



LA LUCHA CONTRA EL AMARU EN EL ALTO PERÚ: ARTE Y MORALIDAD

THE FIGHT AGAINST AMARU IN UPPER PERU: ART AND MORALITY

IVÁN PANDURO SÁEZ
Universidad de Córdoba

Recibido: 01/09/2025 / Aceptado: 22/12/2025

RESUMEN

La iconografía del amaru, como serpiente o pequeño sauro en la región andina peruana, es una de las manifestaciones artísticas que se repite en todos los formatos desde la época prehispánica hasta el siglo XIX. Una representación, en principio, dentro del panteón inca vinculada al poder que, variará su significado adquiriendo las connotaciones negativas tradicionales de las serpientes en la cultura europea occidental. Así, el presente trabajo trata de evidenciar este cambio en su significado y recepción entre los locales, añadiendo, el vínculo que en el siglo XVIII podría percibirse entre la figura del amaru y las derivas rebeldes de Tupac Amaru II. Es por ello que, se presentan nuevas reflexiones acerca de esta iconografía a través de su relación con la moralidad y política clave en el pasado y presente del Perú.

Palabras clave: Arte Peruano-Iconografía-serpientes-Siglo XVIII-religión.

ABSTRACT

The iconography of the amaru as a snake or small sauro in the Peruvian Andean region is one of the artistic manifestations that recurs in all formats from pre-Hispanic times to the 19th century. Initially, it was a representation within the Inca pantheon linked to power, but its meaning changed, acquiring the traditional negative connotations of snakes in Western European culture. Thus, this work seeks to highlight this change in meaning and reception among the locals, adding the link that could be perceived in the 18th century between the figure of the amaru and the rebellious tendencies of Tupac Amaru II. For this reason, new reflections on this iconography are presented through its relationship with morality and key politics in Peru's past and present.

Key Words: Peruvian Art-Iconography-Snakes-18th Century-Religion.

INTRODUCCIÓN

Dentro del imaginario cultural peruano, la interpretación simbólica del amaru o serpiente andina invita a cultivar las lecturas más diversas. No obstante, de estas interpretaciones se percibe el intento común por llegar a constatar el parentesco entre una línea incaica y profana, -cuya envoltura varía pero cuyos preceptos son inmutables-, con una tradición cristiana de visible carácter moralista. Incluso antes del periodo Inca, el Amaru era un Dios relacionado con la fertilidad, la renovación y las aguas que aparecía en los manantiales en forma de serpiente cuando comenzaba llover. De ahí que se vea representado en más de una ocasión como dos serpientes con un arco iris que las une¹. Esta primera iconografía se hace evidente por ejemplo en diferentes qeros prehispánicos², llegando incluso a establecerse en el escudo que otorga Carlos V en 1545 a Tupac Amaru I y que identificará un linaje destacado dentro de la nobleza incaica hasta el siglo XIX.

1 Sobre el vínculo establecido con el poder y la deidad del amaru en el mundo incáico se pueden ver varios ejemplos en: VVAA. *Qeros, arte inca en vasos ceremoniales*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1998, pp. 76-81.

2 Cf. KUON DE ARCE, E., "Los Qeros en el marco del barroco andino", en VVAA., *Barroco andino. Memoria del I Encuentro Internacional*, Pamplona, Fundación Visión Cultural-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, pp. 213-220.



Fig. 1. Archivo Regional del Cuzco. H/23-f2. Escudo de armas que otorga Carlos V a Tupac Amaru en 1545, c. 1777.

No obstante, a partir del siglo XVI se percibe una dubitativa asociación de significados e imágenes entre el amaru como serpiente y el amaru como dragón³. Esta dualidad de apariencia nos llevaría a su vez a preguntarnos si el concepto entre un animal con connotaciones negativas en la tradición cristiana, ya sea el dragón al que derrota san Jorge o la serpiente prefiguración del demonio desde el Génesis-, entra, por tanto, en conflicto con la cultura andina que asocia la serpiente con el poder y la fertilidad. Esto es, el reto de hacer de algo bueno algo malo para el imaginario colectivo y la representación sincrética.

3 Cfr. MILLAR CARVACHO, R. "Narrativas hagiográficas y representaciones demonológicas. El demonio en los claustros del Perú virreinal. siglo XVII". *Historia*, nº44 2, 2011 pp. 329-367.

