

# UN PICTOGRAMA LLAMADO TÚPAC AMARU. ACERCA DE UNA PINTURA RUPESTRE NOMINADA EN CHAUPIQAQA-ANDASCO, CALCA (CUSCO - PERÚ)

## A PICTOGRAM NAMED TUPAC AMARU. ABOUT A NOMINATED RUPESTRIAN PAINTING AT CHAUPIQAQA-ANDASCO, CALCA (CUSCO - PERÚ)

Raúl Carreño-Collatupa<sup>1</sup>

Uno de los paneles de estilo rupestre Espinar post-colombino de Chaupiquaqa-Andasco, Calca, contiene la figura de un jinete con un tocado de cornamentas que semejan centellas y que la tradición oral local conoce como "Túpac Amaru". Estas pinturas fueron hechas cuando las huestes túpacamaristas de la Gran Rebelión atacaron Calca a fines de 1780. Es el único caso conocido de pictograma peruano que rememora a un personaje histórico. El análisis realizado permite decir que el jinete representado no es José Gabriel Túpac Amaru sino su primo-hermano, Diego Cristóbal, quien comandó las tropas rebeldes en la zona y, tras el ajusticiamiento de José Gabriel, asumió el mando de la rebelión. Se trataría de un caso de sincretismo de símbolos de poder y legitimidad que aprovechó el nombre de Diego y el simbolismo hispano-andino del rayo, para presentar a Diego Cristóbal como una personificación de Santiago-Illapa-Amaru.

**Palabras claves:** pictograma, Túpac Amaru, Gran Rebelión, arte rupestre, Calca, Cusco, Santiago-Illapa.

*One of the post-Columbian Espinar rock art panels of Chaupiquaqa-Andasco, Calca, contains the figure of a horseman with a lightning-like antler headdress, known in the local oral tradition as "Túpac Amaru." These paintings were made when Túpac Amaru's Great Rebellion troops attacked Calca at the end of 1780. It is the only known case of a Peruvian pictogram that recalls a historical figure. The analysis allows stating that the depicted rider is not José Gabriel Túpac Amaru but his first cousin, Diego Cristóbal, who commanded the army in the area and became the rebellion leader after José Gabriel's execution. It would be a case of syncretism between symbols of power and legitimacy, which used the name of Diego and the Hispano-Andean symbolism of lightning to present Diego Cristóbal as a Santiago-Illapa-Amaru personification.*

**Key words:** Pictogram, Túpac Amaru, Great Rebellion, rock art, Calca, Cusco, Santiago-Illapa.

En Chaupiquaqa-Andasco, Calca, Cusco, a la vera de un camino inka (Figura 1), existen tres paneles de pinturas con escenas religiosas y militares de un patrón estilístico ajeno a los que se hallan en la cuenca media del Río Vilcanota y al que denominamos "estilo rupestre Espinar postcolombino", desarrollado principalmente en la provincia de ese nombre, foco de la Gran Rebelión de Túpac Amaru (1780-1783), y cuyo "repertorio iconográfico" según Hostnig (2004:46, 2007:200-205) incluye motivos religiosos, fitomorfos, geométricos, abstractos zoomorfos, jinetes y batallas y "semejanza estilística, y pictórica" con pictografías de Carabaya y otros sitios de Puno y Moquegua. Se han reportado también expresiones similares en el norte de Chile, Bolivia y el noroeste argentino. Este sitio rupestre no ha sido estudiado antes; tampoco aparece en los inventarios

nacionales y regionales de Pardo (1957), Pulgar Vidal (1976), Núñez Jiménez (1986), Ravines/INC (1986), Guffroy (1999), ni Hostnig (2003).

Uno de dichos paneles contiene la que quizá sea la única pintura rupestre peruana designada con el nombre de un personaje histórico: Túpac Amaru (Figura 2); el pretendido retrato (que no es tal) de Manko Inka, en Inkapintay-Ollantaytambo, no corresponde a una tradición oral sino a una referencia documental. Recurriendo a elementos del análisis simbólico, iconológico, semiótico y psico-antropológico consideramos que dicha denominación no se refiere a José Gabriel Túpac Amaru sino a su primo hermano, Diego Cristóbal, quien dirigió la campaña rebelde en esta zona y, a la muerte del caudillo, asumió el mando de la rebelión hasta el armisticio de marzo 1782.

<sup>1</sup> Grupo Ayar - Apartado postal 638 Cusco, Perú. raulcarreno@ayar.org.pe

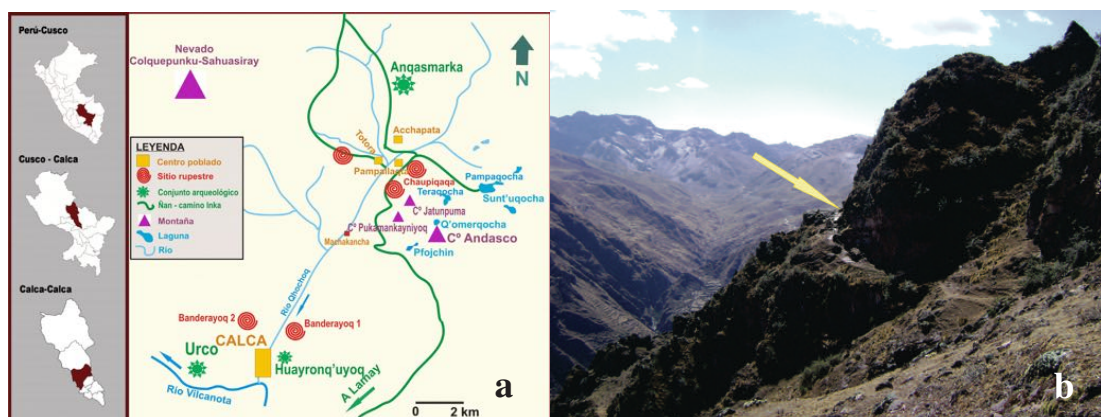


Figura 1. (a) Mapa de ubicación y (b) vista de Chaupiquaqa-Andasco.

(a) Location map and (b) view of Chaupiquaqa-Andasco.



Figura 2. La pastora Florencia, comunera de Acchapata, señala al "Túpac Amaru" (foto: R. Hostnig).

Shepherdess Florencia, Acchapata community member, pointing at "Túpac Amaru" (Photo: R. Hostnig).

Afirmar que se trata de pinturas del tiempo de la Gran Rebelión se apoya en que:

- En Calca no hubo otras contiendas bélicas durante la Colonia y la República.
- La tipología iconográfica es la misma que se encuentra principalmente en Espinar, situada a más de 200 kms de Calca, y entre ambas provincias no hubo mayor relación económica ni cultural durante la Colonia.

- El sitio rupestre se ubica sobre un camino bastante utilizado durante las maniobras militares de la Gran Rebelión en Calca.

### La Cuenca de Qhochoc

En este tributario del Vilcanota la presencia humana data desde la época pre-inka; fue asiento de los Sahuasira y los Laris, etnias expulsadas del Cusco por los inkas. Más adelante se formó una confederación de pueblos conocidos genéricamente como *Khallkas*, entroncados con los *K'illke*, que aún no han sido bien caracterizados. Cobo (1892 [1553]:153), Murúa (2001 [1613]:63) y Cieza de León (1977 [1553]:40) señalan que Calca fue conquistada por el Inka Huiraqocha, convirtiéndose en una *llaqta* (pueblo) inka, de la cual quedan muros de mampostería celular.

En la quebrada resalta el conjunto arqueológico *K'illke*-Inka de Anqasmarka y restos probablemente Sahuasira (atalaya de *Huayronq'uyoq*, andenes y paramentos rústicos en Mitmaq), además de *ch'ullpas* o tumbas del Tardío. También hay pintura rupestre inka asociada a contextos funerarios (Hostnig 2003:98, 2006:51) y pinturas más antiguas, especialmente de camélidos y figuras abstractas en rojo y blanco que podrían incluso remitirnos al periodo de los cazadores-recolectores.

### El Estilo Rupestre Espinar Postcolombino en Calca

Su presencia en Calca respondería a un proceso de circulación de significantes, códigos y elementos gráficos que se explican por el paso de indígenas espinarenses durante la Gran Rebelión, entre noviembre y diciembre de 1780; esto habría permitido establecer lo que Aschero (2000:37) llama las "interacciones entre comunidades, que resultan en un intercambio de información sobre

temáticas, significados o creencias compartidas”, requeridas para lo que Berenguer (2004:101) denomina “similitudes de larga distancia”, las mismas que implican “un amplio intercambio de información, donde ciertos conceptos visuales circulan [...] a través de extensas redes de interacción regional”, todo como parte de “las lógicas andinas de pensamiento y representación” (Martínez 2009:11). Hubo así un proceso de asociación de imágenes y reminiscencias, propia del sincretismo cultural y de fenómenos psico-sociales 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).

¿Puede incluirse este sitio en la categoría que Manríquez y Sánchez (2003:45), siguiendo a Abercrombie, llaman “senderos de la memoria colectiva”? En cierto modo sí, a pesar de tratarse de una expresión aislada, derivada de una relación episódica con la zona originaria del estilo cultural transplantado (Espinar). En cualquier caso, las pictografías de Chaupiquaqa-Andasco, en tanto sistema semasiográfico, y el singular caso de una figura con nombre propio, corresponderían a lo que Martínez (2009:26) denomina una de las “dimensiones del arte rupestre que muestran el esfuerzo comunicacional y reflexivo hecho por diferentes comunidades andinas durante el periodo Colonial”, es decir “objetos de memoria”.

