Informe final del

Proyecto de Investigación Arqueológica

"Inkapintay: Arte rupestre de resistencia Inca a la conquista española del Tawantinsuyu"

Autorizado mediante Resolución Directoral Nacional N° 894/INC de fecha 22 de junio de 2009

Presentado por:
Lic. Victor E. Falcón Huayta
RNA Nº DF-0181
Director

A la
Comisión Nacional Técnica de Arqueología
INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA

Enero de 2010

a) Indicación del sitio intervenido. Ubicación, antecedentes, estado de conservación y descripción de sus componentes.

a.1. Ubicación

Este proyecto de investigación trata de una representación rupestre que es parte del asentamiento (*llacta*) Inca de Ollantaytambo en uno de sus últimos momentos de ocupación coetánea con los primeros años de la presencia hispana en los Andes. Se encuentra ubicada en el sector de la entrada, a 1.5 Km al oeste de la plaza de armas del poblado actual, jurisdicción política del distrito de Ollantaytambo, provincia de Urubamba y departamento del Cusco (Lámina N° 1).

Geográficamente, Ollantaytambo se encuentra en el valle de Yucay (conocido también como "Valle Sagrado de los Incas") definido por el recorrido del río Vilcanota o Urubamba, en una sección del piso del valle que va de 3,500 m.s.n.m. (a la altura del pueblo de Calca) a 2,800 m.s.n.m. (a la altura de Ollantaytambo), correspondiendo a un valle interandino cálido de región Quechua en el esquema de Pulgar Vidal (1967).

El paraje donde se encuentra la pictografía es conocida actualmente por los pobladores como "Inkapintay" por una pictografía ejecutada sobre la roca de un farallón del *Pinkuylluna* que da hacia el valle, a una altura aproximada de 50 m contados desde la pista asfaltada que pasa junto al sitio y que, asimismo, comunica las localidades de: Pisaq, Calca, Yucay, Urubamba y Ollantaytambo.

En este paraje el río Vilcanota hace un meandro muy agudo que prácticamente "cierra" el paso del valle dejando un estrecho natural sobre su margen derecha, aprovechado por los incas para construir una serie de estructuras y elementos en la zona de la entrada a la *llacta* de Tambo u Ollantaytambo, controlando y reforzando de este modo su acceso. Este es el lugar donde decidieron ubicar en lo alto –de modo que se viera desde lejos– la representación rupestre de Inkapintay (Láminas N° 2 y 3).

La pictografía se puede observar a simple vista desde la pista asfaltada y la vía del tren que, viniendo desde el Cusco, conduce a Ollantaytambo y Machu Picchu respectivamente. Hoy día la imagen se percibe borrosa, lo cual da una primera impresión errónea, al punto que los lugareños más conocedores la denominan "las llamitas" debido a la percepción parcial de la sección roja de una parte de la representación rupestre que ha resistido más al intemperismo y se torna más notoria a simple vista. Por su ubicación y difícil acceso nadie había podido acceder a esta pictografía rupestre desde su ejecución lo que, por otra parte, ha redundado en su conservación (Foto N° 1).

a.2. Antecedentes

Esta representación rupestre es de naturaleza excepcional, no sólo por las circunstancias en la que fue ejecutada sino porque es una de las pocas (sólo conocemos dos existentes) que cuenta con una referencia etnohistórica, vale decir, escrita en una crónica acerca de las motivaciones históricas, autor y fecha de su realización. El siguiente es el texto que la refiere:

> "*se fue huyendo con sus capitanes y llevó muchos indios al pueblo de Tambo, allí edificó muchas casas y corredores y ordenó muchas chácaras. Y mandó retratarse el dicho Mango Inga y a sus armas en una peña grandísima para que fuese memoria. Y como no pudo allí asistir resistir [sic] en el dicho pueblo de Tambo, desde allí se retiró más adentro, en la montaña de Vilcabamba, con los demás capitanes; y llevó indios, y a su mujer la Coya, y dejó el reino y corona, mascapaycha y chambi...*" (Guaman Poma, 1993 [1615]:310).

