



ISSN 1017 - 4346

SIARB

Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia

Boletín N° 18



Arte Rupestre Postcolombino de la Provincia Espinar, Cusco, Perú

Introducción

Luego del asesinato del Inca Atahualpa en Cajamarca y la rauda desintegración del imperio incaico, se instaló en el Perú, tras acabarse las guerras intestinas de los pizarristas y almagristas hacia fines de los años 40 del siglo XVI, el régimen colonial español. Con la implantación del nuevo orden, - ya se ha vuelto común mencionarlo -, la vida de los pueblos andinos fue trastocada profunda y traumáticamente en lo político, económico, tecnológico y religioso. Las antiguas prácticas religiosas y costumbres ancestrales como el baile y el canto ritual llegaron a ser satanizados por la iglesia católica, mientras que otras simplemente cayeron en desuso. El abandono de los ritos, técnicas y símbolos prehispánicos o su hibridación con los europeos que progresivamente invadieron el Perú, alcanzó también el campo artístico y artesanal, sea la alfarería, la textilera, el arte de tallar la piedra y el arte rupestre, donde éste seguía vigente o existían antecedentes de tiempos pretéritos.

La pintura rupestre y el grabado en roca, como sistema de comunicación visual, aunque lograron sobrevivir la embestida cultural, experimentaron notorias modificaciones en cuanto a su iconografía, el empleo de las técnicas, a su estilo, su significado y función, y a menudo también en relación al emplazamiento escogido. En algunas zonas, donde en los siglos o milenios anteriores a la invasión española se había discontinuado el arte rupestre, éste fue retomado por los pobladores y los ayudantes locales del clero para difundir la cruz como símbolo de la religión católica o para plasmar sobre las rocas con pincel o con cincel el impacto visual y las impresiones que debe haber causado en los lugareños la confrontación con lo desconocido, con los objetos y costumbres novedosas traídas de ultramar o los conflictos bélicos que en determinados momentos de la historia perturbaban la paz en las provincias. Este arte rupestre de los tiempos históricos, presente seguramente en muchos lugares del Perú, aún no ha recibido la debida atención por parte de los estudiosos de la materia, razón por la cual desconocemos su distribución geográfica, su cronología, sus expresiones estilísticas y en parte también su función y significado.

En el presente artículo doy a conocer el primer resultado de una investigación sobre el arte rupestre postcolombino de la provincia cusqueña Espinar, región en el suroriente peruano que alberga una concentración extraordinaria de sitios rupestres de las épocas colonial y re-

publicana, en su mayoría inéditos. También quisiera motivar a los investigadores del arte rupestre peruano a incluir en sus estudios la documentación, el análisis y la interpretación de las manifestaciones rupestres postcolombinas, revirtiendo con ello la tendencia de menospreciar las expresiones más recientes de esta tradición cultural milenaria que es el arte rupestre.

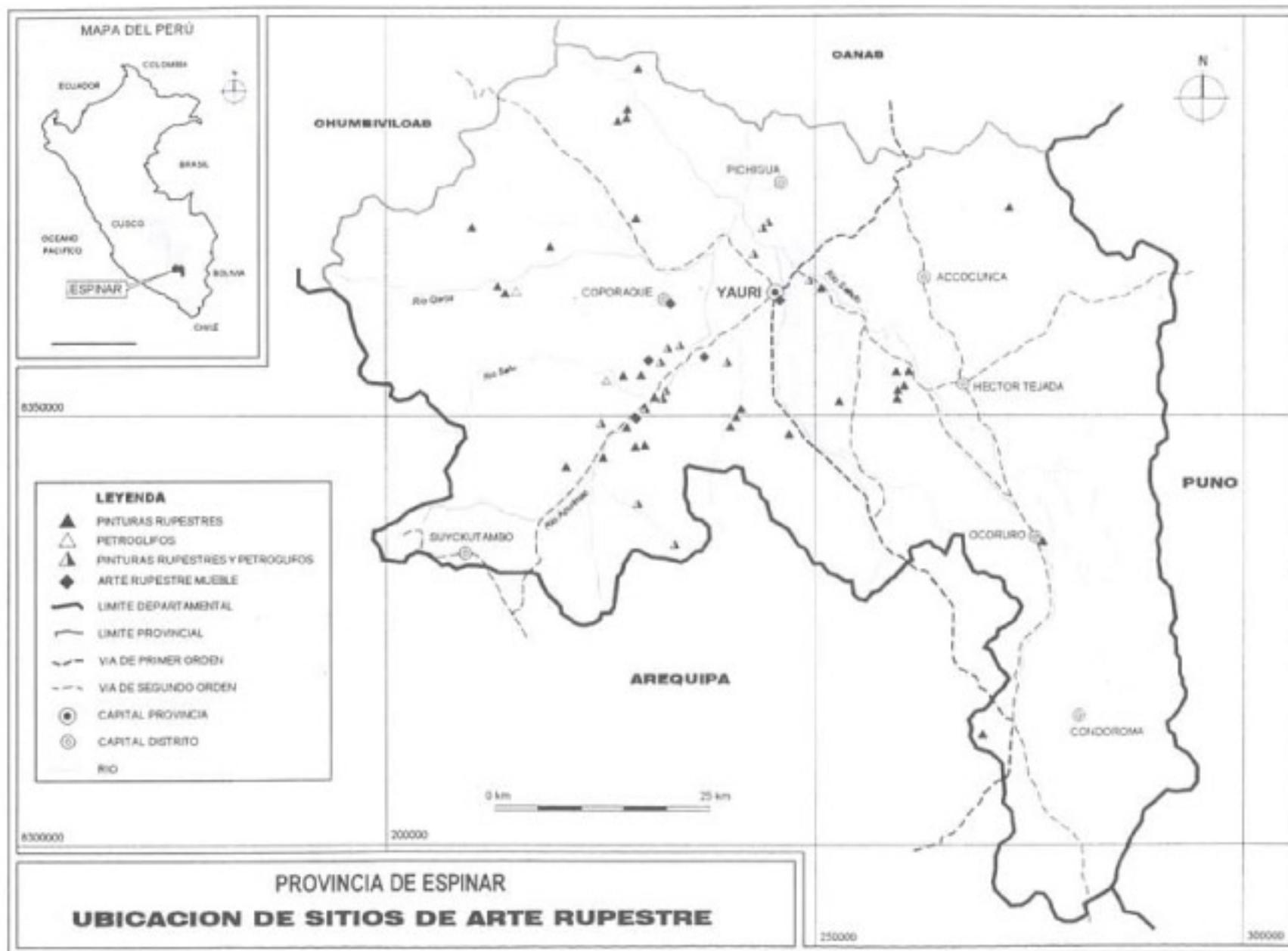
Espinar, territorio de los Kanas

Espinar es una de las llamadas provincias altas del departamento Cusco, ubicada en el extremo sureste y colindante hacia el sur con el departamento vecino de Arequipa y al este con las provincias Melgar y Lampa del departamento de Puno. Sus alturas oscilan entre los 3800 y 5200 m.s.n.m., con una altura promedio de 3950 m.s.n.m., por lo que su clima es frío y seco, propio de la puna.

El río Apurímac, encañonado al igual que los demás cursos de agua en los tramos inferiores de su recorrido, atraviesa la provincia de sur a norte, siendo sus tributarios de más caudal el río Salado y el Queros. Las extensas planicies que ocupan la parte central de la provincia, se encuentran rodeadas por altas montañas hacia el este, sur y oeste. Geológicamente, la provincia pertenece a la formación Yauri, conformada por tobas volcánicas de color rojo, gris y blanquecino que afloran en los acantilados de las numerosas quebradas y en lugares que por sus características peculiares han recibido el nombre popular de "bosques de piedra". Son rocas relativamente blandas, sujetas a erosión hídrica y eólica, lo que ha dado lugar a la formación de numerosos abrigos rocosos en sus bases. En zonas donde aflora roca calcárea (Hutu, Achahui), no es raro encontrar las típicas cavernas del denominado *karst*.

Espinar dista del Cusco 215 km, empleando la carretera troncal Sicuani-Yauri-Condoroma-Arequipa. De ésta salen ramales secundarios que interconectan los centros poblados y caseríos de la provincia. Otra ruta, de 224 km de largo, es la que partiendo del Cusco, une a Paruro con Santo Tomás y pasando por Velille llega a Coporaque y finalmente a Yauri.

La provincia está dividida en ocho distritos: Coporaque, Condoroma, Pallpata, Pichigua, Alto Pichigua, Occoruro, Suyckutambo y Espinar. La capital Yauri, de ubicación estratégica en el centro de la provincia y siendo un



área de confluencia de los distritos circundantes, se ubica a 3950 m.s.n.m. y tiene una población de aproximadamente 20.000 habitantes.

La actividad principal de la población es la ganadería de vacunos, ovinos y camélidos. Sigue en importancia la minería de cobre (Empresa Tintaya), de plomo y oro (Condoroma y San Miguel en Suykutambo) y el comercio. Las minas de Condoroma ya fueron explotadas artesanalmente durante la Colonia y durante siglos los pastores de la región transportaban sobre el lomo de sus llamas el estiércol encostado de los camélidos a los yacimientos mineros donde fue requerido como combustible para el derretimiento de los metales extraídos.

La presencia humana en lo que ahora es la provincia de Espinar, se remonta al período arcaico o inicial, cuando grupos de cazadores-recolectores habitaban las cuevas y abrigos al pie de los farallones o afloramientos rocosos, dejando como huellas de su paso numeroso material lítico como producto de la fabricación de instrumentos, abundantes restos óseos así como pinturas rupestres que nos hablan de su principal actividad económica y base de subsistencia: la caza de camélidos silvestres y de venados.

Con la domesticación de la llama y alpaca hace aproximadamente 6 mil años, las extensas llanuras altiplánicas de Espinar se convirtieron en un recurso natural renovable de alto valor económico y en la base de la actividad pastoril para las trescientas generaciones de pastores de puna que se sucedieron a lo largo de los milenios hasta nuestros días.

Hacia el año 1000 d.C., luego de la desaparición de la cultura Huarí, el territorio fue ocupado por los Kanas, una etnia de los señoríos aymaras y cuya lengua fue el Aymara o Haque-anu. Los Kanas que tuvieron su centro Hatuncana o Kanamarca, cerca de Pichigua, y ocupaban el territorio en la margen izquierda del río Vilcanota, formaban una confederación con los Canchis. Ancocahua era su centro religioso y representaba, según Cieza de León, una de las más importantes huacas de Cusco. Según el mismo cronista, los pobladores de Ayaviri en la actual provincia puneña de Melgar "fueron de linaje y prosapia de los canas". (Cieza de León 1553, 1973: 224)

El territorio de los Kanas no se libró de los apetitos imperialistas incas que buscaron expandir los límites del incanato hacia el este y sur del Cusco. El primer inca quien lo intentó fue Sinchi Roca. Sin embargo, su ejército encontró una fuerte resistencia por parte de los Canchis y Kanas y tuvo que replegarse sin lograr su cometido. Recién Lloque Yupanqui, hacia el año 1260, logró conquistar a los Kanas y Collas y ampliar el imperio hasta el oeste del Collao. Wiracocha, por el año 1410 incursiona nuevamente en el

territorio de los Kanas, pero es recibido pacíficamente por lo que envió grandes presentes a los ídolos del templo de Aconcahua, donde sacrificaban llamas y alpacas en honor a sus muertos. (Cieza 1977: 152-155). Durante el incanato, Espinar llevaba el nombre de K'ana Wamani o K'ana K'iti.

Cieza, en su viaje por el país hacia fines de los años cuarenta del siglo XVI, entra en la provincia de los Kanas, donde entre otras cosas encontró todavía una escultura de piedra "del tamaño de un hombre, con su vestidura y una corona o tiara en la cabeza", la cual según él representaba al dios Kana llamado Ticiviracocha, "hacedor de todas las cosas criadas, ... y padre del sol", y no un apóstol cristiano con quien algunos lo identificaban. (Cieza 1553, 1973: 223-225; 1977: 18-23)

En el capítulo dedicado al dios Ticiviracocha, Cieza de León menciona que en el momento de su visita los pobladores de este lugar no habían escuchado aún la palabra del Santo Evangelio, pero que sus templos antiguos se encontraban profanados y que por todas partes estaba puesta la cruz gloriosa. (Cieza 1977: 21)

Esta información casi anecdótica proporcionada por el cronista es interesante, puesto que nos hace ver que la evangelización de los Kanas, encargada al clero secular, resultó ser un proceso relativamente lento en las primeras décadas postconquista, con una conversión paulatina de la población a la nueva religión introducida, mientras que el principal símbolo cristiano, la cruz, logró tener una difusión y asimilación más precoz.

En la época colonial, la intendencia del Cusco abarcaba los departamentos de Cusco y Apurímac y incluía el partido Canas y Canchis con su capital Tinta. Este partido comprendía las provincias actuales de Canas, Canchis y Espinar. Durante los primeros tres siglos de la colonia, el principal pueblo de Espinar fue Coporaque. En 1615, Coporaque figuraba como cabeza de curato y proveedora de fuerza de trabajo para la labranza en obrajes de Cusco y las minas de Potosí. La parroquia de Coporaque, en su condición de cabeza de doctrina, era el punto de partida para las visitas anuales del cura del pueblo a las capillas de puna. Coporaque, además, fue el centro de engorde para las mulas traídas de Salta a Cusco. (Glave 1990)

En 1645, el virrey Marqués de Mancera observa con preocupación la fuga de numerosos indios de sus reducciones y el creciente incumplimiento de la mita de Potosí. Entre 1600 y 1650 se había perdido el tercio de la población tributaria que ese año fue censado en 4391 tributarios indígenas en Pichigua, 3300 en Yauri y 1751 en Coporaque. En 1689, la quinta parte de la población de la zona de estudio fue reportada en Potosí. (Glave 1990: 105)

Piel (1967) menciona que la zona, compuesta por las tres reducciones Yauri, Pichigua y Coporaque, no tiene otro interés económico que alimentar con mitayos a la cercana mina de La Condorama y de mantener en el régimen de aparcería los ovinos, bovinos y camélidos que constituían el capital principal de las iglesias de las cofradías. El pastoreo de altura que allí se practicaba, constituyó la base esencial de su reproducción económica y étnica. La mita se cumplía en forma de labores mineras o de pastoreo con los rebaños de la iglesia o de las cofradías religiosas. Había a lo largo de la época colonial una fuerte influencia religiosa expresada en numerosas visitas pastorales dirigidas desde la sede episcopal Cusco. La marcada religiosidad se reflejaba también por el gran número de cofradías.

