Boletín Nº 35

Editor: Matthias Strecker

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

**Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB)
La Paz, julio de 2021 - Depósito Legal Nº 4-3-234-89**

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

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

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

Directiva:

Presidente:	Lic. Freddy Taboada, Casilla 8127, La Paz, Bolivia Tel. +591-2 - 2229737
Secretario Gen.:	Matthias Strecker, Pamirpampa 100, Achumani, La Paz, Bolivia Tel. +591-2 - 2711809, e-mail: siarb@acelerate.com
Tesorero:	Dra. Claudia Rivera, La Paz.
Vocales:	Carlos Kaifler, Santa Cruz; Pilar Lima, La Paz; Lilo Methfessel, Tarija

Consejo Editorial:

Matthias Strecker, Pamirpampa 100, Achumani, La Paz, Bolivia. Tel./Fax: +591-2-2711809, e-mail: siarb@acelerate.com
Lic. María Pía Falchi, INAPL, 3 de Febrero 1370, C. A. Buenos Aires (C1426BJN), Argentina
Dra. Marcela Sepúlveda, Univ. de Tarapacá, Depto. de Antropología, 18 de Septiembre 2222 - Casilla 6D, Arica, Chile
Prof. Dr. André Prous, Univ. Federale de MG, Caixa Postal 1275, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

Representantes en el Depto. de Tarija, Bolivia:

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

Representante en el Depto. de Santa Cruz, Bolivia:

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

Representante en el Depto. de Potosí, Bolivia:

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

Representante en el Depto. de Oruro, Bolivia:

Lic. Genaro Huarita, gen_huarita100@hotmail.com - Lic. Carola Condarco, cccondarco@yahoo.com

Representante en la Argentina:

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

Representante en el Perú:

Ing. Rainer Hostnig, Urb. Magisterio, calle Osvaldo Baca 106, Cusco. Cel. 0051-944211909,
e-mail: rainer.hostnig@gmail.com

Representante en los países de Centroamérica:

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

Representante en los Estados Unidos de América:

Jorge Pinto, 6200 NW 7th St., #262251, Miami, FL 33126, USA, e-mail: jorgepintoaguirre2013@gmail.com

Cuotas Anuales de Socios (incluyendo el Boletín):

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

Página web: www.siarb-bolivia.org

Código de Ética para los Miembros de la SIARB:

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

CONTENIDO - *CONTENTS*

Nuestra portada - *Our cover photos* 7

Editorial - *Editorial* 7

Noticias y actividades de la SIARB - *News and activities of SIARB* 8

Noticias internacionales - *International News* 11

Informes - *Reports*

María Isabel Hernández Llosas, Agustina Scaro, Eva Calomino y Valentina Bernal:

Quebrada de Humahuaca: Arte en el Paisaje.
Narrativas e imágenes de sociedades agropastoriles en los Andes de Argentina

Quebrada de Humahuaca: Rock art in the Landscape.
Narratives and images of agropastoral societies in the Andes of Argentina 19

Estudios - *Studies*

Matthias Strecker y Freddy Taboada:

El arte rupestre de Chucamarca (Yaco, La Paz, Bolivia).
Aproximación preliminar

Rock art of Chucamarca (Yaco, La Paz, Bolivia).
Preliminary approach 25

Genaro Huarita Choque:

Arte Rupestre en Cachi Cachi, Oruro. Estudio preliminar

Rock art in Cachi Cachi, Oruro – preliminary study 48

Rainer Hostnig:

Los camélidos de Huayllay, Pasco:
tradición rupestre de tamaño monumental

Camelids of Huayllay, Pasco:
Rock art tradition of monumental size 63

Bibliografía - *Bibliography*

Nuevas publicaciones sobre el arte rupestre sudamericano (2017-2021) 87
Nuevas publicaciones sobre el arte rupestre de Bolivia 93
Nuevas publicaciones de otros países 94

Reseñas - *Book Reviews* 96

Agradecimiento - *Acknowledgement* 97

Publicaciones de la SIARB - *SIARB Publications* 98

Instrucciones para autores - *Instructions for authors* 104

Nuestra Portada

En la tapa y contratapa de este Boletín presentamos fotos de pinturas rupestres de la cueva Waylluma Intinqaqa, cerca de Chucamarca, Municipio Yaco, Depto. de La Paz; ver el artículo de Matthias Strecker y Freddy Taboada en este Boletín.

La foto de la tapa muestra la figura antropomorfa Nº 17, que se ubica en el centro del Panel 2 y se destaca por tener el mayor tamaño de todas las figuras (15 x 24 cm), además tiene características suntuosas: viste un *unku* de color rojo; tiene una cara blanca delimitada por una línea roja; un tocado de cuatro líneas largas, alternando los colores blanco y negro; una vara larga, alternando los colores rojo y blanco; un escudo en color rojo más línea de contorno y dos líneas divisorias en negro. Notamos alguna decoración en color rojo a la altura de sus pies.

En la contratapa presentamos tres ilustraciones del mencionado artículo: Fig. 20, Fig. 18, Fig. 29.

Dentro del panorama del arte rupestre de Bolivia son raras las pinturas policromas. Aunque la mayoría de las figuras de la cueva Waylluma Intinqaqa son sencillas, se nota que una parte fue ejecutada con mucho esmero seleccionando cuidadosamente diferentes colores para destacar los detalles de vestimenta y objetos.

Editorial

El Boletín Nº 35 es nuevamente el resultado de los esfuerzos de un pequeño equipo de investigadores en Bolivia y nuestras estrechas relaciones con colegas del exterior.

Presentamos un informe de María Isabel Hernández Llosas, Agustina Scaro, Eva Calomino y Valentina Bernal sobre una exposición en el Museo de Altamira, España, que trata el arte rupestre de la quebrada Humahuaca en el NO argentino, declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. Por otro lado, Rainer Hostnig ofrece una síntesis de figuras de camélidos excepcionalmente grandes en Huayllay (Pasco, Perú), impresionantes testimonios del arte rupestre arcaico. Además, en la sección de Noticias Internacionales, él llama la atención al riesgo que corren las pinturas de Macusani-Corani (Puno) por trabajos de empresas mineras; esperamos que no tarde la respuesta de las autoridades del Ministerio de Cultura del Perú y del Gobierno regional de Puno para asegurar la preservación de un bello paisaje rocoso y de la mayor concentración de sitios rupestres arcaicos de los Andes. Considero también de mucha importancia la aclaración de los colegas Judith Trujillo y Guillermo Muñoz, de GIPRI (Colombia), respecto al sitio de La Lindosa, refutando de esta manera las noticias sensacionalistas, publicadas en numerosos medios internacionales, sobre supuesta megafauna extinta en las pinturas rupestres, relatos fabricados sin base científica y sin consultar a expertos en la materia. Finalmente, Mara Basile colabora con su reseña de una colección de ensayos sobre arte rupestre de variados paisajes desérticos de Argentina, Chile y México.

Este Boletín incluye dos aportes fundamentales sobre arte rupestre de Bolivia. Genaro Huarita presenta sus investigaciones antropológicas y de registro de arte rupestre en la región de Cachi Cachi, departamento de Oruro, que evidencian la importancia ritual de los sitios hasta tiempos recientes. El artículo de Matthias Strecker y Freddy Taboada ofrece una introducción al arte rupestre de Chucamarca (Yaco, Depto. de La Paz) enfocando figuras antropomorfas de los periodos prehispánicos tardíos; interpretamos la cueva Waylluma Intinqaqa como una especie de santuario, lugar de culto durante los períodos prehispánicos tardíos, visitado por diferentes grupos quienes habrían realizado pinturas y ritos.

Dedicamos este Boletín a Luis Briones, querido amigo y colega, gran experto de los geoglifos en el norte chileno (ver el homenaje en las Noticias Internacionales).

Como antes, el Boletín está disponible en forma impresa para nuestros suscritores, además en forma digital en nuestra página web www.siarb-bolivia.org.

Matthias Strecker

Noticias y Actividades de la SIARB

La SIARB se mantiene a pesar de la epidemia y los problemas políticos, económicos y sociales en Bolivia

Debido a la epidemia de Covid19, los estudios arqueológicos y de arte rupestre se han vuelto muy difíciles. En los últimos 12 meses, la SIARB ha tenido varios problemas con trabajos de campo, que tenían que ser postergados, con el envío de nuestras publicaciones al exterior – que sin embargo logramos con viajeros quienes llevaron los sobres a EE.UU. y Alemania para despacharlos allá – y cheques del exterior con cuotas de socios, en particular de una cantidad de instituciones, que no llegaron a nuestra casilla de correos. Además, la situación conflictiva en Bolivia respecto a política, economía, cultura, etc. no favorece la labor de una sociedad científica sin fines de lucro. Sin embargo, nos mantenemos e inclusive hacemos progresos en los estudios de arte rupestre, su difusión y publicación. Agradecemos sinceramente la solidaridad de colaboradores nacionales e internacionales.

Proyecto Roboré (Chiquitania, Santa Cruz)

El año 2019 Bolivia sufrió uno de sus mayores desastres ecológicos en su historia. Los terribles incendios en la Chiquitanía del Departamento de Santa Cruz devastaron más de cinco millones de hectáreas de bosques, afectando también directamente una cantidad de sitios de arte rupestre. En el caso de las pinturas rupestres de Yororobá, el fuego llegó hasta la roca decorada (ver nuestro Boletín anterior Nº 34: 7-11, 15, 20-22). Frente a esta catástrofe sin precedentes, la SIARB elaboró la propuesta de un proyecto de rescate y puesta en valor y logró una alianza con otros actores de la región: Gobierno Autónomo Municipal de Roboré, Fundación de Conservación del Bosque Chiquitano (FCBC). La Fundación Gerda Henkel de Alemania aprobó nuestra solicitud de financiamiento de los siguientes trabajos: catálogo de los sitios de pinturas y grabados rupestres en el Municipio de Roboré, registro, documentación, diagnóstico de conservación del arte rupestre en cuatro sitios, plan de manejo de estos sitios, prospección arqueológica, capacitación de guías, publicación de una guía para visitantes. El Ministerio de Culturas (Unidad de Herencias Culturales y Materiales) aprobó nuestro proyecto.

En el proyecto participan: Matthias Strecker, Freddy Taboada, las arqueólogas Pilar Lima y Mary Luz Choque, el arquitecto y documentalista Renán Cordero, además guías y otros colaboradores locales.

Los trabajos iniciales fueron: compilación de un catálogo preliminar de 67 sitios de pinturas y grabados rupestres del Municipio Roboré, un documento de 228 páginas (Matthias Strecker); primera versión de un Plan de Manejo de cuatro sitios de arte rupestre (Freddy Taboada), la preparación de la prospección arqueológica (Pilar Lima) y de otros trabajos: registro y documentación de pinturas rupestres en cuatro sitios, diagnóstico de conservación, capacitación de personal de la Alcaldía y de guías, publicación de una guía para visitantes de los sitios.

Proyecto Orozas, Tarija

El año pasado elaboramos una propuesta para este proyecto, cuya primera fase constaría de: coordinación – arqueología: prospección, análisis de hallazgos, informe (5 personas: arqueóloga, 2 ayudantes, 2 guías locales) – levantamiento topográfico – dibujos de arte rupestre – catálogo de sitios de arte rupestre de Orozas – redacción, edición y publicación de un folleto para visitantes – seminario taller para personal de la Alcaldía y guías locales – plan de manejo incluyendo la propuesta de un circuito turístico e infraestructura – declaración de los sitios como Patrimonio Cultural e Histórico Municipal.

En enero pasado, la encargada de asuntos culturales en la Embajada Alemana nos informó que nuestra solicitud para el financiamiento del Proyecto Orozas ha sido aprobada. Sin embargo, en febrero nos comunicó que se dio cuenta de varios factores que no aseguran el éxito del proyecto en este año, en particular: la situación actual de la pandemia (no podemos asegurar el inicio de los trabajos de campo al tiempo especificado en el cronograma) y la elección de un nuevo Gobierno Municipal en Padcaya, entre otros. Estamos preparando una nueva solicitud a la embajada y esperamos que el proyecto sea realizado en el próximo año 2021.

Registros de sitios de arte rupestre

Gracias al esfuerzo de varios socios y colegas, logramos avanzar con el registro y la documentación de sitios de arte rupestre en varias regiones. Quisiéramos destacar en esta ocasión la documentación de pinturas y grabados de Yawincha (San Pedro de Quemes, Potosí) de parte de Henry Poma; las investigaciones de Genaro Huarita en Cacchi Cachi y Suchuna de Azanaques, Depto. de Oruro, la documentación fotográfica de un sitio de pinturas rupestres en la región de Torotoro, Depto. de Potosí, de parte de Garnet Fraser y nuestro proyecto en el Municipio Roboré, Santa Cruz.

Grupo de trabajo sobre arte rupestre histórico del sur de Bolivia

Hemos formado un grupo de trabajo sobre arte rupestre histórico en el sur de Bolivia, en particular grabados que representan marcas de ganado; participan Françoise Fauconnier, Lilo Methfessel, Mercedes Podestá y Matthias Strecker. En el lenguaje agrario se define que "hay marca cuando se estampa a fuego un signo, diseño, figura o dibujo en una parte visible del cuero de un animal" (Taborda Caro, M. S., Derecho Agrario, Buenos Aires 1977, p. 300). Estos signos aparecen en el arte rupestre de la Argentina, por ejemplo en sitios de Ischigualasto (San Juan) estudiados por Mercedes Podestá y sus colegas. Recientemente nos dimos cuenta que también existen marcas de ganado entre petroglifos del sur de Bolivia.

Conferencias públicas

El 21 de septiembre Lilo Methfessel ofreció una conferencia virtual sobre arte rupestre de Tarja, auspiciada por el Museo Nacional Paleontológico y Arqueológico, el Gobierno Municipal de Tarija (Secretaría de Turismo y Cultura) y la Federación Boliviana de Guías de Turismo, en el marco de un ciclo de actualización para guías.

En noviembre pasado, organizamos conferencias virtuales con el Espacio Simón I. Patiño, La Paz. El programa constó de: 1. Arte rupestre de los cazadores-recolectores del Arcaico (Matthias Strecker y Claudia Rivera). 2. Espacios rituales en el arte rupestre de Potosí (Pablo Cruz y Rosario Saavedra). 3. Arte rupestre histórico de Bolivia (Freddy Taboada y M. Strecker). 4. Arte rupestre de la Amazonia boliviana (Renán Cordero y M. Strecker). Esta última conferencia fue co-auspiciada por: Wildlife Conservation Society - Bolivia, SERNAP, Ministerio de Medio Ambiente y Agua.

Donación de nuestras publicaciones

Recientemente, donamos nuestras publicaciones a la biblioteca de la Carrera de Antropología, Facultad de Derecho, Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Técnica de Oruro.

Novedades de nuestra Directiva y representantes regionales

Freddy Taboada escribió el artículo "Conservación y administración del arte rupestre en Bolivia. Experiencias durante 30 años (1988-2017)" que será publicado en el Volumen 27 (2021) de la Revista Arqueología (Buenos Aires). Este documento testimonial resume la labor de la SIARB desde sus inicios hasta lograr protocolos institucionalizados para la conservación preventiva, curativa y gestión del arte rupestre boliviano. Además, F. Taboada participó en las reuniones técnicas y avances de investigación del "Proyecto de rescate y puesta en valor del arte rupestre de Roboré y Santiago de Chiquitos, departamento de Santa Cruz".

Matthias Strecker coordina los proyectos en Roboré (Santa Cruz) y Orozas (Tarija). Escribió un estudio sobre escenas de violencia (conflictos bélicos) en el arte rupestre de Roboré, junto con Roland Félix. Es editor (junto con Paul Bahn y Natalie Franklin) del Vol. 6 de la serie "Rock Art Research, News of the World".

Claudia Rivera continúa con sus trabajos de investigación en el Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas de la Universidad Mayor de San Andrés. Participó de varios eventos internacionales on-line sobre temas como la enseñanza de la arqueología en tiempos del COVID y la situación de las mujeres dentro la arqueología en Bolivia. Por otra parte, participó del ciclo de charlas organizado por la SIARB y el Espacio Patiño sobre arte rupestre en Bolivia con una charla sobre sociedades cazadoras-recolectoras y el arte rupestre del período Arcaico, conjuntamente con Matthias Strecker.

Pilar Lima actualmente es parte del equipo del "Proyecto de rescate y puesta en valor de las pinturas rupestres de Roboré y Santiago de Chiquitos, Depto. de Santa Cruz - Bolivia", que implementa la SIARB en coordinación con la Fundación para la Conservación del Bosque Chiquitano (FCBC) y el Gobierno Autónomo Municipal de Roboré. Junto a la Coordinadora de Historia, es parte del equipo que actualizará el volumen "Bolivia, su historia", documento que compila la historia prehispánica hasta el siglo XX en un solo tomo, y pretende ser publicado en 2021. Como parte del trabajo de socialización del "Proyecto Oroncota", dirigido por Sonia Alconini, también coordinó la elaboración del folleto "Oroncota, la gran fortaleza Inka en territorio Yampara", el mismo que será presentado en las comunidades de Potosí y Chuquisaca que fueron parte del proyecto.

Rosario Saavedra participó en el ciclo de conferencias virtuales sobre arte rupestre auspiciadas por la Fundación Simón I. Patiño y la SIARB, presentando el tema del arte rupestre de Ayasamana en Manquiri Potosí. Continuó con las gestiones para la realización del proyecto de puesta en valor del arte rupestre en Manquiri.

Genaro Huarita participó en el seminario virtual: Conversatorio sobre el juego de la *Pichca* y Huayru, su transmisión a través del Qhapaq Ñan y el Tahuantinsuyo, 25-26 de noviembre, 2020; junto con colegas del Ecuador, de Perú, de EE.UU., Argentina y Chile. Este "juego" se refiere a "dados" cónicos, en gran parte de piedra, utilizados

en lugares ceremoniales de sitios incaicos como especie de oráculo. G. Huarita se refirió a hallazgos arqueológicos en Oruro, además a ritos actuales en capillas y cementerios, en que tales objetos, llamados *chunkana*, de considerable tamaño, son utilizados por ancianos para comunicarse con difuntos.

Rainer Hostnig avanzó con la elaboración de un pequeño libro sobre las pinturas rupestres de Pisacoma en Chucuito, Puno y otro sobre Huayllay, Pasco. Junto con la arqueóloga Liz Rodríguez redactó el capítulo sobre Perú para el tomo VI de Rock Art Studies: News of the World.

Martin Künne participa para la Universidad de Bonn en el Proyecto Arqueológico Guanacaste (PRAG) que se desarrolla bajo el auspicio de la Université de Paris 1 (Philippe Costa y Érik Gelliot) y el Museo de Oro de Costa Rica (Priscilla Molina) en el noroeste de Costa Rica.

Perdimos varios socios por Covid19

Nuestro socio **Dieter März** falleció el 16 de mayo, 2020, a la edad de 78 años. Le recordamos muy agradecidos por su amistad y solidaridad. - Nuestro socio y auspiciador **Christian Schilling** falleció el 26 de enero, 2021, a la edad de 57 años. Estamos muy agradecidos por sus aportes generosos por muchos años.

Nuevos socios

Damos la bienvenida a los siguientes nuevos socios de la SIARB: Garnet Fraser (Prince George, British Columbia, Canadá), Dr. Christoph Döllerer (Colonia, Alemania).

Noticias Internacionales

Falleció Luis Briones Morales (1938-2021)

El 17 de febrero, 2021, el Prof. Luis Briones falleció a la edad de 82 años. Fue gran pionero en los estudios y la conservación de los geoglifos y petroglifos del norte de Chile. Nos ha enseñado que existen miles de los geoglifos, creaciones extraordinarias monumentales. Trabajó en varias temáticas del arte rupestre: su registro y documentación, sus motivos y asociaciones culturales, su relación con las rutas de tráfico de caravanas, su conservación y difusión. Sus publicaciones sobre los geoglifos son referencias imprescindibles en el mundo. En más de 35 años – hasta la edad de 70 años – trabajó como académico en la Universidad de Tarapacá (UTA, Arica), institución donde enseñó y motivó a nuevas generaciones el respeto por el patrimonio cultural regional. Al jubilarse, radicó junto a Anita, su señora, en el oasis de Pica, en su "Poromita" como le llamó cariñosamente, donde continuó hasta su partida en la tarea de estudiar, transmitir y proteger el valioso legal cultural y visual del desierto. Además de su trabajo, numerosos homenajes realizados tras su fallecimiento destacan su amistad, generosidad y enseñanzas, siendo reconocido como formador de muchas y muchos investigadores en Chile, maestro y amigo en Chile y en el extranjero. Su legado permanecerá por mucho tiempo.

En sus obras difundidas para arqueólogos y el público en general (ver la lista abajo), encontramos sobre todo: el registro y la documentación, plasmados en catálogos; el rescate y la conservación de los geoglifos; y obras de difusión que resumen lo que se sabe sobre este patrimonio cultural. Colaboró con numerosos colegas, por ejemplo Persis B. Clarkson, quien introdujo a este estudio la metodología de fotografías aéreas.

Alberto Díaz Araya, académico de la UTA, comenta: "Fui su alumno y tesista, llegamos a ser colegas, y quiero decir que hay muchos profesores, pero pocos maestros; su calidez como persona, su responsabilidad y compromiso con el patrimonio formaban parte de su quehacer académico y personal. Pese a que estaba jubilado aún hacía docencia en diferentes diplomados y cursos en el ámbito de patrimonio y además estaba vinculado a un proyecto sobre arte y ritos en el desierto chileno."

Entre sus publicaciones podemos destacar:

1967-1968 Petroglifos del sitio Tarapacá-47 (Provincia de Tarapacá). (L. Núñez, L. Briones) En: Estudios Arqueológicos 3-4: 43-83. Santiago.

1984 Fundamentos para una metodología aplicada al revelamiento de los geoglifos del norte de Chile. En: Chungara 12: 41-56. Arica.

1984 Presentación y valoración de los geoglifos del norte de Chile. En: Primer Simposio de Arqueología Atacameña, San Pedro de Atacama. En: Estudios Atacameños, T. 7: 296-305.

1987 Arte rupestre de Ariquilda: análisis descriptivo de un sitio con geoglifos y su vinculación con la prehistoria regional. (L. Briones y J. Chacama) En: Chungara 18: 15-66. Arica.

1991 Investigación y rescate de un sitio con arte rupestre: Cerro Colorado, I Región, Chile. (L. Briones M., G. Espinoza V.) En: Boletín Nº 5: 80-86. SIARB, La Paz.

1996 Arte rupestre en el desierto tarapaqueño, norte de Chile. (J. Chacama, L. Briones M.) En: Boletín Nº 10: 41-51. SIARB, La Paz.

1999 La percepción de geoglifos por visión aérea. (P. Clarkson, L. Briones M., G. Johnson, W. Johnson y E. Johnson). En: Boletín Nº 13: 46-52. SIARB, La Paz.

1999 Husquiña, las chacras y los geoglifos del desierto. Una aproximación al arte rupestre andino. (L. Briones M., P. Clarkson, A. Díaz A. y C. Mondaca R.) En: Diálogo Andino, Nº 18: 39-61. Universidad de Tarapacá, Arica.

2001 Geoglifos, senderos y etnoarqueología de caravanas en el desierto chileno. (L. Briones y P. Clarkson) En: Boletín Museo de Arte Precolombino Nº 8: 35-45. Santiago.

2005 Catastro de geoglifos. Provincia de Tocopilla, región de Antofagasta, Chile. (L. Briones y C. Castellón Gatica) Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, FONDART, Tocopilla.

2005 Geoglifos y tráfico prehispánico de caravanas de llamas en el Desierto de Atacama (norte de Chile). (L. Briones M., L. Núñez y V. Standen). En: Chungara 37 (2): 195-223. Arica.

2005 Tráfico de caravanas, arte rupestre y ritualidad en la Quebrada de Suca (extremo norte de Chile). (M.

Sepúlveda R., A. Romero Guevara y L. Briones) Ibid.: 225-243.

2006 The geoglyphs of the north Chilean desert. An archaeological and artistic perspective. En: Antiquity 80 (307): 9-24.

2007 Los geoglifos del valle de Lluta: una reevaluación desde el estilo (Arica, norte de Chile, períodos Intermedio Tardío e Inka). (L. Briones, D. Valenzuela y C. Santoro) En: Actas del Primer Simposio Nacional de Arte Rupestre (Cusco, noviembre 2004): 377-390. Lima.

2007 Arte Rupestre en el paisaje: contextos de uso del arte rupestre en el Valle de Lluta, Norte de Chile, períodos Intermedio Tardío y Tardío. D. Valenzuela, L. Briones y C. Santoro) En: Producción y usos del arte rupestre (D. Fiore y M. Podestá, eds.): 205-220, lám. 1-4. Buenos Aires.

2008 Geoglifos del norte de Chile. Región de Arica y Parinacota. Consejo de Monumentos Nacionales, Arica.

2009 Geoglifos y paisaje en el desierto del norte de Chile. En: Crónicas sobre la Piedra. Arte Rupestre de las Américas (M. Sepúlveda, L. Briones y J. Chacama, eds.): 15-21. Arica.

2009 Petroglifos del valle de Azapa, Norte Grande de Chile. (L. Véliz N., J. Chacama R. y L. Briones) Ibid.: 363-380.

2010 Catastro de geoglifos de la comunidad de Pica, región de Antofagasta, Chile. (l. Briones et al.) Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, FONDART, Pica.

2011 Conservación y restauración de geoglifos en el norte de Chile. (L. Briones M., María Paz Casanova Carrasco) Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes. Santiago.

2011 Arte rupestre, tráfico e interacción social: cuatro modalidades en al ámbito exorreico de los Valles occidentales, Norte de Chile (Períodos Intermedio Tardío y Tardío, ca. 1000-1535 d.C.). (D. Valenzuela, S. Calogero M. y L. Briones) En: En ruta. Arqueología, historia y etnografía del tráfico sur andino (L. Núñez A. y A. Nielsen, eds.): 199-245. Córdoba.

2014 Astronomía cultural de los geoglifos andinos: un ensayo sobre los antiguos tarapaqueños, norte de Chile. (P. Clarkson y L. Briones) En: Diálogo Andino, Nº 44: 41-55. Arica.

2014(?) Catastro de pinturas rupestres en el área de Pica, 1ª Región. (Luis Briones et al.) Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Ilustra Municipalidad de Pica.

2016. Representaciones ideológicas y artísticas de sol en el contexto de las antiguas culturas tarapaqueñas. (P. Clarkson y L. Briones) En: Actas del XIX Congreso Nacional de Arqueología Chilena (Octubre 2012, Arica): 109-115. Santiago.

Además, podemos destacar varios breves videos en YouTube, que hacen referencia a la obra de Luis Briones: https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=hJPoU_kguYI / https://www.youtube.com/watch?v=YmKfM-gUC7w / https://www.youtube.com/watch?v=DwAz4opV7JM&feature=youtu.be

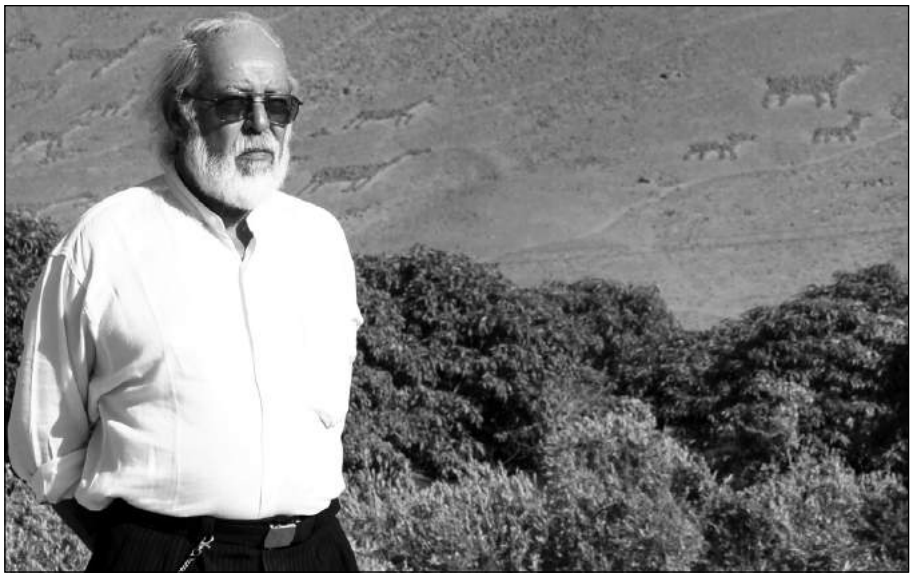
Comentario: Se fue un gran amigo, admirable científico, pero a la vez un hombre sencillo, amable, abierto y colaborador. Le dimos un homenaje en nuestro Congreso del año 2012. Además, recibió varias distinciones, como el Premio Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural de Chile, otorgado por el Consejo de Monumentos Nacionales, y el nombramiento de Hijo Ilustre de Arica, por parte de la Municipalidad de Arica.

In memoriam: Jean-Pierre Protzen (1934-2021)

Jean-Pierre Protzen fue profesor de la Universidad de California, Berkeley, y Director del Instuitute of Andean Studies. Su formación como arquitecto le permitió explorar las lógicas del diseño prehispánico en la arquitectura monumental de estados andinos prehispánicos como Tiwanaku y los Inka. Realizó significativas contribuciones a la arqueología andina, principalmente en estudios sobre arquitectura en piedra. Sus conocimientos sobre canteras y construcción sentaron las bases para entender, de manera clara y precisa, el uso de técnicas de encaje de las piedras en las construcciones Tiwanaku e Inka, rompiendo con muchos años de conjeturas y especulaciones sobre la temática.

In memoriam: Jeffrey R. Parson (1939-2021)

Jeffrey R. Parson fue una de las grandes figuras de la arqueología andina y mesoamericana. Sus importantes contribuciones y esfuerzos para incorporar los estudios sistemáticos de patrones de asentamiento regionales dentro los proyectos de investigación arqueológica, como aquellos



Luis Briones delante de geoglifos, sector La Tropilla en Valle de Azapa. Foto: Raúl Rocha Urbina.

Luis Briones con alumnos de la Universidad de Tarapacá, Arica (2007).

Luis Briones en la inauguración del Depto. de Antropología, Universidad de Tarapacá (2009).

realizados en el valle de México, en la puna de Junín y el valle de Mantaro en Perú, así como en Argentina, marcaron su carrera profesional e influenciaron a varias generaciones de arqueólogos quienes aplicaron esta metodología dentro sus investigaciones. Fue profesor en el departamento de Antropología de la Universidad de Michigan, EE.UU., lugar desde el cual, por más de 30 años, formó a destacados arqueólogos. Será recordado no solamente por su trabajo profesional sino por su espíritu generoso y amable.

Fiebre del litio y urgente protección del patrimonio rupestre y paisajístico: El caso de Macusani-Corani (Carabaya, Puno, Perú)

En números anteriores del Boletín de la SIARB (Hostnig 2003, 2008) se difundió información sobre la enorme riqueza de arte rupestre milenario de los distritos Macusani y Corani de Carabaya, Puno, y sobre las amenazas que se ciernen sobre este patrimonio debido a los proyectos mineros en curso. Ambos distritos albergan la mayor concentración de sitios rupestres arcaicos de los Andes peruanos y al parecer de los Andes en general. En la primera década de este milenio fueron registrados, a través de diferentes iniciativas, más de 200 sitios, principalmente en la modalidad de pinturas rupestres, con decenas de miles de representaciones que corresponden a diferentes temáticas, estilos y épocas. Entre 2007 y 2008 se realizó el primer proyecto de prospección sistemática de gran envergadura, liderada por la arqueóloga Patricia Milena Vega-Centeno (2008), que contó con el apoyo financiero de la empresa minera Frontier Pacific. El voluminoso informe del proyecto no solo corrobora la importancia rupestre de la zona, sino que aporta también información sobre numerosos nuevos sitios desconocidos hasta entonces.

En el año 2008, el World Monuments Watch (Ochoa 2007) acogió la petición firmada por numerosas entidades nacionales y extranjeras e incluyó los yacimientos rupestres de Macusani-Corani en la lista de los 100 sitios patrimoniales de significancia cultural más amenazados del mundo. Los medios de comunicación nacionales que reportaron sobre esta nominación, ayudaron a que la importancia del patrimonio rupestre y paisajístico de Carabaya entrara temporalmente en la conciencia de un sector de la población y por un tiempo llamara la atención a diferentes personas y entidades vinculadas con el tema cultural.

En 2011, un área de aproximadamente 370 km² (20% del territorio de ambos distritos que suman 1881 km²) fue delimitado por la Dirección Regional de Cultura de Cusco (2011), por pedido de la Municipalidad Provincial de Carabaya bajo la gestión de la alcaldesa Nancy Rosell, y declarado mediante Resolución Viceministerial N°669-2011-VMPCIC-MC "Paisaje Cultural Arqueológico Pinturas Rupestres de Corani y Macusani". Según el plano adjunto, el perímetro de esta área, supuestamente intangible, mide 82,910.513 metros lineales y ocupa la parte noroccidental del distrito de Macusani y suroriental del distrito de Corani.

Resulta que la totalidad de esta área ha sido concesionada entre fines de los años noventa y comienzos del nuevo milenio por el Instituto Nacional Geológico, Mineralógico y Metalúrgico (INGEMMET) a media docena de empresas y consorcios internacionales para la exploración y futura explotación de uranio a tajo abierto. En años pasados, la empresa canadiense Macusani Yellowcake Inc., subsidiaria de Plateau Energy, ha continuado con las exploraciones mineras en la zona y en 2018 sorprendió al mundo con el hallazgo de un yacimiento de litio que según sus comunicados sería uno de los más grandes del mundo. De acuerdo a las últimas noticias difundidas por esta empresa, planean iniciar la explotación de este mineral en el año 2023 en Tantamaco, comunidad de Macusani que se destaca por una riqueza extraordinaria de manifestaciones rupestres y un "bosque de rocas" de singular belleza escénica.

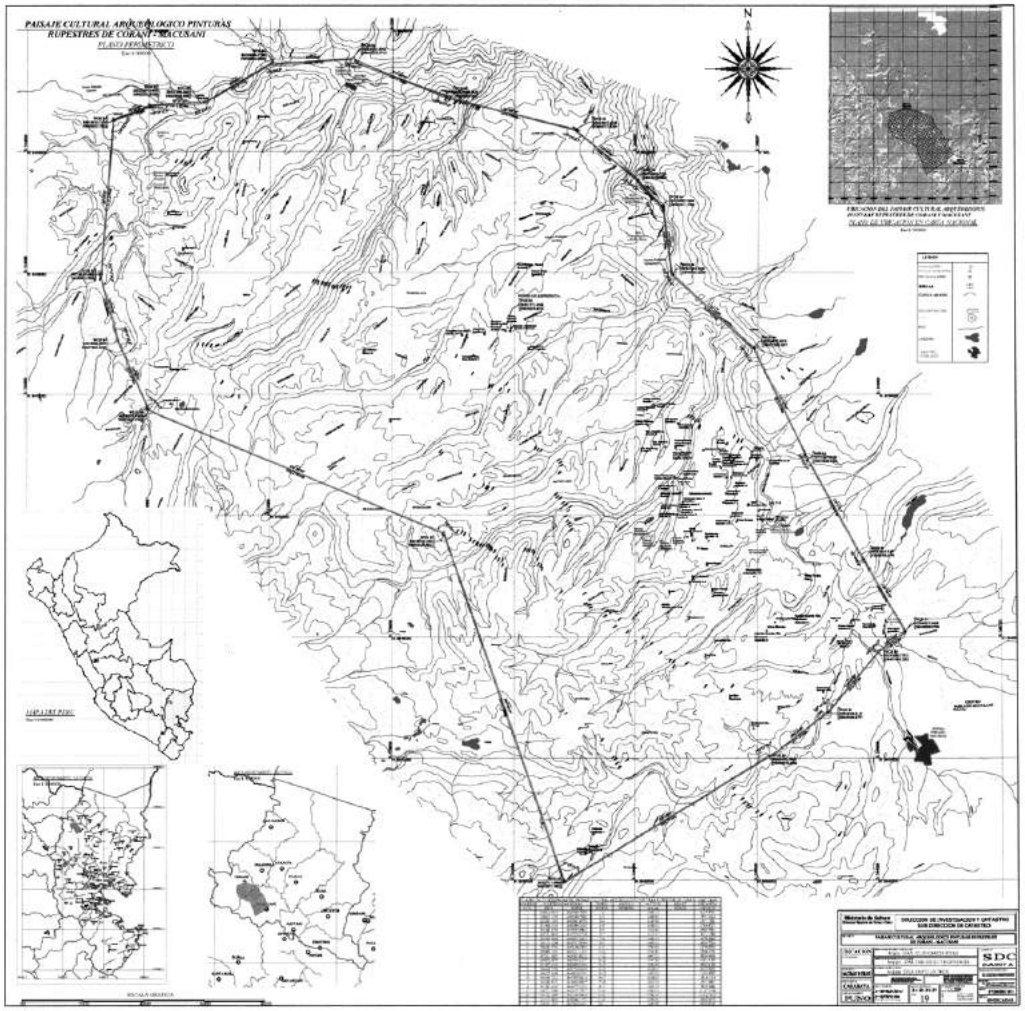
La futura explotación de litio en las concesiones de Macusani Yellowcake (que según información de la empresa serán traspasadas este año a la minera canadiense American Lithium) y en otras concesiones ya tituladas o en trámite significa un grave peligro para la integridad de numerosos sitios rupestres de gran valor científico y cultural y para la conservación de un área de gran valor paisajístico. Además, la carretera proyectada para el transporte del litio atravesará una de las zonas de mayor densidad de sitios rupestres arcaicos.

Ante el peligro de la pérdida irreparable de valiosos testimonios de arte rupestre y de la destrucción masiva del paisaje pétreo de alto potencial turístico, urge que tanto el Ministerio de Cultura como el de Medio Ambiente tomen cartas en el asunto y hagan valer sus competencias en el tema de conservación y protección de este patrimonio. (Texto y fotografías de Rainer Hostnig)

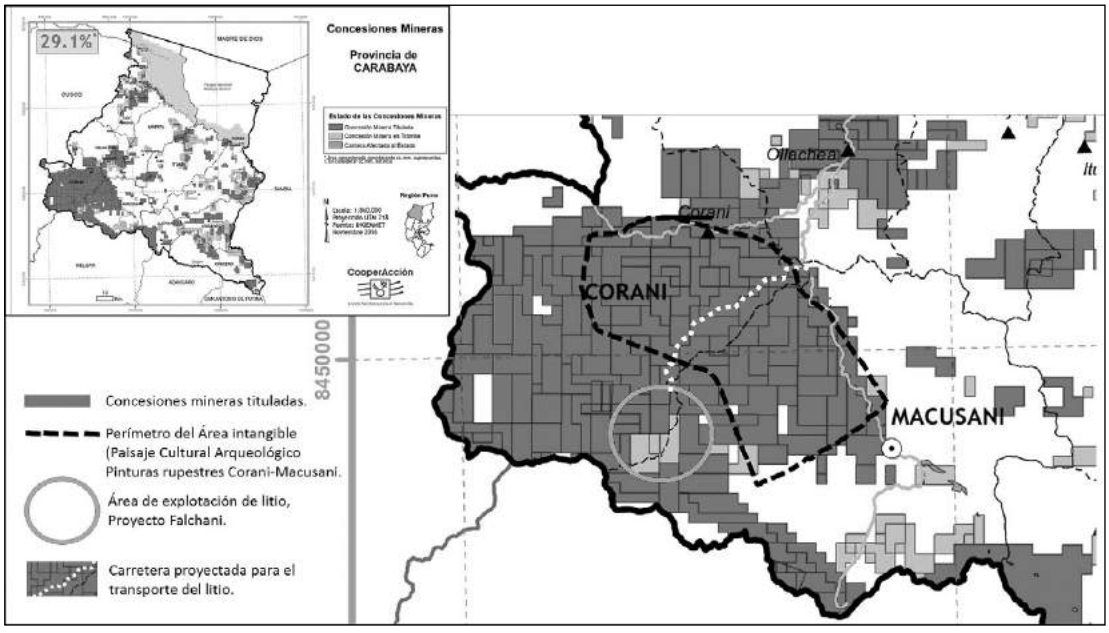
Bibliografía

Cooperacción
2016 Mapa de Concesión Carabaya 2016. http://cooperaccion.org.pe/mapas/carabaya-noviembre-2016/

Hostnig, Rainer
2003 Macusani, repositorio de arte rupestre milenario en la Cordillera de Carabaya, Puno - Perú. En: Boletín N° 17: 17-35. SIARB, La Paz.



Plano perimétrico Escala 1/40.000 del Paisaje Cultural Arqueológico Pinturas Rupestres de Corani-Macusani (Dirección Regional de Cultura Cusco, 2011).



Mapa de concesiones mineras 2016 de los distritos de Macusani y Corani, con indicación del perímetro del área declarado Paisaje Cultural Arqueológico Pinturas Rupestres Corani – Macusani, de la zona de explotación de litio y del proyecto carretero de la empresa minera Macusani Yellowcake. Mapa base de Cooperación.

2008 El patrimonio rupestre de Macusani-Corani en la Provincia de Carabaya, Puno, no está a salvo. Campaña en curso para evitar su destrucción. En: Boletín Nº 22: 46-56. SIARB, La Paz

Dirección Regional de Cultura Cusco
2011 Expediente Delimitación del Paisaje Cultural Arqueológico declarado Paisaje Cultural Arqueológico de Corani y Macusani declarado Patrimonio Cultural de la Nación con Resolución Directoral Nacional N° 1668/INC de 5 de diciembre de 2005.

El Comercio
2021 Venden proyecto de litio en Puno, que sería uno de los mayores del mundo. 12 de febrero de 2021 https://elcomercio.pe/economia/dia-1/puno-venden-proyecto-de-litio-en-puno-que-seria-uno-de-los-mayores-del-mundo-litio-noticia/

Ochoa Berreteaga, Roberto
2007 Peligra bosque de piedras de Macusani. Se halla en la lista de peligro de la World Monument Watch. En: La República, Especial, Lima, 10 de julio de 2007.

Vega Centeno Alzamora, Patricia M.
2008 Informe final del proyecto de investigación arqueológica. Modalidad de Prospección y Registro de Sitios con Arte Rupestre en Macusani y Corani. Distrito de Macusani y Corani, Provincia de Carabaya, Departamento de Puno, Puno. Lima

La Lindosa - Chiribiquete, Colombia: aclaración de GIPRI

En 2020, en varios periódicos y otros medios internacionales, se publicaron noticias sensacionalistas sobre supuesta megafauna extinta en las pinturas rupestres de La Lindosa, relatos fabricados sin base científica y sin consultar a expertos en la materia. Judith Trujillo y Guillermo Muñoz (GIPRI) aclaran:

En 2018 la UNESCO declaró como Patrimonio de la Humanidad al Parque Natural y Cultural de Chiribiquete con sus bellos paisajes e importantes pinturas rupestres *(ver nuestro Boletín No. 33: 15-18.)*. El estado colombiano intenta mantener a este sitio alejado de turistas e incluso de investigadores, pues es una reserva natural y además se dice que hay indígenas que aún no han tenido contacto con Occidente y quieren permanecer de esta manera. Por tales motivos, esta zona no puede ser visitada, y decidieron ampliar el área protegida hasta la serranía de La Lindosa, que se encuentra a 150 km aproximadamente, y convertir a esta última en zona que sí puede ser visitada, porque allí también hay una gran cantidad de murales con pinturas rupestres. En esta serranía nosotros (GIPRI, Colombia) – juntos con GEGEMA y la financiación de FIAN – hemos venido trabajando desde 2017 en la documentación sistemática, estudios de pigmentos y conservación. Hemos realizado el registro fotográfico riguroso y de alta calidad de 13 murales, además estudios geológicos de la zona, análisis arqueométricos de las pinturas para identificar el tipo de pigmentos que fueron utilizados, sus posibles materias primas y procesos de fabricación, igualmente se realizó un diagnóstico del estado de conservación en que se encuentran las pinturas. Por otro lado, hay muchos murales que todavía no han sido registrados y documentados. Aún hay mucho por estudiar, esto se ha venido realizando poco a poco porque todavía es una zona de conflicto y la serranía puede tener más o menos unos 40 kilómetros de longitud. Las representaciones que existen en los murales muestran diferentes tipos de figuras antropomorfos, zoomorfas y abstractas, que nosotros (GIPRI) aún no hemos analizados, de manera que no nos atrevemos hacer interpretaciones de sus motivos y escenas. Sin embargo, algunos investigadores ven representaciones de megafauna (Morcote, Aceituna e Iriarte 2019, 2020) o de perros de guerra traídos en la conquista española (Urbina 2016) o de llamas usadas en el comercio de oro con el Perú (Gheerbrant 1948). Lo que sería fundamental es el estudio riguroso de todo el mural y no la simple identificación de figuras aisladas. Lo cierto es que no existen dataciones ni absolutas, ni relativas de las pinturas, tampoco se sabe cuáles etnias las realizaron, así que no existe cronología de ellas. Para finalizar, se tiene registro de algunos de los murales desde 1948 y aún siguen apareciendo nuevos. Como las investigaciones han sido realizadas por personas que hablamos español, (para los europeos) ¡es como si no existieran! Todavía Europa sigue descubriendo América."

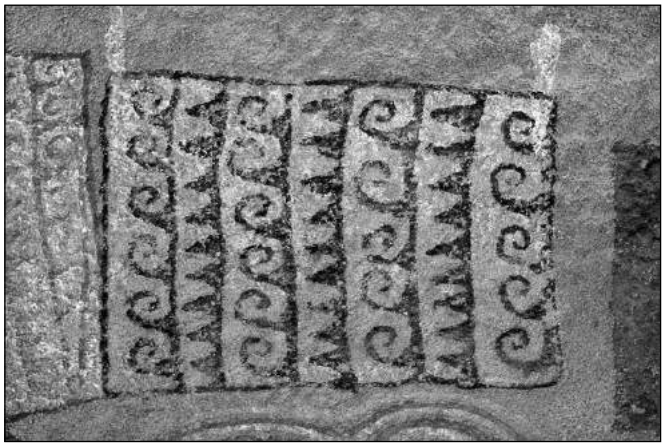
Comentario: Recomendamos las conferencia virtual sobre arte rupestre de La Lindosa del equipo de GIPRI y de Jeff LaFave, quien se refiere a su visita del sitio y el proyecto de investigación de GIPRI: (200) Gipri: "Pinturas rupestres Serranía La Lindosa, Colombia: Estudios y Debates" - YouTube - https://www.youtube.com/watch?v=rWfdGp2IqTY&fbclid=IwAR1qf-gjLF4Eq7Tmz64ZONSWROE7AX8wPB1mKpoWJWTQjYjL6B6AHlqS-nM

Costa Rica: Proyecto Arqueológico Área de Guanacaste (PRAG)

El Proyecto Arqueológico Guanacaste (PRAG) se desarrolla bajo el auspicio de la Universidad de Bonn (Martin Künne), la Université de Paris 1 (Philippe Costa y Érik Gelliot) y el Museo de Oro de Costa Rica (Priscilla Molina) en el noroeste de Costa Rica (ver nuestro Boletín Nº 34: 26). Considerando la situación fronteriza de la investigada

Bosque de rocas entre Macusani y Corani. Foto: Rainer Hostnig.

Paisaje de Macusani en el sector Huanca Huanca Macusani. Foto: Rainer Hostnig.



Motivo ornamental conocido localmente como "manta" en Charampata, Tantamaco, Macusani. Foto: Rainer Hostnig.

Panel con pinturas arcaicas y superposiciones de motivos ornamentales más tardíos. Sitio Alqamarini. Foto: Rainer Hostnig.

Cordillera de Guanacaste los científicos interpretan sus rocas decoradas una de las fuentes claves para un mejor entendimiento de la interacción cultural entre la región Chibcha y el área Mesoamericano. Durante las prospecciones realizadas, el equipo relocalizó 67 sitios con arte rupestre ubicados en varios zonas de altitud y vegetación. Solo en el sitio Pedregal, que forma parte de la Herencia Cultural de la Humanidad, se registraron 159 rocas decoradas con motivos geométricos y figurativos. Además el sector central del sitio (88 ha) ha sido mapeado sobre la base de 2000 ortografías tomados por un dron. Adicionalmente se elaboró un mapa de altitudes, 77 dibujos arqueológicos en escala y 127 modelos fotogramétricos. Al establecer una trinchera estratigráfica en la base del alero Las Yegüitas, situado en la inmediata vecindad del sitio Pedregal, se recuperó cerámica del período Tempisque/ Bagaces (500 a.C.-800 d.C.). (Martin Künne)

Análisis de arte rupestre de Australia con computadora

Arte rupestre de figuras antropomorfas, creado a lo largo de miles de años en Arnhem Land, norte de Australia, ha sido analizado en un estudio transformativo de un programa de computadora ("machine learning") para definir los cambios estilísticos a través del tiempo. El estudio ha puesto a prueba diferentes estilos llamados "Figuras del Norte que corren", "Figuras dinámicas" y "Figuras simples con bumerang", en el intento de comprender cómo se relacionan. El equipo de investigadores de la Universidad Flinders, dirigido por el arqueólogo Daryl Wesley, colaboró con los grupos nativos Mimal y Marrku del área del río Wilton revisando el arte rupestre de la región. Jarrad Kowlessar y sus colegas usaron un programa de "machine learning" para analizar imágenes documentadas en los trabajos de campo en 2018-2019.

Los resultados, que revelan la secuencia de los estilos de arte rupestre, fueron publicados recientemente en la revista Australian Archaeology. El programa utilizó los datos existentes de más de 14 millones de fotos de una amplia gama de animales como perros, gatos, lagartos e insectos, además de objetos como sillas, mesas y tazas. D. Wesley explica: "En total, la computadora revisó más de mil diferentes tipos de objetos y aprendió a distinguir entre ellos a partir de las fotos; desarrolló una habilidad importante en base a un modelo matemático que puede definir la similitud o diferencia entre imágenes." Posteriormente, este modelo fue aplicado a la colección de imágenes de arte rupestre del norte de Australia. Según D. Wesley, "esta aproximación permite utilizar el programa de la computadora para demostrar de qué manera las imágenes rupestres del río Wilton son especiales y cómo se relacionan con aquellas en otras regiones de Arnhem Land. De esta manera, los investigadores llegaron a entender cómo los estilos de arte rupestre son compartidos por los grupos aborígenes de Arnhem Land y cuáles son específicos de cada grupo.