Acerca de las escenas de fiesta y procesiones existentes en otro panel rupestre cercano (que no es materia de este artículo), resta decir que formaron parte de un proceso similar de reminiscencia y registro de hechos importantes. Sus imágenes de fiestas responderían al

“esfuerzo que existió de parte de los rebeldes por mantener en vigencia el calendario de festividades bajo el cual regían su ciclo anual”, pues incluso sus desplazamientos iban acompañados con “aparato de bailes o danzas que estilan para la fiesta de Corpus” (O’Phelan 1995:184, 183).

### Pictografías con Nombre y con Referencia Cronística en el Cusco

No es usual que pictogramas tengan nombres y menos que representen a personajes históricos. En el Valle de Yucay (hoy Sagrado de los Inkas) se tendrían dos casos excepcionales: el Túpac Amaru que nos ocupa, y el de Manko Inka. Éste último, los cóndores de Huiraqocha y los petrograbados de Calango, Cañete -consignados en la crónica de Calancha (1638:326)-, son las únicas expresiones rupestres peruanas aludidas en crónicas coloniales.

En Inkapintay, Ollantaytambo, está la pictografía que representaría a Manko Inka o Manko Qhapaq II (Figura 3). Cummins (en Arenas y Martínez 2009:23) señala que sería producto de un proceso de paso de “representaciones abstractas de las figuras de los inkas gobernantes en el arte rupestre inkaico, a un tipo de representación figurativa de la imagen del mismo Manqo Qhapaq”. Su referencia documental específica dice:

mandó retratarse el dicho Mango Inga y a sus armas en una peña grandísima para que fuese memoria, y como no pudo allí asistir en el dicho pueblo de Tambo, desde allí se retiró más adentro, a la montaña de Vílcabamba (Guaman Poma 1980 [1615]:296).



Figure 3. El “Manko Inka” rupestre de Inkapintay.

*The rupestrian Inkaypintay's “Manko Inka”.*



Podría inferirse un año probable de ejecución: fines de 1538, cuando el inka rebelde se retiraba para iniciar lo que Vega (1995b:98) denomina “campaña de Vilcabamba”. Su relación con la referencia de Guamán Poma fue establecida por Porras Barrenechea en 1947, en el artículo “Quipu y quilca. Contribución histórica al estudio de la escritura en el antiguo Perú”, publicado en el diario El Comercio de Lima (Bonavia, en Radicati 2005:33). Viajeros del siglo XIX como Castelnau, Angrand, Wiener y Rugendas dejaron testimonios sobre ella (Hostnig 2012:17). El mismo Hostnig (2017:24) cita a un tal Cossio, quien “conjeturó que la obra fue hecha por orden del inka Tupac Inca Yupanqui para inmortalizar al general rebelde Ollanta, un jefe poderoso de los Antis que luchó contra las fuerzas incas”. Hipótesis insostenible: Ollanta es un personaje ficticio del drama del siglo XVIII atribuido a Antonio Valdez. Cerrón Palomino (2006:330) confirma que Ollantay es palabra de origen aymara que significaría otero o atalaya. Ninguna crónica menciona a un general Ollanta ni el topónimo Ollantaytambo; el sitio se llamaba simplemente T’anpu (Tambo).

Falcón (2010:2) da a entender que este pictograma sería parte de una tradición “de resistencia”. La existencia entre Urubamba y Ollantaytambo de varias otras pinturas inkas del mismo tipo escutiforme o representando *unkus* (todas asociadas a contextos funerarios), deja tal afirmación sin sustento. Hostnig (2012:17, 2017:26) plantea no descartar otras interpretaciones (“función de demarcación territorial o clánica, similar al de otras manifestaciones rupestres en la zona andina”). Por sus asociaciones con tumbas, más parece que estuvieron relacionadas con alguna tradición funeraria particular de esta zona.

En cuanto a los cóndores, el Inka Huiraquecha

mando pintar dos aues, que los Yndios llaman Cúntur [...] la vna con las alas cerradas, y la *cabeça* baxa, y encogida, como se ponen las *aues* por fieras qu sean, quando se quieren esconder: tenia el rostro hazia Collasuyu, y las espaldas al Cozco. La otra mando pintar en contrario, el rostro buuelto a la Ciudad: y feroz, con las abiertas, como que yua bolando, a hazer alguna presa. Dezian los Yndios, que el vn Cúntur figuraua a su padre, que auia *salido* huyendo del *Cozco*, e yua a esconderse en el Collao: Y el otro representaua al Inca Viracocha, que auia buuelto bolando, a defender la Ciudad (Garcilaso de la Vega 1609:122).

Garcilaso la vio “en todo su buen ser” en 1580; en 1595 un sacerdote le informó que “estaua muy gastada, que casi no fe diuisaua nada della, por que el tiempo con sus aguas y el descuydo de la perpetuydad de aquella, y otras semejantes antiquallas la auian arruinado” (ADC en Flores Galindo 1988:143). Esta “pintura rupestre de carácter conmemorativo” y con

“contenidos ético-políticos” (Martínez 2010:158), habría sido “redescubierta” hacia 2006 por el arqueólogo Jhon Valencia (2011).

### La Rebelión Túpacamarista en el Valle de Yucay

El estilo rupestre Espinar post-colombino en Chaupiquaqa solo puede explicarse por la presencia de gente de las provincias altas en Calca durante la revolución túpacamarista, que en el Valle de Yucay se caracterizó por la desbocada acción de bandas que asolaron pueblos, cometiendo saqueos, matanzas, violaciones, bajo una tácita consigna de arrasar con todo lo español. Puede asegurarse que en Calca y el Valle de Yucay las únicas acciones bélicas importantes solo se dieron durante la Gran Rebelión; no hubo otras en la época colonial ni durante las rebeliones independentistas, como la de los hermanos Angulo de 1814; la guerra con Chile (1879-1883) no afectó a esta región; tampoco las frecuentes guerras civiles del siglo XIX.

Túpac Amaru pensaba asediarse al Cusco tras consolidar el dominio del Qollao, espacio clave para los intercambios con el Virreinato de la Plata y la Capitanía General de Chile. La toma de la ciudad no era una prioridad, pero la obnubilación de su esposa Micaela Bastidas (debido al simbolismo que involucraba la ciudad imperial y a rumores sobre refuerzos realistas que llegaban de Lima) arruinaría esa estrategia, precipitando la derrota.

Diego Cristóbal Túpac Amaru había recibido el encargo de sitiarse Paucartambo y Lares para cortar suministros al Cusco, especialmente de coca, esencial para el funcionamiento de las mitas y obrajes, y para agenciarse fondos. La decisión de Micaela obligó al envío de más tropas hacia el Valle de Yucay para luego intentar el asalto al Cusco. Como en Apurímac y otras provincias, la rebelión encontró poco apoyo o una abierta oposición de religiosos y curacas del valle de Yucay, al punto que en las mesetas adyacentes

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 (Valcárcel 1973:121).

Eso explica el encono de los rebeldes, que no pudieron reclutar muchos seguidores de la comarca, viéndose obligados a traer soldados de las provincias altas, fundamentalmente de los partidos de Canas-Canchis (incluyendo Espinar) y Quispicanchis, como lo evidencia Flores Galindo (1987:134-135), cuyo mapa de “pueblos túpacamaristas”, elaborado a partir de un trabajo de Juan de la Cruz Salas de 1959, no incluye a ninguno del Valle de Yucay, algo ratificado

por la lista de procesados y condenados que presenta O'Phelan (1979:90): uno solo de Calca-Lares, ninguno de Urubamba.

Cuando Diego Cristóbal asediaba Paucartambo, en Calca y Lares se dio una “masificación de la rebelión”, con grandes e incontrolables desbordes incitados por caciques de Ccatcca, Ocongate y Lauramarca, con el fin de cometer latrocinios o asumir venganzas personales teñidas de racismo.

El 17 de diciembre de 1780, azuzados por un cacique local, descendieron sobre Calca, iniciando saqueos, incendios y matanzas que se prolongaron hasta Navidad. Vega (1995a:129) apunta que “virtualmente no quedaron sobrevivientes desde San Salvador hasta Urubamba, cubriendo también de violencia demencial Písac, Coya, Calca y Yucay”. Igual fueron victimados criollos, españoles, mestizos, mulatos y hasta indios realistas que murieron apaleados. “[...] los tupacamaristas asaltan Calca, saquean las haciendas cercanas y ajustician a todos los españoles sin excepción: es decir, adultos junto con niños, ancianos y mujeres” (ADC en Flores Galindo 1988:143). Vega (1995a:426) piensa que “aquel día se perdió la sublevación”, pues tal despliegue de salvajismo le quitó apoyo social.