La primera referencia sobre conflictos sociales, que hayan estallado en acciones bélicas entre los contrincantes, datan de fines del siglo XVIII, cuando Espinar se había convertido en uno de los escenarios más sangrientos de la insurrección de José Gabriel Condorcanqui, cacique de Tungasuca, autoproclamado Inca Tupac Amaru II., contra los españoles por los abusos perpetrados. Varios capitanes del ejército rebelde provenían de la actual provincia Espinar, como Francisco Huambo Tupac, Nicolás Sanca y Diego Meza, este último mestizo, además un porcentaje importante de la población tomó parte en el movimiento revolucionario. Durante la guerra contra los españoles, Espinar se convirtió en el principal proveedor de carne de bovinos para los huestes revolucionarios. Tras la derrota del ejército rebelde, José Gabriel Condorcanqui y su familia, como es conocido, fueron cruelmente ejecutados en Cusco, el 18 de mayo de 1781.

Luego del aplastamiento de la revolución tupacamarista reinó una paz forzada de casi treinta y cinco años en la región, cuando, en 1814, Espinar nuevamente fue escenario de conflictos bélicos, esta vez a raíz de la sublevación emancipadora. Anselmo Andía logró sublevar los pueblos de Pichigua, Coporaque, Checca y Yauri contra la corona. Murió asesinado por un vecino español de Yauri. El territorio con sus numerosas quebradas, cañones y cuevas fue usado como refugio por las fuerzas revolucionarias.

Después de la independencia, las provincias altas entraron en un prolongado período de estancamiento, por la desaparición de la industria textil en Cusco y la desaparición de los circuitos comerciales Arequipa-Cusco y Potosí-Cusco.

En 1829, el partido se convirtió en las dos subprefecturas Canchis y Canas, esta última comprendiendo las actuales provincias de Canas y Espinar. Como capital de la Provincia Canas fue elegida San Juan Bautista de Coporaque, manteniendo este status hasta 1863, fecha en la que la capital se traslada al pueblo de Yanaoca. La nueva provincia tuvo los distritos de Yanaoca, Ch'eca, Languí,

Coporaque, Pichigua y Yauri. Espinar se segregó de la provincia de Canas en 1917 y el 22 de febrero del 1918 fue creada la actual provincia, sobre la base de una docena de haciendas que ejercían una fuerte influencia sobre la vida de los pobladores hasta su expropiación y conversión en comunidades campesinas a raíz de la Reforma Agraria del Gobierno Militar de Velasco Alvarado.

Espinar comparte con las provincias y departamentos vecinos un rico folklore en danzas, cantos y vestimentas, vinculado o no con fiestas religiosas, el carnaval u otras festividades. Según testimonios recogidos por Gorbak et al. (1962), aún se celebraba hasta mediados del siglo XX una batalla ritual entre comunidades del distrito Espinar, similar a la de Chiaraque y Tocto en la provincia vecina de Canas. Retornaré al tema de esas batallas más adelante por su interés para la interpretación de los enfrentamientos humanos representados en los paneles de arte rupestre de Espinar.

El arte rupestre espinarense: Antecedentes de investigación

El primer investigador que en los años 80 llamó la atención sobre manifestaciones de arte rupestre de Espinar, fue el arqueólogo cusqueño Fernando Astete, con su informe sobre las pinturas rupestres de *Ekowasi* en el cañón de Virginniyoc, cerca del complejo arqueológico Maukallaqta. La noticia del hallazgo de este pequeño panel, conformado por cazadores armados con dardos y por camélidos silvestres asociados en una escena de caza, fue recibido en los círculos de arqueólogos y antropólogos cusqueños con mucho interés, ya que fue tomado como un testimonio más de la temprana ocupación del departamento. (Astete 1983; Barreda 1995)

En 1987 y nuevamente en 1997, la arqueóloga Silvia Florez Delgado estudia algunas de las numerosas pinturas rupestres de *Torrene* y publica los resultados en la revista del Instituto Nacional de Cultura de Cusco. Centra su descripción en un panel con una escena de caza de camélidos silvestres y agrega un cuadro con dibujos de motivos coloniales sin llegar a discutirlos (Flores 1998).

En los resúmenes del Congreso Internacional de Arte Rupestre de Cochabamba, Bolivia, publicados por la Sociedad de Investigación de Arte Rupestre de Bolivia (SIARB) en 1997 (p. 86), aparece una breve mención de los sitios prehistóricos de *Hatun Kuru* y *Huisa Jaluyo*, ambos pertenecientes a la exhacienda Torrene, cuyas pinturas rupestres habían sido registradas por los arqueólogos Bejar y Flores de Cusco.

En 1999 el Plan Copesco, proyecto especial del entonces Consejo Transitorio de Administración Regional Cusco, lleva a cabo un primer inventario de los atractivos turísticos

de la provincia, dando cuenta de tres lugares con arte rupestre (*Maukallaqta*, *Pullpera* o *Titircani*, este último también llamado *Mallqui Huayco* y *Ocoruro*).

Raymundo Béjar, con financiamiento de la Minera Tintaya, realiza un inventario arqueológico de la zona minera que es publicado en forma de un brochure de lujo de corta circulación. Contiene varias fotografías de sitios rupestres ubicados en terrenos concesionados por la mina y en su zona de influencia.

Y en 2002, la Fundación Tintaya contrata a un equipo multidisciplinario bajo el liderazgo del arqueólogo cusqueño Walter Zanabria para llevar a cabo el primer registro arqueológico de Espinar, reportando un número importante de sitios de arte rupestre en casi todos los distritos.

El Proyecto Qapaq Ñan del INC-Cusco que tiene como uno de sus objetivos el de inventariar los restos arqueológicos asociados al camino inca, aportó algunos datos sobre sitios de arte rupestre de Espinar en los informes mensuales del año 2003.

El autor de este artículo inició sus estudios del arte rupestre de Espinar hacia fines del 2001. En los siete viajes de exploración participaron, en diferentes ocasiones, mi esposa Rosanna (oct. y nov. 2001, mayo 2002), Giovanni Ordóñez (nov. 2001), Raúl Tarco (nov. 2001), Karem Huilca (junio 2003), Rommel Bravo (abril, mayo y junio del 2004), José Luis Venero (abril, mayo y junio 2004) y César del Solar (abril, mayo 2004), quienes me asistieron en el trabajo de localización, registro y documentación de sitios. Ante la abundancia de paneles de pinturas rupestres y grabados en los sitios visitados y el corto tiempo disponible, solo fue posible realizar registros completos de las Quebradas de *Hutumayo*, *Hutupampa*, *Anccomayo*, *Challhuayocpampa* y *Chullumayo* y de los sitios *Morocaque* y *Ichu Ancco Loma* en el distrito de Coporaque, de los sitios *Supayvasi*, *Mallqui Huayco*, *Viscachayoc 1*, *Viscachayoc 2* y *Suero y Cama* en el distrito de Espinar, así como de sitios localidades rupestres como *Capillayoc* en Ocoruro, mientras que el trabajo de documentación en los amplios complejos rupestres de *Torrene*, del Cañón de *Virginiyoc* y en la margen derecha del río Apurímac ha sido parcial. Aún quedan varias zonas por explorar, particularmente el distrito de Condorama, el extremo noroeste y oeste del distrito de Coporaque y el sur de los distritos de Suyckutambo y Espinar. El acceso a la zona rupestre en el sureste del distrito de Espinar se encuentra actualmente restringido por encontrarse buena parte de este territorio en terrenos de la empresa minera Tintaya.

Vestigios de arte rupestre prehispánico

En Espinar, la abrumadora cantidad y variedad de manifestaciones de arte rupestre colonial opaca y oculta a primera vista el arte rupestre precolombino. Los registros anteriores (Astete 1983; Torres 1998; Fundación Tintaya 2003) y los realizados por el autor en los últimos cinco años demuestran que en Espinar al igual como en las regiones vecinas de Cusco, Puno y Arequipa, hubo una continuidad en la producción de arte rupestre, desde la época de cazadores-recolectores hasta el Horizonte Medio y Tardío e incluso hasta la época de postconquista.

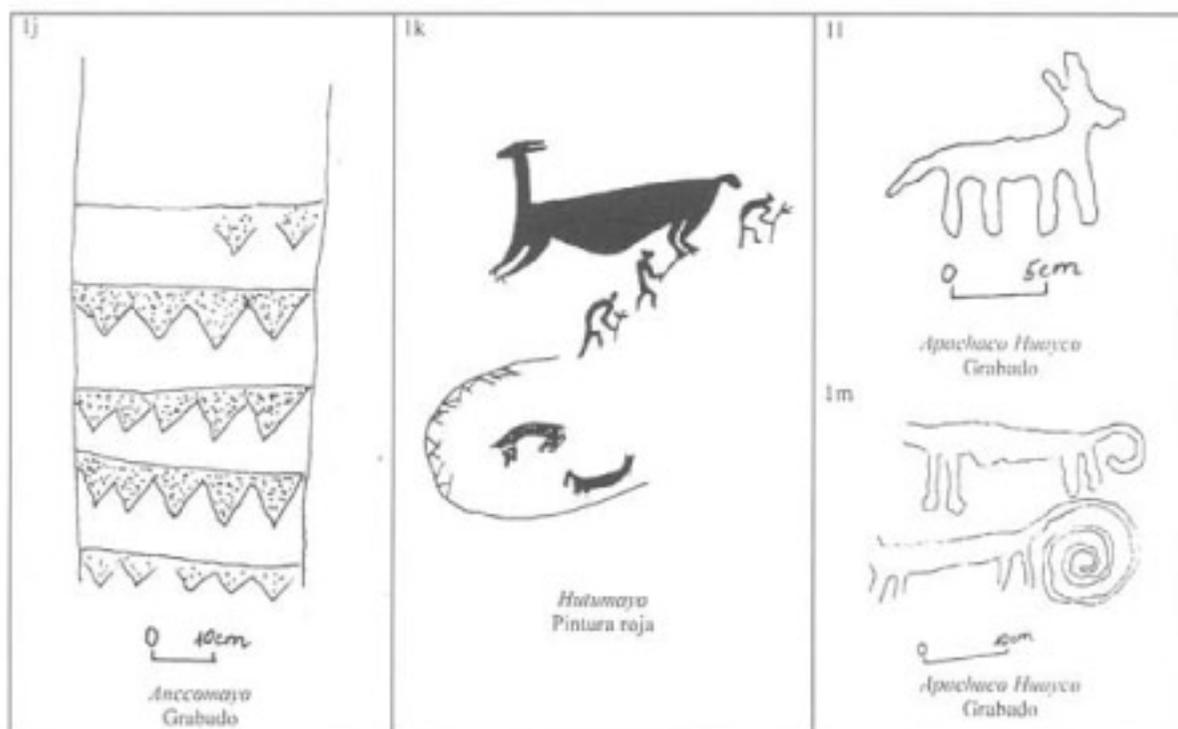
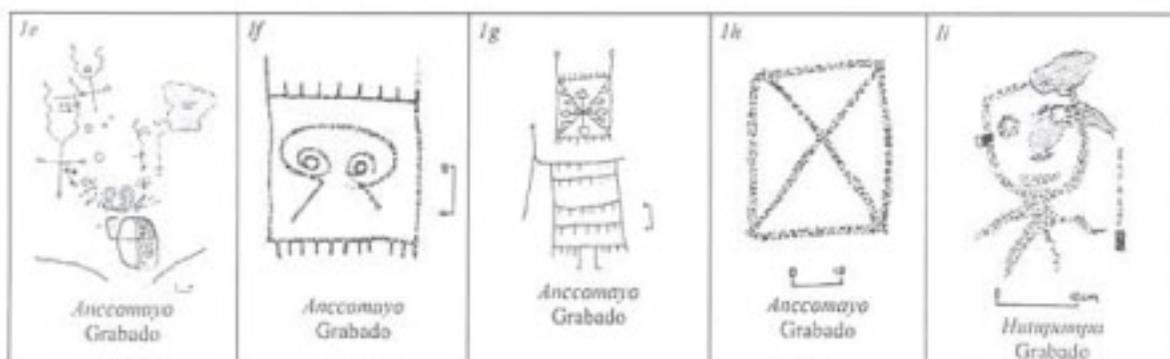
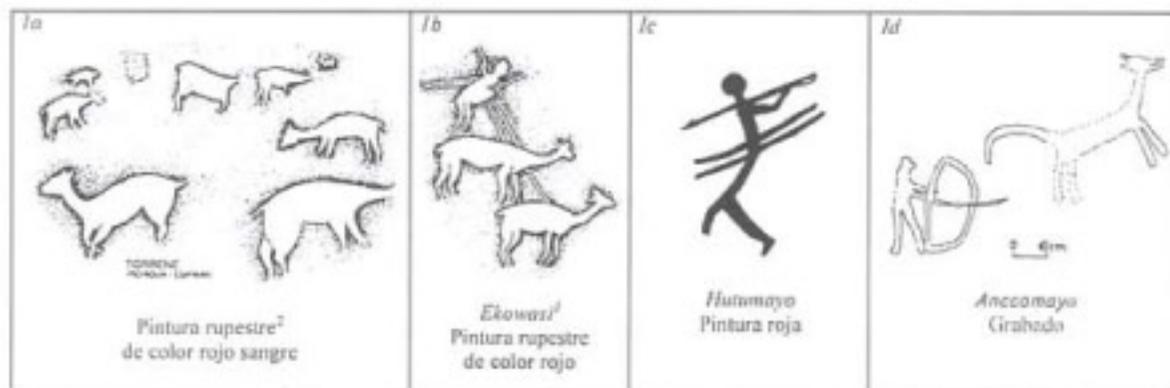
Los sitios quizás más antiguos parecen ser, por las claras similitudes estilísticas y temáticas con pinturas rupestres prehistóricas de Puno, Arequipa y Moquegua (escenas compuestas por camélidos silvestres de estilo semi-naturalista y cazadores armados con estólica y dardos), los de *Torrene (1a')*, *Ekowasi (1b)*, *Hutumayo (1c)* y *Achahui*. En los cuatro casos se trata de paneles únicos en lugares donde abunda el arte rupestre colonial. Un quinto sitio, perteneciente probablemente también al Arcaico, lo localizamos en el último viaje a Espinar en la quebrada de *Chullumayo* en la margen derecha del río Apurímac. Se trata de la figura de un camélido silvestre de perfil, cuyo estilo naturalista y grandes dimensiones (90 cms de largo con 60 cms de alto), atípico para la región, guardan semejanza con la tradición pictórica en la representación de camélidos en las punas altas de Apurímac, Ayacucho, Junín y Lima.