Posteriormente, en el s. XIX esta imagen fue captada por el dibujante alemán Johann Moritz Rugendas (1844) en uno de sus bocetos de la entrada del pueblo de Ollantaytambo (Cummins, 2004:184, 547 Fig. 6.1; Protzen, 2005:331, Fig. 15.12), es decir, el artista capturó la intención de los autores de la pictografía pues hasta ahora domina la zona de ingreso al asentamiento Inca pudiendo ser vista desde lejos; sin embargo, el boceto muestra una figura esquemática y antropomorfa con los brazos alzados.

A principios del s. XX José Gabriel Cosio se refiere a ella en los siguientes términos: "*se ve en la roca una pintura indeleble* que *representa un soldado indio en la actitud de lanzar una flecha hacia Ollantaytambo*" (Cosio, 1924:104).

A principio de este siglo –casi ochenta años después– esta pictografía atrajo la atención del antropólogo cusqueño Jorge Flores Ochoa, quien por primera vez establece la relación entre la pictografía de Inkapintay y el personaje histórico Manco Inca en base a la referencia cronística de Guaman Poma de Ayala; sin embargo, debido a su difícil acceso y a que sólo era posible observarla desde la pista asfaltada, le atribuye rasgos que –como veremos después– no ostenta (Flores Ochoa, 2001). Finalmente, el Ing. R. Hostnig propone una versión de la representación rupestre en base a observaciones con un largavista que, desde la pista asfaltada, resultan en una versión esquemática-antropomorfa que carece de brazos y piernas, pero sí presenta cabeza –sin rasgos faciales– y un tocado semicircular, así como el uso de colores azul, rojo y blanco en su ejecución (Hostnig, 2008).

Según Protzen: "Es difícil determinar si estas son las pinturas a las que hace referencia Guaman Poma, pues se encuentran tan erosionadas que no se reconocen los diseños. El explorador francés Castelnau, quien visitó Ollantaytambo del 22 al 24 de julio de 1846, describe esta pintura como un gigantesco retrato de un indio (1851: 272), y, de hecho, en un dibujo realizado por Rugendas (c. 1844), que muestra el acceso a Inkapintay desde el Cuzco, puede observarse en lo alto de la cara de una roca la representación de una figura vestida con una túnica y los brazos extendidos (Fig. 15.12).[3]" (Protzen, 2005: 229, 330).

Como se deduce de lo expuesto, habían interrogantes importantes surgidas a raíz de las diferentes versiones de la pictografía que debían ser dilucidadas a través de un examen cercano y riguroso, fundamento de todo estudio e interpretación de las imágenes (Consens, 2002). Así como, recabar datos para su futura conservación.

b) Equipo de investigadores y sus responsabilidades dentro del proyecto.

- Director: Lic. Victor E. Falcón Huayta.
Encargado de formular y sustentar el proyecto de investigación. Realiza los trámites de permiso y coordinaciones con el Instituto Nacional de Cultura. Asimismo, coordinó e intervino en la ejecución del trabajo de campo y escribió el informe final respectivo.

- Jefe del equipo de progresión vertical: Salvador Guinot
Encargado de dirigir y coordinar las labores de la progresión vertical en roca que hizo posible el acceso a la pictografía por parte de los arqueólogos. Los integrantes de este equipo hispano-peruano fueron: Felipe Sacristán (España), Alberto Lozano (España), Valentí Zapater (España), Antonio Sinchi Roca (Perú), Edwin Cobos (Perú).

- Dra. María Amalia Ibáñez Caselli
Realizó visitas previas y coordinaciones con el regidor de la Municipalidad de Ollantaytambo Mag. Ronald Castillo Espinoza.

- Asistente: Bach. Mónica Suárez Ubillús.
Asistente de campo y encargada de tomar las muestras de pigmentos para análisis arqueométricos. Registro gráfico y fotográfico de la pictografía de Inkapintay.

- Dr. Carlos Landauro y Srta. Pillaca: Laboratorio de Difracción de Rayos X de la UNMSM.

- Dibujos digitalizados: Sue-Ellen Cruces, Rodolfo Monteverde Sotil.

c) Plan de labores efectuadas: campo, gabinete y laboratorio. Cronograma.

Meses	1	2	3	4	5	6
Revisión bibliográfica. Formulación de proyecto. Presentación y aprobación por el INC.	▬					
Visitas preliminares al lugar del proyecto. Coordinación con Municipio local.	▬					
Trabajo de campo. Ascensión. Calco de representación rupestre. Fotografías. Toma de muestras y notas de campo.		▬				
Labores de gabinete. Procesamiento de dibujos, fotografías y filmaciones. Análisis arqueométrico en la UNMSM.			▬	▬	▬	
Elaboración de informe final para el INC.						▬

d) Métodos y técnicas de registro. Progresión vertical, aparejos de plataforma de trabajo, seguridad, dibujos, fotos y recolección de muestras de pigmentos.

d.1) La progresión vertical en roca.

