

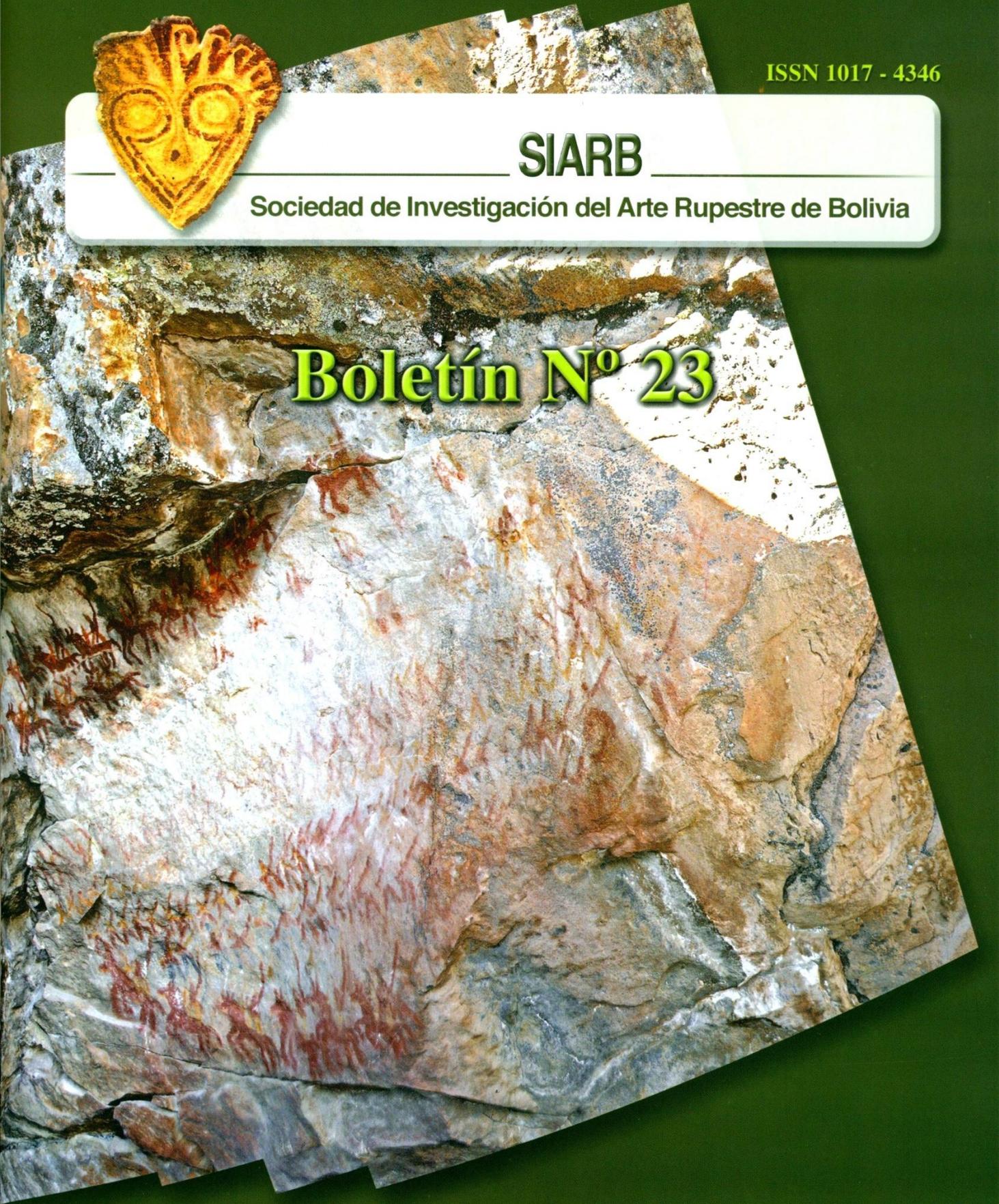
ISSN 1017 - 4346



SIARB

Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia

Boletín N° 23



Sumbay: a 40 Años de su Descubrimiento Para la Ciencia

Introducción

El año pasado se cumplieron 40 años del descubrimiento para la ciencia del yacimiento rupestre de Sumbay de parte del arqueólogo arequipeño Máximo Neira Avendaño. Fue en 1968, cuando Neira recibió noticias del sitio y organizó una misión científica para su prospección y posterior investigación. La noticia del descubrimiento de las pinturas rupestres de Sumbay, asignadas por el investigador cronológicamente a la época de cazadores-recolectores, captó los titulares de la sección cultural de los periódicos a nivel regional y nacional y pronto el sitio se convirtió en un referente y emblema del arte rupestre arcaico peruano, junto con Lauricocha en Huánuco, estudiado por Cardich (1964), y Toquepala en Tacna, investigado por Muelle (1969, 1970) y Muelle y Ravines (1986).

Yo llegué a conocer las pinturas rupestres de Sumbay en la quebrada de Q'ollpa en julio de 1982, 18 años tras su descubrimiento, cuando recorría junto a mi esposa las zonas altas del sur del Perú, recopilando información para mi tesis de maestría (de la Universidad Técnica de Berlín) sobre sistemas de producción tradicionales de camélidos domesticados. Visité Sumbay nuevamente 26 años más tarde, en diciembre de 2008, esta vez guiado por un comunero¹ del pueblo cercano de Sumbay.

Cuando decidí aportar con un artículo sobre Sumbay para esta edición del Boletín de la SIARB, comencé la búsqueda bibliográfica acerca del sitio en los catálogos *online* de bibliotecas como la del Instituto Francés de Estudios Andinos y la Pontificia Universidad Católica Peruana en Lima, así como del Centro Bartolomé de Las Casas en el Cusco. Otra fuente importante fue la biblioteca de la SIARB en La Paz, donde tuve acceso a la primera publicación sobre las investigaciones del alero de Sumbay, de autoría del descubridor científico Máximo Neira Avendaño (1968), y a los capítulos sobre Sumbay en diversas publicaciones del arqueólogo Eloy Linares Málaga (1973, 1975, 1990a, 1990b, 1999). Recientemente tuve también acceso a una fotocopia del capítulo sobre Sumbay de Máximo Neira, publicado en

el primer tomo de la “Historia de Arequipa” (1990), que si bien reproduce la mayoría de los datos aportados en la primera publicación, contiene también algunos datos nuevos e inéditos sobre los sitios SU-2 y SU-4 de Sumbay.

Las publicaciones de estos dos investigadores arequipeños, y sobre todo las de Neira, son hasta la fecha las únicas fuentes bibliográficas de importancia sobre las pinturas rupestres de este peculiar yacimiento. Los datos proporcionados por Neira, como probable cronología, tipo de motivos y estilo de representación, número aproximado de figuras y material lítico hallado en los sustratos estratigráficos excavados, han sido y siguen siendo usados en un sinnúmero de textos con fines educativos y turísticos, así como en páginas web sobre los principales atractivos y recursos culturales del departamento de Arequipa.

El propósito de este artículo es compartir con los interesados en el arte rupestre peruano un análisis comparativo y una revisión crítica de la información hallada sobre las pinturas rupestres de Sumbay en las publicaciones mencionadas, así como aportar nuevas conclusiones sobre determinados aspectos iconográficos, estilísticos y de interpretación de las representaciones. El tratamiento digital de las imágenes tomadas en la visita a Sumbay en diciembre de 2008 resultó ser una herramienta sumamente útil, ya que los resultados obtenidos permitieron corroborar, cuestionar o rectificar algunos de los supuestos o afirmaciones brindadas por los dos investigadores arequipeños en la investigación de las pinturas rupestres de este singular sitio.

Ubicación y acceso

La cueva de Sumbay se encuentra en el Distrito de Yanahuara, Provincia y Departamento de Arequipa, a 91 kilómetros de la capital departamental de Arequipa, a una altura de 4.097 m.s.n.m., en el margen izquierdo de la angosta quebrada del riachuelo Q'ollpa, afluente del Sumbay al lado derecho. Las coordenadas del sitio son: 19L 2485408, E 8232345.

¹ equivalente a “comunario” en Bolivia

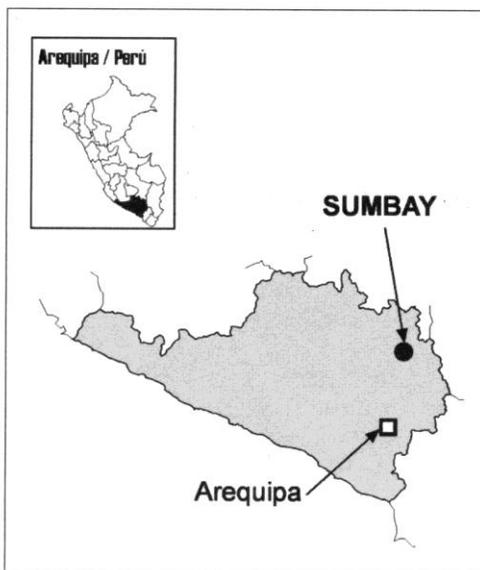


Fig. 1: Ubicación de Sumbay
(Dibujo: Chanel Colaque)

La vía ferroviaria, que une la ciudad de Arequipa con Puno y Cusco, pasa en el km 113 por la estación Sumbay que se encuentra a sólo unos 280 m del sitio arqueológico, siguiendo la quebrada de Q'ollpa. Este ferrocarril fue iniciado por la empresa Peruvian en la segunda mitad del siglo XIX y concluido en 1908. En 1928 fue concedida en perpetuidad a esta empresa². En 1999, el consorcio Peru Rail Corporation (Peruval en sociedad con Orient-Express) se hizo cargo de los 1.190 kilómetros que recorre el Ferrocarril del Sur transportando carga y pasajeros. Este consorcio pretende reactivar la estación de Sumbay para fines turísticos y estima que unos 840 turistas desembarcarán mensualmente en Sumbay con el fin de conocer las pinturas rupestres para luego seguir viaje al Valle del Colca en bus.

Cerca del abrigo de Sumbay, a unos 370 m en dirección este, está ubicado el puente ferroviario sobre el río Sumbay que data de los años 70 del siglo XIX (ver Fig. 2).

La estación de Sumbay tuvo importancia durante el auge de las minas en la zona de Caylloma. En los años setenta, la Compañía Minera del Madrigal había construido instalaciones para depósito y embarque de concentrados junto a la estación.

Muy cerca del sitio (aprox. 1,50 km) está ubicado el anexo Sumbay de la comunidad campesina de Tambo Cañahuas. En medio siglo, esta comunidad pasó de ser un pueblo minero de 150 unidades familiares a ser un pueblo

fantasma habitado por apenas quince familias dedicadas a la crianza de camélidos, las mismas que ahora están a cargo del cuidado de la cueva con las pinturas rupestres.

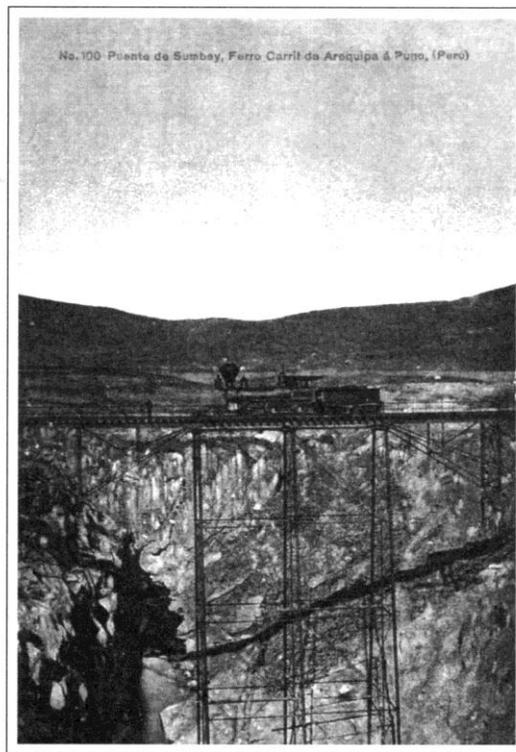


Fig. 2: Postal de 1874, que muestra el puente del ferrocarril recién inaugurado que pasa sobre el río Sumbay
(Fuente: <http://www.casadelcorregidor.pe>, 2009)

El acceso al sitio, comparado con los años sesenta, se ve ahora facilitado por las mejoras del sistema vial de la zona. Tomando la carretera Arequipa-Juliaca, hasta el control de Chasquipampa (km 82), se debe desviar hacia Chivay en el valle del Colca. A pesar del estado deplorable del asfalto en este trayecto, se llega al cruce en apenas 15 minutos de recorrido (6 km), donde se encuentra el desvío con varios letreros que indican la altura del lugar (4.137 m.s.n.m.) y la distancia a Sumbay (3 km o 1 km, según la ruta que se escoge). Cualquiera de las dos trochas que parten desde el desvío llevan primero al pueblo de Sumbay y luego al sitio rupestre. En el pueblo, actualmente semi-abandonado, se debe buscar al guardián de turno y custodio de la llave quien acompañará al visitante hasta el sitio y abrirá el portón de la reja que protege la entrada del abrigo (Fig. 63).

Desde el pueblo, recorriendo una trocha de unos 3 km de largo, se llega a una playa de estacionamiento recién

² Datos tomados del sitio web <http://www.perutren.org/portal/node/6>, consultado en el mes de junio de 2009 (actualmente no accesible)

construida donde se encuentra un letrero interpretativo con información sobre el sitio (Fig. 64). Desde allí se baja por un sendero bien mantenido, de unos 300 metros de longitud,

que cruza la vía férrea y lleva al visitante hasta el fondo del cañón del riachuelo Q'ollpa, en cuyo margen izquierdo se encuentra el abrigo con las pinturas rupestres (Fig. 3).