La violencia fue inaudita: se bebió sangre humana en cálices consagrados y hubo hasta necrofilia. Un documento de la época indica que un indio “después de matar a una infeliz muger blanca, a su Marido, y a sus hijos, (tuvo ánimo para) usar de ella carnalmente dentro de la Yglesia” (en Huerto 2017:279); en tanto que otro menciona que a Ysidro Gutiérrez, caballero de la orden de Santiago, “le sacaron el corazón y se lo comieron a pedazos, y bebiendo la sangre del cadáver diciendo a voces, que había sido de buen sabor la de los Españoles” (en Huerto 2017:329). Vega remarca que estos hechos no pueden achacarse a los túpacamaristas sino a revoltosos locales sin nexo orgánico con la Gran Rebelión; otros en cambio indican:

es evidente que Túpac Amaru tenía una política de exterminio total de los chapetones, y hay numerosas pruebas sobre masacres de criollos, que parecen indicar una ampliación de tal política al sector criollo (Cahill 1999a:20).

La reacción fue contraproducente, generando pánico y repudio en la población cusqueña, incluidos aliados y simpatizantes de los rebeldes: el temor fortaleció un sentimiento de unidad contra los sublevados. Las tropas realistas -en su mayoría indios de Chinchero, Maras, Huayllabamba- encabezadas por Mateo Pumacahua, el Marqués de Rocafuerte y el corregidor Arana, derrotaron a los insurgentes en Huarán y Yucay el 23 de diciembre; allí murió el cabecilla de los saqueos y muchos otros jefes rebeldes fueron capturados y ejecutados. La mortandad

fue muy alta, pues Pumacahua dispuso ultimar a los fugitivos; y muchos murieron ahogados en el crecido Río Vilcanota.

A fines de diciembre de 1780, Diego Cristóbal llega a Písac, pero le fue imposible cruzar el Vilcanota: volados algunos puentes, bien resguardados otros y muy cargadas las aguas, los alzados no pudieron avanzar. El 25 de enero de 1781, el jefe indígena Tomás Parvina, tras triunfar en Chahuaytiri, es derrotado en P'ísaq. Fracasado el asedio al Cusco, los túpacamaristas se retiraron hacia Tinta y Espinar; “la ofensiva había sido prematura” (Vega (1995a:327). Para el Valle de Yucay, la pesadilla había terminado.

### El “Túpac Amaru” de Chauviqua-Andasco

El 6 de mayo del 2007, buscando sitios rupestres, visitamos el macizo del Andasco en compañía de Rainer Hostnig y de comuneros de Llaqtapampa-Totora; éstos y una pastora llamada Florencia nos indicaron que había por allí un “Túpac Amaru”. Pensamos encontrar algún moderno dibujo con la tan difundida y estereotipada figura impuesta por el gobierno nacionalista de Juan Velasco (1968-1975), esa del sombrero trapezoidal que nada tiene de base histórica. Nos condujeron hasta un pequeño panel rupestre con varios personajes tocados de diversos modos, señalando a un jinete en caballo al galope, casi rampante, con un extraño arreo cefálico. Ningún otro detalle sobre el origen y justificación del nombre del extraño jinete nos fue proporcionado entonces (ni en las posteriores visitas de 2009 y 2016) por los campesinos consultados, quienes se limitaron a repetir que era Túpac Amaru y que siempre lo conocieron como tal. Nada más sabían sobre la Gran Rebelión ni sus protagonistas.

Lo más llamativo de este “Túpac Amaru” es su tocado fabricado posiblemente con cuernos de taruka (*Hippocamelus antisensis*). Existen en otros sitios rupestres, por lo general más antiguos, personajes con tocas de cuernos, que corresponden a bailarines o a cazadores; en el noroeste argentino hay personajes con cornamentas más grandes, correspondientes al ciervo de las pampas. En el panel hay otros tres jinetes muy esquemáticos (uno al parecer, con bicornio), tres soldados conduciendo a un prisionero hacia una cruz potenziada, dos soldados y otras tres figuras humanas, dos de ellas en gesto quizá danzante (Figura 4). “Túpac Amaru” tiene un brazo proyectado hacia el cuello del caballo; colgando a un costado aparecen una pierna y su pie. La cola del animal parece bifurcada, pero, en realidad, la aparente cauda es parte del estandarte que porta otro jinete más esquemático situado debajo.

Consideramos que este jinete no es José Gabriel Condorcanqui Túpac Amaru (quien no actuó en esta zona) sino su primo hermano, Diego Cristóbal, que encabezó la campaña militar por todo el Valle Sagrado.



Figura 4. (a) Dibujo y (b) detalle del panel rupestre de Chauquiqaqa-Andasco (R. Hostnig).

(a) Drawing and (b) detail of Chauquiqaqa-Andasco rock art panel (R. Hostnig).

Su nombre Diego (Santiago) lo emparenta con el rayo y eso podría establecer la relación de su extraño tocado con el simbolismo de Santiago-Illapa.

Esta posible significación caería dentro de lo que Fiore (1996:248-249, 253), citando a diversos autores, considera una comunicación de contenidos del arte rupestre, específicamente de un contenido ideológico explícito o intencional, pero reducido al “plano de lo simbólico”. Sería pues, siguiendo a esta autora, un “producto social” resultante de “un momento histórico de un grupo social determinado” -en este caso, los espinarenses llegados a Calca- que involucraría varios tipos de especificidad (temporal, socio-cultural, de contenidos, morfológica o de intra motivo).

### Santiago (Diego) Illapa y Túpac Amaru

Las figuras ecuestres abundan en el arte rupestre andino. Varias han sido identificadas con el Tata Santiago, como -por referir solo un ejemplo- las de Aiquina, en el desierto de Atacama, que Gallardo et al. (1999:234) consideran relacionadas con la fecundidad y la abundancia agrícola y ganadera.

Considerando otros antecedentes de cruce de símbolos -algo común desde la Conquista- podría vislumbrarse una relación entre el jinete rupestre de Andasco, Túpac Amaru y Santiago apóstol. Así, el tocado sería una representación del rayo, elemento atribuido al Patrón Santiago en el mundo andino, y que a inicios del siglo XVII ya preocupaba a un severo extirpador de idolatrías:

En el nombre de Santiago tienen también superstición y suelen dar este nombre a uno de los chuchus como a hijos del rayo, que suelen llamar

Santiago. No entiendo que será por el nombre Boanerges, que les puso el apóstol Santiago, y a su hermano San Juan Cristo Nuestro Señor, llamandoles rayos, que esto quiere decir hijos del trueno, según la frase hebrea, sino o porque se habrá extendido por acá la frase o conseja de los muchachos de España, que cuando truena dicen que corre el caballo de Santiago, o porque veían que en las guerras que tenían los españoles, cuando querían disparar los arcabuces, que los indios llaman Illapa, o Rayo, apellidaban primero Santiago, Santiago. De cualquier manera que sea, usurpan con gran superstición el nombre de Santiago, y así, entre las demás constituciones que dejan los visitantes acabada la visita es una, que nadie se llame Santiago, sino Diego (Arriaga 1968 [1621]:215-216).

Bautizar hijos como Santiago implicaba recibir “cien azotes por las calles” y la obligación de reemplazarlo por su equivalente Diego.

El tema de Tata Santiago, Tiago o Diego y su relación con el rayo-*illapa* está muy extendido en toda Hispanoamérica. “En la época colonial el dios del rayo, *Illapa*, fue sustituido por Santiago, santo al que recurrían como oráculo, según consta en los documentos sobre extirpación de idolatrías” (Limón 2005:13). El rayo -considerado como *mallki* o ancestro cuyos descendientes estaban facultados para ser altos dignatarios y sacerdotes (Limón 2017:65)- era concebido como:

un hombre que estaba en el cielo formado de estrellas, con una maza en la mano izquierda y una honda en la derecha, vestido de lucidas ropas,

las cuales daban aquel resplandor del relámpago cuando se revolvió para tirar la honda; y que el estallido della causaba los truenos (Cobo 1892 [1553]:331).

Dizen que lo uieron a vista de ojos que bajo el señor Santiago con un trueno muy grande. Como rrayo cayó del cielo a la fortaleza del Ynga llamado Sacsá Guaman [...]; y como cayó en tierra se espantaron los yndios y digeron que abía caydo yllapa, trueno y rrayo del cielo, caccha, de los cristianos, fauor de los cristianos. Y asi bajo el señor Santiago a defender a los cristianos [...] lleuaba el Santo mucho ruido y dello se espantaron los indios [...] desde entonses los yndios al rrayo les llama y le dize Santiago porque el sancto cayó en tierra como un rrayo yllapa Santiago. Como los cristianos dauan voses deziendo, Santiago y açi lo oyeron ynfielos y lo uieron al santo caer en tierra como rrayo y anci los yndios son testigos de uista del señor Sanctiago (Guamán Poma 1615:406-7).

El sincretismo Santiago/*Illapa* se dio por mera analogía, pues los españoles, “creían que cuando tronaba era el caballo de Santiago que galopaba en los cielos” (Rostworowski 2007:40), mientras que *Illapa* era una deidad capaz “de hacer llover, granizar, y tronar”.

