# Boletín Nº 31

**Editor: Matthias Strecker**

**El Boletín de la SIARB está indexado en Latindex,
el índice de revistas científicas de Latinoamérica.**

**Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB)
La Paz, julio de 2017 - Depósito Legal Nº 4-3-234-89**

La **Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB)** es una organización científica sin fines de lucro (Resolución Suprema Nº 205689 de 30/XII/1988). Es miembro de la Federación Internacional de Organizaciones de Arte Rupestre (IFRAO).

**Misión:** Contribuir a la investigación, documentación, conservación, puesta en valor y difusión de los de sitios de arte rupestre en todo el país, concientizando a la población sobre el valor del arte rupestre; fomentando el empoderamiento de comunidades originarias y gobiernos municipales sobre su patrimonio cultural y su capacidad de preservar estos sitios; apoyando la creación de parques arqueológicos con grabados o pinturas rupestres, administrados por gestores locales en colaboración con expertos en la materia.

**Visión:** Consolidar a la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB) como la institución gestora del patrimonio de arte rupestre de Bolivia, logro basado en el registro, documentación, conservación, estudio y publicación de los sitios de grabados y pinturas rupestres prehistóricos e históricos de Bolivia, como parte del patrimonio cultural del país; así como en la implementación de proyectos culturales y turísticos, creación de nuevos parques arqueológicos, campañas educativas y programas de especialización sobre el arte rupestre y el apoyo a investigadores y estudiantes con un archivo y una biblioteca especializados.

**Directiva:**

| | |
|---|---|
| Presidente: | Lic. Freddy Taboada, Casilla 8127, La Paz, Bolivia<br>Tel. +591-2 - 2229737 |
| Secretario Gen.: | Matthias Strecker, Casilla 3091, La Paz, Bolivia<br>e-mail: siarb@acelerate.com |
| Tesorero: | Dra. Claudia Rivera, La Paz. |
| Vocales: | Carlos Kaifler, Santa Cruz; Pilar Lima, La Paz; Lilo Methfessel, Tarija |

**Consejo Editorial:**

Matthias Strecker, Casilla 3091, La Paz, Bolivia. Tel./Fax: +591-2-2711809, e-mail: siarb@acelerate.com
Lic. María Pía Falchi, INAPL, 3 de Febrero 1370, C. A. Buenos Aires (C1426BJN), Argentina
Dra. Marcela Sepúlveda, Univ. de Tarapacá, Depto. de Antropología, 18 de Septiembre 2222 - Casilla 6D, Arica, Chile
Prof. Dr. André Prous, Univ. Federale de MG, Caixa Postal 1275, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

**Representantes en el Depto. de Tarija, Bolivia:**

Carlos y Lilo Methfessel, Casilla 139, Tarija. Tel. 04-6643126, e-mail: lilo.arte@hotmail.com

**Representante en el Depto. de Santa Cruz, Bolivia:**

Carlos Kaifler, Casilla 4711, Santa Cruz. Tel. 03-3421626. Fax: 03-3523843, e-mail: karlkaifler@hotmail.com

**Representante en el Depto. de Potosí, Bolivia:**

Lic. Rosario Saavedra, Potosí, Tel. 02 - 62 - 269 81, charisaavedra@yahoo.es

**Representante en el Depto. de Oruro, Bolivia:**

Lic. Carola Condarco, Casilla 553, Oruro, cccondarco@yahoo.com

**Representante en la Argentina:**

Lic. María Pía Falchi, Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 3 de Febrero 1370, C. A. Buenos Aires (C1426BJN), Argentina – Tel./fax 54-11- 4784-3371 / 4783-6554, mpiafalchi@gmail.com

**Representante en el Perú:**

Ing. Rainer Hostnig, Urb. Magisterio, calle Oswaldo Baca 106, Cusco. Tel./Fax 005184-227973,
e-mail: rainer.hostnig@gmail.com

**Representante en los países de Centroamérica:**

Dr. Martin Künne, Parkstr. 107, D-13086 Berlin, Alemania, e-mail: martin_kuenne@web.de

**Cuotas Anuales de Socios (incluyendo el Boletín):**

| | |
|---|---|
| Bolivia | $US 20 |
| Latinoamérica | $US 25 |
| Otros continentes | $US 30 |
| Cuota solidaria | $US 50 |

**Página web**: www.siarb-bolivia.org

**Código de Ética para los Miembros de la SIARB:**

1. Como miembro de la SIARB me comprometo a cumplir con todas las leyes locales, estatales y nacionales que protegen los monumentos arqueológicos.
2. Toda la documentación del arte rupestre se hará sin destruir los sitios ni los restos arqueológicos relacionados con el arte rupestre.
3. No se realizará ninguna excavación a menos que el trabajo sea hecho como parte de una excavación legalmente constituida.
4. Las sustancias potencialmente destructivas como los moldes de latex, la tinta para "rubbings", la tiza, etc. no se aplicarán en las superficies de las rocas. En ningún caso se mojará las pinturas rupestres pues esto aceleraría el proceso de desintegración del soporte.
5. No se revelará la ubicación precisa de ningún sitio de arte rupestre, que no esté protegido, en publicaciones de índole popular como periódicos. Estos sitios pueden ser identificados ya sea por abreviaciones del nombre de los sitios en el registro de la SIARB o por un nombre conocido solamente en la misma región.
6. Se deberá obtener la autorización del presidente de la SIARB para usar el nombre de la SIARB y/o su logotipo en cualquier forma.

# CONTENIDO - *CONTENTS*


**Nuestra portada - *Our cover photos*** 7

**Editorial - *Editorial*** 9

**Noticias y actividades de la SIARB - *News and activities of SIARB*** 10

**Noticias internacionales - *International news*** 14

**Informes - *Reports***

Freddy Taboada, Claudia Rivera, Pilar Lima y Matthias Strecker:

El Simposio "30 años de investigación del arte rupestre de Bolivia"

*Symposium "30 years of rock art research in Bolivia"* 22

Axel Nielsen:

Arte rupestre en el Altiplano de Lípez (Potosí, Bolivia)

*Rock art in the highlands of Lípez (Potosí, Bolivia)* 28

**Estudios - *Studies***

Françoise Fauconnier, Matthias Strecker y Lilo Methfessel:

Representaciones de objetos de metal en el arte rupestre del sur de Bolivia

*Representation of metal objects in the rock art of South Bolivia* 34

Dánae Fiore, Agustín Acevedo y Nora V. Franco:

Pintando en La Gruta. Variabilidad y recurrencias en la producción de arte rupestre en una localidad del Extremo Sur del Macizo del Deseado (Santa Cruz, Patagonia, Argentina)

*Painting in La Gruta. Variety and repetitions in the rock art production of a locality in the extreme South of Mazico del Deseado (Santa Cruz, Patagonia, Argentina)* 58

Rainer Hostnig:

Intiyoq Rumi, un campo de petroglifos en la cuenca del río Santo Tomás, Prov. de Chumbivilcas, Cusco, Perú

*Intiyoq Rumi: a petroglyph site in the Santo Tomás River Valley, Chumbivilcas Province, Cusco, Peru* 75

**Bibliografía - *Bibliography***

Nuevas publicaciones sobre el arte rupestre sudamericano (2013-2017) 99

Nuevas publicaciones sobre el arte rupestre de Bolivia 104

Nuevas publicaciones de otros países 105

**Reseñas - *Book Review*** 108

**Agradecimiento - *Acknowledgement*** 112

**Publicaciones de la SIARB - *SIARB Publications*** 113

**Instrucciones para Autores - *Instructions for Authors*** 119

# Nuestra Portada

En la tapa y contratapa de este Boletín presentamos fotografías de pinturas rupestres realizadas por nuestro socio Roland Félix en el alero de Paurito, Chiquitanía, Depto. de Santa Cruz.

Las pinturas rupestres de la Chiquitanía han sido estudiadas ya desde los años 1970 por Jorge Arellano, Erica Pia, Carlos Kaifler y otros. Publicamos en nuestro Boletín Nº 2 (1988) un breve artículo de E. Pia sobre distintos momentos estilísticos encontrados en el arte rupestre de las áreas de Roboré, Santiago y San José. En los años 1987-1993, 1997 y 1999 C. Kaifler documentó sitios en la serranía de San José (ver sus artículos en el Boletín Nº 7, 1993, y Nº 13, 1999). En los años 2004 y 2007 registramos pinturas en algunos sitios del Municipio Roboré en un proyecto financiado por la Fundación de Conservación del Bosque Chiquitano (FCBC); en esa ocasión nos concentramos en el estudio de la cueva Juan Miserandino (ver los artículos de Sergio Calla y Freddy Taboada en nuestro Boletín Nº 21, 2007). Sin embargo, falta todavía una documentación sistemática de la gran mayoría de los sitios de arte rupestre en la región.

Las pinturas rupestres de la Chiquitanía muestran dos tendencias estilísticas: una tradición de elementos abstractos (líneas serpenteantes, rombos, figuras compuestas, etc.) y otra de figuras esquemáticas de hombres y animales, muchas veces con gran dinamismo, que parecen representar escenas de la vida cotidiana de los artistas. Respecto a la segunda tradición, varios autores han observado cierto parecido estilístico de estas pinturas rupestres con las de otras regiones sudamericanas, por ejemplo en Piauí en el NO del Brasil. En un trabajo del año 2005, los investigadores André Prous y Loredana Ribeiro consideran que las pinturas naturalistas de la Chiquitanía pertenecen al llamado Estilo Nordeste que ha sido definido para la región brasileña y que manifestaciones parecidas también existen en las tierras bajas de Perú y Colombia.

En 2015 Roland Félix visitó 19 sitios con arte rupestre de la Chiquitanía de Roboré y Santiago logrando una amplia documentación fotográfica. En el alero de Paurito (Fig. 1, abajo) detectó una escena excepcional de combate entre dos hombres, armados con una especie de lanza (ver foto de la tapa y la Fig. 2 en la contratapa). El hombre a la izquierda ha sido alcanzado por un proyectil que ha penetrado a su pecho. Parece que él acababa de lanzar también una lanza, además, uno de sus brazos extendidos, con una mano de solo cuatro dedos, toca un arma parecida. El hombre a la derecha está a punto de lanzar otro proyectil. Detrás del hombre a la izquierda aparece un animal cuadrúpedo con boca abierta, tiene dos "orejas" redondas y dos líneas sobre la boca. Entre ambas figuras existen restos de otro elemento de pintura ya no reconocible. A cierta distancia, más arriba del hombre de la izquierda, aparece otro con brazos extendidos hacia adelante (Fig. 3a,b, contratapa); se notan debajo de sus brazos y al frente dos objetos largos, tal vez también especies de lanza. Este hombre muestra manchas redondas en las rodillas, que E. Pia también ha notado en otras representaciones antropomorfas de la región (Pia 1988: Figs. 5C, 7B).

Se trata de representaciones antropomorfas esquemáticas, en perfil, con extremidades delgadas y con pies que pueden tener dos o tres dedos y que E. Pia (1988: 41) ha llamado "patas de ánade". Los dos hombres enfrentados en esta escena presentan cabellera o decoración alguna.

Por otro lado, más arriba de esta escena aparecen otras pinturas, más toscas y con líneas más gruesas, de un elemento abstracto y una figura antropomorfa representada de frente y con brazos levantados (Fig. 4). Suponemos que se trata de otro período de producción del arte rupestre.

Las escenas de enfrentamiento bélico son sumamente escasas en el arte rupestre prehispánico. Sin embargo, parece que en la Chiquitanía se suscitaban conflictos frecuentes dentro del mismo grupo o entre grupos parecidos. E. Pia (1988: 51) publicó una escena en la que dos hombres se enfrentan con hachas.

Por otro lado, existen escenas de enfrentamientos bélicos en la Serranía de Capivara, Piauí, NO del Brasil, como consta en la publicación de Luciano de Souza Silva y Daniela Cisneiros (2013), ver la Fig. 5 abajo. Notamos que no solamente las representaciones humanas son parecidas a las de Paurito y otros sitios de la Chiquitanía, sino también al parecer el tipo de armas utilizadas.

Lamentablemente, todavía no conocemos la cronología de estas pinturas y su contexto cultural.

**Referencias:**

Calla, Sergio
2017 Documentación de las pinturas de la cueva de Juan Miserandino, Reserva Municipal del Valle de Tucavaca, Depto. de Santa Cruz. En: Boletín Nº 21: 17-37. SIARB, La Paz.

Pia, Erica
1988 Los distintos momentos estilísticos encontrados en las pinturas rupestres de las áreas de Roboré,

Santiago y San José en el oriente boliviano. En: Boletín Nº 21: 40-52. SIARB, La Paz.

Prous, André y Loredana Ribeiro
2005 A expansão de Tradição Nordeste fora do Brasil. En: XIII Congresso da SAB 2005, Anais. Sociedade de Arqueologia Brasileira.

Souza Silva, Luciano de y Daniela Cisneiros
2013 Cenas coletivas de violência humana nas pinturas rupestres pré-históricas da área arqueológica Sierra da Capivara – PI. En Revisto do Museu de Arqueología e Etnologia, Nº 23: 19-33. São Paulo.

Taboada, Freddy
2007 Diagnóstico de conservación del Sitio Juan Miserandino, Municipio de Roboré, Depto. de Santa Cruz. En: Boletín Nº 21: 38-45. SIARB, La Paz.

*Fig. 1. Alero de Paurito. Foto: Roland Félix.*

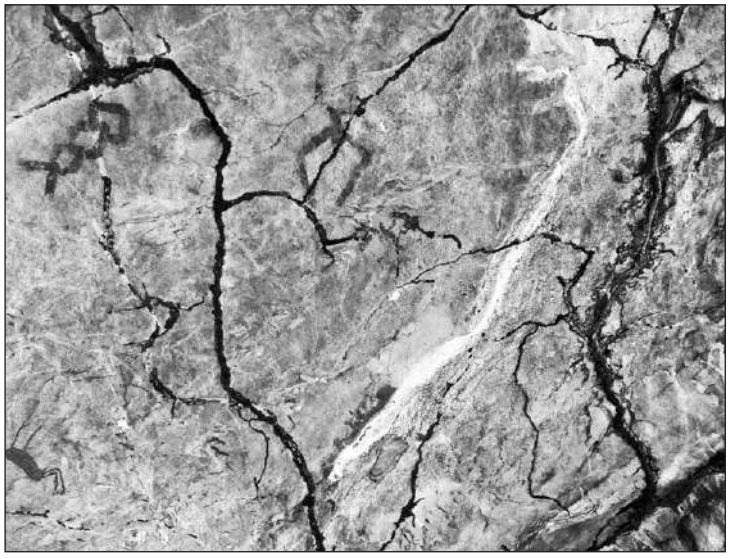


*Fig. 4. Detalles de las pinturas de Paurito. Foto: Roland Félix.*

*Fig. 5. Escena de combate entre dos grupos de hombres. Pinturas rupestres del sitio Toca do Conflito, Serra da Capivara, Piauí, Brasil (según Souza Silva y Cisneiros 2013, Fig. 11).*

# Editorial

Este Boletín Nº 31 de la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB) cumple con su objetivo de informar a nuestros lectores sobre novedades del arte rupestre de Bolivia y de otros países presentando una cantidad de artículos científicos, noticias y bibliografía.

En este número se destacan, por ejemplo, las ilustraciones de la portada (tapa y contratapa) de una excepcional escena de combate en las pinturas de la Chiquitanía, Santa Cruz, Bolivia; el informe sobre nuestro simposio en la UMSA, La Paz, que presentó resultados de 30 años de labores de la SIARB en Bolivia; los homenajes a los pioneros de investigación de arte rupestre Georgia Lee, Daniel Arsenault, Polly Schaafsma; noticias de eventos académicos en EE.UU., Argentina y Chile; además cuatro artículos sobre arte rupestre de Bolivia, Argentina y Perú.

El informe preliminar de Axel Nielsen sobre arte rupestre en el altiplano de Lípez (Potosí, Bolivia) pone en manifiesto la existencia de numerosas pinturas, en gran parte asociadas a chullpares prehispánicos; queda pendiente un estudio detallado.

El artículo de Françoise Fauconnier, Matthias Strecker y Lilo Methfessel sobre representaciones de objetos de metal en el arte rupestre del sur de Bolivia complementa y profundiza publicaciones anteriores de los autores. Demuestra la presencia de hachas y cuchillos, una porra o maza, figuras ancoriformes, pectorales y brazales. Asimismo plantea algunas hipótesis tanto sobre su cronología como sobre sus posibles significados, tomando en cuenta sus contextos y sus asociaciones.

Dánae Fiore, Agustín Acevedo y Nora V. Franco exponen variabilidad y recurrencias en la producción de arte rupestre en una localidad del extremo sur del Macizo del Deseado (Santa Cruz, Patagonia, Argentina) analizando el uso del color en la producción de las pinturas rupestres. El análisis integrado de las tonalidades empleadas en siete sitios, de muestras de pigmentos hallados en excavaciones y de los tipos de motivos emplazados en cada sitio, provee resultados acerca de la variabilidad y recurrencias temporales y espaciales en la producción de arte rupestre por poblaciones de cazadores-recolectores de la localidad a lo largo de una secuencia arqueológica de diez mil años. Estos datos corresponden a un proyecto de investigación interdisciplinaria. Podemos constatar que en las últimas décadas la investigación del arte rupestre sudamericano ha llegado a un alto nivel científico con los estudios de arqueometría liderados por Dánae Fiore y otros.

Finalmente, el artículo de Rainer Hostnig presenta una aproximación preliminar al campo extenso de petroglifos (unas 10 hectáreas con aprox. 60 bloques grabados) de Intiyoq Rumi en la cuenca del río Santo Tomás, provincia de Chumbivilcas, Cusco, Perú. Se ubican cronológicamente en los últimos tiempos prehispánicos y, en una pequeña parte, en la Colonia. Llaman la atención dos personajes con orejeras y varias figuras humanas de cabeza bipartida, circular u ovalada, que recuerdan a las figuras halladas en pinturas rupestres de Cutimbo (Depto. de Puno); Hostnig encontró también un parecido sorprendente con las representaciones de lajas pintadas del Depto. de Arequipa. Por otro lado, se destacan las diversas figuras abstractas. De esta manera se trata de hallazgos novedosos y muy significativos.

Matthias Strecker

# Noticias y Actividades de la SIARB

**Condecoración de la SIARB**

En un acto público el 7 de julio de 2016, el Gobierno Autónomo Departamental de La Paz entregó el reconocimiento al "Mérito Cultural-Artístico" a la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB) por sus 30 años de trabajos científicos, de puesta en valor de sitios, publicaciones y campañas educativas; la Resolución Administrativa Departamental RC/Nº 458/2016 fue firmado por el Gobernador del Departamento de La Paz, Dr. Félix Patzi Paco. A la vez ofrecimos una conferencia sobre la investigación del arte rupestre en el departamento de La Paz y presentamos nuestro Boletín Nº 30.

**Nuevos registros de arte rupestre boliviano**

Gracias a varios miembros y colaboradores de la SIARB, hemos podido avanzar con la documentación del arte rupestre en diferentes departamentos de nuestro país. Quisiéramos destacar en esta ocasión a los equipos de los Proyectos Yaraque (Marco Antonio Arenas y Pilar Lima) y Zongo (Miguel Torrico, Matthias Strecker, Renán Cordero), además los aportes de Rosario Saavedra, Freddy Taboada, Lilo Methfessel, Frank Hesse y Axel Nielsen.

**Nuevas publicaciones**

Aparte de este Boletín, publicamos varios estudios, ver la bibliografía al final. Podemos destacar, por ejemplo, un ensayo sobre el arte rupestre de Bolivia (M. Strecker y F. Taboada) publicado por la Fundación Cultural y Pedagógico Simón I. Patiño y el Espacio Simón I. Patiño, La Paz 2016.

**Índice de publicaciones de la SIARB**

Matthias Strecker elaboró un amplio documento sobre las publicaciones de la SIARB de los años 1987-2016: Lista de publicaciones - Índice de autores - Homenajes, distinciones y noticias necrológicas - Índice de lugares – Índice temático (63 páginas). Este documento está disponible para socios e investigadores.

**Donación de nuestras publicaciones a instituciones científicas y educativas**

Donamos nuestras publicaciones (colección completa o partes) a las siguientes instituciones: Sociedad de Estudios de Arte Rupestre y Paisaje Peruanos (SEARP), Lima, Perú; Rock Art Archive, University of California, Los Angeles; Universidad Autónoma Tomás Frías, Carrera de Turismo, Potosí; Sociedad Geográfica y de Historia Potosí; Centro de Documentación y Biblioteca Cultural Itinerante "Luis Ramiro Beltrán Salmón", Oruro.

**Proyecto Yaraque, Depto. de Oruro**

El Proyecto Yaraque, como parte de un trabajo de cooperación entre la SIARB y el proyecto FONDECYT, fue desarrollado entre 2014-2016 (ver el artículo publicado en nuestro Boletín Nº 29: 28-50 y la noticia en el Boletín Nº 30: 13). El fondo que sirvió de apoyo a los investigadores de Chile cerró en marzo de 2016, pero existe todavía la posibilidad de continuar con algunas actividades este año 2017 a manera de cierre de proyecto.

En consideración a la última campaña de terreno de noviembre y diciembre de 2016, las actividades que el grupo de trabajo se propone desarrollar durante el presente año son sistematizar la información levantada, centrada especialmente en el sitio de Qilqata Jaliri. También se asumió el compromiso de editar el material audiovisual del ritual del sitio de Q'urini 3 y complementarlo con información general del Ayllu Kollana, San Pedro de Totora, Oruro, solicitud expresada por la comunidad de Villa Irpoco.

Otra solicitud que debe atenderse este año es la realización de talleres de socialización del proyecto, así como la realización de un taller que permita la planificación de un proyecto turístico coordinado por el Municipio de Totora; la SIARB será la encargada de implementar dichos talleres. Adicionalmente, el equipo de investigación se propone seguir profundizando en la comprensión del ritual de Q'urini, ya que a pesar de todo el trabajo de campo realizado sigue propiciando nuevos datos. Como equipo pensamos que el análisis del ritual permitirá ampliar la mirada arqueológica y de arte rupestre, trabajo desarrollado en estos años.

**Proyecto Mutún, Depto. de Santa Cruz**

El Gobierno Autónomo de Puerto Suárez promulgó la Ley Municipal Nº 40/2016, del 5 de julio de 2016: Ley de creación del "Parque Arqueológico del Mutún" que dice:

- "Artículo 1. Se crea el "Parque Arqueológico Mutún" ubicado en zona Sud Este Carretera a Puerto Busch, según plano de referencia área Nº 1 con las siguientes coordenadas perimetrales: 1) 401279.000 - 7875481.000; 2) 402079.000 - 7875481.000; 3) 402049.000 - 7875081.000; 4) 401279.000 - 7875081.000.

- Artículo 2. Se declara Patrimonio Arqueológico y Cultural Municipal al Arte Rupestre de la zona del Mutún, Municipio de Puerto Suárez, capital de la Provincia Germán Busch del Departamento de Santa Cruz - Bolivia.
- Artículo 3. El Órgano Ejecutivo Municipal deberá delimitar el área del Parque Arqueológico para su preservación y protección de acuerdo a las leyes vigentes.
- Artículo 4. El Órgano Ejecutivo Municipal tiene el plazo de 60 días para la Reglamentación de Protección, Conservación y Promoción del Parque Arqueológico y Cultural de Mutún. – Regístrese, publíquese y cúmplase. Sr. José Luis Robles Rodríguez, Concejal Presidente, Concejo Municipal de Puerto Suárez - Sra. Dalsy Colombo Chávez, Concejala Secretaria, Concejo Municipal de Puerto Suárez - Por tanto: La promulgo para se tenga y cumpla como Ley Autonómica Municipal del Gobierno Autónomo de Puerto Suárez - Puerto Suárez, 20 de julio de 2016 - Sr. Sebastián Hurtado Rodríguez, Alcalde Municipal, Gobierno Autónomo Municipal de Puerto Suárez"

La SIARB envió a la Alcaldía de Puerto Suárez una propuesta detallada del reglamento de administración del Parque Arqueológico.

**Proyecto Teoponte, Depto. de La Paz**

En agosto del año pasado firmamos el Convenio Interinstitucional con el Gobierno Autónomo Municipal de Teoponte, cuyos objetivos principales a largo plazon son: investigar la arqueología y el arte rupestre del Municipio de Teoponte, declarar al sitio Incahuara Patrimonio Cultural Municipal, Departamental y Nacional, y preservarlo dentro de un parque arqueológico; asimismo su aprovechamiento para la investigación científica, programas educativos y el turismo, a través de estrategias y políticas sostenidas, tales como: la investigación arqueológica, el diagnóstico del sitio, la instalación de una infraestructura adecuada para las visitas y su mantenimiento, la capacitación de guías turísticos, la conservación del monumento, la impresión de una guía, etc.

Recordamos que los grabados rupestres de Teoponte fueron documentados por nuestro socio Renán Cordero en noviembre de 2015. En octubre de 2016 organizamos una nueva misión de la SIARB: Freddy Taboada y María de los Ángeles Muñoz inspeccionaron el sitio de Incahuara, se enteraron del programa de turismo comunitario y propusieron recomendaciones para la puesta en valor de sitios y la planificación de un museo regional. En estos trabajos recibimos el apoyo decisivo del Director de Turismo y Cultura de la Alcaldía de Teoponte, Beymar Oliver Arana.

**Reparación del cercado de la cueva Qillqantiji, Peñas, La Paz**

En febrero de 2014 inauguramos el parque arqueológico de Peñas (Prov. Los Andes, Depto. de La Paz) que protege las pinturas rupestres de la cueva Qillqantiji (ver Boletín Nº 28: 8, 10-12). Después de dos años ocurrieron daños en el cercado por personas que lograron entrar trepando el cercado y quienes robaron el alambre de púa. Encargamos al arquitecto Renán Cordero de la reparación y mejoramiento del cerco de malla olímpica y alambre de púas que concluyó satisfactoriamente en julio de 2016. La SIARB cubrió los gastos de Bs 4.000 colaborando de esta manera nuevamente con el Comité de Turismo de la comunidad de Peñas.

**Arte rupestre del Municipio de La Paz**

El año pasado la SIARB y el Gobierno Autónomo Municipal de La Paz iniciaron un proyecto de registro y diagnóstico de sitios de arte rupestre en el Municipio de La Paz. Los primeros trabajos - a cargo del arqueólogo Miguel Torrico (Alcaldía La Paz), Matthias Strecker y Renán Cordero (SIARB), apoyados por María Romero (Subalcaldía de Zongo) - se concentraron en el valle Zongo, tanto en la región altiplánica (Umapalca, pinturas arcaicas y posteriores hasta Intermedio Tardío) como la región de Yungas (grabados).

**Petroglifos de Santa Rosa de Quilo Quilo, Yungas, Depto. La Paz**

El sitio Kellkata con grabados rupestres en Santa Rosa de Quilo Quilo pertenece a las manifestaciones más importantes del arte rupestre de los Yungas de La Paz. Fue mecionado ya en 1936 por Leo Puvher y en los años 1970 por Max Portyugal Ortiz. En 1995, Freddy Taboada (SIARB) inició la documentación gráfica de los petroglifos, trabajo que no pudo ser concluido en ese tiempo. Recientemente empezamos una nueva fase de documentación a cargo de Freddy Taboada y Renán Cordero. Lamentablemente, los grabados han sido afectados por actos vandálicos de visitantes.

**Simposio "30 años de investigación del arte rupestre de Bolivia"**

Este evento se realizó en el Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas (IAA) de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), La Paz, el 28 de septiembre de 2016, auspiciado por el IAA y la SIARB. Su objetivo principal fue evaluar el estado actual de los estudios del arte rupestre en Bolivia. Asistieron investigadores y socios de la SIARB, estudiantes de la UMSA y público general. *Ver el artículo en la sección Informes*.

**Novedades de nuestra Directiva y representantes regionales**

**Freddy Taboada** participó como conferencista principal en el Simposio 30 Años de Investigación de la SIARB; viene coordinando y participando en los proyectos de investigación del arte rupestre de las localidades de Teoponte y Santa Rosa de Quilo Quilo, además ha coordinado con otros miembros de la SIARB los acercamientos con autoridades para los posibles proyectos de investigación de arte rupestre de Thamari, Chaqui y Puna (Potosí). Dentro de MUSEF, coordinó la Mesa Nº 2 en la Reunión Anual de Etnología (RAE, 2016) sobre la producción de objetos metálicos y organizó el taller: Caracterización de objetos metálicos por FRX y muestras minerales por análisis petrográfico; participó como representante del MUSEF en el II Congreso de Culturas en Movimiento. Entre otras actividades se destacan: facilitador de la asignatura de Conservación Preventiva, en el Postgrado: Museología/Museografía, Universidad Mayor de San Simón (Cochabamba) y el apoyo al Viceministerio de Interculturalidad en la Museografía de la exposición "Qhapaj Ñan, un gran camino incaico", en el Museo de Trenes de la localidad de Guaqui.

**Matthias Strecker** ofreció conferencias en Cochabamba (Museo Arqueológico, UMSS, 25.5.16), La Paz (Espacio Patiño, 30.5.16, juntamente con Freddy Taboada y Claudia Rivera; Reunión Anual de Etnología, MUSEF, 18.8.16, juntamente con Françoise Fauconnier y Lilo Methfessel), Puno/Perú (Universidad Nacional del Altiplano, además Teatro Municipal, 11.7.16), Lima (3er Congreso Nacional de Arqueología, Ministerio de Cultura, 13.9.16), Trujillo (Ministerio de Cultura, 14.9.16), Potosí (12.10.16, juntamente con Rosario Saavedra). Organizó excursiones a la isla Pariti del Lago Titicaca (con el Centro Cultural Alemán, 11.6.16) y al valle de Zongo (con socios y colaboradores de la SIARB, 3.10.16). Dirige el proyecto de registro de arte rupestre en el municipio de La Paz, juntamente con el arqueólogo Miguel Torrico, auspiciado por la SIARB y el H. Gobierno Municipal de La Paz. Participó en el simposio internacional "Whale on Rock" (representaciones de ballenas en el arte rupestre), organizado por el Museo de Uslan, Sud Corea, del 19 al 23 de junio, 2017, donde ofreció una conferencia de los autores José Berenguer (Museo Chileno de Arte Precolombino) y M. Strecker sobre el tema: Representaciones de ballenas y otros *cetáceos* en el arte rupestre de Chile y Perú.

**Claudia Rivera** es codirectora del Proyecto Arqueológico Pulacayo junto con Heather Lechtmann y Pablo Cruz. Las investigaciones de este proyecto se enfocan en la metalurgia prehispánica durante el Horizonte Medio en el sur de Bolivia. Entre el 5 y 7 de enero de este año participó en el Taller Internacional Representaciones Actuales de las Culturas Precolombinas en los Museos Andinos, organizado en Sucre por el Institute of Andean Research (IAR). Como parte del trabajo con el Laboratorio de Tecnologías Aditivas de las Carreras de Antropología y Arqueología de la UMSA y en coordinación con el Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la UMSS, editó con Walter Sánchez el libro: Otras Miradas Presencias Femeninas en una Historia de Larga Duración. Este volumen contiene 11 trabajos sobre aspectos de género estudiados desde la arqueología. Dentro del convenio de cooperación entre el Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas de la UMSA y la SIARB se encuentra trabajando sobre temas de arte rupestre en el altiplano y ceja de selva del departamento de La Paz.

**Pilar Lima** ofreció una conferencia sobre el arte rupestre de Oruro (12.10.16), en el marco de la celebración de los 30 años de la SIARB en Bolivia. Junto a Marco Antonio Arenas y Constanza Tocornal (Chile), desde 2014 implementa el Proyecto Yaraque, consistente en el registro de sitios arqueológicos y patrimonio etnográfico relacionado a sitios de arte rupestre en Totora - Oruro. Actualmente trabaja en proyectos de impacto arqueológico y ambiental, centrados principalmente en el departamento de Santa Cruz.

**Lilo Methfessel** participó como representante de la SIARB en la 1ª Mesa de Arqueología en Tarija (7.7.2016). En agosto de 2016 ofreció una conferencia sobre arte rupestre de Bolivia en la universidad de Tarija.

**Rosario Saavedra**: En agosto del 2016, realizó el registro y diagnóstico de las pinturas rupestres de la localidad de Thamari en el Municipio de Potosí con la finalidad de un convenio de trabajo a futuro con la SIARB. En septiembre, participó del Simposio 30 años de la SIARB en la UMSA, con la exposición de Pinturas rupestres en Thamari. En octubre, junto a Matthias Strecker, dieron una conferencia en la Casa Nacional de Moneda. En octubre se tomó contacto con la Alcaldía de Puna para hacer llegar una solicitud de apoyo a la SIARB.

**Carola Condarco** inspeccionó los sitios de pinturas rupestres Incamachay y Pumamachay en el Depto. de Chuquisaca y escribió un informe con documentación fotográfica para el archivo de la SIARB.

**Rainer Hostnig** reside desde noviembre del 2016 nuevamente en el Cusco donde continua con el registro de sitios rupestres del departamento. Documentó varios sitios precolombinos y postcolombinos desconocidos en las provincia de Acomayo y Espinar; en el Valle Sagrado un sitio con petroglifos perteneciente al distrito de Maras y en Calca pinturas rupestres asociadas a tumbas, ubicadas al lado de la carretera asfaltada Cusco-Urubamba, a corta

distancia de la capital distrital. En tres viajes de varios días a la provincia Espinar recopiló datos y material gráfico para un libro sobre el arte rupestre de la provincia. En el mes de abril visitó el distrito de Singa en Huánuco donde realizó la documentación de pinturas rupestres en la cuenca alta del río Marañón, en la vertiente oriental de los Andes.

**María Pía Falchi**: Desde el año 2010 es miembro integrante del Comité para el Desarrollo Sustentable de la Regiones Montañosas de la República Argentina, dependiente de la Secretaría de Ambiente y Desarrollo Sustentable de la Nación. El objetivo principal del mencionado Comité es la articulación y discusión de estrategias que se lleven a cabo en las áreas de montañas entre los distintos organismos competentes. - En el mes de junio realizó una campaña a la localidad arqueológica Las Juntas, departamento de Guachipas (Salta, Argentina), durante la cual se registraron nuevos sitios con arte rupestre. Las prospecciones y excavaciones efectuadas contribuirán a completar el cuadro cronológico de la región. - En el mes de agosto participó del XIX Congreso Nacional de Arqueología Argentina. Presentó dos ponencias: **"**La imagen de la lagartija en la iconografía prehispánica del noroeste argentino: una propuesta tipológica", con D. Kligmann, y "Nuevas líneas de evidencia de la ocupación prehispánica de la localidad arqueológica Los Colorados (dpto. Independencia), La Rioja", con G. Guraieb, E. Carro, M. Rambla y L. Gutiérrez. Asimismo, participó del II Congreso Nacional de Arte Rupestre exponiendo el trabajo en colaboración con M. M. Podestá: "Escutiformes, plumas y camélidos: Arte rupestre de la microrregión Quebrada de Ablomé (Guachipas, Salta)."

**Nuevos Socios**

Damos la bienvenida a los siguientes nuevos socios de la SIARB: Isabel Mesa, La Paz; Anthropos Institut, St. Augustin, Alemania.

*Escena de caza en las pinturas arcaicas del Valle de Zongo, Depto. de La Paz. Foto: Matthias Strecker (DStretch, canal crgb).*

# Noticias Internacionales

### Patrimonio Mundial "Líneas y Geoglifos de Nasca y Palpa", Perú

El 14 de julio de 2016, durante una de las sesiones de trabajo de la 40° Reunión del Comité del Patrimonio Mundial de la UNESCO que se celebró en la ciudad de Estambul en Turquía, el Comité aprobó a solicitud del Estado peruano el cambio de la denominación del sitio Patrimonio Mundial, "Líneas y Geoglifos de Nasca y Pampas de Jumana" por el de "**Líneas y Geoglifos de Nasca y Palpa**", a través de la Decisión 40COM 8B.3/WHC, publicada en su portal web.

Como se sabe, las "Líneas y Geoglifos de Nasca y Palpa", inscritos en el año 1994 por la UNESCO, constituyen una de las zonas arqueológicas más sorprendentes del mundo y una muestra excepcional del sistema de creencias de las sociedades prehispánicas que habitaron la costa sur del Perú entre los 500 AC (Chavín, Paracas) hasta los 500 DC (Nazca). En este sentido, sobre una extensión de 75.358,47 hectáreas en el actual territorio de las provincias de Nasca y Palpa, los antiguos pobladores de la región dibujaron sobre el suelo desértico miles de figuras zoomorfas, antropomorfas y líneas o campos barridos de gran magnitud, variedad y precisión geométrica. Con ellas transformaron un extenso territorio yermo en un paisaje cultural con alta connotación simbólica, ritual y social.

En mérito a ello, el cambio de denominación responde a que el área donde se encuentra la mayor concentración de líneas y geoglifos se localiza justamente en las pampas desérticas de las provincias Nasca y Palpa, cubriendo un área mayor a 450 km$^2$ y, como tal, fue incluida en la Lista del Patrimonio Mundial. La anterior denominación excluía a las pampas de Palpa, lugar en donde, precisamente, se encuentra la segunda concentración más grande de líneas y geoglifos de la región. Los nombres de "pampas de Nasca" y "pampas de Palpa" derivan de la división política entre ambas provincias y, en efecto, han sido y son reconocidas por las autoridades y la población local.

El Ministerio de Cultura del Perú saluda la decisión del Comité del Patrimonio Mundial de la UNESCO, la cual contribuye y anima al Estado peruano a proteger y difundir cada vez más y mejor estas figuras que son testimonio del genio creativo de los antiguos pobladores peruanos que las desarrollaron a lo largo de su devenir histórico, y enriquecen nuestro legado cultural. (Fuente: Ministerio de Cultura, Perú, 21 julio de 2016)

### Tesoro paleolítico de Ekain (España) en internet

El tesoro de arte rupestre paleolítico de la cueva de Ekain en Deba (Guipúzcoa, norte de España), cerrada al público por motivos de conservación, podrá ser admirado desde cualquier lugar del mundo gracias a la digitalización de sus pinturas a través de una innovadora herramienta informática. Aunque la cueva tiene una réplica, Ekainberri, en Zestoa, que reproduce las obras originales de hace 14.000 años y que el público puede visitar, el trabajo de digitalización permitirá a partir de ahora universalizar el acceso a esta cavidad, declarada en 2008 por la Unesco Patrimonio de la Humanidad.

El viceconsejero de cultura vasco, Joxean Muñoz, presentó esta herramienta, creada por la empresa Madpixel por encargo del Gobierno Vasco, en colaboración con el Grupo de Investigación de Arte Rupestre de la Universidad del País Vasco (UPV). Según explicó Koldo García, responsable de Madpixel, la tarea ha consistido en escanear o digitalizar los paneles principales de Ekain, para obtener lo más importante del arte parietal que alberga y la práctica totalidad de las figuras de caballos y osos que la hacen casi única en Europa. "El proyecto ha sido un reto porque hemos trabajado por primera vez en el interior de una cueva y con enormes exigencias de conservación", comentó el experto, quien explicó que aunque esta empresa ha desarrollado y aplicado esta tecnología en cientos de pinturas, techos, fachadas, prendas y otros objetos en museos de todo el mundo, es la primera vez que lo hace con arte paleolítico rupestre. El trabajo incluye fotografías macro y capturas infrarrojas que permiten apreciar con mayor nitidez -hasta punto imposible para el ojo humano- las figuras, el contorno e incluso la técnica usada por los artistas prehistóricos, además de generar panorámicas interactivas en 360 grados de las principales salas de la cueva. Las pinturas prehistóricas de Ekain podrán apreciarse así con una calidad y un nivel de detalle inédito, junto a contenidos explicativos que persiguen también un fin educativo. Todo el material estará a disposición de la ciudadanía, mediante una aplicación para móviles y tabletas, que se puede descargar libre y gratuitamente tanto en iOS como Android, y una versión web (www.euskadi.eus/gobierno-vasco/ekain), ambos con un visor de imágenes gigapíxel y textos en euskera, español, inglés y francés. (Fuente: La Razón, La Paz, 27.10.16)

### Réplica "Lascaux 4" abrió para el público en diciembre 2016

"Es la primera vez que se reconstituye la cueva de Lascaux integralmente", señaló el arqueólogo Jean-Pierre

Chadelle, miembro del grupo de científicos que supervisaron este proyecto colosal. El sitio original, amenazado por una proliferación de hongos y de algas verdes debido a una importante afluencia de visitantes, está cerrado al público desde 1963. Durante varios años los visitantes tenían que conformarse con "Lascaux 2", una réplica del 90% de las pinturas de la cueva original, que acogió desde 1983 a más de 10 millones de personas. Pero, con apenas "veinte minutos de introducción de arte rupestre y veinte minutos de visita de la cueva, los visitantes se quejaban de que era demasiado corto", explicó André Barbé, director general de Semitour Périgord, a cargo de la gestión del sitio que ahora cerrará sus puertas al público. Paralelamente, una exposición itinerante, llamada "Lascaux 3", recorre el mundo desde 2012.

En la nueva réplica, que reproduce integralmente las pinturas de la cueva de Lascaux a escala real, los visitantes pueden ver copias exactas de todos elementos realizados hace 18.000 años y que desde 1979 hacen parte de la lista de Patrimonio mundial de la Unesco. El objetivo de este nuevo proyecto científico, artístico y turístico, realizado en un espacio de 8.500 $m^2$, es hacer sentir a los visitantes las "mismas emociones" que tuvieron los cuatro adolescentes que descubrieron por casualidad el excepcional santuario prehistórico.

La visita comienza con una réplica del exterior de la colina de Lascaux, incluyendo los ladridos del perro que descubrió la apertura semi-camuflada de la cueva. Una vez dentro, los visitantes estarán sumidos en un primer momento en la oscuridad total. Luego, el recorrido comienza en medio de una luz tenue que se prende y apaga en función del paso de los turistas. Después de una media hora consagrada a la "contemplación" llega el tiempo de la "comprensión". Una escenografía de 700 $m^2$ pone en perspectiva las pinturas, con estudios detallados de los principales dibujos y una visión general de los últimos descubrimientos (bocetos, borradores, añadidos) revelados por los avances tecnológicos.

Construida en una estructura de hormigón de 150 metros de largo, semi-subterráneo, esta réplica reproduce las dimensiones, el relieve del suelo y la pendiente de la cueva original. Para reproducir de la manera más fiel posible la roca en la que los pintores de Lascaux desplegaron su arte, las autoridades pidieron la ayuda de expertos de la restauración pero también del mundo cinematográfico, que desarrollaron varias técnicas para reproducir la "epidermis mineral" de la piedra. En cuanto al color de las pinturas, se utilizaron pigmentos naturales aplicados en capas sucesivas para reproducir el color y la textura del impresionante conjunto de dibujos rupestres de bisontes, caballos, ciervos y cabras, conocidos en todo el mundo. Los equipos de pintores, escultores, moldeadores, soldadores y cerrajeros trabajaron durante cuatro años para realizar esta nueva réplica, con un coste total de 66 millones de euros. (Fuente: noticias.terra.com | 9 de diciembre de 2016)

**In memoriam Georgia Lee (1926-2016)**

El reciente fallecimiento de la Dra. Georgia Lee en julio de 2016 deja un gran vacío en la arqueología de la Isla de Pascua y del arte rupestre de las islas de Polinesia.

Georgia Lee empezó sus estudios en la carrera de artes plásticas obteniendo un título (B.A.) en arte y pedagogía en 1948. Sin embargo, mucho más tarde, a la edad de 45 años, decidió volver a estudiar y en 1978 consiguió su título de Master (M.A.) en historia de arte en la universidad de Santa Barbara, California. Continuó sus estudios en la universidad de Califonia en Los Angeles, donde en 1986 obtuvo su doctorado en arqueología con su tesis sobre el arte rupestre de la Isla de Pascua, tratando un vasto corpus de grabados y pinturas rupestres por primera vez en forma sistemática e incluyendo una excelente documentación gráfica, resultado de sus trabajos de campo por seis años. También documentó y estudió arte rupestre en Hawai y California.

En 1981 Georgia Lee fundó con otros la Easter Island Foundation con los objetivos de promover los estudios científicos en la Isla de Pascua ("Rapa Nui" en idioma nativo) y sensibilizar a la población sobre el patrimonio cultural y la necesidad de su preservación; también logró organizar una biblioteca con literatura especializada sobre la isla y dio becas a jóvenes nativos para que pudieran estudiar en universidades en tierra firme de Chile. Además, ella fue editora de la revista Rapa Nui Journal. En 1985 Georgia conoció a Frank Morin, un físico jubilado quien se convirtió en su pareja y colaborador; le acompañó a numerosos sitios de arte rupestre en Polinesia y California y se ocupó de los registros topográficos.

Sus numerosas publicaciones incluyen: The Portable Cosmos: Effigies, Ornaments, and Incised Stones from the Chumash Area (1981); An Uncommon Guide to Easter Island (1981); Rock Art and Cultural Resource Management (1991); Rock Art of Easter Island. Symbols of Power, Prayers to the Gods (1992); The Chumash Cosmos: Effigies, Ornaments, Incised Stones and Rock Paintings of the Chumash Indians (1997); Spirit of Place, Petroglyphs of Hawai'i (1999, varias ediciones); A Day with a Chumash (1999, un libro para niños); Te Moana Nui. Exploring the Lost Isles of the South Pacific (2001); Rapa Nui, Island of Memory (2006).

En un ensayo del año 1992 G. Lee explica de forma convincente que los dibujos deben ser una parte imprescindible de cualquier estudio del arte rupestre. Ella produjo registros gráficos de alta calidad, pero también croquis y pinturas de los paisajes que visitó.

Otras facetas de su vida fueron: su amistad con la gente nativa de las islas del Pacífico y sus profundos conocimientos de las antiguas tradiciones, mitos y creencias de esa región - pero también de California, plasmadas en obras de arte rupestre.

Georgia Lee inspiró a muchas personas que tuvieron la suerte de conocerla, algunas de las cuales decidieron trabajar también como arqueólogos. Ella siempre estaba dispuesta a colaborar con todos los que la contactaron solicitando informaciones. Tenía amigos en prácticamente todo el mundo, muchos de los cuales solo conocía por email, su medio de comunicación preferido. (Fuente: Easter Island Foundation y datos propios)

**In memoriam Daniel Arsenault (1957-2016)**

El Prof. Daniel Arsenault, catedrático del Depto. de Historia de Arte en la Universidad de Québec / Canadá falleció trágicamente en un accidente en julio de 2016. Será recordado como experto en arte rupestre e investigador de la cultura Moche (Mochica), Perú.

En 1984 Arsenault concluyó su tesis de masterado (MSc) en la Universidad de Montréal sobre el fenómeno de la muerte en las creencias de Moche, en 1994 sus tesis de doctorado sobre simbolismo, relaciones sociales y poder en los contextos de sacrificios de los Moche. Estas investigaciones implicaron el estudio de 15 colecciones en museos de 10 países.

Posteriormente Arsenault concentró sus estudios en el arte rupestre y patrimonio indígena de Canadá, con énfasis particular en las pinturas y los grabados rupestres de las regiones "Canadian Shield" y Árctica oriental. En las últimas dos décadas, él se convirtió en uno de los expertos más influyentes sobre arte rupestre canadiense, como se refleja en sus 30 publicaciones sobre esta temática. Sus proyectos de investigación se destacan por documentaciones extensas y sus conocimientos profundos del mundo espiritual de los indígenas. Su humildad contribuyó a sus buenas relaciones con miembros de numerosas comunidades indígenas. En 2011 y 2012 dirigió talleres internacionales sobre arte rupestre que se enfocaron en cronología, conservación, interpretación y preservación de estas manifestaciones culturales.

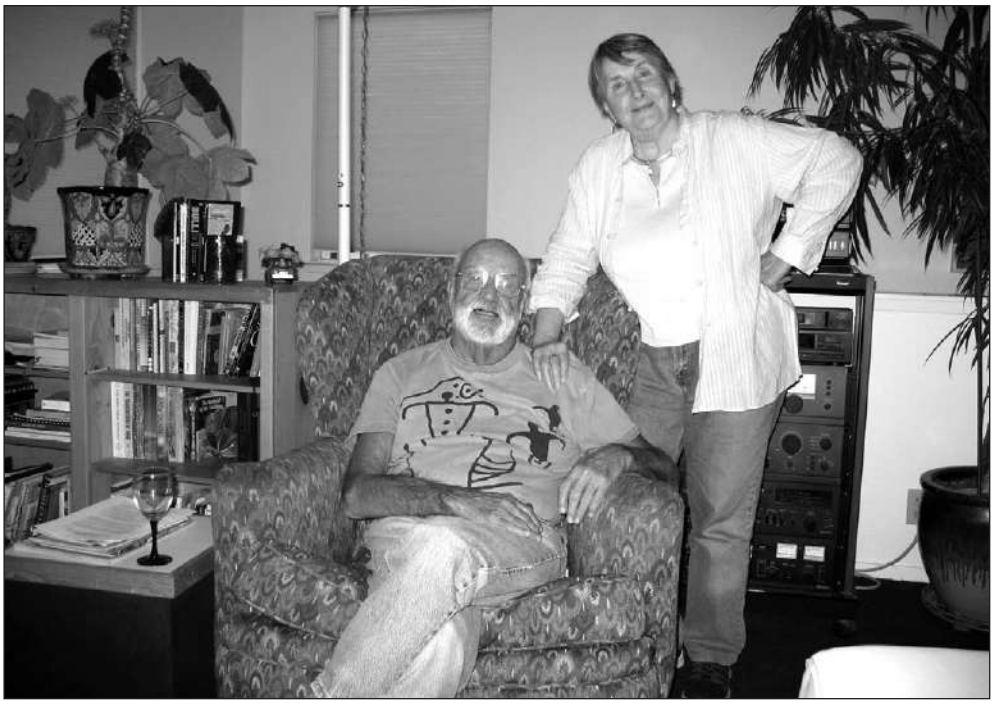
Con la muerte de Arsenault, el mundo científico perdió a un destacado investigador de Arqueología y Antropología. (Aron Mazel y George Nash)

**Reconocimiento a la labor de Polly Schaafsma, EE.UU.**

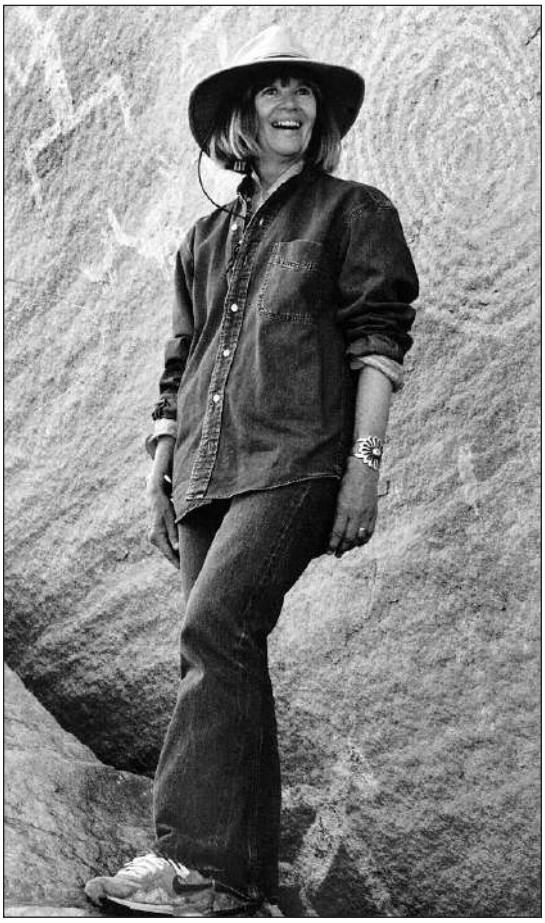
En mayo de 2016, Polly Dix Schaafsma, conocida investigadora del arte rupestre del suroeste de Norte América, recibió dos distinciones significativas. Dos universidades, Colorado University - Boulder y University of New Mexico, le confirieron el título de *Doctor honoris causa*. Estas distinciones son un merecido reconocimiento a sus múltiples investigaciones y publicaciones que lograron clasificar el arte rupestre dentro de ciertas culturas prehistóricas e históricas y períodos cronológicos. En una entrevista, Schaafsma explicó que con sus estudios ella empezó a reconocer patrones de arte rupestre en el paisaje y se preguntó por qué la gente nativa creó estas manifestaciones y cómo el arte puede ayudar a entender su cosmovisión, valores culturales y sus intereses. La investigadora logró mayor entendimiento de las imágenes etnográficas y arqueológicas de los indígenas Pueblo tomando en cuenta representaciones en arte rupestre, murales de *kivas* (estructuras de ceremonias religiosas), escudos y la iconografía de las figuras *kachinas*.

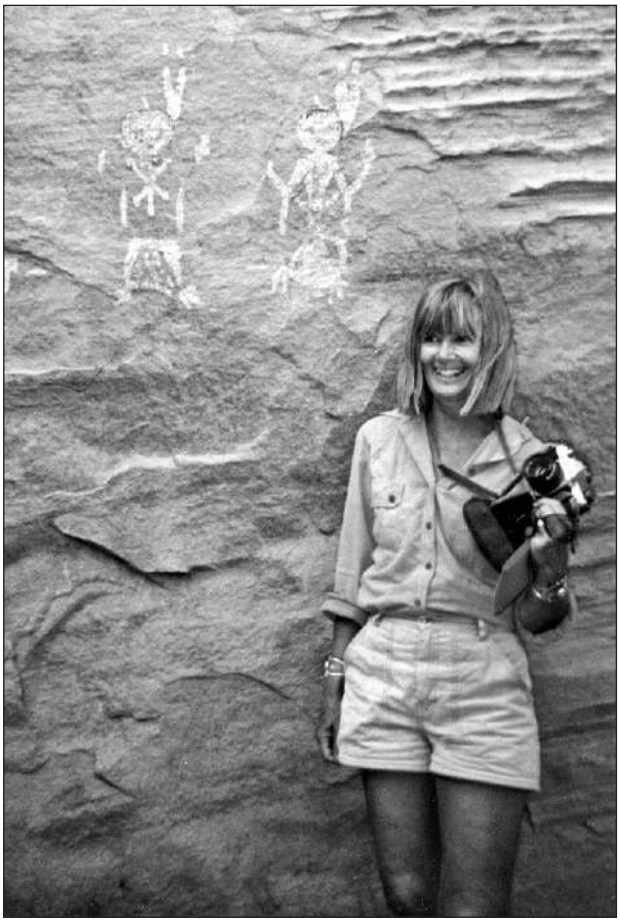
Polly Schaafsma obtuvo los títulos de BA en historia de arte (1957) y MA en antropología (1962). Empezó a estudiar arqueología y arte rupestre a partir del año 1961 trabajando en vastas regiones del SO de Norteamérica y también en el estado mexicano de Chihuahua, apoyado por su esposo, el antropólogo Curtis Schaafsma. Ha trabajado para varias instituciones académicas, entre ellas el Museum of New Mexico, Santa Fe. Es autora de 10 libros y numerosos artículos, incluyendo "Southwest Indian Pictographs and Petroglyphs" (1965), "Rock Art in New Mexico" (1972), "Indian Rock Art of the Southwest" (1982, libro publicado en 10 ediciones), "Warrior, Shield, and Star: Imagery and Ideology of Pueblo Warfare" (2000), "Images and Power: Rock Art and Ethics" (2013). En este último libro, la autora trata las cuestiones éticas que los investigadores de arte rupestre tienen que enfrentar; considera conceptos de tiempo, espacio y paisaje y reflexiona sobre posiciones diferentes sobre el arte rupestre de la ciencia occidental – incluyendo una documentación detallada e informaciones etnográficas – y por otro lado de las tradiciones indígenas orales, llegando a la cuestión de quién es dueño de este patrimonio. En sus conclusiones, la autora expresa que la colaboración entre los investigadores y miembros de los pueblos indígenas tiene como resultado una perspectiva amplia sobre el arte rupestre aunque no siempre será posible conciliar las distintas posiciones.

En el anuncio de la distinción, Colorado University - Boulder expresó que Schaafsma a lo largo de 50 años logró resultados profesionales en la investigación del arte rupestre en el Suroeste de los EE.UU. teniendo también un impacto mayor en los estudios del arte rupestre a nivel mundial. Por su parte, University of New Mexico destacó que sus publicaciones cambiaron la noción de que el arte rupestre es idiosincrático y muy difícil de datar e interpretar. (Amy Gilreath – Paul Weideman – Tessie Naranjo)



*Georgia Lee y su compañero Frank Morin. Foto: Paul Bahn (2007).*





*Polly Schaafsma en sitios de arte rupestre del NO de los EE.UU. (Fotos: cortesía P. D. Schaafsma).*

*Comentario: Felicitamos a la Dra. Schaafsma por este reconocimiento. Recordamos agradecidos su participación en nuestro Congreso en La Paz en 2012.*

**Asociación de Estudios de Arte y Paisajes Rupestres del Perú (ASEARP)**

En Lima, se ha fundado la Asociación de Estudios de Arte y Paisajes Rupestres del Perú (ASEARP), que reúne un grupo de jóvenes arqueólogos interesados en el estudio de estas manifestaciones prehispánicas peruanas; surge por la necesidad de contar con un espacio de investigación y discusión abierto y democrático para todos aquellos interesados en la materia.

La primera directiva está conformada por los arqueólogos: Renzo Ventura Ayasta - Presidente (Universidad Nacional de Trujillo), Carlos Morales Castro - Vicepresidente (Universidad Nacional Mayor de San Marcos), Mónica Suárez Ubillus - Secretaria (Universidad Nacional Federico Villareal), Aurora Zavaleta Rodríguez - Tesorera (Universidad Nacional Santiago Antúnez de Mayolo) y Miguel Norabuena Romero - Vocal (Universidad Nacional Santiago Antúnez de Mayolo).

Los objetivos de dicha asociación son:

- Promover la investigación científica del arte y los paisajes rupestres del Perú.
- Fomentar la protección y conservación del arte rupestre y su contexto ecológico en territorio peruano.
- Estandarizar el registro y los procesos de documentación de los sitios de arte rupestre a nivel nacional.
- Organizar una biblioteca y archivo principal que permita reunir bibliografía y un registro objetivo sobre los sitios de arte rupestre dentro del territorio peruano.
- Impulsar la divulgación de las investigaciones en arte rupestre mediante publicaciones científicas, publicaciones informativas y exposiciones.

Actualmente, la directiva se encuentra trabajando para realizar la presentación formal de la asociación y en la creación de materiales educativos y de una web responsable que posibilite el acercamiento hacia el arte rupestre del país por parte de instituciones educativas y público interesado.

*Comentario: Felicitamos a los colegas peruanos por esta importante iniciativa. Ya empezamos nuestra colaboración entre ambas instituciones. Entregamos un lote con todas las publicaciones de la SIARB para la biblioteca y el archivo de la ASEARP.*

**Arte rupestre en la reunión anual 2016 de la SAA**

La Society for American Archaeology (SAA) realizó su 81a reunión anual en Orlando, Florida, EE.UU. del 6 al 8 de abril, 2016. Los estudios de arte rupestre estuvieron presentes en dos sesiones: "Arte rupestre. Metodología e interpretación en la arqueología de los sitios" (Lenville Stelle, coord.), incluyendo numerosas ponencias sobre aspectos tecnológicos, y "Arte rupestre y espacios sagrados: recientes aproximaciones al estudio de paisajes rituales" (Mark Wagner, coord.) que enfocó la importancia de la ubicación de las representaciones rupestres. Además, se presentaron ponencias sobre arte rupestre en otras sesiones, tratando por ejemplo el sitio de Oxtotitlán (Guerreo, México), el uso de ocre en las culturas antiguas, rituales evidenciados en el arte rupestre de Amatitlán (Guatemala), arte rupestre de Puerto Rico y de Arequipa (Perú). En la página web www.saa.org se encuentran una lista y resúmenes de las presentaciones. (Karen L. Steelman)

**XIX Congreso Nacional de Arqueología Argentina (8-12 de agosto de 2016)**

Podemos afirmar que el XIX CNAA fue un éxito rotundo. Se llevó a cabo en la ciudad de San Miguel de Tucumán y su sede principal fue el hotel Abasto/Hilton. Hubo 1053 participantes acreditados (804 expositores, 249 asistentes). De ellos 123 fueron extranjeros (72 chilenos, 23 brasileros, 14 uruguayos, 8 peruanos, 5 estadounidenses y un francés). Los participantes argentinos provinieron de todas las provincias del país. Hubo 56 espacios de exposición: sesión de posters (1), mesas de comunicaciones regionales (5) y de estudiantes (1), mesas redondas (4) y simposios (45). En dichos espacios se presentaron 860 ponencias. Se destaca la diversidad temática y la realización de 5 mesas redondas y simposios que versaron sobre temáticas vinculadas a Pueblos Originarios, Movimientos Sociales y Derechos Humanos. Respecto a ediciones anteriores de los Congresos Nacionales, se duplicó la cantidad de mesas redondas y simposios, y se incrementó en un 45% la cantidad de ponencias presentadas.

Todo esto significó un importante desafío para los organizadores y la Universidad Nacional de Tucumán, que no dejaron ningún detalle librado al azar y trabajaron incansablemente para que todo saliera a la perfección.

El arte rupestre, si bien no contó con un simposio específico, estuvo presente mayoritariamente en el simposio "De la imagen a los contextos, sobre las maneras de abordar e interpretar la producción visual en arqueología", coordinado por Inés Gordillo y Mara Basile, con la relatoría de Alvaro Martel, donde se presentaron 21 trabajos. Fue una propuesta interesante que permitió ampliar la discusión relacionando

las representaciones provenientes de diferentes soportes (arte rupestre, cerámica, calabazas, geoglifos, placas y figurinas). Asimismo, en las mesas de comunicaciones regionales y otros simposios se presentaron una veintena de ponencias que trataban sobre arte rupestre.

Entre los aportes al mencionado simposio se pueden mencionar algunos a modo de ejemplo. La ponencia de A. Callegari y S. de Acha, "Construcciones de piedras de colores del norte riojano. Diseños, colores e identidad", se destacó por aportar nuevos datos sobre un tipo de registro arqueológico poco frecuente en Argentina como son las construcciones de piedras de colores (Las Eras Viejas, Norte de La Rioja). Se presentaron nuevos casos, planimetría actualizada, resultados de excavaciones y fechados radiocarbónicos. Por su parte, D. Fiore y A. Acevedo en su trabajo, "El arte rupestre de la localidad Viuda Quenzana revisitado (Extremo Sur del macizo del Deseado, Santa Cruz, Patagonia argentina): Presentación de nuevas evidencias y primeros resultados de análisis", identificaron 45 nuevos sitios producto de prospecciones sistemáticas y caracterizaron tres sectores de paisaje definidos de acuerdo a características topográficas y altitudinales. Luego de un exhaustivo análisis de las representaciones rupestres propusieron que las diferencias registradas se deberían a distintas actividades efectuadas en cada sector. El trabajo de M. Lepori y A. Martel, "Pintar o grabar, esa es la cuestión. Técnicas de producción de arte rupestre durante la transición hacia la producción de alimentos (ca. 5500- 1500 A.P.) en Antofagasta de la Sierra, Catamarca", planteó un análisis basado en la elección de técnicas de ejecución del arte rupestre para un período acotado. Los autores observaron que a lo largo del tiempo comenzó a decrecer la utilización de la técnica de la pintura y a incrementarse la utilización de las diversas variantes del grabado. Este cambio coincidió con la transición hacia la producción de alimentos y con procesos de restricción de movilidad y territorialidad creciente. El aporte de A. Recalde y E. Colqui, "Algo más que camélidos…Las representaciones de animales del Cerro Colorado (Sierras del Norte, Córdoba) y su papel en la construcción de identidades", brindó nuevos datos respecto del repertorio de representaciones de zoomorfos de esta emblemática localidad. Asimismo, cabe destacar el aporte de los colegas chilenos que contribuyeron a ampliar y profundizar el debate.

