

Arte rupestre histórico en Yaricoa Alto

Matthias Strecker
SIARB, La Paz

Introducción

Mientras los estudios del arte rupestre se dedican en gran parte a las manifestaciones prehispánicas, las representaciones históricas en grabados y pinturas rupestres han recibido mayor atención en varios países latinoamericanos en las últimas décadas. En Sudamérica han sido los investigadores de la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB) quienes abrieron este campo de estudio, por ejemplo los trabajos realizados por Freddy Taboada (1992, 2011) en Chirapaca, Prov. Los Andes, Depto. de La Paz, y por Marco Antonio Arenas y colegas en la región de Yaraque, Depto. de Oruro (Arenas et al. 2015). Contamos también con los aportes de Rainer Hostnig (2004) y Elizabeth Arkush (2014) en el Perú, Marco Antonio Arenas (2013) y José Luis Martínez (Martínez 2009; Martínez y Arenas 2015) en Chile.

Martínez (2009) destaca la diferencia del arte rupestre colonial con otros medios de expresión indígena durante la Colonia. Por ejemplo, “la representación de la violencia colonialista desde las comunidades andinas” aparece en el arte rupestre y no en los *queros* o en los *jarawi* o representaciones públicas (ibid.: 11). Por otro lado aparece en este arte rupestre “con claridad el impacto provocado por la evangelización y por los procesos de extirpación de idolatrías, en términos propiamente andinos”. Sugiere que circularon ciertas imágenes entre distintas comunidades compartiendo soluciones estéticas específicas y menciona como

ejemplo la figura ecuestre (jinete). Asimismo se refiere a la realización de rituales en sitios de arte rupestre que continuaron durante la Colonia. Por otro lado, ve una falta de atención de los evangelizadores y su campaña de extirpación de idolatrías a los sitios de arte rupestre, que generalmente fueron ignorados por ellos. En casos excepcionales hubo actos religiosos en sitios tradicionales de arte rupestre para “derrotar” al demonio encarnado en las representaciones antiguas (ibid.: 24). Fueron igualmente pocos frecuentes los intentos de borrar las imágenes o la ejecución de cruces encima de ellas para mostrar “una aparente superioridad de los símbolos cristianos respecto de los signos andinos” (ibid.: 25). Las actividades iconoclastas destructivas fueron aisladas, mientras es mucho más común que el arte rupestre colonial, incluyendo símbolos de la nueva religión cristiana, se aplique al lado de motivos prehispánicos que fueron respetados (ibid.: 11). De esta manera parece que el arte rupestre indígena colonial representa un sistema de comunicación con raíces tradicionales y algunos nuevos contenidos, que se realizó al margen de los controles de la iglesia y del gobierno colonial. El estudio de los sitios que acogen tanto imágenes y símbolos prehispánicos como también coloniales nos ofrece una singular oportunidad de identificar las percepciones andinas sobre el espacio y la sacralidad de tales lugares (ibid.: 26). Finalmente, Martínez advierte de la necesidad de lograr una “cronologización” del arte rupestre colonial y pregunta: “¿Cuándo aparecen algunos significantes y cuándo otros?”

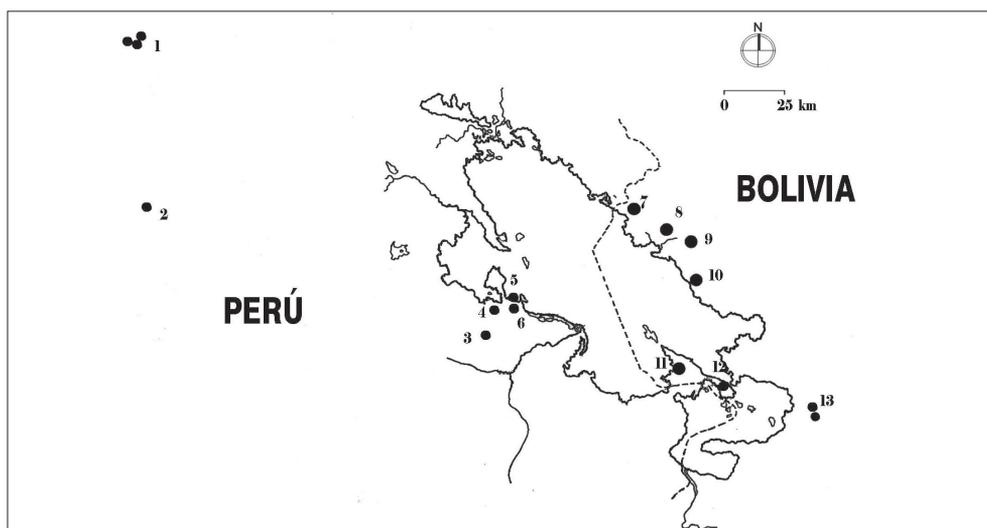


Figura 01. Ubicación de algunos sitios o conjuntos de sitios con arte rupestre colonial y republicano en la región del Lago Titicaca. Lugares mencionados en el texto: 5-Caballuni. 8-Escoma. 9-Yaricoa Alto. 10-Quilima. 11-Kopakati cerca de Copacabana. 13-Chirapaca.

En la región del Lago Titicaca (Perú y Bolivia) se han registrado unos 200 sitios de arte rupestre incluyendo 20 sitios con arte rupestre postcolombino (colonial y republicano); ver Fig. 01. Encontramos numerosos ejemplos de pinturas rupestres, creados en los últimos siglos del segundo milenio de nuestra era, en Chirapaca (Taboada 1992, 2011), Peñas, Okola y Quilima (Strecker 1992), Escoma (Hostnig 2012), Gran Puni y Yaricoa Alto, aparte de sitios en el lado peruano (Strecker y Hostnig 2016).

Constatamos el siguiente repertorio de motivos postcolombinos (Strecker y Hostnig 2016: 246-247):

- Camélidos: Se trata de uno de los motivos que más claramente presentan la - continuidad de las tradiciones prehispánicas durante la Colonia y República.
- Otras representaciones zoomorfas: por ejemplo, caballos y diversas aves.
- La representación repetida del águila bicéfala en Chirapaca es excepcional en la región del Lago Titicaca.
- Serpientes y líneas ondulantes o en zigzag.
- Figuras fitomorfas.
- Figuras antropomorfas, incluyendo en el caso de Chirapaca danzas religiosas y escenas de peregrinaje.
- Jinetes.
- Cruces cristianas.
- Iglesias.
- Elementos abstractos.

En este repertorio diverso se destaca en el sitio de Waylla Ph'uju en la región de Yaricoa Alto la escena de un conflicto entre dos bandos de combatientes, que ya en un estudio preliminar (Medinaceli, Strecker y Taboada 2003) relacionamos con la rebelión indígena de fines del siglo XVIII.

El objetivo del presente artículo es revisar los datos de arte rupestre postcolombino en la región de Yaricoa Alto, presentar por primera vez una documentación de varios sitios y lograr un nuevo análisis en el contexto regional.