Para Ortiz (2009:292), “El ‘éxito’ de Santiago en América se debió a su asociación con el hombre conquistador y la guerra”, siendo el “enemigo de los infieles que al desembarcar en América cambió de bando”. En ello influyó lo que en iconología y semiótica se conoce como disyunción: una resignificación de elementos o, en la conceptualización de Panofsky, una reelaboración de formas y contenidos, en este caso desde la perspectiva de los vencidos:

La disyunción sería el procedimiento o modo de obrar de los dominados y supone, en un inicio, la aceptación o sumisión a las leyes del dominador, para luego subvertirlas. Implica un doble movimiento, en un inicio el establecimiento de una identidad o equivalencia y luego de una diferencia (Escalante 1999:66).

Bajo esta lógica, la apropiación del Santiago y su identificación con *Illapa* se dieron porque la imagen del santo:

‘cabalgaba’ (bordado o pintado en las banderas de los estandartes) con las tropas europeas, provocando la muerte bajo el trueno de los arcabuces y el ruido seco de los cascos de los caballos, la que finalmente sedimentó

en la vida de los pueblos andinos, quienes se la apropiaron y re-semantizaron hasta hacer irreconocible la figura del santo venerado por los españoles (Castro y Gallardo 1995-96:85).

#### Asimismo

era costumbre entre los soldados españoles el vocear e invocar al apóstol antes de iniciar los disparos de sus arcabuces en los combates. Por eso, los indígenas asociaron a Santiago con el rayo o *illapa* y al mismo tiempo ellos desarrollaron una gran superstición en torno a la utilización del nombre Santiago, por lo cual los extirpadores de idolatrías prohibieron el bautizar a los niños con ese nombre (Celestino 1997:4).

López de Gómara (1555:xiii) es el primero en consignar la presencia en América de Santiago-salvador en la batalla de Cintla, Tabasco, en 1518, cuando un jinete desconocido que “creyeron que era el apóstol Santiago” apareció para relanzar la ofensiva indígena. Santiago *matamoros* y *mataguanches* se convirtió en Santiago *mataindios*.

Tata Santiago se presenta como un ser ambiguo: por un lado salva españoles en el “milagro de Surturhuasi”, cuando Manko Inka asediaba al Cusco en 1536 e incendió ese recinto lleno de españoles, y en la batalla de Otumba, México, que definió la caída de los mexicas. De otro lado, es adoptado por los indios como protector debido a su relación con el rayo. A pesar de haber socorrido a los españoles, Santiago, junto a San Cristóbal, se ha convertido en el santo más popular del mundo andino. El culto a Santiago protector de indios tiene su origen en Guatemala: una leyenda recogida en Chichicastenango por Madrigal (en Sulai 2006:253-254) cuenta que Santiago se apareció en plena batalla, pero para castigar al conquistador Pedro de Alvarado por haber torturado a los indígenas.

El Santiago andinizado adquirió tal simbolismo que a él recurrieron varios jefes insurrectos para ganar adeptos. Esto venía de muy antiguo: Cahill (1999b:7) recuerda que el Inka Pachakutec escogió como *guaoqui* (alter ego o doble divino) a *Illapa*, convirtiéndolo en la tercera deidad más importante del inkano, detrás de Huiraqocha e Inti, consagrándole un templo en el barrio cusqueño de T’oqokachi. Cobo (1892 [1553]:332) señala que se trataba de una estatua de oro a la que llamó “*Intillapa*”; a la cual tomó por hermano, y mientras vivió la trajo consigo en la guerra”. El dibujo de Guamán Poma (1980[1615]:1:204) correspondiente al “Entierro del Inga” se titula “INCA ILLAPA AIA DEFVNTO”, y la momia es “yllapa defunto”. Con tan prestigiosos antecedentes es obvio pensar que el rayo personificado en Santiago constituía un distintivo de máximo poder.



Marzal (en Salas 2005:149) cuenta que en 1656, un obispo apellidado Godoy debeló un movimiento mesiánico en Vilcashuamán, Ayacucho, encabezado por un indio que “se fingió ser Santiago y dijo a los de su pueblo que se ausentaran de él, porque se había de asolar y destruir...”. El cabecilla de la rebelión de Lircay de 1811, Pedro Alanya, “cholo de diez y ocho años [...] que se intitula Santiago”, junto a Nicolás Huacho, exigía “que se abriese la iglesia, porque Santiago les había dicho que iba a decir misa en ella [...] En algún momento, la voz del oficiante indígena, representante de Santiago (illapa o divinidad del trueno), había prometido el retorno de los wamani, espíritus de los cerros en el área HuancavelicaAyacucho” (Pease 1992:274-275, 278).

Girault (en Gallardo et al. 1990:33-35) informa que en Cusco, Cochabamba y entre los Kallahuayas, los pagos, recados y otros tipos de ofrenda para protegerse del rayo y de maleficios, incluyen figurillas de Santiago (santo patrono de los *yatiris* collavinos), figura también utilizada por líderes rebeldes para afianzar su autoridad:

El líder de ese levantamiento en Perú, Túpac Amaru, define su estatus político usando imágenes de Santiago como insignias de mando. Asimismo, tanto Tupaj Katari, líder rebelde en el Alto Perú, como Tomás Paniri, originario de la Ayquina colonial y líder de la sublevación en la antigua Atacama, incluyen la espada dentro de sus emblemas de poder político, evocando e invocando de esta manera el poder de Santiago-Illapa (Berenguer 2004:97).

Incluso el uso del caballo blanco implicaba una fuerte carga de simbolismo, pues:

[...] no deja de ser tentador un nexo entre el Inka Túpac Amaru y Santiago Apóstol convenientemente silenciado por la administración colonial [...], los atributos y colores del vestuario del Inka y su caballo presentan una sorprendente semejanza con los iconos de Santiago que actualmente existen en las iglesias del sur andino (Gallardo et al. 1990:40-41).

Emilio Choy enfatiza algo que habría servido a los Túpac Amaru como un elemento antihispano que reforzaba su autoridad:

el carácter subversivo de Santiago al decir que la apropiación de Santiago por parte de los indígenas fue una apropiación simbólica del poder de los españoles que estaba basado en sus armas de fuego, en la pólvora [...] Fue por esta razón que el culto a Santiago fue considerado peligroso por los

mismos españoles y trató de ser reemplazado por el de los arcángeles arcabuceros, que comparten con él los atributos que lo vinculan con el rayo (en Escalante 1999:77).

Durante la ejecución de Túpac Amaru, el 18 de mayo de 1781, el cielo estuvo sombrío a mediodía y cuando trataban de descuartizarlo “se levantó un fuerte refregón de viento, y tras éste un aguacero, que hizo que toda la gente y aún los guardias se retiraran a toda prisa” (en Chumbita 2000:12), hecho que los indígenas atribuyeron al descontento de Santiago.

### Diego Cristóbal Túpac Amaru

Opacado por José Gabriel, a pesar de haber estado más tiempo al mando de la rebelión, poco se sabe de Diego Cristóbal Condorcanqui Castro, aparte de que fue arriero, que nació hacia 1755, que se casó en plena guerra con Manuela Tito Condori, india de Azángaro, que fue parte del grupo que el 4 de noviembre de 1780 capturó al corregidor Arriaga de Tinta, dando inicio a la insurrección. Dijo que “cumplió las órdenes... porque amaba a José Gabriel como a un padre” (Fisher, en O’Phelan 2012:276); fue descrito como:

flaquillo, narigon, boconcillo, muy serio, ojos chicos, de pocas palabras, de mucha capacidad, que en poco contesta lo mucho que le dicen; habla el castellano con algunos motes, escribe gallardamente, y dicta con desembarazo (Huerto 2017b:414).

Es aludido como hermano de José Gabriel; él mismo se presentaba como tal. En realidad fueron primos hermanos, el primero, hijo de Marcos Condorcanqui Uquiconsa; el segundo, de su hermano Miguel.

Diego Cristóbal demostró grandes dotes militares y diplomáticas. Logró más avances y victorias que José Gabriel, sobre todo en el altiplano del Qollao, aunque nunca llegó a poner bajo su mando a los rebeldes aymaras Túpac Catari y Pedro Obaya, lo cual debilitó estructuralmente el levantamiento. Logró grandes victorias al igual que sonados reveses, pero nunca perdió la guerra. La insumisión de los líderes aymaras, la hambruna derivada de saqueos y del abandono de tierras (que plantearon graves problemas logísticos para ambos bandos), el desencanto por la imposibilidad de manejar a grupos vandálicos autónomos y otros factores empujaron a Diego Cristóbal a negociar un armisticio, aprovechando el indulto general ofrecido por los realistas, reintegrándose a la vida civil conservando muchos privilegios. Sin embargo, el recelo de las autoridades coloniales ante el poder político y simbólico que conservaba hizo que se buscasen pretextos fútiles para acusarlo de conspiración,



Capturado en Sicuani el 15 de marzo de 1783, por supuestamente apoyar el complot de Marcapata, tras sufrir casi los mismos suplicios que José Gabriel fue salvajemente descuartizado el 19 de julio de 1783, según el virrey Croix, por “reincidencia en el execrable crimen de la rebelión”. Paradójica o intencionalmente, una semana después de su muerte, se ordenó “el arresto y envío a España de Diego Tupac Amaru y otros miembros sobrevivientes de la familia de José Gabriel” (en Fischer 2004:73).