De épocas notablemente más tardías datan los petroglifos de la cueva 1 de *Achahui* y de un gran panel en la Quebrada de *Anccomayo*, donde encontramos representados cazadores armados con arco y flecha (instrumento de caza que para entonces habrá reemplazado el uso del lanzadardos o estólica en esta región), pumas, camélidos feliniformes (*1d*) y motivos abstractos, así como un número considerable de grabados rupestres de facción tosca hallados en diferentes quebradas laterales del río Apurímac en su margen izquierda en el sur del distrito de Coporaque (*Anccomayo*, *Hutupampa*, *Apachaco Huayco - Hutumayo* y *Challhuayocmayo*).

Entre estos petroglifos llaman la atención las figuras de algunos felinos y antropomorfos realizadas mediante la técnica de punteado, poco usual en el arte rupestre de la región (*Achahui*, *Anccomayo* y *Hutupampa*).

Merecen un estudio específico los petroglifos en forma de máscaras (*1f*) y grandes figuras hieráticas siluetadas, con cabeza-máscara y ataviadas con túnica o unku ceremonial

¹ La combinación de cifra con letra del alfabeto entre paréntesis está relacionada con el dibujo respectivo en el capítulo sobre arte rupestre precolombino o en las láminas que forman el anexo del artículo.



² Dibujo: Flores et al., 193:28

¹ Dibujo: Borreda, 1993:33

adornado con flecos y portando un bastón en la mano derecha, realizadas mediante la técnica de incisión con líneas en ángulos rectos y de trazo delgado y preciso, hallados en las quebradas de *Anccomayo* y *Hutupampa* en Coporaque y en el sitio *Hutu Pukara* en la comunidad Suero y Cama cerca de Yauri (Iq). Asocio este personaje o figura mascariforme, a manera de hipótesis, con la presentación abstracta del dios Ticiviracocha de los Kanas, "el hacedor de todas las cosas creadas" y "el padre del sol", mencionado por Cieza de León (1553, 1973: 223-225; 1977: 18-23), conciente que ante la falta de mayor información aún tiene mucho de especulativo. Resulta interesante al respecto la comunicación personal proporcionada por nuestro guía, el hijo de un campesino-pastor de la comunidad de Suero y Cama, quien aseguró que no hace mucho tiempo atrás la gente del lugar acostumbraba realizar cada año una ceremonia con baile frente a la pared rocosa con las máscaras, utilizando máscaras similares a las que aparecen grabadas en la roca.

Un icono frecuente en los paneles precolombinos de Espinar y ampliamente difundido en sitios con paneles del Horizonte Tardío del suroriente del Perú, es el rectángulo vertical cruzado por dos líneas diagonales que se cruzan en el centro, semejante a un escudo (Jh). Se trata, en mi opinión, de un signo emblemático de neta afiliación cultural inca y simboliza probablemente el dominio inca sobre el área, similar a la cruz cristiana en su función de marcador de territorios conquistados y convertidos al catolicismo. En Bolivia, Roy Querejazu L. (1992: 60, 61, 64) vincula estos símbolos de origen prehispánico encontrados en paneles del cerro Tunari con el arte rupestre colonial, una muestra más del sincretismo simbólico plasmado en el arte rupestre postcolombino.

En Espinar, terminado el período arcaico o inicial, todo indica que cayó en desuso la pintura rupestre y prevaleció durante miles de años el petroglifo realizado en diversas técnicas, hasta que desde comienzos de la época colonial, los artistas se acordaron nuevamente del uso de los pigmentos (privilegiando el color rojo) como medio de expresión pictórica, dejando los grabados rupestres en un segundo lugar.

El arte rupestre postcolombino

Para mis estudios sobre el arte rupestre colonial de Espinar me sirvieron de referencia los trabajos pioneros de Freddy Taboada Téllez, Matthias Strecker, Roy Querejazu Lewis y otros, publicados en las Contribuciones de la Sociedad de Investigación de Arte Rupestre de Bolivia (Querejazu L., ed., 1992), por la proximidad geográfica de algunas localidades estudiadas en Bolivia y la similitud de las representaciones. Es importante recordar al respecto que los

Kanas provienen del pueblo de los Aymaras, por lo que debe compartir con él una herencia cultural común reflejada en percepciones y representaciones similares.

Fue especialmente revelador la semejanza estilística y pictórica encontrada entre motivos rupestres postcolombinos de Espinar con figuras y escenas del sitio Chirapaca al Norte del lago Titicaca y con algunos iconos de los famosos cueros y plaquetas con escritura pictográfica hallados en la península de Copacabana (Taboada 1992: 111-167; Strecker y Taboada, 1992: 103-110), así como y en Moquegua y Puno (Linares 1992: 224).

Las pinturas rupestres y petroglifos de origen postcolombino registrados en el departamento de Arequipa por el arqueólogo Linares Málaga, que podrían constituir un referente importante para las investigaciones en la zona sur del Perú, lamentablemente no han sido divulgados más allá de algunos apuntes muy generales que no permiten comparaciones estilísticas o de contenido. (Linares M. 1992)

Distribución geográfica de sitios

Se ha registrado hasta la fecha un total de 57 sitios⁴ de arte rupestre en la Provincia Espinar. De ellos, 40 fueron visitados personalmente por el autor y 38 son registros nuevos para la ciencia. Con excepción de los sitios precolombinos *Huisa Jaluyo* y *Quelcata*, todas las demás localidades rupestres contienen o pinturas rupestres (54) o petroglifos (9) o arte mueble de tradición rupestre (3) adscribibles a las épocas colonial y/o republicana. En 13 sitios se registró petroglifos precolombinos y en cinco localidades pinturas rupestres de clara datación prehispánica. En cuatro lugares ubicamos rocas con cúpulas.

Algo más de la mitad de los sitios (30) está ubicada en el distrito de Coporaque, en la margen izquierda del río Apurímac y al oeste de la provincia Espinar. El segundo distrito en cuanto a frecuencia de localidades rupestres es Espinar (15), seguido por Suyckutambo (8), Alto Pichigua (6), Pichigua (2) y Ocoruro (2). No se han registrado aún yacimientos de interés en Palpata y en Condoroma, más allá de la existencia de algunas cruces coloniales. (Ver mapa en página 42).

En cuanto a los emplazamientos no se ha podido establecer una preferencia definida. Donde existen quebradas encañonadas, los paneles con arte rupestre se encuentran en cualquiera de los márgenes, con tal que existan paredes rocosas planas y medianamente lisas en los farallones del cañón. Lo mismo vale decir para las zonas donde predominan aflora-

⁴ Un sitio puede contener un solo panel o varios.

mientos rocosos en las cumbres y laderas de los cerros o en el piso de los valles. Y no es raro encontrar tanto pinturas rupestres como petroglifos en bloques pétreos que se han desprendido de los farallones. Hay quebradas con una asombrosa cantidad de paneles como la de *Apachaco* (también llamado *Hutumayo* desde la iglesia colonial hasta la cabecera), donde registramos un total de 55 de ellos.

Si bien el mayor porcentaje de sitios los hallamos en la altura promedio de las planicies de Yauri, es decir, a unos 3950 m.s.n.m., los artistas de la Colonia no escatimaron esfuerzos para plasmar sus obras en altitudes mucho mayores y en lugares verdaderamente inhóspitos, distantes de los asentamientos humanos más próximos, como en el caso de Ichu Ancco Loma en la comunidad de Totora Alta en el distrito de Coporaque, donde ubicamos un enorme "mural" de pinturas al pie de un acantilado, a 4638 m.s.n.m., el sitio de arte rupestre más alto conocido hasta ahora en el suroriente del Perú.

Técnicas, estilos y colores

El arte rupestre colonial se diferencia de las manifestaciones rupestres prehispánicas principalmente por el repertorio iconográfico empleado, el significado de los iconos, el estilo, los colorantes usados en el caso de las pinturas y la técnica de grabado utilizado en el caso de los petroglifos.

El grabado rupestre ha sido la modalidad de arte rupestre dominante durante los siglos anteriores a la llegada de los españoles y fue continuado en épocas posteriores, pero perdió pronto su importancia frente a la pintura rupestre. Los petroglifos coloniales encontrados, - mayormente se tratan de motivos cruciformes y jinetes a caballo -, fueron realizados mediante diversas técnicas, según la dureza del soporte. En las rocas de toba volcánica se usó el rayado con surcos anchos y poco profundos, y, en tiempos más recientes la incisión mediante herramientas de metal, produciéndose surcos estrechos y profundos. El piqueteado fue utilizado en rocas de mayor dureza, dando lugar a surcos menos precisos.

Al comparar las representaciones rupestres postcolombinas de casi medio centenar de sitios de Espinar, compuestos de varios centenares de paneles, se nota no solo la gran variación en las habilidades artísticas de los autores de las pinturas o grabados, sino también la existencia de escuelas o estilos heterogéneos y de convenciones bastante rígidas en la representación de determinados motivos.

En la mayoría de los sitios prevalece un estilo tosco con figuras de contornos imprecisos e irregulares, utilizado tanto en petroglifos como en pinturas. Los petroglifos de este estilo, realizados con la técnica de raspado o picoteado, deli-

neado o con el interior vaciado, representan jinetes montando caballos, cruces, llamas y diseños abstractos. Son probablemente los más antiguos.

Otro estilo, marcadamente diferente y de mayor impacto visual, es de tipo lineal y extremadamente esquemático. Se restringe a las pinturas rupestres y llegó a su máxima expresión en los sitios *Morocaque* e *Ichu Ancco Loma* en la comunidad de Huayhuahuasi y en *Mallqui Huayco* y *Sapayhuasi* en la comunidad de Alto Huancané, posiblemente hacia fines de la época colonial. Las figuras antropomorfas y zoomorfas pertenecientes a este estilo son de tamaño relativamente pequeño y son dibujadas con mucho cuidado. Los seres humanos se asemejan a "hombres-palitos" (stick figures), dibujados de perfil o de frente, generalmente en movimiento y portando algún objeto, sea este un arma, una lanza, un estandarte, un tambor o una trompeta. Los animales domésticos como aves, caballos y toros, son representados con mayor grado de fidelidad y en un tamaño que guarda proporción con las figuras antropomorfas.

Los artistas que emplearon este estilo, tendieron en sus obras hacia las composiciones complejas y monumentales, con gran cantidad y variedad de figuras antropomorfas y zoomorfas, así como de símbolos, objetos sagrados, la representación de ritos y de actos litúrgicos de la religión católica. Algunas de las figuras se encuentran interrelacionadas en pequeñas escenas, mientras que la mayoría de ellas aparentemente no tienen ninguna vinculación entre sí y sugieren elementos pictóricos independientes. En las escenas intervienen usualmente jinetes y hombres armados a pie con lanzas o armas de fuego apuntando con su fusil a un adversario imaginario o real. En otras desfilan soldados a pie con un jinete armado al costado.

También se encuentran hombres en fila participando en costumbres religiosas como son las procesiones de Semana Santa. A veces la interrelación entre las figuras no está del todo clara.

En contados sitios se ha encontrado representaciones naturalistas de figuras humanas o zoomorfas. En la quebrada de *Challhuayocmayo* un hombre vestido de pantalones bombachas, y en la de *Hutumayo* dos mujeres vistiendo pollera. Existen referencias sobre un panel de pinturas rupestres mostrando a dos personas enfrentadas llevando pantalones bombachas y portando espadas, en *Licheyoq Mayo* al sur de Yauri, al parecer de clara datación colonial. (Fundación Tintaya 2003, ficha 75)

Las pinturas rupestres coloniales y republicanas de Espinar se caracterizan por la monocromía, un color rojo claro y llamativo, visible de considerable distancia. Únicamente en un panel de la Quebrada de *Hutumayo* en Coporaque halla-

mos dos grabados rupestres, una ave (águila) y un motivo no identificable (*¿custodia?*), pintados de negro y en *Hutu Pukará* una cruz de calvario bicolor (rojo-amarillo). En algunos sitios, el rojo se presenta en dos tonalidades, en un mismo panel o en una sobreposición de pinturas, apareciendo las subyacentes en un tono más claro o, como en el gran panel de Morocaque, de coloración violácea. Una mirada más detenida nos permite establecer que no siempre se trata del empleo de diferentes pigmentos, sino de un proceso natural de decoloración por causa de agentes climáticos, particularmente frecuente en paneles expuestos al fuerte sol de las alturas y al agua de las lluvias. En los dos paneles contiguos del gran "mural" de *Ichu Ancco Loma* se distinguen dos matices cromáticos del rojo en las pinturas: rojo ladrillo en el panel a la derecha, con motivos figurativos y abstractos de claro origen colonial, y un rojo de tono violáceo en el de la izquierda, con figuras antropomorfas y zoomorfas esquematizadas, aparentemente de mayor antigüedad.