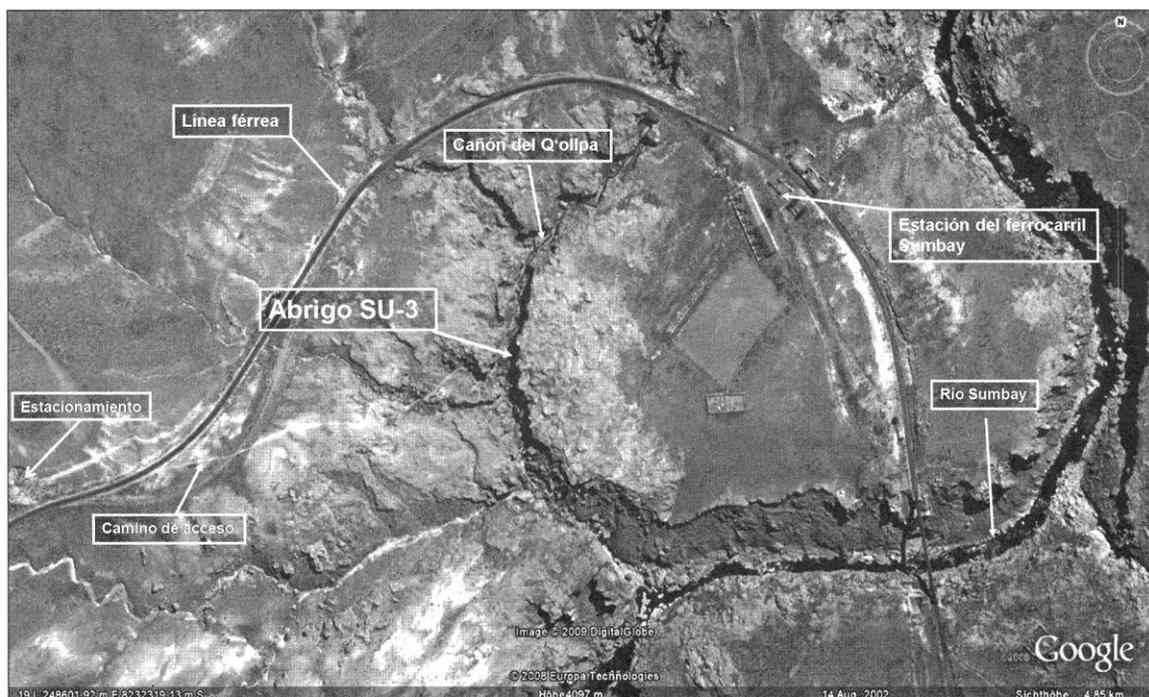


Fig. 3: Ubicación de la estación del ferrocarril Sumbay y del abrigo Sumbay 3 (SU-3)
(Fuente: elaboración propia en base a imagen satelital de Google Earth)

Contexto ecológico y geológico

Por su ubicación en la puna seca, Sumbay tiene un clima frío, caracterizado por bajas temperaturas medias anuales que oscilan entre 2 y 8 grados centígrados, con mínimas absolutas que llegan hasta los -18°C . Las máximas absolutas varían entre los 13 y 15 grados centígrados. Los meses más fríos son junio, julio y agosto en los que la temperatura puede descender hasta diez y más grados bajo cero. Fluctuaciones térmicas considerables no sólo se dan a lo largo del año, sino también entre el día y la noche y entre la sombra y el sol. El área de la reserva presenta promedios anuales de precipitación que varían entre 200 a 600 mm., que se presentan fundamentalmente en los meses de enero a marzo; período en el que cae el 65% de las lluvias. Durante el resto del año se producen heladas. La humedad relativa media es baja: su promedio menor es de 50 por ciento (INRENA 2006).³

Sumbay forma parte de la Reserva Nacional de Salinas y Aguada Blanca, creada el 9 de agosto de 1979

mediante Decreto Supremo N° 70-79-AA y que tiene como objetivo conservar la flora y sobre todo la fauna silvestre, en particular la vicuña (*Vicugna vicugna*) y otras en peligro de extinción como el guanaco (*Lama guanicoe*), la taruca (*Hippocamelus antisensis*), tres especies de flamencos andinos (*Phoenicopterus sp.*) y el suri o ñandú (*Rhea pennata*) de la familia de los Rheidae. La reserva debe fomentar el uso racional de especies altoandinas, así como proteger la belleza escénica y las formaciones geológicas de la zona. Tanto los mamíferos como las aves mencionados son fauna típica de la puna seca de América del Sur, adaptada a los bruscos cambios de clima y a las temperaturas extremadamente frías que caracterizan a este ecosistema.

Las poblaciones de vicuñas de la reserva se han recuperado desde 1980, alcanzando los 2.618 ejemplares según el último censo de 2004. La población de guanacos, que en el Perú se estima en tres mil ejemplares, no supera actualmente los 100 animales en la Reserva de Salinas y Aguada Blanca. “Los guanacos prefieren a diferencia de las vicuñas

³ Datos tomados del Plan Maestro 2006-2011 de la Reserva Nacional de Salinas y Aguada Blanca y de: http://wiki.sumaqueru.com/es/Reserva_Nacional_de_Salinas_y_Aguada_Blanca.

las quebradas y laderas rocosas, en las que predominan tolares y pajonales y estacionalmente se presentan pequeños afloramientos de agua” (INRENA 2006).

Al igual que la fauna, también la vegetación es típica de la puna seca y está compuesta por plantas de tola, paja brava o ichu (*Stipa ichu*) y otros pastos de altura. Al sur de Sumbay se extienden los pastizales y bofedales de Pampa Cañahuas y al norte los de la Pampa de Jatun Choco, utilizados principalmente por los camélidos sudamericanos y por aves terrestres y acuáticas. Estos bofedales deben haber sido usados durante miles de años como cotos de caza por los antiguos pobladores de la zona y luego para el pastoreo de camélidos domesticados (ibidem).

Sumbay está ubicada en la Cordillera Occidental sur-peruana y pertenece a la ecoregión de Puna, paisaje caracterizado por grandes pampas de suave relieve o superficies más o menos planas originadas por depósitos volcánicos (sedimentarios, aluviales y fluviales) y cortadas por quebradas. El abrigo de Sumbay se encuentra en la base de un acantilado de aprox. 15 m⁴ de altura que encajona la quebrada de Q’ollpa. La roca madre en la que se formó el abrigo por efecto de la erosión hídrica es ignimbrita compacta y dura de color rojizo, constituida por “derrames lávicos en forma de coladas” que se sobreponen sobre la formación Yura, constituida por antiguas rocas del Mesoizoico. (Neira 1990: 20)

Antecedentes de investigación

Historia del descubrimiento

Las pinturas rupestres de Sumbay, aunque registradas científicamente recién en 1968, ya deben haber sido conocidas por la población local y luego por los obreros que participaron en la construcción del ferrocarril y del puente sobre el río encañonado de Sumbay en la segunda mitad del siglo XIX. Según relata Neira, fue en el año 1930 que Andrés Fernández Díaz, comprador de fibra de alpaca de la empresa Gibson, fue llevado al abrigo que alberga a las pinturas por el jefe de la estación de Sumbay. Consciente de la importancia del sitio, Fernández en vano trató de interesar a la Universidad de San Agustín sobre el hallazgo, quedando luego el asunto en el olvido. Tuvieron que pasar 38 años hasta que el Neira recibiera en junio del 68 de manera casual información sobre las pinturas por medio del hijo de Fernández (Neira 1968).

Dos meses más tarde, el 1 de agosto del 1968, Neira, a la cabeza de un grupo de expedicionarios arequipeños, fue guiado al sitio por Fernández padre. El grupo recorrió la

zona durante tres días, encontrando un total de siete abrigos con ocupación pre-cerámica en las tres quebradas laterales y más adelante otros dos abrigos en el talud de la quebrada principal del río Sumbay. Neira los codificó con las siglas SU-1 al SU-9 (Neira 1990: 22). En cinco de ellos (SU-1, SU-3, SU-4, SU-6 y SU-7) halló pinturas rupestres, siendo el abrigo denominado SU-3 el más importante por la cantidad, calidad y estado de conservación de las manifestaciones rupestres. En el abrigo SU-4 registró un panel con un cérvido de cuerpo estriado, yuxtapuesto a una estructura semicircular (Neira 1990: 49, fig. B) y en el abrigo SU-7 otro con una bella escena de caza de camélidos, pintados en tinta plana y de estilo diferente al de SU-3 y los otros abrigos. Uno de los abrigos con vestigios de pinturas rupestres ha sido tapado por un derrumbe en años pasados (comunicación personal de M. Neira, agosto 2009).

Contexto arqueológico del abrigo rocoso SU-3

El abrigo SU-3, ubicado en la base del acantilado, tiene 15 m de largo de boca, 11 m de profundidad máxima, medidos desde la línea de goteo, y 6 m de altura en la boca. (Fig. 4)

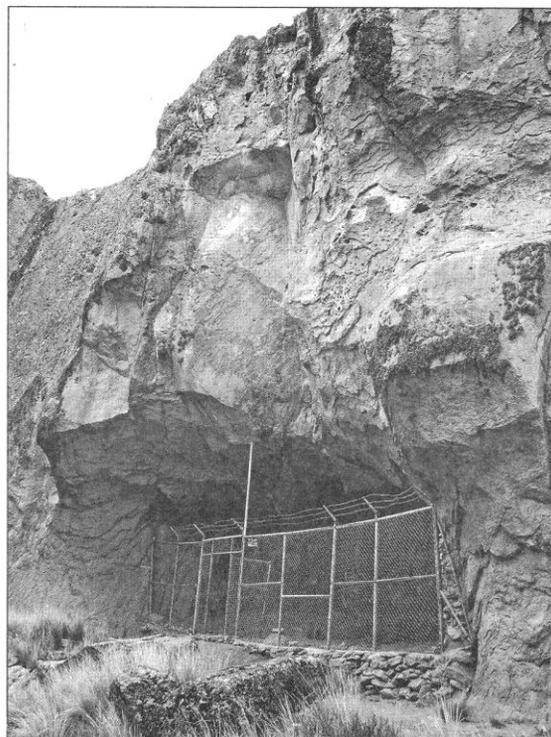


Fig. 4: Entrada del abrigo SU-3
(Foto: R. Hostnig, 29.12.2008)

⁴ En otros sectores, el cañón llega hasta 50 m de profundidad (Neira 1990: 26).

Neira volvió a la zona en tres ocasiones con un equipo de arqueólogos para la realización de excavaciones estratigráficas, principalmente en el abrigo SU-3, pero también en otros abrigos. Observó que el interior del abrigo SU-3 ya había sido “huaqueado” entre los años 1930 (cuando al parecer aún estaba libre de excavaciones clandestinas) y 1968, con la remoción total del contenido arqueológico. Abrió un total de 7 pozos en la parte externa de este abrigo, en las que identificó 4 estratos culturales bien definidos hasta una profundidad de 62 cm. El estrato 4 ha sido datado posteriormente en el Arcaico Medio y el estrato 3 en el Arcaico Tardío. (Tripcevich 2007)

En los cuatro estratos se halló una gran cantidad de materiales líticos, algunos huesos y una pieza de madera trabajados. Entre los objetos registrados figura una cuenta lítica de lapislázuli de color verde azulado que según Neira debe haber formado parte de un collar, probablemente un objeto intruso de etapas más tardías. No se encontraron fragmentos de cerámica. Entre los artefactos líticos hallados se distinguen puntas de proyectil, perforadores, raspadores discoidales y semidiscoidales, cuchillos raederos y cuchillos, hechos de retinita, obsidiana, ópalo, jaspe y otros elementos.

En cuanto a las puntas de proyectil, Neira identificó hasta 16 tipos morfológicos y los describe someramente. Según su informe, destacan las de pedúnculo ancho, base escotada, limbo triangular, con pequeñas aletas laterales en el tercio inferior que para Neira representa el “sello distintivo del complejo lítico de Sumbay” (1968: 59). Las demás puntas son de forma foliácea, ovalada y lanceolada, con la base escotada, ligeramente convexa o pedunculada. Algunos tienen el bisel del limbo finamente aserrado. Aparte de estas puntas, que por su tamaño deben haber servido para lanzas o dardos de estólicas, encontró también microproyectiles.

Neira, quien publicó dibujos de los principales tipos de artefactos líticos encontrados, observó que los artefactos se repetían en cada uno de los cuatro estratos impidiendo el establecimiento de una secuencia cronológica de acuerdo con las variaciones tipológicas. Opinó, además, que el material lítico hallado “escapa de las formas tipológicas conocidas en el Área Andina” (Neira 1968: 48, 64).

Los objetos recolectados durante las excavaciones de los abrigos de Sumbay se encuentran bajo custodia de Neira en su domicilio en la ciudad de Arequipa.

En el año 2000, el abrigo rocoso SU-3 de Sumbay fue declarado Patrimonio Cultural de la Nación bajo el nom-

bre de “Cueva de Sumbay. SU 3”, según Resolución Directoral Nacional 1501/INC del 27/12/2000 emitida por el Instituto Nacional de Cultura y publicado en El Peruano del 8 de enero de 2001.

Las pinturas

En 1968 Neira publicó los resultados preliminares de su investigación en la revista de la Universidad San Agustín de Arequipa. En esta publicación dedica un total de 34 páginas a la descripción del sitio, anexando 28 páginas con mapas, dibujos y fotografías. En aquel entonces ocupaban más su atención los materiales líticos que las pinturas, a las que sólo dedicó siete páginas, pero complementa la información textual con material gráfico en forma de calcos y fotografías que llenan las últimas 12 páginas del artículo.

Con fines de análisis y descripción de las pinturas rupestres, Neira dividió el interior del abrigo “de izquierda a derecha” en 14 secciones (S1-S14), “aprovechando las grietas naturales o resquebrajaduras de la caverna”⁵ (Neira 1968: 67). Una vez establecidas las secciones, Neira contabilizó para cada una de ellas el número de figuras zoomorfas y antropomorfas, distinguiendo entre reconocibles y poco reconocibles o poco claras. En resumen, su cálculo fue el siguiente:

Figuras zoomorfas:

- Camélidos, aprox. 465 figuras
- Felinos, 3 figuras
- Ñandúes o suris, 3 figuras

Figuras antropomorfas:

- Figura humana en actitud de danza, 1 motivo (denominado “chamán”)
- Figuras humanas (sin mayor descripción), 12 motivos claramente distinguibles

Neira llega a contabilizar cerca de 500 figuras, pero admite que el número de los motivos es un aproximado por lo difícil que resultó el conteo de las representaciones debido a superposiciones y el mal estado de los motivos, sobre todo en la sección S6, en la que distinguió 230 figuras.