Esta primera etapa del trabajo resultó fundamental para lograr los objetivos del proyecto. El personal del "Proyecto Ukhupacha" (www.ukhupacha.uji.es) contó con los equipos y arneses necesarios para lograr un acceso seguro –para arqueólogos y la pictografía– al lugar donde se encuentra la imagen. La progresión vertical en Inkapintay se inició con una prospección del farallón rocoso con el fin de evaluar sus características y la ruta –o rutas– más accesible a la pictografía (Fotos N° 2 y 3). Se organizaron dos equipos de prospección, el primero exploró la parte alta del farallón para ganar su borde superior y poder realizar descensos sobre la pictografía, el otro equipo buscó una ruta de ascenso a partir del canal que corre al pie del farallón y los diferentes planos naturales ascendentes (Foto N° 4). En ambos frentes se definieron áreas en donde se instalaron los "triángulos de fuerza" para asegurar las cuerdas, tanto para los ascensos como para los descensos, según se presentaron las necesidades del proyecto en los días sucesivos (Fotos N° 5 y 6). Al mismo tiempo, los arqueólogos examinamos los elementos y rasgos arquitectónicos más relevantes que conforman el complejo de la entrada a la *llacta* Inca de Ollantaytambo (Protzen, 2005: 329. Fig. 15.9. "plano de las ruinas de Inkapintay").

Las cuerdas de escalamiento que aseguraron los arneses se fijaron en anclajes que se enganchaban a placas atornilladas en la roca haciendo orificios de 8mm de diámetro por 25mm de profundidad realizados con taladros, en donde fue estrictamente necesario (Fotos N° 7 y 8). Cuando el trabajo culminó se retiraron los anclajes y los otros accesorios de escalamiento. No se tocó la pictografía con las manos, los pies u otro elemento de escalamiento.

EQUIPO DE PROGRESIÓN VERTICAL DEL PROYECTO UKHUPACHA

CANTIDAD	PRODUCTO	MARCA	OBSERVACION
			PROGRESION VERTICAL. MATERIAL COLECTIVO
500	CUERDA		Cuerda semiestática ROCA Espeleo 10 mm. (1m.)
200	CUERDA	Korde´s	Lluisa
20	PROTECTOR DE CUERDA	Rodcle	PROTECTOR ANTIROZAMIENTO (Modelo Dual 40)
100	PLACAS ACODADAS		Placa acodada PETZL
100	MOSQUETONES		Mosquetón FADERS dural 25 kN con seguro
30	PLACAS CLOW		Placa sin mosquetón Clown PETZL
30	PLACAS AS		Anclaje As (incl. 1 m de cordino Dyneema)
30	PLACAS ANILLAS	RAUMER	Anilla de anclaje inox. RAUMER
100	TORNILLOS PARED		Tornillo autoroscante Multi Monti M7.5x60
100	TORNILLOS PARED		Tornillo autoroscante Multi Monti M10x60
100	Parabolts		Tornillo de expansión (Parabolt) M8 x 75
100	Cuñas		Cuña de recambio para SPIT
100	Spits		Taco autoperforante SPIT M.8
10	Maillons		Maillón 7 mm. zicral Speedy PETZL
5	MOSQUETONES		Faders - Hms 400/12-SH-3
1	MAQUINAS TALADRO		Martillo perforador HILTI TE-6 A 36 v.
1	BATERIAS REPUESTO		total 6 baterías
5	Brocas Hilti doble punta		para spit, métrica 12.
5	Brocas Hilti doble punta		métrica 8 (para pablots) METRICA 10
10	Brocas Hilti doble punta		métrica 6 para los multi monti
2	Bloqueadores		Basic
4	Poleas		Polea Rescue PETZL
10	MOSQUETONES		Mosquetón FADERS dural simétrico 22 kN con seguro
10	SACA DE TRANSPORTE	RODCLE	Saco de transporte Sherpa 60 lts. MTDE
1	Sacas Taladro	MTDE	
			PROGRESION VERTICAL. MATERIAL PERSONAL
10	SACA DE ATAQUE	RODCLE	Saco personal SERAC 2 tirantes "ovalado"
10	Bloqueador		Pantin pie izquierdo
10	Pedal		Estribo de Dyneema Trasion MTDE
10	Mosqueton para pedal		Mosquetón FADERS Mini dural 12 kN con seguro
10	Bloqueador		Bloqueador de mano Basic PETZL
20	Mosquetones bagas		Spirit Recto (23 kN sin seguro) PETZL
10	Cabos de anclaje		Cuerdas dinamicas de 9 de 3 metros
10	Mosquetones		Mosquetón de freno PETZL Freino
10	Descensores		STOP
10	Bloqueador		Croll
10	Arnés pélvico		Arnés Espeleo ROCA
10	Arnés pecho		Arnés de pecho Garma MTDE
10	Maillon		Mosquetón ovalado Omni PETZL (M37.TL)
10	CASCO		Explorer PETZL SIN INSTALACION ELECTRICA
(TODO COMPLETO)			
10	Sacas instalación		Bolsa spits Armando ALP (con portaspits).
10	Burilador		Burilador Stroker RAUMER puño caucho
10	Martillo		Martillo Action RAUMER inox
10	Llaves instalación	13/17	Para tornillos de 8 (placas) para tornillos del parablots y
	para Multi Monti		
10	uñas		Regleta de Petlz
10	uñas		GANCHO DE PROGRESION PARA ESCLADA
ARTIFICIAL Casimm			
10	para unir las uñas		Trozos de cordino de 7m.m de 3mts cada uno.
10	Maillons		Maillón 7 mm. zicral Speedy PETZL
10	para martillo y burilador		Trozos de cordino de 3m.m de 3mts dynema.
10	Manta térmica		Manta térmica reforzada
10	Navajas		Spatha S/L PETZL (navaja mosquetoneable)
10	mosquetones		tipo llavero para colgar saca instalación
10	tubitos flexibles 25 cm.		para vaciar huecos parabolts, etc.