Como su primo, Diego Cristóbal tampoco buscaba la emancipación del país; estuvo en contra de las reformas borbónicas en materia de tributación y repartos, protestando por los cobros en demasía que hacían los aduaneros y otros recaudadores de impuestos (O’Phelan 2012:303). Ante sus huestes se presentaba como sucesor de José Gabriel y de la realeza inka.

### Signos de Poder

Las conceptualizaciones del antropólogo Leslie White (1940) y de la psicoanalista Aniela Jaffé (en Jung et al. 1967), derivadas del *homo symbolicus* propuesto por el filósofo Cassirer, señalan que los humanos en general, y los caudillos en particular, son “animales simbolizantes”. En ese derrotero, los jerarcas de la Gran Rebelión recurrieron a símbolos que afianzaban su origen real y su autoridad. Esta práctica común puede adscribirse a lo que Bourdieu (2001:88, 92-93) llama “el poder simbólico”, con lo que la pictografía estudiada sería una “producción simbólica”. Ossio (en Fawaz 1997-8: 180-181) afirma que “si Túpac Amaru II logró impactar en sus seguidores fue porque manejó un lenguaje simbólico que les era común y que contaba con una larga tradición en el mundo andino”. Fawaz (1997-98:191) señala que Túpac Amaru no sólo tomó “para sí el título de Inca, con toda la simbología a él asociada, para utilizarlo en beneficio de un programa político, sino que la acción emprendida es fruto de un sistema de valores y de una particular visión del mundo que, enraizada en el pasado, orienta la acción”.

Durante la Gran Rebelión, por razones ideológicas y estratégicas, todos los familiares cercanos de José Gabriel cambiaron su apellido a Túpac Amaru, para establecer una jerarquía que se reclamaba descendiente de la realeza inka, por cuyo reconocimiento José Gabriel litigó durante muchos años. La importancia simbólica de este apellido lo confirma el arresto masivo en marzo de 1783 de 133 familiares que lo llevaban.

Los indicios, unidos a la razón de Estado, -a veces más elástica que la peor de las conciencias- precipitaron seguramente la completa catástrofe de los que restaban de aquella real estirpe (Lobo 1875:284).

O’Phelan (2012:288) afirma que “cuando se reclutaban indios para las fuerzas rebeldes siempre era de mayor peso enfatizar que había un Túpac Amaru a la cabeza del ejército insurgente”.

Otro elemento fundamental para sustentar su liderazgo fue la utilización deliberada de la imagen y símbolos del Patrón Santiago. Para recaudar fondos “se mandaban a hacer retratos [...] del cacique y su esposa” cuya posesión era “un modo de mostrar fidelidad y adhesión a dichas figuras” (Iglesias 2016:56). Entre esos retratos hubo dos, probablemente pintados por Manuel Oblitas, de los cuales quedan testimonios escritos; en el enviado al Alto Perú

Hay que resaltar, aunque la descripción es muy somera, ciertas afinidades con las representaciones del apóstol Santiago [...] La representación tradicional de Santiago mataindios lo muestra con un grupo de indios derrotados bajo las patas de su caballo blanco, vestidos con uncu y en algunos casos (como en Huaman Poma) con los atributos de la nobleza incaica [...] Con estos mismos atributos se hace representar Tupac Amaru, pero no derrotado por la divinidad católica, sino ocupando su lugar sobre el caballo blanco [...] Es posible que Tupac Amaru utilizara abiertamente este juego de referencias a Santiago apóstol, lo que se explica por las aspiraciones de restaurar el orden andino [...] Tupac Amaru vestido como noble, tal vez como inca, sobre el caballo blanco significaba la reversión de uno de los símbolos de la conquista, pero también el haber desplazado la figura española de Santiago por el retrato del líder andino, una alianza entre la divinidad ctónica y los hombres andinos (antes que con los españoles) parece efectuada (Estenssoro 1991:422-423).

Muerto José Gabriel, Diego Cristóbal asumió su lugar, y con él todos sus símbolos de poder.

Conociendo la forma de pensar andina (cuyo peculiar sincretismo mezclaba historia oral, superstición y realidad anhelada), cabe considerar que Diego Cristóbal pudo realmente usar un tocado con cuernos de taruka, para rememorar su identificación con Santiago y así constituir una aureola de divinidad mediante la simbolización del rayo. Los Tupac Amaru no solo eran proclamados como “rey-inka”, sino también como dioses capaces de resucitar a sus seguidores: “todos los que mueran bajo sus órdenes en esta Guerra tiene seguridad de que resucitarán después que se haia finalizado, y que disfrutarán las felicidades y las riquezas de que están indebidamente despojados” (en Valcárcel 1973:148). Tupac Catari iba más lejos: prometía revivirlos al tercer día.

¿Pudo usar Diego Cristóbal dicho tocado como elemento de poder y símbolo de divinidad? Hay muchos indicios convergentes hacia una respuesta positiva. Según Cobo (1893 [1553]:230), la cabeza encornada de la taruka era usada en la danza *guayayturilla*, que tuvo un significado especial en ciertas fiestas, y también porque “Algún motivo especial indujo a estos indígenas a elegir al ciervo como intermediario entre ellos y sus ancestros, y a estar representados en mitos y leyendas” (Díaz 1995:51). En el Manuscrito de Huarochirí (2008 [1608] :143-149) se describe el largo ritual para exorcizar el nacimiento de *curis* (mellizos) y de bebés excepcionales o con cabello raro, considerados como hijos del rayo, en el que las tarukas eran usadas como un elemento esencial para el exorcismo, con danzas ceremoniales en las que se utilizaban tocados hechos con cornamenta del cérvido andino (Dedenbach 1996:188). La relación con Huarochirí podría adquirir más importancia si tenemos en cuenta que Túpac Amaru mostró particular interés por extender la rebelión a esa zona, enviando allí tres emisarios indios de Tungasuca que el 25 de diciembre de 1780 fijaron un pasquín en la iglesia de Yauli, declarando que el “señor Emperador Tupac Amaru” los convocaba para proveerles armas en las “pascanas de Chicoxira” (en Lewin 1979:77), y que en 1783 se dio allí la rebelión de Felipe Velasco Túpac Inga Yupangui y Ciriaco Flores, cuya sentencia, dictada por el virrey Jáuregui por el “abominable Crimen de la sublevación”, señala que el primero, proclamándose hermano del prócer (otras fuentes lo califican de primo), convocaba seguidores “con la extravagante ficción de que estaba vivo el vil Joseph Gabriel Tupac-Amaru, y que se hallaba Coronado en el gran Paytiti” (Rezaval 1783:3). También en 1750 ocurrió en Huarochirí la revuelta de Francisco García Ximénez, que adoptó el nombre de Francisco Inca, quizá relacionada con la rebelión de Juan Santos Atahualpa, “Indio, que dice ser Inca del Cuzco” (en De la Torre 1994:518), con reivindicaciones similares a las de Tupac Amaru y quien desde Chanchamayo demandaba el apoyo de los serranos.

Nuestra hipótesis de que Diego Cristóbal usó ocasionalmente el tocado de cuernos de taruka como expresión de poder y de derecho divino, tanto inka como cristiano, a partir del simbolismo de Santiago-Illapa, se vería reforzada por otros signos visibles de autoridad y divinización que se manifestaron en sus actitudes e indumentos, como mecanismos que todo líder utiliza (más si es mesiánico) para rodearse de un aura de misterio, algo immanente al ejercicio del poder, y una forma de cautivar a sus seguidores.

Ambos primos -que exigían ser recibidos bajo palio y montaban siempre caballos blancos- se vestían a la usanza hispana frente a los realistas y al modo inka ante sus huestes. Así lo testifican documentos como los de las negociaciones de paz:

El Rebelde [Diego Cristóbal] traía un vestido negro de terciopelo, chuspa de tisú de oro,

espada de oro, ebillas de lo mismo y baston con puño de oro [...] después de las generales entraron a tratar sobre la pacificación y demás asuntos del día, acerca de los cuales hablaba con tanto denuedo e imperio que denotaba no venir de paz sino de guerra (en Huerto 2017b: 412).

Usaba también “ricos quitasoles” y mucho boato en sus aditamentos. Esa misma actitud altiva e implacable del poder se manifestó en sus consignas militares, respaldadas en promesas de resurrección, pidiendo a sus soldados “que mueran matando” o que luchasen con mucho denuedo, porque “ellos no temen a la muerte y pelean con ceguedad” (Vega 1995a:433).

Es conocido que los Túpac Amaru usaron un doble discurso en sus símbolos, actos y escritos: uno destinado a las autoridades, remarcando su fidelidad al rey (“el más leal de sus vasallos”) y su, por decir, “hispanismo” (como lo muestra su indumento español), y otro dirigido a sus huestes indias, que exaltaba todo lo inka como elemento de identidad y reivindicación:

Las tradiciones incaicas eran cultivadas con las palabras y con los objetos. El uso de la vestimenta de la nobleza antigua y de símbolos como por ejemplo la imagen del sol, las colecciones de qiru y los relatos así como los emblemas vinculados con los antiguos monarcas, expresaban y recordaban las tradiciones del pasado [...] De las descripciones sobre las actividades legales del Inca, emprendidas antes de estallar la rebelión, es posible juzgar que muchos de sus actos tenían un carácter propagandístico deliberado [...] usaba a diario la vestimenta simbólica de los incas incluida la imagen del Sol colgada al cuello de una cadena (Szemiński 1974:26-27, 35).