"Machine learning" permite a la computadora "aprender" diferentes aspectos acerca de los datos, que de otra manera tomaría muchos años en una investigación tradicional, como explicó Jarrad Kowlessar, estudiante de la Universidad Flinders, quien es pionero en la aplicación de este programa de análisis de arte rupestre. "Un resultado sorprendente fue que la computadora ordenó los estilos en el mismo orden cronológico como los arqueólogos quienes tomaron en cuenta las superposiciones de las imágenes (en las rocas). Esto demuestra que la similitud y la antigüedad se relacionan en el arte rupestre y que las figuras antropomorfas que son más cercanas en el tiempo son más parecidas que las que fueron creadas en periodos remotos. Por ejemplo, el algoritmo define que las "Figuras del Norte que corren" y las "Figuras dinámicas" son muy cercanas en el gráfico que el programa produce, lo que demuestra que estos estilos – conocidos como cercanos en su antigüedad – son parecidos en su apariencia; sería difícil notarlo sin una aproximación como ésta."

Los autores del artículo hacen énfasis en que la nueva metodología, que se basa en el programa de una computadora y el llamado "aprendizaje de transferencia", no depende de la interpretación subjetiva de una persona y sus preferencias. (Fuente: https://archaeologynewsnetwork.blogspot.com/2021/03/modern-analysis-of-rock-art-machine.html / Flinders University, 30.3.21)

Conferencias virtuales sobre arte rupestre

Debido a la pandemia y la imposibilidad de realizar eventos académicos en forma presencia, numerosas instituciones han realizado en los últimos doce meses conferencias virtuales. Mencionamos algunos ejemplos en el ámbito del arte rupestre. En septiembre y octubre de 2020, la Asociación de Estudios de Arte y Paisajes Rupestres del Perú (ASEARP) organizó un ciclo de conferencias, en el que participaron investigadores nacionales y extranjeros. En noviembre de 2020, se realizó el II Seminario de arte rupestre de Latinoamérica, organizado por el Instituto de Estudios sobre América Latina, Universidad de Sevilla, España, que ofreció conferencias sobre el patrimonio rupestre en México, Colombia, Venezuela, Chile, Perú y Argentina. Además, Leonardo Páez organizó varias conferencias en el Canal de Youtube Tacarigua Rupestre.

La asociación de investigadores de arte rupestre American Rock Art Research Association (ARARA) anuncia su simposio virtual, a realizarse en fecha 12-13 de junio, 2021. Ver: https://arara.wildapricot.org/Conference-Info-2021

Boletín SIARB, No. 35: págs. 19-24, julio 2021. ISSN 1017-4346

María Isabel Hernández Llosas (CONICET),
Agustina Scaro (CONICET), **Eva Calomino** (CONICET),
Valentina Bernal (UBA), Argentina

Quebrada de Humahuaca: Arte en el Paisaje. Narrativas e imágenes de sociedades agropastoriles en los Andes de Argentina

Quebrada de Humahuaca: Rock art in the Landscape. Narratives and images of agropastoral societies in the Andes of Argentina

Recibido: 6 de enero, 2021 – Aceptado: 14 de enero, 2021

Resumen

Se presenta aquí una síntesis de los contenidos de la exhibición realizada en el Museo de Altamira, entre el 1 de diciembre de 2020 y el 1 de abril de 2021, sobre arte rupestre de la Quebrada de Humahuaca, que es el resultado de la colaboración generada en el seno de la red Rock Art Network (RAN) con dicho Museo en el marco de la serie de exposiciones temporales sobre Arte Rupestre Patrimonio Mundial UNESCO. Esta exposición tiene como centro los estudios llevados a cabo por el Proyecto de Investigación "Paisaje Humano en Tres Cruces" en el sector norte de la Quebrada de Humahuaca (Jujuy, Argentina) y es la primera dedicada enteramente a arte rupestre de Argentina en un país de la Unión Europea.

Palabras Clave: Quebrada de Humahuaca, arte rupestre, exposición temporal, Museo de Altamira, Patrimonio Mundial UNESCO

Abstract[1]

The authors present a synopsis of the contents displayed in a temporary exhibition in Museo de Altamira, during December 1st, 2020 to April 1st, 2021. This exhibition covers the rock art of Quebrada de Humahuaca and is the result of a collaboration generated within the Rock Art Network (RAN) with this museum as part of the series of temporary exhibitions about rock art UNESCO World Heritage. This particular exhibition focuses on the results of a research project "Human Landscape in Tres Cruces" in the northern sector of Quebrada de Humahuaca (Jujuy, Argentina) and is the first one devoted entirely to Argentinean rock art in a country within the European Union.

Key Words: *Quebrada de Humahuaca, rock art, temporary exhibition, Altamira Museum, UNESCO World Heritage*

Introducción

Se presenta aquí un resumen de los contenidos de la exposición temporal del arte rupestre de la Quebrada de Humahuaca, exhibida en el Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, España, entre el 1 de diciembre de 2020 y el 1 de abril de 2021. Esta exposición es el resultado de una colaboración con este museo, en la persona de su directora Pilar Fatas Montforte, gestada en el marco de la red Rock Art Network (RAN), de la que forma parte la directora del Proyecto Paisaje Humano en Tres Cruces. Esta red fue creada a partir de una iniciativa del Getty Conservation Institute y la Bradshaw Foundation, que reúne a 40 expertos en arte rupestre de diversas disciplinas con el fin de generar acciones en pos de la protección, conservación y difusión de este patrimonio tan frágil como universal.

El link sobre esta exposición es http://www.culturaydeporte.gob.es/mnaltamira/que-hacer/exposicion-temporales/quebrada-de-humahuaca.html

El link sobre la RAN es http://www.bradshawfoundation.com/rockartnetwork/

El foco de la exhibición está puesto en los resultados alcanzados por el Proyecto de Investigación "Paisaje

1 Texto de los autores revisado por Lesley Haslam

Humano en Tres Cruces", el cual es llevado a cabo desde hace más de 15 años por investigadores de CONICET con el fin de estudiar la arqueología regional del extremo norte de la Quebrada de Humahuaca (provincia de Jujuy, Argentina). Este proyecto pone especial énfasis en la investigación de las manifestaciones rupestres y su papel dentro del paisaje humano creado por las sociedades que vivieron en este espacio a lo largo del tiempo. A partir de los trabajos realizados en este proyecto fue posible establecer una secuencia cronológica de los motivos del arte rupestre, habiendo obtenido fechados radiocarbónicos directos sobre pigmentos, información que, sumada a muchos otros indicadores, permitió realizar diversos análisis sobre la vinculación de las imágenes rupestres con prácticas sociales y procesos socio-políticos y económicos ocurridos en distintos momentos del pasado. Algunos de estos resultados son presentados en esta exhibición con un formato adaptado para público en general.

La Quebrada de Humahuaca

Ubicada en la provincia de Jujuy (Argentina), en los Andes Centro-Sur, la Quebrada de Humahuaca (Fig. 1) es uno de los principales accesos naturales que comunica las tierras altas de los cordones montañosos y la Puna, con las tierras bajas del Este de Sudamérica. Este lugar, con características geo-ambientales tan particulares y diversas (Fig. 2), ha sido habitado por grupos humanos desde hace 11.000 años, modelando un paisaje humano cuyas huellas sobreviven en la actualidad.

La Quebrada de Humahuaca fue declarada Patrimonio Mundial por UNESCO como Paisaje Cultural Continuo en el año 2003 porque, en este escenario geográfico de gran belleza, las comunidades humanas que la habitaron durante miles de años forjaron vínculos inalterables con este lugar, reflejados tanto en las prácticas económicas como sociales y rituales, algunas aún vigentes en la actualidad a pesar de los eventos históricos traumáticos que amenazaron su supervivencia, tales como la conquista española, la época colonial y los avances de la globalización.

El arte rupestre muestra huellas visuales de estos profundos vínculos, pero el tiempo fue borrando gran parte de esos rastros y han quedado solo unos pocos fragmentos, como piezas desgastadas, con las cuales tratamos de armar un rompecabezas complicado para asomarnos a un mundo pasado e intentar reconocer en la actualidad lo que perduró de la identidad que legaron los ancestros, que quedó implantada en este Paisaje Cultural.

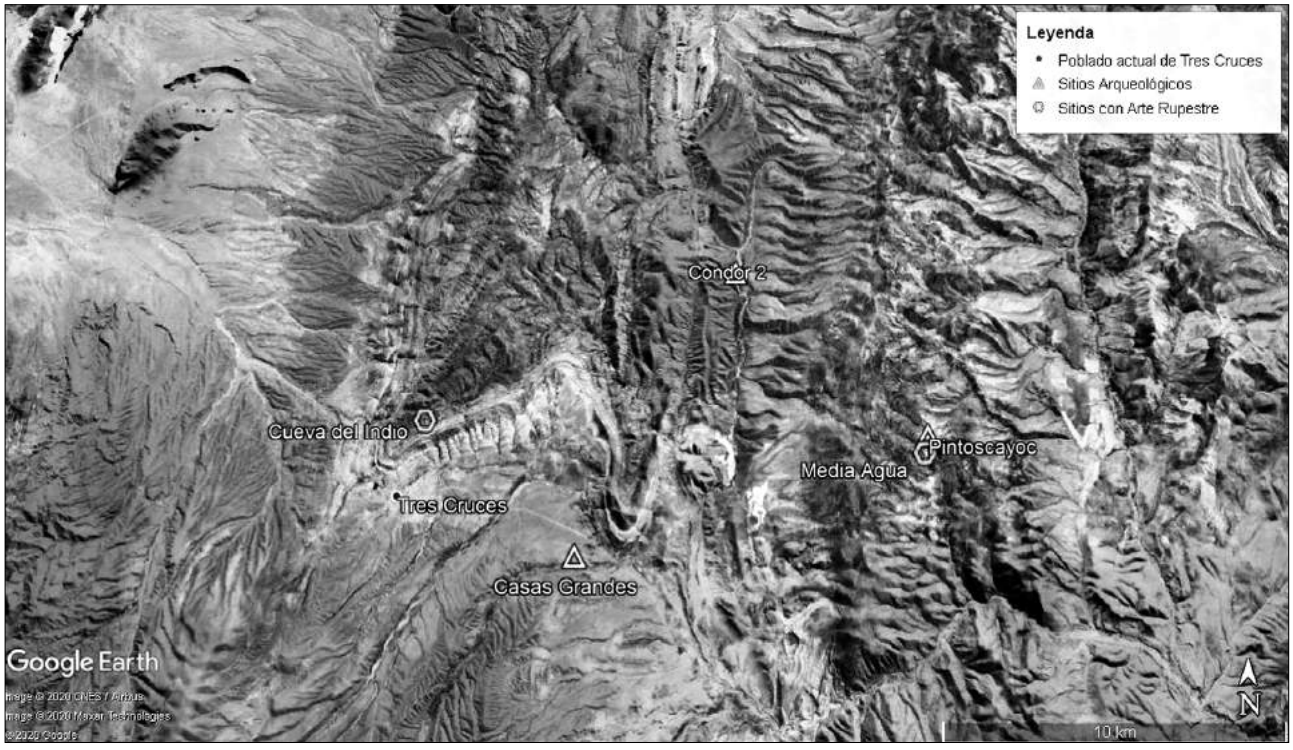
El arte rupestre de la Quebrada de Humahuaca

El arte rupestre de la Quebrada de Humahuaca presenta características propias y está vinculado con los procesos socio-económicos y políticos que se sucedieron en este lugar particular. Los primeros grupos humanos, cazadores-recolectores con extensos territorios y gran movilidad, llegan a estas tierras hace aproximadamente 11.000 años. Luego ocurren procesos de cambio, de los cuales puede mencionarse el cambio de prácticas económicas ocurrido hace 4.000 años cuando las sociedades comenzaron a criar animales y cultivar plantas. Hace 2.000 años estas prácticas se consolidan, siendo el pastoreo de llamas de gran importancia en las tierras altas. A partir de allí se intensifican las prácticas económicas, sociales y políticas, culminando la secuencia con la anexión de la zona al Imperio Inka y luego la invasión española que establece el régimen colonial.

Algunos aspectos de estos procesos se reflejan en distinto tipo de restos arqueológicos, y también aparecen expresados en el arte rupestre a partir de complejas narraciones visuales. En las quebradas altas, donde hay afloramientos rocosos que brindan aleros y cuevas poco profundas fueron realizadas pinturas rupestres, usando ese soporte rocoso como lienzo para plasmar estas narraciones. También hay grabados rupestres, más escasos y de momentos tardíos, en rocas expuestas a cielo abierto.

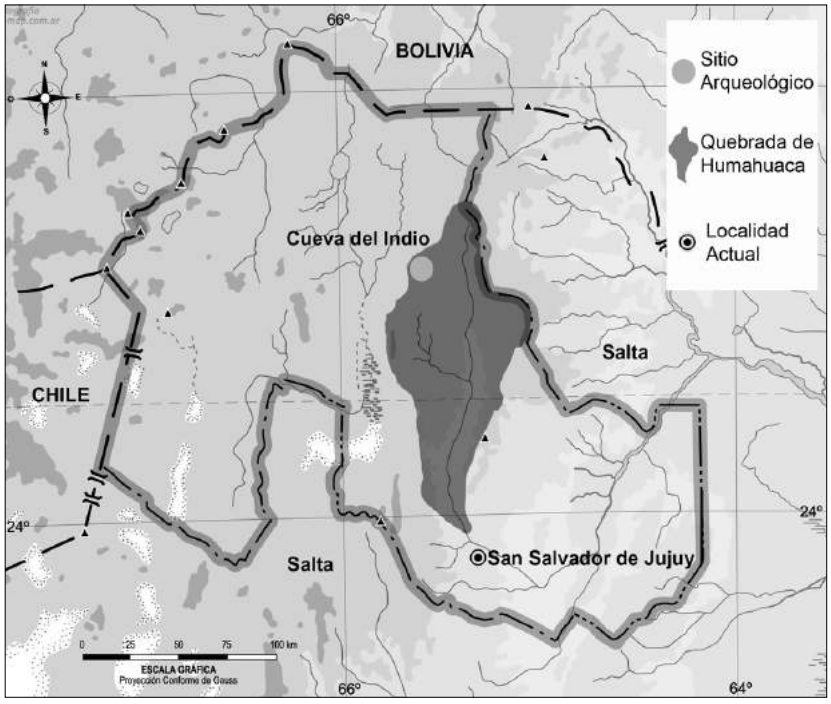
El arte rupestre presentado en esta exhibición se centra en las manifestaciones correspondientes a un rango temporal estimado entre 2.000 y 500 años antes del presente. Las más antiguas muestran diseños y escenas diversas entre las que destaca la "señalada", una práctica social y ritual que consiste en marcar físicamente a los animales con pompones de lanas de colores que indican su pertenencia a un grupo social específico (Fig. 3). Es un buen ejemplo el Abrigo de los Emplumados (Fig. 4) donde se representan motivos pequeños, pintados en amarillo, blanco y rojo con pinceles finos. Las llamas aparecen marcadas con pompones de lanas de colores, una práctica todavía hoy habitual. Junto a ellas aparecen antropomorfos vestidos con mantos de plumas tricolores y tobilleras contiguos a motivos geométricos complejos que usan la técnica de fondo-figura en su diseño. La asociación de estos elementos muestra la relación entre las llamas, los personajes con atuendos específicos y los motivos geométricos que identifican pertenencias grupales o roles sociales.

Otro sitio destacado es Cueva del Indio (Fig. 5), donde hay escenas de batalla entre figuras humanas con atuendos diferentes (mostrando pertenencias grupales disímiles), enfrentados con arco y flecha, realizados con gran detallismo en negro, blanco, amarillo y rojo (Fig. 6a). A estas escenas se les asocia una muy particular, que parece estar representando una emboscada (Fig. 6b). Todas estas escenas están asociadas a motivos de llamas. Las representaciones fueron realizadas cuidadosamente, eligiendo sectores específicos del soporte teniendo en cuenta zonas planas



Sitios arqueológicos en el sector norte de la Quebrada de Humahuaca

Localización de los Andes Centro-Sur



Localización de Quebrada de Humahuaca en la provincia de Jujuy

Fig. 1. Mapa de zona en estudio, de la localización de la Quebrada de Humahuaca en la Provincia de Jujuy e indicación de Andes Centro Sur.

y oquedades según la narración que se deseaba plasmar. Se caracterizan por ser de un tamaño diminuto y de una calidad técnica y artística excepcional. En este mismo sitio se encuentran motivos de menor antigüedad, mayor tamaño y mayor esquematismo, realizados con técnicas menos cuidadas en color blanco y negro, ubicadas en otros lugares del soporte.

Las últimas representaciones de arte rupestre en la zona se vinculan con la anexión de la zona al Imperio Inka, con diseños variados según las funciones de los sitios, y, finalmente, a la invasión española, que muestra escenas de las guerras de resistencia y rebelión (Fig. 7).

La Quebrada de Humahuaca, Patrimonio Mundial

En el año 2003 UNESCO declaró a la Quebrada de Humahuaca como Patrimonio Mundial por haber sido habitada durante más de 10.000 años, conectando las tierras altas y bajas, y con ello facilitando la circulación de gente, bienes e ideas. La continuidad en la conexión entre las poblaciones humanas y su entorno ameritan su consideración como Paisaje Cultural Continuo. El arte rupestre ocupa un lugar especial dentro del conjunto de huellas materiales producidas por las actividades humanas en el paisaje, en tanto manifestación física de dichas actividades y como "firma arqueológica" vinculada con expresiones simbólicas. Se trata de uno de los marcadores visuales del entorno más evidente; es una impronta que perdura no sólo físicamente sino en la memoria social de las poblaciones actuales, incluso a través de prácticas que se remontan a 2.000 años, que están representadas en el arte rupestre y que aún hoy se practican (Fig. 8).

Colaboraron con todos los trabajos relacionados con esta investigación y con la exposición las siguientes personas y entidades:

Imágenes: Valentina Bernal Piñeros, Trinidad Reinoso, Luis A. Bossio, Victoria Yened, José Mendoza, Paola Ramundo, Juan Diego Bernal Piñeros, Jorge González, Timothée Mérandon.

Comunidad Local: Comisión Municipal de Tres Cruces. Comunidad de Tres Cruces, en especial: Fabián Eduardo Martínez, Mabel Liquin, Ayelen Rueda, José Rueda, Sergio Arturo Mamaní y Santos Mendoza.

Otros miembros del Proyecto Paisaje Humano en Tres Cruces: Juan Bautista Leoni, Mora Pilar Castro, Giorgina Fabron, Anahí Hernández, Ramón Quinteros, Débora Sajama, Judith Charlín.

Otros colegas: Humberto Mamani (Arqueólogo de la Secretaria de Cultura de la Provincia de Jujuy). Ricardo Dubín (Profesor de Talleres libres de la Provincia de Jujuy). Paul Hesse (Universidad Macquarie, Australia).

Fig 2. Vista general de la Quebrada de Humahuaca en la zona de Tres Cruces.

Fig. 3. Rebaño de llamas en el norte de la Quebrada de Humahuaca con pompones en las orejas y en el cuello, marcas de "señalada" actuales (Foto cortesía de José Mendoza).

Fig. 4. Detalle del Abrigo de los Emplumados con llamas "marcadas" con pompones, diseños geométricos y antropomorfos con atuendos emplumados.

Fig. 5. Vista de la entrada de la Cueva del Indio.

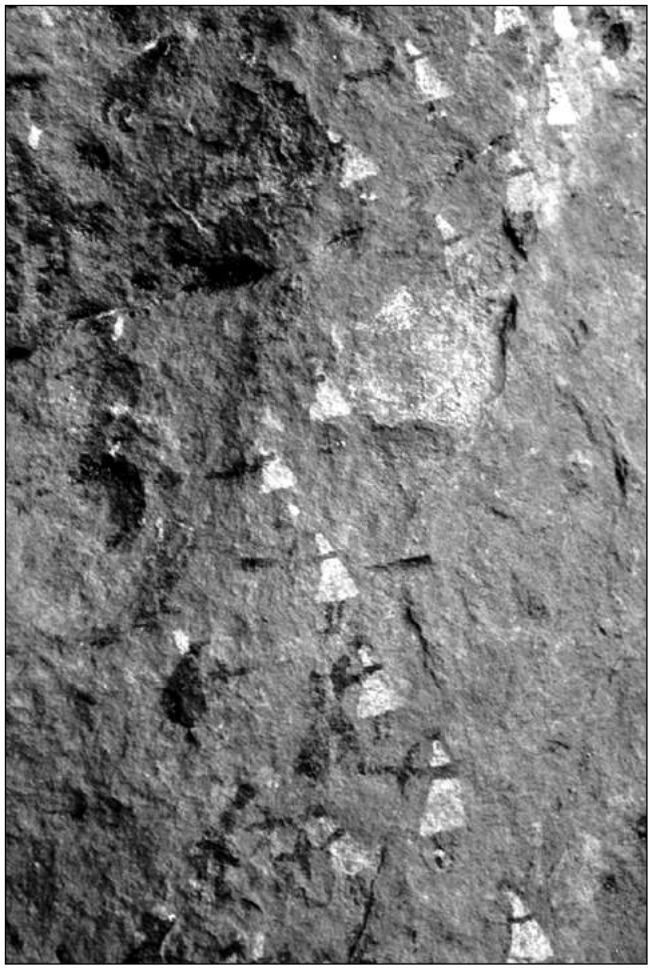


Fig. 6. Escenas de batalla registradas en Cueva del indio. a. Enfrentamiento entre antropomorfos en negro y antropomorfos en blanco.

Fig. 6. Escenas de batalla registradas en Cueva del indio.
b. Detalle de la "emboscada".

Fig. 7. Escena de enfrentamiento entre un guerrero indígena y un invasor español a caballo, registrada en Sapagua (Foto cortesía de Victoria Yenned).

Fig. 8a. "Emplumados" semejantes a Samilantes, sitio Coctaca (Foto cortesía de Victoria Yenned).

Fig. 8b. "Samilantes" en rituales actuales, hombres en una danza de alabanza a la virgen vestidos con plumas de suri (Rhea pennata - ñandú andino) (Foto cortesía de José Mendoza).

Boletín SIARB, No. 35: págs. 25-47, julio 2021. ISSN 1017-4346

Matthias Strecker y Freddy Taboada
SIARB, La Paz

El arte rupestre de Chucamarca (Yaco, La Paz, Bolivia). Aproximación preliminar

Rock art of Chucamarca (Yaco, La Paz, Bolivia). Preliminary approach

Recibido: 20 de febrero, 2021 – Aceptado: 23 de marzo, 2021

Resumen

En este trabajo presentamos una primera aproximación al arte rupestre de Chucamarca en el municipio de Yaco, Depto. de La Paz. Nuestro estudio está focalizado en las pinturas presentes en la cueva Waylluma Intinqaqa, las cuales presentan una cantidad muy significativa de figuras antropomorfas, de las cuales adscribimos más de 60 al período Intermedio Tardío y posiblemente también al Horizonte Tardío (Incario). Una gran parte aparece en grupos de dos o de varias personas con características similares. Las figuras antropomorfas muestran atributos o artefactos específicos, como tocado, *unku*[1] decorado, escudo o arco y flecha. Definimos la tipología predominante y diferentes conjuntos que compartan rasgos estilísticos. Una figura sobresaliente por sus rasgos iconográficos y elaboración policroma en tres colores sostiene un escudo y una vara decorada. Concluimos que esta cueva grande con sus pinturas y algunos grabados fue lugar de reuniones ceremoniales, un sitio considerado una especie de santuario. Restos de un camino prehispánico en el sector podrían ser parte de una ruta al sitio. Las características naturales del lugar como la vista privilegiada al nevado Illimani, una de las grandes *wacas* regionales, habrían influenciado en la selección y el uso ritual del sitio. Tal uso ritual probablemente empezó antes del Intermedio Tardío considerando la existencia de otras pinturas, posiblemente anteriores, en la cueva y dos aleros adjuntos.

Palabras claves: figuras antropomorfas; periodo Intermedio Tardío; Inka; Bolivia, Yaco.

Abstract[2]

In this paper we present a preliminary approach to rock art of Chucamarca (Municipality of Yaco, Dept. of La Paz), in particular a cave with paintings that include a significant number of human representations, of which we ascribe more than 60 to the Late Intermediate Period, possibly in part to the Late Horizon (Inka period). A large number appears in groups of two or more figures with similar characteristics. These figures present specific elements such as headdress, decorated unku, shield or bow and arrow. We define several types and groups with similar features. One figure is exceptional due to its iconography and polychrome (three colours) painting; it exhibits a decorated staff. Presumably this large cave with its paintings and a few engravings was used as a sanctuary for ceremonial meetings. A pre-Hispanic path in this area seems to have been part of the route to the site. The natural characteristics of the place, such as the view of the Illimani mountain – considered one of the most important sacred sites – seem to have played a role in the selection and ritual use of the cave that probably began before the Late Intermediate period, considering other paintings that exist in the cave and two rock shelters nearby.

Key words: *anthropomorphic figures, Late Intermediate Period, Inka, Bolivia, Yaco.*

1 Pillsbury (2020: 101) define la forma estándar del *unku* (uncu), prenda masculina, como "una túnica sin mangas que se extendía hasta las rodillas del usuario y se utilizaba sobre una wara (taparrabo), a veces con un gran manto rectangular (yacolla) sobre los hombros".

2 Texto de los autores, revisado por Lesley Haslam

Introducción

En esta contribución presentamos los resultados de un primer estudio realizado en la región de Chucamarca (Municipio Yaco, Depto. de La Paz – Fig. 1), principalmente en una cueva con pinturas rupestres, que tiene una cantidad muy significativa de figuras antropomorfas, de las cuales adscribimos más de 60 al periodo Intermedio Tardío (Desarrollos Regionales Tardíos) y posiblemente al Horizonte Tardío (Incario). Ofrecemos primero una descripción y análisis preliminares del sitio y su arte rupestre, y tratamos luego de responder la pregunta por qué se pintaron tantas figuras antropomorfas en este sitio.

Una versión preliminar del estudio fue publicada en las actas del 3er Congreso Nacional de Arte Rupestre (3er CONAR, Buenos Aires, noviembre de 2019) (Strecker y Taboada 2021). Presentamos ahora una versión revisada, corregida y expandida.

Los antecedentes del estudio arqueológico en el municipio Yaco (Provincia Loayza, sur del Depto. de La Paz) son escasos (Estévez Castillo 1988), siendo el templo rocoso Konchamarka (Conchamarca), atribuido tentativamente a la cultura Tiwanaku, el sitio que ha captado una mayor atención por parte de los investigadores (Pantoja Andrade 1992, Fernholz 1998). Recientemente, una prospección arqueológica en la comunidad Conchamarca permitió registrar 22 sitios arqueológicos con una cronología desde el Periodo Formativo hasta la Colonia/República (Chávez Quispe 2018). En los informes y publicaciones, a los que tuvimos acceso, no encontramos ningún dato sobre arte rupestre. Sin embargo, en septiembre de 2012 Rainer Hostnig visitó el sitio Altos Qaqa, ubicado a 1,5 km de Konchamarka, donde registró dos cuevas con algunos grabados de camélidos y pinturas rupestres (conjuntos de puntos blancos lineados y otros en color rojo, dibujos negros), además una roca con cúpulas (documentación fotográfica inédita en el archivo de la SIARB).

Visitamos la zona de Chucamarca dos veces, en julio y noviembre de 2018, guiados por el fotógrafo Sixto Choque que conocía el lugar. En la cueva Waylluma Intinqaqa efectuamos unas mediciones básicas, un registro fotográfico y un catálogo preliminar de los elementos pintados. Aunque por falta de mayores recursos todavía no hemos comenzado un amplio estudio de la zona sobre su arqueología y el arte rupestre, nuestro informe permite una primera aproximación al sitio y sus pinturas, la que amplia considerablemente nuestra visión del arte rupestre prehispánico tardío en el altiplano boliviano. Además, ofrecemos algunos datos escuetos de otros sitios de arte rupestre en la misma zona. Durante nuestras misiones de campo, fue difícil recaudar información sobre tradiciones y ritos relacionados con el arte rupestre. Aunque un comunario nos indicó el nombre nativo de la cueva como Waylluma Intinqaqa, también expresó que siendo cristiano ya no quería saber de la religión pagana.

Acceso y características de la cueva Waylluma Intinqaqa

Llegamos a la cueva Waylluma Intinqaqa luego de una caminata de una hora desde el pueblo de Chucamarca (Fig. 2). En la cercanía del pueblo notamos dos rocas con cúpulas (Fig. 3a,b). Pasamos por restos de un antiguo sendero empedrado, posiblemente de origen prehispánico (Fig. 4a,b). La cueva se halla en un farallón rocoso y es visible desde lejos (Fig. 5). En el sitio constatamos, aparte de la cueva, también dos pequeños aleros adjuntos, en los que se hallan restos de pinturas rojas y negras en mal estado de conservación[3], además en la roca madre se encuentran tres cúpulas (Figs. 8-9). Se trata de una cueva de grandes dimensiones y planta semicircular. La entrada mide 10 m de largo en su base y tiene una altura de 7,20 m. La profundidad de la cueva es de 13,70 m, la altura del techo en el centro es de unos 9 m. A unos 8,50 m desde la entrada de la superficie plana del suelo, empieza un plano inclinado o una subida de la roca de unos 30°, en la cual se han tallado varias depresiones toscas, aparte de una fila vertical de pequeñas cúpulas o concavidades bien elaboradas (Figs. 11-12); además notamos una serie de horadaciones pequeñas en la pared del fondo (Fig. 13). Cerrando el ingreso existen restos de un muro de piedra (*pirca*) de facción reciente que indica el uso del sitio como corral de animales.

Desde el lugar hay una amplia vista hacia el cerro nevado del Illimani (al noroeste), considerado *waca* o *achachila* en la tradición indígena desde tiempos prehispánicos (Fig. 10). Al lado derecho de la cueva observamos una roca grande de forma particular (Fig. 7), la que posiblemente también fue considerada parte del entorno ritual por los visitantes prehispánicos[4].

Breve descripción de paneles y del arte rupestre de la cueva

Constatamos pinturas en diferentes sectores en las paredes de la cueva y definimos aleatoriamente cinco

3 Al parecer, ambos aleros sirvieron como corrales de animales, lo que contribuyó a la destrucción de las manifestaciones rupestres.

4 Esta suposición se basa en testimonios de pobladores aymaras de la región del Lago Titicaca quienes consideran algunas rocas en la zona de Puerto Acosta como personajes transformados en piedra (Surco Toledo 2009: foto frente a p. 196) y datos de crónicas coloniales respecto a conceptos míticos de los Inkas, según los cuales las rocas – en su mayoría en estado natural, sin trabajo de modificación por el hombre – fueron consideradas *wakas*, sitios sagrados (Krickeberg 1949: 5-6).

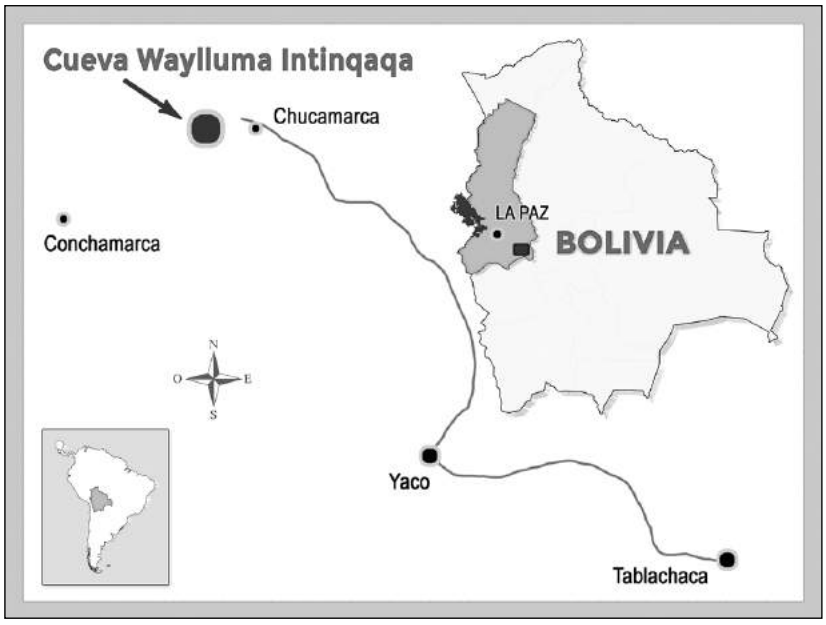


Fig. 1. Mapa de ubicación del Municipio de Yaco, Depto. de La Paz, y de los lugares mencionados en el texto.

Fig. 2. Vista a Chucamarca.

Fig. 3a-b. Roca con cúpulas cerca del pueblo Chucamarca. El detalle muestra una cúpula con canal de desagüe.

Fig. 4a-b. Camino de acceso hacia la cueva Waylluma Intinqaqa.

Fig. 5. Vista a la cueva Waylluma Intinqaqa.

Fig. 6. Entrada de la cueva.

Fig. 7. Roca grande al lado de la cueva.

Figs. 8-9. Cúpulas en los alrededores de la cueva.

Fig. 10. Vista desde la cueva a la cordillera, se nota el cerro Illimani.

Fig. 11. Cueva Waylluma Intinqaqa.
Fila de pequeñas cúpulas debajo del panel 4.

Fig. 12. Cueva Waylluma Intinqaqa. Depresiones.

Fig. 13. Cueva Waylluma Intinqaqa.
Fila horizontal de pequeñas depresiones redondas en la pared del fondo.

Fig. 14. Vista al fondo de la cueva (paneles 3-4).

paneles (Fig. 15), de los cuales tres –los Paneles 2, 3 y 4– poseen una alta concentración de motivos. En general hemos registrado tres clases de motivos: figuras antropomorfas (la gran mayoría de los elementos), figuras zoomorfas y representaciones abstractas.

Panel 1: El Panel 1, a la izquierda del ingreso, tiene un largo de 3,30 m y una altura de aprox. 5 m. Notamos pocas pinturas, dos figuras zoomorfas y una figura antropomorfa de color rojo, aparte de vandalismo. (Fig. 16)

Panel 2: El Panel 2 tiene un largo de 6,40 m y una altura de 2,20 m. La mayor concentración de las pinturas se ubica en un sector de un largo de 1,97 m; su altura desde el piso es de aproximadamente 2,70 m. Este panel reúne la mayoría de las figuras antropomorfas (en total 43 figuras) que tratamos en este artículo, incluyendo notables representaciones en policromía, ver los datos abajo (Figs. 17-30).

Panel 3: El Panel 3 tiene una longitud de 4,90 m y una altura de 2 m; contiene un conjunto de cinco figuras antropomorfas homogéneas pintadas de blanco (Fig. 32), aparte de otras tres representaciones.

Panel 4: El Panel 4 es el más grande y se halla en la pared del fondo; tiene una longitud de aprox. 10 m y una altura que varía entre 1,40 m y 2,30 m (Fig. 14). A primera vista se destacan varias filas de hombres asidos de la mano en color negro. Según nuestra inspección se trata de creaciones tardías, probablemente hechas con una especie de resina o cebo[5] como también de numerosas inscripciones. Por otro lado, se han conservado una cantidad de figuras anteriores, pintadas en rojo o en negro. Como este panel ha sido afectado considerablemente por los repintes, es difícil un conteo de los motivos antiguos; tentativamente hemos identificado 11 figuras rojas o negras que adscribimos a las últimas fases prehispánicas (Figs. 35-39). Entre las representaciones posteriores, de la Colonia y/o República, destacan algunas figuras de jinetes (Fig. 36).

En el Panel 5 (longitud 6 m, altura 4 m), ubicado en el lado derecho, encontramos solamente pocos restos de pintura roja y una serie de inscripciones vandálicas.

Concluyendo, las pinturas analizadas consisten en los siguientes tipos: representaciones antropomorfas, figuras zoomorfas y abstractas. Los pocos grabados son depresiones artificiales en la región central del plano inclinado de la roca y también se hallan en la pared del fondo (Panel 4). Además, en los alrededores de la cueva existen cúpulas de mayor tamaño ("tacitas" o depresiones redondas).

Las figuras antropomorfas según paneles, sectores y unidades

En total hemos registrado 62 figuras antropomorfas que asignamos tentativamente al Intermedio Tardío por sus características estilísticas y atributos (ver abajo). Sin embargo, detectamos numerosos restos de pinturas que no se han conservado íntegramente y suponemos que la cantidad de las representaciones antropomorfas inicialmente fue mucho mayor. Entre otras figuras antiguas que se han conservado, existen varios ejemplos de una figura biomorfa con brazos y piernas extendidas, tal vez indicando una figura humana (Fig. 34). Suponemos que se trata de una fase pictórica anterior al Intermedio Tardío[6].

Consideramos en primer lugar el **Panel 2**, en que ubicamos un amplio conjunto de figuras encima de una especie de repisa de la roca, en varios niveles de altura, aunque la mayoría se hallan alineadas en el nivel más bajo. Se trata de 43 figuras, en cuyo centro aparece una representación policroma de un hombre que presenta penacho, vara y escudo (Nº 17, ver foto de la tapa); están pintadas en un color (rojo, blanco o negro), en dos colores (blanco-negro, negro-rojo) y hasta tres colores (rojo, negro y blanco). Su tamaño varía, el elemento más pequeño tiene un ancho de 3 cm y un alto de 7 cm, el más grande (Nº 17) mide 15 cm por 24 cm y se destaca no solamente por su tamaño sino también por sus atributos iconográficos.

Las figuras antropomorfas varían considerablemente en su tamaño, desde 6 x 6 cm (figura Nº 16) hasta 15 x 24 cm (figura Nº 17) – ver Tablas 1-3. Están representados de frente, presentan pocos detalles del cuerpo: un largo torso, cabeza redonda, extremidades delgadas, sin indicación de manos. Los pies son visibles por una curva en la línea de las piernas; en dos figuras excepcionales del Panel 4 los pies han sido indicados en forma de tres líneas, como patas de ave (Fig. 35). También es excepcional la representación de los dedos de las manos (Panel 2, figura antropomorfa Nº 19). Hemos encontrado cuatro figuras que presentan orejeras (Panel 2, figuras antropomorfas Nº 7-8, 10 y 14; ver Fig. 19). Los personajes están vestidos con *unkus*, unos monocromos y otros decorados de forma geométrica, alternando dos colores en campos rectangulares o como puntos. Los atributos varían, pueden tener tocado o sostener un escudo, arco y flecha, una vara o un hacha. Puede tratarse

5 Otros dibujos similares, al parecer producidas con una especie de resina, constituyen la última fase pictórica en el alero de Pultuma, Depto. de Oruro; su producción reciente es obvia ya que incluyen inscripciones de letras y fechados de producción.

6 En ningún caso hemos constatado un contexto que pueda indicar que estas figuras sean contemporáneas con las representaciones de las fases prehispánicas tardías; además este tipo de motivos existe en gran cantidad y en forma exclusiva en otro sitio de la Prov. Inquisivi, Depto. de La Paz (Taboada et al. 1996).

de figuras individuales, de pares o inclusive de un grupo de cuatro figuras muy similares, como en el caso de las figuras Nº 25-28 (Fig. 24).

En el **Panel 3** encontramos figuras antropomorfas en dos sectores: en una parte alta relativamente plana y en una parte baja, en una especie de nicho, donde ubicamos un conjunto homogéneo de pinturas blancas representando a cinco hombres con tocado de plumas (Fig. 32).

El **Panel 4** ha sido particularmente afectado por repintes y actos vandálicos, lo que hace difícil la identificación de figuras humanas antiguas (Fig. 34). En los repintes con una especie de resina abundan las filas de hombres cogidos de la mano y que al parecer – en base a imágenes modificadas con DStretch – se sobreponen a figuras parecidas más antiguas. Notamos también una cantidad de jinetes del periodo postcolombino (Fig. 36). Nuevamente, para este estudio, nos limitamos a figuras antropomorfas que adscribimos tentativamente al Intermedio Tardío y/o Incario.

Análisis estilístico de las figuras antropomorfas

La mayoría de las figuras antropomorfas presenta formas simples del cuerpo humano y un patrón de representación sencilla que muestra la persona de frente, con indicación del torso, cuello, pequeña cabeza redonda, extremidades sin manos y con una línea curva para indicar los pies que aparecen en perspectiva torcida. Sus atributos extra-corporales aparecen de frente (escudo) o de perfil (hacha). Existen notables diferencias estilísticas entre las figuras, sin embargo, constatamos una cantidad de representaciones en grupos que son tan similares que podrían ser producto del mismo pintor o de un grupo de individuos que compartía un mismo referente visual. Se trata de las siguientes figuras:

- Nº 2 y 3, 5 y 6, dos pares de figuras blancas con contorno negro (Fig. 18).
- Nº 7 y 8, dos figuras rojas, ambas presentan la misma especie de orejeras (Fig. 19).
- Nº 13 y 15, dos figuras con *unku* dividido en cuatro sectores, en los colores rojo y negro (Fig. 21).
- Nº 20 y 21, dos figuras negras portando objetos (Fig. 25).
- Nº 23 y 24, dos figuras rojas con escudos negros.
- Nº 25 hasta 28, cuatro figuras rojas que presentan una cabeza redonda (Fig. 24).
- Nº 29 hasta 31, tres figuras blancas con contorno negro, aunque dos de ellas presentan cabeza blanca y una cabeza negra con un tocado especial (¿en forma de tumi?) (Fig. 23).
- Nº 38 y 39, dos figuras con unku bicolor, dividido en cuatro sectores alternando dos colores (rojo-negro en un caso, rojo-blanco en el otro), ambas personas portan objetos,
- Nº 40 y 41, dos figuras negras portando objetos (Figs. 24, 27).
- Nº 42 y 43, dos figuras con unkus decorados por cuatro puntos, dos puntos rojos y dos negros (Figs. 28-29).
- Nº 47 hasta 51, cinco figuras blancas, de las cuales cuatro presentan tocados de plumas (Figs. 32),
- Nº 55 hasta 58, cuatro figuras rojas, con tocado de plumas (Fig. 37).

Considerando que estos grupos al parecer comparten la misma vestimenta con sus colores respectivos y los mismos atributos, es probable que expresen una identidad del grupo[7] y posiblemente una actividad ritual o festiva específica compartida. Como ya mencionamos, los atributos varían. Los personajes pueden portar tocados de diversa forma (19 casos), un escudo en forma rectangular (ocho casos) o redonda (un caso), arco y flecha (seis casos), una hacha (seis casos), una vara (14 casos) o una especie de lanza (un caso). Tres representaciones antropomorfas exhiben una vara que termina arriba en una forma redonda. Notamos en cinco casos, a ambos lados de la cabeza, puntos pequeños o grandes, en dos casos breves líneas, que interpretamos como orejeras (Fig. 19).

La decoración del *unku* varía: notamos una división en dos o en cuatro campos, con alternancia de colores (Figs. 20, 21, 24); también existe la decoración con puntos pequeños de un color (Fig. 18) o puntos grandes de dos colores (Fig. 28, 29b).

Los tocados o adornos cefálicos también son muy diversos. Pueden constar de un apéndice en forma de un trazo recto encima de la cabeza (figura antropomorfa Nº 11), dos hasta siete trazos que posiblemente indiquen plumas (figuras antropomorfas Nº 19, 40, 46, 48, 49, 50, 51, 55, 56, 57, 58, 59, 60). La figura antropomorfa Nº 17 (ver foto de la tapa) muestra un tocado de cuatro trazos verticales alternando los colores blanco y rojo; además, parece tener una decoración adicional mediante una línea y puntos en rojo. La figura antropomorfa Nº 61 exhibe sobre su cabeza un elemento semicircular con divisiones de líneas (Fig. 39).

La figura Nº 17 (ver foto de la tapa) es la más grande de todas. Es, además, excepcional por su tratamiento cuidadoso de detalles iconográficos que combinan tres colores: rojo, blanco y negro. Mientras el *unku* es simple, de un color y sin decoración, el escudo ha sido pintado en dos colores. Llama también la atención su vara decorada y su

7 Las crónicas en la Colonia temprana manifiestan que – a pesar de la conquista por los Inkas – los pobladores de diferentes regiones mantenían su propia vestimenta tradicional (Cobo 1653, citado en Costin 1998: 123).

tocado extraordinario. Notamos alguna decoración en color rojo a la altura de sus pies.

Estas diferencias notables entre las figuras antropomorfas del sitio permiten inferir la producción diacrónica de las pinturas de parte de pintores individuales o grupos de pintores, que visitaron la cueva en tiempos diferentes y con conceptos pictóricos diferentes que implican también funciones, estatus y pertenencia étnica o grupal diferenciados, pero primando entre ellos el mismo objetivo, el de realizar ciertos ritos en un lugar considerado sagrado.

Cronología de las pinturas rupestres de Chucamarca

El arte rupestre del sitio –la cueva Waylluma Intinqaqa y dos pequeños aleros a su lado– refleja un largo desarrollo. Incluye pinturas de figuras abstractas que podrían anteceder al Intermedio Tardío. En un nicho a la derecha del Panel 3 y en el Panel 4 encontramos simples figuras antropomorfas con cuerpo linear y extremidades extendidas (Fig. 34) que igualmente podrían ser anteriores a la fase que nos interesa en este estudio; corresponden a numerosas representaciones antropomorfas esquemáticas similares a las que documentamos con anterioridad en un sitio de pinturas rupestres de la provincia Inquisivi del departamento de La Paz (Taboada, Rivera y Michel 1996).

Notamos dos superposiciones de motivos prehispánicos encima de las figuras antropomorfas adscritas tentativamente al Intermedio Tardío. En el Panel 2 observamos que las figuras Nº 9 y 10 aparecen debajo de una representación zoomorfa; por sus características estilísticas – líneas gruesas de rojo – pensamos que podrían corresponder a la fase de determinadas pinturas en el Panel 1 que incluyen dos animales y una figura antropomorfa con grueso cuerpo ovaloide y extremidades extendidas en forma de círculo. Por otro lado, la figura Nº 46a, de color negro, se halla debajo de la figura Nº 46b, de color rojo (Fig. 30); esta última ha sido pintada toscamente y sin mayores detalles y podría corresponder a la misma fase de repintado que se evidencia en las figuras Nº 9 y 10.

En varias fases de ejecución de las pinturas – durante el Intermedio Tardío, posiblemente también en el Horizonte Tardío, y tal vez durante la Colonia temprana – se agregaron nuevas figuras al lado de las ya existentes, siguiendo un patrón establecido. De esta manera constatamos en el Panel 2 un conjunto de figuras antropomorfas, en gran parte con características parecidas a pesar de la variación estilística, lo que podría significar que continuó una tradición respecto al significado del sitio y a representaciones consideradas "adecuadas" para los ritos que se realizaron en este lugar y que se expresaron en las figuras antropomorfas.

Estamos agradecidos a Pablo Cruz (com. pers., marzo de 2021) por su sugerencia que una figura abstracta, pintada en color negro, podría representar un *tokapu* incaico, posiblemente la figura antropomorfa abajo podría corresponder al mismo periodo de ejecución de las pinturas (Fig. 36). Según el criterio de P. Cruz, se trata de un "*tokapu* muy simplificado", como aparece en los *qeros* incaicos de la Colonia temprana[8].

Por otro lado, nos preguntamos si en algunos casos el repintado del Panel 4 – al parecer en tiempos recientes, tal vez en el curso de los últimos 200 años – fue motivado por el afán de resaltar la importancia ritual del sitio y de esta manera indicaría una nueva fase de ceremonias en la cueva. Estimamos, sin embargo, que muchas de estas inscripciones constituyen actos vandálicos, afectando seriamente al arte rupestre antiguo.

Comparación con otros sitios andinos del Intermedio Tardío

A pesar de la diversidad de las pinturas, se nota que comparten rasgos típicos con creaciones de arte rupestre del Intermedio Tardío en otras regiones andinas de Bolivia y los países vecinos. Se trata de:

- simples figuras sin mayores detalles corporales,
- indicación de pies, sin embargo, en gran parte careciendo de manos,
- representación frontal, con excepción de los pies que se notan de lado,
- figura estática, aunque brazos levantados pueden indicar cierto movimiento,
- énfasis en *unku*, tocado, vara, escudo, arco y flecha o hacha,
- decoración del unku con damero o ajedrezado, tan frecuente en otras regiones andinas (Noroeste argentino: López Campeny y Martel 2014; Perú: Hostnig 2009 y 2013; Atacama, Chile: Berenguer Rodríguez 2004 y 2013).

Encontramos ejemplos de este tipo en sitios del sur boliviano (Fauconnier 2008) – donde también aparecen figuras con más movimiento y en perfil –, en el sur del Perú (Hostnig 2009, 2011, 2013, 2017[9]), en el noroeste de la Argentina (Aschero 2000, Falchi 2016, López Campeny y Martel 2014, Podestá, Rolandi y Sánchez Proaño 2005: lámina 15, Ruiz 2001, Ruiz y Chorolque 2007, Rodríguez Curletto y Angiorama 2016) y en el norte de Chile (Berenguer Rodríguez 2004, 2013; Pimentel y Montt 2008).

8 Se trataría del segundo caso de la representación de un *t'oqapu* incaico en el arte rupestre boliviano, parecido a lo que existe en el sitio Ayasamana en la localidad Manquiri, Potosí (Saavedra 2020, Cruz 2020).

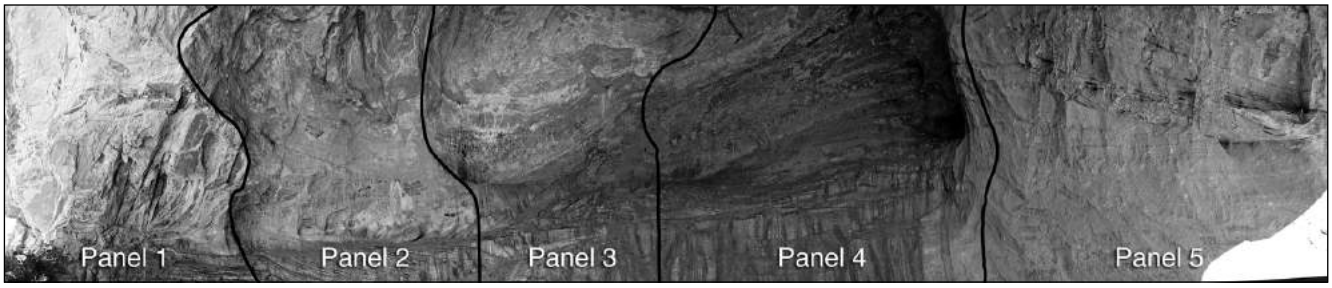


Fig. 15. Planimetría de los paneles 1-4.

