

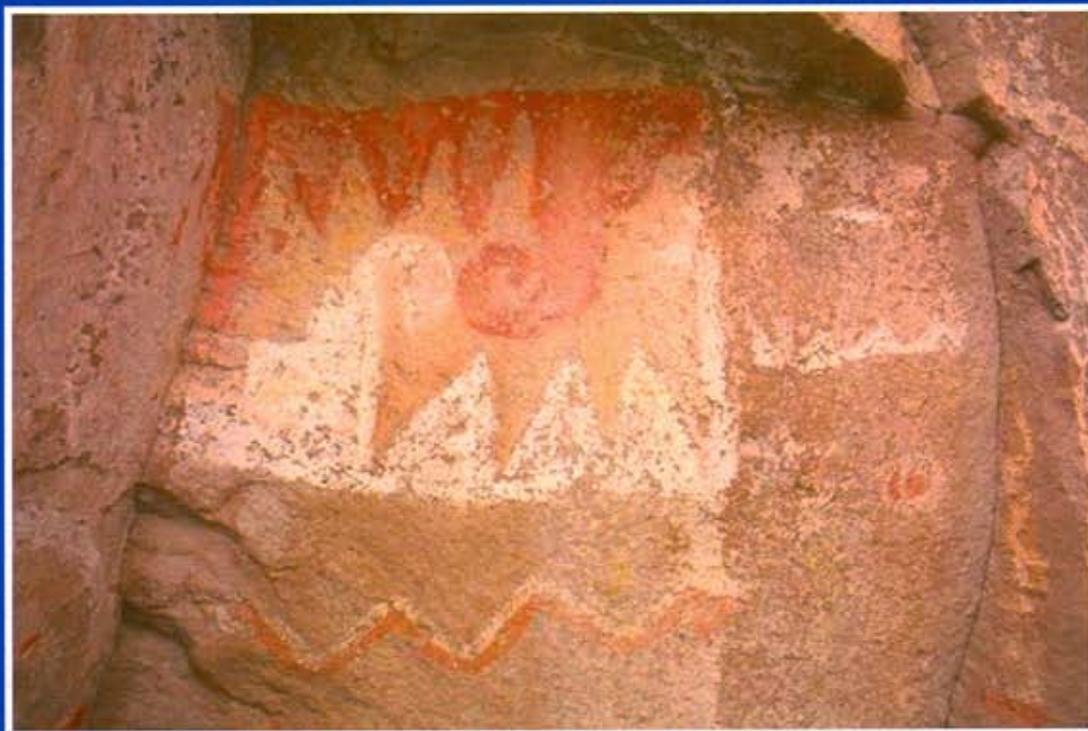


ISSN 1017 - 4346

SIARB

Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia

Boletín N° 20



Distribución, Iconografía y Funcionalidad de las Pinturas Rupestres de la Época Inca en el Departamento del Cusco, Perú

Introducción

La información sobre manifestaciones de arte rupestre en la región del Cusco ha crecido de manera considerable en los últimos años, como resultado de registros propios—realizados desde el año 2001 hasta la fecha—, de inventarios arqueológicos llevados a cabo por el Proyecto Qhapaq Ñan del Instituto Nacional de Cultura - Región Cusco, y, a nivel provincial, de los estudios realizados bajo la dirección del arqueólogo Walter Zanabria (2003), por encargo de la empresa minera BHP Billiton Tintaya, y, simultánea pero independientemente, por Rainer Hostnig (2004), en Espinar. Asimismo, contribuyeron al conocimiento sobre el arte rupestre cusqueño los trabajos de tesis realizados por estudiantes de la carrera profesional de Arqueología de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco (Carcelén y Jurado 2000; Rodrigo y Huarcaya 2003; Gamonal, en preparación), unos pocos artículos sobre la temática, publicados en la revista *Saqsaywaman* del INC-Cusco, y en otros medios (Taca 1990; Flores D. 1998; Flores O. 2001, Colque E. 2003), y ponencias presentadas al I Simposio Nacional de Arte Rupestre, realizado en Cusco en noviembre del 2004 (Carreño et al.; Valencia, Gamonal y Pineda; Hostnig; Del Solar y Hostnig).

Los trabajos mencionados se refieren tanto a sitios de petroglifos como de pinturas rupestres, que abarcan cronológicamente desde la época de los cazadores-recolectores hasta el período post-colombino.

Hasta los años 70, los trabajos sobre arte rupestre cusqueño se concentraron casi exclusivamente en la descripción de sitios con petroglifos en zonas de ceja de selva y selva de las provincias de La Convención, Calca y Paucartambo (Valcárcel 1926; Pardo 1942; Barriales 1970, 1982; Fernández Distel 1972-1973), siendo Cruz Moqo—en el complejo arqueológico de Tipón, en la provincia de Quispicanchis—, el único sitio mencionado para la parte altoandina (Barriales 1982; Pardo, *ibid.*).

Hasta entonces, las referencias sobre pinturas rupestres fueron sumamente raras y se redujeron a sólo dos localidades: Salapunku, en Urubamba (Llanos 1926), y el subsitio más visible de Mant'ó, en Lares, Calca (Barriales, *ibid.*; Pardo, *ibid.*). Esto se debe principalmente al hecho de que, hasta los años 70 del siglo pasado, el estudio del arte rupestre cusqueño era dominio de aficionados, como el ingeniero alemán Christian Bües (años 20 a 40 del siglo pasado), y

varios misioneros dominicos de nacionalidad española, que residían en o tenían como área de influencia de sus labores la vertiente occidental de los Andes cusqueños y el llano amazónico adyacente. Tanto Luis Valcárcel como Luis Pardo se valieron de la información proporcionada por estos pioneros de la investigación del arte rupestre del Cusco para publicar los primeros inventarios sobre yacimientos de petroglifos hallados en la región.

El primer inventario de arte rupestre peruano, publicado a inicios de los años ochenta (Ravines 1986), reporta únicamente seis sitios para el departamento del Cusco, entre ellos sólo un yacimiento de pinturas rupestres: Huayoqhari, en la provincia de Urubamba. Un nuevo inventario, publicado 20 años después, informó sobre 36 sitios de petroglifos y 44 de pinturas rupestres a nivel departamental (Hostnig 2003). También estas cifras se encuentran ya desactualizadas y casi duplicadas, como consecuencia de nuevos registros y nuevos datos bibliográficos recopilados desde la publicación del catálogo mencionado.

Conocedor de estos avances en el registro de las manifestaciones rupestres del Cusco, la mayoría de ellas pertenecientes a épocas precolombinas tardías, Matthias Strecker me invitó, a mediados del 2005, a preparar un artículo sobre el arte rupestre inca del Cusco para la presente edición del Boletín de la SIARB. No sin vacilaciones, acepté la propuesta a manera de un desafío, a sabiendas de que cualquier elucubración al respecto tendría, forzosamente, un carácter hipotético y, hasta cierto grado—ante la inexistencia de fechados absolutos de las pinturas—, también especulativo, al estar basada en deducciones sustentadas en comparaciones estilísticas e iconográficas y en asociaciones con contextos arqueológicos de filiación cultural inca o contemporáneos de la época incaica.

La delimitación del objeto de estudio constituyó el primer paso. Decidí ocuparme sólo de las pinturas, excluyendo deliberadamente otras manifestaciones rupestres, como los petrograbados y las llamadas esculturas rupestres o líticas, que abundan en la región del Cusco. Como ámbito geográfico del estudio escogí la región o departamento del Cusco, con sus 13 provincias; también incluí una localidad rupestre puneña poco conocida (Pakillusí, en Carabaya) para ilustrar la distribución geográfica de un tipo determinado de manifestaciones rupestres pintadas que muy probablemente pertenecen al Horizonte Tardío, es decir, al período de la expansión del imperio incaico.

Tras una revisión detenida de la información recopilada sobre lugares con pinturas rupestres a nivel departamental, logré identificar un total de 25 sitios (ver listado en el Cuadro 1) que pueden adscribirse –con alta probabilidad, en unos casos, y con certeza, en otros–, al periodo incaico del Cusco, por el tipo de tratamiento temático y el estilo de las representaciones, por la técnica empleada en las pinturas, el emplazamiento escogido y el contexto arqueológico existente.

A continuación se da un breve resumen sobre la existencia y distribución de pinturas rupestres precolombinas en el departamento del Cusco, seguido de un acápite sobre el estado de la investigación con respecto al arte rupestre inca. Luego presentaré una descripción somera de los sitios rupestres seleccionados para, en el penúltimo capítulo, ofrecer mis conclusiones acerca de la distribución de los sitios, la iconografía y la funcionalidad de las pinturas descritas. En las consideraciones finales hago hincapié en el carácter preliminar de este estudio.

Pinturas rupestres prehispánicas en el departamento del Cusco

Comparado con el vecino departamento de Puno, en el Cusco son relativamente pocos los sitios de pinturas rupestres precolombinas hallados hasta la fecha: apenas media docena de yacimientos, concentrados todos ellos en la provincia alta de Espinar, al sureste del departamento, pertenecen indudablemente al Precerámico, mientras que 25 del total de 44 sitios registrados pueden ser asignados al Intermedio Tardío y Horizonte Tardío equivalente al periodo inca del Cusco, tomando en cuenta sus características estilísticas, los contextos arqueológicos o la localización de los paneles en los soportes rocosos. Sobre los demás sitios no existe suficiente información o hay incertidumbre en cuanto a su cronología y filiación cultural. No descarto la posibilidad de que varios de ellos daten del Horizonte Medio o Intermedio Temprano, época en la que probablemente comenzó la costumbre de “marcar” los lugares de entierros con pinturas rupestres estereotipadas de contenido simbólico o emblemático en el ámbito andino del Perú. En cuanto a los sitios rupestres del Precerámico cusqueño es interesante constatar que guardan similitud con yacimientos rupestres tempranos de Carabaya y Pizacoma en Puno, tanto en el estilo como en la temática presentada (escenas de caza con representación de cazadores y camélidos silvestres de pequeñas dimensiones, con gran dinamismo y realismo en la configuración de los animales), mientras que en el vecino departamento de Apurímac al noreste del Cusco comienza otra área estilística marcadamente diferente que se extiende hasta las alturas de Pasco y Junín y que se caracteriza por la representación de camélidos de tamaños descomunales (hasta de 2,60 m de lar-

go) y la ausencia o muy escasa presencia del hombre en las composiciones pictóricas.

Finalizada la época de los cazadores-recolectores, en el área del Cusco el arte de pintar sobre rocas parece haber caído en desuso y no fue retomado hasta varios milenios después, aunque en localidades distintas y con estilos y funciones diferentes.

En los milenios que separan las primeras pinturas encontradas en los sitios de Torrene, Virginniyoq y Chullumayo, en Espinar, de las manifestaciones rupestres de la época prehispánica tardía, al parecer sólo se practicaba o se seguía practicando el arte rupestre en las actuales provincias de La Convención, Paucartambo, Quispicanchis, Chumbivilcas y Espinar, pero privilegiando la técnica del grabado, la que geográficamente llegó a tener mayor difusión que la pintura rupestre y que, incluso, se continuó empleando como medio de expresión y comunicación paralelamente a las pinturas rupestres durante el Horizonte Tardío, aunque en sitios geográficamente separados.

Llama la atención la ausencia total de pinturas rupestres tempranas en las alturas de la Cordillera de Vilcabamba y Vilcanota, en las provincias de Urubamba, La Convención, Paucartambo y Calca, donde las primeras manifestaciones rupestres pintadas (Mant’o e Intipintasqa en Lares, Calca, y Negruyoq, en La Convención) recién aparecen probablemente hacia fines del Horizonte Intermedio-Tardío y durante el Horizonte Tardío. Sin embargo, como hasta la fecha no se han llevado a cabo exploraciones sistemáticas en las partes altas de las cordilleras mencionadas, es posible que investigaciones futuras obliguen a rectificar esta conclusión.

Antecedentes de estudios sobre arte rupestre inca

En la bibliografía consultada, los datos sobre pinturas rupestres precolombinas tardías del departamento de Cusco son sumamente escasos y puntuales. La ausencia de trabajos específicos sobre la materia no es sólo reflejo del interés reciente por la investigación del arte rupestre de la zona andina en la región, sino, también, de la tendencia en las décadas pasadas de restar importancia a las manifestaciones rupestres que no pueden relacionarse claramente con la época de los cazadores-recolectores del Precerámico o Periodo Arcaico. La preferencia por el pasado remoto en cuanto al estudio de las pinturas rupestres ha conllevado a distorsiones obstinadas, como las de vincular cualquier expresión de pintura rupestre encontrada en algún abrigo rocoso como perteneciente al hombre del Precerámico cusqueño. Esta tendencia (aún presente en muchos artículos periodísticos y monografías, así como en algunos textos de circulación local que

durante muchos años han sido empleados en la formación de arqueólogos de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco), afortunadamente está desapareciendo gracias a la mejora en el acceso a la información científica sobre la materia del arte rupestre americano y mundial. El resultado de este cambio ya se puede observar en los trabajos de tesis universitarias sobre manifestaciones rupestres en el ámbito del Cusco, presentados en los últimos años. Carcelén y Jurado (2000), por ejemplo, ubican los petroglifos de las cuevas de Llamachayoq en Colquemarca, Chumbivilcas, entre los Horizontes Intermedio Temprano y Tardío, basándose en excavaciones realizadas en el interior de las cuevas, mientras que Rodrigo y Huarcaya (2003), quienes estudiaron las pinturas rupestres de Huayoqhari, Chahuaytiri y Yucay, en la cuenca del Vilcanota, concluyeron que todas ellas pertenecían íntegramente al Horizonte Tardío. Sólo quince años atrás, las pinturas rupestres de Huayoqhari fueron descritas como pertenecientes a la época de cazadores paleolíticos por el arqueólogo Pedro Taca del INC-Cusco (1990) mientras que al panel de pinturas rupestres de Ccorcca, en la provincia del Cusco, Barreda M. (1995) le asignó una edad de aproximadamente 2000 años antes de Cristo, interpretándolas como obra de los primeros pobladores de esa zona.

La ausencia de trabajos específicos sobre el arte rupestre inca en el Perú, y sobre todo en el Cusco, núcleo del imperio del Tahuantinsuyo, contrasta con el interés que investigadores chilenos y argentinos han prestado a este tema en los últimos años. En Chile tenemos los aportes de Daniela Valenzuela *et al.* (2004) y de Marcela Sepúlveda (2004), que se han dedicado al análisis e interpretación del arte rupestre prehispánico tardío en el norte de ese país, mientras que Andrés Troncoso (2003) investigó grabados rupestres de probable filiación inca en la parte central. En Argentina se ocuparon de la temática Kriscautzky (2004), Podestá *et al.* (2005) y Gentile (1995).

Objeto de la mayoría de los trabajos chilenos y argentinos sobre arte rupestre tardío fueron los petroglifos hechos sobre bloques pétreos, siendo pocos los estudios sobre pinturas rupestres del Horizonte Tardío. Algunos autores (Berenguer 2005; Hernández Llosas 1992) han puesto en duda la existencia de arte rupestre inca en general, argumentando que no se ha hallado hasta la fecha claras evidencias culturales que prueben lo contrario. Hernández Llosas incluso llegó a la conclusión de que se desconoce un patrón rupestre inca en el área andina. Algunos que postulan a favor de su existencia, mencionan como característica el estilo esquemático en la representación de la llama y la similitud de las representaciones con iconos de la alfarería inca. Algunas

pinturas rupestres que representan figuras humanas, vestidas con uncus y portando armas, o escenas mostrando conflictos armados, son consideradas como representaciones de personajes incas (Podestá *et al.* 2005; Gentile 1995). En algunos casos se empleó la superposición de pinturas o grabados para la asignación temporal de las manifestaciones rupestres al Horizonte Tardío (Podestá *et al.* 2005).

Una corriente de interpretación reciente ve en los grabados rupestres de filiación inca del norte y centro de Chile un instrumento de dominación o integración estatal (Valenzuela *et al.*, *ibid.*; Troncoso, *ibid.*).

Pinturas rupestres prehispánicas tardías en la región del Cusco

Como se indicó anteriormente, son 25 los sitios que forman la base del presente trabajo sobre el arte rupestre inca¹ del Cusco. Por razones analíticas, nos pareció conveniente agruparlos según el criterio de "asociación", estableciendo de esta manera tres tipos o categorías de sitios rupestres:

- a) Pinturas rupestres asociadas a contextos funerarios precolombinos tardíos (11 sitios).
- b) Pinturas rupestres en posición elevada, asociadas a rutas de tránsito (10 sitios).
- c) Pinturas rupestres asociadas a ritos de fertilidad y protección de los rebaños de camélidos (5 sitios).

Es importante señalar que algunos sitios asociados a estructuras funerarias o a ritos de fertilidad relacionados con los rebaños de llamas y alpacas se encuentran cerca de caminos o rutas de tránsito intraandinos o que van hacia la región del Antisuyo. Bajo el tipo "b", sin embargo, sólo consideré aquellos sitios, donde las pinturas fueron hechas en las partes altas de los soportes rocosos, permitiendo su visibilidad a distancia, pero sin asociación con sepulturas prehispánicas o con elementos iconográficos que denoten una función ritual.

a. Pinturas rupestres asociadas a contextos funerarios precolombinos tardíos

A esta categoría de sitios corresponden once localidades de pinturas rupestres: Ayawayq'o, T'oqot'oqoyoq, Ccorcca, Llamachayoq Qaqa o Waqhan Wayq'o, Ayamachay, Banderayoq 1 y 2, Alcca, Pumawasi, Intimarkanan e Intihuatana.

¹ La época incaica del Cusco se extiende desde el Horizonte Intermedio Tardío (siglo XIV) hasta fines del Horizonte Tardío (1532).

Ayawayq'o y T'oqot'oqoyoc

En el distrito de Yucay, provincia de Urubamba, se encuentran dos localidades de pinturas rupestres cerca del valle, distantes unos 800 m entre sí. Son quizás los sitios que mejor ejemplifican el arte rupestre tardío o inca. La primera lleva el nombre de *Ayawayq'o* o *Capillayoc*, la segunda, *Toqot'oqoyoc*. Ambos sitios están asociados a estructuras funerarias típicas de la época inca.

El sitio *Ayawayq'o*, a 3100 m.s.n.m., ha sido documentado parcialmente por el arqueólogo Pedro Taca (1990), quien publicó el primer calco del más grande de los paneles ubicado en la parte alta del acantilado. El registro más completo se lo debemos, sin embargo, a los tesisistas Rodrigo y Huarcaya (2003), que no escatimaron esfuerzos para llegar personalmente al segundo panel y documentarlo *in situ*, una verdadera hazaña teniendo en cuenta la considerable altura desde el suelo y lo reducido del espacio disponible en la angosta repisa situada debajo de las pinturas.

En la bibliografía consultada, el sitio es conocido también bajo el nombre de *Yucay* (Linares Málaga 1985: 36; Ravines 1986: 25; Guffroy 1999: 61), o *Capillayoc* (Rodrigo y Huarcaya 2003). Está formado por tres paneles de pinturas rupestres que se encuentran a diferentes alturas del lado sur del cerro Capillayoc, que allí forma un acantilado de unos 42 m de altura. El primer panel está ubicado en la base del acantilado (a 2,60 m del suelo); el segundo a 15 m del suelo; el tercero a 28 m de altura y a 7,60 m encima del panel 2.

Panel 1 (inferior): mide 0,80 m de alto por 1,20 m de ancho y es el más pequeño de los tres paneles. Está compuesto por un camélido esquematizado con sólo tres extremidades (la cuarta puede haberse borrado), un antropomorfo de tronco ancho y redondeado, con brazos y piernas extendidas, una línea gruesa quebrada y otra curva, todos de color blanco. (Fig. 13)

Panel 2 (intermedio): cubre un área de 2 m de ancho por 1 m de alto. Se observan tres círculos concéntricos con punto central, una figura antropomorfa con los brazos levantados y un camélido. Todos los motivos son de color blanco, con excepción de los círculos interiores, que son de color rojo claro. El círculo concéntrico más grande tiene un diámetro externo de 62 cm (Fig. 12).

