

AMERICANÍA

REVISTA DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
DE LA UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE DE SEVILLA
NÚMERO 21 ENERO - JUNIO 2025 NUEVA ÉPOCA

La Gran Rebelión surandina y el Ejército del Rey en la pintura rupestre de Ccanchahuani, provincia de Carabaya, Puno.

pmvegacenteno@pupc.pe

Milena Vega-Centeno Alzamora ¹

Sección Nacional Instituto Panamericano de Geografía e Historia de Perú

Resumen

El sitio de Ccanchahuani, ubicado en el departamento de Puno, destaca como uno de los lugares más representativos de arte rupestre post conquista en la región. A pesar de los desafíos metodológicos inherentes a los estudios del arte rupestre, aplicamos un análisis iconográfico específico para este caso. Los resultados muestran representaciones de un emblema de la orden militar de Santiago y de combatientes ataviados con vestimenta española del siglo XVIII. Esta escena resalta la marcha triunfal de un escuadrón de dragones en la coyuntura de la segunda fase de la revolución de Tupac Amaru en 1781 en Carabaya. Considerando que, hacia finales del siglo XVIII, esta provincia desempeñó un papel activo durante la Gran Rebelión andina, se infiere que esta pintura rupestre constituye una alegoría a la victoria del ejército realista en 1781.

Palabras clave: Orden de Santiago, milicias reales, arte rupestre, Virreinato del Perú, ejército colonial español, Tupac Amaru.

¹ Arqueóloga egresada de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco, con una maestría en el Centro de Altos Estudios Nacionales y un máster en la Universidad Jaime I. Es investigadora y docente en la Escuela de Oficiales de la Fuerza Aérea Peruana y en la Escuela Militar de Chorrillos. Ha liderado investigaciones arqueológicas sobre arte rupestre, arqueología inca, la Guerra del Pacífico y la Independencia peruana. <https://orcid.org/0000-0001-5409-9569>

AMERICANÍA

REVISTA DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
DE LA UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE DE SEVILLA
NÚMERO 21 ENERO - JUNIO 2025 NUEVA ÉPOCA

The Great South Andean Rebellion and the King's Army in the cave painting of Ccanchahuani, province of Carabaya, Puno.

Milena Vega-Centeno Alzamora

Sección Nacional Instituto Panamericano de Geografía e Historia de Perú

Abstract

The Ccanchahuani site, located in the department of Puno, stands out as one of the most representative places of post-conquest rock art in the region. Despite the methodological challenges inherent in rock art studies, we applied a specific iconographic analysis for this case. The results show representations of an emblem of the military order of Santiago and of combatants dressed in Spanish clothing from the 18th century. This scene highlights the triumphant march of a squadron of dragons at the juncture of the second phase of Tupac Amaru's revolution in 1781 in Carabaya. Considering that, towards the end of the 18th century, this province played an active role during the Great Andean Rebellion, it is inferred that this cave painting constitutes an allegory to the victory of the royalist army in 1781.

Key words: Order of Santiago, royal militias, rock art, Viceroyalty of Peru, Spanish colonial army, Tupac Amaru.

1. Introducción

Durante la etapa de dominación española, Carabaya, en el actual departamento de Puno, fue una extensa provincia ubicada al noroeste del lago Titicaca e incluía los territorios amazónicos de Sandía y San Juan del Oro. En 1572, la distribución territorial de los poblados en el virreinato se alteró con las reformas impulsadas por el virrey Francisco Toledo debido al proceso de reasentamiento masivo de la población nativa a lo largo de las nuevas divisiones administrativas. No obstante, hacia 1583, Carabaya seguía formando parte del corregimiento del Cusco y, a su vez, también correspondía a la administración clerical del obispado del Cusco². Posteriormente, según las descripciones del presbítero Juan Martínez de Espejo, en 1689, la relación de curatos del repartimiento de Carabaya, provincia de San Gabán, la conformaban los pueblos o *ayllus* de Ollachea, Macusani y Quelcaya, entre otros. En el caso de Macusani se trataba de tres *ayllus*: Ninanieves, Laca y Soclla³. Unos años después, en 1768, aún pertenecían a la provincia de Carabaya las doctrinas de Ayapata, Sandía, Pachaco, San Juan de Oro y Coasa, y en 1776, a raíz de las reformas borbónicas, la Intendencia de Puno sería asignada al Virreinato del Río de la Plata, y tanto Lampa, Azángaro como Carabaya pasaron a pertenecer a su jurisdicción⁴. Durante esa época no solo se extrajo plata de Potosí, sino también de importantes minas de oro y plata en Sandía y San Juan de Oro⁵.

Para fines del siglo XVIII, la provincia de Carabaya tuvo un rol activo en la revolución de Túpac Amaru II, y tal fue la envergadura de su participación que, en 1781, durante el proceso de represión de los remanentes rebeldes, se envió a la

² Para mayor referencia sobre la historia de Carabaya en la época colonial, ver la *Colección Documental de la Independencia del Perú*. En lo referente a la rebelión de Túpac Amaru, véase: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia de Perú. *Colección Documental de la Independencia del Perú. Tomo II: La rebelión de Túpac Amaru*, vol. 1. Antecedentes, Edición y prólogo de Carlos D. Valcárcel, Lima, 1971-1972 129, 224; en adelante CDIP. Además, información de la historia reciente de esta provincia consultar: Romero, Emilio, *Monografía del departamento de Puno*, Lima, 1928; sobre la configuración histórica y geográfica de esta provincia ver Hostnig, Rainer, *Carabaya, paisajes y cultura milenaria*, Imprenta Biblos, Lima, 2010.

³ En 1968, por órdenes de Manuel de Mollinedo y Angulo, obispo del Cusco se estipuló que los párrocos debían efectuar relaciones sobre sus curatos a fin de satisfacer los requerimientos de la Corona y del virrey. Villanueva, Horacio, *Cuzco 1689, documentos, Economía y sociedad en el sur andino*, Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas, Cusco, 1982, 98.

⁴ *Colección Documental de la Independencia del Perú, Tomo II*, vol. 1, 85-110.

⁵ También existen referencias del inusitado interés por el oro de la provincia de Carabaya por parte de Túpac Amaru y Diego Cristóbal Túpac Amaru, *Ibid.*, tomo 1, 781.

capital de Carabaya uno de los brazos del caudillo y una de las piernas de Micaela Bastidas⁶. A consecuencia de esta revolución se instauró la Audiencia de Cusco en 1784, incorporando los distritos de Carabaya, Lampa y Azángaro y creando, de este modo, un problema administrativo⁷. Finalmente, después de la independencia peruana se concretó la reconfiguración de límites geográficos de esta provincia⁸.

En la actualidad, la provincia de Carabaya pertenece al departamento de Puno, y los distritos de Macusani y Corani destacan por albergar un conjunto sorprendente de sitios con arte rupestre. Estas representaciones artísticas forman parte inherente del paisaje de la puna altoandina y transmiten una carga simbólica del proceso de transformación del paisaje y la memoria histórica local. Se encuentran dispersas en una extensa formación rocosa o bosque de piedras perteneciente al grupo Quenamari, que se caracteriza por sus peculiares y caprichosas formaciones de roca volcánica erosionadas por la lluvia y el viento. A su vez, estas formaciones pétreas albergan un conjunto de abrigos rocosos, cuevas y farallones en los que ha quedado plasmada una tradición artística rupestre que data de tiempos tempranos en el Arcaico, la incorporación de la provincia al Imperio inca, y las épocas colonial y republicana (figura 1). En este escenario, en 2008 se registró más de un centenar de sitios que conforman el patrimonio del arte rupestre prehispánico de Carabaya y, adicionalmente, más de 430 pequeños sitios con composiciones pertenecientes a las épocas colonial y republicana⁹.

Un sitio que destacaba por su calidad artística y conservación fue registrado bajo el nombre de *Ccanchahuani*, el cual se halla en uno de los lugares más aislados de los Andes surandinos, a unos 4,558 m s. n. m., cerca de la comunidad campesina de Quelcaya, en la margen izquierda de la quebrada del mismo nombre, distrito de Macusani. Se trata de una escena rupestre monocroma de extraordinaria calidad artística plasmada sobre roca volcánica. Presenta un delicado y minucioso trabajo ejecutado con brocha fina, con pigmento rojo oscuro u ocre, y muestra un cambio

⁶ *Documental de la Independencia del Perú*, tomo II, vol. 2, 792.

⁷ Maúrtua, Víctor M., *Juicio de límites entre el Perú y Bolivia prueba peruana presentada al gobierno de la República Argentina*, tomo IX, Imprenta de los Hijos de G. M. Hernández, Mojos, 1906; Luque Talaván, Miguel, "La Intendencia de Puno: de circunscripción colonial a departamento de la República del Perú (1784-1824)", *Revista Complutense de Historia América*, 25, 1999, 219-251.

⁸ Mediante el Decreto Supremo del 2 de mayo de 1854 recién se reconoce el distrito de Corani. Unos años más tarde, en 1875, el distrito de Crucero fue reconocido como la capital de Carabaya. Quispe, Daniel, *El territorio y los pueblos de Puno: compendio y análisis de sus división política y demarcación territorial (1821-1998)*, LACG Editores, Puno, 1998, 140.