En el plenario del congreso quedó vacante la sede de la edición Nº XX correspondiente al año 2019, por lo cual será menester de la Comisión Permanente de los CNAA su gestión. (Informe de Pia Falchi)

**Segundo Congreso Nacional de Arte Rupestre, Río Cuarto, Argentina**
**(30 de noviembre - 2 de diciembre de 2016)**

La Universidad Nacional de Río Cuarto fue la institución anfitriona del Segundo Congreso Nacional de Arte Rupestre llevado a cabo en la ciudad de Río Cuarto (Córdoba). El encuentro se organizó en cinco coloquios, contó con cinco conferencias y una videoconferencia, así como también hubo un espacio para la exposición de posters.

El día miércoles 30 de noviembre comenzó el encuentro con el Coloquio I "Arte rupestre y técnicas de registro" que contó con seis contribuciones. Se discutió sobre la utilización de diferentes técnicas como el relevamiento fotogramétrico, el escáner 3D, la aplicación de DStretch y su combinación con técnicas tradicionales. A continuación del acto inaugural se ofreció un vino de honor y la conferencia de André Prous "Diversidad y complejidad del arte rupestre brasileño". Por la tarde, en el Coloquio II "Arte rupestre y marcos teóricos" se presentaron nueve ponencias que ofrecieron variadas aproximaciones teóricas al estudio de las representaciones rupestres.

El día jueves 1 de diciembre se inició la jornada con el Coloquio III "Arte rupestre americano" que incluyó 14 presentaciones. En las mismas se expusieron las novedades y los avances de las investigaciones en sitios arqueológicos con arte rupestre de diferentes regiones de la Argentina. En este bloque temático se incluyó la conferencia de Teresa Vega "El arte rupestre del norte neuquino. Las formas y sus valores". Asimismo, por la tarde se desarrolló la video conferencia de Dario Seglie "New paradigms for rock art: a second 'mea culpa d´un sceptique' for *homo neanderthalensis*?". Luego del espacio de presentación de posters, continuaron la presentaciones y a continuación, Leonel Cabrera brindó una conferencia sobre "Nuevos territorios rupestres: Los petroglifos del norte de Uruguay".

El último día del congreso se presentaron cinco exposiciones en el Coloquio IV "Arte arqueológico" en el cual se expusieron estudios sobre arte mobiliar. Entre los trabajos presentados puede destacarse el estudio de Silvia Cornero de las colecciones cerámicas provenientes de la costa del río Paraná. La autora reflexiona en torno a la representación de cóndores en un ambiente completamente ajeno a la presencia de esta especie. Asimismo, Natalia Carden enfatizó el uso de las imágenes arqueológicas en la comunicación visual para evaluar la naturaleza de las redes de interacción social.

A modo de cierre, Sebastián Pastor presentó su conferencia "Comunicación, identidad y redes sociales prehispánicas. Arte mueble y rupestre del sur de las Sierras Pampeanas", en la cual compartió ejemplos de figurinas antropomorfas de su región de estudio. En el Coloquio V "Arte rupestre y transdisciplina" se presentaron seis contribuciones. Para concluir se presentó el Coloquio VI "Arte rupestre y su protección", con un aporte de Cristian Vitry acerca de sus trabajos de monitoreo de arte rupestre en un contexto minero.

El congreso se desarrolló sin contratiempos gracias a una esmerada organización, cabe destacar el aporte de los colegas uruguayos y chilenos que contribuyeron a ampliar y profundizar el debate. Es importante resaltar el esfuerzo de los organizadores del Primer Congreso Nacional de Arte Rupestre para concretar la publicación de "Imágenes rupestres: Lugares y Regiones" editado por Fernando Oliva, Ana María Rocchietti y Fátima Solomita Banfi. Este tomo, dividido en cinco secciones temáticas, reúne 53 trabajos presentados en la ciudad de Rosario en el año 2014.

En el plenario del congreso se decidió que la tercera edición del CONAR será en el primer semestre del año 2019. En ese mismo acto se votó a los miembros de la Comisión Permanente para la organización de los Congresos Nacionales de Arte Rupestre, que quedó conformada por: Fernando Oliva, Norma Ratto, María Pía Falchi, Alejandro García y Sebastián Pastor. El día sábado 3 de diciembre se organizó un paseo al Cerro Intihuasi para los participantes. (Informe de María Pia Falchi, INAPL, Buenos Aires)

**XI Simposio Internacional de Arte Rupestre, La Serena, Chile, octubre 2018**

En 1988 la SIARB organizó el I Simposio Internacional de Arte Rupestre (SIAR) en Cochabamba. Esta serie de reuniones científicas continuó en Bolivia y otros países sudamericanos (Chile, Argentina y Brasil), siempre participando la SIARB en su organización. El X SIAR se llevó a cabo en julio de 2014 en Teresina, Piauí, Brasil.

El XI SIAR se realizará en la ciudad de La Serena, Chile, en octubre de 2018, siguiendo algunas líneas de la organización de los eventos anteriores. En particular, el lema de este simposio será: **La investigación y gestión del arte rupestre en el siglo XXI**. Se dará especial énfasis a los avances en este campo en Sudamérica, sin embargo serán bien venidas las presentaciones de otros continentes. Este evento será auspiciado por: Museo Arqueológico La Serena; Depto. de Antropología, Universidad de Chile; Proyecto Fondecyt 1150776; y la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB). La primera circular salió en febrero de 2017 y especifica:

El XI SIAR tendrá una duración de 4 días y se aceptarán hasta un máximo de 12 **sesiones o simposios**. Cada sesión o simposio deberá contar con 2 o más coordinadores. Los interesados en presentar un simposio deben hacer llegar sus propuestas al correo oficial del Congreso xisiarlaserena@gmail.com incluyendo: 1) título del simposio, 2) coordinadores, 3) presentación del simposio (300 a 600 palabras) y 4) al menos 3 resúmenes de trabajos para ser incluidos en el simposio. Las **ponencias** tendrán una duración de unas 20 minutos seguidos de una discusión de hasta 10 minutos. Se debe enviar un resumen de un máximo de 200 palabras a los coordinadores de las sesiones quienes podrán rechazar propuestas no adecuadas. Aparte de las sesiones o simposios habrá la posibilidad de exponer **paneles gráficos**. Se debe enviar un resumen de los contenidos de un máximo de 200 palabras al correo oficial del evento indicado líneas arribas.

**La fecha máxima para proponer simposios es el día 30 de Octubre de 2017, mientras que para el envío de resúmenes de ponencias es el día 30 de Marzo de 2018**. A lo largo de los días del simposio se presentarán 4 **conferencias magistrales** de interés especial y que serán debidamente anunciadas. Los **idiomas oficiales** del XI SIAR serán español, portugués e inglés. En casos excepcionales, una comunicación podrá ser presentada también en otro idioma.

La organización del congreso coordinará una **excursión** para visitar sitios de arte rupestre dentro de la región, particularmente en el vecino valle de Limarí, donde se ubican conjuntos rupestres altamente conocidos como Valle El Encanto y San Pedro Viejo de Pichasca. Se informará de excursiones que se puedan realizar al Valle de Elqui, uno de los destinos turísticos más conocidos de Chile por sus paisajes y viñedos.

**Comisión Organizadora**: Andrés Troncoso (Depto. de Antropología, Fac. de Ciencias Sociales, Univ. de Chile); Angel Luis Durán Herrera (Museo Arqueológico La Serena); Matthias Strecker (SIARB); Freddy Taboada (SIARB); Marcela Sepúlveda (Univ. De Tarapacá, Instituto de Alta Investigación, Laboratorio de Análisis e Investigaciones Arqueométricas – Laboratorio de Arqueología y Paleoambiente, Arica, Chile); Dánae Fiore (CONICET - AIA – UBA, Buenos Aires, Argentina); M. Pia Falchi (Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano - INAPL, Ministerio de Cultura, Buenos Aires); Mercedes Podestá (Buenos Aires); Daniela Valenzuela (Depto. de Antropología, Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile).

Existen diferentes **cuotas de inscripción** para ponentes y oyentes. Ponentes: $US 120 (prepago hasta 30 junio de 2018: cuota rebajada de $US 100). Oyentes: $US 50 (prepago hasta 30 junio de 2018: cuota rebajada de $US 35). Estudiantes: $US 20.

Como en ocasiones anteriores, la SIARB se compromete a publicar un informe sobre el evento en su Boletín anual. Por otro lado, los organizadores conjuntamente con los coordinadores de las sesiones tratarán de encontrar posibilidades para la publicación de las actas.

Para mayores informaciones se puede visitar la página del simposio en facebook:

https://www.facebook.com/xisiar.laserena, o https://www.facebook.com/XI-Simposio-Internacional-Arte-Rupestre-2018-1751535354872594/ o bien dirigirse por correo electrónico a:

- Comisión Organizadora: xisiarlaserena@gmail.com
- Andrés Troncoso, atroncos@gmail.com
- Matthias Strecker, SIARB, strecker.siarb@acelerate.com
- Angel Luis Durán Herrera, Museo Arqueológico La Serena, angel.duran@museosdibam.cl

*Roca con grabado en el Valle del Encanto. Los participantes del XI SIAR (La Serena, octubre de 2018) podrán visitar este sitio.*

Boletín SIARB, No. 31: págs. 22-27, julio 2017. ISSN 1017-4346

**Freddy Taboada, Claudia Rivera, Pilar Lima y Matthias Strecker**
SIARB, La Paz

# Simposio "30 años de investigación del arte rupestre de Bolivia"

# *Symposium "30 years of rock art research in Bolivia"*

Recibido: 19 de enero, 2017 – Aceptado: 15 de marzo, 2017

**Resumen**

El simposio "30 años de investigación del arte rupestre de Bolivia" se realizó en la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), La Paz, el 28 de septiembre de 2016. Se ofrecieron homenajes a los investigadores Carlos Methfessel y Carlos Kaifler, una conferencia magistral de Freddy Taboada y 19 ponencias que presentaron un amplio panorama del arte rupestre en el país y ejemplos de nuevos proyectos de estudio. Además se realizó un Taller con grupos de trabajo que presentaron observaciones y recomendaciones respecto a futuras investigaciones, campañas educativas, etc.

**Palabras claves:** Bolivia, investigación del arte rupestre

***Abstract*** [1]

*The symposium "30 years of rock art research in Bolivia" was held at UMSA University, La Paz, in September 2016. Freddy Taboada presented a review of research carried out by SIARB members over the last three decades, 19 short papers were given on rock art in different parts of Bolivia as well as new projects. A special tribute was paid to researchers Carlos Methfessel y Carlos Kaifler. Groups in a workshop also presented observations and recommendations on future research, educational initiatives, etc.*

***Key words:*** *Bolivia, rock art research*

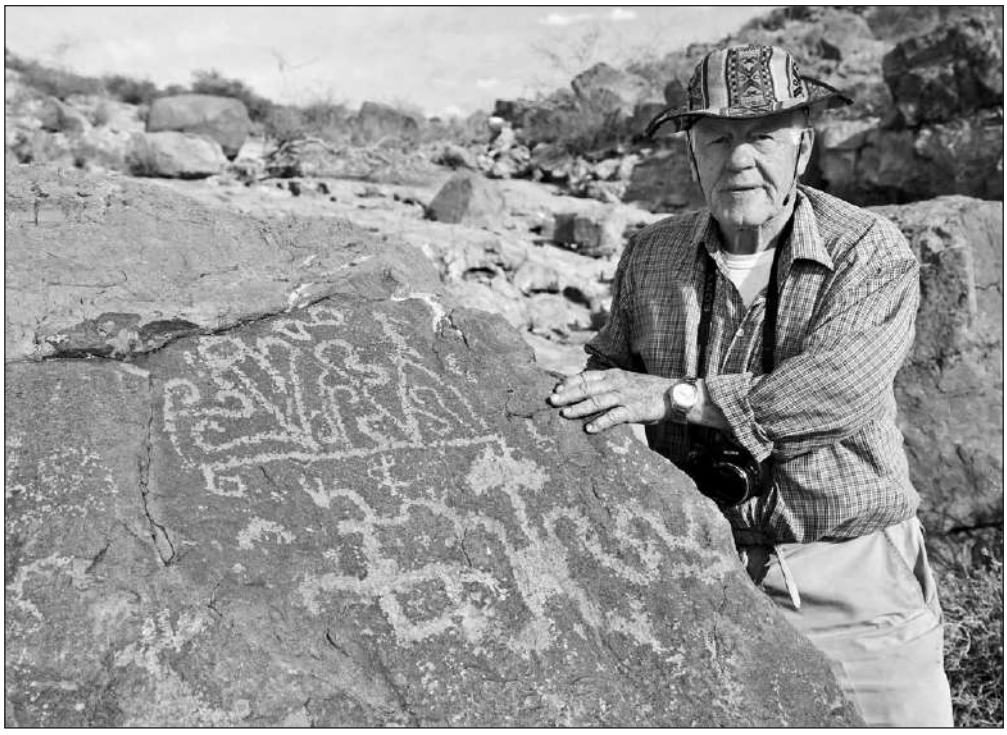
Este evento se realizó en el Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas (IAA) de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), La Paz, el 28 de septiembre de 2016, auspiciado por el IAA y la SIARB. Su objetivo principal fue evaluar el estado actual de los estudios del arte rupestre en Bolivia, ampliando y actualizando el análisis ofrecido hace cuatro años (Taboada et al. 2012). Asistieron investigadores y socios de la SIARB, estudiantes de la UMSA y público general.

## Homenaje a dos investigadores

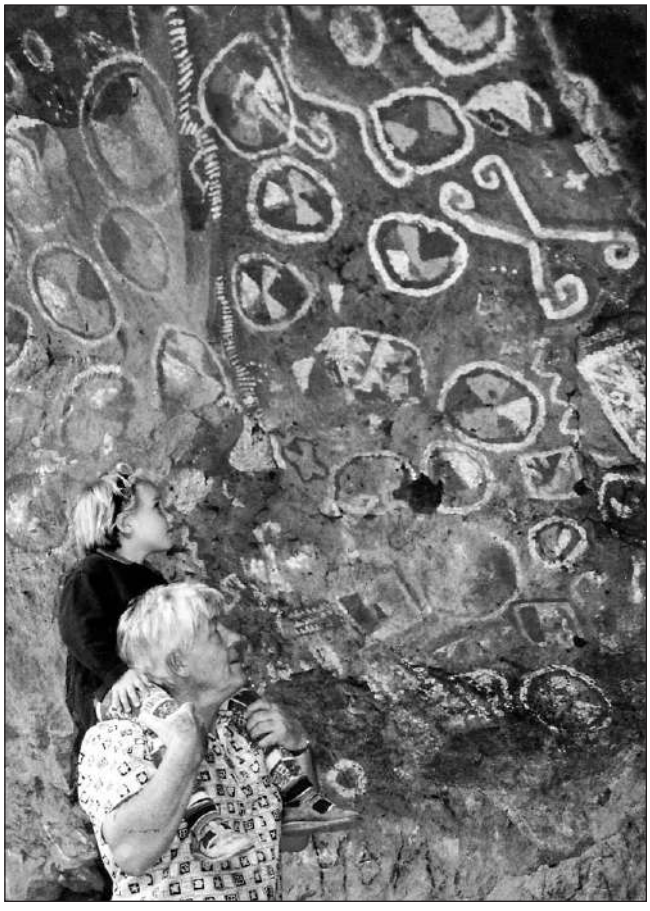
El evento empezó con un homenaje a dos investigadores meritorios quienes acompañaron a la SIARB por muchos años: Carlos Methfessel, Tarija, y Carlos Kaifler, Santa Cruz.

Desde 1985, **Carlos Methfessel** registra y documenta con fotografías sitios de arte rupestre en Tarija y los departamentos vecinos de Chuquisaca y Potosí. Sin embargo, su interés en el arte rupestre empezó mucho antes. Como niño acompañó al famoso investigador alemán Prof. Hermann Trimborn al sitio Rinconada de la Victoria en el año 1956. Desde 1989 trabajó como representante de la SIARB en Tarija, cargo que después pasó a su hija Lilo. Su trabajo inmenso, con innumerables viajes a sitios arqueológicos y de arte rupestre, se refleja en numerosos informes inéditos y un gran archivo fotográfico. En 1999 compiló el documento "Registro de sitios de arte rupestre en Tarija - Chuquisaca - Potosí, lugares registrados hasta agosto de 1999", con una lista de 30 páginas, registró unos 480 lugares en Tarija, 140 en Chuquisaca y 12 en Potosí, todos visitados por él personalmente. Por supuesto, hasta ahora la cantidad de sitios ha aumentado todavía en gran medida. Carlos Methfessel ha

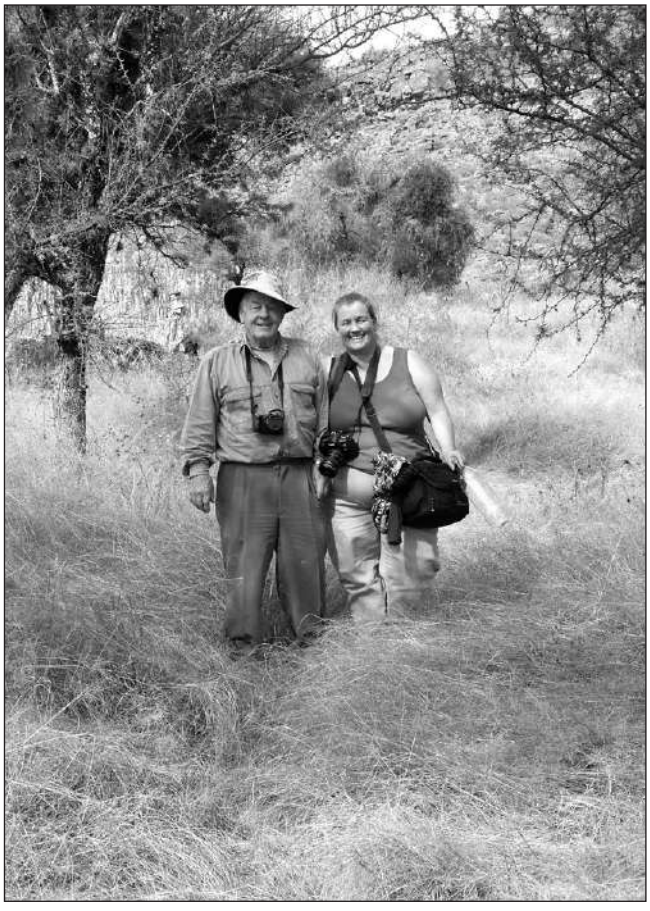
1 Texto de los autores revisado por Lesley Haslam



*Carlos Methfessel en un sitio de grabados del sur de Bolivia.*



*Carlos Methfessel en el sitio Sisque Huayko, Chuquisaca.*



*Carlos Methfessel y su hija Lilo.*

publicado varios estudios en co-autoría con otros. Podemos destacar sus artículos en nuestros Boletines Nº 11, 12, 23, 26 y 28 (ver la lista al final de este boletín).

**Carlos Kaifler** es miembro de la SIARB desde 1987 y nuestro representante de la sociedad en el Departamento de Santa Cruz. Sus trabajos en Santa Cruz se intensificaron a partir de nuestro Segundo Simposio Internacional que realizamos en Santa Cruz en 1991. La especialidad de Carlos Kaifler son sus dibujos del arte rupestre que realiza a escala, con gran fidelidad. Ha registrado una cantidad de sitios en forma total, trabajando con la documentación gráfica por meses o inclusive años. Desarrolló sus proyectos principales en cinco sitios de la Serranía de San José, en el sitio Patujú, en la región de Charagua, en el cerro Mutún y en Yacuses. También incursionó en la región fronteriza del Brasil. Sus conocimientos expertos de metal-mecánica nos sirvieron en nuestros proyectos de parques arqueológicos. Él estuvo a cargo de la fabricación de letreros y de la reja protectora, por ejemplo en el sitio Paja Colorada. Sus principales publicaciones se encuentran en nuestros Boletines Nº 7, 11, 13, 19, 20 y 25 y en el número 6 de la serie Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano.

### Conferencia magistral

En su conferencia magistral, el Presidente de la SIARB, Freddy Taboada, presentó estadísticas de proyectos de investigación del arte rupestre en Bolivia, observaciones y recomendaciones respecto a nuestros trabajos en las primeras tres décadas de la SIARB. Destacó que en la primera síntesis (Strecker 1987) se dieron a conocer datos de solamente 213 sitios (Pando: 4, Beni: 7, La Paz: 31, Cochabamba: 21, Oruro: 12, Potosí: 27, Chuquisaca: 41, Tarija: 22, Santa Cruz: 48). Por otro lado, hoy día sabemos que existen más de mil sitios de arte rupestre en el país. En la **primera década** de actividades de la SIARB, 1987-1996, se realizaron registros de sitios de arte rupestre en 7 departamentos con los siguientes porcentajes aproximados: La Paz 23,8%; Santa Cruz 19%, Cochabamba 19%, Oruro 19%, Chuquisaca 9,5%, Beni 4,7%, Potosí 4,7%. En la **segunda década**, 1997-2006, este cuadro cambió significativo: Santa Cruz 50%, Chuquisaca 13,6%, Tarija 9%, Oruro 9%, La Paz 4,5%, Cochabamba 4,5%, Beni 4,5%, Potosí 4,5%. En la **tercera década**, 2007-2016, tenemos: Santa Cruz 27,2%, Potosí 22,7%, Tarija 13,6%, La Paz 13,6%, Chuquisaca 9%, Oruro 9%, Cochabamba 4,5%. Se nota la ausencia completa del Depto. de Pando, además de que las investigaciones en el Beni han sido muy escasas. Desde el principio, el Depto. de Santa Cruz ha tenido importancia especial.

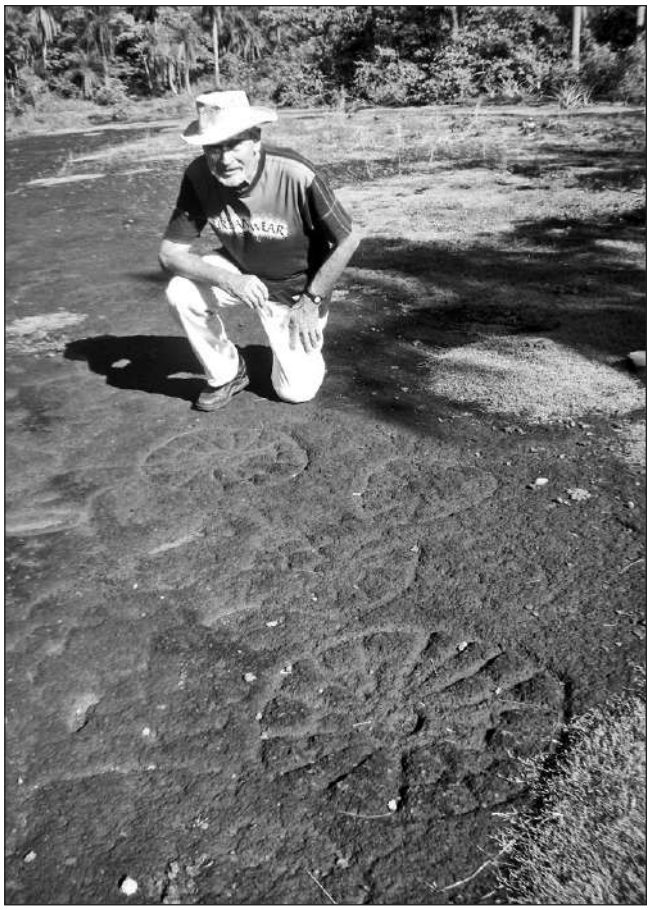
Taboada destacó las siguientes **áreas de intervención** de equipos de la SIARB: **Región Norte** (ríos Kaka y Alto Beni), **Región Circumlacustre** (región del Lago Titicaca), **Región Sud** (Oruro: Poopó, Calacala, Tutacachi, Q'urini – Chuquisaca: Incamachay, Pumamachay, Quila Quila, Caraviri, Cinti – Potosí: Lajasmayu, Lik´ichiri Cueva, Inca Qaqa, Jatun Cueva, Tumilki, Pignasi – Tarija: numerosos registros de Carlos y Lilo Methfessel, además proyecto del Río San Juan de Oro de F. Fauconnier en Tarija y regiones vecinas de Chuquisaca y Potosí – Cuenca del río Mizque (Cochabamba, Santa Cruz) – Valles Cruceños – Oriente Boliviano (Serranías de San José y Santiago de Chiquitos, Mutún, Yacuces). Estimó que la SIARB ha trabajado en aproximadamente 900 sitios bolivianos y de los países vecinos, que van desde simples imágenes referenciadas, noticias, reportes, resúmenes etc. hasta artículos especializados resultados de investigaciones de campo. Trabajamos en **65 proyectos** con uno o más años de labor, con el siguiente detalle: Santa Cruz aprox. 33%, La Paz 14%, Oruro 12%, Chuquisaca 11%, Potosí 10%, Cochabamba 9%, Tarija 8%, Beni 3%.

En sus conclusiones, Taboada reconoció **limitaciones en nuestros trabajos** y dio algunas recomendaciones:

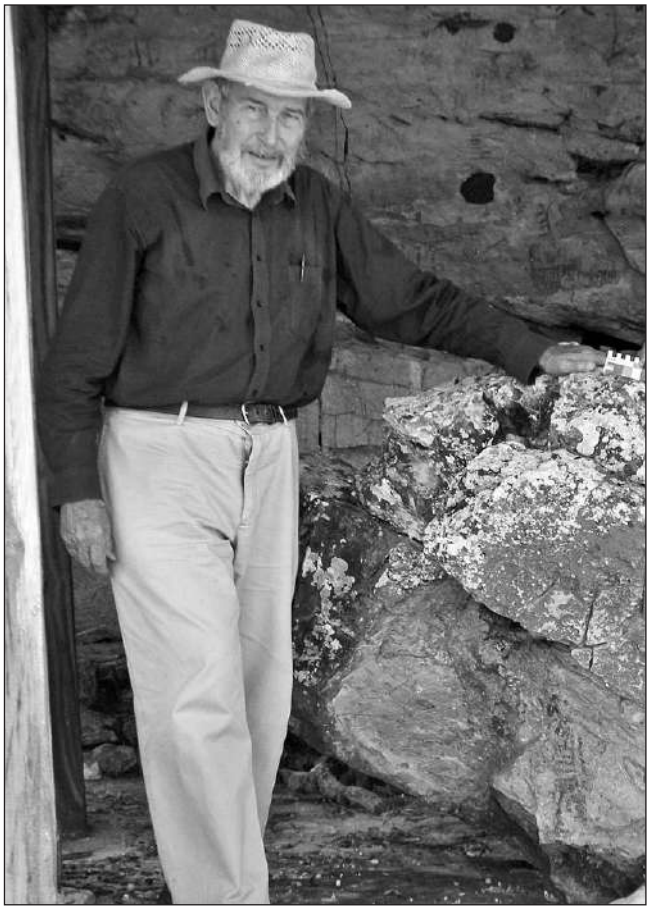
- La SIARB no cuenta con un respaldo económico que la permita realizar más eficientemente su labor.
- No contamos con un Plan Maestro de investigaciones, trabajamos a requerimiento de las circunstancias, por lo que los resultados aportan poco en función de análisis, regionales o temporales específicos.
- Esto hace que sitios probablemente con mucho potencial para el estudio científico sean relegados a un según plano, en función de las necesidades circunstanciales.
- No existe un seguimiento a los proyectos concluidos, muchos de ellos dejan de funcionar al momento en que la SIARB termina.
- Necesitamos ser autogestionarios con la nueva normativa sobre la cultura y el patrimonio cultural boliviano.
- Necesitamos introducir nuevas tecnologías en los programas de investigación científica.
- Se debe favorecer el ingreso de nuevos investigadores - sobre todo jóvenes - para dinamizar nuestra labor.

Respecto a las **labores de conservación**, destacó:

- Lamentamos inicialmente que no existan planes nacionales de resguardo del patrimonio cultural.
- Deberíamos ampliar nuestro universo de acción no sólo a las comunidades locales con sitios de arte rupestre, sino también al público en general
- Se requiere profundizar los procesos de conservación preventiva hacia la conservación curativa y en su defecto a la restauración efectiva.



*Carlos Kaifler en un sitio de petroglifos al sur de Corumbá, Brasil. Foto: Markus Rinderer.*



*Carlos Kaifler en el sitio Motacusito (2013).*

*Carlos Kaifler y su esposa Eva Kaifler de Terán. Foto: Andreas Motschmann.*

- Debemos dejar plenamente establecido que la conservación del arte rupestre es a largo plazo, por lo que se debe planificar el monitoreo de conservación del sitio.
- Deberíamos propiciar la generación de más profesionales especializados en la conservación de este patrimonio.

Respecto a campañas de **educación**, expresó:

- Se siente la falta de difusión del arte rupestre a nivel nacional y a los públicos medios.
- Si bien tenemos algunas propuestas como el libro Arte Rupestre de Bolivia (todavía inédito y en fase de preparación), se requiere mayor efectividad en programas específicos.
- Sería muy interesante contar con una unidad independiente dentro de la SIARB, para generar programas específicos.

Finalmente mencionó que la SIARB ha venido trabajando sistemáticamente en proyectos y eventos académicos como simposios y congresos; sin embargo se requiere el mayor concurso de todo el equipo, para que las responsabilidades y los resultados sean más equilibrados.

**Otras ponencias**

Además, se presentaron otras 19 ponencias breves de los investigadores Freddy Taboada, Claudia Rivera, Matthias Strecker, Pilar Lima, Rosario Saavedra, Renán Cordero, Carola Condarco, Françoise Fauconnier, Lilo Methfessel, María de los Ángeles Muñoz y Sergio Calla. Trataron ejemplos de arte rupestre en los departamentos de La Paz, Beni, Oruro, Cochabamba, Potosí, Chuquisaca, Santa Cruz y Tarija, ofreciendo resúmenes de diversos estudios y reflexiones sobre el estado de investigación, protección, conservación y administración de los sitios.

**Taller**

En la tarde del mismo día se realizó un Taller con grupos de trabajo que reflexionaron sobre la investigación del arte rupestre en Bolivia enfocando las siguientes áreas temáticas: investigación, prospecciones, registros, documentaciones - conservación y administración, parques con arte rupestre - campañas educativas, capacitación, participación de los actores locales - eventos: conferencias, simposios o congresos – proyectos. Los participantes de los grupos llegaron a conclusiones y recomendaciones. Por falta de espacio, solamente mencionamos algunas de las observaciones:

**Investigación**: El arte rupestre no debe estar desligado de la parte arqueológica, se deberían usar las bases de datos y conocimientos acumulados en la SIARB para ir sintetizando y produciendo una visión cronológica y estilística por regiones, base para realizar preguntas de investigación de mayor alcance. ¿Cuánto influye el medio geográfico y ecológico en las representaciones rupestres (flora, fauna y otros) y cuál es el rol de redes de interacción en la localización y función de los lugares con arte rupestre? Se recomienda utilizar herramientas de arqueología del paisaje para entender las cartografías rituales y sagradas macro regionalmente. La investigación debe ir de la mano con la sensibilización local, su apropiación y manejo responsable en casos donde se priorice el turismo. Se recomienda trabajar con hipótesis y preguntas de investigación para resolver temas teóricos con el arte rupestre.

Los **proyectos de parques arqueológicos** de la SIARB se realizan en diferentes departamentos en colaboración con comunidades y gobiernos municipales, son compromisos a largo tiempo. Se trata de actividades interdisciplinarias. Toman en cuenta normas y experiencias internacionales. Sin embargo, tienen sus limitaciones debido a la escasez de fondos. A veces, conflictos locales y cambios políticos hacen difícil o imposible dar continuidad a los proyectos.

Respecto a la **conservación** de sitios con arte rupestre, se recomendó:

- Educar a la población mediante programas de difusión masiva sobre la importancia del arte rupestre.
- Capacitar a niños y adultos sobre el comportamiento personal frente al arte rupestre.
- Replantear y concientizar a la población sobre sus derechos y deberes con relación al arte rupestre en función de las nuevas leyes del Patrimonio Cultural Boliviano y de la Ley de Culturas.
- Categorizar ciertas actividades técnicas como el registro y la documentación.
- Realizar protocolos de conservación con valor científico.
- Introducir mesas de debate sobre la conservación del arte rupestre.
- Hacer réplicas de arte rupestre en diferentes formatos como estrategia de difusión.

Respecto a la **administración** de sitios de arte rupestre, se recomendó:

- Generar una coordinación de objetivos, procesos y actividades entre el Gobierno Central, las Gobernaciones, los Gobiernos Municipales, la SIARB y la Universidad.
- Que la SIARB presente un lineamiento mediático y comunicativo sobre el arte rupestre, su importancia y protección.
- Que los gobiernos municipales tengan un papel en distintas área sobre la protección y difusión del arte rupestre y que las alcaldías mejor equipadas tengan normativas de apoyo en la gestión del arte rupestre para los municipios pequeños y medianos.
- Generar a través de programas de educación del arte rupestre, procesos de apropiación de nuestra cultura, donde la población civil y estudiantes universitarios deben involucrarse.
- Diversificar la oferta turística, mediante la educación, en las comunidades originarias que tengan arte rupestre en sus territorios.
- Realizar catálogos, que resulten de estudios científicos de los sitios.
- Establecer un código de ética tanto en el gobierno como en las universidades.
- Direccionar las tesis de arte rupestre en las universidades.
- Realizar publicaciones de gestión de sitios y monitoreo.

En otra mesa, la discusión fue abordada en la **participación de los actores locales**, quienes se involucran en temas relacionados a la protección del patrimonio cultural, arte rupestre en este caso, por la generación de recursos económicos. En ese contexto, el turismo se ha convertido en una de las alternativas más eficaces para el uso sostenible del patrimonio arqueológico en Bolivia.

Sin embargo, cuando un emprendimiento de turismo requiere de la consolidación de su gestión, existe una marcada falta de compromiso de parte de los actores locales (comunidades, municipios, etc.). Dicho aspecto lleva a problematizar el verdadero impacto de ese tipo de proyecto para la preservación y conservación del patrimonio arqueológico (arte rupestre) de una comunidad y/o municipio.

En ese sentido, se sugiere la realización de acciones paralelas y dirigidas para lograr la preservación del patrimonio cultural, objetivo último de los proyectos de uso sostenible de este patrimonio. Para ello se identificaron las siguientes acciones:

- Incentivo a los jóvenes sobre la protección del patrimonio cultural (arqueológico – arte rupestre), a partir de documentación adecuada al público meta al que se quiere llegar. Esto debido a que este grupo de población es importante dentro del proceso de gestión del patrimonio, y se advierte falta de conocimiento sobre los sitios de arte rupestre –por ejemplo- y los procesos de documentación y gestión.
- Realización de campañas públicas, con el uso de medios de comunicación, y en las unidades educativas para la generación de consciencia sobre la importancia de la conservación del patrimonio cultural. Estas campañas deberían estar dirigidas a la concientización de la población en general, mostrando flujo constante de información, además de compartir experiencias de otros países.
- Realización de más talleres sobre arte rupestre en la carrera de Arqueología, los cuales también abarquen un ámbito práctico y de aplicación de los conocimientos. Esto podría derivar incluso en la creación de una materia electiva sobre arte rupestre, como parte del *curriculum* académico de la carrera.
- El trabajo en las comunidades debería tener respaldo de los entes rectores o de las instituciones locales, para comprometerlas a apoyar procesos de gestión para la conservación de los sitios de arte rupestre y la sensibilización de los actores locales con respecto a ese tema.

Evaluando los **eventos** realizados por la SIARB, se destacó que la mayoría se desarrollan en La Paz, en menor cantidad en Tarija, Santa Cruz, Cochabamba, Potosí, Chuquisaca y Oruro. Hasta ahora se organizaron pocos eventos en Beni (2 exposiciones) y ninguno en Pando. Se debería intensificar actividades especialmente dirigidas a estudiantes.

**Excursión**

El simposio fue complementado por una excursión que se realizó el 3 de octubre; un grupo de socios y algunas personas invitadas visitaron un sitio de pinturas rupestres arcaicas y posteriores en el valle de Zongo, La Paz, acompañados por miembros de la comunidad Chirini Tiquimani.

**Referencias**

Strecker, Matthias
1987 Arte Rupestre de Bolivia. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano, Nº 1. SIARB, La Paz.

Taboada, Freddy, Matthias Strecker, Pilar Lima y Claudia Rivera
2012 25 Años SIARB – logros, desafíos, proyecciones. En: Boletín Nº 25: 20-42. SIARB, La Paz.

Boletín SIARB, No. 31: págs. 28-33, julio 2017. ISSN 1017-4346

**Axel E. Nielsen**
CONICET - Instituto Interdisciplinario Tilcara (UBA), Argentina

# Arte rupestre en el Altiplano de Lípez (Potosí, Bolivia)

## *Rock art in the highlands of Lípez (Potosí, Bolivia)*

Recibido: 15 de febrero, 2016 – Aceptado: 14 de noviembre, 2016

**Resumen**

Contamos con escasa información sobre el arte rupestre del Altiplano de Lípez. En los años 1980-2000 solo se publicaron referencias a dos sitios. En el presente breve informe, el autor da a conocer otros ocho sitios con arte rupestre que fueron localizados en el curso de prospecciones realizadas en distintos sectores de Lípez.

**Palabras claves:** Lípez, Potosí, arte rupestre, restos funerarios

***Abstract***[1]

*Information about rock art in the highlands of Lípez is scarce. During the years from 1980 to 2000 references to two sites were published. The author of this brief article informs about eight rock art sites that were registered in the course of field work in different regions of Lípez.*

***Key words:*** *Lípez, Potosí, rock art, burial sites*

Contamos con escasa información sobre el arte rupestre del Altiplano de Lípez. Dos son los principales sitios descritos en la literatura hasta el momento, **Mallku** (Arellano y Berberián 1981) y Chaquilla (Arellano 2000; Nielsen et al. 1999: 118). El primero consta fundamentalmente de pinturas - sólo un motivo grabado - distribuidos en cinco sectores a lo largo de un gran afloramiento de ignimbrita que enfrenta a una extensa vega. Al interior de esta formación se aloja el sitio fortificado conocido como Pukará de Mallku o Fuerte de Tomás Laqa, un asentamiento que data del Período de Desarrollos Regionales tardíos (1250-1450 d.C., en adelante PDR-II). Por su parte **Chaquilla**, junto a una vega cercana a Quetena Chico, consta de un panel principal con diseños antropomorfos, zoomorfos y no-figurativos realizados en pintura roja sobre un farallón de ignimbrita. Al pie del mismo hay concentraciones de desechos líticos y algunos tiestos poco diagnósticos. Hay además representaciones aisladas en tres puntos cercanos sobre la misma formación rocosa.

El propósito de este breve informe es dar a conocer otros ocho sitios con arte rupestre que fueron localizados en el curso de prospecciones realizadas en distintos sectores de Lípez. Todos ellos se ubican en la región Norte de Lipez (Fig. 1), un área con forma de triángulo invertido, con su base en la margen meridional del Salar de Uyuni y su vértice en la zona de Mallku-Zoniquera, aproximadamente (Nielsen y Berberián 2008). Esta es la porción más baja de Lípez, donde las condiciones más benignas permiten combinar la ganadería con el cultivo a temporal de quinoa y papa. Los contextos donde se presenta el arte varían según el sitio e incluyen rocas expuestas (Belén Qhaqa), abrigos rocosos (Paicone Kucho), estructuras tipo chullpa (cámaras o torres) situadas en cuevas (Oqañitaiwaj, Qhatinsho, Chorko, Qhalli Uno) o a cielo abierto (Juchijsa) y paredes de viviendas (Talapaca). Los datos cronológicos que pueden relacionarse a las representaciones indican que todos los sitios son posteriores al 1000 d.C., mientras que la presencia de jinetes en dos de ellos (Paicone Kucho y Qhalli Uno) demuestra intervenciones posteriores al contacto europeo. A continuación se describen brevemente los sitios ilustrando algunas de las representaciones.

### Belén Qhaqa

Se ubica en la ladera oriental del Cerro Caral Inca, cerca de Santiago K. Las pinturas se disponen sobre un afloramiento rocoso junto a una vertiente, a unos 300 m al noroeste del asentamiento de Belén Qhasa. Este último es un poblado con viviendas de planta circular que han sido fechadas por radiocarbono en el Período de Desarrollos Regionales temprano (o PDR-I, 900-1250 d.C.), pero con una reocupación más tardía indicada por una vivienda

1 Texto de los autores revisado por Lesley Haslam

rectangular y varias torres tipo chullpa correspondientes al PDR-II o al Período Inca (1450-1540 d.C.). El arte en cuestión comprende dos hileras de personajes antropomorfos en rojo, ocho en una y cuatro en la otra. Los individuos han sido representados de frente y tomados de la mano; todos ellos muestran dos apéndices en la cabeza, posiblemente un tocado o gorro (Fig. 2).

**Paicone Kucho**

Remontando aproximadamente un kilómetro la quebrada que desemboca en el pueblo de Llavica, sobre un afloramiento de andesita que forma un abrigo se encuentra un conjunto de pinturas realizadas en blanco, blanco y negro y rojo y negro (Fig. 3). En la parte superior, una hilera de cinco llamas en blanco o blanco y negro, atadas entre sí y conducidas por lo que podría ser un antropomorfo, aunque sólo se conserva un fragmente de este último elemento. Debajo de ella, una hilera de cuatro camélidos en los mismos colores, uno de ellos con un jinete en rojo. La superposición parcial de este personaje con una de las llamas de la hilera superior indica que fue agregado con posterioridad a la ejecución de los camélidos. Por debajo, en una tercera hilera hay dos jinetes en rojo y negro sobre sendos equinos pintados en negro. A diferencia de las llamas, estos animales han sido representados con el cuello más largo e inclinado hacia adelante y dos orejas cada uno. Uno de los jinetes lleva un objeto alargado en sus manos. El conjunto se completa con una línea roja, del mismo color que los jinetes.

**Oqañitaiwaj**

El sitio está sobre la ladera sudoriental de una pequeña quebrada, 7,5 km al noroeste de Colcha K. El sitio fue mencionado por Arellano (2000) quien, curiosamente, no menciona la existencia de pinturas. Se trata de una cueva que, además de contar con arte rupestre distribuido en seis sectores (P1-P6), posee 17 chullpas (14 cámaras y tres torres) que aparentemente fueron utilizadas como depósitos (Fig. 4). Una fecha radiocarbónica realizada sobre granos de quinoa obtenidos en una cámara dio una antigüedad de 750±30 AP (Poz-76162). Este resultado es consistente con la cerámica de superficie, entre la que se encuentran fragmentos del grupo Mallku (Arellano y Berberián 1981) que corresponde al PDR-II.

Las pinturas muestran camélidos de cuerpo esquemático (dos patas, orejas apuntando hacia arriba o arqueadas hacia adelante) realizados en negro, blanco o blanco y negro, colores que sugieren que se trata de llamas. La uniformidad de los motivos, colores y modos de representación, la ausencia de superposiciones y la impresión de que en los sectores con mayor cantidad de diseños (P1, P4) los motivos se distribuyen con cierto orden, dan la impresión de que todas las pinturas se realizaron en un lapso temporal breve. A continuación se detallan los motivos presentes en cada sector.

- P1. Veintinueve camélidos que parece guardar un orden como totalidad, en particular una hilera horizontal de nueve animales desplazándose hacia la izquierda, a la que intercepta perpendicularmente una hilera vertical de cinco que marchan hacia arriba, junto con dos individuos más grandes --uno arriba y otro abajo de la primer fila-- cuyos cuerpos combinan el blanco y el negro en simetría contrapuesta (Fig. 5).
- P2. Cinco camélidos, dos blancos y dos negros.
- P3. Hilera de tres camélidos negros.
- P4. Hilera de nueve camélidos, ocho en negro y uno más grande blanco y negro (Fig. 6).
- P5. Un camélido blanco y negro.
- P6. Dos camélidos en negro, muy desleídos.

**Qhatinsho**

En esta localidad, situada 1,5 km al noroeste de Atulcha, se concentran numerosas cuevas formadas en los arrecifes de estromatolitos que por toda la región marcan las antiguas costas de los lagos pleistocénicos Minchín y Tauca. Registramos cámaras tipo chullpa erigidas al interior de 22 de ellas. La cantidad de estructuras varía entre una y más de veinte en la misma cueva y todo indica que sirvieron de depósitos, sin descartar la posibilidad de que las estructuras mismas hayan sido objeto de ofrendas. En dos casos se observaron pinturas sobre las paredes de las cámaras. En Qhatinsho 1 se trata de un pequeño camélido (3 cm de largo) representado esquemáticamente (dos patas) en color ocre sobre el lado interno de una cámara construida en una cavidad natural al fondo de la cueva. La pintura sólo puede verse con iluminación artificial. En Qhatinsho 4 se han pintado en rojo dos motivos zoomorfos sobre el lado exterior de una cámara, arriba del vano (Fig. 7).

Granos de quinoa recuperados del interior de una cámara en Qhatinsho 1 dieron un fecha en AMS de 460±45 AP (A-14102), resultado consistente con el conjunto de dataciones disponibles que demuestran que las chullpas (cámaras o torres) de Lípez se construyeron entre el PDR-II y el Período Inca.

**Chorko**

Es un alero de exposición este ubicado a media falta sobre la ladera oriental del Cerro Caral Inca, a 2,5 km de Santiago K. En su interior se encuentran unas 13 cámaras y alrededor de ocho estructuras más que podrían haber sido refugios o viviendas. Los únicos materiales observados

en las cámaras fueron fragmentos cerámicos y restos de cañas (posiblemente cestos para contener coca), por lo que suponemos que estas estructuras fueron empleadas para almacenaje. Al pie de la cueva hay una vertiente de agua y, junto a ella, restos de un puesto antiguo formado por dos viviendas de planta rectangular, un corral y una torre chullpa con vano de planta elíptica. El material superficial incluye fragmentos de cerámica alisada y azadas de piedra (*chelas*).

Sobre la pared de andesita que forma el fondo del abrigo se realizaron pinturas en negro, rojo (superpuesto al negro) y naranja. Los motivos, pobremente conservados, incluyen lo que podrían ser antropomorfos con sus torsos a rayas y pares de apéndices proyectados desde sus cabezas (Fig. 8) que recuerdan algunos de los personajes registrados por Arellano y Berberián (1981) en Mallku. También hay camélidos y diseños geométricos (circunferencias, cruces).

**Qhalli Uno**

Unos 600 m al oeste de Chorko hay otro alero de exposición norte junto a un ojo de agua. En su interior se encuentran 18 estructuras: 14 cámaras, una torre de planta circular y tres refugios o viviendas. En la pared del abrigo se pintaron tres motivos antropomorfos: un jinete portando una lanza en negro, un antropomorfo a pie llevando lanza en el mismo color y un personaje en verde, rojo y negro con un diseño radiado alrededor de su cabeza.

**Juchijsa**

Situado en una terraza fluvial del Río Potrero, 6 km al noroeste de Copacabana, este asentamiento consta de tres sectores bien diferenciados: uno habitacional con 25 viviendas de piedra con planta rectangular y techo a dos aguas (a juzgar por los hastiales que se han conservado en pie en varias estructuras), uno formado por cuatro o cinco corrales y otro que comprende 13 torres chullpa de diversas formas, algunas de ellas con rastros de haber contenido inhumaciones. Una fecha radiocarbónica sobre fragmentos cercanos a la corteza de una viga de *Polylepis sp*. incluida en una de estas torres de planta rectangular dio una fecha de 425±45 AP (A-15608), resultado coherente con el diseño del poblado y de las viviendas, que tipifican al Período Inca en la región (Nielsen 2001).

En el sector chullpas se encuentra una "cajita" de ofrendas demarcada por cuatro lajas empotradas en el suelo y, junto a ella, un bloque de ignimbrita en el que se grabó un diseño antropomorfo (Fig. 9).

**Talapaca**

Este poblado, situado en una quebrada que surca la ladera sur del Cerro Luxar con dirección al Salar de Chiguana, tiene muchas semejanzas con Juchijsa en su trazado, con sectores diferenciados para viviendas (de planta rectangular y hastiales), corrales y chullpas. Una muestra de carbón procedente de un fogón al interior de una vivienda arrojó una fecha radiocarbónica de 605±55 AP (A-9593). Aunque este resultado es algo más antiguo de lo esperado - sospechamos una ligera distorsión por el uso de madera muerta como combustible - la cerámica y la arquitectura del sitio permiten ubicarlo en el Período Inca.

Las pinturas, todas ellas en rojo, han sido realizadas sobre el lado externo de las paredes de cinco viviendas cuya arquitectura se encuentra excepcionalmente bien conservada (ver plano de ubicación en Nielsen 2001, figura 14). Todas ellas se ubican en lo que sería la fachada de las casas, junto a la puerta de acceso. Aunque están muy desleídas, se reconoce una hilera de camélidos en una de ellas y aves esquemáticamente representadas en otra. Los demás parecen ser motivos geométricos.

**Referencias**

Arellano, Jorge
2000 Arqueología de Lipes, Altiplano Sur de Bolivia. PUCE-Taraxacum, Quito.

Arellano, Jorge y Eduardo E. Berberián
1981 Mallku: El Señorío Post-Tiwanaku del Altiplano Sur de Bolivia (Provincias Nor y Sur Lípez - Dpto. de Potosí). En: Bulletin de l'Institut Francais d'Etudes Andines 10 (1-2):51-84. Lima.

Nielsen, Axel E.
2001 Evolución del Espacio Doméstico en el Norte de Lípez (Potosí, Bolivia) ca. 900-1700 d.C. En: Estudios Atacameños 21:41-61.

Nielsen, Axel E. y Eduardo E. Berberián
2008 El señorío Mallku revisitado. Aportes al conocimiento de la historia prehispánica tardía de Lípez (Potosí, Bolivia). En: Arqueología de las Tierras Altas, Valles Interandinos y Tierras Bajas de Bolivia: Memorias del I Primer Congreso de Arqueología de Bolivia (C. Rivera Casanovas, ed.): 145-166. Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.

Nielsen, Axel E.; María M. Vázquez; Julio C. Avalos y Carlos I. Angiorama
1999 Prospecciones Arqueológicas en la Reserva "Eduardo Avaroa" (Sud Lípez, Depto. Potosí, Rep. de Bolivia). En: Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXIV: 95-124. Buenos Aires.

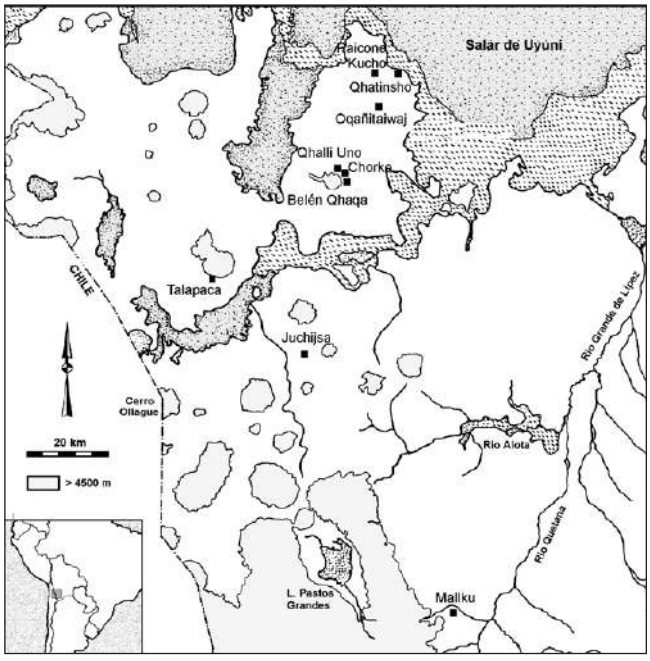



*Fig. 1. Ubicación aproximada de los sitios mencionados en el texto.*

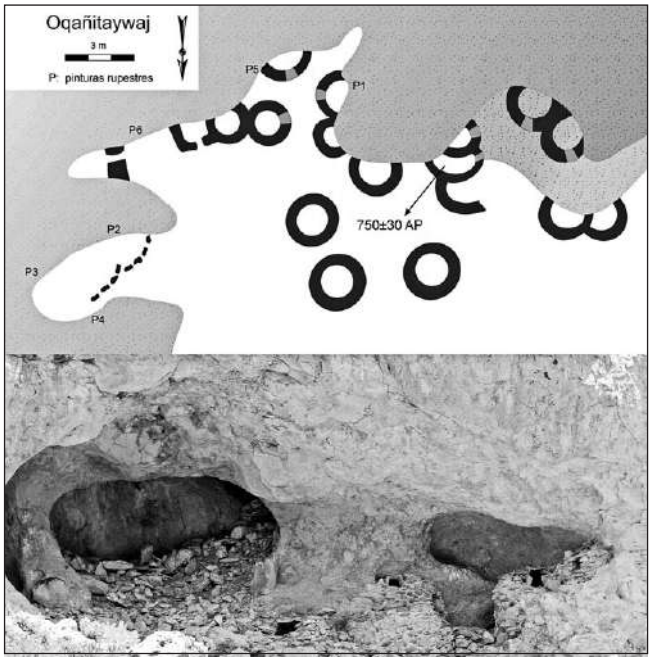



*Fig. 4. Vista de Oqañitaiwaj y planimetría de las estructuras indicando la ubicación de las pinturas.*

*Fig. 2. Pinturas de Belén Qhaqa (imagen digitalmente modificada con DStretch, canal lab).*

*Fig. 3. Pinturas rupestres de Paicone Kucho (imagen digitalmente modificada con DStretch, canal lab).*

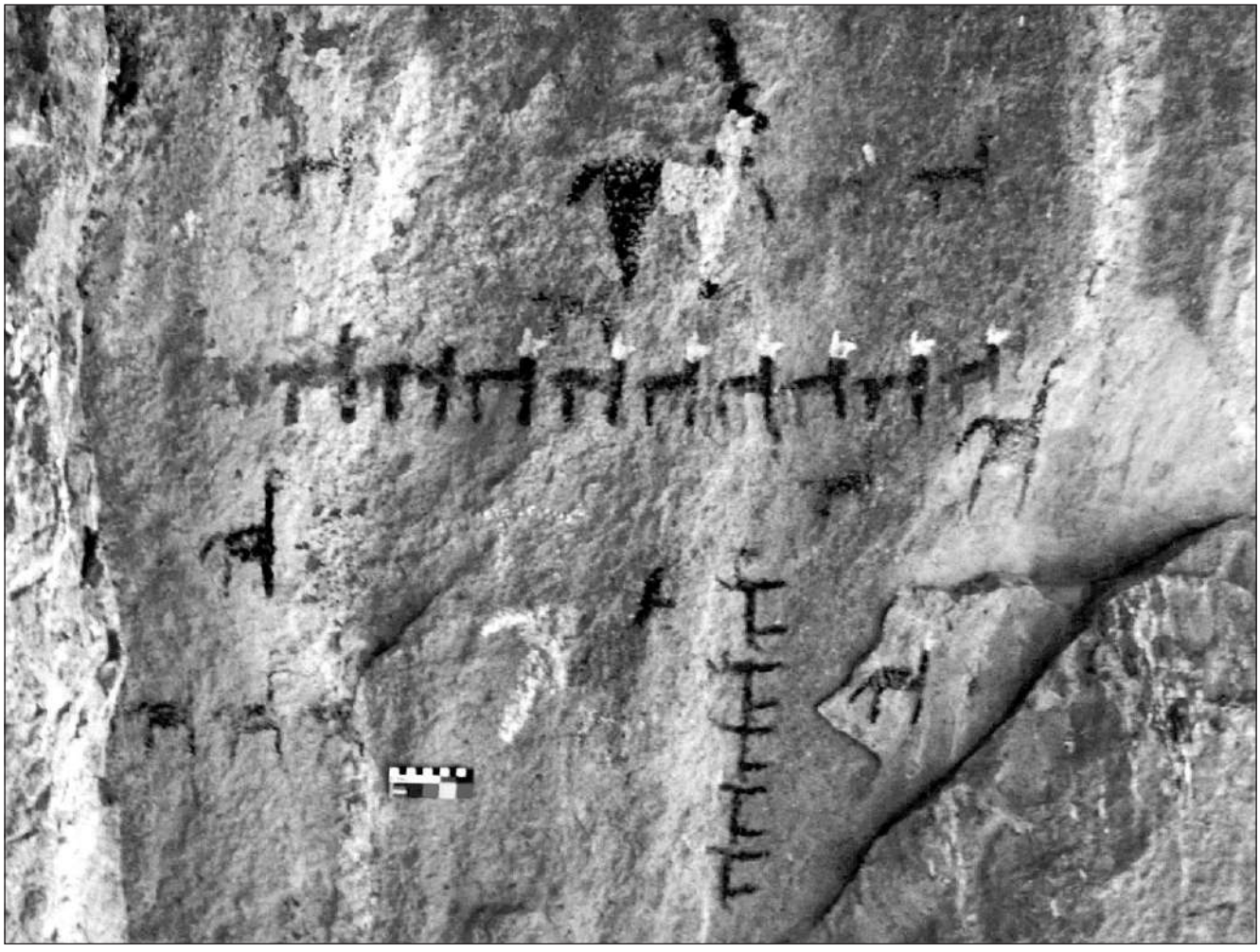


*Fig. 5. Oqañitaiwaj, detalle de las pinturas del sector P1.*

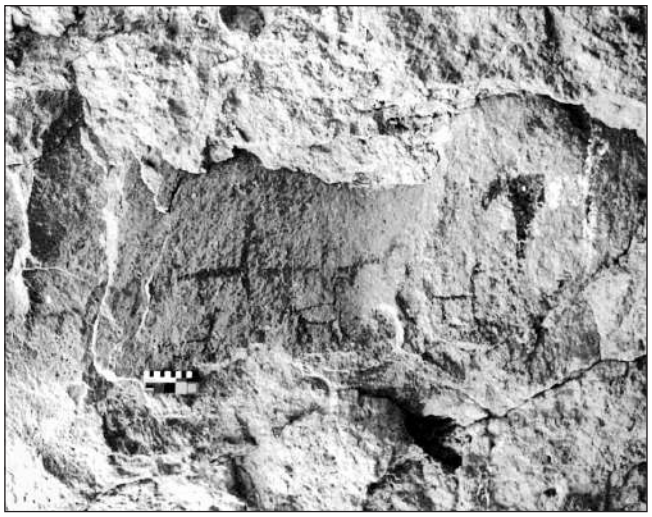


*Fig. 6. Oqañitaiwaj, detalle de las pinturas del sector P4 (imagen digitalmente modificada con DStretch, canal lab).*

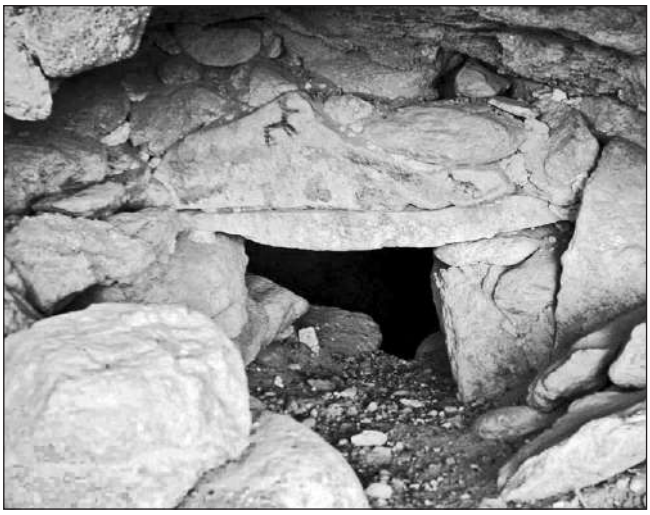


*Fig. 7. Vista de una cámara semisubterránea en Qhatinsho 2 con pinturas sobre el vano.*

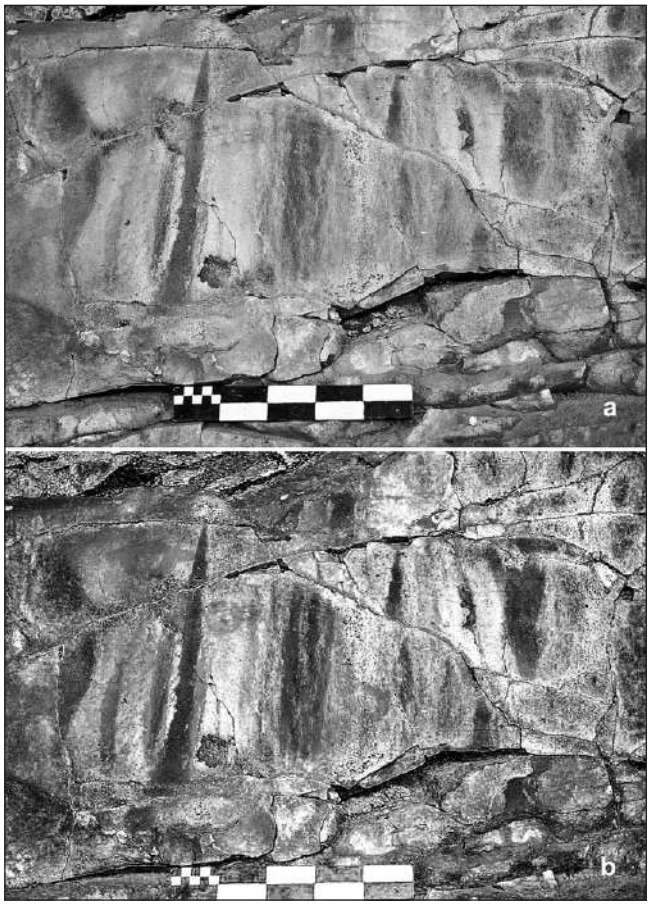



*Fig. 8. Vista parcial de las pinturas de Chorko (a) y la misma imagen modificada con DStretch, canal lab (b).*

*Fig. 9. Vista de un bloque con grabado asociado a una caja de ofrendas en el sector chullpas de Juchijsa.*

Boletín SIARB, No. 31: págs. 34-57, julio 2017. ISSN 1017-4346

**Françoise Fauconnier**[1]
**Matthias Strecker**[2]
**Lilo Methfessel**[3]

# Representaciones de objetos de metal en el arte rupestre del Sur de Bolivia

## *Representation of metal objects in the rock art of South Bolivia*

Recibido: 11 de octubre de 2016 – Aceptado: 10 de enero de 2017

**Resumen**

Los autores presentan un primer acercamiento a ciertos objetos metálicos que probablemente fueron representados en el arte rupestre del sur de Bolivia (departamentos de Tarija, Potosí y Chuquisaca): hachas y cuchillos, una porra o maza, figuras ancoriformes, pectorales y brazales. Proponen una clasificación de estas representaciones planteando algunas hipótesis tanto sobre su cronología como sobre sus posibles significados tomando en cuenta su contexto y sus asociaciones.

**Palabras claves:** objetos metálicos, arte rupestre, sur de Bolivia

***Abstract***[4]

*The authors present a preliminary approach to metal objects that are represented in rock art of southern Bolivia (departments of Tarija, Potosí and Chuquisaca): axes and knives, a club, anchor-like figures, pectorals, and so-called "brzales" (objects worn on the arm). They suggest a classification of these representations and present some hypothesis regarding the chronology and possible meaning taking into account their context and associations.*

***Key words:*** *metal objects, rock art, southern Bolivia*

El presente estudio aborda un primer acercamiento a ciertos objetos metálicos que probablemente fueron representados en el arte rupestre del sur de Bolivia (departamentos de Tarija, Potosí y Chuquisaca): hachas y cuchillos, una porra o maza, figuras ancoriformes, pectorales y brazales (Fig. 2). Las representaciones de esos objetos son abundantes en la región del Río San Juan de Oro que abarca territorios de los tres departamentos Tarija, Chuquisaca y Potosí (Fig. 1). En este trabajo proponemos una clasificación de estas representaciones planteando algunas hipótesis tanto sobre su cronología como sobre sus posibles significados tomando en cuenta su contexto y sus asociaciones.