Panel 3 (superior): con aproximadamente 5 m de ancho y 1,50 a 2 m de alto es el más extenso de los tres paneles. Muestra camélidos de tamaño grande y pequeño, dos figuras humanas con los brazos extendidos—similares a las de los otros dos paneles—, círculos con punto central o sin él, y una estructura rectangular. Todas las imágenes fueron pintadas íntegramente en color blanco. Las figuras humanas y los camélidos (probablemente llamas) son de trazos toscos

y representados de manera estática y muy esquematizada. Las llamas, orientadas indistintamente hacia la izquierda o la derecha, muestran dos o cuatro extremidades, cuerpo delgado, cuello largo y cabeza con una o dos orejas largas, la cola corta y apenas distinguible. Se pueden observar animales grandes (adultos) y pequeños, quizás juveniles o crías. Los hombres, representados de frente, sin atuendos ni distinción de sexo, tienen las piernas separadas y los brazos extendidos o levantados. La interacción entre animales y hombres no está clara. Los dos camélidos pequeños, pintados en ambos lados de la figura antropomorfa en el extremo derecho del panel, parecen haber sido ejecutados con una capa más gruesa de pintura, puesto que mantienen el color blanco mejor conservado que en el caso de la figura humana. Lo mismo vale para otros motivos del panel, muchos de los cuales son apenas discernibles por lo desvaído de la pintura (Fig. 15).

Según el análisis de laboratorio de los pigmentos (Rodrigo y Huarcaya 2003), la pintura blanca está compuesta de carbonato de calcio (cal) y sulfato de calcio (yeso), mientras que para la pintura roja se empleó una arcilla (Bisilicato de alúmina hidratado).

Como indica el topónimo *Ayahuayq'o*, se trata de un sector con presencia de entierros precolombinos. Rodrigo y Huarcaya encontraron restos de tumbas en la base del acantilado de Capillayoc y en la repisa por debajo del segundo panel. Por la forma de las tumbas se supone que corresponden a entierros tardíos, muy probablemente de la época de ocupación inca del Valle de Yucay. Tanto *Ayahuayq'o* como *T'oqot'oqoyoc* están ubicados en las inmediaciones del sector agrícola del complejo arqueológico inca de Yucay (andenerías de Paruparu y Pumamarca), irrigado por el río San Juan y compuesto por una infraestructura compleja de canales, andenes y caminos empedrados. A escasos 50 m del acantilado de Capillayoc pasa el camino *Inca Ñan*, con un ancho promedio de dos metros, que se dirige a las punas de Yucay y que también, posiblemente, era empleado como ruta secundaria para llegar a la región cálida del Antisuyo.

T'oqot'oqoyoc, o *Machumachuyoc*, es el nombre de un gran alero de roca arenisca, ubicado en las faldas del cerro Sayhua o Madreiglesias, a una altura de 3150 m.s.n.m. Las pinturas fueron aplicadas directamente encima de una hilera de siete tumbas precolombinas, sobre la pared inclinada de la roca. Las estructuras funerarias son de planta rectangular y están adosadas a la pared del alero (foto 8). A pesar de ser un sitio de difícil acceso—hay un sendero angosto que sube en zigzag por una cuesta muy empinada hasta el lugar de las sepulturas— en los últimos años este se ha convertido en un destino favorito de excursionistas juveniles, que dejan sus huellas en forma de graffiti sobre el panel de las pinturas y sobre los muros estucados de las tumbas. Supongo que por su mal estado de conservación, las pinturas rupestres

de este sitio no han sido incluidas en el trabajo de tesis de Rodrigo y Huarcaya (2003), quienes fueron los primeros en estudiar detenidamente los tres paneles de pinturas rupestres de Ayawayq'ó, que se encuentran a poca distancia.

Aunque los graffiti no han llegado a ocultar del todo las pinturas subyacentes, el tizado reciente de algunas figuras con diferentes colores dificulta, en algunos casos, establecer la forma original del diseño. A pesar de estas limitaciones, se puede todavía distinguir claramente varios camélidos y figuras humanas de trazo tosco y esquematizado, así como motivos geométricos (círculo con punto central y estructura ovoide con líneas entrecruzadas). El color predominante es el blanco, seguido por el rojo.

Ccorcca

Este sitio, también llamado *Intiyog Maraskay* (Flores D. 2004), se encuentra en el margen izquierdo del camino inca Ccorcca-Wayllay, a 3700 m.s.n.m., al noroeste del pueblo de Ccorcca en la provincia del Cusco. Las pinturas rupestres fueron hechas en la base de un farallón de aproximadamente 30 m de altura, conocido localmente como Torreqaqa y que geológicamente pertenece al grupo Sonqho, de las capas rojas continentales terciarias del grupo San Jerónimo, conformado por lutitas pardo-rojizas y areniscas.

En las paredes verticales de la base del farallón, debajo del alero poco profundo, se pueden observar varios paneles de pinturas rupestres que corresponden a dos estilos y posiblemente también a dos épocas diferentes. Los primeros cuatro paneles, comenzando por la izquierda del observador, ocupan segmentos planos de las paredes verticales debajo del alero. Son representaciones de camélidos esquematizados, de tamaño grande y trazo "limpio", pintados en color blanco y rojo. A los camélidos les sigue, a la derecha, una figura solar con rayos pintados, de manera alterna, en blanco y rojo. Todas estas pinturas realizadas en las paredes rocosas se encuentran bastante desvaídas por estar muy expuestas al intemperismo. En el extremo derecho, en el ápice de la bóveda del alero que llega hasta el suelo, se halla el panel que nos interesa para los fines de este estudio y que está compuesto por dos camélidos adultos (probablemente llamas), una cría de color crema y un círculo concéntrico conformado por un anillo blanco que encierra otro de color rojo ocre, y termina en un círculo central, también de color blanco. La pintura de color crema de los camélidos, una pasta elaborada a base de arcilla o cal, está aplicada en una capa gruesa, igual que la de color rojo entre los círculos exterior y central (Fig. 8, foto 7). A una distancia de 1,50 m hacia la izquierda de este conjunto, también en la bóveda del alero, hay una mancha oblonga de color rojo, flanqueada por dos manchas de pintura blanca.

Barreda (1995), el primero en describir las pinturas de Ccorcca, encontró restos óseos humanos en la superficie frente al farallón. Flores D. (2004a) menciona la existencia de vestigios de estructuras funerarias de barro debajo del alero, hoy desaparecidas por la acción vandálica de buscadores de tesoros. Por el hallazgo de instrumentos líticos (raspadores y cuchillos de sílex) en los lugares próximos al abrigo, Barreda (1995: 22) asignó a las pinturas una antigüedad de 4000 años AP, describiéndolas como una escena de pastoreo de camélidos. El círculo concéntrico ubicado al lado de los camélidos es interpretado por él como kancha "con plataforma en la parte central".

Por los elementos iconográficos presentes (camélidos asociados a un círculo concéntrico) y el estilo tosco de las figuras, así como por el hecho de que anteriormente existían chullpas adosadas a la pared rocosa por debajo de las pinturas, yo clasifiqué el sitio como perteneciente a la época inca. Tanto en términos estilísticos como temáticos representa un patrón pictórico recurrente que se repite, con ligeras variaciones, en diferentes lugares del departamento del Cusco.

Llamachayog Qaqa o Waqhanwayq'ó

En el distrito de Combapata, provincia de Canchis, al sur del pueblo de Huatucani, en la Quebrada de Waqhanwayq'ó, se encuentra, a una altura de 3535 m.s.n.m. el sitio de *Waqhanwayq'ó*, también conocido como *Llamachayog Qaqa*. Se trata de un abrigo rocoso situado en la base de un farallón de roca arenisca roja, a unos 100 m sobre el piso del valle. En la bóveda del abrigo existe un panel de pinturas rupestres formado por tres camélidos muy esquematizados, dos adultos (macho de color blanco y hembra de color amarillo ocre) y una cría en posición de mamar, también en color blanco. Las llamas adultas están dibujadas de perfil, mirando hacia la izquierda; la cría, hacia la derecha del observador. Los camélidos tienen el cuerpo delgado, mostrando sólo dos extremidades sin indicación de pezuñas, la cola gruesa en posición horizontal, la cabeza con las dos orejas levemente echadas hacia atrás, el lomo y las patas rectas. Los dos adultos miden 45 cm del cuello hasta la punta de la cola, 25 cm de la grupa hasta el final de las patas. La cría es, con 15 cm de largo y alto, considerablemente más pequeña.

La ejecución en sí y el trazado de las figuras son muy burdos, debido principalmente al tipo de material usado (arcilla blanca, conocida como "qontay", mezclada con paja picada). La mezcla ha sido aplicada como una delgada capa sobre la roca, técnica muy similar a la usada en Ccorcca.

Al pie y al costado del farallón se encuentran restos de siete estructuras funerarias de forma cuadrangular, cuyas paredes de piedra están unidas con argamasa de barro.

El sitio fue registrado y documentado por primera vez por la arqueóloga Flores Delgado (2004b), en el marco del proyecto Qhapaq Ñan (Fig. 11, foto 6).

Ayamachay

En la misma provincia y distrito, y en la misma ribera del río Salqa, Flores D. (2004b: 164) registró, en la comunidad de Orosqocha, el sitio *Ayamachay*, donde existen pinturas rupestres de color blanco y rojo en un acantilado al que están adosadas numerosas tumbas de planta cuadrangular o semicircular, pegadas a la pared del farallón, enlucidas con arcilla de colores rojo ocre, amarillo y blanco. Los motivos, pintados en su mayoría con color blanco, son geométricos y abstractos (rectángulo compartimentado mediante franjas verticales paralelas, combinación de dos "x" asociadas con puntos alineados, cintas verticales paralelas de color rojo, alternándose con cintas de color blanco; círculo concéntrico).

En la cima del cerro está localizado el complejo arqueológico de Sayaqmarka, donde se encontraron fragmentos de cerámica qolla e inca en la superficie. Por las características de los entierros asociados directamente a las pinturas encontradas, pienso que se trata de un sitio precolumbino tardío, probablemente contemporáneo a la ocupación inca del valle.

Banderayoq 1

El sitio de Banderayoq 1 (o Banderachayoq) está ubicado en las afueras de la ciudad de Calca, camino a los baños termales de Machakancha, a 3000 m.s.n.m. La única referencia escrita sobre las pinturas rupestres de este lugar la encontré en la obra "Ciudades Ocultas del Cusco Milenario", del profesor calqueño Salustio Gutiérrez Pareja (s.f.: 27), quien transmite la interpretación popular local al comentar que en "las rocosidades del cerro Pito [donde] en un risco adosado se muestra un rupestre en forma de bandera, con mástil y tres franjas triangulares con vértices invertidas, dos blancas y una central roja, por lo que ahora el lugar se denomina Banderachayoq. Parece que fuera el símbolo que representa la invasión de Calca por los antis".

En 2002, el biólogo José Luis Venero G., nativo de Calca, proporcionó al autor las primeras fotos de las pinturas de Banderayoq. Luego de sucesivas visitas al sitio, realizadas entre los años 2003 y 2006, quedé convencido de que en realidad se trata de un escudo (o quizás túnica) inca, junto a un objeto blanco en forma de un bastón largo o lanza. El objeto interpretado como escudo o túnica, de color blanco, forma un cuadrilátero ligeramente trapezoidal (con el lado más largo hacia arriba) de aprox. 50 cm de ancho en la base y 60 cm

en la parte superior. Tiene un escote triangular de color rojo en la parte superior (Fig. 3).

Banderayoq 2

Retornando de un trabajo de campo en las faldas del Pituisiray, apu tutelar del pueblo de Calca, en el valle del Vilcanota, José Luis Venero G. encontró, en julio del 2006 la "contrapartida" de las pinturas rupestres de Banderayoq 1, en un sector llamado Sayamoqo, a 3500 m.s.n.m. Realicé una inspección del sitio el 23 de agosto de este año, junto con Raúl Carreño Collatupa y el descubridor, completando el registro y la documentación fotográfica.

Como en el sitio de Banderayoq 1, se trata de un afloramiento rocoso de unos 100 m de largo, en cuya base existen numerosas tumbas precolombinas adosadas al acantilado. Las tumbas más grandes están conformadas por varias cámaras e, incluso, por varios pisos. Todas se encuentran semidestruidas por causa de excavaciones clandestinas. La pared exterior de la tumba más alta está estucada con una capa gruesa de yeso o cal. El sitio es conocido por los lugareños también bajo el nombre de Banderayoq, seguramente debido a la similitud de estas pinturas con aquellas situadas en el lado opuesto del valle.

Como en Banderayoq 1, el panel está formado por dos objetos contiguos, un escudo (o uncu) cuadrangular junto a una cinta blanca vertical (Fig. 5). El color original de fondo del escudo o túnica inca de Banderayoq 2 parece haber sido el negro, ahora convertido en un gris tenue a causa de la erosión pluvial y eólica y del intemperismo. Dos cintas horizontales blancas adornan la parte inferior de este elemento pictórico. En la parte superior izquierda se observa la superposición de pintura blanca, de la cual sólo se conserva un pequeño pedazo. Por lo desvaído de la pintura gris en esta parte, no se distingue si había o no un triángulo invertido (escote?) en el tramo superior del motivo como en Banderayoq 1.

Alcca

Una nota periodística, acompañada de una foto a color, publicada en el diario El Comercio del Cusco del 27 del noviembre del 2004, dio a conocer un sitio, hasta entonces desconocido, de pinturas rupestres en la comunidad de Alcca, distrito Livitaca, en la provincia alta de Chumbivilcas. Según el reportaje, el conjunto de pinturas está asociado a tumbas colectivas y compuesto por 4 camélidos y círculos de color rojo. Por lo visto, es el mismo patrón de representación que el de Ccoreca, Waqhanwayq'o y Yucay, sitios separados por más de 80 km de distancia (Fig. 10).

Pumawasi

Inventariando sitios arqueológicos del Qhapaq Ñan en la provincia de Anta, Flores D. (2004a: 64) encontró, en la comunidad Parcotica, distrito de Chinchaypujio, un abrigo rocoso con restos funerarios precolombinos al pie de un acantilado. Encima de los entierros ubicó tres paneles pequeños de pinturas rupestres en forma de rayas paralelas de color rojo ocre, figuras antropomorfas y motivos geométricos (rectángulo de doble línea y círculo, alineación de puntos). El sitio se llama *Pumawasi* y se encuentra cerca de restos arquitectónicos de la época inca, según el informe de la mencionada arqueóloga (ibid.).

Intimarkanan

El motivo recurrente del círculo concéntrico pintado de color blanco, es el motivo principal en el sitio *Intimarkanan*, distrito de Lamay, provincia de Calca. Fue dado a conocer al autor por José Luis Venero G. en el 2004. El sitio está ubicado a 3340 m.s.n.m., en el margen derecho del camino de herradura que sube a la comunidad de Huanco y a las punas de Lamay. Se encuentra a unos 50 m de un sector de tumbas tipo colmena saqueadas mucho tiempo atrás. El motivo, cuyo diámetro exterior es de unos 40 cm, se encuentra a 5 m del suelo, en un acantilado de aproximadamente 40 m de altura. Destaca por el color rojo del soporte rocoso. Al lado izquierdo del círculo se encuentran dos rayas blancas paralelas, verticales, de unos 30 cm de largo. Cómo en otros lugares, el círculo es identificado por la gente del lugar como el símbolo solar, a pesar de faltar los característicos rayos con los que comúnmente se identifica y representa este motivo (foto 13).

Intihuatana

Intihuatana es el nombre de un pequeño complejo arqueológico killke-inca situado a 1 km de distancia del pueblo de Maras, en la provincia de Urubamba. En una visita a la zona, realizada en junio de este año con el geólogo Raúl Carreño Collatupa, logramos ubicar, luego de una búsqueda de varias horas por los afloramientos rocosos de las lomas y quebradas cercanas al pueblo de Maras, un sitio de arte rupestre en un farallón, a pocos metros por debajo del yacimiento arqueológico. Un año antes había encontrado una escueta referencia sobre el sitio en una tesis de Haquehua y Maqqe (1996: 52), egresados de la carrera de Arqueología de la UNSAAC. A pesar de tratarse de grabados rupestres y no de pinturas (aunque a lo lejos aparezcan como tales), los incluyo en este trabajo por el parecido de los motivos, del contexto arqueológico y del emplazamiento con las pinturas rupestres del período inca en el ámbito del departamento del Cusco.

Los petroglifos se encuentran en el margen derecho de la quebrada de Huayllaorqo, a 2 km al norte de la iglesia colonial de Maras, a 3200 m sobre el nivel del mar. El panel principal se encuentra en medio de un pequeño farallón de unos 18 m de alto, encima de una hilera de tumbas de tipo colmena profanadas y semidestruidas. Otro panel, más pequeño, está ubicado en la base del farallón, encima de un canal de riego. En ambos paneles, los motivos son círculos concéntricos, con punto central o sin él, y círculos simples grabados en un afloramiento de cara plana de yeso y anhidrita (sulfatos de calcio hidratado y anhidro, respectivamente con niveles de lutita). En la "kancha" amurallada que se encuentra en la planicie encima del farallón, existen numerosos fragmentos de cerámica *killke* e inca. Los tesistas Haquehua y Maqqe asociaron los círculos concéntricos grabados con los famosos andenes concéntricos de Moray, que se encuentran a pocos kilómetros de distancia. En uno de los círculos concéntricos del panel inferior fueron añadidos recientemente rayos, raspando la pátina de la roca, con el fin de hacerlo aparecer como un sol radiado.

Al igual que las pinturas rupestres de Ayawayq'o en Yucay, Intiyoqk'uchu en Lamay y de otros sitios rupestres del Intermedio Tardío y Horizonte Tardío, los petroglifos de Intihuatana, aparte de señalar un sitio de entierros, tienen la característica de ser visibles a distancia. Grabados en yeso, deben haber sido fácilmente reconocibles desde el camino que baja al valle del Vilcanota, por el color blanco de los surcos que contrastaba con la pátina gris del entorno (foto 5).

b. Pinturas rupestres en posición elevada, asociadas a rutas de tránsito

Es numéricamente la segunda categoría más frecuente de sitios rupestres de filiación cultural inca en la región del Cusco. Los diez sitios pertenecientes a ella son: sitio s.n. ("Los Cóndores"), Inkapintay(oq), Salapunku, Intipintana, Pintasqawayq'o o Intiyoqk'uchu, Quelcata, Machupicchu, Subsitio 1 de Mant'o, Inkapintasqa y Pakillusi.

Sitio s.n. ("Los Cóndores")

Tenemos conocimiento de este sitio rupestre inca por una referencia encontrada en "Los Comentarios Reales de los Incas" de Garcilaso de la Vega (1973: 101). El cronista nos relata que el inca Viracocha ordenó hacer pinturas en lo alto de un cerro en las afueras del Cusco. Se desconoce la ubicación de lugar, pero, por lo importante de la cita para el entendimiento de la tradición pictórica de los incas, me permito transcribirla integralmente:

“...Hablando del Inca Viracocha, es de saber que quedó tan ufano y glorioso de sus hazañas y de la nueva adoración que los indios le hacían, que, no contento con la obra famosa del templo, hizo otra galana y vistosa, aunque no menos mordaz contra su padre que aguda en su favor, aunque dicen los indios que la hizo hasta que su padre fue muerto. Y fue que en una peña altísima, que entre otras muchas hay en el paraje donde su padre paró cuando salió del Cozco, retirándose de los Chancas, mandó pintar dos aves que los indios llaman cúntur, que son tan grandes que muchas se han visto tener cinco varas de medir, de punta a punta de las alas”. “Dos aves destas mandó pintar. La una con las alas cerradas y la cabeza baja y encogida, como se ponen las aves, por fieras que sean, cuando se quieren esconder; tenía el rostro hacia el Collasuyo y las espaldas al Cozco. La otra mandó pintar en contrario, el rostro vuelto a la ciudad y feroz, con las alas abiertas, como que iba volando a hacer alguna presa. Decían los indios que el un cúntur figuraba a su padre, y el otro representaba al Inca Viracocha, que había vuelto volando a defender la ciudad y todo el Imperio...”