Antecedentes del estudio

Uno de los primeros informes sobre arte rupestre de la región del Lago Titicaca fue publicado por el investigador sueco Erland Nordenkiöld (1906) quien registró una roca con grabados de tres jinetes en la región de Carabuco, según su nota sin mayores explicaciones en un lugar llamado Garecoa, que no hemos podido ubicar; posiblemente se trata de Yaricoa, tal vez Yaricoa Bajo y no Yaricoa Alto, donde documentamos otros sitios de arte rupestre. (Fig. 02)



Figura 02. Grabados de “Garecoa” (¿Yaricoa?) de jinetes, según Erland Nordenkiöld (1906). Esta roca debe haber caído de su posición original, ya que las figuras se hallan de cabeza.

La SIARB empezó la documentación de arte rupestre en la región de Yaricoa Alto a partir del año 2000 logrando una primera aproximación en cuatro viajes de estudio. Presentamos un primer ensayo sobre las representaciones históricas de esta zona en

la XV Reunión Anual de Etnología del MUSEF en 2001 (Medinacelli, Strecker y Taboada 2003). En los estudios posteriores contamos con el apoyo del investigador norteamericano Robert Mark quien nos facilitó su documentación fotográfica y el procesamiento de sus fotos con la técnica de mejoramiento de imágenes DStretch (Mark y Billo 2009).

La sublevación indígena de 1781-1782 en Omasuyos

La sublevación indígena de los años 1781-1782, con sus protagonistas Tupac Amaru y Túpac Katari, ha sido analizada en una cantidad de estudios, de manera que aquí solamente me refiero brevemente a algunas fuentes principales. Una obra importante de referencia es el magnífico libro de María Eugenia del Valle de Siles (1990), *Historia de la rebelión de Tupac Catari*. La misma autora publicó un ensayo sobre cinco testimonios del cerco de La Paz de 1781 y posteriormente el diario de Francisco Tadeo Diez de Medina (Valle de Siles 1973, 1994). Además, Arturo Costa de la Torre (1973) publicó algunos episodios históricos de la rebelión indígena.

Lamentablemente hay pocos datos disponibles sobre el levantamiento indígena en Omasuyos, que se debió primero a la incursión de los enviados de Túpac Katari y después a los representantes de Tupac Amaru (Valle de Siles 1990: 65), quienes tuvieron mayor influencia (María Luisa Soux, com. pers.). Desde marzo hasta noviembre de 1781, Omasuyos estuvo sometida en su totalidad a los sublevados (ibid.: 66). Roberto Choque (1984: 6) informa que la gran mayoría de los caciques tradicionales no participó en la rebelión, por ejemplo el cacique de Carabuco, Agustín Siñani, huyó a Sorata y posteriormente fue asesinado (Paredes 1968: 27-29). Por otro lado, Andrés Guachalla, descendiente de los caciques de Huaycha, se convirtió en cabecilla principal de los aliados de las jurisdicciones de Ancoraimes y Carabuco (Costa de la Torre 1973: 47). Además, Bartolina Sisa declaró en su confesión que conocía al caudillo Pasqual Macupachi quien le había escrito una carta desde Escoma (Lewin 1967: 814-815).

Una vez levantado el último cerco de La Paz, Sebastián de Segurola tomó el mando y organizó una campaña a Omasuyos, de la cual relatamos algunos acontecimientos en nuestro estudio inicial (Medinaceli, Strecker y Taboada 2003: 110-112). Los soldados llegaron a Quilima, Carabuco y Escoma. En su camino recibieron muestras de fidelidad de los pobladores indígenas, pero a medida que avanzaba Segurola, pudo darse cuenta que era una estrategia y que en realidad estaban en pie de guerra. Sin embargo, no sabemos si esta campaña tiene relación con la escena representada en el arte rupestre de Yaricoa Alto.

Los sitios de arte rupestre colonial en la región de Yaricoa Alto

En la región de Yaricoa Alto registramos seis sitios con pinturas y grabados rupestres, tanto del periodo prehispánico como – en su mayor parte – de los tiempos históricos después de la conquista española. Notamos una gran diversidad de técnicas empleadas: pinturas monocromas y policromas, dibujos realizados a carbón, grabados por picoteo (percusión), líneas incisas, además depresiones redondas artificiales (cúpulas o tacitas) de dos tipos (profundas las más antiguas y superficiales las más recientes).

Yaricoa Alto cueva

Al norte del camino entre la carretera y el pueblo de Yaricoa Alto se ubica una pequeña cueva, a una altura aprox. de 3.840 m.s.n.m. (Fig. 03) En el año 2000 tenía en el área de su entrada una pequeña roca (que posteriormente fue destruida cuando se construyó en su cercanía un canal de agua) y dos formaciones rocosas con numerosas cúpulas, además encontramos en el interior y también en paredes rocosas del exterior pinturas rojas de una figura antropomorfa , camélidos y un elemento abstracto, probablemente pertenecientes al periodo Intermedio Tardío, además la representación de dos cruces cristianas en forma de la cruz potenziada. (Fig. 04)



Figura 03. Vista de la cueva al lado del camino hacia el pueblo de Yaricoa Alto.
Foto: Matthias Strecker, enero de 2007.

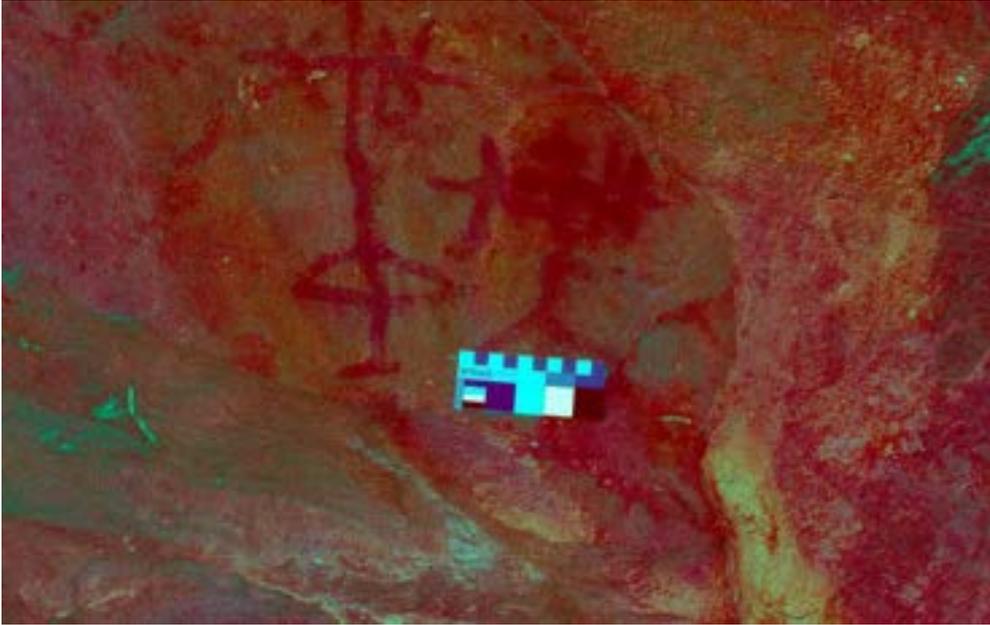


Figura 04. Cueva al lado del camino hacia el pueblo de Yaricoa Alto. Pinturas coloniales de dos cruces cristianas en la forma de la cruz potenziada. Foto: Matthias Strecker

El piso de la cueva parece haberse convertido en basural, sin embargo, es probable que se trate de restos de ofrendas y sacrificios. En una de nuestras visitas, Freddy Taboada habló en idioma quechua con un vecino quien nos confirmó que el sitio es usado para ritos, dijo que es “para brujos”.