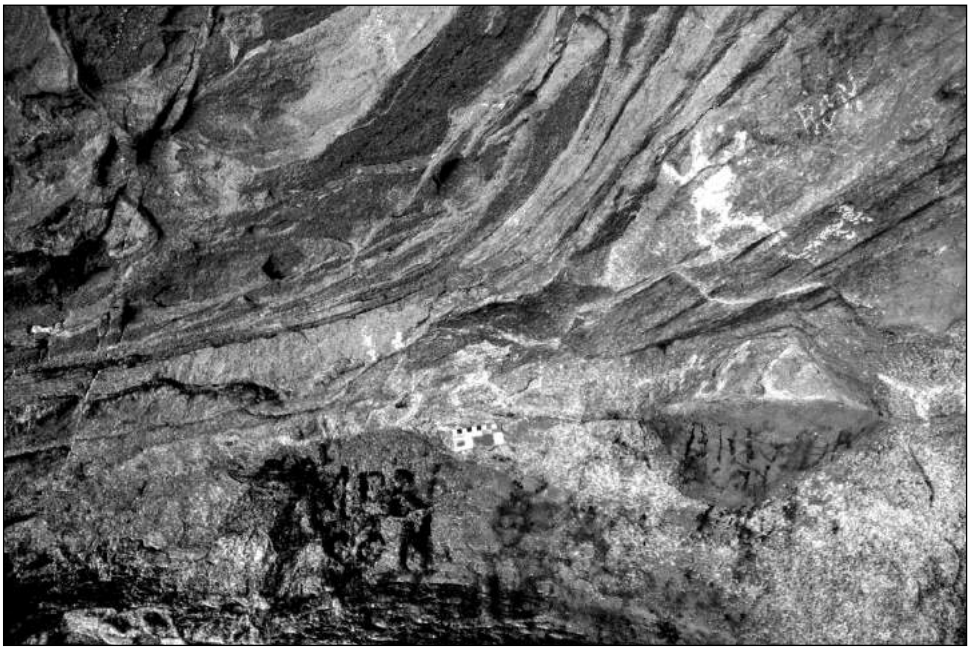


Fig. 16. Panel 1, figuras antropomorfas y zoomorfas, aparte de inscripciones vandálicas.

Fig. 17. Panel 2, figuras antropomorfas Nº 1-11; aplicación de DStretch, canal lab.

Fig. 18. Panel 2, figuras antropomorfas Nº 2, 3 y 4. Aplicación DStretch, canal ybk.

Fig. 19. Panel 2, detalle: figuras Nº 7-8; aplicación de DStretch, canal lre.

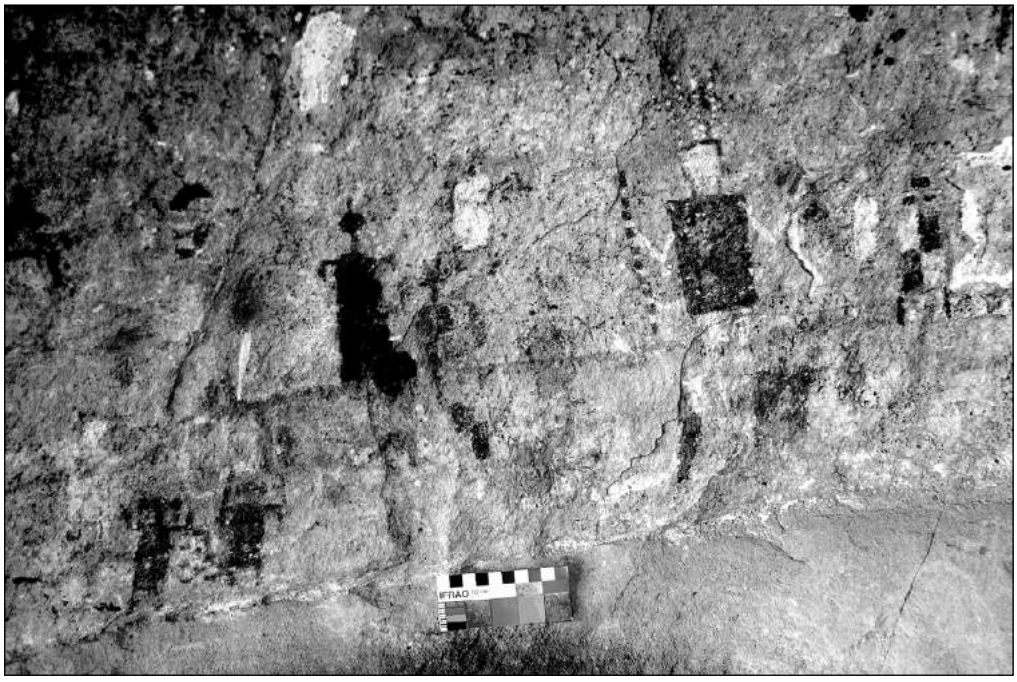


Fig. 20. Panel 2, figuras Nº 6-18; aplicación de DStretch, canal lab.

Fig. 21. Panel 2, figuras Nº 11, Nº 13 y 15. Aplicación DStretch, canal ybk.

Fig. 22. Panel 2, figura Nº 14 (color negro; en rojo: orejeras, líneas a ambos lados del torso). Aplicación DStretch, canal lds.

Fig. 23. Panel 2, figuras 18-24, 29-35; aplicación de DStretch, canal lab.

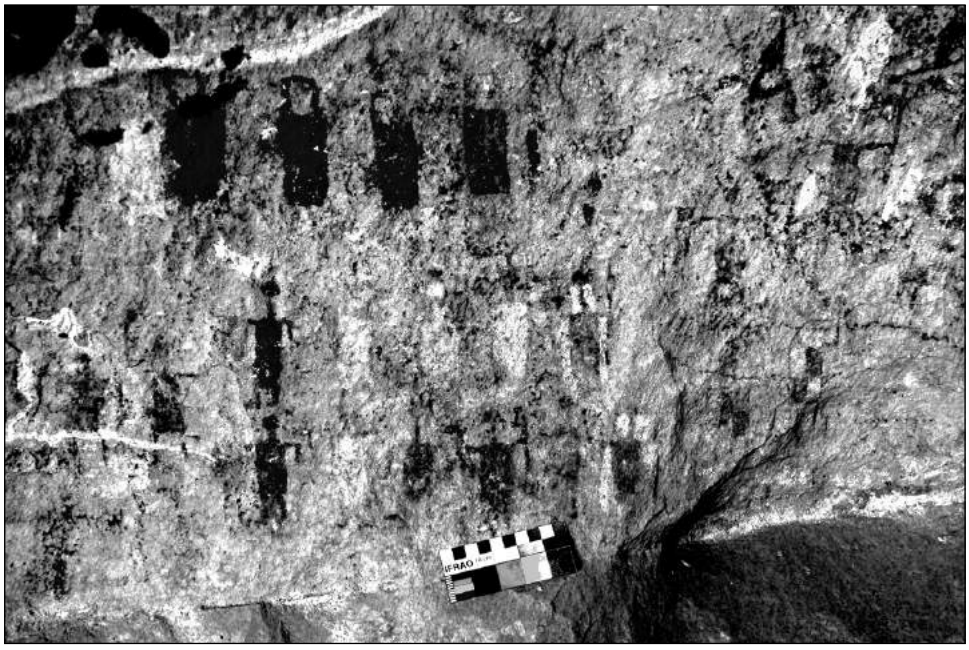


Fig. 24. Panel 2, figuras 20-41; aplicación de DStretch, canal lab.

Fig. 25. Panel 2, figuras Nº 20-21. Aplicación DStretch, canal ybk.

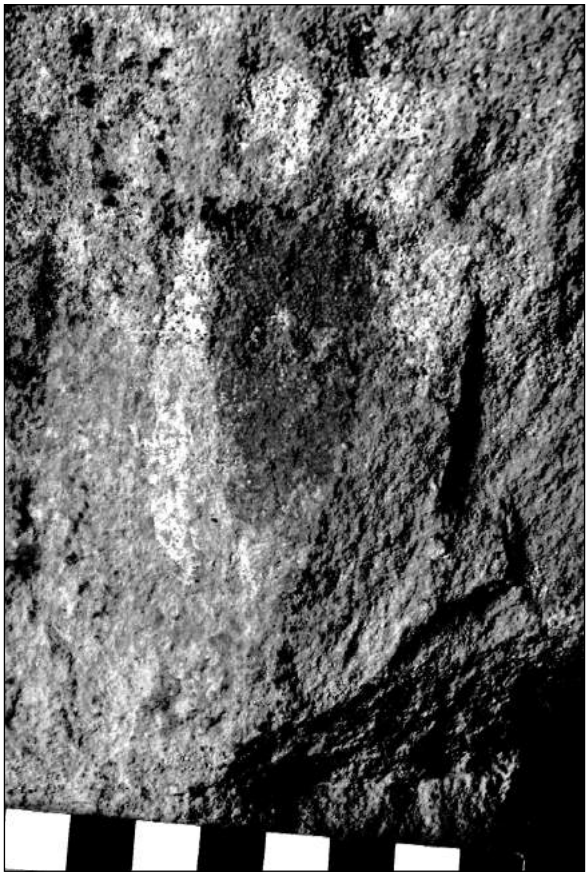


Fig. 26. Panel 2, figura Nº 37, ejecutada en tres colores: líneas negras para contorno, cuello, cabeza y brazos; rojo para llenado del torso; blanco para formas a ambos lados del cuello y del torso. Aplicación DStretch, canal lab.

Fig. 27. Panel 2, figura N° 40.

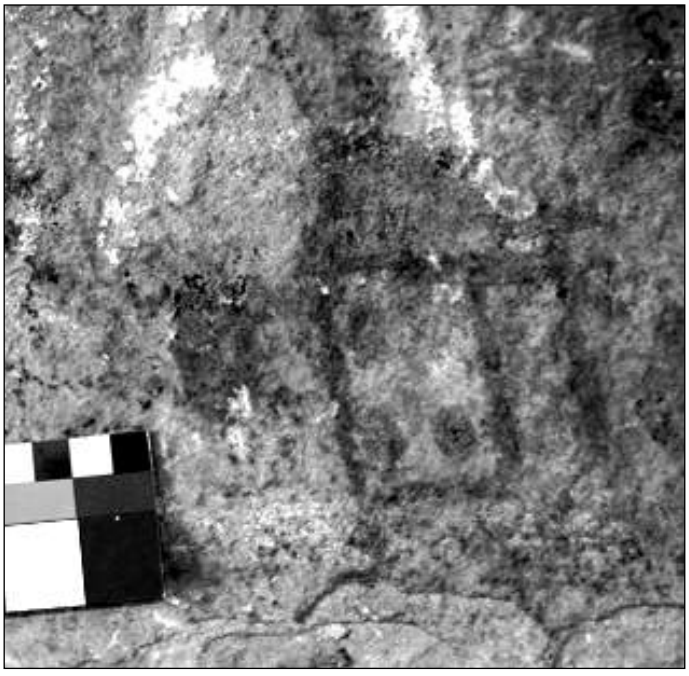


Fig. 28. Panel 2, figura N° 42.
Aplicación DStretch, canal lab.

Fig. 29. Panel 2, figura zoomorfa, figura N° 43;
aplicación de DStretch, canal lab.

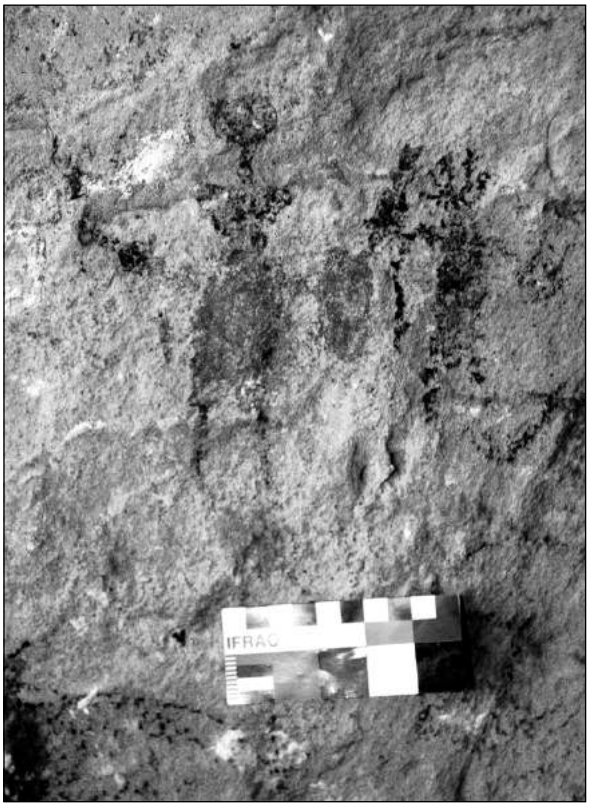
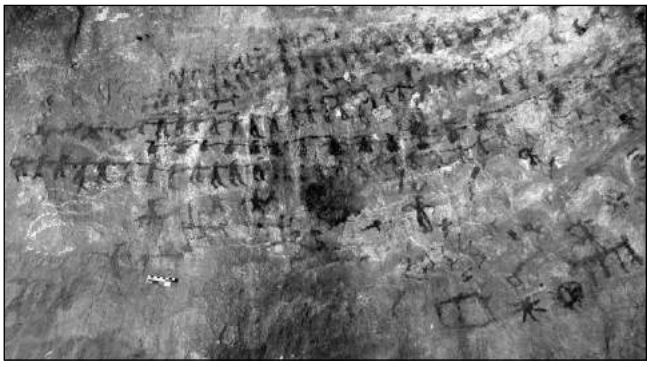


Fig. 30. Panel 2, figuras N° 45
(a: negro, b: superposición en rojo) y 46.

Fig. 31. Panel 3

Fig. 32. Panel 3, figuras Nº 47-51, color blanco.



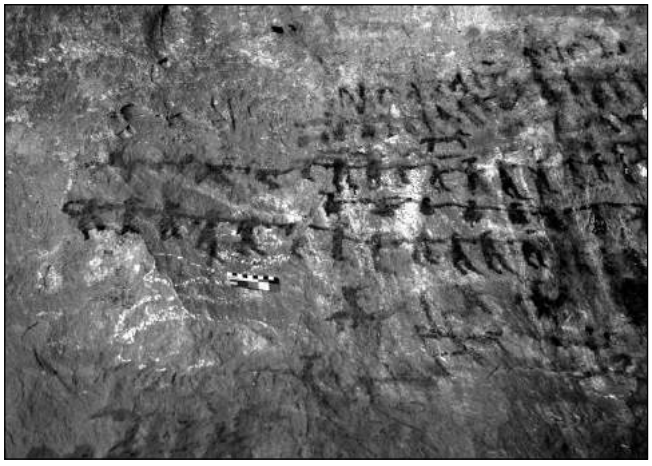


Fig. 33a-b. Panel 4, sector izquierdo.

Figuras con arco y flecha, similares a las registradas en el sitio, han sido interpretadas a veces como cazadores. Sin embargo, conocemos pocos casos en el arte rupestre boliviano de escenas de cazadores armados con arco y flecha apuntando a una presa, mientras que son frecuentes arqueros en posición estática, a veces en grupo (ver, por ejemplo, Fauconnier 2008: Fig. 3k).

Respecto a la representación de hachas, contamos con un estudio detallado de F. Fauconnier, M. Strecker y L. Methfessel (2017) quienes establecieron que tales objetos "fueron más objetos ceremoniales, símbolos de poder y estatus que armas utilizadas en situaciones de conflicto. Demostraban el rango social y prestigio del portador que poseía dentro de su comunidad" (Fauconnier et al. 2017: 54). Suponemos que también en los casos de las armas representadas en Waylluma Intinqaqa se trata de objetos simbólicos de esta naturaleza.

Interpretación - conclusiones

Como hemos visto, en la cueva Waylluma Intinqaqa existe una concentración de representaciones antropomorfas, siendo la temática casi exclusiva en el uso del sitio durante los últimos periodos prehispánicos. Se identificó algunas pocas figuras que pueden ser atribuidos tentativamente a una fase anterior al Intermedio Tardío. En contraste a estas figuras más tempranas, las representaciones humanas de los períodos prehispánicos tardíos adquieren mayores detalles de vestimenta y atributos como tocado, vara, escudo o hacha. Sin embargo, mantienen aspectos formales y esquemáticos, por lo que concluimos que no se trata de auto retratos con características individuales, sino de la expresión de un rito comunal. Por otro lado, como supone Hostnig (2013: 59), los personajes con *unkus* decorados "representan a individuos de cierta jerarquía, sea de tipo militar, administrativo o religioso". Según los datos de crónicas en la Colonia temprana, en el período Inka la gente común y la mayoría de los soldados se vestían con tejidos gruesos, llamados *awasqa*, mientras las personas de alto estatus, funcionarios y miembros de la nobleza, tenían ropa de tejidos finos y decorados llamados *qompi*. Además, a la gente común era prohibido el uso de tocados de plumas (Costin 1998).

Es posible que parte de las figuras hayan sido producidas en el Horizonte Tardío. En su análisis de pinturas rupestres de Mant'o (Cusco, Perú), Hostnig (2009, 2013) reconoce el parecido de los *unkus* divididos en cuatro campos rectangulares con vestimenta incaica. En la región de Atacama (Chile), Berenguer (2004, Figura 9.6) ha documentado una representación antropomorfa esquemática con *unku* dividido en cuatro sectores, del estilo Santa Barbara II, que pertenece a la fase prehispánica tardía, antes o durante el Incario.

Interpretamos este sitio como una especie de santuario, lugar de culto durante los períodos prehispánicos tardíos, el que fue visitado por diferentes grupos. Las figuras antropomorfas representadas podrían referirse a los personajes que llegaron al sitio como representantes de su comunidad. Los ritos realizados en ese lugar deben haber tenido importancia para el bienestar del grupo y probablemente fueron un vínculo con ancestros míticos. Otros aspectos importantes en este contexto es la ubicación de la cueva en el cerro, alejado de cualquier asentamiento, una roca natural en forma particular, la vista del cerro Illimani desde su entrada y las cúpulas ("tacitas" o depresiones redondas artificiales) en su interior y alrededores, que interpretamos como elementos rituales. Quisiéramos indicar que todo lo antedicho es una propuesta hipotética que resulta de un análisis preliminar del sitio; esperamos que futuras investigaciones contribuyan a comprobarla y/o permitan ampliarla o corregirla.

Agradecimiento

Agradecemos a dos evaluadores anónimos y a nuestros colegas Rainer Hostnig y Pablo Cruz, cuyas observaciones y sugerencias constructivas nos ayudaron mejorar el texto de este artículo. Además, estamos agradecidos a Monica Barnes por sus comentarios respecto al uso de tejidos en el período Inka.

Bibliografía

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

Berenguer Rodríguez, José
2004 Caravanas, interacción y cambio en el desierto de Atacama. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

2013 Unkus ajedrazados en el arte rupestre del sur Tawantinsuyu: ¿La estrecha camiseta de la nueva servidumbre? En: Las Tierras Altas del Área Centro Sur Andina, entre el 1000 y 1600 d.C. (M. Albeck, M. Ruiz y M. B. Cremonte, eds.: 311-352. Universidad Nacional de Jujuy, San Salvador de Jujuy.

9 Notamos que en el sitio de Intiyoq Rumi (Hostnig 2017) aparecen figuras antropológicas con marcadas orejeras.

Chávez Quispe, Juan Carlos
2018 Catastro arqueológico en la Comunidad Conchamarca, departamento de La Paz. En: Catastro arqueológico en los valles orientales (cantón Potolo – Chuquisaca y comunidad Conchamarca – La Paz) (J. Portugal Loayza y J. C. Chávez Quispe): 107-162. Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.

Costin, Cathy Lynne
1998 Housewives, chosen women, skilled men: cloth production and social identity in the late prehispanic Andes. En: Archaeological Papers of the American Anthropological Association, Vol. 8, Nº 1, 123-141. Arlington, VA, EE.UU.

Cruz, Pablo
2020 El inka en su mínima expresión: un *t'oqapu* en el arte rupestre de la región de Potosí. En: Boletín Nº 34: 66-71. SIARB, La Paz.

Estévez Castillo, José
1988 Nuevos sitios arqueológicos en zonas de Yaco y Cajuata. En: Arqueología Boliviana, Nº 3: 27-49. Instituto Nacional de Arqueología, La Paz.

Falchi, María Pia
2016 La representación de la vara emplumada. Ceremonias y rituales en el arte rupestre de Guachipas, Salta (Argentina). En: Imágenes rupestres. Lugares y regiones (F. Oliva, A. Rocchietti y F. Solomita Banfi, eds.): 209-217. Universidad Nacional de Rosario, Rosario.

Fauconnier, Françoise
2008 La figura antropomorfa en el arte rupestre del río San Juan del Oro (sureste boliviano). En: Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Nº 79: 357-393. Bruselas.

Fauconnier, Françoise, Matthias Strecker y Lilo Methfessel
2017 Representaciones de objetos de metal en el arte rupestre del Sur de Bolivia. En: Boletín Nº 31, 34-57. SIARB, La Paz.

Fernholz, Alvaro
1998 Notables restos arqueológicos en Konchamarka. En: Boletín DINAAR Nº 2, 98-103. La Paz.

Hostnig, Rainer
2009 Mant'o: sitio rupestre de características singulares en los Andes amazónicos del Cusco. En: Rupestreweb, http://www.rupestreweb.info/manto.html

2011 Inventario y análisis iconográfico de las manifestaciones rupestres de Coasa en la vertiente oriental de la Cordillera de Carabaya, Puno, Perú. En: Rupestreweb, http://www.rupestreweb.info/coasa.html

2013 Mant'o: pinturas rupestres en un lugar de tránsito y transición en los Andes amazónicos del Cusco. En: Sztuka Ameriyki Lacinskiej. Arte de América Latina, Nº 3, 19-66.

2017 Intiyoq Rumi, un campo de petroglifos en la sierra de Cusco, Perú. En: Boletín Nº 31: 75-98. SIARB, La Paz.

Krickeberg, Walter
1949 Felsplastik und Felsbilder bei den Kulturvölkern Altamerikas. Vol. I. Berlín.

López Campeny, Sara M. L. y Álvaro R. Martel
2014 La vestimenta del poder. Comparando los registros textil y rupestre en el noroeste de Argentina (siglos XIII a XV). En: Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología, 39(1): 21-55. Buenos Aires.

Pantoja Andrade, Willy
1992 Konchamarka: centro ceremonial de altura. En: Nuevos Aportes, Nº 1: 39-49. La Paz.

Pillsbury, Joan
2020 El uncu inca: tradición y transformación. En: Arte imperial inca: sus orígenes y transformaciones desde la conquista a la independencia (R. Mujía P. et al.): 100-131. Fondo Editorial del BCP, Lima.

Pimentel, Gonzalo E. e Indira Montt S.
2008 Tarapacá en Atacama. Arte rupestre y relaciones intersocietales entre el 900 y 1450 DC. En: Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, Vol. 13, Nº 1: 35-50. Santiago.

Podestá, M., Diana S. Rolandi y Mario Sánchez Proaño
2005 El arte rupestre de Argentina indígena. Noroeste. Union Académique Internationale, Corpus Antiquitatum Americanensium, Argentina V. Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires.

Rodríguez Curletto, Silvina y Carlos Angiorama
2016 El arte rupestre del sur de la cuenca de Pozuelos (900-1535 DC). En: Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, Vol. 21, Nº 2: 25-46. Santiago.

Ruiz, Marta
2001 Unkus, caminos y encuentros. En: Revista Andina, Nº 34. Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas", Cusco.

Ruiz, Marta y Domingo Chorolque
2007 Arte rupestre del Pukara de Rinconada: una larga historia visual. Universidad Nacional de Jujuy.

Saavedra, Rosario
2020 Aproximación al arte rupestre del sitio Ayasamana, región de Manquiri, Potosí. En: Boletín Nº 34: 48-65. SIARB, La Paz.

Surco Toledo, Edwin
2009 Huaycho - Santiago de Huaycho – Pto. Acosta. La Paz.

Taboada, Freddy, Claudia Rivera C. y Marcos Michel
1996 Las pinturas rupestres de Naranjani, Prov. Inquisivi, Depto. de La Paz. En: Boletín Nº 10: 55-62. SIARB, La Paz.

Strecker, Matthias y Freddy Taboada
2021 Las figuras antropomorfas de la cueva Waylluma Intinqaqa, Chucamarca, Municipio Yaco, Depto. de La Paz, Bolivia. Una aproximación preliminar. En: Actas del 3er Congreso Nacional de Arte Rupestre (3er CONAR, 2019). Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano - Series Especiales, Vol. 9 N° 1: 439-451. INAPL, Buenos Aires.

Fig. 34. Panel 4, jinetes, a la derecha figura antropomorfa de tipo prehispánico; aplicación de DStretch, canal ybr.

Fig. 35. Panel 4, figura Nº 54; DStretch, canal ybk.

Fig. 36. Panel 4, composición abstracta, posible tokapu, y figura antropomorfa 55 con tocado de plumas; aplicación de DStretch, canal ybk.

Fig. 37. Panel 4, grupo de cuatro figuras antropomorfas (Nº 56-59), color rojo; aplicación de DStretch, canal lre.

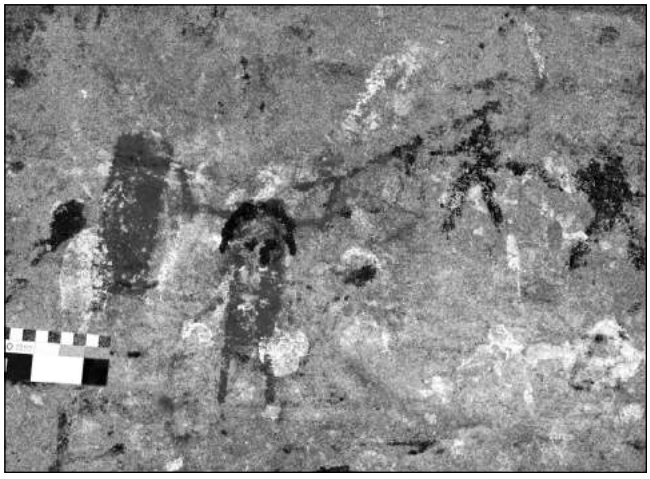


Fig. 38. Panel 4, figura Nº 61, color rojo; aplicación de DStretch, canal lre.

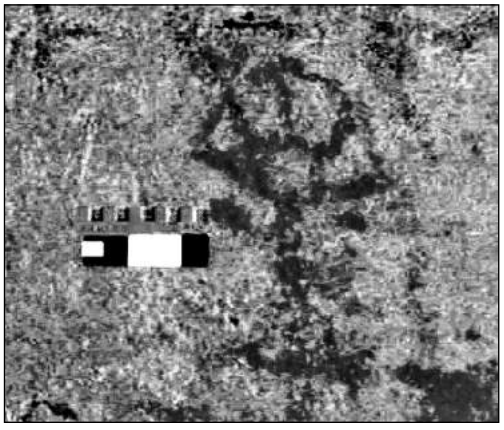


Fig. 39. Panel 4, figura Nº 62, color rojo; aplicación de DStretch, canal lre.

Tabla 1. Figuras humanas del Panel 2, adscritas tentativamente al Intermedio Tardío y/o Incario

Nº	tamaño en cm	colores	descripción
1	ancho 5,5 – alto 14	rojo	Contorno alterado con tiza torso – cabeza??
2-3	izq.: ancho 8 – alto 11; der.: ancho 8 - alto 12	blanco con contorno negro	Izq.: cabeza negra, arco y flecha; der.: cabeza blanca, vara, arco Ambos presentan *unku* blanco con puntos negros
4	ancho 10 – alto 11,5	rojo - negro	Cuerpo rojo, tocado negro
5-6	izq.: ancho 6,5 – alto 10; der.: 6,5 x 11	blanco con contorno negro	Izq.: tocado negro, vara
7-8	izq.: 5 x 9,5; der.: 5 x 9	rojo	Izq.: orejeras; der.: orejeras, vara Entre ambas figuras hay un campo rectangular, fondo blanco, puntos rojos (¿escudo?).
9	4 x 9	negro, contorno blanco	Vara, escudo, orejeras Debajo de motivo de animal, color rojo
10	3 x 11	negro	Orejeras Debajo de motivo superpuesto de animal, color rojo
11	5,5 x 12	rojo	Tocado
12	7 x 8	torso blanco, contorno negro	Arco y flecha, tocado
13	8,5 x 10	negro-rojo, *unku* con 4 campos rectangulares alternando negro y rojo; una pierna roja, otra negra; tocado rojo	Tocado, orejeras, arco y flecha
14	6,5 x 10	negro-rojo, cuerpo negro, con contorno rojo, orejeras rojas	Orejeras, arco y flecha
15	6 x 9	negro-rojo, *unku* con 4 campos rectangulares, alternando rojo y negro	Vara
16	6 x 6	negro-rojo, escudo rojo, contorno negro	Escudo redondo
17	15 x 24	rojo-blanco-negro, torso rojo, cabeza blanca con contorno rojo, brazos y piernas blancas, tocado de líneas negras con puntos blancos – además puntos rojos, vara roja con puntos blancos, escudo rojo con contorno y líneas negras	Tocado, vara decorada, escudo rectangular
18	9 x 11	rojo-blanco-negro, *unku* con cuatro campos rectangulares, alternando blanco con rojo, contorno negro; en vez de la cabeza aparece una forma abstracta de campos rojos, divididos por línea negra; escudo blanco con contorno negro	Escudo

19	9 x 11	negro	Tocado de plumas
20-21	izq.: 6,5 x 11; der.: 6 x 12	negro	Izq.: vara; der.: vara terminando en bola
22	8 x 9	rojo-negro, unku dividido en dos largas partes, alternando rojo y negro	
23-24	arriba: 6 x 10; abajo: 7 x 9	rojo-negro, cuerpo rojo, escudo negro	Escudo
25, 26, 27, 28	1er izq.: 5 x 11; 2º: 4,5 x 9; 3er: 3,5 x 9 4º: 3,5 x 9	rojo, Munsell 2,5 YR 5/6	Figuras reducidas, no se notan extremidades, cabezas con contorno rectangular
29, 30, 31	izq.: 3 x 7; medio: 3,5 x 9; der.: 3,5 x 9,5	blanco-negro, torso blanco con contorno negro; izq., mediano: cabeza blanca; der.: cabeza negra	Mediano: *unku* con puntos
32	4 x 10	blanco-negro, cuerpo negro, a ambos lados del *unku* y del cuello largo líneas gruesas en blanco	Vara
33	7 x 9,5	blanco-negro, *unku* blanco, cabeza y extremidades en negro	Arco y flecha
34	5 x 11	negro	Vara
35	7,5 x 10	rojo	Hacha, vara, faja (?) atraviesa el cuerpo
36	5,5 x 10	negro	Vara
37	5 x 8	rojo-negro-blanco, torso rojo, cabeza y extremidades negras, líneas gruesas blancas al lado del torso y del cuello	
38	5 x 7	negro – rojo, *unku* con cuatro campos rectangulares, alternando rojo con negro, resto de la figura en negro	Vara que termina en forma redonda
39	5 x 8	negro – rojo – blanco, *unku* con cuatro campos rectangulares, alternando rojo con blanco, resto de la figura en negro	Vara que termina en forma redonda
40	8 x 11	negro	Tocado, escudo rectangular, vara
41	8 x 10	negro	Hacha
42	11 x 10,5	rojo-negro, *unku* con contorno rojo, decorado con puntos en rojo y negro	Escudo, hacha
43	9 x 11	rojo-negro, *unku* con contorno negro, decorado con puntos en negro y rojo, resto del cuerpo en negro, menos el brazo a la derecha que está en rojo, tocado en rojo, Munsell 2,5 YR 5/8	Tocado, vara

Tabla 2. Figuras humanas del Panel 3, adscritas tentativamente al Intermedio Tardío y/o Incario

Nº	**tamaño en cm**	**colores**	**descripción**
44	14 x 20	negro-rojo; contorno de cuerpo y cabeza en negro, decoración de *unku* con 8 puntos rojos	*Unku* decorado con 8 puntos
45a - 45b	superposición de 2 figuras; 45a mide 8 x 16; 45b mide 9 x 8	45a: negro; 45b: rojo; Munsell 10 R 5/8	45b: *unku*, vara, escudo
46	8 x 11,5	negro	Tocado, vara, escudo redondo
47		blanco	Figura poco reconocible, preservado parcialmente
48	10 x 12	blanco	Tocado de tres “plumas”, hacha
49	8,5 x 17	blanco	Tocado de cuatro “plumas”, hacha
50	9,5 x 11	blanco	Tocado de tres “plumas”
51	9 x 12	blanco	Tocado de tres “plumas”, hacha Se notan claramente los ojos en la cabeza.

Tabla 3. Figuras humanas del Panel 4, adscritas tentativamente al Intermedio Tardío y/o Incario

Nº	tamaño en cm	colores	descripción
52		rojo	Figura poco visible, se nota torso, cuello, cabeza. Posiblemente forma parte de un grupo de varias figuras de características parecidas.
53	6,5 x 9	negro-rojo	Figura parcialmente preservada, se notan restos de brazos – piernas (?) – cabeza (?); *unku* con decoración de espacios rojos
54	10 x 19	negro	*unku*, patas de ave
55	11 x 12	negro	En ambas manos objetos redondos; tocado de 7 plumas; se halla debajo de composición abstracta.
56	9 x 18	rojo	*Unku*, tocado de 3 plumas.
57	8 x 15	rojo	*Unku*, tocado de 3 plumas
58	11 x 14	rojo	*Unku* bipartido, tocado de 2 plumas
59	12 x 20	rojo	*Unku*, decorado con 11 puntos, tocado de 3 plumas
60	aprox. 10 x 20	negro	Tocado de plumas
61	7 x 22	rojo	Escudo, lanza (?)
62		rojo	Tocado

Tabla 4. *Unkus* de las figuras humanas

Características del *unku*	**Colores**	**Paneles**	**Nº**
1.1, un solo color	rojo	2, 4	1, 4, 7, 8, 11, 17, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 35, 37, 45b, 52, 56, 57, 61
1.2, un solo color	negro	2, 3, 4	10, 19, 20, 21, 32, 34, 36, 40, 41, 45a, 46, 54, 55
1.3, un solo color	blanco	2	33, 47, 48, 49, 50, 51
2.1, dos colores	blanco, contorno negro	2	5, 6, 12, 29, 31
2.2, dos colores	negro, contorno blanco	2	9
2.3, dos colores	negro, contorno rojo	2	14
3.1, dos colores, decoración con puntos pequeños	blanco, contorno y puntos en negro	2	2-3, 30
3.2, un color, decoración con puntos pequeños	rojo	4	59
4, dos colores, decoración con cuatro puntos grandes	rojo-negro	2	42, 43
5.1, cuatro campos rectangulares alternando colores	negro-rojo	2	13, 15, 38
5.2, cuatro campos rectangulares alternando colores	rojo-blanco, contorno negro	2	18, 39
6, dividido en dos largas partes alternando colores	rojo-negro	2	22

Boletín SIARB, No. 35: págs. 48-62, julio 2021. ISSN 1017-4346

Genaro Huarita Choque
Investigador antropólogo
SIARB, Oruro

Arte Rupestre en Cachi Cachi, Oruro – estudio preliminar

Rock Art in Cachi Cachi, Oruro – preliminary study

Recibido: 20 de febrero, 2021 – Aceptado: 31 de marzo, 2021

Resumen

En la comunidad de Cachi Cachi, situado al noreste de la cuenca de Paria (Oruro), se han identificado a cuatro sitios con grabados incisos de diferentes periodos culturales, siendo la roca *Qillqata* la más llamativa del lugar, seguida de los grabados en la hornacina semicircular de la antigua iglesia de Cachi Cachi, que muestran elementos icónicos de la iglesia católica. Los sitios de la roca de las "cúpulas" y la plataforma de la roca farallón del sitio *Mamita awaña* presentan rebajes de cúpulas y perforaciones biformes simétricas en la roca, los mismos que aún tienen una funcionalidad ritual para los habitantes de la zona.

Palabras clave: Cachi Cachi, grabados incisos, íconos religiosos, Qillqata, Mamita awaña.

Abstract[1]

In the community of Cachi Cachi, located in the northwest of the basin of Paria (Oruro), there are four sites with engravings belonging to different cultural periods. At Qillqata numerous Colonial motifs are found, the figures incised in the ancient church of Cachi Cachi present iconic elements of the Catholic church. A rock covered with cupules and a rock platform with round perforations called Mamita awaña also have a ritual function for the inhabitants of the region.

Key words: *Cachi Cachi, incised engravings, religious icons, Qillqata, Mamita awaña.*

Introducción

El presente artículo es el resultado de dos misiones de exploración y registro realizadas por el autor a la comunidad de Cachi Cachi en agosto de 2019 y septiembre de 2020. Fruto de las dos misiones, se logró un registro y documentación fotográfica preliminar de la roca *Qillqata*, sitio que ya fue mencionado por Roy Querejazu Lewis (1992: 14-15, Figs. 3-6), quien solamente presentó dos fotos y dos dibujos parciales del panel central de la roca. De esta manera, el presente informe aborda un avance de investigación del arte rupestre del sitio combinándose con enfoques etnohistóricos y antropológicos de la región. A la vez, se presentan por primera vez otros tres hallazgos en la misma zona, una roca con cúpulas, el sitio *Mamita awaña* y los grabados de la hornacina de la pequeña iglesia colonial del pueblo antiguo de Cachi Cachi.

Por otro lado, el autor ha recopilado amplios datos etnográficos y lingüísticos de la zona de estudio, como ser: datos toponímicos del lugar y registros etnográficos de la vida cultural de la comunidad, presentándose en este artículo solamente a cuatro fiestas rituales que tienen cierto vínculo con los sitios.

Ubicación geográfica

La comunidad o Estancia Central[2] de Cachi Cachi se encuentra ubicado a unos 45 km al noreste de la ciudad de Oruro, pertenece a la primera sección del cantón Paria del municipio de Soracachi. Este municipio limita al norte con el municipio de Caracollo y el departamento de La Paz, al sur con los municipios de Huanuni y Machacamarca, al este con el departamento de Cochabamba y al oeste con el municipio de Oruro y el Choro. Se ubica a una altitud promedia de 4.000 m.s.n.m., presentando un espacio topográfico diverso combinado entre altiplano con cuencas hidrográficas circundantes y relieves de colinas y montañas, sobresaliendo los cerros macizos de Irupata y Mojón Punta, mismos que alcanzan a los 4.830 m.s.n.m. (Q-GIS 2020). Esta altitud

1 Texto del autor revisado por Lesley Haslam

2 Con el nombre de "Estancia central de Cachi Cachi" está registrado en los PDM (Plan de Desarrollo Municipal) y POA (Proyecto Operativo Anual) del Municipio de Soracachi (2019-2020).

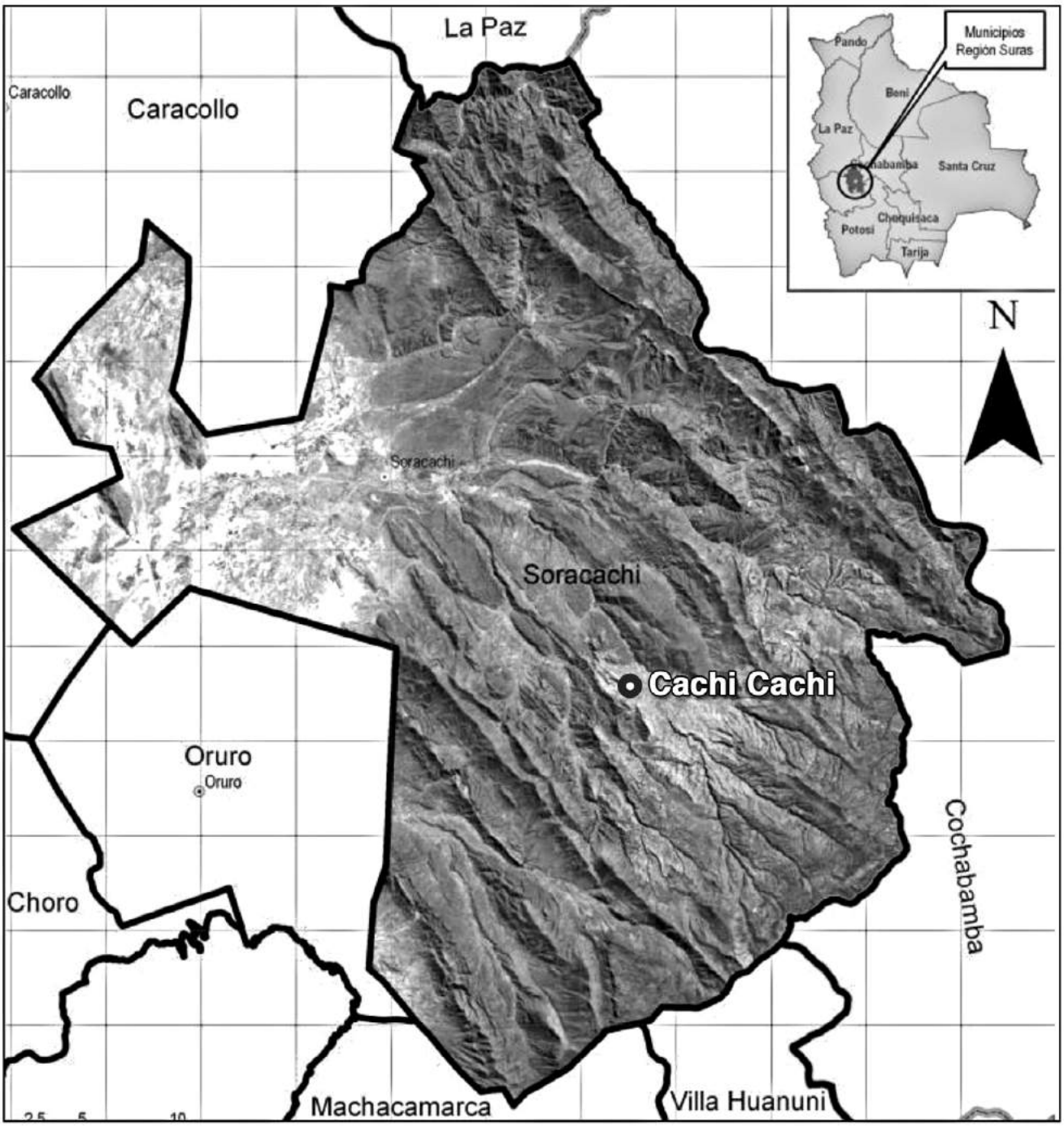


Fig. 1. Territorio Municipal de Paria – Soracachi, y punto de ubicación de Cachi Cachi.

geográfica hace que el clima de la zona sea frígido y seco, cuya temperatura media alcanza a los 9,1° C, con una máxima de 23,5° C entre los meses de noviembre a febrero y la mínima llega a los -13° C en invierno correspondiente a los meses de mayo a julio[3].

La división geo-política administrativa del Municipio de Soracachi (mapa, Fig. 1) se estructura en base a siete cantones legalmente constituidos: Lequepalca, Soracachi; Iruma, 9 de abril (Tholapalca); Paria; Huayña Pasto Grande y Teniente Bullaín (Sepulturas); y la comunidad de Cachi Cachi, es la primera central de las seis que conforman el cantón Paria: Cachi Cachi, Challapampa Grande, Guardaña, Jachuyo, Paria y San Juan Pampa. Asimismo, el territorio comunal de Cachi Cachi circunscribe dentro su administración geopolítica a otras cuatro comunidades: Huayllumita, Mojón Pampa, Yunguma y Cachi Cachi (PTDI-Soracachi, 2020: 4-6).

El paisaje topográfico y ecológico de Cachi Cachi es variado, presenta un escenario geográfico de planicies, colinas, lugares escarpados y un anfiteatro de cerros que bordean a la comunidad (mapa, Fig. 2), creando en la parte intermedia un micro clima con manantiales de irrigación a pequeñas parcelas de cultivo de zanahorias, cebollas, haba y grano, cercadas con canchones de piedra circundantes a los manantiales; y en la parte alta de las colinas y la meseta plana de tierra limoso arenosa se cultivan papa y quinua. La vegetación nativa predominante del lugar es la paja brava (*stipa ichu*) en la parte baja y la huaylla (*sitpa guayllabana*) en la parte alta de los cerros, los leños *llant'a* o *t'ola* crecen en ambos espacios territoriales. En tanto que la actividad pecuaria del lugar es la crianza de ganados vacunos, ovinos y camélidos en mayor proporción y en menor proporción la crianza de gallinos y porcinos. Una gran mayoría de sus habitantes residen en la ciudad de Oruro, solo en temporadas festivas, de la siembra y cosecha agrícola, se hacen presentes en la comunidad, por lo que solo las personas ancianas (quechua y aymara hablantes) tienen residencia permanente en Cachi Cachi. Esta dinámica de flujo migracional de sus habitantes jóvenes a la ciudad nos muestra el descenso demográfico de sus habitantes en la última década.[4]

Arqueología y etnohistoria de Paria

En la cuenca de Paria habitaban los Soras, un grupo étnico *mitma* trasplantada (de Huamanga, Ayacucho) por el Inca Tupac Yupanqui a mediados del siglo XV, conformándose luego este grupo una diarquía territorial con los Casayas del lado occidental de Oruro. De esa manera, los Soras y Casayas configuran el control territorial alto y bajo, en cuatro unidades territoriales: Soras de Paria, Soras de Caracollo, Soras de Tapacarí y Soras de Sipesipe. Las cuatro unidades tienen un control de tierras en el valle Cochabambino de Capinota, Sicaya, Sipesipe y Charamoco (del Río 1996, 2005). Este trasplante *mitmakuna* de Soras ocurrió tras la conquista del territorio Charca con la toma de la fortaleza de Oroncota en 1473 (Pärssinen 2003: 112). El poblado pre-inca de Paria era un fortín militar de la provincia Charca (Platt 1988).

Luego tras la conquista Inca al Collasuyo, Paria se constituye el principal tambo administrativo del altiplano sur andino, mismo enclave geográfico que conectaba a los valles de Cochabamba con las minas de Porco y los salares, con los valles de Arica y la costa marítima de Tarapacá al lado poniente. En medio de este enclave, Paria fue el principal nudo administrativo conectado al *Qhapaq Ñan* de esta región.

En Paria estaba el segundo mayor depósito de *collcas* (silos) para almacenar el maíz y otros productos de la provincia. Según los estudios arqueológicos de János Gyarmati y Carola Condarco (2014) en "Paria la Vieja", la cantidad de *collcas* edificadas en la ladera oriental de la cuenca donde estaba el tambo[5], se han identificado a 1800 estructuras, e incluso llegarían a los 2000 si se hace una limpieza general del área Ce-1, alcanzando una extensión de 90 ha y llega a los 110 ha con la periferia y zona habitacional del centro cívico religioso (Gyarmati y Condarco 2014: 25). Según la crónica de Pedro Cieza de León (1553), Paria era el Cuzco del sur, muy estimada por los Incas, había muchos depósitos, sepulturas, aposentos reales y un gran templo del Sol (Cieza [1553] 1984: 369-370).

A la llegada de los adelantados Juan de Saavedra y Diego de Almagro al "Tambo de Paria" en agosto de 1535, vieron en Paria la residencia de indios Soras y Urus; fue el punto estratégico de su expedición al sur. Diego de Almagro decide fundar la primera ciudad española en la cuenca con el mismo nombre de Paria (Medinacelli 2014: 270, 276), y diez años más tarde en "Paria la española" los sacerdotes Agustinos erigen el primer templo colonial llamado "San Idelfonso", que luego sería la Parroquia de reducción de indios de la provincia colonial de Paria.

En toda la cuenca de Paria y la franja nororiental del Lago Poopó, los nombres de los poblados son de "Sora" y "Cachi". Así tenemos el nombre de Soracachi (la capital municipal), Cachi y Cachi Cachi al lado oriental. El nominal

3 Datos del Servicio Nacional de Meteorología e Hidrología SENAMHI – Oruro, 2018.
4 Comunicación personal de Don Eliodoro Javier Aguilar, poblador de Cachi Cachi, del 08-09-2020.
5 El sitio arqueológico del "Tambo de Paria" se sitúa en "Khota chullpa", distante a unos 25 km lado noreste de la ciudad de Oruro.

Soracachi se puede interpretar como el "cerco de los Sora" y su paisaje topográfico del poblado de Soracachi se muestra así, bordeado de muchos canchones, mientras el nominal de *Cachi Cachi*, nuestro sitio de estudio, se interpreta como "la pareja dual de cercos", "los dos cercos" o "el cerco de los cercos", mismo enclave topográfico tiene esas características. El poblado urbano[6] se sitúa en medio de un anfiteatro natural de cerros sacralizados en cada uno de sus extremos que hacen de cercos naturales y a la vez combinadas con muchos canchones artificiales en sus laderas, e intersectas por tres afluentes de ríos que desembocan sus aguas al gran río de *Jach'uma*, principal río que atraviesa toda la cuenca de Paria (Fig. 3).

Yendo camino al sur está el poblado de Sora, continuando en la misma dirección al sur en la franja oriental, está el poblado de Sora Sora, un sitio arqueológico donde se ha identificado un conjunto de torres funerarios, y lo mismo en Cachi Cachi, Mojón Pampa y Vilaque. El estilo arquitectónico de estos *chullpares* es típico de las torres funerarias del Altiplano construidas de barro para el entierro de los señores principales en el periodo del Intermedio Tardío (1200-1450 d.C.). Los *chullpares* juegan con el paisaje de las montañas de la cordillera, están directamente asociados a lagunas de altura (Lima 2012: 65). En toda la cuenca de Paria, en los extremos del río *Jach'uma* y en las crestas de los cerros, existen *chullperios*; en Cachi Cachi están una pareja de *chullpares* en el sitio de *Pirna qapiña*, más arriba de Asancallani, en el lugar denominado "Pucara", está concentrada la mayor necrópolis de las torres *chullpares*.

Los estudios etnohistóricos de la región de Oruro y la cuenca de Paria muestran al grupo Uru como la más antigua de la zona altiplánica circum-lacustre (Wachtel 1988; Condarco S. 1999, 2007), cuya data de su presencia abarca desde los 8.000 hasta los 5.000 años a.C., época por la que, en el altiplano central, se dilataban, en bajo espejo lacustre, las aguas del lago Tauca (luego Minchin, ahora Poopó), cubrían una superficie de 43.000 km^2 (Bouysse-Cassagne 1988, Calizaya 1998, Condarco S. 1999). Por aquellos tiempos, los Urus pasaban sus días entre la caza, la pesca y la recolección, señoreando sobre las aguas y riberas (Condarco S. 1999: 24). Una mayor concentración de indios Urus, a la llegada de los españoles, estaban en Paria, otro grupo en las islas del Choro y la isla de Panza y en Challacollo, del cual se han llevado para las parroquias (Beyersdoff 2003: 41). Este grupo antecesor a los Soras, es posible que hayan conformado una especie de confederación étnica, siendo los "Aullagas-Uruquillas" la confederación Uru. En la visita realizada por el Virrey Toledo en 1575 al repartimiento de Paria, la población étnica estaba distribuida en tres grupos: 2.285 Soras, 4.209 Casayas y 10.840 Urus (del Río 1996: 104); así, los Urus presentan la mayor población demográfica en Paria.