Identifica los colores blanco, usado en el 90 % de las figuras, seguido por el blanco crema, el amarillo ocre y el rojo ocre, en orden descendente. Observa correctamente

⁵ Ante la falta de un plano del abrigo con señalización de las secciones establecidas y debido a que algunas de las marcas pintadas debajo o al lado de los paneles (códigos compuestos por la letra S y la cifra correspondiente) se han borrado, varias de las secciones son ahora difíciles de identificar.

que los camélidos de color rojo están superpuestos sobre los blancos. Ve en los camélidos representantes de las especies guanaco y vicuña, aunque sin precisar los rasgos morfológicos que los diferencian. Anota que los camélidos son representados en diferentes actitudes, preferencialmente en movimiento o carrera, “muchas veces en sentido contrario”, pero también en reposo, heridos o muertos. Con excepción de la escenificación de la caza opina que en “la mayoría de las representaciones no se puede encontrar conexiones de asociación”, por lo que “parecen haber sido pintadas en forma individual cada una de las imágenes”. (Neira 1968: 70, 1990: 45)

La descripción de la morfología de las figuras de camélidos se limita a la mención de los cuellos rectos y deliberadamente alargados, igual que las extremidades y a la diferencia de tamaño de los camélidos. Señala que todos los camélidos están representados de perfil y que dos animales tienen el cuello y la cabeza volteada hacia atrás.

Los suris aparecen en actitud de correr y los felinos, de cuerpos alargados, enseñan las garras en las cuatro patas. Uno de tres felinos⁶, representado en la pared en el lado izquierdo del abrigo, parece acechar a un camélido que tiene las extremidades delanteras levantadas (Neira 1968: 71).

En cuanto a las figuras humanas, Neira anota que son esquematizadas y de dimensiones más pequeñas que los camélidos. Resalta la figura antropomorfa en el panel en el extremo izquierdo del abrigo, en el que ve la imagen de un chamán “disfrazado de camélido”, “en actitud de danzar”. Lo compara con el “hechicero disfrazado” de la cueva de “Les Trois Frères” de Francia (Neira 1990: 48). Comenta que existen algunas escenas de caza en los paneles sin detenerse en su descripción.

Por último, Neira acierta al afirmar “que las pinturas no pertenecen a la misma tradición y que sugieren diferentes etapas”. Es cauteloso al opinar que aún no se las puede ubicar cronológicamente (más allá de sugerir que fueron producidas durante el período de los cazadores-recolectores y hacia inicios de la domesticación de camélidos silvestres) y tampoco relacionarlas con los restos arqueológicos encontrados *in situ*. Aclara que en las excavaciones no se encontraron vestigios de pigmentos y tampoco instrumentos que puedan haber sido usados para su aplicación. Un trozo de madera hallado en el segundo sustrato del pozo N° 2 contenía en uno de los extremos pigmentos blancos, pero expresó su duda sobre una eventual relación con las pinturas. (Neira, *ibid.*)

Neira tuvo particular curiosidad por entender la técnica empleada en la confección de las pinturas. La denominó de “alto relieve” en la publicación del 1968 y de “plano relieve” en la de 1990 y sugirió el empleo de la técnica de “modelado”, que según él “consiste en preparar la pintura pastosa a manera de hilos gruesos y luego aplicarlos sobre la superficie rocosa, directamente con las manos, siguiendo los perfiles del animal o diseños hechos previamente”, procediendo de la misma manera para el relleno.

En una entrevista a Neira realizada en noviembre de 2008 y publicada en Youtube.com⁷, el investigador resume sus conocimientos y nuevas conclusiones sobre las pinturas rupestres de Sumbay. Opina que la escena principal representada en las pinturas no es la caza y que la mayoría de los camélidos no están en movimiento (en contradicción con su primera interpretación), sino que aparecen en grupo, sin correr, por lo que supone que las pinturas representan escenas de domesticación y fueron producidas en la última etapa de los cazadores-recolectores. Concluye, por la presencia del supuesto “chamán”, que el sitio habría sido un centro religioso.

Contribuciones de Eloy Linares Málaga

Linares y su equipo hicieron una prospección del abrigo de Sumbay un año después de su descubrimiento para la ciencia por parte de Neira. El Patronato Departamental de Arqueología de Arequipa formó una comisión compuesta por profesionales de diferentes disciplinas, encabezada por el arqueólogo Eloy Linares M., entonces docente de la Universidad Nacional de Santa María, en la que enseñaba también Máximo Neira Avendaño. Aparte de Linares, el equipo multidisciplinario estuvo integrado por un geólogo, un profesor de arte, un topógrafo y un historiador. Los resultados de este trabajo de campo, que no incluían excavaciones sino toma de datos de diversa índole, fueron dados a conocer en 1970 por Linares en el III Simposio Internacional de Arte Rupestre celebrado en Mexicali y Hermosilla / México, en el mismo año también se los publica en la Revista Española de Antropología bajo el título “El Arte Rupestre Mobiliario en el Sur del Perú” y tres años más tarde, en 1973, estos resultados son difundidos en un artículo titulado “Arte rupestre de Q’ollpa (Sumbay)”, publicado por la Revista de Investigación Científica de la Universidad Nacional del Centro en Huancayo (Linares 1990b: 276). En el segundo tomo sobre la “Prehistoria de Arequipa”, Linares (1990b) dio a conocer un resumen de los resultados de sus investigaciones de 1969,

⁶ En la visita de diciembre de 2008 sólo logré ubicar al felino acechando a la presa, no así a los felinos de las secciones I y II, reportados por Neira (1990: 41 y 43).

⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=SHh-BMfwqUg> (Contrastes-reportaje: Arte rupestre en las cuevas de Sumbay)

incluyendo también la mayoría de los datos proporcionados por Neira, señalando su inconformidad con algunos aspectos del trabajo de su colega.

La primera objeción de Linares se refiere a la denominación del sitio que según él debe llamarse Q'ollpa y no Sumbay, por hallarse el abrigo SU-3 no en la quebrada principal del río Sumbay, sino en la quebrada lateral del riachuelo Q'ollpa. Personalmente creo que esta observación es poco relevante y que debe respetarse el primer nombre del sitio dado por Neira, teniendo en cuenta que existen otros abrigos con pinturas en la zona alrededor de la estación de Sumbay, uno de ellos encima del talud de la quebrada derecha del río Sumbay.

Entre las contribuciones de Linares y su equipo figuran datos georeferenciados, geológicos y mineralógicos del abrigo e información sobre la composición mineral de los pigmentos. Respecto a la descripción e interpretación de las pinturas rupestres, sus aportes son limitados y frecuentemente erróneos, por ejemplo cuando reproduce al pie de la letra y sin reparo los comentarios descabellados del encargado del análisis de las pinturas rupestres en la investigación llevada a cabo en 1969 donde se lee que “pese a la baja temperatura ambiental, los (hombres) de Sumbay vivían desnudos” y “perseguían desnudos a los animales” (Linares 1990b: 283). Al respecto es importante aclarar que el estilo esquemático empleado para la representación de las figuras humanas, al igual que en los demás sitios rupestres del arcaico y también en épocas posteriores, muy raras veces permite distinguir detalles como la vestimenta o incluso el género. Considero poco probable que los cazadores-recolectores de la zona, habitando en más de 4000 metros sobre el nivel del mar, no hayan hecho uso de las pieles de los animales cazados para convertirlos en abrigos y así poder protegerse del frío.

Respecto a una escena algo confusa, compuesta por una línea recta en cuyo extremo izquierdo se halla una figura parecida a un ser humano y en el extremo del lado derecho otra figura volteada hacia abajo, probablemente un camélido atrapado, Linares y su equipo la interpretaron como un camélido atado con una sogá y sostenida por un hombre, deduciendo que se trata de un acto de domesticación. Efectivamente, el motivo invita a esta interpretación, a pesar de lo borroso de los contornos de las imágenes en cada extremo de la línea vista como lazo y no obstante el hecho de que el camélido no parece atado por el cuello, sino por las patas (Fig. 58). Neira comenta al respecto correctamente que “el animal no puede ser identificado, quizás por estar caído”. No sabemos si esta técnica de captura fue utilizada para fines de caza o para mantenerlos en cautiverio con el propósito de controlar su reproducción y convertirlos en animales domésticos. Tampoco el hecho que algunos pocos camélidos estén representados de manera más estática que los demás,

es necesariamente un indicio a favor de animales en proceso de domesticación.

Linares discrepa con Neira respecto a la técnica empleada en la aplicación de los pigmentos. Mientras Neira usó el término de “modelado”, Linares habla de la aplicación de un “empaste de finas arcillas que con el tiempo se han petrificado, formando una sola masa con la roca que sirvió de base ...” Como veremos más adelante, la pintura pastosa empleada fue absorbida parcialmente por la roca y la capa no absorbida se ha desintegrado o desprendido en un porcentaje muy elevado y alarmante.

Mientras Neira sólo identificó cuatro colores (blanco, blanco crema, amarillo ocre y rojo ocre), Linares (1990b) menciona cinco colores que serían: blanco, gris, ocre amarillo, ocre rojo y rojo indio. Sin embargo, en el tomo I de “La Prehistoria de Arequipa”, Linares (1990a: 103) describe los colores de las pinturas rupestres de Sumbay como de “blanco lechoso, rojo y amarillo en varias tonalidades”, ya sin considerar el color gris. Afirma además que en las superposiciones -en contradicción con las observaciones correctas de Neira-, las figuras de color blanco fueron superpuestas sobre las de color rojo, lo que según él podría significar que las pinturas de Sumbay “...no resulten tan antiguas...” (Linares 1990b: 294).

Linares describe el estilo pictográfico como de “reticulado en paralelas, vertical, oblicuo y circular”, comparándolo con el de las pinturas de Cuchimachay en el departamento de Lima (Bonavia 1972, Bonavia y Ravines 1968). Al respecto hay que aclarar que el término “reticulado” no es adecuado para la descripción de esta técnica, puesto que se deriva de la palabra “retículo”, que significa “en forma de red” o en forma de “cuadrículas”. El reticulado representa por ello una red de líneas que se cortan de manera uniforme y regular. Las líneas paralelas usadas para el llenado de los cuerpos de los camélidos de Sumbay nunca se cruzan, por lo que el término usado resulta incorrecto. Linares argumenta también que el “naturalismo” de las figuras zoomorfas se refleja en el empleo “de cierta perspectiva donde cada elemento del cuerpo guarda la proporción que le corresponde; no se notan allí exageraciones, por ejemplo entre las extremidades, el cuello y el cuerpo de los animales.” Esta observación contrasta fuertemente con la realidad, puesto que una de las variantes del estilo Sumbay se caracteriza justamente por las proporciones exageradas del cuello y cuerpo de los camélidos y del cuerpo descomunally largo del felino.

Si bien los análisis mineralógicos encargados por Linares arrojaron datos sobre la composición química de los pigmentos extraídos de las pinturas, estableciendo la existencia de sílice impuro (Si O_2), óxido férrico Fe_2O_3 , óxido de calcio (CaO) y trióxido de azufre (SO_3) (Linares 1990b:

287), al no asociar estos resultados con los colores identificados en los paneles, éstos son de muy poco valor.

Tanto Neira como Linares incluyeron calcos o dibujos de figuras aisladas y de grupos de figuras de los diferentes paneles en sus publicaciones. Usaron diferentes maneras en la representación de las figuras; entre el simple delineado (Linares), el dibujo de figuras blancas sobre fondo negro o de figuras negras sobre fondo blanco. En estos dos últimos casos, el peculiar estilo “estriado” fue insinuado mediante algunas rayas verticales u oblicuas que atraviesan el cuerpo de los animales. Algunas figuras antropomorfas adquieren en los calcos formas grotescas (Neira 1968: figura 32, Linares 1990a: 279, Fig. 1), puesto que por lo difuso de los contornos son a veces difíciles de reconocer, por lo que los dibujantes recurrieron a su imaginación para completar los motivos.

Linares (1999, esquema N° 78) publicó el primer calco del conjunto de las pinturas de Sumbay, indicando los dos colores principales (blanco crema y lo que identificó como “gris”) mediante diferentes texturas, pero sin considerar las figuras de color rojo o amarillo⁸. Tampoco se muestran en el calco las numerosas figuras borrosas y apenas reconocibles en la parte inferior de los paneles por ser sumamente difíciles o imposibles de reproducir. Por la misma razón fueron suprimidas probablemente muchas de las pequeñas figuras antropomorfas muy deterioradas, que integraban escenas de caza.

Linares (1990b: 277) ha proporcionado el primer plano topográfico de la Quebrada Q’ollpa, en escala 1:500, con indicación de tres abrigos, uno de ellos correspondiente a SU-3. Lamentablemente, este plano no contiene la ubicación de los demás abrigos registrados por Neira y en los otros dos abrigos indicados falta la numeración de los sitios, de modo que no sabemos a cuales abrigos hallados y codificados por Neira en 1968 corresponderían.

Fechado del material orgánico y datación relativa de las pinturas

Las muestras de material orgánico (carbón y restos de cocina extraídos en agosto de 1968 del tercer y cuarto estrato de los pozos excavados en la entrada del abrigo), fueron analizadas en el Instituto de Edafología de la Universidad de Bonn, Alemania, gracias a la intermediación del arqueólogo alemán Hermann Trimborn. Estos resultados arrojaron los

datos C14 de 4210±120 años a. C. (estrato 4) y 3400±90 a.C. (estrato 3)⁹ (Neira 1990:50).

En vista de la ausencia de sustratos culturales posteriores a las halladas, tanto Neira como Linares llegaron a la conclusión que las pinturas rupestres del abrigo podrían asignarse al arcaico, lo que las convertiría en una de las manifestaciones rupestres más antiguas del Perú, contemporáneas probablemente con las de Toquepala (Ravines 1986, Muelle 1969, 1970) y posiblemente también con las pinturas más antiguas de Macusani-Corani (Hostnig 2003a, 2007).