Kori Wari quebrada

Las rocas de esta barranca tienen un enorme significado para los habitantes de la zona. El nombre quechua Kori Wasi significa “llama dorada” y se refiere a una formación rocosa que – según los criterios de los pobladores de Yaricoa Alto – representa a la figura de una llama, al lado de otra formación natural que para ellos representa a un cóndor. Nuestros informantes dijeron que estas figuras brillan en el sol como si fueran hechas de oro, particularmente durante el día del 15 de agosto. Relataron que algunas personas trataron de escalar a la altura de esas figuras para encontrar un tesoro, pero cayeron y fallecieron en el intento.

A lo largo de la quebrada existen varios lugares con dibujos hechos a carbón. La mayor concentración se halla encima de una roca grande con superficie lisa que permitía a los artistas pararse o estar agachados mientras realizaban las obras; también

podría haber servido como una especie de altar y tal vez de esta manera se explican los restos de cerámica que vimos en su base. El espacio reducido nos hizo muy difícil sacar fotografías del panel, de manera que la documentación y el análisis del arte rupestre de este sitio están incompletos. Reconocemos algunos elementos abstractos en rojo, como una línea en zigzag a poca distancia de la plataforma. Además existen numerosos dibujos en negro. (Figs. 05-07) Constatamos **líneas** verticales paralelas y serpentiformes, rectángulos con una forma X en su interior, formas redondas, espirales, círculos concéntricos y una figura parecida a una escalera, aparte de pocos elementos figurativos: animales estilizados (varios cuadrúpedos y un ave con alas extendidas, Fig. 07) y figuras antropomorfas con brazos levantados. Existen líneas y otros diseños circulares y rectangulares incisos encima de los dibujos negros. Algunas de las figuras incisas, de forma rectangular con apéndices redondos o rectangulares en las esquinas o elementos triangulares en los lados, podrían ser representaciones de conjuntos arquitectónicos. Este sitio muestra un re-uso en diferentes fases, posiblemente desde tiempos prehispánicos tardíos hasta nuestros días.



Figura 05. Dibujos rupestres en la barranca de Kori Wasi. Foto: Matthias Strecker



Figura 06. Dibujos rupestres en la barranca de Kori Wasi. En el centro aparece la figura de una llama.
Foto: Matthias Strecker



Figura 07. Dibujos rupestres en la barranca de Kori Wasi. En la parte superior existe la representación de un ave. Foto: Matthias Strecker



Figura 08. Grabados rupestres de Juska-juska-pata, llama con su cría. Foto: Matthias Strecker

Juska-juska-pata

Se trata de un conjunto de grabados en una superficie rocosa plana e inclinada hacia el lado izquierdo del sendero que sube desde el pueblo de Yaricoa Alto hacia arriba, con vista a la quebrada de Kori Wasi. El sitio se encuentra a una altura de aprox. 3.980 m.s.n.m. Las figuras grabadas, en un campo de 1,20 m x 0,50 m, son cuatro llamas, otros siete animales, dos hombres y un jinete, todas con ranuras profundas. La mayoría de las figuras están formadas solamente por líneas, algunas llamas tienen el cuerpo más grueso. (Figs. 08-09)



Figura 09. Grabados rupestres de Juska-juska-pata, en el centro figura antropomorfa, a la derecha jinete. Foto: Matthias Strecker

Waylla Ph'uju

El sitio que ha llamado más la atención a nuestro equipo de investigadores es Waylla Ph'uju, a una hora de caminata de la quebrada Kori Wari, a una altura aprox. de 4.120 m.s.n.m. En un nivel inferior en el lado SE de la formación rocosa se halla una figura antropomorfa en color rojo, de un hombre con una especie de *uncu* y tocado de plumas, supuestamente de tiempos prehispánicos tardíos (Fig. 10). En un nivel superior – no visible a los visitantes del sitio que están frente a la roca – se

hallan dos paredones inclinados formando un ángulo donde se plasmó un singular conjunto de figuras humanas en formación de batalla y algunos motivos zoomorfos (Fig. 11). Podemos distinguir entre el panel A (al lado izquierdo) que mira hacia el oeste y el panel B (al lado derecho) que mira hacia el norte, aunque ambos forman una unidad y algunas figuras de caballos cruzan el borde (ángulo de la roca) entre ambas partes. (Fig. 12)



Figura 10. Waylla Ph'uju. Pintura prehispánica de figura antropomorfa en color rojo. Foto: Robert Mark, aplicación de DStretch.



Figura 11. Waylla Ph'uju. Vista del alero en el nivel superior de la formación rocosa. Foto: Matthias Strecker