### Antecedentes de investigación

Desde 2006, Francoise Fauconnier y su equipo vienen realizando estudios en la región del río San Juan de Oro, logrando inventariar más de 800 rocas grabadas y 17 conjuntos de pinturas rupestres (aleros y rocas aisladas)[5]. Basándose en la iconografía, las técnicas de producción, la superposición de motivos y las pátinas, Fauconnier llegó a definir varios bloques temporales abarcando respectivamente los períodos de Desarrollos Regionales e Inka, el período Colonial y el período Republicano. Utilizó algunas formas diagnósticas para lograr una aproximación a la cronología,

1 Musées Royaux d'Aty et Histoire, Bruselas, Bélgica
2 SIARB, La Paz
3 SIARB, Tarija
4 Texto de los autores revisado por Lesley Haslam
5 Este proyecto contó con el apoyo financiero de los Servicios de la Política Científica Federal y de los Museos Reales de Arte e Historia de Bélgica. En Bolivia nos apoyaron la familia Methfessel (SIARB) y el Ingeniero Freddy Paredes, Director del Museo Nacional de Paleontología y Arqueología de Tarija. Las campañas de prospección (2006-2010) se realizaron con la colaboración del arqueólogo Philippe Delcourt.

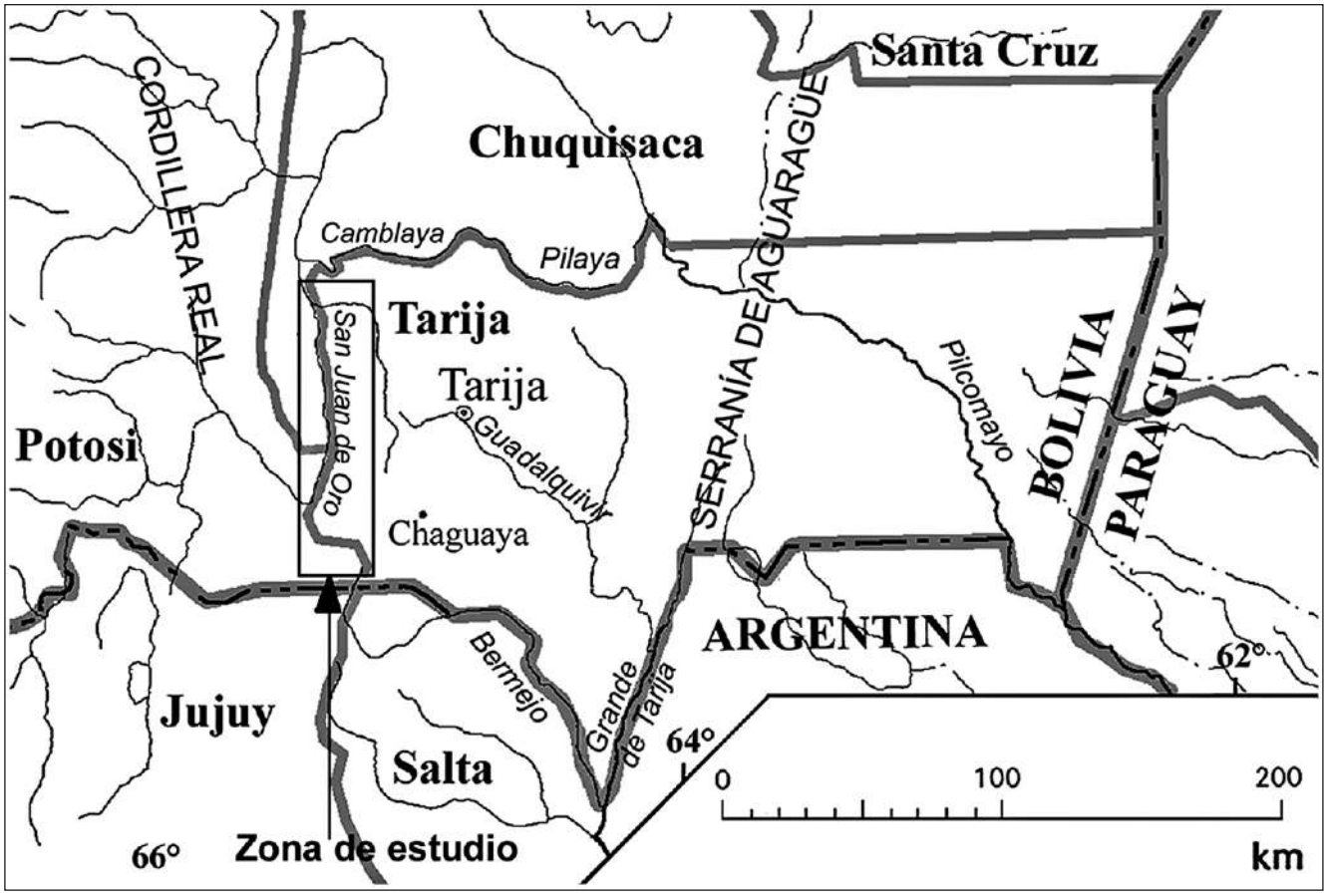
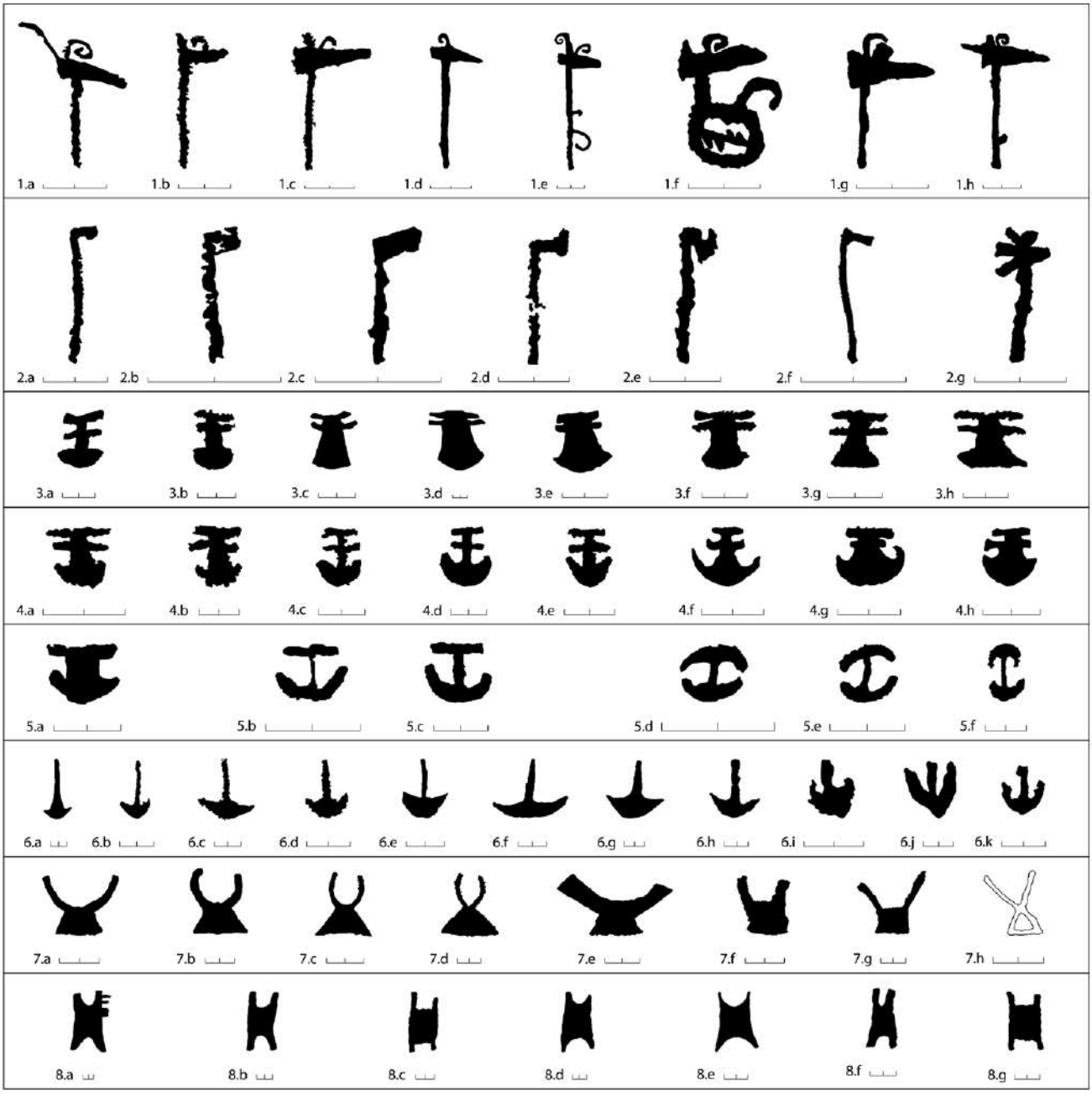



*Fig. 1. Ubicación de la cuenca del río San Juan del Oro en el sur de Bolivia.*

*Fig. 2 (siguiente página). Tabla de tipos de objetos metálicos en el arte rupestre de la región del río San Juan del Oro. Dibujo: Françoise Fauconnier.*

*Figs. 1a-h: hachas con gancho. 1.a: Camino La Fragua-Zapalluyoj, AR3.1 - 1.b: Camino La Fragua-Zapalluyoj, AR15 - 1.c: Camino La Fragua-Zapalluyoj, AR2.2 - 1.d: Quebrada Santa Cruz, AR4 - 1.e: Quebrada Santa Cruz, AR4 - 1.f: Camino La Fragua-Zapalluyoj, AR38 - 1.g: Camino La Fragua-Zapalluyoj, AR38 - 1.h: Camino La Fragua-Zapalluyoj, AR38. - Figs. 2a-f: Hachas planas o hachas en T. 2a: Camino La Fragua-Zapalluyoj, AR15 - 2.b: La Fragua, abra, AR10 - 2.c: Quebrada Santa Cruz-Quebrada Potrero - 2.d: Tecle, AR21a - 2.e: Sococha 1, AR1 - 2.f: La Fragua, abra, AR6 - 2.g: Sococha 1, AR1. - Fig. 2.h: maza o porra. - Fig. 3a-h, 4a-h: hachas con cuatro aletas. 3a: San Juan, AR1 - 3.b: Tecle, AR12 - 3.c: Camino La Fragua-Zapalluyoj, AR45 - 3.d: La Fragua, abra, AR2a - 3.e: Camino La Fragua-Zapalluyoj, AR 38 - 3.f: Tecle, AR12 - 3.g: Camino La Fragua-Zapalluyoj, AR 38a - 3.h: La Pintada, quebrada Sur, AR2. – 4a: La Pintada, AR1 - 4.b: Pillahuar Pampa, AR4 - 4.c: Quebrada Texisca, arriba - 4.d: Camino inferior a la Fragua, AR1 - 4.e: Puron Escapana, quebrada escuela, AR3 - 4.f: Puron Escapana, quebrada escuela, AR3 - 4.g: Quebrada Santa Cruz, AR4 - 4.h: Camino La Fragua-Zapalluyoj, AR 38. - Figs. 5a-c: hachas-ancla. 5a: Carretera El Puente-Taraya, AR2 - 5.b: Escapana Sur, AR2 - 5.c: Escapana Sur, AR2. - Figs. 5d-f: Figuras con anclas a ambos lados. 5.d: La Fragua, abra, AR6 - 5.e: La Fragua, abra, AR6 - 5.f: Camino angosto, quebrada Potrero, AR3. - Figs. 6a-k: cuchillos. 6a: La Fragua, abra, AR2a - 6.b: Puron Escapana, quebrada escuela, AR3 - 6.c: Camino La Fragua-Zapalluyoj, AR7 - 6.d: La Fragua, nivel 2, AR2 - 6.e: Puron Escapana, quebrada escuela, AR3 - 6.f: Camino La Fragua-Zapalluyoj, AR7 - 6.g: La Fragua, abra, AR2a - 6.h: La Fragua, abra, AR2a - 6.i: Yutuno - 6.j: La Fragua, abra, AR2a - 6.k: Camino inferior a La Fragua AR6. - Figs. 7a-h: pectorales. 7.a: Chosconti, AR15 - 7.b: Chosconti, AR15 - 7.c: Camino inferior a La Fragua, AR1 - 7.d: Quebrada Manzanal, entrada, Piedra Grande - 7.e : Sococha, chorro, frente a Misca, AR5b - 7.f: Sococha, chorro, frente a Misca, AR7 - 7.g: Sococha, chorro, frente a Misca, AR7 - 7.h: Chinchilla, La Aguada (pinturas rupestre). - Figs. 8: brazales. 8a: La Fragua, abra, AR2a - 8.b: La Fragua, abra, AR2a - 8.c: La Fragua, abra, AR2a - 8.d: La Fragua, abra, AR2a - 8.e: La Fragua, abra, AR2a - 8.f: - La Fragua, abra, AR2a - 8.g: Camino La Fragua-Zapalluyoj, AR2.*


1.a
1.b
1.c
1.d
1.e
1.f
1.g
1.h
2.a
2.b
2.c
2.d
2.e
2.f
2.g
3.a
3.b
3.c
3.d
3.e
3.f
3.g
3.h
4.a
4.b
4.c
4.d
4.e
4.f
4.g
4.h
5.a
5.b
5.c
5.d
5.e
5.f
6.a
6.b
6.c
6.d
6.e
6.f
6.g
6.h
6.i
6.j
6.k
7.a
7.b
7.c
7.d
7.e
7.f
7.g
7.h
8.a
8.b
8.c
8.d
8.e
8.f
8.g

además reconoció una cantidad de representaciones de objetos de metal en el arte rupestre (Fauconnier 2008: 379; 2012a: 126; 2012b; 2013: 72, Fig. 7).

Por otro lado, Strecker, Methfessel y Sagárnaga (2012) publicaron un estudio de la representación de hachas en el arte rupestre del área centro sur andino, con énfasis en el sur de Bolivia. En este estudio, los autores se refieren tanto a representaciones aisladas de hachas o a representaciones antropomorfas portando estos objetos, describiendo algunos casos del sur boliviano como también sitios en regiones vecinas del Perú. El estudio permitió establecer tres tipos de hachas, basados en la tipología definida por Mayer (1986, 1994).

## Los objetos metálicos representados en el arte rupestre del sur de Bolivia

En este ensayo combinamos datos publicados e inéditos sobre la representación de objetos metálicos en el sur boliviano tomando en cuenta también otros estudios sobre esta temática de autores argentinos (Fernández Distel 1974; Cruz y Martínez 2014).

Los objetos representados en el arte rupestre pueden ser agrupados en las siguientes categorías: (a) hachas, (b) cuchillos, (c) mazas o porras, (d) figuras ancoriformes (diademas), (e) pectorales y (f) brazales.

Es importante señalar que en algunos casos estos objetos fueron representados en manos de figuras antropomorfas, que en su mayoría portan tocados y/o vestimentas decoradas. Por otro lado, la escena representada en la Fig. 3h es excepcional por varios factores: se trata de la única pintura, mientras todas las demás figuras son grabados. Es excepcional la postura dinámica de las dos personas. Por la forma de los objetos, se podría pensar en cuchillos, sin embargo los mangos son muy largos, lo que normalmente no se supone en el caso de cuchillos.

### a. Hachas

#### *a.1. Hachas con ganchos*

Las hachas con gancho se caracterizan por su hoja trapezoidal o triangular alargada, filo estrecho, y gancho en el lado superior que se dirige hacia el filo (Mayer 1986: 63-64, ilustraciones 329-349; Ambrosetti 1904: 236-238, 240); raras veces aparecen dos ganchos en el mismo lado (ibid.: ilustración 350). Aunque este tipo de arma se halla difundido en el NO argentino (Fig. 4) y el norte de Chile (ibid.), se conoce un ejemplar en el territorio boliviano, sin procedencia exacta (Mayer 1994: 19, 54, ilustración 214). Según Mayer (1986: 39, 1994: 20), las hachas con gancho pertenecen al período tardío (Desarrollos Regionales Tardíos o Intermedio Tardío) y al período incaico.

Las primeras tipologías de estos objetos fueron establecidas por Ambrosetti 1904 y A. Gonzales 1979. Posteriormente se ocuparon de este tema L. González et al. (2001), L. González (2004: 250-254), González y Buono (2007), además Gluzmann (2013). Las especies con mango corto son incluidas por Ambrosetti (1904: 243-244) en su categoría de "cetros de mando", mientras L. González (2007: 38-39) habla de "hachas-cetros". La mayoría de los autores supone un uso ritual o ceremonial de estas hachas.

Existen frecuentes representaciones de este objeto en el arte rupestre del río San Juan del Oro (Fig. 2, ilustraciones 1a-1h). Una roca en el sitio La Fragua nos presenta dos ejemplos de hachas con un mango largo decorados con ganchos, además otras dos hachas, una de las cuales es portada por una figura antropomorfa (Fig. 5); mientras en el sitio de Tecle encontramos en el centro de una roca un hacha con gancho y mango largo, rodeada por diversas representaciones incluyendo cuatro hachas con aletas (Fig. 6). Por otro lado en el sitio Manzanal se han representado un hacha con gancho con mango mediano en manos de un personaje (Fig. 7), mientras otro presenta una pieza con mango corto (Fig. 8). Además encontramos en una roca en el camino La Fragua-Zapalluyoj la imagen de una figura antropomorfa con tocado de plumas que lleva un hacha con gancho (Fig. 9).

Todas las "hachas" decoradas con gancho, presentadas en la tabla (Fig. 2) son objetos que aparecen en forma aislada, salvo la Fig. 2.1a, la que se halla en la mano de un personaje (Fig. 9).

Finalmente quisiéramos llamar la atención a las representaciones de personajes con hachas con ganchos en diversas placas metálicas prehispánicas. Las placas metálicas decoradas con figuras antropomorfas, zoomorfas y abstractas han sido registradas en más de 400 ejemplares, en su gran mayoría en el noroeste argentino, aunque también han sido reportadas de Chile y Bolivia. Su origen – según González (2002) – sería el NO argentino, mientras Pablo Cruz (2012) sospecha una producción de estos objetos en una región ubicada entre el extremo norte del noroeste argentino y Chichas. La mayoría de los investigadores las asignaron a la cultura Aguada. Sin embargo, partiendo de su iconografía y área de dispersión, Pablo Cruz (ibid.) las adscribió al período de los Desarrollos Regionales (siglos XII-XV) e inclusive Inka (siglos XV-XVI).

En primer lugar nos referimos a una placa metálica descubierta casualmente por un campesino en la región de Ñoquera, a la orilla derecha del río San Juan del Oro (Fig.

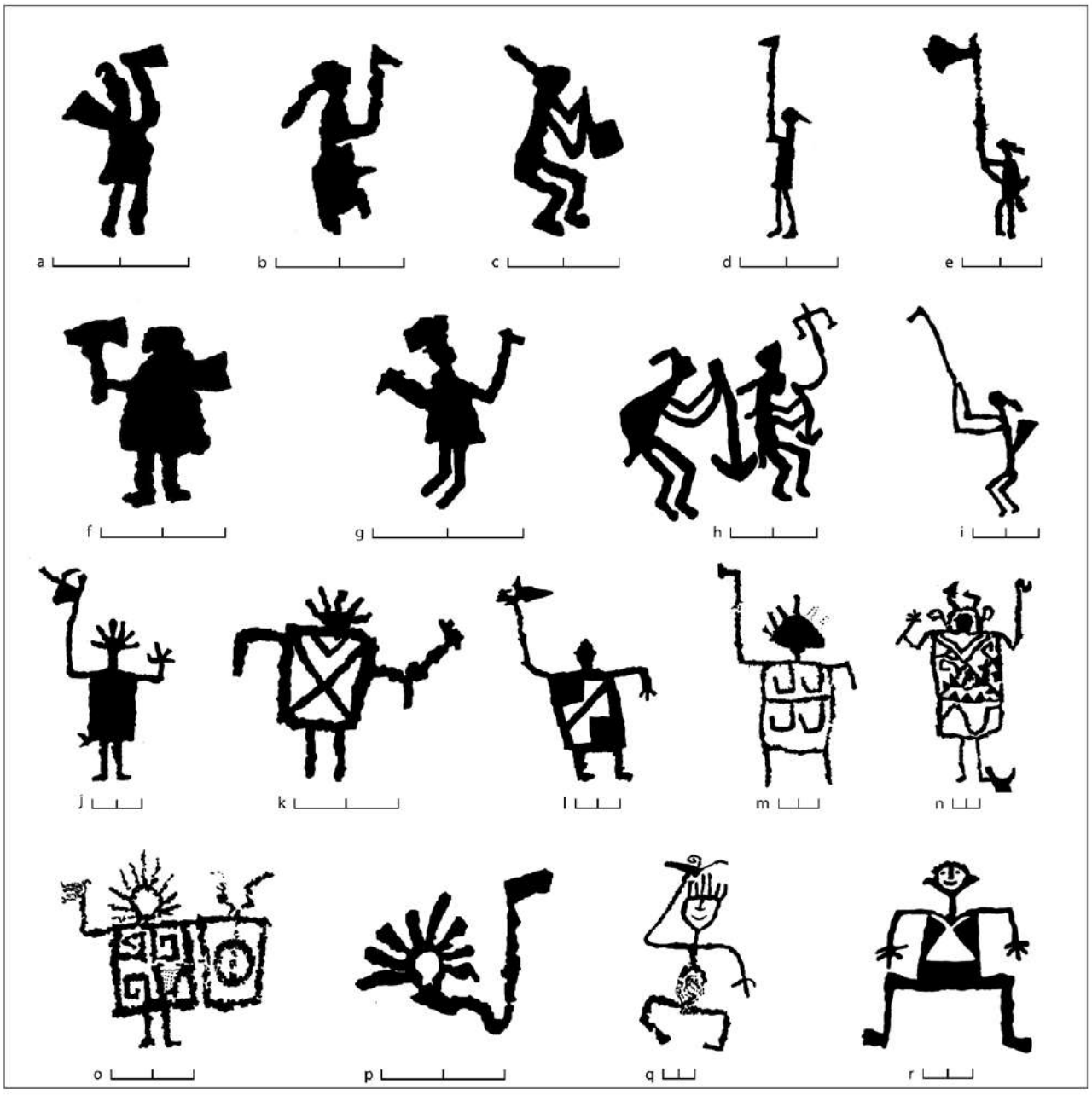



*Fig. 3. Personajes con objetos metálicos en el arte rupestre de la región del río San Juan del Oro. Dibujo: Françoise Fauconnier. Figs. a-m, o-q: personas con hachas. a: Juturi, AR3.1 – b: Camino La Fragua-Zapalluyoj, AR15 – c: Camino La Fragua-Zapalluyoj, AR38 – d: Camino La Fragua-Zapalluyoj, AR40 – e: Camino La Fragua-Zapalluyoj, AR40 – f: Sococha 1, AR6.2a – g: Camino La Fragua-Zapalluyoj, AR13 – h: Cerro Colorado (pintura rupestre) – i: La Fragua, abra, AR6 – j: Camino La Fragua-Zapalluyoj, AR40 – k: La Fragua, alto camino, AR7 – l: Taraya, Carretera frente a Manzanal, AR7 – m: Tecle, AR21a – o: La Fragua, alto camino, AR6 – p: Quebrada Santa Cruz-Quebrada Potrero – q: Camino La Fragua-Zapalluyoj*
*Fig. n: persona con hacha y mazo, Sococha Molino.*

*Fig. 4. Hachas con ganchos de contextos tardíos del noroeste de Argentina. Cortesía de Pastor y Tissera (2016: Fig. 12).*

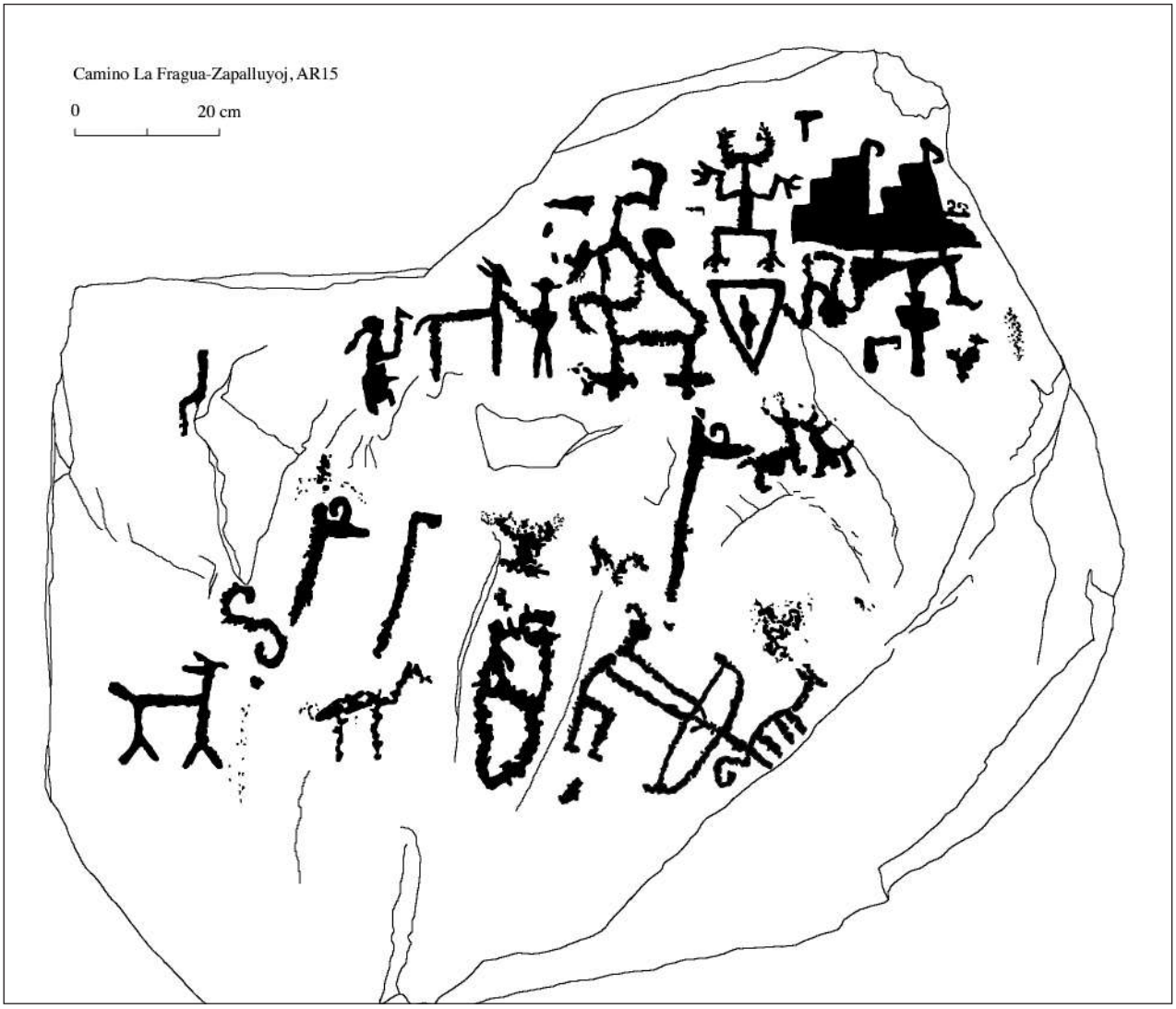



*Fig. 5. Grabados de La Fragua. Dibujo: Françoise Fauconnier.*

*Fig. 6. Grabados de una roca de Tecle. Foto: Françoise Fauconnier.*

*Fig. 7. Grabado del sitio Manzanal, Depto. de Chuquisaca. Foto: Carlos y Lilo Methfessel.*

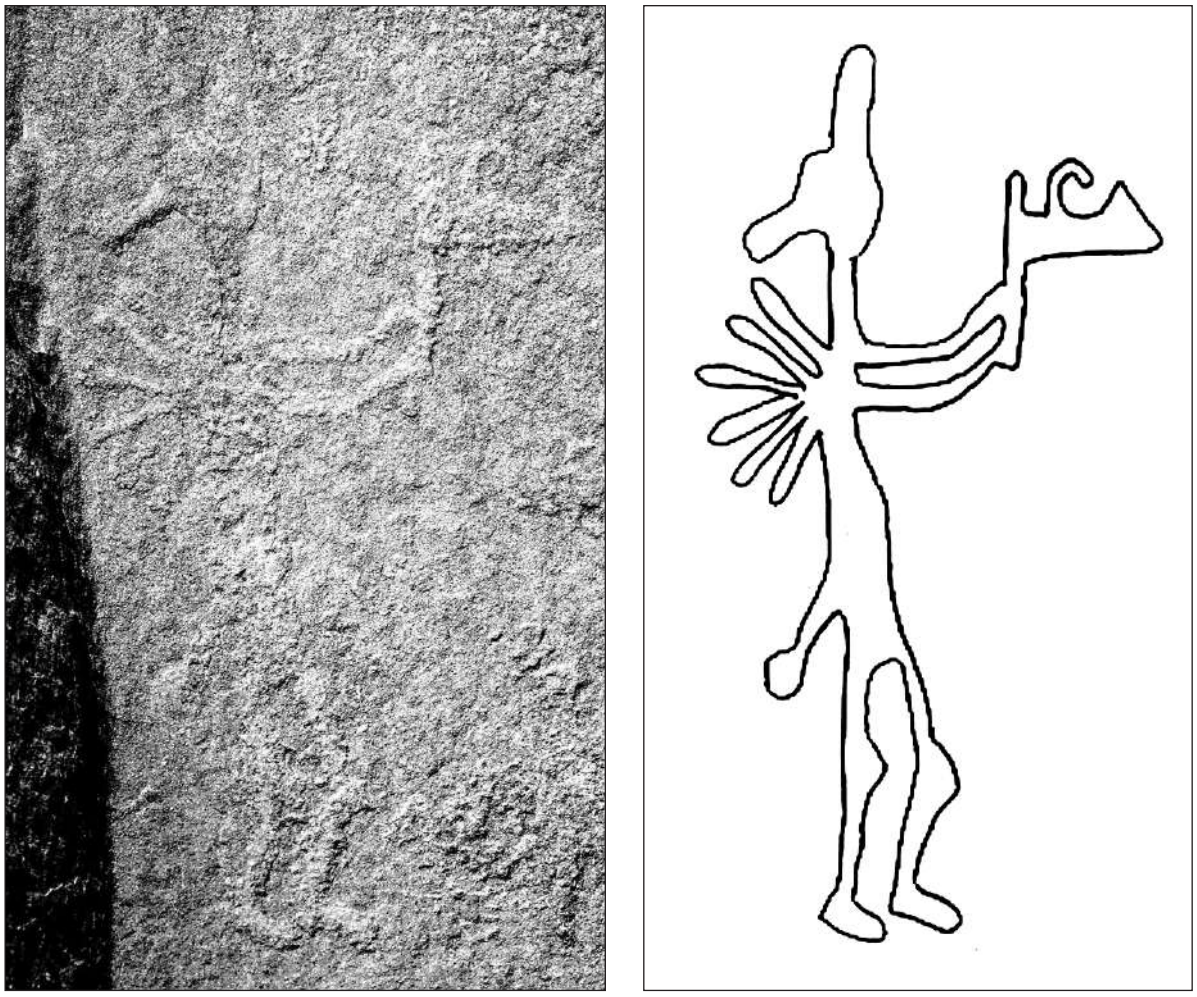


*Fig. 8. Grabado del sitio Manzanal, Depto. de Chuquisaca. Foto y dibujo: Carlos y Lilo Methfessel.*

*Fig. 9. Grabado en una roca en el camino La Fragua-Zapayulloj. Foto: Françoise Fauconnier.*

10)[6]. En este caso vemos una imagen de un personaje con cabeza zoomorfa, que viste una túnica atravesada por una línea diagonal y decorada con dos cuadrados rectangulares en cuyo interior aparece un motivo escalonado. En su pecho se distinguen dos círculos concéntricos con una cruz. Los brazos flexionados terminan en manos levantadas con tres dedos largos y finos que parecen garras. De la mano derecha cuelga un hacha con gancho y de la izquierda otro objeto. Las piernas son rectas y los pies están dirigidos hacia el exterior. La cabeza del personaje, enmarcada por dos aves (posiblemente loros), sale por encima de la placa. Se podría pensar que luce una máscara zoomorfa, con un hocico protuberante y dos orejas circulares con una cruz en su interior, aunque también es posible que se trate de la representación no-humana de una deidad. Una pieza similar fue publicada por L. González (2002: Fig. 5).

Presentamos en la Fig. 11 otro ejemplar de una placa metálica de características similares, de Tiwanaku, que fue publicado por Posnansky (1957: tabla LXXXIX). La postura de la figura antropomorfa es idéntica a la del ser en la placa del río San Juan del Oro. De sus manos también cuelgan un hacha con gancho y otro objeto de características similares. En ambos casos, dos animales flanquean al personaje. Encontramos cierto parecido con dos placas publicadas por Ambrosetti (1904: Figs. 76, 79, 88; ver también González 2007: Fig. 13) que también muestran un personaje de cuyo brazo derecho cuelga un hacha.

***a.2. Hachas planas o hachas T con hoja delgada***

Mayer (1986: 34-35, 51-53, láminas 1-3) destaca un tipo de "hachas planas con hoja delgada de lados paralelos", que a veces tiende a asumir una forma ligeramente trapezoidal. Como en el caso anterior, indica una datación del período tardío y del período incaico siguiente. Supone un uso como arma ceremonial (ibid.: 34, 36). Por otro lado, González y Buono (2007: 177) informan que esta clase de hachas ya apareció en el NO argentino en la entidad cultural Ciénaga (aprox. 200-600 d.C.).

En el arte rupestre del río San Juan del Oro aparecen representaciones que podrían corresponder a hachas planas o a hachas T con hoja delgada. Como ya expresamos en una publicación anterior (Strecker, Methfessel y Sagárnaga 2012: 176), los pocos detalles en el arte rupestre no permiten establecer una relación exacta con la tipología establecida por Mayer. Presentamos seis casos de este tipo (Fig. 2, ilustraciones 2a-2f; los ejemplares 2a y 2b aparecen en forma aislada, mientras 2c-f han sido representadas en manos de personajes). Una roca de La Fragua presenta tres ejemplares con mango largo en manos de personas (Figs. 12a-b).

***a.3. Hachas T con aletas***

Este tipo de hachas posee en ambos lados dos o cuatro extensiones, las llamadas "aletas" o "apéndices laterales" según Ambrosetti (1904: 209-210), pueden ser muy cortas o pueden tener el mismo largo del talón en la parte superior del hacha; el talón y el filo tienden a ser doblados (Mayer 1986: 62, lámina 16). Algunas hachas poseen en su lado inferior una hendidura que al parecer sirvió para atar el objeto con el mango (Mayer 1986: 11-12). Las hachas-T con aletas podrían haberse utilizado como armas u herramientas; sus hojas desgastadas y remartilladas, así como su filo oblicuo, en el cual se observan huellas de uso, son las pruebas de su utilidad práctica (Mayer 1986: 38-39).

Mayer (1994: 18) supone que la mayoría de estos objetos corresponde al período Inka, también L. González (2004: 307-308) supone una producción en talleres locales durante el Incario. Aparecen en todo el territorio incaico, la variante con cuatro aletas sobre todo en el área surandino (Mayer 1994: 19). En consecuencia no sorprende encontrarlas en el NO argentino, en el norte de Chile y en Bolivia (ibid.: 53, lámina 10).

En la región de San Juan del Oro hallamos representaciones de hachas con aletas en varios sitios; ver Fig. 2: 3a-3h/4a-4h, Figs. 6, 13-16, 24. Son las hachas más representadas.

***a.4. Hacha-ancla***

Este tipo tiene una forma semicircular en su parte inferior. Se trata de un instrumento típico incaico, distribuido en todo el territorio de los Incas desde Ecuador hasta el NO argentino (Mayer 1986: 12, 62, lámina 16; Mayer 1994: lámina 11; González y Buono 2007: Fig. 5G). Se supone un uso similar a las hachas con aletas. (Fig. 19)

Están representadas entre los grabados de la región de San Juan del Oro, ver Fig. 2: 5a-5c; además en el sitio Orozas, Depto. de Tarija (Fig. 18).

**b. Cuchillos**

Los llamados cuchillos se caracterizan por su filo punzante que puede tener una forma semicircular o más ovaloide. Los cuchillos semicirculares con mango perpendicular a la hoja se llaman comúnmente tumis (González 2004: 307, 309), "diversos autores coinciden en que fueron utilizados como herramientas de corte" (ibid.). Mayer (1994: 23-24, láminas 21-35) presenta numerosos ejemplos del período Inca que en parte son decorados en el

6 Lamentablemente este señor no quiso desprenderse de la pieza y solo permitió a los investigadores tomar una fotografía de ella.

*Fig. 10. Placa metálica, hallada al borde del río San Juan del Oro. Foto: Philippe Delcourt.*

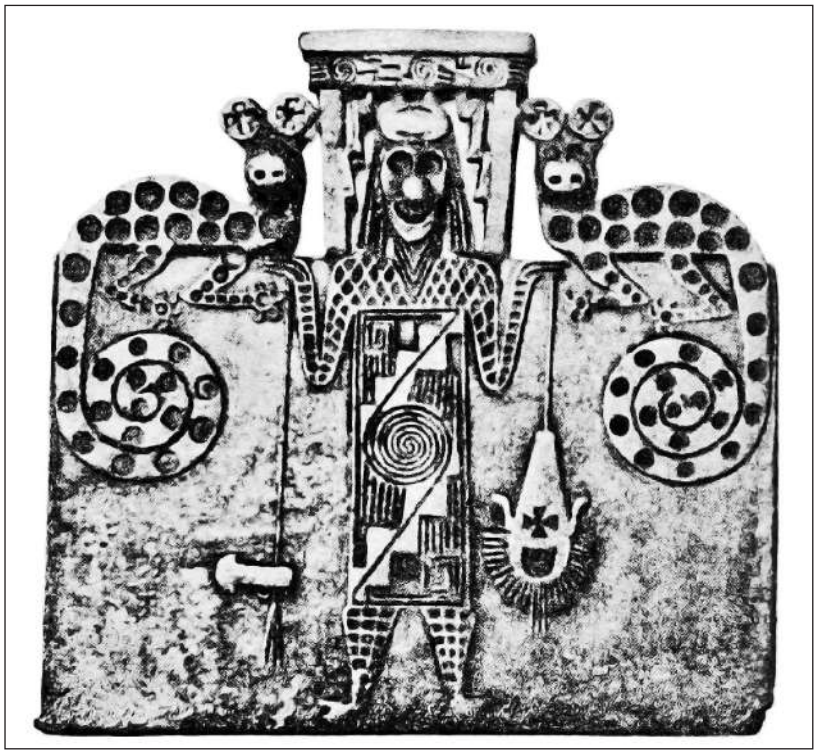


*Fig. 11. Placa metálica de Tiwanaku, según Posnansky (1957: tabla LXXXIX).*

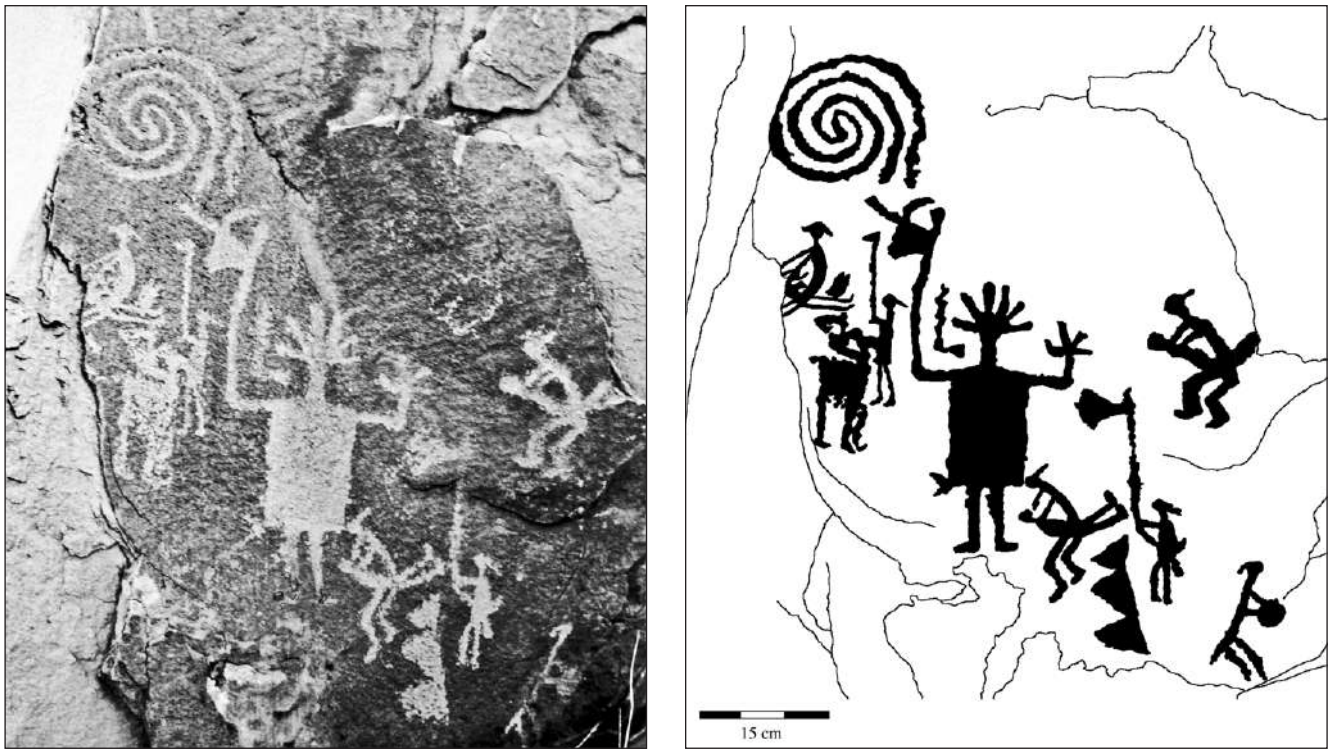



*Fig. 12a, b. Grabados de La Fragua. Foto: Carlos y Lilo Methfessel. Dibujo: Françoise Fauconnier.*

*Fig. 13. Grabados del sitio Casón Pampa, Depto. de Tarija, región de San Juan del Oro. Foto: Carlos y Lilo Methfessel.*

*Fig. 14. Grabados del sitio Casón Pampa, detalle. Foto: Carlos y Lilo Methfessel.*

*Fig. 15. Grabados del sitio Impora, Depto. de Chuquisaca, región de San Juan del Oro. Foto: Carlos y Lilo Methfessel.*

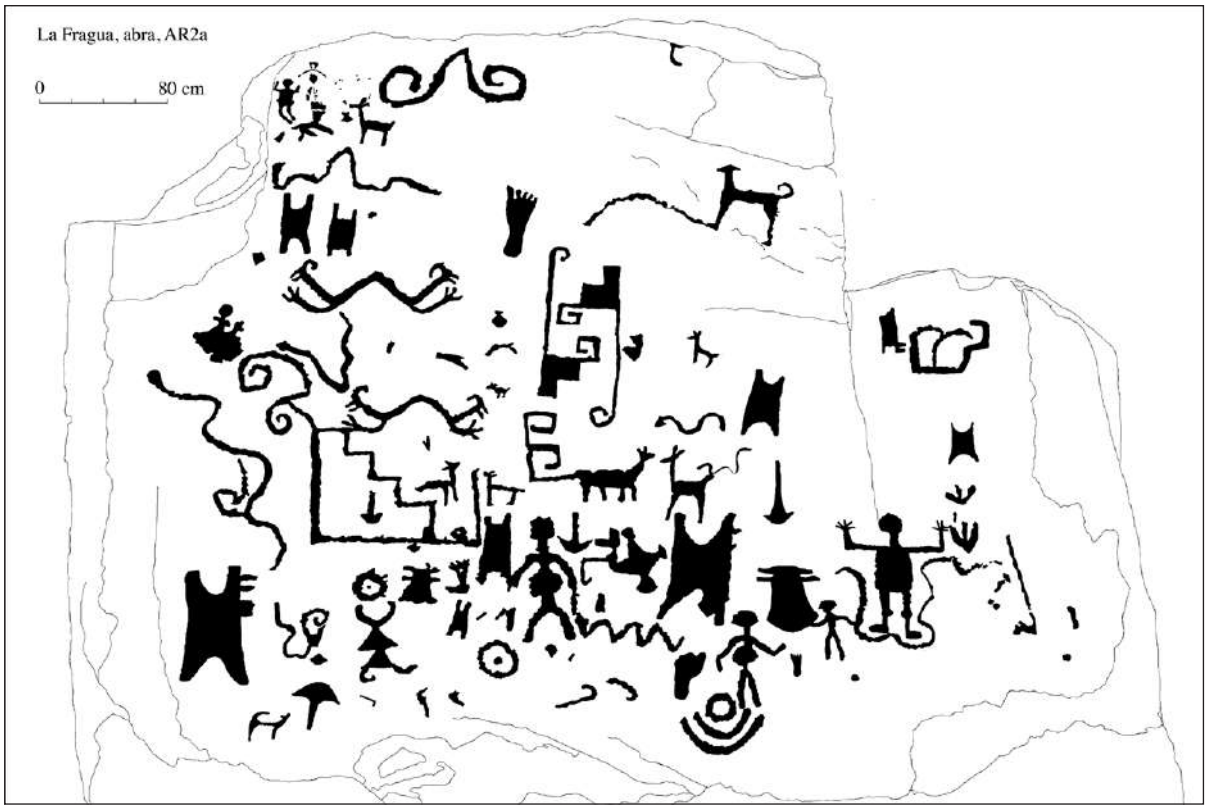



*Fig. 16. Grabados de La Fragua. Incluyen representaciones de hachas con aletas, cuchillos y brazales. Dibujo: Françoise Fauconnier.*

*Fig. 17. Grabados de La Fragua. Incluyen las representaciones de un hacha con aletas (en la parte inferior) y un cuchillo (en la parte superior). Foto: Françoise Fauconnier.*

*Fig. 18. Hacha-ancla representado en un grabado de Orozas, Depto. de Tarija. Foto: Carlos y Lilo Methfessel.*

*Fig. 19. Hacha-ancla y cuchillo de bronce en una colección particular, Teoponte, norte del Depto. de La Paz. Foto: Renán Cordero.*

*Fig. 20. Grabados de La Fragua. Foto: Carlos y Lilo Methfessel.*

extremo del mango (los llamados cuchillos con "mango-vara" decorado). Hay cuchillos de mango ancho y otros de mango estrecho (Mayer 1986: láminas 57-63; Mayer 1994: láminas 22-31); el largo del mango es variable (ibid.). Presentamos un ejemplo que se halla en una colección particular en la región de Teoponte, norte del Depto. de La Paz (Fig. 19). Muestra mango y filo delgados.

Existen diversas representaciones de este instrumento en el arte rupestre del sur de Bolivia (Fig. 2: 6a-k, Figs. 16, 20).

**c. Maza o porra**

Mazas o porras en forma de estrella aparecen en el NO de Argentina (Mayer 1986: 14, 67, lámina 27), en el sur de Bolivia (Mayer 1994: 30, 41, 54-56, láminas 13-16) y posiblemente en Chile (Mayer 1986: 67, ilustración 432). Mayer (1994: lámina 14) distingue entre hachas-maza estrellas y mazas-estrella, las primeras poseen una punta larga en forma de filo. Las mazas-estrella son típicas del período incaico (Mayer 1986: 14). Las notamos en una cantidad de ilustraciones de la obra de Guamán Poma de Ayala, en el caso del cuadro del Inca Lloqui Yupanqui (Fig. 22) dos veces: coronando un largo palo que lleva el Inca en su mano derecha y además en una vara detrás de un escudo (Murra y Adorno, eds., 1980: 76). En general, este objeto es interpretado como arma y también como símbolo (Nordenskiöld 1921: 5; Mayer 1986: 40, lámina 27; Mayer 1998: 70).

En el arte rupestre del sur de Bolivia conocemos una sola representación de este tipo de arma en el sitio Sococha Molino (Figs. 2g, 21), descrito por Alicia Fernández Distel (1994: Fig. 12). Hacemos notar que esta imagen rupestre muestra una maza de siete puntas, no conforme a la versión típica incaica de seis o a veces ocho puntas (Ponce L. 2002). Sin embargo, también se conocen ejemplares de 5, 7, 9, 10, 11 y 14 puntos (Meyer 1998: láminas 45-54).

**d. Figuras ancoriformes**

Estas representaciones se parecen a un hacha-ancla, sin embargo poseen en ambos lados una forma semicircular. Encontramos figuras con anclas en ambos lados en La Fragua y un sitio en la Quebrada Potrero, región del río San Juan del Oro (Figs. 2: 5d-f, 24). Además estas figuras se representan en Jujuy, Argentina, por ejemplo en el sitio de Sapagua (Depto. de Humahuaca). Alicia Fernández Distel (1974) los describe como "motivo anclado" que en su mayoría "consiste en la representación de un eje central terminando cada uno de sus extremos en un doble 'gancho'. Todo el interior de la figura está picado, causando la impresión de un objeto voluminoso." En otra publicación (Fernández Distel 2001: 168), la misma autora habla de "formas ancoradas" o "hachuelas dobles"; mientras Hernández Llosas (2006: 18, 22) denomina estos motivos "hachuelas ancoriformes" y Horta (2012: 23) "ícono doble-ancla". Su ocurrencia en el sector A de Sapagua – carente de motivos del contacto hispano-indígena y que posee una fuerte pátina hacia su cúspide – parece indicar una cronología prehispánica tardía.

Pablo Cruz (2012: 109-110, Fig. 7) retoma el estudio de Fernández Distel y confirma que este motivo es frecuente en el arte rupestre tardío del extremo norte argentino. Aparece también en otros sitios: Cueva del Hechicero en la región del Rio Doncellas (Alfaro 1978: 126, Fig. 3), Peñas Coloradas (Fernández Distel 1976: Figs. 45 y 46) e Inca Cueva (Hernández Llosas 2006: 22, Fig. 14b). Basándose en las evidencias en varios sitios, Hernández Llosas (2006: 22) menciona que la llamada hachuela ancoriforme ha sido descrita en la literatura arqueológica como posiblemente asociada al momento de dominación inka, "pero el tema no ha sido analizado en profundidad".

Parece que se trata de adornos: en la placa de Tiwanaku se puede observar un adorno con anclas a ambos lados en la frente del personaje (Fig. 11a,b). Encontramos lo mismo en personas representadas en una placa metálica de La Rioja (Argentina) y en parafernalia alucinógena de Atacama y del noroeste argentino (Horta 2012: Figs. 11-12, páginas 23-24). Además existe un adorno incaico de oro que presenta en sus extremidades cuatro pequeñas cabezas humanas, cuya cabellera tiene una forma semilunar parecida a las llamadas anclas (González 2003: Fig. 8, 2004: 324). (Fig. 23)

El motivo vuelve a encontrarse en un panel de grabados rupestres de Texisca (Fig. 25); aquí vemos en el centro un personaje en representación rudimentaria: notamos un cuerpo con dos piernas y pies, vestimenta rectangular decorada con una figura X, largo "cuello", cabeza adornado por dos volutas y un tocado de cuatro líneas verticales; a su derecha aparece un hacha, conectado con el cuerpo por una línea horizontal. Encima de la vestimenta, una figura con anclas en ambos lados atraviesa el "cuello". Además en el mismo panel aparecen dos figuras antropomorfas aún más reducidas que consisten en cabezas adornadas y un "cuello" que termina abajo en la misma figura ancoriforme.

**e. Pectorales**

Pectorales de oro en forma de U con base trapezoidal ya existían en el Formativo (Krapovickas 1955: 55, según González 2003: 80) (Fig. 27) y siguieron ser manufacturados a través de los siglos. Conocemos ejemplos del Horizonte Medio (Isbell 2016: 72, Fig. 25; Knobloch 2016: 101, 103-105) y del periodo inca (González 2001: Fig. 2.4). Estos adornos fueron llevados como pectorales o se cosían al vestido a través de perforaciones.

*Fig. 21. Grabados de Sococha Molino, Depto. de Potosí.*
*Foto: Françoise Fauconnier.*

*Fig. 22. Representación del Inca Lloqui Yupanqui en la obra de Guamán Poma de Ayala (Murra y Adorno, eds., 1980: 76).*

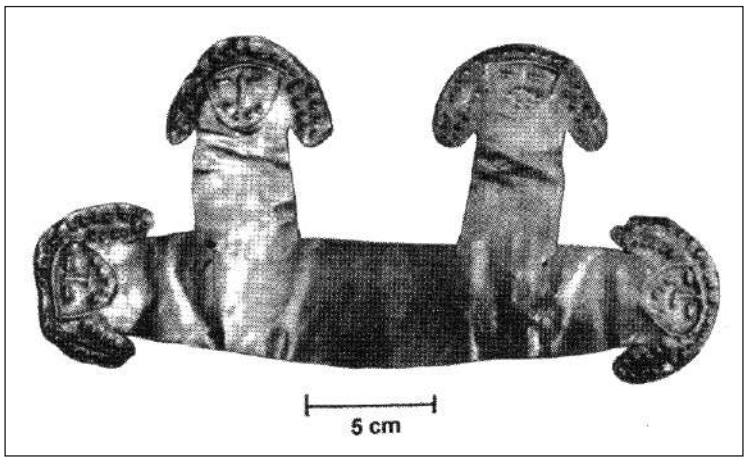



*Fig. 23. Diadema de oro del noroeste de Argentina (según L. González 2003: Fig. 8)*

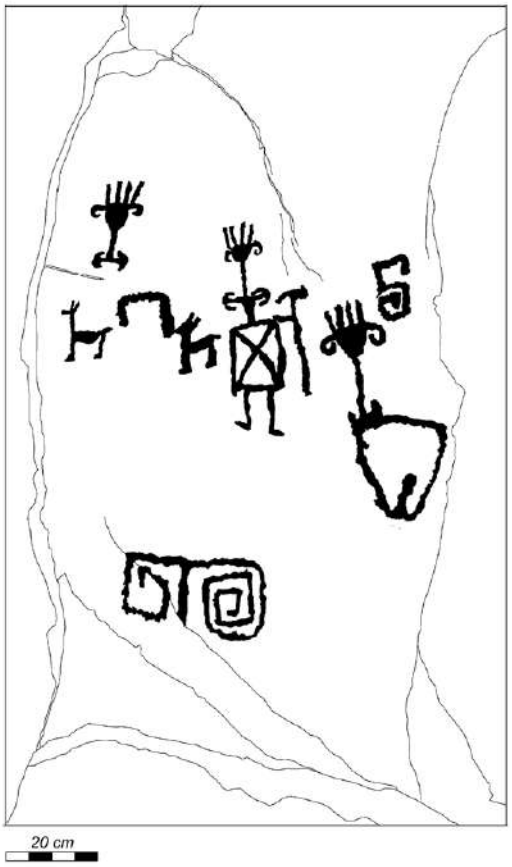



*Fig. 25. Grabados de Texisca. Dibujo: Françoise Fauconnier.*

*Fig. 24. Grabados de La Pintada, región de Carrizal, Depto. de Tarija. Foto: Françoise Fauconnier.*

En nuestra área de estudio, objetos similares en forma de U o V, con base trapezoidal o triangular, se han representado en varios sitios de grabados rupestres (Fig. 2: 7a-7h). La Fig. 29 muestra un ejemplar en el sitio de Chosconti, Depto. de Potosí; la Fig. 30 otro en Orozas, Depto. de Tarija. En la Tabla Fig. 2, el pectoral 7h corresponde a una pintura rupestre de color blanco.

Representaciones de estos adornos también aparecen en grabados rupestres del noroeste argentino. Mostramos en la Fig. 26 el detalle de un mural en la Quebrada de Tambores-2, región de Atacama, según Núñez et al. (1997: 317, Fig. 7). Se notan tres personajes con brazos levantados, uno de los cuales porta en su pecho un pectoral con base ovaloide y una doble U, mientras en la parte inferior aparecen dos figuras con base rectangular y líneas en forma de U. Núñez et al. (ibid.) explican que tales personajes "portan bastones de estatus y en la zona pectoral se advierten posibles placas metálicas, semidiscoidales y semialunadas, las cuales se adherían a los tejidos a través de perforaciones … Se trataría de similares personajes de jerarquía étnica que emblematizaban los límites del valle de San Pedro de Atacama eventualmente durante el período de Desarrollo Regional (900-1450 d.C.)."

Estos pectorales también aparecen en el pecho de figuras antropomorfas esculpidas en tabletas de madera del estilo San Pedro (400-1000 d.C. – ver Horta 2014: Fig. 13a, Fig. 14a, Fig. 15).

Podemos añadir que los investigadores Cartajena y Núñez (2006: 226, Fig. 8) identificaron los motivos respectivos en el sitio Purilacto 1-III como pectorales y además publicaron un pectoral de forma parecida trabajado en oro del noroeste argentino (ibid.: Fig. 14, tomada de González 2001: Fig. 2.4). González y Baldini (1992: 10, lámina 4) describen "adornos semilunares con proyección hacia abajo y agujeros de suspensión en los extremos, fabricados sobre láminas de oro o cobre" en la misma región como parte de la indumentaria personal de la cultura Aguada.

Cruz y Martínez (2014: 60) destacaron la correlación iconográfica con un pectoral encontrado en una tumba en la región de Tilcara (Tarragó et al. 2010) que pertenecería al Período Medio o Tardío. "No obstante, estos vínculos formales no implicarían una temporalidad acotada a este período, sino más bien darían cuenta de la vigencia que tuvieron estas producciones visuales, ya sea bajo forma de arte rupestre o de objetos, en el tiempo largo." Por otro lado, este tipo de objetos ya existía en el Formativo, como consta de las investigaciones de Krapovickas (1955: 55 – según González 2003: 80). (Fig. 27)

Cruz y Martínez (2014) dieron a conocer pectorales que existen como objetos de metal y como representaciones en arte rupestre de Jujuy, NO de Argentina (Fig. 28). Se trata de figuras con base trapezoidal y dos líneas hacia arriba como una U que se relacionan con otras en forma de aves estilizadas en la región de Cangrejillas. Cruz y Martínez explican que tales objetos "fueron identificados en otras regiones bajo diferentes nombres, los cuales tienen que ver con otras interpretaciones: ancoriformes, bucráneos o cardoncitos (por ejemplo Adrís 2007: 417, Fernández Distel 2004: 45). A nuestros ojos se trata de representaciones de pectorales".

**f. Brazales**

Los llamados "brazales" o "brazaletes" (Ambrosetti 1904: 223-226), generalmente de bronce, presentan dos lados largos paralelos, mientras los lados cortos tienden a tener forma semicircular. Mayer (1986: 49, 105, láminas 72-75) registra esta clase de objetos, cuya función era ligada con la arquería, ya sea como protector de rebote o como dispositivo de tensión; se encontraban en tumbas "sobre el brazo izquierdo del inhumado, y según se sabe un ejemplar por persona" (Mayer 1994: 45). Su distribución ocurre en el NO argentino, el norte chileno, además en Bolivia (Mayer 1994: 45-46, 71, lámina 38); según Mayer (ibid.: 46), en la Argentina hay indicios de su uso desde el Período Medio hasta el tiempo incaico.

En una cueva funeraria de Pulacayo, Depto. de Potosí, se encontró un brazal de bronce estannífero (Lechtman et al. 2010), que actualmente se guarda en el Museo de Arte Indígena de ASUR (Antropólogos del Sur Andino) en Sucre. "Muchos de los objetos de la tumba son de estilo y fabricación Tiwanaku y nos proporcionan una fecha relativa del Horizonte Medio para este contexto. Un análisis de C14 realizado sobre un fragmento de hueso procedente de uno de los individuos de esta tumba corrobora esta cronología arrojando un resultado de 1250 +/- 40 años AP, lo cual nos da una fecha calibrada situada entre los años 674 y 874 de nuestra Era" (ibid.: 10, ver también ver Cruz 2009). (Fig. 31) Otros brazales fueron hallados en Tilcara, en el sitio Flores, y en contexto de Desarrollos Regionales (Pablo Cruz, comunicación personal, octubre de 2016).

Los brazales, a veces provistos de protuberancias en forma de cuernos o de botones, podrían haber servido para proteger los brazos de las flechas durante los combates (Ambrosetti 1904: 225). Basándose en el hecho que los Calchaquíes usaban láminas de plata y bronce con tal propósito, Mayer (1986: 49) propone una función similar para los brazales encontrados en el noroeste de Argentina y el norte de Chile. Según los testimonios rupestres (ver abajo), la distribución de estos brazales también abarcaba el sureste de Bolivia.