Breves datos etnográficos de Cachi Cachi

La comunidad de Cachi Cachi tiene una población de 80 familias, de las cuales el 90% de su población son evangélicos pertenecientes a la iglesia Bautista y solo un 10% de su población son católicos, mismas personas son de la tercera edad, por lo que paulatinamente las costumbres ancestrales del ciclo ritual anual en Cachi Cachi se fueron perdiendo a partir de los años de 1980-1990. Para los años 2000-2005, muchos de los ritos ancestrales de Cachi Cachi fueron desapareciendo en su mayoría sustituyéndose por los preceptos evangélicos cristianos de la iglesia Bautista; y otras costumbres como la fiesta católica en devoción a la "Virgen de Guadalupe" fueron sustituidas por la realización de una feria anual productiva de la región en el pueblo Cachi Cachi. Posterior al año 2007, se ha incorporado otra actividad complementaria a la feria, como ser el primer encuentro de "Grupos autóctonos" representando a las cuatro comunidades de la central Cachi Cachi. Y para tener mayor afluencia de visitantes al poblado, el año 2015 se ha introducido el juego del *toro tinku*, una costumbre traída de las comunidades del norte Potosí.

De las diez fiestas registradas en la comunidad de Cachi Cachi, se extracta solo a cuatro fiestas rituales que tienen mayor trascendencia significativa para la cultura local; estos cuatro eventos festivo-rituales llevados a cabo durante el año, conllevan una relación estrecha y "viva" con los sitios de arte rupestre de Cachi Cachi. En ese sentido, las cuatro fiestas rituales más sobresalientes de la comunidad y que tienen cierto vínculo con los sitios de estudio a continuación se describen de manera sintética.

La primera fiesta es de los carnavales y dura una semana; comienza el lunes con el festejo a los cultivos y a las crías del ganado; los siguientes días son de los juegos rituales, comienza con la *paquma* (raptar producto agrícola o la novia); al día siguiente es fiesta de "visitas" del *llama-jukumari* (personaje oso-camélido), que visita bailando a todas las casas de la comunidad acompañado de una cuadrilla de bailarines y músicos *tarkeros*; y se cierra la fiesta de carnavales con la comensalía del *qalapari* (lagua hecha con piedra candente) y el juego del *wark'aku* (hondearse con frutos) realizadas en las casas de las autoridades y la plaza principal del pueblo. Durante toda la semana de carnavales,

6 El antiguo pueblo de Cachi Cachi se sitúa en una plataforma intermedia del cerro "Calvario". Las ruinas de esta pequeña ciudad están edificadas de piedra con techos de dos aguas de caída y se asemejan mucho a las llactas incas, puesto que sus calles son angostas a manera de callejones y las casas son vistas en una sola dirección convergiendo a una plaza, lugar donde se ha edificado la iglesia colonial de adobe. Según Eliodoro Aguilar, el pueblo actual se trasladó en 1942 por la construcción del tanque de agua en el cerro Tanqulla.

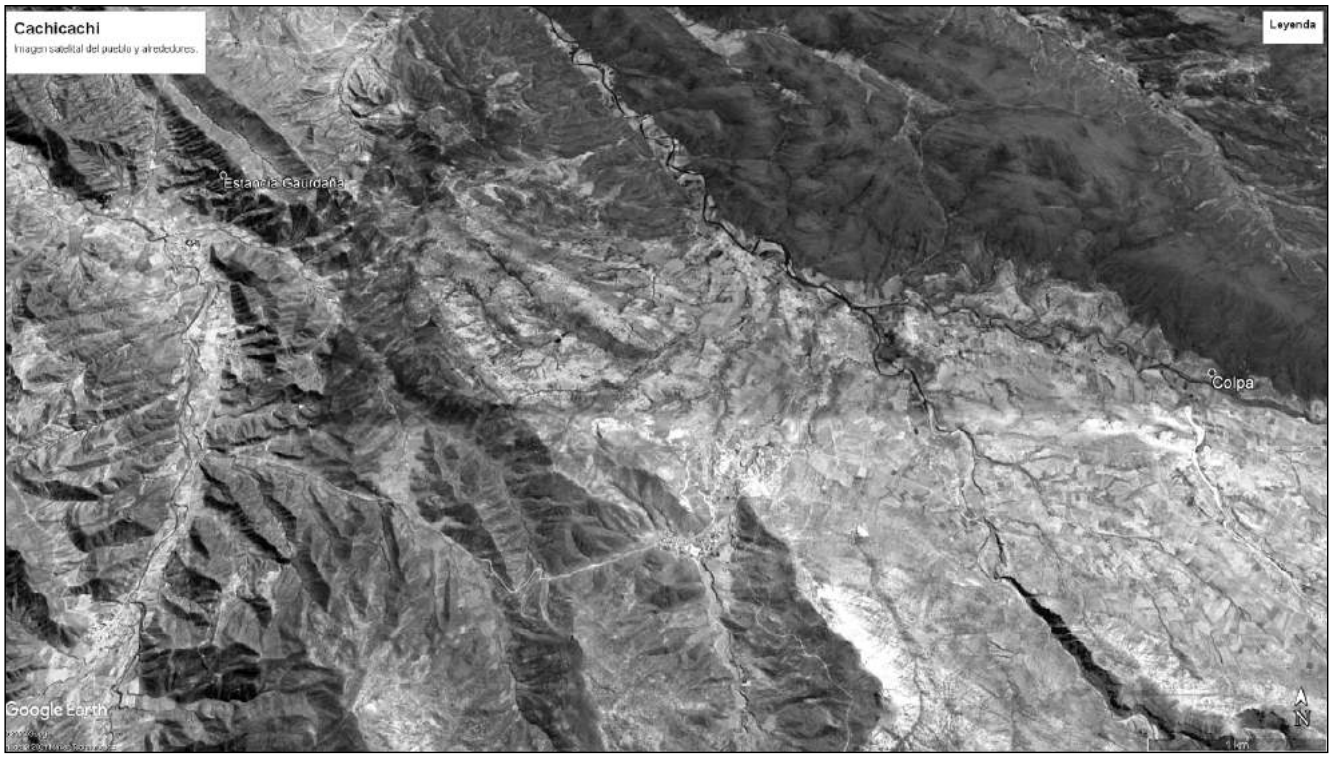


Fig. 2. Imagen satelital aerostática que muestra la ubicación de Cachi Cachi.

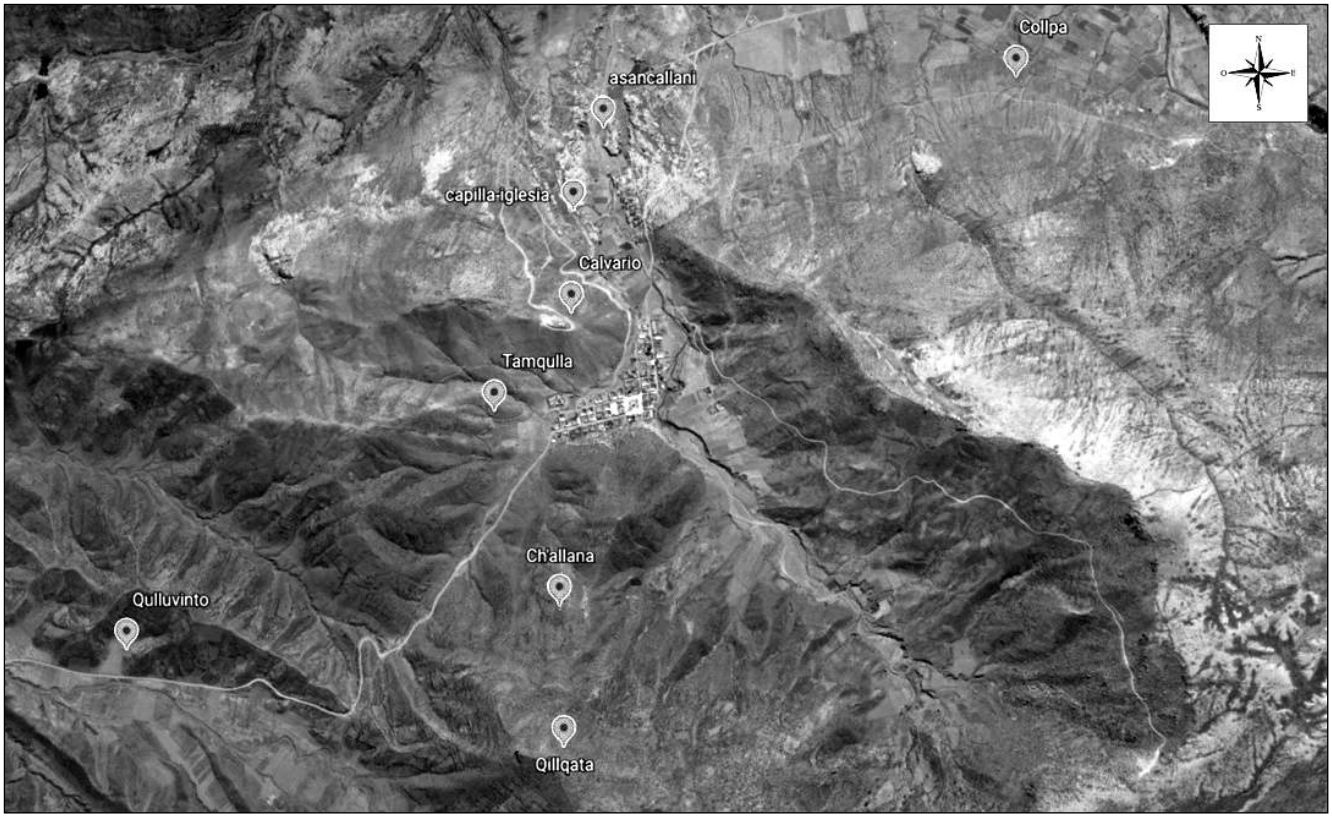


Fig. 3. Imagen aerostática del poblado de Cachi Cachi y sus principales sitios rituales.

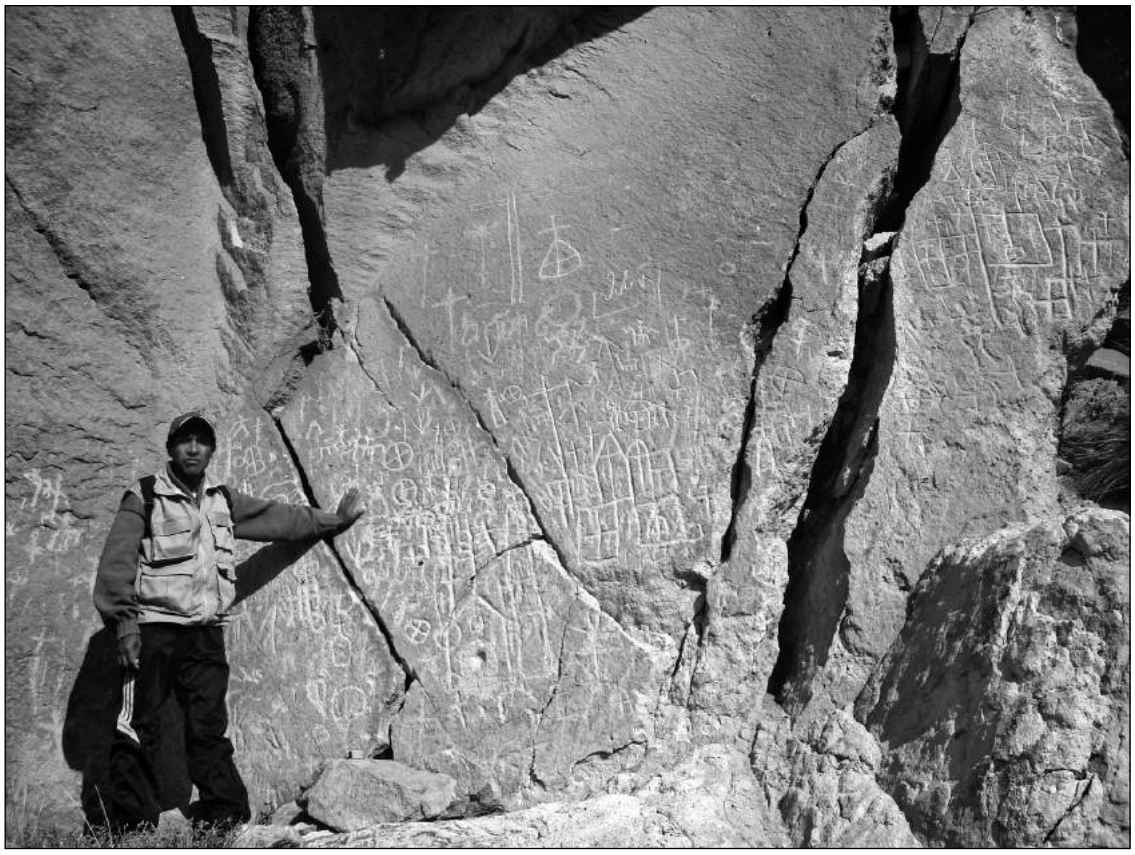


Fig. 4. Panorámica de la roca Qillqata junto al guía Eliodoro Aguilar, natural de Cachi Cachi.

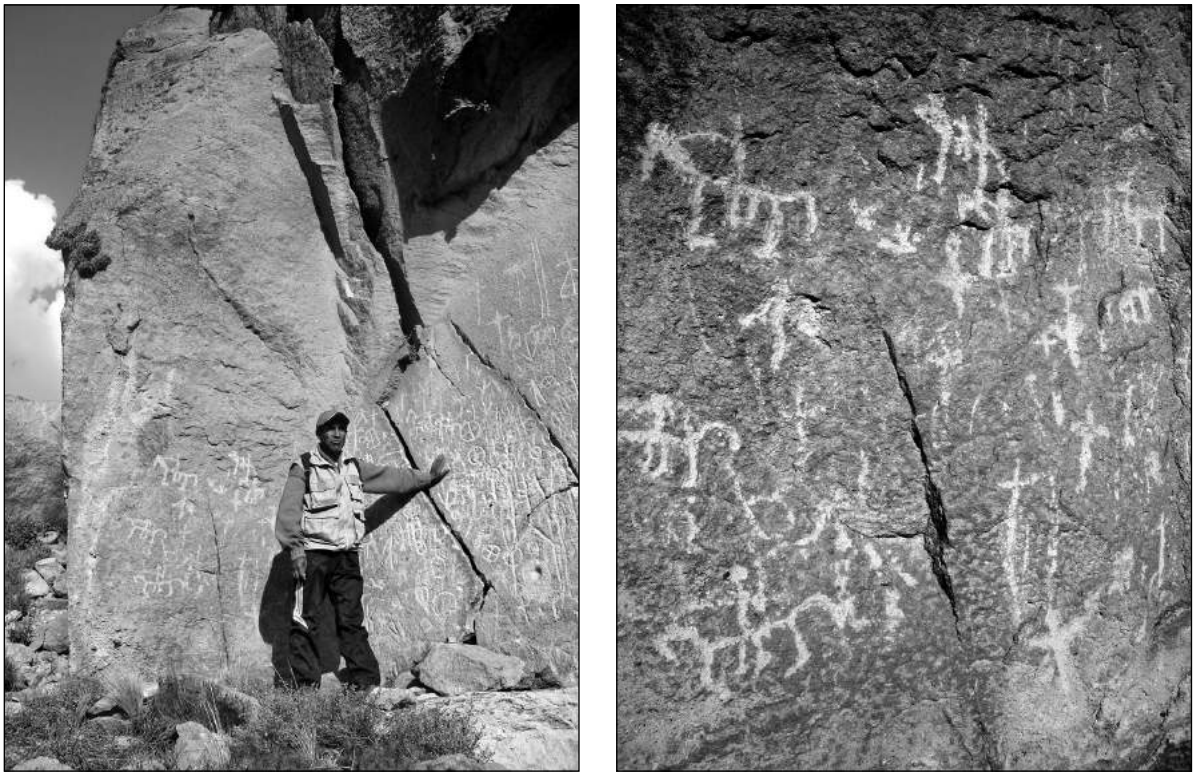


Fig. 5a,b. Qillqata. Sector izquierdo, campo 1. Imágenes de cruces, jinetes y un camélido transitando en dirección naciente.

las cuadrillas de bailarines visitan para realizar ofrendas y adornos carnavalescos a los sitios de la *Mamita awaña* y la laguna de *Asancallani*, luego suben a florecer al "altar" y "calvario" de la antigua iglesia del pueblo, al sitio de *Tamqulla* donde está el tanque de agua y la ladera del cerro *Muruqullitu*, un espacio ritual de descanso.

La segunda fiesta es en devoción a la "Virgen de Guadalupe", es la principal fiesta de Cachi Cachi, celebrada el 8 de septiembre. En este día se realizan romerías y procesión de la Virgen a la laguna *Asancallani* y al sitio rupestre de la "*Mamita awaña*", lugar donde se hace el ritual de la *samaña* (descanso) de la Virgen. En el sitio, el sacerdote indígena que oficia el ritual, hace el sacrificio de una llama blanca y esparce el sitio con la *wilara* (la sangre del sacrificio), luego *sahuman* con romero e incienso todo el espacio de la plataforma de las cúpulas, la pendiente del salar y la dirección de la laguna; posteriormente se *ch'alla* (libación) con mucho aguardiente el recinto de la *Mamita awaña* y se masca coca en tres rondas consecutivas. Durante este proceso, se enciende una pequeña fogata para ofrendar "la mesa ritual" en donde la colocan el corazón del camélido sacrificado. Concluido el acto ritual de la *samaña*, se continúa con el peregrinaje de la comitiva hasta otra capilla situado en Collpa. La fiesta de Guadalupe concluye con la visita a la cima del cerro Calvario donde se celebra la *utawa*, la fiesta de miniaturas y de las súplicas a la Virgen.

La tercera fiesta del pueblo es la fiesta de Todos Santos, realizado desde el 31 de octubre al 2 de noviembre. Durante estos días se resalta el juego de *chunkana awicha*[7], consistente en lanzar un dado lítico de forma pirámide trunca del tamaño de 26 cm de alto, misma que lleva en el techo superior corto inscripciones incisas y pintadas de color amarillento, dos círculos concéntricos que simbolizan los "ojos" y una cruz al medio que es la "boca", señal por donde se manifiesta el espíritu cuando cae de ese lado. A la conclusión de la fiesta, el 'dado' *chunkana* es llevado en procesión ritual fuera de la casa y dejado a un lugar de *aya samaña* (el descanso y la despedida del difunto) en *Muruqullitu* o en *Qullu wintu*, la frontera territorial de la comunidad de Cachi Cachi con Mojón Pampa. El dado de la *chunkana awicha* es ídem en su forma a la que describen en sus estudios Margarita Gentile (1998, 2008) sobre el dado *pichca* o Frank Salomón (2002) que analiza el oráculo en un tiempo ritual de renovación del ciclo agrícola y político en Huarochirí.

La cuarta fiesta comunal de Cachi Cachi es el ritual del "cambio de aguas" para el llamado de la lluvia, ceremonia consistente en hacer ayunos por tres días, y al cuarto día, en la Capilla iglesia del antiguo pueblo, se hace la ceremonia de *Virjin wajt'ay* (el llamado a la Virgen) ofrendando sacrificios de una llama o cordero blanco a la Virgen; luego en el "altar" del frontis de esta iglesia se hacen las 12 estaciones (plegarias de oración) de recorrido a rodillas dando vueltas al altar, y lo mismo en la cruz del cerro del Calvario. Al día siguiente, la comitiva ceremonial del "cambio de aguas" se dirige a la laguna de *Asancallani* para sacar agua en un bidón y la lleva hasta *Japo*, lugar donde está otra laguna en una colina elevada; en el lugar, mediante conjuros de invocación, vierten las aguas y la mezclan. Para el momento crucial del ritual llevan a una muchacha joven (cholita virgen), ella es la que carga el bidón de agua en un aguayo rojo, y ella es la encargada de invocar mezclando las aguas; según la creencia local, de ella las aguas se enamoran, y por su contacto puro e inmaculado se produce la lluvia.

El sitio de la roca *Qillqata*

La *Qillqata*[8] es una gran roca farallón que se encuentra a una altura 4.144 m en la cima del cerro mayor de Cachi Cachi. Es de piedra arenisca y de coloración roja blanquecina, mide 9 m de alto y está alineada a otras rocas del mismo volumen formando una especie de torreón inclinado, ya que encima de estos bloques unidos se han edificado unos pequeños muros a manera de una *pukara.* En el corte plano vertical vista al norte están los petroglifos.

Entre los motivos grabados observamos figuras de camélidos y caballos, jinetes y personas, cruces con su peana o pedestales y trazos geométricos escalonados, círculos con cruces e intersección de líneas verticales y horizontales. Estos grabados incisos en la roca *Qillqata* tienen rasgos de estar sobrepuestas sobre otros motivos anteriores, a la primera fase parecen pertenecer las figuras del sector a la izquierda, algunas cruces simples y círculos. Por otro lado, existe una pintura de un camélido (ver abajo).

La roca *Qillqata* presenta un enorme deterioro geológico, tanto en el lado izquierdo y el lado derecho del panel principal. Se fue agrietando en cuatro fisuras en sentidos diagonales convergentes a su base formando una especie de "V", siendo que el lado izquierdo del panel es el más afectado, ya que este extremo del panel llegó a desprenderse de la roca madre formando una enorme grieta y desapareciendo para siempre los elementos grabados de este lado por estar desprendidas las capas superiores (Fig. 4). Este panel principal de los grabados mide 4,6 m de alto y llega a los 5,7 m al lado derecho por 6,3 m de ancho. En

7 El nombre de *chunkana awicha* es quechua y aymara y se traduce como "la suerte del espíritu ancestral". Este antiguo dado de juego funerario es usado para comunicarse con los muertos durante la fiesta de difuntos y en los ritos mortuorios.

8 Es vocablo aymara que se traduce como "la escritura" o "por la escritura".

medio de las rajaduras y grietas de la roca, los motivos están distribuidos en seis campos:

1- En el lado izquierdo se observan cinco jinetes en marcha a la dirección al sol naciente (Fig. 5a.b).

2- El segundo campo es del dorso a la plana que da a la primera fisura. Están grabadas varias cruces latinas en forma descendente, un gran círculo concéntrico radiado y varias personas. Más abajo están varias cruces con su peana, y en la base están unos tres trazos ovoideos partidas por la mitad, siendo que uno de ellos lleva líneas radiadas. Además, a la izquierda se nota una pequeña iglesia. (Fig. 6)

3- En el tercer campo, desde la primera a la segunda fisura, sobresalen unas flechas direccionales para abajo, a su lado izquierdo tres círculos con cruz al medio en sentido vertical, a su lado dos jinetes con personas dirigiéndose a una cruz. En la parte intermedia al lado derecho se nota una cruz bordeada con círculo y abajo una iglesia rodeada de varias cruces. Más abajo no son visibles los grabados por el desgaste de la roca, solo se notan líneas verticales y horizontales; pero sí es muy visible en la base de este campo el diseño arquitectónico de una iglesia con su portón y una gran torre campanario de cuatro pisos seguido de cuatro cruces y un círculo con cruz al medio. (Fig. 7)

4- En el cuarto campo (Fig. 7), que se ubica entre la segunda y la tercera fisura y forma un cono, sobresalen a la parte superior una gran cruz cristiana de doble línea, a sus costados están unas cruces pequeñas. A su derecha está una cruz con su peana de triángulo con cruz al medio y a su izquierda una cruz radiada con su pedestal seguida de otros dos cruces. En la base de las cruces el grabado parece registrar el año de "1621" y direcciona el grabado a una "firma" (¿del escribano?) seguida de tres cruces pequeñas (Fig. 8a). Más abajo están cuatro jinetes y tres camélidos yendo a la misma dirección, la figura de una persona en pie disparando un arcabuz, a su frente otra persona con sus brazos abiertos haciendo ademanes de invocación junto a un círculo con su cruz al medio. Encima de este motivo hay una flecha direccional para abajo y en el lado de los jinetes otra flecha direccional para arriba. Más abajo, casi llegando a la base, hay otra gran cruz de una sola línea acompañado de dos cruces pequeñas, y en su base inferior varios diseños geométricos de cuadrados, rectángulos y pentágonos, todas intersectas con cruces, parecen representar una iglesia o recintos habitacionales; y en su base de este grabado está fragmentado la roca y solo en la base final del campo se observa una pequeña cruz radiada.

   Por otro lado, en la parte superior de este campo, encima de la supuesta firma del escribano, aparece la figura de una llama, al parecer pintada de color blanco, aunque por la coloración roja de la roca parece tener una tonalidad rojiza (Fig. 8b).

5- El quinto campo de la fisura a la gran rajadura es muy angosto. Se notan pequeñas cruces, un círculo con su cruz al medio, líneas abstractas y una cruz con su peana. (Fig. 9)

6- Finalmente, en el sexto campo (Fig. 9) existen trazos de líneas escalonadas, intersectas formando cruces, cuadrados, rectángulos y círculos. Sobresale un grabado de una copa con sus asas verticales (Fig. 10), aunque también se visibiliza figuras humanas y pequeñas cruces con su peana. Este campo es el más deteriorado por la grieta y está a punto de colapsar.

Otro panel de la roca se encuentra en una abertura estrecha en el flanco occidental del farallón, es muy corta y a la vez están muy deterioradas sus inscripciones. Solo se visibiliza la figura de un cánido dirigiéndose a una gran cruz, y a al lado de la cruz sobresalen unas letras alfabéticas que dicen: "EPIFANIO AEL CU…". (Fig. 11). Este panel es pequeño, pero se encuentra en un lugar de abertura de difícil acceso situado a una altura de 6 m, por lo que tuvo que escalarse dificultosamente el farallón. En el descenso por el lado oriental, existe otro panel corto donde está grabado la figura grande de un caballo con su jinete, figura que mide 25 cm de alto por 33 cm de largo; este motivo va dirigiéndose hacia el conjunto de jinetes del lado izquierdo del panel principal (Fig. 12).

En resumen, constatamos el siguiente repertorio de motivos grabados en el sitio: cruces simples, cruces con base (de círculo o de rectángulo, o base triangular), círculos simples o con líneas anexas, círculos con cruz adentro (un elemento que aparece por lo menos siete veces), figuras de camélidos, figuras antropomorfas, jinetes, la representación de iglesias con sus torres campanarios, la figura de un vaso, líneas "tridigiformes", líneas verticales paralelas, especie de flechas, letras. Una cruz muestra en su parte superior un círculo cruzado por líneas (Fig. 8a).

La profundidad de las líneas grabadas es muy diversa, así como su ancho. Algunas líneas, por ejemplo las flechas, son incisiones superficiales. Notamos la superposición de cruces incisas sobre motivos andinos anteriores.

Por otro lado, es evidente la diferencia estilística entre los jinetes del campo 1 (Fig. 5b) y el jinete grande en el flanco oriental de la roca (Fig. 12), que debe ser más reciente, tal vez ya del período de la República.

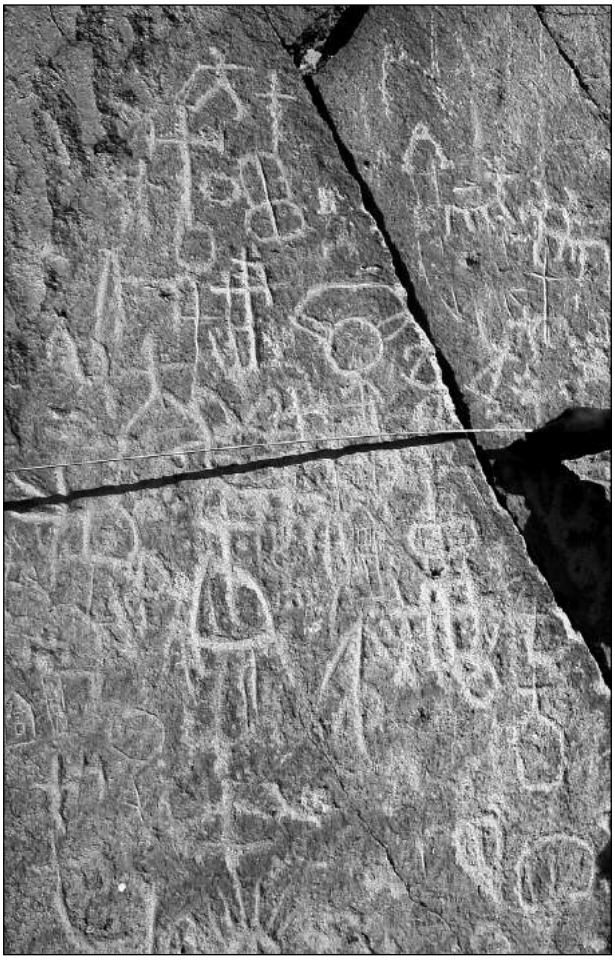


Fig. 6. Qillqata, campo 2.

Fig. 7. Qillqata, sector central, campos 3-4.

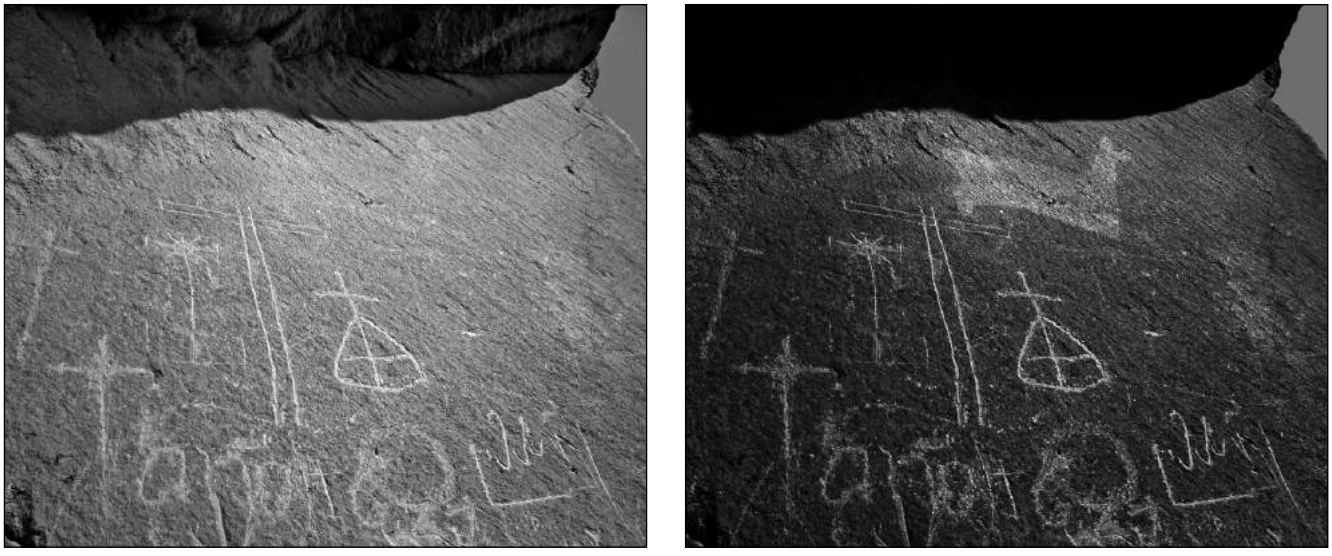


Fig. 8: a. Quillqata, campo 4, parte superior que presenta varias cruces y la firma de un posible escribano. b. La misma foto con el mejoramiento DStretch destacándose una pintura de un camélido.

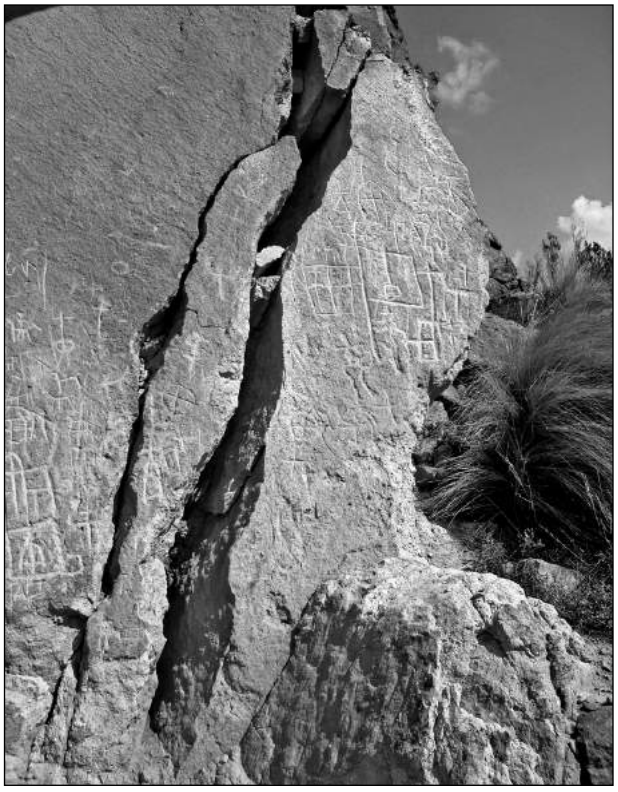


Fig. 9. Qillqata, sector a la derecha, campos 5-6.

Fig. 10. Qillqata, sector a la derecha, campo 6, detalle: cruces y representación de un vaso.

Fig. 11. Inscripción de cruces y el nombre "Epifanio". Flanco occidental de la roca Qillqata.

Fig. 12. Imagen aislada de un jinete montado en caballo. Flanco oriental de la roca Qillqata.

Fig. 13. La "roca de las cúpulas" situada en la colina intermedia del cerro Qillqata.

Fig. 14. El espacio ceremonial de la roca con perforaciones llamada "Mamita awaña".

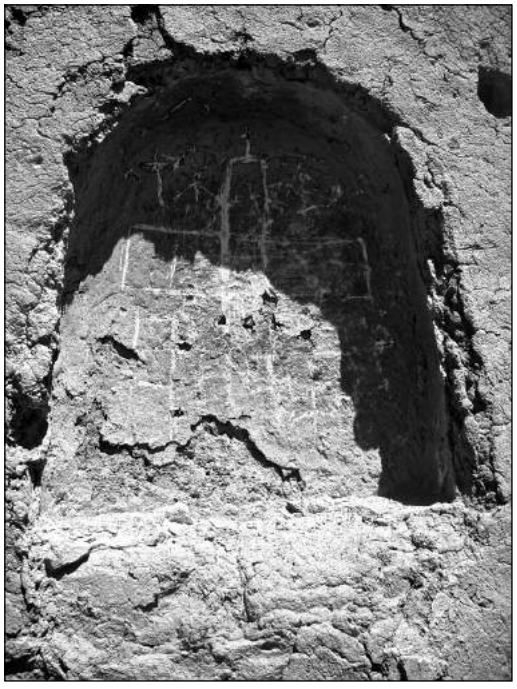


Fig. 15: a. Entrada de la antigua iglesia de Cachi Cachi
b. Los grabados incisos de cruces y rectángulos en la hornacina altar de la iglesia.

La roca de las cúpulas

La "roca de las cúpulas" es un afloramiento rocoso que emerge del subsuelo perfilando el horizonte del cerro mayor de *Qillqata*; esta roca del tipo granito está ubicada en una pequeña plataforma terrestre del tipo anden en la colina intermedia del cerro mayor, lado occidental, distante a unos 10 m con referencia a la roca de los petroglifos. Mide 1,30 m de alto por 2 m de ancho. Es en su cara oriental, direccionado al sitio anterior, donde se han horadado unos 25 sócalos circulares simétricamente tallados en bajo relieve en un diámetro de 10 cm cada una, distribuidos en sentidos diagonales convergentes, y sobre los bordes de estos hoyos circulares conocidos como "cúpulas" atraviesan unos trazos de líneas de color blanco en sentidos verticales. La posición de estas cúpulas en la roca es en sentido vertical, a excepción de dos que son horizontales ubicados en la parte cúspide de la roca. (Fig. 13)

El sitio de la *Mamita awaña*

El sitio de la *Mamita awaña* se encuentra en *Asancallani*, distante a 1 km del pueblo de Cachi Cachi, lado norte camino a Collpa. Se trata de una plataforma de roca maciza de una altura de 4 m y en su cima alberga un recinto plato de 6 m^2, donde se han horadado en uno de los extremos rocosos de su parapeto murario cinco perforaciones biformes simétricamente distribuidas en forma horizontal cubriendo todo el extremo sur de la plataforma. Cada perforación biforme tiene una abertura de unos 7 cm de diámetro, dista de unos 5 cm entre uno y otro orificio, y en cada extremo de los orificios biformes se ubican otros dos sócalos del mismo volumen sin perforar (Fig. 14).

Según testimonios de sus pobladoras, este sitio fue considerado espacio sagrado y milagro de la Virgen Guadalupe por haber amansado o domesticado las aguas violentas de la laguna *Asancallani*. Este recinto es considerado el "sitio del telar de la Virgen" y por eso se llama *Mamita awaña*. Es a este recinto sagrado, durante la festividad de la Virgen de Guadalupe y durante todo el mes de septiembre, las mujeres adultas solían llevar a sus hijas adolescentes para iniciarlas en el arte del textil. Según testimonio de Doña Faustina Bélzu, pobladora de Mojón Pampa, las muchachas en edad pueril eran llevadas a este sitio para el rito de iniciación en el arte del tejido y que la Virgen Guadalupe les otorgue la bendición en el sagrado oficio en tejer aguayos, mantos, ponchos, fajas, etc.; una joven no podía tener novio y casarse sin antes haber tejido un textil ceremonial (de *inkuña*, *lliclla*, *ch'uspa*) en el recinto de la *Mamita awaña*.[9]

El ritual de iniciación de las jóvenes en el arte del textil en el recinto consistía en la participación de dos o más mujeres incluidas la muchacha iniciada. Primeramente, solía entregarse una "mesa blanca" a la base del peñón sagrado donde está el primer salar anexado a la roca, luego subir a la plataforma del recinto donde están los orificios para hacer la rogativa de súplicas a la virgen con "doce estaciones", luego ofrendar una *wilara* (sacrificio con sangre de llama) al recinto, los orificios y los ovillos para al telar; continuamente hacer la *ch'alla* (brindis ritual de libación) con chicha y alcohol a las *awañas*. Esta ceremonia ritual es dirigida por la *Mamaku* (abuela) colaborada con otras mujeres (la madre, hermanas o tías), y generalmente solía realizarse por las noches, a la claridad de la luna. A los orificios donde se atravesaban los ovillos de lana, sujetos en cada una varias varas telares que eran usadas para el tramado, y con otra vara telar ajustada con sogas a la cintura de la tejedora, se hacía la urdiembre del textil con los golpes continuos de la *wich'uña* (urdidor óseo) hasta concluirla el textil. Se dice que los golpes de las tejedoras eran escuchados a lejanas distancias de *Asancallani* durante todo el mes.

La hornacina de la Capilla

El antiguo pueblo abandonado de Cachi Cachi, situado en la colina intermedia del cerro Calvario, actualmente se encuentra abandonado desde hace 80 años. En su plaza se encuentran los restos de la iglesia, construida de adobe.

El muro "altar" de la antigua iglesia de Cachi Cachi presenta grabados incisos en la hornacina semicircular a una altura de 62 cm de alto. Se trata de figuras abstractas de cruces e intersecciones de líneas perpendiculares, siendo el diseño más sobresaliente de los grabados una "cruz cristiana" con su "peana"; ocupa todo el campo central de la hornacina, ha sido graficado con líneas incisas rectangulares de manera entrecortada. A los costados de su base inferior se ubican otras dos cruces pequeñas de forma cuadrangular con el mismo tipo de trazos rectangulares. En la parte superior izquierda de la cruz central, se puede identificar otras tres cruces pequeñas con trazos de una sola línea. En el lado superior derecho los trazos son poco claros, podrían representar personas o animales en tránsito. El mismo motivo de figuras abstractas se observa en la parte inferior derecha por debajo de la cruz mayor. (Fig. 15a,b)

Conclusiones y reflexiones

En este estudio preliminar se han presentado tres sitios de arte rupestre, además los grabados en la iglesia

9 Según testimonios de la Señora Faustina Nina, su abuela había tejido en el recinto de la Mamita awaña una *inkuña* (pequeño *aguayo*) con muchos motivos icónicos de admiración para todos. En la comunidad, muchos de estos tejidos ceremoniales hechos en el recinto sagrado fueron vendidos a un coleccionista anticuario a finales de 1990, y lastimosamente los pobladores ya no continuaron esta tradición.

del antiguo pueblo Cachi Cachi. Estos cuatro lugares se relacionan claramente con creencias religiosas y ritualidad. El carácter sagrado de la roca *Qillqata* se manifiesta por la representación de cruces e iglesias, mientras otras figuras como camélidos y jinetes pueden referirse a aspectos cotidianos de los habitantes de la zona, o, como también nos indican elementos de "alteridad" del encuentro cultural histórica en la Colonia[10]. La roca de las cúpulas presenta un fenómeno difundido en numerosos sitios de Bolivia (Methfessel 1998, Querejazu Lewis 1998; Cruz 2015: Figs. 5-6, Fig. 14), que se manifestó en tiempos prehispánicos, en el caso de la región del Lago Titicaca ya desde el Formativo (Strecker 2016: 30, 33, 35).

El arte rupestre colonial de *Qillqata* tiene características similares con otros sitios en el altiplano boliviano, donde constatamos también la representación de cruces, camélidos, jinetes o iglesias. Dentro del departamento de Oruro, son notables los petroglifos de Tholapalca (Tola Palca, ver Querejazu Lewis 1992: 15-18, Fig. 7-13) y los dibujos de Q'urini (Arenas et al. 2015); en el Depto. de Potosí un alero con cruces coloniales en la región de Betanzos (Cruz 2006: 43, Fig. 6), además los grabados "ex votos" de cruces y letras en rocas cerca del santuario de Manquiri (Cruz 2006: 44, Fig. 12); en el Depto. de Cochabamba el sitio Vila Caima (Querejazu Lewis 1992: 13); en la región del Lago Titicaca por ejemplo los sitios Chirapaca (Taboada 1992), Cerro Chiarake (Strecker 1992: 83-84, 89-94) y Kopakati (Strecker y Hostnig 2016: 241). Considerando solamente las figuras esquemáticas de jinetes y representaciones antropomorfas en los grabados de la roca *Qillqata* encontramos gran parecido con los petroglifos de Vila Caima y Tholapalca; mientras la forma del équido es fácilmente reconocible, la figura del hombre se reduce a pocas líneas y no se han representado detalles de la cabeza.

Constatamos que el arte rupestre colonial existe tanto en forma de grabados como de pinturas, ambas compartan un repertorio que en la región del Lago Titicaca consta de camélidos, que presentan la continuidad de las tradiciones prehispánicas durante la Colonia y República, otras representaciones zoomorfas, serpientes y líneas ondulantes, figuras fitomorfas, figuras antropomorfas, cruces, iglesias y elementos "abstractos" (Strecker y Hostnig 2016: 246-247); sin embargo, estos últimos pueden representar objetos o símbolos específicos (ibid.: 250). En el sitio *Qillqata* tenemos un repertorio con algunos elementos comunes del arte rupestre colonial, pero también elementos pocos frecuentes como la representación de un vaso (Fig. 10).

El registro etnográfico nos ha permitido de gran manera reflexionar y comprender la continuidad cultural y simbólica de este tipo de espacios con arte rupestre, en donde aún es perceptible la expresión del ritual de sus habitantes; la sacralidad espacial de los sitios vislumbra muchos elementos prehispánicos.

Para cierre de este estudio preliminar, debo enfatizar que, durante el proceso de exploración y registro de los sitios de arte rupestre de Cachi Cachi, surgieron algunas interrogantes, por ejemplo: ¿Cómo se expresan los cuatro sitios presentados en las creencias religiosas de los habitantes de Cachi Cachi?, ¿Qué actividades religiosas y otras se realizaron en los sitios?, ¿Cuándo empezó la ritualidad del sitio de la *Mamita awaña*? Estas interrogantes han hecho que se realice un registro etnográfico sincrónico y diacrónico de la comunidad, lo que ha permitido acercarnos un poco más a lo que fue la vida cotidiana de sus pobladores y su vínculo cultural y expresión religiosa con estos sitios monumentales de arte rupestre. Este estudio preliminar es una respuesta aproximada a estas y otras preguntas; sin embargo, la investigación antropológica en el marco de la arqueología y la etnografía regional debe continuarse en el futuro.

Agradecimientos

El presente estudio preliminar fue realizado gracias al apoyo de la SIARB, guías de enlace al sitio y pobladores de la comunidad de Cachi Cachi. En ese entendido, agradezco a Matthias Strecker, por su permanente apoyo logístico en las dos misiones de exploración al sitio y su gentil colaboración en la revisión y evaluación de los primeros escritos del estudio. Del mismo modo quisiera agradecer al Freddy Taboada por su trabajo en laboratorio de análisis fotográfico (en DStretch), donde se ha identificado el motivo de una llama blanca pintada en la parte superior del panel principal de la roca *Qillqata*. También deseo agradecer a Pilar Lima por sus comentarios y sugerencias de precisar datos etnohistóricos y arqueológicos al contexto de estudio; a Claudia Rivera y Carola Condarco, por facilitar información bibliográfica de la cuenca de Paria. Asimismo, agradezco a Isabel Adrián, por hacer el contacto con el señor Eliodoro Javier Aguilar, poblador de Cachi Cachi; persona que fue el guía para el ingreso a los sitios de arte rupestre y se constituyó en uno de los informantes claves de la comunidad. Igualmente agradezco a su esposa, la señora Faustina Bélzu, y a sus hijas(os), por brindarme hospedaje en su casa de Cachi Cachi durante los registros de campo. Un agradecimiento especial para Don David Bélzu Mamani, poblador longevo de 79

10 Según Dn Eliodoro Javier Aguilar, sus abuelos le habían contado acerca de los motivos de "jinetes" y "personas" de los grabados de Qillqata; las figuras de personas con armas de fuego significan los abusos y saqueos de los españoles durante la colonia en toda la zona. La figura sobresaliente del "jinete mayor" representa al hacendado del lugar. Cachi Cachi era la hacienda de propiedad de Donato Vázquez hasta posteriores a 1953, con la Reforma Agraria se hizo la expropiación.

años de edad, por su paciencia y por proporcionarme una abultada información oral de las costumbres y rituales que ya no se practican en Cachi Cachi. Finalmente agradezco a David E. Trigo y Rubén Mamani, por colaborar con material bibliográfico y los comentarios valorativos de los sitios.

Bibliografía

Arenas, Marco Antonio, Pilar Lima, Constanza Tocornal y
2015 Luisa Alvarado
El arte rupestre de Q'urini, Oruro - Bolivia. Estudio preliminar. En: Boletín Nº 29: 28-50. SIARB, La Paz.

Beyersdoff, Margot
2003 Historia y drama ritual en los andes bolivianos. Plural Editores, La Paz.

Bouysse-Cassagne, Thérèse
1988 Lluvias y cenizas. Dos Pachacuti en la historia. Hisbol, La Paz.

Calizaya, Zenobio
1998 Vida y milagros de la Villa San Felipe de Austria. (Primer premio nacional ensayo histórico antropológico). Editorial Beck Producciones, La Paz.

Cieza de León, Pedro
[1553] 1984 La Crónica del Perú (edición, introducción y notas de Manuel Ballesteros Gaibrois). Historia 16, Madrid.

Condarco Santillán, Carlos
1999 La serranía sagrada de los Urus. (Ensayo antropológico). Latinas editores, Oruro.

2007 Uru-Uru: espacio y tiempo sagrados, Latinas editores, Oruro.

Cruz, Pablo
2006 Mundos permeables y espacios en el paisaje de Potosí. En: Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, Vol. 11, Nº 2: 35-50. Santiago.

2015 Tatala Purita o el influjo del rayo. Arte rupestre anicónico en las altas tierras surandinas (Potosí, Bolivia). En: Boletín Nº 29: 51-70. SIARB, La Paz.

del Río, Mercedes
1996 Relaciones interétnicas y control de recursos entre los aymaras del macizo de Charcas. Los Soras del repartimiento de Paria: estrategias de acceso a tierras, siglos XVI-XVII. Tesis de Doctorado en Antropología de la Universidad de Buenos Aires.

2005 Etnicidad, territorialidad y colonialismo en los andes: Tradición y cambio entre los Soras de los siglos XVI y XVII. Colección cuarto centenario de la fundación de Oruro). Instituto de Estudios Bolivianos – IEB / IFEA / ASDI, La Paz.

Gentile, Margarita
1998 La pichca; oráculo y juego de fortuna (su persistencia en el espacio y tiempo andinos). En: Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos – IFEA, N° 27: 75-131. Lima.

Gyarmati, János y Carola Condarco
2014 Las ocupaciones prehispánicas tardías y el centro administrativo inkaiko en la cuenca de Paria, altiplano de Oruro. En: Ocupación Inka y dinámicas regionales en los Andes (siglos XV-XVI) (C. Rivera Casanovas, ed.): 11-44. Plural Editores / IFEA, La Paz.

Lima Torrez, Pilar
2012 Caranguillas: ¿La capital pre-inka de los Carangas? Re-estructuración de la perspectiva territorial a partir de la presencia de los Inkas. En: Turco Marka. Hombres, dioses y paisaje en la historia de un pueblo orureño (X. Medinacelli, coord.): 49-73. Instituto de Estudios Bolivianos / Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, La Paz.

Medinacelli, Ximena
2014 Los Inkas y las naciones del Collasuyo frente a la invasión española. En: Ocupación Inka y dinámicas regionales en los Andes (siglos XV-XVI) (C. Rivera Casanovas, ed.): 269-288. Plural Editores / IFEA, La Paz.

Methfessel, Carlos y Lilo Methfessel
1998 Cúpulas en rocas de Tarija y regiones vecinas. Primera aproximación. En: Boletín Nº 12: 36-47. SIARB, La Paz.

Pärssinen, Martti
2003 Tawantinsuyu. El estado inca y su organización política. Instituto Francés de Estudios Andinos y Pontifica Universidad Católica del Perú, Lima.

PTDI-Soracachi
2020 Plan Territorial de Desarrollo Integral del Gobierno Autónomo Municipal de Paria-Soracachi, Oruro.

Platt, Tristán
1988 El pensamiento político Aymara. En: Raíces de América: El mundo Aymara (Xabier Albó, coord.): 365-450. Alianza Editorial, Madrid.

Querejazu Lewis, Roy (ed.)
1992 Arte rupestre colonial y republicano de Bolivia y países vecinos. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano N° 3. SIARB, La Paz.