El repertorio iconográfico postcolombino

Cada etapa cultural tiene su preferencia por determinados motivos. En la época inicial predomina la representación de la caza de camélidos silvestres. Luego, durante varios miles de años, los rebaños de camélidos domesticados o en vías de domesticación, a veces asociados con sus pastores o domadores y con signos abstractos, los felinos como animal totémico y depredador de los rebaños, las máscaras y personajes hieráticos, y en la época colonial y republicana la simbología, el costumbrismo, la arquitectura y la parafernalia religiosa del catolicismo, el caballo, sin o con jinete y la representación de conflictos armados. En algunos paneles coloniales continúan siendo representados los camélidos domesticados y símbolos de origen prehispánico. En el siglo XX, varios sitios de arte rupestre colonial y de la temprana época republicana fueron "enriquecidos" con dibujos de vehículos motorizados, casas y figuras humanas, sin mencionar los grafiti que lamentablemente están presentes ya en la mayoría de los paneles de arte rupestre de Espinar.

Motivos religiosos

En el arte rupestre colonial de Espinar predominan claramente motivos vinculados con el culto católico. El motivo más recurrente y más antiguo es sin lugar a dudas la **cruz cristiana**, símbolo de una riqueza iconográfica extraordinaria. Pareciera que había una verdadera eclosión de modelos y tipos de cruces y que los pintores se hayan esmerado en representarla de la manera más variada posible. Su presencia en la provincia Espinar es tan frecuente que escapa de cualquier intento de registro exhaustivo. La forma de presentación de la cruz varía no solo entre los paneles de un mismo sitio, sino también en un mismo panel. En cuanto a la

morfología, predomina claramente la **cruz latina**, conformada por un solo brazo horizontal y un brazo vertical más largo. La **cruz patriarcal**, con dos brazos horizontales, está ausente, igual que la **cruz griega**, con los brazos de igual longitud.

Ante la enorme cantidad y variedad de cruces latinas encontradas, se presentó el reto de su tipificación. Utilizando como principal parámetro de diferenciación la presencia o ausencia de una base, podemos distinguir en una primera aproximación entre **cruces latinas simples** (sin basamento) y las llamadas **cruces de calvario**, soportadas por un pedestal. Es el pedestal o la basamento de la cruz que ha inspirado de modo especial la creatividad de los artistas. Las hallamos simples, rectangulares o redondas, semiredondas u ovaladas, escalonadas a manera de una pirámide truncada, compartimentadas, siluetadas o de tinta plana, con crucecitas o con rayos punzantes emergiendo de los costados semejando una custodia (*3W-3Y*) o con la réplica de la misma cruz en su interior (*3R*). En *Totorani* (*3J*), varias cruces en un mismo panel tienen su base en forma de un ancla con los extremos terminando en cruz en vez de punta de lanza. El tamaño de la cruz varía en un rango muy amplio, alcanzando desde pocos centímetros hasta más de un metro. La mayoría, sin embargo, tiene entre 15 y 30 cms.

Las características de los brazos y la presencia de aditamentos son otros rasgos distintivos entre las cruces simples y de Calvario. Tenemos la **cruz potenciada**, con los brazos terminando en una barra transversal (presente en la mayoría de los sitios), las **cruces recrucetadas** que son cruces potenciadas pero con barras transversales formando una cruz en los extremos del brazo horizontal y vertical (*3C, 3K, 3L*) y **cruces radiantes**, es decir, con rayos – rectos o flameantes – que atraviesan diagonalmente el nudo de la cruz (*3J, 3L, 3N*). De los costados del brazo vertical de la cruz radiante de *Caleña* (*3R*) salen en el tercio inferior numerosas líneas oblicuas, quizás con la intención de hacerla aparecer como la raíz de un árbol.

Las cruces aparecen solas o asociadas con otros motivos eclesiásticos o profanos, figurativos o abstractos (*8A, 8B*).

Las **iglesias** como lugar físico para la celebración del culto católico, han sido otro motivo popular de pinturas y grabados rupestres de Espinar. Encontramos estas representaciones arquitecturales en diferentes grados de estilización, en diferentes perspectivas, tamaños y detalles.

Las más logradas a nivel artístico son las de la Qda. de *Hutumayo* en el distrito de Coporaque (*4A*). La media docena de iglesias encontrados ocupan paneles en la margen izquierda de la quebrada, cerca del templo colonial de Apachaco. Son verdaderas obras maestras que denotan mucha destreza en el dibujo arquitectónico. En los otros sitios los dibujos son notablemente más sencillos y esquematizados (*4B-4G*).

Un objeto sagrado de la iglesia, la **custodia** u **ostensorio**, utilizado para exponer a la vista de los creyentes el "Santísimo Sacramento", es el tema central en un panel de *Pongoña*² y aparece, junto con otros motivos, en *Hutumayo* y en *Hatun Kuru* de Torrene (5C). Nacida en el siglo XIII en Europa, la custodia cambia de forma a través de los siglos, llegando, en el siglo XVII a adquirir una tipología dominante: la custodia de sol radiante con rayos agudos o flameantes, de manera como la encontramos reproducida en algunos paneles de arte rupestre de Espinar.

Un evento de mucho impacto visual en la secuencia anual de ritos católicos son las **procesiones** de las fiestas religiosas y particularmente las de la Semana Santa. En *Morocaque*, el o los artistas los han representado en varias escenas, con los fieles portando estandartes - a los que tenemos que imaginarnos de múltiples colores y flameando en el viento - marchando en fila, tocando trompetas y haciendo sonar tambores (1J-1L, 8C, 9F). No faltan los santos y la virgen cargados en andas (4L, 4K) y la representación de la crucifixión de Jesús (4H). En fin, escenas llenas de vida y de amor por el detalle.

Motivos fitomorfos y zoomorfos

Motivos florales o vegetales forman una parte importante de la iconografía colonial, tanto religiosa como profana, ya sea en el arte textil, en la alfarería y también en el arte rupestre. La hoja de palma, frecuentemente representada en forma de una rama de un solo eje o bifurcada, con hojas que se insertan de a dos a lo largo del eje y de las ramificaciones, está cargada de simbolismo religioso. Siendo el símbolo de paz para los cristianos, es probable que los campesinos indígenas lo hayan llenado de otros significados que desconocemos hoy en día. En zonas rurales de Alemania, por ejemplo, se conserva la hoja de palma o su sustituto durante todo el año, puesto que protege del rayo y de las brujas. Además sirve para adivinar la muerte o la enfermedad de una persona. Encontramos este motivo en *Mallqui Huayco* (9E), *Hutumayo* (5B) y *Torrene* (5C), asociado a figuras de diversa índole. En un panel de pintura rupestre colonial de *Hutumayo*, dos personajes con trajes suntuosos aparecen con ramas bifurcadas de una planta emergiendo de sus cabezas (2E).

También fueron pintados motivos fitomorfos de carácter meramente decorativo, aislados de otras representaciones de pintura rupestre. Ejemplos son los floreros en *Achahui* (5D) y *Qollpamayo* y lo que pareciera ser el fragmento de un arbolito o una flor en un panel de *Suero* (5A).

En cuanto a la fauna, el animal predilecto en las representaciones coloniales, tanto de pinturas rupestres como de petroglifos, es el caballo. Aparece solo (6B, 7J), con carga (7I) o montado por un jinete (7A-7H). En su mayoría, y particularmente cuando se trata de grabados, el caballo es de trazo tosco, dibujado de perfil con dos extremidades o de medio perfil, mostrando las cuatro extremidades, una o dos orejas, cuello largo o corto, cola larga o corta. Predomina la representación en tinta plana y los grabados de cuerpo lleno, y muy ocasionalmente lo hallamos pintado en silueta. En el estilo figurativo-lineal, el cuerpo de los cuadrúpedos tiene casi el mismo grosor que las extremidades.

Otros representantes de la fauna silvestre y domesticada son el perro o zorro (6D-6F), aves de corral (6A, 8C), el toro, el batracio (6G) y el camélido (6G, 9H-9I). Llama la atención la figura del toro seguido por un hombre vestido de poncho en uno de los paneles del sitio 3 de *Morocaque* (6B), tanto por su representación naturalista como por su rareza en la iconografía colonial. Obviamente los equinos con su capacidad de monta y carga causaron un impacto mayor que los bovinos en la población indígena postconquista.

Jinetes y escenificación de acciones castrenses

El caballo fusionado con el jinete es un motivo al que recurrieron la mayoría de los artistas de la Colonia. Los jinetes son dibujados con las piernas apareciendo o no bajo el vientre del caballo. Algunos portan lanzas o banderas. En un panel de *Hutumayo* figura un jinete sobre un caballo que es enfrentado por un personaje a pie, quien apunta una lanza al jinete (7D).

Un tema recurrente en el arte rupestre colonial de Espinar son las representaciones de hombres armados con fusil. Los encontramos aislados o como parte de escenas de combate. En *Morocaque* aparecen marchando en fila, como soldados de plomo, con el fusil al hombro. En el panel principal de este sitio extraordinario en las punas de Huayhuahuasi y en el de *Mallqui Huayco* en las alturas de Alto Huancané se despliega un pelotón compuesto de unidades de infantería y caballería, revueltas en un campo de batalla. Sobresalen en número los mosqueteros o fusileros y los piqueros así como los jinetes montados sobre caballos, separados los unos de los otros o en pleno combate con el enemigo. En *Supayhuasi*, hombres con lanzas, algunos a caballo, están envueltos en una batalla campal y en el panel principal de *Morocaque* (8C, abajo) dos hombres-palitos, en plena marcha, están tocando el tambor mayor y la trompeta, dejando la duda si se trata de un desfile militar con el trompetero y el tamborilero cerrando la fila o de músicos acompañando una procesión. En otro pa-

² Ficha 079 del Inventario Arqueológico de la Fundación Tintaya 2003

nel del sitio 2 de Morocaque (9B), una fila de hombres flanqueados por dos jinetes a caballo portando armas y liderados por un trompetero está indiscutiblemente relacionada a una acción castrense.

Uno de los portaestandartes en los paneles de Morocaque participa en un desfile militar o en una batalla (1K), mientras que otros están aparentemente vinculados con actos religiosos de la iglesia católica, con las cofradías y las procesiones (1J, 1L, 9J).

Figuras antropomorfas diversas

Abundan las figuras humanas en los paneles de arte rupestre postcolombino, solos o en grupo y participando en alguna escena. Todas son en menor o mayor grado esquematizadas, y según el estilo, de cuerpo lleno y trazo tosco o formando un "palito" de contorno preciso. Las cabezas usualmente redondas y en menor medida periformes o triangulares con el rostro vaciado o de tinta plana, sin detalles faciales como ojos, nariz y boca. El sombrero parece ser reservado para los jinetes y personajes de rango y no está presente en las figuras humanas de rango inferior. Las figuras que representan el pueblo, están en su mayoría representadas de perfil y en movimiento, mientras que los dignatarios eclesiásticos, los santos y las figuras de sexo femenino (posiblemente la Virgen), vestidas con mantos o abrigos suntuosos, fueron dibujados frontalmente, mirando hacia el espectador, y en posición estática.

Son relativamente frecuentes, pero concentradas en pocos paneles, las representaciones de personajes que llevan vestimentas suntuosas, adornos cefálicos y un objeto a manera de bastón en la mano. En unos casos representan autoridades eclesiásticas como obispos o preladados, en otros imágenes de santos y de la virgen. Algunos de los vestidos, largos y anchos en su extremo distal, están adornados en su interior. Casi todos llevan en una de las manos un bastón que podría también interpretarse como báculo y varios tienen adornos cefálicos peculiares. De dos personajes en un panel de Hutumayo, por ejemplo, emerge de la cabeza triangular una planta ramificada o arbolito. En *Morocaque* y *Sallalhuapata* encontramos figuras antropomorfas de sexo femenino, vestidas de fiesta con faldas anchas partidas por una raya vertical. (Ver dibujos 2A-2M)

Hemos visto que los seres humanos, en su mayoría, son representados ejerciendo una determinada función de fácil interpretación. Sin embargo, existen representaciones antropomorfas asociadas a objetos y apéndices cefálicos que no son identificables y cuyo significado se nos escapa. Un

ejemplo son algunas figuras de antropomorfos de *Mallqui Huayco* cuyo cuerpo está formado por un círculo partido en dos por una línea horizontal o por un círculo con varias líneas que irradian desde el centro (1D). Otros ejemplos son los tocados peculiares en forma de una rama que emerge de las cabezas de dos personajes en un panel de *Hutumayo* en Coporaque y los extraños adornos cefálicos de figuras humanas ataviados con vestimenta festiva que encontramos en *Suero* y *Morocaque*. Es en este último sitio donde se repite también la figura de un personaje femenino que porta un aro grande en una mano y un bastón en la otra (2A, 2C, 2M). Quizás se trate de la *tinya*⁶ y del palillo empleado para percutirlo.