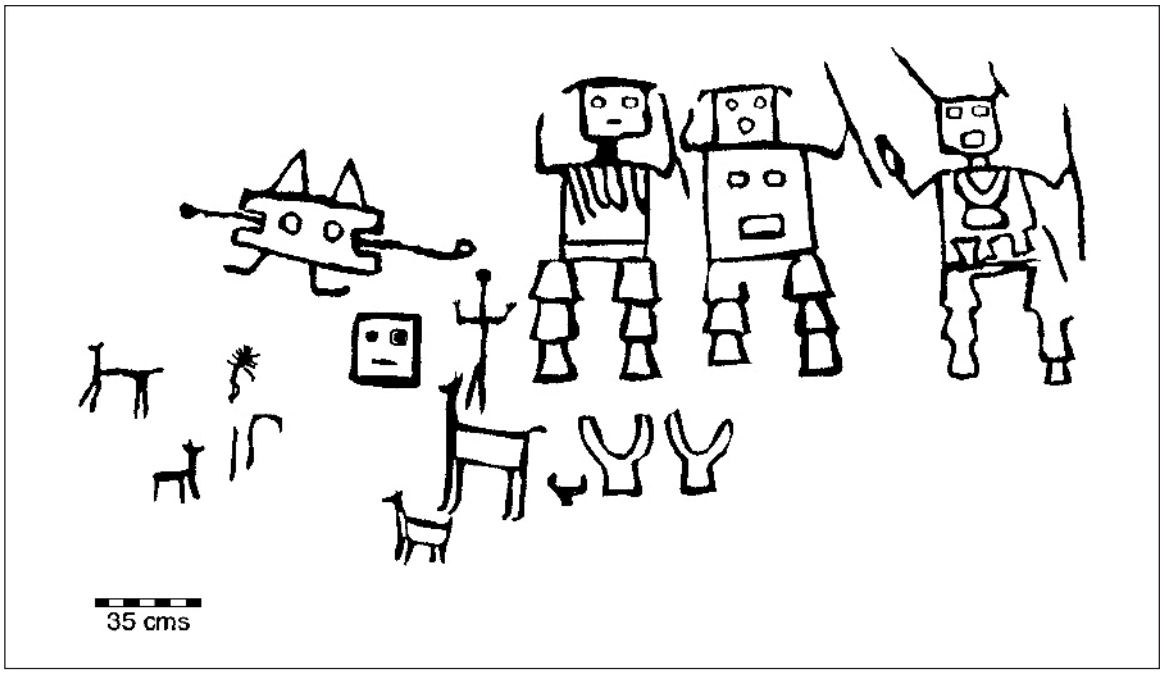



*Fig. 26. Detalle de un mural en la Quebrada de Tambores-2, región de Atacama, según Núñez et al. (1997: 317, Fig. 7).*

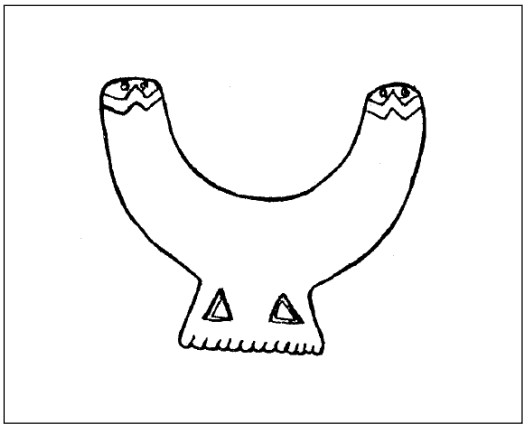


*Fig. 27. Pectoral de oro de Tebenquiche, noroeste argentino, periodo Formativo (según González 2003, redibujado de Krapovickas 1955).*

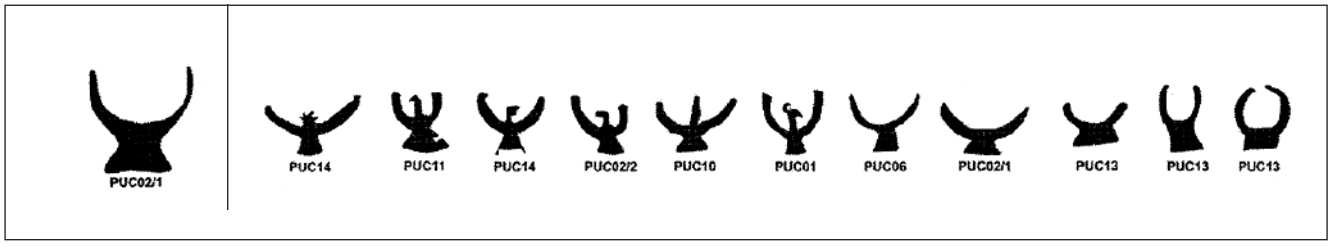



*Fig. 28. Pectorales de metal de figuras ornitomorfas y en forma de U representados en el arte rupestre de la región de Cangrejillos, Jujuy, Argentina (según Cruz y Martínez 2014: Fig. 26).*

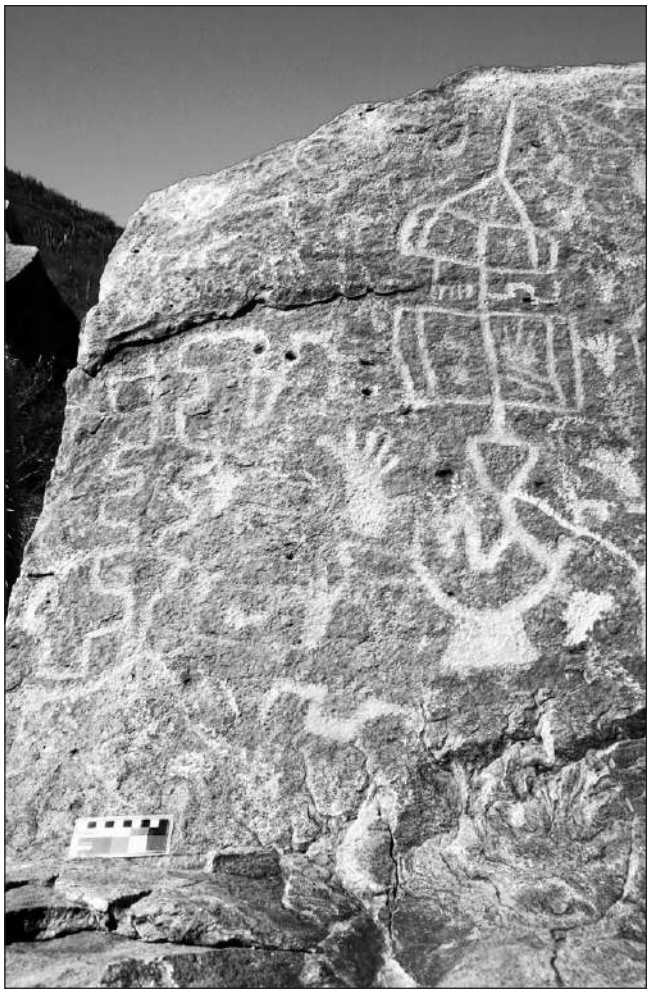


*Fig. 29. Grabados de Chosconti, Depto. de Potosí. Foto: Françoise Fauconnier.*

*Fig. 30. Grabados de Orozas, Depto. de Tarija. Foto: Carlos y Lilo Methfessel.*

*Fig. 31a. Brazal entre hallazgos del enterratorio en una cueva de Pulacayo, Depto. de Potosí, incluyendo un brazal (Foto: Pablo Cruz).*

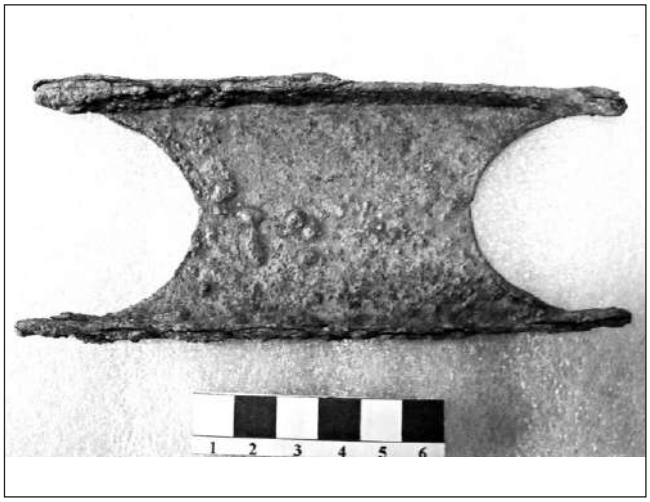



*Fig. 31 b, c. Brazales en la colección del Museo Tilcara, Jujuy. (Fotos: Pablo Cruz).*

Encontramos representaciones de brazales entre los grabados en la región del río San Juan del Oro (Fig. 2: 8a-8g). La Fig. 16 muestra 7 ejemplares en un panel de La Fragua.

**Contexto, asociaciones y cronología**

Las representaciones mencionadas en algunos casos (hachas) se han representado en el arte rupestre en manos de personajes, sin embargo en la mayoría de los casos aparecen en forma individual al lado de otros motivos como diseños abstractos, figuras antropomorfas, camélidos, etc.

Estamos conscientes de que tales objetos fueron producidos en diversos períodos, en el caso de los pectorales desde el Formativo, mientras los brazales ya aparecen en el Horizonte Medio; su uso continuó hasta los últimos períodos prehispánicos.

El contexto de los motivos de arte rupestre de la región del río San Juan del Oro nos muestra que gran parte de estas manifestaciones pertenecen a los Desarrollos Regionales Tardíos y/o al Período Inka como, por ejemplo, figuras antropomorfas vestidas con una larga túnica (*uncu*) decorada levantando un hacha, en un caso también portando un escudo (Fig. 3o); además figuras antropomorfas con arco y flecha (Fig. 5) o escenas de coito (Figs. 12a-b), que también existen en la Argentina (ver Aschero 2000: 30, Fig. 14). Además notamos otros factores que refuerzan esta asignación cronológica:

- el estilo muy esquematizado de las caravanas de llamas,
- la variedad de los vestidos y atributos que refleja una sociedad muy jerarquizada,
- la forma de algunas hachas indudablemente tardías (hachas con aletas y en forma de ancla)
- y la distribución de las obras grabadas a lo largo de vías de tránsito y su asociación con asentamientos atribuibles a los períodos de Desarrollos Regionales Tardíos e Inka.

**Discusión y conclusiones**

En este ensayo hemos presentado objetos metálicos muy diversos y su representación en el arte rupestre: hachas de probable uso ritual o de importancia como símbolos y muestras de estatus y poder; una maza y porra, arma que también pudo haber señalado el estatus particular de su portador; cuchillos; figuras especiales que probablemente servían como adornos personales; pectorales y brazales.

Tomando en cuenta el material metálico – bronce, a veces inclusive oro – a diferencia de otros utensilios de piedra o material vegetal, se puede inferir la función simbólica de esos objetos y su uso para un grupo restringido de personas. Ya en nuestro estudio de la representación de hachas en el área centro sur andina (Strecker et al. 2011) concluimos que tales armas fueron más objetos ceremoniales, símbolos de poder y estatus que armas utilizadas en situaciones de conflicto. Demostraban el rango social y prestigio del portador que los poseía dentro de su comunidad.

Concordamos con el criterio de Mayer (1986: 33) quien escribe respecto a las armas de metal analizadas en su obra: "si nos fijamos bien, nos damos cuenta de su escasa utilidad como arma. Las hachas-T procedentes en gran cantidad de San Pedro de Atacama, sin adornos, pero cuidadosamente trabajadas, en su mayoría carecen de filo. Hacha-T decorados con gancho muestran una hoja extremadamente fina… En estos casos (como en el caso de los 'cetros' …) debe tratarse de insignias, respectivamente armas ceremoniales, fenómeno frecuente en muchas culturas de la América antigua."

Otro especialista de la metalurgia prehispánica, Luis González afirma también el uso ritual de las hachas de bronce: "estas piezas no tuvieron un desempeño instrumental sino simbólico. Los datos sobre estudios de las microdurezas de los filos de una docena de ejemplares de distintos tipos sugieren que, si bien luego de la colada los materiales fueron sometidos a tratamientos mecánicos, ellos no fueron lo suficientemente intensos como para asegurar el desempeño efectivo esperable para un hacha. En tal sentido, se ha planteado que los tratamientos tuvieron por finalidad acentuar, desde lo formal, el simbólico poder de corte de las piezas" (González 2008: 73).

También el hecho de que en algunas escenas se muestren personajes portando un hacha con un mango sumamente largo (Figs. 3d,e,i, 9, 12a,b – ver también Fauconnier 2008: Fig. 3b) parece indicar que este objeto llamativo no se prestaba para un combate, más bien parece tratarse de un símbolo o insignia en un acto o rito especial, como una bandera llevada hoy en día en un desfile cívico o armas llevadas por soldados en un desfile o en una ceremonia.

Además notamos que algunos de los portadores de hachas en el arte rupestre se muestran adornados con tocados y ataviados sobre la espalda (a veces con un objeto triangular, en otros casos con líneas), por lo que se puede suponer que se distinguían de los demás miembros de su grupo. Puede ser significativo que los adornos en el dorso de estos personajes correspondan a la decoración lateral de algunos de tales objetos (Mayer 1986: lámina 20, fig. 359, 361).

**Agradecimiento**

Agradecemos a Pablo Cruz por su revisión del manuscrito preliminar y sus numerosas sugerencias constructivas.

**Referencias**

Adrís, Silvina Inés
2007 Arte, aguadas, tropas y sembradíos. En: Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología Argentina, T. II: 407-419. San Salvador de Jujuy.

Alfaro, Lidia
1978 Arte rupestre en la cuenca del Río Doncellas (Prov. De Jujuy, Rep. Argentina). En: Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología, N.S., Vol. XII: 123-146. Buenos Aires.

Ambrosetti, Juan Bautista
1904 El bronce en la región calchaquí. En: Anales del Museo Nacional de Buenos Aires, tomo XI (Ser. 8, t. IV): 168-314. Buenos Aires.

Aschero, Carlos A.
2000 Figuras humanas, camélidos y espacios en la interacción circumpuneña. En: Arte en las rocas (M. Podestá y M. de Hoyos, eds.): 15-44. Sociedad Argentina de Antropología, Buenos Aires.

Cartajena, Isabel y Lautaro Núñez
2006 Purilacti: arte rupestre y tráfico de caravanas en la cuenca del Salar de Atacama (Norte de Chile). En: Tramas en la Piedra. Producción y Usos del Arte Rupestre (Dánae Fiore y María Mercedes Podestá, eds.): 221-235. Asociación Amigos del Instituto Nacional de Antropología, World Archaeological Congress y Sociedad Argentina de Antropología, Buenos Aires.

Cruz, Pablo
2009 Tumbas, metalurgia y complejidad social en un páramo del altiplano surandino. En: Revista Andina, Nº 49: 71-103. Cuzco.

2012 El brillo del Señor sonriente. Miradas alternativas sobre las placas metálicas surandinas. En: Mundo de Antes, Nº 6-7: 97-131. Instituto de Arqueología y Museo, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.

Cruz, Pablo y Anabella Martínez
2014 Signos, significantes y sentidos furtivos. Los grabados rupestres de Cangrejillos (Provincia de Jujuy, Argentina). En: Boletín Nº 28: 57-77. SIARB, La Paz.

Fauconnier, Françoise
2008 La figura antropomorfa en el arte rupestre del río San Juan del Oro (Sureste boliviano). En: Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 79: 357-393. Bruselas.

2012a El arte rupestre del río San Juan del Oro (Bolivia). Reflexiones sobre el simbolismo y la función de las imágenes. En: F. Fauconnier y S. Lemaitre (eds.), Rock Art in the Americas: Mythology, Cosmogony and Rituals: 123-138. British Archaeological Report (BAR), International Series 2448, Archaeopress, Oxford, Reino Unido.

2012b El arte rupestre del río San Juan del Oro (sureste boliviano). Elementos de datación y atribución cultural. Ponencia inédita en el Congreso Internacional de Arte Rupestre, La Paz, junio de 2012.

2013 Los grabados de La Pintada (Depto. Chuquisaca, Proyecto Río San Juan del Oro). En: Boletín Nº 27: 67-86. SIARB, La Paz.

Fernández Distel, Alicia
1974 Petroglifos de Sapagua (Provincia de Jujuy). Jujuy Cultural, Nº 1. Jujuy.

1976 Arte rupestre en Cerro Peñas Coloradas (Dpto. deYavi, Prov. De Jujuy). Jujuy Cultural, Año III. Jujuy.

1994 Tres Complejos de Arte Rupestre en la Provincia Modesto Omiste, Departamento de Potosí, Bolivia. En: Boletín, Nº 8: 55-89. SIARB, La Paz.

2001 Catálogo del arte rupestre: Jujuy y su región. Editorial Dunken, Buenos Aires.

2004 Iconografía prehispánica de Jujuy: una visión desde la arqueología. Editorial Dunken, Buenos Aires.

Gluzman, Geraldine A.
2013 Tradiciones metalúrgicas en el noroeste argentino. El caso de las hachas y las campanas. En: Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología, XXXVIII (2): 321-350. Buenos Aires.

Gonzáles, Alberto R.
1979 La metalurgia precolombina del NOA. Secuencia histórica y proceso cultural. En: Actas Jornadas del

Noroeste: 88-136. Universidad del Salvador, Buenos Aires.

González, Alberto R. y M. Baldini
1992 La Aguada y el proceso cultural del NOA. Origen y relaciones con el área andina. En: Boletín del Museo Regional de Atacama, Nº 4: 6-24.

González, Luis R.
2001 Tecnología y dinámica social. La producción metalúrgica prehispánica en el noroeste argentino. Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

2002 A sangre y fuego. Nuevos datos sobre la metalurgia Aguada. En: Estudios Atacameños N° 24: 21-37.

2003 El oro en el noroeste argentino prehispánico. Estudios técnicos sobre los objetos de la Casa Morada de La Paya. En: Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología, XXVIII: 75-99. Buenos Aires.

2004 Bronces sin nombre. La metalurgia prehispánica en el Noroeste Argentino. Fundación CEPPA, Buenos Aires.

2007 Tradición tecnológica y tradición expresiva en la metalurgia prehispánica del noroeste argentino. En: Boletín Chileno de Arte Precolombino, Vol. 12, Nº 2: 33-48. Santiago.

2008 La rebelión de los bronces. Estudios sobre metalurgia prehispánica en el noroester argentino. En: Mina y metalurgia en los Andes del sur (P. J. Cruz y J.-J. Vacher, eds.): 57-89. Institut de Recherche pour le Développement, Instituto Francés de Estudios Andinos, La Paz.

González, Luis R. y Héctor D. Buono
2007 Hachas y cetros de metal del Noroeste argentino prehispánico. En: Revista Andina, 44: 175-198. Centro Bartolomé de Las Casas, Cusco.

Hernández Llosas, María Isabel
2006 Inkas y españoles a la conquista simbólica del territorio Humahuaca: sitios, motivos rupestres y apropiación cultural del paisaje. En: Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, Vol. 11, Nº 2: 9-34. Santiago.

Horta Ticallotis, Helena
2012 El estilo circumpuneño en el arte de la parafernalia alucinógena prehispánica (Atacama y Noroeste Argentino). En: Estudios Atacameños, Nº 43: 5-34. Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo de la Universidad Católica del Norte, San Pedro de Atacama.

2014 Lo propio y lo ajeno. Definición del estilo San Pedro en la parafernalia alucinógena de los oasis del salar de Atacama. En: Chungara, Revista de Antropología Chilena, Vol. 46, Nº 4: 559-583. Arica.

Isbell, William H.
2016 El Señor Wari de Vilcabamba y sus relaciones culturales. En: Nuevas perspectivas en la organización política Wari (M. Giersz y K. Makowski, eds.): 39-90. ANDES, Boletín del Centro de Estudios Precolombinos de la Universidad de Varsovia, Nº 9 – IFEA. Varsovia / Lima.

Knobloch, Patricia J.
2016 La vida y los tiempos del Señor Wari de Vilcabamba: cronología e identidad del Agente 103 en el impreio Wari durante el Horizonte Medio. En: Nuevas perspectivas en la organización política Wari (M. Giersz y K. Makowski, eds.): 91-119. ANDES, Boletín del Centro de Estudios Precolombinos de la Universidad de Varsovia, Nº 9 – IFEA. Varsovia / Lima.

Krapovickas, Pedro
1955 El yacimiento de Tebenquiche (Puna de Atacama). Publicaciones del Instituto de Arqueología, III. Universidad de Buenos Aires.

Lechtman, Heather, Pablo Cruz, Andrew MacFarlane y Sidney Carter
2010 Procesamiento de metales durante el Horizonte Medio en el altiplano surandino (Escaramayu, Pulacayo, Potosí, Bolivia). En: Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, Vol. 15, Nº 2: 9-27. Santiago.

Mayer, Eugen Friedrich
1986 Vorspanische Metallwaffen und -werkzeuge in Argentinien und Chile. Armas y herramientas de metal prehispánicas en Argentina y Chile. Kommission für Allgemeine und Vergleichende Archäologie. Verlag C. H. Beck. Munich, Alemania.

1994 Vorspanische Metallwaffen und -werkzeuge in Bolivien. Armas y herramientas de metal en Bolivia. AVA-Materialien, Band 53. Kommission für Allgemeine und Vergleichende Archäologie des Deutschen Archäologischen Instituts, Bonn, Alemania.

1998 Vorspanische Metallwaffen und –werkzeuge in Peru. Armas y herramientas de metal prehispánicas en Perú. 245 p. + 315 láminas. C. H. Beck, Munich.

Murra, John V. y Rolena Adorno (eds.)
1980 El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno por Felipe Guaman Poma de Ayala. 3 tomos. Siglo Veintiuno, México. D.F.

Nordenskiöld, Erland
1921 The Copper and Bronze Ages in South America. Comparative Ethnographical Studies 4. Comparative Ethnographical Studies, 4. Göteborg

Núñez, L., I. Cartajena, J. P. Loo, S. Ramos, T. Cruz y H. Ramírez
1997 Registro e investigación del arte rupestre en la cuenca de Atacama (informe preliminar). En: Estudios Atacameños, Nº 14: 307-325. Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo R. P. Gustavo Le Paige, S.J., Universidad Católica del Norte, San Pedro de Atacama.

Pastor, Sebastián y Luis Tissera
2016 Iconografía andina en los procesos de integración y legitimación política de comunidades prehispánicas de las Sierras de Córdoba (Argentina). En: Arqueología, 22(1): 169-191. Instituto de Arqueología, Fac. de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Ponce L., Ernesto
2002 Mazas prehispánicas de metal: sur de Perú y extremo norte de Chile. En: Chungará, Vol. 34, Nº 2: 215-223. Arica.

Posnansky, Arthur
1957 Tihuanacu. La cuna del hombre americano. Vol. III-IV. Ministerio de Educación, La Paz.

Strecker, Matthias, Carlos Methfessel, Lilo Methfessel y Jédu Sagárnaga
2012 Representación de hachas en el arte rupestre del área Centro Sur Andino. En: Armas Prehispánicas: múltiples enfoques para su estudio en Sudamérica (J. G. Martínez y D. L. Bozzuto, comp.): 173-193. Fundación de Historia Natural Félix de Azara, Buenos Aires.

Tarragó, Myriam, Luis González, Gimena Ávalos y Marcelo Lamami
2010 Oro de los señores: la tumba 11 de La Isla de Tilcara (Jujuy, noroeste argentino). En: Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, Vol. 15, Nº 2: 47-63. Santiago.

*Fig. 32. Grabados incluyendo varias hachas. Quebrada Santa Cruz, región del río San Juan del Oro. Foto: Philippe Delcourt.*

**Dánae Fiore**
CONICET – Asociación de Investigaciones Antropológicas – UBA

**Agustín Acevedo**
CONICET – Instituto Multidisciplinario de Historia y Ciencias Humanas

**Nora V. Franco**
CONICET – Instituto Multidisciplinario de Historia y Ciencias Humanas – UBA

# Pintando en La Gruta
# Variabilidad y recurrencias en la producción de arte rupestre en una localidad del Extremo Sur del Macizo del Deseado (Santa Cruz, Patagonia, Argentina)

# *Painting in La Gruta*
# *Variety and repetitions in the rock art production of a locality in the extreme South of Mazico del Deseado (Santa Cruz, Patagonia, Argentina)*

Recibido: 30 de octubre, 2016 – Aceptado: 15 de diciembre, 2016

**Resumen**

En este trabajo se presentan los primeros resultados relativos al análisis del uso del color en la producción de pinturas rupestres de la localidad de La Gruta, región Extremo Sur del Macizo del Deseado (Patagonia Argentina). Para ello se analizan: a) los tonos empleados en la totalidad de motivos rupestres (N=168) registrados en siete sitios; b) siete muestras de pigmentos hallados en excavaciones de dos de estos sitios, cuyas dataciones abarcan desde el Holoceno temprano hasta el Holoceno tardío y c) los tipos de motivos emplazados en cada sitio. El análisis integrado de esta información provee resultados acerca de la variabilidad y recurrencias temporo-espaciales en la producción de arte rupestre por poblaciones de cazadores-recolectores de la localidad a lo largo de una secuencia arqueológica de diez mil años.

**Palabras clave**: arte rupestre - Patagonia - producción - variabilidad - pigmentos

***Abstract***[1]

*This paper presents the first results of the analysis of the use of colour in the production of rock paintings in La Gruta locality, extreme south of Macizo del Deseado region (Patagonia, Argentina). For this purpose, we analyse: a) the hues of all the rock art motifs (N=168) recorded in seven sites; b) seven pigment samples found in excavations of two of these sites, which are dated from early Holocene to recent Holocene times; c) the motif types located in each site. The integrated analysis of this information provides results regarding the variability and recurrent spatio-temporal patterns in rock art production by hunter-gatherer populations that occupied the locality during a ten-thousand year archaeological sequence.*

***Key words****: rock art - Patagonia - production - variability - pigments*

1 Texto de los autores revisado por Lesley Haslam

## Introducción: de cazadores, lagunas y arte

El presente trabajo tiene por objetivo presentar un análisis de la variabilidad y recurrencias en la producción de arte rupestre en la localidad arqueológica de La Gruta así como realizar una contextualización preliminar de estas producciones a partir de los hallazgos arqueológicos en excavaciones de algunos de los sitios que la conforman. La localidad La Gruta forma parte de la región denominada como Extremo Sur del Macizo del Deseado (ESMD), ubicada en la provincia de Santa Cruz, Patagonia centro-meridional, Argentina (Franco et al. 2012; Fiore y Acevedo 2015; ver Figs. 1-2). El Macizo del Deseado es una región morfoestructural geológicamente caracterizada por la presencia de afloramientos de areniscas e ignimbritas, muchos de ellos con cuevas y aleros que fueron utilizados para la ocupación humana por cazadores-recolectores en el pasado (e.g. Menghin 1957; Cardich et al. 1973; Gradin 1988; Panza y Marín 1998; Durán 1983-1985; Carden 2008; Paunero 2009). El paisaje se caracteriza, en términos generales, por la presencia de mesetas, cañadones y bardas. La Gruta se distingue además por la presencia de lagunas, dos de las cuales se encuentran directamente asociadas a afloramientos rocosos con arte rupestre (ver detalles más abajo). Dado que la presencia de esta oferta de recurso hídrico es crucial como factor de atracción para la ocupación humana, es altamente esperable que los aleros de dichos afloramientos hayan sido ocupados en reiteradas oportunidades por poblaciones de cazadores-recolectores, lo cual ha sido evidenciado por el registro arqueológico hallado en superficie y en los sondeos y las excavaciones allí efectuados (Franco et al. 2010, 2013, 2015). El arte rupestre forma parte de las evidencias de uso antrópico de estos espacios y puede aportar valiosa información acerca de las formas de marcación visual y construcción social de estos lugares. En este trabajo exploraremos, en particular, la variabilidad y recurrencias en el repertorio de motivos de arte rupestre y en el uso del color de pintura para producirlos.

## La Gruta en contexto: antecedentes y estado actual del conocimiento de la localidad

La localidad de La Gruta está rodeada de otras localidades arqueológicas vecinas con numerosos sitios, algunos de los cuales registran dataciones que se inician en la transición Pleistoceno-Holoceno o el Holoceno temprano y se extienden de manera discontinua a lo largo del Holoceno. Muchos de estos sitios incluyen arte rupestre emplazado en sus paredes, formando un contexto de larga historia de ocupación humana y de alta riqueza visual dentro de Patagonia centro-meridional (ej. localidad La María (Paunero 2009); localidad La Martita (Gradin y Aguerre 1984, Aguerre 1987); localidad El Verano (Durán 1983-1985); localidad Viuda Quenzana (Gradin y Aguerre 1984); etc.)[2]

Los antecedentes arqueológicos de la localidad La Gruta se inician con las investigaciones de Menghin (1952), quien identificó en el sitio actualmente denominado como LG6, motivos pintados en rojo atribuibles al estilo de pisadas, que dató de manera relativa entre el 4000 AP y el 600 AP (Menghin 1957). Este mismo sitio fue posteriormente analizado por Gradin y Aguerre (1984), quienes adscribieron sus imágenes rupestres a una fase final del grupo estilístico B.1 o al grupo estilístico C del área del Río Pinturas. A ello sumaron la observación de motivos geométricos pintados en rojo –previamente no identificados por Menghin– que atribuyeron al grupo estilístico E, datado en ca. 1700 AP. Posteriormente, en el sitio actualmente denominado como LG4, Belardi y Carballo Marina (Vector 2005) identificaron un alero con negativos de manos rojos y anaranjados.

Actualmente la localidad La Gruta está siendo investigada por el equipo dirigido por la Dra. Nora Franco, en el marco del cual se realizan estudios paleoambientales, geomorfológicos, líticos y de arte rupestre, entre otros. En concordancia con el resto de la región ESMD, la localidad se caracteriza por una vegetación de estepa herbácea y clima semiárido (Mancini et al. 2012). Su paisaje se distingue por la presencia de rocas volcánicas y sedimentarias con depresiones cerradas, algunas de las cuales conforman lagunas - tanto estacionales como permanentes (Brook et al. 2015). Estudios paleoambientales de la región y de muestras sedimentarias y palinológicas provenientes de los sitios arqueológicos excavados demuestran la existencia de variaciones ambientales diacrónicas. Así, en la transición Pleistoceno-Holoceno (ca. 10800 y 10400 años AP) el ambiente era de estepa herbácea con un clima más húmedo que el actual (Franco et al. 2010; Mancini et al. 2013; Brook et al. 2015). En este contexto se habrían iniciado las ocupaciones humanas por poblaciones cazadoras-recolectoras, que ocuparon el sitio LG1 desarrollando actividades logísticas (Franco et al. 2010). Durante el Holoceno temprano (9000-8000 AP) las condiciones de humedad y la cobertura vegetal de estepa herbácea se incrementaron: en este contexto se incrementa la señal arqueológica, ya que a las ocupaciones de LG1 se agregan las de La Martita (cueva 4; Aguerre 2003) y El Verano (cueva 1; Durán 1983-1985), mostrando la ocupación de localidades vecinas. Aproximadamente en el 8000 AP se registran cambios medioambientales, específicamente un

2 Este contexto se completa con otros sitios de largas secuencias arqueológicas y presencia de arte rupestre ubicados más al norte en el Macizo del Deseado, por fuera de la región ESMD (ej. Los Toldos [Cardich et al. 1973]; Piedra Museo [Carden 2008]; El Ceibo [Cardich et al. 1981-1982]; entre otros).

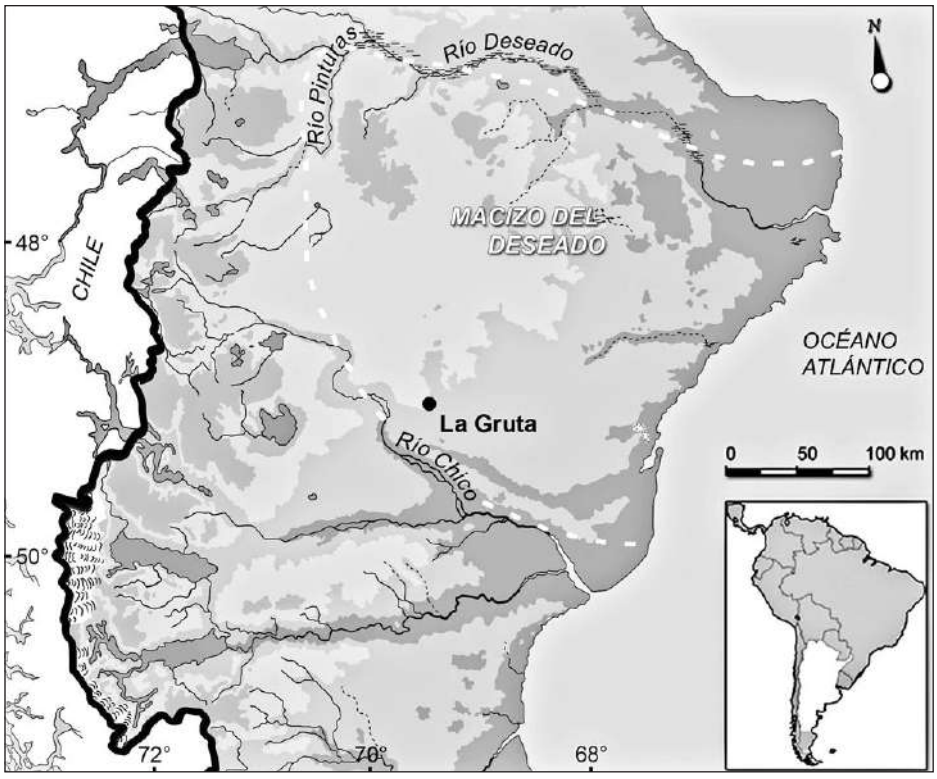



*Fig. 1. Ubicación de la localidad arqueológica La Gruta en el Extremo Sur del Macizo del Deseado, provincia de Santa Cruz, Patagonia Argentina.*

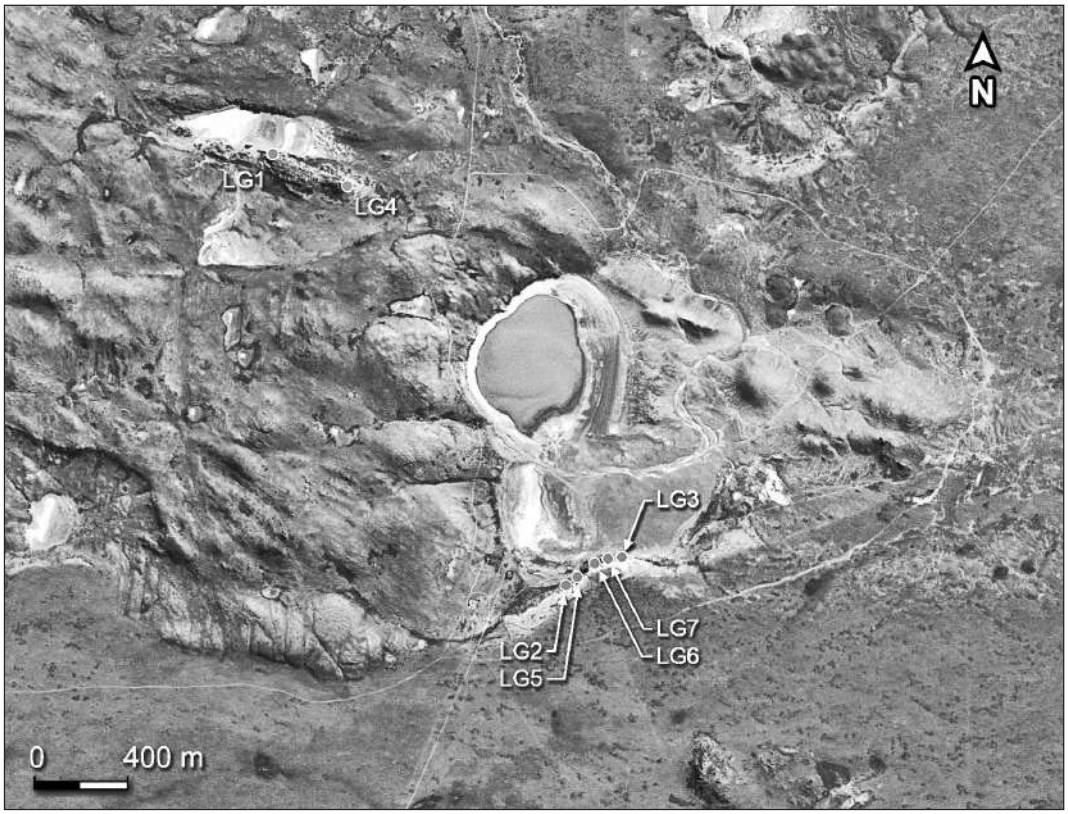



*Fig. 2. Ubicación de sitios arqueológicos de la localidad La Gruta.*

aumento de la aridez (Mancini et al. 2013; Brook et al. 2013 y 2015) que coincide con una interrupción de las ocupaciones en los mencionados sitios (idem). Este proceso se revierte aproximadamente hacia el 4500/3800 AP, momento en el cual se reducen las condiciones de sequedad dando lugar a un nuevo período húmedo (Franco et al. 2010, 2013, 2015; Brook et al. 2015). Sin embargo, hacia el 2000 AP se reduce nuevamente la humedad, instalándose así las condiciones secas actuales (ibidem).

En el marco de estos cambios medioambientales, las poblaciones cazadoras-recolectoras generaron distintas **estrategias de ocupación y uso del espacio**. Estas han sido documentadas hasta el momento mediante la excavación de tres sitios: LG1 en Laguna 2 y LG2 y LG 3 en Laguna 1. Así, se ha identificado al sitio LG1 como un locus de actividades logísticas, con fogones de tamaño pequeño, baja diversidad de artefactos líticos y actividades relativas a estadíos finales de la secuencia de manufactura de artefactos. Dicho sitio cuenta con una secuencia de fechados discontinuos que van desde la transición Pleistoceno-Holoceno hasta el Holoceno tardío (16 fechados asociados con materiales arqueológicos, entre 10845 AP – ver Franco et al. 2010 – y 400 AP, ver Franco et al. 2013). Contrariamente, el sitio LG3 ha sido identificado como un lugar de actividades múltiples debido a sus fogones de mayor tamaño, mayor frecuencia de materiales, mayor diversidad de artefactos líticos, actividades relativas a estadíos iniciales de manufactura de dichos artefactos y presencia de pigmentos (Franco et al. 2015; Cirigliano 2016). Dicho sitio cuenta solo con fechados de ocupaciones humanas correspondientes al Holoceno reciente (tres fechados asociados con materiales arqueológicos, entre 390 AP y 290 AP, Brook et al. 2015). Asimismo, en el sitio LG2 se efectuaron excavaciones datadas a fines del Holoceno Temprano (7560 AP; Franco et al. 2013).

Nuestras investigaciones sobre el arte rupestre de la región de ESMD han generado hasta el momento resultados relativos al análisis de los tipos de motivos, las técnicas de ejecución, los tipos de soporte rocoso y las topografías utilizadas, evaluando tanto la potencial conservación diferencial de las imágenes grabadas y pintadas, derivada de sus distintas rocas soporte y del reparo ofrecido por la morfología de la topografía (Acevedo et al. 2014 (2013)). Hemos observado además que la predominancia de pinturas en la región de ESMD se vincula con la disponibilidad de pigmentos naturales, así como también con el emplazamiento de las imágenes en cuevas y aleros, que ofrecen mayor reparo que los paredones y bloques para motivos producidos con estas técnicas. Predominio de temáticas relativas a representaciones humanas (manos) y animalísticas (zoomorfos, pisadas), y presencia de motivos geométricos - aunque en menor proporción que en otras regiones como MNRSC (Fiore y Acevedo 2015). Asimismo, se ha efectuado el procesamiento de algunas fotografías de motivos rupestres de La Gruta mediante el uso de DStretch, permitiendo el mejoramiento de su observación y análisis en el laboratorio (Acevedo y Franco 2012).

Tomando como marco esta información arqueológica y paleoambiental, se presentan a continuación los resultados de relevamientos de arte rupestre efectuados en la localidad, focalizándonos en los aspectos relativos a la variabilidad del repertorio de motivos y al manejo del color en la producción de pinturas rupestres de la localidad.

## Arte rupestre de La Gruta: revisitando lo conocido y descubriendo lo nuevo

Las prospecciones de la localidad La Gruta se efectuaron mediante la inspección detallada de todos los paredones y aleros presentes en los afloramientos rocosos vinculados a Laguna 1 y Laguna 2. La Laguna 2 se encuentra a 1,2 km lineales en dirección NW respecto de la Laguna 1, lo cual implica una gran facilidad potencial de acceso entre una y otra laguna. Se trata de un afloramiento de areniscas coquinoideas grises y amarillentas de la Formación Monte León (Panza y Marín 1998) emplazado frente a la Laguna 1 y un afloramiento de ignimbritas riolíticas silicificadas de color castaño oscuro a rojizo y morado pertenecientes a la Formación Chon Aike (Panza y Marín 1998), emplazado frente a la Laguna 2.

El relevamiento de arte rupestre de la localidad se efectuó mediante el registro de datos a tres escalas espaciales complementarias: sitio, panel y motivo (Fiore 2016; Fiore y Acevedo 2016). A *escala de sitio* se registraron 23 variables, incluyendo: N° del Sitio; Nombre del sitio; sector de la localidad; latitud; longitud; altitud; TMSR (tipo de morfología del soporte rocoso); roca soporte; orientación cardinal del sitio; ancho de la boca; profundidad máxima; ancho máximo; altura máxima; superficie general del soporte (cóncavo, convexo, plano, mixto); topografía del soporte (grietas, nichos, reparos, fisuras, salientes); estado general de preservación del arte; obliteraciones; remociones; agentes de deterioro, etc. A partir de estas variables es posible calcular una serie de **índices** para evaluar características específicas de cada sitio, que son luego utilizadas como parámetros comparativos a escala inter-sitio (Fiore y Acevedo 2016), por ejemplo: NUTs (N de unidades topográficas en el sitio); NPaneles (N de paneles con arte rupestre); NMot (N de motivos); NTM (N de tipos de motivos, es decir, repertorio del sitio); etc. En este trabajo se utilizarán los dos últimos índices como criterio comparativo inter-sitio.

A escala de panel se registraron 10 variables, incluyendo: N° del sitio; N° de UT; orientación de la UT; N° de panel; TMSR; orientación del panel; ángulo respecto

del suelo; superficie general del soporte; microtopografía del soporte; visibilidad del arte.

A escala de motivo se registraron 35 variables, incluyendo: N° del Sitio; N° de UT; N° de panel; N° del motivo; orientación del panel; clase de motivo; grupo de motivo; tipo de motivo (TM); sub-tipo de motivo; técnica general; técnica de aplicación/extracción; tratamiento gráfico del motivo (lineal, perimetral, cuerpo lleno); técnica gráfica del trazo (continuo [por ejemplo, sólido], discontinuo [por ejemplo, puntiforme]); textura; perfil del surco (grabado); profundidad del trazo (grabado); ancho (trazo grabado); orientación del motivo; ubicación bidimensional relacional del motivo respecto de motivos circundantes (arriba de TM; abajo de TM; derecha de TM; izquierda de TM); pátina (grabado); color (pintura; según Munsell Soil Colour Charts [MSCCH], 1994[3]; estado de conservación; factor/es de conservación; integridad morfológica; intensidad de color y contraste; obliteración; decoloración; descascaramiento del soporte; remoción; superposición (sobre motivo N° y/o debajo de motivo N°) (Acevedo et al. 2012-2014; Fiore 2016; Fiore y Acevedo 2016). De estas variables, nos concentraremos en este trabajo en aquéllas relativas al color, el estado de conservación y decoloración (desvaído) de los motivos, con el objeto de evaluar cuestiones relativas a la producción de motivos mediante la manipulación del color mediante técnicas de pintura rupestre.

Como resultado de nuestros trabajos de campo hemos relocalizado los 2 sitios previamente conocidos (LG6 y LG4), y sumado 5 más: LG1, LG2, LG3, LG5 y LG7, logrando así identificar un total de siete aleros en la localidad de La Gruta, todos con arte rupestre. Cinco de ellos (LG2, LG3, LG5, LG6, LG7) están emplazados frente a la Laguna 1. Los dos sitios restantes (LG1 y LG4) están emplazados frente a la Laguna 2.

El conteo de motivos rupestres actualmente registrados en la localidad arroja un total de 168 (tabla 1): 164 de ellos producidos mediante técnicas de pintura y 4 mediante técnicas de grabado. Se presenta a continuación una caracterización respecto de los motivos hallados en cada sitio.

Tabla 1. La Gruta: repertorio de tipos de motivos (TM) por laguna y por sitio

| TM | Laguna 1 | | | | | Laguna 2 | | Total |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | LG2 | LG3 | LG5 | LG6 | LG7 | LG1 | LG4 | |
| Almenado | | | | 2 | | | | 2 |
| Circunsferencia radiada | | | | 1 | | | | 1 |
| Figura ortogonal rectilínea simple con líneas rectas | | | | 1 | | | | 1 |
| Guanaco | | | | 1 | | | | 1 |
| Línea curva | 1 | | | 1 | | | | 2 |
| Línea sinuosa | | | | 1 | | | | 1 |
| Línea V | | 1 | | | | | | 1 |
| Líneas rectas paralelas | 1 | | | | | | | 1 |
| Mano contorneada | | | | 5 | | | | 5 |
| Meandro | | | | 2 | | | | 2 |
| Mancha | 10 | 7 | 6 | 11 | 14 | 3 | 2 | 53 |
| Negativo de mano | | 6 | 2 | 8 | 6 | 7 | 21 | 50 |
| Positivo de mano | | | | 5 | | | | 5 |
| Ovalo | | 2 | | | | | | 2 |
| Puntos agrupados | 1 | | | | | | | 1 |
| Área irregular de puntos | 2 | | | | | | | 2 |
| Tridígito | | 1 | | 26 | 1 | 1 | | 29 |
| Trazo corto por arrastre de dedo | | | | 3 | | | | 3 |
| Trazos cortos paralelos por arrastres de dedos | | | | 3 | | | | 3 |
| Zigzag | | | | 2 | | | | 2 |
| Zigzags paralelos adosados a zigzag con relleno plano | | | | 1 | | | | 1 |
| **Total general** | **15** | **17** | **8** | **73** | **21** | **11** | **23** | **168** |
| **NTM** (Número de Tipos de Motivos) | **4** | **4** | **1** | **15** | **2** | **2** | **1** | **20** |

3 Pese a que este registro se encuentra sujeto a sesgos derivados de la subjetividad del/los operadores (Goodwing 2006) y a que su aplicación está sujeta a variaciones según las condiciones de iluminación natural de los sitios, la codificación de los colores mediante las MSCCH permite una sistematización de los datos cromáticos de las pinturas que facilita una posterior comparación entre motivos y entre sitios. Asimismo, durante los trabajos de campo, cuando se observó que un motivo tenía más de un tono (sea porque era originalmente bícromo o polícromo o sea porque ha sufrido desvaídos parciales que ocasionaron su decoloración selectiva), se consignaron los dos o más tonos que se observaron sumando los códigos correspondientes dentro del mismo campo de la planilla, con el objeto de dar cuenta de la existencia de esta variedad tonal a escala intra-motivo.

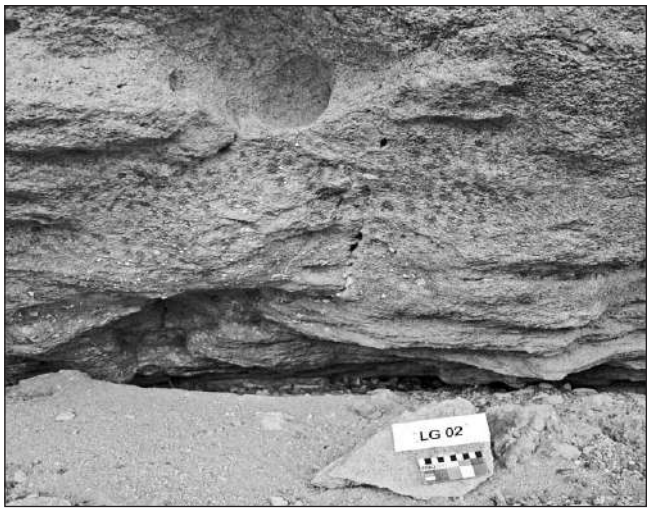



*Fig. 3. Sitio La Gruta 2: motivo puntiforme.*

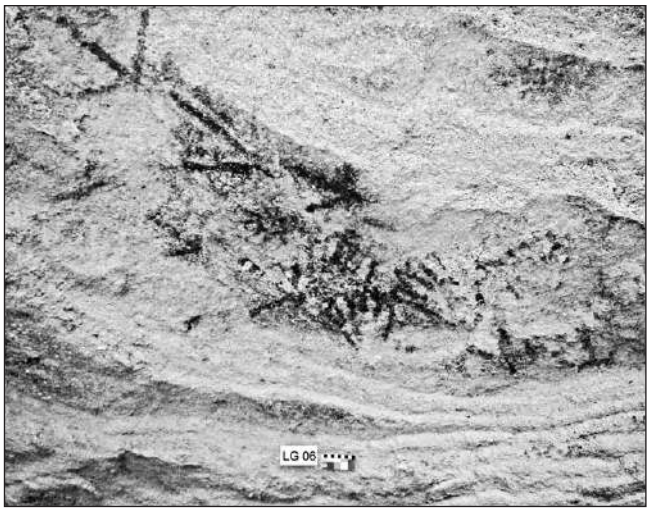



*Fig. 4. Sitio La Gruta 6: panel con tridígitos y manos fileteadas. Este panel fue el originalmente descripto por Menghin (1952) y Gradin y Aguerre (1983).*

*Fig. 5. Sitio La Gruta 6: motivo de guanaco pintado, identificado por nuestro equipo en la última campaña (2016).*

*Fig. 6. Sitio La Gruta 6: motivo de guanaco pintado, foto procesada con el software DStretch-ImageJ.*

*Fig. 7. Sitio La Gruta 4: panel con negativos de manos.*

En Laguna 1, el sitio LG2 es un alero bajo y poco profundo, de pequeñas dimensiones, superficie general cóncava y topografía interna accidentada (con presencia de fisuras, grietas, nichos, reparos y salientes). Se encuentra ubicado en posición elevada respecto de la laguna, pero es fácilmente accesible a partir del talud. LG2 presenta solo motivos geométricos, producidos mediante una técnica gráfica de trazos puntiformes, conformados por dos áreas irregulares de puntos y un conjunto de puntos agrupados (Fig. 3).

El sitio LG3 es un alero alto y profundo, de grandes dimensiones, con superficie general cóncava con sectores convexos y topografía interna accidentada. Su interior se encuentra divido en dos "cámaras" u oquedades y alberga numerosos bloques de dimensiones variables, resultado de diferentes eventos de desprendimiento de fragmentos de techo y pared. El alero se encuentra ubicado a nivel de la laguna por lo que es de fácil acceso. En LG3 se registra un total de seis manos negativas. A ello se suman dos óvalos, una línea en V y un tridígito, que son los cuatro únicos motivos grabados registrados en la localidad.

El sitio LG5, es un alero pequeño y poco profundo, de superficie general cóncava, con algunos sectores planos y otros sectores de topografía irregular. Al igual que LG2 se encuentra ubicado en posición elevada respecto de la laguna, pero es de fácil acceso a partir del talud. En este sitio se registran exclusivamente dos manos negativas.

El sitio LG7 es un alero mediano y profundo, de superficie general cóncava y topografía interna irregular. A diferencia de los sitios anteriores, se encuentra ubicado en la parte superior del paredón de areniscas, a una altura aproximada de entre 6 y 10 m. Ello hace imposible su acceso desde la laguna, requiriéndose para ello bajar desde la cima del afloramiento y descender por uno de sus laterales, que son considerablemente verticales, haciendo que su acceso sea el más dificultoso de la localidad. En este sitio, al igual que en LG5, solo se han hallado manos negativas, cuyo N asciende a seis.

El sitio LG6 se distingue de los anteriores por su topografía. Se trata de un alero poco profundo, de grandes dimensiones, superficie general cóncava pero con algunos sectores planos y otros convexos. Su interior se encuentra subdividido en tres sectores: hacia la izquierda, una pared que conforma la mayor parte del alero y hacia la derecha, dos grandes oquedades, situadas una sobre la otra. Para acceder a la oquedad superior, situada a una altura aproximada de 3 m, es necesario escalar por la pared del alero. Pese a ello, el alero es de fácil acceso por encontrarse ubicado al nivel de la laguna. El sitio LG6 es el que presenta mayor número y variedad de motivos de la localidad (N=73). Su repertorio incluye motivos geométricos, manos, pisadas y zoomorfos. Los geométricos incluyen: almenados, una circunferencia radiada, una figura ortogonal rectilínea simple con líneas rectas, zigzags y meandros. Además, 26 de los 29 tridígitos de la localidad se encuentran en este sitio, convirtiéndolo en una zona de alta concentración de motivos de pisadas (Fig. 4). Otro elemento distintivo de este sitio es que, además de manos negativas, registra casos de manos positivas y casos de manos contorneadas, es decir, delimitadas perimetralmente mediante trazos lineales. Estas manos, denominadas "fileteadas" por Gradin (1988), se encuentran espacialmente asociadas a varios de los tridígitos, han sido producidas con el mismo tono de rojo (ver detalles más abajo) y tienen una factura técnica comparativamente tosca[4]. Finalmente, en este sitio se destaca el único caso de una figura de guanaco, emplazado en una porción semi-oculta de un panel ubicado en el fondo del alero superior del sitio, otorgándole al motivo una baja visibilidad, ya que para observarlo es necesario trepar hasta dicho alero y acuclillarse/arrodillarse frente al panel. Este semi-ocultamiento también podría haberle ofrecido al motivo una cierta protección de los agentes de meteorización, ya que es comparativamente menos alcanzado por el sol, por las partículas de sedimentos transportadas por el viento, etc. Aún así, el color del motivo se encuentra muy desvaído y obliterado por alteraciones en el soporte rocoso, incluyendo el descascaramiento de pequeñas porciones de la roca y la formación de una pátina grisácea clara. El diseño de este motivo, que no había sido reportada por autores anteriores que habían visitado el sitio, se caracteriza por tener una espalda netamente recta y vientre abultado; hacia la derecha se observa una pequeña cabeza compuesta por hocico, una oreja y una posible segunda oreja (que no es claramente distinguible); debajo del vientre se observan prolongaciones diagonales que podrían haber constituido dos patas traseras largas; hacia adelante otras dos manchas pero mucho más cortas podrían haber constituido dos patas delanteras; finalmente, en la parte trasera del animal hay una larga línea recta que podría haber constituido la cola, pero este rasgo es extremadamente ambiguo y no puede identificárselo con certeza, ni siquiera mediante la observación de la fotografía del motivo procesada usando DStretch (Harman 2008 [2005]; Figs. 5-6).

En Laguna 2 se registraron dos sitios con arte rupestre. El sitio LG1 es un alero mediano, de profundidad media, superficie general cóncava y topografía interna irregular (con presencia de fisuras, grietas, nichos, reparos

4 Se trata de trazos poco delicados y poco precisos, que se distancian de la alta/media calidad de factura técnica generalmente hallada en las pinturas de la región. Por esta razón es posible sugerir incluso que estas pinturas hayan sido manufacturadas por poblaciones recientes y poco habituadas a la producción de arte rupestre, aunque esta idea se mantiene exclusivamente como hipótesis y requiere de otras evaluaciones para su correcta contrastación.

y salientes). Está situado en posición elevada respecto de la laguna, pero es de fácil acceso a partir de su talud. El arte rupestre de este sitio se caracteriza por la presencia de manos negativas y de un tridígito.

El sitio LG4 es también un alero de mediano tamaño, tiene poca profundidad, superficie general plana con sectores cóncavos. Está situado en una posición elevada respecto de la laguna, pero es de fácil acceso a partir de su talud. Las pinturas se ubican tanto en su interior como en las paredes exteriores. El repertorio del sitio es restringido, ya que se caracteriza por la presencia exclusiva de manos negativas (Fig. 7). A su vez, es el sitio que concentra la mayor cantidad de este TM en toda la localidad (N=21).

Asimismo, en los siete sitios se registran manchas de pintura, que resultan un indicador fehaciente de que todos ellos han sufrido deterioro por distintos factores de alteración post-producción de las pinturas, afectando su conservación[5].

Una visión a escala de la localidad permite entonces indicar que los sitios presentan un N variable de motivos, que van desde ocho en el sitio LG5 hasta 73 en el sitio LG6 (ver tabla 1). A su vez, el análisis de sus tipos permite identificar un repertorio de 20 TM (ver tabla 1)[6]. De éstos, el TM más común es el de las manos negativas (50 motivos) y está presente en seis de los siete sitios. El siguiente TM más frecuente es el de los tridígitos (29 motivos), presente en 4 sitios. El TM de líneas curvas (2 motivos) se halla en dos sitios. Y los restantes TM del repertorio se hallan en solo un sitio. Estos datos implican una recurrencia general a escala inter-sitio hacia el emplazamiento de manos negativas en casi todos los sitios, pero acompañada por una alta variabilidad en la creación de otros TM, que están emplazados solo en un sitio de los siete que conforman la localidad.

Ello sugiere que, respecto de lo morfológico, en la localidad La Gruta habrían existido algunas dinámicas de producción de alta repetición de TM, específicamente aquellos vinculados con el señalamiento de la presencia de una persona en un lugar, tales como lo son las manos negativas, que fueron emplazadas en la gran mayoría de los sitios de la localidad. Esta tendencia, a su vez, es sumamente común en el arte rupestre de Patagonia en general (Gradin 1985, 1988, 2001), ya que el TM de las manos negativas es uno de los de mayor distribución espacial a escala regional y macrorregional. Contrariamente, en La Gruta otros TM no habrían sido distribuidos ni compartidos a escala inter-sitio, pese a la gran proximidad entre los sitios, lo cual sugiere la existencia de otras dinámicas de producción de motivos restringidas a cada espacio intra-sitio.

Ahora bien, otro elemento relevante para el análisis de la producción de las pinturas rupestres es evaluar el uso del color a escala intra e inter-sitio. Dado que por cuestiones de espacio es imposible publicar aquí la totalidad de tonos y de combinaciones de tonos usadas en cada sitio, nos concentraremos en presentar aquí las principales tendencias halladas a partir de su análisis. Se han registrado el uso de 45 tonos o combinaciones de tonos. Si bien debe contemplarse que por lo menos algunos de estos tonos podrían ser decoloraciones de tonos originalmente más oscuros o virajes de un tono a otro por cuestiones físico-químicas de preservación de las pinturas (Hernández Llosas 1985; Hernández Llosas 2009; Aschero 1988) que no están aún bajo nuestro control, en principio estos datos sugieren el uso de una amplia paleta cromática con variedad de tonos y combinaciones. Dentro del total de estos 45 tonos/combinaciones, se han identificado 27 tonos utilizados de manera individual (un motivo producido con un tono) y 18 combinaciones (un motivo producido con dos o más tonos, o cuyo tono original se ha desvaído en dos o más). De estas 18 combinaciones, 11 han sido compuestas por tonos ya registrados entre los 27 arriba mencionados, mientras que 7 combinaciones incluyen uno o varios tonos nunca usados de manera individual. En términos generales, siguiendo la nomenclatura de la MSCCH, el rango de colores abarca distintos tonos de rojo (rojo, rojo oscuro, rojo pálido, rojo claro, rojo suave, rojo negruzco), rosa, marrón rojizo claro, amarillo rojizo, blanco, gris muy oscuro y negro[7].

Sin embargo, dentro de esta amplia paleta existen interesantes recurrencias y especificidades. Entre ellas, se encuentra el uso recurrente de tonos rojizos (hoja 10R -red- de la MSCCH). Especialmente se destaca el uso del **tono rojo (10R/4/6)**, que ha sido registrado usado en su mayoría de manera individual (sin combinaciones, en N=29 motivos) y combinado con otros tonos rojos (en N=2 motivos), sumando un total de 31 motivos pintados con este tono, en su gran mayoría en Laguna 1 (N=25). Le sigue el uso de otro **tono rojo (10R/5/8)**, en su mayoría de manera individual (N=23 motivos) y en menor proporción combinado con otro (N=4 motivos), sumando un total de 27 motivos pintados con dicho tono, todos ellos registrados en Laguna 1.

5 Otros aspectos de la preservación de las pinturas están potencialmente vinculados con los distintos tipos de roca soporte de cada afloramiento y con su grado de exposición a factores ambientales según las condiciones de reparo ofrecidas por la microtopografía de cada sitio. Estos factores no serán evaluados en el presente trabajo.

6 Este conteo excluye las manchas de pintura, cuya falta de definición morfológica impide su adscripción a algún TM.

7 Estos términos han sido traducidos del inglés a partir de aquellos mencionados en la MSCCH: rojo (“red”), rojo oscuro (“dark red”), rojo pálido (“pale red”), rojo claro (“light red”), rojo suave (“weak red”), rojo negruzco (“dusky red”); rosa (“pink”), marrón rojizo claro (“light reddish brown”), amarillo rojizo (“reddish yellow”), blanco (“white”), gris muy oscuro (“very dark grey”), negro (“black”).

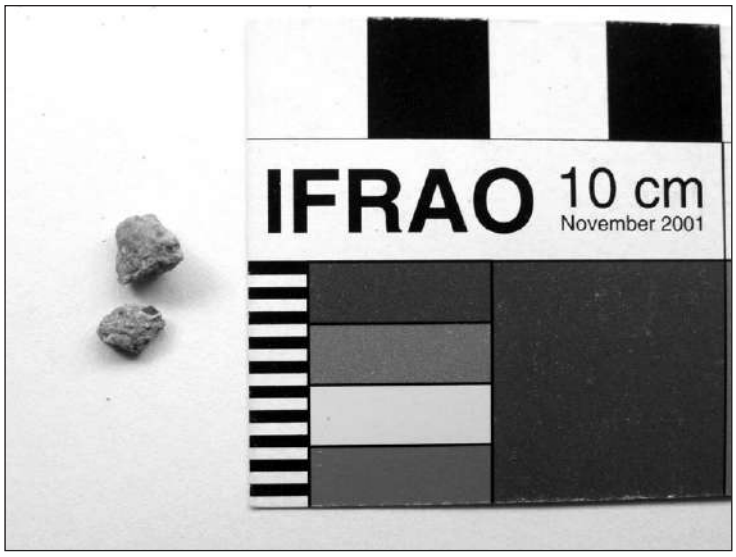



*Fig. 8. Sitio La Gruta 1: muestra de pigmento #1 hallada en estratigrafía.*

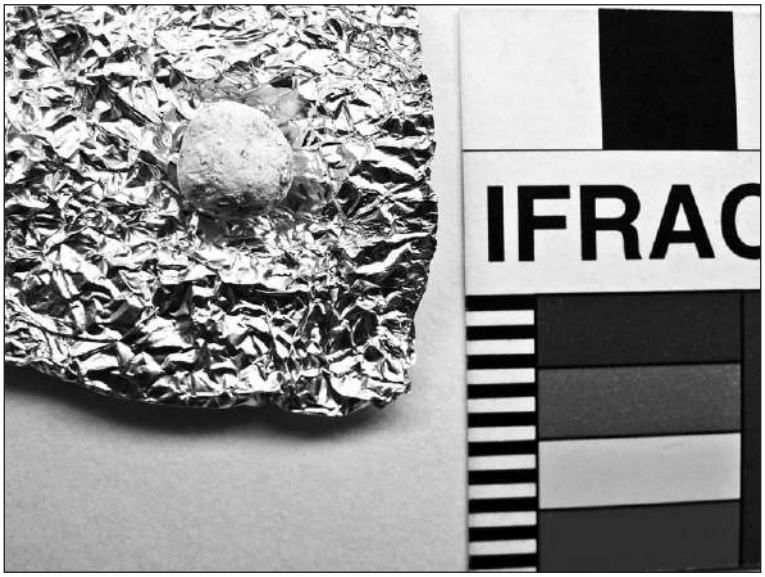



*Fig. 9. Sitio La Gruta 1: muestra de pigmento #2 hallada en estratigrafía.*

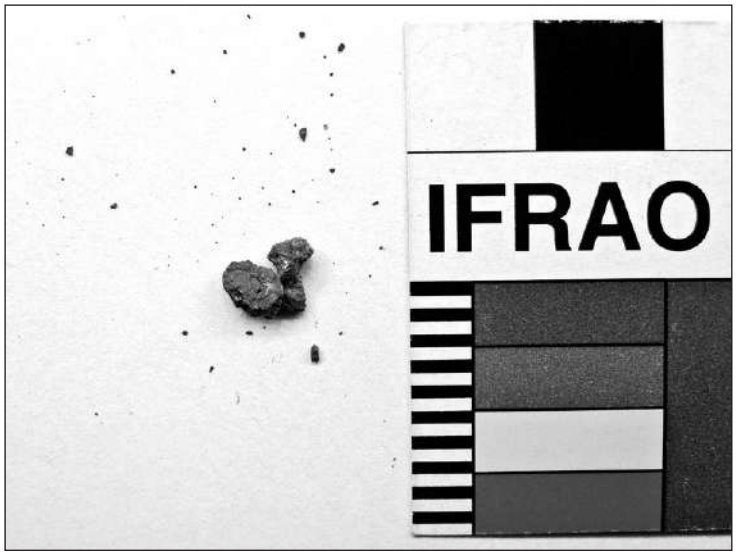



*Fig. 10. Sitio La Gruta 3: muestra de pigmento #3 hallada en estratigrafía.*

Le sigue en orden decreciente de frecuencias el uso del **tono rojo oscuro (10R/3/6)**, tanto de manera individual (N=16 motivos) como en diversas combinaciones (N=8 motivos): con rojo (10R/4/6), con rojo pálido (10R/6/4), con rojo claro (10R/6/8), con rojo suave (10R/4/4), con negro (C1FG/2.5/N). La suma total de motivos registrados con este tono en la localidad es de 24: 20 en sitios de Laguna 1 y 4 en sitios de Laguna 2. Finalmente, el uso de otro **tono rojo (10R/4/8)** ha sido documentado en 15 motivos de Laguna 1 (N=14 usados de manera individual y N=1 usado combinado con otro tono).

