer incoherentes o interpretarse como meras superposiciones. Son, por el contrario, dimensiones a menudo paralelas, yuxtapuestas, que no siempre responden a una sola intención narrativa o de simbolización. Esto puede explicarse mejor recurriendo a ciertos conceptos del filósofo vasco Xavier Zubiri, en especial al de inmediatez: mientras que lo testimonial (escenas de batalla) es producto de la vivencia cotidiana derivada del accionar bélico, lo rememorativo (escenas de fiesta) correspondería a lo no inmediato, al recuerdo, quizás a la nostalgia, y que caería en lo que define la conocida sentencia de Zubiri: “el mundo no es inmediato”⁴¹, y dentro de lo que Cervera⁴² llama “los dinamismos evocantes o simbólicos”. Todo esto permite comprender la yuxtaposición, la convivencia de dos tipos diacrónicos de expresión parietal en un mismo panel, sin necesidad de que dos eventos, dos temas, dos representaciones estén necesariamente correlacionados entre sí a pesar de su proximidad temporal/espacial, al menos no en el momento de la ejecución de estas pinturas⁴³.

⁴¹ En R. Espinoza Lolas, R. Durán Allimant y P. Soto García, “Noología y técnica en Zubiri”. Ideas y Valores num 66, 163 (2017): 251.

⁴² J. R. Cervera Milán, “Función significante, función simbolizante y dinamismo simbólico. Estudio desde algunas aportaciones de la filosofía de Xavier Zubiri”. Revista Realidad num 149 (2017): 75.

⁴³ Es interesante destacar que ciertos planteamientos de la Noología propuesta por Zubiri (y ya anunciado en los trabajos de uno de sus inspiradores, el biólogo-etólogo Johann von Uexküll) son perfectamente aplicables a la interpretación del arte parietal, constituyéndose en un potencial complemento de, entre otras, las perspectivas antropológica, neuropsicológica, semiológica o, la más reciente, neuroarqueológica.

Desde otro ángulo⁴⁴, los pictogramas de Andasco serían parte de un proceso de circulación de significantes, códigos y elementos gráficos del estilo Espinar y, por todo lo analizado, explicable solo por la llegada de habitantes de esa provincia como parte de las tropas tupaqamaristas encargadas de atacar el valle de Yucay. La posibilidad de los arrieros no es viable, ya que no había mayor intercambio entre esas dos regiones, por cuanto los productos que Espinar podía suministrar —lana, *ch'arki* (cecina), sebo— podían obtenerse de las mesetas vecinas, ecoclimáticamente similares al altiplano espinarense. En sentido opuesto, la coca y otros productos tropicales consumidos en las provincias altas del Cusco podían provenir de distintas fuentes y no particularmente de los valles subandinos de Calca y Paucartambo.

El relativo corto tiempo que los rebeldes de provincias altas estuvieron por Calca habría bastado para establecer, a escala restringida, lo que Aschero⁴⁵ llama las “interacciones entre comunidades, las que resultan en un intercambio de información sobre temáticas, significados o creencias compartidas” que se requieren para acogerse a lo que Berenguer⁴⁶ denomina “similitudes de larga distancia”.

El hecho de que no haya otros sitios rupestres semejantes en la cuenca del Vilcanota apuntala la suposición de que las pinturas coloniales del Andasco pertenecen a una misma y corta época, es decir al restringido tiempo en que tropas tupaqamaristas con soldados de Espinar incursionaron por estos lugares, lo cual nos da una referencia de datación más o menos precisa: diciembre 1780-enero 1781. Esto se confirma al constatar que ni durante la Colonia ni la República se dieron otras acciones bélicas en Calca y Urubamba.

Queda por dilucidar una última faceta del abanico de posibilidades: que los autores hayan podido pertenecer a ambos bandos. Las diferencias iconográficas abonarían en cierta medida a favor de esta alternativa. En tal escenario, determinados grafismos de carácter guerrero (como el “Túpaq Amaru” y otros jinetes ensombrerados) podrían corresponder a los rebeldes, mientras que los motivos religiosos y escenas militares donde destacan los soldados realistas, bien podrían ser obra de éstos últimos (entre los cuales hubo muchos soldados indios de diversas procedencias), como parte de la fase represiva desencadenada por los españoles, que comprendió desde la terminante prohibición de seguir utilizando vestimenta de tipo precolombino y cabellera larga (usos que se habían conservado hasta ese entonces), una vasta campaña de restauración y construcción de iglesias⁴⁷, una re-evangelización de las provincias sublevadas y, ya se mencionó, una campaña de represalia cultural destinada a borrar o difuminar el recuerdo de la rebelión y de cualquier signo de identidad inka.