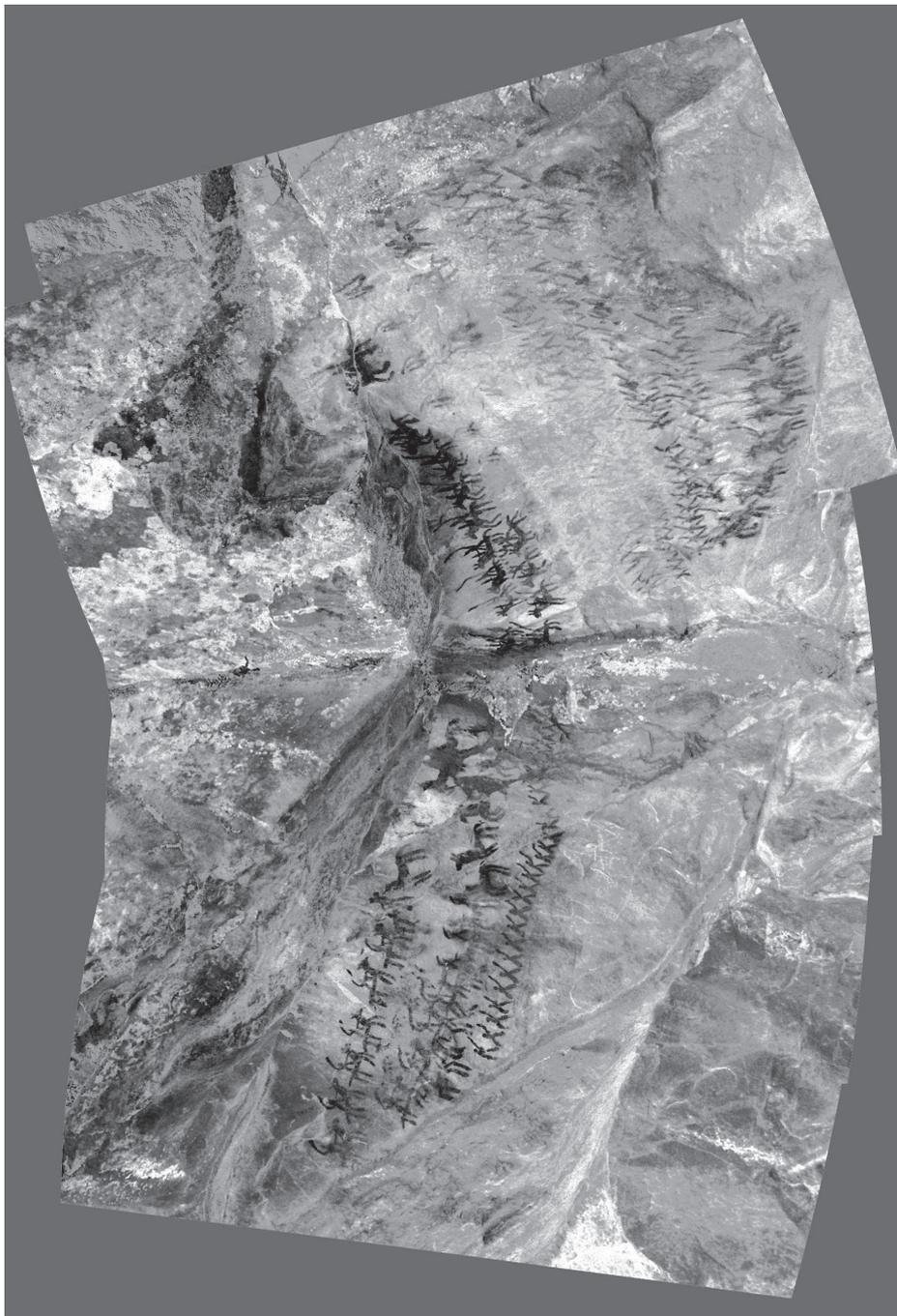


Figura 12. Waylla Ph`uju, paneles principales A y B. Foto panorámica: Robert Mark.

En el panel A tenemos un espacio de 1,40 m de longitud y 0,30 m de altura con tres filas de figuras humanas – 2 filas de jinetes, más 1 fila de hombres a pie, que se dirigen hacia la derecha – complementadas por dos filas de animales. Se trata de figuras muy esquemáticas, siempre representadas de perfil. En los animales se ven las cuatro patas y las dos orejas erguidas y los hombres aparecen con piernas abiertas en actitud de marcha. (Fig. 13)

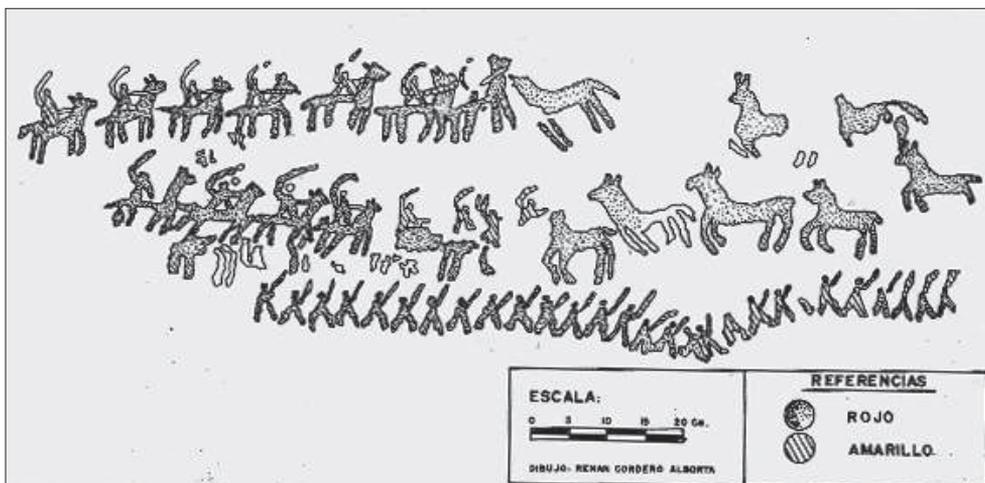


Figura 13. Waylla Ph'uju, panel A. Dibujo: Renán Cordero.

Se trata de las siguientes representaciones:

- Arriba una fila de siete jinetes. Los caballos han sido pintados de color rojo, los hombres en el mismo color sostienen en una mano una línea curva en color amarillo, que interpretamos como honda. Existen varios puntos amarillos sueltos que se relacionan con estas figuras y parecen representar proyectiles lanzados.
- Abajo una fila de 8 jinetes parecidos. La línea en mano de los hombres ha sido pintada en rojo, en un caso con punta amarilla.
- Más abajo existe una fila de 21 hombres llevando una forma de “palo”, que interpretamos como rifle, su cuerpo es de color rojo, su cabeza y “palo” de color amarillo.

Una característica de los jinetes es que los hombres parecen parados y no sentados sobre el lomo del animal. Hemos visto lo mismo en otras representaciones indígenas del período colonial-republicano, por ejemplo en grabados rupestres de

Kopakati, región de Copacabana (Strecker y Hostnig 2016: 241, Fig. 12.2) y en pinturas del Cerro Chiarake, Quilima (ibid.: 244, Fig. 12.6). Sin embargo, este concepto es general en el arte rupestre indígena hasta nuestros días, lo encontramos también en representaciones de jinetes en bulto de cerámica del altiplano y de los valles de Cochabamba y en tejidos andinos (Gisbert, Arze y Cajías 1987: tabla de fotos a color entre p. 246 y 247, lámina 271 y la siguiente tabla de fotos a color).

Además notamos en el panel A otras pinturas que parecen intrusas, con características estilísticas muy diferentes, más naturalistas y más grandes (son las figuras de mayor tamaño del sitio, un animal en la parte superior del panel A mide 14 cm de largo, con 12 cm de alto): son representaciones de caballos sin jinetes, que se dirigen hacia la izquierda, pintados arriba en amarillo, abajo en rojo. Aplicando la técnica de mejoramiento de imágenes DStretch, notamos que estas pinturas son anteriores, ya que están en parte debajo de los jinetes y hombres. De esta manera podemos constatar que la escena de combate constituye la última fase pictórica.