“...Esta pintura vivía en todo su buen ser el año de mil quinientos y ochenta; y el de noventa y cinco pregunté a un sacerdote criollo, que vino del Perú a España, si la había visto y como estaba. Dijome que estaba muy gastada, que casi no se divisaba nada della, porque el tiempo con sus aguas, y el descuido de la perpetuidad de aquélla y otras semejantes antiguallas, la había arruinado....”

Cummins (2004) explica que estas imágenes, pintadas en la cúspide de una montaña en las afueras del Cusco –contrario al retrato de Manco Inca en Inkapintay, donde la forma de representación se une a su referencia específica–, descansaban en una relación más bien metafórica entre la imagen visual y su referente fundamental. El primer cóndor, simbolizando a Yahuar Huaqqaq², quien huyó del Cusco al ser la ciudad atacada por los chancas, y el segundo a su hijo Huiracocha, quien defendió la ciudad contra los chancas. Uno se pregunta entonces, ¿cuántas historias se esconderán en lo que mayormente describimos secamente como motivos zoomorfos, geométricos o abstractos, por desconocer las metáforas encerradas en estas imágenes?

Si ya en 1595 las pinturas eran apenas visibles por haber sido hechas sobre una pared rocosa, sin protección contra los agentes climáticos, es muy probable que, tras cuatro siglos, ya no queden rastros de ellas. En octubre de 2006, sin embargo, un joven arqueólogo del Cusco de apellido Valencia, me informó haber encontrado restos de pintura rupestre en la zona de Oropesa -la cabeza y el cuello de un

cóndor-, que según él representarían el panel descrito por Garcilaso de la Vega.

Inkapintay(oq)

Mejor suerte que las imágenes de los dos cóndores corrió la obra pictórica neoinca hecha en el lugar *Inkapintay* o *Inkapintayoq*, cerca de Ollantaytambo. Se trata de la efigie pintada de un personaje noble que, según la documentación escrita, representa a Manco Inca, quien dirigió una sublevación contra los invasores españoles. Luego de haber levantado el sitio sobre del Cusco en 1536, abandonó la ciudad y se acantonó en Ollantaytambo. El cronista Felipe Guamán Poma de Ayala nos relata el episodio, en su obra “Nueva Corónica y Buen Gobierno” (1615/1980), de la siguiente manera:

“(...) Mango Inga (...) se fue huyendo con sus capitanes, y llevó muchos indios al pueblo de Tambo allí edificó muchas casas y corredores, y ordenó muchas chácaras y mandó retratarse el dicho Mango Inga y a sus armas en una peña grandísima para que fuese memoria, y como no pudo allí resistir en el dicho pueblo de Tambo, desde allí se retiró más adentro, a la montaña de Vilcabamba (...)”

Inkapintay es también el nombre de una pequeña fortaleza que protegía la entrada al pueblo de Ollantaytambo. Junto con el fuerte de Chokana, sobre el margen izquierdo del Vilcanota, ambas construcciones cerraban totalmente el acceso al pueblo por el lado del valle de Vilcanota, constituyendo parte del complejo sistema de protección del núcleo urbano incaico.

La pintura rupestre se encuentra en una pared plana y casi vertical de una peña situada en el margen derecho del río Vilcanota, a una altura aproximada de 12 m desde la base del farallón, a 1 km del pueblo de Ollantaytambo. Recién pintada, debió ser visible con facilidad desde el camino de herradura que pasaba cerca del lugar y por donde ahora va la carretera asfaltada y el ferrocarril a Machu Picchu. La imagen, desprotegida frente a la insolación, el viento y la lluvia, se encuentra hoy en día bastante deteriorada, pero aún reconocible, gracias a su ubicación prácticamente inaccesible, lo que evitó su destrucción por mano del hombre. El personaje está pintado de frente y sólo es visible la parte superior del cuerpo (foto 16, Fig. 19).

La imagen del inca llamó la atención del pintor alemán Johann Moritz Rugendas quien (durante su viaje de México a Chile visitó al Perú entre 1841 y 1844) hizo un

² Existen dos versiones sobre este episodio entre los cronistas: algunos, como Garcilaso de la Vega, mencionan como protagonistas a Huiracocha y Yahuar Huaqqaq. Sin embargo, la mayoría, entre ellos Cieza de León y Santa Cruz Pachacuti, señala a Huiracocha anciano y al príncipe que sería Pachakuteq.

bosquejo de la roca con la pintura (Protzen 1993). En 1922, el sitio fue mencionado por José Gabriel Cosío, quien comenta que “se ve en la roca una pintura indeleble que representa un soldado indio en la actitud de lanzar una flecha hacia Ollantaytambo” (Cosío 1924: 104).

En un breve ensayo sobre este retrato del Inca, Flores Ochoa (2001) dice que sostiene con la mano izquierda un escudo y con la derecha una lanza, mientras que en la cabeza lleva un casco guerrero. La figura, según él, estaría contorneada de blanco, vistiendo un uncu negro, con la parte superior roja.

El análisis pictórico realizado sobre la base de numerosas fotografías, tomadas con teleobjetivo y en alta resolución en diferentes épocas del año y horas del día, me permitió distinguir claramente la túnica y la cabeza con el casco, pero no logré identificar ni la lanza ni el escudo; tampoco los brazos y las piernas dibujadas con líneas delgadas simples, señalados en la descripción de Cummins (2004: 184). En el lugar donde Flores percibió una lanza, se observa ahora sólo una mancha gris proveniente de la chorrera de agua que baja por el costado derecho de la figura, visto desde el observador. La túnica parece haber sido de color azul con borde blanco. Este borde varía de grosor y es ancho en la parte inferior y en el lado izquierdo (el lado derecho está deteriorado), mientras que en el escote es más bien delgado. Pecho, cuello y cara están pintados de color rojo oscuro; en la cabeza lleva un gorro o casco, típico atuendo de los guerreros incas.

Salapunku

En el km 88 de la línea férrea a Cusco-Machu Picchu, a 16 km de Ollantaytambo, se encuentra el complejo arqueológico inca de *Salapunku*. A unos 60 m de distancia de la puerta de entrada al sitio, encima del camino inca (convertido, en el primer tercio del siglo pasado, en plataforma de la línea férrea), en la pared vertical de un peñón, a una altura de 15 m medidos desde los rieles, existe un pequeño panel de pintura rupestre, conformado por la figura de un sol radiante y un motivo en forma de un cuadrado de color rojo (fotos 11 y 12, Fig. 16).

En 1926, Valcárcel mencionó las pinturas brevemente en su trabajo sobre los petroglifos de la provincia de La Convención publicado en la Revista Universitaria del Cusco. En esa misma publicación, Luis Llanos nos brinda información más pormenorizada sobre ellas: describe la figura del sol con sus 20 rayos y menciona el cuadrilátero rojo a 1 m de distancia por encima del sol. También nos informa so-

bre la existencia de otro panel de pinturas en el mismo sitio, hoy lamentablemente desaparecido. Mojando³ la pared a una altura de 4 m por encima del camino, logró distinguir un motivo geométrico similar a una greca y varias líneas verticales paralelas: “A la izquierda de éstas (líneas), hai una mancha roja que por la parte superior presenta hasta tres lados de cuadrilátero, pero el inferior o cuarto se pierde como una mancha. A la derecha de esta mancha, o semicuatrilátero i un poco arriba, se observa una especie de silueta tendida que en la parte superior, para arriba e izquierda remata en dos puntos truncados: lo mismo sucede en la inferior, pero para la derecha i abajo” (Llanos 1926:28).

Las pinturas de la parte alta sobrevivieron al trazo del ferrocarril, mientras que el segundo panel, ubicado entre la figura del sol y la base de la roca, ha desaparecido en su totalidad. Todavía se mantiene intacto el pequeño canal de riego de probable facción incaica, ya mencionado por Llanos (1936: 152-153), que pasa muy cerca del panel de las pinturas.

Ninguno de los dos autores hace alusión a la afiliación cultural de las pinturas. Sin embargo, por encontrarse muy cerca del complejo arqueológico inca de Salapunku, a corta distancia del antiguo camino inca, y por tener como motivo central el sol, posiblemente el símbolo sacro más importante de los incas, todo indica la contemporaneidad de las representaciones rupestres con las estructuras arquitectónicas de tipo inca imperial existentes en sus inmediaciones.

Intipintana o Inkapintasqa

Lorena Alvarez (2003), joven arqueóloga del Cusco, quien realizó el inventario de los yacimientos arqueológicos localizados a lo largo del camino inca en el distrito de Zurite, provincia de Anta, informó por primera vez sobre la existencia de pinturas rupestres en la comunidad de San Nicolás de Bari. El sitio lleva el nombre *Inkapintasqa o Intipintana* y está en el sector de Chirapayoc, en las faldas del cerro Ayasamachina, a 3650 m.s.n.m. Como en el caso de Intiyoqk'uchu en Lamay / Calca, también para estas pinturas sus autores escogieron como soporte un farallón junto a un camino que sube al piso ecológico de la puna. Las pinturas de Inkapintayoq, repartidos en seis paneles, inaccesibles en su mayoría, son fácilmente visibles desde el camino de herradura que, pasando a unos 50 m de ellas, sube a los pastizales de altura de la comunidad. Los paneles más bajos se encuentran a 3 m de altura sobre el suelo; los más elevados, a unos 15 m de distancia desde la base del acantilado. El topónimo “Intipintana” se debe al motivo sobresaliente en la parte céntrica del farallón. Se trata de dos soles grandes,

³ Actualmente, la mayoría de los investigadores de arte rupestre rechaza el mojado de las pinturas rupestres como método de documentación por ser dañino para el soporte rocoso.

uno formado por un círculo concéntrico radiado y el otro, de mayor tamaño, por un círculo concéntrico sin rayos. Ambos motivos son de dos colores, blanco en el centro y en el anillo exterior, y amarillo en el anillo intermedio.

Aparte de las dos figuras se pueden distinguir círculos de color rojo y blanco, algunos encerrando camélidos o antropomorfos muy esquematizados y de trazo sumamente tosco. Los camélidos –probablemente llamas– son de cuello corto y en colores blanco, rojo y marrón claro. Los antropomorfos, igualmente esquematizados que los camélidos, pero de tamaño considerablemente mayor que estos, son de color blanco, tienen las piernas separadas y los brazos levantados o extendidos. La pintura usada parece ser una pasta preparada a base de arcilla blanca y roja o cal (foto 15 y Fig. 9).

La cercanía de una andenería inca (como lo prueban el tipo de paramentos y las escaleras saledizas o sarutas), el estilo de las pinturas, los motivos representados y la ubicación de los paneles en lo alto del farallón son elementos que permiten postular la filiación inca de las pinturas. Aunque el nombre del cerro “Ayasamachina” hace pensar en un lugar de entierros, no he podido hallar restos de tumbas precolombinas al pie del acantilado ni en sus alrededores.

Intiyoqk'uchu o Pintasqawayq'o

A 3.800 m.s.n.m., en la transición del ecopiso *suni* al de *puna* de la comunidad de Huanco distrito de Lamay, el camino de herradura pasa cerca de un afloramiento rocoso en forma de un gran acantilado, poco antes de llegar a la primera de las tres lagunas existentes en la parte alta de la comunidad, el mismo que contiene dos paneles con pinturas rupestres, uno en la base del farallón y otro a unos 35 m de altura desde el suelo. El sitio es conocido como *Intiyoqk'uchu* o *Pintasqawayq'o*. En el panel de la base se distingue una figura antropomorfa esquematizada de grandes dimensiones, de color blanco, un astro sol de color blanco y ocre y dos figuras cruciformes de color rojo. Fue registrado fotográficamente por primera vez por José Luis Venero en el año 2003, al realizar estudios ornitológicos en la zona. El año 2004, el autor del artículo completó el registro documentando –a distancia– el segundo panel situado en la parte alta del acantilado, en un alero rocoso, a unos 10 m por debajo de la cima, hoy inaccesible. El motivo central forma un cuadrado de color rojo con una línea gruesa de contorno de color blanco y tiene aproximadamente 0,80 m por lado. A la izquierda, y algo más abajo, se observa un círculo blanco. A la derecha, y por debajo de este motivo, hay una figura de color rojo oscuro en forma de un “pato” y, directamente debajo de ella, una mancha de color amarillo ocre.

No hemos encontrado vestigios de tumbas en el lugar. Las pinturas del segundo panel, en la parte alta, deben haber sido hechas explícitamente para ser vistas a distancia (foto 9, Fig. 14).

Quelcata

Para los viajeros que transitaban por el camino inca que pasa por el estrecho cañón de Virginniyoq, provincia de Espinar, hacia la zona alta de Suykutambo, por el margen izquierdo del río Apurímac, la pintura rupestre de *Quelcata*, debe haber representado una clase de hito o señal que encerraba un mensaje hoy indescifrable. El sitio, ubicado a 4000 m.s.n.m., fue registrado por el autor en el año 2001. Se trata de un rectángulo de color blanco con línea de contorno roja, que fue pintado en la pared rocosa, a 15 m del suelo y a unos 7 m por debajo del borde superior del farallón. La similitud con los motivos pintados en los acantilados de Intiyoqk'uchu y Pakillusi salta a la vista. (Foto 10)

Machupicchu

A 2150 m.s.n.m., en la propiedad del Machupicchu Pueblo Hotel, distrito de Machupicchu, una pared rocosa forma un refugio natural que alberga un panel con pinturas rupestres de color rojo y negro, ya bastante borrosas, a una altura de unos 5 m desde el piso. Cerca del lugar pasaba el camino inca que conectaba el Valle Sagrado con la ceja de selva y la selva del Cusco. Las únicas referencias halladas sobre el sitio son una nota periodística publicada en *El Comercio del Cusco* del 31 de octubre del 1996 y, luego, un corto artículo de Julio Córdova Valer en la revista “*Oropesa*”, de octubre de 1999. En el área pintada, que mide 1,20 m de largo, se observan figuras de camélidos y motivos geométricos, un círculo concéntrico de colores negro (círculo exterior) y rojo (tres círculos interiores). En la parte alta del abrigo se observan otros dos círculos concéntricos siendo el círculo interior de color rojo pálido, bordeado de color negro. Entre los tres círculos concéntricos fue pintado un camélido de color negro, de perfil. Había otros motivos que por el escurrimiento de agua han sido diluidas de manera que ya no son reconocibles, pero que también pudieron haber sido camélidos.

Mant'o

En la transición de la sierra a la ceja de selva de Calca se encuentra, en la confluencia de los ríos Lares y Amparaes, el paraje llamado Mant'o. Originalmente sólo

era conocido uno de los seis subsitios de pinturas rupestres del lugar. Se trata del único que es visible desde la carretera que desciende a Yanatile y a la selva del departamento del Cusco. Fue registrado y documentado por primera vez por el ingeniero alemán Christian Bües, el 28 de enero de 1926 (Barrales 1982: 89), mencionado por Valcárcel (1926: 9) el mismo año, –aunque erróneamente bajo el capítulo de petroglifos–, luego por Pardo (1957: 619), Angles (s.f.: 172) y Guffroy (1999: 79), quien repite el error de Valcárcel. También en 1999, el padre Polentini Webster, frenético buscador del legendario Paititi, publicó fotografías sobre pinturas rupestres de otros dos subsitios de Mant'o, hasta entonces desconocidos. Visité personalmente el lugar en seis ocasiones desde el año 2001 y pude documentar un total de cinco de los seis subsitios existentes. Rodrigo y Huarcaya (2003) tienen el mérito de haber sido los primeros en calcar y estudiar minuciosamente la gran mayoría de las pinturas rupestres de Mant'o en el marco de su tesis de arqueólogos de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco.

En Mant'o se distinguen principalmente dos estilos de pinturas: uno esquemático-burdo, representado por las pinturas del subsitio Mant'o 1, y otro, de tipo seminaturalista-estilizado, presente en los demás subsitios. Ambos pertenecen con alta probabilidad a la época de ocupación inca de los valles de Lares y Amparaes. En la bóveda de un abrigo grande (subsitio 6) formado por una enorme roca en el margen izquierdo de la carretera se puede reconocer figuras humanas grandes de color rojo cuyas extremidades terminan en pies y manos tridáctilos y que corresponden a un tercer estilo mucho más antiguo, pero limitado a este panel. Las pinturas de Mant'o 1 (Fig. 6, foto 4), en cuanto a estilo, temática y emplazamiento, son comparables con la mayoría de los sitios rupestres descritos en este trabajo, mientras que las pinturas de los sitios Mant'o 2 a 6 (y las del sitio Intipintasqa), que destacan por la belleza y el detalle de las figuras, representan una expresión artística local, inconfundible y singular, sin parangón en la región del Cusco ni en el suroriente del Perú (Fig. 20-22).

El panel de Mant'o 1 se encuentra en la pared vertical de un pequeño afloramiento rocoso por debajo del cruce de las carreteras a Lares y Amparaes y cerca de la confluencia de los dos ríos que allí se unen, formando el río Yanatile. Desde la distancia sólo es posible observar una larga hilera de camélidos de color blanco. Para llegar al panel se tiene que cruzar el río Lares o Amparaes y escalar las rocas de la base del farallón. Ya estando cerca de la pared vertical, se observa la sobreposición de las figuras blancas de los camélidos sobre otros motivos de color rojo oscuro más antiguos: dos grandes círculos concéntricos en la parte alta, una línea meándrica, un motivo reticulado, líneas quebradas y curvas, un signo en forma de “s” con apéndice que termina en una estrella.

Las pinturas rupestres de este sitio, al igual que los petroglifos de Pusharo, han sido insistentemente vinculadas, en las últimas décadas, con el legendario Paititi por aventureros y exploradores ávidos de encontrar los tesoros que los últimos incas, según su creencia, habrían transportado a un sitio secreto en el corazón de la selva del Manu, para salvarlos del pillaje español. Las figuras de camélidos son interpretadas como “llamitas indicadoras de la dirección hacia el Paititi” o, en cuanto a las composiciones más grandes de Mant'o, como “mensaje último del inca a su pueblo antes de partir al exilio” (Polentini 1999). La asociación especulativa de pinturas rupestres y tesoros ha conllevado a excavaciones clandestinas frente a todos los paneles y al deterioro de una parte de las pinturas ubicadas cerca del suelo.

Intipintasqa

Realizando un inventario de atractivos turísticos para la Municipalidad distrital de Lares, Calca, el especialista en turismo Jorge Ochoa halló, en junio del 2005, un hermoso panel de pinturas rupestres en un acantilado de las punas de la comunidad de Cachín, a seis horas de caminata en dirección noroccidental desde el pueblo del mismo nombre. Las pinturas comienzan a una altura de 5 m y corresponden inconfundiblemente al estilo Mant'o (sitios 2 - 5), aunque de dimensiones más grandes. La composición pictórica consta de cuatro figuras antropomorfas de gran tamaño, con tocados de pluma y uncus ceremoniales de color amarillo, con líneas de contorno de color rojo, flanqueadas por dos motivos no definidos de la misma combinación de colores y un sol radiado grande de color rojo y amarillo en cada extremo. El hallazgo es interesante porque evidencia la expansión de este estilo hacia las alturas de la cordillera de Vilcanota, sin llegar a influir en las pinturas rupestres del valle interandino o zonas aledañas. Se incluyó el sitio en este grupo por el emplazamiento del panel en lo alto del farallón y su visibilidad a distancia. No se tiene información sobre la presencia de entierros en el lugar.