⁴⁴ En esta sección se incluye parte de las interpretaciones ya desarrolladas en mi artículo “Un pictograma llamado Túpaq Amaru. Acerca de una pintura rupestre nominada en Chaupiquaqa-Andasco, Calca (Cusco – Perú)”, publicado en Chungará, Revista de Antropología Chilena num 52, 4 (2020): 683-697.

⁴⁵ C. A. Aschero, “Figuras humanas, camélidos y espacios en la interacción circumpuneña”. En M. M. Podestá y M. de Hoyos (eds.), *Arte en las rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina*. (Buenos Aires: Sociedad Argentina de Arqueología, 2000), 37.

⁴⁶ J. Berenguer, “Cinco milenios de...”, 2004, 101.

⁴⁷ Varios pueblos de Chumbivilcas y de la misma provincia de Espinar son el mejor ejemplo de ello, algunos hasta con cinco templos erigidos en algo más de una década después de 1782.

Otra hipótesis nos llevaría al campo de la asociación de imágenes y reminiscencias, propia del sincretismo cultural y de fenómenos psicológicos y psicosociales de asociación; según esto, las imágenes y experiencias vitales repetitivas, arraigadas y consolidadas en el subconsciente pueden llegar a relacionarse con otras de carácter episódico, pero de fuerte impacto emocional (en este caso la guerra). Algo así pudo suceder con los pintores espinarenses a quienes sorprendió alguna fecha religiosa importante durante su estancia en Calca (¿Navidad, Reyes, Señor del Cabildo...?), cuando se hallaban lejos de su tierra, por lo que asociaron el recuerdo de determinada festividad con el hecho reciente de alguna batalla. Esto, como ocurre en Espinar, explicaría la coexistencia de motivos militares y religiosos en por lo menos dos de los paneles rupestres de Andasco.

¿Podría ser este sitio incluido en la categoría de lo que Manríquez y Sánchez⁴⁸, siguiendo a Abercrombie, llaman “senderos de la memoria colectiva”? En cierto modo sí, a pesar de ser una expresión aislada en un medio que sólo tuvo una corta y episódica relación con la zona originaria del estilo cultural transplantado, en este caso Espinar. En cualquier caso, las pictografías de Andasco y el singular, casi inaudito, caso de una figura con nombre propio (el “Tupaq Amaru” del panel 5), corresponderían a lo que Martínez⁴⁹ denomina una de las “dimensiones del arte rupestre que muestran el esfuerzo comunicacional y reflexivo hecho por diferentes comunidades andinas durante el período Colonial”, es decir “objetos de memoria” como parte “de un poderoso esfuerzo social e intelectual realizado por diferentes poblaciones andinas para registrar sus nuevas condiciones de dominación”.

Martínez⁵⁰ agrega:

“Sorprende descubrir que hay muchos elementos en común entre los diferentes paneles, más allá de sus diferencias estilísticas, de las distancias geográficas y del desconocimiento mutuo que tenían los artífices de unas y otras pinturas y grabados. Tal pareciera que las imágenes circulaban, que las soluciones visuales más adecuadas eran adoptadas por unos y otros e integradas a los nuevos contextos de enunciación.”

Para explicar esta situación de “elementos compartidos”, Berenguer⁵¹ propone el ya citado concepto de “similitudes de larga distancia”, derivadas de “un amplio intercambio de información, donde ciertos conceptos visuales circulan en diferentes soportes portátiles a través de extensas redes de interacción regional”. Para Andasco no parece haberse dado esta situación, porque, aun tratándose de un lugar muy distante de Espinar, la presencia de su estilo rupestre en Calca fue producto de la acción directa de los insurrectos movilizados hacia allí y no de otro tipo de interacciones

⁴⁸ V. Manríquez, y S. Sánchez, “Memorias de la sangre, memorias de la tierra. Pertenencia, identidad y memoria entre los indígenas del Noroeste Argentino, Atacama y Chile central durante el Período Colonial”. Estudios Atacameños num 26 (2003): 45.