⁹ Vega-Centeno, Milena, *Informe final del Proyecto de Investigación Arqueológica Modalidad de Prospección y Registro de Sitios con Arte Rupestre en Macusani y Corani*. Ministerio de Cultura, Lima, 2008.

radical en la representación artística frente a la tradición local prehispánica (figura 2). La escena tiene una fuerte connotación militar y constituye un testimonio de un acontecimiento específico. Un análisis anterior del panel fue realizado por Roberto Ramos¹⁰, quien designó a la escena como *La alegoría de Santiago apóstol* debido a la identificación de la cruz-espada de la orden militar de los Caballeros de Santiago¹¹, y la interpretación de los elementos iconográficos, según el autor, establece una conexión entre esta pintura rupestre y la devoción, así como la festividad dedicada a este santo patrón (figura 3). Por otro lado, Hostnig también efectuó una breve descripción del sitio, sugiriendo que podría tratarse de la representación de una conmemoración o una movilización militar asociada a la rebelión de Túpac Amaru II o a la Guerra de Independencia¹². En ese sentido, creímos conveniente hacer una descripción y análisis detallado de todos los elementos presentes en el panel, así como las modificaciones posteriores tomando como base los registros de 2008 (ver arriba). Para ello es necesario tener en cuenta que una de las principales dificultades de los estudios de arte rupestre atañe a su datación, la identificación de los elementos asociados y el simbolismo que encierra. No obstante, las peculiaridades de este sitio permiten proponer alternativas de estudio debido a la información histórica que existe sobre la provincia de Carabaya. El presente trabajo trata de los siguientes temas:

- a) determinar si la escena corresponde a representaciones de actos litúrgicos religiosos asociados a Santiago apóstol, una batalla, el despliegue o marcha de un ejército miliciano;
- b) determinar la relación cronológica del evento representado y el significado de la escena;

¹⁰ Ramos, Roberto, "La alegoría de Santiago apóstol: una muestra de arte rupestre colonial en la cordillera puneña", *Mana Tukukuq Illapa. Revista del Instituto de Investigaciones Museográficas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma*, no. 13, 2016, 52-53.

¹¹ En necesario tener en cuenta que, desde el sitio al Cusco en 1536, Santiago apóstol fue el gran patrón del ejército español y santo de la conquista, al igual que la imagen de la Virgen María o la Señora del Triunfo. También fue el emblema de la Orden de Santiago, al respecto consultar: CDIP, *ibid.*, Tomo I, p. 186; O'Phelan, Scarlett, "Coca, licor y textiles: el calendario ritual de la gran rebelión", en *Siete ensayos sobre la gran rebelión de los Andes: de Túpac Amaru a Túpac Catari*, Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, Cusco, 2016, 186; Amado, Donato, *El estandarte real y la mascaypacha: historia de una institución colonial*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2017, 26. A su vez, en la Ciudad de los Reyes (Lima), el 25 de junio de 1557 sería proclamado el día de Santiago apóstol. Mera, Arnaldo, "Las armas del rey de España en sus dominios del Perú (1532-1824)", *Boletín del Instituto Riva-Agüero* 30, 2003, 293. Durante la época de la Colonia una de las fiestas más importantes del calendario anual fue la fiesta de Santiago.

¹² Hostnig, Rainer, *Carabaya, paisajes y cultura milenaria*, 2010, 119.

- c) presentar la secuencia de la representación e identificar si se trata de un solo evento de ejecución, y
- d) plantear algunos aspectos del autor.



Figura 1.

Imagen panorámica de los afloramientos rocosos o bosques de piedra del distrito de Macusani (cortesía R. Hostnig)



Figura 2.

*Imagen panorámica de la formación rocosa en la quebrada de Ccancahuani (izquierda).
Detalle de la escena rupestre (derecha).*

2. Metodología de investigación iconográfica empleada

La poco conocida pintura rupestre de la etapa posterior a la Conquista constituye una fuente de información para evaluar aspectos sobre la continuidad de la tradición rupestre, la transición y el cambio en la percepción andina sobre el

paisaje, algunos aspectos sobre la cosmovisión andina y los procesos de evangelización en la época colonial temprana. Sin embargo, los estudios acerca de este arte rupestre¹³ representan todo un reto metodológico. En este sentido, Leroi-Gourhan¹⁴ esbozó una propuesta, originalmente para el análisis e interpretación del arte prehistórico, similar a las esgrimidas en las excavaciones arqueológicas. Estableció que cada cueva era una unidad de estudio, e instituyó, además, las relaciones entre los elementos conformantes. De manera adicional, basó sus trabajos en la revisión y la contextualización temática, las asociaciones entre los temas, la distribución y la localización de las representaciones¹⁵. Otro interesante aporte sobre el análisis del arte fue establecido por Erwin Panofsky, quien se enfocó en: a) contenido temático o descripción preiconográfica; b) el contenido secundario o convencional; y c) el significado intrínseco o contenido que corresponde al análisis iconológico¹⁶. Estos ítems han sido ampliamente utilizados en los estudios de arte prehispánico y la historia del arte colonial. No obstante, para el análisis de sitios con arte rupestre este planteamiento presenta limitaciones en cuanto a la datación, la contemporaneidad que se adjudica a los distintos elementos de una escena¹⁷ y su asociación con otros elementos arqueológicos. Debido a ello, encontramos dificultades en cuanto a la selección de una metodología adecuada para el estudio de este tipo de evidencia cultural. Aunque algunos investigadores inciden en la forma, el estilo, la técnica y el significado¹⁸, dejan de lado temas importantes como la cronología, el contexto histórico-geográfico, las asociaciones arqueológicas, las asociaciones simbólicas, la complejidad (formas, soportes, técnicas, estilos), la reutilización del espacio, la memoria histórica y la conservación, entre otros aspectos. Consideramos que el arte

¹³ Para más detalles y definiciones sobre el arte rupestre colonial, la memoria colonial andina, las prácticas de represión y el control de la memoria andina, ver Martínez, José Luis, "Registros andinos al margen de la escritura. El arte rupestre colonial", *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 14, no. 1, 2009, 9-35. Acerca de sitios de época posterior a la Conquista en la provincia de Espinar, ver Hostnig, Rainer, "Arte rupestre y religioso de épocas postcolombinas en la provincia de Espinar (Cusco)", en *Actas del Primer Simposio Nacional de Arte Rupestre*, Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima, 2007, 189-236; y, para la provincia de Carabaya, Hostnig, Rainer y Vega-Centeno, Milena, "El arte rupestre posthispánico en Carabaya", en Reiner Hostnig ed., *Carabaya: legado cultural y natural*, Gráfica Biblos, Lima, 2022, 171-198.

¹⁴ Leroi Gourhan, André, *Prehistorie de l'art occidental*, Éditions D'art Lucien Mazenod, Paris, 1971.

¹⁵ Pascua Turrión, Juan, "El arte paleolítico: historia de la investigación, escuelas interpretativas y problemática sobre su significado", *Arqueweb*, vol. 7 no. 2, 2005, 14.

¹⁶ Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconografía*, Alianza Editorial, Madrid, 1982, 13-17.

¹⁷ A diferencia de las obras de arte de un solo autor, como un cuadro de Picasso o los diseños de una vasija prehispánica moche, que pueden ser creados en un tiempo específico y permiten asignar contemporaneidad a los elementos o íconos representados, en muchos sitios con arte rupestre, como Macusani, se pueden encontrar superposiciones de grabados que datan de varios periodos en una sola escena.

¹⁸ Alcina Franch, José, *Arte y antropología*, Alianza Editorial, Madrid, 1982, 15-16.

rupestre debe ser analizado de la misma manera que cualquier material arqueológico y, en este caso en particular, la metodología que más se adecúa para el examen de este tipo de escena es el análisis iconográfico aplicado a los vasos de madera por parte de John Rowe. Para el corpus de su estudio consideró tres tipos de evidencia con el fin de establecer una cronología: primero tuvo en cuenta las asociaciones arqueológicas; en segundo lugar, tomó algunas referencias de escritores españoles del periodo colonial y, por último, consideró la información que proporcionan las representaciones de la indumentaria española¹⁹.

Para este caso añadiremos las siguientes categorías con el fin de establecer aproximaciones sobre el panel. En primer lugar, la descripción iconográfica y la comparación con otras escenas, así como algunos convencionalismos de estilos y técnicas artísticas de las etapas prehispánica y colonial en la zona; en segundo lugar, el análisis de la indumentaria y el cotejo con figuras o representaciones heráldicas; en tercer lugar, considerar algunos aspectos sobre las asociaciones arqueológicas, como la ubicación, el contexto geográfico y la comparación con otros sitios. Por último, se integra en la discusión la información histórica sobre Carabaya y el desplazamiento de ejércitos de milicias coloniales o la ocurrencia de batallas en la zona.

En relación con la organización y convenciones gráficas del panel (características y elementos), debemos tener en cuenta que la organización implícita en la representación de figuras en el arte rupestre marca, en cierta medida, una secuencia u orden preestablecido por el autor que puede tener implicancias temporales, narrativas o de jerarquía de gráficos que podría permitir entender el mensaje o idea que desea transmitirse. En este sentido, al iniciar los trabajos de análisis de las imágenes de Ccanchahuani nos quedó claro que hay una gran diferencia entre los principios que ordenan y distribuyen los motivos en el arte rupestre prehispánico y la tradición que surge de manera posterior a la conquista española. En este caso, debemos plantear su descripción desde convenciones, más bien occidentales, que marcan secuencias narrativas, distribución de escenas y dibujos en filas, convención heredada de catecismos gráficos²⁰. Teniendo en

¹⁹ Rowe, John H., *“La cronología de los vasos de madera inca”*, *Los incas del Cuzco, siglos XVI-XVII y XVIII*, Instituto Nacional de Cultura, Cusco, 2003, 379.

²⁰ La forma de representación de la escena recuerda al carácter representativo de los cueros pintados del catecismo o *Reza Lipichi* que fueron hallados en las inmediaciones del altiplano del Collao, Ballivián, Manuel, "Monumentos prehistóricos de Tiahuanacu", en: *Homenaje al XVII Congreso de Americanistas*, La Paz, 1910, 34; Posnansky, Arthur, *Tiahuanaco, the cradle of American man*, tomo III, Ministerio de Educación, La Paz, 1958, 119. *“En el altiplano de Perú y Bolivia, se desarrolló una forma de “escritura simbólica” que formaba parte de los “oracionarios” o catecismos*

cuenta estos detalles, la descripción iconográfica se efectuó en tres niveles (superior, central e inferior) guiándonos por las composiciones del panel, las similitudes, las asociaciones y, principalmente, el trazo de las líneas de caminos.