En el panel B (Figs. 14-15) aparecen algunas figuras de animales similares, sin embargo aquí en color blanco. Por otro lado, a la derecha notamos debajo de estas figuras blancas algunos caballos negros, que podrían ser los dibujos más antiguos en este panel.

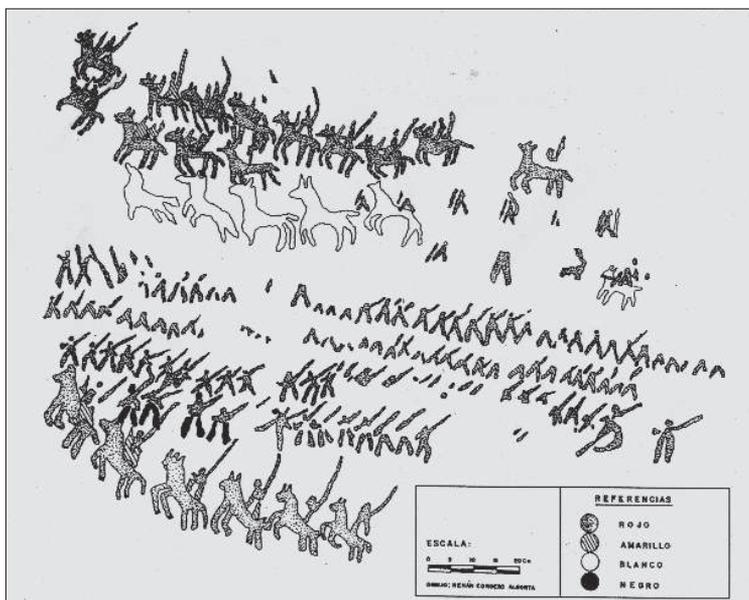


Figura 14. Waylla Ph`uju, panel B. Dibujo: Renán Cordero.

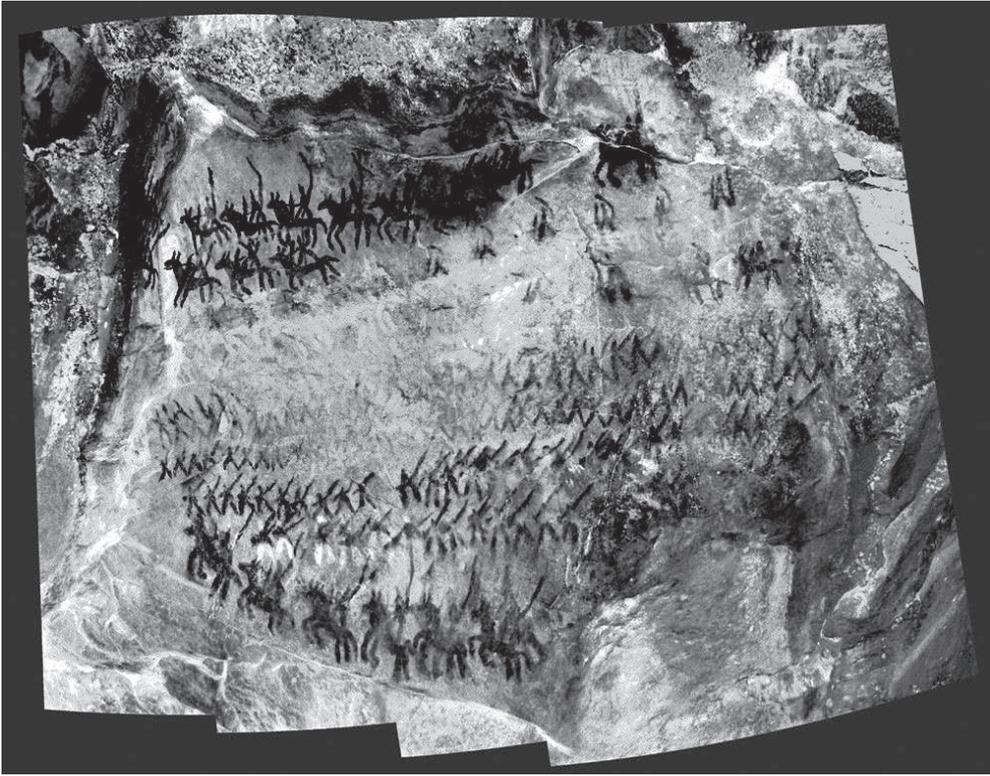


Figura 15. Waylla Ph'uju, panel B. Foto: Robert Mark (aplicación DStretch, canal lds).

El panel B presenta un conjunto de elementos de jinetes y hombres a pie, donde todos se dirigen hacia la izquierda enfrentándose de esta manera con el bando del panel A. Hay numerosos detalles que diferencian las pinturas de ambos bandos, por ejemplo, a la derecha numerosos caballos aparecen en forma más naturalista y con más dinamismo, como vemos en las piernas dobladas que demuestran el galope de los animales.

En las primeras dos filas de jinetes los hombres tienen las piernas pintadas en amarillo, que podría representar una especie de uniforme. Detrás de la cabeza de animal y sobre su lomo existe una línea vertical en amarillo cruzada por otra línea horizontal que va de la figura antropomorfa hasta el hocico del caballo o más adelante, lo que podría representar la brida. Detrás de los hombres aparece un “palo” rojo con punta amarilla. En la segunda fila de jinetes los animales rojos tienen patas negras. (Fig. 16)

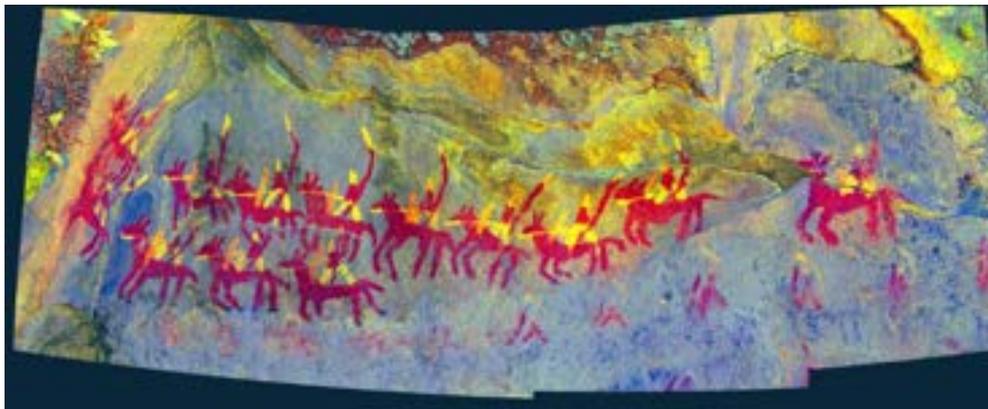


Figura 16. Waylla Ph'uju, panel B, sector superior. Foto: Robert Mark.