Pakiillusi

En el año 2002 encontré un sitio similar a Quelcata, en la vertiente oriental de la Cordillera de Carabaya, en el caserío *Pakiillusi*, distrito de Ollachea, provincia de Carabaya, Puno. En la parte alta de un gigantesco farallón de al menos 60 m de altura, se puede divisar un gran círculo blanco encerrando un pequeño disco de color rojo. Según un informante local, existen restos de entierros precolombinos en la base del acantilado. Por la considerable distancia que separa la pintura de las tumbas, no está clara la asociación entre ellas (foto 14, Fig. 17).

Existen numerosas evidencias arqueológicas de la presencia inca en el valle de Ollachea, que durante la fase imperial del incanato parece haber sido una ruta importante que conectaba al Cusco con las minas de oro de la Cordillera de Carabaya. Esto motiva a sospechar que el motivo del círculo pintado en la parte elevado del acantilado, en el caso de Pakillusi, podría haber sido una marca territorial incaica, similar a las pinturas de Quelcata, en Espinar, o de Intiyoqk'uchu, en Lamay.

c) Pinturas rupestres asociadas a ritos de fertilidad y protección de los rebaños de camélidos

Son cuatro los sitios que reúnen características que permiten su clasificación en esta categoría: Chahuaytiri, Negruyoc, Cedrobamba y Huallpamayo.

Chahuaytiri

En la transición a la puna de la comunidad agropastoril de Chahuaytiri (antiguo ayllu inca), en el distrito de Pisac, provincia de Calca, cerca del límite con la Provincia de Paucartambo y la divisoria de aguas de las cuencas de los ríos Vilcanota y Paucartambo, existe un área extensa con pinturas rupestres, que abarca varios kilómetros cuadrados a alturas entre 3800 y 4100 m sobre el nivel del mar. Se accede a la zona por la carretera Pisac-Paucartambo, luego de un recorrido de 22 km desde el pueblo de Pisac. Los paneles con las pinturas rupestres se encuentran en afloramientos rocosos situados a ambos lados de la carretera, en las laderas de los cerros que conforman el límite con la comunidad vecina de Sipascancha Alta, Paucartambo, con una concentración mayor en el lado sur-este del cerro Moro-Wicsa.

Por lo extenso del área parecía conveniente agrupar los sitios por sectores que llevan el nombre de los topónimos empleados por los pastores-agricultores del lugar: Wamanwachana, Cahuituyoc, Llamachayocqaqa, Pallcapata, Mosoqllaqta, Misaqaqa y Qaqa.

Las pinturas rupestres de Chahuaytiri fueron mencionadas por primera vez en los años ochenta por los antropólogos cusqueños Jorge Flores Ochoa (1984: 237) y Percy Paz Flores (1988: 217-223). También se ocupó de ellas brevemente Barreda Murillo (1995: 24-26).

Por hallarse sobre la ruta que lleva al Parque Nacional del Manu, en la selva amazónica del Cusco y

Madre de Dios, a donde por motivos de trabajo tuve que viajar periódicamente durante varios años entre 1998 y 2004, inicié en 1999 el registro y la documentación fotográfica de las pinturas, sin llegar a finalizarla. Por suerte, los jóvenes arqueólogos Rodrigo y Huarcaya (2003) de la UNSAAC, incluyeron el sitio Chahuaytiri en su trabajo de tesis, por lo que contamos ahora con la descripción y calcos de la mayor parte de las pinturas rupestres de los diferentes sectores.

El sector principal lleva el nombre de *Llamachayocqaqa* (o *Chahuaytiri*) y está ubicado en la base de un gran afloramiento vertical de areniscas de 32 m de largo en la falda del cerro Morowiqsa. Las pinturas se encuentran en un conjunto de tres paneles irregulares, separados por protuberancias líticas. El motivo predominante es la llama, representada de perfil, aislada o en rebaños, algunas en actos de copulación. Son raras las figuras antropomorfas, algunas sujetando a una llama mediante una cuerda. En algunos sectores abundan agrupaciones o alineamientos de puntos y signos abstractos. Los colores empleados son el rojo sangre y rojo claro (95% de las representaciones), el amarillo-ocre y, en menor medida, el negro. Es frecuente la superposición de figuras. Los camélidos miden entre 8 y 20 cm de altura y corresponden íntegramente a un estilo altamente esquematizado y geometrizado. Se encontró también petroglifos de camélidos, ejecutados con la técnica de raspado, posiblemente de factura más reciente.

Como sitio rupestre, Chahuaytiri reviste especial importancia, puesto que es el único sitio (caso al parecer aislado en el Cusco) donde hasta hace relativamente poco tiempo atrás -años ochenta- los campesinos practicaban la costumbre de agregar pinturas de llamas en los paneles del sector Llamachayocqaqa (Paz 1988) en un rito de fertilidad vinculado con el peregrinaje al Santuario de Qoylluriti.

En Chahuaytiri existen varios restos arquitectónicos de la época inca, principalmente andenes de cultivo, chullpas y conjuntos habitacionales. Es muy probable que la mayor parte de las pinturas sean contemporáneas de estas construcciones. En el muro exterior de una de las viviendas incas construidas con sillares, la arqueóloga argentina Mercedes Podestá encontró, en diciembre del 2004, la pintura de una llama en el típico estilo de Chahuaytiri.

No hay indicios de pinturas rupestres de épocas más antiguas; tampoco se encontraron las pinturas que Flores (1985) y Barreda (1995) interpretan como escenas de caza pertenecientes al Prececerámico.



Foto 1: Escena de copulación de camélidos, Llamachayocqaga, Chahuaytiri



Fig. 1: Panel principal de Llamachayocqaga en Chahuaytiri (En: Flores et al., 1993:26)

Negruyoq

En un farallón de roca caliza, sobre el margen izquierdo del río Yanama, en la cabecera de la quebrada de Negruyoq, en la comunidad de Yanama, distrito de Santa Teresa, provincia de La Convención, a 4300 m.s.n.m., el arqueólogo cusqueño Zenobio Valencia encontró y registró, entre 2001 y 2002, en el marco del Proyecto Qhapaq Ñan del INC-Cusco, las pinturas rupestres de *Negruyoq*. Presentó el hallazgo en una ponencia durante el I Simposio Nacional de Arte Rupestre realizado en el Cusco en el 2004. Las pinturas son principalmente, como lo indica el nombre del sitio, de color negro y, en menor medida de colores crema y rojo. Se encuentran distribuidas en 16 paneles a lo largo de 24 m lineales y a una altura desde el suelo de 0,40 m a 4 m. Valencia, quien atribuye las pinturas al Horizonte Tardío o inca, registró un total de 104 motivos entre circulares concéntricos (predominantes), huellas dactilares, antropomorfos y camélidos de estilo muy esquemático. En la siguiente fotografía se aprecia un panel compuesto por una hilera de tres antropomorfos, el motivo recurrente de los círculos con-

céntricos y dos signos en forma de ancla (quizás *tumis*). La similitud entre estas pinturas y las de Machupicchu (donde también se usó el color negro) es sorprendente, por lo que pienso que podrían ser contemporáneas.



Foto 2: Detalle del panel de Negruyoq, en la Cordillera de Vilcabamba (Foto: Zenobio Valencia García)

Huayoqhari

Este sitio está ubicado en el distrito de Huayllabamba, provincia de Urubamba, cerca de la laguna de Yanacocha, a 3800 m.s.n.m. El panel con las pinturas de color blanco se encuentra en la cara vertical sur de un bloque rocoso, cerca del antiguo camino que sube a la mencionada laguna. Se distinguen una figura antropomorfa, varios camélidos, un motivo ondulante (serpiente?) y líneas curvas que forman ganchos. Para Taca (1990) se trata de la escenificación de la caza de camélidos por miembros de una banda de cazadores arcaicos. Esta afirmación carece de sustento y fue superada por los estudios de Rodrigo y Huarcaya (2003) que ubican las pinturas en la época del Horizonte Tardío, teniendo en cuenta el tratamiento estilístico y la temática presentada.

El sitio de *Huayoqhari*, también llamado *Llamayoq Qaga* por los lugareños, se encuentra cerca de una laguna y una montaña sagradas, relacionadas con el origen y el bienestar de los hatos de camélidos.

Cedrobamba

A la altura del km 101 de la línea férrea a Machu Picchu, en el distrito del mismo nombre, provincia de Urubamba, al lado izquierdo del camino inca que conduce a Chachabamba y en el margen izquierdo del río Urubamba, frente a la comunidad de *Cedrobamba* se encuentra, a 2129 msnm, un abrigo rocoso de 12 m de largo por 4,50 m de alto. Contiene un panel de pinturas rupestres de 3 m de ancho por

2 m de alto, con la representación de cuatro grupos de camélidos de estilo esquematizado. Su estado de conservación es malo, puesto que están expuestos a los agentes climáticos. Las figuras de color rojo son apenas visibles. El sitio ha sido documentado por Raúl Tarco S. del Proyecto Qhapaq Ñan (2004: 35-36, 57). Cedrobamba es uno de los cuatro sitios de arte rupestre ubicados a lo largo del camino inca que conduce a Macchu Picchu. Los otros se encuentran a la altura de los km 88, 109 y 110. Lamentablemente su cercanía y fácil acceso (con excepción de Salapunku) han causado su deterioro y casi desaparición desde la construcción de la línea férrea.

El estilo geometrizado de las figuras es similar al de Chahuaytiri y Huallpamayo. Por su ubicación junto al camino inca, es probable que se trate de un lugar de culto donde se realizaba pagos a los apus tutelares de la zona, para invocar la reproducción abundante de los rebaños de camélidos domésticos.

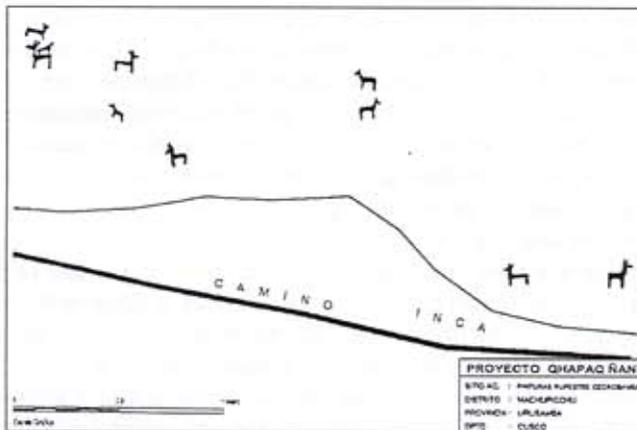


Fig. 2: Calco de las pinturas rupestres de Cedrobamba (R. Tarco, 2004)

Demarcación o Huallpamayo

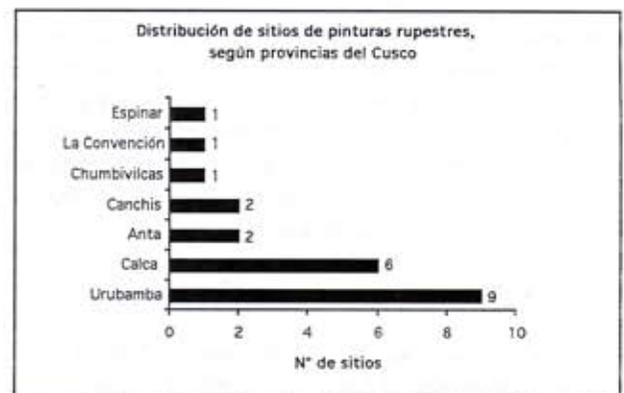
En la cresta de la cordillera de Paucartambo, cerca del lugar Mendozayoc, a 4000 m.s.n.m, en el distrito de Yanatile, provincia de Calca, el pintor cusqueño Manuel Gibaja documentó, en los años ochenta, los petroglifos y pinturas rupestres del abrigo rocoso de *Huallpamayo*, sitio conocido también bajo los nombres de *Demarcación* o *Encuentro*. Como “Demarcación” fue mencionado también, en 1979, por Herbert y Nichole Cartagena, buscadores del Paititi, y en el 2000 por el explorador estadounidense Greg Deyermenjian (www.athenapub.com/pusharol.htm), quien visitó el lugar en 1984 y nuevamente en 1986. En el año 2004 la revista *Arkinka* publicó una foto de los petroglifos (Riveros Cayo 2004: 89-90).

Mientras que los petroglifos, –máscaras, motivos geométricos y antropomorfos representados con un alto grado de abstracción– son difícilmente atribuibles a una época cultural determinada, las llamas pintadas en el mismo abrigo corresponden estilísticamente a las encontradas en otros sitios de probable filiación inca. La roca con las pinturas se encuentra al costado de uno de los caminos que conducen a la ceja de selva y selva del Cusco, donde los incas mantenían extensos cultivos de coca. El transporte de la coca y de los alimentos para la manutención de los trabajadores en los cocalos requería del empleo de grandes caravanas de llamas. Huallpamayo puede haber sido un lugar de ofrendas a los apus, para garantizar un viaje de ida y retorno sin tropiezos en una zona llena de peligros.

Discusión y conclusiones

Distribución de los sitios:

La existencia de yacimientos con pinturas rupestres precolombinas tardías en el departamento del Cusco varía mucho de una provincia a otra. Hay una concentración marcada de sitios tardíos (15 de un total de 25) en la cuenca del río Vilcanota, desde las alturas de Pisac, en la provincia de Calca, hasta el complejo arqueológico de Machu Picchu, en Urubamba (mapa 2), que coincide con una fuerte presencia inca en este tramo del valle hacia comienzos del siglo XV. Los siete sitios restantes se distribuyen entre otras seis provincias; algunos, como Quelcata, en Espinar, a considerable distancia de la ciudad del Cusco. Por otro lado sorprende que en cuatro provincias cusqueñas (Paucartambo, Acomayo, Quispicanchis, Paruro) –que ya habían sido incorporadas al incanato hacia fines del Intermedio Tardío– no se han encontrado hasta la fecha manifestaciones rupestres pintadas que podrían asignarse cronológicamente a la época prehispánica tardía.

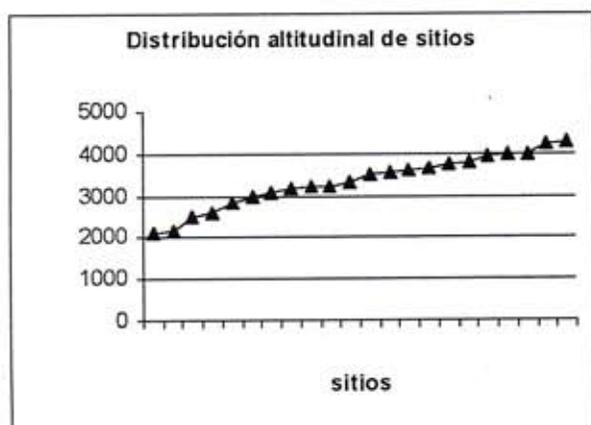


Una distribución tan dispereja de sitios a nivel departamental requiere ser revisada más adelante, a la luz de futuras investigaciones y descubrimientos que, seguramente,

se darán en los próximos años y que harán necesaria la actualización del mapa de distribución elaborado para este artículo. Me atrevo, sin embargo, a conjeturar que el mayor porcentaje de sitios rupestres de la época incaica siempre estará localizado en el llamado “Valle Sagrado”, por la importancia económica, política y cultural que tuvo durante el incanato.

En la cuenca del Vilcanota, la gran mayoría de los sitios fue registrada en el margen derecho y sólo tres en el margen izquierdo del río. Se encuentran en diferentes pisos ecológicos, desde la parte baja de las laderas de las montañas cerca del valle (Banderayoq 1 y 2, piso Quechua), hasta cerca de las lagunas de origen glaciar (Huayoqhari) en las punas de las comunidades (pisos Suni y Puna).

El gráfico siguiente muestra la distribución altitudinal del conjunto de los sitios aquí estudiados. Se observa que el mayor porcentaje de sitios (66%) se encuentra entre los 3000 y 4000 m.s.n.m, en los pisos ecológicos Quechua y Suni, donde estaban ubicados gran parte de los asentamientos humanos preincas e incas de la zona, y sus cementerios.



Las zonas agrestes e inhóspitas de las punas encima de los 4000 m.s.n.m. generalmente fueron obviadas y los escasos sitios hallados en tales alturas constituyen excepciones a la regla: Negruyoq, en La Convención, y Chahuaytiri, en Calca. Su ubicación sólo cobra sentido en el marco de las ceremonias realizadas para invocar la fecundidad y protección de los rebaños a las deidades locales, escogiendo para ello sitios cercanos a estos lugares sagrados.

Iconografía:

Con excepción de los subsitios 2 a 6 de Mant'o y del sitio Intipintasqa, en Lares (cuyas pinturas rupestres tardías, por su estilo peculiar y gran gama de motivos, considero singulares para el ámbito del Cusco), los yacimientos rupestres tratados en este trabajo guardan, en su mayoría, cierta homogeneidad en cuanto al tratamiento estilístico y la temática tratada en las pinturas.

Temática: El repertorio de motivos de los sitios tardíos es reducido, limitándose a la representación de camélidos (muy probablemente la llama), figuras humanas, cóndores, emblemas como escudo o uncu y lanza o cetro, algunos motivos geométricos y signos abstractos de forma diversa, el astro sol y, ya influenciado por la imaginería europea, la efigie de un inca. Mientras que los camélidos pueden aparecer solos en los paneles, los antropomorfos siempre están representados en asociación con ellos o con el motivo geométrico recurrente de los círculos concéntricos. Este último también puede estar asociado con camélidos, sin la presencia del hombre (Qhorqa) o ser el motivo exclusivo del panel (Intihuatana, panel subyacente de Mant'o 1). El astro sol (en forma de un disco radiado) va acompañado por motivos geométricos (Salapunku, Intipintana) o por figuras humanas (Intipintasqa).

El círculo concéntrico es un signo frecuente en el arte rupestre andino, pero particularmente común en las manifestaciones rupestres tardías del Cusco. En raras ocasiones aparece solo; mayormente se encuentra asociado a figuras de llamas y/o de antropomorfos, de modo que se puede hablar de un binomio “círculo concéntrico - llama”, o “círculo concéntrico - antropomorfo”, o de un trinomio compuesto por uno o varios círculos concéntricos, llama(s) y figura(s) humana(s). Considero que este bi- o trinomio conforma un típico patrón rupestre prehispánico tardío o inca, asociado mayormente a estructuras funerarias. El icono que generalmente más salta a la vista en los paneles es el círculo concéntrico, generalmente pintado de dos colores, a veces dotado de rayos. Me inclino a pensar que todos los círculos concéntricos, con rayos o sin ellos, son representaciones del sol, el símbolo de mayor sacralidad en la cosmología inca y, como astro dador de vida, también venerado por varios pueblos anteriores y contemporáneos de los incas.