Querejazu Lewis, Roy
1998 Tradiciones de cúpulas en el departamento de Cochabamba. En: Boletín Nº 12: 48-58. SIARB, La Paz.

Salomón, Frank
2002 "Huaya-huayra pichcamanta": Augurio, risa y regeneración en la política tradicional (Pacota, Huarochirí). En: Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos – IFEA, N° 31: 1-22. Lima.

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

2016 Introducción. En: Arte Rupestre de la Región del Lago Titicaca (Perú y Bolivia) (M. Strecker, ed.): 9-49. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano N° 8. SIARB, La Paz.

Strecker, Matthias y Rainer Hostnig
2016 Nuevas consideraciones sobre el arte rupestre colonial y republicano de la región del Lago Titicaca. En: Arte Rupestre de la Región del Lago Titicaca (Perú y Bolivia) (M. Strecker, ed.): 240-266, 352-355. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano N° 8. SIARB, La Paz.

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

Wachtel, Nathan
1988 Los hombres de agua. En: Revista Apud, N° 1/2: 217-254. Museo de Etnografía y Folklore, La Paz.

Boletín SIARB, No. 35: págs. 63-86, julio 2021. ISSN 1017-4346

Rainer Hostnig
Cusco, Perú

Los camélidos de Huayllay, Pasco: tradición rupestre de tamaño monumental

Camelids of Huayllay, Pasco: Rock art tradition of monumental size

Recibido: 19 de febrero, 2021 – Aceptado: 4 de marzo, 2021

Resumen

El Santuario Nacional Huayllay en el departamento de Pasco, conocido por su extenso bosque de rocas de formas peculiares, posee cerca de un centenar de sitios con pinturas rupestres. En las investigaciones precursoras fueron identificadas representaciones pertenecientes a diferentes estilos y épocas, desde el Precerámico hasta la época prehispánica tardía. Un rasgo particular del arte rupestre temprano de Huayllay es la frecuencia alta de figuras de camélidos silvestres de grandes dimensiones. La mayor llega a medir cerca de 2,8 m de largo. Se trata de figuras con distintos grados de naturalismo, estilización y esquematismo. Tienen en común la escasa o nula animación, el no integrar escenas de la caza y de estar en ocasiones asociadas a representaciones antropomorfas de tamaño desproporcionalmente pequeño. Las superposiciones revelan un uso repetido de algunos sitios para la adición de nuevas figuras durante el Arcaico y un cambio temático y estilístico drástico hacia finales del Arcaico o comienzos del Formativo. Por la gran concentración de figuras de camélidos grandes en el área, el autor asume que es en Huayllay donde comenzó a gestarse esta tradición rupestre que irradió principalmente en dirección sur y fue asimilada paulatinamente por grupos humanos asentados en las punas de Huancavelica, Ayacucho y Apurímac. En cuanto a la función de estas imágenes monumentales, el autor supone que pueden haber desempeñado un papel simbólico en ritos votivos a favor de la fecundidad de estos animales, indispensables para la subsistencia de los grupos humanos que ocupaban el área altoandina de estas regiones.

Palabras claves: Huayllay, Pasco, Perú, pinturas rupestres, figuras de camélidos, Arcaico

Abstract[1]

The Huayllay National Sanctuary in Pasco department, Peru, is known for its large concentration of peculiar rock formations; it has nearly one hundred sites with rock paintings. In preliminary research, representations were ascribed to different styles and periods, from Preceramic till the late Pre-Hispanic period. Special features of early rock art in Huayllay are the frequent representations of large size wild camelids, the largest measuring approximately 2.8 m. They present different degrees of naturalism, stylization or schematic representation. Pictured with little or no movement at all, they are not integrated into hunting scenes and only occasionally associated to very small anthropomorphic figures. Overpainting reveals the continued use of some sites as new figures were added during the Archaic period. A drastic thematic and stylistic change occurred at the end of the Archaic period and beginning of the Early Horizon. Considering the concentration of large camelid figures in this area, the author assumes that this tradition started in Huayllay and then spread south and was gradually adopted by human groups in the highlands of Huancavelica, Ayacucho and Apurímac. With regard to the function of these monumental images, the author supposes that they may have played a symbolic role in rites related to the fertility of the animals in order to ensure the survival of human groups that lived in the Andean highlands of Central and South Central Peru.

Key words: *Huayllay, Pasco, Peru, rock paintings, camelid figures, Archaic*

1 Texto del autor revisado por Lesley Haslam.

Introducción

Un bosque de rocas de varios miles de hectáreas en la provincia pasqueña de Huayllay alberga uno de los repositorios rupestres más importantes de la sierra central del Perú. Los cerca de cien sitios con pinturas rupestres registrados hasta la fecha son el legado cultural de una secuencia larga de grupos humanos que aprovecharon los recursos naturales de la zona para la provisión de alimentos a través de actividades cinegéticas primero y posteriormente para la producción de camélidos domesticados y tubérculos de altura. A partir de la Colonia, la actividad minera comenzó a desplazar en importancia la actividad ganadera y agrícola. Durante todas estas etapas de la ocupación del área, varias generaciones de pintores plasmaron sus obras pictóricas en las paredes rocosas del extenso laberinto de rocas que caracteriza la geomorfología de la zona de estudio.

Debido a la peculiaridad de las formas de las rocas como producto de la erosión, un espacio de 6.815 has (el 6.6 % de la extensión territorial distrital), entre los 4.100 y 4.546 metros sobre el nivel del mar, fue declarado por el entonces Instituto Nacional de Recursos Naturales y Medio Ambiente como Santuario Nacional (CN) en 1974, formando desde entonces parte del Sistema Nacional de Áreas Naturales Protegidas por el Estado. En el Plan Maestro del Santuario para el periodo 2005-2010 (único Plan Maestro hasta ahora), uno de los ocho objetivos de conservación del área se refiere a las pinturas rupestres, junto a otros restos arqueológicos y vestigios arquitectónicos de la Colonia.

No obstante de estar ubicado Huallay relativamente cerca de Lima, las pinturas rupestres del distrito han sido escasamente estudiadas hasta la fecha, siendo el trabajo precursor de Patricia Maita (2005), las descripciones de Blanco et al. (1996) en el libro sobre el Santuario y la Guía Geoturística del Instituto Geológico, Minero y Metalúrgico (2016) las fuentes más importantes.

El presente trabajo se concentra en el análisis de las representaciones grandes de camélidos en el Santuario Nacional y sus alrededores, su distribución, sus principales rasgos estilísticos, su asociación con otros motivos, su ubicación estratigráfica en las superposiciones y finalmente, de manera muy resumida, la extensión geográfica de esta tradición rupestre en la sierra central y sur del Perú, reservando el análisis de los demás estilos y motivos identificados en los paneles para una publicación posterior.

Contexto geográfico

Huayllay es uno de los trece distritos de la provincia de Pasco, ubicado en el suroeste del departamento de Pasco, al oeste de la gran Meseta de Bombón. Colinda en el norte con los distritos Simón Bolívar y Vicco de la provincia Pasco, hacia el sur y este con Junín y en el oeste con el departamento de Lima. El Santuario Nacional Huayllay (en adelante SNH) está ubicado en el noreste del distrito, cerca del Lago de Chinchaycocha o Junín, el segundo lago más extenso del Perú (Fig. 1).

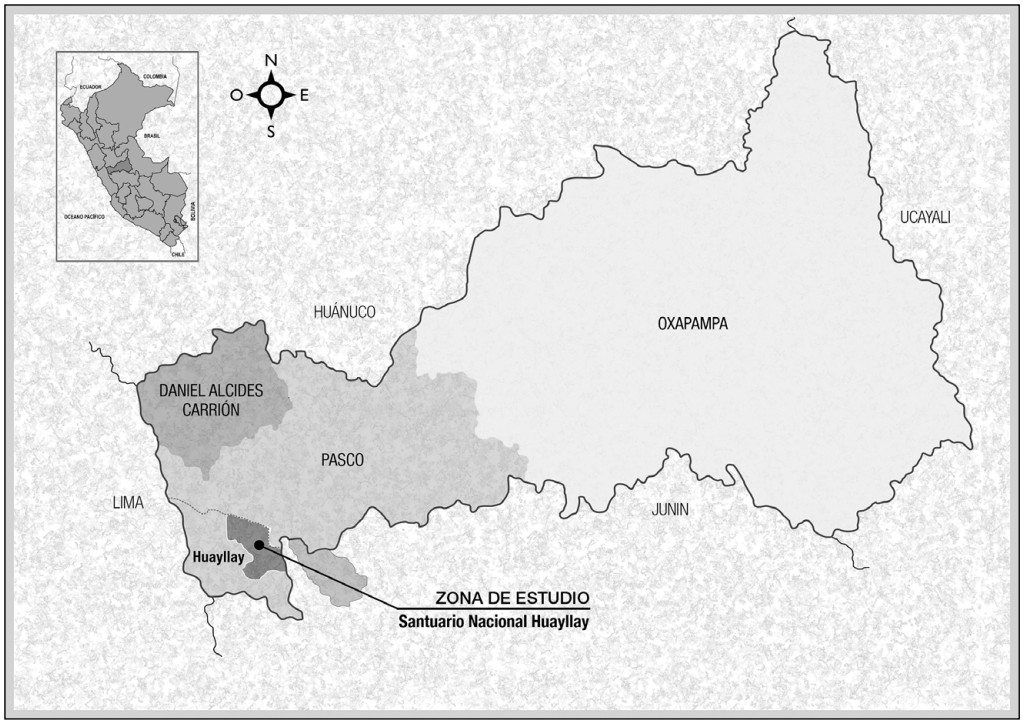


Fig. 1. Mapa del departamento de Pasco con indicación de la zona de estudio.

Las altitudes a nivel del distrito oscilan entre 4.100 y 5.089 m.s.n.m. (Cerro Chipsuria) y entre 4.300 y 4.564 m.s.n.m. en el Santuario que lo sitúa en el piso ecológico de la puna y en la zona de vida Páramo muy húmedo Subalpino Tropical. La vegetación consiste principalmente de gramíneas nativas y algunas especies introducidas. También existen pequeños bosquecillos de vegetación arbustiva. Una formación vegetal siempre verde, en la que predomina la especie *Distichia muscoide*, forma las llamadas "champas", que son extraídas periódicamente y utilizadas como combustible. Los numerosos bofedales y presencia de agua en forma de manantiales, riachuelos y lagunas alto-andinas deben haber atraído desde tiempos remotos rebaños grandes de camélidos silvestres y cérvidos, convertidos en presa cotizada cuando, probablemente en el Holoceno Temprano, hace unos 10.000 años (Cardich 2006, Rick 1980), los primeros grupos humanos hicieron su presencia en las punas de Pasco y Junín.

El clima en el SNH es típicamente altiplánico. En invierno, entre mayo y octubre, es seco y frío, con frecuentes heladas y temperaturas medias anuales de 4° a 8° C. En verano, entre noviembre y mayo, las temperaturas son más elevadas, con precipitaciones frecuentes entre diciembre y marzo. Hidrográficamente, Huayllay pertenece a la cuenca del río Mantaro.

La geología de la zona de estudio está dominada por la Formación Huayllay, resultado de flujos piroclásticos que cubren, con un espesor de 100 a 120 m de profundidad, estratos sedimentarios calcáreos más antiguos. Litológicamente, la zona está conformada por ignimbritas (tobas volcánicas) en diferentes grados de meteorización y erosión, y en menor medida por calizas sedimentarias (INGEMMET 2016: 66). Orográficamente (y paisajísticamente) interesan sobre todo las formaciones pétreas, las que por sus formas peculiares están siendo conservadas mediante el área de protección en la categoría de Santuario Nacional. El paisaje de la zona está marcado por los llamados "bosques de roca", formaciones rocosas de episodios volcánicos de millones de años atrás. Las características mineralógicas de esta roca favorecieron la formación de farallones y números abrigos rocosos.

El uso actual de los recursos naturales del área se limita al aprovechamiento del pasto mediante la ganadería extensiva e intensiva (ovinos, camélidos, vacunos y caballos, según orden de importancia), a una agricultura marginal, a la extracción de turba y al turismo. Algunos pocos pobladores se dedican a este último rubro económico, prestando servicios de guía y de hospedaje. La mayoría de la población, sin embargo, vende su fuerza de trabajo a las empresas mineras del distrito o brindan servicios vinculados a la minería.

Aspectos arqueológicos

El distrito de Huayllay es pobre en vestigios de materiales arqueológicos de superficie como estructuras habitacionales o funerarias, fragmentos de cerámica u otros (Maita 2005). Además, hasta la fecha no ha sido objeto de proyectos de investigación arqueológica que incluyan excavaciones. Sin embargo, disponemos de los resultados de varios trabajos de investigación sobre sitios precerámicos, realizados desde la década de los sesenta en las inmediaciones del lago de Chinchaycocha en Junín como los de Ramiro Matos Mendieta (1975) y John Rick (1980, 1983) en Pachamachay y, algo más al sur, de Danièlle Lavallée et al. (1995) en el sitio de Telarmachay. Otros abrigos rocosos que aportaron datos importantes sobre el Precerámico en los Andes Centrales fueron Uchkumachay (Kaulicke 1979) y Panaulauca (Matos 1975).

John Rick y su equipo (ibid.) estudiaron los patrones de asentamiento precerámico en la cuenca del Mantaro. De los 26 yacimientos hallados, dos de ellos, Pachamachay y Pampacancha a unos 30 km al sureste del SNH, fueron excavados. Rick concluyó que los cazadores eran sedentarios, manteniendo campamentos permanentes en la puna. Pachamachay era un campamento base y Pampacancha un campamento temporal usado solo durante las actividades de caza en la zona. La vicuña era la presa principal y "proveía una estable y productiva fuente de alimentos, debido a su comportamiento", marcado por la territorialidad de los rebaños (Rick 1983: 113). En Pachamachay, el 96% de los huesos hallados en los niveles del Precerámico Temprano en el talud del abrigo rocoso provenían de camélidos silvestres. Rick estima que un grupo de cazadores del Precerámico se componía de unas 25 personas que necesitaban un territorio de alrededor de 250 km², equivalente a un círculo de 18 km de diámetro, para la caza. Esta estimación presupone un área abierta y casi plano como la del altiplano juneño al sur del lago de Chinchaycocha. Aunque un territorio de esta extensión corresponde justamente a la superficie del SNH, las condiciones ideales para la caza de camélidos y cérvidos en los bosques de roca y una población nutrida de estos mamíferos gracias a las abundantes fuentes de agua y bofedales, probablemente permitían la subsistencia de varios grupos de cazadores o de un grupo más numeroso, cuyos miembros podían, además, complementar su dieta con pescado del lago cercano.

El abrigo de Telarmachay en San Pedro Cajas, excavado por Lavallée et al. (1995), se encuentra algo más distante de Huayllay. Tuvo su primera ocupación hace unos 9.000 años y continuó siendo usado, con un total de siete fases sucesivas, hasta unos 2.000 años antes del

presente. Mediante el análisis osteológico los investigadores establecieron, que durante la primera fase de ocupación (9.000-7.200 a.p.) prevaleció la caza indiscriminada de camélidos silvestres (vicuñas y guanacos) y cérvidos y que en la fase siguiente (7.200-6.000 a.p.) fue practicada una caza más especializada de camélidos, habiéndose reducido notablemente el porcentaje de restos óseos de cérvidos. La domesticación de los camélidos se habría producido entre 6.000 y 5.500 a.p. y que a partir de 5.500 a.p., los ocupantes de Telarmachay ya se habrán dedicado al pastoreo de camélidos domesticados (la alpaca y en menor medida la llama). El abrigo rocoso fue usado como campamento de cazadores principalmente entre diciembre y abril, un patrón de ocupación que Lavallée asume fue bastante difundido en las punas de los Andes Centrales del Perú, por lo que no comparte el modelo de ocupación permanente propuesto por John Rick (1980, 1983) y Matos y Rick (1978-1980).

Es de suponer que el uso de los recursos faunísticos en el altiplano de Junín durante el Precerámico no se distinguió mucho del practicado en la zona de Huayllay, con excepción quizás de las faenas de caza que en los bosques de roca demandaban otras técnicas y estrategias que en las extensas pampas al sur y norte del Santuario.

En abrigos rocosos cerca de los sitios excavados en las décadas de sesenta y setenta en las punas de Junín, los arqueólogos hallaron vestigios de pinturas rupestres, algunas en un estilo similar al de Huayllay, aunque de dimensiones menores. Solo Rick (1983) se refiere brevemente a estas manifestaciones rupestres, las que considera obras de cazadores-recolectores del Precerámico, sin entrar en mayores detalles.

Estudios precursores sobre el arte rupestre de la zona de estudio

El arte rupestre de Huayllay comenzó a recibir la atención de investigadores relativamente tarde. El primer registro de sitios rupestres del área lo realizó Rogger Ravines en los años ochenta, junto con César Durand. En su obra "Inventario General del Arte Rupestre del Perú", Ravines (1986: 48-49) consigna los sitios Japurín y Pintado Machay (sitio que falta relocalizar). Diez años más tarde salió publicada la primera edición de un libro sobre el Santuario Nacional de Huayllay (en adelante SNH), auspiciado por la Universidad Nacional Daniel Alcides Carrión (Blanco et al. 1996). En esta publicación, profusamente ilustrada, los autores proponen varios circuitos turísticos en el interior del área protegida, enlazando sitios de interés paisajístico y cultural. Aunque el capítulo sobre los sitios rupestres comprende pocas páginas, proporciona la primera descripción sucinta de una docena de yacimientos que los autores agrupan en cuatro "complejos", es decir, áreas con varios sitios cercanos entre sí. En 2009, Blanco publicó una nueva edición del libro sobre el SNH, en el que integra nuevamente un capítulo sobre el arte rupestre del Santuario, con una clasificación estilística de las pinturas prehispánicas según criterios formales. Las representaciones post-hispánicas no se mencionan.

Patricia Maita (2005) difundió un primer trabajo analítico y preliminar sobre las pinturas rupestres del Santuario a través de la plataforma Rupestreweb, ampliando el registro a 18 sitios y tratando aspectos como: características de los soportes rocosos usados, técnica y pigmentos empleados, iconografía, estilos y atribución cronológica de acuerdo al estilo. Adopta de Blanco et al. (1996) la división en complejos rupestres y describe someramente 13 de los 18 sitios registrados. Concluye que muchos sitios están ubicados cerca de afloramientos de agua, que la técnica de ejecución es principalmente dactilar, aunque también mediante el empleo de pinceles, que las líneas cerradas o abiertas en las escenas de caza de camélidos representarían corrales y que las pocas representaciones humanas son de dimensiones pequeñas, entre otras observaciones. Aparte de los camélidos identificó en los paneles venados, un gran felino, vizcachas, reptiles, arácnidos e insectos. Dividió las figuras de camélidos en los estilos naturalista, seminaturalista y de representaciones estilizadas. Se refiere también al estado de conservación de las pinturas y las causas de su deterioro. Sus conclusiones sirvieron de punta de partida para la presente investigación.

El Plan Maestro de Huayllay (INRENA 2005), que abarca el quinquenio 2005-2010, contiene la zonificación del área y describe brevemente sitios rupestres, ubicados en tres sectores o complejos de la Zona Histórico–Cultural. El nuevo Plan Maestro que cubre el quinquenio 2018-2020 (Ministerio de Cultura, 2018), no hace mención de los sitios rupestres, pero considera como prioridad de investigación del componente sociocultural la actualización y el mapeo de sitios arqueológicos.

Trabajos analíticos e interpretativos más recientes sobre las pinturas rupestres de Huayllay fueron presentados por Altamirano, Rosales y Barr (2014) y por Altamirano y Odón (2015) en dos eventos académicos, cuyas actas lamentablemente no llegaron a ser publicadas. Además, se encuentra en preparación un libro sobre el arte rupestre de Huayllay de parte de Alfredo Altamirano (com. pers.).

Base de datos y distribución espacial de los sitios rupestres

Los 107 sitios rupestres conocidos hasta fecha en el distrito de Huayllay, de los cuales el 85% (n=93) forman parte de ocho complejos rupestres, se encuentran ubicados en el interior del SNH o en su Zona de Amortiguamiento. Solo los dos abrigos del cerro Leonpata se encuentran fuera

de esta área. Varios sitios fueron incluidos en las rutas o circuitos turísticos en las que letreros pequeños indican su ubicación. El nombre local de los complejos rupestres, así como el número de sitios por complejo están consignados en el mapa de distribución (Fig. 2). Cerca del 60% de los yacimientos pertenecen a épocas prehispánicas, 12% son post-hispánicos, 20% (sectores Paria, Laclacwi) pueden ser ubicados temporalmente tanto a finales de la época prehispánica como a comienzos de la Colonia y dos sitios tienen tanto pinturas prehispánicas como post-hispánicas.

En la mitad de los sitios rupestres (n=54) se identificó un total de 293 representaciones de camélidos de una gran variedad de tamaños y de diseños diferentes. Esta cifra es conservadora ya que existen algunos sitios sobre los que no se dispone de información sobre el número de los camélidos y en varios paneles una cantidad significativa de representaciones se ha borrado por factores naturales. En 53 sitios, que corresponden al 98% del total de sitios con figuras de camélidos o al 59,5% del total de sitios rupestres de Huayllay, fueron registrados 153 camélidos de tamaños superiores a 50 cm que forman la base del análisis iconográfico realizado para fines de este artículo. Representan cerca de la mitad del total de los camélidos identificados en los paneles. Existen concentraciones particularmente densas de figuras grandes en los complejos rupestres de Chaquicocha, Acaccllomachay, Vicuña Pintasha y Laclacwi, así como algunos paneles con un número especialmente grande de representaciones de este estilo en Ocoruyoc en el complejo Chaquicocha y en los sitios Laclacwi II y V. Para el análisis

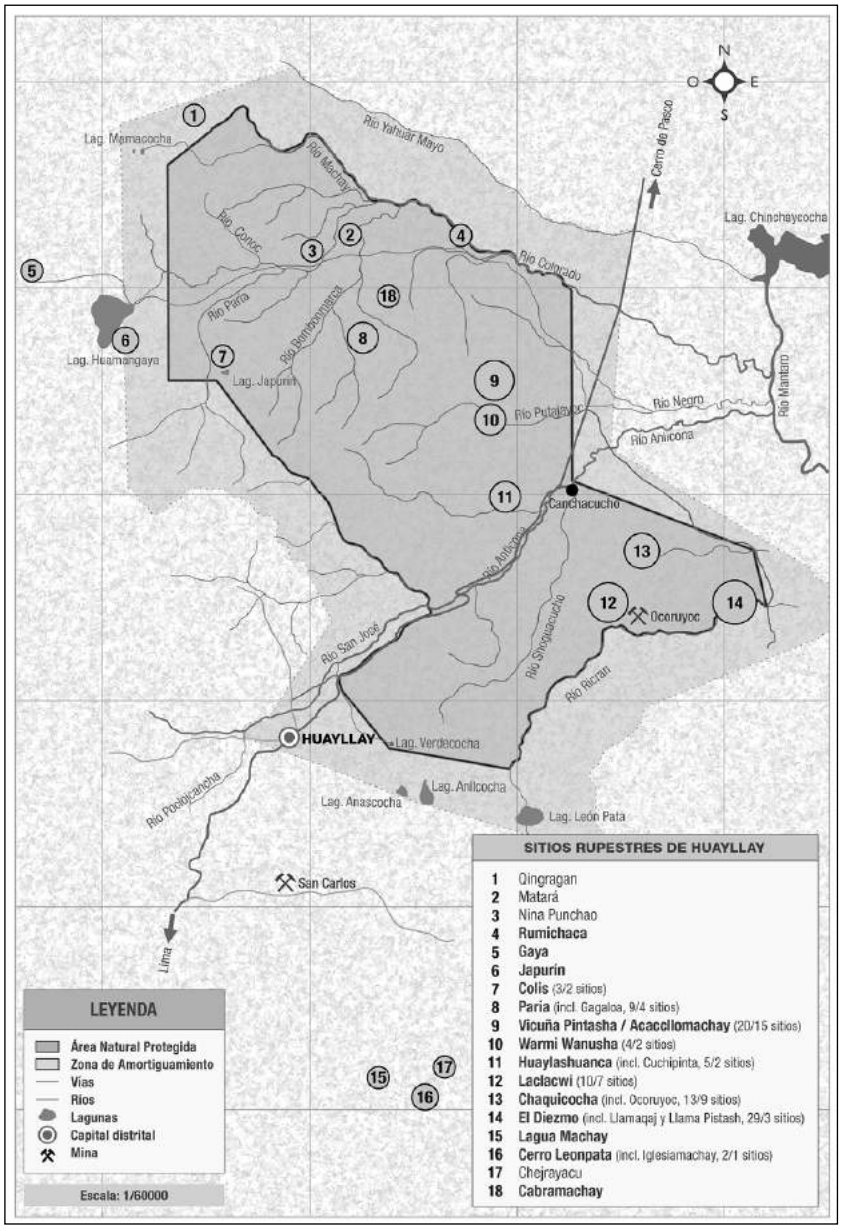


Fig. 2. Mapa de distribución de sitios rupestres aislados y de complejos rupestres en el distrito Huayllay. En negrita los sitios y complejos rupestres con representaciones de camélidos ≥50 cm; entre paréntesis el número de sitios rupestres por complejo y, separado por la diagonal, el número de sitios con figuras mayores de 50 cm.

se tomó en cuenta tanto las figuras claramente reconocibles como aquellas con siluetas ya muy borrosas, pero en las que el cuello largo permitió su identificación como camélido.

Fases de producción rupestre

El análisis de las superposiciones y de las diferencias estilísticas y temáticas de las pinturas rupestres de Huayllay permite distinguir a *grosso modo* cinco fases pictóricas secuenciales, cuatro pre-hispánicas y otra post-hispánica. Cabe mencionar, sin embargo, que algunas figuras aisladas no encajan en ninguna de ellas y representan al parecer episodios puntuales de pintura en tiempos prehispánicos probablemente tardíos.

Fase A: Es la más temprana. Su sello distintivo son las figuras de camélidos silvestres de gran escala que posiblemente representen vicuñas y en menor medida guanacos, tomando en cuenta los resultados de las excavaciones mencionadas más arriba. Otros animales representados en tamaño grande, aunque con frecuencia muy baja, son cérvidos y felinos. En esta fase son prácticamente ausentes en los paneles los motivos abstractos y son raras las representaciones humanas. Las pinturas de esta fase, aunque pertenecientes a una misma tradición estilística, se dan en dos variantes o patrones los que se describirán en el siguiente capítulo. Esta fase, que por la recurrencia de superposiciones parece ser la más larga, se inició posiblemente en el Arcaico Medio y perduró quizás hasta el Arcaico Tardío. El color predominante es el ocre rojo oscuro y en menor medida tonalidades de rojo más claro. El color naranja y blanco se limita a dos representaciones, superpuestas sobre otras más antiguas.

Fase B: Le sigue una fase que rompe con la tradición de figuras grandes y se caracteriza por la representación de escenas de caza en los colores rojo, blanco y negro, con camélidos y figuras humanas de formato pequeño (entre 8 y 12 cm). Esta fase contrasta con la primera no solo por la reducción drástica de las dimensiones de los camélidos y figuras humanas, sino también por el alto grado de esquematismo de los camélidos, que por lo general son esbozados mediante líneas de contorno y raras veces ejecutados en tinta plana (ver Cuadro 1 y Fig. 3c). Los antropomorfos, que jugaron un papel secundario en los paneles más antiguos, ganan en esta fase en protagonismo y en tamaño frente a los camélidos, sobre todo en las escasas de caza. Portan dardos y algunos llevan tocados. Por la asociación de una de estas escenas con un ave rapaz de iconografía similar a la de un ave similar en La Galgada y composiciones abstractas de aspecto ornamental, se puede atribuir esta fase preliminarmente al Arcaico Final o Formativo temprano. Hasta la fecha se conocen cinco sitios que corresponderían a esta etapa pictórica.

Fase C: Esta fase agrupa representaciones abstractas y figuras zoomorfas y antropomorfas reducidas o sintetizadas a un determinado elemento anatómico de acuerdo al concepto de *pars pro toto.* Los motivos de esta fase, todos de color ocre rojo, no forman escenas y deben ser posteriores a las composiciones escénicas de la fase B. Por su grado de abstracción podrían pertenecer al lapso entre el Formativo Medio y Período Intermedio Temprano. Existen tres sitios que representan esta fase: Gaya, con una figura mixta antropomorfa-ornitomorfa, provista de alas, junto a un brazo doblado en ángulo de 90°, con mano y dedos separados (Fig. 7h); Laclacwi II, con varios motivos figurativos de alto grado de abstracción yuxtapuestos (Fig. 3d) y Qingragan, con una máscara humana acorazonada encima de una serpiente de cola enroscada.

Fase D: La última fase prehispánica, con representaciones de color rojo claro y motivos principalmente geométricos de trazo descuidado, se atribuye tentativamente a una época tardía, posiblemente al Periodo Intermedio Tardío u Horizonte Tardío. Se distingue de las pinturas rupestres post-hispánicas principalmente por la ausencia de motivos indicativos de la época post-contacto. Los pocos sitios atribuidos a esta fase se encuentran todas en el sureste del Santuario, sobre todo en el sector El Diezmo (Fig. 3e).

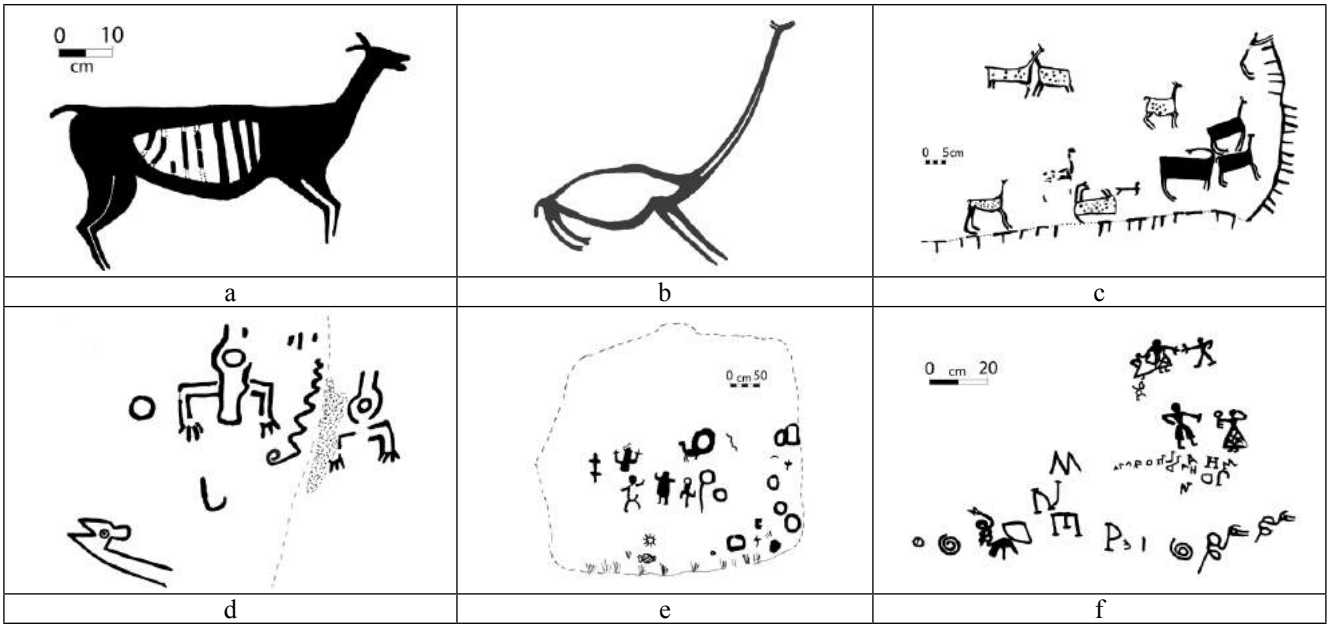
Fase E: Esta última fase es netamente post-hispánica. Se caracteriza por ser tanto figurativa como abstracta y exclusivamente de color rojo claro. Hay en esta fase una mayor diversidad temática en las pinturas, distinguiéndose acémilas, jinetes, llamas, cérvidos, cánidos, corridas de toros, figuras solares y cruces (Fig. 3f). Se registraron siete sitios con representaciones de esta época en tres sectores.

Esta división en fases o etapas de producción pictórica requiere ser afinada, ajustada y posiblemente ampliada en futuras investigaciones, a la luz de nuevos hallazgos y en vista de la existencia de algunos motivos aislados o paneles enteros que no encajan en las cinco fases.

La proporción entre motivos figurativos y abstractos varía según la fase. Las figuras abstractas están ausentes en la fase A, pero forman una porción esencial de los motivos en las fases B y D. En la fase E, motivos figurativos y abstractos se encuentran numéricamente en equilibrio. En el Cuadro 1 se resume las principales características de las cinco fases. La fase A, marcada en color gris, constituye el tema de este artículo.

Cuadro 1: Fases pictóricas y repertorio de motivos por fase en sitios rupestres de Huayllay.

Fase	Estilo	Repertorio de motivos	Colores	Sitios
A	Figurativo. Mamíferos grandes (≥50 cm, hasta 2,8 m de largo)	Camélidos silvestres, cérvidos y felinos, manos en positiva. Solo un sitio con motivos abstractos (circunferencias con nubes de puntos al interior en Vicuña Pintasha I).	ocre rojo oscuro (blanco y naranja, 2 casos)	Gaya, Rumichaca, Japurín, Cabramachay, Colis, Acaccllomachay, Vicuña Pintasha, Warmi Wanusha, Cuchipinta, Huaylashuanca, Ocoruyoc, Chaquicocha, Laclacwi, El Diezmo, Llama Pistash, Llamaqaj, Cerro Leonpata, Laguamachay
B	Figurativo esquemático de formato pequeño.	Escenas de caza de camélidos con cazadores y estructuras de encierro, composiciones abstractas, espirales combinados con líneas sinuosas, otros, ave de rapiña (Acacclomachay I).	blanco, negro, amarillo, rojo	Acaccllomachay I, Chaquicocha VII y VIII, Nina Punchao
C	Figurativo sintético y abstracto	Mano con antebrazo humano, máscara, serpientes, animales indefinidos, círculos.	rojo, crema	Gaya, Laclacwi II, Qingragan
D	Abstracto y figurativo	Círculos, figuras humanas y camélidos esquemáticos, soles humanizados, otros.	ocre rojo	El Diezmo I-IV, VI-VIII, X-XXII
E	Figurativo y abstracto, inscripciones	Acémilas sin y con carga, soles, cruces, llamas, corrida de toros, cánidos, cérvido, serpiente, rostros humanos, soles antropomorfizados, letras, círculos concéntricos, espirales.	rojo claro	Laclacwi V, Gagaloa (sector Paria), Paria I-III, Huaylashuanca I, III



a | b | c

d | e | f

Fig. 3a-f. Muestras de las diferentes fases pictóricas de Huayllay, en secuencia cronológica tentativa. a) Fase A, variante estilística 1 (Acaccllomachay); b) Fase A, variante estilística 2 (Llamaqaj, El Diezmo); c) Fase B (Acaccllomachay); d) Fase C (Laclacwi II); e) Fase D (El Diezmo); f) Fase E (Paria I).

La tradición rupestre de los camélidos de formato grande

El sello particular de las pinturas rupestres tempranas de Huayllay (Fase A) es el tamaño descomunal de muchos de los camélidos representados, característica que va acompañada de otras como la variabilidad en el grado de naturalismo o estilización, el escaso o nulo dinamismo de las representaciones, la escasa o nula presencia humana en los paneles, así como la ubicación, por lo general, en lugares abiertos y de buena visibilidad.

Soportes y visibilidad

Como soporte para las pinturas sirvieron tanto abrigos rocosos como paredes verticales y planas de los farallones de toba volcánico, entre 4.140 y 4.450 m.s.n.m. Existen paneles en la base de paredes rocosas de gran altura, producto, según el Instituto Geológico, Minero y Metalúrgico (2016: 323), del fracturamiento de la ignimbrita, fenómeno conocido como disyunción columnar. En estos soportes, los paneles no cuentan con aleros protectores y quedaron desde el día de su producción a la merced de los factores ambientales, lo que explica el mal estado de conservación de la mayoría de ellos. Ejemplos de paneles de alta visibilidad con figuras grandes de camélidos encontramos en los sectores Laclacwi, Vicuña Pintasha, Warmi Wanusha y Acaccllomachay I (Fig. 4). Parece que la preservación de las pinturas para generaciones venideras no parece haber sido una preocupación de los artistas. Luego de miles de años de exposición a los agentes meteorológicos, las pinturas tempranas en paredes rocosas sin protección se han deteriorado y lucen ahora mayormente desvaídas, como siluetas borrosas, apenas reconocibles para el ojo humano. Gran parte de ellas se logró reconstruir mediante calcos en base a fotografías procesadas con ayuda del programa DStretch-ImageJ (Harman 2008).

En la mayoría de los sitios, los paneles tempranos se encuentran desde cerca del piso actual hasta una altura máxima de dos metros, por lo que no eran necesarios ni andamios ni escaleras muy altas para ejecutar las obras. Pinturas rupestres a mayor altura como las de Laclacwi II son de una época prehispánica más tardía. Los artistas escogieron las caras más planas de los abrigos o farallones para pintar. A veces, como en el caso de Warmi Wanusha I y Paria VI, diferentes caras o faces convergentes de un mismo abrigo rocoso.

Los abrigos rocosos con pinturas rupestres son por lo general de poca profundidad y como el de Rumichaca demasiado húmedo como para poder haber servido de refugio o campamente temporal de cazadores o pastores (Fig. 5). Este hecho y los numerosos paneles al aire libre en la base de farallones - los que eran visibles a la distancia mientras

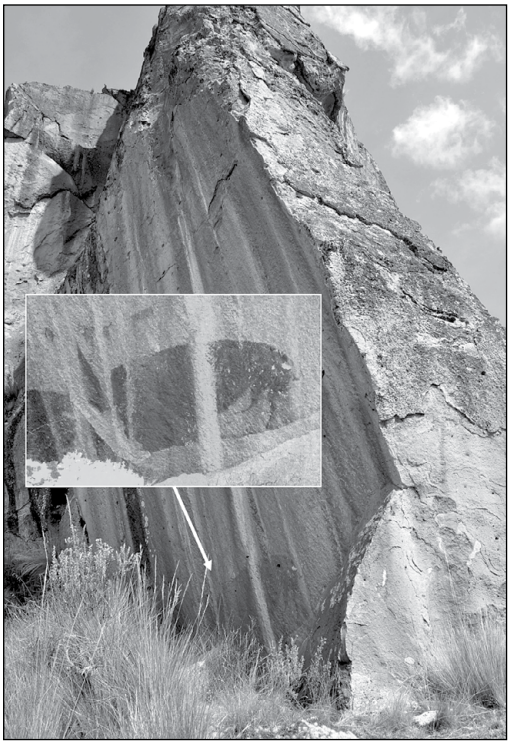


Fig. 4. Farallón con panel de pinturas rupestres tempranas cerca de la base. Complejo Acaccllomachay. Foto inserta procesada con DStretch, canal crgb.

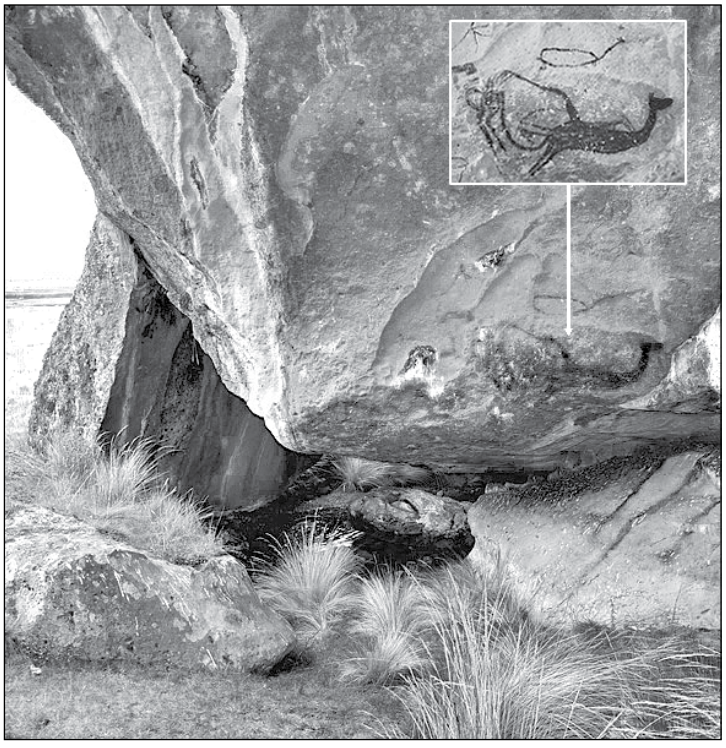


Fig. 5. Pinturas rupestres al alcance de la mano en el alero de un abrigo rocoso. Sitio Rumichaca. Foto inserta procesada con DStretch, canal lre.

los colorantes mantenían su frescura e intensidad y podían ser contempladas por varias personas congregadas frente a ellos - nos indican que la función de los sitios debe haber sido exclusivamente vinculada a la producción pictórica y al culto relacionado con las imágenes. Son pocos los abrigos rocosos con pinturas tempranas que por su ubicación y forma brindan cierta intimidad al visitante. Un ejemplo es el abrigo del cerro Leonpata al sureste de la capital distrital y dos paneles poco visibles en un estrecho pasadizo entre dos columnas pétreas de Ocoruyoc en la falda del cerro Calvario, cerca del panel principal del sitio que se extiende sobre cerca de 10 m de largo y que sí es visible a la distancia.

Desconocemos los criterios aplicados para la selección de las rocas y de los sitios para pintar. Hay sitios en la proximidad y otros relativamente lejos de fuentes de agua (riachuelos, bofedales, lagunas), por lo que el factor agua no parece haber jugado un rol decisivo en la selección.

El tamaño como principal rasgo distintivo

En cuanto al tamaño interesa principalmente el largo de los animales, medido desde la punta del hocico hasta el arranque de la cola. Para fines de este estudio se consideran grandes las representaciones de camélidos a partir de un largo de 50 cm. En los casos de figuras completas se tomó también las medidas del grosor del cuerpo y de la longitud del tronco y del cuello. Mediante las últimas dos medidas biométricas (tronco/cuello) se establece la relación métrica entre ambas partes anatómicas, lo que permite determinar el grado de desproporción entre ellas. La longitud del tronco se mide desde el pecho hasta el arranque de la cola, la del cuello desde el lado posterior de la cabeza hasta la unión con el tronco. Se desistió de medir la altura de la cruz debido a la frecuente representación de los camélidos con las extremidades dobladas o replegadas debajo del cuerpo, simulando probablemente animales en descanso. También el mal estado de las pinturas en la base de las paredes impide por lo general tomar esta medida.

El gráfico de la Fig. 6 muestra la distribución de los tamaños de las 293 figuras de camélidos registradas en los sitios rupestres de Huayllay. Vemos que 153 camélidos, que corresponden al 52% del total de camélidos identificados en 53 sitios rupestres prehispánicos, miden entre 50 cm y 280 cm de largo (barras de color negro). El largo corporal de ciento treinta de ellos alcanza entre 50 y 149 cm, mientras que 21 camélidos llegan a medir entre 150 y 280 cm. Estas últimas medidas son realmente colosales, porque exceden incluso las medidas promedio del referente real. Al fijar el tamaño mínimo de los camélidos considerados grandes en un mínimo de 50 cm, quedaron fuera no solo los camélidos de dimensiones muy reducidas y esquemáticas, de apenas 4,5 hasta 19 cm de largo, todos ellos relacionados con la Fase B, sino también varios más grandes, de entre 20 y 50 cm de largo y de tratamiento pictórico muy diverso. Algunos de ellos son representaciones en escala pequeña de las variantes estilísticas de la fase A, pero otros, sumamente abreviados y filiformes, corresponderían a una época más tardía. Un ejemplo son los camélidos del panel de Paria VI.

Uno de los camélidos del panel de Vicuña Pintasha II (corresponde a Vicuña Pintasha I según el registro de Maita) que mide 2,8 m de longitud, es la representación más grande hallada hasta la fecha en el Perú. Maita (2005) lo calculó en 2,65 metros de largo, probablemente por solo considerar la longitud del cuerpo. Camélidos monumentales, de un tamaño similar solo hallamos en la cueva de Cuchimachay en la sierra de Lima, donde dos de una veintena de representaciones de camélidos llegan a medir 2,7 m (Hostnig 2017).

Entre los 76 camélidos de 20 a 49 cm de largo, más de la mitad corresponden a la variante 2 y en menor medida a la variante 1, pero en formato mucho más pequeño.

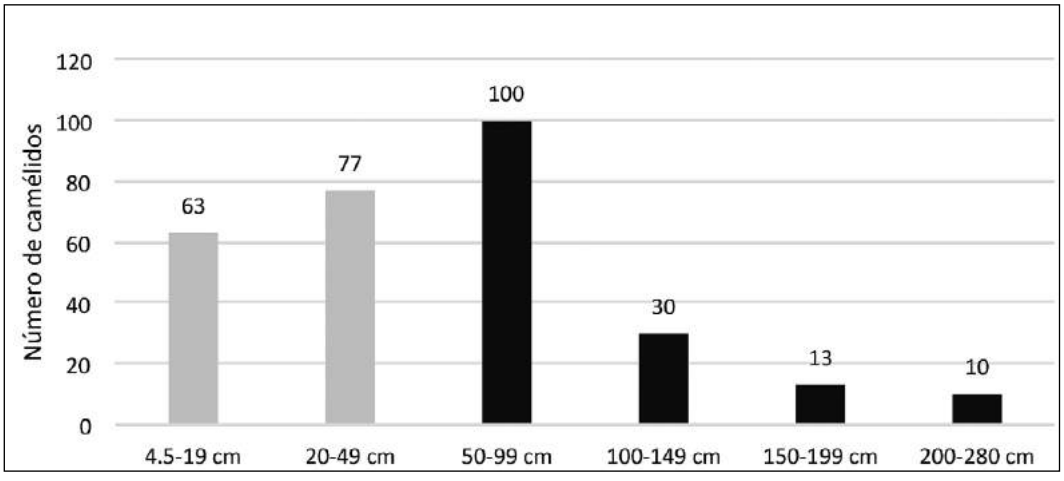


Fig. 6. Largo corporal de camélidos silvestres en pinturas rupestres prehispánicas de Huayallay (n=293).

Las variantes estilísticas

Empleando criterios formales como el menor o mayor grado de realismo o estilización y distorsión de las proporciones anatómicas de los camélidos de grandes dimensiones, se puede agruparlos en dos variantes estilísticas.

Variante estilística 1: **Camélidos naturalistas – de proporciones realistas**. Un total de 44 camélidos o el 28,7% de los 153 camélidos de dimensiones grandes pertenecen a esta variante.

En el patrón "naturalista", los pintores respetaron las proporciones entre el cuerpo y las otras partes anatómicas como patas, cuello y cabeza. El cuerpo tiene la forma característica de los camélidos, con tórax ancho y abdomen estrecho. Todos están representados en perspectiva torcida que involucra las cuatro extremidades y las orejas. Tienen las patas bien articuladas, a veces mostrando pies hendidos o simplemente afinándose hacia abajo, terminando en punta. La cabeza puede tener forma ovalada o ser más realista, estrechándose hacia el hocico. El lomo es casi siempre cóncavo y raras veces horizontal como en representaciones de Laclacwi I. Están representadas en posiciones de descanso o sedentes, con las patas plegadas, a veces también exhibiendo cierto dinamismo (Figs. 7a-d). Esta variante se registró en 32 sitios rupestres de Huayllay y en el 60,3% de los sitios con camélidos grandes.

Variante estilística 2: **Camélidos estilizados de tendencia naturalista o esquemática**. Representan con el 70% del total (n=101) la vasta mayoría de los camélidos grandes. Figuras que encajan en esta segunda variante, están presentes en 34 de los 53 sitios rupestres con camélidos grandes (Fig. 8e-h), lo que significa que una parte de las representaciones de esta variante comparten los paneles con las de la variante 1. Las figuras de camélidos de esta variante tienen una o más partes del cuerpo estilizadas, anatómicamente distorsionadas o esquematizadas. En algunos casos conservan determinadas características del estilo naturalista como la perspectiva torcida (4 extremidades, dos orejas) y el detalle de las extremidades. La estilización afecta las proporciones anatómicas de los animales, por ejemplo, un cuello demasiado largo o corto en relación al tronco del animal o extremidades lineales, soportando un cuerpo demasiado voluminoso. Las extremidades pueden ser detalladas, mostrando las articulaciones o tener formas más esquemáticas, de simples trazos rectos (Fig. 8g). En algunos casos, incluso en figuras de cuerpo y extremidades muy esquemáticas, éstas terminan en pies hendidos. Un caso extremo de esquematismo y simplificación se observa en el panel de Gaya, en el que un camélido grande, superpuesto parcialmente sobre otro de la variante 1, fue diseñado mediante una simple línea de contorno, con el cuerpo casi rectangular, el cuello extremamente corto y la cabeza levantada, con dos orejas. Las extremidades fueron insinuadas mediante la prolongación de las líneas del pecho y de la nalga. Por su grado de abstracción es probable que la imagen sea obra de pintores de finales de la Fase A (Fig. 8h).

La relación entre las variables "largo del cuello" y "largo del tronco" nos brinda información sobre el grado de desproporción anatómica de las representaciones de camélidos. El gráfico de la Fig. 7 muestra la distribución de esta relación de 52 figuras de camélidos (puntos negros) de 28 sitios rupestres de Huayllay, más la relación respectiva en llamas adultas actuales de Bolivia (rombo), cuyo promedio general, tomando en cuenta tanto machos como hembras, es de 1:56 (L-cuello 56 cm y L-cuerpo 99 cm) (Quispe y Condori 2013). Este valor no varía mucho entre las cuatro especies de camélidos. Los puntos encima o muy cerca de la línea de tendencia representan camélidos de proporciones realistas o casi realistas (con una relación idéntica al referente real), que corresponden a la variante estilística naturalista o de bajo grado de estilización o desproporción anatómica. Puntos más distantes indican diferentes grados de alejamiento de las proporciones reales y representan figuras de camélidos con cuellos demasiado cortos o demasiado largos. En los extremos tenemos camélidos de cuellos exageradamente cortos, con una relación cuello/ tronco de 1:0,17 (Vicuñapintasha VII, Cuchipinta, Chaquicocha VII), o de cuellos muy largos, llegando a relaciones de 1:69 (Paria VI) y 1:0,84 (Cerro Leonpata). Los puntos hacia la derecha del referente (rombo) representan figuras de camélidos de formato grande cuyas dimensiones exceden las de los camélidos reales.