La figura solar

El sol radiante pertenece al repertorio iconográfico del arte rupestre desde tiempos precolombinos y mantuvo su presencia en el arte rupestre colonial, fusionándose en algunos casos con elementos cristianos. Mayormente ha sido representado de manera "clásica", un círculo con rayos divergentes cortos o largos (10C, 10N, 10H). En *Chullumayo* encierra un ave identificable como paloma o águila con las alas abiertas. Taboada (1992: 120), quien encontró la misma figura en paneles de Chirapaca / Bolivia, sugiere que podría representar el Espíritu Santo o la Eucaristía (6C). En la misma quebrada registramos varios soles, uno de ellos encerrado por un círculo doble dividido por líneas verticales equidistantes (10H). El sol, con el círculo midiendo entre 5 y 20 cm de diámetro, aparece solo o asociado con otras figuras como jinetes y cruces. Lo hallamos también como adorno en el vestido suntuoso de un personaje que aparece en un panel de *Suero* (2G).

Motivos geométricos y abstractos

Estos acompañan en muchos paneles las figuras zoomorfas y antropomorfas y son mayormente de difícil interpretación. Se presentan en forma de cuadrángulos, rectángulos, círculos segmentados, líneas sinuosas o serpenteantes, ganchos y signos escaleriformes. En *Ichu Ancco Loma*, una línea serpenteante, flanqueada por cruces, lleva al monte Calvario. Deducimos que otras líneas ondulantes asociadas a iglesias o no, representen también senderos o caminos de herradura que conducen al templo u a otros destinos.

En el Sitio 1 de *Morocaque* (10A) llama la atención un pequeño panel de pintura rupestre que muestra un signo

⁶ La *tinya* es un pequeño tambor, de dos parches, utilizado junto con los pinkullos como instrumento musical en las fiestas y principalmente durante el carnaval. Sigue siendo utilizado por las mujeres que acompañan a los hombres a las batallas rituales de Chirapaca y Tocto en Casas.

abstracto consistente de un eje central y una serie de elementos en forma de ganchos insertados a lo largo del eje. Este motivo y otros, con el mismo grado de abstracción, hallados en los paneles de *Ichu Ancco Loma*, encierran conceptos hoy prácticamente ininteligibles.

Arte mobiliario y pintura mural colonial de tradición rupestre

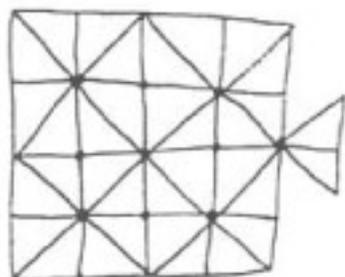
En la provincia de Espinar existen múltiples muestras de lo que se define como arte mueble de clara tradición rupestre. Son los litograbados en el contexto de iglesias coloniales (*Coporaque, Apachaco, Yauri*), con grabados de forma geométrica o representando un juego de la época colonial.

Las manifestaciones más interesantes y mejor conservadas de esta modalidad de arte rupestre los hallamos en *Apachaco*, gracias al abandono temprano del lugar por las poblaciones, atribuida, según la tradición oral, a una peste que asoló el lugar. En las gradas de la cruz misional que tiene una base de planta estrellada, podemos observar varias piedras labradas con grabados que en su mayoría representan espirales. En *Coporaque* existe una cruz muy similar, también de planta estrellada. Aquí, los grabados en las piedras de las gradas de la cruz han sufrido un fuerte desgaste por las pisadas de los feligreses durante siglos, por lo que se encuentran apenas reconocibles.

La torre campanario exenta del templo de Santa Ana de Yauri se yergue a manera de un fortín sobre un promontorio detrás del atrio posterior de la iglesia y constituye un importante hito en el paisaje altiplánico de la provincia de Espinar, visible desde gran distancia. Es de estilo barroco mestizo, consta de tres cuerpos y fue construida en piedra sillar de origen volcánica. En cada lado de la entrada de la torre se encuentra empotrada una piedra labrada en cuya superficie se puede distinguir los trazos del juego de la taptana o alquerque. Ubiqué en el 2002 una tercera mesa de juego con el mismo diseño en la esquina noreste de la torre. Al retornar en junio del 2003, ésta había desaparecido.

Otra piedra con grabados similares fue registrada por Walter Zanabria en el año 2002. Se encuentra en una antigua casa

española abandonada y en ruinas frente al templo colonial de *Apachaco*. Lo describe como *tablero rayado con el juego de los caballeros, también llamado "leonera"*. (Fundación Tintaya 2003, Ficha 107)



En Suero, los antiguos pobladores aprovecharon las rocas planas que afloran encima de un sector con farallones, para grabar en ellas este juego popular español de origen árabe.

Bajo el concepto de pintura mural colonial de tradición rupestre defino las manifestaciones pictóricas ejecutadas siguiendo los cánones estilísticos e iconográficos del arte rupestre, realizadas sobre las paredes de edificios eclesiásticos o civiles, coloniales o precolombinos. Para fines de este artículo interesan particularmente las pinturas coloniales hechas acorde al patrón antiguo de arte rupestre, encima de los muros de la torre del templo de Yauri y de la chullpa central de *Maukallaqta*. Sus fachadas han sido utilizadas como lienzos por pintar sobre ellas diferentes motivos religiosos de color rojo ladrillo, como cruces, figuras antropomorfas, iglesias, letras y motivos florales. Cabe señalar que la expresión más destacada de pintura mural colonial de tradición rupestre no la he hallado en Espinar, sino años atrás en las punas de Aymaraes en el departamento de Apurímac, donde un pintor indígena plasmó en la fachada del templo colonial en ruinas de Huayllaripa una combinación de iconos precolombinos y coloniales, llamas y personajes con tocados de pluma y hojas de palma.

Por su exposición a la intemperie, las pinturas murales en las cuatro paredes externas de la torre-campanario de Yauri se encuentran muy desvaídas, lo que dificulta la identificación de algunos motivos. Son, en esencia, los mismos que aparecen en los paneles de pintura rupestre postcolombino de la región.

Inscripciones y Graffiti Coloniales

Cabe mencionar un motivo rupestre no pictográfico, que tiene en común con las pinturas rupestres el pigmento empleado (color rojo ladrillo) y comparte muchas veces también el mismo panel con pinturas rupestres o petroglifos. Se trata de las inscripciones o graffiti de la época colonial. Hemos localizado tres sitios (*Hutumayo, Suero, Torrene, Morocaque*), que contienen o textos o letras sueltas pintadas o grabadas, separadas de las manifestaciones de arte rupestre precolombino y colonial o superpuestas sobre ellas. Su registro y documentación es importante, puesto que nos pueden brindar información valiosa para la datación absoluta de las pinturas halladas en el mismo sitio o panel. Es particularmente interesante una inscripción de color rojo en *Hutu Pukará* en la comunidad campesina de Suero y Cama en las afueras de Yauri que por un lado nos da a conocer la costumbre de los vecinos del pueblo, en este caso de un tal Antonio de Soto y amigos, de realizar excursiones campestres a la zona y por el otro, mucho más relevante para fines de nuestro estudio, la fecha que contiene: agosto de 1689. Por el tipo de escritura

empleada, – la llamada humanística cursiva o bastardilla perteneciente a los siglos XVI y XVII –, se puede inferir que las pinturas yuxtapuestas de cruces cristianas son de la misma antigüedad. Textos cortos, dirigidos a un ser amado o simplemente el nombre de algún visitante, usando la misma escritura y pintura, encontramos también en la Quebrada de *Hutumayo* y en *Torre*.

De un siglo y medio más tarde, exactamente del 6 de noviembre de 1842, datan unos versos de amor, grabados en la base de uno de los numerosos farallones de Suero con profusas manifestaciones de pinturas rupestres y petroglifos que cubren varios siglos y que puedan haber sido estimulantes para que una pareja de amantes plasme su pasión y sus sentimientos en la roca.

Funcionalidad del arte rupestre colonial

Querejazu (1992: 6-7) postula tres motivaciones principales del arte rupestre postcolombino para el caso de Bolivia: la narrativa, la religiosa con la fusión de elementos cristianos y precolombinos y la iconoclasta y/o exorcista. Cambiando el orden, colocando la función religiosa en primer lugar, esta hipótesis también vale para Espinar, aunque no he encontrado casos notorios de actitud iconoclasta en los cientos de paneles hallados en esta provincia cusqueña.

Sobre el significado de la cruz en el arte rupestre postcolombino, Bednarik (1992) sintetizó las interpretaciones de varios autores, llegando a establecer que la cruz como símbolo del cristianismo, de conquista y ocupación durante la época colonial, se convirtió asimismo, al fusionarse con “*elementos importantes de la religión prehispánica*”, en un símbolo de la nueva “*Religiosidad Popular Andina*”.

La existencia de extensas tierras que pertenecieron a la iglesia durante la época colonial y una fuerte religiosidad por parte de la población kana bajo el dominio de los curas y frecuentes visitas pastorales explican la concentración de arte rupestre de motivos religiosos en la zona.

El arte rupestre predominantemente religioso o sacro de Espinar debe haber cumplido varias funciones: una función eclesial o pedagógica-catequética, utilizando el arte como vehículo de expresión religiosa y de formación cristiana. Al inicio de la Colonia, muchas de las cruces habrían sido pintadas o grabadas en un afán misionero, por el clero o los catequistas locales primero y luego por los indígenas convertidos a la fe católica. En ciertas circunstancias, la cruz pintada o grabada tenía como fin también quitar el hechizo o de

desdiabolizar los lugares de los “gentiles”, considerados peligrosos por los lugareños (varios de los pastores entrevistados dijeron tener miedo a los sitios de arte rupestre). No descarto la posibilidad que tanto la cruz como otros iconos cristianos hayan sido pintados o grabados en algunos casos a manera de un acto votivo por los moradores locales.

La motivación religiosa mayormente iba mano a mano con un afán estético y decorativo, como lo demuestran tanto los dibujos de cruces e iglesias como algunas composiciones en su conjunto.

Más adelante, cuando los símbolos cristianos ya habían sido asimilados por la población local, el arte rupestre de carácter religioso fue enriquecido cada vez más con elementos de carácter narrativo, dando lugar a una combinación de arte religioso-narrativo plasmado en paneles con gran concentración de motivos, cuyos principales exponentes son los de *Morocochaque*, *Ichu Ancco Loma*, *Mallqui Huayco* y *Supayhuasi*.

El hallazgo en los archivos del Ministerio de Agricultura de Cusco hace algunos años, de un documento⁷ de la Colonia del año 1578 sobre la repartición de tierras en la comunidad de Coyllurqui, Provincia de Cotabambas en el actual Departamento de Apurímac, permite ampliar la gama de interpretaciones de la función del símbolo de la cruz cristiana en los paneles del arte rupestre postcolombino. Resulta que en el mes de setiembre del año 1578, el Virrey del Perú, Francisco de Toledo, encomendó al General Raimundo Necochea, Jefe de los Ejércitos Españoles y Corregidor interino de las provincias de Apurímac, Cotabambas y Chumbivilcas, repartir tierras comunales sobrantes a favor de los naturales que habían ya cumplido cuatro años del servicio forzoso en las minas de Huancavelica. Los 374 pesos de oro de deuda acumulada, entregados en bonos a los naturales de parte de la corona, podían ser canjeados con las tierras sobrantes. El dos de setiembre de dicho año, el Corregidor Necochea hizo convocar a los vecinos del pueblo de Coyllurqui al son de campanas en la plaza del pueblo para que lleguen a un acuerdo sobre la existencia, ubicación y asignación de las tierras eriazas y punas que carecían de poseedores. Dos días más tarde, Raimundo Necochea, junto con las autoridades y testigos vecinos principales, se trasladó a las tierras señaladas como sobrantes para demarcarlas mediante mojones y de esta manera amparar a los naturales interesados en su nueva posesión. Anduvo con las autoridades “*por las tierras cedidas por el término de ocho días con el fin (de) dejar señales por donde debe amparar a los susodichos naturales ...*”. Como primer mojón escogieron una piedra parada en una pequeña pampita en medio de una

⁷ El documento, transcrito y mecanografiado por un escribano de los años 40, forma parte del archivo “histórico” del Ministerio de Agricultura del Cusco. Lo encontré casualmente al recopilar información para un compendio de títulos de composición de tierras de los Pueblos de Indios de Apurímac, actualmente en preparación.

ladera, en cuya cara plana pintaron "figuras en diferentes formas" y "crucecitas" de color rojo. "...el segundo mojón (dejó) con la misma pintura i la misma señal", es decir las cruces. Más adelante, en una peñolera, "dejó (e) tercer mojón con la misma pintura i la misma señal, crucecitas (como en el mojón) anterior". Y así sucesivamente con los siete mojones que demarcaban los linderos de las tierras a repartir.

Es muy probable que varias de las cruces de origen colonial que encontramos en los lugares menos esperados en la serranía del Perú meridional, pueden haber tenido la función de hitos demarcadores territoriales de comunidades de indígenas o de propietarios españoles.

Como en Bolivia, podemos constatar también en Espinar la intención, -durante la Colonia y la República-, de reutilizar paneles de arte rupestre de épocas prehispánicas. No obstante, son muy pocos los sitios donde las pinturas o grabados rupestres de la Colonia o de la era republicana comparten el mismo panel con pinturas o petroglifos precolombinos. Y donde se observa esta "convivencia", no hubo el intento explícito de destruir las manifestaciones rupestres precolombinas, algunas de las cuales datan de varios miles de años atrás.