3. Resultados

3.1. Descripción iconográfica y análisis comparativo

Los distritos de Macusani y Corani destacan por presentar abundantes sitios con representaciones rupestres de las épocas colonial y republicana. Por lo general corresponden a diseños aislados y, en menor proporción, escenas complejas pintadas de color rojo oscuro²¹, si bien también hay algunos sitios con petroglifos. En el caso de las pinturas rupestres, en su mayoría conciernen a motivos religiosos. Aproximadamente 98 % atañen a representaciones de figuras de cruces aisladas, imágenes de iglesias, jinetes, équidos, camélidos esquematizados, diseños geométricos o abstractos, y un porcentaje menor son escenas complejas de fiestas costumbristas (corridas de toros y danzantes). En general están asociadas a una tradición más reciente, vinculada, en algunos casos, a rituales de pastoreo y festividades religiosas (figura 3). No obstante, son pocos los sitios que presentan complejidad iconográfica, es decir, composiciones con carácter narrativo que involucren un conjunto de subtemas. Destaca de este grupo la escena rupestre de Ccanchahuani, ubicada en la quebrada del mismo nombre, paraje por donde transcurre el antiguo Camino Real, el cual pertenece a una antigua ruta de arrieros de la época colonial que unía los poblados de Quelcaya, Chacacuniza, Corani y Macusani. Esta ruta de paso por la abrupta cordillera permitía el transporte de mercancías, como la coca desde Sicuani a Ollachea; inclusive los pobladores actuales utilizan esta ruta para ir al Santuario de Qoyllority.

indígenas." Ravines, Rogger, "Un oracional aimara del siglo XVII", *Boletín de Lima*, 151, 11). Se trata de una serie de figuras esquematizadas con un gran contenido simbólico; en el caso de los cueros pintados cada figura encierra un significado simbólico.

²¹ Las pinturas rupestres de Macusani y otros sitios similares están hechas con arcilla roja u ocre y un aglutinante, posiblemente grasa de animales, que permite que el pigmento se fije a la roca porosa y se mantenga con el transcurso de los años. Solo en algunos casos se registraron paneles con combinación de pintura de color blanco y naranja en Corani y Macusani. En otras áreas, también para este periodo, se han registrado sitios con arte rupestre policromo y el empleo de diferentes técnicas ver, por ejemplo: Strecker y Taboada, "Arte rupestre en la cuenca del lago Titicaca (Bolivia)", *Actas del Primer Simposio Nacional de Arte Rupestre (Cusco, noviembre 2004)*, Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima, 2010.



Figura 3.

Fiesta popular y corrida de toros, siglo XIX. Sitio de Huanca Huanca Alto (Vega-Centeno, 2008).

Hacia ambas márgenes de esta quebrada se yerguen formaciones rocosas. En la cara lisa y vertical de uno de estos farallones (de perfil hacia el camino de herradura) está expuesto el panel rupestre en mención²². La escena fue pintada precisamente en el espacio libre y plano de la roca, utilizado a modo de un lienzo rústico. Toda la escena mide alrededor de 2.50 m de alto por 1.80 m de ancho; son diseños pintados de color rojo oscuro u ocre (arcilla roja o *thaku*), con buen acabado artístico a pesar de la porosidad de la roca. Aunque algunos diseños presentan por secciones manchas por escurrido, fueron cuidadosamente delineados con brocha fina y presentan tamaños proporcionales. Las figuras más pequeñas miden 1.50 cm y la más grande alrededor de 3 cm. La mayor parte de los personajes y figuras están de perfil; los motivos son esquematizados y seminaturalistas. Expresan cierto dinamismo y la sensación de movimiento. Asimismo, la composición está interrelacionada por medio de subescenas (agrupaciones significativas o unidades menores), que están conectadas por líneas que dan la apariencia de ser sendas²³ o caminos que atraviesan las laderas del cerro y con progresión hacia la cima. Esta forma de representación admite la lectura de varios

²² Las coordenadas UTM son N 8457852 y E 318192. Los poblados más cercanos son Chacuniza y Quelcaya, a unos 10 y 15 km de distancia respectivamente. Este sitio colinda hacia el sur con el cerro Suanepeata, al este con la quebrada Chocclani, y al oeste con el cerro Querayoc Loma.

²³ Otro sitio que presenta representaciones a manera de sendas o caminos representados por líneas es Molin Jawira, ver Strecker, Matthias, *Arte rupestre histórico en Yaricoa Alto*, Sociedad Boliviana de Historia, La Paz, 2018, 94.

subtemas o composiciones menores plasmados de manera sincrónica, que presentan una secuencia de hechos y una forma de transmitir un mensaje pictórico en un lugar de acceso público como era el Camino Real. Las partes que componen el panel están dispuestas de tal manera que, necesariamente, obligan a la lectura desde arriba hacia abajo y de derecha a izquierda, siguiendo la serie de trazos de las líneas o caminos que representó el autor a manera de convención gráfica que facilita su descripción. Esta forma de representación en los Andes corresponde a una tradición de la etapa post conquista, muy diferente a la prehispánica.

En la parte superior de la composición, que atañe a la sección más compleja, destaca un diseño dominante y de mayor tamaño en comparación al resto de figuras, que guardan cierta proporción. Se trata de un medallón-estandarte o insignia de forma circular de 20 cm de diámetro, y es rematado en los bordes con ornatos; a su vez encierra un emblema o diseño central que es una cruz latina que simula ser una espada con la empuñadura en forma de brazos. Este diseño fue acertadamente identificado por Roberto Ramos como la cruz-espada de la orden militar de los Caballeros de Santiago²⁴ (figura 4). A un costado de este emblema y conectada por una línea o camino destaca una figura humana que sujeta con ambas manos una especie de bastón de mando y, por tanto, indica que se trata de un personaje con alto rango²⁵; viste con un calzón o calza abombada²⁶, sombrero de ala ancha y copa doblada o tricornio. A su vez, está asociado a dos representaciones geométricas, algo abstractas, que podrían corresponder a posibles representaciones arquitectónicas estilizadas. Al interior de una de ellas hay una diminuta figura antropomorfa y del techo se desprenden apéndices (a manera de lenguas de fuego). La otra estructura está a un costado y parece tener un techo a dos aguas²⁷; en el extremo está la representación de un cuadrúpedo estilizado con orejas puntiagudas, pero, a diferencia de los anteriores diseños, se halla

²⁴ Ramos, Roberto "La alegoría de Santiago apóstol, 2026

²⁵ Entre las descripciones del atuendo y accesorios que usaba Túpac Amaru, se menciona que llevaba un bastón que había usurpado del corregidor Arriaga. Además, el caudillo se mandó retratar con insignias de Inca y bastón de mando Véase O'Phelan, Scarlett, "Coca, licor y textiles: el calendario ritual de la gran rebelión", 2016, 165-130. Para análisis más detallado sobre este retrato que correspondía a un testimonio gráfico de la victoria de Sangará el 18 de noviembre de 1780, y donde se plasmó la quema de la iglesia y el incendio de la cárcel, entre otros detalles también consultar: Macera, Pablo, *Túpac Amaru*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1970, y O'Phelan, Scarlett, *ibid.*

²⁶ Se trata de un tipo de prenda suelta y ancho que se ajusta por debajo de la rodilla, de uso entre los siglos XVIII y XX y que tuvo especial desarrollo como parte de la indumentaria militar, como se puede apreciar en las acuarelas del pintor de Pancho Fierro.

²⁷ Estructuras de iglesias muy semejantes fueron registradas por Hostnig y Vega-Centeno, *El arte rupestre post hispánico en Carabaya*, 2022.

conectado por el camino o línea horizontal. Roberto Ramos describe esta sección de la siguiente manera:

«En la cumbre del collado, es decir, en el lugar más prominente y de donde se domina la escena, se ha pintado el símbolo de la Cruz o la espadilla de la orden militar de los Caballeros de Santiago dentro de un medallón con ornamentos en el borde. Inmediatamente debajo está presente un hombre y una suerte de altar festivo-religioso con equinos descontextualizados»²⁸.



Figura 4.

La espadilla de Santiago en el frontis del templo de Santiago Apóstol en la ciudad de Lampa, Puno Puno (tomado de Ramos, 2016, 54).

Asimismo, en la parte inferior del medallón-estandarte hay tres representaciones sueltas; una de ellas corresponde a un enorme cánido o felino, y un ave con las alas extendidas que parece ser un cóndor. En medio de ambos hay un diseño algo abstracto que podría ser una diminuta figura humana y un diseño geométrica a modo de cadena de círculos, pero es imposible definir la forma exacta. Estos no se hallan conectados por líneas-caminos, pero están asociados con el tema que acabamos de describir, lo que nos lleva a pensar que su localización no es al azar. (figura 5).

Por otro lado, la sección central corresponde a otro evento y, a diferencia de la anterior, presenta figuras claramente distinguibles. Partiendo de derecha a izquierda, existe un subtema con un conjunto de individuos conectados por un trazo a manera de senda o camino. En primer lugar, hay ocho personajes que se encuentran enfrentados en dos bandos opuestos, cada uno compuesto por cuatro

²⁸ Ramos, Roberto "La alegoría de Santiago apóstol, 2026.

fusileros con armas de fuego y al parecer en combate, separados por lo que podría ser una pequeña quebrada o río simbolizado por una línea sinuosa. Estos combatientes tienen casacas de faldón largo o cabriole²⁹; solamente dos de ellos parecen tener pantalón bombacho y todos cuentan con sombreros de ala ancha de tres picos, típicos de la usanza del siglo XVIII e inicios del XIX. El segundo grupo está al costado, con tres personajes sin armas; dos de ellos, representados de forma más esquematizada, sin atuendo definido, tienen un artefacto entre la cabeza y los brazos que podría ser un cepo de madera. El último viste a la usanza de los demás combatientes, no porta arma y de su cuerpo, entre las piernas, parece emanar algún fluido. A su vez, casi hacia la retaguardia de este grupo, hay otros tres individuos, de los cuales únicamente uno porta un arma de fuego; los otros dos dan la apariencia de estar heridos o atravesados por lanzas y no presentan vestimenta definida. En este contexto, todas estas figuras humanas están conectadas de alguna forma por estas líneas horizontales o caminos. Finalmente, fuera del camino hacia el extremo derecho de esta sección, hay otras dos representaciones; una de ellas atañe a un individuo con similar vestimenta, con los brazos extendidos y representado en sentido contrario; debajo de este, una acémila que carga seis figuras esquematizadas —que podrían corresponder a mujeres o niños—, las que tienen una especie de tocado en la parte superior a manera de montera. Detrás se observa un diseño que fue añadido recientemente (pintado de otra tonalidad de rojo oscuro, pero mucho más claro). Se trata de un ave de corral de mayor tamaño y, debajo de este, cuatro cérvidos y un cánido pintado burdamente (con orejas cortas y cola quebrada). Claramente se aprecia que estos tres últimos elementos son más modernos y posteriores a la escena principal, al igual que el ave de corral.