Vale aclarar que los puntos encima o cerca de la línea corresponden tanto a camélidos de la variante naturalista como a camélidos de cuerpos correctamente proporcionados, pero de diferente grado de esquematización.

Las distorsiones anatómicas en las pinturas de camélidos de Huayllay son siempre intencionales, puesto que como miembros de grupos o sociedades de cazadores no hay duda que los artistas conocían a perfección la anatomía de los camélidos y tenían las habilidades necesarias, como vemos en las figuras del patrón naturalista, para reproducirlos con las proporciones correctas.

Los camélidos de la variante estilística 2 parecen ser contemporáneas con las del patrón naturalista, puesto que en muchos casos aparecen yuxtapuestos, superpuestos o debajo de animales de proporciones realistas. Son tendencias artísticas paralelas que perduraron en el tiempo y se dispersaron durante el Precerámico, igual que la variante naturalista, en un área geográfica extensa (Hostnig 2013).

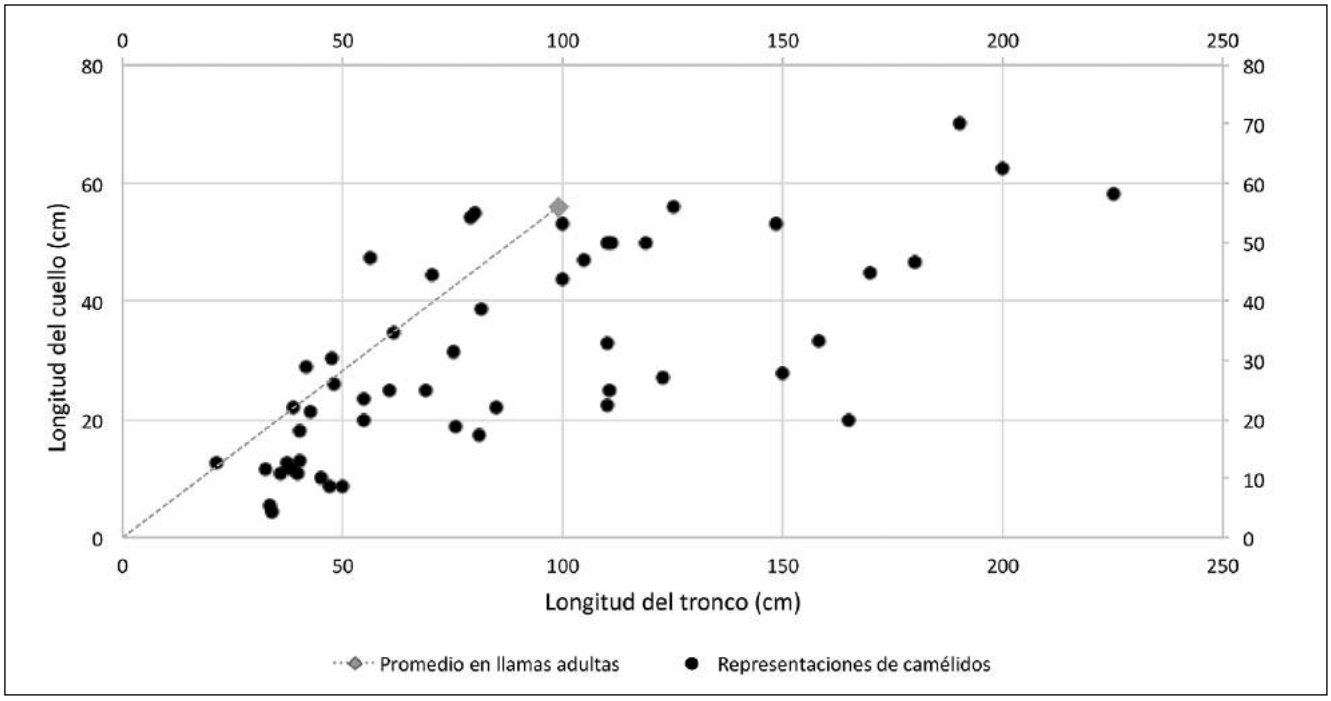


Fig. 7. Distribución de la relación entre longitud del cuello y longitud del tronco de camélidos en pinturas rupestres de Huayllay (n=53) .

En esta segunda variante que corresponde a los estilos seminaturalista y de representaciones estilizadas descritos por Maita (2005), ninguna de las figuras se repite de manera igual. Los artistas, si bien se rigieron por los principales rasgos estilísticos como formato mediano o grande, representación en perfil y en perspectiva torcida (4 patas / 2 orejas), se tomaron la libertad, como sus pares que adornaron la cueva de Cuchimachay en la sierra de Lima, de representar los animales en diferentes posturas, con diferentes inclinaciones del cuello, posiciones de la cola y diferentes diseños del cuerpo en cuanto a grosor, forma y tratamiento del interior.

Ambas variantes pertenecen a lo que Guffroy (1999: 47) denominó el "Estilo naturalista de los Andes Centrales" (departamentos de Junín y Lima), con representaciones de camélidos que "tienen a menudo ciertas características no realistas". Su caracterización genérica de este estilo sigue siendo válida, aunque requiere, a la luz del avance de las investigaciones y de un corpus mucho más amplio de ejemplos, algunas correcciones en cuanto a la dispersión geográfica y otros detalles.

Tratamiento de los cuerpos

Las representaciones tempranas de camélidos fueron ejecutadas mediante tres recursos pictóricas diferentes. Algo más de la mitad (n=23) de los camélidos de la variante naturalista fueron tratados mediante tinta plana. En los de la variante estilizada, los artistas dieron preferencia al delineado de las figuras, con solo el 35% de los 101 camélidos de esta variante tratados mediante tinta plana. Esta segunda técnica se presenta en dos modalidades:

Modalidad 1: Camélidos fueron delineados, con las partes periféricas del cuerpo rellenados de pintura, generalmente las extremidades, el tercio posterior del tronco o las ancas, la cola, el cuello y la cabeza. En los camélidos diseñados mediante esta variante, el interior del cuerpo suele contener un diseño decorativo que consiste en líneas paralelas verticales, puntos u otros elementos.

Modalidad 2: Uso del delineado mediante una simple línea de contorno, sin partes periféricas del cuerpo rellenados de color y sin diseños al interior del cuerpo. Se registró en los paneles de Rumichaca, Llamaqaj, Cuchipinta y Warmi Wanusha.

Un total de 37 camélidos sin relleno o delineados, pero con partes periféricas del cuerpo rellenados de pintura, llevan diseños al interior del cuerpo (Fig. 9a-f). En 33 camélidos, éstos consisten en líneas verticales, siempre rectas u oblicuas paralelas, probablemente en imitación del vellón; tres camélidos están rellenados con líneas entrecruzadas, formando una malla cuadriculada o un reticulado oblicuo y en dos casos (Cuchipinta, fig. 9c y Acaccllomachay VIII) el interior del cuerpo del camélido está adornado con puntos. En Acaccllomachay VIII, sitio registrado por Maita (2005),

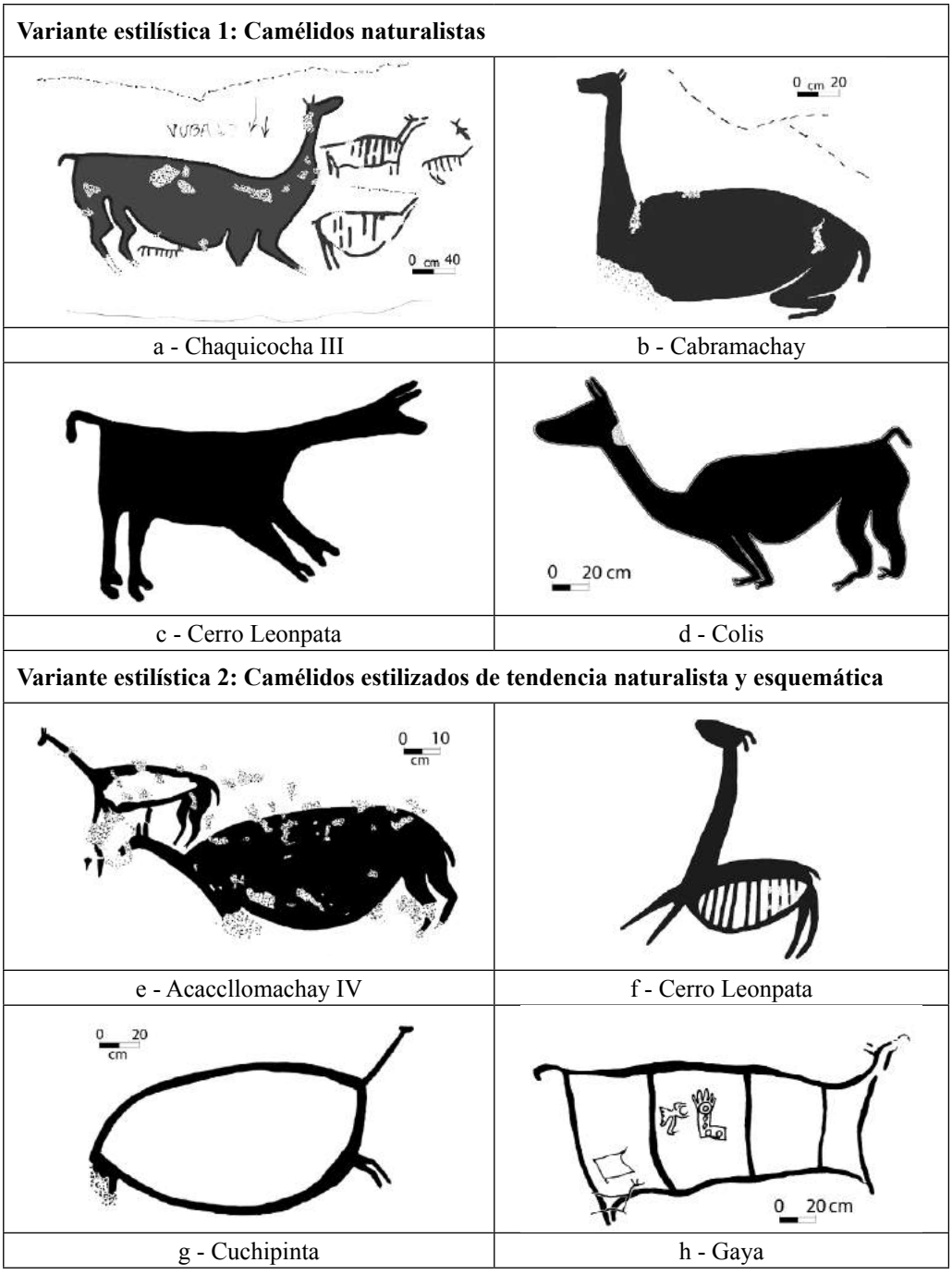


Fig. 8a-h. Variantes estilísticas de camélidos grandes. a-d: estilo naturalista; e-h: Variante estilística 2: Camélidos estilizados de tendencia naturalista y esquemática.

se usó el punteado para adornar el cuello y la cabeza de un camélido delineado, del que lamentablemente solo se ha conservado la parte delantera y la línea dorsal. El grosor de las líneas de contorno de los camélidos delineados varía entre uno y cinco centímetros.

Destaca por su singularidad otra modalidad de representación. Se trata de un camélido de color blanco en el complejo de Acaccllomachay IV, superpuesto sobre el cuerpo de un camélido grande de tinta plana color ocre rojo. Su particularidad consiste en que fue construido en base a delgadas líneas dobles. Aunque la cabeza y las extremidades se han borrado por la acción del tiempo, el resto del cuerpo es claramente visible, ya que contrasta con el color del camélido subyacente.

Un tratamiento recurrente de figuras de camélidos de tinta plana en pinturas rupestres tempranas suele ser el contorneado de las figuras con una línea de color contrastante, mayormente blanca. En Huayllay se hallaron solo tres ejemplos de este recurso estilístico, uno en el panel del sitio Colis I, otro en dos camélidos del abrigo del cerro Leonpata y el tercero en Chaquicocha I. El camélido de Colis I, con 1,5 m de largo y 0,4 m de grosor del tronco de mediano tamaño (Fig. 8d), resalta por los detalles anatómicos y la forma de las patas. El cuerpo de este camélido está delimitado por una línea de contorno blanco. Llama la atención el tamaño y la forma de las patas traseras que son considerablemente más grandes que las delanteras y tiene los pies doblados hacia adelante (Fig. 12-A4). En Leonpata la línea de color blanco que contornea las siluetas de dos camélidos estilizados de ocre rojo oscuro, que miden unos 50 cm de largo, fue aplicada no en el borde mismo de la silueta sino unos milímetros más adentro. En Chaquicocha I un camélido grande de color ocre rojo en tinta plana que domina el panel está remarcado con una línea gruesa de una tonalidad de rojo más oscura (Fig. 8a).

Representación de hembras preñadas

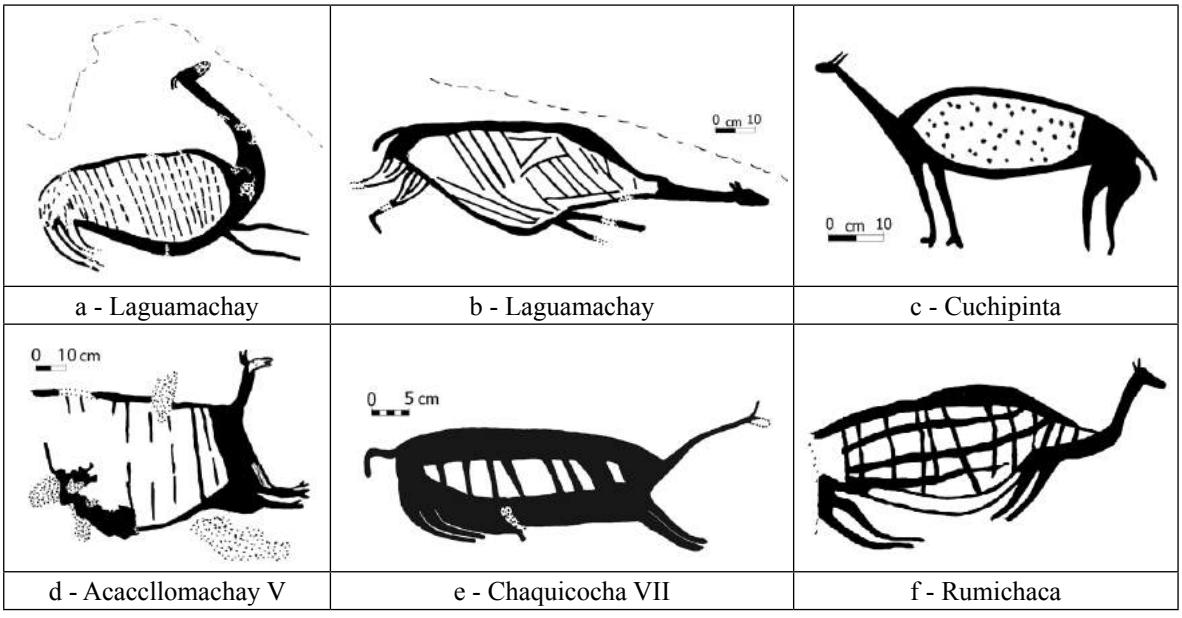
La ausencia de un dimorfismo sexual notable entre machos y hembras en camélidos se refleja también en las pinturas. Los únicos casos, en los que podemos estar seguros de la condición de hembra de una figura de camélido, es donde los pintores muestran el feto en el vientre de la madre, usando el recurso pictórico de la radiografía. Una de las hembras gestantes está representada en el abrigo del Cerro Leonpata (Fig. 10), cerca de la gran cueva de Iglesiamachay y otra, de dimensiones colosales (2,62 m de largo) en Laclacwi X, en el sureste del SNH. La representación esquematizada de madres gestantes con fetos transparentados recuerda a figuras de Cuchimachay en la sierra de Lima (Hostnig 2017).

Camélidos de formato pequeño al interior del cuerpo de camélidos grandes, sin embargo, no siempre representan fetos, sino animales adultos. En Cuchipinta, Gaya, Paria VI y Laclacwi X se trata de superposiciones realizadas durante la misma fase o en épocas posteriores, aprovechándose el espacio libre en el interior de camélidos delineados (Fig. 11).

Un porcentaje grande de camélidos tiene el vientre abultado (Figs. 4, 5, 8e,g, 11). Puede tratarse de un rasgo distintivo del estilo de la zona y en algunos casos, como sugiere Maita (2005), de la indicación de la preñez de las hembras.

Posturas y posiciones de los camélidos

La diversidad morfológica de figuras grandes de camélidos es acentuada en algunos casos por diferentes posturas de los animales. Los artistas se esmeraron en pintarlos con las cabezas, orejas, cola y extremidades en una gran variedad de posiciones, que sugieren diferentes comportamientos. Hay camélidos en alerta, con las orejas volteadas hacia atrás y la cola alzada. Esta postura es típica de los machos durante la época de celo. En otros camélidos, las dos orejas, rectas o curvadas, casi siempre en paralelo, están inclinadas hacia adelante o en ángulo recto con la línea superior de la cabeza (Fig. 12-A1-D1, A2-B2). Los cuellos tienen diferentes inclinaciones, desde la posición vertical



a - Laguamachay	b - Laguamachay	c - Cuchipinta
d - Acaccllomachay V	e - Chaquicocha VII	f - Rumichaca

Fig. 9a-f. Variación de diseños al interior de los cuerpos.

hasta casi tocando el suelo imaginario con la cabeza. No faltan animales con la cabeza volteada hacia atrás. La cola suele estar caída o doblada hacia abajo, raras veces horizontal o levantada (Fig. 12-E2, 10-A3-E3). Llama la atención el detalle de las extremidades en camélidos de la variante 1. No solo por representar con precisión el carácter bisulco de los dedos, sino también las articulaciones y muslos (Fig. 12-A4-E4).

Los camélidos grandes en su mayoría están representados estáticos, en reposo, y no dan la impresión de representar presas acechadas por cazadores o felinos. Hay camélidos sentados, con las patas replegadas debajo del cuerpo, o parados, con los cuellos erguidos. En Cabramachay, el artista representó un camélido naturalista de grandes dimensiones con las patas dobladas debajo del vientre (Fig. 8b). En el gran panel de Ocoruyoc, algunos camélidos están con las extremidades en posición estática, mientras que otros están representados en movimiento, con las patas delanteras ligeramente levantadas hacia adelante. Ninguno de los camélidos grandes en los paneles de Huayllay aparece abatido, muerto o herido o alcanzado por un proyectil como en escenas de caza más tardías. Solo en el panel de Colis II se observa un camélido con las patas cortas hacia arriba y la cabeza doblada hacia atrás y abajo.

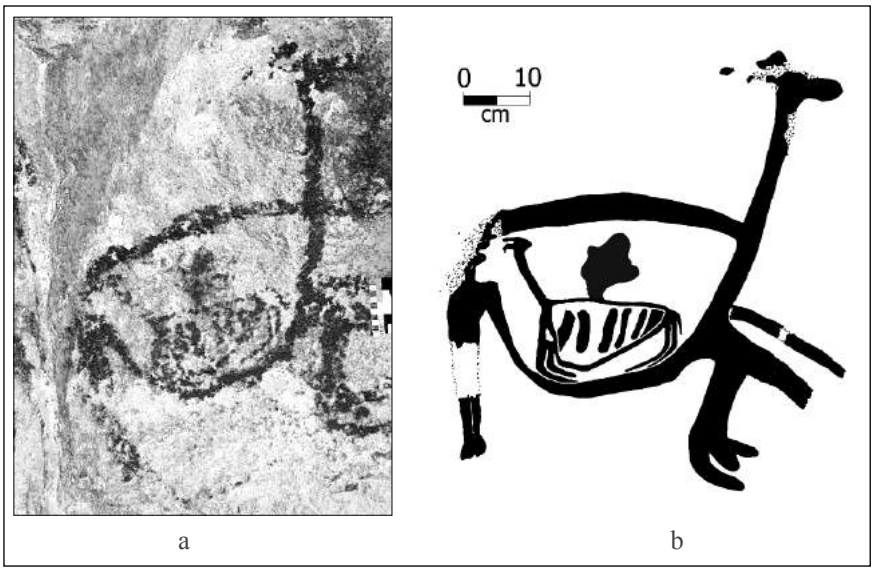


Fig. 10a-b. Representación radiográfica del cuerpo de un camélido preñado. Abrigo rocoso en el Cerro Leonpata. Foto procesada con DStretch, canal lre.

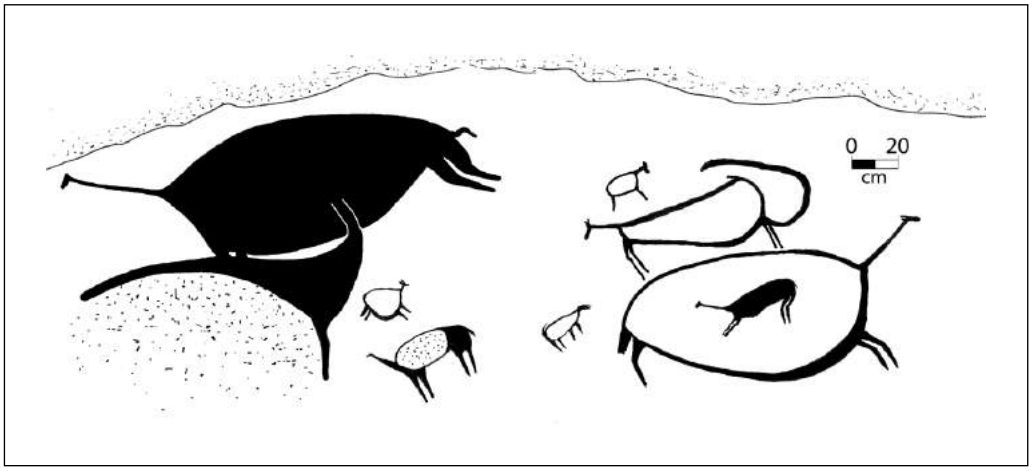


Fig. 11. Panel de Cuchipinta con camélidos de diferentes tamaños de la variante estilística 2. El pequeño camélido adulto de tinta plana al interior del grande delineado en el lado derecho inferior representa una superposición y no una vista radiográfica.

Aspectos compositivos

Las figuras grandes de camélidos se encuentran en los paneles solos, formando pequeños grupos familiares o grupos de animales yuxtapuestas, sin aparente relación entre ellos. Un ejemplo de camélidos de formas y tamaños heterogéneas, agregados en el panel en diferentes momentos del Arcaico, probablemente no muy distanciados entre sí, es Cuchipinta (Fig. 11).

Los camélidos que forman pequeños grupos familiares o pares, están representados en fila y orientados en la misma dirección. Solo se diferencian por el tamaño reducido de la cría o camélidos jóvenes que les acompañan (por ejemplo Vicuña Pintasha II y Ocoruyoc, panel 1). En el gran panel de Ocoruyoc, más de veinte camélidos de diferentes tamaños y tratamiento pictórico, incluyendo un grupo familiar con cría, se desplazan sin excepción hacia la derecha, en dirección a la parte inferior del cerro. La unidireccionalidad de camélidos grandes de tinta plana se observa también en dos paneles extensos del sector Laclacwi (Fig. 18d), en Chaquicocha III y Paria VI.

Acerca de los pigmentos

Al no disponer de resultados de un análisis químico-físico de las pinturas, desconocemos su composición y las mezclas empleadas. La escala cromática de las pinturas tempranas es muy estrecha y se limita a diferentes tonalidades de rojo (ocre rojo oscuro, rojo violáceo y un rojo algo más claro), al naranja y al blanco. Estos dos últimos colores, a juzgar por las superposiciones, fueron empleados en pinturas de dos camélidos grandes al final de la fase A.

Las mezclas fueron aplicadas en estado semilíquido y deben haber contenido un aglutinante. Las características del soporte rocoso facilitaron la penetración de los pigmentos en la superficie rocosa, de modo que incluso en las paredes de farallones a cielo abierto, en las que la capa superficial de la pintura se encuentra borrada por las precipitaciones, se han conservado las siluetas de las figuras.

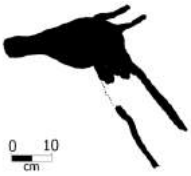
	A	B	C	D	E
1					
	Llamaqaj IV	Colis I	Cerro Leonpata	Cerro Leonpata	Llamaqaj IV
2					
	Vicuña Pintasha I	Cerro Leonpata	Acaccllomachay VII	Llamaqaj	Chaquicocha III
3					
	Cabramachay	Gaya	Llamaqaj	Cerro Leonpta	Chaquicocha VII
4					
	Colis I	Colis I	Colis I	Chaquicocha III	Chaquicocha VII

Fig. 12. Variación morfológica y de posición de partes anatómicas en camélidos grandes naturalistas y estilizados.

La distribución uniforme de la pintura en los camélidos grandes de tinta plana habla más en favor del empleo de brochas o tampones que a la aplicación dactilar de las pinturas. Para expandir el color puede haber servido un simple trozo de piel adosado a un palito. Para trazar las siluetas de figuras delineadas, los artistas deben haber usado pinceles de diferente grosor. También para las representaciones en tinta plana, parece que primero fue siluetado el contorno de la figura para luego rellenarlo con los útiles a disposición.

Maita (2005) reporta un caso de preparación previa del soporte con una capa de pintura roja en un sitio del complejo Paria, sobre la que fueron ejecutados diseños de color negro. Se trata de un caso sujeto a revisión, ya que en otros sitios lo que parece ser una base roja, resulta ser el fragmento de la silueta de un camélido grande, cuyas formas ya no son perceptibles a simple vista.

Asociación de camélidos grandes con otros motivos

Mayormente, los camélidos grandes comparten el panel con otros camélidos de distinto tamaño. La asociación con figuras antropomorfas o con otros representantes de la fauna local es rara.

La figura humana

Las representaciones antropomorfas tienen poco peso en el repertorio iconográfico de las pinturas rupestres tempranas de Huayllay. En apenas siete de 53 sitios con camélidos grandes se identificó figuras humanas que parecen ser contemporáneas con los motivos zoomorfos. En los casos raros en los que acompañan a las figuras de grandes camélidos, son de tamaño muy pequeño, mayormente en posición frontal, estática y pocas veces de perfil, en movimiento. Por lo general fueron ejecutadas sin mayores detalles. Sus cuerpos tienen volumen y en algunos antropomorfos están representados los pies. En el panel de Vicuña Pintasha III se aprecia a un antropomorfo de perfil que camina, dando grandes pasos, en sentido contrario al del camélido grande encima. Tiene cuerpo largo, de trazo algo más grueso que el de los brazos y piernas, las que terminan en pies. En su mano izquierda lleva un objeto corto, quizás un arma, pero no parece participar en una partida de caza (Figs. 13a-b, 14a). Este objeto, en forma de un trazo recto corto y de diferente grosor, quizás una porra, lo encontramos también en la mano de otras figuras humanas en los sitios lVicuña Pintasha III y en Huaylashuanca IV (Fig. 14b y d).

Hay algunas figuras que merecen un análisis más detenido. Por ejemplo, las de los sitios Chaquicocha V y Vicuña Pintasha III. En el panel de Chaquicocha V cuya parte inferior luce ya muy deteriorada, se logró visualizar y "reconstruir" un conjunto de motivos con ayuda del programa DStretch. De tres figuras humanas identificadas, una de ellas es particularmente interesante (Fig. 14g). Su cuerpo es largo y estrecho. Tiene los brazos ligeramente levantados y las piernas abiertas. La parte inferior del tronco termina en una protuberancia a la que fue adicionado un círculo. Podría tratarse de una escena de parto.

Otra figura antropomorfa en el mismo panel tiene los brazos en alto y las piernas separadas (Fig. 14f). Porta lo que parecen ser dos dardos, uno con su emplumadura, lo que lo identifica como cazador. Su cabeza está adornada con un gorro. Por el mal estado del panel no sabemos de qué manera se asocia con el camélido de grandes dimensiones del que solo se pudo rescatar fragmentos de la silueta.

La única figura humana con indicación clara de vestimenta se encuentra en Vicuña Pintasha III (Fig. 14d). Los motivos de este sitio, repartidos entre las diferentes caras de la roca, representan camélidos grandes y pequeños, un cánido en técnica de delineado y la figura antropomorfa en cuestión. Su cuerpo tiene forma ovalada y sus piernas y brazos son indicados mediante líneas rectas, ligeramente engrosadas. El interior del cuerpo está decorado con un diseño reticulado oblicuo, similar al de una malla.

En uno de los paneles de Ocoruyoc se pudo visibilizar y calcar en base a fotografías tratadas digitalmente las únicas improntas positivas de mano existentes en Huayllay, pintadas en ocre rojo oscuro cerca de un camélido del mismo color que mide unos 80 cm de largo. Las cinco manos, todas derechas, tienen en promedio 13 cm de largo (Fig. 14h).

Las figuras humanas aumentan notablemente en paneles de la fase B y en las épocas prehispánicas posteriores, ya sea como figura completa o abreviada. Parece que nunca existió una convención rígida para representar a la figura humana, ya que la encontramos en las diferentes fases pictóricas en una gran variedad de diseños.

La posición de los camélidos grandes en los paneles

En 25 de los 53 sitios rupestres considerados para este estudio existen superposiciones de pinturas en las que están involucradas figuras grandes de camélidos (Cuadro 2). Aparte de ser un indicio claro de que hubo una reutilización de soportes rocosos en dos o más ocasiones, mediante su análisis podemos determinar el orden de ejecución de las pinturas y eventualmente la secuencia de las variantes estilísticas. En los 28 sitios restantes, los camélidos de formato grande o son los únicos motivos en los paneles, se encuentran yuxtapuestos sin superponerse o comparten el panel con camélidos u otros motivos de épocas posteriores sin traslape.

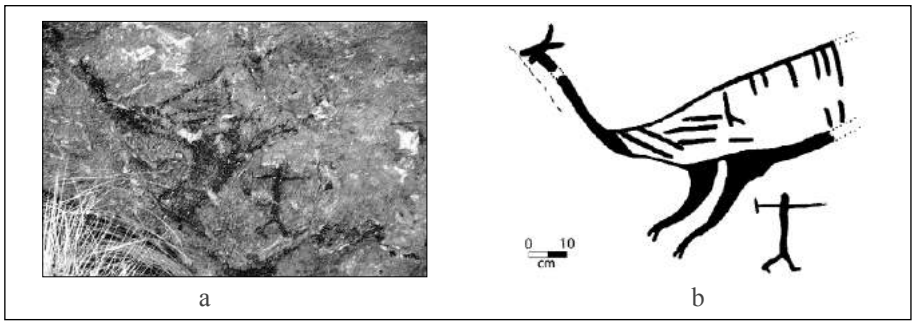
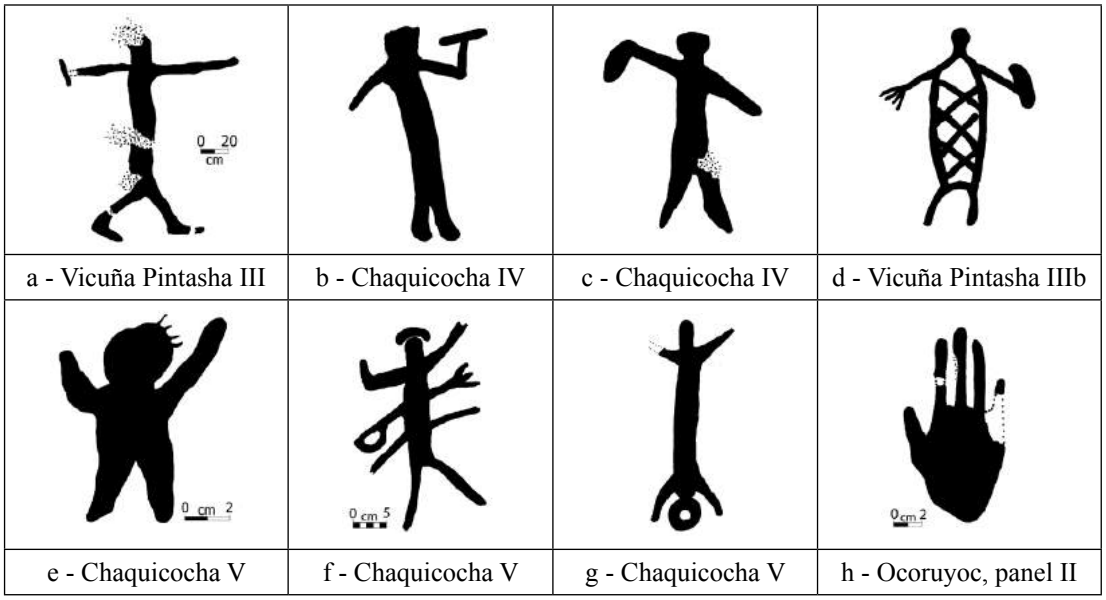


Fig. 13a y b. Camélido grande y figura humana desplazándose hacia la derecha del observador. Sitio Vicuña Pintasha III. Fotografía procesada con DStretch, canal lre.



a - Vicuña Pintasha III	b - Chaquicocha IV	c - Chaquicocha IV	d - Vicuña Pintasha IIIb
e - Chaquicocha V	f - Chaquicocha V	g - Chaquicocha V	h - Ocoruyoc, panel II

Fig. 14a-h. Representaciones humanas asociadas a figuras grandes de camélidos.

Cuadro 2: Relación de superposiciones en paneles con camélidos de formato grande

No.	**Sitio**	**Relación de superposición según fase de producción pictórica**	**Relación de superposición según patrón estilístico**	**Relación de superposición según técnica de manufactura**	**Relación de superposición según color**
1	Rumichaca	PA sobre PA	CEN sobre CEN	CD sobre CD	ocre rojo sobre ocre rojo
2	Gaya	PA sobre PA, PF sobre PA	CEE sobre CEN	CD sobre CTP	ocre rojo sobre ocre rojo
3	Japurín	PA sobre PA	CEE sobre CEE	CTP sobre CTP	rojo sobre rojo (diferentes tonalidades)
4	Paria VI	PA sobre PA	CEE sobre CEE	CTP sobre CD	rojo claro sobre rojo oscuro
5	Acaccllomachay I	PF sobre PA	CE ≤50 cm sobre CN	CD sobre CD	negro sobre rojo, amarilla sobre rojo

6	Acaccllomachay IV	PA sobre PA	CEE sobre CN	CD sobre CTP	ocre rojo sobre ocre rojo
7	Vicuña Pintasha I	PA sobre PA	CEN sobre CEN	CTP sobre CTP	ocre rojo sobre ocre rojo
8	Vicuña Pintasha IIIb	PA sobre PA	CEE sobre CEE	DC sobre CTP	ocre rojo sobre ocre rojo
9	Vicuña Pintasha VI	PA sobre PA	CEE sobre CEE	CTP sobre CTP	ocre rojo sobre ocre rojo
10	Warmi Wanusha I	PA sobre PA	CEE sobre CEN	CD sobre CD	ocre rojo sobre ocre rojo
11	Warmi Wanusha III	PA sobre PA PF sobre PA	Felino sobre CEE	CTP sobre CD	amarillo sobre rojo; ocre rojo sobre ocre rojo
12	Cuchipinta	PA sobre PA	CEN sobre CEN CEE sobre CEE	CTP sobre CTP CD sobre CD	ocre rojo sobre ocre rojo
13	Chaquicocha VI	PA sobre PA	CPN ≤50 cm sobre CEN	CTP sobre CTP	ocre rojo sobre ocre rojo
14	Chaquicocha VII	PF sobre PA	CE ≤50 cm sobre CN	CD sobre CD	blanco sobre rojo
15	Chaquicocha X	PA sobre PA	CEN sobre CEN CEE sobre CEE	CTP sobre CTP CD sobre CD	ocre rojo sobre ocre rojo
16	Oquruyoc, panel 1	PA sobre PA	CEE sobre CEN CEE sobre CEE	CTP sobre CPT CD sobre CD	ocre rojo sobre ocre rojo
17	Laclacwi I	PF sobre PA; PA sobre PA	Figura humana sobre CN; CN sobre CN	CD sobre CD	ocre rojo sobre tonalidad distinta de rojo; ocre rojo sobre ocre rojo
18	Laclacwi IV	PA sobre PA	CN sobre CN CEE sobre CEN	CTP sobre CTP CD sobre CD	ocre rojo sobre ocre rojo
19	Laclacwi V, panel 2	PA sobre PA	CEN y CEE formato pequeño sobre CN	CD sobre CTP	ocre rojo sobre ocre rojo
20	Laclacwi VI	PA sobre PA	CEN sobre CEN	CTP sobre CD	ocre rojo sobre ocre rojo
21	Laclacwi X	PPT sobre PA	CE sobre CEE	Cd sobre CD	ocre rojo sobre ocre rojo
22	Llama Pistash	PA sobre PA	CEE sobre CEE	CD sobre CD	ocre rojo sobre ocre rojo
23	Llamaqaj	PAP sobre PA	CEN sobre CEN	CD sobre CD	ocre rojo sobre ocre rojo
24	Lagua Machay	PP sobre PP; PAT sobre PP?	CN sobre CN	CD sobre CD	ocre rojo sobre ocre rojo; blanco sobre ocre rojo
25	Co. Leonpata	PP sobre PP; PAT sobre PP	CN sobre CEN	CTP sobre CD	ocre rojo sobre ocre rojo; amarillo sobre ocre rojo

PA = Pinturas rupestres del Arcaico
PF = Pinturas rupestres del Formativo
PPT = Pinturas rupestres prehispánicas tardías
CN = Camélidos naturalistas
CEN = Camélidos estilizados de tendencia naturalista
CEE = Camélidos estilizados de tendencia esquemática
CD = Camélidos delineados
CTP = Camélidos de tinta plana

Se observa que la mayoría abrumadora de superposiciones (n=22) involucran camélidos de la fase A, con representaciones infrapuestas y superpuestas, correspondientes a los patrones estilísticos de la tradición rupestre de camélidos de formato grande, ejecutados tanto en tinta plana como en la técnica de delineado (Figs. 14a y b). En algunos casos las superposiciones afectan a figuras enteras (obliteraciones), pero mayormente solo pequeñas partes de un animal. Camélidos delineados se sobreponen sobre otros delineados (n= 13) o camélidos de tinta plana sobre otros también rellenados (n=8), lo que dificulta frecuentemente determinar el orden de los estratos pictóricos y de la secuencia de figuras según la técnica de manufactura empleada. Por ejemplo, en paneles muy deteriorados, con múltiples superposiciones como los de Laclawi y Ocoruyoc, no siempre hay claridad sobre la relación estratigráfica de cada figura. En Laclawi, por la forma de los cuellos y cabezas que sobresalen de la franja ancha y larga de color ocre roja que representan los cuerpos parcialmente superpuestos de los animales, se puede deducir que son del mismo patrón estilístico (Fig. 15d). Incluso pueden haber sido ejecutados por el mismo pintor o pintores en un lapso relativamente corto.

Dos superposiciones corresponden a la fase B y en seis casos hay incertidumbre sobre la fase a la que pueden pertenecer el o los motivos superpuestos. Es el caso de Cuchipinta donde un camélido adulto de tinta plana se encuentra al interior de un camélido delineado (Fig. 11).

En cuatro sitios con superposiciones de camélidos grandes (fase A), los camélidos superpuestos son de una tonalidad de rojo más claro (n=2), de color blanco (n=1) y de color naranja (n=1).

En la tercera columna del Cuadro 2 se indica la secuencia de camélidos involucrados en superposiciones, según la variante estilística. Los datos consignados nos dicen que no existe una tendencia marcada en cuanto a la secuencia. En 15 sitios, los camélidos involucrados en una relación estratigráfica son del mismo patrón estilístico (CPN sobre CPN o CEE sobre CEE). En cuatro sitios camélidos estilizados de tendencia esquemática se sobreponen sobre otros más naturalistas. Por otro lado, la mayoría de los camélidos grandes de estilo naturalista identificados en Huayllay, sean de tinta plana o solo delineados, no se encuentran en una relación de superposición. Por ello no estamos en condiciones de afirmar que las representaciones de camélidos de estilo naturalista son de mayor antigüedad que los de la variante estilizada. Es probable que ambas variantes sean sincrónicas y representen gustos o tendencias artísticas diferentes.

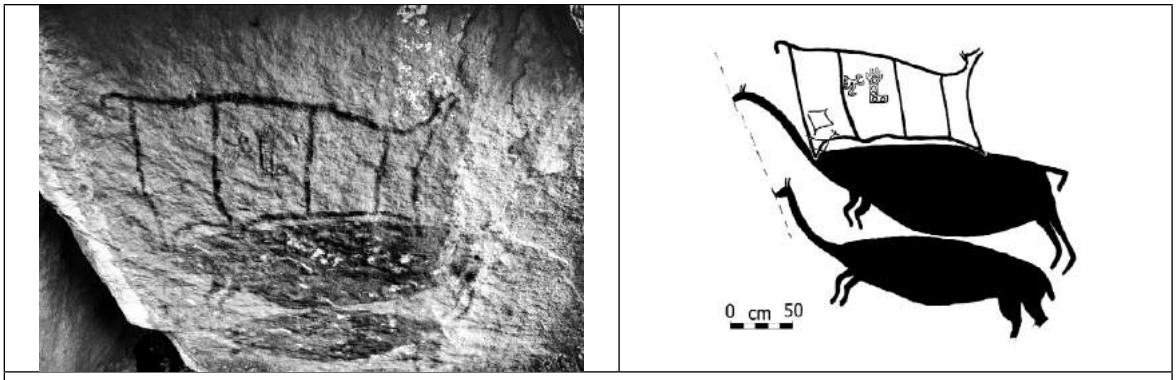
Sitios claves para determinar la secuencia de las fases pictóricas de Huayllay son Acaccllo Machay I y Chaquicocha VII (Fig. 14c), donde una escena de caza de formato pequeño fue pintada sobre un camélido grande del patrón naturalista.

Otros representantes de la fauna local

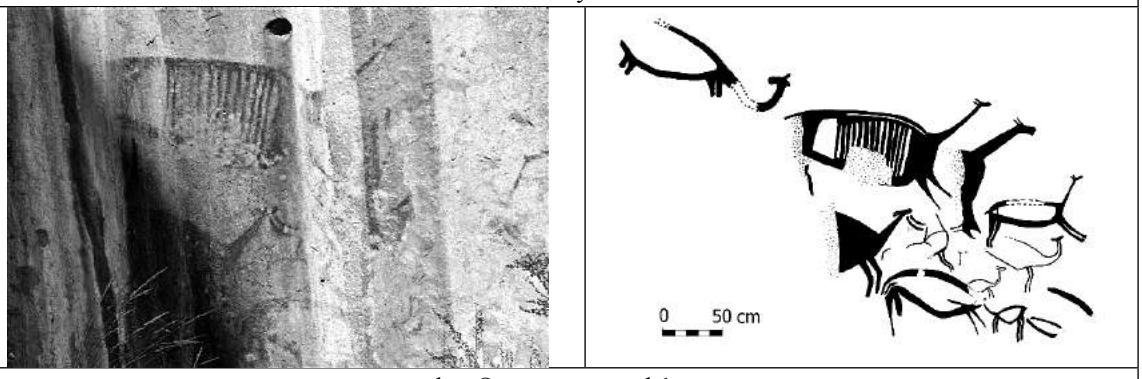
La tradición rupestre caracterizada por camélidos de formato grande se extiende también a otros dos representantes de la fauna local. Uno ellos, muy cotizado como presa por cazadores-recolectores del Precerámico, era el cérvido. Aunque forma parte del repertorio de motivos en el arte rupestre de Huayllay, su frecuencia en los paneles es muy baja. De las cuatro figuras de cérvidos registradas en tres sitios diferentes (Cerro Leonpata, Ocoruyoc y Warmi Wanusha), tres de ellas corresponden al estilo naturalista de dimensiones grandes. La representación mejor preservada es la del abrigo del cerro Leonpata (Fig. 16). Se diferencia de los camélidos yuxtapuestos por el cuello corto y ancho, un cuerpo elíptico voluminoso y la presencia de dos astas en forma de líneas rectas y delgadas que permite identificarlos como machos. Por el tamaño largo de los trazos no puede tratarse de la representación de orejas. La forma de las astas sugiere que la especie representada es la *taruka* (*Hippocamelus antisensis)* y no el venado de ola blanco (*Odocoileus virginianos)*, que tiene las cornamentas más ramificadas.

La poca frecuencia de cérvidos en las pinturas rupestres de Huayllay en comparación con los camélidos silvestres tiene su correlato también en la relativa baja frecuencia de restos óseos de cérvidos en los sustratos arqueológicos del Precerámico excavados en Junín, al sur de Huayllay. Según Wheeler et al. (1967: 489), el análisis de material óseo recuperado evidenció la disminución progresiva del uso de cérvidos en la dieta de cazadores recolectores y su especialización en la caza de camélidos como principales proveedores de carne alrededor de 5,500 años a.C. Lavallée et al (1995: 57) llegaron a los mismos resultados en Telarmachay al concluir que "A lo largo de la secuencia precerámica, la cantidad de restos de camélidos aumenta de manera inversamente proporcional a la de los restos de cérvidos". Observaron también, que las astas y fragmentos craneanos hallados en niveles precerámicos de Telarmachay, sin excepción, pertenecen a la *taruka*, "cuyo hábitat principal es la estepa abierta de la puna" (ibid.).

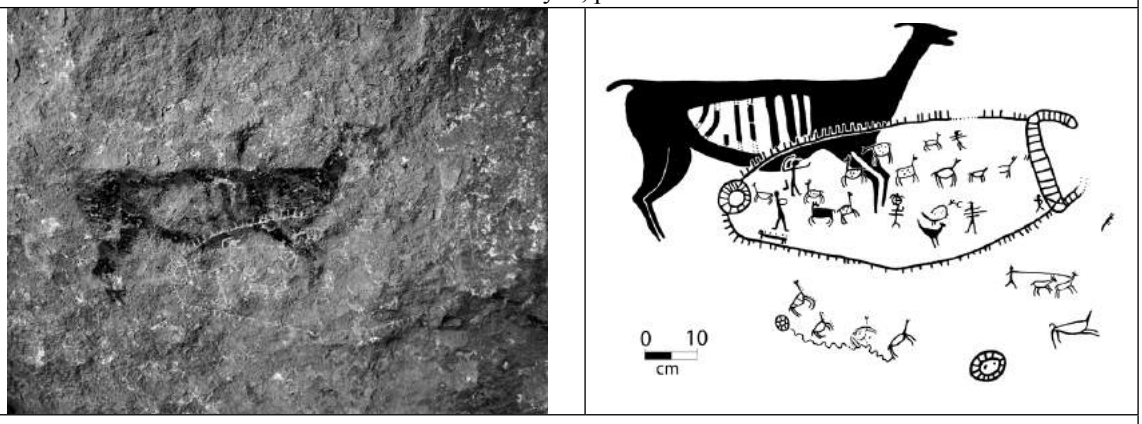
El segundo mamífero grande más frecuentemente representado en los paneles de Huayllay no es el cérvido, sino el felino. Se identificaron nueve representaciones felínicas en un total de ocho sitios rupestres. Estas se caracterizan por tener el cuello y las patas cortas y anchas, el cuerpo y la cola larga, la cabeza redondeada y las orejas cortas y anchas. En algunas figuras las extremidades terminan en garras. Siete de los felinos son de tinta plana y no tienen manchas en el



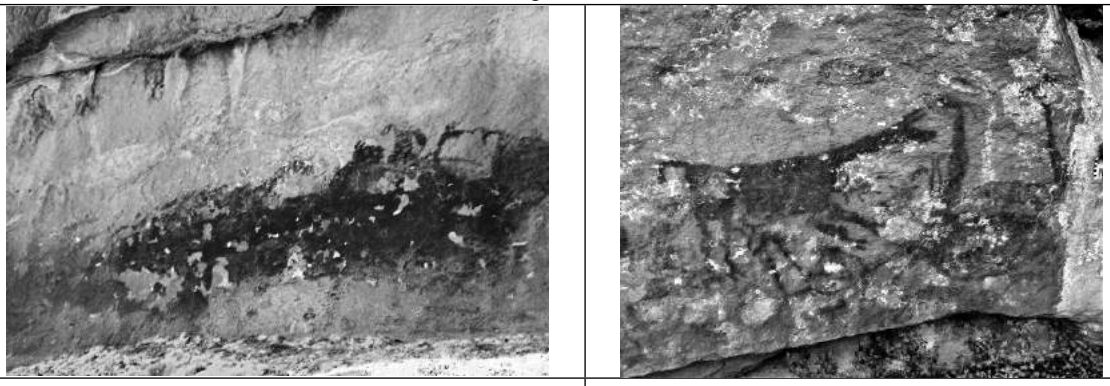
a – Gaya



b – Ocoruyoc, panel 1



c – Chaquicocha VII



d – Laclacwi IV | e – Cerro Leonpata

Fig. 15a-e. Superposiciones de figuras del patrón estilístico de grandes dimensiones. Fotos 14c y 14d procesadas con DStretch, canales lab y lre, respectivamente.

cuerpo. Es posible que representen el puma (*Felis concolor*) que sigue formando parte de la fauna silvestre local. Nos interesan aquí dos felinos que son de grandes dimensiones. Uno de ellos fue documentado y descrito por Maita (2005). La figura de este felino, hallado en un abrigo rocoso del complejo Paria en el norte del Santuario, mide 1.6 metros de largo, sin contar la cola que se ha borrado. Por las manchas redondas (ocelos) que decoran el cuerpo del animal, la arqueóloga infirió que se trata de un jaguar, oriundo de los bosques amazónicos (Fig. 17).

Felinos de grandes dimensiones existen también en sitios rupestres de Argentina y Chile. El de Paria se asemeja bastante al gran felino polícromo de El Ceibo en la Patagonia argentina, el cuál, con sus 155 cm de largo y 70 cm de alto, tiene casi el mismo tamaño. Fue atribuido cronológicamente por Cardich (1979, en Paunero 2012) al final de la transición Pleistoceno/Holoceno y por sus manchas interpretado como una especie extinta de un jaguar (*Panthera onca mesembrina*) (Fig. 18).