Ahora bien, llamativamente, se han registrado otros tonos levemente distintos a los anteriores: estos se denominan **rojo-amarillentos** ("yellow-red" en la hoja **2.5YR** de la MSCCH), aunque a ojo desnudo aparecen como amarronados si se los evalúa comparativamente los tonos más rojizos arriba mencionados (hoja 10R de la MSCCH). Se trata de 16 motivos registrados en 12 tonos que aparecen usados de manera principalmente individual, y, en pocos casos, en combinaciones. Pero lo más llamativo del registro de estos colores es que se concentran en Laguna 2, donde, pese a que hay menos motivos, se han registrado 12 con estos tonos, mientras que en Laguna 1, donde pese al mayor número de motivos, se han registrado solo cuatro con estos tonos. En tal sentido, puede sugerirse que estas proporciones no son dependientes del tamaño de las muestras, sino que representan algún tipo de disponibilidad de pigmentos, en la preparación de la pintura y/o en la elección de la paleta de colores en Laguna 2.

Entonces, en el registro de los tonos de pinturas rupestres de La Gruta, puede observarse un predominio de cuatro tonos rojizos en Laguna 1 y de 12 tonos "rojo-amarillentos" que visualmente se perciben como levísimamente más amarronados, en Laguna 2. Tal como se anticipara, restan aún efectuarse estudios respecto del potencial efecto de desvaído que algunos de estos tonos podrían haber sufrido como consecuencia de factores post-pintura, que pudieran haber afectado a su conservación. Sin embargo, es posible efectuar otro tipo de evaluación, relativa a la comparación de estos tonos hallados en las pinturas rupestres, con los tonos de los residuos de pigmentos hallados en las capas de los sitios excavados. Dicha comparación se efectúa en la próxima sección.

### Pigmentos hallados en estratigrafía: ¿residuos de producción artística?

De los siete sitios con arte rupestre registrados en la localidad La Gruta, tres de ellos han sido sometidos a excavaciones arqueológicas. Se presentan aquí las características de dichas excavaciones y los datos relativos a hallazgos de pigmentos en estratigrafía, con el objeto de contextualizar las pinturas rupestres y vincularlas a posibles residuos de su producción.

Las evidencias de ocupaciones humanas en el área son discontinuas, tanto en cada uno de los sitios como en el área en general. Si bien las dataciones más antiguas provienen de La Gruta 3 (ca. 32.000 años AP, correspondientes a un fechado sobre resto óseo natural de puma), las ocupaciones humanas más tempranas han sido identificadas en La Gruta 1, con fechados de ca. 10.800 años AP.

LG1 fue objeto de una excavación de dos por un metro, que alcanzó la roca base a una profundidad de ca. 45 cm. Las ocupaciones humanas son discontinuas y corresponden a los siguientes bloques temporales: a) ca. 10.845 a 10.477 años AP; b) ca. 9.000 a 8.000 años AP, c) ca. 3.400 años AP, d) ca. 1.800 a 1.400 años AP, e) ca. 400 años AP (Brook et al. 2015, Franco et al 2013; ver tabla 2). Los restos de pigmentos recuperados pertenecen a los dos primeros bloques temporales. Los sedimentos están dominados por gravas producto de la meteorización de la pared y techo del abrigo y por limo introducido al abrigo por el viento, estando la secuencia sedimentaria cubierta por una gruesa capa de guano (Brook et al. 2015).

Tabla 2. Fechados de sitios de localidad La Gruta relacionados con ocupaciones humanas

| Sitio | Fechado (años AP) | Fechado calibrado (años AP) | Cita bibliográfica |
|---|---|---|---|
| LG1 | 10845 ± 61 | 12799 - 12653 | Franco et al. 2010 |
| | 10840 ± 62 | 12801-12650 | Franco et al. 2010 |
| | 10790 ± 30 | 12730 -12663 | Mancini et al. 2012 |
| | 10656 ± 54 | 12692 - 12434 | Franco et al. 2010 |
| | 10477 ± 56 | 12549 - 12049 | Franco et al. 2010 |
| | 9020 ± 30 | 10231- 10123 | UGAMS 18361: 9020 +/- 30 sobre carbón |
| | 8090 ± 30 | 9029 - 8774 | Mancini et al. 2012 |
| | 3487 ± 38 | 3832 - 3594 | Franco et al. 2013 |
| | 1888 ± 39 | 1881 - 1704 | Franco et al. 2013 |
| | 1829 ± 47 | 1826 - 1589 | Franco et al. 2013 |
| | 1452 ± 38 | 1372 - 1271 | Franco et al. 2013 |
| | 400 ± 20 | 497 - 327 | Franco et al. 2013 |
| LG2 | 7560 ± 30 | 8403 - 8208 | Franco et al. 2013 |
| LG3 | 390 ± 20 | 491 - 324 | Brook et al. 2015 |
| | 290 ± 20 | 438 - 156 | Brook et al. 2015 |
| | 290 ± 20 | 438 - 156 | Brook et al. 2015 |

Las ocupaciones más antiguas en LG1 se hallan sobre la roca de base (Brook et al. 2015; Franco et al. 2010). Los sedimentos correspondientes a este período son de arena con gravas "muddy" (fangosa), con tamaño del grano medio a fino color marrón amarillento (Brook et al. 2015). A este período corresponden pequeñas concentraciones de carbón separadas espacial y temporalmente. Este hecho, sumado a los escasos hallazgos efectuados, sugieren la ocupación discontinua del sitio por un pequeño número de personas (Franco et al. 2010, Brook et al 2015). Para estos momentos se han recuperado únicamente desechos líticos, correspondientes a estadíos finales de talla, que incluyen lascas de adelgazamiento bifacial y reactivación (Brook et al. 2015, Franco et al. 2010, 2016), cuyas materias primas fueron en algunos casos trasladadas desde espacios cercanos (Franco et al. 2013). Los hallazgos realizados así como la posición del abrigo, sugieren que el mismo fue utilizado con una funcionalidad logística. Si bien no se han encontrado en excavación instrumentos que puedan atribuirse a estos momentos tempranos, en superficie en otro sector del afloramiento rocoso se recuperó un pedúnculo de punta de proyectil semejante a las denominadas *fishtail* o "cola de pescado". Puntas de diseños que pueden considerarse tempranos han sido identificadas también en espacios cercanos (menores a 10 km) a La Gruta 1 (Franco et al. 2015).

Las ocupaciones correspondientes al bloque de 9.000-8.000 años AP contienen un fogón de mayores dimensiones que los previos el extremo SW, además de desechos de talla. La parte superior de este fogón fue datada en ca. 3.500 años AP, lo que sugiere un hiato en la sedimentación o un proceso erosivo (Brook et al. 2015). La existencia de estos hiatos en la sedimentación ha sido reconocida en otros sectores del Macizo del Deseado localizados más al norte y se han discutido las razones de los mismos (por ejemplo, Miotti y Salemme 2004; Salemme y Miotti 2008). Para el bloque temporal comprendido entre 9.000 y 8.000 años AP, la información procedente de sitios cercanos fechados y de un escondrijo atribuido al mismo período sobre la base de información tecnológica y de materias primas (Franco et al. 2011), sugiere que los grupos humanos poseían un buen conocimiento y que el sur del Macizo del Deseado por el mismo grupo cultural (sensu Bar Yosef 2004, ver Franco et al 2015).

Los restantes bloques temporales contienen mayores evidencias de ocupación, aunque las mismas continúan siendo discontinuas. Los hallazgos mayoritarios son desechos de talla. El fogón más reciente fue datado en ca. 400 años AP, en un momento cálido correspondiente a la denominada Anomalía Climática Medieval (Brook et al. 2015).

En LG1 se hallaron cuatro muestras de potenciales pigmentos:

1. Muestra #1. Tono MSCCH: 10R/6/6 ("light red") (Fig. 8). Si bien su coloración es rojiza, esta muestra resulta dudosa pues su consistencia general es similar a la del sedimento disgregado, no es homogénea, tiene algunas inclusiones, es seca (no es pastosa como sí lo son algunos pigmentos preparados) y no deja raya. No se han registrado en este sitio pinturas rupestres que tengan exactamente este mismo tono ni tampoco tonos similares a éste. Sí se ha registrado el uso de este tono en sitios de la Laguna 1 (LG2 y LG6). El fechado de esta extracción es de 10.790 ± 30 AP (ver tabla 2).

2. Muestra #2. Tono MSCCH: *Chart 1 for GLey 8/N* ("white") (Fig. 9). Su apariencia es de una esfera blanquecina y pulverulenta, de consistencia compacta, granulometría homogénea, textura suave y que deja raya. No se han registrado en este sitio ni en la localidad pinturas rupestres que tengan este tono blanco. Sin embargo, es posible que dicho tono hubiera sido empleado como "diluyente" o "extensor" para preparar otros tonos, especialmente de la paleta de los rojizo-amarronados, que son los más frecuentes en este sitio y en LG4, ambos en la Laguna 2. El fechado de esta extracción es 10.477 ± 56 AP (ver tabla 2).

3. Muestra #3. Tono MSCCH: 7.5YR/6/4 ("reddish yellow"). Su apariencia es de sedimento de granulometría variada (pequeña a muy pequeña), de consistencia disgregada, no es homogéneo (tiene algunas inclusiones), no es pastoso, y deja raya. Esta muestra fue hallada en el interior de un sedimento oscuro. La extracción está cinco cm. por encima de un fechado de 9.020 ± 30 (ver tabla 2); dada la tasa de depositación de este sitio, dicha acumulación de cinco cm. de sedimentos puede implicar un largo lapso, con lo cual este fechado debe tomarse exclusivamente como punto de referencia *post quem*.

4. Muestra #4. Tono MSCCH: 7.5YR/6/4 ("reddish yellow"). Su apariencia es de concreciones pequeñas, sólidas, sin inclusiones observables, secas (no pastosas) y que desprenden polvillo. Esta muestra no cuenta aún con fechado radiocarbónico.

Respecto de las muestras #3 y #4, ambas son de coloración más marrón que las registradas en las pinturas rupestres del sitio. Ello implica que, o bien éstos no son residuos de la producción de pinturas rupestres actualmente visibles, o bien éstos pigmentos son residuo de etapas previas de la preparación de las pinturas, antes de que éstas fueran "diluidas" o combinadas con otros pigmentos y/o ligantes para lograr los tonos que finalmente resultaron plasmados en la pared. Nuevamente, cabe acotar que estos últimos también pueden haber sufrido alteraciones post-aplicación, razón por la cual la comparación aquí efectuada tiene valor exclusivamente preliminar.

En el caso del sitio LG2, se efectuó un pequeño sondeo de 1 m por 50 cm, que alcanzó roca base a 35 cm de profundidad. La selección del tamaño de la superficie de excavación se debió a la dificultad que esta tarea implicaba debido a la escasa altura del techo del abrigo. Los sedimentos se encuentran muy perturbados por acción humana actual. Un fechado de 7.560 ± 30 AP (ver tabla 2) fue obtenido sobre un resto óseo de guanaco con modificaciones culturales procedente de la parte inferior del sondeo.

Es posible que parte de las ocupaciones humanas se encuentren en la pendiente del abrigo -que presenta gran cantidad de hallazgos-, pero la gran cantidad de derrumbes de la arenisca que forma el mismo desplazado hacia el talud dificulta la excavación. Los hallazgos fueron muy escasos, tratándose básicamente de desechos líticos y un raspador. No se hallaron residuos de pigmentos en esta excavación. En superficie en el alero existe un alto número de cueros con restos óseos actuales.

En el caso del sitio LG3, es la secuencia que abarca el lapso temporal más largo, datado entre ca. 32.000 años AP y al menos ca. 290 años AP (Brook et al. 2015), con la existencia de ocupaciones en tiempos históricos, tal como lo evidencia la presencia de un resto óseo con huellas de metal (Cirigliano 2016). Esta secuencia es altamente discontinua, lo que en parte puede estar relacionado con la escasa diferencia de altura entre el piso del alero y la laguna adyacente al afloramiento, lo que puede haber ocasionado que en época de inundaciones extraordinarias, el agua haya erosionado parte de los sedimentos. Los sedimentos están constituidos por arena fina a gruesa, con altas proporciones de limo y arcilla. El dominio de arena está relacionado con el hecho de que la roca de base es arenisca, que se meteoriza para producir partículas de arena más fácilmente que en el caso de la ignimbritasilicificada que constituye La Gruta 1 (Brook et al. 2015).

El sondeo que proporcionó los fechados y los pigmentos fue realizado entre bloques de grandes dimensiones derrumbados y la pared del alero. La superficie excavada abarca 1 m por 1 m, siendo la profundidad máxima alcanzada de aproximadamente 55 cm. Las unidades superiores, que contienen evidencias de presencia humana, están constituidas por arena y alcanzan entre 15 y 20 cm de profundidad desde la superficie (Brook et al. 2015). El sitio cuenta solo con fechados del Holoceno reciente (tres fechados asociados con materiales arqueológicos, entre 390 AP y 290 AP, Brook et al. 2015). Este último fechado procede de un fogón grande en cubeta (ver tabla 2), que sugiere la ocupación del sitio por una mayor cantidad de individuos. De estas unidades superiores proceden los restos de pigmentos recuperados. La presencia de placas de animales cavadores, restos de lagartija y roedores, junto con la escasa profundidad de los hallazgos, sugiere la posibilidad de desplazamiento del registro arqueológico. La mayoría de los artefactos líticos recuperados son desechos de talla, con escaso número de instrumentos, que incluyen dos puntas de proyectil bifaciales pedunculadas pequeñas en calcedonia, una preforma de artefacto bifacial y raspadores. En la parte superior de la secuencia se ha identificado la presencia de guano.

En LG3 se hallaron tres muestras de pigmentos:

1. Muestra #1. Tono MSCCH: 10R/3/3 ("dusky red"). Se trata de una muestra de morfología laminar, en forma de "escama", de apariencia compacta, que no se disgrega, de textura homogénea, pastosa y de grano fino, sin inclusiones observables y que deja raya. Este tono no ha sido empleado en la producción de pinturas rupestres del sitio, pero tonos un poco más claros de esta misma paleta de colores (hoja 10R) si han sido utilizados en el sitio. Por esta razón, este pigmento podría ser un residuo de momentos iniciales de preparación de pintura que a lo largo de su proceso de producción fuera levemente o marcadamente aclarada mediante la incorporación de otros componentes "diluyentes" o "extensores" hasta lograr los tonos registrados. Esta extracción fue fechada en 290 ± 20 AP (tabla 2).

2. Muestra #2. Tono MSCCH: 2.5Y/7/8 ("yellow"). Se trata de una muestra de morfología sub-esférica y apariencia compacta, que no se disgrega, de textura homogénea, pastosa y de grano fino, sin inclusiones observables y que deja raya. No se han hallado pinturas rupestres con exactamente este mismo tono, ya que es comparativamente más amarillo que las pinturas de la pared del sitio, que son en tonos más rojizos. Tonos similares han sido identificados en las pinturas de LG7. Esta extracción fue fechada en 290 ± 20 AP (tabla 2).

3. Muestra #3. Tono MSCCH: 10R/4/8 ("red") (Fig. 10). Se trata de una muestra de apariencia compacta, que no se disgrega, de textura homogénea, pastosa y de grano fino, sin inclusiones observables y que deja raya. El uso de este tono ha sido identificado en las pinturas rupestres de LG3 (1 motivo: se trata de una mancha de pintura, sin morfología definida), así como en LG6 (11 motivos: dos manos positivas derechas, un meandro, un círculo radiado, un zig-zag, un tridígito y varios trazos rectos cortos por arrastre de dedos) y en LG7 (2 motivos: una mano negativa y un tridígito), todos en Laguna 1. Por esta razón, es altamente probable que este pigmento sea residuo de la preparación y/o aplicación de pintura rupestre en este sitio; o de la preparación y posible almacenamiento de pintura en este sitio para su uso en sitios contiguos de la localidad. Esta muestra está fechada en una capa datada en o *post quem* 390 AP (ver tabla 2).

## Pintando en La Gruta: discusión y comentarios finales

Los resultados aquí presentados permiten generar por primera vez un panorama acerca de la variabilidad y recurrencias tanto en los tipos de motivos como en el uso de tonos de pintura y técnicas para la producción de arte rupestre en la localidad de La Gruta. En este sentido, los tipos de motivos que presentan recurrencias inter-sitio son las manos negativas (registradas en seis de los siete sitios de la localidad, sumando un total de 50 motivos). El tema de las manos también está presente en las manos positivas (N=5 motivos) y las manos contorneadas (N=5 motivos) halladas en LG6. Sin embargo, pese a la continuidad temática, aquí ya se incluye una diferencia técnica, ya que las técnicas de aplicación de pintura que demandan cada uno de estos distintos tipos de motivos son diferentes (negativa estarcida, positiva aplicada con la palma y positiva aplicada con instrumento puntual -hisopo/pincel- o con el dedo). Más allá de las diferencias técnicas halladas, esta recurrencia temática, sumamente frecuente en el arte rupestre patagónico rescata una cierta unicidad en la marcación del espacio efectuada por las poblaciones cazadoras-recolectoras que dejaron sus imágenes pintadas en La Gruta, tanto en sitios de actividades múltiples como LG3, como en sitios de actividades logísticas como LG1.

Asimismo, se han identificado importantes elementos de variabilidad morfológica inter-sitio. En particular se destacan los motivos puntiformes de LG2, los tridígitos de LG6, LG3, LG7 y LG4 y el motivo de guanaco de LG6. Dada la morfología de vientre relativamente abultado y el marcado desvaído del motivo del guanaco -que no parece obedecer de forma directa a condiciones de falta de reparo, ya que se encuentra en una porción del soporte con baja insolación y baja exposición a agentes atmosféricos-, consideramos que este motivo posiblemente sea de momentos comparativamente antiguos de la secuencia. Los motivos puntiformes también podrían ser de dichos momentos, ya que son similares a otros de sitios de dataciones relativamente tempranas (Gradin 1984, 1988, 2001). Y algunas de las manos negativas, tales como las halladas en LG1, presentan un grado de desvaído que no se condice ni con el tipo de soporte -ignimbritas con alto grado de compactación y bajo grado de descascaramiento- ni con la presencia conspicua de factores de deterioro bióticos ni abióticos, razón por la cual podría tratarse en este caso de un desvaído por procesos de deterioro acumulados en el tiempo, lo que implicaría que los motivos serían comparativamente tempranos.

Otros casos de manos negativas, tales como las registradas en LG3, LG5 y LG6, no presentan este grado de desvaído y posiblemente sean más recientes. Lo mismo ocurre con las manos contorneadas, cuya alta intensidad de coloración, alta conservación (ausencia de desvaído) y técnica de ejecución tosca, permiten sugerir que se trataría de un evento de producción comparativamente reciente dentro de la secuencia arqueológica de ocupación de la localidad.

Los tridígitos, por su buen grado de conservación, también pertenecerían a momentos comparativamente más recientes de la secuencia, lo cual es consistente con la datación relativa del **estilo de pisadas** en el arte rupestre de Patagonia (Gradin 1985, 1988). Finalmente, los motivos geométricos complejos tales como los almenados, la figura ortogonal rectilínea e incluso la circunferencia radiada, tanto por su buen grado de conservación como por su asignación al **estilo de grecas** patagónico (Menghin 1957; Gradin 1985, 1988, 2001), pertenecerían a momentos recientes de la secuencia arqueológica de ocupación.

En síntesis, consideramos que esta variabilidad de tipos de motivos en sitios ubicados espacialmente tan próximos uno al otro, unido a las mencionadas diferencias en su conservación, posiblemente haya estado ligada en a distintos momentos de ocupación de la localidad por poblaciones cazadoras-recolectoras, cuyo modo de vida se infiere a partir de las citadas excavaciones de los sitios LG1, LG2 y LG3. Asimismo, resulta notorio que se registra mayor variabilidad de tipos de motivos en LG3, sitio interpretado como de actividades múltiples, mientras que la menor variabilidad de tipos de motivos en LG1 es consistente con su funcionalidad como sitio de actividades logísticas (ver detalles en Acevedo 2016 MS). En tal sentido, puede sugerirse que la localidad de La Gruta presenta variabilidad temporo-espacial en la producción de arte rupestre, acompañada por la recurrencia en el emplazamiento de manos -especialmente negativas- a lo largo de toda la localidad.

Ahora bien, en cuanto al uso del color para la producción de las pinturas rupestres, se registra variabilidad tecnológica respecto del empleo de varios tonos (45 entre tonos individuales y combinaciones de tonos), lo cual sugiere una interesante inversión laboral acumulada en la producción rupestre de la localidad. Las tendencias intra-sitio e inter-sitio arriba mencionadas destacan el uso predominante de tonos rojizos (10R) en sitios de Laguna 1 y de tonos amarillentos (2.5YR) en sitios de Laguna 2, lo cual sugiere la presencia de ciertas dinámicas de producción y uso de pintura a escala sub-localidad, particular a los sitios agrupados en cada laguna. Asimismo, se registró una alta frecuencia del uso de ciertos tonos rojizos en particular (ej. 10R/4/6; 10R/5/8; 10R3/6; etc.), lo cual implica una preferencia por éstos. El uso consistente de estos tonos rojizos sugiere tanto un vínculo con la oferta de fuentes potenciales de materias primas pigmentarias, como una elección relacionada con cuestiones visuales y posiblemente simbólicas relativas a los valores estéticos e ideológicos otorgados al color rojo, tema que también ha sido mencionado por otros autores (ej. Chase, P. y H. Dibble 1987; Davidson, I. y R. Noble 1989; White, R. 2003; etc.). En particular, se destaca que los tonos de rojo son altamente contrastantes con la roca soporte, generándose así un alto potencial de visibilidad de las imágenes, que no se conseguiría por ejemplo con tonos más amarronados o pardos (también disponibles potencialmente en los sedimentos circundantes de la región).

Combinando esta información con la proveniente de los pigmentos hallados en excavaciones de los sitios LG1 y LG3 es posible efectuar algunas inferencias preliminares respecto de las actividades de producción y uso de pintura en la localidad. No todos los pigmentos de estratigrafía de LG1 poseen características macroscópicas de consistencia, textura y granulometría que permitan su caracterización como residuos de pintura; por otra parte, sus tonos son similares a algunos de los hallados en las pinturas rupestres, pero no coinciden con ninguna de ellas a escala intra-sitio. Por esta razón, no se propone una inferencia directa acerca de que dichos pigmentos constituyan necesariamente residuos de preparación o uso de pintura para producir arte rupestre en LG1; aunque sí se sugiere que quizá algunos de ellos constituyan residuos de preparación de pintura para su uso en la creación de pinturas rupestres de otros sitios, o bien para otras tareas en las cuales están involucrados los pigmentos (ej. decoración de artefactos, pintura corporal, etc.). En el caso de LG3, los pigmentos de estratigrafía poseen características macroscópicas de consistencia, textura y granulometría que sí permiten su caracterización como residuos de pintura; sin embargo respecto de sus tonos, solo una de las muestras coincide totalmente con los colores de pintura rupestre del sitio. Por lo tanto, se propone como inferencia que éstos serían residuos de preparación de pintura en todos los casos, pero que solo en uno de ellos es directamente vinculable a su uso potencial para arte rupestre, mientras que las otras dos muestras podrían haber estado vinculadas a la producción de arte rupestre de otros sitios o bien a otras tareas decorativas como las arriba mencionadas.

Si bien las asociaciones entre las producciones de las imágenes y los potenciales residuos de dichos eventos de producción son aún preliminares, estos hallazgos sugieren que la manipulación de la técnica de pintura habría ocurrido tanto en momentos tempranos como en momentos tardíos de la secuencia de ocupación humana de La Gruta. Así, los análisis aquí presentados arrojan nueva luz sobre la importancia del manejo del color en la producción de arte rupestre de Patagonia centro-meridional.

**Agradecimientos**

Los trabajos aquí presentados fueron financiados mediante los siguientes proyectos: PIP (112-201201-00447 CO) CONICET y UBACyT (2002013010066 4BA) UBA. Agradecemos a Patrimonio Cultural de la Provincia de Santa Cruz; al personal de Minera Triton y Minera Piedra Grande; al Dr. Claudio Iglesias y a los propietarios de las estancias en las cuales efectuamos nuestros trabajos de campo, en

particular, familias Serras y Sayes. Al Dr. George Brook y al CAIS (Center for Applied Isotopes Studies) por su apoyo para la realización de fechados por AMS. Agradecemos también a los colegas y estudiantes que colaboraron en tareas de excavación y relevamiento de arte rupestre a lo largo de numerosas campañas. Finalmente, nuestro agradecimiento a Matthias Strecker por su invitación a presentar este trabajo y a los evaluadores/as anónimos/as por sus aportes.

**Referencias**

Acevedo, Agustín
2016 El arte rupestre de la localidad arqueológica La Gruta (Patagonia, Argentina). Manuscrito.

Acevedo, Agustín y Nora V. Franco
2012 Aplicación de DStretch-ImageJ a imágenes digitales del arte rupestre de Patagonia (Argentina). Comechingonia Virtual. Revista Electrónica de Arqueología VI (2): 152-175.

Acevedo, Agustín; Dánae Fiore; Nora Franco
2014 (2013) Imágenes en las rocas: uso del espacio y construcción del paisaje mediante el emplazamiento de arte rupestre en dos regiones de Patagonia centro-meridional (Argentina). En: Espacio, Tiempo y Forma: 17-53.

Acevedo, Agustín; Dánae Fiore; Nora Franco; Mariana Ocampo
2012 - 2014 Arte y espacio. Estructuración de los repertorios de arte rupestre en los cañadones Yaten Guajen y El Lechuza (Margen Norte del Río Santa Cruz, Patagonia, Argentina). En: Mundo de Antes, 8: 9-33.

Aguerre, Ana Margarita
1987 Investigaciones arqueológicas en el "Área de La Martita", Departamento Magallanes, Provincia de Santa Cruz. En: Comunicaciones de las Primeras Jornadas de Arqueología de la Patagonia: 11-16. Dirección Impresiones Oficiales Provincia Chubut, Rawson.

2003 La Martita: Ocupaciones de 8000 años en la Cueva 4. En: A. M. Aguerre (ed.), Arqueología y Paleoambiente en la Patagonia Santacruceña Argentina: 153-204. Nuevo Offset. Buenos Aires.

Aschero, Carlos
1988 Pinturas rupestres, actividades y recursos naturales; un encuadre arqueológico. En: Arqueología Contemporánea Argentina. Actualidad y perspectivas: 109-145. Ediciones Búsqueda. Buenos Aires.

Bar Yosef, Ofer
2004 Eat what is there: Hunting and gathering in the world of Neanderthals and their Neighbours. En: International Journal of Osteoarchaeology, 14: 333-342.

Brook, George A., M. Virginia Mancini, Nora V. Franco, Florencia Bamonte y Pablo Ambrústolo
2013 An examination of possible relationships between paleoenvironmental conditions during the Pleistocene-Holocene transition and human occupation of southern Patagonia (Argentina) east of the Andes, between 46° and 52° S. En: Quaternary International, 305: 104-118.

Brook, George A., Nora V. Franco, Pablo Ambrústolo, M. Victoria Mancini, Lixin Wang, y Pablo M. Fernández
2015 Evidence of the earliest humans in the Southern Deseado Massif (Patagonia, Argentina), Mylodontidae, and changes in water availability. En: Quaternary International, 363: 107-125.

Carden, Natalia
2008 Imágenes a través del tiempo. Arte rupestre y construcción social del paisaje en la Meseta Central de Santa Cruz. Sociedad Argentina de Antropología. Buenos Aires.

Cardich, Augusto, Lucio Cardich y Adán Hajduk
1973 Secuencia arqueológica y cronología radiocarbónica de la Cueva 3 de Los Toldos (Santa Cruz, Argentina). En: Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología, 7: 87-122. Buenos Aires.

Cardich, Augusto, M. Estela Mansur, Martín Giesso y Victor Durán
1981-1982 Arqueología de la Cueva El Ceibo, Santa Cruz, Argentina. En: Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología, 14: 173-10.

Chase, Phillip y Harold Dibble
1987 Middle Palaeolithic symbolism: a review of current evidence and interpretations. En: Journal of Anthropological Archaeology, 6: 263-296.

Cirigliano, Natalia A.
2016 A través de sendas y caminos: un estudio sobre los cambios en la circulación y movilidad humana entre las cuencas de los ríos Chico -curso inferior y medio- y Santa Cruz durante los últimos 2000 años (Provincia de Santa Cruz, Argentina). Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires.

Davidson, Iain y William Noble
1989 The archaeology of perception: traces of depiction and language. En: Current Anthropology, 30: 125-155.

Durán, Victor
1983-1985 Arte rupestre de los cazadores patagónicos en la Cueva 1 (Santa Cruz, Argentina). En: Arqueología y Paleoambiente en la Patagonia Santacruceña Argentina (A. M. Aguerre, ed.),: 93-120. Nuevo Offset. Buenos Aires.

Fiore, Dánae
2016 Las dimensiones espaciales del arte parietal. Estado actual de las investigaciones desde el Cono Sur y propuesta de síntesis metodológica. En: Imágenes rupestres, lugares y regiones (F. Oliva, A. M. Rocchietti, F. Solomita Banfi, eds.): 51-62. CEAR-FHUMYAR-UNR, Rosario.

Fiore, Dánae y Agustín Acevedo
2015 Hunter-gatherer rock art in two regions of Central-Southern Patagonia (Argentina): visual themes, techniques and landscapes. En: Expression, Quarterly Journal of Atelier & UISPP-CISNEP, Dossier: Rock Art: When Why and to Whom?, 8: 63-68.

2016 El trabajo del arte. Una evaluación de la inversión laboral en la producción de arte rupestre: el caso del cañadón Yaten Guajen (Santa Cruz, Patagonia, Argentina). En: Imágenes rupestres, lugares y regiones (F. Oliva, A. M. Rocchietti, F. Solomita Banfi, eds.). CEAR-FHUMYAR-UNR. Rosario: 485-504.

Franco, Nora. V., Marilina Martucci, Pablo Ambrústolo, George A. Brook, M. Virginia Mancini y Natalia A. Cirigliano
2010 Ocupaciones humanas correspondientes a la transición Pleistoceno-Holoceno al sur del Macizo del Deseado: el área de La Gruta (provincia de Santa Cruz, Argentina). En: Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología, 35: 301-308. Buenos Aires.

Franco Nora V., Alicia Castro, Natalia A. Cirigliano, Marilina Martucci y Agustín Acevedo
2011 On cache recognition: an example from the area of the Chico river (Patagonia, Argentina). En: Lithic Technology, 36 (1): 37-51.

Franco, Nora V., Pablo Ambrústolo y Natalia A. Cirigliano
2012 Disponibilidad de materias primas líticas silíceas en el extremo sur del macizo del Deseado: Los casos de La Gruta y Viuda Quenzana (Provincia de Santa Cruz, Argentina). En: Magallania, 40: 279-286.

Franco, Nora. V., Pablo Ambrústolo, Agustín Acevedo, Natalia A. Cirigliano y Miriam Vommaro
2013 Prospecciones en el sur del Macizo del Deseado (provincia de Santa Cruz). Los casos de La Gruta y Viuda Quenzana. En: A. F. Zangrando, A. F. R. Barberena, A. Gil, G. Neme, M. Giardina, L. Luna, C. Otaola, S. Paulides, L. Salgán y A. Tívoli (eds.), Tendencias teórico-metodológicas y casos de estudio en la Arqueología de la Patagonia: 371-378. Museo de Historia Natural de San Rafael. Altuna Impresores. Buenos Aires.

Franco, Nora V., Natalia A. Cirigliano, Lucas Vetrisano y Pablo Ambrústolo
2015 Raw material circulation at broad scales in Southern Patagonia (Argentina): the cases of the Chico and Santa Cruz river basins. En: Quaternary International, 375: 72-83.

Goodwing, Charles
2006 A linguistic anthropologist's interest in archaeological practice. En: Ethnographies of archaeological practice: cultural encounters, material transformations (M. Edgeworth, ed.): 45-55. AltaMiraPress, Oxford.

Gradin, Carlos
1984 Breve síntesis del arte rupestre de la Patagonia. En: Culturas indígenas de la Patagonia: 47-50. Instituto de Cooperación Iberoamericano.

1985 Arqueología y arte rupestre de los cazadores prehistóricos de Patagonia. En: Las culturas de América en la época del descubrimiento: 37-58. Biblioteca del V Centenario. Cultura Hispánica, Madrid.

1988 Caracterización de las tendencias estilísticas del arte rupestre de la Patagonia (provincias de Río Negro, Chubut y Santa Cruz, República Argentina). En: C. Gradin y J. Schobinger (eds.), Nuevos estudios del arte rupestre argentino: 54-67.Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre de Sudamérica, N° 2. SIARB. La Paz.

2001 El arte rupestre de los cazadores de guanaco de la Patagonia. En: Historia Argentina Prehispánica (E. Berberián y A. Nielsen, eds.): 839-874. Brujas, Córdoba.

Gradin, Carlos y Ana M. Aguerre
1984 Arte rupestre del área de La Martita. Sección A del Departamento Magallanes, Provincia de Santa Cruz. En: Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología, 15: 125-223. Buenos Aires.

Harman, Jon
2008 [2005] Using Decorrelation Stretch to Enhance Rock Art Images. http://www.dstretch.com/AlgorithmDescription.html.

Hernández Llosas, María Isabel
1985 Diseño de investigación para representaciones rupestres. En: Programa de Investigación y Documentación de Arte Rupestre Argentino: 9-65. Editorial FECIC, Buenos Aires.

2009 Rock art research and beyond. Archaeological inquiry, political responsibility and community involvement in the process of protecting and presenting rock art sites. En: L'Art Parietal. Conservation, Mise en Valeu: 63-76. Communication. Musée National de Prehistoire, Les Eyzies de Tayac.

Mancini, M. Virginia, Nora V. Franco y George A. Brook
2012 Early Human Occupation and Environment South of the Deseado Massif and South of Lake Argentino. En: Southbound. Late Pleistocene Peopling of Latin America (L. Miotti, M. Salemme, N. Flegenheimer y T. Goebel, eds.): 197-200. Center for the Study of the First Americans. Texas A&M University.

2013 Palaeoenvironment and early human occupation of southernmost South America (South Patagonia, Argentina). En: Quaternary International, 299: 13-22.

Menghin, Osvaldo
1952 Las pinturas rupestres de la Patagonia. En: Runa, 5 (1-2): 5-22.

1957 Los estilos del arte rupestre de Patagonia. En: Acta Prehistórica, 1: 57-87.

Miotti, Laura y Mónica Salemme
2004 Peopling, mobility and territorios between the hunter-gatherers populations in Patagonia. Complutum 15: 177-206.

Panza, José. L. y Graciela Marín
1998 Hoja Geológica 4969-I Gobernador Gregores, Provincia de Santa Cruz. Programa Nacional de Cartas Geológicas de la República Argentina 1:250.000. En: Boletín, N° 239. Secretaría de Minería de la Nación. Dirección Nacional del Servicio Geológico, Buenos Aires.

Paunero, Rafael
2009 El Arte Rupestre Milenario de Estancia La María, Meseta Central de Santa Cruz. Municipalidad de Puerto San Julián. San Julián.

Salemme, Mónica y Laura Miotti
2008 Archeological hunter-gatherer landscapes since the latest Pleistocene in Patagonia. En: The late Cenozoic of Patagonia and Tierra del Fuego (J. Rabassa, ed.): 437-483. Developments in Quaternary Science, 11 (J. van der Meer, ed.). Elsevier, Amsterdam.

Vector Argentina S.A.
2005 Estudios de la Línea de base del proyecto Manantial. Informe arqueológico. En: MWH. Informe de Impacto Ambiental Proyecto Manantial Espejo. Gobernador Gregores, Provincia de Santa Cruz, Argentina.

White, Randall
2003. Prehistoric art. The symbolic journey of humankind. H. B. Abrams Inc., New York.

Boletín SIARB, No. 31: págs. 75-98, julio 2017. ISSN 1017-4346

**Rainer Hostnig**
SIARB, Cuzco

# Intiyoq Rumi: un campo de petroglifos en la cuenca del río Santo Tomás, Provincia de Chumbivilcas, Cusco, Perú

## *Intiyoq Rumi: a petroglyph site in the Santo Tomás River Valley, Chumbivilcas Province, Cusco, Peru*

Recibido: 30 de octubre, 2016 – Aceptado: 20 de marzo, 2017

**Resumen**

En un inventario de sitios rupestres de la provincia de Chumbivilcas en el extremo suroeste del departamento de Cusco, realizado por el autor a lo largo del año 2013, sobresale - por su extensión y variado repertorio iconográfico - el campo de petroglifos de Intiyoq Rumi. Está ubicado en una zona montañosa de la cuenca media del río Santo Tomás en el distrito de Ccapacmarca y fue registrado por primera vez en 2010 en el marco del proyecto de zonificación ecológica-económica de la provincia, realizado por el Gobierno Regional del Cusco. En dos visitas del autor al lugar se logró contabilizar aproximadamente 60 bloques de piedra con grabados superficiales que datan de épocas precolombinas tardías hasta la Colonia temprana. El presente estudio preliminar se basa en el material gráfico producto de estas visitas.

La iconografía prehispánica de los grabados consiste en una gran variedad de motivos, tanto figurativos como abstractos. Llaman la atención dos personajes con orejeras y varias figuras humanas de cabeza bipartida, circular u ovalada, que recuerdan a las figuras humanas halladas en pinturas rupestres de Cutimbo (Depto. de Puno), documentadas por Matthias Strecker. Figuras casi idénticas, pintadas en placas, fueron halladas en las provincias de Condesuyos, Castilla y La Unión de Arequipa, un indicio de las estrechas relaciones interétnicas que existían entre los pueblos de la sierra al sur de Cusco y de la vertiente occidental de la cordillera andina.

**Palabras Claves**: Perú – Cusco - Chumbivilcas – petroglifos – iconografía

***Abstract***[1]

*In an inventory of rock art sites in the province of Chumbivilcas, located in the extreme southwest of the Department of Cusco, carried out by the author in 2013, what stands out is the large petroglyph field of Intiyoq Rumi due to its extension and varied iconographic repertoire. The site is located on a steep mountain slope of the Santo Tomas river valley in the District of Ccapacmarca and was recorded for the first time in 2010 in the framework of an economic-ecological zoning project at provincial level, undertaken by the Regional Government of Cuzco. In two visits to this rock art site approximately 60 blocks with shallow engravings dating from late pre-Columbian up to early colonial times were registered. This study, which is preliminary in nature, is based on the photographic material made during these visits.*

*Pre-Hispanic iconography of the engravings consists of a variety of motifs, both figurative and abstract. Figures which stand out are two anthropomorphs with earlaps and various two tiered, round or ovalheaded anthropomorphs, the latter recalling similar figures in rock paintings documented at Cutimbo in Puno by Matthias Strecker. Almost identical figures were found on painted plates in the provinces of Condesuyos, Castilla and La Unión of Arequipa, an indication of close inter-ethnic relations that existed between communities south of Cusco and the western slope of the Andes.*

***Key Words**: Peru – Cusco - Chumbivilcas – petroglyphs – iconography*

1 Texto del autor revisado por Lesley Haslam

## Introducción

Durante las últimas dos décadas hubo un avance notorio en el registro y la documentación del acervo rupestre del departamento de Cusco en el sur del Perú, gracias a estudios emprendidos por distintos investigadores nacionales y extranjeros (Rodrigo y Huarcaya 2003; Hostnig 2003, 2004, 2006, 2007a,b, 2008, 2011, 2012, 2013, 2014; Gamonal y Pineda 2007; Del Solar y Hostnig 2007, Hostnig y Carreño 2008, Falcón 2010, Carreño 2012, 2013) y a los informes del Proyecto Qhapaq Ñan (Instituto Nacional de Cultura - Cusco 2003a-b, 2004a-e). Por diversos motivos, los estudios se centraron en determinadas provincias como Espinar, La Convención, Calca y Urubamba, mientras que otras recibieron escasa o nula atención. Este último es el caso de Chumbivilcas.

La provincia de Chumbivilcas, colindante con las regiones de Arequipa y Apurímac en el extremo suroeste del departamento, era todavía unos veinticinco años atrás una provincia aislada, de difícil acceso, con una población vinculada económica y socialmente más con Arequipa que con la capital departamental. Ahora, en la segunda década del nuevo milenio, la situación ha cambiado drásticamente, en gran parte debido al auge de la minería y a la mejora sustancial de la infraestructura energética y vial, con carreteras que interconectan las capitales distritales y facilitan el acceso a la capital departamental.

En el año 2013, como producto lateral de la recopilación de datos para la elaboración de un libro[2] sobre el extenso y variado patrimonio cultural y natural de esta provincia, registré un total de 37 yacimientos rupestres, entre pinturas rupestres y petroglifos, cuadruplicando el número de sitios conocidos hasta entonces.

Durante el trabajo de campo en el distrito de Ccapacmarca fui informado por el Sr. Mario Chipana Huancco, vigilante de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco para el distrito de Ccapacmarca, sobre la existencia de "algunas rocas con pinturas blancas" en un sitio llamado Intiyoq Rumi.

El sitio figura en el inventario de recursos turísticos de Chumbivilcas (Gobierno Regional del Cusco 2010: 100-106) y fue catalogado bajo el nombre de Entioq. En diciembre de 2013, poco antes de concluir el trabajo de campo, pude concretar la primera visita al sitio. Las rocas con "pinturas" resultaron ser bloques con grabados rupestres, un extenso campo de petroglifos[3], extendido sobre varias hectáreas de terreno sumamente abrupto. Aproveché la ocasión para llevar a cabo un primer registro fotográfico del lugar.

Al recibir información sobre otro sector con grabados a corta distancia del anterior, emprendí un segundo viaje al sitio en enero del 2014 (acompañado por los señores Chipana, Carreño y Gibaja). También en este viaje, el corto tiempo disponible solo permitió la realización de un registro parcial de los bloques con grabados.

Mediante el presente artículo se ofrece un primer análisis iconográfico de los petroglifos de Intiyoq Rumi y se establecen analogías con motivos similares en otros sitios rupestres y en otros soportes.

## Breve reseña del contexto geográfico-histórico de la zona

Ccapacmarca es uno de los 8 distritos de la provincia cusqueña de Chumbivilcas. Tiene una extensión de 272 km$^2$. Colinda al norte y este con la provincia de Paruro, al oeste con el departamento de Apurímac y al sur con el distrito chumbivilcano de Colquemarca. Altitudinalmente se extiende desde los 2700 (fondo del valle) hasta los 4500 m.s.n.m. Su geomorfología está marcada por el angosto valle del río Santo Tomás, en cuyo fondo se encuentra Huascabamba, la segunda población más grande del distrito, mientras que la capital distrital Ccapacmarca está ubicada en un piso altitudinal intermedio, a 3550 m.s.n.m. La diferencia de altitudes sobre el nivel del mar y la geomorfología del distrito condicionan variaciones climáticas significativas y éstas a su vez el uso de la tierra: frutícola en el fondo del valle, agrícola en las laderas con andenes en el margen derecho del río Santo Tomás, agrícola y ganadero en la zona quechua y suni y predominantemente ganadero en la puna del distrito.

Por lo que sabemos de las contadas investigaciones arqueológicas realizadas en esta región en las últimas décadas, Chumbivilcas estuvo bajo la influencia Pukara (probablemente durante el Horizonte Intermedio Temprano) y a continuación bajo el dominio de los Wari hasta la desintegración de esta entidad política entre los siglos X y XI de nuestra era. Siguieron dos siglos turbulentos con

2 Obra a ser elaborada en coautoría con el geólogo Raúl Carreño y el artista plástico Manuel Gibaja. Aunque el proyecto del libro no prosperó, las visitas de campo realizadas a cada uno de los 8 distritos de Chumbivilcas entre 2013 e inicios de 2014 - sea solo o en compañía de los dos colegas mencionados - permitieron generar un archivo fotográfico voluminoso sobre la provincia, en particular sobre los monumentos arqueológicos y su entorno paisajístico. En la mayoría de las visitas participaron, como guías e informantes imprescindibles, los vigilantes distritales de la Dirección Desconcentrada del Ministerio de Cultura del Cusco.

3 Campo de petroglifos: conjunto de rocas al aire libre con grabados.

invasiones repetidas de los chancas e incas a las provincias altas del Cusco, período caracterizado por la construcción de fortalezas con muros defensivos en la parte alta de los cerros como Puka Pukara cerca de la capital distrital de Ccapacmarca. Durante este período (Intermedio Tardío), en el cual Chumbivilcas experimentó una fuerte presencia kolla y buena parte de la población era aymara-hablante (Acuña 1965), ya deben haber existido relaciones intensas de contacto e intercambio entre las poblaciones altoandinas del Cusco, Puno y Arequipa. A comienzos del siglo XV tanto Ccapacmarca como el resto de la provincia perteneciente al Contisuyo fueron incorporadas sin mayor resistencia al imperio incaico bajo Mayta Capac (Cieza de León 1977; Garcilaso de la Vega 1967). Más adelante, la zona se convirtió en propiedad de la panaca del Inca Tupac Yupanqui, a quien estaba sujeta en condición de tributarios la población de Chumbivilcos, y de quien alegaban descender los nobles locales, con el fin de legitimar su posición (Poole 1987). Uno de los ramales más importantes del camino inca al Contisuyo y que conectaba Cusco con Arequipa y la costa pasaba por la parte alta del actual distrito de Ccapacmarca (Angles 1999).

Según la investigación de archivo del sociólogo colquemarquino Sisko Rendón Cusi (2009), con la llegada de los españoles, el territorio chumbivilcano (jurisdicción de los Allkawisas) fue repartido en encomiendas, sobre cuya base se creó en 1565 el corregimiento de Chumbivilcas. El primer encomendero de Ccapacmarca por el año 1541 fue el español Pedro Portocarrero a quien pertenecía también la encomienda de Llusco Aymara (hoy en día el distrito chumbivilcano de Llusco). Bajo el virrey Toledo, quien concentró la población de Chumbivilcas en ocho reducciones y 14 pueblos, se fundó la Reducción de Nuestra Señora Asunción de Capacmarca con un total de 479 tributarios y se fundaron las primeras haciendas. Según Poole (1987), Ccapacmarca figuraba entre las reducciones con el más alto porcentaje de españoles y la existencia de grandes haciendas ganaderas. Para el año 1689 existían en Ccapacmarca ocho haciendas y dos molinos. Intiyoq Rumi debe haber pertenecido a la hacienda de Guascabamba (actualmente el centro poblado de Huascabamba), propiedad del capitán español Diego de Rojas.

### Ubicación y características del sitio

El campo de petroglifos de Intiyoq Rumi está ubicado en la parte alta de una montaña de falda empinada en el margen derecho del río Santo Tomás, un afluente del río Apurímac (Fig. 1). Ocupa las cotas entre los 3500 y 3700 metros de altura y se encuentra cerca de mil metros encima de Huascabamba, pequeño pueblo ubicado al fondo del angosto valle del río. Dista 6 km en línea recta desde la capital distrital de Ccapacmarca, 115 km desde Santo Tomás, capital de la provincia, y 300 km desde la ciudad del Cusco.

Un bloque grande con el mayor número de grabados (con la figura interpretada como astro sol por los lugareños), ubicado en la parte céntrica del sitio, se encuentra a 3607 m.s.n.m.

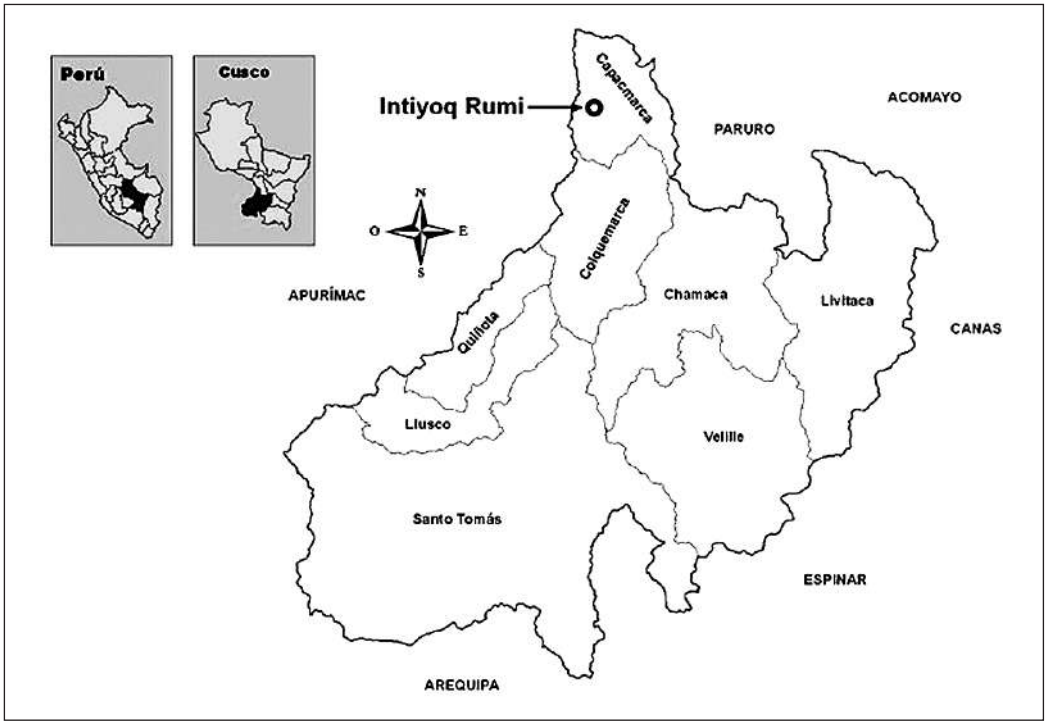



*Fig. 1: Mapa de Chumbivilcas con ubicación de Intiyoq Rumi.*

El acceso al lugar no presenta mayores dificultades. El camino menos fatigado va desde el caserío Cruzpampa y la hacienda de la familia Ricalde, desde donde se faldea la montaña a una altura promedio de 3500 m.s.n.m. hasta llegar a la ladera del cerro donde se encuentran los bloques grabados.

Otra vía de acceso, algo más penosa debido a la fuerte pendiente, sube desde Huascabamba en el fondo del valle. Este sendero atraviesa un sector de andenes que se extienden hasta una altura de 3100 m.s.n.m. En ambos casos se llega al sitio en dos y media a tres horas de caminata.

El paisaje de Intiyoq Rumi se caracteriza por un terreno abrupto, de fuerte pendiente, cubierto de bloques de piedra de color gris o rojizo-oscuro y de distinto tamaño, desprendidos de los afloramientos rocosos en la parte alta del cerro. Algunos bloques rodaron varios cientos de metros cuesta abajo llegando a descansar a mitad de la ladera; otros están semienterrados, mientras que algunos, al caer sobre piedras caídas anteriormente, se inclinan sobre ellos. Entre los bloques crecen gramíneas y arbustos típicos del piso ecológico de la *suni*. La zona es aprovechada para el pastoreo extensivo de ganado vacuno.

El área estudiada cubre aproximadamente 10 hectáreas. Para fines descriptivos lo divido en dos sectores (A y B), separados por una ligera depresión de la falda montañosa. Viniendo desde Cruzpampa, se llega primero al sector A (Fig. 2) y de allí, siguiendo un estrecho sendero, en dirección sureste al sector B. Medido de extremo a extremo (en dirección NNE - SSO), la distancia entre los dos sectores es de aproximadamente 800 metros.

En las dos visitas al lugar, contando con el apoyo de los colegas antes citados, se pudo registrar alrededor de 60 bloques con petroglifos, repartidos entre ambos sectores. Los grabados ocupan una o varias caras de los bloques. Fueron hechos mediante la técnica de raspado o rayado superficial de la pátina de la roca. El raspado produjo surcos casi imperceptibles, visibles solo gracias a la diferencia de la tonalidad de la pátina entre la superficie original meteorizada de la roca y la trabajada mediante una herramienta lítica. La técnica de percusión solo fue empleada en un bloque del sector B, donde se pueden distinguir varias representaciones humanas, grabadas mediante el picoteo fino y superficial de la roca.

En algunos bloques los grabados son particularmente densos, con múltiples superposiciones y escasos espacios libres, mientras que en otros su número es muy limitado. Hay rocas con una sola figura, sea esta zoomorfa, antropomorfa o abstracta. En las caras lisas de algunos bloques con superficies horizontales o de ligera inclinación se observa una gran profusión de superposiciones de motivos. En el sector A resalta - cerca del sendero angosto que une los dos sectores - un gran bloque de piedra cuya cara principal tiene una posición casi horizontal (Fig. 3). Este bloque se encuentra abigarrado de petroglifos con gran variabilidad de motivos y diferentes grados de patinación de los surcos. En la parte céntrica de la cara horizontal se distingue un motivo que se asemeja a una “estrella” o al “sol” con un núcleo circular pequeño del que se proyectan ocho rayos de un metro y medio de longitud, que se bifurcan en los extremos distales (Fig. 4). Es interpretado como símbolo solar por los lugareños que bautizaron el sitio por ello con el nombre quechua de Intiyoq Rumi (= piedra con sol).

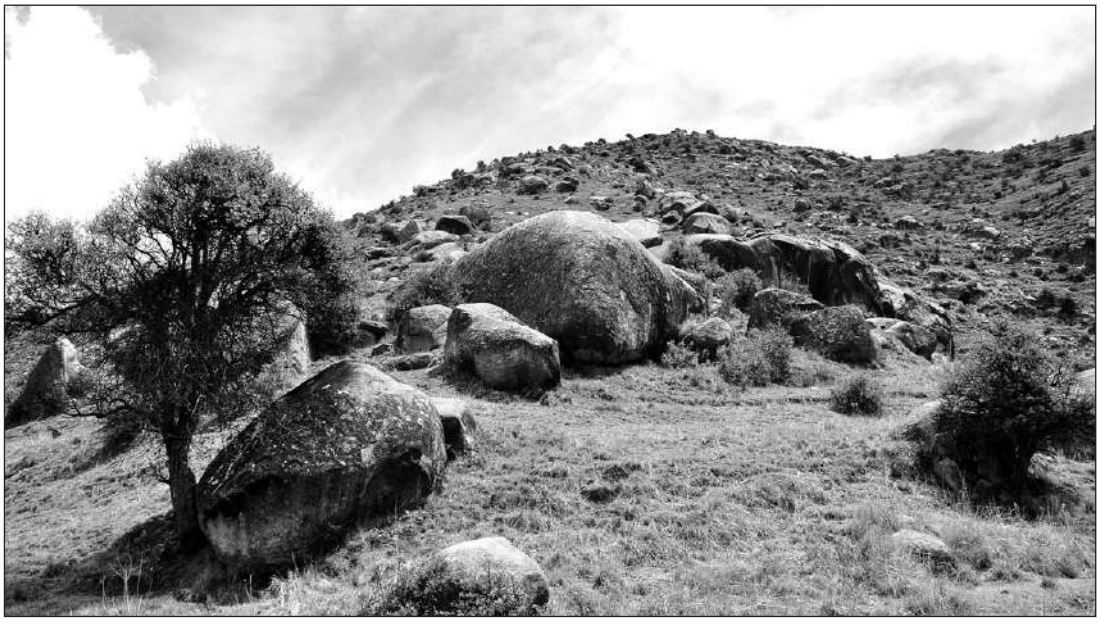


*Fig. 2: Vista de Intiyoq Rumi, sector A.*

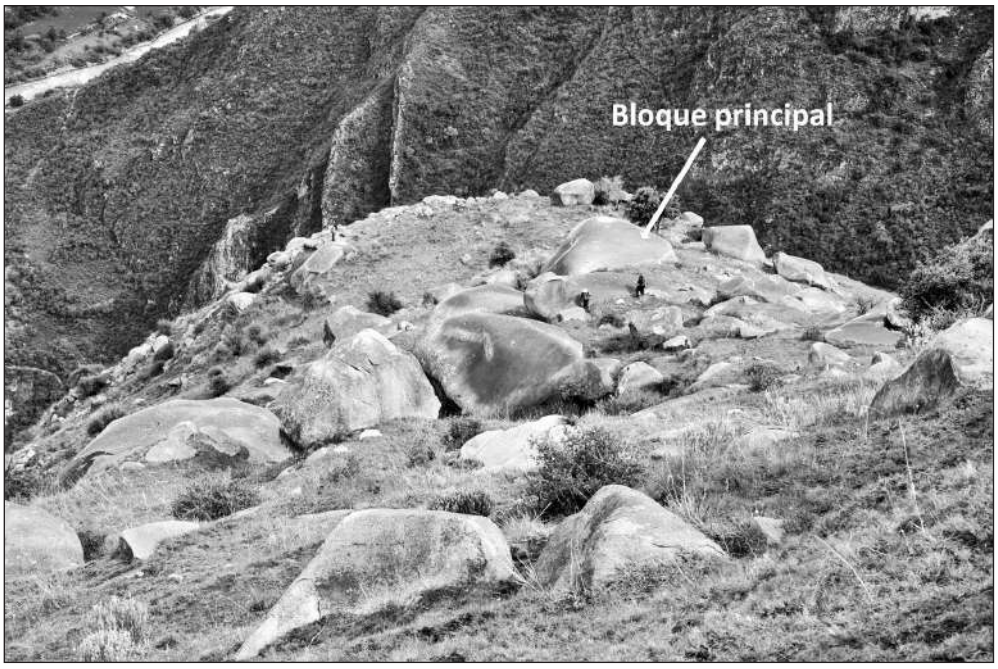



*Fig. 3: Aglomeración de bloques con grabados en el sector A.*
*La flecha señala el bloque principal con la mayor cantidad de grabados.*

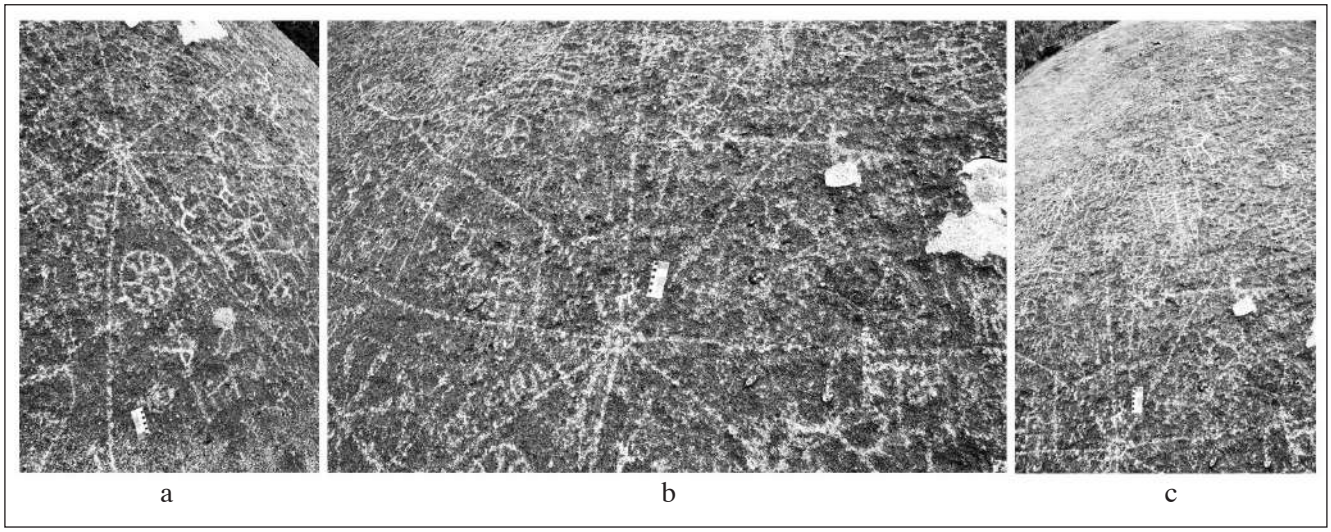



*Fig. 4a-c: Roca principal del sector A, con el motivo de "estrella" o "sol" que ha dado el nombre al sitio.*

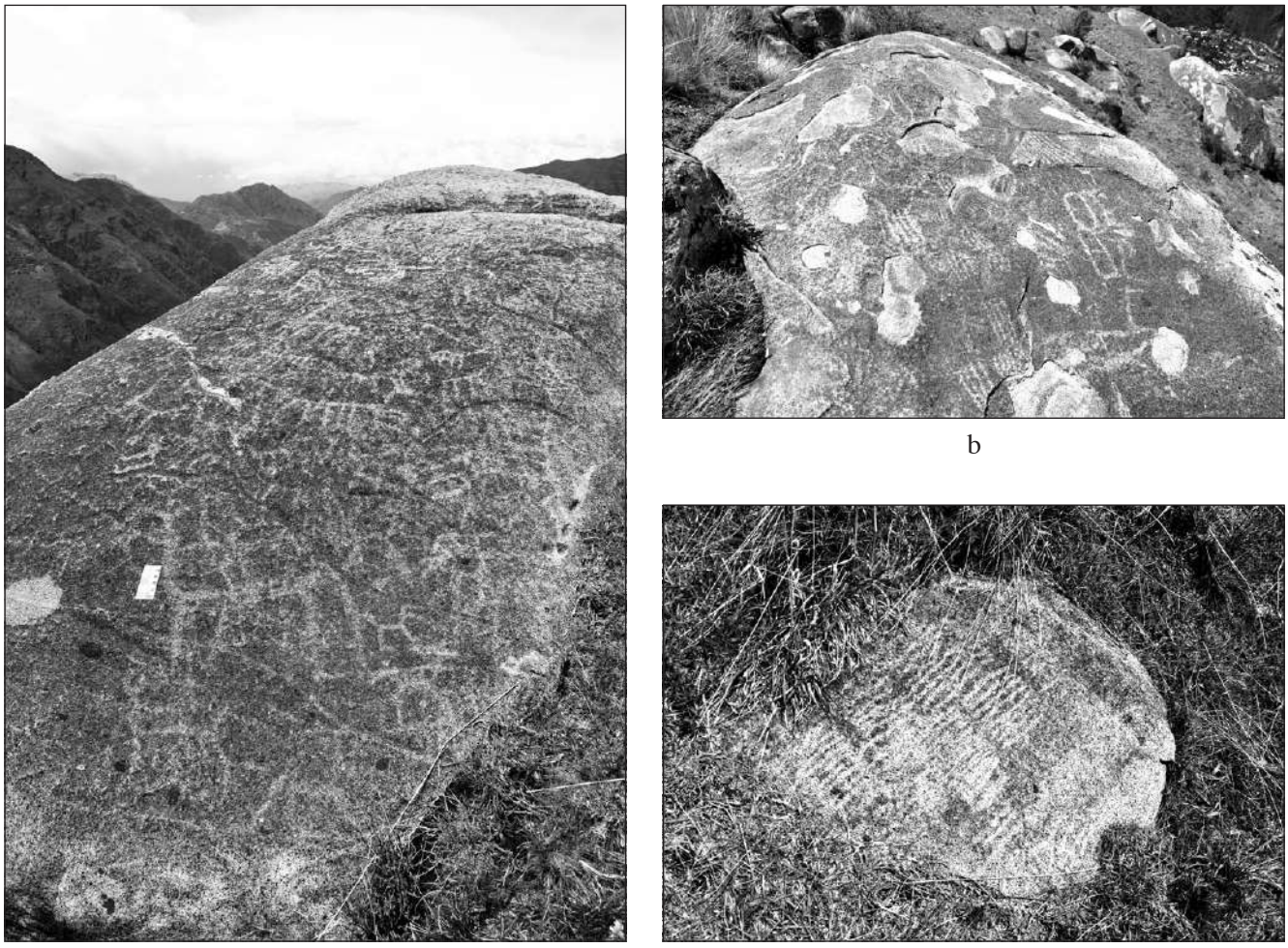
**Iconografía y distribución de motivos**

Los grabados de Intiyoq Rumi muestran un repertorio iconográfico variado con motivos figurativos y abstractos. Aunque por el carácter preliminar de este trabajo no estamos aún en condiciones de presentar la distribución numérica de los motivos según las categorías de representación establecidas, el análisis de los paneles realizado en base al material fotográfico no deja lugar a dudas de que la abrumadora mayoría de las representaciones es de tipo figurativo. Entre ellas predominan los zoomorfos (principalmente camélidos), seguidos por los antropomorfos. También se registraron motivos fitomorfos, astromorfos e íconos que parecen representar objetos. El segundo lugar ocupan los motivos abstractos simples y complejos.