Hay una tercera y cuarta fila de figuras apenas visibles, que presentan 12 hombres y 9 hombres más 3 jinetes, respectivamente. Más abajo, en las filas 5-8 vemos una gran cantidad de hombres marchando que llevan rifles, mientras en la fila 9 aparecen nuevamente jinetes. Podemos reconocer en la fila 5 más de 30 hombres pintados en rojo, en fila 6 otros tantos hombres en amarillo. Por otro lado, en la fila 7 aparecen hombres con la parte central de su cuerpo en amarillo, el resto en rojo, lo que hace pensar nuevamente en un uniforme. En la fila 8 vemos a la izquierda a 5 hombres con piernas y cabeza en negro, chaqueta en rojo y un rifle en amarillo. Finalmente, la fila 9 presenta a 6 jinetes en los colores rojo (animales, cuerpo superior de los hombres) y amarillo (piernas de los hombres), que también llevan rifles. (Fig. 16)

Identificamos algunas tonalidades de rojo en ambos paneles por medio de la Escala Munsell, que varían desde rojo oscuro (5R 2,5/6 – panel B, 2ª fila, caballo; 5R 3/6 – panel A, 1ª fila, caballo) a rojo mediano (5R 4/6 – panel A, 3ª fila, hombre) y hasta rojo tenue (5R 4/4 – panel B, 9ª fila, caballo).

Comparando los dos paneles, vemos que se trata principalmente de dos unidades, cada una de un conjunto de hombres que se dirigen al encuentro del otro. El punto de encuentro es un ángulo de la roca. Hay una clara diferencia entre la representación de los hombres de ambos grupos. Mientras en el lado izquierdo vemos una homogeneidad en la representación de los hombres, sean éstos a caballo o a pie, en el panel derecho hay diferencias notables en el uso de los colores, que podrían representar uniformes. Hemos identificado, en forma tentativa, el bando izquierdo como guerreros indígenas y el bando derecho como soldados del ejército real de los españoles incluyendo posiblemente a algunos negros (los hombres negros de la fila 8). María Eugenia del Valle de Siles (1990: 255) menciona que los soldados españoles

lucían trajes amarillos y rojos, lo que coincide con los colores representados en el panel B. Ante la posibilidad de que se representara a soldados negros, nos referimos a los datos de Seguro, citado por Valle de Siles (1973: 175) que informa que había una compañía de más de 30 negros o mulatos en el ejército real de los defensores de La Paz.

Las armas representadas son: una especie de rifle o quizás bayonetas que son más largas. En el panel izquierdo, la línea curva en las manos de los hombres puede ser interpretada como honda, el punto delante de tal línea la piedra lanzada.

Según Diez de Medina, citado en Valle de Siles (1994: 114), algunos soldados del ejército de Túpac Katari iban montados a caballo, armados con escopetas y sable. Arturo Costa de la Torre (1973) describe las armas del ejército de Túpac Katari de la siguiente manera: “armados solamente con hondas, flechas, lanzas, palos y cuchillos de confección casera y algunas arcabuces, escopetas, trabucos de la época y muy contadas piezas de cañones”. Todas las fuentes coinciden en que los guerreros indígenas peleaban sobre todo con hondas lanzando piedras (ver también Lewin 1967: 436-439).

Contando las personas representadas en ambos paneles, tomando en cuenta también restos de pintura de algunas figuras apenas visibles, llegamos a las siguientes cifras:

Panel A	1ª fila	7 jinetes	
	2ª fila	7 jinetes	
	3ª fila	26 hombres	
Panel B	1ª fila	9 jinetes	
	2ª fila	4 jinetes	
	3ª fila	12 hombres	en superposición sobre 6 jinetes blancos
	4ª fila	9 hombres, 3 jinetes	
	5ª fila	36 hombres	
	6ª fila	40 hombres	
	7ª fila	27 hombres	
	8ª fila	16 hombres	
	9ª fila	6 jinetes	
Total		202 personas	

Es el conjunto con la mayor cantidad de personas que conocemos en el arte rupestre de Bolivia.

En la cercanía de estos paneles, unos 100 m al norte y a menor altura, encontramos otro conjunto de pequeñas pinturas que representan a cuatro jinetes, los primeros totalmente rojos, seguidos por dos caballos blancos con hombres rojos. (Fig. 17) Por sus características estilísticas diferentes de la escena de los paneles principales de Waylla Ph'uju, suponemos que se trata de la obra de otros pintores.



Figura 17. Conjunto de pinturas blancas y rojas en la cercanía de Waylla Ph'uju, largo: aprox. 40 cm. Foto: Robert Mark.

Lampallani

Encontramos este sitio a una distancia de aprox. 500 m al NO de Waylla Ph'uju. Tiene pocas pinturas, entre las cuales se halla un jinete en color rojo.

Molin Jawira

El sitio Molin Jawira se halla a menor altura que Waylla Ph'uju y Lampallani. Consiste en una formación rocosa prolongada que presenta en su parte superior una especie de arco natural, decorado tanto en su interior como en sus paredes exteriores. En el interior del arco constatamos varias pinturas poco visibles incluyendo una figura antropomorfa con falda dibujada con carbón, aparte de otras pinturas rojas.

En el sector superior de la pared al lado de la abertura, con orientación hacia el NO, existen restos de una escena muy parecida a las pinturas de Waylla Ph'uju (Fig. 18):

- Pinturas rojas, tres caballos que se dirigen a la izquierda, seguidos por dos hombres.

- Jinete y caballos grandes en color rojo.
- Fila de 16 jinetes, animales rojos, hombres llevando rifles en amarillo y rojo.
- Fila de unos 20 o más hombres armados pintados en rojo y amarillo. (Fig. 18)



Figura 18. Molin Jawira, sector superior, detalle: jinete y caballos grandes, abajo fila de jinetes y hombres armados a pie. Foto: Matthias Strecker (aplicación de DStretch, canal lds).

En otro panel aparecen, debajo de varias cruces, jinetes y hombres a pie que se mueven en varias direcciones (Fig. 19).



Figura 19. Molin Jawira. Pinturas en color rojo. Cruces cristianas, abajo conjunto de jinetes y hombres a pie. Foto: Matthias Strecker (aplicación de DStretch, canal lre).

Un rasgo común en muchas escenas de Molin Jawira es que jinetes y filas de soldados marchan sobre un camino representado por una línea (Fig. 20), elemento que se repite en otros paneles y que conocemos también de las pinturas coloniales de Chirapaca (Taboada 1992), mientras la representación de un camino es prácticamente inexistente en pinturas prehispánicas.



Figura 20. Molin Jawira, hombres marchando sobre camino, color rojo. Foto: Matthias Strecker (aplicación de DStretch, canal rgb).

Debido al mal estado de conservación de estas pinturas y al tiempo reducido de nuestras visitas, no pudimos documentar los diferentes paneles de este sitio en detalle. Sin embargo, notamos una gran concentración de figuras de personas, en un panel en la parte inferior de la formación rocosa existen por lo menos 8 filas de soldados (Figs. 21-22). Calculamos que están representadas más de 110 personas.