Un poco más abajo, casi formando un subtema en la sección central, y como en los casos anteriores igualmente conectados por una línea vertical, hay dos individuos asociados a una acémila de carga que presenta orientación hacia la izquierda, además de dos acémilas sin carga con diferente orientación, por lo que

²⁹ Por ejemplo, ver la descripción del atuendo de Túpac Amaru durante la rebelión en O'Phelan, Scarlett 2016, *ibid.*, 158-159 y Escalante, Carmen y Valderrama, Ricardo, "Las rivalidades entre descendientes de incas y la rebelión de José Gabriel Túpac Amaru. Documentos inéditos de los Túpa Guarimanchiri Ynga. Cusco 1776-1825", *Tupac Amaru. La rebelión precursora de la emancipación continental*, Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco, Cusco, 2016, clix-clxxxvii. Para más detalles sobre el atuendo militar de la milicia real, el uso de casacas, chupa, entre otras prendas también se pueden consultar las ordenanzas militares de Su Majestad en: *Ordenanzas de S. M. para el régimen, disciplina, subordinación y servicio de sus ejércitos*, 1768, tomo I, vol. 1, Colección de la Biblioteca del Banco de España, Oficina de Antonio Marín, Madrid; Carrillo Acosta, Jaqueline, "La milicia en la Real Audiencia de Quito y su vestuario", *Documenta de Historia Militar*, 1, no. 1, 2010, 111-135, y O'Phelan, Scarlett, *ibid.*, 145-190.

presumimos que podría tratarse de arrieros con sus respectivas mulas o la sección de logística del ejército³⁰. Además, al costado y en la parte inferior hay una subescena con dos filas de jinetes músicos³¹ cabalgando con orientación hacia la izquierda; de estos, cinco tienen una especie de clarinetes o trompetas y tres de ellos una corneta³². Asimismo, uno de ellos porta un estandarte, además de un clarinete que sujeta con la otra mano; dos jinetes parecen tener un pífano, aunque es difícil de definirlo. Otros dos jinetes no llevan ningún objeto en las manos, y finalmente, hay tres figuras humanas a pie; una de ellas pertenece a un personaje de sexo femenino que tiene un vestuario de dos piezas (camisa y enaguas), un adorno cefálico y un estandarte en el brazo izquierdo. A un costado, al final de la fila, un individuo tiene un objeto en forma de medialuna, quizá un instrumento musical (figura 5 y 6).

Rematando, en la parte inferior del panel, hay un diseño geométrico-abstracto y, debajo, otra fila con cinco figuras humanas conectadas por una línea. Cuatro de ellas tienen una corneta y la quinta un instrumento en la mano. Además, en la parte inferior del panel se observan algunas figuras añadidas posteriormente y más modernas, entre ellas, un rostro antropomorfo y propaganda política. Finalmente, a pesar de los elementos añadidos como el gallo, la propaganda política en la parte inferior y líneas diversas, aún se mantiene la integridad de las partes constituyentes de la escena original.

³⁰ Los arrieros se encuentran ejerciendo este oficio desde inicios de la Colonia hasta posiblemente el siglo XIX.

³¹ En algunas representaciones, los jinetes sujetan las riendas, pero el autor hace énfasis en los jinetes que portan instrumentos musicales. Sobre la transformación de las imágenes de camélidos prehispánicos a figuras ecuestres coloniales, consultar: Arenas, Marco Antonio y Martínez, José Luis, "Del camélido al caballo: alteridad, apropiación y resignación en el arte rupestre andino colonial", en *Actas del VI Congreso Chileno de Antropología*, 2007, 2067-2076; Recalde, Andrea, "Análisis de la construcción de las figuras equinas en el arte rupestre del valle de Guasapampa como evidencia de una apropiación simbólica del conquistador (Córdoba, Argentina)", *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, 44, no. 1, 2011, 73-83.

³² Para Semprún y Bullón de Mendoza, recién a partir de 1810 se inicia el uso de las cornetas y otros instrumentos como los tambores en el ejército español. Semprún, José y Bullón de Mendoza, Alfonso, *El ejército realista en la independencia americana*, Fundación MAPFRE, Madrid, 1992, 37. No obstante, de acuerdo con las ordenanzas militares de 1768, estaba estipulado el uso de tambores, clarines, pifanos y trompetas para el ejército español. Ordenanzas Militares de S. M., 1768, *ibid.*, 138.

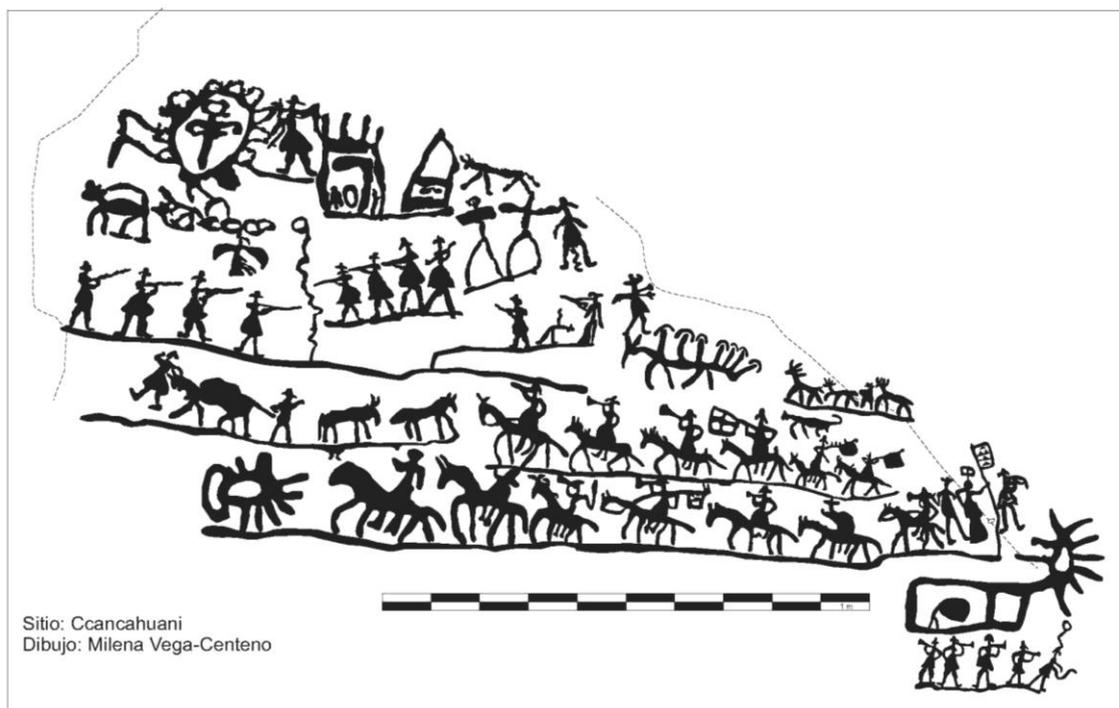


Figura 5.
Dibujo a escala de la escena rupestre. Vega-centeno, M.

3.2. Indumentaria, equipos y comparación con representaciones heráldicas

La indumentaria de los personajes se halla graficada con combinaciones de líneas simples y espacios rellenos con la misma pintura; en casi todos los casos hay tres prendas de vestir que se pueden distinguir claramente: a) el sombrero de ala ancha y copa baja o tricornio³³, que es parte del atuendo militar y típico de la usanza de los siglos XVII y XVIII; b) las casacas o prendas exteriores masculinas que se usaron desde inicios del siglo XVII hasta casi principios del XIX, las cuales son largas, con faldones acampanados y casi llegan hasta las rodillas; y c) algunas figuras humanas muestran los calzones anchos bombachos o abombados (culottes) y, en la mayoría de casos, tienen calzones entallados a la pierna³⁴. En consecuencia, las figuras humanas del panel ostentan vestimenta a la usanza

³³ Rowe, John, *La cronología de los vasos de madera inca.*, 2003, 316, Rowe menciona que el sombrero de tres picos fue una influencia francesa traída a América en los primeros años del siglo XVIII; sin embargo, la población colonial en Perú fue reacia a adoptar esta moda. Aunque Macera Pablo, *Túpac Amaru*, 1970, 11, refiere que el sombrero de tres picos del siglo XVIII fue reemplazado por uno de principios del siglo XIX. Véase también Kuethe, Allan, "Carlos III, absolutismo ilustrado e imperio americano", en Allan Kuethe y Juan Marchena eds., *Soldados del Rey. El ejército borbónico en América colonial en vísperas de la Independencia*, Publicacions de la Universitat Juame, 2005, 22.

³⁴ El calzón es una prenda exterior masculina, influencia de la moda francesa bajo el reinado de los Borbones a principios el siglo XVII. Para más información, consultar Rowe (ibid., 317). Además, sobre el uso de esta pieza y el atuendo utilizado por peninsulares y criollos ver también O'Phelan, Scarlett, "Coca, licor y textiles, 2016, 165.

española, más no hay representaciones de elementos andinos y solo las figuras humanas que parecen tener un artefacto como cepo y los dos personajes atravesados por lanzas no cuentan con vestimenta formal y están plasmados de forma muy esquemática. Al parecer, el autor quiso hacer una distinción en comparación con el escuadrón de milicianos.