Abundan testimonios sobre Tupac Amaru arropado al estilo inka, “alternando prendas incaicas sobre fina ropa española”, especialmente cuando litigaba por el reconocimiento de su linaje imperial: “sobre la casaca poníase un Uncu de lana, exhibiendo bordados de oro en fondo morado y las armas de sus antepasados. En los hombros llevaba dos hondas tejidas en seda, entrecruzadas en forma de banda, y otra que le envolvía la cintura” (Valcárcel 1973:29). Un diario arequipeño lo describía así el 4 de enero de 1781:

A caballo blanco con aderezo bordado de realce, su par de galonado de oro, su cabriste en la misma forma, de grana y un galón de oro ceñido en la frente, su sombrero de tres vientos y encima del vestido su camiseta o unco, figura de roquete de Obispo, sin mangas, ricamente bordado y en el cuello una cadena de oro y en ella pendiente

un sol del mismo metal insignia de los príncipes sus antepasados” (Vega 1995a:254).

Y procedía igual con su familia: en dos procesiones de 1778, como lo denunciaba su contradictor Vicente José García, hizo desfilar a su hijo Mariano “con el símbolo de los emperadores incas, la mascapaicha” (Lewin 1979:52), o cuando entraba en las plazas “en medio de sus hijos [con] ropaje de Yngas, con sus uncus de persianas coloradas y sus sobrepuestos de oro” (Valcárcel 1973:127). Uno de los agravantes invocados en su sentencia fue que “Se hizo pintar y retratar en prueba de estos designios torpes, con insignias reales de unco, mascaipacha y otras” (Anónimo 1836:46).

Los símbolos precolombinos fueron también usados por los líderes aymaras; así, el corregidor de Chayanta, Joaquín Alós, refiriéndose a Tomás Catari escribía: “llegan a tributarle adoración que recibe este indio malévolo, trayendo sobre la cabeza un plumaje como insignia de poder” (Hidalgo 1983:123-124). Todo ello justificó la drástica decisión del visitador Areche prohibiendo “que usen los indios los trajes de la gentilidad y especialmente los de la nobleza de ella, que solo sirven de representarles los que usaban sus antiguos Incas [...] se prohíbe absolutamente el que los indios se firmen Incas” (en Gutiérrez 2006:211).

Para consolidar su liderazgo y extender la revolución, José Gabriel primero, y Diego Cristóbal después, recurrieron a símbolos sincréticos, para mimetizarse en la idea “del advenimiento de una nueva figura del Padre y una nueva expresión de la ley” (Madrazo 2001:4). Esto caló tan hondo en el magín de los Túpac Amaru que, convencidos de su linaje divino, asumieron actitudes de mando que les permitían hablar de igual a igual con las autoridades españolas, como lo confirman sus cartas y bandos que llevaban estos encabezamientos: “Don Joseph Gabriel Thupa Amaro Indio de la Sangre Real de los Incas y Tronco Principal” (Bando de libertad de los esclavos, en Huerto 2017a:42-43), “Dn. Josef Gabriel Tupa Am° Ynga de la Sangre Real y tronco principal”, “En nombre de Su Majestad (que Dios guarde) don Diego Cristóbal Tupac-Amaru, Inca, descendiente de la Sangre Real, y tronco principal de los monarcas que gobernaron este reino del Perú” (Anónimo 1836:108). Diego Cristóbal mantuvo expresiones mesiánicas cultivadas por José Gabriel, haciéndose llamar “Rey”, siendo “visto no sólo como el dirigente de la rebelión, sino también como un dios, condición propia de un Inca” (Hidalgo 1983:131); su sentencia consideraba como agravante el haber firmado como “Padre Gobernador e Inca” (Anónimo 1836:184).

Este uso de símbolos se dio en diferentes niveles. Tomas Paniri, comisionado de Túpac Amaru y líder del levantamiento en Atacama, aprovechó su apellido de “profundas connotaciones sagradas, pues es el nombre

de uno de los más poderosos mallku (cerro, deidad tutelar) de las comunidades actuales” (Castro 1993:350). Hidalgo (1982:216), refiriéndose a él, dice que “su nombre, si nuestra interpretación es correcta: ‘el que viene’ pudo tener un sentido mesiánico para quienes entendían su significado. Además, por el hecho de estar asociado a Ayquina, un santuario, y al volcán Paniri su nombre debe haber estado rodeado de prestigio, lo que pudo haber reforzado su condición de líder en instancias de expectación rebelde cuando lo nuevo necesitaba apoyarse en los valores más respetados de la tradición andina”. Paniri entró a Chiuchiu “con un zable a la sinta y una honda que traía terciada” (ya vimos que José Gabriel también usaba hondas de seda terciadas), algo que es interpretado así:

Es evidente que ambas armas cumplían, además de su probable uso como tales, el papel de símbolo de su autoridad adoptando una arma característica de los españoles y otra propia de los pastores andinos, o sea, dominio sobre las nuevas circunstancias rompiendo la legalidad que les había prohibido a los indígenas portarlas y por otro lado acentuando con la honda su relación con los antepasados (Hidalgo 1982:217).

López y Martel (2014:24) citando a Aschero, Podestá et al., Montt y Pimentel, Nielsen et al., remarcan la “fuerte relación entre la morfología del cuerpo” de unos antropomorfos con forma de hachas provenientes de Tiwanaku y del noroeste argentino, que representarían a personajes poderosos del periodo de Desarrollos Regionales, señalando que “las interpretaciones asociadas al contexto de significación de estas representaciones aluden a su vinculación con un incremento y una consolidación del poder de los jefes o élites donde la unión de la figura humana con el hacha como símbolo de poder ressignifica objetos de prestigio y transfiere, en la representación, el poder del objeto al individuo que lo personifica”. Lo mismo pudo ocurrir con la figura de Andasco, donde el tocado de cuernos sería una forma de representar y ressignificar el poder de origen divino que, como sucesor de José Gabriel, reclamaba Diego Cristóbal.

Finalmente se tiene la pista de la identificación de Santiago-Illapa con la serpiente amaru, lo cual nos lleva a otro simbolismo. Sulai (2006:258), citando a Teresa Gisbert, llama la atención sobre la crónica de Santa Cruz Pachacuti que, al dibujar “conceptualmente al dios Illapa, lo representa con líneas paralelas culebreantes y es por eso que en su conversión con el santo católico Santiago lo encontramos asociado no sólo al rayo, sino también a la serpiente”. También Cobo (1892 [1553]:330) destaca la relación entre el rayo y la serpiente, aunque en lugar de amaru usa *machacuay*, lexema más común en

kechua para designar a los ofidios, indicando que lo veneraban, y esto porque “cuando truena el relámpago, parece de aquella figura”. Estaríamos así ante una doble simbolización: el nombre de Diego y el apellido de Amaru estaban íntimamente relacionados con el rayo. Esto cerraría el círculo de la relación Santiago-Diego-Illapa-Amaru.

En tal sentido, la figura rupestre de Andasco se hace más entendible si se la asume como una hierofanía que, siguiendo a Eliade (2006:9, 14), hizo de los Tupac Amaru mitos vivientes y, como tales, parte de una historia “sagrada, ejemplar y significativa”, constituyéndose en “tradición sagrada, revelación primordial, modelo ejemplar”. El mismo Eliade, al sustentar el concepto de los mitos, dice que aluden o implican a seres sobrenaturales y que “describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo “sobrenatural”) en el Mundo”. Teniendo en cuenta el componente mesiánico de la Gran Rebelión, el cuidado que pusieron sus líderes en presentarse como seres divinos y de mostrar adminículos simbólicos que, a ojos de los indios, confirmaban tal condición, refuerza la hipótesis de que Diego Cristóbal sí pudo usar el tocado de cuernos como parte de una manifestación alegórica de origen y poder.

Desde otra perspectiva, estaríamos ante un resultado de lo que Balandier (1994:11) llama “una dramatización del poder y el acontecimiento”, un mecanismo subconsciente por el cual los actores de un hecho social tienden a plasmar sus recuerdos y emociones a través de representaciones, las mismas que luego son interiorizadas y recordadas por sus partidarios.

Esta idealización simbólica caería en lo que Eliade llama una “concepción ontológica ‘primitiva’” que deriva en una “mitificación” de las personalidades históricas”, es decir, la “metamorfosis de un personaje histórico en héroe mítico”, por el que “el personaje histórico es asimilado a su modelo mítico” (Eliade 2001:29-31). El mismo autor apunta que el “acontecimiento histórico en sí mismo, sea cual fuere su importancia, no se conserva en la memoria popular y su recuerdo solo enciende la imaginación poética en la medida en que ese acontecimiento histórico se acerque más al modelo mítico”. En nuestro caso, basta reemplazar esa “imaginación poética” por la proyección visual rupestre para atisbar esa misma concepción.