Reconsideraciones iconográficas, estilísticas y cronológicas

Las pinturas rupestres de Sumbay son singulares, principalmente debido a tres aspectos: la técnica peculiar usada en la representación de los camélidos silvestres, la enorme cantidad de camélidos silvestres de estilo seminaturalista representados en un espacio reducido y el empleo del blanco y del blanco crema como colores predominantes.

Los camélidos

Los paneles de Sumbay, que se extienden desde el piso del abrigo hasta aprox. 2,50 m de altura, impactan sobremedida por la impresionante concentración de camélidos que predominan claramente sobre cualquier otro motivo, sea este zoomorfo o antropomorfo. Por el dinamismo de la mayoría de las figuras, la asociación frecuente de los camélidos con escenas de caza y la ausencia de escenas de pastoreo o de conducción de camélidos, se puede deducir que se trata exclusivamente de animales silvestres. Sin embargo, sus rasgos morfológicos no permiten distinguir a cuál de las dos especies de camélidos silvestres (guanaco o vicuña) pertenecen los animales o si están representadas incluso ambas especies.¹⁰ Llama la atención la diferencia de tamaño de los camélidos (incluso en la misma variante estilística) cuyo largo corporal oscila entre 10 y 35 cm y la altura de la cruz entre 7 y 17 cm en animales adultos.

Por lo general, los camélidos de Sumbay están representados con un cuello muy delgado y largo, cuatro extremidades delgadas terminando en punta (Fig. 8; similar a los camélidos en las pinturas rupestres de Toquepala, según Guffroy 1999), la cola curvada hacia abajo y la cabeza con dos

⁸ En realidad se trata de un pigmento de color naranja.

⁹ <http://www.archeo.uw.edu.pl/andy/PERUQ-Y.HTM#PeS>

¹⁰ Lamentablemente los escasos restos óseos hallados durante las excavaciones de los cuatro sustratos culturales de SU-3 y en los demás abrigos excavados no han sido objeto de análisis zooarqueológicos. Según Neira (comunicación personal, 2009) no se disponía de especialistas en la materia cuando se llevaron a cabo las excavaciones en Sumbay hacia fines de los sesenta.

orejas, generalmente verticales. Al menos uno de los camélidos las tiene echadas hacia atrás (Fig. 19). Algunos pocos camélidos muestran las pezuñas hendidas que caracterizan esta familia de ungulados (Figs. 24, 30).

Los muslos de los animales están bien perfilados y en muchas figuras de camélidos (también en la del felino) el o los artistas han empleado la técnica de “perspectiva torcida” logrando un efecto de profundidad al continuar la línea que delimita el abdomen, hasta las extremidades posteriores y anteriores izquierda o derecha, con lo que la otra extremidad aparece como en segundo plano (Figs. 5, 29, 36). Con las extremidades ligera o fuertemente dobladas, en algunas figuras estiradas hacia adelante y hacia atrás, los artistas buscaban expresar animales en plena carrera o estampida.

La forma del cuerpo de los camélidos varía. Hay camélidos de cuerpo voluminoso y de proporciones realistas y otros de cuerpo muy delgado y alargado, de lomo y abdomen convexo o rectilíneo. Algunos animales tienen una caja torácica ancha que contrasta con la delgadez de la cadera (Figs. 25, 26).

El delgado cuello de los camélidos está por lo general erguido, pero también podemos observar cuellos estirados hacia adelante formando una línea con el lomo (animales en carrera, heridos o muertos) o doblado hacia atrás con la cabeza mirando en la misma dirección, quizás sorprendido por los perseguidores o simplemente en posición de alerta (Fig. 5). Casi todos los camélidos se encuentran en movimiento, corriendo o caminando en diferentes direcciones. Domina la representación de tropillas de camélidos, probablemente machos adultos y juveniles. También aparecen con frecuencia crías en compañía de sus madres.

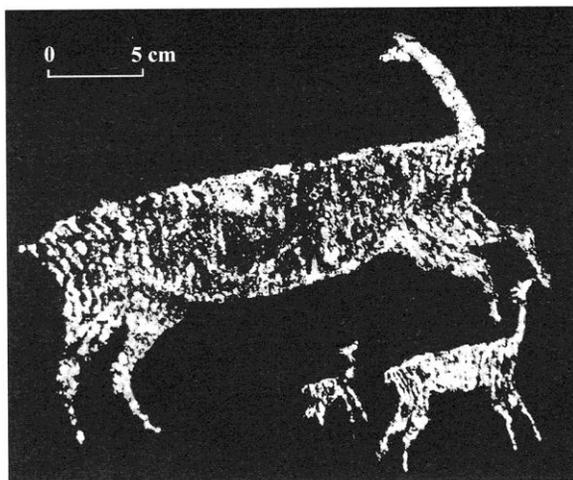


Fig. 5: Camélido adulto, acompañado de cría y animal juvenil (foto de R. Hostnig, tratado mediante Photoshop, 2009)

Dos de los camélidos tienen el abdomen muy abultado, probablemente para indicar el estado de preñez de los animales (Figs. 6 y 7).

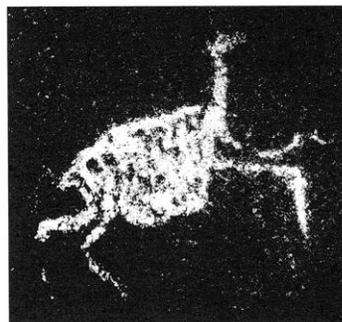


Fig. 6: Cría de camélido o hembra preñada (foto de R. Hostnig, tratado mediante Photoshop, 2009).

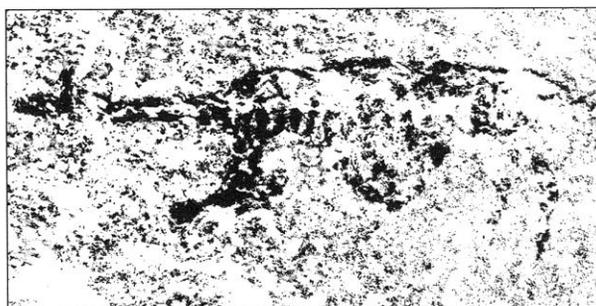


Fig. 7: Posible representación de hembra preñada. Colores invertidos para resaltar la imagen que se encuentra muy deteriorada (foto de R. Hostnig, tratado mediante Photoshop, 2009).

La técnica de “estriado”, característica distintiva del “estilo Sumbay”

Por técnica de “estriado” se entiende el llenado interior de una figura mediante trazos o líneas paralelas rectas, oblicuas o sinuosas. Los artistas de Sumpay emplearon esta técnica tanto en las representaciones de los camélidos en cualquiera de las variantes estilísticas, como en las del felino y de la figura humana más grande (“chamán”). Es sin lugar a dudas el aspecto que marca y define el estilo de las pinturas rupestres de Sumbay y los diferencia de otros estilos rupestres del sur y centro peruano. Si bien existen varios yacimientos rupestres en las zonas altoandinas peruanas, donde fueron registradas pinturas de camélidos realizadas mediante la técnica de “estriado”, esta difiere en varios aspectos del tratamiento empleado en Sumbay, en cuanto a la disposición y densidad de las estrias, como en las dimensiones y la configuración del cuerpo de los animales. Además, el uso de una técnica similar no necesariamente puede ser interpretado como resultado de influencias culturales interregionales, sino refleja más bien, en este caso peculiar, la búsqueda de

soluciones visuales de parte de los artistas del arcaico tardío para impregnar a sus obras de un mayor realismo insinuando el vellón de los animales, al cambiar el tratamiento de tinta plana o lineal por el estriado para el relleno del cuerpo de los animales. Al respecto es interesante observar que también usaron esta técnica para indicar el pelo del puma, mientras que en el caso del suri, los artistas optaron por rellenar el cuerpo con pintura, igual al caso de los antropomorfos. Trataré en el siguiente capítulo la cuestión del empleo de la técnica del estriado en el relleno del cuerpo del supuesto “chamán”.

Revisando mi archivo fotográfico, hallé un total de ocho sitios rupestres (sin Sumbay) en seis departamentos donde se usó la técnica de “estriado”. Estos son: Pintasayoc y Vilavilani en Arequipa, Utcumachay e Iglesiasmachay en Apurímac, Quillamachay en Huancavelica, Cuchimachay en Lima, Huayllay en Pasco y Pallqa-Pisacoma en Puno, lo que demuestra la amplia distribución geográfica de esta técnica peculiar en los Andes peruanos. Mientras que en las primeras seis localidades, los tamaños de los camélidos representados son extraordinariamente grandes y pertenecen al llamado estilo naturalista de los Andes Centrales (Guffroy 1999), los de Pisacoma son del tamaño de los de Sumbay, con los que comparten también otros aspectos estilísticos como por ejemplo el largo desproporcionado del cuerpo. En los camélidos del abrigo de Pallqa Comvental de Pisacoma, las lineaturas del estriado son, sin embargo, más gruesas y espaciadas, el cuello de los animales está delineado y contiene en el centro una línea adicional que llega hasta la cabeza (Fig. 15). En el camélido de Pintasayoc (Fig. 16), las líneas paralelas en el interior del cuerpo son interrumpidas en el centro por una línea horizontal que parte el cuerpo en dos y en Cuchimachay sólo llenan parte del interior del cuerpo (Fig. 12).

Mientras que en los sitios mencionados, la técnica del “estriado” sólo ha sido empleada en una única figura o en una parte de las figuras de camélidos (Cuchimachay), en Sumbay la totalidad de casi medio millar de camélidos representados en los paneles del abrigo corresponde a esta técnica que fue inclusive usada en las figuras superpuestas por lo que se puede hablar de una tradición o un estilo Sumbay. Este estilo quedó circunscrito a la zona de Sumbay y fue usado también en los otros abrigos con pinturas rupestres.

Otra diferencia del “estriado” empleado en Sumbay consiste en que las estrías se adaptan a la curvatura de las extremidades de los camélidos, llegando hasta algo más de la mitad de las patas delanteras y traseras de los animales representados (Fig. 8), mientras que en los otros yacimientos rupestres las extremidades de los camélidos son por lo general representadas en tinta plana.

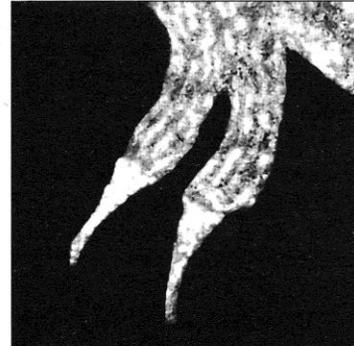


Fig. 8: Prolongación de las estrías hasta el último tercio de las patas

No sabemos a ciencia cierta cómo los artistas de Sumbay produjeron las figuras “estriadas”. No comparto la opinión de Neira quien sostiene que las figuras habrían sido modeladas mediante la aplicación de una pintura pastosa. Es más probable que luego de haber dibujado con un pincel fino el contorno de la figura, hayan aplicado la pintura de consistencia pastosa con la misma herramienta. Con el tiempo, la capa superficial de la pintura comenzó a desprenderse parcialmente o en su totalidad, lo que explica la apariencia borrosa y el color grisáceo de muchas de las figuras que originalmente eran blancas (Fig. 69). En varias de las figuras más pequeñas, la pintura parece haberse diluido por la humedad del soporte rocoso, provocando contornos muy borrosos que dificultan la documentación de las figuras mediante calcos (Figs. 48, 58, 60).

En las figuras del suri (Figs. 32, 34), realizadas en tinta plana, aún se conserva la línea de contorno con la que se dio la forma a la figura antes de la aplicación de la pintura en el interior, la que se ha desprendido parcialmente con el tiempo.

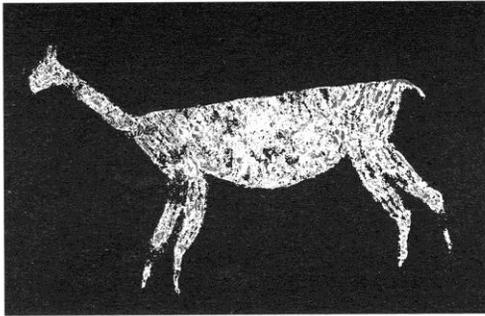


Fig. 9: Sumbay – Arequipa (foto de R. Hostnig, tratado mediante Photoshop, 2009)

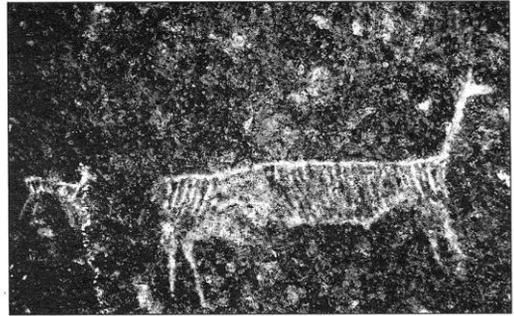


Fig. 10: Sumbay - Arequipa (R. Hostnig)

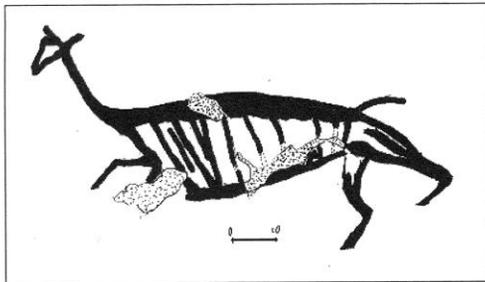


Fig. 11: Quillamachay – Huancavelica (dibujo de R. Hostnig en base a fotografía de Pérez y Ferrúa 2004)

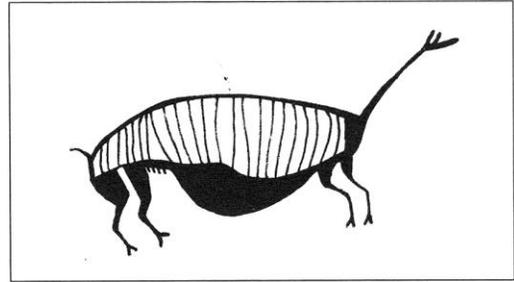


Fig. 12: Cuchimachay – Lima (dibujo de R. Hostnig en base a fotografía de J. Rick, en Blassi 1994)