Por otro lado, la única imagen femenina representada se encuentra en la parte inferior del panel. Cuenta con un atuendo largo de dos piezas y tocado en la cabeza, cuya presencia posiblemente está asociada a la advocación de la Virgen. Durante la época colonial, los ejércitos solían contar con su presencia y apoyo en las campañas, ya que, tal y como lo describen Ortemberg y Sobrevilla, esta «correspondía a una larga tradición hispánica de larga data». Así, por ejemplo, hallamos que en el diario de campaña del virrey Pezuela, al narrar la campaña del Alto Perú, describe el rol de la religión en las batallas y la advocación de la Virgen María; inclusive el virrey llegó a nombrarla *general* a la Virgen del Carmen³⁵ y madre protectora del ejército³⁶. En el caso de los implementos de las 40 figuras humanas registradas, nueve tienen un fusil o carabina, y 13 pertenecen a la banda de música o presentan portaestandartes. En la tabla 1 anexa se pueden ver los detalles.

En resumen, en la escena destacan fusileros, músicos, jinetes portaestandartes, estandartes y el vestuario que, en este caso, consistía en un sombrero, casaca y calzón. De acuerdo con las ordenanzas militares de 1768, el vestuario de un recluta consistía en casaca, chupa, calzones y gorra, así como la presencia de músicos, aunque en este caso no hallamos representaciones de tambores. Por otro lado, el medallón-estandarte con la Cruz de Santiago³⁷ es la divisa particular de este regimiento de caballería.

³⁵ También otras escenas en la zona de Macusani se han registrado representaciones asociadas a la Virgen Inmaculada. Por otro lado, otra explicación al fracaso de la toma del Cusco en 1781 fue adjudicada a la intervención de la Virgen del Rosario, ver Walker, Charles, *La rebelión de Tupac Amaru*, 2.ª edición, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 2019, 141.

³⁶ Pezuela, Joaquín, de la, *Compendio de los sucesos ocurridos en el ejército del Perú y sus provincias (1813-1816)*, edición y prólogo de Pablo Ortemberg y Natalia Sobrevilla, Biblioteca Bicentenario Perú, Lima, 2020, 17-18.

³⁷ Sobre algunos aspectos sobre el origen de la Orden de Santiago o la Orden de la Cruz de Santiago, consultar Porras, Pedro, *La orden de Santiago en el siglo XV. La provincia de Castilla*, Caja Provincial de Ahorros de Jaén y del Comité Español de Ciencias Históricas, Madrid, 1997.



Figura 6.

Vista de detalle de las representaciones rupestres (fotos: Milena Vega-Centeno).

3.3. Asociaciones arqueológicas y comparación con otros sitios

En las inmediaciones hallamos cinco pequeños sitios con pinturas rupestres de cruces de las épocas colonial y moderna. De este grupo solo uno presenta un diseño que podemos asociar al sitio de Ccancahuani, y fue registrado como *Ccancahuani N.º 5* (figura 7). En este caso se trata de una representación de un diseño heráldico pintado en la cara plana de una pequeña roca que está también al borde del camino de herradura, y ubicado a unos 300 m al noroeste del sitio de Ccancahuani³⁸.

Aunque se trata de una representación aislada, contiene un solo diseño circular con ornatos que mide entre 0.55 cm de alto por 0.45 cm de ancho, pintada de color rojo oscuro. Al interior se aprecia claramente una cruz latina que exhibe un diseño heráldico con similares características que las del estandarte del sitio principal (figura 4). Mas aún, en este caso se aprecia con más detalle el motivo central en forma de cruz recrucetada simulando una espada con rosetas y rodeado de ornamentos exteriores, por lo que sería contemporáneo con el sitio materia de este estudio.

³⁸ Las coordenadas son N 8456934 y E 3179919. Los otros sitios corresponden a representaciones de cruces pequeñas aisladas posiblemente más modernas y, en dos casos, asociadas a amplios corrales de ganado.



Figura 7.

Imagen panorámica (izquierda) y de detalle (derecha) del sitio de Ccancahuani 5 y la representación de una insignia de la Orden de Santiago.

Desde otra perspectiva comparativa, también en los últimos años se han identificado numerosos sitios asociados al periodo colonial, en especial, hacia el sur del Perú y Bolivia³⁹. En el caso del arte rupestre posconquista en Bolivia, Querejazu menciona que existe tres tipos de motivos principales: la narrativa, la religiosa y la iconoclasta y/o exotista⁴⁰. Estos sitios evidencian una «tradición indígena dentro del periodo colonial»⁴¹. También se han reportado varios sitios con escenas de combates, personajes aislados armados de fusiles, jinetes, entre otros motivos⁴². Un sitio analizado por Strecker presenta una escena de combate de dos unidades o ejércitos que data de la segunda fase de la rebelión indígena del siglo XVIII en Waylla Ph'uju (Yaricoa Alto, La Paz). Se trata de un panel complejo con más de 202 figuras humanas esquematizadas de jinetes y combatientes a pie, además también existen representaciones de caballos (figuras 8 y 9). Muchos de los combatientes portan palos, hondas, lanzas y, al parecer, algunos rifles. Strecker identificó dos

³⁹ Para más información consultar Strecker, Matthias y Taboada, Freddy, "Arte rupestre en la cuenca del lago Titicaca (Bolivia)", en *Actas del Primer Simposio Nacional de Arte Rupestre (Cusco, noviembre 2004)*, Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima, 2010, 359-372; Hostnig, Rainer, "Arte rupestre y religioso, 2007; Hostnig, Rainer, *Carabaya, paisajes y cultura milenaria*, 2010; Querejazu, Roy, *Arte rupestre del departamento de Santa Cruz*, Servicio Cultural e Informativo de la Embajada de Estados Unidos de América, La Paz, 1991; Arkush, Elizabeth, "Soldados históricos en un panel de arte rupestre, Puno, Perú: los caudillos del siglo XIX y el comentario político andino", *Chungara. Revista de Antropología Chilena* 46, no. 4, 2014, 585-605; y Ravines, Rogger, Registro y catalogación del arte rupestre del departamento de Puno. *Boletín de Lima*, 162, 2010, 107-114.

⁴⁰ Querejazu, *ibid.*

⁴¹ Strecker y Taboada, 367

⁴² Strecker, 2018, *ibid.*; Hostnig y Vega-Centeno, 2022, *ibid.*

bandos: por un lado, el ejército real con españoles y, posiblemente, negros y, por el otro, guerreros indígenas⁴³.



Figura 8.
Panel rupestre en el panel B de Waylla Ph'uju
(foto: Robert Mark; aplicación DStretch, canal lds; tomado de Strecker, 2018, 89).

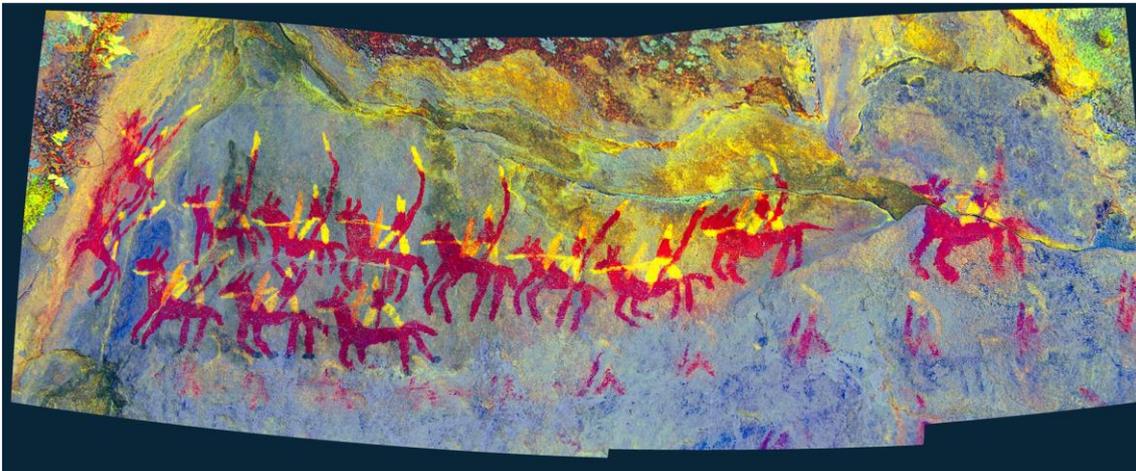


Figura 9.
Detalle de la parte superior derecha del panel B, sector superior de la pintura rupestre de Waylla Ph'uju
(foto: Robert Mark; aplicación DStretch, canal lds; tomado de Strecker, 2018, 90).

⁴³ Strecker, *ibid.*, 90.

En el caso específico del actual departamento de Puno, una escena rupestre fue registrada por Arkush en el sitio de Japuraya, cerca de Tiquillaca⁴⁴. Consiste en un panel principal que está cronológicamente asociado al lapso entre 1821 y 1852, además de otras representaciones, como una fila de soldados, músicos y oficiales, y otros individuos cuya datación se define entre 1835 y 1842⁴⁵. Haciendo una revisión de las escenas presentadas en las publicaciones mencionadas no encontramos similitudes con el sitio de Ccanchahuani, donde se aprecia una secuencia narrativa a pesar de que los personajes antropomorfos estén representados de manera simplificada y casi esquemática siguiendo convencionalismos de la época.

Finalmente, en relación con otros sitios con arte rupestre, Carreño analiza una pintura rupestre en Cusco que adjudica a una representación del primo hermano de Túpac Amaru, Diego Cristóbal y está asociada a la imagen de un jinete con tocado solar, que para el autor representa una muestra de sincretismo andino: Diego Cristóbal como una personificación de Santiago-Illapa-Amaru⁴⁶. Sobre esta dicotomía y la adjudicación por parte de ambos bandos de la imagen de Santiago, Estenssoro⁴⁷ encuentra una afinidad entre las representaciones de Túpac Amaru y el apóstol Santiago Mataindios. No obstante, el temor al santo guerrero entre la población de indígenas insurrectos fue significativa, a tal punto que, entre 1780 a 1783, durante la Gran Rebelión, en las iglesias ataron sistemáticamente las manos de todas las imágenes de Santiago para prevenir su intervención militar a favor de las fuerzas realistas⁴⁸.

4. Discusión: Carabaya y el movimiento de ejércitos de milicias coloniales o batallas en la zona

En principio, es necesario tomar en cuenta que, hasta bien entrado el siglo XVIII, el ejército virreinal del Perú estaba constituido por milicias urbanas, siendo estos milicianos de las Armas Reales, quienes se encargaron de sofocar las revueltas

⁴⁴ Sin duda alguna como bien refiere Arkush, «El arte rupestre post-conquista desarrolló nuevos temas y estilos reflejando la transformación religiosa, social y política que se puso en marcha a partir del siglo XVI», Arkush, Elizabeth, "Soldados históricos en un panel, 2014, 586.