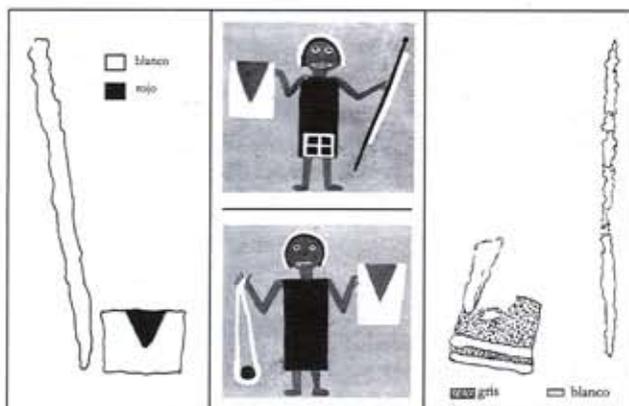
Los camélidos, por su importancia económica, social y ritual, están omnipresentes en las pinturas rupestres desde tiempos remotos. La llama, por su capacidad de transporte y por ser además proveedor de carne y fibra, creció en importancia con el aumento de la población y la expansión del imperio. Por los múltiples servicios que brindó a los pobladores, se convirtió en el icono figurativo más frecuente no sólo del arte rupestre, sino también de la alfarería y de la textilera cusqueña. En la pintura rupestre tardía se encuentra representada de manera aislada o formando pequeños grupos, a veces en actitud de copulación o dando de mamar a una cría. No se encontró hileras de animales que podrían interpretarse como caravanas ni escenas claras de pastoreo. Por el contrario, son relativamente frecuentes las interacciones entre figuras antropomorfas y “llamas”: hombres jalando llamas con una soga o simplemente parados al lado del o de los animales.

Aparte de la llama, y quizás también de la alpaca, se encuentra representada, aunque en raras ocasiones, la figura del perro o zorro (Chahuaytiri) y lo que podría interpretarse como una serpiente (Huayoqhari).

Como ya hemos mencionado, las figuras antropomorfas presentes en las pinturas nunca aparecen solas en los paneles: son siempre parte integrante de una composición mayor, sea en asociación con camélidos, círculos concéntricos o signos abstractos.

La representación de escudos o uncus con objetos largos a manera de lanzas o varas, en los paneles encima de mausoleos del Horizonte Tardío (Banderayoq 1 y 2), pueden ser interpretados como emblemas o símbolos representativos de algún miembro o miembros de la nobleza inca enterrado(s) en el lugar. La filiación inca de las pinturas no deja lugar a dudas si comparamos el motivo con el dibujo de un guerrero inca con su escudo y vara o lanza representado en un fragmento de cerámica recolectada por Fernández Baca (1989) (Fig. 4). Escudos y túnicas similares aparecen con frecuencia también en vasos ceremoniales o “queros” de madera de la época colonial temprana (Cummins 2004).

Durante el incanato era costumbre adornar las vestimentas en la parte inferior con diferentes diseños. Un diseño común representaban las cintas blancas o rojas horizontales sobre telas de color oscuro, una decoración textil que aparece en numerosos fragmentos de cerámica documentados por Fernández Baca (1989: 195-216).



Figs. 3-5. Izq. (Fig.3): Escudo y vara, emblemas de guerreros inca, en Banderayoq 1 y 2, Calca. Centro (Fig. 4): Representación de guerreros incas en un cerámico (Fernández Baca, 1989). Der. (Fig. 5): Motivos de Banderayoq 2

Aparte de los motivos figurativos y geométricos se encuentran, en algunos paneles, motivos abstractos como líneas curvas, quebradas u onduladas que resultan ser demasiado crípticas como para ser identificables. Las líneas onduladas posiblemente representen serpientes, un icono muy

difundido en petroglifos y en el arte mobiliario de tradición rupestre en el departamento del Cusco.

Motivo	Nº de sitios
Camélidos	12
Cánidos	1
Círculo concéntrico	10
Antropomorfos	9
Uncus y/o escudos	3
Representación de personaje inca	1
Astro sol	3
Rectángulos o cuadrados simples o concéntricos	4
Signos abstractos	7

Tratamiento estilístico: comparando las pinturas rupestres tardías o inca de los diferentes sitios del Cusco, se observa que, aunque no existe un patrón estilístico homogéneo, todas tienen en común como características principales (salvo las pinturas de Mant'o 2 a 6 e Inkapintasqa en Lares) el alto grado de esquematización de los motivos figurativos y su posición completamente estática. En la representación de camélidos (el motivo de mayor frecuencia) se puede distinguir, a grandes rasgos, dos variantes estilísticas: una, de tipo “esquemático-burdo”, y la otra, de tipo “esquemático geometrizado” con el contorno corporal bien delineado. Para la elaboración de pinturas rupestres del primer tipo, los autores frecuentemente emplearon el mismo material con el cual revistieron las paredes de las tumbas adyacentes, una masa pastosa de cal, yeso o arcilla blanca y arcillas de color amarillo o rojo. El resultado son imágenes de formas toscas y de contornos irregulares, mayormente de dimensiones más grandes que las pintadas en el estilo “esquemático geometrizado”, para las que se usó colorantes a base de pigmentos minerales y aglutinantes. Exponentes característicos del primer estilo son las pinturas rupestres de Qhorqa y Waqhanqwayq'o, mientras que las pinturas de Chahuaytiri parecen ser un prototipo del segundo.

Los motivos figurativos, sean estos camélidos o humanos, siempre están realizados a pintura llana. No se ha encontrada ninguna figura hecha a base de líneas.

Las figuras humanas, generalmente del mismo tamaño que los camélidos o algo más grandes, son retratadas muy esquematizadas en ambos estilos, con un mínimo de detalles anatómicos. Están representadas de frente, sin vestimenta, con las piernas y brazos extendidos, sin rasgos faciales, el cuerpo delgado o abultado en el centro, sin indicación del sexo. Sólo se encontraron antropomorfos con tocados simples en Chahuaytiri, donde también se registraron las pocas figuras humanas en clara interacción con camélidos, los que aparecen sujetos mediante una cuerda. No se incluyen en este análisis las pinturas de los subsitios 2 a 6 de Mant'o, por su carácter excepcional y la abismal diferencia en la representación de seres humanos la que corresponde más al

tratamiento estilístico hallado en sitios rupestres tardíos del sur como por ejemplo Cacau I en Antofagasta de la Sierra en el norte de Argentina, (Aschero 2000) o Santa Bárbara en el norte de Chile (Berenguer 1999).

Una representación humana descomunal es también la de Inkapintay en Ollantaytambo. Para Cummins (2004: 186) es claro que “se pintó esta efigie de Manco para que sea visto por aquellos que se unieron a Manco en este refugio”. Sin embargo, opina que para ellos hubiera sido también efectiva la forma simbólica de un animal como el cóndor, ya que la representación visual andina, como sistema, no estaría fundada necesariamente en el parecido pictórico. La imagen visual, según Cummins, participa en una cadena sintagmática de asociaciones, basada frecuentemente en una metáfora. Concluye por ello que la imagen de Ollantaytambo no estaba para ser vista únicamente por ojos andinos (que sólo hacía poco habían llegado a conocer las expresiones pictóricas occidentales), sino, sobre todo, por los españoles si atacaban las defensas que el inca acaba de implantar.

Lo que caracteriza claramente las pinturas tardías, sea cual fuere su variante estilística, son las representaciones zoomorfas y antropomorfas en posición estática. También la yuxtaposición de figuras sin aparente interacción, con excepción de escenas poco frecuentes que muestran cúpulas entre camélidos, hembras amamantando a sus crías o personas sujetando llamas mediante una soga (Chahuaytiri).

Son escasas las superposiciones en las pinturas rupestres tardías. En el sitio Mant'o I se presenta una superposición de pinturas con motivos figurativos de color blanco sobre otras casi exclusivamente geométricas y abstractas de color rojo. Un caso extremo lo representa el subsitio Cahuituyoc, en Chahuaytiri, donde existe un panel de pinturas en una parte sobresaliente de la roca con tal cantidad de llamas pintadas unas sobre otras, que es imposible determinar el número de superposiciones. Como todas las figuras corresponden al mismo estilo “esquemático geométrico”, es de suponer que fueron ejecutadas en un lapso de tiempo relativamente corto, en sesiones sucesivas de pintura.

Funcionalidad

Pinturas rupestres y costumbres funerarias

Casi el 50% de los sitios rupestres tardíos descritos en este trabajo está vinculado a entierros de filiación inca, o pertenecientes a etnias locales contemporáneas a los incas. La costumbre de pintar en las rocas directamente encima de tumbas adosadas a las paredes de los acantilados, frecuentemente en lugares de difícil acceso, es muy difundida y ha sido practicada en el Perú también en épocas prehispánicas

anteriores a los incas. Los Chachapoyas fueron otro pueblo que cultivaron esta tradición, en el departamento norteño de Amazonas. Muchos de sus mausoleos están adornados con pinturas de representaciones zoomorfas, antropomorfas y geométricas, aplicadas sobre el estuco de las paredes de las construcciones funerarias. Motivos similares se encuentran en las paredes rocosas encima o a los lados de los sepulcros. Llamam particularmente la atención las analogías existentes entre las iconografías de un panel de pinturas rupestres de Revash (Kauffmann, 2003) y de Pollurúa (Ruíz 2004) con los sitios rupestres del Horizonte Tardío del Cusco, como Ayawayq'o en Yucay, Qhorqa en la provincia del Cusco y Alcca en Chumbivilcas. También en Revash encontramos los círculos concéntricos bicolors asociados con camélidos.



Foto 3: Mausoleos chachapoyas de la laguna de las Momias con pinturas murales y rupestres (Kauffmann Doig, en *La República*, 2003: 154)

La elaboración de pinturas con motivos recurrentes de la iconografía andina debe haber formado parte del ritual funerario, similar a la costumbre occidental de erigir o pintar cruces en el lugar de los muertos. El sol radiado o en forma de círculos concéntricos, las llamas y las figuras humanas deben haber tenido un significado metafórico vinculado con el culto a los muertos que ya no alcanzamos a decodificar.

La asociación del arte rupestre con sitios de entierros también se conoce en localidades de petroglifos de la costa sur peruana, en los departamentos de Ica y Tacna. Casos concretos son el extenso campo de petroglifos existente a lo largo de la necrópolis prehispánica de San Antonio de Locumba, Tacna, y varios sitios petroglíficos en la región de Nasca, estos últimos registrados en 1998 por Donald Proulx, Ana Nieves y Alonso Lancho (Proulx 1998). En la sierra central, en la cuenca alta del río Ricrán en el departamento de Junín, el arqueólogo Manuel Perales halló en 1999 varios sitios de pinturas rupestres asociados a cementerios precolombinos, “construidos a partir del Intermedio Tardío y reutilizados durante el Horizonte Tardío” (Perales, inédito).

La estrecha relación entre petroglifos o pinturas rupestres con contextos funerarios ha sido fatal para la conservación de las manifestaciones rupestres, puesto que muchas de ellas han sido literalmente voladas en pedazos por huaqueros en búsqueda de los supuestos tesoros que habría debajo de los soportes rocosos.

Pinturas rupestres conmemorativas y como marcas territoriales o hitos

Un conjunto importante —el segundo grupo más grande—, de pinturas precolombinas tardías del Cusco y la región, corresponde a las ejecutadas en lo alto de los acantilados, generalmente relacionadas con caminos importantes. En la mayoría de los casos solamente podemos especular sobre su función. Sólo con relación a dos sitios, gracias a los cronistas Garcilaso de la Vega y Guaman Poma de Ayala, tenemos información sobre el significado y función de las pinturas. En ambos casos, tanto las pinturas de los dos cóndores, desaparecidas siglos atrás, como la efigie del inca en Ollantaytambo, servían para conmemorar una hazaña o un hecho bélico, haciendo visibles las imágenes desde los caminos que pasaban cerca de los sitios. Para ello, las pinturas fueron realizadas sobre peñas prominentes y a considerable altura sobre el suelo. Hasta una altura de 5 m es probable que los autores de las pinturas se hayan valido de escaleras o andamios rústicos para trabajar, mientras que en los sitios con paneles a mayor distancia desde el suelo (hasta 60 m en el caso de Pakillusi), ellos deben haberse descolgado por cuerdas desde lo alto de las rocas para pintar.

Las pinturas de carácter simbólico (como los cuadrados o rectángulos concéntricos) emplazadas en la parte alta e inaccesible de los riscos, sobre rutas de tránsito importantes, aparte de asegurar su visibilidad, pueden haber servido también como hitos o marcas territoriales. Los exponentes más notorios de este tipo de pinturas son las de Quelcata en el cañón de Virginniyoq / Espinar, Intiyoqk'uchu, en las alturas de Lamay / Calca, y Pakillusi, en la provincia puñena de Carabaya.

Pinturas rupestres y ritual propiciatorio

El acto de pintar sobre las paredes rocosas de los cerros sagrados, como parte de ritos propiciatorios, ha sido una práctica antigua y continua en los Andes, la que, con la domesticación de los camélidos y la evolución de la religiosidad andina, cambió de propósito y, con ello, también, la temática presentada. Las escenas de caza de camélidos silvestres y cérvidos fueron sustituidas por pinturas que representaban hatos de camélidos, quizás escenas de pastoreo, con las que se invocaba a los espíritus de las montañas y a las lagunas sagradas, la fecundidad y la multiplicación y la seguridad de los rebaños. En un artículo sobre “Ceremonias y pin-

turas rupestres”, el antropólogo cusqueño Percy Paz (1988) divulga el raro caso de una tradición rupestre que aún estaba en vigencia a mediados de los años ochenta del siglo pasado: en Chahuaytiri, Pisac, los pastores de la localidad, como parte de las ceremonias realizadas durante el peregrinaje al Santuario del Señor de Qoyllurit'i, visitaban el cerro sagrado de Morowiqsa, propietario y controlador de la fertilidad del ganado de la puna (*iywa*), para llevar a cabo ante las pinturas rupestres del lugar el rito del *waturikuy*, en el transcurso del cual los pastores agregaban figuras de camélidos a las ya existentes, invocando con ello la fecundidad y seguridad de las llamas y alpacas. Los centenares de figuras de llamas pintadas en los afloramientos rocosos del lugar, probablemente son el resultado de varios siglos de actividad ritual y votiva a favor de la procreación de los rebaños de camélidos, que eran la base de la subsistencia de los pastores de la región.

Similar función deben haber tenido los sitios de Cedrobamba, Negruyoq y Huallpamayo, donde la simplicidad de representación de las figuras de camélidos, en un estilo muy similar al de Chahuaytiri, hace pensar que estas pinturas fueron siempre hechas por los pastores mismos, sin necesidad de un especialista en el manejo del arte pictórico, donde no importaban el realismo ni la estética de la representación, sino el acto mismo de pintar dentro de un ritual quizás más complejo que comprendía el pago o la ofrenda a las deidades del panteón andino, siempre con el afán de invocar su benignidad y generosidad con respecto al bienestar y la procreación de los animales, de los cuales dependía el bienestar económico y social de la familia.

Una notoria diferencia entre pinturas rupestres de carácter votivo y aquellas asociadas a estructuras funerarias consiste principalmente en el número de camélidos representados. En las pinturas “mortuorias” parecía tener mayor peso el valor simbólico del camélido domesticado, por lo que bastaba representarlo con pocos ejemplares, mientras que en los sitios dedicados a ritos propiciatorios se reflejaba el anhelo por la multiplicación de los animales en la representación profusa de ellos.

Consideraciones finales

- El arte rupestre inca en la modalidad de pinturas podría ser la continuación de una tradición pictórica que nació en el departamento del Cusco, al parecer, durante el Horizonte Intermedio Tardío y quizás aún antes, hacia fines del Horizonte Medio (época Huari), vinculada a costumbres y estructuras funerarias y ritos de fertilidad y de protección de los rebaños de camélidos. Durante el Horizonte Tardío parece haberse intensificado y extendido la práctica de pintar sobre las rocas, con una concentración geográfica marcada en la cuenca del río Vilcanota.

- La elaboración de pinturas rupestres durante las épocas precolombinas tardías probablemente ha sido una expresión cultural importada de otras regiones andinas (en las que la llama y alpaca jugaban un papel importante en la economía local), ya que las escasas manifestaciones rupestres pintadas de épocas más antiguas (concentradas además en una sola provincia que es Espinar) difícilmente pueden haber servido de punto de partida para un proceso evolutivo en la configuración del estilo y de la temática representada, teniendo en cuenta que la técnica de pintar sobre soportes rocosos parece haber sido abandonada al final del período arcaico y retomada nuevamente recién varios miles de años después.
- La costumbre de pintar figuras de camélidos sobre las paredes de aleros rocosos o en la base de los acantilados, con el fin de invocar la fecundidad y la protección de los rebaños, estuvo muy difundida entre los diferentes grupos étnicos contemporáneos de los incas en el Cusco y otras regiones. Lo mismo vale decir para las pinturas rupestres en contextos funerarios, una tradición que no sólo fue asimilada por los incas sino que además se convirtió en una práctica bastante común a lo largo del Horizonte Tardío. Por otro lado, las manifestaciones rupestres con iconos similares ubicadas en lo alto de los acantilados parecen ser típicamente incas y probablemente representaban marcas territoriales o hitos sobre los caminos que señalaban la presencia inca. La pintura neoinca de Inkapintay en Ollantaytambo pertenece a esta categoría.
- Los autores de las pinturas rupestres de la época inca se han apartado sensiblemente de los patrones estilísticos antiguos, que se caracterizaban por el naturalismo o seminaturalismo en la representación de las figuras de camélidos. En lugar de los camélidos silvestres aparecen en los paneles las especies domesticadas, sobre todo la llama, altamente simplificada y estereotipada en cuanto a su morfología y carente de movimiento y dinamismo. El aspecto narrativo plasmado mediante la escenificación de la caza en las pinturas arcaicas ha sido reemplazado por un significado simbólico o metafórico de los animales y humanos y por el significado emblemático de objetos como p. ej. el escudo o la túnica y la lanza. El acto mismo de pintar sobre las rocas se habría transformado en un acto simbólico. La simpleza de las formas tanto de las figuras antropomorfas, zoomorfas como geométricas hace pensar que ya no era necesaria la intervención de un especialista en la pintura para la elaboración de los paneles y que el “arte de pintar” pudo haberse popularizado y ser asumido por los participantes en los ritos de fertilidad o por cualquier artesano al que se encargaba la construcción de una sepultura al pie de los acantilados.
- En el caso de las pinturas rupestres de Mant’o (subsitios 2 a 6) en Lares, entre seminaturalistas y esquemático estilizados, existe una clara filiación cultural inca por las características de las túnicas decoradas de los personajes representados y el contexto arqueológico de la zona (restos del Qhapaq Ñan y estructuras arquitectónicas incas asociadas al camino existentes cerca a las pinturas). Debido a las pronunciadas diferencias con los demás sitios rupestres del departamento, yo no las considero representativas para el arte rupestre prehispánico tardío del Cusco, pudiendo ser catalogadas como una tradición local propia que tiene ciertas analogías (en las figuras antropomorfas) con sitios del Norte de Chile y Argentina.
- Considero este breve ensayo sobre las pinturas rupestres de filiación inca del Cusco como una primera aproximación al tema, a manera de hipótesis e interpretaciones preliminares, ya que siguen pendientes trabajos sistemáticos de exploración, registro y documentación y, sobre todo, datación de sitios rupestres en la mayoría de las provincias. Es igualmente necesario profundizar el análisis comparativo de pinturas, textiles y cerámica de la época inca y de etnias locales contemporáneas de los incas, y lograr el acceso a los informes de excavaciones arqueológicas realizadas en las inmediaciones de los sitios rupestres, para así poder colocar las hipótesis vertidas con respecto a su cronología, filiación cultural y posible función y significado sobre una base más sólida.

Agradecimiento

Quiero dejar constancia de mi aprecio por el apoyo recibido de parte de mi amigo Raúl Carreño Collatupa quien me ayudó a mejorar la redacción y el contenido del artículo con sus atinadas sugerencias y agudas críticas. Asimismo agradezco a Matthias Strecker por su cuidadosa lectura del manuscrito, sus valiosos comentarios y su paciencia.