En el terreno de las letras, esta convivencia entre el serpiente y el dragón que empezó a englobar el concepto amaru o amaro es visible desde el mismo quinientos por ejemplo en la publicación Vocabulario General de las lenguas del Perú de 1560 de fray Domingo de Santo Tomás, quien define al nombre quechua amaro como “drago serpiente”. O, en el *Vocabulario de la lengua llamada quichua* de 1608 en el que se define de nuevo al amaru como “dragón serpiente grande sin alas”. Acaso, el ejemplo que con mayor detalle evidencia la asociación del amaru con el dragón europeo nos lo ofrece en la *Relación de las antigüedades del Perú*, Juan de Santa Cruz Pachacuti:

“En este tiempo dicen que llegó la nueva cómo en el Cuzco hubo un milagro, que como un amaru había salido del serro Pachatusan, muy fiera, bestia [...] los cuales dicen que eran animales con alas y orejas y colas de cuatro pies y encima de las espaldas muchas espinas como de pescado y desde lejos dicen que les parecía todo de fuego⁴”.

Lo particular del relato es que Pachacuti era un cronista indio que ya en el seiscientos por tanto, había asimilado la imagen del bestiario europeo en lo que era una deidad inca. Sin embargo, ya sean serpientes o dragones, el amaru no perdió su valor de potestad durante los siglos virreinales registrándose nominalmente para identificar como indicábamos una parte de la línea sucesora inca. No hay más que hacer un repaso en los nombres de los caciques para darnos cuenta de esta caracterización hombre, amaru y poder. Incluso, el mismo Garcilaso de la Vega, intentó en sus *Comentarios Reales* dar respuesta a esta identificación nominal:

“Amaru es nombre de las muy grandes culebras que hay en los Antis. Los Incas tomaban semejantes nombres de animales o flores o hierbas dando a entender que, como aquellas cosas se extremaban entre las de su especie, así lo habían de hacer ellos entre los hombres⁵”.

LA POLÍTICA Y LA IMAGEN

Así, llegados al siglo XVIII se puede afirmar que la serpiente o amaru es doblemente asimilada y convive en el imaginario andino como identidad antigua Inca, deidad propia y, a la vez, como símbolo de lo salvaje, monstruoso y pagano. Ahora bien, con la rebelión de 1780 de José Gabriel Condorcanqui o

4 Cf. VVAA. *Qeros, arte inca en vasos ceremoniales*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1998, p. 90.

5 GARCILASO DE LA VEGA, I., *Comentarios reales de los incas. Tomos I y II*. Fondo de Cultura Económica, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 512.

Tupac Amaru II, - la apropiación del nombre no es baladí-, la figura del amaru encuentra una nueva interpretación y significado político en algunos de los pueblos de indios alineados con el bando fidelista y por tanto combatientes del rebelde.

Un primer ejemplo se encuentra en la iglesia de la Natividad de Chincheros donde su cacique Mateo Pumacahua mandó pintar un mural representando la batalla en la que había derrotado con sus tropas a las de Tupac Amaru. En efecto, Pumacahua había sido una de las figuras clave en el sofoco de la rebelión obteniendo la victoria en importantes contiendas como la de Saqsaihuamán y en la expedición de Tinta, persiguiendo después a los fugitivos y apresando a Tupac Amaru. No es de extrañar por tanto que Pumacahua a su vuelta con sus tropas a Chincheros mandara plasmar estos hechos. La pintura, de confecciones blandas por parte de algún artista local, se encuentra en el nártex de la iglesia y corresponde a una composición tripartita centrada por la virgen de Montserrat a la que se agradece y ofrece la victoria⁶.



Fig. 2. Anónimo cuzqueño. *Mural de la Iglesia de la Natividad de Chincheros*, c. 1781.

6 Cf. AAVV, *El Barroco Peruano II*, Lima, Banco de Crédito, 2003, pp. 88-91.

No obstante, lo relevante del mural, son las escenas que la flanquean. A la izquierda se encuentra el propio Mateo Pumacahua orante de rodillas junto a su esposa, doña Juliana Cori Huaman, bajo las tropas dispuestas a batallar. Más elocuente y significativo es el paño de la derecha donde aparece de nuevo Pumacahua sobre un caballo blanco, como un emperador o como un Santiago. Cabe reseñar que la escena predominante de la batalla es protagonizada por la lucha de los animales que lo identifican a él como Puma y a su enemigo Tupac Amaru como el dragón, volviendo de nuevo a la importante vinculación nominal que apuntábamos. Es, por tanto, que el puma vence al dragón como Pumacahua vence al Amaru rematado esta escena totémica con el lema del César VINI VIDI VINCI⁷.