La distribución de los motivos figurativos y abstractos en los bloques es muy variable. Se observa, sin embargo, una mayor frecuencia de bloques con dos o más categorías de motivos frente a bloques con un solo tipo, sea este figurativo (por ejemplo camélidos, ver Fig. 5a) o abstracto (conjuntos de líneas paralelas, Fig. 5c).

La distribución numérica de los grabados en los bloques también es muy desigual. En ambos sectores existe una docena de rocas con gran profusión de grabados, mientras que en la mayoría de los bloques la cantidad de grabados es reducida. Hay varios bloques con un único petroglifo. Los grabados registrados ocupan toda la cara visible del bloque o se encuentran concentrados en solo una parte de la superficie. En algunos bloques la tierra que se ha acumulado alrededor de los bloques, ha cubierto parte de los grabados (por ejemplo Fig. 5c).

La disposición de los motivos depende de la forma del bloque. Generalmente fueron grabados siguiendo el eje más largo y más inclinado. En el gran bloque del sector A con el supuesto símbolo solar, la mayoría de los motivos están alineados en la cara horizontal de acuerdo al eje longitudinal este-oeste (Figs. 4a-4c). Pero existen también algunas figuras orientadas en otras direcciones, sobre todo en la cara inclinada hacia el suroeste que lastimosamente se encuentra afectada por grafitis. Unos 50 m cuesta arriba de este gran bloque encontramos otro de superficie casi plana, donde los pocos grabados presentes (1 jinete, 3 camélidos y 1 figura humana con brazos levantados) fueron dispuestos en semicírculo, siguiendo la forma de una fractura de la roca (Figs. 6a-6d).



a b c

*Fig. 5: a) Bloque grande con numerosas superposiciones de camélidos de diseño lineal.*
*- b) Bloque con conjuntos de trazos paralelos, formas ovaladas y algunos camélidos.*
*- c) Bloque semienterrado, con grupos de trazos rectos paralelos, sin asociación con otros motivos.*

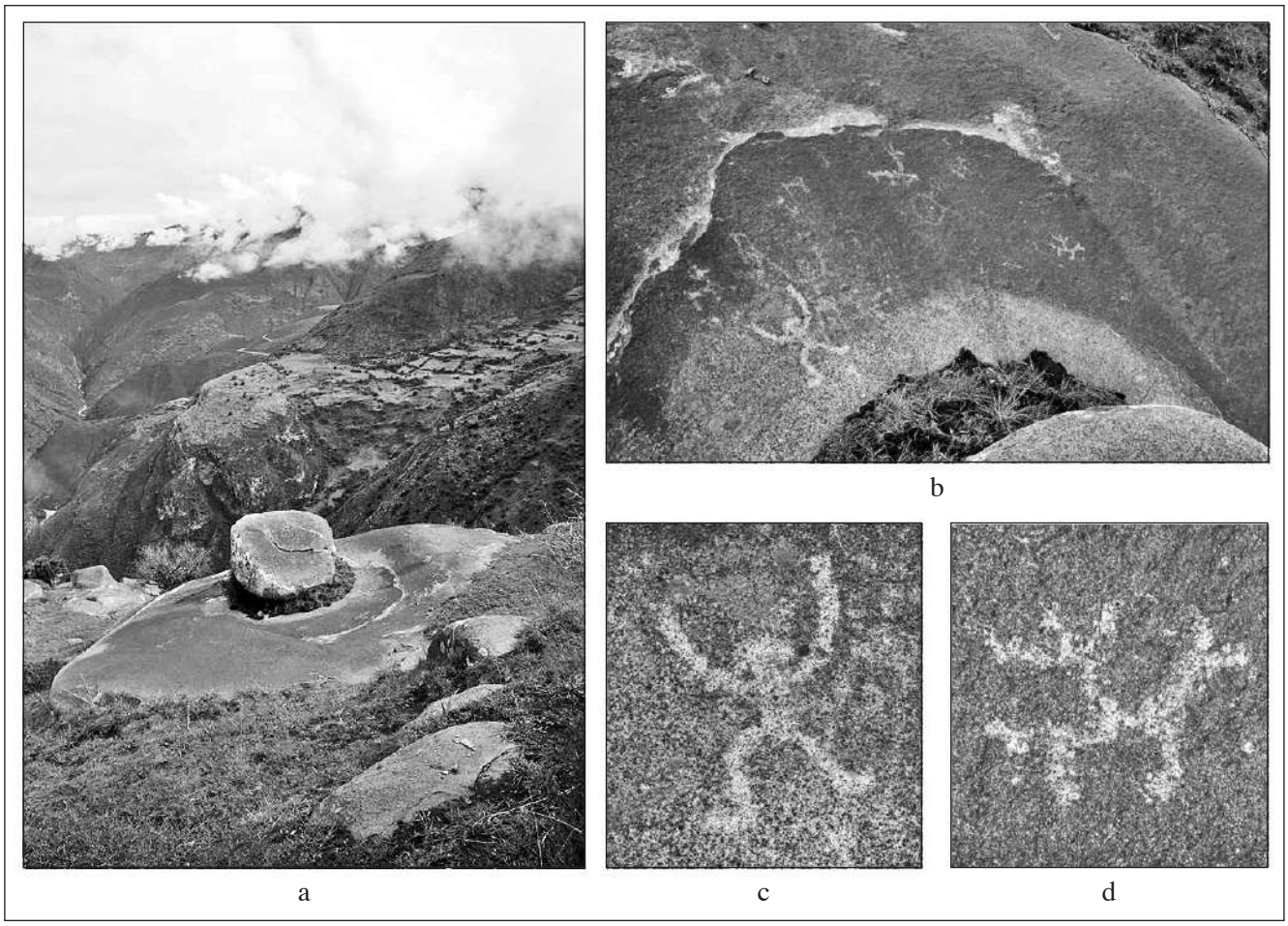



*Fig. 6a-d: a) Bloque grande con superficie plana. - b) Organización de las figuras a lo largo del área delimitada por una fractura semicircular de la roca. - c) Figura humana en posición dinámica. - d) Jinete.*

**Figuras zoomorfas**

Los únicos animales claramente identificables son los camélidos y equinos. Ciertos cuadrúpedos podrían representar zorros o quizás perros. También se observan camélidos con atributo felínico (cola larga y enroscada). Hay grabados que representan posibles ofidios y aves. Una pequeña figura sauriforme de cola larga y cuatro patas extendidas tiene una cabeza redonda que no corresponde a un lagarto o lagartija (Fig. 8e).

La figura zoomorfa más frecuente es indudablemente el camélido, con tamaños que varían entre 5 y 20 cm (medidos desde la punta de la cabeza hasta el arranque de la cola). Todos los camélidos fueron grabados de perfil (absoluto o torcido) y se dirigen hacia la izquierda o derecha del observador. En su gran mayoría son de estilo lineal, tienen cuatro o solo dos extremidades, dos orejas (raras veces solo una), la cola curvada hacia arriba o recta. Excepcionalmente existen camélidos con tres y cinco patas. En general, el tronco y el cuello de los animales tienen la misma longitud. En algunos pocos animales de cuello desproporcionalmente corto, solamente el tamaño corto de la cola permite clasificarlos como camélidos. También se registraron, aunque con una frecuencia muy baja, camélidos de cuellos extra largos. Las extremidades son representadas siempre mediante trazos rectos, sin articulaciones. Raras veces culminan en pies y solamente registré dos casos de pies hendidos (Figs.7p, 7t).

En base al análisis de los atributos formales o intrínsecos (Troncoso 2012) de los camélidos de Intiyoq Rumi propongo una clasificación preliminar en cuatro patrones de representación - similar a la creada por Sepúlveda (2004) - a partir de dos variables que son volumen de cuerpo y grado de perspectiva (expresada en número de extremidades y orejas).

- Patrón A1: Camélido lineal, con 4 extremidades y 2 orejas (frecuencia alta) (Figs. 7a-7f).
- Patrón A2: Camélido lineal, con 4 extremidades y 1 oreja (frecuencia escasa) (Fig. 7i).

- Patrón B1: Camélido lineal, con 2 extremidades y 2 orejas (frecuencia alta) (Figs. 7k-7n).
- Patrón B2: Camélido lineal, con 2 extremidades y 1 oreja (escasa frecuencia) (Fig. 7o).

Los camélidos de estos cuatro grupos tipológicos tienen en común el cuerpo prácticamente sin volumen, siendo su grosor similar o solo ligeramente mayor al de las extremidades y del cuello.

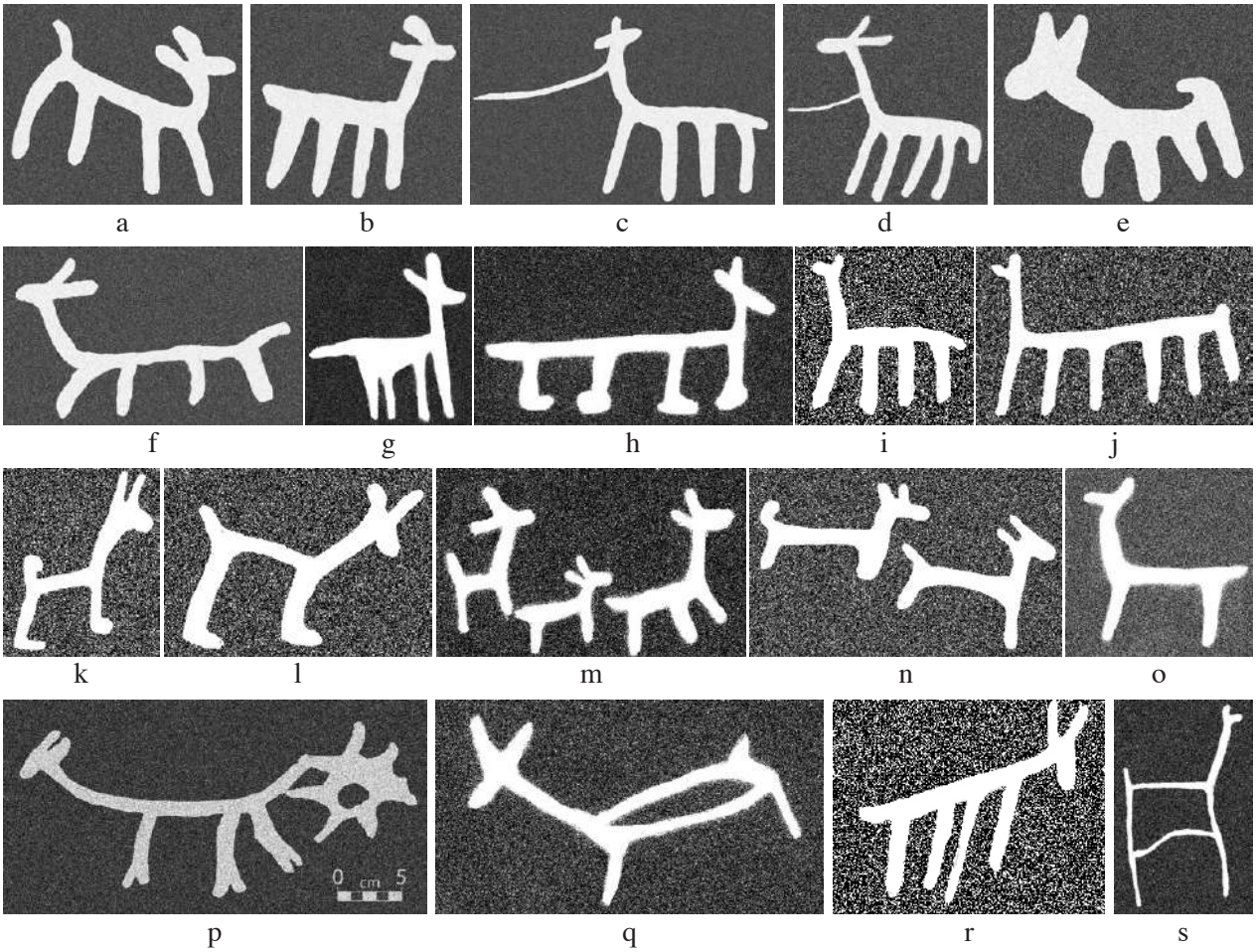
Existen algunas figuras de camélidos, aunque numéricamente insignificantes, que corresponden a patrones de representación distintos. Identifiqué dos camélidos lineales y de trazo ortogonal, de 4 patas y 2 orejas (Fig. 7u); un camélido delineado, con volumen de cuerpo, de 2 patas y 2 orejas (Fig. 7q); además dos camélidos con el cuerpo vaciado, de 2 patas y 2 orejas (Figs. 7r, 7s).

En cuanto a los atributos extrínsecos, referidos a las asociaciones de los camélidos con otros motivos (Troncoso 2012), podemos observar camélidos solos o en grupo y en hileras, en asociación o no con figuras humanas, algunos unidos con ellas mediante cuerdas (Figs. 7c, 7d, 9d, 9f). Hay madres con crías, estas últimas emplazadas entre las patas delanteras y traseras de la madre, volteadas hacia el lugar de las mamas (Fig. 9a). También existen asociaciones de camélidos con motivos abstractos (círculo) o posibles objetos (estrella o porra). El binomio camélido-círculo (Figs. 9c, 9i) es un motivo frecuente en el repertorio iconográfico del arte rupestre precolombino cusqueño y por lo general relacionado con sitios rupestres tardíos (Hostnig 2006).

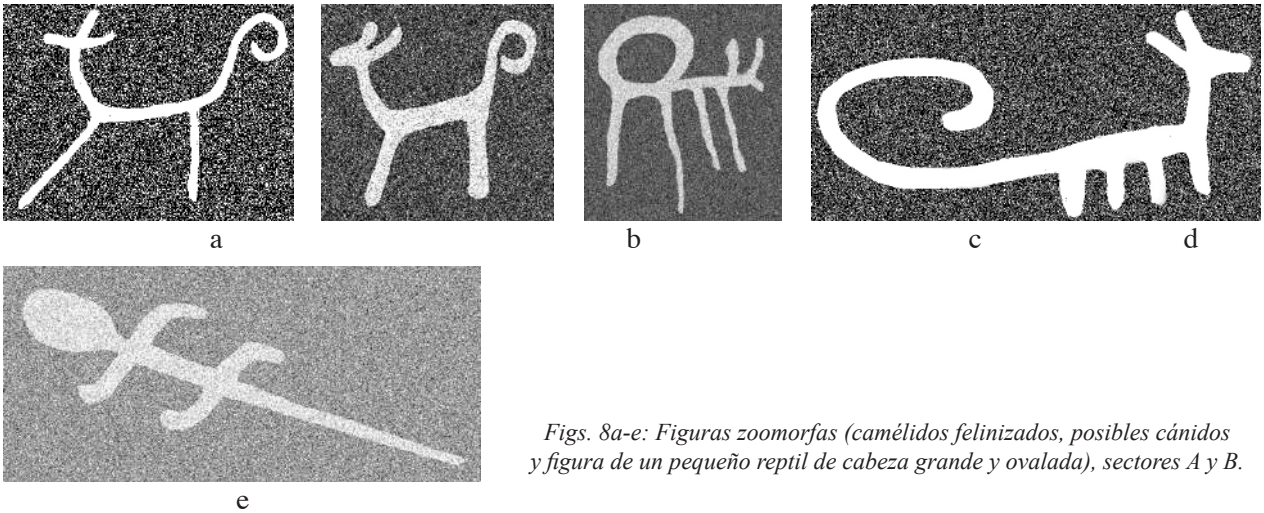
Tanto por su grado de abstracción como por la asociación con figuras humanas que los sujetan, asumo que se trata de animales domesticados, en particular la llama, animal estratégico para el transporte local, regional e interregional de productos.

Los pocos caballos registrados en los paneles tienen el cuerpo ligeramente engrosado, disponen de dos o cuatro extremidades y cola entre dos y tres veces más larga que la de los camélidos. Todos portan un jinete y están representados en movimiento. En la escena ecuestre del sector B los dos pares de extremidades de los dos caballos no están insertados por separado en el tronco como en el caso de los camélidos, sino cada par se proyecta por separado y con un ángulo muy abierto para insinuar mejor el movimiento de los animales (Figs. 12c, 12d). Esta manera de presentación de las patas de los equinos es raro en el arte rupestre postcolombino del sur peruano; existen motivos similares, pero menos explícitos en sitios rupestres de Espinar (Hostnig 2007:229) y no corresponden a los esquemas convencionales de representación de camélidos o caballos en la región andina. Cuando camélidos y equinos son representados caminando o corriendo, muestran las patas delanteras y traseras siempre por separado y en posición paralela, tanto en las imágenes en perfil absoluto como en las de perspectiva torcida o de tres cuarto. La representación poco común pero correcta de la posición de las extremidades de los caballos moviéndose en trote largo en la escena del sector B, así como el detalle del estandarte, sugieren que el autor de estos grabados puede haber sido un mestizo o español familiarizado con la representación de los pasos de los caballos y con las insignias de la caballería peninsular. Un artista indígena hubiera optado por grabar los dos pares de patas de los equinos en forma paralela de acuerdo al patrón común de representación de los camélidos.

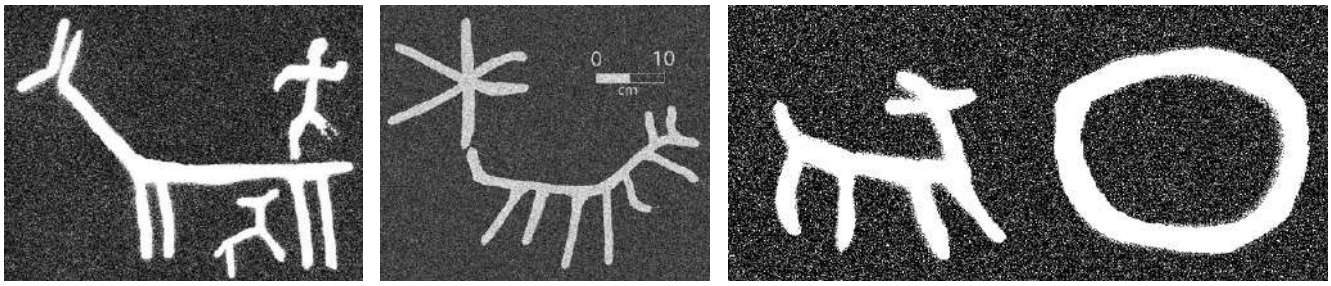
En un bloque del sector A fueron grabados cuadrúpedos que por sus principales rasgos morfológicos (cabeza, orejas, cuello, extremidades) recuerdan a camélidos, pero cuya cola larga, levantada y enroscada no corresponde al género de los ungulados, sino a la de felinos o monos (Figs. 8a, 8b). Esta mezcla de atributos anatómicos de dos animales distintos (generalmente camélido - felino) se presenta también en petroglifos precolombinos de Toro Muerto en Arequipa (Núñez 1986: 442, 511, 538) y en un grabado de la quebrada Hanccomayo en Espinar (archivo fotográfico del autor). Los cuadrúpedos de cola larga y enroscada y de cuello corto podrían representar zorros o perros (Figs. 8c, 8d).



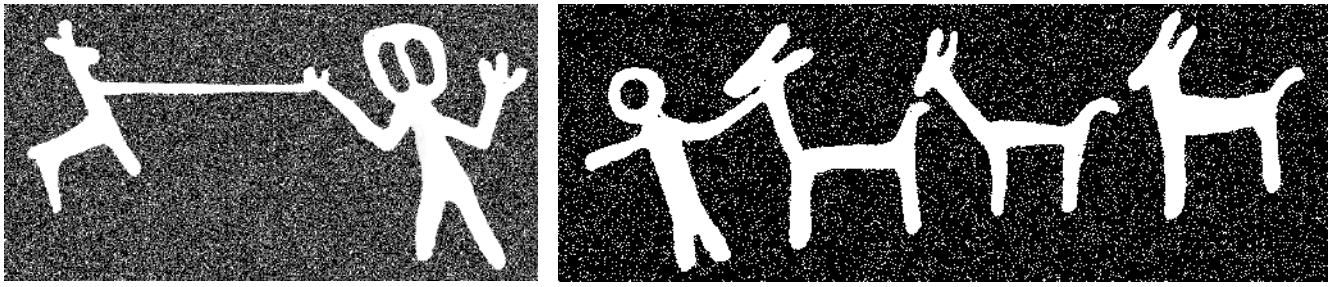

*Figs. 7a-u: Figuras zoomorfas (camélidos), sectores A y B.*



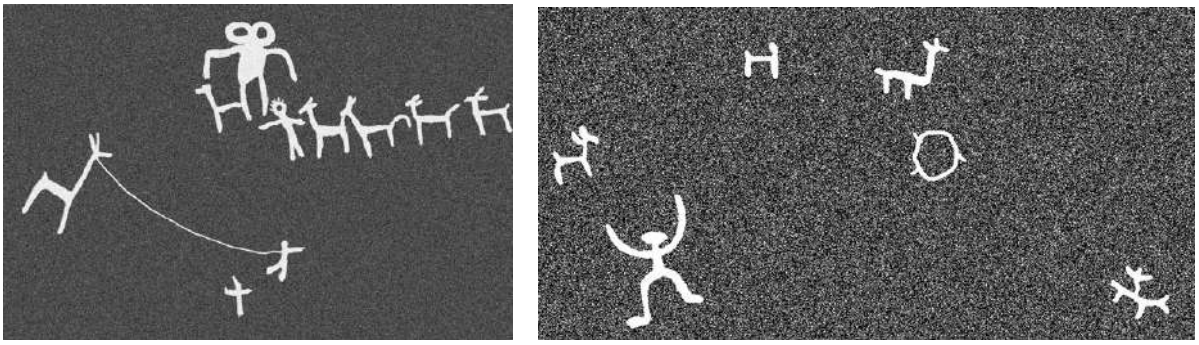

*Figs. 8a-e: Figuras zoomorfas (camélidos felinizados, posibles cánidos y figura de un pequeño reptil de cabeza grande y ovalada), sectores A y B.*



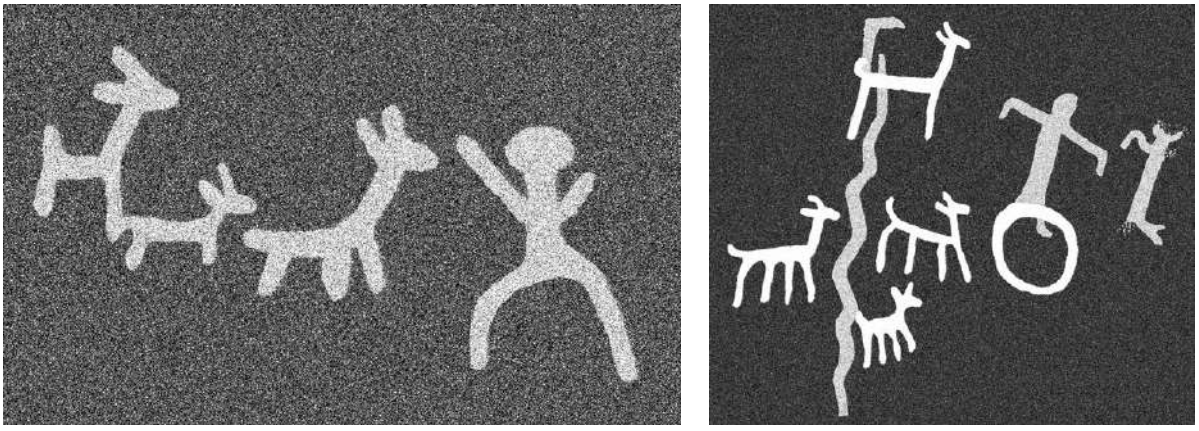

a b c



d e



f g



h i

*Figs. 9a-i: Asociación de camélidos con figuras antropomorfas y otros motivos, sectores A y B.*

**Figuras antropomorfas**

Las representaciones humanas ocupan el segundo lugar entre los motivos figurativos; se diferencian entre sí por el tamaño, sus rasgos morfológicos y atributos extrasomáticos. En su mayoría son de trazo lineal. Algunas, de cuerpo más ancho, fueron producidas mediante la técnica de raspado de área.

Las figuras humanas en los grabados precolombinos de Intiyoq Rumi fueron representadas siempre de frente, con las piernas separadas y los brazos extendidos o doblados hacia abajo o arriba. Su cabeza tiene forma ovalada o circular y en un caso es parecida a una T; en algunas representaciones es indicada simplemente mediante el engrosamiento del extremo superior del trazo que representa el cuerpo. En varias figuras llama la atención la cabeza dividida en dos partes por una delgada línea vertical o el tamaño grande de la cabeza compuesta por dos círculos. En ambos casos parece tratarse de un recurso gráfico para representar ojos descomunalmente grandes (Figs. 8a-8f). En una figura estos ojos sobredimensionados llevan un pequeño punto central indicando pupilas (Fig. 8a).

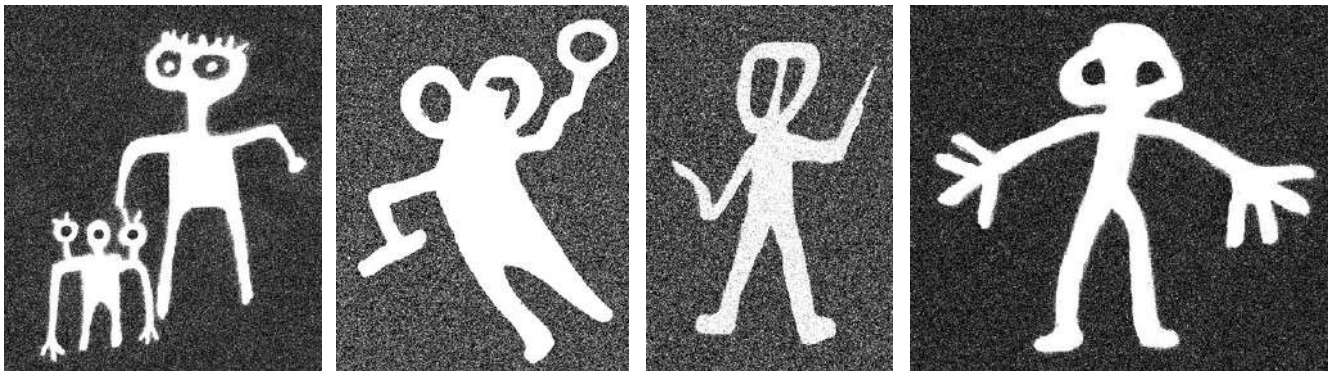
Algunas figuras humanas llevan adornos cefálicos (Figs. 8a, 8e, 8f). El tocado de la Fig. 8e consiste en un apéndice vertical que se proyecta desde la parte céntrica de la cabeza siendo cruzado en la parte superior por un trazo horizontal. En la Fig. 8a las cortas rayas perpendiculares que se proyectan desde la parte superior de la cabeza parecen simular los cabellos del individuo; puede tratarse también de un tocado de plumas. El individuo de la Fig. 8i parece portar un sombrero español. Pertenece a una sección del gran bloque del sector A, donde identifiqué al lado del hombre con sombrero la figura de un personaje con vestimenta larga y ancha, quizás un sacerdote católico vestido con su túnica.

Encontramos grabados especiales en dos bloques grandes, uno en el sector A y el otro en el sector B. Los del sector A representan a dos personajes yuxtapuestos, que yo interpreto como orejones, con cabeza ataviada con un tocado plano, cuerpo oblongo, brazos doblados hacia abajo y con manos y pies de tres dedos (Fig. 11). Miden 50 cm de alto y representan las figuras antropomorfas más grandes del sitio. Un trazo recto entre las piernas probablemente indique el sexo masculino de los personajes. Las dos figuras, que se encuentran asociadas a camélidos de dimensiones pequeñas y motivos abstractos, se destacan por su tamaño y su ubicación céntrica en un bloque pétreo oblongo fuertemente inclinado en el sentido de la pendiente. La pátina de tonalidad algo más oscura de estas figuras es un indicio de mayor antigüedad frente a otros grabados en el mismo bloque que tienen una pátina más clara.

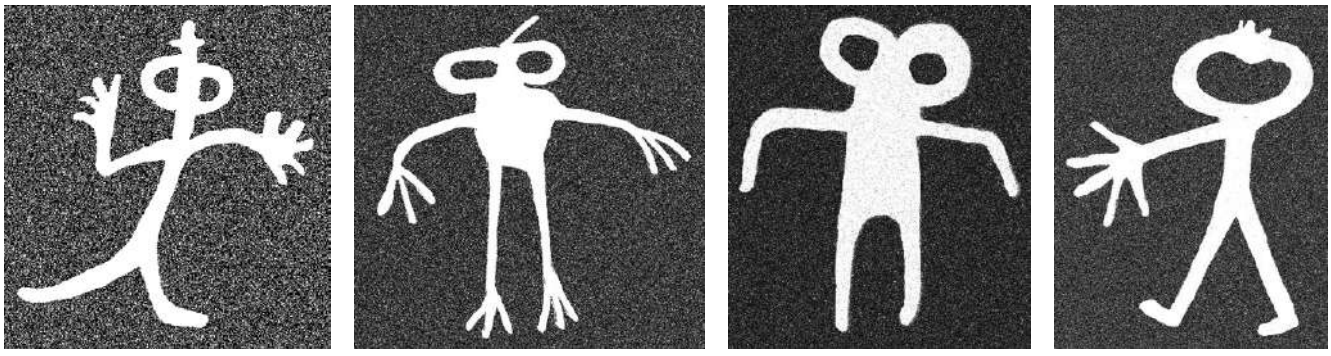
En el límite inferior del sector B hallamos una roca grande de superficie inclinada, con un panel de grabados compuesto por dos figuras antropomorfas, una hilera larga de camélidos, motivos "astronómicos" y signos abstractos. Una de las figuras humanas es de dimensiones grandes (Fig. 10a); va acompañada de otra, mucho más pequeña. La figura grande pertenece al grupo de los antropomorfos con cabeza "bipartida", característica de Intiyoq Rumi. La pequeña figura humana a su lado tiene cabeza circular y brazos muy largos que llegan hasta los pies y terminan en tres dedos. De cada brazo se proyectan trazos verticales que terminan en círculos, que en la parte superior llevan dos rayos. Un antropomorfo del sector A, de cabeza "bipartida", sostiene un objeto en cada mano; en la derecha lo que parece ser un palo corto o porra, y en la izquierda un instrumento como un mango que termina en un aro circular (Fig. 10b).

Las figuras humanas pueden aparecer solas o asociadas a otros motivos. La asociación más frecuente es con camélidos, probablemente llamas, formando escenas de caravanas y de pastoreo en las que el hombre jala al animal mediante un lazo. En un panel del sector B sorprende el largo del lazo en manos de un diminuto antropomorfo (Fig. 10f).

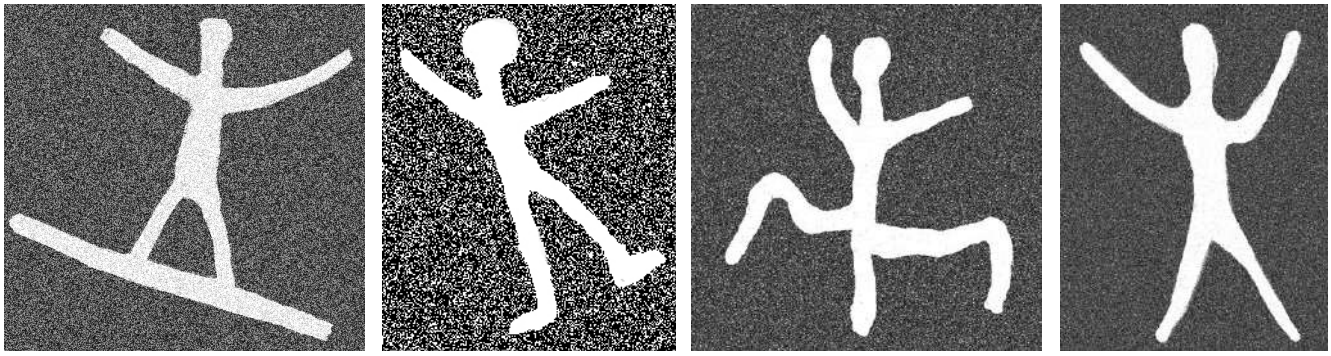
Incluyo en la categoría de figuras humanas también el extremo distal antropomorfizado de uno de los rayos del gran motivo radial en el sector A (Fig. 10m). Este rayo tiene dos apéndices a manera de brazos doblados hacia arriba cerca de la punta. Sobre la punta fueron grabados dos semicírculos que pueden interpretarse como una cabeza estilizada.



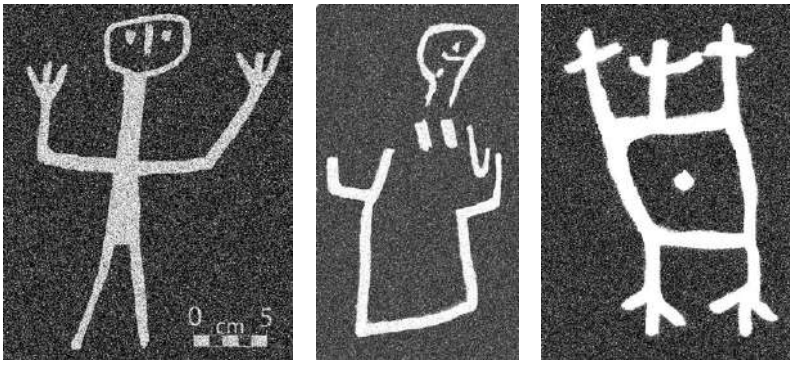
a b c d



e f g h



i j k l




m n o

*Figs. 10a-o: Figuras humanas, sectores A y B.*

*Fig. 11: Grabados con diferentes tonalidades de patina en un bloque largo y redondeado, dispuesto en declive, sector A. En el centro la pareja de "orejones" - inlet: dibujo simplificado de la composición.*

**Jinetes:** Son pocos los grabados en ambos sectores que por los motivos y la temática representados pertenecen a la época postcolombina. Aparte de un posible motivo fitomorfo (flor) y dos individuos con vestimentas anchas (uno con sombrero), destacan sobre todo los jinetes sobre equinos. Estimo que también algunos pocos camélidos muy esquemáticos pueden haber sido producidos en esa época, a juzgar por la pátina clara de los grabados. Son las pocas escenas de jinetes que visualizan de manera contundente el cambio que experimentó el repertorio rupestre de Intiyoq Rumi tras la llegada de los españoles. Para Arenas y Odone (2016: 64) los conjuntos ecuestres en el arte rupestre andino representan "un indicador de cambio del paradigma histórico reflejado en el sistema visual". En base al análisis de representaciones rupestres del motivo ecuestre halladas en Chile, Bolivia y el sur del Perú, Arenas y Martínez (2009) sostienen que fue "uno de los primeros significantes propiamente coloniales" y al parecer "uno de los significantes más tempranos para representar a los europeos", frecuentemente con "las armas desnudas, ya sean espadas o lanzas" (Martínez y Arenas 2015: 310).

En Intiyoq Rumi el cambio del repertorio pictórico no solo es notable a nivel temático, sino sobre todo en términos numéricos, observándose una reducción drástica de grabados inmediatamente después de la llegada de los españoles y su desaparición total probablemente durante la época colonial temprana.

El jinete representado en una roca de la parte alta del sector A es de trazo simple (Fig. 12a), el caballo de dos patas, las delanteras ligeramente flexionadas hacia atrás, la cabeza con dos orejas grandes. El cuerpo del hombre, que tiene los brazos alzados, se fusiona con el lomo del caballo. Sus pies no asoman debajo del vientre del equino, una omisión frecuente en la representación de jinetes en el arte rupestre colonial. El otro jinete (Fig. 12b) aparece parado sobre el lomo del caballo, mirando hacia el observador. También tiene dos extremidades y dos orejas, pero es mejor proporcionado que el anterior.

En el sector B los grabados de la época colonial se concentran en una pequeña roca de superficie inclinada y parcialmente cubierta de líquenes. Los motivos integran una escena de mucho dinamismo, realismo y detalle y denotan la mano de una persona con destreza y talento para el dibujo. Se trata de dos jinetes sobre sus caballos que suben por una cuesta (Figs. 12c y 12d). El que lleva la delantera está representado en una pose marcial, sosteniendo en su mano derecha lo que parece ser una espada. De su cintura se proyecta un trazo recto hacia atrás, posiblemente la vaina de la espada. El jinete que le sigue también está empuñando

una espada con una de sus manos y con la otra sostiene las riendas del caballo. Porta además un estandarte que remata en una cruz. Es el típico estandarte de caballería usado durante el reinado de Carlos I (1516-1556), con bandera farpada flameante en forma de corneta (bandera en forma rectangular con batiente acabado en dos puntas)[4]. Ambos jinetes llevan sombreros de ala ancha. Estandarte, espadas y tipo de sombrero sugieren una adscripción cronológica colonial temprana, opinión compartida por Elisabeth Arkush (comunicación personal) quien hace pocos años atrás analizó la iconografía castrense de un sitio rupestre colonial cerca del lago Umayo en Puno (Arkush 2014).

Los caballos de la escena de Intiyoq Rumi, al parecer castrense, están representados con las cuatro extremidades separadas, produciendo la impresión de movimiento. El panel - incluyendo el hombre a pie delante del primer jinete y el motivo detrás del segundo - mide 60 cm de largo por 45 cm de alto. Se encuentra en buen estado de conservación y es visible desde la distancia. Su pátina clara contrasta con la de algunos trazos de patina más oscura en el mismo bloque y con motivos en bloques cercanos (camélidos esquemáticos solos o asociados a figuras humanas) que deben ser de data prehispánica. Delante de los jinetes sobre los caballos se observa una persona a pie, con objetos largos en las manos. La pequeña figura antropomorfa esquemática en el extremo izquierdo del panel, a juzgar por su diseño y la pátina más oscura, es más antigua y fue grabada probablemente en la época prehispánica tardía.

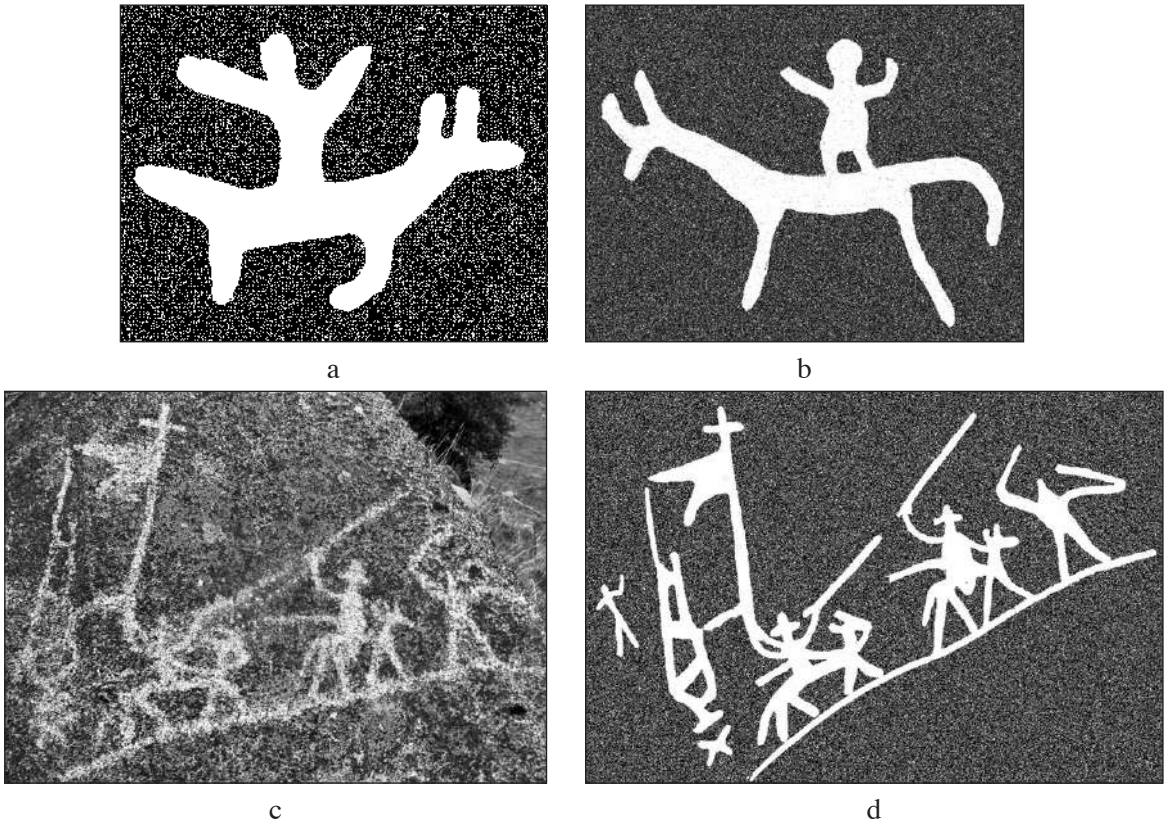



*Fig. 12a-d: a/b) Jinetes grabados en dos diferentes bloques del sector A. – c) Jinetes en sus cabalgaduras, empuñando en lo alto sus espadas, uno de ellos portando un estandarte, sector B. - d) Dibujo aproximado de la escena.*

**Otros motivos figurativos**

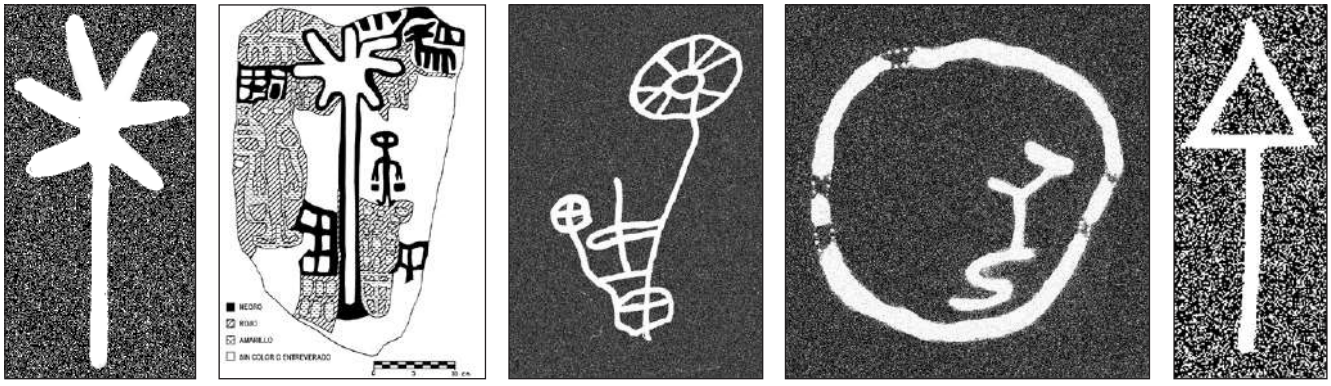
El tercer grupo de motivos figurativos comprende grabados interpretados como objetos. Yo registré dos figuras que se asemejan a una porra estrellada con su mango (Fig. 13a), un posible motivo fitomorfo de grandes dimensiones (Fig. 13c), círculos con un animal encerrado que podría representar un corral con un camélido en el interior (Fig. 13d). Un motivo en forma de porra muy similar aparece en una placa pintada de Viraco en la provincia arequipeña de Castillo (Faron-Bartels 2011: 292) (Fig. 13b).

4 https://sites.google.com/site/banderasmilitares/banderas/espana/ejercito-de-tierra/caballeria-todas-las-epocas/estandartedecaballeriapertenecientealreinadodecarlosi; https://es.wikipedia.org/wiki/Vocabulario_vexilologico

A este grupo pertenecen también los objetos en las manos de los jinetes descritos en el párrafo anterior (espadas, estandarte, riendas del caballo) y los artefactos indeterminados sujetados por la figura humana de cabeza bipartida (Fig. 10b).

Tengo dudas sobre la antigüedad del motivo en forma de flecha de punta grande delineada y astil corto (Fig. 13d) por la diferencia de pátina entre el triángulo (punta) de color gris oscuro y el trazo recto (astil) que es más claro y podría ser un agregado posterior.

Otro grupo de motivos figurativos forman los astromorfos (Figs. 13f-13i), que en su mayoría probablemente representen el símbolo solar, compuesto por un pequeño círculo del que se proyectan los rayos. Los grabados de las figuras 13h y 13i podrían eventualmente representar cabezas de porras estrelladas (Fig. 13j).




a b Placa pintada de Viraco, (Faron-Bartels 2011: 292) c d e

f g h i j

*Fig. 13a-i: Otros motivos figurativos. Fig. 13a, 13d: armas. Fig., 13b: posible fitomorfo. Fig. 13c: posible corral con camélido. Fig. 13d: flecha. Fig. 13f-i: motivos astromorfos. Fig. 13j: cabeza de mazo estrellado, https://toponimias.wordpress.com*

**Motivos abstractos**

A pesar de ser motivos numéricamente menos importantes que los figurativos, las figuras abstractas destacan en el repertorio iconográfico de Intiyoq Rumi por la diversidad de formas y las dimensiones grandes de algunas de ellas. A esta categoría pertenecen los signos y composiciones abstractas que aparecen aisladas, yuxtapuestas o interconectadas con otros motivos figurativos o no figurativos.

En base a la documentación preliminar se pudo identificar:

- Rectángulos compartimentados mediante líneas longitudinales y horizontales (Figs. 14a-14e).
- Círculos unidos mediante líneas sinuosas (Figs. 14g-14h).
- Hilera de puntos (Fig. 13i).
- Conjuntos de líneas paralelas (Fig. 14k).
- Líneas ondulantes (Figs. 14m, 14n).
- Semicírculos paralelos unidos por un trazo corto (Fig. 14o).
- Diseños de dos y más ejes con extremos terminando en horquillas de tres puntas (Figs. 15a-15f).
- Discos radiales (Figs. 16b-16e).

Dado el carácter previsional del registro, esta lista no es exhaustiva y tampoco refleja un orden jerárquico según la frecuencia del motivo. Algunas representaciones abstractas como los discos cruzados, estrellas, posibles soles, etc. se repiten en diferentes bloques o pueden concentrarse a uno sólo.

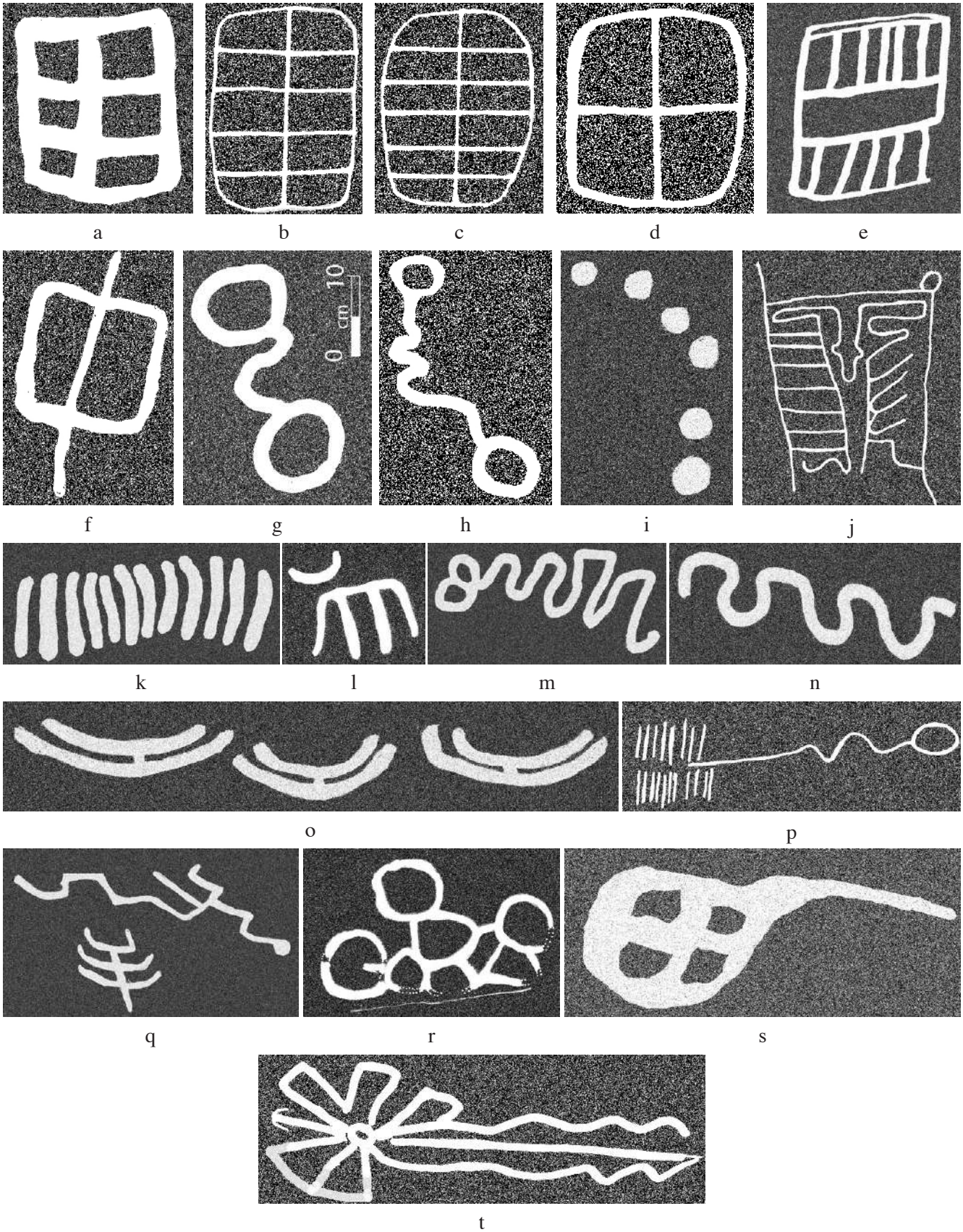
Varios de los motivos encajan en la subcategoría de "composiciones abstractas" con diferentes grados de complejidad, como por ejemplo la Fig. 14j (rectángulo abierto con estructura interior) y la Fig. 14r (conglomerado de círculos).

Llaman la atención los motivos radiales, cuyos rayos rematan en una clase de tridente u horquilla de tres puntas (Figs. 15a-f). Se concentran en dos bloques cercanos con gran densidad de grabados en el sector A. El más grande es interpretado por los lugareños como símbolo solar (Figs. 4a-4c). Tiene ocho rayos delgados que se proyectan de un pequeño círculo en el centro de la superficie del bloque en diferentes direcciones, alcanzando hasta metro y medio de longitud. Horquillas similares aparecen también en motivos compuestos por un trazo vertical cruzado por dos trazos horizontales de distintos tamaños (Fig. 15b), por dos trazos cruzados (Fig. 15a), o por trazos cruzados diagonalmente enmarcados en un cuadrado (Figs. 15d,e).

Un motivo abstracto frecuente son los signos en forma de discos cruzados y "ruedas", con diámetros de hasta 50 cm (Figs. 16a-16e). Uno de estos discos está unido mediante una línea recta en cada lado con un motivo astromorfo (Fig. 13g). Otra "rueda" se conecta a través de una línea larga con un conjunto de líneas dobladas de las que emerge otra "rueda" de diámetro menor, con lo que la composición adquiere el aspecto de un motivo fitomorfo (Fig. 13c).

En varios bloques de los sectores A y B se observa un motivo abstracto constituido por un conjunto de líneas paralelas de entre 10 y 30 cm de largo (Fig. 14k). Podrían eventualmente representar surcos agrícolas, andenerías o quizás un simple sistema de conteo, distinto al del quipu cuyas cuerdas colgantes son unidas por una cuerda principal, lo que no es el caso del motivo en cuestión. Por su pátina más clara que la de otros motivos en los mismos bloques se trataría de grabados precolombinos más tardíos. En la parte alta del sector A se encuentra la roca con mayor cantidad de estos motivos, que comparten el panel con camélidos lineales esquemáticos, de dos patas. En el Sector A destaca otro motivo abstracto que podría clasificarse como figurativo según la interpretación que se le da. Está compuesto por un pequeño óvalo, del que se desprende una línea sinuosa que se extiende hasta topar con dos conjuntos yuxtapuestos de trazos paralelos dispuestos en un ángulo de 90° con la línea ondulante. La composición podría representar un sistema hidráulico para el riego de parcelas de cultivo. El óvalo representaría la laguna que evacúa el agua por un canal (línea sinuosa) hacia el sector agrícola, representado por líneas paralelas que serían los surcos o andenes de cultivo (Fig. 14p).

No menos interesante e intrigante es un motivo compuesto por un trazo largo de un metro y medio de longitud, unido a un pequeño círculo del que se proyectan triángulos y rectángulos a manera de pétalos, y en medio de ellos un elemento ancoriforme. Del círculo central se desprenden dos líneas onduladas que envuelven el trazo recto (Fig. 14t).




a b c d e

f g h i j

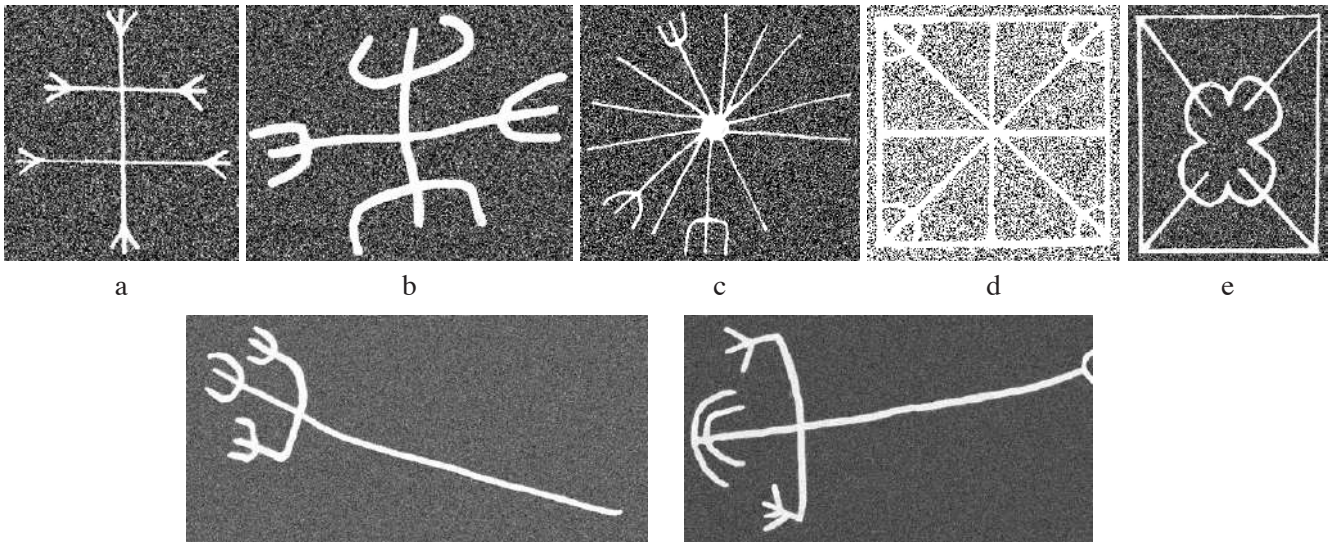
k l m n

o p

q r s

t

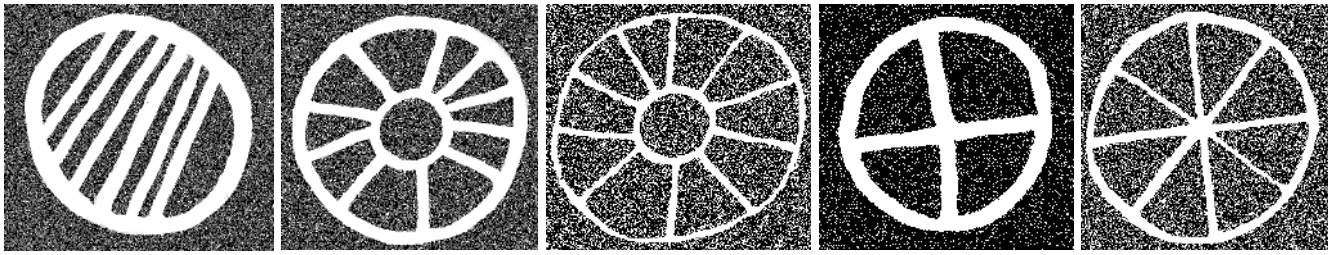
*Figs. 14a-t: Motivos abstractos diversos, sectores A y B.*



a b c d e

f g

*Figs. 15a-g: Motivos de dos y más ejes con extremos terminando en horquillas de tres puntas o "tridentes", sector A.*



a b c d e

*Figs. 16a-e: Discos cruzados y "ruedas", sectores A y B.*

**Similitudes iconográficas con otros sitios rupestres**

Algunos elementos del repertorio iconográfico de Intiyoq Rumi los encontramos en otros sitios rupestres de las provincias cusqueñas de Chumbivilcas y Espinar y en el departamento vecino de Arequipa. Cuadrúpedos que combinan atributos de camélidos y felinos (cola larga enroscada) se repiten en petroglifos de Toro Muerto en Arequipa (Núñez 1986: 511: Fig. 2701) y en un petroglifo de Espinar (Hostnig 2004, 2007). Camélidos esquemáticos con más de cuatro extremidades aparecen en lajas pintadas de Pampacolca (Faron-Bartels 2011: 333) y sitios tan distantes como Poronccoe y Llamapampa en La Convención (Gamonal 2007), donde además existen figuras de camélidos de cola larga y enroscada. Que la representación de camélidos con número irregular de patas no es un fenómeno aislado del sur del Perú, demuestra el registro de figuras de posibles llamas con tres, cinco o más extremidades en el valle de Choapa, Chile (Troncoso 2012).

En el marco del proyecto Cotahuasi 1999-2000, Jennings (2002: 362) halló una laja de piedra pintada con la representación de una figura humana con orejeras, similares a las de los dos personajes pareados de Intiyoq Rumi. Allí la figura humana, aparte de las orejeras circulares, lleva un tocado de plumas en la cabeza (Fig. 18). Jennings adjudica la tradición ritual de depositar lajas pintadas a manera de ofrendas al Período Intermedio Tardío.

Es probable que los individuos adornados de esta manera representen "orejones", es decir miembros de la nobleza inca o jefes étnicos locales que por ser aliados de los incas tuvieron el privilegio de usar orejeras o aros expansores con lo que las orejas adquirieron tamaños exagerados, como las representadas en los grabados de Intiyoq Rumi (Fig. 17) y presentes en figurillas de plata y oro usadas como ofrendas durante el incanato (Figs. 19 y 20). En la Colonia temprana existían todavía descendientes de orejones cusqueños en Jumina, anexo del distrito de Sabandia, Arequipa (Universidad Nacional de San Agustín 1997). El uso de orejeras redondas como adorno corporal distintivo de la élite, sin embargo, no es exclusivo de la época incaica, sino que se remonta a tiempos más antiguos y a culturas diferentes. Ya estuvo difundido, por ejemplo, entre los Moches como lo demuestran varios ceramios de cabeza-retratos y de orejeras

exhibidos en el Museo Larco Hoyle de Lima. Allison et al (1983) describen perforaciones grandes de orejas en momias pre-incas halladas en la región costera de Arica, Chile.

Una característica anatómica peculiar de figuras antropomorfas de Intiyoq Rumi es la cabeza compuesta por dos círculos contiguos o partida en dos por una línea vertical central, con un círculo en cada lado (Figs. 10a-10g). Faron-Bartels (2011: 133) interpreta los círculos como un "par de ojos". Figuras humanas casi idénticas (Fig. 22) se encontraron en varias placas pintadas procedentes de sitios arqueológicos de Viraco-Campanayoq, Puca-Pampacolca y Ampipuquio-Pampacolca en la provincia de Castilla del departamento de Arequipa (Faron-Bartels 2011: 133, 358, Fig. 5.30), a 200 km de distancia en línea recta hacia el sur de Ccapacmarca. Estas placas están asociadas en su gran mayoría con cerámica Wari y Chuquibamba. No se han encontrado hasta la fecha lajas pintadas asociadas con cerámica inca (Faron-Bartels 2011: 7). Strecker (2016) documentó figuras humanas con cabezas bipartidas en pinturas de color negro en abrigos rocosos de la meseta de Cutimbo Chico en Puno, a 300 km de distancia en línea recta. Son de dimensiones más pequeñas y la forma de los cuerpos es distinta. Algunos antropomorfos parecen estar vestidos con túnicas. Antropomorfos con cabezas divididas en dos mitades aparecen también en paneles coloniales de la provincia vecina de Espinar (Fig. 25), un indicador quizás de la continuación de una tradición rupestre regional de larga duración.