Aproximaciones cronológicas

A pesar de ser las pinturas rupestres y petroglifos postcolombinos relativamente recientes, encontramos muchas dificultades en cuanto a una datación coherente y fiable. La datación absoluta del arte rupestre postcolombino de Espinar, es decir, la asignación a una época determinada dentro del período colonial o republicano, resulta problemática por falta de elementos diagnósticos claros en las figuras o motivos representados. Solo la presencia en algunos paneles de batallas o contiendas bélicas que involucran soldados a pie y jinetes armados, nos permiten relacionar determinadas manifestaciones rupestres con las contiendas bélicas que tuvieron lugar hacia fines de la era colonial en la región: la revolución tupacamarista y la guerra de la independencia, con un lapso de 30 a 40 años entre ambas contiendas. Aunque la fuerte estilización de las figuras antropomorfas y de las armas en las escenas pintadas no permite asignarlas con certeza a uno u otro de los dos conflictos bélicos, es muy probable que son del primer cuarto del siglo XIX, años 1811 a 1824, por la simple razón que el movimiento emancipador duró más de una década y que las fuerzas guerrilleras usaron los escondites en las alturas de la provincia como lugar de retiro y refugio, con lo que hubo tiempo suficiente para que unos pocos artistas inspirados logren plasmar sus impresiones de guerra y su pensamiento religioso en las paredes de los acantilados. Esta suposición encuentra su soporte en el hecho que los grandes paneles con escenas de batalla se encuentran justamente

en sitios alejados, inhóspitos, despoblados y de difícil acceso y muy por encima del fondo de las quebradas o altiplanicies.

Resulta más difícil situar en el tiempo las representaciones tempranas de jinetes armados, pintados o grabados, hallados en las quebradas de *Anccomayo*, *Hutupampa* y *Apachaco-Huayco*, que eventualmente podrían estar relacionados con remembranzas de las guerras civiles del siglo XVI (7A, 7D).

Por un tiempo me parecía atractiva la idea de poder asociar algunas escenas de guerra con las batallas rituales, que aún se practican cada año a comienzos del carnaval en Chiaraque y Tocto en la vecina provincia de Canas, costumbre, sobre cuyo origen y funcionalidad mucho se ha especulado y debatido (Gorbak et al. 1962; Barrionueva 1971; Hopkins 1982; Remy 1991, entre otros). Hopkins cita a los cronistas Gutiérrez de Santa Clara (1556), Hartmann (1972); Molina (1574), Acosta (1590) y Cobo (1653), quienes hacen alusión a estas peleas a manera de "juego" entre comunidades o mitades de una comunidad en el incanato y durante la Colonia. Del año 1772 data el único documento colonial hallado hasta la fecha sobre la batalla ritual de Chiaraque en el contexto de un proceso criminal. (Hopkins, 1982) La costumbre se ha mantenido intacta hasta hoy en día. Según una de las hipótesis que postulan Gorbak et al. (1962), podría datar de la época de los kollas y rememorar las guerras que sostuvieron con los incas. Los ejércitos de cada bando se componen de caballería y guerreros a pie, armados de huaracas (hondas), boleadoras (liwis) y piedras y, muy ocasionalmente, de armas europeas como zurriago, cuchillos y armas de fuego. En las escenificaciones de carácter bélico del arte rupestre espinarense de estilo figurativo-lineal, sin embargo, faltan varios elementos claves como el uso de la huaraca y el liwi que permitirían relacionarlas con estas batallas rituales, mientras que otros elementos como desfiles militares y el uso de picas y fusiles son claros indicadores de preparativos o acciones castrenses.

La identificación de prendas de vestir en hombres y mujeres, teniendo en cuenta los cambios de la moda en el uso de la vestimenta a través de los siglos, podría servir para un fechado aproximado de las pinturas o grabados. Sin embargo, la extrema esquematización de la figura humana o su representación burda no permiten reconocer mayores detalles. El hombre solitario vestido de pantalones bombachos en un panel de *Hutumayo*, la figura de un español del siglo XVI, es un caso aislado y excepcional, mientras que las escasas representaciones de hombres llevando lo que parecen ser ponchos, no permiten relacionarlas con una época determinada, puesto que fue utilizada como prenda de vestir por la gente del campo durante toda la época colonial y republicana hasta hoy en día.

En vista de estas limitantes presenta mayores ventajas el fechado relativo a través del análisis estilístico e iconográfico y del estudio comparativo de patrones estilísticos entre varios sitios y regiones, de las superposiciones, de la presencia o no de líquenes o capas de musgo o del color de la pátina en el caso de los de petroglifos. Un conjunto de petroglifos de un panel de Ancomayo, p. ej., se encuentra patinado con el mismo color del soporte rocoso y cubierto parcialmente con una capa densa de líquenes. Otros petroglifos en la misma quebrada tienen colores más claros y los más recientes son de color blanco al igual que la roca debajo de la superficie.

Hemos encontrado varias superposiciones en el arte rupestre postcolombino de Espinar, sea de pinturas sobre pinturas o de pinturas sobre petroglifos. En *Pongoña*, un panel de petroglifos postcolombinos de trazos toscos está en parte superpuesto sobre un panel de pintura rupestre colonial de estilo figurativo-lineal, lo que nos indica la supervivencia esporádica del grabado mediante la técnica de picoteo hasta muy avanzada la época colonial.

Aunque considero todavía prematuro querer establecer una secuencia cronológica de los sitios registrados sobre la base de los análisis realizados, adscribo - en una primera aproximación - las composiciones sencillas o complejas - pinturas de estilo figurativo-lineal con la representación de enfrentamientos armados y profusa simbología religiosa - a las postrimerías de la época colonial. Paralelamente, durante toda la época colonial parecen haberse producido pinturas rupestres de trazo tosco y de estilo entre esquemático y seminaturalista, por pobladores locales que no contaban con la habilidad artística en el uso de los pinceles que denotan los paneles de estilo figurativo-lineal. En cuanto a los petroglifos, éstos no cambiaron ni de estilo ni de técnica a lo largo de la Colonia. Hechos mediante percusión directa, sus contornos son sumamente irregulares. En la época republicana se comienza a emplear herramientas cortantes para realizar grabados con la técnica de incisión en roca suave, produciendo surcos angostos y profundos, pero de contorno mucho más preciso. Petroglifos de este tipo son fácilmente confundibles con grabados modernos o "fakes" recientes.

Estado de conservación de los sitios rupestres

Gran parte de los sitios de arte rupestre de Espinar tienen como soporte rocoso afloramientos de toba volcánica, muy propensos a la erosión eólica e hídrica y al efecto del descamamiento de la superficie de la roca debido a efectos termodinámicos (diferencias enormes entre temperaturas nocturnas y diurnas). Este fenómeno ha causado en muchos lugares la pérdida de paneles enteros o de partes de paneles

de pinturas rupestres o petroglifos. En muchos sitios se puede observar la presencia de líquenes y hongos, que cubren parte de los paneles, produciendo daños considerables particularmente en las pinturas que tienden a desaparecer bajo su efecto. Este problema se presenta con mayor intensidad en aquellos paneles ubicados en paredes rocosas verticales sin abrigo y por los que escurre el agua de las lluvias desde el filo inclinado del acantilado.

Pero el crecimiento de líquenes cubriendo petroglifos y pinturas también tiene su lado positivo ya que podría más adelante ser analizado con el fin de generar información para la datación relativa de los paneles. Otro factor que causa el deterioro de pinturas rupestres, son las capas de sales que se forman sobre ellas a raíz de la filtración del agua del subsuelo o el escurrimiento de aguas de lluvia sobre la superficie de la roca.

Además, a pesar de encontrarse muchos sitios en lugares muy apartados, no se escapan de actos de vandalismo o de la costumbre universal de los visitantes de inscribir su nombre en los paneles. En sitios visibles desde las carreteras o trochas carrozables abundan las pintas de carácter político-partidario que no respetan las manifestaciones del arte rupestre. El mayor peligro para la integridad de los sitios, sin embargo, proviene de los jóvenes que se dedican al pastoreo del ganado familiar en los pastizales comunales. Ellos, por aburrimiento y por desconocimiento de la importancia de los sitios, han borrado paneles enteros o parciales de pinturas en varios lugares o los han mutilado raspando, rayando o pintando encima de manera que las figuras ya no son reconocibles. (Sitio 1 de *Morocaque* y la parte inferior del sitio 2; varios paneles en *Suero*, *Hutumayo*, *Tarcuyoc*, *Torreña* y *Talhuegaqa*, para mencionar solo algunos de los sitios registrados por el autor). Afortunadamente encontramos también conjuntos de arte rupestre tanto pre- como postcolombinos bien conservados como el de *Ichu Ancco Loma*, *Ancomayo*, *Calera*, *Hutupampa*, *Lluchu Oqho Qaqa*, *Mallqui Huayco* y *Supayhuasi*.

El análisis estilístico e iconográfico comparativo interregional: una tarea pendiente

Para fines de comparación estilística e iconográfica con arte rupestre postcolombino de otros sitios, son de mucha utilidad los trabajos de investigación realizados por Freddy Taboada, Matthias Strecker y Roy Querejazu en los departamentos de La Paz, Potosí y Cochabamba, publicados en el año 1992 en las Contribuciones N° 3 de la SIARB. En una primera mirada llama la atención una serie de coincidencias y diferencias que pueden resumirse de la manera siguiente:

Existe una gran similitud entre el corpus iconográfico colonial-republicano de los sitios bolivianos de Betanzos, Quilima, Tunari y sobre todo el sitio aymara de Chirapaca (en la provincia de Los Andes del departamento La Paz) y la provincia de Espinar en Cusco. En ambos casos predomina como motivo la cruz cristiana y son frecuentes los equinos y los jinetes a caballo, los hombres armados con pica o fusil o tocando trompeta o flauta, en movimiento, interactuando con otros en enfrentamientos bélicos, las iglesias, los caminos en forma de líneas sinuosas y la hoja de palma asociada o no a las iglesias. En cuanto a la técnica prevalece en ambas regiones la pintura rupestre, cuyo repertorio iconográfico resulta más variado que el de los grabados. El carácter narrativo y religioso del arte rupestre colonial, así como la mezcla con elementos precolombinos es otro de los denominadores comunes entre los sitios bolivianos y las localidades rupestres de Espinar. Del mismo modo la presencia en algunos paneles del llamado "stick figure style", aunque de trazo aparentemente menos preciso en el caso de los sitios bolivianos.

Como rasgos distintivos se puede señalar el uso de varios colores en las pinturas postcolombinas bolivianas versus la monocromía exclusiva en los paneles espinarenses; la representación de escenas de bailes con trajes típicos plenamente identificables en el sitio Chirapaca, motivos ausentes en los paneles del Cusco. Observo asimismo un mayor grado de naturalismo en los motivos figurativos en sitios de Bolivia y una mayor frecuencia de representación de la llama como ícono rupestre precolombino comparado con Espinar, donde aparece muy esporádicamente en algunos paneles.

Algunas consideraciones finales

- La producción de arte rupestre en Espinar ha sido una práctica continua a través de varios milenios. Sin embargo, fue durante la época colonial y comienzos de la era republicana que experimentó, en la modalidad de pintura rupestre, su máxima intensidad y distribución.
- Mientras que durante el arcaico fue exclusivo el uso de la pintura, esta técnica fue reemplazada en épocas posteriores por el grabado. Recién durante la Colonia se priorizó nuevamente la pintura, sin dejar al lado los petroglifos que en un inicio fueron hechos con la técnica de picoteo y rayado, produciendo trazos pocos precisos y más recientemente (época republicana) también mediante la técnica de incisión, logrando figuras de contorno más nítido.
- La mayor concentración de sitios de arte rupestre colonial se encuentra en el distrito de Coporaque, en la mar-

gen izquierda del río Apurímac, a lo largo de las quebradas encañonadas de *Anccomayo*, *Hutumayo*, *Apachaco Huayco*, *Hutupampa*, *Challhuayocmayo* y *Chullumayo*, entre las iglesias coloniales de Coporaque y Apachaco. Algunos sitios coloniales no solo alcanzan mucha mayor altura que los precolombinos, sino constituyen con 4650 m.s.n.m. (*Jchu Ancco Loma*) quizás los sitios con pinturas rupestres más altos conocidos hasta la fecha en el suroriente peruano.

- El arte rupestre postcolombino está dominado por la simbología cristiana y denota una fuerte motivación religiosa, sin dejar del lado aspectos narrativos como la representación de conflictos armados en un deseo de comunicar episodios importantes en la vida del pueblo. La simbología cristiana en el arte rupestre aumentó durante la época colonial, de simples cruces a complejas composiciones en las que intervienen figuras y signos muy diversos.
- Existe una estrecha similitud de motivos y escenas entre sitios de arte rupestre colonial del occidente boliviano y la provincia Espinar, posiblemente gracias al origen kolla del pueblo kana.

La investigación sobre manifestaciones rupestres postcolombinas en el Perú está en sus inicios, sin embargo, guardo la esperanza que los estudiosos del arte rupestre peruano incluyan en sus futuras investigaciones cada vez más también las expresiones pintadas o grabadas de la época postconquista para así contar más adelante con materiales para el análisis comparativo de estilos, motivos y técnicas a nivel macrorregional y nacional que permita tener una visión de conjunto, un panorama más integral sobre esta faceta importante del arte rupestre. Espero que este artículo sirva de motivación para ello.

Bibliografía

- Astete, Fernando: Evidencias Prececerámicas de Espinar, Dpto. 1983 de Cusco. Rev. de Arqueología Andina, 1ra ed. Cusco-Perú.
- Barreda Murillo, Luis: Cusco, historia y arqueología preinka. s.f. 99 p., Cusco.
- Barrionuevo, Alfonsina: Chiaraque. En: Allpanchis Phuturinga. 1971 Revista del Instituto de Pastoral Andina (IPA), Vol. 3, p. 79-84.
- Cieza de León, Pedro de: La Crónica del Perú. Biblioteca 1973 1973 Peruana. Ediciones Peisa, Lima.