d.2) Habilitación de plataforma de trabajo, seguridad.

Luego de una evaluación de la topografía, las características de las rocas y la ubicación de la pictografía se procedió a vestir e instruir a los arqueólogos sobre el uso de los arneses y cascos, además de mosquetones (argollas) y cuerdas. A la par, se subió la malla de dibujo para ubicarla sobre la pictografía. Se había decidido que la solución más adecuada para habilitar una plataforma que permitiera a los arqueólogos realizar su trabajo era colocar un tablón sostenido por tirantes de cuerdas aseguradas en la parte superior o cabecera del plano de la pictografía. Este tablón se subió gracias a una cuerda oblicua que fue tendida entre la cabecera del plano 3 y la triangulación realizada sobre una gran roca a pocos metros de la pista asfaltada. Asimismo, este tablón estuvo separado de la pared rocosa por dos listones de madera clavados en sus extremos, asegurándonos de no establecer contacto con la pictografía y así evitar cualquier daño involuntario (Foto N° 9).

d.3) Dibujo, fotos, recolección de muestras de pigmentos.

El dibujo se realizó con una malla de 2m x 2m subdividida en cuadrados de 20 cm, elaborada de cuerda sintética y que se sujetó a las fisuras naturales de la roca a través de clavos para tensarla adecuadamente. Esta malla no entró en contacto directo con la superficie de la pintura pues estuvo tensada sobre pequeños parantes de caña que la distanciaron unos 10 cm de la superficie de la roca. Cada cuadro de 20 cm estuvo codificado por una letra del alfabeto (de A a J, dispuestas en la columna de la izquierda) y un número (de 1 a 10, dispuestos en filas de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha), de éste modo, cada cuadro resultaba con un código, por ejemplo, "A1" para el cuadro de la esquina superior izquierda de la malla. Esta malla fue extendida y tensada sobre la pictografía cubriendo la mayor parte de la imagen a excepción de la banda blanca de su base pues el diseño resultó ser de mayores dimensiones que la calculada desde la pista. La malla contaba con tirantes que se proyectaban desde las esquinas y las partes medias de cada lado para tensarla –manteniendo las dimensiones de las subdivisiones– y usando una plomada para establecer su verticalidad total. Las tiras fueron fijadas con clavos que se ubicaron lejos de la pictografía, aprovechando en lo posible las grietas de la roca o colocando un tornillo autoroscante. El dibujo de la pictografía fue realizado, con la referencia del reticulado ubicada y tensada, en una escala de 1/20 sobre papel milimetrado. La parte inferior del diseño que quedó fuera del reticulado fue registrada a través de medidas complementarias directas.