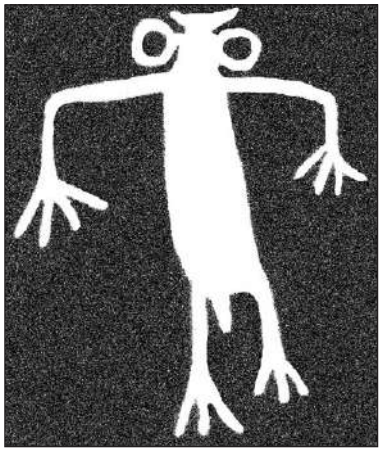


*Fig. 17: Figura humana con orejeras, sector A.*

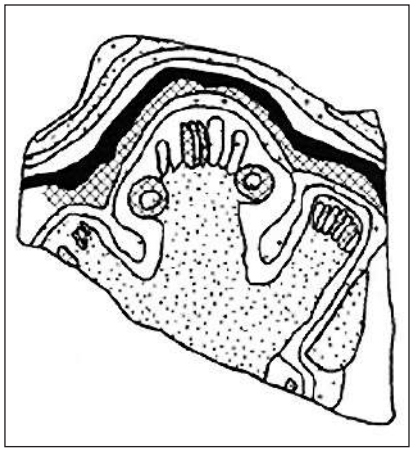


*Fig. 18: Figura humana con orejeras circulares en una laja de piedra pintada de Cotahuasi (Jennings 2002: 362).*

*Figs. 19 (izq.) y 20 (der.): Figurillas de plata fundido, representando un guerrero incaico con los lóbulos horadados (izq.) y un orejón inca con las orejas horadadas colgantes. http://biblioeconomia.blogspot.pe/2010/10/plateria-indigena.html*

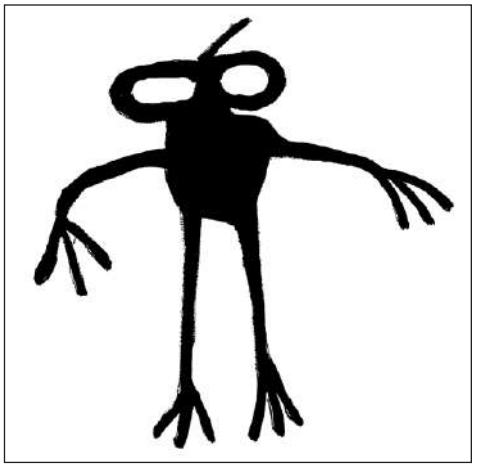


*Fig. 21: Antropomorfo con cabeza bipartida y tres dedos en manos y pies, sector B de Intiyoq Rumi.*

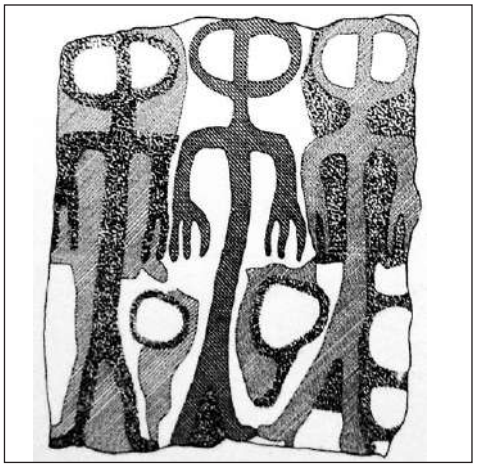


*Fig. 22: Placa pintada de Viraco-Campanayoc, Arequipa, con representación de figuras humanas de ojos grandes (Faron-Bartels 2011: 535).*

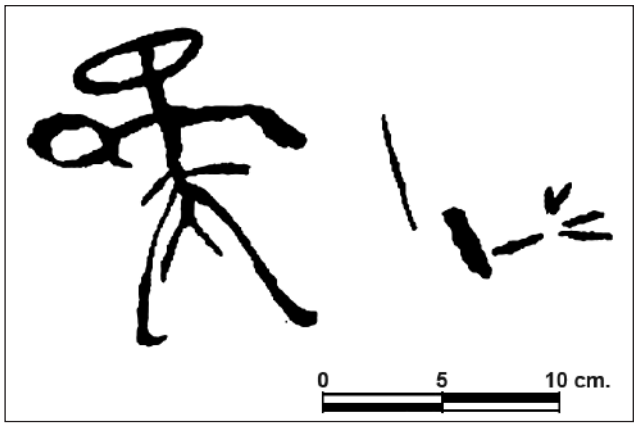



*Fig. 23: Figura humana con cabeza dividida por una línea vertical en Cutimbo Chico, Puno (Strecker 2016, Fig. 10.10, dibujo de Carmen Pérez Maestro).*

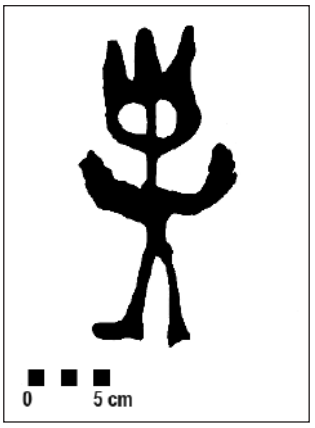



*Fig. 24: Cutimbo Chico (dibujo de C. Pérez Maestro, archivo SIARB).*

*Fig. 25: Pintura colonial de Supayhuasi, Espinar.*

**Diferencias de pátina y presencia de superposiciones**

Para la elaboración de los petroglifos fue usada la técnica de raspado o rayado[5] que debido a la dureza de la roca se hizo en trazos muy superficiales, sin surcos visibles. Como el soporte rocoso tiene una superficie gris oscura, al haberse eliminado la costra superficial mediante el raspado, apareció el color más claro y en ocasiones casi blanco de la roca. Al estar expuesto por largo tiempo a los agentes meteorológicos, las zonas raspadas se cubrieron con una pátina de diferentes tonalidades de gris según el tiempo de exposición, llegando a igualarse casi con el color de la superficie meteorizada del soporte en los grabados más antiguos. En varios paneles resaltan grabados zoomorfos (camélidos) y antropomorfos de pátina clara al lado de otros de patina más oscura o superpuestos sobre aquellos, lo que indica el re-uso del sitio para la adición de nuevos grabados durante un lapso prolongado, que puede haber durado varias décadas o incluso siglos. En algunos bloques del sector A observamos numerosas superposiciones de grabados zoomorfos, antropomorfos y geométricos de color gris sobre otros similares, pero algo más oscuros y apenas discernibles. Sin embargo, la superficialidad de los surcos producidos mediante el raspado de la roca dificulta el aislamiento de las capas pictóricas. Este factor, así como la similitud temática y estilística de los motivos de las diferentes capas de grabados en los bloques con múltiples superposiciones no permite en la fase actual de investigación establecer una secuencia cronológica-estilística convincente de las figuras representadas (Fig. 26).

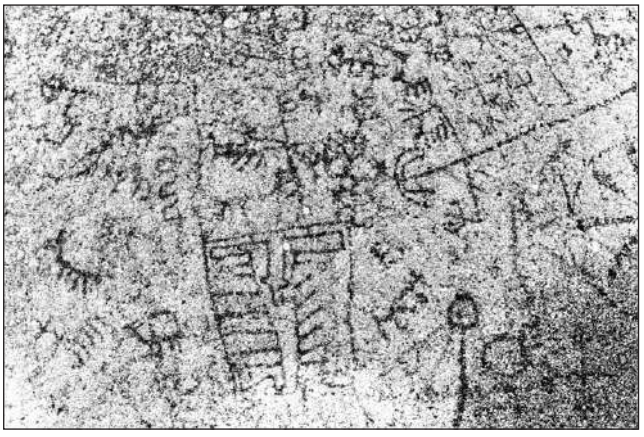


*Fig. 26: Gran profusión de motivos grabados sobre motivos apenas perceptibles en el bloque principal del sector A. Foto tratada mediante inversión de colores para resaltar los motivos.*

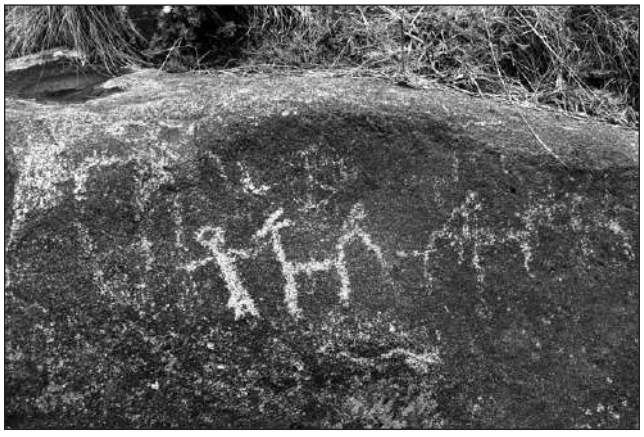


*Fig. 27: Caravanero con su recua de llamas (patrón B1), al lado de figuras antropomorfas y abstractas más antiguas. Sector B.*

5 Uso el término "raspado" aquí como lo definen Pía et al (2011:44) en el sentido de abrasión superficial, sin producir surcos de profundidad.

*Fig. 28: Superposición de camélidos del patrón A1 y un círculo sobre motivos más antiguos, sector B.*

*Fig. 29: Grabados de camélidos y motivo estrellado superpuestos sobre figuras zoomorfas (camélidos) y antropomorfas de patina oscura. Foto tratada con DStretch, canal rcb.*

Lo que se puede deducir a través del análisis preliminar de la iconografía y de las superposiciones de grabados de Intiyoc Rumi es lo siguiente:

- Hay poca variabilidad en cuanto a los aspectos morfológicos de los camélidos que corresponden en su mayoría a los patrones esquemáticos A1 y B1 definidos anteriormente, característicos de épocas precolombinas tardías (Sepúlveda 2004, 2008, Hostnig 2006). En los grabados más antiguos (a juzgar por el grado de patinación avanzada) se observa una preferencia por la representación de camélidos de cuatro patas, dos orejas y cola curvada o recta (patrón A1, p. ej. fig. 7a). Superpuestos sobre ellos o en bloques distintos aparecen camélidos de patina clara, de solo dos extremidades (patrón A1, p. ej. fig. 27), aunque en algunos casos también de cuatro. En el sector B se registraron dos casos de camélidos de tipo lineal, altamente geometrizados, que por su pátina clara deben haber sido ejecutados en la última fase de producción rupestre en el lugar.
- La figura antropomorfa aparece en los paneles en una gran variedad de formas morfológicas y tamaños, lo que dificulta enormemente la definición de cambios estilísticos en su representación a través del tiempo. Generalmente fue trazada en estilo lineal y con cierto dinamismo, aunque también se observan algunas figuras antropomorfas cuyo cuerpo denota volumen. Los individuos con cabeza bipartita u ojos extra-grandes, únicos hasta el momento en el repertorio del arte rupestre precolombino del Cusco, muestran diferentes tonalidades de patina, lo que indica que fueron plasmados en diferentes sesiones de grabado, quizás desde el inicio de la producción pictórica en el lugar. Por analogía con la cronología relativa establecida para las placas con motivos similares en Arequipa se podría inferir que los antropomorfos de cabeza bipartida de Intiyoq Rumi corresponden a las épocas del Horizonte Medio (época Wari) e Intermedio Tardío. La similitud de este rasgo anatómico peculiar en representaciones rupestres de Cutimbo en Puno quizás encuentre su explicación en las relaciones socioculturales que deben haber habido entre la región kolla y las provincias altas del Cusco durante el Intermedio Tardío, evidenciado por el hallazgo de cerámica y restos de construcciones kolla en varios sitios arqueológicos de Chumbivilcas (Espinoza 2008) y Espinar (Aparicio 2009). La interrelación económica y cultural entre pueblos asentados en la zona de estudio y la vertiente occidental de los Andes (Arequipa) debe haber sido aún más intensa, gracias a la cercanía.
- Después de la llegada de los españoles la actividad rupestre fue continuada por un tiempo y luego al parecer abandonada por completo. Durante la fase colonial la iconografía fue adaptada a nuevos referentes como el jinete y hombres a pie con indumentaria española (Figs. 10o, 10p, 12a-d). Sorprende la ausencia de simbología cristiana como la cruz, algo que se observa también en los grabados postcolombinos de Maukallacta en el distrito de Livitaca. Es posible que algunos camélidos de los paneles de Intiyoq Rumi, a juzgar por su pátina clara, pertenezcan también a la época colonial temprana. El grabado de la escena de los jinetes armados de espadas y portando un estandarte debe haber sido la última actividad rupestre en el sitio.

Para poder ubicar las expresiones rupestres de Intiyoq Rumi mejor en el tiempo, será indispensable contar más adelante con los resultados de excavaciones arqueológicas en el lugar. Existen restos de entierros prehispánicos en un pequeño abrigo en medio de los dos sectores que fueron saqueados tiempo atrás quedando solo parte de los muros

de la estructura funeraria y algunos restos óseos. Existen también vestigios de asentamientos humanos precolombinos en la zona que faltan ser estudiados para poder establecer eventuales nexos entre estas poblaciones y los autores de los grabados. A unos 300 m hacia el norte de Intiyoq Rumi, la gran cantidad de fragmentos de cerámica precolombina utilitaria, dispersa sobre el camino y el terreno colindante, es un indicio de la ocupación humana en la cercanía de los bloques con grabados durante los siglos anteriores a la llegada de los españoles.

**Consideraciones finales**

Intiyoq Rumi es el campo de petroglifos más extenso hallado hasta la fecha en la sierra sur del Perú, con decenas de bloques grabados, desperdigados sobre un área extensa de varias hectáreas en fuerte declive.

El motivo figurativo dominante en ambos sectores es el camélido, al parecer la especie llama que aparece representada en rebaños, aislada, en hilera a manera de una caravana, jalada por figuras humanas, con o sin crías, encerrada en un corral, entre otros. En ambos sectores existen bloques con una gran cantidad de camélidos superpuestos, agregados en diferentes sesiones de grabado, probablemente como acto votivo relacionado con "el éxito de la actividad caravanera" (Sepúlveda et al. 2005: 226, citando a Núñez 1985 y van Kessel 1976) o en el marco de un ritual con funciones propiciatorias referidas a la reproducción de los rebaños, similar al practicado tiempo atrás en el sitio rupestre de Chawaytiri en las alturas de Calca (Rojas y Huarcaya 2003, Paz 1988). Los grabados abstractos se concentran en pocos bloques del sector A y son menos frecuentes en el sector B.

Las sorprendentes similitudes halladas entre representaciones de Intiyoq Rumi en Ccapacmarca y lajas pintadas registradas en valles andinos del vecino departamento de Arequipa (Castilla, Condesuyos y La Unión) evidencian el intenso nexo cultural y de intercambio que debe haber existido entre estos dos espacios geográficos en los siglos anteriores a la invasión española.

Los grabados estuvieron expuestos durante siglos al embate de las precipitaciones, del viento y de las temperaturas cambiantes. Esto ha causado en algunas rocas el desprendimiento de la lámina superficial con la pérdida de parte de los petroglifos. También se observan daños de origen antrópico en forma de grafiti raspado (nombres y fechas), principalmente en el sector A, que se encuentra más cerca al pueblo de Huascabamba. En uno de los dos bloques con mayor cantidad de petroglifos, el pisoteo a lo largo de la parte elevada de la roca ha ido borrando los grabados, hoy irreconocibles. Otro problema representa el crecimiento de líquenes de color gris y rojizo que en algunos bloques están invadiendo el área con grabados.

Con el material gráfico disponible sobre el sitio rupestre de Intiyoq Rumi solo se pudo presentar en estas páginas un esbozo de la riqueza iconográfica de los petroglifos, sin profundizar los temas de la función y significado de los motivos. El sitio amerita ser documentado en detalle y estudiado de manera sistemática e interdisciplinaria, comenzando con el mapeo exhaustivo de los bloques con grabados. Esta tarea de investigación requerirá de medidas complementarias de conservación y protección que involucren a la Municipalidad Distrital de Ccapacmarca y a los centros escolares locales.

**Referencias**

Acuña, Francisco de
1881-1897/1965 [1586]: Relación Fecha por el Corregidor de los Chumbivilcas don Francisco Acuña, por mandato de su Ex. del Señor Don Fernando de Torres y Portugal Visorrey de estos Reynos para la descripción de las Indias que su Majestad manda hacer. En: Relaciones Geográficas de Indias – Perú (Marcos Jiménez de la Espada, ed.): 310-325. Biblioteca de Autores Españoles. Tomo I, Madrid.

Aparicio L., Bernardo
2009 Proyecto de Investigación Arqueológica del C.A. Kanamarka – Espinar. Dirección de Conservación del Patrimonio Cultural Inmueble. Dirección Regional de Cultura, Cusco.

Arenas, Marco Antonio y María Carolina Odone
2016 Despliegues visuales en instalaciones religiosas de los Andes del sur. Una reflexión desde el arte rupestre colonial y la etnohistoria. En: Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino. Vol. 21, N° 1: 63-78, Santiago de Chile.

Arenas, Marco Antonio y José Luis Martínez
2009 Construyendo nuevas imágenes sobre los Otros en el arte rupestre andino colonial. En: Revista Chilena de Antropología Visual - número 13 - junio 2009 - 17/36 p., Santiago de Chile.

Arkush, Elizabeth
2014 Soldados históricos en un panel de arte rupestre, Puno, Perú: Los Caudillos del siglo XIX y el comentario político andino. En: Chungará, Revista de Antropología Chilena, Vol. 46, Nº 4: 585-605.

Cieza de León, Pedro
1977 El Señorío de los Incas. Colección Autores Peruanos. Editorial Universo, Lima.

Espinoza M., Héctor
2008 Proyecto de Investigación Arqueológica. Sitio Maukallaqta-Livitaca, Chumbivilcas-Cusco. Informe final. Dirección de Investigación y Catastro. Subdirección de Investigación. Instituto Nacional de Cultura, Cusco

Falcón H. Víctor
2010 Inkapintay: Pictografía incaica en el valle de Yucay, Cusco. Resúmenes del VIII Simposio Internacional de Arte Rupestre. San Miguel Tucumán, Argentina – 8 al 12 de noviembre de 2010: 196-198. Instituto de Arqueología y Museo (IAM, UNT) – Instituto Superior de Estudios Sociales – Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Tucumán (CIUNT). Tucumán.

Faron-Bartels, Renata
2011 Piedras votivas de Pampacolca. Nuevos datos sobre las lajas pintadas del sur del Perú. Tesis de doctorado, Freie Universität Berlin, Berlín.

Gamonal Q., Henry y Alberto J. Pineda
2007 Arte rupestre en la Amazonía cusqueña. Una lectura de los petroglifos de la provincia de La Convención. En: Actas del Primer Simposio Nacional de Arte Rupestre (Cusco, noviembre 2004), Tomo 12 de la colección Actes & Memores de l'Institut Francais d'Etudes Andines (R. Hostnig, M.- Strecker y J. Guffroy, eds.): 257-284. Lima.

Garcilaso de la Vega, Inca
1967 Comentarios Reales de los Incas. Tomo I. Colección Autores Peruanos. Editorial Universo, Lima.

Gobierno Regional del Cusco
2010 Proyecto Fortalecimiento del desarrollo de Capacidades de Ordenamiento Territorial en la Región Cusco. Área de Turismo. Provincia de Chumbivilcas. Ficha 10:102-106, Jimmy Olivera Loazya, Cusco.

Hostnig, Rainer
2003 Arte Rupestre del Perú. Inventario Nacional. CONCYTEC, 447 p., Lima, Perú

2004 Arte rupestre postcolombino de la provincia de Espinar, Cusco. En: Boletín Nº 18: 40-64. SIARB, La Paz.

2006 Distribución, Iconografía y Funcionalidad de las Pinturas Rupestres de la Época Inca en el Departamento del Cusco, Perú. En: Boletín Nº 20: 46-76. SIARB, La Paz.

2007 Arte rupestre indígena y religioso de épocas postcolombinas en la provincia de Espinar (Cusco). En: Actas del Primer Simposio Nacional de Arte Rupestre (Cusco, noviembre 2004), Tomo 12 de la colección Actes & Memores de l'Institut Francais d'Etudes Andines (R. Hostnig, M.- Strecker y J. Guffroy, eds.): 189-236. Lima.

2011 Los felinos puntiformes de Achahui, Provincia de Espinar, Cusco. En: Rupestreweb, http://www.rupestreweb.info/achahui.html

2012 Pinturas rupestres arcaicas de la provincia de Espinar, Cusco. En: Rupestreweb, http://www.rupestreweb.info/espinar.html

2013 Mant'o: pinturas rupestres en un lugar e tránsito y transición en los Andes amazónicos del Cusco. En: Arte de América Latina. Estudios desde el arte rupestre hasta los murales contemporáneos. Nº 3: 19-65. Instituto Polaco de Investigación del Arte Mundial, Varsovia.

2014 Chinchaypucyo y las pinturas rupestres de Pumawasi, provincia de Anta, Cusco. En: Rupestreweb. http://www.rupestreweb.info/pintraspumawasi.html

Hostnig, Rainer y Raúl Carreño
2008 Los petroglifos y litograbados de Cruzmoqo – Tipón. En: Revista del Museo de Arqueología, Antropología e Historia. Nº 10, Universidad Nacional de Trujillo, Trujillo.

Instituto Nacional de Cultura (INC) - Cusco / Proyecto Qhapaq Ñan
2003 Identificación y registro de caminos prehispánicos y sitios arqueológicos asociados en la Provincia de Quispicanchis y Canchis. Informe Técnico Nov. 2003. Proyecto Qhapaq Ñan, INC-Cusco, Arqlo. Anselmo Nieblas Huillca, Cusco.

Instituto Nacional de Cultura (INC) - Cusco / Proyecto Qhapaq Ñan
2004a Identificación y Registro Arqueológico de las Provincias de Quispicanchis y Canchis. En: Informe Anual de Identificación, Registro del Sistema Vial Andino y Sitios Arqueológicos e Históricos. Tomo 3. Proyecto Qhapaq Ñan, INC Cusco, Arqla. Elisabeth Catalán Santos, Cusco.

2004b Identificación y registro arqueológico de las Provincias de Cusco y Anta. En: Informe Final: Identificación y Registro del Sistema Vial Andino y Sitios Arqueológicos Región Cusco. Tomo 5: 1-164. Proyecto Qhapaq Ñan, INC Cusco, Arqla. Silvia Flores Delgado, Cusco.

2004c Identificación y registro arqueológico de las Provincias Canchis, Canas y Chumbivilcas. Tomo 6: 162-163, 199 Proyecto Qhapaq Ñan, INC Cusco, Silvia Flores Delgado, Cusco.

2004d Identificación y registro arqueológico de las provincias de la Convención y Espinar. Informe e Identificación, registro del sistema vial andino y sitios arqueológicos e históricos. Tomo 15. Proyecto Qhapaq Ñan, INC Cusco, Arqlo. Guillermo Miranda Almaraz, Cusco.

2004e Identificación y registro arqueológico de las Provincias de Cusco y Anta. En: Informe Final: Identificación y Registro del Sistema Vial Andino y Sitios Arqueológicos Región Cusco. Tomo 5: 174-277. Proyecto Qhapaq Ñan. INC Cusco, Arqlo. Zenobio Valencia García, Cusco.

Jennings, Justin Michael
2002 Prehistoric Imperialism and Cultural Development in the Cotahuasi Valley, Peru. Tesis de doctorado, University of California, Santa Barbara.

Martínez, José Luis y Marco Antonio Arenas
2015 Iglesia en la piedra: Representación rupestre y evangelización en los Andes del Sur. En: La vitalidad de las voces indígenas: Arte rupestre de contacto y en sociedades coloniales: 299-325. México.

Núñez Jiménez, Antonio
1986 Petroglifos del Perú. Panorama mundial del arte rupestre. Volumen 4. Proyecto Regional de Patrimonio Cultural y Desarrollo PNUD/UNESCO. Editorial Científico-Técnica, Ciudad de La Habana.

Paz Flores, Percy
1988 Ceremonias y pinturas rupestres. En: J. Ochoa ed. Llamichos y Pacocheros: pastores de llamas y alpaca, Editorial Universitaria, 217-223, Cusco.

Pía F., María, M. Mercedes Podestá, Diana S. Rolandi, Anahi Re y Marcelo Torres
2011 Arte rupestre entre las sierras y los llanos riojanos: Localidad arqueológica Palancho. En: Comechingonia, Revista de Arqueología, No. 15: 39-63, Córdoba.

Poole, Deborah
1987 Qorilazos, abigeos i comunidades campesinas en la provincia de Chumbivilcas. En: Comunidades Campesinas: Cambios y permanencias: 257-295. Concytec y Centro Solidaridad, Lima.

Rendón C., Sisko
2009 Historia y aspectos generales del distrito de Capacmarca. Revista Cultural Markarani, vol.1, 40 p.. Municipalidad Distrital de Capacmarca, Cusco.

Rodrigo R., Wilbert y Francisco Huarcaya Q.
2003 Investigación arqueológica en arte rupestre de Mant'o, Molino, Chawaytiri y Wayoq'ari. Una introducción a su estudio. Tesis para obtener el Título Profesional de Licenciados en Arqueología. Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento Académico de Antropología – Arqueología y Sociología. Carrera Profesional de Arqueología. 263 p., planos, maps., figs., Cusco.

Sepúlveda, Marcela A.
2004 Esquemas visuales y emplazamiento de las representaciones rupestres de camélidos del Loa Superior en tiempos incaicos: ¿Una nueva estrategia de incorporación de este territorio al Tawantinsuyo? En: Chungará, Revista de Antropología Chilena, Vol. 36, N° 2: 439-451.

2008 Arte Rupestre en Tiempos Incaicos: Nuevos Elementos para una Vieja Discusión. En: Lenguajes Visuales de los Incas (P. González C. y T. L. Bray, eds.). BAR International Series 1848: 111-123, Oxford.

Sepúlveda, Marcela A., Romero, Álvaro L. y Luis Briones
2005 Tráfico de Caravanas, arte rupestre y ritualidad en la Quebrada de Suca (extremo norte de Chile). En: Chungara, Revista de Antropología Chilena Volumen 37, Nº 2: 225-243. Arica.

Strecker, Matthias
2016 El arte rupestre del período Intermedio Tardío y Horizonte Tardío de Cutimbo, Puno, Perú. En: Arte Rupestre de la Región del Lago Titicaca (Perú y Bolivia): 196-216. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano, Nº 8. SIARB, La Paz.

Troncoso, Andrés
2012 Arte rupestre y camélidos en el norte semiárido de Chile: una discusión desde el valle de Choapa. En: Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, Vol. 17, N° 1: 75-93, Santiago de Chile.

Universidad Nacional de San Agustín
1997 Una ciudad para la historia, una historia para la ciudad. Arequipa.

# Nuevas publicaciones sobre el arte rupestre sudamericano (2013-2017)

**Anales de Arqueología y Etnología**

2013 Nº 65-67 (2010-2012). 302 p. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina. – *Incluye:* **Bárcena**, J. R.: Grabados rupestres del área de la quebrada de La Chilca, vertiente occidental de la sierra de Valle Fértil, provincia de San Juan, Argentina. El estilo La Chilca Pintada, p. 89-120. – **Cahiza**, P.: Las piedras marcadas. Representaciones rupestres del piedemonte occidental de la sierra de Valle Fértil, San Juan, p. 121-135.

2016 Nº 70-71 (2015-2016). – *Incluye:* **Ramundo**, P. S.: Perspectivas arqueológicas en la Quebrada de la Cuenca (Depto. de Humahuaca, Jujuy), p. 13-39 (*historia ocupacional desde el Formativo final, p. 19-21, 29: pinturas rupestres*). – **Maldonado**, M. G., L. **del Valle Neder** y María Marta **Sampietro Vattuone**: Prospecciones arqueológicas en las localidades de Los Chañares y El Paso (Valle de Yocavil - Tucumán), p. 41-65 (*Fig. 2-7: pinturas rupestres*). – **Recalde**, A.: Paisaje rupestre en el norte de Córdoba. Primeras aproximaciones a la arqueología de Cerro Colorado, p. 119-136. (*Prov. Córdoba. Se integran los 53 paneles emplazados en 3 de los 7 cerros a otras evidencias de ocupación del entorno, específicamente las áreas de molienda*.)

**Arenas**, Marco Antonio

2016 Despliegues visuales en instalaciones religiosas de los Andes del sur. Una reflexión desde el arte rupestre colonial y la etnohistoria. En: Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, Vol. 21, Nº 1: 63-78. Santiago.

**Arqueología Iberoamericana** - http://www.laiesken.net/arqueologia/

2014 Nº 23, *incluye:* **Duarte Cavalcante**, L. C., A. **Araújo Rodrigues**, E. N. **Lima da Costa** et al.: Pedra do Cantagalo I: uma síntese das pesquisas arqueológicas, p. 45-60.

2015 Nº 26, *incluye:* **Duarte Cavalcante**, L. C.: Pinturas rupestres da região arqueológica de Piripiri, Piauí, Brasil, p. 6-12.

2016 Nº 29, *incluye:* **Duarte Cavalcante**, L. C., S. M. **Campelo Magalhães**, E. L. **Sousa da Silva** et al.: Análise arqueométrica de pinturas rupestres pré-históricas do sítio Tamboril, Barras, Piauí, Brasil. En: Arqueología Iberoamericana, p. 44-49

2016 Nº 31, *incluye:* **Duarte Cavalcante**, L. C. y A. **Araújo Rodrigues**: Arte rupestre e problemas de conservação do sítio arqueológico Caminho da Caiçara I, p. 20-26 (*Piripiri, estado do Piauí, Brasil*).

2016 Nº 32, *incluye:* **Marquis**, L., L. C. **Duarte Cavalcante** y S. M. **Campelo Magalhães** et al.: Pinturas rupestres do sítio arqueológico Expulsar I, Quiterianópolis, Ceará, Brasil, p. 11-16.

2017 Nº 33, *incluye:* **Sousa Bezerra da Silva**, H. K. y L. **Carlos Duarte Cavalcante**: Estratégias de campo e de laboratório utilizadas na investigação do sítio arqueológico Pedra do Cantagalo I, p. 35-41. (*Municipio de Piripiri, Estado do Piauí, Brasil*)

**Bahn**, P., N. **Franklin**, M. **Strecker** y E. **Devlet** (eds.)

2016 News of the World, Vol. 5. Archaeopress, Oxford. – *Incluye:* **Hayward**, M. y M. **Cinquino**: Caribbean Rock Art 2010-2014: Documentation, Dating and Definitions, p. 285-294. – **Ugalde**, M. F.: Rock Art in Ecuador: Research 2010-2014, p. 295-302. - **Isnardis Horta**, A. y A. **Prous**: Rock Art Studies in Brazil (2010-2014), p. 303-313. - **Strecker**, M.: Rock Art Studies in Peru (2010-2014), p. 315-322. – **Fiore**, D. y M. **Basile**: New Research on Ancient Images: Rock Art Studies in Argentina (2010-2014), p. 329-347. - **Sepúlveda**, M., G. **Cabello** y D. **Valenzuela R.**: Rock Art in Chile (2010-2014), p. 349-364.

**Ballester**, Benjamín y Javier **Álvarez**

2014-15 Nadando entre alegorías tribales o la crónica del descubrimiento de las pinturas de Izcuña. En: Revista Taltalia, Nº 7-8: 9-17. Museo Augusto Capdeville, Taltal, Chile.

**Ballester**, Benjamín y Francisco **Gallardo**

2015 El Médano Rock Art: Large marine prey hunting paintings in the Atacama Desert coast (northern Chile). En: The Current, Newsletter of the Island & Coastal Archaeology Interest Group, Vol. 3, N° 1: 6-7. EE.UU.

2016 Painting a lost world. The red rock art of El Médano. En: Current World Archaeology, Nº 77: 37-38. UK.

**Ballester**, Benjamín, Francisco **Gallardo** y Patricio **Aguilera**

2015 Representaciones que navegan más allá de sus aguas:

una pintura estilo El Médano a más de 250 km de su sitio homónimo. En: Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología, Nº 45: 81-93.

**Bauer**, Brian S., Javier **Fonseca Santa Cruz** y Miriam **Aráoz Silva**

2016 Vilcabamba y la arqueología de la resistencia inca. 261 p. IFEA – Ceques Editores – University of Illinois at Chicago – The Institute for New World Archaeology. Lima 2016. (*1a ed. en inglés : Cotsen Institute of Archaeology Press, Monograph 81, 2015 – La región de Vilcabamba fue el refugio de Manco Inca y sus hijos Sayri Túpac, Tito Cusi Yupanqui y Túpac Amaru, en 1572 finalmente cayó en mano de los españoles. A pesar de su gran importancia histórica, Vilcabamba se mantuvo arqueológicamente inexplorado hasta hace poco tiempo. Este libro presenta los resultados de 3 proyectos de excavación llevados a cabo en la región. – p. 50, 93-99, 101, 105-108: rocas esculpidas de Yurak Rumi*)

**Bednarik**, Robert G., Dánae **Fiore**, Mara **Basile** et al. (eds.)

2016 Palaeoart and Materiality. The scientific study of rock art. 254 p. Archaeopress Publishing Ltd, Oxford. – *Incluye:* **Re**, A.: Superimpositions and attitudes towards pre-existing rock art: a case study in southern Patagonia, p. 15-30. – **Sepúlveda**, M.: Methodological approach to the materiality of rock paintings based on their physiochemical characterization, proposal and reflections from their study in Chile, p. 59-71. – **Trujillo T.**, Judith: Step forwards in the archaeometric studies on rock paintings in the Bogotá Savannah, Colombia. Analysis of pigments and alterations, p. 73-84. – **Blanco**, R. y N. **Barreto**: Experimental rock art studies, replication of pictographs from La Primavera locality (Santa Cruz, Argentina), p. 113-127. – **Carden**, N. y R. **Blanco**: Measurements and replications of hand stencils: a methodological approach for the estimation of the individuals' age and sex, p. 129-145. – **Vergara**, F., A. **Troncoso** y F. **Ivanoc**: Time and rock art production: explorations on the material side of petroglyphs in the semiarid North of Chile, p. 147-160. (*Ver reseña*.)

**Boëda**, Eric

2016 Making their mark. En: Current World Archaeology, Nº 76: 38-40. Londres 2016. (*Entre 2008 y 2018, un equipo de arqueólogos franceses investigó diez aleros de Serra da Capivara, Piauí, Brasil. Sus hallazgos confirman la gran antigüedad de los primeros niveles en los sitios. En Pedra Furada* "Carbon-14 dates from the archaeological layers indicate three occupation periods, the most recent being middle Holocene, with two periods during the Pleistocene: about 13,000-17,000 years ago; and, startlingly, about 19,000-24,000 years ago." *El artículo llama la atención a las fechas contradictorias de las "dataciones directas" de pinturas rupestres. Sin embargo, el autor afirma que existe un fragmento de pintura rupestre en un nivel datado en 17.000 años de antigüedad*.)

**Boletín del Centro de Investigaciones Precolombinas**, Nueva Era, Año XI, Nº 21, Buenos Aires

2013 *Incluye:* **Espinoza Córdova**, M. C., C. **Gálvez Mora**, M. A. **Runcio** et al.: Reporte preliminar de evidencias rupestres en la margen izquierda del Valle de Zaña (Región Lambayeque, Perú), p. 5-15. – **Rocchietti**, A.: Arqueología del arte: el arte rupestre, p. 21-31.

**Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino**, Santiago

2016 Vol. 21, Nº 1, *incluye:* Arenas, M. y M. C. **Odone**: Despliegues visuales en instalaciones religiosas de los Andes del sur. una reflexión desde el arte rupestre colonial y la etnohistoria, p. 63-78.

2016 Vol. 21, Nº 2, *incluye:* **Moya**, F., A. **Troncoso**, M. **Sepúlveda**, J. **Cárcamo** y S. **Gutiérrez**: Pinturas rupestres en el norte semiárido de Chile: una primera aproximación físico-quimica desde la cuenca del río Limarí (30° lat. S), p. 47-64. - **Labarca**, R., F. **Mena**, A. **Prieto**, T. **Dupradou** y E. **Silva**: Investigaciones arqueológicas en torno a los primeros registros de arte rupestre en Morro Vilcún, p. 65-80.

**Campelo Magalhães**, S.-M., E. L. **Sousa da Silva** y L. Carlos **Duarte Cavalcante**

2015 Pinturas rupestres do sítio Tamboril, Barras, Piauí, Brasil. En: Arqueología Iberoamericana, Nº 28: 3-8. http://purl.org/aia

**Castro**, Victoria, Carlos **Aldunate** y José **Berenguer**

2016 Etnoarqueologías andinas. Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile 2016. (*Colección de estudios del norte de Chile tratando historia precolombina del río Salado, oralidad, etnoarqueología y etnohistoria. El libro incluye dos artículos sobre arte rupestre, lamentablemente sin ilustraciones:* **Aguayo**, E. y V. **Castro**: Arte rupestre de Likán este y Pampa Vizcachilla: reocupación y resemaentización. Una aproximación etnoarqueológica, p. 253-275, *antes publicado en la Actas del XVI Congreso Nac. de Arqueología Chilena*. – **Castro**, V. y F. **Gallardo**: El poder de

los gentiles. Arte rupestre en el río Salado (desierto de Atacama), p. 277-300, *antes publicado en la Revista Chilena de Antropología, Nº 13. – Por otro lado,* **Castro**, V. y L. **Núñez**: ¡Caiatuna, caiatunar!: pervivencia de ritos de fertilidad prehispánica en la clandestinidad del Loa (Norte de Chile), p. 407-445, *publicado anteriormente en Estudios Atacameños Nº 42, se refiere al culto de simios, representaciones de lagartos y del picaflor y las figuras correspondientes en el arte rupestre*.)

**Cerrillo-Cuenca**, Enrique y Marcela **Sepúlveda**
2015 An assessment of methods for the digital enhancement of rock paintings: the rock art from the precordillera of Arica (Chile) as a case study. En: Journal of Archaeological Science, Nº 55 (2015): 197-208.

**Coope**r, Jago, Alice V. M. **Samson**, Miguel A. **Nieves** et al.
2016 'The Mona Chronicle': the archaeology of early religious encounter in the New World. En: Antiquity, Vol. 90, Nº 352: 1054-1071 (2016). (*La isla Mona, localizada entre la República Dominicana y Puerto Rico, tiene un extenso sistema de cuevas cársticas. En la Cueva 18 se hallan numerosos grabados prehispánicos aparte de inscripciones y cruces ejecutadas por miembros de la primera generación de la colonia europea*.)

**Duarte Cavalcante**, Luis Carlos, Yana Raquel **Viana Alves** y Heralda Kelis **Sousa Bezerra da Silva**
2017 *Avaliação in situ dos problemas de conservação do sítio arqueológico Pedra do Cantagalo I*. En: Rupestreweb, http://www.rupestreweb.info/cantagalo.html

**Dudognon**, Carole y Marcela **Sepúlveda**
2016 Rock art of the upper Lluta valley, northernmost of Chile (South Central Andes): A visual approach to socio-economic changes between Archaic and Formative periods (6,000-1,500 years BP). En: Quaternary International, http://dx.doi.org/10.1016/j.quaint.2016.10.009

**Fiore**, Dánae y Mara **Basile**
2016 New research on ancient images: rock art studies in Argentina (2010-2014). En: Rock Art Studies, News of the World, Vol. 5 (P. Bahn, N. Franklin, M. Strecker y E. Devlet, eds.): 329-348. Archaeopress, Oxford.

**Floresta**, D. L., M. **Fagundes**, J. D. **Fabris** y J. D. **Ardisson**
2015 Iron-containing pigment from an archaeological rupestrian painting of the Planalto Tradition in Minas Gerais, Brazil. En: Hyperfine Interact (2015) 232: 29. (*Ponencia presentada en: Proceedings of the 14th Latin American Conference on the Applications of the Mössbauer Effect (LACAME 2014), Toluca, Mexico, 10–14 November 2014*)

**Gallardo**, Francisco y Gloria **Cabello**
2015 Emblems, Leadership, Social Interaction and Early Social Complexity: The Ancient Formative Period (1500 BC–AD 100) in the Desert of Northern Chile. En: Cambridge Archaeological Journal, May 2015: 1-20. (*Incluye referencias al arte rupestre*.)

**González Calderón**, Martín, Melisa **Gañán M.** y Alberto **Serrano F.**
2014 Primer registro de arte rupestre en Tierra del Fuego. En: Magallania, Vol. 42, Nº 2: 175-181. Chile.

**Hayward**, Michele H. y Michael A. **Cinquino**
2016 Caribbean rock art 2010-2014: documentation, dating and definitions. En: Rock Art Research, News of the World, Vol. 5 (P. Bahn, N. Franklin, M. Strecker y E. Devlet, eds.): 285-294. Archaeopress, Oxford.

**Hostnig**, Rainer
2017 Cuchimachay: Santuario rupestre al pie del Apu Pariacaca, Lima, Perú. En: Rupestreweb, http://www.rupestreweb.info/cuchimachay.html (*Hacia fines de los años sesenta Duccio Bonavía y Rogger Ravines dieron a conocer las pinturas rupestres de Cuchimachay, al pie del nevado Pariacaca. El sitio adquirió fama por la presencia de figuras grandes de camélidos estilizados y la representación de hembras preñadas con el feto visualizado en el vientre. Jean Guffroy usó las figuras de estos camélidos como ejemplo para su definición del "estilo naturalista de los Andes Centrales". Hostnig ofrece una descripción detallada de los paneles del abrigo principal de Cuchimachay y de dos subsitios cercanos con pinturas que exhiben la misma temática pictórica y el mismo patrón estilístico en las figuras de camélidos. Además el autor presenta los resultados del análisis iconográfico de las representaciones, que le permiten reafirmar, corregir y complementar las conclusiones halladas en los estudios precursores. Sintetiza los principales hallazgos y aporta argumentos a favor del carácter silvestre o semi-silvestre de los camélidos representados y de la interpretación de las pinturas en el contexto de ritos para procurar la disponibilidad de neonatos - para carne y fines de domesticación - durante el Arcaico Medio y Final*.)

**Isnardis Horta**, Andrei y André **Prous**
2016 Rock art studies in Brazil (2010-2014). En: Rock Art Studies, News of the World, Vol. 5 (P. Bahn, N. Franklin, M. Strecker y E. Devlet, eds.): 303-314. Archaeopress, Oxford.

**Mege R.**, Pedro y Francisco **Gallardo I.**
2015 Elementos arqueosemióticos y pinturas rupestres en el desierto de Atacama (norte de Chile). En: Chungara, Revista de Antropología Chilena, Vol. 47, Nº 4: 589-602. Arica.

**Moreno**, Enrique y Débora **Egea**
2016 Visitas en el tiempo. Tecnología lítica de una cueva con arte rupestre en el este catamarqueño. En: Arqueología, 22(1): 223-232. Instituto de Arqueología, Fac. de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. (*Sierras de El Alto-Ancasti, Prov. Catamarca, Argentina*)

**Muñoz S.**, Camila, Rosario **Cordero F**. y Diego **Artigas S**.
2016 El sitio Alero Picton 1: nuevo registro de arte rupestre para los canales fueguinos. En: Magallania, Vol. 44, Nº 2: 225-231. Chile.

**Nash**, George y Andres **Troncoso**
2016 The socio-ritual organisation of the upper Limarí Valley: Two rock art traditions, one landscape. En: Journal of Arid Environments, diciembre de 2016, 7 p. http://dx.doi.org/10.1016/j.jaridenv.2016.11.014

**Núñez**, Lautaro, Isabel **Cartajena**, Carlos **Carrasco** et al.
2017 Presencia de un centro ceremonial formativo en la circumpuna de Atacama. En: Chungara, *Revista de Antropología Chilena Vol. 49, Nº 1: 3-33. Universidad de Tarapcá, Arica*. (*Se discuten las evidencias del sitio Tulán-54 con especial énfasis en el templete central. Este sitio es parte de un sistema de tres grandes asentamientos formativos tempranos sincrónicos, 3450 a 2370 años cal. a.p. en el SE de la cuenca del salar de Atacama. El templete no solo se caracteriza por su arquitectura monumental y los entierros de infantes, sino también por sus ofrendas, la incorporación de arte rupestre y por la reiteración de eventos rituales en su interior, cuyos restos lograron colmatar el templete en un lapso de ca. 200 años. – p. 9, 11, 26: decoración de bloques con grabados y pinturas del estilo Confluencia*)

**Oyaneder**, Adrián, Camila **Alday**, Marcela **Sepúlveda** y Daniela **Valenzuela**
2015 Pinturas rupestres y desarrollo cultural costero del extremo norte de Chile (2.000 a.c. al presente). En: Mundo de Antes, Nº 8 (2012-2014): 179-194. Universidad de Tucumán, Argentina.

**Pastor**, Sebastián y Luis **Tissera**
2016 Iconografía andina en los procesos de integración y legitimación política de comunidades prehispánicas de las Sierras de Córdoba (Argentina). En: Arqueología, 22(1): 169-191. Instituto de Arqueología, Fac. de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. (*Análisis del arte rupestre prehispánico de dos áreas del sector centro-oriental de las Sierras de Córdoba*)

**Pérez**, A. E., C. **Díez Fernández-Lomana**, R. **Alonso Alcalde** y L. **García**
2014 La cueva Alihuén, nuevos registros de pinturas rupestres en la Vega de Maipú (San Martín de los Andes, Patagonia, Argentina). En: Arqueología Iberoamericana, Nº 22: 19-36. http://www.laiesken.net/arqueologia/

**Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología**, Buenos Aires
2015 Vol. 40, Nº 2. – *Incluye*: **Quesada**, M. y L. **Gheco**: Tiempos, cuevas y pinturas. Reflexiones sobre la policromía del arte rupestre de Oyola (provincia de Catamarca, Argentina), p. 455-476. – **Recalde**, A.: Representaciones en contexto. Características del paisaje rupestre de Cerro Colorado (sierras del norte, Córdoba, Argentina), p. 523-548.

**Scheinsohn**, V., C. **Szumik**, S. **Leonardt** y F. **Rizzo**
2016 The "Hidden" Code: Coding and Classifying in Rock Art. The Case of Northwestern Patagonia. En: Journal of Archaeological Method and Theory, 23 (2016): 500-519. Springer. (*Clasificación y análisis de motivos de arte rupestre empleando un método de cladística del programa TNT 1.1. Los resultados muestran que los motivos compartidos no tienen relación con la proximidad de los sitios, por otro lado hay evidencias de una relación cultural entre dos áreas distintas*.)

**Sepúlveda**, Marcela et al. (eds.)
2015 Actas del XIX Congreso Nacional de arqueología Chilena (Arica 2012). Universidad de Tarapacá, Sociedad Chilena de Arqueología, Santiago. – *Incluye:* **González Carvajal**, P.: Arte rupestre de origen Diaguita-Inca en los valles de Choapa y Limarí: su importancia en las estrategias de interacción política Inca en territorio diaguita, p. 223-229. – **Cordero**, M. R. y F. **Moya**: Propuesta metodológica para el estudio de tecnologías involucradas en la producción de pinturas rupestres del valle del río Limarí, p. 419-423. – **Pino**, M.: Sobre las piedras tacitas del valle del Limarí (IV Región, Coquimbo): evaluando tendencias, p.

445-449. – **Urzúa Jornet**, P.: Máscaras rupestres del norte semiárido. Comparación y continuidad entre los valles de Limarí y Choapa, p. 451-456. – **Artigas S.C.**, D. y C. **Muñoz S.**: Arte rupestre en el curso medio del río Ibáñez: retomando el camino de la interacción de las manifestaciones artísticas al contexto regional, p. 507-514.

**Sepúlveda**, Marcela, Gloria **Cabello** y Daniela **Valenzuela R.**
2016 Rock art in Chile (2010-2014). En: Rock Art Studies, News of the World, Vol. 5 (P. Bahn, N. Franklin, M. Strecker y E. Devlet, eds.): 349-364. Archaeopress, Oxford.

**Sepúlveda**, Marcela, Valentina **Figueroa** y José **Cárcamo**
2014 Pigmentos y pinturas de mineral de cobre en la región de Tarapacá, norte de Chile: nuevos datos para una tecnología pigmentaria prehispánica. En: Estudios Atacameños, Nº 48: 23-37. Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo de la Universidad Católica, San Pedro de Atacama, Chile.

**Sepúlveda**, Marcela, Sebastián **Gutiérrez**, Marcelo **Campos Vallette**, Vivien G. **Standen**, Bernardo T. **Arriaza** y José J. **Carcamo-Vega**
2015 Micro-Raman spectral identification of manganese oxides black pigments in an archaeological context in Northern Chile. En: Heritage Science, Vol. 3, Nº 32, 6 p.

**Sepúlveda**, Marcela, Thibault **Saintenoy**, Luis **Cornejo**, Carole **Dudognon**, Francisco **Espinoza**, Zaray **Guerrero-Bueno** y Enrique **Cerrillo-Cuenca**
2017 Rock art painting and territoriality in the precordillera of northernmost Chile (South-Central Andes). Archaeological and spatial approaches to the Naturalistic Tradition. En: Quaternary International (2017), http://dx.doi.org/1016/j,quaint.2017.02.005

**Silva-Santana**, Cristiana de Cerqueira, Gilmar **D'Oliveira Silva**, Gilmar, Noelia **Souza Vieira** et al.
2017 Mapeamento de sítios de arte rupestre na Serra de São Francisco, Laje Dos Negros, Campo Formoso, Bahia, Brasil. En: Rupestreweb, http://www.rupestreweb.info/mapeamentonaserra.html

**Strecker**, Matthias
2016 Rock art studies in Peru (2010-2014). En: Rock Art Studies, News of the World, Vol. 5 (P. Bahn, N. Franklin, M. Strecker y E. Devlet, eds.): 315-322. Archaeopress, Oxford.

**Troncoso**, Andrés, Francisca **Moya** y Mara **Basile**
2016 Rock art and social networks among hunter gatherers of north-central Chile. En: Journal of Anthropological Archaeology, 42: 154-168.

**Troncoso**, Andrés, Francisca **Moya**, Marcela **Sepúlveda** y J. **Carcamo**
2017 First absolute dating of hunter gatherers rock art painting from North Central Chile. En: Archaeological and Anthropological Sciences, Vol. 9, Nº 2: 223-232. DOI 10.1007/s12520-015-0282-z. (*La Placa 5 y Covacha Piedra, sitios de arte rupestre en la Cuenca del río Limarí, pinturas negras, datación de 1623-1431 a.C. y 80-240 d.C.*)

**Ugalde**, María Fernanda
2016 Rock art in Ecuador: research 2010-214. En: Rock Art Studies, News of the World, Vol. 5 (P. Bahn, N. Franklin, M. Strecker y E. Devlet, eds.): 295-302. Archaeopress, Oxford.

**van Hoek**, Maarten
2016 Sobre dibujos de arte rupestre (andino). En: TRACCE Online Rock Art Bulletin, 21.9.2016. (*El autor sugiere que solo se publiquen dibujos de arte rupestre que sean "científicamente sólidos". Contrasta ilustraciones de otros autores con sus propios dibujos. Efectivamente tiene razón que en la documentación gráfica publicada muchas veces existen fallas significativas. Se refiere a los siguientes sitios peruanos: Chillihuay, Ocoña; Cerro Negro, Chicama; Tolón, Valle de Jequetepeque; Santa Rita, Chao; San Juan, Valle de Virú; Cerro Mulato, Valle de Chancay; Lúcumar, Río Sinsicap; Toro Muerto, Arequipa; Valle del Río Chili, Arequipa; Culebrillas, Arequipa. Además, se refiere a Chiuchiu, Río Loa, Chile.*)

# Nuevas publicaciones sobre el arte rupestre de Bolivia

**Aranibar**, Luci
2016 Matthias Strecker, el protector de arte rupestre en Bolivia. En: Página Siete, La Paz, 6.7.2016. (*Referencias a 30 años de trabajos de la SIARB y la labor ad honorem de varios de nuestros miembros*.)

**Bednarik**, Robert
2016 Direct dating of Bolivian petroglyphs using indirect microerosion analysis. En: Palaeoart and Materiality. The scientific study of rock art (R. Bednarik, D. Fiore, M. Basile et al., eds.) : 225-234. Archaeopress, Oxford. (*Investigacion ya publicada anteriormente en varios artículos, a partir de 2001*.)

**BOLetín**, Embajada de la República Federal de Alemania, La Paz
2016 Junio de 2016. *Incluye:* **Motschmann**, Andreas: 30 Jahre Felsbildergesellschaft SIARB, Interview mit Matthias Strecker, p. 4-5.

**Lémuz Aguirre**, Carlos R. y Karina E. **Aranda Álvarez**
2015 Ocupación prehispánica y manejo de recursos en el valle de La Paz. En: Historia natural de un valle en los Andes: La Paz (M. I. Moya, R. I. Meneses y J. Sarmiento, eds.): 70-95. Museo de Historia Natural, La Paz. (*p. 85-86: petroglifos de Hampaturi, p. 89-90: petroglifos de Achocalla*)

**Motschmann**, Andreas
2016 Mit Felsbildern im Osten Boliviens hat alles angefangen. En: Monatsblatt Nº 3: 77-80. Centro Cultural Alemán, La Paz. (*Reportaje sobre la obra de Carlos Kaifler, representante de la SIARB en Santa Cruz*)

2016 Symposium zu 30 Jahren Felsbildergesellschaft SIARB. En: Monatsblatt Nº 4: 53-56. Centro Cultural Alemán, La Paz. (*Reportaje sobre el simposio de la SIARB sobre 30 años de actividades*)

2016 SIARB-Exkursion ins Zongo-Tal. En: Monatsblatt Nº 4: 57-60. Centro Cultural Alemán, La Paz.

**Nielsen**, A., C. **Angiorama**, J. **Maryañski**, F. **Ávila** y L. **López**
2015 Paisajes prehispánicos tardíos en San Juan Mayo (frontera Argentina – Bolivia). En: Arqueología, 21 Dossier: 33-65. Instituto de Arqueología, Fac. de Filosofía y Letras, Univ. de Buenos Aires. (*Cuenca del Río Grande de San Juan. Incluye referencias a sitios de arte rupestre*.)

**Periódico Digital, PIEB**
2016 SIARB cumple 30 años de investigación del arte rupestre en Bolivia. La Paz, 21 de julio de 2016.

2016 Claudia Rivera: "Es un momento importante para generar cambios en la arqueología del país". La Paz, 5 de agosto de 2016. (*Informe de Jorge Estévez, menciona la labor de la SIARB*.)

2016 SIARB presenta resultados de 30 años de investigación del arte rupestre. La Paz, 28 de sept. de 2016.

2016 De viaje, con investigadores del arte rupestre de Bolivia. La Paz, 4 de octubre de 2016. (*Artículo de Jorge Estévez sobre excursión con equipo de la SIARB*.)

**Sagárnaga**, Jédu y Javier **Méncias**
2016 Un megalito grabado en Santa Cecilia (Yungas paceños). En: Historia Nº 38: 13-44. Carrera de Historia, UMSA, La Paz. (*Municipio de Alto Beni, provincia Caranavi, Depto. de La Paz*)

**Solón**, Pablo
2016 ¿Qué pasará con el patrimonio arqueológico de El Bala? En el periódico Página Siete, La Paz, 26 de agosto. (*Incluye datos de la arqueóloga Patricia Álvarez e ilustraciones de grabados rupestres. El estudio realizado por Geodata identificó cuatro sitios arqueológicos en el área del Proyecto Hidroeléctrico El Bala, es una zona de alta "sensibilidad arqueológica"*.)

**Strecker**, Matthias
2016 Rock art studies in Bolivia (2010-2014). En: Rock Art Studies, News of the World, Vol. 5 (P. Bahn, N. Franklin, M. Strecker y E. Devlet, eds.): 323-328. Archaeopress, Oxford.

2016 La Sociedad de Arte Rupestre (SIARB) cumple 30 años. En: Fuentes, Revista de la Biblioteca y Archivo Histórico de la Asamblea Legislativa Plurinacional, Año 15, Vol. 11, Nº 43: 74-76. La Paz.

**Strecker**, Matthias y Freddy **Taboada**
2016 Mensajes sobre rocas. Arte rupestre de Bolivia. En: Bolivia, lenguajes gráficos (M. Pentimalli et al., eds.), T. 1: 26-107. Fundación Cultural y Pedagógico Simón I. Patiño, Espacio Simón I. Patiño, La Paz.

# Nuevas publicaciones de otros países

**American Indian Rock Art**, ARARA, San José, Calif.

2016 Vol. 42 (Ken Hedges, ed.). 129 p. – *Incluye*: **Hedges**, K. y M. **Strecker**: William Breen Murray 1940-2016, p. vii-viii. – **Berghausen**, C.: The writing on the walls: Neolithic rock art the Ness of Brodgar, p. 1-7 (*islas Orkney, Escocia, GB*). – **Murray**, W. B.: Marking the water: iconography and environment in Northeast Mexican rock art, p. 9-14. – **Kaiser**, D.: Willamette Falls: rock art at the end of the Oregon Trail, p. 15-24. – **Merrell**, C.: A comparison of two significant vulviform sites in southern Idaho with similar sites elsewhere in the Great Basin, p. 25-32. – **Fox**, D. y J. **Uhrinak**: Lynx paw petroform: a connection to Great Lynx and underground/Underwater Panther American Indian traditions, p. 33-40. – **Keyser**, J.: Site 48SW85: a hunting magic petroglyph on the Green River, p. 41-59 (*Wyoming*). – **Jenkinson**, R.: DStretch at the Great Gallery, p. 61-66 (*Utah*). – **Marymor**, L. y A. **Marymor**: Western Message petroglyphs: esoterica in the Wild West, p. 67-79 (*Utah, Nevada y California – grabados "esotéricos" creados en el siglo XIX, probablemente por gente afiliada a la iglesia de los mormones*). – **Christie**, J.: Cultural landscape and intangible heritage: the case of Blue Bull Cave in Canyon del Muerte, p. 81-89 (*Arizona*). – **Hernbrode**, J. y P. **Boyle**: Petroglyphs and Bell Rocks at Cocoraque Butte: further evidence of the flower world belief among the Hohokam, p. 91-105 (*Arizona*). – **Loendorf**, L., K. **Steelman**, M. **Willis** y M. **Miller**: Old painted zigzags in the Jornada Mogollon region, p. 107-113 (*New Mexico*). – **Alsherif**, A.: A discussion of the debate around styles and chronology of Saharan rock art, p. 115-118. – **Murray**, W. B.: Antlers and counting in Northeast Mexican rock art, p. 119-125. - **Murray**, W. B.: Publications on rock art and archaeology, p. 127-129.

**Bahn**, Paul G.

2016 Images of the Ice Age. (*3ª edición actualizada y ampliada*) 480 p. Oxford University Press, Oxford. (*Ver reseña*.)

**Bahn**, P., N. **Franklin**, M. **Strecker** y E. **Devlet**, eds.

2016 News of the World, Vol. 5. Archaeopress, Oxford. – *Incluye:***Bahn**, P., N. **Franklin**, M. **Strecker** y E. **Devlet**: Preface, p. vii-viii. - **Bahn**, P.: New developments in Pleistocene art, 2010–2014, p. 1-17. – **Bertilsson**, U. y J. **Ling**: Rock art studies in the Nordic Countries 2010-2014, p. 19-31. - **Bueno-Ramírez**, P. y R. **de Balbín-Behrmann**: Post-Palaeolithic and Megalithic art in Southern Europe, 2010-2014, p. 33-42. – **Defrasne**, C.: News from the Alps (2010-2014), p. 43-54. - **Le Quellec**, J.-L.: Recent work on Saharan rock art (2010-2014), p. 55-74. - **Le Quellec**, J.-L.: Rock art in Southern Africa: new developments (2010-2014), p. 75-87. – **Lemaitre**, S.: Recent work in the Near East, p. 89-95. – **Devlet**, E. y A. **Pakhunov**: Rock Art Studies in Northern Russia, the Urals and the Far East 2010-2014, p. 97-114. – **Zheleznyakov**, B. y E. **Devlet**: Rock art studies, management and presentation in Central Asia (2010-2014), p. 115-126. – **Miklashevich**, E.: Rock art research in Siberia in 2005–2014, p. 127-150. - **Jacobson-Tepfer**, E.: Mongolian rock art: current work 2010–2014, p. 151-154. – **Blinkhorn**, J.: Rock art research in India 2010-2014, p. 155-162. – **Scott**, V. y N. **Tan**: Recent rock art studies in Southeast Asia, p. 163-169. – **Taçon**, P. y Q. **Yang**: Recent rock art research in China, p. 171-178. – **Jang**, S. H.: Rock art research in Korea (2010-2014): Daegok-Ri (Bangudae) petroglyphs in Ulsan, p. 179-186. – **Franklin**, N.: Research, management and conservation of rock art in Australia 2010-2014, p. 187-204. – **Hoerman**, R.: Pacific rock art from 2010 to 2014: research trends, conservation and losses, p. 205-213. – **Zawadzka**, D.: Recent rock art research in Canada, p. 215-223. - **Morales Jr.**, R.: North American rock art research 2010–2014, p. 225-243. - **Murray**, W. B., F. **Mendiola**, M. **Gutiérrez** y C. **Viramontes**: Rock art research in Mexico (2010-2014), p. 245-266. – **Künne**, M. y S. **Baker**: Recent rock art studies in the Maya region and the Intermediate area, 2010-14, p. 267-284.

**Bednarik**, Robert G., Dánae **Fiore**, Mara **Basile** et al. (eds.)

2016 Palaeoart and Materiality. The scientific study of rock art. 254 p. Archaeopress Publishing Ltd, Oxford. – *Incluye:* **Tomasini**, E. P., M. **Basile**, M. S. **Maier** et al.: Relevent issues for the design of a protocol for the interdisciplinary study of rock art, p. 1-13. - **Re**, A.: Superimpositions and attitudes towards pre-existing rock art: a case study in southern Patagonia, p. 15-30. - **Martín Sánchez**, A., C. **Roldán García**, M. J. **Nuevo** et al.: Pigments used in rock paintings from the East and West of the Iberian Peninsula analysed by X-ray fluorescence: analogies and differences, p. 31-39. - **Huntley**, J. y C. **Freeman Galamban**: The material scientific investigation of rock art: contributions from non-invasive X-ray techniques,

p. 41-57. - **Sepúlveda**, M.: Methodological approach to the materiality of rock paintings based on their physiochemical characterization, proposal and reflections from their study in Chile, p. 59-71. - **Trujillo T.**, Judith: Step forwards in the archaeometric studies on rock paintings in the Bogotá Savannah, Colombia. Analysis of pigments and alterations, p. 73-84. - **Bourges**, F., P. **Genthon**, D. **Genty**, M. **Lorblanchet** et al.: What should we do or not do for the preservation or remedial action in prehistoric painted caves?, p. 85-97. - **Bednarik**, R. e Y.-P. **Montelle**: Forensic replication work with Australian cave art, p. 99-112. - **Blanco**, R. y N. **Barreto**: Experimental rock art studies, replication of pictographs from La Primavera locality (Santa Cruz, Argentina), p. 113-127. - **Carden**, N. y R. **Blanco**: Measurements and replications of hand stencils: a methodological approach for the estimation of the individuals' age and sex, p. 129-145. - **Vergara**, F., A. **Troncoso** y F. **Ivanoc**: Time and rock art production: explorations on the material side of petroglyphs in the semiarid North of Chile, p. 147-160. - **Kumar**, G., R. **Krishna** y R. **Bednarik**: Taphonomy of the early petroglyphs at Daraki-Chattan and in the region around it in Chambal basin, India, p.161-169. - **Bednarik**, R.: The tribology of petroglyphs, p. 171-185. - **Krishna**, R. y G. **Kumar**: Understanding the technology of very small cupules in Daraki-Chattan, India, p. 187-193. - **Van Gelder**, L.: Evidence of collaboration among art-makers in twelve Upper Palaeolithic caves, p. 195-203. - **Ward**, K.: A survey of developments in dating Australian rock-markings, p. 205-216. - **Rowe**, M., E. **Blinman**, J. **Martin** et al.: A new cold plasma system for pictogram 14C sampling, p. 217-224. - **Bednarik**, R.: Direct dating of Bolivian petroglyphs using indirect microerosion analysis, p. 225-234. - **Bustamante**, P., R. **Moyano** y D. **Bustamante**: Use of theodolite and photographic techniques in the recording and analysis of the geographical and astronomical *entorno* (surrounding), p. 235-254. (*Ver reseña*.)

**Cuadernos de Arte Prehistórico**, Centro de Arte Rupestre, Ayuntamiento de Moratalla, España

2017 Nº 3, enero-junio 2017, *incluye:* **Fatás Monforte**, Pilar: José Antonio Lasheras Corruchaga. In Memoriam, p. 7-8. - **Clottes**, Jean y Meenakshi **Dubey-Pathak**: Time, size and meaning(s), p. 9-18. - **Groenen**, Marc: El tema de estilo en el estudio del arte paleolítico superior, p. 19-38. - **Montes Barquín**, Ramón, Vicente **Bayarri Cayón**, Emilio **Muñoz Fernández** et al.: Avance al estudio del registro gráfico paleolítico de la Cueva de Solviejo (Voto, Cantabria, España), p. 39-73. - **Gómez-Barrera**, Juan A.: El arte rupestre y la escuela, p. 74-92 (*análisis de los manuales escolares y el tratamiento del arte rupestre en los mismos*). - **Viñas**, Ramón, Al**bert Rubio**, Claudia **Iannicelli** et al.: El mural de la Roca dels Moros, Cogul (Lleida). Propuesta secuencial del conjunto rupestre, p. 93-129. - **Jordán Montés**, Juan Francisco: Animales rampantes en el arte rupestre postpaleolítico español. Un recuerdo de un arquetipo iconográfico magdaleniense: del Señor de los Animales al Héroe Civilizador, p. 130-163. - **Mateo Saura**, Miguel Ángel: La regionalización del arte levantino en el Alto Segura (Albacete y Murcia, España). La figura humana como paradigma, p. 164-182.

**International Newsletter on Rock Art (INORA)**, Foix, Francia

2016 Nº 76, *incluye:* **Steinbring**, J.: A minimal date for rock art in mid-continental North America, p. 21-23. – **Ontañon Peredo,** R.: José Antonio Lasheras (1956-2016), p. 28-30. – **Mazel**, A. y G. **Nash**: Daniel Arsenault (1957-2016), p. 30-31.