Bibliografía

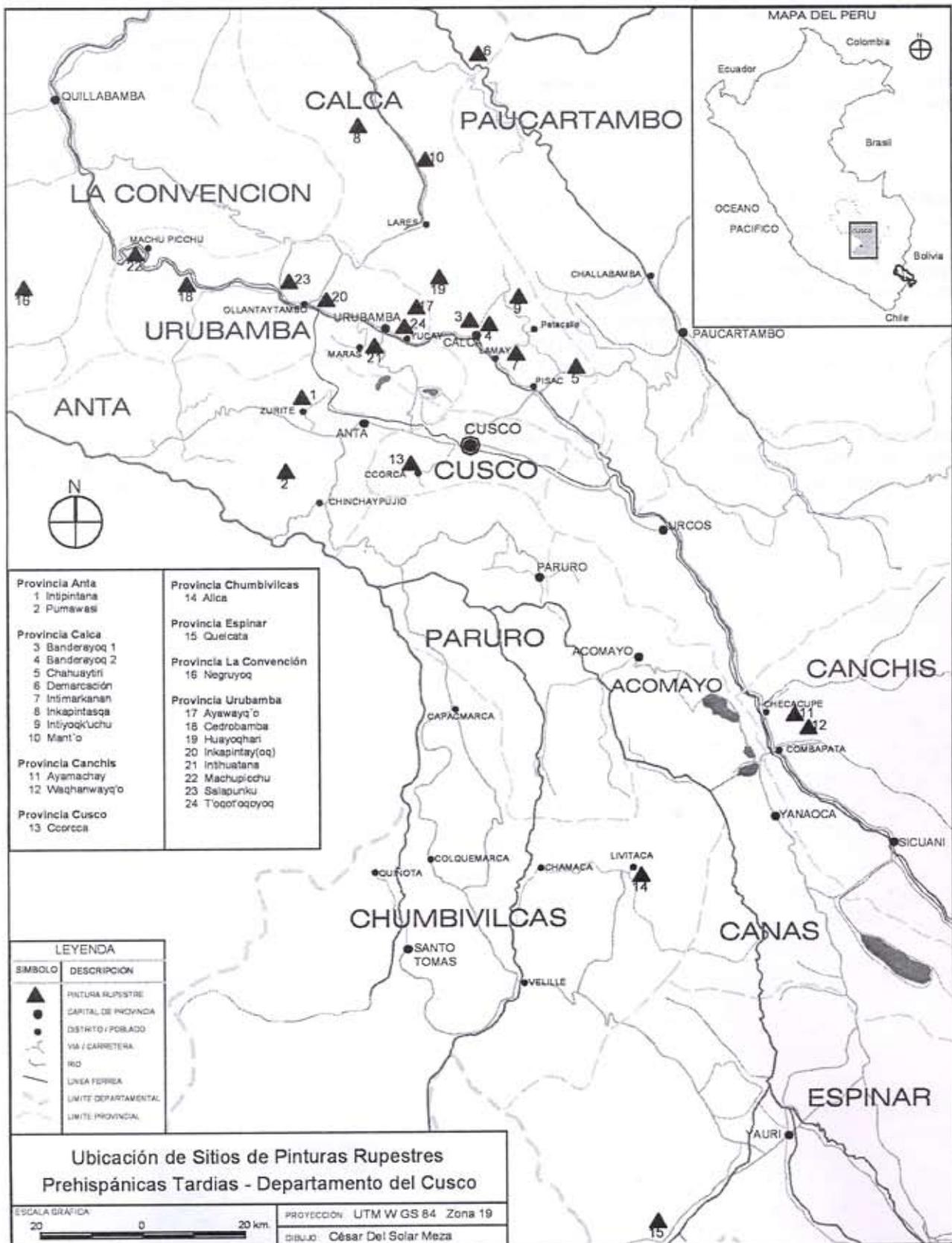
- Álvarez Saavedra, Lorena: Identificación y registro arqueológico Provincia de Anta. INC-Cusco, Proyecto Qhapaq Ñan. Cusco.
- Angles, Víctor: El Paititi no existe. 184 p. Cusco. s.f.
- Aschero, Carlos A.: Figuras humanas, camélidos y espacios en la interacción circumpuneña. En: Arte en las Rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina: 15-44. Sociedad Argentina de Antropología. Asociación Amigos del Instituto

- Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. Buenos Aires.
- Barreda Murillo, Luis: Cuzco, historia y arqueología Pre-
1995 Inka. Instituto de Arqueología Andina Machupiqchu. 99 p. Cusco.
- Barriales, Joaquín: Petroglifos y restos de una cultura en el
1970 río Sihuaniro. En: Boletín del Seminario de Arqueología, N° 5: 69-71. Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero. Lima.
- 1982 Petroglifos en la cuenca del Alto y Bajo Urubamba. En: Revista Antisuyo, N° 2: 33-107. Lima.
- Berenguer R., José: El evanescente lenguaje del arte rupestre
1999 en los andes atacameños. En: Berenguer R., J. et al., Arte Rupestre en los Andes de Capricornio: 9-56. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago de Chile.
- Berenguer R., José y Gloria Cabello B.: Late Horizon rock
2005 art in the Atacama desert? A view from the Inca road. En: Rock Art Research, Vol. 22, N° 1: 83-86. Melbourne.
- Carcelén S., Carmela y Carmen Jurado C.: Iconografía de
2000 Chinchero: Una introducción a su estudio. Tesis para optar al Título profesional de Licenciada en Arqueología. UNSAAC, 192 p., ilus., planos, Cusco.
- Colque Enríquez, Miguel: Petroglifos de Piñipampa. En:
2003 Saqsaywaman, N° 6: 75-87. Instituto Nacional de Cultura, Región Cusco. Cusco.
- Córdova Valer, Julio: Pintura rupestre en Machupicchu.
1999 En: Oropesa, Año XVIII, N° XXXII, edición extraordinaria: 18-19. Cusco.
- Cosío, José Gabriel: Estudios Arqueológicos: Salapuncu-
1922 Ccorihuayrachina i Torontoy, restos históricos. En: Revista Universitaria, Año XI, Junio, N° 37. Universidad Nacional San Antonio Abad. Cusco
- Cummins, Thomas B. F.: Brindis con el inca. La abstracción
2004 andina y las imágenes coloniales de los queros. Serie Coediciones: Fondo Editorial UNSM, Embajada de Los Estados Unidos de América y Universidad Mayor de San Marcos. Lima.
- Fernández Baca Cosío, Jenaro: Motivos de ornamentación
1989 de la cerámica inca Cusco. Tomo II, 235 p. Lima.
- Fernández Distel, Alicia: Petroglifos del Río Queros. (Dep.
1972-73 de Cusco, Perú). En: Anales de Arqueología y Etnología, Tomos XXVII – XXVII, Años 1972-1973: 67-80. Mendoza.
- Flores Delgado, Silvia: Pinturas parietales de Torrene. En:
1998 Saqsaywaman, N° 5: 7-29. Instituto Nacional de Cultura, Dirección de Producción para el Desarrollo Cultural. Cusco.
- 2004a 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: 52-54. Identificación y registro Arqueológico de las provincias de Cusco y Anta: Kuntisuyu y Chinchaysuyu. Proyecto Qhapaq Ñan. INC Cusco. Cusco.
- 2004b Identificación y registro arqueológico de las Provincias Canchis, Canas y Chumbivilcas. Tomo 6: 162-163 y p. 199. Proyecto Qhapaq Ñan. INC Cusco.
- Flores Ochoa, Jorge A.: Causas que originaron la actual dis-
1984 tribución espacial de las alpacas y llamas. En: Revista del Museo e Instituto de Arqueología, N° 23: 223-250. Universidad de San Antonio Abad. Cusco.
- 2001 El retrato de Manco Inca. En: Tampu, Año 1, N° 2: 3-4, Ollantaytambo-Cusco.
- Gentile L., Margarita E.: Análisis de algunos nombres de
1995 lugares del noroeste argentino a partir e su ubicación y de la historia regional prehispánica y colonial. En: Tawantinsuyo, Vol. 1: 46-54
- Guamán Poma de Ayala, Felipe: Nueva Coronica y [1615]
1980 Buen Gobierno. Biblioteca Ayacucho. Caracas.
- Guffroy, Jean: El arte rupestre del antiguo Perú. IFEA, IRD.
1999 Prefacio de Duccio Bonavia. Tomo 112, 147 p., 2 maps, 55 figs., Travaux de l'Institut Français d'Etudes Andines, Lima; 1999
- Gutiérrez Pareja, Salustio: Ciudades ocultas del Cusco
s.f. Milenario. Editorial Andina. 90 p. Cusco.
- Haquehua H., Wilbert y Rubén Maque A.: La cerámica de
1996 Cueva Moqo-Maras. 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

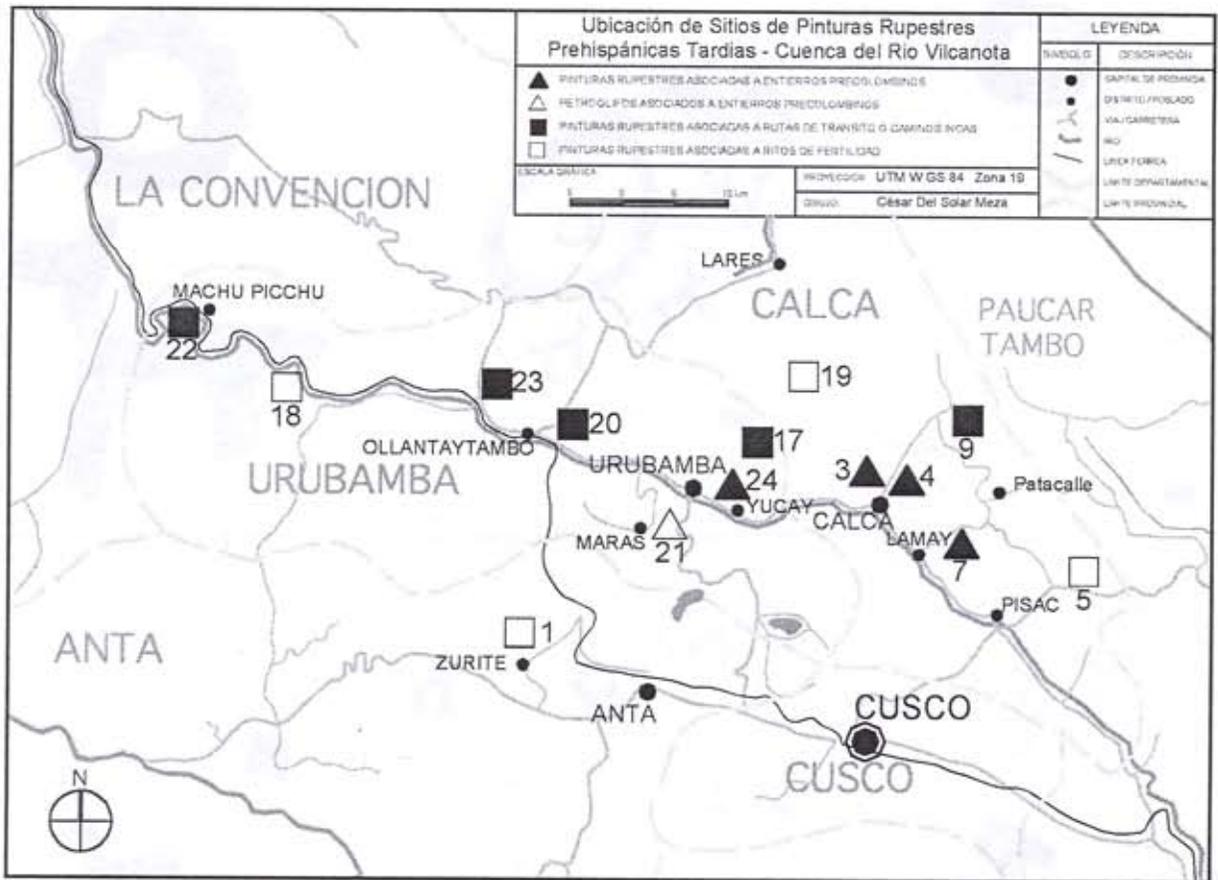
- Sociología. Carrera Profesional de Arqueología.
Cusco
- Hernández Llosas, María Isabel: Secuencia rupestre en
1992 Humahuaca y arqueología regional (Jujuy
Argentina). En: Boletín No. 6: 29-40. SIARB, La
Paz
- 2003 La presencia Inca y su posible correlación con sitios
y motivos rupestres en la Quebrada de Humahuaca
(Jujuy). Ponencia presentada al VI Simposio
Internacional de Arte Rupestre. Jujuy, Argentina,
2003.
- Hostnig, Rainer: Arte Rupestre del Perú. Inventario Nacional.
2003 447 p. CONCYTEC. Lima.
- 2004 Arte rupestre postcolombino de la provincia de
Espinar, Cusco. En: Boletín, N° 18: 40-64. SIARB.
La Paz.
- Inca Gracilazo de la Vega: Comentarios Reales de los Incas.
1973 Tomo II, Cap. XXIII, "Pintura famosa, y la gratifica-
ción a los del socorro", p. 101. Biblioteca Peruana.
Edit. PEISA, Lima.
- Kriscautzky, Néstor: Petroglifos en el sitio incaico de
2004 Malcasco, Pomán, Catamarca, Argentina. Resumen
de ponencia en el Primer Encuentro Peruano de
Arte Rupestre, 1 p. Lima
- La República: Atlas del Perú. Amazonas - Cajamarca. Lima.
2003
- Linares Málaga, Eloy: Estado actual de los estudios de arte
1985 rupestre en el Perú. Ms. de ponencia en el VII
Simposio Internacional de Arte Rupestre Americano,
45° Congreso Internacional de Americanistas,
Bogotá, Colombia, julio de 1985
- Llanos, Luis A.: Las ruinas de Salapunku. En: Revista
1926 Universitaria, Año XVI, N° 51: 21-36. Cusco.
- 1936 Trabajos arqueológicos en el Departamento del
Cusco. En: Revista del Museo Nacional, Tomo V,
N° 2: 123-156. Lima.
- Nieblas Huilca, Anselmo: Identificación y registro de cami-
2003 nos prehispánicos y sitios arqueológicos asocia-
dos en la provincia de Quispicanchis y Canchis.
Informe Técnico Nov. 2003. Proyecto Qhapaq Ñan.
INC-Cusco.
- Pardo, Luis A.: Los petroglifos de La Convención. En: Revista
1942 del Instituto Arqueológico del Cuzco, Nos. 10-11:
1-3. Cusco.
- 1957 Los petroglifos de La Convención. En: Historia y
Arqueología de Cusco, Tomo II: 599-630. Cusco.
- Paz Flores, M. Percy: Ceremonias y pinturas rupestres. En:
1988 Llamichos y paqocheros. Pastores de llamas y alpa-
cas (J. Flores, ed.): 217-223. Cusco.
- Perales Munguia, Manuel F.: Evidencias rupestres en la s.f.
cuenca alta del río Ricrán, sierra central del Perú.
Inédito.
- Podestá, Mercedes, Diana Rolandi, Mario Sánchez Proano:
2005 El arte rupestre de Argentina Indígena Noreste.
Buenos Aires. (p. 41-44)
- Polentini W., Juan Carlos: El Pai Titi. Padre Otorongo.
1999 Asociación Librería Editorial Salesiana. 159 p.,
Lima
- Protzen, Jean-Pierre: Inca Architecture and Construction of
1993 Qllantaytambo. Oxford University Press. Oxford.
- Proulx, Daniel: Settlement Patterns and Society in South
1998 Coastal Peru.: Report on a Survey of the Lower
Rio Nasca and Rio Grande, 1998, University of
Massachusetts. Inédito.
- Ravines S., Rogger: Arte rupestre del Perú. Inventario general.
1986 (Primera aproximación). Compilado por Rogger
Ravines con la colaboración de Francisco Iriarte B.
y Alejandro Matos A. Instituto Nacional de Cultura.
Serie: Inventarios del Patrimonio Monumental del
Perú. 3. Arte rupestre. 88 p., ilus., Lima.
- Riveros Cayo, Jorge: Tras la búsqueda del Paititi. En:
2004 Revista Arkinka. Año 9, N° 107, pp. 88-95, Octubre
2004, Lima
- Rodrigo Rojas, Wilbert y Francisco Huarcaya Quispe:
2003 Investigación arqueológica en arte rupestre de
Mant'o, Molino, Chawaytiri y Wayoq'ari. Una in-
troducción a su estudio. Tesis para optar al 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, mapas, figs. Cusco.

- Rodríguez Mendoza, Lisbeth: Petroglifos de las cuevas de Llamachayoq. En: Saqsaywaman, N° 6: 49-73. Instituto Nacional de Cultura, Región Cusco. Cusco.
- Ruiz E., Arturo: Chanque: un santuario de arte rupestre en la región de Amazonas, Perú. Ponencia presentada en el I Simposio Nacional de Arte Rupestre en Cusco, 28.11-2.12.2004, Cusco, Perú
- Sanabria A., Walter: Mapeo y registro arqueológico de la provincia de Espinar. Fundación Tintaya. Cusco.
- Sepúlveda, R., Marcela A.: 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: Chungara, Vol. 36, N° 2: 439-451. Arica.
- Taca Chunga, Pedro: Las Cuevas y Arte Rupestre de Huayokhari en el Valle Sagrado de los inkas. En: Revista Saqsaywaman, N° 3: 21-31, anexos, mapas, planos, dibujos. Instituto Departamental de Cultura-Cusco. Dirección de Actividades Culturales. Cusco.
- Troncoso, Andrés: Arte rupestre, paisaje y sociedad durante los períodos Intermedio Tardío e Incaico en Chile central. Ponencia presentada al VI Simposio Internacional de Arte Rupestre. Jujuy.
- 2004 El arte de la dominación: arte rupestre y paisaje durante el período incaico en la cuenca superior del río Aconcagua. En: Chungara, Vol. 36, N° 2: 453-461. Arica.
- Valcárcel, Luis Eduardo: Los Petroglifos del Cuzco. En Revista Universitaria, N° 47: 26-29. Cusco.
- 1926 Petroglifos de La Convención. En: Revista Universitaria, Año XVI, N° 51: 4-14. Cusco.
- Valenzuela, Daniela Calogero M. Santoro y Álvaro Romero: Arte rupestre en asentamientos del período tardío en los valles de Lluta y Azapa, norte de Chile. En: Chungará, Vol. 36 N° 2: 421-437. Arica.