⁴⁵ *Ibid.*, 586.

⁴⁶ Carreño, Raúl, "Un pictograma llamado Túpac Amaru. Acerca de una pintura rupestre nominada en Chaupiquaqa-Andasco, Calca (Cusco-Perú)", *Chungará. Revista de Antropología Chilena*, 52, no. 4, 2020, 683-697.

⁴⁷ Estenssoro, Juan Carlos, La plástica colonial y sus relaciones con la Gran Rebelión, *Revista Andina*, 9, no. 2, 1991, 415-439.

⁴⁸ Escalante, Carmen y Valderrama, Ricardo, "Las rivalidades entre descendientes de incas", 2016.

locales. Es recién a partir del 16 de mayo de 1768, como señala Kuethe, que se aprobó la orden real para la reforma militar de los Ejércitos del Rey en las colonias, iniciándose las transformaciones en La Habana. En ese modelo militar cubano se incorporaban batallones entrenados de pardos⁴⁹ y morenos; un año después, se darían órdenes para la reorganización de las milicias en el Perú, Buenos Aires y Caracas⁵⁰.

Por otro lado, en el siglo XVIII, las políticas implantadas con las reformas borbónicas desencadenaron una serie de protestas y revueltas en todo el virreinato peruano, y muchos de estos eventos están asociados con el Alto Perú. La gran mayoría de estas revueltas han sido estudiadas por Scarlett O'Phelan, llegando a documentar entre 1708 y 1783 un total de 140 revueltas y rebeliones anticoloniales (2012)⁵¹. Para el año de 1724 y tras asumir el cargo de virrey, José de Armendáriz, marqués de Castelfuerte, se dio inicio en el virreinato a la dinastía de los virreyes militares⁵² y, a su vez, el primer intento para las reformas borbónicas. Si bien Castelfuerte trató de impulsar cambios profundos en la política interna implementando medidas económicas para estimular la producción minera de Potosí y la mita minera⁵³, durante su gobierno se generaron varias revueltas por el descontento de la visita general, aunque para el virrey los principales culpables de los alzamientos fueron los corregidores (Vega, 1981)⁵⁴. De estas, para la provincia de

⁴⁹ Durante la colonia en América, existía un sistema social bien estratificado que clasificaba a las personas según criterios étnicos o de raza, como mulato, zambo, pardo, mestizo, entre otros. Los pardos, por ejemplo, eran americanos con ascendencia mixta que podía ser africana, indígena y hasta europea.

⁵⁰ Aunque para el caso peruano recién se llegaría a implementar 25 años después con el virrey Gil y Taboada. Véase Carcelén, Carlos y Maldonado, Horacio, "La organización del ejército en el Perú a finales de la era colonial", *Cuadernos de Marte* 3, no. 4, 2013, 47-92. Para más información sobre la formación de las milicias y la organización militar de los Habsburgo en el Perú, también consultar Medina, Lourdes, "Del Ejército del Rey al ejército de la patria: los ejércitos en la Guerra de Independencia del Perú. 1809-1824", *Documenta de Historia Militar* 1, no. 1, 2010, 57-83; y las Ordenanzas de S.M. para el régimen, disciplina, subordinación y servicio de sus ejércitos (ibid.) y sobre el ejército de Perú durante la coyuntura de la revolución de Túpac Amaru, ver Campbell, Leon "The army of Peru and the Tupac Amaru revolt, 1790-1783", en *Homenaje a Jorge Basabe*, vol. 1, Pontificia Universidad Católica de Perú, 1978, 33-51.

⁵¹ O'Phelan, Scarlett, *Un siglo de rebeliones anticoloniales. Perú y Bolivia 1700-1783*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 2012. Para un examen más detallado sobre la organización, estrategias y composición del ejército, así como conceptos en torno a este evento como movimiento, conflicto o rebelión, sublevación o insurgencia consultar Soux, María Luisa, "Insurgencia y guerra: una visión desde lo militar de la sublevación general de indios, 1780-1783", en Carmen McEvoy y Alejandro M. Rabinovich eds., *Tiempo de guerra: Estado, nación y conflicto armado en el Perú, siglos XVII-XIX*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 2020, 71-110.

⁵² Vega, refiere que desde 1614, el rey Felipe III «reconoció a los virreyes el supremo mando militar de sus respectivas jurisdicciones» y se les facultó de ejercer el gobierno militar a través de lugartenientes y capitanes, Vega, Juan José, *Historia general del Ejército Peruano. El ejército durante la dominación española en Perú*, Comisión Permanente de Historia del Ejército de Perú, Lima, 1981, 261.

⁵³ O'Phelan, O'Phelan, Scarlett, *Un siglo de rebeliones anticoloniales*, 2012, 87; Ruiz, Alejandro, *La red del virrey Marqués de Castelfuerte, 1724-1736*, Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2018.

⁵⁴ Tal fue la represión que, años después, en 1734, el cacique de Carabaya aún se hallaba preso por haberse quejado sobre otro corregidor (Vega, 1981, ibid., 306). Asimismo, existe información escueta sobre este evento en las

Carabaya hay dos episodios que involucran el desplazamiento de ejércitos milicianos; uno de ellos ocurrió en 1726, cuando caciques e indios de Azángaro, Carabaya, Cotabambas y Castrovirreyna se rebelaron contra el abuso incesante de los corregidores. Por ejemplo, en Ayapata, en la provincia de Carabaya, los indios mataron con piedras y palos al corregidor Luis del Cerro. El virrey tuvo que enviar un ejército muy bien equipado desde Lima, logrando dominar a los insurrectos luego de una brutal represión como escarmiento⁵⁵. Aunque no hallamos más referencias detalladas sobre cada uno de los enfrentamientos, al parecer, en el caso de Carabaya no existió un encuentro de armas de mayor envergadura.

Por otra parte, un segundo evento más significativo tuvo lugar en 1780 en el sur del virreinato. Se trató de un movimiento que llegó a articular el Bajo y Alto Perú durante la sublevación de Túpac Amaru II. Precisamente para la defensa del Cusco, el 1 de enero de 1781 las tropas de regulares y milicianos del ejército virreinal al mando del comandante general, el coronel Gabriel de Avilés, conformadas por 200 milicianos pardos⁵⁶ arribaron a esta ciudad desde Lima en marchas forzadas. Al mes siguiente, el 24 de febrero de 1781, a estas tropas se les unió el mariscal José del Valle con 1,000 hombres, incluso los 50 del batallón Callao que formaban parte de los dragones de Lima⁵⁷. Durante este proceso se sobrevinieron muchos encuentros bélicos, entre batallas, escaramuzas y combates. Aunque se estima que llegaron a sumar más de un centenar los enfrentamientos de diversa envergadura, muchos se han documentado muy escuetamente. En el caso de Carabaya, un hecho que resalta para esta investigación es el repliegue de Diego Cristóbal Túpac Amaru hacia esta provincia, hecho que produjo que el comandante José del Valle, al

memorias del marqués de Castelfuerte, en Altolaguirre, Ángel, de, *Colección de las memorias o relaciones, que escribieron los virreyes del Perú acerca del estado en que dejaron las cosas generales del reino*, Imprenta Mujeres Españolas, Madrid, 1930.

⁵⁵ Para el historiador Walter Ávila, este evento ocurrió en 1729 y los cabecillas fueron condenados a pena de garrote en la plaza de Ayapana y en memoria el virrey «dejó un estandarte como símbolo de muerte», Ávila, Walter, *Carabaya. Historia general*. Grafía G & C., Arequipa, 2005, 89. Al respecto, Walker refiere que la forma de represión generalmente fue con escarmientos; una vez sofocada la revuelta, capturaban y ejecutaban a los líderes, y luego retornaban a Lima, Walker, Charles, *La rebelión de Tupac Amaru*, 2019, 28; Esquivel y Navia, Diego de, *Anales del Cuzco 1600 a 1750*, Imprenta del Estado, Lima, 1901, 268 y 329; Moreno Cebrián, Alfredo, *El virreinato del Marqués de Castelfuerte 1724-1736: el primer intento borbónico por reformar el Perú*, Catriel, Madrid, 2000, 288.

⁵⁶ *Colección Documental de la Independencia del Perú*, tomo II, vol. 1, 121). Del Valle describe que este ejército estaba compuesto por 50 hombres del presidio del Callao, 300 milicianos provinciales de pardos de Lima, 80 dragones de Lima y 100 de Huamanga, y el resto hasta en número de 16,000 se componía de españoles, mestizos e indios. Véase también CDIP, tomo II, vol. 3, 105.

⁵⁷ CDIP, *ibid.*, tomo II, vol. 1, 581. Para más información sobre los dragones ver Marchena, Juan, "El sangriento camino al corazón de las tinieblas", en *Tupac Amaru. La rebelión precursora de la emancipación continental*. Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco, Cusco, 2013, LI, quien describe que los dragones fueron una de las armas creadas en la administración militar borbónica. Correspondía a cuerpos híbridos entre caballería e infantería.

iniciar la campaña sobre el Collao el 18 de mayo de 1871, dividiera sus tropas en dos partes iguales, cada una con 3,000 hombres, y una a cargo del mayor general Francisco Cuellar que fue destinada a pacificar Carabaya y a capturar a Diego Cristóbal, mientras que la otra se encaminó hacia Puno⁵⁸. La columna al mando de Francisco Cuéllar recién se reintegraría al diezmado ejército realista comandado por Del Valle el 23 de mayo en Sicuani y, a su vez, esta columna fue reducida a 300 hombres por el elevado número de desertores. Sobre los detalles de la expedición a Carabaya, solo menciona que habían tenido «tres acciones gloriosas en que había muerto muchísimos enemigos»⁵⁹, después de lo cual dejaron Puno en manos de Diego Cristóbal Túpac Amaru.