Un detalle de este panel muestra a un grupo de hombres detrás de una línea rectangular que podría representar un recinto amurallado (Fig. 23).

Mientras la gran mayoría de las figuras ha sido pintada en rojo, existen también aquí algunas en amarillo representando soldados que avanzan sobre un camino (Fig. 24). Por otro lado, notamos una fase pictórica anterior de pinturas rojas.

La mayoría de las figuras es parecida a las de Waylla Ph'uju. Sin embargo, algunas figuras antropomorfas aparecen aquí aún más estilizadas, reducidas a pocas líneas delgadas que representan las extremidades del cuerpo y el arma de fuego.



Figura 21. Molin Jawira, panel con concentración de por lo menos 110 personas, detalle. Foto: Matthias Strecker (aplicación de DStretch, canal Ire).

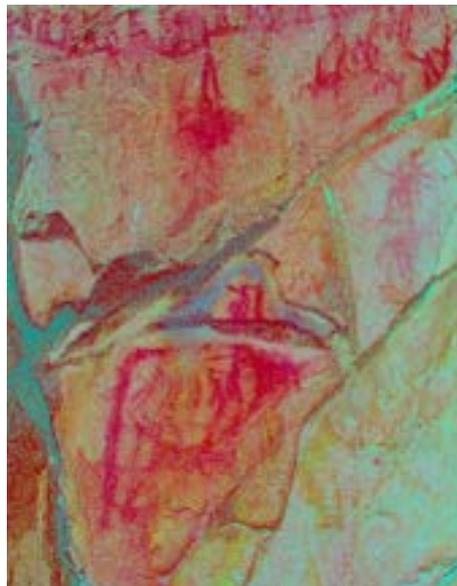


Figura 23. Molin Jawira, pinturas rojas de un conjunto de hombres detrás de una línea rectangular que podría representar un recinto amurallado. Foto: Matthias Strecker (aplicación de DStretch, canal Ire).

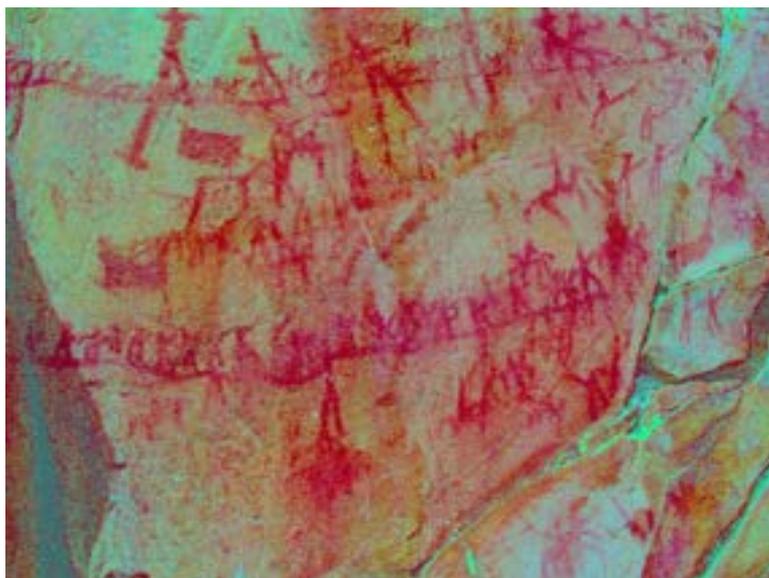


Figura 22. Molin Jawira, panel con concentración de por lo menos 110 personas, detalle. Foto: Matthias Strecker (aplicación de DStretch, canal Ire).



Figura 24. Molin Jawira. Hombres armados marchando sobre camino, pinturas amarillas en superposición encima de pinturas rojas. Foto: Matthias Strecker (aplicación de DStretch, canal lds).

En el sector inferior del sitio, a una altura aprox. de 4.000 m.s.n.m., encontramos una formación rocosa al lado de un arroyo, que presenta depresiones redondas de poca profundidad, más irregulares y de un aspecto mucho más fresco que las cúpulas profundas que existen en la pequeña cueva en el camino hacia el pueblo de Yaricoa Alto; en superposición a estas depresiones existen pinturas rojas coloniales incluyendo jinetes (Fig. 25). Además, notamos en la cercanía pinturas republicanas en color rojo representando a una mujer “cholita”, una casa y animales, todas sobrepuestas sobre figuras rojas más antiguas.



Figura 25a. Molin Jawira, sector inferior. Roca con cúpulas de poca profundidad y pinturas rojas. Foto: Matthias Strecker.

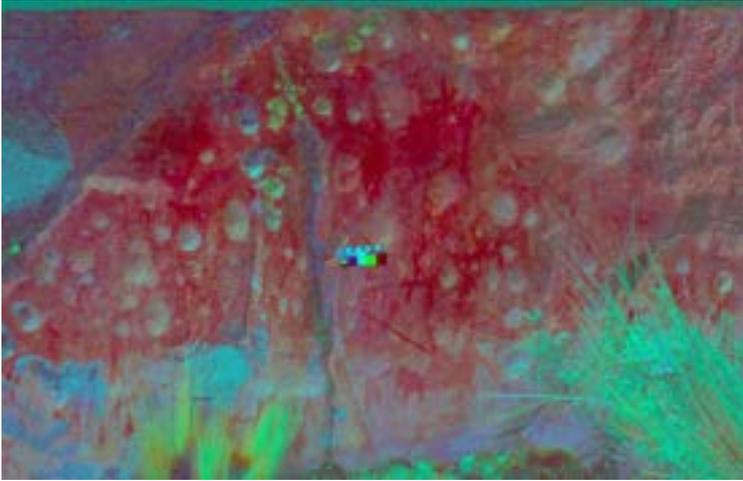


Figura 25b. Molin Jawira. Aplicación DStretch a la foto anterior, que destaca las pinturas rojas.

Conclusiones

En resumen, los sitios de arte rupestre de la región de Yaricoa Alto presentan una gran diversidad de manifestaciones prehispánicas, coloniales y hasta recientes de la República. Hemos comprobado que existen varias fases pictóricas en los sitios, por otro lado una variedad de rasgos estilísticos que demuestran la actividad de diferentes autores.

En nuestro estudio de las manifestaciones combinamos técnicas de registro y documentación del arte rupestre con métodos de semántica en el análisis iconográfico y con el estudio de fuentes etnohistóricas.

La ubicación de los sitios se relaciona en parte con rutas de tránsito (Yaricoa Alto cueva, Juska-juska-pata) o con sitios de ritos tradicionales (Yaricoa Alto cueva, Kori Wari quebrada). Por otro lado, se nota que los paneles principales con escenas bélicas (Waylla Ph'uju, Molin Jawira) se hallan en lugares alejados de la población.