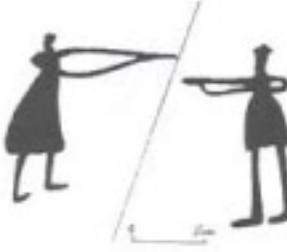
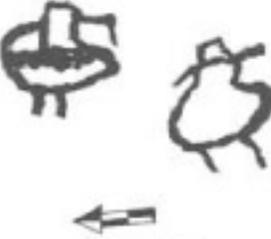
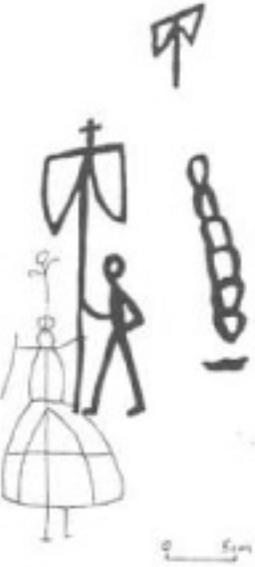
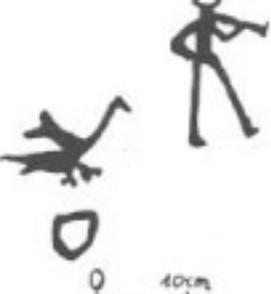
- 1977 El Señorío de los Incas. Col. Autores Peruanos. Ed. Univ., Lima.
- Fernández García, Enrique: Primitiva evangelización de Iberoamérica y Filipinas, 1492-1600, e Historia de la Iglesia en el Perú, 1532-1900. PUCP, Fondo Editorial. 450 p.
- Flores, Silvia: Pinturas parietales de Torreñe. Revista Sacsayhuaman, N° 5, INC-Chusco.
- Fundación Tintaya: Mapeo y Registro Arqueológico de la Provincia de Espinar. (Responsable: Walter Sanabria). Cusco.
- Glave, Luis Miguel: La sociedad campesina andina a mediados del Siglo XVII: estructura social y tendencias de cambio. En: Historia y Cultura, N° 20, p. 81-132.
- 1990 Los Campesinos leen su historia: un caso de identidad recreada y creación colectiva de imágenes (Los comuneros canas 1920-1930). En: Revista de Indias, Vol. L, N° 190, p. 809-849.
- 2000 Canas 1780: El año de la rebelión. En: Desde afuera y desde adentro. Ensayos de etnografía e historia de Cusco y Apurímac. Editores: Luis Millones; Hirayasu Tomoeda y Tatsuhiko Fuji. p. 61-93, Osaka.
- Gorbak, Celina, Mirtha Lischetti y Carmen Paula Muñoz: 1962 Batallas Rituales del Chiaraje y del Tocto de la Provincia de Kanas (Cusco-Perú). En: Revista del Museo Nacional, Tomo XXXI, p. 245-304, Lima.
- Hinojosa Cortijo, Iván: Población y conflictos campesinos en Coporaque (Espinar): 1770-1784. En: Comunidades Campesinas. Cambios y permanencias, p. 229-256.
- Hopkins, Diane: Juego de Enemigos. En: Allpanchis 1982 Phuturínca, N° 20, p. 167-187, Cusco.
- Linares Málaga, Eloy: Cuatro modalidades de Arte Rupestre 1992 Post-Colombino en el Perú, en especial en la región de Arequipa. En: Arte Rupestre Colonial y Republicano de Bolivia y Países Vecinos. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano. N°3 (Roy Querejazu Lewis, ed.), p. 220-226.
- Ministerio de Trabajo y Asuntos Indígenas: Expediente 1958 relativo al reclamo interpuesto por los gestores de la comunidad de indígenas de Sijahui y anexo de Nahuiña, contra Luis Hurtado Angulo, Matilde Montesinos de Hurtado, Rubén Montesinos Castro y Graciela Valencia de Montesinos sobre mejor derecho a la posesión de tierras. Ministerio de Trabajo y Asuntos Indígenas. Dirección General de Asuntos Indígenas. Exp. N° 11392.
- Piel, Jean: Pastoreo andino y espejismos de eternidad telúrica: 1985 la prueba en contrario de la historia demográfica de Espinar (Cusco), de 1689 a 1940. En: Revista del Museo Nacional, Lima, Tomo XLVII (1983-85), p. 273-290.
- Querejazu Lewis, Roy (ed.): Arte Rupestre Colonial y 1992 Republicano de Bolivia y Países Vecinos. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano. N°3. SIARB, La Paz.
- Remy, María Isabel: Los Discursos sobre la Violencia en los 1991 Andes. Algunas reflexiones a propósito del Chiaraje. En: Poder y Violencia en los Andes. Urbano Enrique (comp.), p. 261-276, CBC, Cusco.
- Taboada, Freddy: El arte rupestre indígena de Chirapaca, 1992 Depto. de La Paz, Bolivia. En: Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano, N° 3, p. 111-169. SIARB, La Paz.
- Zanabria A., Walter: Panorama arqueológico de Tintaya 2000 Espinar (sociedad pastoril). Editorial Ind. Gráfica Regentus S.R. Ltda. Arequipa, Perú.



Extracto del lado derecho del panel principal de pintura rupestre de Ichu Anco Loma en Huayhuayhuasi.

ICONOGRAFÍA DEL ARTE RUPESTRE COLONIAL ESPINARENSE¹

I. Figuras humanas diversas

<p>1A</p>  <p><i>Ichu Ancco Lama</i></p>	<p>1B</p>  <p><i>Ichu Ancco Lama</i></p>	<p>1C</p>  <p><i>Ichu Ancco Lama</i></p>	<p>1D</p>  <p><i>Mallqui Huayco</i></p>
<p>1E</p>  <p><i>Viscochani 1</i></p>	<p>1F</p>  <p><i>Virginihuayco</i></p>	<p>1G</p>  <p><i>Torrene, Hatun Kuru</i></p>	<p>1H</p>  <p><i>Torrene</i></p>
<p>1J</p>  <p><i>Morocague, sitio 2</i></p>	<p>1K</p>  <p><i>Morocague, sitio 2</i></p>	<p>1M</p>  <p><i>Huancarumana</i></p>	<p>1O</p>  <p><i>Ichu Ancco Lama</i></p>
<p>1L</p>  <p><i>Morocague, sitio 2</i></p>	<p>1N</p>  <p><i>Morocague, sitio 2</i></p>	<p>1P</p> 	

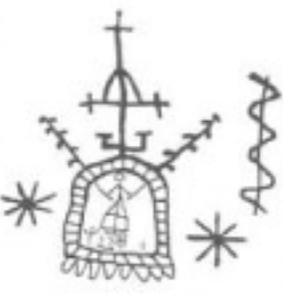
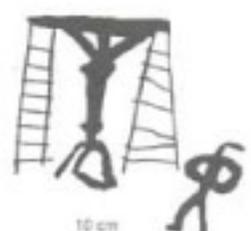
2. Figuras humanas con atuendos y adornos cefálicos



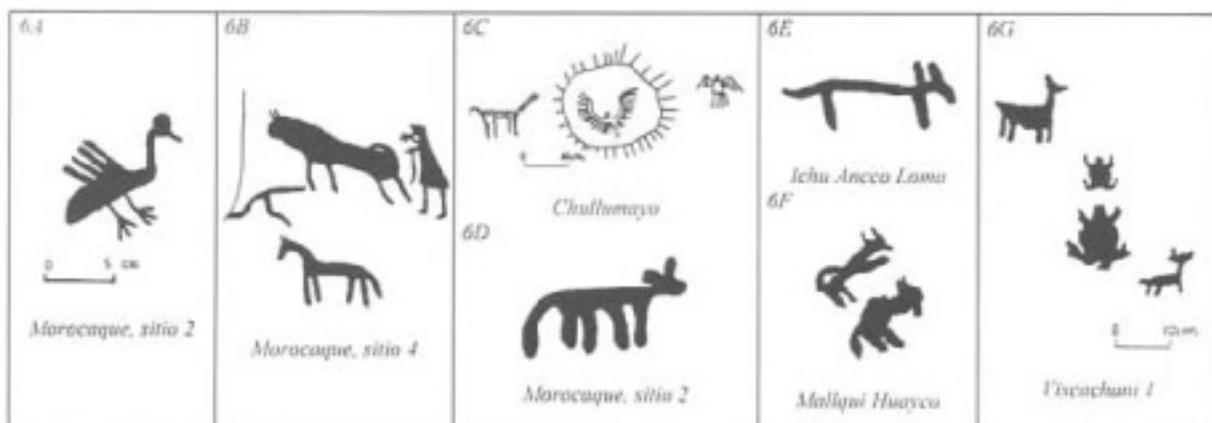
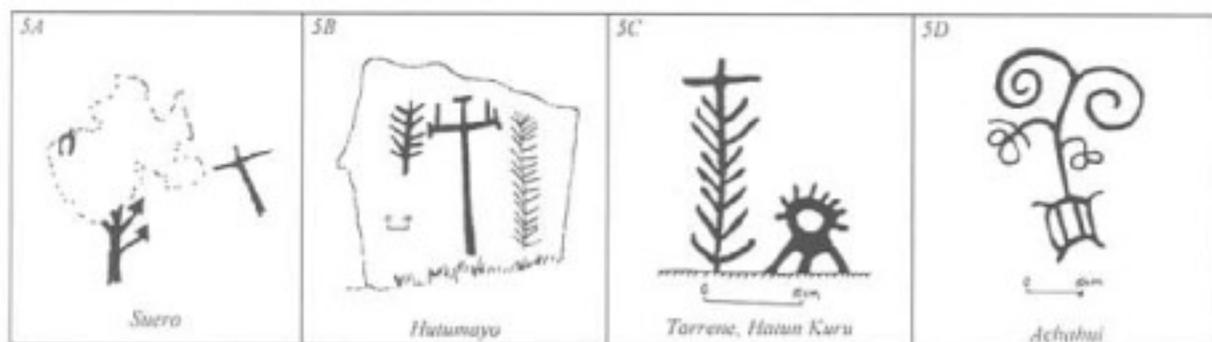
3. Variación de cruces

<p>3A</p> <p>Chullamayo</p>	<p>3B</p> <p>Viscachani I</p>	<p>3C</p> <p>Hatun Kuru - Torrene</p>	<p>3D</p> <p>Totorani</p>	<p>3E</p> <p>Tallhuwqapa</p>
<p>3F</p> <p>Virginiyac</p>	<p>3G</p> <p>Viscachani I</p>	<p>3H</p> <p>Tallhuwqapa</p>	<p>3I</p> <p>Hutumayo</p>	<p>3J</p> <p>Totorani</p>
<p>3K</p> <p>Arcapunko-Torrene</p>	<p>3L</p> <p>Hutu Pakuri</p>	<p>3M</p> <p>Arcapunko-Torrene</p>	<p>3N</p> <p>Suero</p>	<p>3O</p> <p>Hutumayo</p>
<p>3P</p> <p>Tallhuwqapa</p>	<p>3Q</p> <p>Tallhuwqapa</p>	<p>3R</p> <p>Calera</p>	<p>3S</p> <p>Suero</p>	<p>3T</p> <p>Tallhuwqapa</p>
<p>3U</p> <p>Hatun Kuru - Torrene</p>	<p>3V</p> <p>Virginiyac</p>	<p>3W</p> <p>Mangalaya - Suero</p>	<p>3X</p> <p>Mangalaya - Suero</p>	<p>3Y</p> <p>Mangalaya - Suero</p>

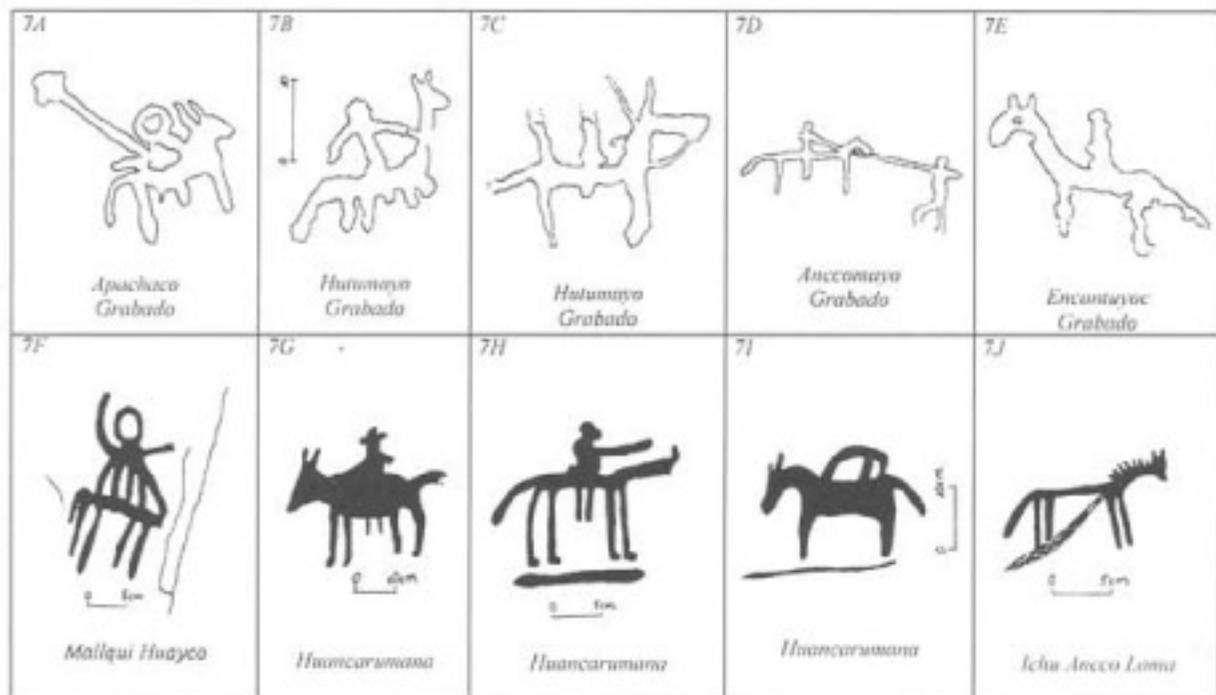
4. Iglesias y otros motivos eclesiásticos