5. Conclusiones

Podemos considerar algunas respuestas parciales a las preguntas de investigación. Esta escena difiere de la tradición artística andina en la zona, debido a los convencionalismos de los estilos artísticos prehispánico y colonial claramente diferenciados y registrados en Carabaya, e incluso recuerda a las representaciones coloniales del catecismo en cueros pintados y del *Reza Lipichi*. La escena de Ccancahuani presenta un gran contenido simbólico y una convención narrativa parecida a los textos coloniales que narran el evento en líneas desde la parte superior a la inferior. En este caso particular, los españoles reconocieron el arte rupestre parietal como un sistema activo de registro y comunicación. En este contexto, la pintura rupestre ha resistido la exposición a la intemperie durante años, constituyendo un testimonio de la relevancia que estas representaciones tenían como herramientas de propaganda política en medio de la guerra. El valor de este tipo de manifestaciones en las paredes rocosas a lo largo del Camino Real, especialmente en una sociedad mayormente analfabeta, subraya la importancia de la transmisión oral y las imágenes como medios cruciales para la propaganda y la comunicación visual.

Por otro lado, es una escena rupestre del periodo tardío colonial asociada al ejército realista. Se trata de un destacamento donde los combatientes portan armas de

⁵⁸ Para más información consultar «Diario de las operaciones del ejército que al mando del Sr. Ynspector general de las armas dirixio su marcha hasta la Villa de Puno, y de allí regreso a la ciudad de Cuzco a tomar quartel de invierno» consultar: CDIP, *ibid.*, tomo II, vol. 2, 793-798; tomo II, vol. 3, 110, y tomo III, 91-93, 110-112.

⁵⁹ CDIP, *ibid.*, tomo II, vol. 2, 798. Asimismo, hacia fines de mayo e inicios de junio el mariscal Del Valle regresó a Carabaya por «un destacamento de 800 soldados que habían quedado aislados debido a la falta de mensajes», Serulnikov, Sergio, *Revolution in the Andes: The age of Túpac Amaru*. University Press Books, Durham, 2013, 111.

fuego, y los jinetes músicos tienen estandartes y clarines. Casi todos los personajes tienen sombreros tricorpios y casacas de las milicias realistas, más no hay elementos andinos asociados al ejército insurgente, como ponchos, lanzas, hondas o warakas, y pututus. Estos elementos aparecen en el sitio de Waylla Ph'uju, donde el bando insurgente está armado de palos, hondas y, al parecer, lanzas. Adicionalmente, es importante destacar que una de las particularidades de las tropas indígenas radica en que no conformaban un ejército profesional y permanente. Su estructura se fundamentaba en la afinidad y el parentesco.

Consideramos que la escena fue ejecutada por un solo autor debido al tipo de los diseños, el mismo tipo de trazo, la técnica, el color de la pintura y la temática. A diferencia de las representaciones prehispánicas en la zona, los elementos regionales andinos son escasos. El artista tuvo especial esmero y cuidado en los detalles, y es posible que fuera analfabeto, ya que no hallamos escritura en la escena. Esto permite conjeturar algunas presunciones sobre el autor, quien podría haber sido uno de los milicianos pardos que llegaron a la zona procedentes de Lima, con los escuadrones de dragones y las tropas milicianas y veteranas a cargo de Gabriel Avilés o del mariscal de campo José del Valle en 1871. El autor representó detalles de su regimiento desde su propia perspectiva y lo que para él significó su paso por Carabaya, dando énfasis a personajes subalternos.

Del panel destacan dos elementos; uno de ellos, ubicado en la parte superior, corresponde a un estandarte asociado al título nobiliario que ostentaba la orden militar de Santiago, a la cual pertenecían tanto los comandantes José del Valle, Gabriel Avilés y Francisco Cuellar, y el virrey Agustín de Jáuregui y Aldacoa, entre otros. Asimismo, la información recabada ofrece suficientes indicadores para adjudicar la representación a la segunda fase de la rebelión en 1781, etapa en la cual parte del enfrentamiento también se expande por la provincia de Carabaya con Diego Cristóbal Túpac Amaru. El segundo elemento representativo es la impresionante banda de música que acompañaba al Ejército Real en su marcha por los Andes, esta pintura rupestre justamente corresponde a la marcha militar de un escuadrón de dragones, que combaten a pie y fusiles en una sección de la escena.

En el sitio de Ccancahuani 5 se halla una segunda representación del estandarte de la Orden de Santiago, lo que nos lleva a reflexionar en el juego doble de las representaciones simbólicas interpretadas en torno al santo patrono. En un caso, vinculado al apóstol Santiago, patrón de la conquista española e indianizado

durante la Colonia y, en otro, el Ejército del Rey en la coyuntura de la rebelión de Túpac Amaru ostentando el estandarte empleado en las acciones militares de la caballería, con la marcha triunfal de los Dragones del Rey y del ejército habiendo restablecido el orden social en Carabaya, y a manera de una respuesta al desastre de Sangarará y la iglesia incendiada el 18 de noviembre de 1780. Como se ha descrito, en el panel rocoso no está representada una fiesta costumbrista católica; por el contrario, quedó plasmado un segmento de un evento bélico y el despliegue de las milicias del rey de España en una etapa en el que las revueltas conmocionaron al virreinato peruano. Por otro lado, es una muestra que va más allá de las prácticas represivas coloniales y la importancia que tiene en este contexto la imagen del apóstol Santiago. Finalmente, la función simbólica de la escena es conmemorativa; a través de ella podemos tener un acercamiento a algunos aspectos del ejército de milicias realista en el proceso de supresión de las rebeliones anticoloniales en el virreinato peruano y su marcha triunfal en la provincia rebelde de Carabaya.

Agradecimientos

Este sitio fue registrado en 2008 en el marco de un inventario de arte rupestre en Macusani y Corani. La autora agradece al equipo de investigación conformado por los arqueólogos Juan Mogrovejo, Manuel Guerrero, Edith Mercado, Igor Vela Cárdenas, Fernando Condori, Elvis Berrios Castro, Hans Poma, Alan Ríos Ramírez, Fiorella Escobedo, Miguel Ángel López, Rafael Achancaray, Antonio Paredes, Germán Rivera, Milner Castro, Alexander Deza, Jesús Ramos, Jesús Gordillo, Angélica Gómez Saravia y al ingeniero Carlos Miranda. Así mismo, fueron valiosos los comentarios y sugerencias de las doctoras Miriam Salas, Scarlett O'Phelan, Carmen Arellano y Rainer Hostnig a quienes va mi eterna gratitud.

Fecha de recepción: 10/04/2024

Aceptado para publicación: 02/08/2024

Referencias bibliográficas

Alcina Franch, José, *Arte y antropología*, Alianza Editorial, Madrid, 1982.

Altolaquirre, Ángel, de, *Colección de las memorias o relaciones, que escribieron los virreyes del Perú acerca del estado en que dejaron las cosas generales del reino*, Imprenta Mujeres Españolas, Madrid, 1930.

Amado, Donato, *El estandarte real y la mascaypacha: historia de una institución colonial*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2017.

Arenas, Marco Antonio y Martínez, José Luis, "Del camélido al caballo: alteridad, apropiación y resignación en el arte rupestre andino colonial", en *Actas del VI Congreso Chileno de Antropología*, 2007, 2067-2076, <http://www.aacademica.org/vi.congreso.chileno.de.antropologia/194>

Arkush, Elizabeth, "Soldados históricos en un panel de arte rupestre, puno, Perú: los caudillos del siglo XIX y el comentario político andino", *Chungara. Revista de Antropología Chilena* 46, no. 4, 2014, 585-605.

Ávila, Walter, *Carabaya. Historia general*. Grafía G & C., Arequipa, 2005.

Ballivián, Manuel, "Monumentos prehistóricos de Tiahuanacu", en: *Homenaje al XVII Congreso de Americanistas*, La Paz, 1910.

Campbell, Leon "The army of Peru and the Tupac Amaru revolt, 1790-1783", *Homenaje a Jorge Basabe*, vol. 1, Pontificia Universidad Católica de Perú, 1978, 33-51.

Carcelén, Carlos y Maldonado, Horacio, "La organización del ejército en el Perú a finales de la era colonial", *Cuadernos de Marte* 3, no. 4, 2013, 47-92.

Carreño, Raúl, "Un pictograma llamado Túpac Amaru. Acerca de una pintura rupestre nominada en Chaupiquaqa-Andasco, Calca (Cusco-Perú)", *Chungará, Revista de Antropología Chilena* 52, no. 4, 2020, 683-697.

Carrillo Acosta, Jaqueline, "La milicia en la Real Audiencia de Quito y su vestuario", *Documenta de Historia Militar*, 1, no 1, 2010, 111-135.

Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia de Perú, *La rebelión de Túpac Amaru*, tomo II, vol. 1, Antecedentes, Colección Documental de la Independencia del Perú, Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia de Perú. Edición y prólogo de Carlos D. Valcárcel, Lima, 1971.

Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia de Perú, *La rebelión de Túpac Amaru*, tomo II, vol. 2, La rebelión, Colección Documental de la Independencia del Perú, Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia de Perú, Edición e introducción de Carlos D. Valcárcel, Lima, 1971.

Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia de Perú, *La rebelión de Túpac Amaru*, tomo II, vol. 3, La rebelión, Colección Documental de la Independencia del Perú, Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia de Perú, Edición e introducción de Carlos D. Valcárcel, Lima, 1971.

Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia de Perú, *La rebelión de Túpac Amaru*, tomo II, vol. 4, Antecedentes, Colección Documental de la

Independencia del Perú, Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia de Perú, Edición y compilación de Guillermo Durand F., Lima, 1971.

Escalante, Carmen y Valderrama, Ricardo, "Las rivalidades entre descendientes de incas y la rebelión de José Gabriel Túpac Amaru, Documentos inéditos de los Túpac Guarimanchiri Ynga, Cusco 1776-1825", en *Tupac Amaru. La rebelión precursora de la emancipación continental*, Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco, Cusco, 2016, clix-clxxxvii.

Esquivel y Navia, Diego de, *Anales del Cuzco 1600 a 1750*, Imprenta del Estado, Lima, 1901

Estenssoro, Juan Carlos, La plástica colonial y sus relaciones con la Gran Rebelión, *Revista Andina* 9, no. 2, 1991, 415-439.