⁴⁹ J. L. Martínez C., “Registros andinos al margen...”, 2009, 26, 15.

⁵⁰ J. L. Martínez C., “Registros andinos al margen...”, 2009, 15-16.

⁵¹ J. Berenguer, “Cinco milenios de...”, 2004, 101.

anteriores, en especial comerciales. En otras palabras, como ya se afirmó, el origen de estos pictogramas coloniales se explica fácilmente por la presencia de soldados de las provincias altas durante la campaña tupaqamarista en el valle de Yucay. Por tanto, la iconografía y aun los significantes espinarenses llegaron con ellos, lo cual despeja cualquier duda sobre su procedencia.

Lo que sí parece extraño es que el estilo Espinar no se haya manifestado en otros lugares del departamento del Cusco donde también actuaron las tropas de Túpac Amaru, como en los valles de las provincias de Quispicanchi, Paucartambo, Acomayo, Paruro y las del departamento de Apurímac. En cambio, sí se dio en lugares más distantes del norte de Chile y Argentina y del occidente boliviano, pero siempre en ambientes de puna, a gran altitud, es decir en condiciones morfoclimáticas muy similares a las de Espinar ¿Por qué esta preferencia? ¿Por identificación atávica, como un mecanismo para evitar el desarraigo, por condicionante cultural-ambiental, por simple nostalgia, por mera ensoñación? Resolver el enigma de esta coincidencia no parece factible. En el fondo, quizá sea mejor mantener el misterio, no indagar más por la razón que, en medio de una guerra sin esperanzas, impulsó a algunos rebeldes artistas espinarenses a dejar su impronta en un lugar tan alejado de su origen y querencia.

Agradecimiento

A Rainer Hostnig, por sus dibujos y fotos. A Benjamín Vílchez, por su valioso apoyo en el trabajo de campo.

Bibliografía

Aparicio Q., S. (compil.), "Documentos sobre José Maruri". En Tupac Amaru y la Iglesia. Antología, editado por el Comité Arquidiocesano del Bicentenario de Tupac Amaru. Lima: Banco de los Andes-Edubanco, 1983, 279-289.

Aschero, C. A., "Figuras humanas, camélidos y espacios en la interacción circumpuneña". En Arte en las rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina, editado por M. M. Podestá y M. de Hoyos. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Arqueología, 2000, 15-44.

Barriga, M., "La construcción de una imagen: El verdadero rostro de Túpac Amaru (Perú, 1969-1975) de Félix Leopoldo Lituma Flores". Reseña. Revista Letras num 116 (2010): 243-249.

Berenguer, J., "Cinco milenios de arte rupestre en los andes atacameños: imágenes para lo humano, imágenes para lo divino". Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino num 9 (2004): 75-108.

Cahill, D., "Una visión andina: el levantamiento de Ocongate de 1815". Histórica num XII, 1 (1989): 133-159.

Carreño-Collatupa R., "Un pictograma llamado Túpaq Amaru. Acerca de una pintura rupestre nominada en Chaupiquaqa-Andasco, Calca (Cusco – Perú)". *Chungará. Revista de Antropología Chilena* num 52, 4 (2020): 683-697.

Cervera Milán, J. R., "Función significativa, función simbolizante y dinamismo simbólico. Estudio desde algunas aportaciones de la filosofía de Xavier Zubiri". *Revista Realidad* num 149 (2017): 51-90.

Cobo, B., *Historia del Nuevo Mundo T III*, edición de Marcos Jiménez de la Espada. Sevilla: Imprenta de E. Rasco, 1892 [1553].

Cruz, E. N., "Notas para el estudio de las rebeliones indígenas a fines del período colonial en la frontera tucumana del Chaco, (1781)". *Anuario de Estudios Americanos* num 64, 2 (2007): 271-286.

De las Casas B., *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Edición de Andrés Moreno Mengíbar. Sevilla: Editorial A. Er. *Revista de Filosofía-Istituto Italiano per gli Studi Filosofici*, 1991 [1552].