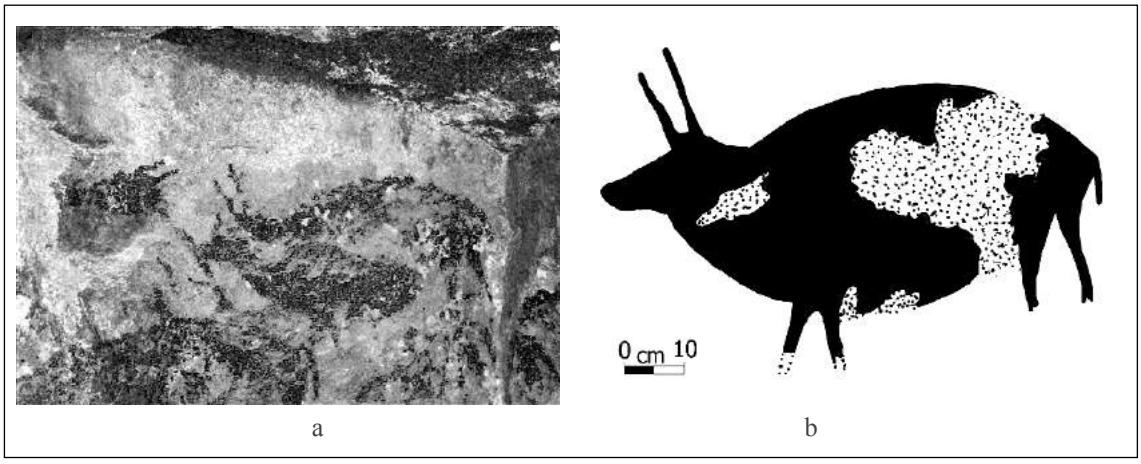


Fig. 16a y b. Representación de un cérvido en el estilo naturalista de grandes dimensiones. Abrigo del cerro Leonpata. Foto procesada con DStretch, canal lre.

En el sitio Vicuña Pintasha VII, quien escribe identificó lo que parece ser un segundo felino de grandes dimensiones, del que solo se conservan parte del cuerpo cilíndrico y una pata con sus garras. Mientras que el cuerpo del gran felino de Paria está delineado con una línea gruesa de contorno, con la cabeza, cuello y extremidades delanteras en tinta plana, el cuerpo entero del felino de Vicuña Pintasha está diseñado solo mediante puntos.

La distribución geográfica de la tradición rupestre de camélidos grandes

Este tema ya fue tratado en un artículo anterior (Hostnig 2013), por lo que se abordará aquí de manera muy resumida. La tradición rupestre de los grandes camélidos de Huayllay, en sus diferentes variantes o patrones estilístios, tiene una amplia difusión en la sierra central, desde la

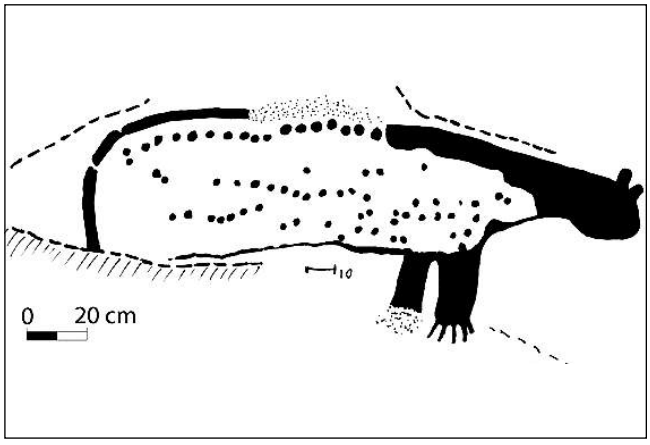


Fig.17. Felino de grandes dimensiones en el Complejo Paria. Dibujo en base de fotografía de Maita (2005).

Fig. 18. Gran felino en un panel de El Ceibo, Patagonia (Paunero 2012).

provincia de Daniel Alcides Carrión de la Región Pasco en el norte (sitio Contuyoq) hasta Huancavelica en el sur, siendo las punas de Junín y Pasco el área de mayor concentración, con una docena de sitios registrados por diferentes investigadores en los últimos treinta años. Sitios rupestres con representaciones grandes de camélidos se conocen también en Ayacucho, Apurímac y Cusco. El nudo de Vilcanota y las cumbres de la Cordillera Occidental entre Cusco y Arequipa y entre Puno y Tacna/Moquegua parecen formar el límite de esta tradición rupestre en el sur del Perú. Una excepción representan las figuras de cuatro camélidos de entre 52 y 75 cm de largo en el abrigo de Pintasayoc en la provincia arequipeña de Condesuyos, ubicado a apenas 2500 metros sobre el nivel del mar (Jakubicka y Wołoszyn 2005).

En la sierra de Lima existen representaciones grandes de camélidos en el sitio Cuchimachay al pie del Nevado Pariacaca (Hostnig 2017), a 120 km de distancia en línea recta desde el centro del SN Huayllay. Hay similitudes notables entre las representaciones de este sitio y los de Huayllay, no solo en la variabilidad de los diseños interiores sino también en la representación radiográfica de la gravidez, lo que puede ser un indicio de relaciones de intercambio entre los grupos humanos de ambas zonas durante el Precerámico. Otros sitios son Quilcasca en las alturas de Laraos, así como Huanza y Palcca en las punas de Huarochirí, siendo este último sitio el único de los tres sobre el que existe información detallada (Suarez 2015, Ms.).

Las representaciones de camélidos en las regiones mencionadas arriba se caracterizan, igual que en Huayllay, por su naturalismo y por diferentes grados de estilización e distorsión de las proporciones corporales. En cuanto a las dimensiones, sin embargo, no llegan a tener las medidas monumentales de los camélidos más grandes de Huayllay, con excepción de Cuchimachay en Lima e Iglesiamachay en Grau, Apurímac, siendo este último sitio donde el estilo naturalista de los camélidos de grandes dimensiones alcanzó su máxima expresión.

Más hacia el sur de la Cordillera de los Andes, en el curso superior del río Loa en las punas de la región chilena de Antofagasta, se desarrolló un estilo similar, caracterizada por camélidos de formato grande, entre naturalistas y estilizados, en una técnica mixta entre grabado y pintura. A diferencia de los de Huyallay, se trata de imágenes de formas estandarizadas, que según Berenguer (1996) fueron producidas durante el Formativo Temprano y representarían camélidos domesticados, posiblemente la llama.

Consideraciones finales

Los camélidos de grandes y medianas dimensiones y diferentes grados de naturalismo o estilización en las pinturas arcaicas de Huayllay son una expresión artística temprana, característica de la sierra central y sur-central del Perú, con una densidad particularmente grande de sitios en el distrito de Huayllay. Representan una tradición rupestre relativamente abierta que pendula entre el naturalismo "puro", la estilización y el esquematismo. Por la gran cantidad de sitios y número de representaciones en el bosque de piedra de Huayllay se postula que fue en ésta área que se comenzó a gestar esta tradición con sus variantes estilísticos, irradiando luego a regiones andinas en dirección sur. La gran difusión de este estilo en los Andes peruanos son un testimonio elocuente de los contactos, el intercambio y la temprana circulación de grupos de cazadores recolectores por rutas intramontanas y tramos extendidos a lo largo de la espina dorsal de los Andes.

No estamos en condiciones de precisar la posición cronológica de las representaciones, sin embargo, en base al análisis iconográfico y tomando en cuenta las divisiones del Arcaico según Kaulicke (1994), se propone el lapso entre el Arcaico Medio (8000/7000 – 5000 años a.p.) e inicios del Arcaico Tardío (5000 - 4000 años a.p.) como posible rango temporal de producción y de vigencia de esta tradición.

Los modelos vivientes para los artistas eran los camélidos silvestres - vicuñas y en menor medida guanacos y cérvidos- en torno a los cuales giraba la existencia y supervivencia de los cazadores tempranos. Conocían a perfección los hábitos y anatomía de los camélidos y por su importancia como proveedores de carne y otros productos esenciales para la subsistencia, deben haberles dado tempranamente un lugar privilegiado en su cosmovisión y en sus plegarias y actos votivos por la fecundidad de los rebaños. El hecho de perpetuarlos mediante pinturas de grandes dimensiones en soportes rocosos al aire libre o en abrigos con espacios muy reducidos, separados al parecer de los lugares de asentamiento, subraya el significado y carácter religioso de las representaciones y del acto de pintar, por lo que el laberinto de rocas de Huayllay que presentaba ventajas estratégicas para la matanza y captura de animales silvestres frente a los lugares más abiertos, puede haber fungido durante el Arcaico como un santuario para los cazadores de la zona o región, similar a Cuchimachay en la sierra de Lima.

Para la distinción entre camélidos silvestres y domesticados en el arte rupestre andino Gallardo y Yacobaccio (2007: 12) propusieron tomar en cuenta las proporciones patas/cuerpo, puesto que "en los camélidos silvestres las patas traseras son más largas que las delanteras y ambas tienen un valor mayor con respecto al cuerpo. Sucede lo contrario en los camélidos domesticados que tienen una relación equivalente entre ambos". En el caso de las imágenes de camélidos de Huayllay, esta metodología es aplicable para las del estilo naturalista, no así para las numerosas representaciones que exhiben diferentes grados de estilización y distorsión

anatómica, la que no solo afecta la relación cuello/tronco, sino también la de patas/cuerpo. En las figuras de camélidos grandes y anatómicamente correctas (por ejemplo Fig. 3a), es notoria la diferencia del tamaño de las patas traseras en relación a las delanteras, que suelen ser más cortas, lo que respalda su identificación como especies silvestres.

Las peculiares formas de las rocas del área que hoy día nos impresionan y evocan asociaciones muy variadas, deben haber causado un asombro aún mayor en los grupos de cazadores tempranos que se asentaron de manera temporal o periódica en la zona, lo que debe haber conllevado a la pronta sacralización de este paisaje por medio de las pinturas.

La insignificante presencia, tanto en tamaño como en número, de la figura humana asociada a camélidos en los paneles antiguos - el motivo antropomorfo recién aumenta considerablemente en cantidad y proporción en comparación con la presa acorralada en las escenas de caza de formato pequeño de la fase B - es otro indicador para una fecha temprana de la mayor parte de las representaciones grandes de camélidos. En la fase B que posiblemente abarca el lapso entre el Arcaico final e inicios del Formativo, nuevas generaciones de pintores súbitamente rompieron de manera radical con la tradición rupestre anterior, escogiendo como nuevo tema la representación detallada de la actividad cinegética (en aquel entonces complementaria a la pastoril) y cultivando un estilo marcadamente diferente en la figuración de las figuras humanas y camélidos.

Las propuestas cronológicas y de secuencia estilística expuestas en este artículo se basan en el análisis iconográfico de un corpus significativo de representaciones. Futuros estudios de carácter interdisciplinario y proyectos de investigación arqueológica con excavaciones permitirán corroborar, sutilizar o corregir estas propuestas.

Agradecimiento

Estoy muy agradecido a los evaluadores por las correcciones idiomáticas y valiosas recomendaciones. A Giovanni Ordónez por la confección de los mapas y a Matthias Strecker por la revisión del manuscrito preliminar.

Bibliografía

Altamirano, Alfredo y Odón Rosales H.
2015 El culto a los camélidos gigantes en la pictografía de Huayllay, Pasco. Ponencia presentada en el VI SINAR, Tacna, 30.11-3.12. 2015.

Altamirano E., Alfredo, Odón Rosales y Genaro Barr
2014 Las pinturas rupestres o quillcas de Huayllay, norte de Junín. Ponencia presentada en el Coloquio "Arqueología de la región Junín, balance y perspectivas de las investigaciones recientes". Museo de Arqueología y Antropología de la UNMSM, 8 y 9 de agosto de 2014, Lima.

Berenguer, José
1996 [1998] Identificación de camélidos en el arte rupestre de Taira: ¿Animales silvestres o domésticos? En: Chungara, Vol. 28, Nos. 1 y 2: 85-114, Arica.

Blanco M., Simón
2009 El Santuario Nacional de Huayllay. Primera maravilla geológica del Perú y del mundo. Universidad Nacional Daniel Alcides Carrión, Cerro de Pasco, Pasco. Recuperado de: https://es.calameo.com/read/0001164193b0d926a67b1

Blanco M., Simón et al.
1996 El Santuario Nacional de Huayllay. Una maravilla turística del Perú. UNDAC. Instituto Central de Investigación. Ediciones Plan Carrión, Cerro de Pasco.

Cardich L., Augusto R.
1979 A propósito de un motivo sobresaliente en las pinturas rupestres de "El Ceibo" (Santa Cruz). En: Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología, tomo 13: 163-182. Sociedad Argentina de Antropología, Buenos Aires.

2006 Hacia una prehistoria de Sudamerica. Culturas tempranas de los Andes Centrales y de Patagonia. CONCYTEC, Lima.

Gallardo, Francisco y Hugo Yacobaccio
2007 Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino Vol. 12, N° 2, 2007, pp. 9-31, Santiago de Chile

Guffroy, Jean
1999 El arte rupestre del antiguo Perú. IFEA, IRD. Travaux de l'Institut Français d'Etudes Andines, Tomo 112. Lima.

Harman, Jon
2008 Using Decorrelation Stretch to enhance Rock Art Images. http://www.dstretch.com/AlgorithmDescription.pdf (Acceso:1ro de marzo de 2021)

Hostnig, Rainer
2013 Camélidos de grandes dimensiones en pinturas arcaicas del centro y centro-sur del Perú. Rupestreweb, http://www.rupestreweb.info/camelidosarcaico.html

2017 Cuchimachay*:* Santuario rupestre al pie del Apu Pariacaca, Lima. Rupestreweb, http://www.rupestreweb.info/cuchimachay.html

Instituto Geológico, Minero y Metalúrgico (INGEMMET)
2016 Santuario Nacional Huayllay. Guía Ecoturística. Boletín Serie 1, Patrimonio y geoturismotexto: B. Zavala; F. Varela y D. Churata, Lima. Recuperado de: https://hdl.handle.net/20.500.12544/378

Jakubicka, Monika y Janusz Z. Wołoszyn
2005 Pinturas rupestres de Pintasayoc. En: Andes 6, Boletín de la Misión Arqueológica Andina: 73-99. Universidad de Varsovia, Proyecto Arqueológico Condesuyos. Universidad Católica "Santa María" de Arequipa, Universidad de Varsovia, Varsovia.

Kaulicke, Peter
1979 Algunas consideraciones acerca del material óseo de Uchkumachay. En: R. Matos M. (ed.), Arqueología Peruana, Seminario Investigaciones arqueológicas en el Perú (1976): 103-111. Lima.

1994 Los orígenes de la civilización andina. Arqueología del Perú. En: Historia General del Perú, Tomo I Editorial Brasa S.A., Lima

Lavallée, Danièle, Michele Julien, Jane Wheeler y Claudine
1995 Karlin Telarmachay. Cazadores y pastores prehistóricos de los Andes. Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA), Tomos I-II. Lima.

Maita A., Patricia
2005 Pictografías de camélidos en el Santuario Nacional de Huayllay, Pasco. Ponencia presentada en el I Encuentro Peruano de Arte Rupestre, EPAR-1, Lima. Recuperado de: Rupestreweb, http://rupestreweb.tripod.com/camelidos.html

Matos M., Ramiro
1975 Prehistoria y ecología en las punas de Junín. En: Revista del Museo Nacional, N° 41: 37-80. UNMSM, Lima.

Matos M., Ramiro y John W. Rick
1978-1980 Los recursos naturales y el poblamiento precerámico de la puna de Junín. En: Revista del Museo Nacional, Tomo XLIV: 23-64. Lima.

Ministerio de Medio Ambiente
2018 Plan Maestro del Santuario Nacional del Ampay 2018-2022. SERNANP, Lima.

Instituto Nacional de Recursos Naturales y Medio Ambiente
2005 (INRENA) Santuario Nacional de Huayllay. Plan Maestro 2005-2010. Ministerio de Ambiente, Lima.

Paunero, Rafael S.
2012 Arte rupestre pleistoceno de Santa Cruz, Patagonia Argentina. En: L'art pléistocène dans le monde / Pleistocene art of the world / Arte pleistoceno en el mundo. Actes du Congrès IFRAO, Tarascon-sur-Ariège, septembre 2010 – Symposium "Art pléistocène dans les Amériques" (J. Clottes, ed.): 144-145, CD: 835-849. Société Préhistorique Ariége-Pyrenées, Tarascon-sur-Ariège.

Quispe H., José L. y Genaro Condori C.
2013 Caracterización de llamas conservadas en condición in situ en la comunidad de Challacollo, región Intersalar de Uyuni, Potosí-Bolivia. Info INIAF, Vol. 1, No. 2, La Paz.
Disponible en:
http://www.revistasbolivianas.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2308-250X2013000200008&lng=es&nrm=iso. Accedido en 16 feb. 2021.

Ravines S., Rogger H.
1986 Arte Rupestre del Perú - Inventario General. Instituto Nacional de Cultura, Lima.
Recuperado de: http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/664

Rick, John W.
1980 Prehistoric hunters of the high Andes**.** Studies in Archaeology, Academic Press, New York.

1983 Cronología, clima y subsistencia en el precerámico peruano. Colección Mínima INDEA. Instituto Andino de Estudios Arqueológicos. América Andina, 1, Lima.

Suárez U., Mónica
2015 Arte rupestre de Pallca, Huarochirí. Informe diagnóstico preliminar arqueológico. MS.

Wheeler, Jane, Edgardo PIRES F. y Peter Kaulicke
1976 Preceramic animal utilization in the Central Peruvian Andes. En: Science, 194: 483-490.
Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/319176872_Preceramic_Animal_Utilization_in_the_Central_Peruvian_Andes

Nuevas publicaciones sobre el arte rupestre sudamericano (2017-2021)

Ambrosino, Gordon

2020 Rock Art, Water, and Ancestors. The semiotic construction of a sacred landscape in the central Andes (1800 BCE - CE 1820). 296 p. BAR S2969, GB.

Andrade, Pedro y Karina **Vargas** (eds.)

2019 Actas del XX Congreso Nacional de Arqueología Chilena (Octubre 2015, Concepción-Chile. Sociedad Chilena de Arqueología, Universidad de Concepción, Consejo de Monumentos Nacionales – Ministerio de Educación. Editorial Universidad de Concepción 2019. – *Incluye:* **Clarkson**, P. B.: Las aves de Guatacondo: los mitos, la historia y la realidad, p. 45-62 (*La autora establece la existencia de las siguientes aves en el art e rupestre del norte de Chile: suri (Rhea tarapacensis), chorlo cabezon (Burhinus superciliaris), caití (Recurvirostra andina), posiblemente otras*). – **Castelleti Dellepiane**, J.: ¿Hubo realmente caza de ballenas durante la prehistoria de Taltal?, p. 65-85. – **Ballester**, B., J. **Gibbons**, D. **Quiroz** y J. **Álvarez**: Aletas, colas, arpones, líneas, balsas y cazadores: nuevas pinturas para nuevas miradas sobre el estilo de arte rupestre de El Médano (norte de Chile), p. 87-106 (*Los autores identifican los siguientes animales marinos en pinturas rupestres: Lobo Marino (Otaria flavescens), tortuga laúd (Dermochelys coriacea), tortuga verde (Chelonia mydas), jibia (Dosidicus gigas), Rorcual común (Balaenoptera physalus), ballena franca (Eubalaena australis), Delfín nariz de botella, Tursiops truncatus), calderón grises (Grampus griseus), Tiburones (Selacimorfos), albacora (Xiphias gladius*). – **Sade Martínez**, K., F. **Mena Larraín** y C. **Stern**: Placas grabadas, no grabadas y en negativos pintados de Aysén, p. 263-270.

Arqueología, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires

2020 Vol. 26, Nº 2. – *Incluye:* **Acevedo**, A. y D. **Fiore**: Imágenes, códigos y comunicación: un análisis del arte rupestre en el Extremo Sur del Macizo del Deseado (Patagonia, Argentina), p. 127-155. – **Romero Villanueva**, G.: Biogeografía humana y circulación de información en el norte de Neuquén. Un análisis arqueológico sobre la comunicación visual en grupos cazadores-recolectores del noroeste de Patagonia, p. 215-218 (*Resumen de tesis de doctorado. Análisis de las imágenes rupestres de la localidad Barrancas-Buta Ranquil*)

2021 Vol. 27, Nº 1. – *Incluye:* **Endere, *M. L.,*** M. G. **Chaparro** y M. V. **Giacomasso**: Grupos de interés, valores y significados del sitio arqueológico Intihuasi, provincia de San Luis, Argentina. Un análisis orientado a su gestión patrimonial, p. 69-90. – **Ahets Etcheberry**, E.: Hacia una historia de la "Cueva de los Guanacos". Una visión diacrónica del arte rupestre de Oyola 34 (Catamarca), p. 209-212. – **Gutiérrez**, L. A.: Caracterización y análisis de las representaciones rupestres de Aldea Beleiro, SO de Chubut, Patagonia Argentina, p. 225-229.

Bautista Quijano, Enrique A.

2019 Pedregales con evidencias rupestrales en el Valle de Iraka, Boyacá-Colombia: Una reinterpretación teórica y metodológica de las inscripciones rupestres prehispánicas. En: Tambo, Boletín de Arqueología, Nº 4. The latest results of American studies (A. Belan Franco**,** E. Bewziuk, J. Szykulki y J. Wanut, eds.): 9-81. University of Wrocław – Institute of Archaeology, Arequipa – Wrocław.

Boletín de Arqueología PUCP, Lima

2018 Nº 25 *incluye:* **Cadwallader**, L., S. **Arce Torres**, A. G. **Pullen** et al.: Algunas contribuciones a la comprensión de la transición Paracas-Nasca, Samaca, valle bajo de Ica, p. 147-171 (*p. 157, 160, 161, 165-166: geoglifos*). – **Isla Cuadrado**, J. y M. **Reindel**: La transición Paracas-Nasca en los valles de Palpa, p. 173-206 (*p. 191-195: petroglifos, geoglifos*).

Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago

2020 Vol. 25, Nº 1. *Incluye:* **Otsa**, M. J., A. **Rochab**, L. **Iniesta** et al.: Grabados rupestres, paisaje y prácticas sociales en la cuenca del río de Las Tunas (Mendoza, Argentina), p. 115-136. **Pimentel**, G. y A. **Barros**: La memoria de los senderos andinos. Entre huacas, diablos, ángeles y demonios, p. 221-225. (*Los geoglifos y petroglifos en el sendero entre Tamentica y Quebrada de Los Pintados (Guatacondo, Tarapacá) nos invitan a formular algunas hipótesis etnohistóricas y arqueológicas sobre cómo los pueblos prehispánicos andinos inscribían su política de la memoria en los senderos.*) – **Campbell,** R., F. **Moya Cañoles** y R. **Gutiérrez**: Quien busca, encuentra. Arte rupestre en el sur de Chile: evaluación, perspectivas y preguntas, p. 247-269 (*investigación, mayormente bibliográfica, que comprende publicaciones científicas, textos de divulgación, notas de prensa,*

informes técnicos y registros puntuales en terreno. A partir de esto se discuten propuestas previas de definición estilística (estilo Guaiquivilo y "estilo de rostros"), de motivos y técnicas recurrentes ("vulvas" y surcos profundos) y el fenómeno de las piedras santas reportadas etnográficamente para esta zona.)

Cabello, Gloria, María Belén **Vásquez,** María Carolina
2020 **Odone** et al.
Petroglifos, geoglifos, rutas y otras marcas entre Mamiña, Quipisca e Iquiuca (región de Tarapacá, Chile). Usos y desusos a través del tiempo. En: Revista Antropologías del Sur, Año 7, Nº 13: 27-62. (*"Desde una perspectiva transdisciplinaria en la que se funden la arqueología, la historia y la etnografía, esta investigación aborda los petroglifos, los geoglifos y la vialidad desde el estudio de la cultura material, los documentos históricos, la memoria oral y la percepción de las comunidades y las asociaciones indígenas locales." 22 sitios*)

Carden, Natalia, Florencia **Borella** y Marcelo **Cardillo**
2020 Rock art relatedness and circulation paths in Northeast Patagonia, Argentina. En: Rock Art Research, Vol. 37 (2020), Nº 2: 184-203. Melbourne. (*This work presents original information from the recording of petroglyphs in Paredón de los Grabados, located in the middle course of the Salado stream, Río Negro Province, Argentina. The Salado basin connects the foothills of the Somuncura Plateau with the west coast of the San Matías Gulf. Due to its intermediate geographic location, the site becomes a relevant point for the study of mobility and social interaction between the Atlantic coast and the Patagonian interior. Different lines of evidence suggest the recurrent use of the place during the late Holocene, including historical times. Comparative analysis indicates that these petroglyphs share more similarities with interior rock art than with coastal rock art. Social and chronological implications of such patterns of connectivity are discussed.*)

Carden, Natalia y Laura **Miotti**
2020 Unravelling rock art palimpsests through superimpositions: The definition of painting episodes in Los Toldos (southern Patagonia) as a baseline for chronology. 16 p. En: Journal of Archaeological Science: Reports 30, 102265.

Castillo Benitez, Daniel S.
2019 Arte rupestre en la Región Amazonas. 126 p. Universidad Nacional Toribio Rodríguez de Mendoza de Amazonas, Instituto de Investigación de Arqueología y Antropología Kuelap.

Cerillo-Cuenca, Enrique, Marcela **Sepúlveda** y Zaray **Guerrero-Bueno**
2021 Independent component analysis (ICA): A statistical approach to the analysis of superimposed rock paintings. En: Journal of Archaeological Science Nº 125. (*Aplicación de un novedoso programa de computación para presentar y analizar la superposición de pinturas rupestres en el sitio Pampa El Muerto 11, norte de Chile*)

Clio, série Arqueológica, Universidade de Pernambuco, Recife
2017 Vol. 32, Nº 1. *Incluye:* **Pessis**, A. M., D. **Cisneiros**, D. **Mutzenberg** et al.: Caracterização dos sítios pré-históricos com grafismos rupestres no estado de Pernambuco, Brasil, p. 165-188.

2017 Vol. 32, Nº 2. *Incluye:* **Silva de Cezaro**, H., J. **Bitencourt Campos** y P. I. **Schmitz**: A arte móvel do extremo sul catarinense. Análise das ocorrências arqueológicas de arte pré-histórica Josafaz I e Salto da Serrinha, p. 48-70 (*p. 53-57:* As tradições arqueologicas rupestres registradas na região sul do Brasil). – **Martin**, G. y V. **dos Santos Júnior**: Santana do Matos, rio Grande do Norte. Uma pintura rupestre recuperada das águas, p. 102-117. – **de Souza**, J. C. y R. L. **Simas de Aguiar**: A escavação no sítio arqueológico Templo dos Pilares e sua relação com a ocupação humana e a produção de arte rupestre em Mato Grosso do Sul, p. 118-138.

2017 Vol. 32, Nº 3. *Incluye:* **Soares Borba**, C. y L. **Figueiredo de Meneses**: Metodologia para avaliação do potencial estético das geoformas na área do projeto Geoparque Cariri Paraibano, p. 37-60 (*p. 58: pinturas rupestres*).

2018 Vol. 33, Nº 1. *Incluye:* **Meneses Lage do Nascimento**, A. L. y T. **Andrade Lima**: As Itacoatiaras do Ingá: gravuras pintadas?, p. 26-45.

2019 Vol. 34, Nº 1. *Incluye:* **Silva de Cezaro**, H., M. C. **Pereira Santos**, J. **Bitencourt Campos** et al.: A ocorrência de arte pré-histórica Malacara I: Considerações técnicas e tipológicas, p. 11-37 (*Santa Catarina*). - **Lima de Oliveira**, D. y V. **dos Santos Júnior**: Datações de gravuras rupestres no Brasil: Pesquisa e Métodos Arqueológicos, p. 66-92. - **Sousa Bezerra da Silva**, H. K., L. C. **Duarte Cavalcante** y J. **Domingos Fabris**: Análise

químico-mineralógica de ocres e a busca por correlações arqueológicas com os pigmentos de pinturas rupestres do sítio Pedra do Cantagalo I, p. 126-162.

2019 Vol. 34, Nº 3. *Incluye:* **dos Santos**, T.: contexto arqueológico da Toca do Paraguaio e as ocupações do Holoceno antigo no sudeste do Piauí, Brasil, p. 17-44. - **Aguiar Moraes**, F. A. de, H. **Correa da Silva**, J. A. **Moura de Brito** et al.: Identificação e caracterização dos sítios arqueológicos de registros rupestres no Assentamento Lameirão, Delmiro Gouveia-AL, p. 61-86. – **Cisneiros**, D.: Diagnóstico do estado de conservação dos sítios com grafismos rupestres no parque nacional do Catimbau – Pernambuco, p. 139-170.

Correa, Jacqueline, Paz **Casanova**, Daniela **Valenzuela** y
2019 Luis **Briones**
Guía práctica ilustrada de arte rupestre de la región de Tarapacá. Entre laderas, senderos, oasis y el mar. 136 p. Ediciones Universidad de Tarapacá, Santiago. http://masma.uta.cl/wp-content/uploads/2020/05/Guia%20Practica%20Ilustrada%20Arte%20Rupestre%20Tarapaca_version%20web%20(1)-2-139.pdf (*guía muy útil y didáctica*)

Cuadernos de Arte Prehistórico, Centro de Arte Rupestre,
2021 Ayuntamiento de Mortalla, España, http://www.cuadernosdearteprehistorico.com/
Nº 11, *incluye:* **Hernández Llosas**, M. I., A. **Scaro**, E. A. **Calomino** et al.: Arte rupestre en el paisaje humano de las nacientes de la quebrada de Humahuaca: el caso de Cueva del Indio, p. 161-205. (*Prov. de Jujuy, Argentina. Se presenta el relevamiento completo del arte rupestre de este sitio, dándose a conocer los fechados directos obtenidos de dos motivos, permitiendo evaluar la secuencia cronológica del arte rupestre del área.*) - **Villar Quintana**, A.: Actividades humanas en el arte rupestre temprano del Marañón (Utcubamba-Amazonas), p. 266-288. – **Jordán**, X.: El Señor de los Cetros: presente y pasado en el desierto de Atacama, p. 289-307.

Gheco, ***Lucas, Marcos*** **Tascon,** ***Eugenia*** **Ahets Etcheberry**
2020 et al.
Looking for paint mixtures to glimpse pictorial techniques: a micro-stratigraphic physicochemical approach to the rock art from the Oyola's Caves (Argentina). 14 p. En: Heritage Science, 8, 60. Springer. https://doi.org/10.1186/s40494-020-00409-9 (*Catamarca, pinturas rupestres atribuidas a la cultura Aguada*)

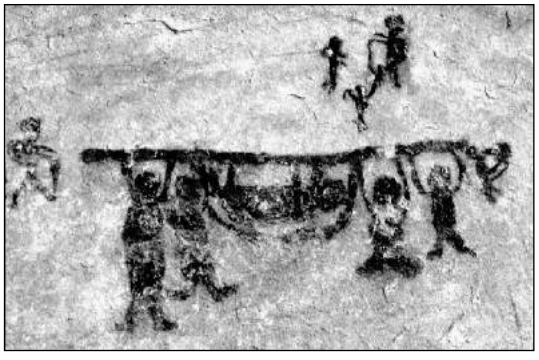
Gheco, ***Lucas, Verónica*** **Zucarelli,** ***Ana S.*** **Meléndez** ***y***
2020 ***Marcos*** **Quesada**
El otro arte rupestre de El Alto-Ancasti: los conjuntos de grabados y su articulación en el paisaje. En: Mundo de Antes, Vol. 14, Nº 1: 111-139**.** Universidad de Tucumán, Argentina. (*Catamarca, Argentina - Los autores concluyen que los sitios analizados forman parte de espacios productivos y residenciales*.)

Gonzales, ¸Liz Magali, Fabian **Brondi Rueda**, **Wołoszyn**,
2020 Janusz y Abraham **Imbertis Herrera**
Virtualizando el patrimonio cultural rupestre: el caso del sector "X" en Toro Muerto – Arequipa, Perú. En: Devenir, Revista de estudios sobre patrimonio edificado, Vol. 7, Nº 13: 77-102. Universidad Nacional de Ingeniería, Lima.

González Godoy, Carlos
2020 Homenaje al Dr. José Berenguer Rodríguez. En: Chungara, Revista de Antropología Chilena, Vol. 52, Nº 3: 373-375. Arica.

González Godoy, Carlos y Carmen **Castells Schencke**
2018 Nota de arte rupestre: las pinturas de la quebrada del Daín, comuna de Diego de Almagro, región de Atacama. En: Boletín del Museo Regional de Atacama, Nº 7, año 7: 35-48. Copiapó, Atacama, Chile.

Hostnig, Rainer
2019 Bibliografía sobre manifestaciones rupestres de la Amazonia peruana. 56 p., 10 fotos. Trabajo presentado en el I Congreso Internacional Arte Rupestre Amazónico, Chachapoyas 2019, disponible en internet, Academia. (*p. 3-13: Amazonas ; p. 14-21: Cajamarca; p. 22-25: Loreto; p. 26-29: San Martín; p. 30-31: Huánuco;p. 32-33: Pasco; p. 34-36: Junín; p. 37: Ayacucho;p. 38-46: Cusco; p. 47-48: Puno; p. 49-53: Madre de Dios; p. 54-55: páginas web*)



Pinturas rupestres en la región del río Marañón, Cajamarca, Perú (foto: Oscar Vílchez)

Hostnig, Rainer
2019 Tipología de figuras humanas en el arte rupestre de Carabaya. En: Boletín de Lima, Año 41, Nº 197: 31-72. Lima. (*Estudio de 101 sitios en la zona alto andina de Carabaya, Puno, Perú. Concentrándose en las figuras humanas de los paneles, el autor trata de identificar los cambios ocurridos en el contexto socioeconómico y cultural de la región y visualizar periodos de transición de una economía predominantemente de caza a la pastoril o agropastoril. En su análisis iconográfico de más de mil figuras humanas, llega a una clasificación de cinco categorías según las actividades económicas o sociales.*)

2020 Arqueología y arte rupestre de Puno, Perú. Bibliografía. 155 p., 1 foto, 1 mapa. Disponible en: Academia, file:///C:/Users/Windows%207/Downloads/BIBLIOGRAFASOBREARQUEOLOGAYARTERUPESTREDEPUNO-DICIEMBRE2020.pdf

2021 Arte rupestre del Perú. Bibliografía. 319 p. file:///C:/Users/Windows%207/Downloads/PERUVIANROCKARTBIBLIOGRAPHY-FEBRUARY2021.pdf

Intersecciones en Antropología, UNICEN, Buenos Aires
2020 Vol. 21, Nº 1. – *Incluye:* **Frank**, A. D., L. **Gheco**, E. **Halac** et al.: Variaciones del color. Primeros estudios fisicoquímicos de las pinturas rupestres de La María, provincia de Santa Cruz, p. 57-69. (*La composición de las pinturas es heterogénea aun al interior de cada conjunto cromático. Se destaca el uso como pigmento de distintos óxidos de hierro para las pinturas rojas y amarillas, el empleo de óxido de manganeso y carbón para el negro y de sulfato de calcio y probablemente caolinita para el blanco. Asimismo, en algunos casos se habría empleado el yeso como carga.*) - **Martinez**, M. S. y V. **Ataliva**: Los grabados históricos en las Peñas Chicas. La anexión de la Puna de Atacama desde una estancia de Antofagasta de la Sierra (Catamarca, Argentina), p. 99-111.

2020 Vol. 21, Nº 2. – *Incluye:* **Acevedo**, A., D. **Fiore**, H. **Tucker** et al.: El arte rupestre de sur de Mendoza en perspectiva biogeográfica: primeros resultados a escala regional, p. 145-158. (*La información obtenida permitió identificar un repertorio rupestre de diez clases de motivos, distribuidas en las tres áreas y generalmente combinadas entre sí en los sitios: ello sugiere la existencia de amplios procesos de comunicación visual al interior de la región estudiada. Sin embargo, también se han identificado procesos de índole más local en: a) la no-combinación de ciertas clases (e.g., cefalomorfas mascariformes vs. geométricos complejos rectilíneos), su producción con técnicas diferentes (e.g., grabado vs. pintura) y su emplazamiento diferencial (e.g., sin reparo vs. con reparo); b) las frecuencias diferenciales de sitios en algunos espacios de baja productividad, pero con recursos críticos –como La Payunia–, que sugieren posibles señalizaciones de dichos recursos en un contexto de intensificación durante el Holoceno reciente.*)

Justamand, Michel, Cristiane **de Andrade Buco**, Vitor José
2021 **Rampaneli de Almeida** et al.
Rock art representations and possible zoophilia themes at Serra da Capivara National Park, Piauí, Brazil: a case study. En: Expression, Nº 31: 34-41. Capo di Ponte, Italia.

Lambers, Karsten
2020 Walking and marking the desert: Geoglyphs in arid South America. En: A Human Environment. Studies in honour of 20 years Analecta editorship by Prof. Dr. Corrie Bakels: 89-106. Analecta Praehistorica Leidensia 50. Sidestone Press.

Martínez Celis, Diego, Álvaro **Botiva Contreras**, Sandra
2019 Marcela **Durán Calderón** et al.
Caracterización, diagnóstico y formulación, plan de manejo arqueológico del sitio con arte rupestre de Pajarito y zona arqueológica contigua (Veredas Flores y Santa Bárbara, Guasca, Cundinamarca). 332 p. Guasca, Colombia - http://openarchive.icomos.org/id/eprint/2344

Mella Labraña, Clemente
2020 Las piedras tacitas de la región del Maule. 258 p. Talca, Chile.

Morcote-Ríos, G., F. Javier **Aceituno**, J. **Iriarte**, M.
2021 **Robinson** y J. L. **Chaparro-Cárdenas**
Colonisation and early peopling of the Colombian Amazon during the Late Pleistocene and the Early Holocene: New evidence from La Serrania La Lindosa. En: Quaternary International, Vol. 4, Nº 1. (*Recent research carried out in the Serrania La Lindosa, Department of Guaviare – Combia, provides archaeological evidence of the colonisation of the northwest Colombian Amazon during the Late Pleistocene. Preliminary excavations were conducted at Cerro Azul, Limoncillos and Cerro Montoya archaeological sites. Contemporary*

dates at the three separate rock shelters establish initial colonisation of the region between ~12,600 and ~11,800 cal BP. The contexts also yielded thousands of remains of fauna, flora, lithic artefacts and mineral pigments, associated with extensive and spectacular rock pictographs that adorn the rock shelter walls. This article presents the first data from the region, dating the timing of colonisation, describing subsistence strategies, and examines human adaptation to these transitioning landscapes. The results increase our understanding of the global expansion of human populations, enabling assessment of key interactions between people and the environment that appear to have lasting repercussions for one of the most important and biologically diverse ecosystems in the world. – Comentario: Lamentablemente, los autores afirman la representación de fauna extinta en las pinturas rupestres y no toman en cuenta la opinión de expertos de GIPRI quienes estudiaron los sitios por años. Su desconocimiento de los métodos de análisis de arte rupestre es obvio, por ejemplo, no mencionan las múltiples superposiciones existentes.)

Moya C., Francisca, Andrés **Troncoso**, Felipe **Armstrong** et al.
2021 Rock paintings, soot, and the practice of marking places. A case study in North-Central Chile. En: Journal of Archaeological Science: Reports 36(2).

Novedades de Antropología, INAPL, Buenos Aires
2020 Año 29, Nº 88., abril de 2020. – *Incluye:* **Scheinsohn**, V., S. **Leonardt** y F. **Rizzo**: Investigaciones arqueológicas en el centro-oeste del Chubut, p. 9-12. (*"En el valle del Pico registramos dos sitios con pinturas rupestres correspondientes al estilo de grecas o Tendencia Abstracta Geométrica Compleja (TAGC) (Gradín 1999), un estilo pictórico asignable cronológicamente a los últimos 1000 años (Fig. 2). Las excavaciones realizadas en uno de estos sitios (Acevedo 1) permitieron recuperar restos óseos humanos de al menos dos individuos …que fueron datados en 1550 años AP (antes del presente). En la misma matriz sedimentaria se recuperaron … desechos de talla de artefactos líticos y una cuenta de collar de valva (Rizzo 2017). … (En el) valle del Genoa … nuestras tareas … se concentraron principalmente en la localidad de José de San Martín y permitieron ubicar dos paredones rocosos con numerosos motivos rupestres también asignados a la TAGC, estructuras de piedra y concentraciones de materiales líticos en superficie. … La presencia del mismo estilo pictórico en ambos valles sugiere la existencia de algún tipo de código visual compartido ente ellos. A escala regional, estos vínculos podrían extenderse hacia otras regiones ubicadas más al norte, como por ejemplo el área de Piedra Parada (Caridi y Scheinsohn 2016)."*) – III Congreso Nacional de Arte Rupestre, p. 21. – Nuevos relevamientos en Cueva de las Manos, p. 31.

Núñez, Lautaro, Isabel **Cartajena**, Patricio **López M.** et al.
2019 Nichos, cámaras y ceremonias en el templete Tulán-54 (Circumpuna de Atacama, Chile). En: Bulletin de l'IFEA, Vol. 48, Nº 1: 57-81. Lima. (*Se describen y analizan los contenidos de los nichos-cámaras incluidos en el muro perimetral del templete Formativo Temprano Tulán-54, ubicado al sureste de la Circumpuna atacameña. La identificación, en su gran mayoría de restos óseos de animales, desechos líticos, mineral de cobre, fragmentos cerámicos, la inhumación de un adulto y la ofrenda de un metate, además de una vasija completa del patrón Tilocalar-Los Morros, fechado en 2640 AP (2765 a 2715 cal. AP), indica una coherente relación con los eventos fundacionales del templete. El registro de un infante ubicado en el interior de una cámara sellada vinculada con la arquitectura ceremonial fue fechado en 2600 AP (2750 a 2700 / 2630 a 2620 / 2560 a 2540 cal. AP), en sincronía con el uso de los nichos. Fig. 7b: Grabados de camélido con incisiones al interior del templete. Fig. 7c: Bloque con pintura rupestre del estilo Confluencia al interior del templete*)

Orefici, Giuseppe
2020 The geoglyphs: open spaces and collective ceremonies in the Nasca World. En: Expression, Nº 30: 41-57. Atelier, UISPP-CISNEP, Capo di Ponte, Italia.

Pérez Maestro, Carmen
2019 Arqueología del arte rupestre de los Andes Centrales: contextos paisajísticos, culturales y temporales de las manifestaciones pintadas del valle de Nepeña, Ancash, Perú. 360 p. Tesis de doctorado. Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, España. (*Resumen: La autora realizó una prospección en la subcuenca del río Loco "que permitió la documentación de numerosas estaciones con pinturas, algunas con grabados, que se analizan desde los planteamientos teórico-metodológicos de la arqueología del paisaje y la semiótica. Las diferentes escalas de análisis, permiten discernir los modelos de ocupación del territorio, movilidad e interconectividad entre las ecozonas que comunican*

la costa y la sierra, a través de este valle. Además, posibilitan la propuesta de una vasta secuencia crono-estilística que abarca desde el período Arcaico hasta el Intermedio Tardío. El arte rupestre de la subcuenca del río Loco, en la cuenca alta de Nepeña, contribuye a configurar este espacio transversal a la cordillera, como primordial en el desarrollo cultural de las sociedades prehispánicas centro-andinas." – La autora logró un registro y documentación detallada de los sitios, aplicando fotografía, DStretch y calco digital. Estableció las diferentes tonalidades con la Escala Munsell. Hizo excavaciones en dos sitios logrando definir las fases de ocupación desde el Arcaico hasta el Intermedio Tardío. Clasificó los diversos tipos de motivos en cánones y patrones. Analizó los pigmentos y sedimentos. Finalmente logró una propuesta crono-estilística del arte rupestre de la región. Carmen Pérez Maestro trabajó también en una campaña educativa sobre arte rupestre en colegios y elaboró una cartilla didáctica.)

Podestá, Mer cedes y Matthias **Strecker**
2020 South American Rock Art. En: Smith C. (ed.), Encyclopedia of Global Archaeology: 9965-9977. 2a. ed. actualizada. Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-30018-0_1623

Rodríguez Curletto, Silvina
2018 Arte rupestre e identidad local. Diagnóstico de conservación del sitio arqueológico Ampolla 1 (Catamarca, Argentina). En: Conserva, Revista de conservación, restauración y patrimonio, Nº 23: 95-117. Centro Nacional de Conservación y Restauración, Santiago, Chile.

Rodríguez Curletto, Silvina, Mirella Sofía **Lauricella** y Carlos **Angiorama**
2019 Paisajes rupestres vinculados a la trashumancia y al caravaneo durante los Desarrollos Regionales (900-1430 DC) en el sur de Pozuelos (puna de Jujuy, Argentina). En: Chungara, Revista de Antropología Chilena, Vol. 51 (2019), Nº 4: 531-558.

Rogers, Rhianna C., James **Schuetz** y Rex **Cauldwell**
2021 ¡El Yunque se levanta! Interdisciplinarity and activism at the La Mina petroglyph site. 120 p. BAR S3019, GB. (*Puerto Rico*)

Sepúlveda, Marcela
2021 Making visible the invisible. A microarchaeology approach and an Archaeology of Color perspective for rock art paintings from the southern cone of South America. En: Quaternary International, Nº 572 (2021): 5-23. (*Revisión de la literatura y datos de 22 sitios en Argentina y Chile*)

Troncoso, Andrés, Diego **Salazar**, César **Parcero-Oubiña** et al.:
2019 Maquetas incaicas en Chiu-Chiu: paisaje y ritualidad agraria en el desierto de Atacama. En: Estudios Atacameños, Arqueología y Antropología de Surandinas, Nº 63 (2019): 3-23.

Urbizagástegui-Alvarado, Rubén
2020 Análisis de la literatura sobre arte rupestre peruano. 28 p. En: Ciência da Informação, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Brasília 2020. (Resultados: *"Los documentos publicados sobre arte rupestre peruano se difunden preferentemente en revistas académicas y los artículos son publicados preferentemente en español e inglés. La publicación en estos dos idiomas se ha intensificado a partir del año 2000. La producción de documentos por los autores dedicados a la investigación sobre el arte rupestre peruano se ajusta adecuadamente a la Ley de Lotka y el modelo del poder inverso generalizado predice adecuadamente esta distribución. Sin embargo, esta literatura está altamente jerarquizada y estratificada con apenas 25 autores responsables de 46.3% del total de los documentos publicados. Los índices de Herfindahl y de Gini, así como los índices de diversidad y equidad de Simpson y Shanon confirman que la producción de documentos en esta disciplina está altamente concentrada, no es muy diversa ni tampoco equitativa."*)

van Hoek, Maarten
2020 The book of Los Boliches. A petroglyph site in northern Peru. 75 p. Del internet. (*69 rocas con petroglifos*)

2020 The Book of Boat. Water craft in desert Andes rock art. 68 p. Oisterwijk, Holanda. (*Ejemplos de Chile: Las Lizas, El Médano, Chuschul, Licán, Purilactis, Bajada Colorada, Santa Bárbara, Calartoco, Amarga, Tamentica, Tarapacá-47, Pachica, Ariquilda, Quebrada de Tana, Chiza, Taltape, Calaunsa, Ofragía, La Ladera, Rosario. – Perú: Miculla, Quebrada Gil, Locumba, Cerros Caballo Muerto, Toro Muerto, Querullpa, La Caseta, Huancor*)

2020 New "Carcancha" petroglyphs in Arequipa, Peru, illustrating the "Road to Coropuna". 21 p. En: TRACCE – Online Rock Art Bulletin, 2020, http://www.rupestre.net/tracce/?p=14171. (*Localidad Quebrada Blanca, Majes*)

Vargas, Fernando Emmanuel
2020 Imágenes rupestres y modelos arqueológicos. Hacia una contextualización de los petroglifos en la cuenca del Curi-Leuvú, norte de Neuquén, Patagonia argentina. En: Chungara, Revista de Antropología Chilena, Vol. 52 (2020), Nº 1: 23-40. (*Cuenca alta del Río Neuquén y el extremo sudeste de la región del Maule, en Chile*)

Weiss, Daniel
2018 Desert orca. A geoglyph recently discovered in southern Peru may date to the beginning of the renowned Nazca line tradition. En: Archaeology, May June 2018: 42-43.

Nuevas publicaciones sobre el arte rupestre de Bolivia

Barbery Knaudt, Rubens, Luis Miguel **Callisaya** y José
2019 Antonio **Espada**
El relato de la historia. 101 p. CEPAD – Gobierno Autónomo Municipal de Roboré – AEXCID – FELCODE. Santa Cruz 2019. (*p. 42: Cerro Banquete; p. 43: Cerro Banquete 2; p. 44-46: Chorro San Luis 1; p. 47-54: Chorro San Luis 2; p. 55-57: Cueva de Miserendino; p. 58: Camello; p. 59-63: La Torta; p. 64: Motacú 1; p. 65: Motacú 3; p. 66-67: Paurito 2; p. 68: Pesoé; p. 69-71: Polígono; p. 72-73: Rómulo 4; p. 74: Rómulo 5; p. 75: Rómulo 7; p. 76: San Sabá (Manantial); p. 77: San Silvestre; p. 78-79: Santa Bárbara 2; p. 79-82: Santa Bárbara 3; p. 83-84: Hermano 2; p. 85-86: Hermano 3; p. 87: Yororobá 1; p. 88: Yororobá 5; p. 89-90: Yororobá 7. – Un libro muy vistoso, atractivo por sus fotos y dibujos, que llama la atención a la diversidad del arte rupestre de Roboré e invita a visitar estos sitios. Incluye consideraciones acertadas, por ejemplo sobre la necesidad de proteger los sitios, igual como interpretaciones fantasiosas.*)

Cruz, Shirley María
2021 Pinturas rupestres de Porco, un rastro de los antiguos bolivianos. En: Página Siete, La Paz, 5 de febrero, 2021. (*Porco, Prov. Antonio Quijarro, Depto. de Potosí – Chaquilla: sitios Kari Cueva, Warmi Cueva, Jatun Jana; Río San Juan; Torcuyo*)

Embajada de México en Bolivia
2020 Boletín Nº 4, octubre de 2020. *Incluye:* Estudios de arte rupestre en México y Bolivia, p. 6-7.