En suma, este Tupac Amaru rupestre no sería más que otra expresión del mitologema (sensu Kerényi-Jung) de la imagen primordial de Santiago-Illapa-Amaru que, extrañamente, ha quedado al margen de la imagen icónica del Tupac Amaru, cuyo significado histórico ha sido muy revalorado desde el gobierno nacionalista de Velasco, y cuya representación gráfica estilizada, aunque reconocida por ellos, no ha logrado reemplazar al jinete de Andasco en el imaginario de los campesinos de Llaqtapampa-Totora. Si estos comuneros mantienen la memoria de este “Tupac Amaru” (pero sin llegar a identificarlo con José

Gabriel o Diego Cristóbal, cuyos nombres desconocen: para ellos sólo hay un Túpac Amaru) quizá sea porque cumplen con el aserto de Eliade (2001:31-32) en el sentido de que “la memoria colectiva es ahistórica [...] el carácter ahistórico de la memoria popular, la impotencia de la memoria colectiva para retener los acontecimientos y las individualidades históricas sin transformarlos en arquetipos, es decir, sin anular sus particularidades, plantean una serie de problemas nuevos”.

Por haber sido el protagonista mayor de la rebelión en Calca, por llevar los nombres de los dos santos más venerados del mundo andino, por su condición de lugarteniente de José Gabriel y luego de líder supremo de la rebelión, por ser Diego (que por decreto reemplazaba a Santiago) y Amaru, nominaciones emparentados con el rayo, este héroe jinete en caballos blancos fue asumido como la encarnación del Inkari, la esperanza del retorno de los Inkas. Por todo ello, no es descabellado imaginar que Diego Cristóbal, percibido como personificación del Santiago-Illapa-Amaru, haya sido inmortalizado como tal, con su tocado de centellas, en el pictograma de Chaupiqua-Andasco.

### Conclusión

Los indígenas que plasmaron sus vivencias de la Gran Rebelión en pinturas rupestres ubicadas en territorio del antiguo Qollasuyo y en Calca (espacios donde Diego Cristóbal lideró al ejército rebelde), más allá de lo meramente fenoménico, estuvieron, sin duda, subyugados por la panoplia de emblemas y símbolos de poder que desplegaron sus caudillos. Se entiende mejor el potente simbolismo del tocado de cuernos de taruka si asumimos la concepción iconológica de la Escuela de Warburg y Panofsky, según la cual en las expresiones pictóricas resultan cruciales las conexiones entre los significados evidentes y subyacentes, las combinaciones y alegorías implícitas que involucran las imágenes, por cuanto ellas reflejan la realidad del tiempo y del espacio en los que se produjeron, incluyendo la tradición oral (Panofsky 2018 [1939]:7,11). Habría aquí lo que este autor (en Lizarazo 2004:102) denomina “una significación intrínseca” que “pone de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica matizada por una personalidad y condensada en una obra”.

Se entiende mejor el simbolismo implícito de la pictografía si se considera a los Tupac Amaru desde la perspectiva de los seres considerados como dioses, héroes y arquetipos (sensu amplio Carlyle y Eliade), específicamente del tipo que Carlyle (1985) clasifica de “héroe como divinidad” y no tanto de “héroe como rey”. Esto ayuda en la hermenéutica de la representación rupestre, sabiendo que los mitos y símbolos constituyen una de las cinco formas de hierofanía propuestas por Eliade (Enia 2006:323).



Estaríamos pues ante una representación iconológica de lo que, como otros sociólogos históricos, Sorlin (en Brisset 2012:14) llama “una puesta en escena social”, con “claves ideológicas presentes en las estructuras simbólicas [...] una retraducción imaginaria del medio social del que han salido, que refleja jerarquías y valores”. Por tanto, el Túpac Amaru rupestre de Andasco sería un motivo portador de un significado preciso: el poder concentrado en una imagen sincrética, una imagen que conjuga al *Illapa-Amaru* precolombino con el jinete Santiago, a lo que se agrega un nombre providencial, Diego Cristóbal, cargado a su vez de su propio y potente

simbolismo. De ello se deduce que es Diego Cristóbal y no José Gabriel el Túpac Amaru representado en la pintura de Chaupiquaqa-Andasco, y cuya memoria, aunque menguante, se ha mantenido durante más de dos siglos en la tradición oral de esos lugares.

*Agradecimiento:* A Rainer Hostnig -con quien hicimos una primera visita a Andasco-, por sus fotos y dibujos, y por revisar una versión preliminar del artículo. A los comuneros de Acchapata-Totora-Llaqtapampa que nos guiaron en las visitas de campo; a los evaluadores anónimos que revisaron la primera versión del artículo.

### Referencias Citadas

- Anónimo 2008 [1608]. *Ritos y Tradiciones de Huarochiri* (*Manuscrito Quechua de Huarochiri*). Editado por G. Taylor. IFEA-IEP, Lima.
- Anónimo 1836. *Relación Histórica de los Sucesos de la Rebelión de José Gabriel Tupac-Amaru, en las Provincias del Perú, el Año de 1780*. Imprenta del Estado, Buenos Aires.
- Arenas, M.A. y J.L. Martínez 2009. Construyendo nuevas imágenes sobre los otros en el arte rupestre andino colonial. *Revista Chilena de Antropología Visual* 13:17-36.
- Arriaga, P.J. 1968 [1621]. *Extirpación de la Idolatría del Piru*. Ediciones Atlas, Madrid.
- Aschero, C.A. 2000. 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, pp. 15-44. Sociedad Argentina de Arqueología, Buenos Aires.
- Balandier, G. 1994. *El Poder en Escenas. De la Representación del Poder al Poder de la Representación*. Traducido por M. Delgado. Paidós Ibérica, Barcelona.
- Berenguer, J. 2004. Cinco milenios de arte rupestre en los andes atacameños: imágenes para lo humano, imágenes para lo divino. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 9:75-108.
- Bourdieu, P. 2001. *Poder, Derecho y Clases Sociales*. Traducido por J. Bernuz. Segunda edición. Editorial Desclée de Brouwer, Bilbao.
- Brisset, D. 2012. Los símbolos del poder. *Gazeta de Antropología* (28)2, artículo 1. <http://hdl.handle.net/10481/21581> (11 abril 2019)
- Cahill, D. 1999a. *Violencia, Represión y Rebelión en el Sur Andino: La Sublevación de Túpac Amaru y sus Consecuencias*. IEP, Lima.
- Cahill, D. 1999b. The Inca and Corpus Christi: The feast of Santiago in Colonial Cuzco. *Cuadernos del CEDLA* 5:1-26.
- Calancha, A. 1638. *Coronica Moralizada del Orden de San Avgvstin en el Perv con Sucesos Egenplares Vistos en esta Monarqvia*. Primer tomo. Pedro Lacavallería, Barcelona.
- Carlyle, T. 1985. *Los Héroes*. SARPE, Madrid.
- Castro, V. 1993. Un proceso de extirpación de idolatrías en Atacama siglo XVII. En *Catolicismo y Extirpación de Idolatrías. Siglos XVI-XVII*, compilado por G. Ramos y H. Urbano, pp. 347-366. CERA Bartolomé de las Casas, Cusco.
- Castro, V. y F. Gallardo 1995. El poder de los gentiles. Arte rupestre en el Río Salado (Desierto de Atacama). *Revista Chilena de Antropología* 13:79-98.
- Celestino, O. 1997. Transformaciones religiosas en los Andes peruanos. 1. Ciclos míticos y rituales. *Gazeta de Antropología* 13, art. 06. <http://hdl.handle.net/10481/13567> (10 agosto 2017).
- Cerrón Palomino, R. 2006. Ollantay: topónimo antes que antropónimo. *Lexis* XXX (2):323-340.
- Chumbita, H. 2000. *Jinetes Rebeldes. Historia del Bandolerismo Social en la Argentina*. Editor Javier Vergara, Buenos Aires.
- Cieza de León, P. 1977 [1553]. *El Señorío de los Incas*. Editorial Universo, Lima.
- Cobo, B. 1892 [1553]. *Historia del Nuevo Mundo*. Tomo III. Editado por Marcos Jiménez de la Espada. Imprenta E. Rasco, Sevilla.
- Cobo, B. 1893 [1553]. *Historia del Nuevo Mundo*. Tomo IV. Editado por Marcos Jiménez de la Espada. Imprenta E. Rasco, Sevilla.
- De La Torre, A. 1994. Guerra y religión en Juan Santos Atahualpa. En *El Reino de Granada y el Nuevo Mundo*, Vol. III, vv.aa., pp. 517-531. Diputación Provincial de Granada, Granada.
- Dedenbach-Salazar, S. 1996. La comunicación con los dioses sacrificios y danzas en la época prehispánica según las “Tradiciones de Huarochiri”. En *Cosmología y Música en los Andes*, editado por M.P. Baumann, pp. 175-196. Editorial Iberoamericana, Madrid.
- Díaz, N.I. 1995. Antecedentes sobre la historia natural de la taruca (*Hippocamelus antisensis* D’Orbigny 1834) y su rol en la economía andina. *Chungara Revista de Antropología Chilena* 27 (1):45-55.
- Eliade, M. 2001. *El Eterno Retorno*. Traducido por R. Anaya. Emecé, Buenos Aires.
- Eliade, M. 2006. *Mito y Realidad*. Traducido por L. Gil. Tercera edición. Editorial Kairós, Barcelona.
- Enia, C. 2006. La dimension historique du sacré et de la hiérophanie selon Mircea Eliade. *Laval Théologique et Philosophique* 62 (2):319-344.
- Escalante, E. 1999. Acerca del sincretismo. Del apóstol Santiago a Santiago Mataindios. *Escritura y Pensamiento* 4:61-78.
- Estenssoro, J.C. 1991. La plástica colonial y sus relaciones con la Gran Rebelión. En *Mito y Simbolismo en los Andes. La Figura y la Palabra*, compilado por H. Urbano, pp. 157-182. CERA Bartolomé de las Casas, Cusco.
- Falcón, V. 2010. Inkapintay: pictografía incaica en el valle de Yucay. Cusco. Ponencia presentada en VIII Simposio