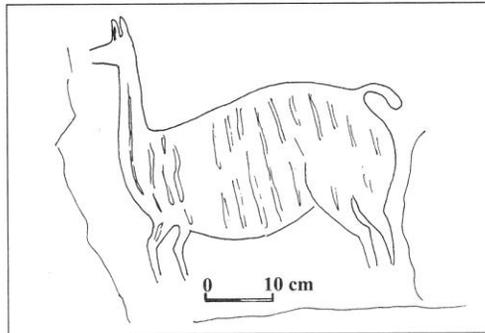


Fig. 13: Utcumachay – Apurímac (dibujo: R. Hostnig 2003b)



Fig. 14: Iglesiamachay - Apurímac (dibujo: R. Hostnig)

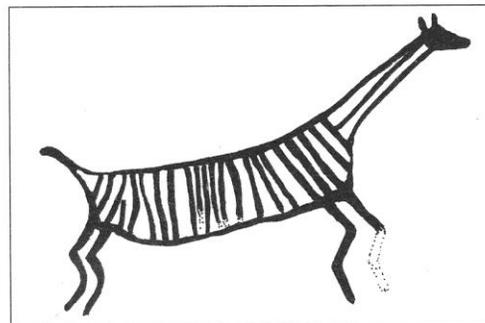


Fig. 15: Pallqa – Pisacoma, Puno (dibujo: R. Hostnig)

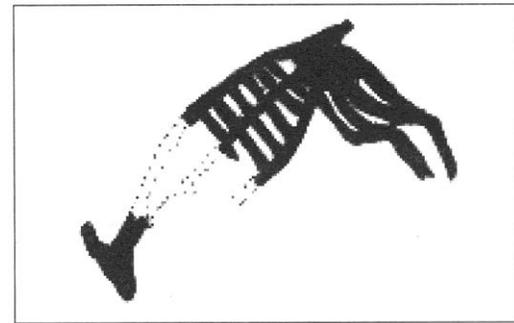


Fig. 16: Pintasayoq – Arequipa (R. Hostnig en base a dibujo de Neira A., presentación PP)

Variaciones estilísticas en la representación de los camélidos silvestres

No obstante la homogeneidad en cuanto a la técnica usada para el relleno del interior de los cuerpos de los camélidos mediante “estriás” paralelas simulando el vellón de los animales, existen variaciones marcadas en cuanto a la morfología, las dimensiones y las posiciones de los animales. Usando como rasgo diferenciador del estilo Sumbay la configuración del cuerpo de los camélidos, podemos distinguir al menos cuatro variantes básicas. Se diferencian por el tamaño, la forma del torso, el largo del cuello, así como por el grosor, la finura y la cantidad de estriás que adornan el interior del cuerpo. Las variantes 3 y 4 corresponden, además, a las escasas figuras de color rojo, naranja y crema, algunas de las cuales se encuentran superpuestas sobre camélidos de color blanco.

Variante 1: Camélidos de proporciones realistas, de cuerpo ancho, línea dorsal recta o arqueada, vientre convexo, cuello delgado y largo, pecho alargado, muslos finos o gruesos, pies terminando en punta o en pezuñas hendidas (pocos casos), “estriado” fino o grueso. A esta variante pertenece la mayoría de los camélidos de color blanco (Figs. 9, 23 y 24, abajo).

Variante 2: Camélidos de cuerpo “estirado”. Se caracterizan por tener el cuerpo desproporcionalmente largo y

generalmente muy delgado, pecho largo o sin presencia de pecho. El lomo de los animales es recto o ligeramente curvado, el estriado generalmente tosco o grueso. (Figs. 10, 24 arriba) El ancho de las caderas es por lo general menor que el del tórax (Figs. 25 y 26).

Variante 3: Camélidos de color rojo, superpuestos sobre los de color blanco, así como un camélido color crema. Tienen el cuerpo en forma elipsoidal (color rojo) u ovalada (color crema), sin indicación del pecho. Cuello largo y delgado o más grueso (Figs. 27 y 28).

Variante 4: Camélidos de cuerpo “estirado”, de cuerpo delgado y desproporcionalmente largo, cuello extremadamente largo y delgado, estriado fino (camélidos de color rojo, Fig. 29).

Aunque es bastante clara la predominancia de la primera variante, sólo mediante una documentación minuciosa de todas las figuras reconocibles será posible establecer más adelante la distribución porcentual aproximada de estas cuatro variantes estilísticas o de proponer una nueva clasificación, teniendo en cuenta detalles aún no considerados en este análisis. Uno de ellos podría ser, por ejemplo, las variaciones morfológicas marcadas en la representación de la parte delantera de los camélidos (Figs. 17-22), donde se puede observar la mano de diferentes artistas contemporáneos o de pintores que se sucedieron en el tiempo.

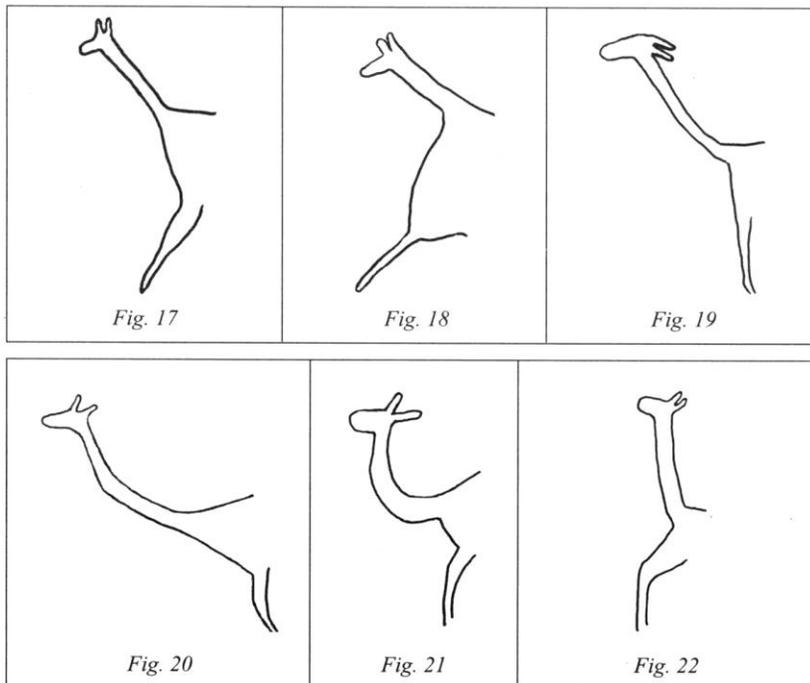


Fig. 17 - 22. Representación de la parte delantera de los camélidos.
Fuente: Elaboración propia en base a fotografías tomadas en diciembre de 2008.

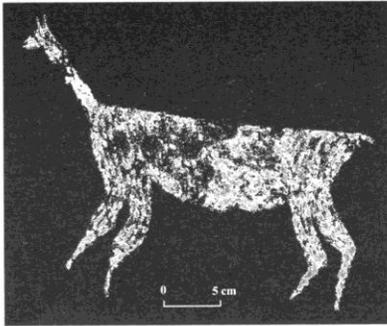


Fig. 23: Camélido de color blanco. Variante 1
(foto de R. Hostnig, tratado mediante Photoshop)

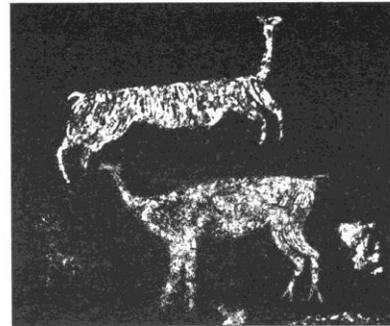


Fig. 24: Camélidos de la variante 2 (arriba),
y de la variante 1 (abajo)
(foto de R. Hostnig, tratado mediante Photoshop)

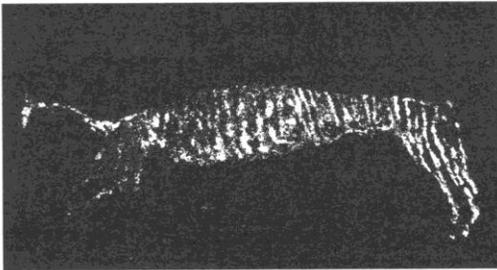


Fig. 25: Camélido de la variante 3, en posición de carrera.
Cuerpo desproporcionadamente largo, cuello corto y estriado
tosco (R. Hostnig, tratado mediante Photoshop)

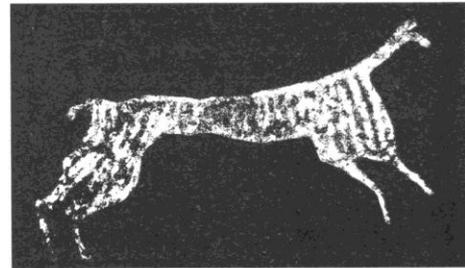


Fig. 26: Camélido de la variante 3, cuerpo alargado, cuello corto
y estriado grueso (R. Hostnig, tratado mediante Photoshop)

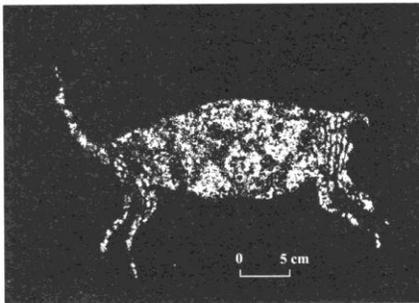


Fig. 27: Camélido de la variante 2, color crema
(foto de R. Hostnig, tratado mediante Photoshop)

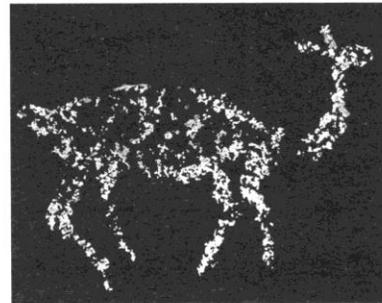


Fig. 28: Camélido de color rojo superpuesto sobre blancos,
variante 2 (foto de R. Hostnig, tratado mediante Photoshop)

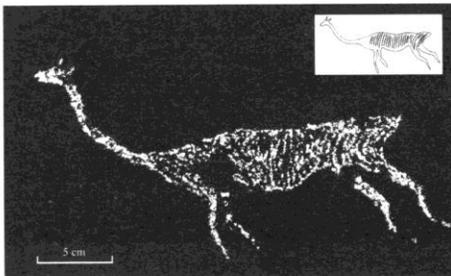


Fig. 29: Camélido de la variante 4, color rojo.
En la esquina derecha arriba, el calco del mismo motivo
publicado por Linares (1990: 284).
(Foto de R. Hostnig, tratado mediante Photoshop)

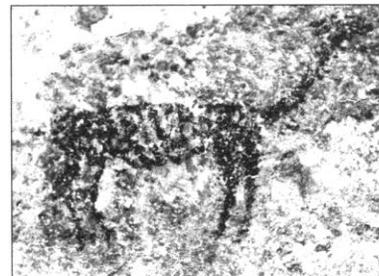


Fig. 30: Camélido de color naranja, nótese la posición
de las orejas y las pezuñas hendidas en las patas traseras
(foto de R. Hostnig, tratado mediante Photoshop).

Otros animales

Entre las tropillas de camélidos silvestres aparece el suri o ñandú. Los tres suris en los paneles del abrigo SU-3 están representados de perfil y son fácilmente reconocibles como tales por sus rasgos morfológicos: cuello largo terminando en una pequeña cabeza con pico, patas delgadas (y separadas indicando movimiento), pecho vigoroso y parte posterior abultada. Al tratar la foto de uno de los suris mediante Photoshop, se hizo visible lo que parecen ser las plumas de la cola del suri (Figs. 34). Linares (1990b: 280) hizo agregar espolones a las patas de una de las figuras (Fig. 33) los que no existen en la familia de los Rheidae y que tampoco aparecen en las pinturas. Contrario a los camélidos y los felinos, el cuerpo de los suris no ha sido trabajado con la técnica de "estriado", siendo esta técnica al parecer reservada para los animales de pelo o lana.

Es de suponer que el suri, igual que los guanacos y vicuñas, era una presa muy cotizada por los grupos de cazadores que habitaban periódicamente el abrigo de Sumbay durante la época del precerámico y que, aparte de alimentarse

de su carne, posiblemente complementaban su dieta mediante la recolección de los huevos de estas aves corredoras.

El tercer animal representado es el puma. Sólo logré identificar a uno de los tres felinos mencionados por Neira. Se encuentra en la parte alta del segundo panel a la izquierda de la entrada, a pocos centímetros de distancia encima y a la derecha de un camélido de aspecto joven. Es una figura bien lograda, hecha con un alto grado de realismo (Fig. 36). Su pelo ha sido imitado con la aplicación de estrías igual que los camélidos. Por su cuerpo exageradamente largo, la figura pertenece a la variante 2 del estilo Sumbay. Está representada en posición de correr o saltar y la proximidad del camélido joven mencionado arriba, hace pensar en una escena de persecución o de acecho del camélido por el depredador felino (Neira 1990: 46) (Fig. 37).

Los cérvidos no forman parte del bestiaro del sitio SU-3 de Sumbay. Neira (1990: 49), sin embargo, documentó una figura de cérvido en las pinturas rupestres del abrigo SU-4 (Neira 1990: 49), realizada mediante la misma técnica de estriado, lo que indica contemporaneidad con SU-3.