Fauconnier, Françoise
2020 Les répresentations d'objet de métal dans l'art rupestre du rio San Juan del Oro (Bolivie méridionale). Indicateurs chronologiques et culturelles. En: Peintures et gravures rupestres des Amériques: empreintes culturelles et territoriales (B. Faugère y P. Costa eds.): 77-97. Archaeopress, Oxford. (*Ampliación del trabajo de F. Fauconnier, M. Strecker y L. Methfessel, que publicamos en el Boletín Nº 31 de la SIARB; incluye estadística, excelentes ilustraciones, fotos y dibujos inéditos*)

Meyers, Albert
2019 Dos mundos diferentes: incas históricos e incas arqueológicos. En: Tambo, Boletín de Arqueología, Nº 4. The latest results of American studies (A. Belan Franco**,** E. Bewziuk, J. Szykulki y J. Wanut, eds.): 153-199. University of Wrocław – Institute of Archaeology, Arequipa – Wrocław. (*Incluye fotos y datos del cerro esculpido El Fuerte de Samaipata, Santa Cruz.*)

Portugal Loayza, Jimena y Juan Carlos **Chávez Quispe**
2018 Catastro arqueológico en los valles orientales (cantón Potolo – Chuquisaca y comunidad Conchamarca – La Paz). 169 p. UMSA, La Paz. (*p. 79, 82-83: Potolo, sitio PP-32, petroglifos*)

Strecker, Matthias y Freddy **Taboada**
2021 Las figuras antropomorfas de la cueva Waylluma Intinqaqa, Chucamarca, Municipio Yaco, Depto. de La Paz, Bolivia. Una aproximación preliminar. En: Actas del 3er Congreso Nacional de Arte Rupestre (3er CONAR, 2019). Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano - Series Especiales, Vol. 9, N° 1: 439-451. INAPL, Buenos Aires.

Nuevas publicaciones de otros países

Clottes, Jean y Benjamin **Smith** (eds.)
2019 Rock art in East Asia. A thematic study. 148 p. ICOMOS, París. (*Trata arte rupestre en Corea, Rusia oriental, Japón; China norte y oriental, Mongolia; China occidental y Tibet; China suroccidental; Asia sureste*)

Cuadernos de Arte Prehistórico, Centro de Arte Rupestre,
2020 Ayuntamiento de Moratalla, España.
Número especial, 1. 20th International Rock Art Congress IFRAO 2018. Rock art and human use of space in desert landscapes: a comparative perspective. *Incluye:* **Romero Villanueva**, G., M. **Sepúlved**a y Z. **Guerrero Bueno**: Texto introductorio, p. viii-xi. – **Lauricella**, M. S., S. **Rodríguez Curletto** y C. **Angiorama**: El arte rupestre del Pukara de Rinconada en contexto microrregional (Puna de Jujuy, Argentina), p. 1-26. – **Falchi**, M. P.: Arte rupestre disperso en el desierto (centro-sur de la provincia de La Rioja, Argentina), p. 27-51. – **Zárate Bernardi**, S., S. **Puerto Mundt** y E. J. **Marsh**: Arte rupestre al sur del Tawantinsuyu: síntesis comparativa de las vertientes oriental y occidental de los Andes, p. 52-88 (*centro norte de Chile - centro oeste argentino*). – **Romero Villanueva**, G., G. F. **Lucero** y R. **Barberena**: Andean summer-break: rock art insights on information networks and social interaction in a desert-highland interface in northern Patagonia (South America), p. 89-121. – **Guichón**, F. y A. **Re**: Hunter-gatherer land use strategies and hand stencils in southern Patagonia: a comparative analysis of the Strobel Plateau and Cardiel Lake (Argentina), p. 122-153. – **Guerrero Bueno**, Z. y M. **Sepúlveda**: Paisajes pintados a través del tiempo en las tierras altas andinas: el arte rupestre de Pampa Oxaya, precordillera de Arica (Chile), p. 154-188. – **Ballester**, B. y M. C. **Ungemach Marín**: Un mar de formas: exploración de la variabilidad estilística del arte rupestre de El Médano desde el sitio de Izcuña, norte de Chile, p. 189-214. – **Castelleti Dellepiane**, J.: Whale strandings or hunting and the making of El Médano style paintings in the Atacama desert coast in Chile, p. 215-255. – **Ramírez Barrera**, S. L.: Guerreros y danzantes en el arte rupestre en la biósfera Tehuacan-Cuicatlán, México, p. 256-286. (*Ver reseña*)

Fernández Pintos, Julio
2020 Laberintos y figuras afines en el Arte Rupestre Gallego. 369 p. Publicación en línea, 2020, disponible en Academia.

Kolber, Jane (comp.)
2019 Celebrating the life of John Clegg: Touching rock-art can be a touchy subject. En: Aesthetics, Applications, Artistry and Anarchy: Essays in Prehistoric and Contemporary Art. A Festschrift in honour of John Kay Clegg (J. Huntley y G. Nash, eds.): 143-157**.** Archaeopress**,** Oxford 2019. (*Debate sobre la cuestión si está permitido tocar el arte rupestre.*)

Kowlessar, Jarrad, James **Keal**, Daryl **Wesley** et al.
2021 Reconstructing rock art chronology with transfer learning: A case study from Arnhem Land, Australia, Australian Archaeology, DOI: 10.1080/03122417.2021.1895481

La Pintura, ARARA, Lemon Grove, Calif., EE.UU.
2020 Vol. 46, Nº 4. 2020. – *Incluye:* **Gilreath**, A. y K. **Hedges**: Color us skeptical, p. 1, 5-9. (*Pinturas rupestres de la Serranía La Lindosa, Colombia. Los autores refutan los artículos sensacionalistas publicadas en varios periódicos.*) - **Hylkema**, L.: Fire and damage to rock art, p. 4.

Paillet, Elena, Marcela **Sepúlveda**, Eric **Robert** et al. (eds.)
2020 Caractérisation, continuités et discontinuités des manifestations graphiques des sociétés préhistoriques. Proceedings of the XVIII UISPP World Congress (4-9 June 2018, Paris, France) Volume 3 Session XXVIII-4. 108 p. Archaeopress, Oxford 2020. – *Incluye:* **Gillard**, M.: La place des félins dans les sociétés du Paléolithique supérieur: le cas du territoire français, p. 59-74. – **Ropbert**, E., B. **Valentin**, E. **Lesvignes** et al.: Arts rupestres préhistoriques dans les chaos gréseux du sud du Bassin parisien: nouvelles recherches au bénéfice de la préservation et de la valorisation, p. 75-88.

Robinson, David W., Kelly **Brown**, Moira **McMenemy** et
2020 al. Datura quids at Pinwheel Cave, California provide unambiguous confirmation of the ingestion of hallucinogenes at a rock art site. En: PNAS, Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America, November 23, 2020; https://doi.org/10.1073/pnas.2014529117 (*Proponents of the altered states of consciousness (ASC) model have argued that hallucinogens have*

influenced the prehistoric making of images in caves and rock shelters. However, the lack of direct evidence for the consumption of hallucinogens at any global rock art site has undermined the ASC model. The authors present the first clear evidence for the ingestion of hallucinogens at a rock art site, in this case, from Pinwheel Cave, California. Quids in the cave ceiling are shown to be Datura wrightii, a Native Californian entheogen, indicating that, rather than illustrating visual phenomena caused by the Datura, the rock paintings instead likely represent the plant and its pollinator, calling into question long-held assumptions about rock art and the ASC model.)

Ulsan Museum, Ulsan, Sud Corea

2019 Whale on the Rock III. – *Incluye:* **Baptista**, A. M.: The Côa valley rock art (Portugal): from its discovery and classification as a World Heritage site to the creation of the Côa Museum, p. 37-62. – **Costa Ribeiro**, J. M.: History of the participation of Vila Nova de Foz Côa's secondary school in protecting the Côa valley rock art, p. 81-101. – **Oslisly**, R.: Contribution of rock art petroglyphs to the classification of the Lopé National Park as a mixed World Heritage site (Gabon – west central Africa), p. 117-130. – **Heimlich**, Geoffrey y Jean-Loïc **Le Quellec**: Rock art sites and World Heritage. Challenges for the preparation of a nomination dossier. The case of the petroglyphs of the Daeogokcheon Valley, p. 151-169. – **Sungwook**, Kim: Archaeological review on the Bangudae rock art, p. 199-230.

Van Hoek, Maarten

2020 The Three Rivers 3D Masks. 34 p. En: TRACCE, July 22, 2020.

RESEÑAS

Cuadernos de Arte Prehistórico, Número especial, 1. 20th International Rock Art Congress IFRAO 2018. Rock art and human use of space in desert landscapes: a comparative perspective. 286 p. Centro de Arte Rupestre, Ayuntamiento de Moratalla, España 2020.

A cuatro años del lanzamiento de Cuadernos de Arte Prehistórico sale a la luz el primer número especial de esta publicación periódica, en el que se integran parte de los trabajos presentados en el simposio "Rock art and human use of space in desert landscapes: a comparative perspective", llevado a cabo en el marco del 20th International Rock Art Congress IFRAO, celebrado en Valcamónica (Italia) en el año 2018. Dicha sesión, coordinada por Romero Villanueva, Sepúlveda y Guerrero Bueno, buscó generar un espacio de análisis y discusión sobre la relación entre el arte rupestre y el uso humano del espacio en ambientes desérticos. Este volumen condensa nueve artículos que abordan, con objetivos y desde miradas teórico metodológicas diversas, el arte rupestre de variados paisajes desérticos de Argentina, Chile y México.

En todos ellos se parte de una concepción activa del arte rupestre en términos de vía de comunicación. Ligado a ello, se observa un afán por calibrar minuciosamente la variedad de formas, tamaños y técnicas de representación para aproximarse a los modos e intensidades de una transmisión de información que, codificada en las rocas, pudo haber sido crucial en ambientes heterogéneos e impredecibles como los que aquí se abordan. Con estos objetivos, se despliegan múltiples propuestas metodológicas integrales y diversas cuyo desarrollo permite distinguir modos de producción rupestre a través del tiempo, en espacios habitados con mayor o menor intensidad de forma más o menos duradera, e incluso identificar tentativamente grupos de edad entre sus realizadores.

En esta dirección, M. P. Falchi se propone discutir la localización del arte rupestre grabado en dos sectores habitados en forma complementaria (Parque Natural Provincial El Chiflón y Los Colorados-Palancho, provincia de La Rioja, NO Argentina). Allí el arte rupestre se distribuye de manera similar manteniendo el mismo repertorio técnico, iconográfico y marcando soportes semejantes, distantes de los lugares de actividad cotidiana. Considerando el arte rupestre como elemento imprescindible en las redes de circulación de información y de control del territorio, la autora postula que estas áreas conformaban un mismo sistema de comunicación entre comunidades que compartían un código iconográfico común y las habitaban de forma más transitoria y esporádica (Los Colorados) o más prolongada (El Chiflón). En la misma sintonía pero desde una perspectiva biogeográfica, G. Romero Villanueva, G. Lucero y R. Barberena analizan más de 9000 motivos registrados de primera mano o a partir de publicaciones de otros colegas en 100 sitios del noroeste de Patagonia y que dan cuenta de los últimos 3000 años de ocupación de estos territorios. Combinan la aplicación de Sistemas de Información Geográfica (SIG) para dar cuenta de la conectividad entre tierras altas y bajas del paisaje regional, con el análisis de la distribución del arte rupestre como un indicador material de las redes de comunicación. Los resultados les permiten identificar conexiones macroregionales en el arte rupestre que pudieron haber desempeñado un rol clave como redes seguras de información de gran valor adaptativo en estos ambientes durante el Holoceno tardío.

Asimismo, en algunos artículos se presentan y sistematizan por primera vez sitios e imágenes inéditas hasta el momento. Al respecto M. Lauricella, S. Rodríguez Curletto y C. Angiorama discuten los resultados del riguroso relevamiento y análisis estilístico y contextual de las manifestaciones rupestres del Pukara de Rinconada y, particularmente, sus terrazas aledañas (sur de la cuenca de Pozuelos, provincia de Jujuy, NO Argentina). Este punto particular del paisaje se constituye como un "nodo" donde, en una extensión no mayor a 4 km de longitud, se observa una marcada concentración de arte rupestre de gran profundidad temporal y, ligado a ello, de gran complejidad técnica, temática y estilística. En paralelo, Z. Guerrero Bueno y M. Sepúlveda presentan 11 sitios con 380 motivos fundamentalmente pintados e inéditos hasta el momento en la Pampa Oxaya de la precordillera de Arica (extremo norte de Chile). Destacan aquí las narrativas conformadas exclusivamente por figuras humanas que no son frecuentes en la precordillera. Las autoras elaboran una tipología y desarrollan un análisis crono-estilístico contemplando tamaño, técnica, color, tonalidad, asociación y tipo de motivos y así generan una secuencia rupestre e identifican tres estilos ligados a tres momentos temporales específicos que, además, correlacionan con otras áreas.

Otros autores enfocan imágenes particulares después de muchos años de trabajo en ciertas regiones o como primera aproximación a un área completamente nueva. En esta línea F. Guichon y A. Re nos proponen indagar las diferentes estrategias de uso del espacio llevadas a cabo por grupos cazadores recolectores en dos áreas ocupadas intensamente y de manera complementaria en los últimos 2500 años (cuenca baja del lago Cardiel y meseta alta del Strobel, provincia de Santa Cruz, Argentina). Para ello, estudian la frecuencia y distribución espacial de un tipo de motivo particular: los

negativos de manos. Además, seleccionan las variables métricas que consideran relevantes para distinguir grupos de edad a partir de los negativos de manos que analizan. Sus resultados indican que todos los grupos de edad identificados parecen haber participado directa o indirectamente de la producción de estos motivos, tanto en las áreas de ocupación residencial y anual como en aquellas utilizadas de manera estacional. En contraste, S. Ramírez Barrera presenta por primera vez las representaciones de figuras humanas registradas en cinco paneles pintados de La Reserva de la Biósfera Tehuacán–Cuicatlán (México). Entre estos paneles se detectan similitudes vinculadas a la elección de zonas altas de la topografía para el emplazamiento de estas imágenes imponentes y diferencias respecto, de su accesibilidad y visibilidad, situación que la autora liga al tipo de audiencias más o menos amplias a las que estaban destinadas.

Resulta muy interesante, además, la síntesis comparativa desarrollada por S. Zárate Bernardi, S. Puerto Mundt y E. Marsh del registro rupestre adscrito a momentos incaicos compilando por primera vez los grabados del Centro Oeste Argentina y los del Centro-Norte de Chile. Esto constituye un complejo desafío debido a las profundas diferencias respecto del grado de avance de los estudios a ambos lados de la Cordillera. El análisis formal realizado les permite a los autores postular la existencia de una semiótica compartida, que deberá ser corroborada a partir del estudio detallado de aspectos espaciales y técnicos en futuras contribuciones. El trabajo es muy sugestivo al poner atención en el arte rupestre, un registro material que no suele ser muy observado en esta región a la hora de indagar sobre las relaciones establecidas entre las comunidades locales y los intereses de la conquista incaica.

Por último, este volumen también integra trabajos provocadores que nos invitan a discutir y reflexionar sobre herramientas conceptuales claves en los estudios sobre arte rupestre. En esta línea, B. Ballester y M. C. Ungemach Marín nos proponen poner a prueba el valor analítico del concepto de "estilo", sus alcances y limitaciones a la luz de un caso de estudio particular. Los autores, debaten la homogeneidad y uniformidad del denominado estilo "El Médano", tradicionalmente caracterizado por un amplio repertorio de animales marinos y embarcaciones pintadas en rojo en la costa del desierto de Atacama (norte de Chile), a partir del análisis detallado de un nuevo yacimiento en la zona. El estudio del repertorio allí pintado dejó al descubierto una variabilidad significativa de formas, figuras, referentes y técnicas que tensiona el concepto de estilo y les permiten reconocer al menos tres "tendencias de expresión visual" como alternativa analítica más flexible y cuyas causas demandan integrar el arte rupestre en contextos arqueológicos más amplios. Por su parte, J. Casteletti Dellepiane nos invita a reflexionar en torno a la relación existente entre realidad objetiva y realidad representada en el arte rupestre a fin de contrastar los pilares fundamentales del corpus académico del mismo estilo rupestre "El Médano" que suele ser considerado evidencia indirecta de caza física de cetáceos por parte de indígenas costeros desde hace al menos 2000 años. Para ello, integra el análisis estilístico y arqueométrico de las pinturas (pigmentos, ligantes y datación) con las fuentes etnohistóricas y los contextos arqueológicos asociados. La escasez de restos arqueofaunísticos de grandes cetáceos solo asociados a contextos funerarios, quizás ligados a eventos especiales o ceremoniales, es consistente con lo documentado en grupos costeros andinos vecinos y pone en tensión la idea de representación obligando a pensar que, en determinados contextos, los grupos humanos pueden producir imágenes visuales en base a sentidos que pueden incluso contradecir la realidad cotidiana.

Antes de finalizar corresponde destacar que todos los autores coinciden en afirmar la necesidad de integrar los estudios del arte rupestre con otras líneas de evidencia arqueológica y comprender los contextos de producción, pensamiento, observación de imágenes y sitios para responder interrogantes que suelen ser compartidos y que en general se vinculan con las razones que están detrás de las variadas formas de hacer documentadas

En síntesis, recomiendo enfáticamente la lectura de todos los artículos incluidos en este volumen, no sólo por la nueva información y los resultados de las investigaciones que presentan sino también por las agendas de trabajo futuro que dejan abiertas los nuevos interrogantes que disparan y las necesarias, casi urgentes, reflexiones que nos proponen.

Mara Basile
Instituto de las Culturas (IDECU) Universidad de Buenos Aires - CONICET
Facultad de Filosofía y Letras, Museo Etnográfico.
www.proyectopacha.com.ar

Agradecimiento

Agradecemos el apoyo recibido de parte de CORIMEX LTDA, cuyo aporte ha contribuido para la publicación de este Boletín.

Publicaciones de la SIARB

Boletín anual con noticias internacionales, artículos sobre el arte rupestre de Bolivia y otros países sudamericanos y bibliografías. Textos en español con resúmenes en inglés. **ISSN 1017-4346**.

Boletín Nº 1 (mayo de 1987, 39 p.). Edición limitada, casi agotada.

Boletín Nº 2 (junio de 1988, 66 p.) con artículos sobre el arte rupestre de Bolivia y Argentina.

Boletín Nº 3 (junio de 1989, 82 p.) con artículos sobre la datación de las obras de arte rupestre y sobre arte rupestre de Bolivia, Perú, Argentina, Chile y Brasil.

Boletín Nº 4 (junio de 1990, 92 p.) incluye artículos sobre la práctica de tizar los petroglifos y sobre arte rupestre en Bolivia, Perú, Argentina y Brasil.

Boletín Nº 5 (octubre de 1991, 110 p.) con artículos sobre la datación del arte rupestre, petroglifos de Bolivia y geoglifos de Chile y Perú.

Boletín Nº 6 (noviembre de 1992, 94 p.) incluye artículos sobre la ética para sacar muestras, reuniones de especialistas en arte rupestre en Sudáfrica y China, arte rupestre en Jujuy/Argentina, Minas Gerais/ Brasil, Tacna/Perú y Oruro/Bolivia.

Boletín Nº 7 (octubre de 1993, 109 p.) incluye artículos sobre el congreso de Cairns, Australia, y arte rupestre de México, Brasil, Chile y Bolivia.

Boletín Nº 8 (noviembre de 1994, 110 p.) incluye artículos sobre reuniones en India, EE.UU., Brasil y arte rupestre de la Prov. de Catamarca/Argentina y Prov. Modesto Omiste, Depto. de Potosí/Bolivia.

Boletín Nº 9 (noviembre de 1995, 96 p.) incluye artículos sobre el arte rupestre temprano en Norte América, el arte rupestre más antiguo en Sudamérica, arte rupestre de Argentina, Brasil y Bolivia.

Boletín Nº 10 (octubre de 1996, 78 p.) incluye siguientes estudios sobre la calibración computarizada a color en las fotografías de arte rupestre; facsímiles de sitios en Francia; arte rupestre en el desierto de Tarapacá, Chile; pinturas rupestres de Naranjani, Prov. Inquisivi, Depto. de La Paz, Bolivia.

Boletín Nº 11 (noviembre de 1997, 97 p.) incluye informes sobre el Congreso Internacional de Arte Rupestre (Cochabamba, abril de 1997) y los siguientes artículos:
J. Greer: El arte rupestre del sur de Venezuela: una síntesis, p. 38-52.
I. Daillant: La Salina de los Chimanes y la destrucción de sus petroglifos, p. 53-67.
C. Kaifler: Yanamí, un sitio de arte rupestre en el Depto. de Santa Cruz, p. 68-75.
C. y L. Methfessel: Arte rupestre en la "Ruta de la Sal" a lo largo del Río San Juan del Oro, p. 76-84.

Boletín Nº 12 (septiembre de 1998, 100 p.) incluye los siguientes artículos:
M. Lazarovich: Sitio arqueológico de Santa Rosa de Tastil, Salta, Argentina – Monumento Histórico Nacional, p. 10-12.
M. Consens: Nueva aproximación al arte rupestre de la cuenca del Río de La Plata, p. 18-25.
R. G. Bednarik: Cúpulas: el arte rupestre más antiguo que se ha preservado, p. 26-35.
C. y L. Methfessel: Cúpulas en rocas de Tarija y regiones vecinas. Primera aproximación, p. 36-47.
R. Querejazu Lewis: Tradiciones de cúpulas en el departamento de Cochabamba, p. 48-58.
A. Meyers: Las campañas arqueológicas en Samaipata, 1994-1996. Segundo informe de trabajo, p. 59-86.
M. Strecker: Reseña: Arte Prehistórico de América, por J. Schobinger (1997), p. 92-94.
A. Fernández Distel: Reseña: Serranópolis II. As pinturas e gravuras dos abrigos, por P. Schmitz et al. (1997), p. 94-95.
A. Fernández Distel: Reseña: As pinturas do projeto Serra Geral, sudoeste da Bahia, por P. Schmitz et al. (1997), p. 95- 96.
M. Strecker: Reseña: Journey through the Ice Age, por P. Bahn y J. Vertut (1997), p. 96-97.
C. Kaifler: Indian Rock Art and its Global Context, por K. Kumar Chakravarty y R. Bednarik (1997), p. 97.

Boletín Nº 13 (octubre de 1999, 80 p.) incluye los siguientes artículos:
B. Murray: IRAC 99. Reporte de actividades del 12º Congreso Internacional de Arte Rupestre, p. 21-22 .
T. Lenssen-Erz: ¿Atacan los osos polares a los pingüinos? La investigación en el norte y sur de

Africa, p. 23-28.
Muñoz C.: Estado actual de las investigaciones en arte rupestre colombiano, p. 29-45.
P. Clarkson, L. Briones, G. Johnson, W. Johnson y E. Johnson: La percepción de geoglifos por visión aérea, p. 46-52.
Kaifler: Los petroglifos de Capinsal, Depto. de Santa Cruz, Bolivia, p. 53-63.
R. Querejazu Lewis: La Virgen de la Purísima - continua el arte rupestre de Palmarito, p. 64-66.

Boletín Nº 14 (septiembre del 2000, 88 p.) incluye los siguientes artículos:
A. Prous: Parque Nacional Peruaçu, Minas Gerais, Brasil, p. 12-14.
Künne: Proyecto de ley sobre arte rupestre en Panamá, p. 15-16.
M. Hernández Llosas: Simposio Arqueología del Arte, Córdoba 1999, p. 17-18.
M. Künne y A. Blanco: La documentación de petroglifos en el valle de El General, Costa Rica, p. 20-24.
P. Kaulicke et al.: La estación Alto de las Guitarras, Depto. La Libertad, Costa Norte del Perú, p. 25-28.
M. Podestá, M. Onetto y D. Rolandi: Cueva de las Manos del Río Pinturas (Argentina) - Patrimonio de la Humanidad, p. 29-42.
R. Cordero, J. Pinto e I. Salazar: Los petroglifos de Piso Firme en el oriente boliviano, p. 43-58.
S. Avilés: Perfil de proyecto para la conservación de la roca esculpida de Samaipata, p. 59-69.
F. Moll: Ideas para medidas de preservación del cerro esculpido "El Fuerte", Samaipata, Bolivia, p. 70-71.
E. Charola y F. Henriques: Consideraciones sobre la conservación de la roca esculpida del Fuerte de Samaipata, Bolivia, p. 72-75.
M. Strecker: Reseña: The Archaeology of Rock Art, por C. Chippindale y P. Taçon (1998), p. 82-83.
M. Strecker: Reseña: El arte rupestre del antiguo Perú, por J. Guffroy (1999), p. 83-84.

Boletín Nº 15 (octubre del 2001, 90 p.) incluye informes sobre el V Simposio Internacional de Arte Rupestre (Tarija, septiembre del 2000) y los siguientes artículos:
M. Michel López y L. Methfessel: Sama, Tarija: arqueología y arte rupestre, p. 21-23.
M. Künne: I curso universitario del arte rupestre en América Central, p. 23-24.
M. Strecker y F. Taboada: Calacala, Monumento Nacional de arte rupestre, p. 40-62.
M. Podestá y D. S. Rolandi: Marcas en el desierto. Arrieros en Ischigualasto (San Juan, Argentina), p. 63-73.
F. Taboada: Reseña: El arte rupestre de la cuenca del río Mizque, por R. Querejazu Lewis (2001), p. 81.
M. Strecker: Reseña: Actas y Memorias del XI Congreso Nacional de Arqueología Argentina, 4ª parte (1997) / Arte en las Rocas, por M. Podestá y M. de Hoyos (eds., 2000), p. 81-83.
J. Schobinger: Reseña: Les chamanes de la préhistoire, por J. Clottes y D. Lewis-Williams (2ª ed. aumentada 2001), p. 83-84.
M. Strecker: Reseña: Legacy on the rocks, the prehistoric hunter-gatherers of the Matopo Hills, Zimbabwe, por E. Parry (2000), p. 85.

Boletín Nº 16 (octubre del 2002, 90 p.) incluye los siguientes artículos:
J. Lasheras et al.: El nuevo museo de Altamira, p. 23-28.
J. B. Belardi y R. A. Goñi: Distribución espacial de motivos rupestres en la cuenca del lago Cardiel (Patagonia Argentina), p. 29-38.
R. Hostnig: Interrogantes sobre las piedras grabadas en templos coloniales del sur del Perú, p. 39-46.
P. Lima, R. Cordero, M. Strecker y F. Taboada: Los petroglifos de Quila Quila, Chuquisaca, Bolivia, p. 47-76.

Boletín Nº 17 (octubre del 2003, 100 p.) incluye los siguientes artículos:
R. Hostnig: Macusani, Repositorio de arte rupestre milenario en la Cordillera de Carabaya, Puno – Perú, p. 17-35.
M. Strecker: Arte rupestre de Betanzos, Depto. de Potosí, Bolivia. Aproximación a su cronología, p. 36-53.
P. Lima, J. M. López, M. Maldonado y W. Castellón: Prospección arqueológica en la cuenca de Calacala, Depto. de Oruro, Bolivia. Resultados preliminares, p. 54-65.
V. Mendoza E.: Proyecto de preservación del arte rupestre de Inkamachay y Pumamachay (Chuquisaca, Bolivia), p. 66-81.

Boletín Nº 18 (octubre del 2004, 88 p.) incluye los siguientes artículos:
M. Strecker: VI Simposio Internacional de Arte Rupestre, Jujuy, Argentina, p. 23-27.
L. Ribeiro: Noticias de las investigaciones en arte rupestre prehistórico brasileño (2002 a 2004), p. 28-30.
R. Ventura y L. Quirós: Petroglifos de Menocucho: Un nuevo sitio rupestre en el valle de Moche, p. 31-39.
R. Hostnig: Arte rupestre postcolombino de la

Provincia Espinar, Cusco, Perú, p. 40-64.
A. Fernholz, M. Strecker y F. Taboada: Pinturas Rupestres de Sorata, Depto. de La Paz, Bolivia, p. 65-70.
R. Cordero: Las Pinturas Rupestres de Sincho de Gallo, Las Lauras, Mairana (Santa Cruz, Bolivia), p. 71-75

Boletín Nº 19 (octubre del 2005, 88 p.) incluye los siguientes artículos:
R. Hostnig y M. Strecker: I Simposio Nacional de Arte Rupestre – Cusco, Perú 2004, p. 19-23.
M. Künne: Nuevos estudios y enfoques sobre los petrograbados de Panamá, p. 24-27.
M. van Hoek: Los petroglifos de Muralla y Pakra, valle de Pisco, p. 28-37.
P. Cruz: El lado oscuro del mundo. Una cartografía de la percepción de los sitios arqueológicos en los andes meridionales (Laguna Blanca, Catamarca – Argentina, y Potosí – Bolivia), p. 38-48.
J. Loubser y F. Taboada: Conservación en Incamachay: limpieza de graffiti, p. 49-57.
C. Kaifler: Los petroglifos de Huirapucuti, Charagua, Depto. de Santa Cruz, Bolivia, p. 58-74.

Boletín Nº 20 (noviembre del 2006, 106 p.) incluye los siguientes artículos:
C. Kaifler: Los petroglifos del sitio La Cruz, Mutún, Depto. de Santa Cruz, Bolivia, p. 18-45.
R. Hostnig: Distribución, iconografía y funcionalidad de las pinturas rupestres de la época Inca en el departamento del Cusco, Perú, p. 46-76.
F. Gallardo et al.: Nuevas perspectivas en el estudio del arte rupestre en Chile, p. 77-87.
J. Schobinger: Reseña: A. M. Pessis, Imagen da Pré-história. Parque Nacional Serra da Capivara (2003), p. 96-97.
J. Schobinger: Reseña: El Arte Rupestre de Argentina Indígena (3 tomos, Buenos Aires 2005), p. 97-98.
A. Prous: Reseña: T. Heyd y J. Clegg, eds., Aesthetics and Rock art (2005), p. 100-101.

Boletín Nº 21 (noviembre del 2007, 105 p.) incluye los siguientes artículos:
S. Calla M.: Documentación de las pinturas de la cueva de Juan Miserandino, Reserva Municipal del Valle de Tucavaca, Depto. de Santa Cruz, p. 17-37.
F. Taboada: Diagnóstico de conservación del Sitio Juan Miserandino, Municipio de Roboré, Depto. de Santa Cruz, p. 38-45.
F. Taboada: Registro y diagnóstico de conservación de las pinturas de la cueva de Mataral, Depto. de Santa Cruz, p. 46-67.
R. Hostnig: Hallazgos recientes en el Valle del Vilcanota, Cusco, refuerzan la hipótesis sobre existencia de arte rupestre Inca, p. 68-75.
M. van Hoek: Petroglifos chavinoides cerca de Tomabal, Valle de Virú, Perú, p. 76-88.
J. Schobinger: Reseña: D. Fiore y M. Podestá, eds., Tramas en la Piedra. Producción y usos de arte rupestre (2007), p. 96-98.

Boletín Nº 22 (noviembre del 2008, 100 p.) incluye los siguientes artículos:
F. Taboada: El arte rupestre de la Cueva de Paja Colorada, Municipio de Moro Moro, Depto. de Santa Cruz, p. 17-40.
I. Wainwright y M. Raudsepp: Identificación de pigmentos de pinturas rupestres de Paja Colorada, Prov. Vallegrande, Depto. de Santa Cruz, p. 41-45.
R. Hostnig: El patrimonio rupestre de Macusani-Corani en la Provincia de Carabaya, Puno, no está a salvo. Campaña en curso para evitar su destrucción, p. 46-56.
R. Hostnig: Una nueva mirada a las pinturas rupestres de Quellkata en el Departamento de Puno, Perú, p. 57-67.
M. Sepúlveda: Pinturas rupestres de la Precordillera de Arica (norte de Chile). Re-evaluación a 40 años de la obra pionera de Hans Niemeyer, p. 68-79.
M. Strecker, C. y L. Methfessel: Las representaciones de animales felínicas en el arte rupestre del sur de Bolivia, p. 80-85.

Boletín Nº 23 (octubre del 2009, 91 p.) incluye los siguientes artículos:
M. Strecker: El Congreso "Global Rock Art", São Raimundo Nonato, Piauí, Brasil 2009, p. 22-24.
R. Hostnig: Sumbay: a 40 años de su descubrimiento para la ciencia, p. 25-48.
R. Mark y E. Billo: Recientes aplicaciones del mejoramiento digital de imágenes en la documentación de Arte Rupestre de Bolivia, p. 49-58.
M. Strecker, F. Taboada, C. Rivera y P. Lima: El Parque Arqueológico de Lajasmayu, Betanzos - avances de proyecto, p. 59-71.
J. Elizaga y R. Hostnig: Grabados de manos en la Meseta Tutacachi, Departamento de Oruro, Bolivia. Primera aproximación, p. 72-81.

Boletín Nº 24 (noviembre del 2010, 102 p.) incluye los siguientes artículos:
M. Strecker y R. Hostnig: Una modalidad estilística peculiar de petroglifos en el Sur del Perú, p. 21-50.
M. Corbalán et al.: Rocas grabadas en las Verdes Yungas. Medidas de protección en torno al

petroglifo de Piedra Pintada, San Pedro de Colalao (Tucumán, Argentina), p. 51-59.
R. Mark y M. Strecker: Aplicaciones del mejoramiento digital de imágenes en la documentación de Arte Rupestre de Betanzos, Bolivia, p. 60-67.
P. Lima y F. Taboada: El arte rupestre de Caraviri, Chuquisaca - Bolivia y su posible relación con la ritualidad y el movimiento de poblaciones, p. 68-86.

Boletín Nº 25 (noviembre del 2011, 102 p.) incluye los siguientes artículos:
T. Gisbert, M. Podestá y J. Clottes: Felicitaciones a la SIARB por su 25 Aniversario, p 18-19.
F. Taboada, M. Strecker, P. Lima y C. Rivera: 25 Años SIARB – logros, desafíos, proyecciones, p. 20-42.
C. Kaifler: Las pinturas rupestres de Yacuses, Depto. de Santa Cruz, Bolivia, p. 43-64.
F. Taboada: Chirapaca: Reflexiones a partir del mejoramiento de las imágenes fotográficas, p. 65-70.
M. Strecker, R. Saavedra y R. Mark: El arte rupestre de Lik'ichiri Cueva, Betanzos, Depto. de Potosí, Bolivia, p. 71-81.
L. Ferraro y M. Strecker: VIII Simposio Internacional de Arte Rupestre, Tucumán, Argentina (2010), p. 82-83.
A. R. Martel y P. S. Escola: Bloques y arte rupestre en la quebrada de Miriguaca Depto. Antofagasta de la Sierra, Catamarca, Argentina), p. 84-92.
J. A. Lasheras, P. Fatás y F. Allen: Arte rupestre en Paraguay: sitios con grabados de estilo de pisadas asociados a industria lítica sobre lascas planoconvexas, p. 93-100.

Boletín Nº 26 (octubre del 2012, 93 p.) incluye los siguientes artículos:
El Congreso Internacional "Arqueología y Arte Rupestre – 25 Años SIARB", p. 19-32.
M. Strecker, L. Methfessel, C. Rivera, F. Taboada y P. Lima: Caminos destruyen sitios de arte rupestre en Bolivia, p. 33-40.
C. Methfessel, L. Methfessel y M. Strecker: Representaciones de serpientes en el sur de Bolivia – una aproximación preliminar, p. 41-54.
M. Strecker: El Arte Rupestre de Lik'ichiri Cueva, Betanzos, Depto. de Potosí – nota adicional, p. 55.
R. Hostnig: Pinturas rupestres postcolombinas de la región de Escoma, Depto. de La Paz, Bolivia, p. 56-58.
J. Guffroy: Checta, un sitio de petroglifos en la costa central del Perú, p. 59-74.

Boletín Nº 27 (noviembre del 2013, 124 p.) incluye los siguientes artículos:
M. Podestá: Uruguay: estudio comparativo de la localidad rupestre de Chamangá, p. 17-19.
M. Strecker y W. B. Murray: El Congreso Internacional de ARARA/IFRAO 2013, p. 22-23.
N. Franklin: Novedades de arte rupestre de Australia: perspectivas de las investigaciones recientes, administración y conservación, p. 24-31.
F. Taboada, C. Rivera, P. Lima, M. Strecker y M. L. Soux: El proyecto del arte rupestre de Peñas, Prov. Los Andes, Depto. de La Paz, p. 32-45.
R. Cordero, M. Strecker, M. Muñoz y M. L. Choque: El arte rupestre de Chaupisuyo (Municipio Morochata, Depto. de Cochabamba) - una aproximación preliminar, p. 46-66.
F. Fauconnier: Los grabados de La Pintada (Depto. de Chuquisaca, Proyecto Río San Juan del Oro), p. 67-86.
M. A. Arenas: Significantes rupestres coloniales del sitio Toro Muerto (Chile), p. 87-104.

Boletín Nº 28 (julio del 2014, 95 p.) incluye los siguientes artículos:
M. Strecker, R. Hostnig y M. Sepúlveda: Jean Guffroy (1949-2013), Pionero en los estudios del arte rupestre peruano, p. 26-29.
F. Taboada, M. Strecker, C. Kaifler y P. Lima: Infraestructura en sitios de arte rupestre - ¿protección o destrucción?, p. 30-42.
L. Methfessel, C. Methfessel y M. Strecker: Representaciones de vulvas en el arte rupestre del sur de Bolivia, p. 43-56.
P. Cruz y A. Martínez: Signos, significantes y sentidos furtivos. Los grabados rupestres de Cangrejillos (Provincia de Jujuy, Argentina), p. 57-77.

Boletín Nº 29 (julio del 2015, 105 p.) incluye los siguientes artículos:
P. Kaulicke, E. Tsurumi y C. Morales Castro: Arqueología y paisaje del arte rupestre formativo en la costa norte del Perú, p. 18-24.
A. Prous: X Simposio Internacional de Arte Rupestre, Teresina, Brasil 2014, p. 25-27.
M. Arenas, P. Lima, C. Tocornal y L. Alvarado: El arte rupestre de Q'urini, Oruro - Bolivia. Estudio preliminar, p. 28-50.
P. Cruz: Tatala Purita o el influjo del rayo. Arte rupestre anicónico en las altas tierras surandinas (Potosí, Bolivia), p. 51-70.
S. Pastor, A. Recalde, L. Tissera, M. Ocampo, G. Truyol, S. Chiavassa-Arias: Chamanes, guerreros, felinos: iconografía de transmutación en el noroeste de Córdoba (Argentina), p. 71-85.

Boletín Nº 30 (julio del 2016, 104 p.) incluye los siguientes artículos:

M. Strecker y W. B. Murray: Congreso internacional de arte rupestre, Cáceres, España 2015, p. 27-30.

G. Muñoz, J. Trujillo T. y C. Rodríguez: Los proyectos de GIPRI 2011- 2015. Procesos de investigación del arte rupestre de Colombia, p. 31-35.

V. Meier, Z. Guerrero, E. Cerrillo-Cenca y M. Sepúlveda: Pinturas rupestres de la precordillera de Arica (norte de Chile). Nuevos avances y síntesis preliminar para cuenca del río Tignamar, p. 36-47.

M. Strecker, R. Cordero y R. Saavedra: La cueva Inka Qaqa y sus representaciones policromas en el contexto del arte rupestre de Betanzos, Potosí, Bolivia, p. 48-67.

M. C. Rivet: Arte en contextos chullparios. Primera aproximación a las manifestaciones rupestres de Coranzulí (Jujuy, Argentina), p. 68-83.

Boletín Nº 31 (julio del 2017, 119 p.) incluye los siguientes artículos:

F. Taboada, C. Rivera, P. Lima y M. Strecker: El Simposio "30 años de investigación del arte rupestre de Bolivia", p. 22-27.

A. Nielsen: Arte rupestre en el Altiplano de Lípez (Potosí, Bolivia), p. 28-33.

F. Fauconnier, M. Strecker y L. Methfessel: Representaciones de objetos de metal en el arte rupestre del sur de Bolivia, p. 34-57.

D. Fiore, A. Acevedo y N. V. Franco: Pintando en La Gruta. Variabilidad y recurrencias en la producción de arte rupestre en una localidad del Extremo Sur del Macizo del Deseado (Santa Cruz, Patagonia, Argentina), p. 58-74.

R, Hostnig: Intiyoq Rumi, un campo de petroglifos en la sierra de Cusco, Perú, p. 75-98.

Boletín Nº 32 (julio del 2018, 117 p.) incluye los siguientes artículos:

J. Berenguer: La exposición sobre el arte rupestre de Taira en el Museo Chileno de Arte Precolombino, p. 23-30.

F. Mena, Camila Muñoz, D. Artigas, Rosario Cordero y N. Calderón: Primer registro de grabados en Aisén (Patagonia Central, Chile), p. 31-35.

K. Juszczyk, J. Z. Wołoszyn y A. Rozwadowski: Documentando Toro Muerto (Arequipa, Perú). Informe de las temporadas 2015-2017, p. 36-42.

R. Ventura Ayasta: Homenaje a Cristóbal Campana Delgado, p. 43-47.

M. Strecker, R. Cordero y M. Torrico: Las pinturas rupestres de Umantiji, comunidad Chirini Tiquimani (Umapalca, Zongo, La Paz), p. 48-72.

R. Hostnig: Caracterización del arte rupestre temprano de Espinar, Cusco, p. 73-98.

D. A. Proulx, Reseña: R. Lasaponara, N. Masini y G. Orefici (eds.), The Ancient Nasca World. New Insights from Science and Archaeology (2016), p. 108-109.

M. Strecker, Reseña: M. Lorblanchet y P. Bahn: The First Artists. In search of the world's oldest art (2017), p. 109-110.

Boletín Nº 33 (julio del 2019, 114 p.) incluye los siguientes artículos:

M. Strecker, A. Troncoso y Á. Durán: XI Simposio Internacional de Arte Rupestre, La Serena, Chile, 22-27 de Octubre, 2018, p. 19-23.

R. Hostnig: Paleomadrigueras con petroglifos: el caso de Llamamachay en Colquemarca, Cusco, p. 24-35.

M. P. Falchi y L. A. Gutiérrez: Nuevos aportes a la arqueología de la Pampa Grande: Las representaciones rupestres de la Cueva Tatacalo (Salta, Argentina), p. 36-41.

T. Bray, S. Chávez Farfán, M. Alejo Ticona y S. Chávez: Recientes excavaciones en Intinqala: Un sitio de ocupación inca en Copacabana, Bolivia, p. 42-71.

R. Cordero, M. Strecker y F. Taboada: Arte rupestre en los Yungas, La Paz. Una primera aproximación a partir de tres sitios, p. 72-93.

Boletín Nº 34 (julio del 2020, 100 p.) incluye los siguientes artículos:

M. Strecker y M. P. Falchi: Tercer Congreso Nacional de Arte Rupestre, Buenos Aires, 5-8 de Noviembre, 2019, p. 28-30.

R. Hostnig: Congreso Internacional de Arte Rupestre Amazónico en Chachapoyas, Perú, p. 31-36.

J. Woloszyn, L. González y A. Rozwadowski: Proyecto de investigación arqueológica Toro Muerto (Arequipa, Perú). Informe de las temporadas 2018-2019, p. 37-47.

R. Saavedra: Aproximación al arte rupestre del sitio Ayasamana, región de Manquiri, Potosí, p. 48-65.

P. Cruz: El inka en su mínima expresión: un *t'oqapu* en el arte rupestre de la región de Potosí, p. 66-71.

C. Kaifler: Los petroglifos de "Chima del Tigre" (El Carmen del Rivero), en el marco del arte rupestre del SE del Depto. de Santa Cruz, p. 72-79.

Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano - ISSN 1017-4354

Nº 1. Diciembre de 1987, 72 p., resumen en inglés.
Matthias Strecker: **Arte Rupestre de Bolivia.** - Edición agotada.

Nº 2. Diciembre de 1988, 72 p., resumen en inglés.
Carlos J. Gradin y Juan Schobinger: **Nuevos Estudios del Arte Rupestre Argentino.**

Nº 3. Julio de 1992, 231 p., resumen en inglés.
Roy Querejazu Lewis (ed.): **Arte Rupestre Colonial de Bolivia y Países Vecinos.**

Nº 4. Abril de 1995, 162 p., resumen en inglés, índice geográfico y temático.
Matthias Strecker y Freddy Taboada (eds.): **Administración y Conservación de Sitios de Arte Rupestre.**

Nº 5. Febrero de 1997, 111 p.
Matthias Strecker (ed.): **Congreso Internacional de Arte Rupestre, Cochabamba, abril de 1997 - Documentos.**

Nº 6. Septiembre de 2002. 157 p., resúmenes en inglés
Freddy Taboada y Matthias Strecker, eds.: **Documentación y Registro de Sitios de Arte Rupestre.**
Actas de la Sección 1 del V Simposio Internacional de Arte Rupestre, Tarija, septiembre de 2000.
157 p., 113 ilustraciones (fotos, dibujos, mapas, etc.), 1 dibujo desplegable formato 95 x 26 cm.
Precio incluyendo envío aéreo: Bolivia y otros países latinoamericanos - $US 25, otros países - $US 29.

Nº 7. Mayo de 2012. 143 p., textos en gran parte en español e inglés.
Matthias Strecker (ed.): **Congreso Internacional "Arqueología y Arte Rupestre – 25 años SIARB" (La Paz, Bolivia, 25-29 de junio, 2012). Documentos**.

Nº 8. Mayo de 2016. 258 p., incluyendo 33 tablas a color.
Matthias Strecker (ed.): **Arte Rupestre de la Región del Lago Titicaca (Perú y Bolivia).**

Otras publicaciones de la SIARB:

Matthias Strecker y Fernando Huaranca M. (coords.): **Arte rupestre en los Andes de Bolivia.** 38 p. SIARB, Embajada de los Estados Unidos de América, La Paz 1996.

Roy Querejazu Lewis: **El arte rupestre de la cuenca del río Mizque**. 182 p., mapas, numerosas fotos, 18 fotos a color. Universidad Mayor de San Simón, Prefectura del Depto. de Cochabamba, SIARB. 2001

Matthias Strecker: **Rocas que hablan. Arte rupestre en Bolivia y en los Estados Unidos de América. Material didáctico para alumnos y profesores.** 20 p. SIARB y Embajada de los EE.U.U. en Bolivia. 2004

Matthias Strecker: **El Parque Arqueológico de Incamachay – Pumamachay. Una guía para visitantes. The archaeological park of Incamachay – Pumamachay. A visitors' guide**. 25 p. SIARB. 2004.

SIARB – H. Alcaldía de Sucre: **El Parque Arqueológico de Incamachay – Pumamachay.** DVD. 2006

Matthias Strecker (ed.): **Arqueología y Arte Rupestre de Bolivia.** CDRom. SIARB. 2008

Matthias Strecker: **Arqueología y arte rupestre de Moro Moro. La cueva de Paja Colorada.** SIARB. 2008

Martin Künne y Matthias Strecker. 2008. **Arte Rupestre de México Oriental y América Central**. 2a ed. ampliada y actualizada. 397 p. SIARB, La Paz. (*Disponible en forma digital en la página web www.siarb-bolivia.org - Publicaciones*)

Matthias Strecker, Claudia Rivera, Freddy Taboada y Pilar Lima: **Lajasmayu, Betanzos, Depto. de Potosí. Arqueología y Arte Rupestre. Guía para visitantes. Visitors' Guide Book**. 29 p. SIARB, H. Alcaldía de Betanzos 2010

F. Taboada, M. Strecker, C. Rivera, P. Lima, M. L. Soux y T. Villegas de Aneiva: **Peñas. Historia, Arqueología y Arte Rupestre. Guía para visitantes. Visitors' Guide Book**. 28 p. SIARB, Comunidad de Peñas, H. Alcaldía de Batallas, Ministerio de Relaciones Exteriores de Alemania. La Paz 2013.

M. Strecker y C. Cárdenas (eds.): **Arte rupestre de los valles cruceños**. 223 p. SIARB, ICO. La Paz 2015.

W. Esquerdo, M. Strecker y F. Taboada: **Zongo. Historia, arqueología y arte rupestre del Distrito Rural 23 del Municipio de La Paz**. 122 p. Gobierno Autónomo Municipal de La Paz, SIARB 2018. – *Incluye:* W. Esquerdo: Historia de Zongo, p. 19-91. – M. Strecker y F. Taboada: Arte rupestre, p. 93-122.

Instrucciones para autores

Caracterización del Boletín de la SIARB:

El Boletín de la SIARB es una revista anual especializada en temáticas del estudio del arte rupestre prehistórico, histórico y etnográfico, particularmente de los países sudamericanos. Incluye noticias, informes sobre eventos y proyectos, artículos (estudios), bibliografía con datos de nuevas publicaciones relevantes y reseñas. Desde el Nº 27 (2014) el Boletín se imprime en julio.

Las noticias pueden tener una extensión de hasta una página. Los artículos deben ser trabajos originales e inéditos, de un alto valor científico. Se publican en español, con breve resumen en español e inglés, además palabras claves en español e inglés. Preferimos artículos de un texto de hasta 10 páginas, aparte de ilustraciones (hasta 15 figs.).

Los autores son responsables del contenido de sus contribuciones, la exactitud de las citas y referencias bibliográficas y el derecho legal de publicar el material propuesto, por lo que deben contar anticipadamente con el permiso para reproducir figuras y datos. Cada autor de un artículo recibirá un ejemplar de la revista.

Envío de los trabajos:

No hay fecha establecida para el envío de los trabajos. Se solicita a los autores enviar su material al Editor Matthias Strecker por correo electrónico incluyendo las ilustraciones (tablas, cuadros y gráficos) en alta resolución, no insertas en el texto. Se debe adjuntar una lista completa de las ilustraciones, un resumen en español e inglés y hasta cinco palabras claves. Según el tamaño del artículo, el resumen puede abarcar unas 3-8 líneas.

Los textos deben escribirse con *Times New Roman*, punto 10, interlineado: sencillo (los títulos con punto 16). Hay que tener especial cuidado con la bibliografía que debe seguir el siguiente modelo:

Bibliografía - Monografías de un autor o varios autores:

Siqueira, Antonio Juraci y Mario Baratta
2012 Itaí a carinha-pintada. Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém, Brasil.

Bibliografía - Artículos en revistas o libros:

Bahn, Paul, Francisco Muñoz, Paul Pettitt y Sergio Ripoll
2004 New discoveries of cave art in Church Hole (Creswell Crags, England). En: Antiquity, Vol. 78 Nº 300 (June 2004), http://antiquity.ac.uk/ (Project Gallery)

Santos Escobar, Roberto
1990 Los yungas de Larecaja: reflexiones sobre la etnia del valle, siglos XV y XVI. En: Larecaja. Ayer, hoy y mañana: 155-169. Comité Organizadora del IV Centenario de Larecaja. La Paz.

Evaluación y publicación de los trabajos:

Todos los artículos seleccionados por los editores (Informes y Estudios) son revisados por uno o varios miembros del Consejo Editorial y otro evaluador en una evaluación interna y externa que podrá tomar varios meses. Una vez concluida la evaluación, se informará a los autores si su trabajo ha sido aceptado para la publicación en un próximo número de la revista, con o sin modificaciones, o si no nos vemos en condiciones de publicarlo. Debido a la periodicidad del Boletín (un solo número al año), es posible que un artículo aceptado sea publicado recién dentro de dos años.

Este boletín terminó de imprimirse
el 16 de julio de 2021
en los talleres de
Producciones
CIMA
La Paz - Bolivia