Se destacan las representaciones de guerreros o soldados, sobre todo la escena de enfrentamiento entre un bando indígena y otro, que probablemente corresponde al ejército real. Identificamos tentativamente uniformes pintados en dos colores. Reconocemos una estructura en estas escenas: las figuras se hallan ordenadas, hay filas de jinetes y otras de hombres armados a pie. Raras veces (en Molin Jawira) encontramos en una misma fila hombres a pie y un jinete. Por otro lado, no se diferencia entre el rango de las personas, que aparecen de forma homogénea, no

se destaca ningún jefe de los bandos. Parece que se trata más bien de una memoria colectiva de un acontecimiento que hace énfasis en la participación igualitaria de miembros de un gran grupo.

Suponemos que hubo en esta localidad una congregación de personas durante un conflicto armado, incluyendo a los pintores de las escenas bélicas que aprovecharon sitios de arte rupestre con representaciones prehispánicas y coloniales para plasmar sus obras. Por su ubicación en lugares fuera del control del gobierno colonial, postulamos que se trata de expresiones indígenas cuyos autores deseaban dejar testimonio de su rebelión para futuras generaciones.

Las representaciones de hombres armados son parecidas a pinturas coloniales en otros sitios en la región circuntítica de Bolivia y del Perú, por ejemplo en Caballuni, Prov. de Puno (Strecker y Hostnig 2016: 250, 253-254). Sin embargo, allá se han registrado solamente algunas pocas figuras. (Fig. 26)



Figura 26. Caballuni 1, Puno, Perú. Jinete y personas armados, en parte sobre camino. Dibujo: Rainer Hostnig.

En el sitio de Chirapaca (Prov. Los Andes) encontramos también escenas de personas armadas con rifles (Taboada 1992: Figs. 43, 44, 46), en un caso debajo de la figura de una cruz (Fig. 27), lo que recuerda el ordenamiento de las numerosas personas en Molin Jawira debajo de cruces.

Quedan muchas preguntas, imposibles de contestar en este momento por falta de otros documentos etnohistóricos que podrían dar luces sobre estas pinturas: ¿Sus creadores formaron parte del ejército indígena de la sublevación de los años 1781-1782? ¿Tienen estas escenas una relación con un determinado evento dentro de la rebelión de Tupac Amaru y Túpac Katari?



Figura 27. Personas armadas en Chirapaca. Pinturas amarillas. Foto: Matthias Strecker.

Bibliografía

Arenas, Marco Antonio, “Significantes rupestres coloniales del sitio Toro Muerto (Chile)”. *Boletín*, N° 27 : 87-104. SIARB, La Paz 2013.

Arenas, Marco Antonio, Pilar Lima, Constanza Tocornal y Luisa Alvarado, “El arte rupestre de Q’urini, Oruro. Estudio preliminar”. *Boletín*, N° 29 : 28-50. SIARB, La Paz 2015.

Arkush, Elizabeth, “Soldados históricos en un ejemplar de arte rupestre, Puno, Perú: Los caudillos del siglo XIX y un comentario político andino”. *Chungará*, Vol. 46, N° 47: 585-605. Arica 2014.

Choque Canqui, Roberto, “La actitud de criollos y caciques frente a la rebelión de Tupak Katari (1781)”. *Boletín Chitakolla*, Año 2, N° 12: 5-6. La Paz 1984.

Costa de la Torre, Arturo, *Episodios históricos de la rebelión indígena de 1781*, La Paz 1973.

Gisbert, Teresa, Silvia Arze y Martha Cajías, *Arte textil y mundo andino*. La Paz 1987.

Hostnig, Rainer, “Arte Rupestre Postcolombino de la Provincia Espinar, Cusco, Perú”. *Boletín* N° 18: 40-64. SIARB, La Paz 2004.

Hostnig, Rainer, “Nuevas pinturas rupestres en la región de Escoma, Depto. de La Paz”, *Boletín* N° 26: 56-58. SIARB, La Paz 2012.

Lewin, Boleslao, *La rebelión de Tupac Amaru y los orígenes de la independencia de Hispanoamérica* (1ª ed. 1943, 2ª ed. ampliada 1967). Buenos Aires 1967.

Mark, Robert y Evelyn Billo, “Recientes aplicaciones del mejoramiento digital de imágenes en la documentación de arte rupestre de Bolivia”. *Boletín*, N° 23: 49-58. SIARB, La Paz 2009.

Martínez, José Luis, “Registros andinos al margen de la escritura. El arte rupestre colonial”. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, Vol. 14, N° 1: 9-35. Santiago 2009.

Martínez, José Luis y Marco Antonio Arenas, “Iglesia en la piedra: representación rupestre y evangelización en los Andes del sur”. *La vitalidad de las voces indígenas. Arte rupestre del contacto y en sociedad coloniales* (F. Berrojalbiz, ed.): 299-325. UNAM, México, D.F. 2015.

Medinacelli, Ximena, Matthias Strecker y Freddy Taboada, “Arte rupestre histórico de la región del lago Titicaca”. *XV Reunión Anual de Etnología 2001* (publ. 2003), tomo 1: 99-118. Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz 2003.

Nordenskiöld, Erland, “Der Doppeladler als Ornament auf Aymaragewebe”, *Globus*, Vol. LXXXIX, N° 22: 341-347. Braunschweig, Alemania 1906.

Paredes, Rigoberto, *Los Siñani. Tradiciones y crónicas del pueblo de Carabuco*. Ediciones Isla, La Paz 1968.

Strecker, Matthias, “Arte rupestre colonial y republicano en Quilima, Depto. de La Paz, Bolivia”. *Arte rupestre colonial y republicano de Bolivia y países vecinos* (R. Querejazu Lewis, ed.): 82-94. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano, N° 3. SIARB, La Paz 1992.

Strecker, Matthias y Rainer Hostnig, “Nuevas consideraciones sobre el arte rupestre postcolombino de la región del Lago Titicaca”. *Arte rupestre de la región del Lago Titicaca*: 240-266, 352-355. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano, N° 8. SIARB, La Paz 2016.

Taboada, Freddy, “El arte rupestre indígena de Chirapaca, Depto. de La Paz, Bolivia”. *Arte rupestre colonial y republicano de Bolivia y países vecinos* (R. Querejazu Lewis, ed.): 111-167. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano, N° 3. SIARB, La Paz 1992.

Taboada, Freddy, “Chirapaca: Reflexiones a partir del mejoramiento de las imágenes fotográficas”. *Boletín* N° 25: 65-70. SIARB, La Paz 2011.

Valle de Siles, María Eugenia del, “Cinco testimonios del cerco, La Paz 1781”. *Historia y Cultura*, N° 1: 165-248. La Paz 1973.

Valle de Siles, María Eugenia del, *Historia de la rebelión de Tupac Catari 1781-1782*. La Paz 1990.

Valle de Siles, María Eugenia del, *Diario del alzamiento de indios conjurados contra la ciudad de Nuestra Señora de La Paz 1781 por Francisco Tadeo Diez de Medina*. La Paz 1994.