Fig. 31: Suri o ñandú (Neira 1968, fig. 30 A, dibujo de Enrique Baldárrago)

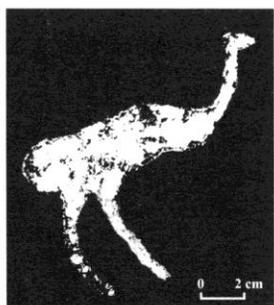


Fig. 32: Tratamiento digital de fotografía de la misma figura (R. Hostnig)

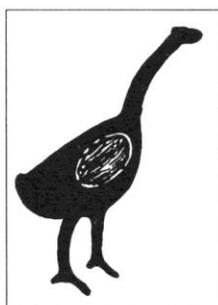


Fig. 33: Ñandú (Linares 1990a: 280)

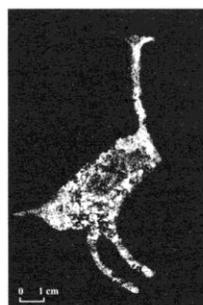


Fig. 34: Tratamiento digital de fotografía de la misma figura (R. Hostnig)

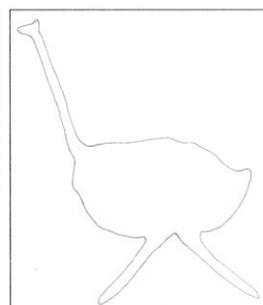


Fig. 35: Ñandú corriendo (Linares 1990a: 280)

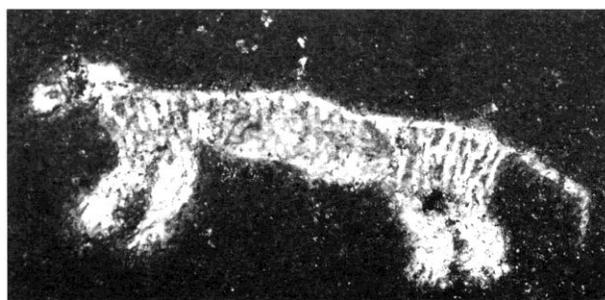


Fig. 36: Detalle del puma (foto de R. Hostnig tratada mediante Photoshop)

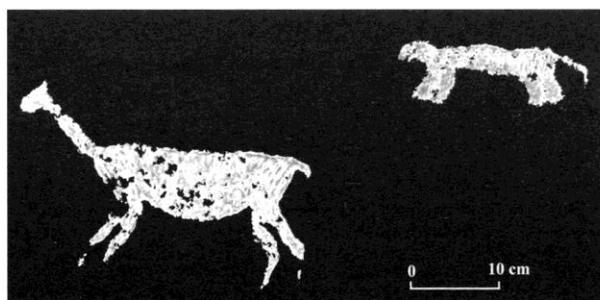


Fig. 37: El puma, corriendo detrás de un camélido. (foto de R. Hostnig tratada mediante Photoshop)

La figura del “chamán”

Mediante el tratamiento digital de fotos con Photoshop ha sido posible reproducir figuras aisladas o grupos de figuras de manera bastante más precisa que mediante la confección de calcos en situ o sobre la base de fotografías, puesto que gran parte de las figuras han perdido su nitidez debido al desprendimiento de la capa superior de la pintura por causa de la humedad y otros agentes naturales. La comparación de las imágenes tratadas digitalmente (mediante conversión RGB-Lab, varita mágica, etc.) con los calcos de Neira y Linares permitió corregir algunas de sus apreciaciones y agregar nuevos elementos al análisis e interpretación de las figuras.

La figura del llamado “chamán” (Neira 1968, Linares 1990b) resulta ser el motivo antropomorfo más intrigante de Sumbay. Las piernas y el brazo que sostienen un objeto alargado, no dejan lugar a dudas que se trata de un ser humano, muy similar a las figuras antropomorfas de Toquepala. (Figs. 42-46) En el calco de Linares fue eliminado el estriado del cuerpo, aunque tampoco reflejan la realidad las estrias en el dibujo de Neira, ya que como en los camélidos y en los felinos, el cuerpo de esta figura humana está lleno de líneas paralelas que se extienden horizontalmente, en este caso entre la espalda, el pecho y vientre. En los dibujos de ambos investigadores, el pecho y el vientre del personaje aparecen con un abultamiento pronunciado, cuando en realidad el cuerpo, cuya parte delantera está limitada mediante una línea de contorno convexa, es más delgado. Lo que provoca el aspecto de abultamiento son dos trazos rectos separados del cuerpo, uno encima del otro, unido el superior en uno de sus extremos al cuerpo de la persona a la altura del pecho y el otro a la altura del obliquo. El extremo inferior del trazo superior termina con una hendidura en la punta. Interpreto estos dos apéndices como la representación de las piernas disecadas de un camélido (guanaco o vicuña), cuyo pellejo ha sido usado como disfraz por el personaje. La hendidura mencionada representaría la pezuña hendida. No sólo el estriado horizontal del cuerpo y las dos posibles piernas adheridas a lo que sería el pellejo del camélido, también la “colita” entre las piernas que más que indicar el órgano genital masculino (Neira 1968: 72) representa probablemente la cola de un animal. Son pruebas bastante claras de que el hombre está camuflado de camélido, sea en calidad de cazador mayor o en el marco de un ritual asociado con la caza. Extraña la posición de la “máscara” (cabeza de camélido¹¹), que aparece volteada hacia atrás.

Esta extraña figura antropomorfa disfrazada de camélido, no sólo llama la atención por su disfraz, sino también por su tamaño: con 16,50 cm de alto supera considerablemente las dimensiones de las demás figuras humanas involucradas en actividades de caza o azuzamiento de camélidos), por su ubicación en la parte alta del panel y su posición aislada ya que no parece formar parte de una composición o escena en particular.

Aparte de este personaje hay al menos una docena de otras figuras antropomorfas repartidas entre los paneles, integrando claramente escenas de caza colectiva de camélidos. Algunos de estos cazadores, pintados todos de color blanco y representados en diferentes tamaños y actitudes, al parecer llevan una máscara o tocado, otros no. El interior de sus cuerpos ha sido rellenado de pintura. Unos cuantos (es muy difícil aportar una cifra exacta por lo deteriorado de la mayoría de la figuras antropomorfas) portan en su mano un objeto oblongo corto semejante a un mazo, otros uno más largo, probablemente la representación de un venablo. Otros cargan un objeto de forma discoidal o compuesto por dos o tres “listones” paralelos, verticales y cortos, montados sobre un listón horizontal de similar tamaño (Figs. 49, 52, 53). Uno de los hombres corre detrás de un camélido considerablemente más pequeño, portando este segundo objeto en su mano izquierda (Fig. 55). Aunque no es posible identificar estos objetos por lo difuso de las pinturas, sospecho que se trata de un elemento usado para azuzar a las presas en la dirección deseada donde los esperan los cazadores que los rematan con los palos o venablos.

Por su tamaño pequeño y por haberse desprendido la capa superficial de pintura de la mayoría de las figuras antropomorfas, algunas son apenas visibles mientras que otras se han borrado casi por completo.

Como las figuras humanas de Toquepala, también las de Sumbay son representadas con mucho dinamismo, en carrera persiguiendo a los animales o cercándolos, con uno de los brazos que porta el palo, venablo u objeto desconocido, extendido o levantado. Otra similitud estilística con Toquepala es la configuración del pie en la mayoría de los antropomorfos y la inclinación del cuerpo hacia atrás en algunas figuras (Figs. 40, 47). Su tamaño oscila entre 2,50 y 13 cm de alto. Son generalmente más pequeñas que los camélidos, aunque también existen algunas figuras humanas (de color blanco) que superan en tamaño al camélido más cercano (p. ej. Figs. 48 y 55).

¹¹ Neira (1968:72) la interpretó primero erróneamente como “máscara de ave”, debido probablemente a un calco incorrecto del apéndice de la cabeza, pero corrigió el error posteriores (1990:48).

Llama particularmente la atención un antropomorfo en plena carrera, sosteniendo el motivo discoidal con el brazo elevado (Fig. 56). En el dibujo de Linares (1990b: 279), este objeto se convierte en la cabeza del cazador (Fig. 57). En el panel central de la pared del fondo hay un antropo-

morfo extraño, que se encuentra rodeado por una tropilla de camélidos. Parece estar vestido con un abrigo y en lugar de los brazos sobresalen lo que parecen ser pequeñas cabezas de camélidos (Fig. 48).



Fig. 38: Figura de "chamán", según Neira (1968, dibujo de Enrique Baldarrago)

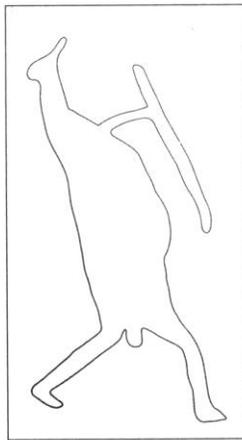


Fig. 39: La misma figura, según Linares (1990a: 279), sin el estriado del cuerpo

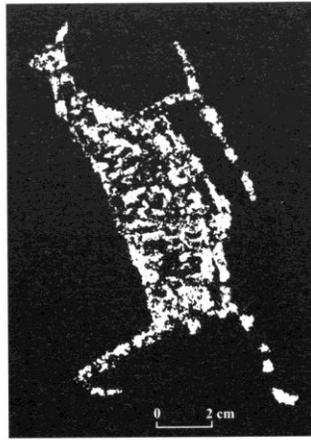


Fig. 40: Reproducción de la figura mediante tratamiento digital (R. Hostnig)

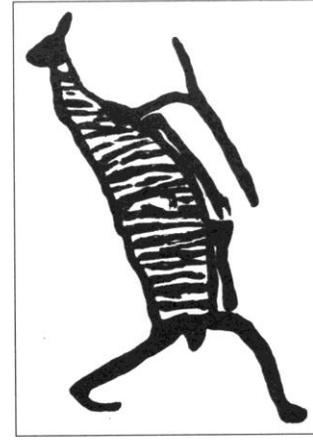
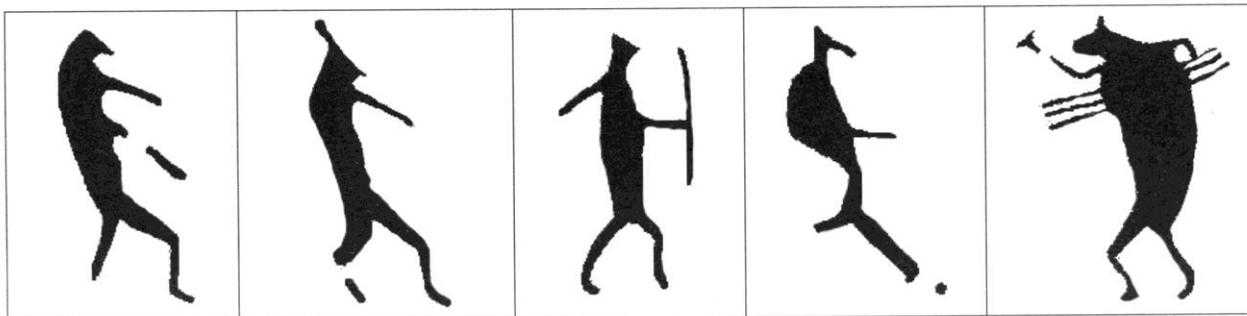


Fig. 41: Reconstrucción del personaje en base a la foto anterior.



Figs. 42-46: Antropomorfos de Toquepala, con cabezas de aspecto zoomorfo (dibujos en base a calcos publicados en Guffroy 1999)

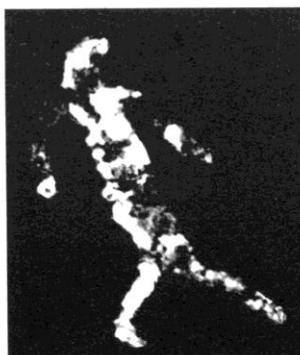


Fig. 47: Antropomorfo con máscara (foto de R. Hostnig, tratado mediante Photoshop)

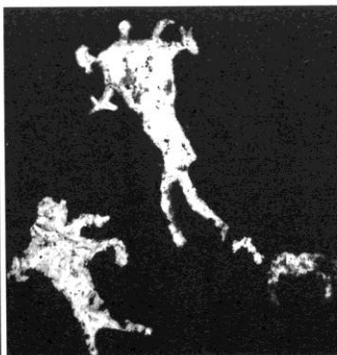


Fig. 48: Antropomorfo, posiblemente con disfraz de camélido (foto de R. Hostnig, tratado mediante Photoshop)



Fig. 49: Cazador armado de objeto no identificable (foto de R. Hostnig, tratado mediante Photoshop)

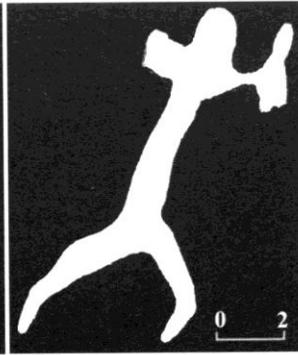


Fig. 50: Calco del cazador de la foto anterior (Neira 1968)



Fig. 51: Foto de antropomorfo, tratado con Photoshop (R. Hostnig)



Fig. 52: Dos seres humanos en posición dinámica portando un objeto no identificable en una de las manos (Foto: R. Hostnig)

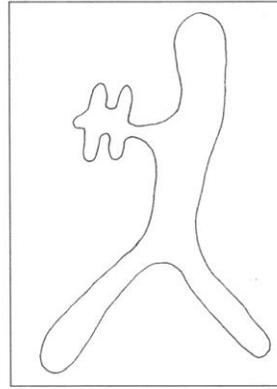


Fig. 53: Dibujo de antropomorfo portando el mismo objeto que las figuras humanas en la foto a la izquierda (Linares 1990a: 279)

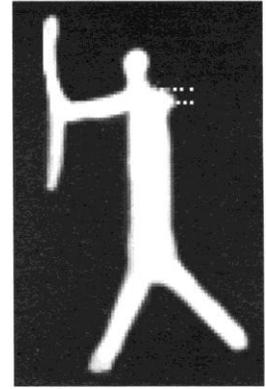


Fig. 54: Cazador con arma (dibujo en base de foto de R. Hostnig)

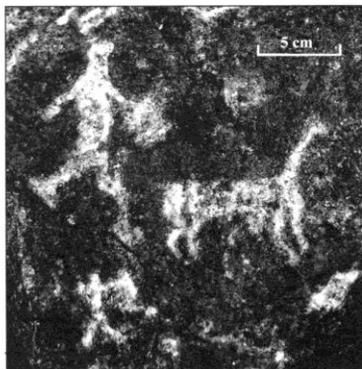


Fig. 55: Cazadores azuzando a un camélido pequeño. Foto de R. Hostnig, tratado mediante Photoshop



Fig. 56: Hombre corriendo portando un objeto discoidal en el brazo estirado. Foto de R. Hostnig, tratada con Photoshop

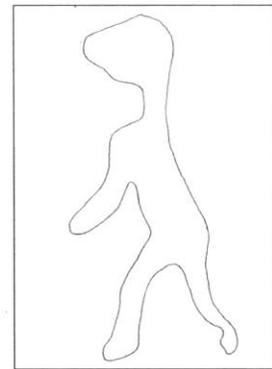


Fig. 57: dibujo de la misma figura (Linares 1990a: 279)

Composición, asociación y escenografía

En los paneles de Sumbay se pueden observar figuras aisladas y aglomerados de figuras yuxtapuestas, descansando o en carrera, sin clara indicación de escenas, así como escenas de caza y captura de camélidos en las que participan, aparte de los animales, figuras humanas de diferentes tamaños, posiciones y funciones. También el puma del segundo panel en la pared izquierda del abrigo parece formar parte de una escena de acechamiento de la presa, un camélido que se ha aislado de la tropilla. Ya Neira hizo notar la agrupación de algunas figuras en escenas de caza, aunque sostiene que la mayoría de las representaciones (se refiere a los camélidos) no tiene "conexiones de asociación" (Neira 1968: 70, 1990: 45).