- Internacional de Arte Rupestre*. ISES-CONICET/UNT, San Miguel de Tucumán.
- Fawaz, M.J. 1997-8. Rebeliones Indígenas en Perú (s. XVI y XVIII): Análisis Histórico - Ideológico. *Tiempo y Espacio* 7-8:179-195.
- Fiore, D. 1996. El arte rupestre como producto complejo de procesos ideológicos y económicos: una propuesta de análisis. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología* 9:239-259.
- Fischer, J. 2004. Etnicidad, insurgencia y sociedad en los Andes: el caso curioso del Perú, c. 1750-1840. *Revista Andina* 38:65-85.
- Flores Galindo, A. 1988. *Buscando un Inca: Identidad y Utopía en los Andes*. Editorial Horizonte, Lima.
- Gallardo, F., V. Castro y P. Miranda 1990. Jinetes sagrados en el desierto de Atacama: un estudio de arte rupestre andino. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4:27-56.
- Gallardo, F., V. Castro y P. Miranda 1999. Riders on the Storm: Rock Art in the Atacama Desert (Northern Chile). *World Archaeology* 31 (2):225-242
- Garcilaso de la Vega, I. 1609. *Primera Parte de los Comentarios Reales, que Tratan del Origen de los Incas...* Oficina de Pedro Craasbeck, Lisboa.
- Guamán Poma de Ayala, F. 1980 [1615]. *Primer Nueva Coronica y Buen Gobierno*, editado por Franklin Pease. Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- Gutiérrez, A. 2006. Túpac Amaru II, sol vencido: ¿el primer precursor de la emancipación? *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades* 8 (15):205-223.
- Hidalgo, J. 1982. Fases de la rebelión indígena de 1781 en el corregimiento de Atacama y esquema de la inestabilidad política que la precede, 1749-1781. *Chungara Revista de Antropología Chilena* 9:192-246.
- Hidalgo, J. 1983. Amarus y cataris: aspectos mesiánicos de la rebelión indígena de 1781 en Cusco, Chayanta, La Paz y Arica. *Chungara Revista de Antropología Chilena* 10:117-138.
- Hostnig, R. 2003. *Arte Rupestre del Perú. Inventario Nacional*. CONCYTEC, Lima.
- Hostnig, R. 2004. Arte rupestre postcolombino de la provincia de Espinar, Cusco. *Boletín SIARB* 18:40-64.
- Hostnig, R. 2006. Distribución, iconografía y funcionalidad de las pinturas rupestres de afiliación Inka en la región del Cusco. *Boletín SIARB* 20:46-76.
- Hostnig, R. 2007. Arte rupestre indígena y religioso de épocas postcolombinas en la provincia de Espinar (Cusco). *Actas del Primer Simposio Nacional de Arte Rupestre (Cusco, noviembre 2004)*, pp. 189-236. IFEA-IRD-Embajada de Alemania, Lima.
- Hostnig, R. 2012. Arte rupestre inca en el Valle Sagrado. Análisis comparativo de un conjunto particular de representaciones simbólicas. *Pututu* 50:15-19.
- Hostnig, R. 2017. Personajes de rango y emblemas de poder en pinturas rupestres incaicas del Valle Sagrado, Cusco, Perú. *Tracce Art Bulletin* 42:1-47.
- Huerto, H. (compil.) 2017a. *La Rebelión de Túpac Amaru II*. Vol. 3. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Lima.
- Huerto, H. (compil.) 2017b. *La Rebelión de Tupac Amaru II*. Vol. 4. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Lima.
- Iglesias, L. 2016. Imágenes controversiales: el ataque a la memoria histórica incaica después de la Gran Rebelión de Cuzco. *Temas Americanistas* 37:43-66.
- Jung C., M.L. von Franz, J.L. Henderson, J. Jacobi y A. Jaffé 1967. *Man and His Symbols*. Anchor Press, New York.
- Lewin, B. 1979. *Túpac Amaru en la Independencia de América*. Plus Ultra, Buenos Aires.
- Limón, S. 2005. Oráculos y adivinación en los Andes: su significado político religioso. *Mitológicas* XX:9-24.
- Limón, S. 2017. Centellas sagradas. El culto al rayo en los Andes centrales. *Latinoamérica* 65:107-132.
- Lizarazo, D. 2004. *Iconos, Figuraciones, Sueños: Hermenéutica de las imágenes*. Siglo XXI, México DF.
- Lobo, M. 1875. *Historia General de las Antiguas Colonias Hispano-Americanas desde su Descubrimiento hasta el Año Mil Ochocientos Ocho*. Tomo I. Imprenta de Miguel Guijarro, Madrid.
- López Campeny, S. y A.R. Martel 2014. La vestimenta del poder. Comparando los registros textil y rupestre en el noroeste de Argentina (siglos XIII a XV). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XXXIX (1):21-55.
- López de Gómara, F. 1555. *La historia general de las Indias y Nuevo Mundo*. Casa de Miguel de Capila, Çaragoça.
- Madrazo, G. 2001. Túpac Amaru, la rebelión, Dios y el Rey. *Andes* 12:1-40.
- Manríquez, V. y S. Sánchez 2003. 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* 26:45-59.
- Martínez, J.L. 2009. Registros andinos al margen de la escritura: el arte rupestre colonial. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 14 (1):9-35.
- Martínez, J.L. 2010. "Mandó pintar dos aves...": relatos orales y representaciones visuales andinas. *Chungara Revista de Antropología Chilena* 42 (1):157-167.
- Murúa, M. 2001 [1613]. *Historia General del Perú*. Editorial Dastin, Madrid.
- O'Phelan, S. 1979. La rebelión de Túpac Amaru: organización interna, dirigencia y alianzas. *Histórica* III (2):89-121.
- O'Phelan, S. 1995. *La Gran Rebelión en los Andes: de Túpac Amaru a Túpac Catari*. PetroPerú-CBC, Cusco.
- O'Phelan, S. 2012. *Un Siglo de Rebeliones Anticoloniales. Perú y Bolivia 1700-1783*. Segunda edición, IFEA-IEP, Lima.
- Ortiz, N. 2009. El conquistador infiel. Las formas de Santiago Apóstol en los Andes Centrales durante la Colonia. *Maguaré* 23:265-301.
- Panofsky, E. 2018 [1939]. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Routledge, New York.
- Pease, F. 1992. El movimiento mesiánico de Lircay (Huancavelica), 1811. En *Testimonios, Cartas y Manifiestos Indígenas (Desde la Conquista hasta Comienzos del Siglo XX)*, editado por M. Lienhard, pp. 274-282. Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- Radicati, C. 2005. *Estudios Sobre los Quipus* (proemio de Duccio Bonavia). UNMSM-COFIDE-Istituto Italiano di Cultura, Lima.
- Rezaval, J. 1783. *En la Causa Criminal... Contra los Rebeldes Principales Felipe Velasco Tupac Inga Yupangui y Ciriaco Flores*. S.i., Lima.

- Rostworowski, M. 2007. *Estructuras Andinas del Poder. Ideología Religiosa y Política*. Segunda edición, IEP, Lima.
- Salas, M. 2005. Dioses y señores en su lucha por la conquista del suelo, los brazos y las almas en la ciudad-región de Huamanga en el siglo XVI. *Historias Paralelas: Actas del Primer Encuentro de Historia Perú-México*, pp. 135-158. PUCP-El Colegio de Michoacán, Lima.
- Sulai, A. 2006. El culto de Santiago entre las comunidades indígenas de Hispanoamérica: símbolo de comprensión, reinterpretación y compenetración de una nueva realidad espiritual. *Imaginario* 12-13:249-277.
- Szemiński, J. 1974. La insurrección de Tupac Amaru II: ¿guerra de independencia o revolución? *Estudios Latinoamericanos* 2:9-60.
- Valcárcel, C.D. 1973. *La Rebelión de Túpac Amaru*. PEISA, Lima.
- Valencia, J. 2011. ¿El cóndor de Viracocha? Una imagen monumental del arte rupestre cuzqueño. Resumen de ponencia presentada en *XVII Congreso del Hombre y la Cultura Andina y Amazónica*, s/p, Huacho.
- Vega, J.J. 1995a. *Túpac Amaru y sus Compañeros*. Municipalidad del Cusco, Cusco.
- Vega, J.J. 1995b. *Manco Inca*. Editorial Brasa, Lima.
- White, L. 1940. The Symbol: The origin and basis of human behavior. *Philosophy of Science* 7 (4):451-463.

#### **Documentos de Archivo**

ADC - Archivo Departamental del Cusco. Corregimiento, Causas Criminales, leg. 78, 1780-84.