Espinoza Lolas, R., R., Durán Allimant y Soto García, P., "Noología y técnica en Zubiri". *Ideas y Valores* num 66, 163 (2017): 243-260.
<http://dx.doi.org/10.15446/ideasyvalores.v66n163.50582>

Fernández de Oviedo, G., *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra-firme del Mar Océano*. Tomo segundo de la segunda parte. Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1853 [1535].

Flores Galindo, A., "La revolución tupacamarista y los pueblos andinos". En V. Gómez, B. Revesz; E. Grillo y R. Montoya (eds.), *Perú: el problema agrario en debate*. Lima: SEPIA I, 1985, 395-419.

Flores Galindo, A., *Buscando un Inca*. Lima: Editorial Horizonte, 1987.

Gallardo, F., F. Vilches, L. Cornejo y Ch. Rees, "Sobre un estilo de arte rupestre en la cuenca del río Salado (norte de Chile): un estudio preliminar". *Chungara* num 28, 1-2 (1996): 353-364.

Hostnig, R., *Arte Rupestre del Perú*. Inventario Nacional. Lima: CONCYTEC, 2003.

Hostnig, R., "Arte rupestre postcolombino de la provincia de Espinar, Cusco". *Boletín SIARB* num 18 (2004): 40-64.

Hostnig, R., "Distribución, iconografía y funcionalidad de las pinturas rupestres de afiliación Inka en la región del Cusco". *Boletín SIARB* num20 (2006): 46-76.

Hostnig, R., "Arte rupestre indígena y religioso de épocas postcolombinas en la provincia de Espinar (Cusco)". En R. Hostnig, M. Strecker y J. Guffroy (eds.), *Actas del*

Primer Simposio Nacional de Arte Rupestre (Cusco, noviembre 2004). Lima: IFEA-IRD-Embajada de Alemania, 2007, 189-236.

Lehmann-Nitsche, R., "El sombrero chambergo". *The Journal of American Folklore* num 33, 127 (1920): 81-85.

Lumbreras, L. G., *Arqueología de la América Andina*. Lima: UNESCO-PNUD-Ed. Milla Batres, 1981.

Manríquez, V. y Sánchez, S., "Memorias de la sangre, memorias de la tierra. Pertenencia, identidad y memoria entre los indígenas del Noroeste Argentino, Atacama y Chile central durante el Período Colonial". *Estudios Atacameños* num 26 (2003): 45-59.

Martínez J. L. y Arenas, M. A., "Problematizaciones en torno al arte rupestre colonial en las áreas centro sur y meridional andina". En M. Sepúlveda, Briones L. y J. Chacama (eds.), *Crónicas sobre la piedra. Arte Rupestre de las Américas*. Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá, 2009, 129-140.

Martínez, J. L., "Registros andinos al margen de la escritura: el arte rupestre colonial". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* num 14, 1 (2009): 9-35.

Montt, I., "Faldellines del período Formativo en el Norte Grande: un ensayo acerca de la historia de su construcción visual". *Estudios atacameños* num23 (2002): 7-22.

Núñez, E. y Lacaste, P., "Historia de la chupalla: sombrero de paja típico del campesino chileno". *IDESIA (Chile)* num 35, 1 (2017): 97-106.

Piqueras, R., "Los perros de la guerra o el 'canibalismo canino' en la conquista". *Boletín Americanista* num 56 (2006): 187-202.

Poderti, A., *Palabra e Historia en los Andes. La rebelión del Inca Túpac Amaru y el Noroeste argentino*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes-Ed. Corregidor, 1997.

Strecker, M., y Taboada, F., "'Aymara' rock art of Lake Titicaca". *Rock Art Research* num 21, 2 (2004): 171-180.

Rostworowski, M., *Ensayos de historia andina II*. Lima: IEP, 2006.

Saranyana, J. I., y Alejos-Grau, C. J., *Teología en América Latina. Vol. II/I: Escolástica barroca, Ilustración y preparación de la Independencia (1665-1810)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2005.

Valcárcel, C. D., *La rebelión de Túpaq Amaru*. Lima: Biblioteca Peruana-PEISA, 1973.



REVISTA
CUADERNOS
de Arte Prehistórico

CUADERNOS DE SOFÍA
EDITORIAL

Las opiniones, análisis y conclusiones del autor son de su responsabilidad y no necesariamente reflejan el pensamiento de la **Revista Cuadernos de Arte Prehistórico**