El gran número de camélidos representados en diferentes actitudes, posiciones, edades y asociaciones hace pensar que los artistas emplearon las paredes del abrigo de

Sumbay para plasmar en ellas no solo su relación directa con estos animales por las faenas de caza y captura, sino también sus avanzados conocimientos de las características etiológicas de los camélidos silvestres, representando animales en grupos familiares polígamos (constituidas por hembras, crías y un macho adulto), tropillas de machos y machos solteros, hembras preñadas, animales acechados por su depredador, el puma y el hombre, animales en actitud de alerta o en estampida para escapar del peligro. Pareciera que durante siglos, generaciones sucesivas de pintores, que ocuparon el sitio hacia fines del arcaico, agregaron figuras y escenas produciendo de esta manera las grandes concentraciones de motivos en las paredes del abrigo.

En Sumbay se conocía la técnica de caza "por emboscada" como lo atestigua la representación de un cerco (estructura semicircular) asociado a un cérvido en el panel de SU-4, muy similar a motivos hallados en Macusani-Co-

rani y Pizacoma en Puno, Toquepala en Tacna y Huayllay en Pasco.

Una escena de difícil lectura por lo borroso de los contornos ha sido interpretada por Neira y Linares como la captura de un camélido. Forma parte de una composición mayor, en la que podemos observar cazadores armados corriendo en torno a los camélidos, algunos animales huyendo y, hacia la derecha, un camélido echado, alcanzado por un dardo en la espalda. En el extremo derecho del lazo, que parece ser sostenido por un hombre en cuclillas a la izquierda (Neira, en su publicación de 1968, representa la cabeza del ser humano con un rostro caricaturesco, no distinguible como tal en la imagen), yace lo que parece ser un camélido joven, con las patas hacia arriba y la cabeza hacia abajo. Como el lazo sujeta las patas de la presa y no el cuello, podría representar el uso de la boleadora para la caza o captura de camélidos (Fig. 58). Como éstas hay varias otras escenas o asociaciones de figuras que ya no se dejan “leer” con facilidad por lo borroso de sus contornos. En algunos casos ayuda el tratamiento digital de las fotografías. Por ejemplo, el camélido muerto que tiene el cuello largo estirado hacia adelante y aparece en

uno de los calcos publicados por Neira con las extremidades dobladas en el suelo, tiene clavada en la espalda un dardo, detalle importante al que no puso atención el dibujante (Fig. 59) y que se hace visible en la Fig. 60.

Las escenas de caza de camélidos aparecen en los colores blanco y blanco crema, con la diferencia de que en las escenas de color blanco algunos cazadores superan en tamaño a los camélidos, mientras que las figuras humanas de color crema son todas considerablemente más pequeñas que los camélidos azuzados o acorralados, lo que denota un ligero cambio de estilo en la representación humana. Parte de la misma escena de color blanco crema es la representación de una hilera larga de camélidos. Estos se desplazan hacia la derecha del observador, a pocos centímetros debajo de los antropomorfos que han aislado y cercado a varios animales, superpuestos parcialmente sobre los de color blanco. En la figura del camélido crema más grande sólo pude distinguir estrías en la parte delantera y posterior del cuerpo, prolongándose éstas por los muslos y piernas. El resto del cuerpo parece haber sido pintado en tinta plana, con lo que representaría un caso aislado de tratamiento diferenciado.

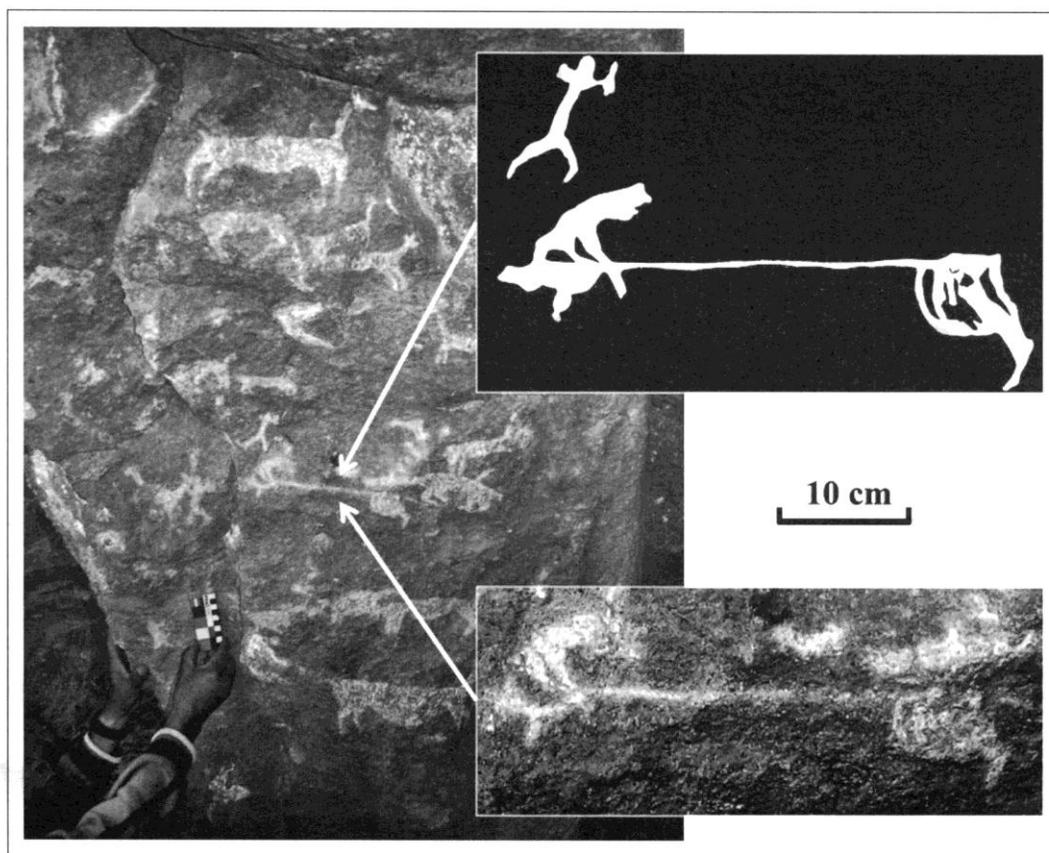


Fig. 58: Posible escena de captura de camélido, con el animal atrapado y pintado cabizbajo en el extremo derecho de la línea recta (lazo). Arriba a la derecha, calco de la escena por Enrique Baldarrago (Neira 1968) y a la izquierda y derecha abajo, fotos del autor.

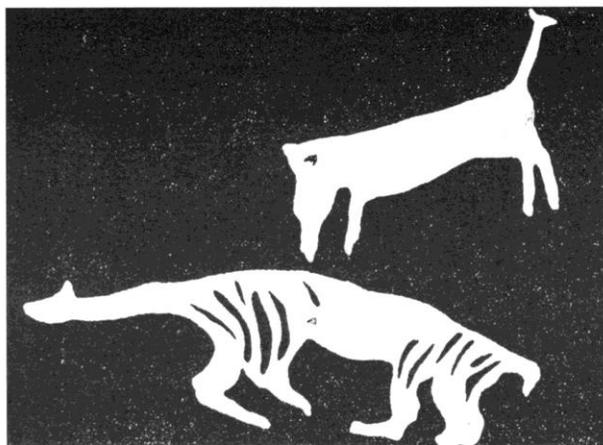


Fig. 59: Calco de camélido muerto (abajo) de Enrique Baldarrago en Neira (1968)

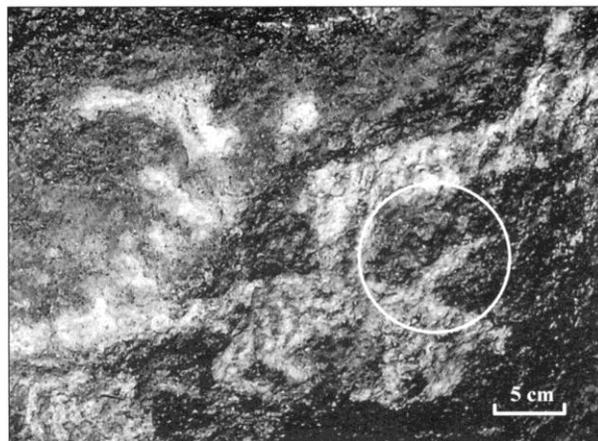


Fig. 60: Foto (R. Hostnig) de la misma figura, que muestra el dardo clavado en la espalda del animal (señalado mediante el círculo blanco)

Colores, superposiciones y aspectos cronológicos

En la corta visita de diciembre de 2008 logré identificar los colores blanco, blanco crema, rojo y anaranjado. El color gris (señalado por Linares) no existe, como ya se indicó arriba, pero aparece en las figuras cuya capa superficial de pintura blanca se ha desprendido. Lamentablemente este proceso ha afectado a la gran mayoría de las figuras de manera parcial o incluso total. Es probable que al realizar la limpieza de los graffiti hechos por escolares de Arequipa con tizas multicolores sobre varias pinturas años atrás, se haya causado involuntariamente el acelerado deterioro de las figuras. El color amarillo resulta ser un pigmento de color naranja. Parece ser el color menos frecuente en los paneles de Sumbay.

Las marcadas diferencias en la configuración de los camélidos de color blanco – de cuerpo bien proporcionado y estriado fino que sigue las curvas del muslo de las extremidades (Fig. 9) comparado con otros de cuerpo extremadamente largo y “estriado” burdo (Fig. 10, 25, 26) – puede ser el indicio de cierta distancia temporal en la hechura de estas pinturas o el reflejo de estilos particulares de los artistas, que pueden haber sido contemporáneos o vivido en épocas no muy distantes.

Las únicas superposiciones distinguibles son las de pequeños camélidos rojos sobre blancos y de camélidos de color blanco sobre camélidos blanco crema, mientras que la hilera de camélidos de color naranja al parecer no se superpone sobre otros motivos. Las similitudes estilísticas (principalmente el uso de la técnica de “estriado”) entre figuras superpuestas y subyacentes evidencian proximidad temporal en la producción de las pinturas. La existencia de al menos

dos variantes del estilo Sumbay representadas en figuras yuxtapuestas en los paneles del abrigo puede atribuirse, como se mencionó líneas arriba, tanto a la existencia de diferentes corrientes artísticas contemporáneas o a la reutilización de los paneles luego de un periodo determinado que puede haber durado meses, años, décadas o incluso siglos.



Fig. 61: Superposición de camélidos rojos sobre blancos (foto de R. Hostnig, tratado mediante Photoshop)

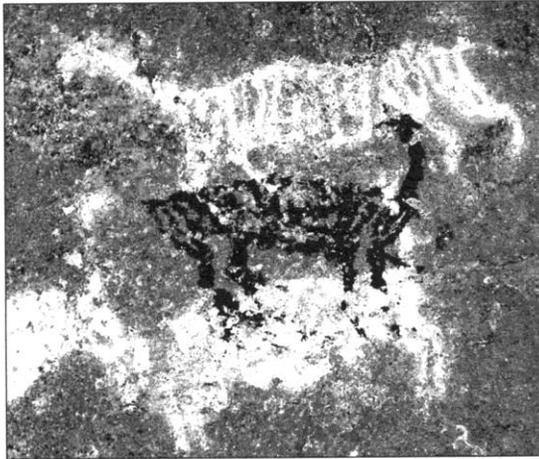


Fig. 62: Detalle del mismo panel

Me parece atinada la asignación cronológica de las pinturas rupestres de Sumbay a la época de cazadores-recolectores sugerida por Neira y Linares. Existen varios factores que apoyan esta hipótesis:

- Los datos radiocarbónicos de los sustratos excavados en el abrigo SU-3 determinaron que el sitio ha sido ocupado durante el arcaico. No se ha detectado vestigios de ocupaciones cerámicas posteriores, por lo que se puede inferir que el abrigo fue abandonado para siempre hacia fines del pre-cerámico, equivalente al arcaico tardío.
- La escenografía en los paneles es exclusiva de caza y captura de camélidos silvestres. Están ausentes escenas de pastoreo, de composiciones con camélidos confinados en corrales y de uso de camélidos como animales de carga.
- El detallismo en la representación de los camélidos de estilo seminaturalista y el dinamismo de la mayoría de los animales es característico de poblaciones de cazadores-recolectores del pre-cerámico andino (Klarich y Aldenderfer 2001).
- Hay similitud de las representaciones antropomorfas con las de Toquepala en Tacna, atribuidas al arcaico; algunas de ellas disfrazadas de camélidos y llevando máscara (Guffroy 1999). Las armas se limitan a venablos, mazos y quizás la estólica y boleadora. Están ausentes el arco y flecha que aparece recién en el arte rupestre de sociedades agropastoriles.