Fig. 3. Anónimo cuzqueño. [Detalle] *La batalla entre las tropas de Pumacahua y Tupac Amaru II*, c. 1781. Iglesia de Chincheros, Cuzco.

Misma idea se percibe en el conocido como la *Porciúncula de Urquillos*, conjunto conventual que fue financiado en la década de 1780 por Pumacahua. La composición se centra en este caso por la Porciúncula, -aparición de la Virgen y Jesús a San Francisco-, y la virgen de los Ángeles patrona del convento de Urquillos. Debajo de esta aparece la tradicional lucha del arcángel con el dragón, sin embargo, y esto es lo destacable, el arcángel es ayudado por un león

⁷ *Ibidem*, *El Barroco...*, pp. 92-93.

en su lucha, quizá de nuevo remitiendo a la lucha contra la sierpe Tupac Amaru. De hecho, la cuestión de que Pumacahua adoptara la forma de león en lugar del puma no puede extrañarnos ya que al puma se le conoce desde las crónicas del quinientos como “el león de los andes”⁸.



Fig. 4. Anónimo cuzqueño. *La Porciúncula*, c. 1790-1800. Iglesia de Urquillos.

Además, la adopción del cacique de Chincheros del león reafirmaría todavía más su lealtad al rey del que uno de sus símbolos es este felino. Incluso, si tuviéramos alguna duda en su interpretación esta es despejada por la derrota de las tropas de Tupac Amaru al igual que en Chincheros. Un aspecto que, uniría una batalla política con una batalla religiosa al igual que el lienzo de *El pueblo de Tinta y el milagro de la Virgen a José Illatinta* en el que la María se aparece para guiar e Illatinta en la Plaza del Pueblo mientras que se libra la batalla que apresó a Tupac Amaru a las afueras⁹. De nuevo, despejándonos las interrogantes del vínculo político y religioso encontramos la cartela inferior que nos dice

⁸ Cf. GISBERT, T., *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Fundación BHN, 1994, pp. 208-210.

⁹ Cf. O'PHELAN, S., *La gran rebelión en los Andes: de Túpac Amaru a Túpac Catari*, Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1995.

así “prodigio obrado por esta Santísima Señora a vista de más de 12 mil personas que concurrieron en el castido de 75 aliados del Cacique José Gabriel Tupac Amaro¹⁰”.



Fig. 5. Anónimo cuzqueño. *Alegoría de Hércules y Apolo junto a San Jorge y San Miguel*, c. 1781. Coro de la Iglesia de La Paz, Bolivia.

El otro claro ejemplo de la lucha contra el amaru, lo encontramos en la decoración de la iglesia de Carabuco pueblo situado a orillas del lago Titicaca. En este caso, Agustín Siñani cacique de Carabuco refleja su ideología fidelista contra los insurrectos comandados por Andrés Amaru, sobrino de José Gabriel. Sorprende, sin embargo, la altura intelectual y el conocimiento de la mitología clásica. De esta forma, en el mural del coro, muestra a Hércules y Apolo en el episodio en el que el héroe consulta a Apolo si debe matar a su hermano Euristeo para asumir su poder. El oráculo aconseja a Hércules respetar la autoridad del rey. ¿Acaso es un mensaje fidelista por parte del cacique Siñani? Por otro lado, hay que recordar que Apolo como dios del Sol y la luz mata a un lagarto mientras que Hércules lo hace con la Hidra de Lerna, es decir que ambos han

10 VVAA, *El Barroco Peruano II*, Lima, Banco de Crédito, 2003, p. 94.

matado a un sauro. Misma connotación que encontramos en las escenas inferiores con San Jorge con el dragón y San Miguel que se lanzan contra las bestias.

CONCLUSIONES

Si nos adentramos en la pintura de ciertos pueblos de indios encontramos una escena que se repite con asiduidad como es aquella del Juicio Final. Sobre estas premisas, recientemente algunos autores han apuntado la posibilidad de relacionar esta escena con tinte político. Por ejemplo, en el caso de la iglesia de la Natividad de Parinacota en la frontera de Chile con Bolivia se encuentra una pintura mural con esta representación de finales del siglo XVIII y principio del XIX¹¹. Lo curioso es que el diablo es representado engullendo con forma de serpiente o dragón emplumado que parece invitar a una serie de figuras en las que se encuentra el curaca del sitio con tres rostros, aspecto sin aclarar todavía. A su izquierda de nuevo el arcángel matando al dragón¹². ¿Podría ser de nuevo una representación de Tupac Amaru con el diablo?