<p>4A</p>  <p><i>Hutumayo</i></p>	<p>4B</p>  <p>0 5cm</p> <p><i>Morocaque, sitio 3</i></p>	<p>4C</p>  <p><i>Morocaque, sitio 2</i></p>	<p>4D</p>  <p><i>Ichu Arcco Loma</i></p>
<p>4E</p>  <p>0 5cm</p> <p><i>Morocaque, sitio 3</i></p>	<p>4F</p>  <p><i>Torreñe, Hatun Kuru</i></p>	<p>4G</p>  <p>0 5cm</p> <p><i>Chacomaño Grahado</i></p>	<p>4H</p>  <p>0 10 cm</p> <p><i>Sallalupata</i></p>
<p>4I</p>  <p><i>Totorani</i></p>	<p>4J</p>  <p>0 5cm</p> <p><i>Hutumayo</i></p>	<p>4K</p>  <p>0 5cm</p> <p><i>Sallalupaqa</i></p>	<p>4L</p>  <p><i>Morocaque, sitio 2</i></p>

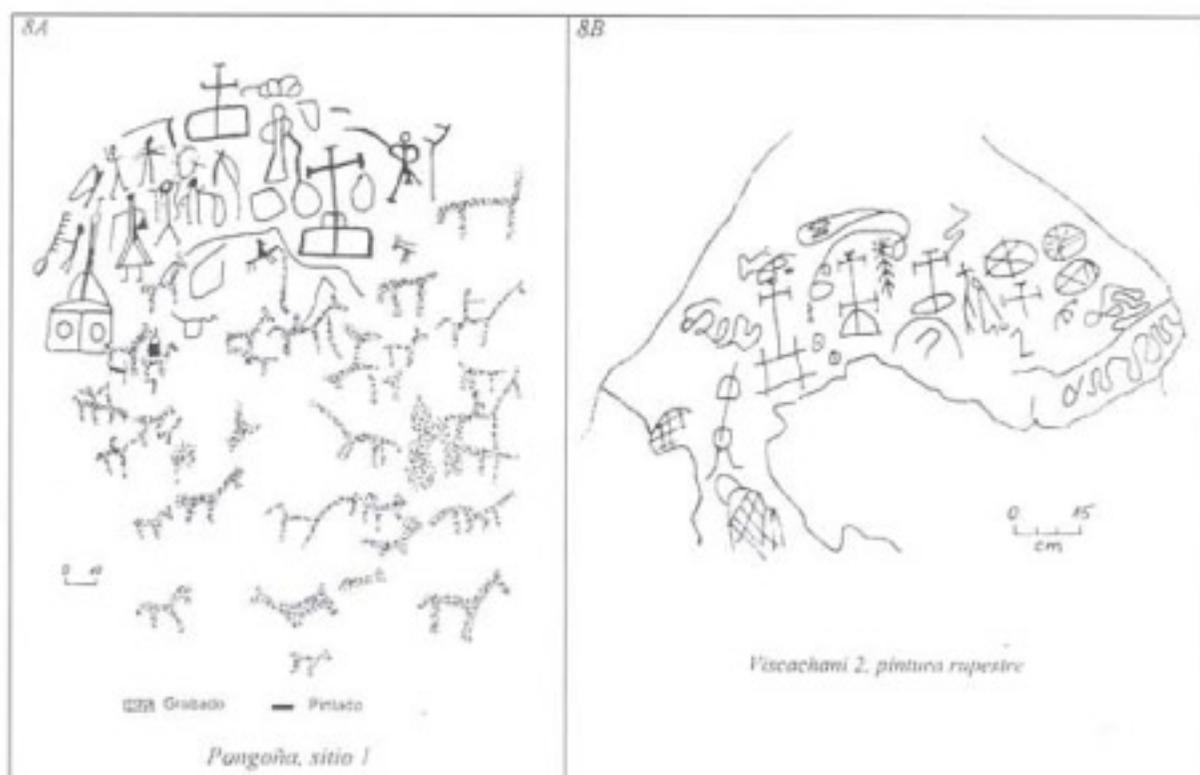
5. Motivos fitomorfos



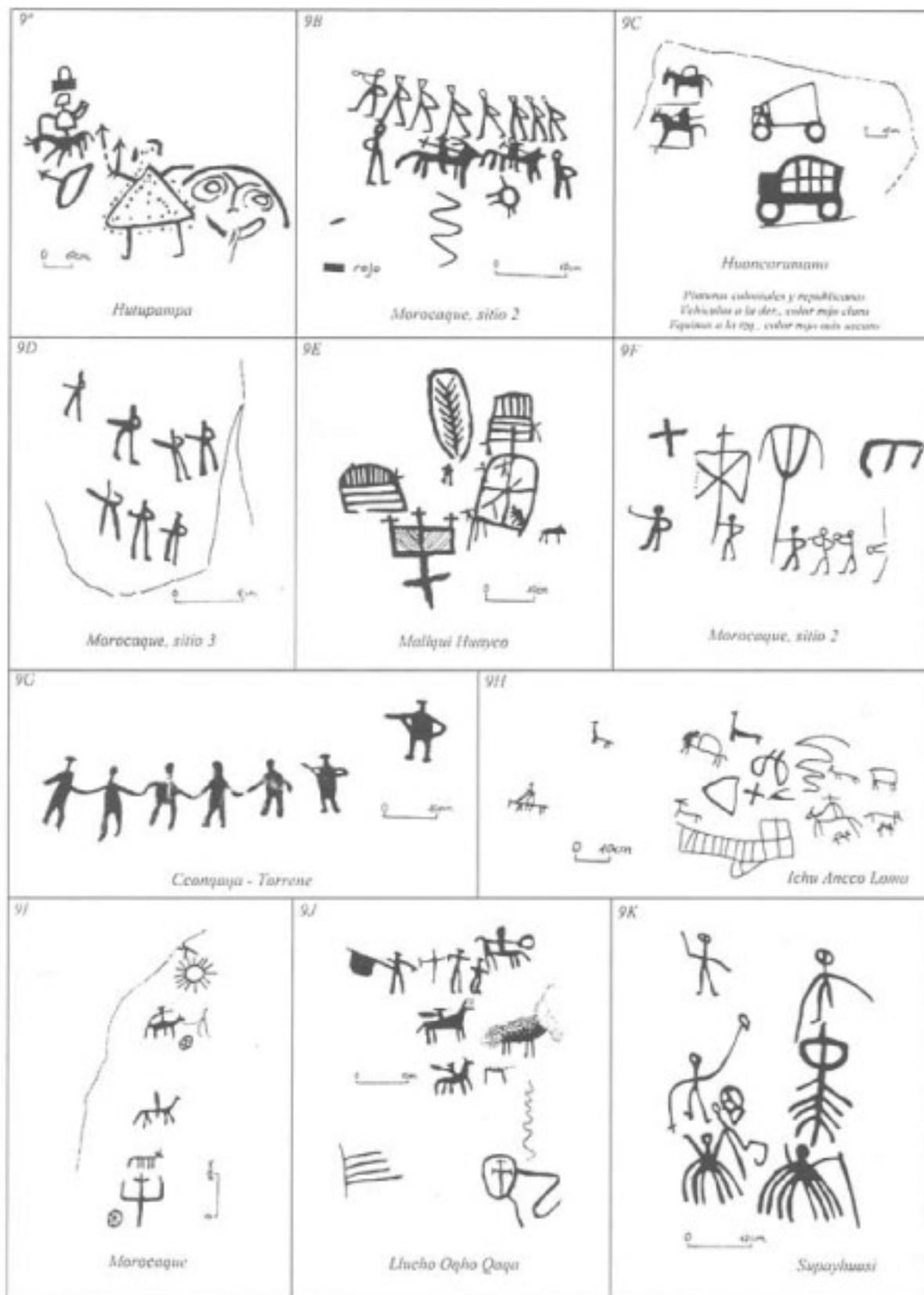
7. Equinos con carga y con jinete montado



8. Composiciones complejas



9. Composiciones sencillas y escenas extraídas de paneles



10. Motivos diversos

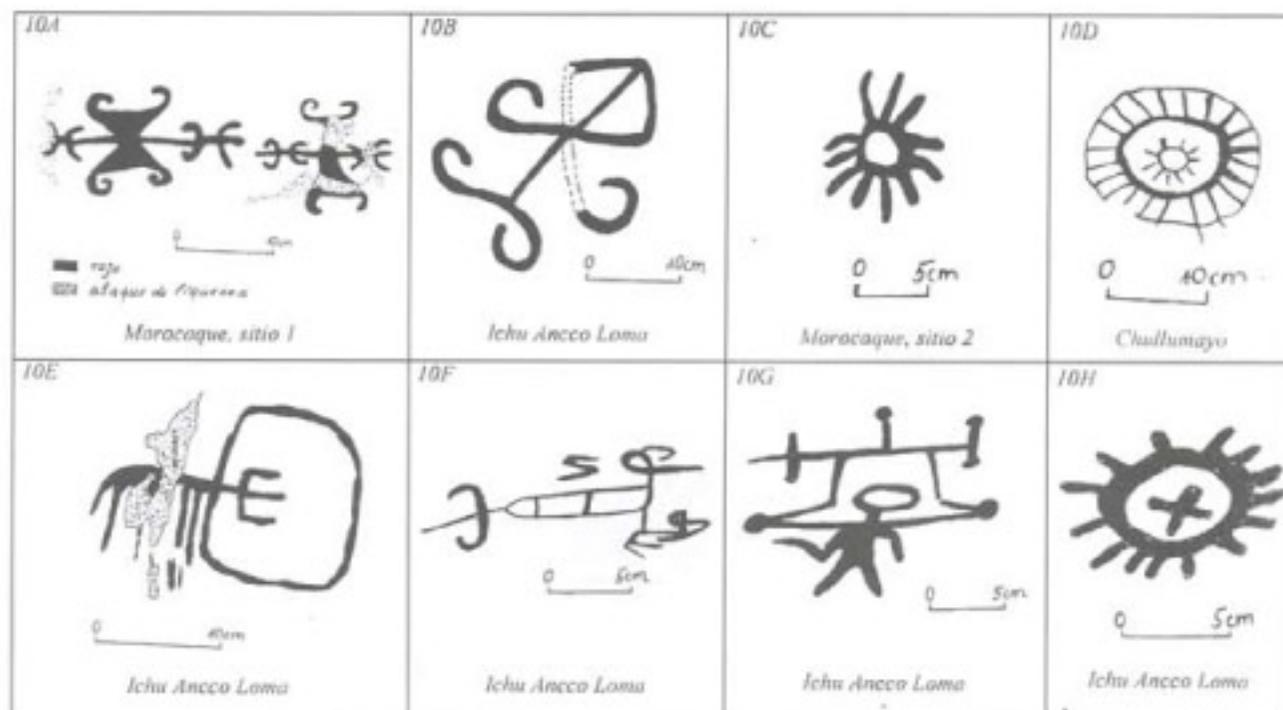


Foto 1: Pintura rupestre de Calera, Comunidad de Mamani Huayta



Foto 2: Parte del panel principal de Marocaque, Comunidad de Huayhuahuasi



Foto 3: Pinturas rupestres de uno de los paneles de Ichu Ancco Loma, Comunidad de Huayhuahuasi



Foto 4: Hutumayo, único ejemplo de actividad iconoclasta. Cruz pintada superpuesta sobre petroglifos precolombinos

FE DE ERRATA

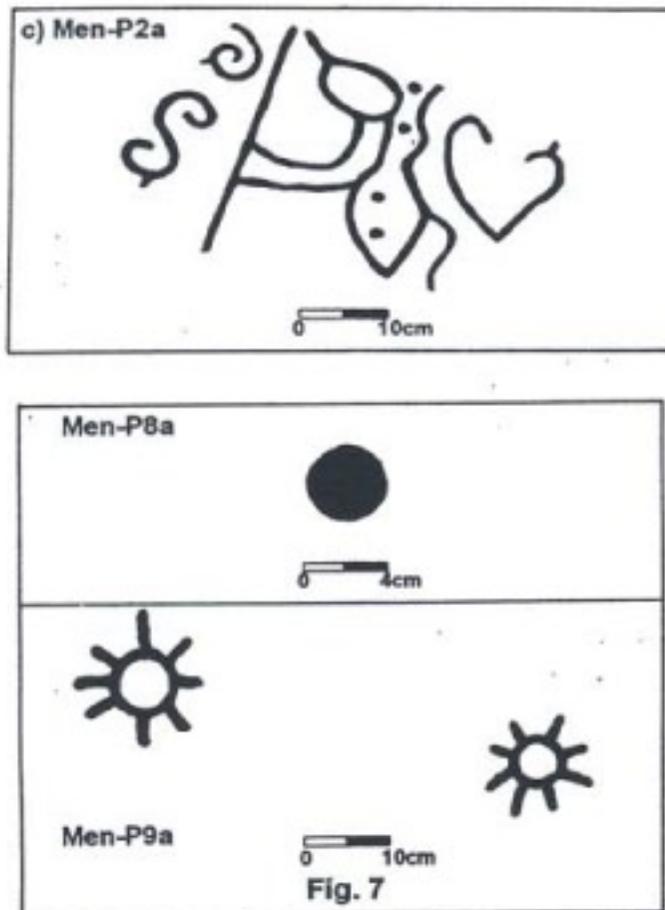
p. 31-39:

Renzo Ventura y Liliana Quirós:

Petroglifos de Menocucho: Un nuevo sitio rupestre en el valle de Moche

Lamentablemente, el dibujo impreso del elemento Men-P2a es incorrecto. Además, faltan las ilustraciones de los elementos Men-P8a y Men-P9a.

Abajo presentamos el dibujo corregido y las dos figuras que faltan en el artículo.



p. 40-64:

Rainer Hostnig:

Arte Rupestre Postcolombino de la Provincia Espinar, Cusco, Perú

En la pág. 45 falta el título: Arte rupestre prehispánico

En la página 61 falta el título para los dibujos 6A – 6G: Motivos zoomorfos diversos