Mapa 1: UBICACIÓN DE SITIOS – DEPARTAMENTO DEL CUSCO



Mapa 2: UBICACIÓN DE SITIOS – CUENCA DEL VILCANOTA



ANEXO: ILUSTRACIONES

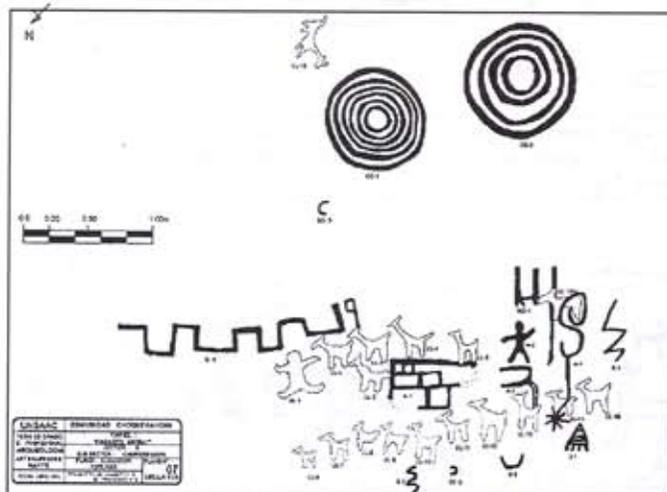


Fig. 7: Calco de las pinturas del subsitio 1 de Mant o (Rodrigo y Huarcaya, 2003)



Foto 4: Afloramiento rocoso con panel de pinturas en blanco superpuestas sobre motivos de color rojo. Mant o 1, Lares, Calca

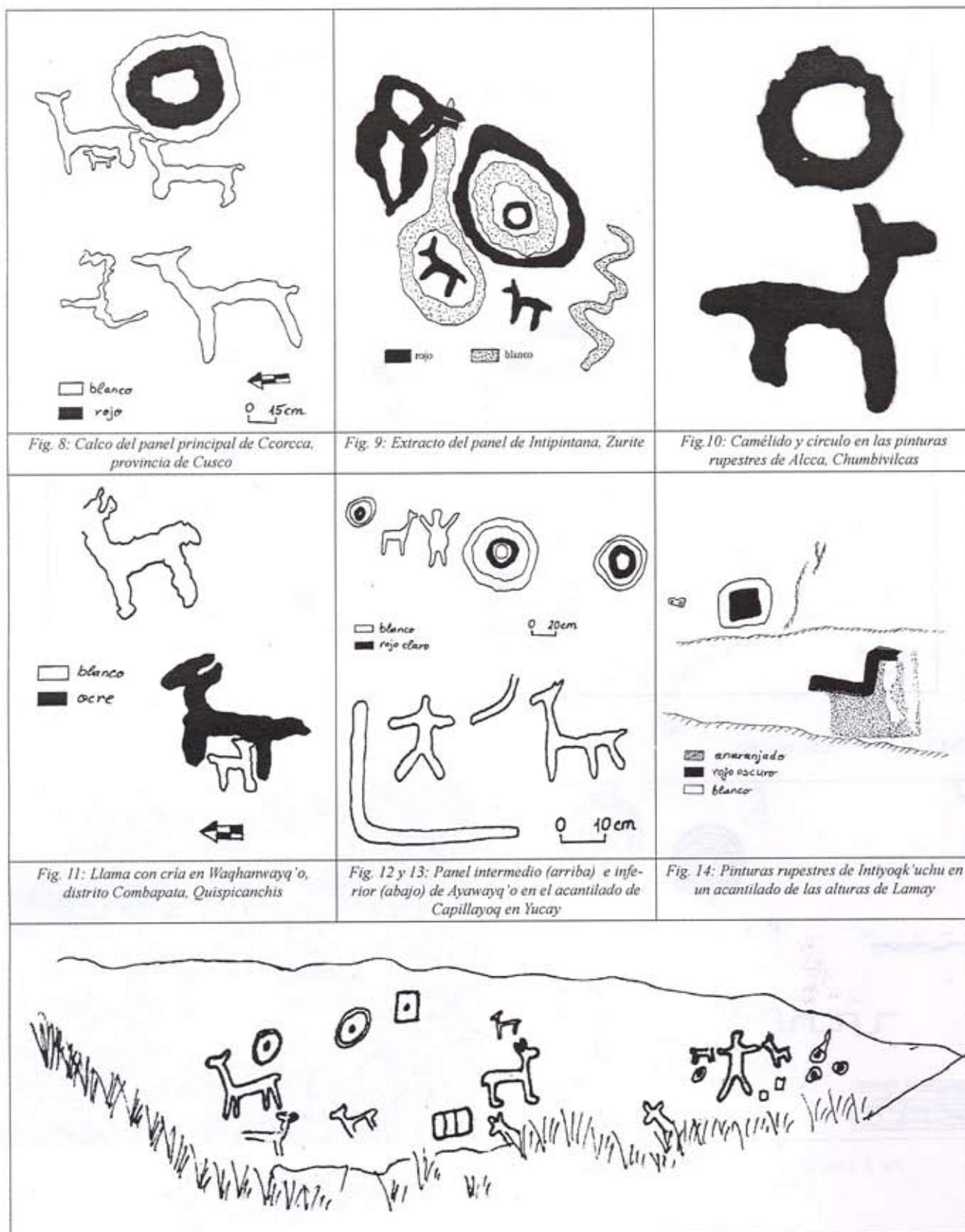


Fig. 15: Gran panel de Ayawayq'o, en la parte superior del acantilado de Capillayoc, Yucay.

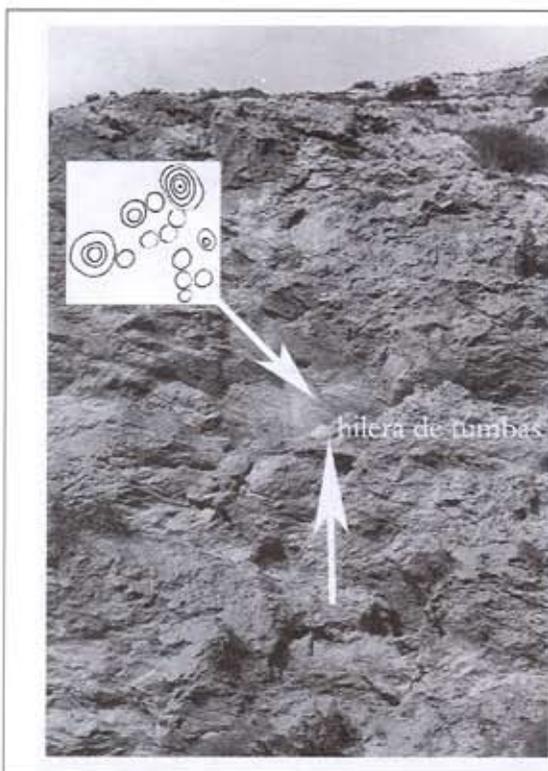


Foto 5: Petroglifos de Intihuatana, Maras, encima de una hilera de tumbas.

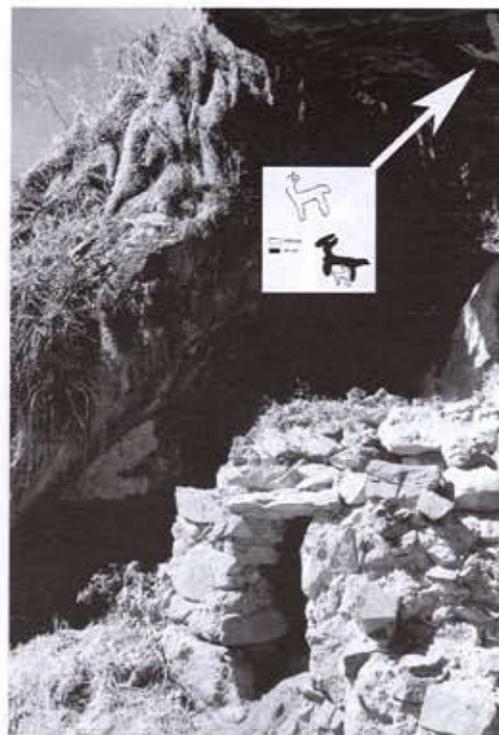


Foto 6: Pinturas rupestres de Waqhanwayq o en Combapata, Quispicanchis.



Foto 7: Pinturas rupestres de Corecca, Cusco

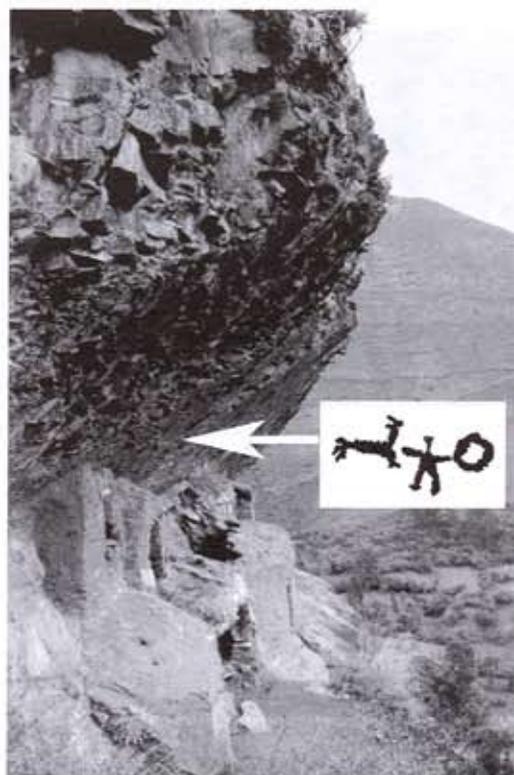


Foto 8: Cementerio inca de T oqot oqoyoq en Yucay, con pinturas rupestres de color blanco y rojo.

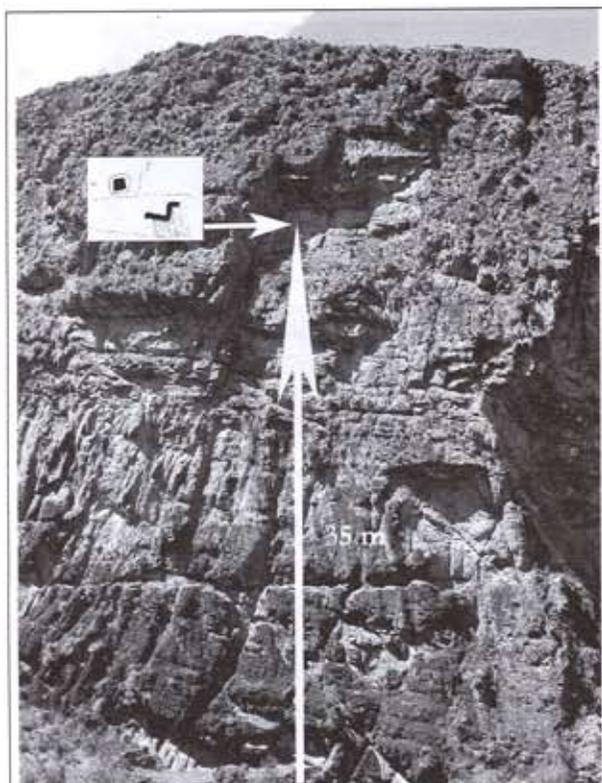


Foto 9: Panel de Intiyokq uchu con pinturas rupestres visibles desde el camino a las punas de Lamay, a 34 m encima del suelo

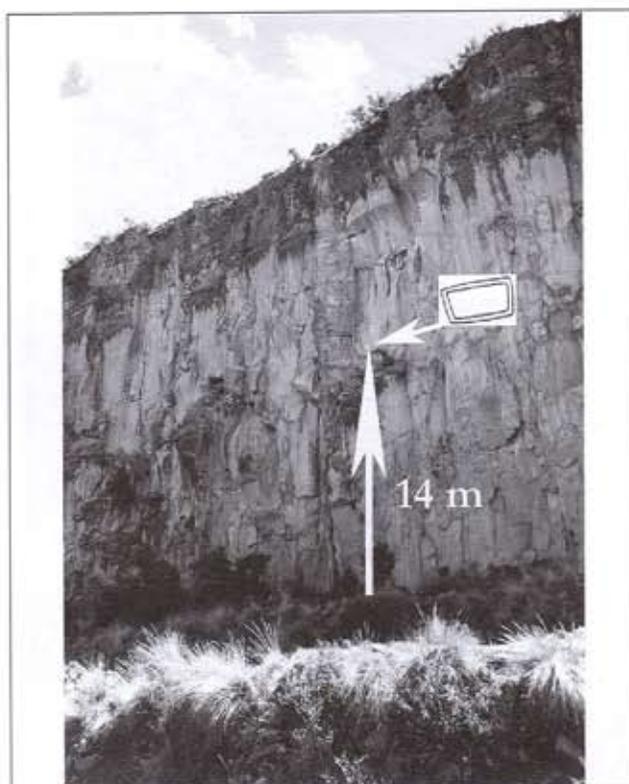


Foto 10: Quelcata / Espinar: subrectángulo de color blanco con línea de contorno de color rojo.

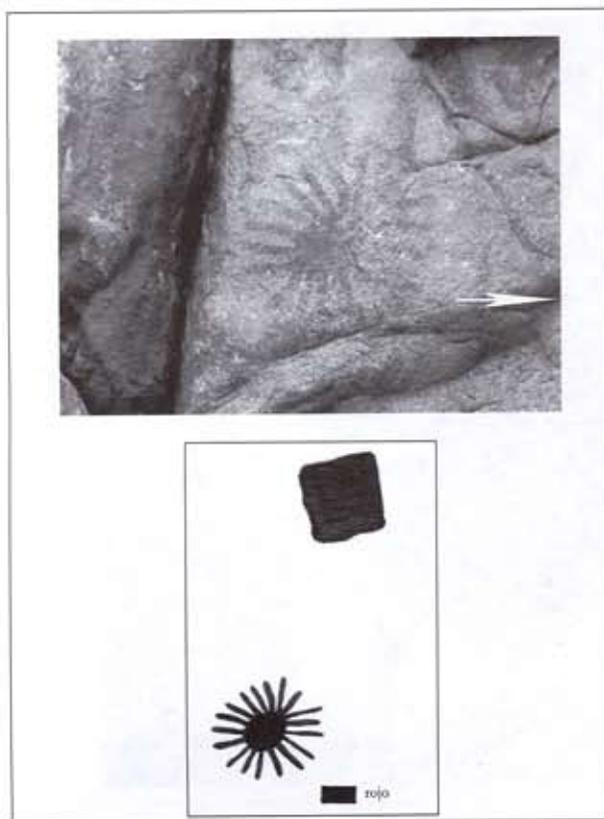


Foto 11 y Fig.16: El símbolo solar radiado con el motivo cuadrangular encima. Salapunku, Urubamba

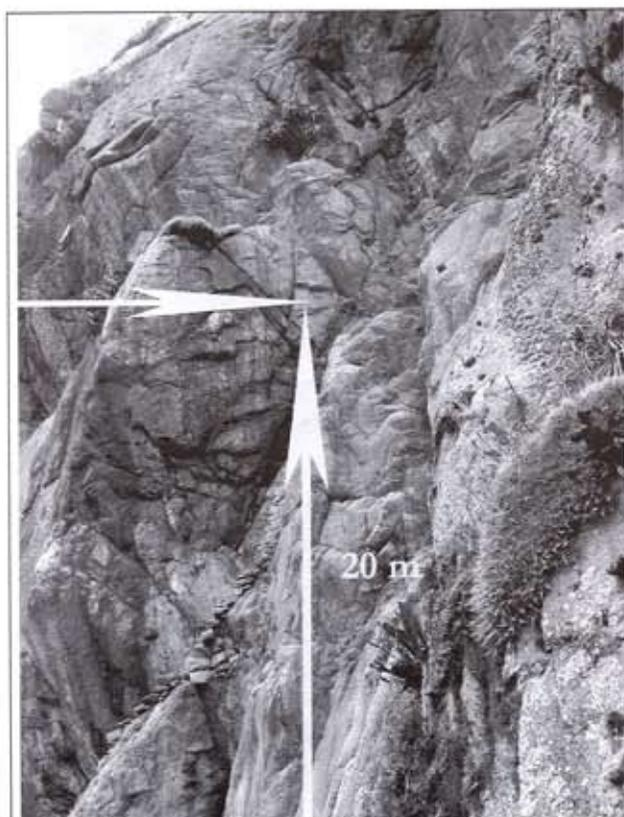


Foto 12: Ubicación de pinturas rupestres de Salapunku, Urubamba.

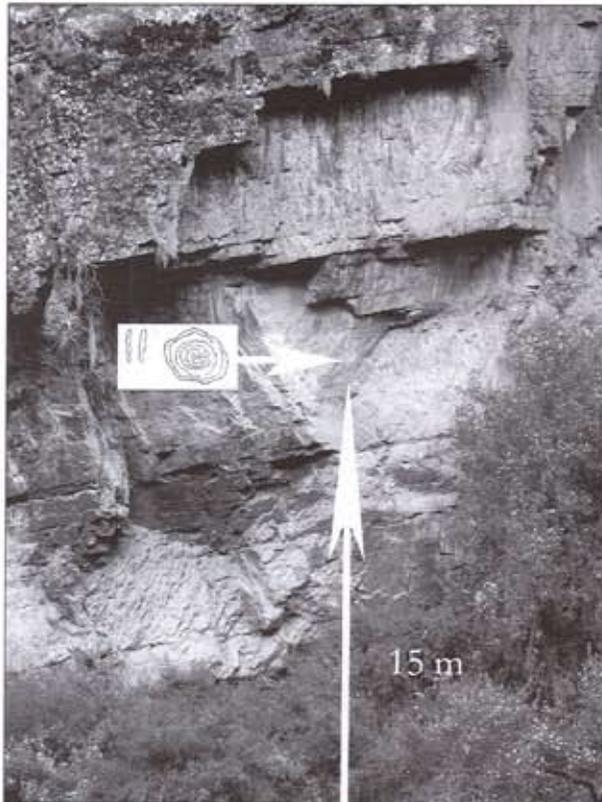


Foto 13: Intimarkanan en la Qda Huanco, Lamay

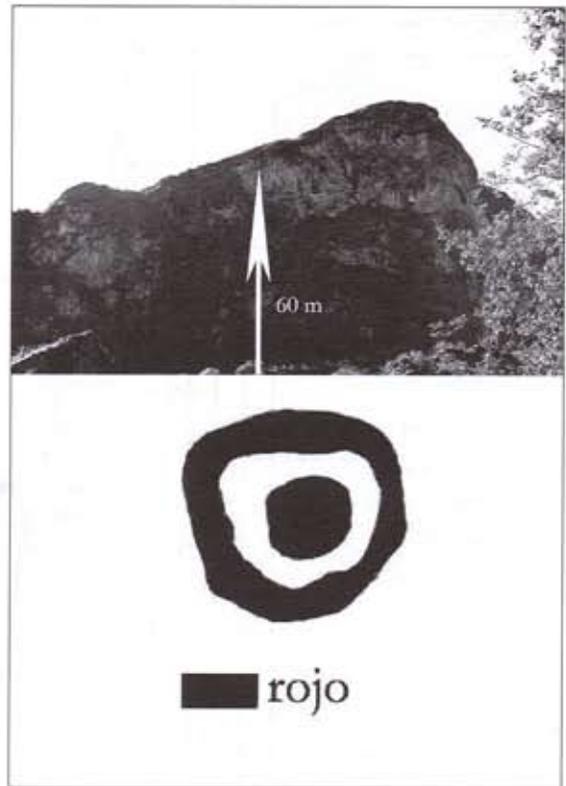


Foto 14 y Fig. 17: Pintura rupestre al estilo precolombino tardío en el acantilado de Paquillusi, Carabaya, Puno

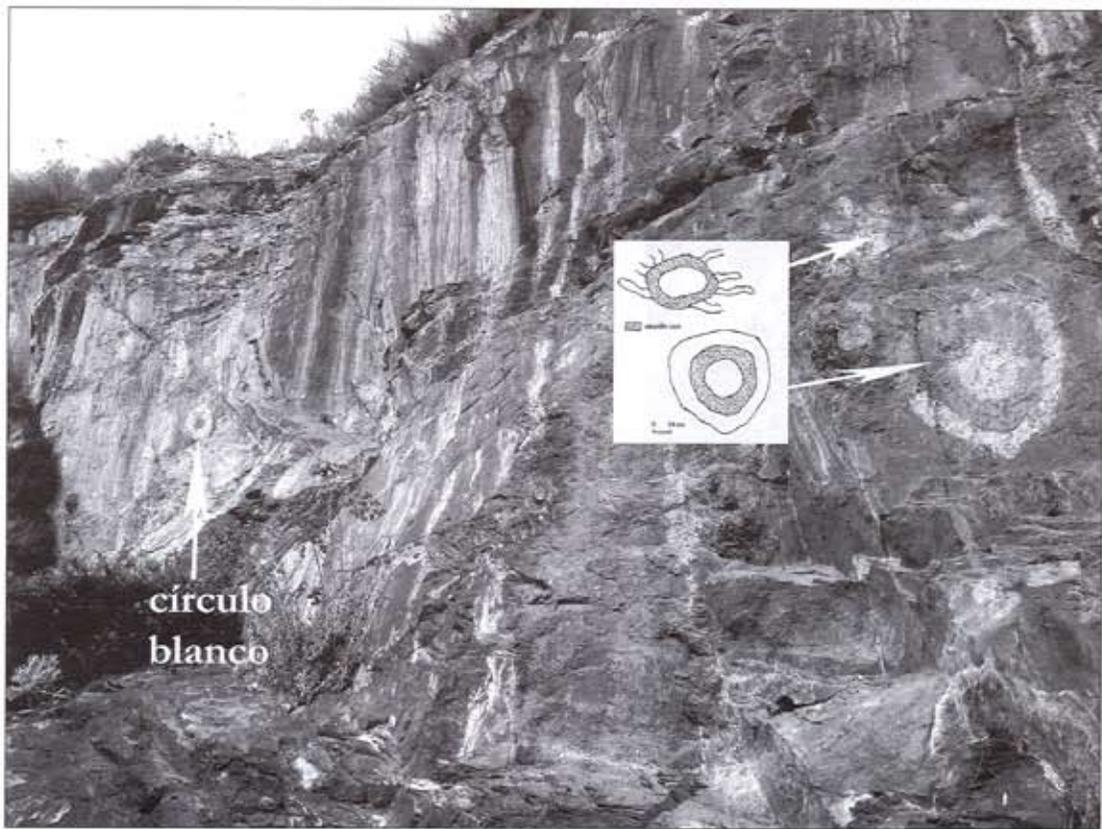


Foto 15: Gran farallón de Intipintana, Zurite, con los dos círculos concéntricos grandes en el panel central