**Kohl**, Karl-Heinz, Richard **Kuba** y Hélène **Ivanoff**

2016 Kunst der Vorzeit, Felsbilder aus der Sammlung Frobenius. 270 p. Prestel, München 2016. – *Incluye:* **Kohl**, K.-H.: Einleitung, p. 12-16 (*teorías que explican la motivación para la creación del arte rupestre – objetivos de la exposición de reporoducciones de arte rupestre de la colección del Instituto Frobenius – esta colección se relaciona con el "Forschungsinstitut für Kulturmorphologie" de Frankfurt en la primera mitad del siglo XX*). – **Kuba**, R.: Aus Wüsten und Höhlen in die Metropolen. Die Felsbildexpeditionen von Leo Frobenius, p. 54-69. – **Streck**, B.: Leo Frobenius und die Bilderrätsel der Welt, p. 102-115. – **Ivanoff**, H.: Von der Ethnologie zur Prähistorie. Die Ausstellungen von Leo Frobenius, p. 140-153 (*las exposiciones de Frobenius – Además, el libro contiene muchos ejemplos de la reproducciones de arte rupestre de África (Zimbabwe, Lesotho, Namibia, Mali, Libia, Sudáfrica, Egipto), Europa (España, Francia, Italia, Noruega), Australia e Indonesia; aparte del catálogo de todos los cuadros*.)

**Kohl**, Karl-Heinz, Richard **Kuba**, Hélène **Ivanoff** y Benedikt **Burkard**

2016 Kunst der Vorzeit. Texte zu den Felsbildern der Sammlung Frobenius. 120 p. 2a ed. mejorada. Frobenius-Institut, Frankfurt/M. 2016. – *Incluye:* **Pfister**, U.: Bilderhungrige Troglodyten. Prähistorie und Kunstgeschichte zu Beginn des 20. Jahrhunderts,

p. 8-21 (*prehistoria e historia de arte a principios del siglo XX – discusión sobre el origen del arte motivado por el descubrimiento de arte paleolítico a fines del siglo XIX y de las creaciones de los "Bushmen" a principios del siglo XX – Pintores europeos modernos crearon cuadros que presentan visiones imaginarias de la vida de los artistas prehistóricos*) – **Reichle**, I.: Die Entdeckung prähistorischer Kunst und "Buschmannmalereien" vor dem Ersten Weltkrieg, p. 22-32 (*el descubrimiento de arte prehistórico y de pinturas de los "Bushmen" antes de la primera guerra mundial*) – **Kuper**, R.: Vom "Zwiespalt zwischen Wirklichkeit und Reproduktion". Die Dokumentation afrikanischer Felsbilder von DIAFE bis DStretch, p. 63-74 (*reseña de las reproducciones de arte rupestre africano a partir de principios del siglo XX*) – **Wintjes**, J.: Der Verfall von Felskunst und ihre Restaurierung anhand historischer Aufzeichnungen, p. 75-80 (*reconstrucción de paneles de pinturas rupestres mediante documentos históricos*) – **Lenssen-Erz**, T., G. **Gwasira** y S. **Basinyi**: Prähistorische Felsbilder im südlichen Afrika heute, p. 81-91 (*arte rupestre prehistórico en el sur de África hoy en día, re-apropiación del arte rupestre por grupos indígenas que se consideran "dueños tradicionales"*) **– Doohan**, K., L. **Umbagai**, J. **Oobagooma** y M. **Porr**: Produktion und Befugnis. Über Präsentation, Repräsentation und die Zusammenarbeit mit den traditionellen Besitzern der Felsmalereien der Kimberley-Region, Nordwestaustralien, p. 92-105 (*presentacion, representación del arte rupestre de la región de Kimberley, NO de Australia, y la colaboración con sus dueños tradicionales*).

**La Pintura**, ARARA, Winters, CA, EE.UU.

2016 Vol. 42, Nº 2, 24 p. *Incluye el programa y los resúmenes de ponencias del simposio anual 2016 de ARARA. Además*: **Hedges**, K.: In memoriam William Breen Murray, p. 14. – **Steinbring**, J.: An absolute date for engravings at the Hensler Petroglyph site, east-central Wisconsin, p. 16-17.

**Mark**, Robert y Evelyn **Billo**

2016 Low altitude unmanned aerial photography to assist in rock art studies. En: The SAA Archaeological Record, Vol. 16, Nº 2: 14-16.

**Rock Art Research**

2016 Vol. 33, Nº 1. 124 p. AURA, IFRAO, Melbourne 2016. *Incluye:* **Octaviana**, A., D. **Bulbeck**, S. **O'Connor** et al.: Hand stencils with and without narrowed fingers at new rock art sites in Sulawesi, Indonesia, p. 32-48. – **Bednarik**, R. G.: Forensic science of cupules, p. 49-64. – **Mark**, R. y E. **Billo**: Free image enhancement-apps for iPod (LabStretch) and iPhone (LabStretch 2), p. 102-103. – **Ferrier**, M.: Cave art facsimiles, tapa, p. 116-117.

2016 Vol. 33, Nº 2, p. 125-248. *Inluye:* **López Fraile**, F. J., L. M. **Gómez García** y A. **Caballero Klink**: 3D documentation and use of DStretch for two new sites with post-Palaeolithic rock art in Sierra Morena, Spain, p. 127-142. – **Dobrez**, L.: Theoretical approaches to rock art studies *(con comentarios de* T. **Lenssen-Erz**, P. **Schaafsma**, D. **Hodgson** y S. **Lowish**), p. 143-166. – **Harman**, J.: Enhancing faint pictograms in the field, p. 236-238. – **Collado Giraldo**, H. y J. **García Arranz**: 18th International Rock Art Conference IFRAO 2015, p. 246-248.

# RESEÑAS

**Paul Bahn: Images of the Ice Age. 3a. edición actualizada y ampliada. 480 p. Oxford University Press, Oxford 2016.**

Este libro se publicó por primera vez en 1988, la segunda edición actualizada en 1997, ambas contaron con la participación de Jean Vertut, entretanto fallecido. Transcurrieron otros 9 años hasta la publicación de una nueva edición actualizada y ampliada, mucho más voluminosa que las anteriores.

Se trata ya de un libro estándar e imprescindible sobre el arte paleolítico europeo que presenta los siguientes temas:

**El descubrimiento del arte de la Edad del Hielo**: una concisa relación de los primeros hallazgos del siglo XIX, concentrada en la famosa historia del descubrimiento de la cueva de Altamira.

**El "arte" más antiguo en el mundo**: las obras del Paleolítico inferior y períodos posteriores. El autor menciona como una de los hallazgos más antiguos una concha con incisiones lineales de Trinil/Java con una antigüedad mínima de 430.000 años; también trata varios casos cuya supuesta considerable antigüedad ha sido corregida después de análisis con nueva tecnología.

**Un fenómeno mundial**: hallazgos de una antigüedad comparable al Paleolítico europeo aparecieron en las Américas, Norte de África, Asia y Australia. A lo largo de Europa contamos con un mínimo de 10.000 piezas de arte paleolítico móvil y una gran cantidad de cuevas y aleros.

**Cómo documentar estas obras**: Uno de los primeros pioneros en los estudios del arte rupestre fue el cura Henri Breuil (1877-1961) quien logró una obra monumental documentando una gran parte de los sitios conocidos en su tiempo. Sus dibujos han sido reproducidos en numerosas publicaciones; sin embargo, hoy en día nuevas observaciones y técnicas permiten documentos mucho más exactos. Por otro lado, Bahn tiene razón en su juicio de que cualquier dibujo de un documentalista es en cierta manera subjetivo. Sin embargo, muchos investigadores renombrados coinciden en su criterio de que dibujos y fotografías se complementan, ambas técnicas son imprescindibles. Como siempre se desarrollan nuevas técnicas más fidedignas que nos permiten reconocer nuevas facetas de estas obras antiguas, cualquier documentación debería ser considerada como una aproximación a las creaciones originales. En cualquier caso, se debe registrar el contexto, es decir el sitio en su totalidad.

**¿Qué antigüedad tienen las obras?** Bahn ofrece una amplia presentación de diversos métodos de datación, además discute los estilos de Breuil, Leroi-Gourhan y otros. Llega a la conclusión de que en muchos casos no existen dataciones disponibles y que los criterios estilísticos subjetivos todavía son necesarios para estimar la antigüedad de estas obras.

**Falsificaciones**: Debido al interés general en estas obras por su gran antigüedad y el valor comercial que representan, han surgido una cantidad de falsificaciones. En algunos casos ha sido posible comprobar su origen reciente, en otros nos quedamos con dudas, por ejemplo, por su estilo "moderno" u otras características que no encajan en lo que ya hemos aprendido del Paleolítico.

**Arte portátil**: A esta categoría pertenecen instrumentos musicales, conchas y dientes de animales trabajados para collares, piedras pequeñas grabadas o pintadas, decoración sobre huesos y astas de venados, estatuas de piedra y marfil incluyendo innumerables obras maestras de arte.

**Diversos lugares (bloques, aleros y cuevas), materiales y técnicas**: Bahn muestra la gran diversidad de este arte. En las cuevas se tomaron en cuenta las formas naturales de la roca para la creación de animales o cabezas tridimensionales. Existen pinturas con diversos pigmentos, aparte de grabados y esculturas sobre piedra y arcilla. El autor discute, por ejemplo, la producción de las improntas de manos y resalta los experimentos de réplica de parte de Michel Lorblanchet de obras de cuevas francesas. Otra faceta explicada por Bahn es la iluminación antigua en las cuevas con lámparas y probablemente antorchas.

**Arte al aire libre**: Mientras que antes se suponía que los hombres del Paleolítico crearon sus obras exclusivamente en cuevas, ahora sabemos de rocas con grabados al aire libre en España, Portugal y Alemania.

**¿Qué se ha representado?** En este capítulo Bahn presenta una gran gama de motivos: figuras de diversos animales, representaciones muy escasas de hombres, aparte existe una enorme cantidad de marcas no-figurativas, sobre todo en objetos móviles, a veces clasificadas como "signos" o símbolos.

**La interpretación de estas obras**: Bahn expone la historia de las teorías sobre el significado del arte paleolítico, presentadas por más de cien años, que a veces dicen más de los intereses de los investigadores que de las obras

mismas – "arte por el amor al arte", la mágica simpática de los cazadores, obras de fertilidad, clasificación en figuras "masculinas" y "femeninas", el shamanismo, entre otras. Una pregunta importante al respecto es aclarar la selección de los lugares, los espacios potencialmente "públicos" y "privados". Mientras es indudable que estas imágenes contienen un "mensaje", no estamos en condiciones de descifrarlo, pero nos podemos aproximar a las motivaciones de los artistas con una documentación, la clasificación y el análisis rigorosos.

En sus conclusiones, el autor menciona que las creaciones del Paleolítico cubren dos tercios de la historia de arte, es decir, por lo menos 25.000 años. De esta manera es irónico que muchos libros sobre la historia del arte empiecen con las pinturas de la cueva de Lascaux, que en realidad aparecieron cuando ya había transcurrido la mitad de este largo período.

Indudablemente, este libro casi enciclopédico es de suma importancia para los investigadores y estudiosos, nos permite entender las características del arte rupestre paleolítico, los métodos empleados para su estudio y los debates en torno a su datación e interpretación.

Matthias Strecker

**Robert Bednarik, Dánae Fiore, Mara Basile, Giriaj Kumar y Tang Huisheng (eds.): Paleoart and Materiality, the Scientific Study of Rock Art. 254 p. Archaeopress, Oxford 2016**

Los estudios científicos del arte rupestre son cada vez más especializados, como muestra este libro. Mientras inicialmente los estudios más avanzados se desarrollaron en Europa, en esta obra nos agrada que una gran parte de los aportes proviene de investigadores sudamericanos.

Para simplificar el análisis, reordenaré el contenido de la obra en cinco ámbitos:

**La materia como soporte del arte rupestre**: En este grupo, incluimos los artículos referidos a la caracterización de los componentes del soporte y de los pigmentos; esta gama de estudios se basa en métodos de análisis cualitativos y cuantitativos producto del gran desarrollo de las ciencias físicas, químicas, geológicas, biológicas etc. y que al ser integradas a los estudios multidisciplinarios de la arqueología constituyen una buena opción para profundizar el conocimiento de los las materiales y las tecnologías utilizadas por los productores del arte rupestre. Dentro de este aspecto, **A. Martín Sánchez, C. Roldán García, M. J. Nuevo, J. Oliveira, S. Murcia Mascarós y C. Oliveira** (p. 31-39) en base a la fluorescencia de rayos X, presentan un detallado panorama sobre los pigmentos usados en pinturas rupestres del este y del oeste de la península ibérica; encuentran que los ocres y rojos tienen una misma matriz provenientes de los óxidos de hierro y que los negros pueden corresponder de carbón vegetal o de compuestos del manganeso. – Para **J. Huntley y C. Freeman Galamban** (p. 41-57) resulta gravitante el uso de técnicas no invasivas en el estudio de la materia componente del arte rupestre, utilizando la espectrometría de fluorescencia de rayos X y la tomografía micro-computarizada estudian sitios de arte rupestre en las cuencas de Sidney y Kimberly (Australia), demostrando la gran versatilidad de estos métodos para la titulación de los pigmentos, del soporte, concreciones, sales y de los factores tafonómicos del lugar. – **M. Sepúlveda** (p. 59-71) aporta una importante reflexión sobre las diferentes técnicas utilizadas en la caracterización físico-química de pinturas rupestres de Chile, gran parte de su propuesta teórica y metodológica se basa en el análisis y procesamiento de muestras de pigmentos inorgánicos, aunque también ahonda en su reflexión los análisis de compuestos orgánicos y en la necesidad de utilizar estos resultados para ampliar los conocimientos de los actores del arte como los productores y los usuarios. – Por otro lado, **J. Trujillo T.** (p. 73-84) muestra el avance de los estudios arqueométricos en la investigación del arte rupestre de Colombia, en el sitio La Piedra Cuadriculada, se trabajó en la caracterizaron de los compuestos del soporte, los pigmentos, las posibles materias primas y productos de deterioro producidos por diferentes factores entre ellos la biodegradación, utilizando la espectrometría de luz infrarroja y el microscopio electrónico de barrido. – Finalmente nos permitimos integrar en este grupo a **M. Rowe, E. Blinman, J. Martin, J. Royce Cox, M. MacKenzie y L. Wacker** (p.217-224) que dan una amplia explicación del reciente desarrollo de un sistema de plasma frío de baja energía para la toma de muestras de radio carbono, utilizado en la datación de pigmentos de arte rupestre y desarrollado en el laboratorio del Centro de Arqueología de Nuevo México (Santa Fe, Nuevo México).

**La materia y sus transformaciones, implicaciones para el soporte y el arte rupestre:** Otro ámbito que presenta el libro y que nos parece realmente importante, es el referido a los cambios que se producen en la materia del arte rupestre, debido a los factores medioambientales como los procesos metamórficos, la acción de las plantas, animales, la acción antrópica y sus implicaciones a la hora de generar las interpretaciones científicas. **G. Kumar, R. Krishna y R. Bednarik** (p. 161-169) inciden en la urgente necesidad de entender los efectos de los diversos factores tafonómicos que actúan sobre el arte rupestre y la superficie de la roca; como estudio de caso presentan un minucioso análisis de las cúpulas de la cueva Daraki-Chatran (India), con más

de 500 cúpulas; su análisis ratifica que existen diferentes grados de meteorización en relación a la intensidades de los agentes medioambientales y el intemperismo; llegando a concluir que cualquier análisis métrico de las cúpulas no sería relevante si no se tuviera en cuenta el impacto de los factores tafonómicos. – Por otro lado, **R. Bednarik** (p. 171-185) presenta la tribología o ciencia de las superficies interactuantes en movimiento y su aplicación en el estudio del arte rupestre. Toma tres aspectos para profundizar el tema: la tribología natural; la tribología en objetos portables; y la tribología en rocas grabadas, con ejemplos de transformaciones específicas para cada caso, rescatamos las que se originan en las superficies de algunas cúpulas talladas, debido al proceso conocido como metamorfosis por energía cinética (KEM). El autor incide en indicar que muchas de estas "marcas" generadas en estos procesos son confundidos con acciones antrópicas; por esto, su presencia amerita un estudio más cuidadoso.

**Experimentación controlada, aproximaciones a la materia y materialidad del arte rupestre:** Otro aspecto relevante son los artículos que fundamentan procesos de restitución experimental de las principales características del arte rupestre y su materialidad, con el objetivo de entender mejor la cadena operatoria de su producción, los procesos de cambio que se han producido y los factores que incidencia para éstos cambios. El artículo de **R. Bednarik e Y.-P**. **Montelle** (p. 99-112) se orienta a la interpretación forense en los estudios de la Cueva Ngrang oeste de Victoria, (Australia), con cientos de petroglifos, cúpulas y series de surcos e improntas dactilares, donde muchas de las cúpulas aún presentan evidencias de los instrumentos con los que fueron realizados. Allí se efectuaron réplicas y detallados estudios forenses, desde los niveles macroscópicos hasta los microscópicos, del soporte, de los procesos y de los instrumentos, con la finalidad de conocer la tecnología de la producción y de los instrumentos utilizados. – **R. Blanco y N. Barreto** (p. 113-127) presentan los resultados obtenidos a partir de las réplicas experimentales de motivos rupestres pintados y relevados en el sitio La Primera (Provincia de Santa Cruz, Patagonia Argentina). Inicialmente se trabajaron sobre las mezclas y proporciones de los pigmentos, para luego ser utilizadas en la réplica de motivos, fundamentalmente puntos e improntas de manos, se tienen detalladas referencias a la posición y al trabajo de los productores, así como los materiales y artefactos empleados. – Por su parte **F. Vergara, A. Troncoso y F. Ivanoc** (p. 147-160) en base a una sistemática experimentación de grabados exploran la dimensión temporal y la intensidad en la producción del arte rupestre, los resultados permitieron analizar las estrategias de producción de dos organizaciones temporales diferentes: la una de cazadores recolectores y la segunda de agricultores, se tomaron como análisis un acotado conjunto de grabados del valle de Límari en la región semiárida de Chile. – Dentro de esta misma línea, **R. Krishna y G. Kumar** (p. 187-193) presentan el estudio de la producción de réplicas de cúpulas en Daraki-Chattan, India, lograron replicar cúpulas de mediano formato y secciones diferentes mediante la percusión directa; las más complejas fueron las pequeñas: usaron la percusión indirecta o combinada, se precisan detalles, tiempos y número de golpes efectuados en la producción. El artículo concluye con el análisis de las potencialidades y las limitaciones del método utilizado. – Finalmente, **N. Carden y R. Blanco** (p. 129-145) ahondan las interpretaciones sobre edad y sexo en las representaciones de manos en negativo, en base a una muestra del noreste del Macizo del Deseado (Provincia de Santa Cruz, Argentina). Después de evaluar los estudios disponibles para el área sobre el tema, desarrollan un programa de réplica experimental de manos negativas de individuos de distintas edades y sexos, encontrándose valores de corrección a los tamaños por el uso de las técnicas de aplicación de la pintura. Concluyen que la producción de manos negativas en el área de estudio fue una actividad compartida que no estuvo limitada a sectores sociales específicos.

**La materialidad como recurso discursivo:** Otro aspecto rescatable dentro del planteamiento del libro es el de generar a través de los estudios sistematizados del soporte y el arte rupestre nuevos enfoques interpretativos, que permiten ahondar en aspectos espirituales y descriptivos relevantes, no siempre visibles en primera instancia. **A. Re** presenta el estudio de las sobreposiciones del arte rupestre de la meseta del Strobel (Patagonia meridional, Argentina), utilizando las definiciones de las diversas modalidades de sobreposiciones como: "mínimas, mantenimientos, reciclados, obliteraciones y circunstanciales", con el objetivo de "entender las decisiones adoptadas por los posteriores ocupantes de una región en relación con el arte rupestre preexistente y actitudes hacia los individuos y grupos que produjeron estas imágenes". También observa los cambios del arte rupestre en función del análisis temporal. – De igual manera, **L. Van Gelder** (p. 195-203) presenta el estudio de las improntas dactilares acanalados del arte rupestre en doce cuevas de Francia y España del Paleolítico Superior Europeo; constata que los trazos individuales son pocos, en contraste con los grupales de 2 a 8 individuos, también encontró que se registraron manos de infantes, que en algunos casos debieron ser ayudados para alcanzar alturas elevadas, lo que le permite reconocer relaciones "colaborativas" entre los productores. – Por su parte, **R. Bednarik** (p. 225-234) presenta nuevamente su aporte, con los resultados de dataciones directas, en base al estudio de la micro-erosión de la superficie grabada y de los instrumentos líticos utilizados en la confección de los petroglifos; se usó este método experimental en los sitios de Iscay Rumi, Thojic Rumi, Sa'ta Rumi y Toro Muerto, del Departamento de Cochabamba, Bolivia.

**Teorías sobre la investigación del arte rupestre:** Finalmente encontramos artículos que aleatoriamente los hemos integrado en un grupo con propuestas más genéricas sobre el arte rupestre. En este sentido, **E. Tamasini, M. Basile, M. Maier y N. Ratto** (p. 1-13) después de un exhaustivo análisis de los procesos de investigación del arte rupestre argentino y ante la más creciente exigencia de integrar estudios interdisciplinarios, inciden en la necesidad de desarrollar protocolos, basados mínimamente en cinco aspectos para el estudio interdisciplinario de pinturas rupestres, en función de la correcta interpretación de los resultados analíticos. – Por su parte, **F. Bourges, P. Genthon, D. Genty, M. Lorblanchet, E. Mauduit, D. D'Hulst, E. David y N. Ferrer** (p. 85-97) ratifican la necesidad de realizar un análisis conjunto de las manifestaciones de arte rupestre de cuevas con su entorno, analizan y explican la dinámica de los flujos a través de la estructura kárstica que actúa como un amortiguador entre la atmósfera exterior y el microclima subterráneo; inciden en que los flujos térmicos y de fluidos (aire y agua) deben ser cuantificados y cuidadosamente preservados para el mantenimiento de cualidades óptimas de conservación dentro de las cuevas. Con ejemplos que van desde la Cueva del Chauvet, considerada con el mejor sistema de conservación, hasta la cueva de Maz d´Azil con un ambiente altamente perturbado, presentan ejemplos de acciones de conservación que toman en cuenta la dinámica natural de la estructura kárstica. – **G. K. Ward** (p. 205-216) presenta el estudio del desarrollo de las técnicas para la datación de petroglifos australianos; el autor, basado en las publicaciones que se generan en los congresos de la IFRAO, analiza los diferentes métodos de datación desde las llamadas "técnicas tradicionales" (iconografía, estilística, excavaciones, sobreposiciones), frente a las técnicas llamadas "dataciones directas" como las radiocarbónicas, e indirectas experimentales como los análisis de las microerosiones y la datación por luminiscencia etc. Esta propuesta historiográfica resulta útil en función de mostrar la complejidad y la real utilidad de cada método. – Finalmente, **P. Bustamante, R. Moyano y D. Bustamante** (p. 235-254), dentro de la tendencia de los estudios de la arqueología del paisaje, exponen la "metodología de manejo y ajuste del teodolito y la fotografía 360° aplicados al análisis del entorno geográfico y astronómico". Utilizada en la comunidad de Socaire, norte de Chile, el procedimiento permitió comprender los conceptos de los pobladores sobre el entorno, tales como los sistemas de líneas radiantes a partir de un centro (*seques*), la sacralización de las montañas como los ancestros (*mallkus*) y la humanización del espacio donde las montañas del horizonte visible, por ejemplo, representan, según la tradición oral, los dedos de una mano izquierda.

En conclusión, los aportes de este importante volumen muestran un amplio panorama de investigaciones específicas respecto a materia y materialidad del arte rupestre; sin embargo sentimos la ausencia de muchas investigaciones recientes en países, como, por ejemplo, Brasil y EE.UU. Estos nuevos enfoques de análisis se basan en tecnologías de punta que en algunas regiones aún no se tienen acceso, precisamente de ahí viene su importancia ejemplar. Deberíamos llegar a proyectos de investigación interdisciplinaria que tomen en cuenta toda esta gama de estudios especializados.

Freddy Taboada

**Mariano Cornejo: "El señor de la serpiente", simbología de los petroglifos del Cerro de la Escuelita Vieja de Potrero de Payogasta. 170 p., láminas y mapas. Fundación Grupo El Abra, Mundo Gráfico, Salta 2014**

En general pasan varios años entre una y otra producción semejante a ésta. Es que los autores eluden comprometerse en interpretaciones globales, en monografías exhaustivas, o directamente en libros dedicados a un sitio de arte rupestre en especial. Máxime cuando el exponente se halla dentro de un área muy estudiada, ya interpretada por autoridades de la arqueología nacional e internacional. En este caso los argentinos A. R. González, R. Raffino, J. A. Pérez Gollán, J. Schobinger, M. C. Ceruti, L. Navamuel de Figueroa, C. Vitry y muchos otros. Siempre en referencia al valle Calchaquí y a la cultura homónima en su prolongación hasta el Incanato.

El arte rupestre o parietal goza, además, de mala estrella, sobre todo cuando se pretende ir más allá del dibujo en sí y penetrar en campos de la fe o del inconsciente. Mucho más riesgoso para el tratadista es todavía intentar de enfrentar un lugar con muchas representaciones, grabadas en una roca dura que no dio posibilidad al hombre antiguo de retocar, mejorar, completar. El Cerro de la Escuelita Vieja de Potrero de Payogasta es lo mismo que decir "colina *kawsany*". Si bien está en un ramal secundario, relacionado con la Ruta Nacional 40, por allí se circula mucho; ello, sin poner atención a los innumerables dibujitos (en general son pequeños) repartidos por la ladera y en la cumbre de un cerrito. En rocas fijas y sueltas, algunas removidas de su posición original y con severos agrietamientos.

Como reseñador, lo primero que se tiende a hacer al enfocar un libro así, es buscar las tablas, con sus respectivos casilleros aclarando: roca, faz, orientación, relaciones próximas, medidas, observaciones de superposición, etc… Tal no es el proceder de Mariano Cornejo, Doctor en Arte, con muchos otros títulos relacionados, de Argentina y España; su preocupación es documentar lo sobresaliente que hay en la colina, con fotos y dibujos propios ("reconstrucciones"). Luego establecer correlaciones entre los paneles. Estos

responden al Periodo de Desarrollo Regional o Calchaquí y su temática gira en torno a la preocupación por obtener agua y lograr una óptima reproducción del ganado de llamas. Eso al menos es "lo que dice" ("asépticamente") la contemplación de esos dibujos. El autor pretende superar esa "actitud tecnicista", con una llegada más profunda, intentando alcanzar "lo que me dicen", es decir la emoción, el sentimiento, quizás hasta lograr la visión totalizadora del artista del pasado.

En esa captación totalizadora figura la naturaleza como pivote de todo y dos animales tienen preponderancia: la serpiente y el ñandú o *suri* como los seres que hay que propiciar. De allí el título del libro, ilustrado el personaje en la tapa de la obra: un hombrecillo con sus brazos prolongados en serpiente que sería nada menos que la llamada *Amaru*. Luego están los camélidos incorporados a unidades temáticas, relatos, microescenas, composiciones. Estos cuatro sinónimos se despliegan a lo largo de la obra, mostrando que en Potrero de Payogasta una figura aislada es cosa rara.

Innumerables camélidos aparecen paciendo, pariendo, copulando, en caravana. La figura humana es escasa y de factura aniñada. Lo relativo al puma y al jaguar también está presente, pero más bien como la deidad temible, que pone en riesgo la multiplicación del ganado.

Tesmóforos los hay, según Cornejo. Los clasifica también de Chamanes o Brujos, justamente con sus atuendos felínicos y tal vez con estados alterados de conciencia. El tema del agua conduce a la necesidad de representar cascadas, lagunas, caminos, en suma, diseñar pequeñas maquetas. Lo anterior son sólo "posibles lecturas", son "miradas", riesgos que él asume.

El aislamiento formal con el mundo presente o el heredado de Europa, hace que mucho continúe en el misterio interpretativo. Como artista, él entiende que sólo puede llegar a describir en parte la organización de ideas del hombre antiguo, captar levemente la gramática de los petroglifos. Esa gramática aparentemente cubrió un lapso largo de tiempo, pues al haber superposiciones, éstas siguen el mismo "relato". Siempre realizada con la técnica del picado en línea (las víboras, los suris, los hombres) y/o con palotes (los camélidos). Respecto a la figura humana encuentra una de perfil (abigarrada en sus detalles) y una de frente, muy simplificada.

Cuando llega la época del contacto con el español se introduce el picado lleno: algunos camélidos logrados con palotes son reciclados para oficiar como caballos. También hay caballos claramente representados. Nada en el sitio alude al cristianismo.

Ello porque el Cerro o colina *Kawsany* fue por largo tiempo una *huaca*. La relación con lo Inca entiende Cornejo que debe haberse dado como en el Cerro Chuscha el Llulllaillaco y tantas otras montañas. El entiende que la bajada del camino Inca desde las alturas del Acay y la Puna salto-jujeña al Valle se verificó por allí.

Muy buena fotografía en blanco y negro, puesta mayormente en positivo, pero a veces también cotejada con su negativo y las mencionadas "reconstrucciones", en las que vuelca sus dotes de artista plástico, dan resalte al libro. La zona, en un perímetro amplio, es mostrada también satelitalmente. Una bibliografía amplia muestra un contrapeso entre las fuentes con información arqueológica y las relacionadas con la estética, la filosofía, la historia del arte universal.

Alicia Fernández Distel

**Agradecimiento**

Agradecemos el apoyo recibido de parte de INDUSTRIAS LARA BISCH y CORIMEX LTDA, cuyos aportes han contribuido para la publicación de este Boletín.

# Publicaciones de la SIARB

**Boletín anual** con noticias internacionales, artículos sobre el arte rupestre de Bolivia y otros países sudamericanos y bibliografías. Textos en español con resúmenes en inglés. **ISSN 1017-4346**.

**Boletín Nº 1** (mayo de 1987, 39 p.). Edición limitada, casi agotada.

**Boletín Nº 2** (junio de 1988, 66 p.) con artículos sobre el arte rupestre de Bolivia y Argentina.

**Boletín Nº 3** (junio de 1989, 82 p.) con artículos sobre la datación de las obras de arte rupestre y sobre arte rupestre de Bolivia, Perú, Argentina, Chile y Brasil.

**Boletín Nº 4** (junio de 1990, 92 p.) incluye artículos sobre la práctica de tizar los petroglifos y sobre arte rupestre en Bolivia, Perú, Argentina y Brasil.

**Boletín Nº 5** (octubre de 1991, 110 p.) con artículos sobre la datación del arte rupestre, petroglifos de Bolivia y geoglifos de Chile y Perú.

**Boletín Nº 6** (noviembre de 1992, 94 p.) incluye artículos sobre la ética para sacar muestras, reuniones de especialistas en arte rupestre en Sudáfrica y China, arte rupestre en Jujuy/Argentina, Minas Gerais/Brasil, Tacna/Perú y Oruro/Bolivia.

**Boletín Nº 7** (octubre de 1993, 109 p.) incluye artículos sobre el congreso de Cairns, Australia, y arte rupestre de México, Brasil, Chile y Bolivia.

**Boletín Nº 8** (noviembre de 1994, 110 p.) incluye artículos sobre reuniones en India, EE.UU., Brasil y arte rupestre de la Prov. de Catamarca/Argentina y Prov. Modesto Omiste, Depto. de Potosí/Bolivia.

**Boletín Nº 9** (noviembre de 1995, 96 p.) incluye artículos sobre el arte rupestre temprano en Norte América, el arte rupestre más antiguo en Sudamérica, arte rupestre de Argentina, Brasil y Bolivia.

**Boletín Nº 10** (octubre de 1996, 78 p.) incluye los siguientes artículos:
R. Bednarik: La calibración computarizada a color en las fotografías de arte rupestre, p. 24-27.
J. Clottes: Los facsímiles de Niaux y Rèseau Clastres en el Parque Pirineo de Arte Prehistórico, p. 28-29.
N. Stanley Price: Conservación y administración de sitios de arte rupestre en la Sierra de San Francisco, Baja California, México, p. 30-34.
A. Fernández Distel: El Congreso Internacional de Arte Rupestre NEWS 95 (Italia), p. 35-37.
R. Querejazu Lewis: Simposio Internacional de Arte Rupestre Andino, p. 38-40.
J. Chacama y L. Briones: Arte rupestre en el desierto tarapaqueño, norte de Chile, p. 41-51.
M. Strecker: Diez años SIARB, p. 52-54.
F. Taboada, C. Rivera C. y M. Michel L.: Las pinturas rupestres de Naranjani, Prov. Inquisivi, Depto. de La Paz, Bolivia, p. 55-62.
M. Strecker: Reseña: The rock paintings of the Upper Brandberg, Vol. I-III, por Harald Pager (1989, 1993, 1995), p. 68-69.
C. Kaifler: Reseña: Arte Paleolítico, por T. Chapa Brunet y M. Menéndez Fernández (eds., 1994), p. 69-70.
M. Strecker: Reseña: Grotte Chauvet, por J.-M. Chauvet et al. (1995), p. 70.
M. Strecker: Reseña: Rock Art Studies in the Americas, por J. Steinbring (ed., 1995), p. 70-71.
M. Strecker: Reseña: The Petroglyphs of the Lesser Antilles, por S. N. Dubelaar (1995), p. 71-72.

**Boletín Nº 11** (noviembre de 1997, 97 p.) incluye informes sobre el Congreso Internacional de Arte Rupestre (Cochabamba, abril de 1997) y los siguientes artículos:
John Greer: El arte rupestre del sur de Venezuela: una síntesis, p. 38-52.
Isabelle Daillant: La Salina de los Chimanes y la destrucción de sus petroglifos, p. 53-67.
Carlos Kaifler: Yanamí, un sitio de arte rupestre en el Depto. de Santa Cruz, p. 68-75.
Carlos y Lilo Methfessel: Arte rupestre en la "Ruta de la Sal" a lo largo del Río San Juan del Oro, p. 76-84.

**Boletín Nº 12** (septiembre de 1998, 100 p.) incluye los siguientes artículos:
M. Lazarovich: Sitio arqueológico de Santa Rosa de Tastil, Salta, Argentina – Monumento Histórico Nacional, p. 10-12.
Mario Consens: Nueva aproximación al arte rupestre de la cuenca del Río de La Plata, p. 18-25.
Robert G. Bednarik: Cúpulas: el arte rupestre más antiguo que se ha preservado, p. 26-35.
Carlos y Lilo Methfessel: Cúpulas en rocas de Tarija y regiones vecinas. Primera aproximación, p. 36-47.
Roy Querejazu Lewis: Tradiciones de cúpulas en el

departamento de Cochabamba, p. 48-58.
Albert Meyers: Las campañas arqueológicas en Samaipata, 1994-1996. Segundo informe de trabajo, p. 59-86.
M. Strecker: Reseña: Arte Prehistórico de América, por J. Schobinger (1997), p. 92-94.
A. Fernández Distel: Reseña: Serranópolis II. As pinturas e gravuras dos abrigos, por P. Schmitz et al. (1997), p. 94-95.
A. Fernández Distel: Reseña: As pinturas do projeto Serra Geral, sudoeste da Bahia, por P. Schmitz et al. (1997), p. 95- 96.
M. Strecker: Reseña: Journey through the Ice Age, por P. Bahn y J. Vertut (1997), p. 96-97.
C. Kaifler: Indian Rock Art and its Global Context, por K. Kumar Chakravarty y R. Bednarik (1997), p. 97.

**Boletín Nº 13** (octubre de 1999, 80 p.) incluye los siguientes artículos:
B. Murray: IRAC 99. Reporte de actividades del 12º Congreso Internacional de Arte Rupestre, p. 21-22 .
T. Lenssen-Erz: ¿Atacan los osos polares a los pingüinos? La investigación en el norte y sur de Africa, p. 23-28.
Muñoz C.: Estado actual de las investigaciones en arte rupestre colombiano, p. 29-45.
P. Clarkson, L. Briones, G. Johnson, W. Johnson y E. Johnson: La percepción de geoglifos por visión aérea, p. 46-52.
Kaifler: Los petroglifos de Capinsal, Depto. de Santa Cruz, Bolivia, p. 53-63.
R. Querejazu Lewis: La Virgen de la Purísima - continua el arte rupestre de Palmarito, p. 64-66.

**Boletín Nº 14** (septiembre del 2000, 88 p.) incluye los siguientes artículos:
A. Prous: Parque Nacional Peruaçu, Minas Gerais, Brasil, p. 12-14.
Künne: Proyecto de ley sobre arte rupestre en Panamá, p. 15-16.
M. Hernández Llosas: Simposio Arqueología del Arte, Córdoba 1999, p. 17-18.
M. Künne y A. Blanco: La documentación de petroglifos en el valle de El General, Costa Rica, p. 20-24.
P. Kaulicke et al.: La estación Alto de las Guitarras, Depto. La Libertad, Costa Norte del Perú, p. 25-28.
M. Podestá, M. Onetto y D. Rolandi: Cueva de las Manos del Río Pinturas (Argentina) - Patrimonio de la Humanidad, p. 29-42.
R. Cordero, J. Pinto e I. Salazar: Los petroglifos de Piso Firme en el oriente boliviano, p. 43-58.
S. Avilés: Perfil de proyecto para la conservación de la roca esculpida de Samaipata, p. 59-69.
F. Moll: Ideas para medidas de preservación del cerro esculpido "El Fuerte", Samaipata, Bolivia, p. 70-71.
E. Charola y F. Henriques: Consideraciones sobre la conservación de la roca esculpida del Fuerte de Samaipata, Bolivia, p. 72-75.
M. Strecker: Reseña: The Archaeology of Rock Art, por C. Chippindale y P. Taçon (1998), p. 82-83.
M. Strecker: Reseña: El arte rupestre del antiguo Perú, por J. Guffroy (1999), p. 83-84.

**Boletín Nº 15** (octubre del 2001, 90 p.) incluye informes sobre el V Simposio Internacional de Arte Rupestre (Tarija, septiembre del 2000) y los siguientes artículos:
M. Michel López y L. Methfessel: Sama, Tarija: arqueología y arte rupestre, p. 21-23.
M. Künne: I curso universitario del arte rupestre en América Central, p. 23-24.
M. Strecker y F. Taboada: Calacala, Monumento Nacional de arte rupestre, p. 40-62.
M. Podestá y D. S. Rolandi: Marcas en el desierto. Arrieros en Ischigualasto (San Juan, Argentina), p. 63-73.
F. Taboada: Reseña: El arte rupestre de la cuenca del río Mizque, por R. Querejazu Lewis (2001), p. 81.
M. Strecker: Reseña: Actas y Memorias del XI Congreso Nacional de Arqueología Argentina, 4ª parte (1997) / Arte en las Rocas, por M. Podestá y M. de Hoyos (eds., 2000), p. 81-83.
J. Schobinger: Reseña: Les chamanes de la préhistoire, por J. Clottes y D. Lewis-Williams (2ª ed. aumentada 2001), p. 83-84.
M. Strecker: Reseña: Legacy on the rocks, the prehistoric hunter-gatherers of the Matopo Hills, Zimbabwe, por E. Parry (2000), p. 85.

**Boletín Nº 16** (octubre del 2002, 90 p.) incluye los siguientes artículos:
J. Lasheras et al.: El nuevo museo de Altamira, p. 23-28.
J. B. Belardi y R. A. Goñi: Distribución espacial de motivos rupestres en la cuenca del lago Cardiel (Patagonia Argentina), p. 29-38.
R. Hostnig: Interrogantes sobre las piedras grabadas en templos coloniales del sur del Perú, p. 39-46.
P. Lima, R. Cordero, M. Strecker y F. Taboada: Los petroglifos de Quila Quila, Chuquisaca, Bolivia, p. 47-76.

**Boletín Nº 17** (octubre del 2003, 100 p.) incluye los siguientes artículos:
R. Hostnig: Macusani, Repositorio de arte rupestre

milenario en la Cordillera de Carabaya, Puno – Perú, p. 17-35.
M. Strecker: Arte rupestre de Betanzos, Depto. de Potosí, Bolivia. Aproximación a su cronología, p. 36-53.
P. Lima, J. M. López, M. Maldonado y W. Castellón: Prospección arqueológica en la cuenca de Calacala, Depto. de Oruro, Bolivia. Resultados preliminares, p. 54-65.
V. Mendoza E.: Proyecto de preservación del arte rupestre de Inkamachay y Pumamachay (Chuquisaca, Bolivia), p. 66-81.

**Boletín Nº 18** (octubre del 2004, 88 p.) incluye los siguientes artículos:
M. Strecker: VI Simposio Internacional de Arte Rupestre, Jujuy, Argentina, p. 23-27.
L. Ribeiro: Noticias de las investigaciones en arte rupestre prehistórico brasileño (2002 a 2004), p. 28-30.
R. Ventura y L. Quirós: Petroglifos de Menocucho: Un nuevo sitio rupestre en el valle de Moche, p. 31-39.
R. Hostnig: Arte rupestre postcolombino de la Provincia Espinar, Cusco, Perú, p. 40-64.
A. Fernholz, M. Strecker y F. Taboada: Pinturas Rupestres de Sorata, Depto. de La Paz, Bolivia, p. 65-70.
R. Cordero: Las Pinturas Rupestres de Sincho de Gallo, Las Lauras, Mairana (Santa Cruz, Bolivia), p. 71-75

**Boletín Nº 19** (octubre del 2005, 88 p.) incluye los siguientes artículos:
R. Hostnig y M. Strecker: I Simposio Nacional de Arte Rupestre – Cusco, Perú 2004, p. 19-23.
M. Künne: Nuevos estudios y enfoques sobre los petrograbados de Panamá, p. 24-27.
M. van Hoek: Los petroglifos de Muralla y Pakra, valle de Pisco, p. 28-37.
P. Cruz: El lado oscuro del mundo. Una cartografía de la percepción de los sitios arqueológicos en los andes meridionales (Laguna Blanca, Catamarca – Argentina, y Potosí – Bolivia), p. 38-48.
J. Loubser y F. Taboada: Conservación en Incamachay: limpieza de graffiti, p. 49-57.
C. Kaifler: Los petroglifos de Huirapucuti, Charagua, Depto. de Santa Cruz, Bolivia, p. 58-74.

**Boletín Nº 20** (noviembre del 2006, 106 p.) incluye los siguientes artículos:
C. Kaifler: Los petroglifos del sitio La Cruz, Mutún, Depto. de Santa Cruz, Bolivia, p. 18-45.
R. Hostnig: Distribución, iconografía y funcionalidad de las pinturas rupestres de la época Inca en el departamento del Cusco, Perú, p. 46-76.
F. Gallardo et al.: Nuevas perspectivas en el estudio del arte rupestre en Chile, p. 77-87.
J. Schobinger: Reseña: A. M. Pessis, Imagen da Pré-história. Parque Nacional Serra da Capivara (2003), p. 96-97.
J. Schobinger: Reseña: El Arte Rupestre de Argentina Indígena (3 tomos, Buenos Aires 2005), p. 97-98.
A. Prous: Reseña: T. Heyd y J. Clegg, eds., Aesthetics and Rock art (2005), p. 100-101.

**Boletín Nº 21** (noviembre del 2007, 105 p.) incluye los siguientes artículos:
S. Calla M.: Documentación de las pinturas de la cueva de Juan Miserandino, Reserva Municipal del Valle de Tucavaca, Depto. de Santa Cruz, p. 17-37.
F. Taboada: Diagnóstico de conservación del Sitio Juan Miserandino, Municipio de Roboré, Depto. de Santa Cruz, p. 38-45.
F. Taboada: Registro y diagnóstico de conservación de las pinturas de la cueva de Mataral, Depto. de Santa Cruz, p. 46-67.
Rainer Hostnig: Hallazgos recientes en el Valle del Vilcanota, Cusco, refuerzan la hipótesis sobre existencia de arte rupestre Inca, p. 68-75.
M. van Hoek: Petroglifos chavinoides cerca de Tomabal, Valle de Virú, Perú, p. 76-88.
J. Schobinger: Reseña: D. Fiore y M. Podestá, eds., Tramas en la Piedra. Producción y usos de arte rupestre (2007), p. 96-98.

**Boletín Nº 22** (noviembre del 2008, 100 p.) incluye los siguientes artículos:
F. Taboada: El arte rupestre de la Cueva de Paja Colorada, Municipio de Moro Moro, Depto. de Santa Cruz, p. 17-40.
I. Wainwright y M. Raudsepp: Identificación de pigmentos de pinturas rupestres de Paja Colorada, Prov. Vallegrande, Depto. de Santa Cruz, p. 41-45.
R. Hostnig: El patrimonio rupestre de Macusani-Corani en la Provincia de Carabaya, Puno, no está a salvo. Campaña en curso para evitar su destrucción, p. 46-56.
R. Hostnig: Una nueva mirada a las pinturas rupestres de Quellkata en el Departamento de Puno, Perú, p. 57-67.
M. Sepúlveda: Pinturas rupestres de la Precordillera de Arica (norte de Chile). Re-evaluación a 40 años de la obra pionera de Hans Niemeyer, p. 68-79.
M. Strecker, C. y L. Methfessel: Las representaciones de animales felínicas en el arte rupestre del sur de Bolivia, p. 80-85.

**Boletín Nº 23** (octubre del 2009, 91 p.) incluye los siguientes artículos:

M. Strecker: El Congreso "Global Rock Art", São Raimundo Nonato, Piauí, Brasil 2009, p. 22-24.

R. Hostnig: Sumbay: a 40 años de su descubrimiento para la ciencia, p. 25-48.

R. Mark y E. Billo: Recientes aplicaciones del mejoramiento digital de imágenes en la documentación de Arte Rupestre de Bolivia, p. 49-58.

M. Strecker, F. Taboada, C. Rivera y P. Lima: El Parque Arqueológico de Lajasmayu, Betanzos - avances de proyecto, p. 59-71.

J. Elizaga y R. Hostnig: Grabados de manos en la Meseta Tutacachi, Departamento de Oruro, Bolivia. Primera aproximación, p. 72-81.

**Boletín Nº 24** (noviembre del 2010, 102 p.) incluye los siguientes artículos:

M. Strecker y R. Hostnig: Una modalidad estilística peculiar de petroglifos en el Sur del Perú, p. 21-50.

M. Corbalán et al.: Rocas grabadas en las Verdes Yungas. Medidas de protección en torno al petroglifo de Piedra Pintada, San Pedro de Colalao (Tucumán, Argentina), p. 51-59.

R. Mark y M. Strecker: Aplicaciones del mejoramiento digital de imágenes en la documentación de Arte Rupestre de Betanzos, Bolivia, p. 60-67.

P. Lima y F. Taboada: El arte rupestre de Caraviri, Chuquisaca - Bolivia y su posible relación con la ritualidad y el movimiento de poblaciones, p. 68-86.

**Boletín Nº 25** (noviembre del 2011, 102 p.) incluye los siguientes artículos:

T. Gisbert, M. Podestá y J. Clottes: Felicitaciones a la SIARB por su 25 Aniversario, p 18-19.

F. Taboada, M. Strecker, P. Lima y C. Rivera: 25 Años SIARB – logros, desafíos, proyecciones, p. 20-42.

C. Kaifler: Las pinturas rupestres de Yacuses, Depto. de Santa Cruz, Bolivia, p. 43-64.

F. Taboada: Chirapaca: Reflexiones a partir del mejoramiento de las imágenes fotográficas, p. 65-70.

M. Strecker, R. Saavedra y R. Mark: El arte rupestre de Lik'ichiri Cueva, Betanzos, Depto. de Potosí, Bolivia, p. 71-81.

L. Ferraro y M. Strecker: VIII Simposio Internacional de Arte Rupestre, Tucumán, Argentina (2010), p. 82-83.

A. R. Martel y P. S. Escola: Bloques y arte rupestre en la quebrada de Miriguaca Depto. Antofagasta de la Sierra, Catamarca, Argentina), p. 84-92.

J. A. Lasheras, P. Fatás y F. Allen: Arte rupestre en Paraguay: sitios con grabados de estilo de pisadas asociados a industria lítica sobre lascas planoconvexas, p. 93-100.

**Boletín Nº 26** (octubre del 2012, 93 p.) incluye los siguientes artículos:

El Congreso Internacional "Arqueología y Arte Rupestre – 25 Años SIARB", p. 19-32.

M. Strecker, L. Methfessel, C. Rivera, F. Taboada y P. Lima: Caminos destruyen sitios de arte rupestre en Bolivia, p. 33-40.

C. Methfessel, L. Methfessel y M. Strecker: Representaciones de serpientes en el sur de Bolivia – una aproximación preliminar, p. 41-54.

M. Strecker: El Arte Rupestre de Lik'ichiri Cueva, Betanzos, Depto. de Potosí – nota adicional, p. 55.

R. Hostnig: Pinturas rupestres postcolombinas de la región de Escoma, Depto. de La Paz, Bolivia, p. 56-58.

J. Guffroy: Checta, un sitio de petroglifos en la costa central del Perú, p. 59-74.

**Boletín Nº 27** (noviembre del 2013, 124 p.) incluye los siguientes artículos:

M. Podestá: Uruguay: estudio comparativo de la localidad rupestre de Chamangá, p. 17-19.

M. Strecker y W. B. Murray: El Congreso Internacional de ARARA/IFRAO 2013, p. 22-23.

N. Franklin: Novedades de arte rupestre de Australia: perspectivas de las investigaciones recientes, administración y conservación, p. 24-31.

F. Taboada, C. Rivera, P. Lima, M. Strecker y M. L. Soux: El proyecto del arte rupestre de Peñas, Prov. Los Andes, Depto. de La Paz, p. 32-45.

R. Cordero, M. Strecker, M. Muñoz y M. L. Choque: El arte rupestre de Chaupisuyo (Municipio Morochata, Depto. de Cochabamba) - una aproximación preliminar, p. 46-66.

F. Fauconnier: Los grabados de La Pintada (Depto. de Chuquisaca, Proyecto Río San Juan del Oro), p. 67-86.

M. A. Arenas: Significantes rupestres coloniales del sitio Toro Muerto (Chile), p. 87-104.

**Boletín Nº 28** (julio del 2014, 95 p.) incluye los siguientes artículos:

M. Strecker, R. Hostnig y M. Sepúlveda: Jean Guffroy (1949-2013), Pionero en los estudios del arte rupestre peruano, p. 26-29.

F. Taboada, M. Strecker, C. Kaifler y P. Lima: Infraestructura en sitios de arte rupestre - ¿protección o destrucción?, p. 30-42.

L. Methfessel, C. Methfessel y M. Strecker:

Representaciones de vulvas en el arte rupestre del sur de Bolivia, p. 43-56.
P. Cruz y A. Martínez: Signos, significantes y sentidos furtivos. Los grabados rupestres de Cangrejillos (Provincia de Jujuy, Argentina), p. 57-77.

**Boletín Nº 29** (julio del 2015, 105 p.) incluye los siguientes artículos:
P. Kaulicke, E. Tsurumi y C. Morales Castro: Arqueología y paisaje del arte rupestre formativo en la costa norte del Perú, p. 18-24.
A. Prous: X Simposio Internacional de Arte Rupestre, Teresina, Brasil 2014, p. 25-27.
M. Arenas, P. Lima, C. Tocornal y L. Alvarado: El arte rupestre de Q'urini, Oruro - Bolivia. Estudio preliminar, p. 28-50.
Pablo Cruz: Tatala Purita o el influjo del rayo. Arte rupestre anicónico en las altas tierras surandinas (Potosí, Bolivia), p. 51-70.
S. Pastor, A. Recalde, L. Tissera, M. Ocampo, G. Truyol, S. Chiavassa-Arias: Chamanes, guerreros, felinos: iconografía de transmutación en el noroeste de Córdoba (Argentina), p. 71-85.

**Boletín Nº 30** (julio del 2016, 104 p.) incluye los siguientes artículos:
M. Strecker y W. B. Murray: Congreso internacional de arte rupestre, Cáceres, España 2015, p. 27-30.
G. Muñoz, J. Trujillo T. y C. Rodríguez: Los proyectos de GIPRI 2011- 2015. Procesos de investigación del arte rupestre de Colombia, p. 31-35.
V. Meier, Z. Guerrero, E. Cerrillo-Cenca y M. Sepúlveda: Pinturas rupestres de la precordillera de Arica (norte de Chile). Nuevos avances y síntesis preliminar para cuenca del río Tignamar, p. 36-47.
M. Strecker, R. Cordero y R. Saavedra: La cueva Inka Qaqa y sus representaciones policromas en el contexto del arte rupestre de Betanzos, Potosí, Bolivia, p. 48-67.
M. C. Rivet: Arte en contextos chullparios. Primera aproximación a las manifestaciones rupestres de Coranzulí (Jujuy, Argentina), p. 68-83.

**Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano - ISSN 1017-4354**

**Nº 1.** Diciembre de 1987, 72 p., resumen en inglés.
Matthias Strecker: **Arte Rupestre de Bolivia.** - Edición agotada.

**Nº 2.** Diciembre de 1988, 72 p., resumen en inglés.
Carlos J. Gradin y Juan Schobinger: **Nuevos Estudios del Arte Rupestre Argentino.**

**Nº 3.** Julio de 1992, 231 p., resumen en inglés.
Roy Querejazu Lewis (ed.): **Arte Rupestre Colonial de Bolivia y Países Vecinos.**

**Nº 4.** Abril de 1995, 162 p., resumen en inglés, índice geográfico y temático.
Matthias Strecker y Freddy Taboada (eds.): **Administración y Conservación de Sitios de Arte Rupestre.**

**Nº 5.** Febrero de 1997, 111 p.
Matthias Strecker (ed.): **Congreso Internacional de Arte Rupestre, Cochabamba, abril de 1997 - Documentos.**

**Nº 6**. Septiembre de 2002. 157 p., resúmenes en inglés
Freddy Taboada y Matthias Strecker, eds.: **Documentación y Registro de Sitios de Arte Rupestre.**
**Actas de la Sección 1 del V Simposio Internacional de Arte Rupestre, Tarija, septiembre de 2000.**
157 p., 113 ilustraciones (fotos, dibujos, mapas, etc.), 1 dibujo desplegable formato 95 x 26 cm.
Precio incluyendo envío aéreo: Bolivia y otros países latinoamericanos - $US 25, otros países - $US 29.

**Nº 7**. Mayo de 2012. 143 p., textos en gran parte en español e inglés.
Matthias Strecker (ed.): **Congreso Internacional "Arqueología y Arte Rupestre – 25 años SIARB" (La Paz, Bolivia, 25-29 de junio, 2012). Documentos**.

**Nº 8**. Mayo de 2016. 258 p., incluyendo 33 tablas a color.
Matthias Strecker (ed.): **Arte Rupestre de la Región del Lago Titicaca (Perú y Bolivia).**
Precio incluyendo envío: Bolivia - $US 25, otros países latinoamericanos - $US 30, otros países - $US 40.

**Otras publicaciones de la SIARB:**

Roy Querejazu Lewis: **El arte rupestre de la cuenca del río Mizque**. 182 p., mapas, numerosas fotos, 18 fotos a color. Universidad Mayor de San Simón, Prefectura del Depto. de Cochabamba, SIARB. 2001.

Matthias Strecker: **Rocas que hablan. Arte rupestre en Bolivia y en los Estados Unidos de América. Material didáctico para alumnos y profesores.** 20 p. SIARB y Embajada de los EE.U.U. en Bolivia. 2004.

Matthias Strecker: **El Parque Arqueológico de Incamachay – Pumamachay. Una guía para visitantes. The archaeological park of Incamachay – Pumamachay. A visitors' guide**. 25 p. SIARB. 2004.

SIARB – H. Alcaldía de Sucre: **El Parque Arqueológico de Incamachay – Pumamachay.** DVD. 2006.

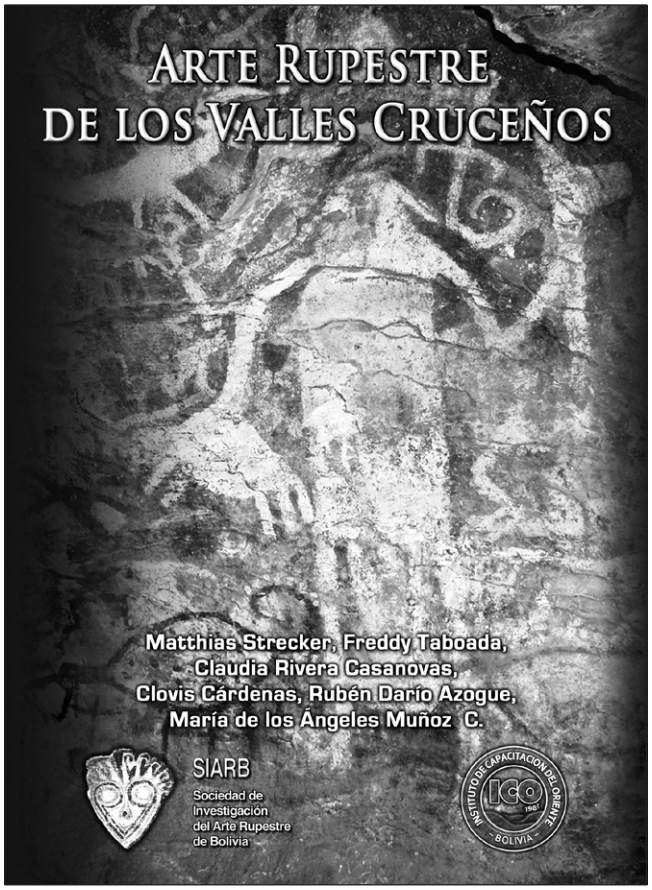
Matthias Strecker (ed.): **Arqueología y Arte Rupestre de Bolivia.** CDRom. SIARB. 2007.

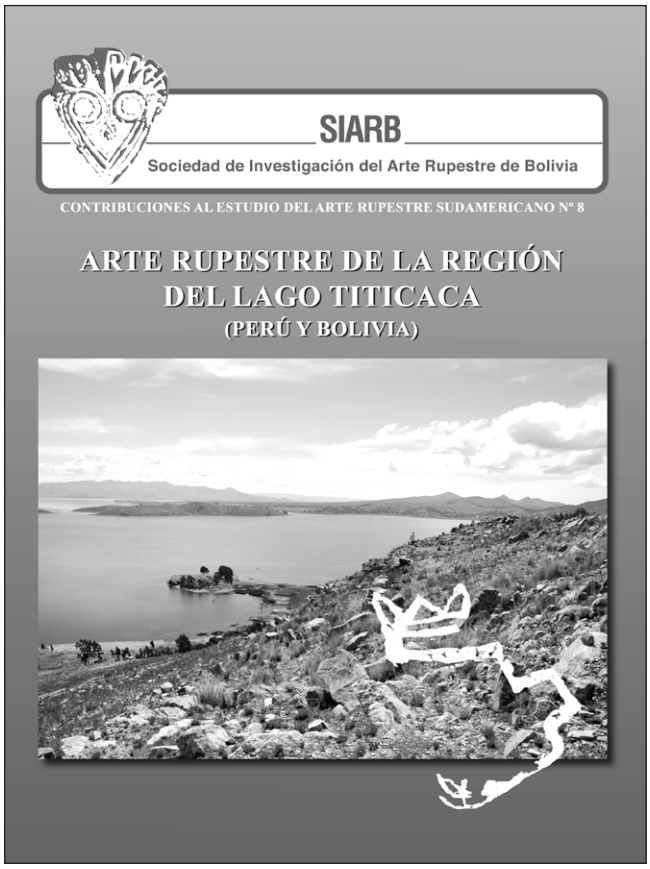
Matthias Strecker: **Arqueología y arte rupestre de Moro Moro. La cueva de Paja Colorada.** SIARB. 2008

M. Strecker, C. Rivera, F. Taboada y P. Lima: **Lajasmayu, Betanzos, Depto. de Potosí. Arqueología y Arte Rupestre. Guía para visitantes. Visitors' Guide Book**. 29 p. SIARB, H. Alcaldía de Betanzos. La Paz 2010.

F. Taboada, M. Strecker, C. Rivera, P. Lima, M. L. Soux y T. Villegas de Aneiva: **Peñas. Historia, Arqueología y Arte Rupestre. Guía para visitantes. Visitors' Guide Book**. 28 p. SIARB, Comunidad de Peñas, H. Alcaldía de Batallas, Ministerio de Relaciones Exteriores de Alemania. La Paz 2013.

M. Strecker y C. Cárdenas (eds.): **Arte rupestre de los valles cruceños**. 223 p. SIARB, ICO. La Paz 2015.



# Instrucciones para autores

***Caracterización del Boletín de la SIARB:***

El Boletín de la SIARB es una revista anual especializada en temáticas del estudio del arte rupestre prehistórico, histórico y etnográfico, particularmente de los países sudamericanos. Incluye noticias, informes sobre eventos y proyectos, artículos (estudios), bibliografía con datos de nuevas publicaciones relevantes y reseñas. Desde el Nº 27 (2014) el Boletín se imprime en julio.

Las noticias pueden tener una extensión de hasta una página. Los artículos deben ser trabajos originales e inéditos, de un alto valor científico. Se publican en español, con breve resumen en español e inglés, además palabras claves en español e inglés. Preferimos artículos de un texto de hasta 10 páginas, aparte de ilustraciones (hasta 15 figs.).

Los autores son responsables del contenido de sus contribuciones, la exactitud de las citas y referencias bibliográficas y el derecho legal de publicar el material propuesto, por lo que deben contar anticipadamente con el permiso para reproducir figuras y datos. Cada autor de un artículo recibirá un ejemplar de la revista.

***Envío de los trabajos:***

No hay fecha establecida para el envío de los trabajos. Se solicita a los autores enviar su material al Editor Matthias Strecker por correo electrónico incluyendo las ilustraciones (tablas, cuadros y gráficos) en alta resolución, no insertas en el texto. Se debe adjuntar una lista completa de las ilustraciones, un resumen en español e inglés y hasta cinco palabras claves. Según el tamaño del artículo, el resumen puede abarcar unas 3-8 líneas.

Los textos deben escribirse con *Times New Roman*, punto 10, interlineado: sencillo (los títulos con punto 16). Hay que tener especial cuidado con la bibliografía que debe seguir el siguiente modelo:

***Bibliografía - Monografías de un autor o varios autores:***

Siqueira, Antonio Juraci y Mario Baratta
2012 Itaí a carinha-pintada. Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém, Brasil.

***Bibliografía - Artículos en revistas o libros:***

Bahn, Paul, Francisco Muñoz, Paul Pettitt y Sergio Ripoll
2004 New discoveries of cave art in Church Hole (Creswell Crags, England). En: Antiquity, Vol. 78 Nº 300 (June 2004), http://antiquity.ac.uk/ (Project Gallery)

Santos Escobar, Roberto
1990 Los yungas de Larecaja: reflexiones sobre la etnia del valle, siglos XV y XVI. En: Larecaja. Ayer, hoy y mañana: 155-169. Comité Organizadora del IV Centenario de Larecaja. La Paz.

***Evaluación y publicación de los trabajos:***

Todos los artículos seleccionados por los editores (Informes y Estudios) son revisados por uno o varios miembros del Consejo Editorial y otro evaluador en una evaluación interna y externa que podrá tomar varios meses. Una vez concluida la evaluación, se informará a los autores si su trabajo ha sido aceptado para la publicación en un próximo número de la revista, con o sin modificaciones, o si no nos vemos en condiciones de publicarlo. Debido a la periodicidad del Boletín (un solo número al año), es posible que un artículo aceptado sea publicado recién dentro de dos años.

Este boletín se terminó de imprimir
el 30 de junio de 2017
en los talleres de
Producciones
CIMA
La Paz - Bolivia