Si tomamos esta idea como válida, se podría trasladar a otros ejemplos por la geografía altoperuana. La escena, no obstante, más conocida de estos impacantes juicios se debe al pintor mestizo Tadeo Escalante quien trabaja en la iglesia de Huaro en 1802 y podría servirnos como paradigmática y ofrecer alguna respuesta. Así, en la vorágine de dividir los justos de los pecadores, en el margen inferior aparece la cabeza de nuevo de un dragón o serpiente que representa la boca del diablo¹³.

Por otro lado, repasando las escenas del juicio final vemos como la figura de un sauro aparece antes de la rebelión de Tupac Amaru en 1780 como la prefiguración del diablo o la entrada en este. No hay más que ir a una de la pinturas más conocidas de la pintura cuzqueña como es el Juicio Final del Quispe Tito a finales del siglo XVII. Incluso, podemos irnos más atrás en la cronología e identificar esta iconografía como demonio-serpiente o demonio-amaru a la

11 GIMENEZ ARCE, C., "La pintura mural altoandina y subtropical en los estertores de la colonia. San Andrés de Pachama, Virgen de la Natividad de Parinacota (Chile) y San José de Chiquitos Bolivia", en GUASCH MARÍ, Y., LÓPEZ GUZMÁN, R., y PANDURO SÁEZ, I., *Identidades y redes culturales. V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano*, Granada, Editorial Universidad de Granada y Ministerio de Cultura y Deporte, 2021, pp. 925-934.

12 GUZMÁN, F., CORTI, P., y PEREIRA, M. "El puma y la serpiente. Interpretación de la pintura mural de la iglesia de Parinacota en el norte de Chile", *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, vol. 28, n°2, 2023, pp. 2-17.

13 Esta iconografía ya se visualiza dentro de las miniaturas y las representaciones de la Edad Media. GARCÍA ARRANZ, J.J. "En las fauces del Leviatán: contextos iconográficos de la boca zoomorfa del infierno en el imaginario medieval". *Del Medio Aevo*, n° 13, 2019, pp. 37-81.

obra de Guamán Poma en la que de nuevo aparece la misma cabeza que traga a los injustos e infieles.



Fig. 6. Biblioteca Real de Dinamarca. GKS 2232 4º, F. 941. *La ciudad del Infierno*. Guamán Poma, *Nueva crónica y buen gobierno* (1615)

Con todo, es ciertamente sugerente hacer la referencia constante en la identificación de un sauro con Tupac Amaru con connotaciones negativas en la pintura de finales del siglo XVIII. Sin embargo, esto debe ser puesto en cuarentena y se debe analizar primeramente en que bando estuvo ese pueblo durante la revolución. No obstante, un aspecto que sí podemos tomar como conclusión es el hecho de que se pueden identificar dos periodos en la lucha contra el amaru y su representación pictórica o literaria. Un primero en el que se introduce las connotaciones negativas que son combatidas por santos y ángeles, y un segundo en el que se renueva esa lucha tras la rebelión de Tupac Amaru.

BIBLIOGRAFÍA

- CASTRO, V., *De ídolos a santos. Evangelización y religión andina en los Andes del sur*, Santiago, Fondo de Publicaciones Americanistas, 2009.
- GARCILASO DE LA VEGA, I., *Comentarios reales de los incas. Tomos I y II*. Fondo de Cultura Económica, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- GISBERT, T., *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Fundación BHN, 1994.
- GUASCH MARÍ, Y., LÓPEZ GUZMÁN, R., y PANDURO SÁEZ, I., *Indenidades y redes culturales. V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano*, Granada, Editorial Universidad de Granada y Ministerio de Cultura y Deporte, 2021.
- GUZMÁN, F., CORTI, P., y PEREIRA., M. “El puma y la serpiente. Interpretación de la pintura mural de la iglesia de Parinacota en el norte de Chile”, *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, vol. 28, n°2, 2023.
- KUON DE ARCE, E., “Los Qeros en el marco del barroco andino”, en VVAA., *Barroco andino. Memoria del I Encuentro Internacional*, Pamplona, Fundación Visión Cultural-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011.
- DE MESA, J., y Gisbert, T., *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima, Biblioteca peruana de cultura, 1982
- O’PHELAN, S., *La gran rebelión en los Andes: de Túpac Amaru a Túpac Catari*, Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1995.
- VVAA. *Qeros, arte inca en vasos ceremoniales*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1998.
- VVAA, *El Barroco Peruano II*, Lima, Banco de Crédito, 2003.

Iván Panduro Sáez

Universidad de Córdoba

<https://orcid.org/0000-0002-8979-5991>

ipanduro@uco.es