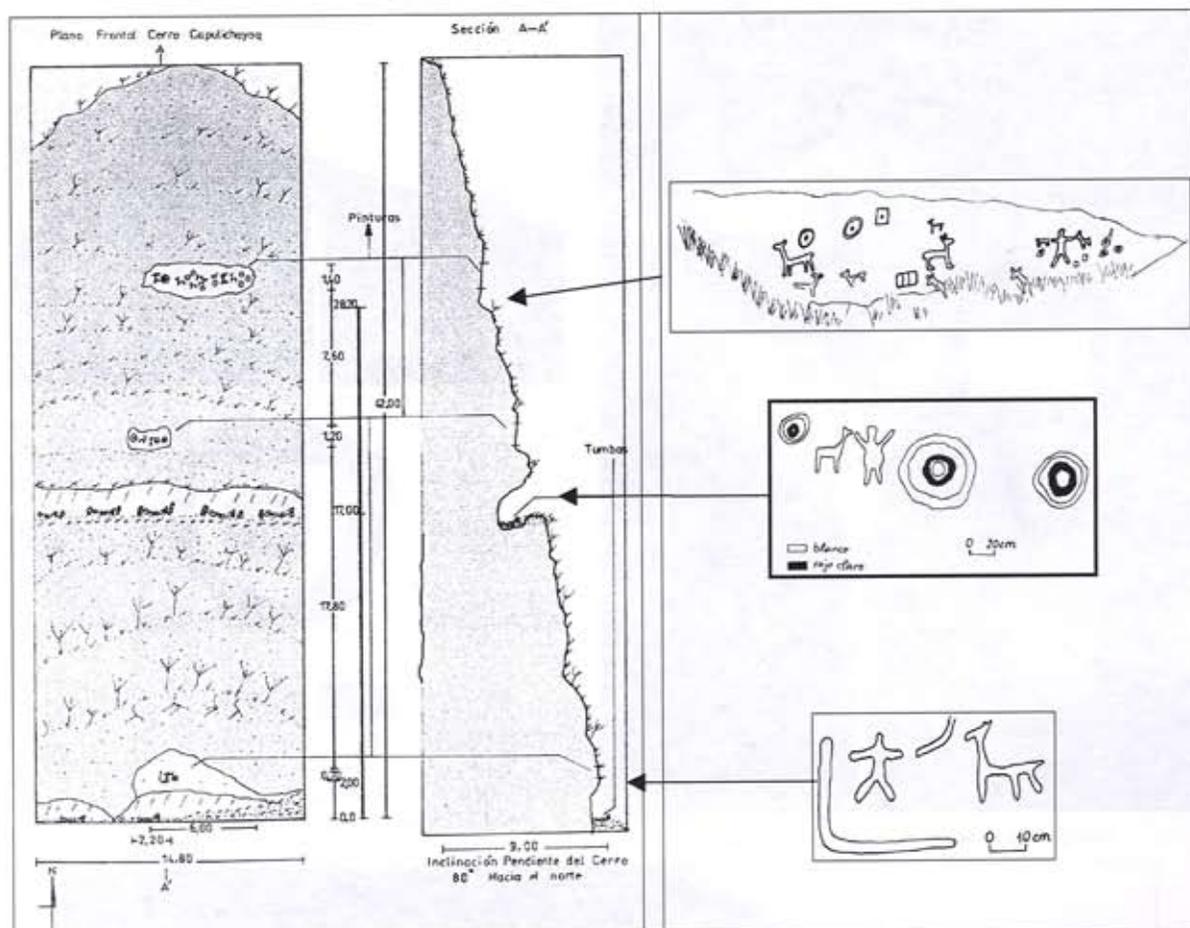


Fig. 18: Acanilado de Capillayoc en Yucay con indicación de los tres paneles de Aywayq o con pinturas rupestres, lugar de entierros y alturas desde la base. (Rodrigo y Huarcaya, 2003)

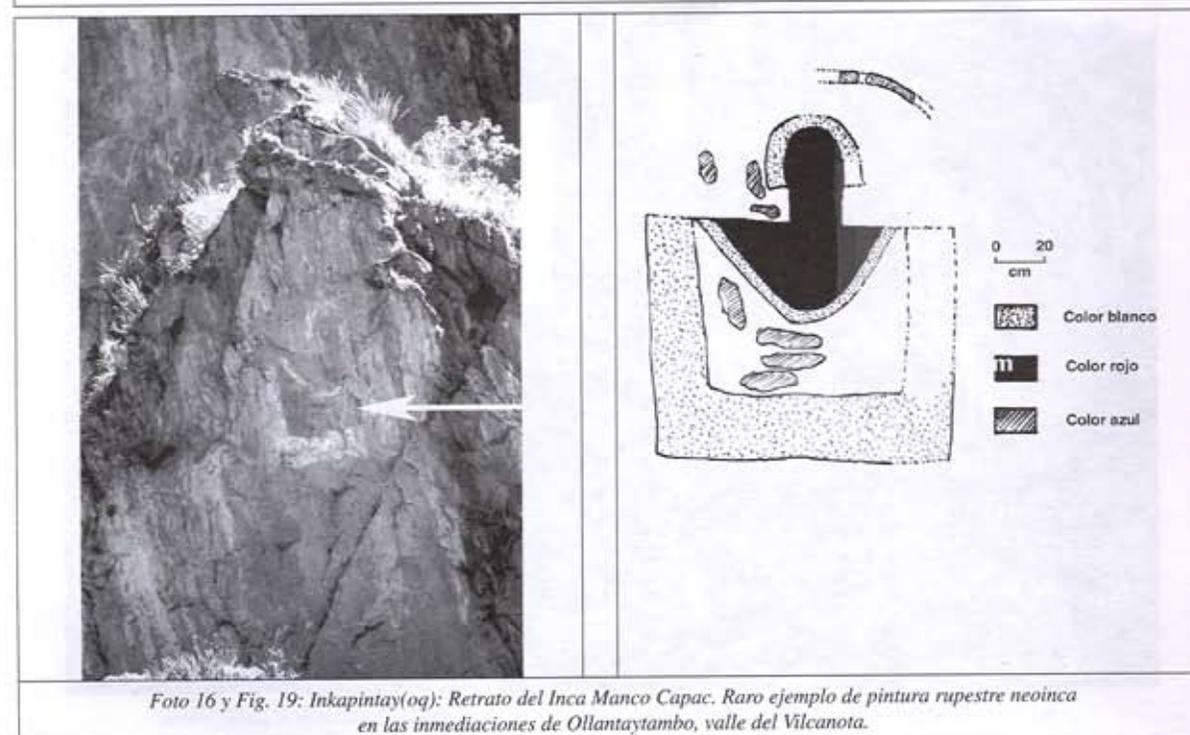
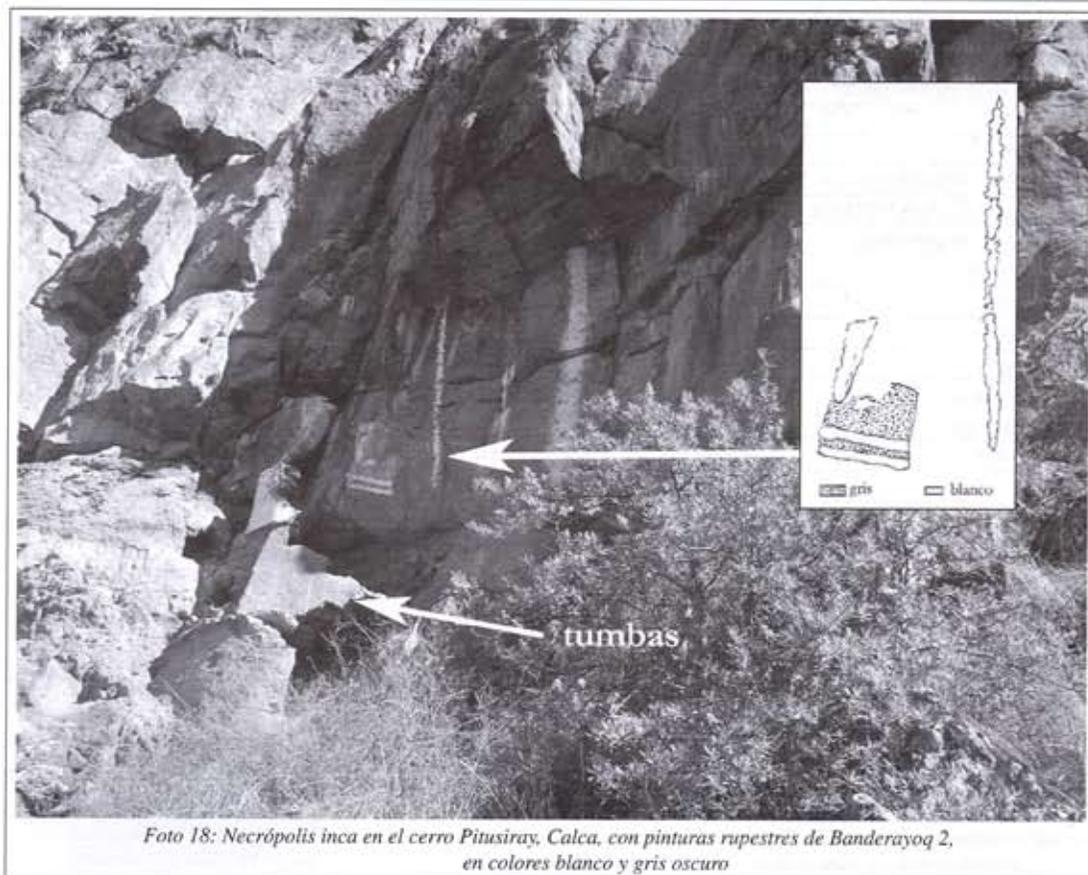
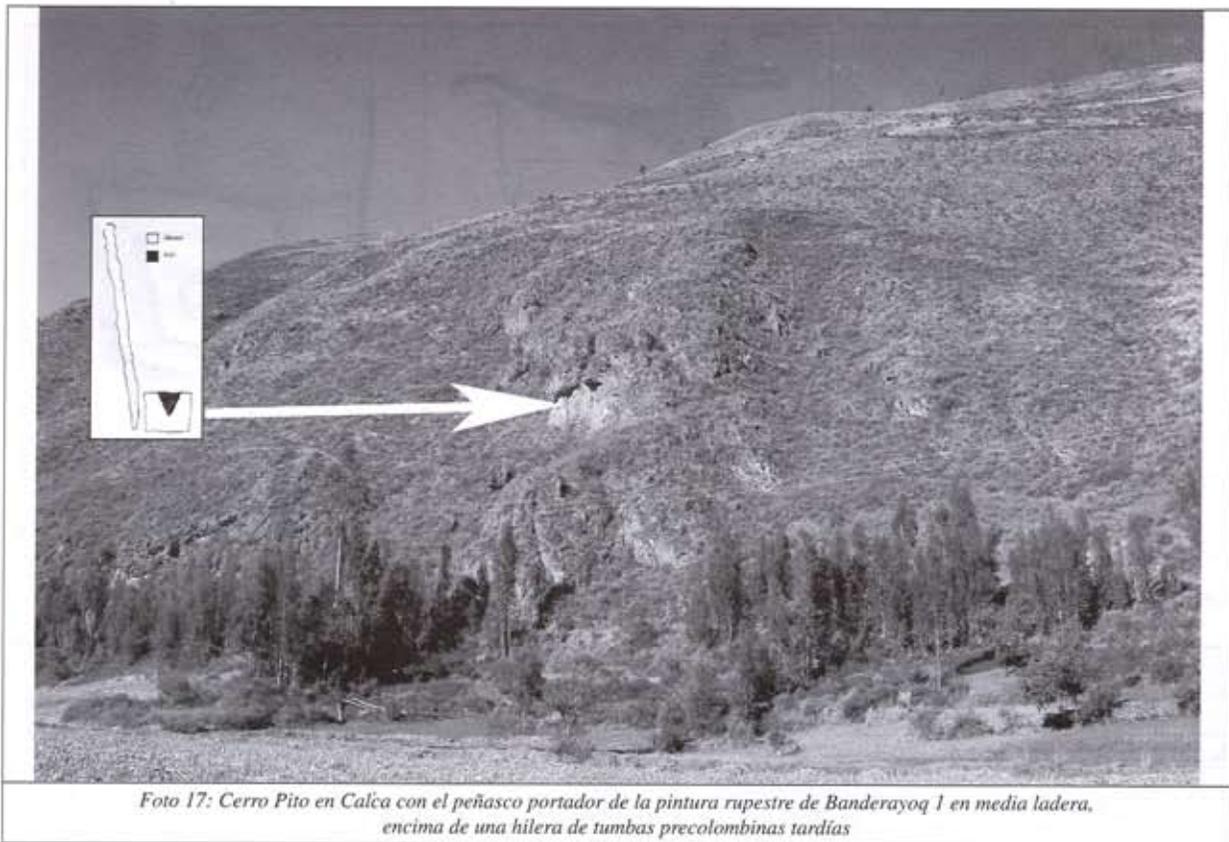


Foto 16 y Fig. 19: Inkapintay(oq): Retrato del Inca Manco Capac. Raro ejemplo de pintura rupestre neoinca en las inmediaciones de Ollantaytambo, valle del Vilcanota.



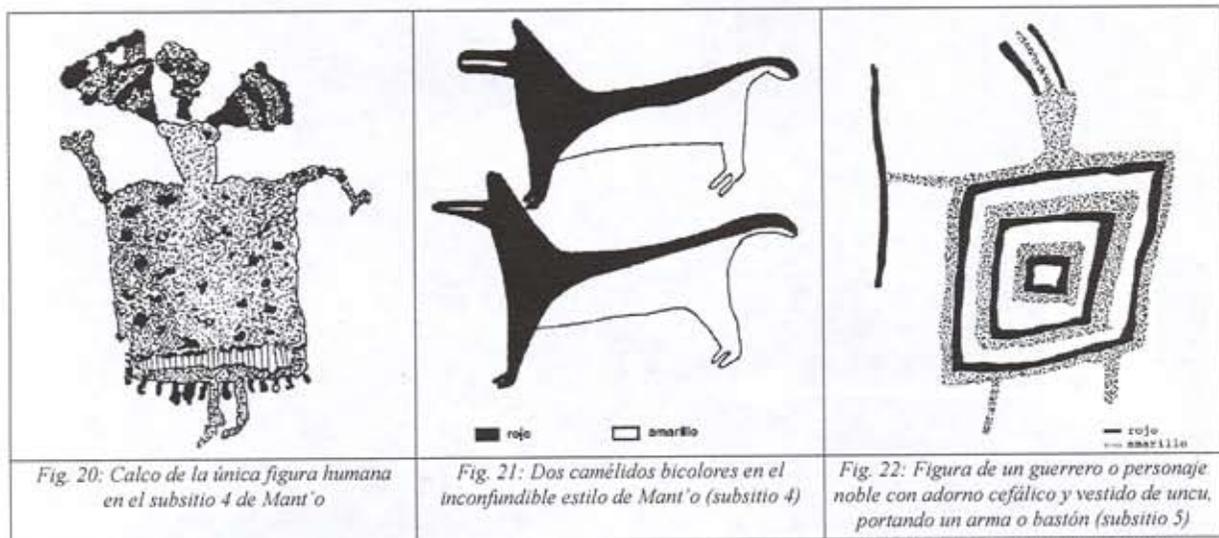


Fig. 20: Calco de la única figura humana en el subsitio 4 de Mant'o

Fig. 21: Dos camélidos bicolores en el inconfundible estilo de Mant'o (subsitio 4)

Fig. 22: Figura de un guerrero o personaje noble con adorno cefálico y vestido de uncu, portando un arma o bastón (subsitio 5)

Cuadro 1: Relación de sitios

Nº	Sitio	Provincia	Distrito	Altura (en msnm)	Altura sobre el suelo (en m)	Categoría de sitios		
						A	B	C
Departamento del Cusco								
01	Aleca	Chumbivilcas	Livitaca	s/d	s/d	X		
02	Ayamachay	Canchis	Combapata	3590	s/d	X		
03	Ayawayq'o	Urubamba	Yucav	3100	2.6 +15 + 28	X	(x)	
04	Banderayoq 1	Calca	Calca	3000	- 3	X		
05	Banderayoq 2	Calca	Calca	3500	-3	X		
06	Ccorcca o Intiyoq Maraskay	Cusco	Ccorcca	3770	- 2	X		
07	Cedrobamba	Urubamba	Machupicchu	2129	s/d		(x)	X
08	Chahuaytiri	Calca	Pisac	3800-4100	0-4			X
09	Demarcación o Huallpamayo	Calca	Amparaes	4000	1-2		(x)	X
10	Huayoqhari o Llamayoq Qaqa	Urubamba	Huayllabamba	3800	1.5		(x)	X
11	Intipintana o Inkapintasqa	Anta	Zurite	3650	3-15		X	(x)
12	Inkapintay(oq)	Urubamba	Ollantaytambo	2850	- 12		X	
13	Intihuatana	Urubamba	Maras	3200	- 18	X		
14	Intimarkanan	Urubamba	Lamay	3340	- 4	(x)	X	
15	Intipintasqa	Calca	Lares	S/d	5		X	
16	Intiyoqk'uchu o Pintasqahuayq'o	Calca	Lamay	3800	3.5		X	
17	Machupicchu	Urubamba	Machupicchu	2150	- 4	?	X	(x)
18	Mant'o	Calca	Lares	2400-2600	- 4		X	
19	Negruyoq	La Convención	Santa Teresa	4300	0.4 - 4	?	(x)	X
20	Pumawasi	Anta	Chinchaypujio	s/d	s/d	X		
21	Quelcata	Espinar	Suyteutambo	4000	- 15		X	
22	Salapunku	Urubamba	Machupicchu	2600	15		X	
23	Sitio s.n.	s/d	s/d	s/d	s/d		X	
24	T'oqot'oqoyoyq	Urubamba	Yucav	3150	2.5	X		
25	Waqhanwayq'o o Llamachayoq Qaqa	Canchis	Combapata	3535	- 3	X		
Departamento de Puno								
26	Pakillusi	Carabaya	Ollachea	3200	- 60	(x)	X	

A: asociados a estructuras funerarias; B: paneles ubicados en posición elevada (en lo alto de los acantilados), generalmente asociados a caminos o rutas de tránsito importantes; C: asociados a ritos de fertilidad y protección de rebaños de camélidos. La "x" minúscula entre paréntesis indica la "asociación secundaria". El signo de interrogación indica duda o falta de información.