Por las razones expuestas estimo que las pinturas rupestres de Sumbay son contemporáneas a las últimas ocupaciones de este abrigo, que pueden haberse producido a lo

largo de varios siglos por miembros de grupos de cazadores-recolectores. Estos seguían y compartían la misma tradición pictórica y ritual en función de su principal actividad socioeconómica y cultural, que fue la obtención de productos de los animales silvestres para su subsistencia y reproducción.

Medidas de conservación del sitio y tareas pendientes

Lamentablemente, las pinturas rupestres de SU-3 sólo se han conservado en estado regular en la parte superior del abrigo. Las pinturas realizadas en la parte inferior de la pared rocosa se han borrado en su mayoría o son sumamente difíciles de reconocer. Linares supone que en la época de avenidas del riachuelo Q'ollpa, el abrigo se llenó con agua, lo que puede explicar en parte el fuerte e irreversible deterioro de los paneles hasta una altura de un metro desde el suelo actual.

En el trabajo de campo realizado durante los años 1968 y 1969, Neira ya constató la presencia de excavaciones clandestinas en el piso del abrigo. En años recientes, el sitio ha sido vandalizado por estudiantes que repintaron las figuras con tizas de colores, por lo que tuvieron que ser restauradas. Todavía se pueden observar restos de tiza azul y un pigmento de color rojo ladrillo superpuestos a figuras de camélidos blancos. Un camélido grande de color blanco crema sigue contorneado por una línea roja, distorsionando la figura. No se encontró información escrita sobre un proyecto de restauración de las pinturas, por lo que desconocemos la técnica empleada. Es probable que al eliminar los graffiti que estaban sobre las figuras, también se hayan desprendido restos de la capa superficial de la pintura original haciendo aparecer ahora algunos motivos más borrosos y de un color grisáceo.

Poco después de terminar las excavaciones en SU-3 hacia fines de los años sesenta del siglo pasado, el abrigo fue cerrado con una reja de metal provista de una puerta de entrada, obra cortesía de la empresa de Leche Gloria a través de Paul Göltz quien había acompañado a Neira en su primera prospección a la zona (Neira 1968). En años posteriores, este cerco ha sido repuesto en dos ocasiones. Ahora son los comuneros de Sumbay los que se turnan en la recepción y guía de turistas al sitio, abriendo y cerrando la reja. Lamentablemente, no siempre acompañan a los grupos personalmente, sino que entregan la llave al guía que acompaña a los visitantes, dejando el abrigo sin vigilancia durante la visita.

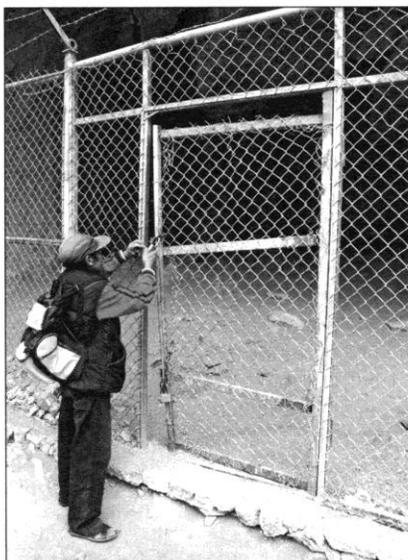


Fig. 63: Miembro de la comunidad de Sumbay abriendo el portón de la reja frente al abrigo
(Foto: R. Hostnig, 29.12.2008)



Fig. 64: Letrero interpretativo en la playa de estacionamiento del complejo arqueológico
(Foto: R. Hostnig, 29.12.2008)

Mediante el presente artículo se ha intentado resumir el estado de la investigación de las pinturas rupestres de Sumbay. Nos damos cuenta, sin embargo, que faltan profundizar muchos aspectos de este extraordinario sitio rupestre, para lo que sería necesario completar primero la información básica incluyendo: elaboración de un plano del abrigo con indicación de los paneles¹²; un plano de ubicación de los cuatro abrigos con vestigios de pinturas rupestres, mencionados por Neira; el registro y documentación de las pinturas rupestres de los abrigos SU-1, SU-4, SU-6, SU-7, sobre los cuales sólo disponemos de datos puntuales; un nuevo análisis de

pigmentos, con el fin de tener un mejor conocimiento de las características químico-mineralógicas de las pinturas.

En vista de la creciente concurrencia de turistas y del peligro de la aceleración del deterioro de las pinturas se recomienda la documentación más completa y detallada posible de las pinturas de SU-3 y la elaboración de un calco minucioso del conjunto de los paneles con indicación de las superposiciones y de la escala cromática empleada.

Agradecimientos

En primer lugar quisiera dar las gracias a Máximo Neira Avendaño por su gentileza al responder a mis múltiples preguntas sobre Sumbay y aprovechar la ocasión para felicitarle por sus investigaciones pioneras sobre el sitio. Igualmente quiero expresar mi gratitud por el apoyo recibido de parte del arqueólogo arequipeño Augusto Cardona quien me facilitó el capítulo sobre Sumbay, publicado en la obra "Historia General de Arequipa". Además, quedo agradecido por el apoyo de Marielle Cauthin, quien corrigió de manera minuciosa el texto y a Matthias Strecker y Grel Aranibar-Strecker por la revisión final y sus valiosas sugerencias.

Bibliografía

- Blassi, Jordi (ed.): Oro de los Andes. Las llamas, alpacas, vicuñas y guanacos de Sudamérica. Vol. I, p. 54-57. Barcelona.
- Bonavia, Duccio: El arte rupestre de Cuchimachay. En: 1972 Pueblos y Culturas de la Sierra Central del Perú, p. 134-139. Lima.
- Bonavia, Duccio y Rogger Ravines: Arte parietal de 1968 Cuchimachay. En: Dominical. Seminario de El Comercio, 13 de octubre, p. 23-33. Lima.
- Cardich, Augusto: Lauricocha. Fundamentos para una prehistoria de los Andes Centrales. En: Studia Praehistorica, III. Centro Argentino de Estudios Prehistóricos. Buenos Aires. (Reimpreso en: Hacia una Prehistoria de Sudamérica. Culturas Tempranas de los Andes y de Patagonia, p. 129-276. Buenos Aires 2003)
- Guffroy, Jean: El arte rupestre del antiguo Perú. Tomo 12 1999 de la serie "Travaux de l'Institut Français d'Etudes Andines". IFEA, IRD, Lima.

¹² Según comunicación personal del Dr. Neira, en el libro en preparación sobre pinturas rupestres prehistóricas del sur peruano, se incluirá un plano del abrigo de SU-3.

- Hostnig, Rainer: Caza de Camélidos en el Arte Rupestre del Departamento de Apurímac. En: Llamichos y Paqocheros. Pastores de Llamas y Alpacas: 67-76, Cusco.¹³
- 2003a Macusani, repositorio de arte rupestre milenario en la Cordillera de Carabaya, Puno - Perú. En: Boletín N° 17: 17-35. SIARB, La Paz.
- 2003b Arte Rupestre del Perú. Inventario Nacional. CON-CYTEC, Lima.
- 2007 Revalorando nuestra riqueza. El arte rupestre de Carabaya. Legado histórico-cultural de trascendental valor en un paisaje de áspera belleza. Suplemento de la Memoria Anual 2006. Empresa de Generación Eléctrica San Gabán S.A., Lima.
- INRENA: Plan Maestro 2006-2011 de la Reserva Nacional de Salinas y Aguada Blanca.
- Klarich, Elizabeth y Mark Aldenderfer: Qawrankasax waljawa: arte rupestre de cazadores y pastores en el río llave (Sur del Perú). En: Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, No. 8: 47-58. Santiago.
- Linares M., Eloy: Arte Rupestre en Q'ollpa (Sumbay). En: 1973 Revista de Investigaciones Científicas de la Universidad Nacional del Centro. Arequipa.
- 1975 Cuatro modalidades de arte rupestre en el sur del Perú. IV Simposio Internacional de arte rupestre americano. Río de Janeiro, 1973. En: Dédalo. Revista del Museo de Arqueología y Etnología de la Universidad de São Paulo, N° 21 y 22: 47-116. São Paulo.
- 1990a Prehistoria de Arequipa, Tomo I. Arequipa.
- 1990b Prehistoria de Arequipa, Tomo II. Arequipa.¹⁴
- 1999 Arte rupestre en Sudamérica. Prehistoria. Universidad Mayor de San Marcos, Fondo Editorial, Lima
- Muelle, Jorge C.: Las cuevas y pinturas de Toquepala. En: 1969 Mesa Redonda de Ciencias Prehistóricas y Antropológicas. Tomo 2: 186-196. PUCP, Instituto Riva-Agüero, Seminario de Antropología. Lima.
- 1970 Las pinturas de Toquepala. En: 100 años de arqueología en el Perú. Introducción, selección, comentarios y notas por Rogger Ravines. Instituto de Estudios Peruanos, p. 151-154. IEP, Departamento de Relaciones Públicas de Petróleos del Perú. Lima.
- Muelle, Jorge C. y Rogger Ravines: Toquepala. En: Arte 1986 Rupestre del Perú. Inventario Nacional, p. 56-86, INC, Lima.
- Neira A., M.: Un nuevo complejo lítico y pinturas rupestres en la gruta SU-3 de Sumbay. Revista Letras, N° 5: 43-75. Universidad Nacional San Agustín, Editorial Universal. Arequipa.
- 1990 Arequipa prehispánica. En: Historia General de Arequipa (M. Neira A. et al., eds.), p. 5-183. Cuzzi y Cía, Arequipa.
- Pérez C., Ismael y Freddy Ferrúa C.: Pinturas rupestres y 2004 ceremonias en las alturas de Caja, Huancavelica. Ponencia presentada en el I Simposio Nacional de Arte Rupestre en Cusco, 28.11-2.12.2004. Cusco.
- Ravines, Rogger: Arte rupestre del Perú. Inventario General 1986 (primera aproximación). INC, Lima.
- Tripceovich, Nicholas: Quarries, Caravans, and Routes to 2007 Complexity: Prehispanic Obsidian in the South-Central Andes. Tesis doctoral. University of California, Santa Barbara.

Páginas web consultadas

- <http://muniyanahuara.gob.pe>
- <http://www.archeo.uw.edu.pl/andy/PERUQ-Y.HTM#PeS> (Radiocarbon Database for Andes, geographical index)
- <http://www.ifc.org/ifcext/spiwebsite1.nsf/1ca07340e47a35cd85256efb00700cee/FF337E6E02330BF85256A4C004C8262> (2009)
- <http://revistas.ucm.es/ghi/05566533/articulos/REAA7070110077A.PDF> (El arte rupestre mobiliario en el Sur del Perú, E. Linares, contiene dos dibujos de Sumbay, fuera de contexto)
- http://wiki.sumaqperu.com/es/Reserva_Nacional_de_Salinas_y_Aguada_Blanca
- <http://www.youtube.com/watch?v=SHh-BMfwqUg> (Contrastes-reportaje: Arte rupestre en las cuevas de Sumbay)
- <http://www.ucsm.edu.pe/SIAR/siar/media/PlanMaestroRnsab2006a2011.pdf>

¹³ Linares (1990b: 294) dice haber presentado en el XLVI Congreso Internacional de Americanistas, realizado en el 1988 en Ámsterdam, Holanda. "una ponencia del austriaco Rainer Hostnig sobre 'Los métodos de caza de camélidos en pinturas de Apurímac'." El autor de este trabajo quiere dejar constancia del hecho que nunca ha sido ni consultado ni informado al respecto. Por otro lado, sabemos que Eloy Linares Málaga no estuvo presente en dicho evento (C. N. Dubelaar, com. pers. 1988).

¹⁴ El contenido del capítulo sobre Q'ollpa (Sumbay) es idéntico al artículo publicado en 1973 en la Revista de Investigaciones Científicas de la Universidad Nacional del Centro.

Rainer Hostnig: Sumbay: a 40 Años de su Descubrimiento Para la Ciencia



Fig. 65. Tropilla de camélidos en movimiento. En la parte superior, la figura del suri o ñandú. (Foto de R. Hostnig)

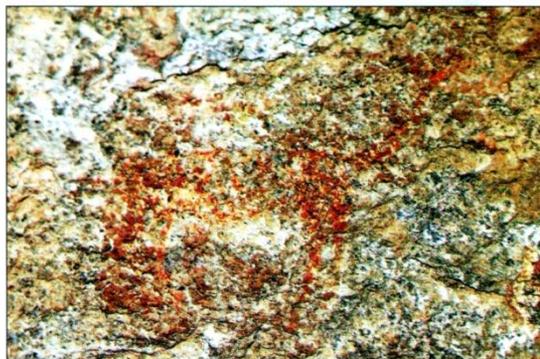


Fig. 66. Camélido de color naranja. (Foto de R. Hostnig)



Fig. 67. Camélido de color blanco crema, superpuesto sobre camélidos blancos (Foto de R. Hostnig).

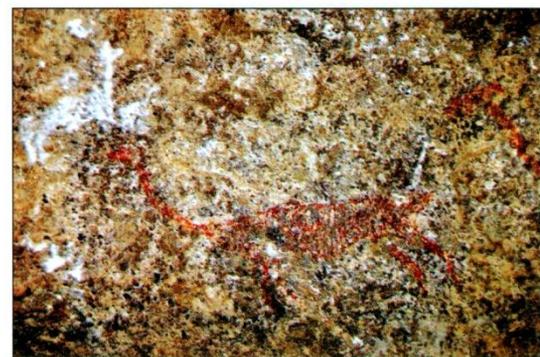


Fig. 68. Camélido de color rojo superpuesto sobre camélido blanco, orientado en dirección opuesta. (Foto de R. Hostnig)



Fig. 69. Camélido de color blanco con parte de la capa superficial de la pintura desprendida. (Foto de R. Hostnig)



*Fig. 70. Interior del abrigo rocoso SU-3 con los dos paneles en el lado izquierdo de la pared
(Foto de R. Hostnig, tomada en julio de 1982, antes del enmallado de la entrada del abrigo rocoso.)*



*Fig. 71. Panel principal en la parte céntrica de la pared de fondo.
(Foto de R. Hostnig, tomada en diciembre de 2008)*