Hostnig, Rainer, "Arte rupestre y religioso de épocas postcolombinas en la provincia de Espinar (Cusco)", en *Actas del Primer Simposio Nacional de Arte Rupestre*, Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima, 2007, 189-236.

Hostnig, Rainer, *Carabaya, paisajes y cultura milenaria*, Imprenta Biblos, Lima, 2010.

Hostnig, Rainer y Vega-Centeno, Milena, "El arte rupestre posthispanico en Carabaya", en Reiner Hostnig ed., *Carabaya: legado cultural y natural*, Gráfica Biblos, Lima, 2022, 171-198.

Kuethé, Allan, "Carlos III, absolutismo ilustrado e imperio americano", en Allan Kuethé y Juan Marchena eds., *Soldados del Rey. El ejército borbónico en América colonial en vísperas de la Independencia*, Publicacions de la Universitat Juame, 2005, 19-30.

Leroi Gourhan, André, *Prehistorie de l'art occidental*, Éditions D'art Lucien Mazenod, Paris, 1971.

Luque Talaván, Miguel, "La Intendencia de Puno: de circunscripción colonial a departamento de la República del Perú (1784-1824)", *Revista Complutense de Historia América* 25, 1999, 219-251.

Macera, Pablo, *Túpac Amaru*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1970.

Marchena, Juan, "El sangriento camino al corazón de las tinieblas", en *Tupac Amaru. La rebelión precursora de la emancipación continental*, Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco, Cusco, 2013, XXXIX-CLIII.

Martínez, José Luis, "Registros andinos al margen de la escritura, El arte rupestre colonial", *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 14, no. 1, 2009, 9-35.

Maúrtua, Víctor M., *Juicio de límites entre el Perú y Bolivia prueba peruana presentada al gobierno de la República Argentina*, tomo IX, Imprenta de los Hijos de G. M. Hernández, Mojos, 1906.

- Medina, Lourdes, "Del Ejército del Rey al ejército de la patria: los ejércitos en la Guerra de Independencia del Perú. 1809-1824", *Documenta de Historia Militar* 1, no. 1, 2010, 57-83.
- Mera, Arnaldo, "Las armas del rey de España en sus dominios del Perú (1532-1824)", *Boletín del Instituto Riva-Agüero* 30, 2003, 289-321.
- Moreno Cebrián, Alfredo, *El virreinato del Marqués de Castelfuerte 1724-1736: el primer intento borbónico por reformar el Perú*, Catriel, Madrid, 2000.
- Ordenanzas de S. M. para el régimen, disciplina, subordinación y servicio de sus ejércitos*, tomo I, vol. 1, Colección de la Biblioteca del Banco de España, Oficina de Antonio Marín, Madrid, 1768.
- O'Phelan, Scarlett, *La gran rebelión de los Andes: de Túpac Amaru a Túpac Catari*, Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de Las Casas, Cusco, 1995.
- O'Phelan, Scarlett, *Un siglo de rebeliones anticoloniales. Perú y Bolivia 1700-1783*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 2012.
- O'Phelan, Scarlett, "Coca, licor y textiles: el calendario ritual de la gran rebelión", en *Siete ensayos sobre la gran rebelión de los Andes: de Túpac Amaru a Túpac Catari*, Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, Cusco, 2016, 145-190.
- Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconografía*, Alianza Editorial, Madrid, 1982.
- Pascua Turrión, Juan, "El arte paleolítico: historia de la investigación, escuelas interpretativas y problemática sobre su significado", *Arqueoweb*, vol. 7, no. 5, 2005. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1372796>
- Pezuela, Joaquín, de la, *Compendio de los sucesos ocurridos en el ejército del Perú y sus provincias (1813-1816)*, edición y prólogo de Pablo Ortemberg y Natalia Sobrevilla, Biblioteca Bicentenario Perú, Lima, 2020.
- Porras, Pedro, *La orden de Santiago en el siglo XV. La provincia de Castilla*, Caja Provincial de Ahorros de Jaén y del Comité Español de Ciencias Históricas, Madrid, 1997.
- Posnansky, Arthur, *Tiahuanaco, the cradle of American man*, tomo III, Ministerio de Educación, La Paz, 1958.
- Querejazu, Roy, *Arte rupestre del departamento de Santa Cruz*, Servicio Cultural e Informativo de la Embajada de Estados Unidos de América, La Paz, 1991.
- Quispe, Daniel, *El territorio y los pueblos de Puno: compendio y análisis de sus división política y demarcación territorial (1821-1998)*, LACG Editores, Puno, 1998.

- Ramos, Roberto, "La alegoría de Santiago apóstol: una muestra de arte rupestre colonial en la cordillera puneña", *Mana Tukukuq Illapa. Revista del Instituto de Investigaciones Museográficas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma* 13, no. 13, 2016, 50-59.
- Ramos, Roberto y Apaza, Moisés, *Arte rupestre en Puno. Registro y catalogación*, Universidad Nacional del Altiplano, Puno, 2013.
- Ravines, Rogger, "Un oracional aimara del siglo XVII", *Boletín de Lima* 151, 2008, 11-20.
- Ravines, Rogger, Registro y catalogación del arte rupestre del departamento de Puno. *Boletín de Lima* 162, 2010, 107-114.
- Recalde, Andrea, "Análisis de la construcción de las figuras equinas en el arte rupestre del valle de Guasapampa como evidencia de una apropiación simbólica del conquistador (Córdoba, Argentina)", *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, 44, no. 1, 2011, 73-83.
- Romero, Emilio, *Monografía del departamento de Puno*, Lima, 1928.
- Rowe, John H., "La cronología de los vasos de madera inca". *Los incas del Cuzco, siglos XVI-XVII y XVIII*, Instituto Nacional de Cultura, Cusco, 2003, 307-343.
- Ruiz, Alejandro, *La red del virrey Marqués de Castelfuerte, 1724-1736*, Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2018.
- Salomon, Frank, Brezine, Carrie, Chapa, Raymundo y Falcón, Víctor, "Khipu from Colony to Republic: the Rapaz patrimony", en Elizabeth Hill y Gary Urton eds., *Their way of writing scripts, signs, and pictographies in Pre-Columbian America*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C., 2011, 353-378.
- Semprún, José y Bullón de Mendoza, Alfonso, *El ejército realista en la independencia americana*, Fundación MAPFRE, Madrid, 1992.
- Serulnikov, Sergio, *Revolution in the Andes: The age of Túpac Amaru*. University Press Books, Durham, 2013.
- Soux, María Luisa, Insurgencia y guerra: una visión desde lo militar de la sublevación general de indios, 1780-1783, en Carmen McEvoy y Alejandro M. Rabinovich eds., *Tiempo de guerra: Estado, nación y conflicto armado en el Perú, siglos XVII-XIX*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 2020, 71-110.
- Strecker, Matthias, *Arte rupestre histórico en Yaricoa Alto*, Sociedad Boliviana de Historia, La Paz, 2018, 75-101.
- Strecker, Matthias y Taboada, Freddy, "Arte rupestre en la cuenca del lago Titicaca (Bolivia)", en *Actas del Primer Simposio Nacional de Arte Rupestre (Cusco, noviembre 2004)*, Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima, 2010, 359-372.

Vega, Juan José, *Historia general del Ejército Peruano. El ejército durante la dominación española en Perú*, Comisión Permanente de Historia del Ejército de Perú, Lima, 1981.

Vega-Centeno, Milena, *Informe final del Proyecto de Investigación Arqueológica Modalidad de Prospección y Registro de Sitios con Arte Rupestre en Macusani y Corani*. Ministerio de Cultura, Lima. 2008

Villanueva, Horacio, *Cuzco 1689, documentos. Economía y sociedad en el sur andino*. Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas, Cusco, 1982.

Walker, Charles, *La rebelión de Tupac Amaru*, 2.^a edición, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 2019.

Leyendas

Figura 1. Imagen panorámica de los afloramientos rocosos o bosque de piedras del distrito de Macusani (cortesía: Rainer Hostnig).

Figura 2. Imagen panorámica de la formación rocosa en la quebrada de Ccancahuani (izquierda); detalle de la escena rupestre (derecha) (fotos: Milena Vega-Centeno).

Figura 3. Fiesta popular y corrida de toros, siglo XIX. Sitio de Huanca Huanca Alto (Vega-Centeno, 2008).

Figura 4. La espadilla de Santiago en el frontis del templo de Santiago Apóstol en la ciudad de Lampa, Puno (tomado de Ramos, 2016, 54).

Figura 5. Dibujo a escala de la escena rupestre (dibujo: Milena Vega-Centeno).

Figura 6. Vista de detalle de las representaciones rupestres (fotos: Milena Vega-Centeno).

Figura 7. Imagen panorámica (izquierda) y de detalle (derecha) del sitio de Ccancahuani 5 y la representación de una insignia de la Orden de Santiago.

Figura 8. Panel rupestre en el panel B de Waylla Ph'uju (foto: Robert Mark; aplicación DStretch, canal lds; tomado de Strecker, 2018, p. 89).

Figura 9. Detalle de la parte superior derecha del panel B, sector superior de la pintura rupestre de Waylla Ph'uju (foto: Robert Mark; aplicación DStretch, canal lds; tomado de Strecker, 2018, p. 90).

Tabla 1. Los personajes identificados en la pintura rupestre de Ccancahuani, algunos detalles de los atuendos e implementos.

Personajes y sus características	Cantidad	Otras figuras	Cantidad
Personajes con atuendo español y sin armas	6	Caballos	13
Personajes sin atuendo y sin armas	4	Felino	1
Fusileros a pie con atuendo español y fusiles	9	Ave-cóndor	3
Jinetes músicos con clarinetes o trompetas	6	Animales de carga	4
Jinetes músicos con clarines y estandarte	1	Cérvidos	4
Jinetes portaestandarte	3	Cánido	1
Representaciones de jinetes	3	Bovino	1
Músicos a pie con trompeta	4	Estandartes	6
Músicos a pie con otros instrumentos	2	Estructuras arquitectónicas	2
Personaje femenino con tocado y estandarte	1	Figuras abstractas	3
Total	39	Total	38