Este método se inspiró en las pautas proporcionadas por Kolber para petroglifos de fácil acceso (2002). Nosotros la adaptamos para usarla en este caso donde la altura, dificultad del acceso, la movilidad y la verticalidad (gravedad) imponen restricciones importantes que, sin embargo, pudimos superar gracias a los integrantes del equipo de Ukhupacha.

Se realizaron fotos a toda la pictografía y sus rasgos más notables, haciendo un uso extenso de la escala IFRAO. Asimismo, se realizaron tomas fotográficas a todos los puntos de donde se extrajeron muestras de pigmentos, antes, durante y después de la extracción (Fotos N° 10 y 11). Las muestras de pigmentos fueron extraídas usando hojas de *cutter* (una para cada color) y consistieron de unas pocas partículas que fueron directamente introducidas en tubos asépticos etiquetados. Cada muestra cuenta con una ficha que consigna el cuadrante de donde se la extrajo y otros detalles. Se extrajeron un total de nueve (9) muestras correspondientes a los colores rojo, blanco y un hipotético gris; una muestra adicional (color blanco) fue recogida de un paso natural ubicado en la parte posterior de la pictografía para indagar su posible relación como fuente de

pigmento. Se procesaron cuatro muestras de pigmentos en el laboratorio de Difracción de Rayos X de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Foto N° 12).

Cuadro de muestras:

Muestra (M)	Cuadrante	Color	Observaciones
M1	J2	Blanco	De banda derecha del uncu.
M2		Blanco	Banda inferior. Fuera de cuadros.
M3	G4	Blanco	De trazo blanco que delimita triángulo rojo de uncu.
M4	G2, H2	Blanco	Pelos adheridos a pigmento blanco. De banda derecha del uncu.
M5	G5	Rojo	Pecho del uncu.
M6	G7	Rojo	Tomada de parte central inferior de la pechera del uncu.
M7	E3	Rojo	De hombro superior derecho de la pechera. Rodeado de pigmento blanco.
M8	I3	Gris oscuro	De la parte central del uncu.
M9	G3	Gris	Del lado superior derecho del uncu.

e) Manejo y depósito actual de los materiales recuperados en el campo y sugerencia sustentada del destino final del material.

El proyecto ha sido de registro. No se realizaron excavaciones ni recolección de materiales.

f) Breve exposición de los resultados, materiales, contextos, el sitio y su relación con el valle o la región y recomendaciones para futuras investigaciones, así como la problemática de conservación y protección del sitio.

f.1) Breve exposición de los resultados, materiales, contextos, el sitio y su relación con el valle o la región.

El valle de Yucay forma parte de la Cordillera Oriental de los Andes, con la cadena del Vilcanota desplazándose hacia el norte y que, asimismo, define unidades morfológicas locales básicas, como son: piso del valle, abanicos aluviales, valles y quebradas transversales y terrazas fluviales, etc. La geodinámica del Valle Sagrado es activa lo que provoca inestabilidad en las laderas debida a un alto índice de fracturamiento natural de las rocas, erosión y degradación de suelos a lo que debe sumarse la presencia de fuertes lluvias cíclicas (INC-Cusco, 2008).

El farallón rocoso en donde está la pictografía es el flanco del cerro *Pinkuylluna* que cae hacia el río Vilcanota. En esta zona el cerro forma paredes rocosas verticales a partir de desglosamientos laminares masivos que definen planos que descienden progresivamente hacia el piso del valle. Así, a partir de este rasgo geológico natural, se definen cuatro planos que nos sirvieron para ascender hasta la pictografía y que usaremos acá para fines descriptivos.

El borde norte de la pista asfaltada marca el inicio de la zona del perfil de la zona de Inkapintay, allí se ubica una señal de tránsito que indica una curva y, asimismo, la inflexión del meandro del río Urubamba y el estrecho que forma. A partir de este

margen la superficie del terreno se eleva suavemente en un primer tramo que llega hasta la pared construida para elevar un canal de agua que, al parecer, es de data precolombina, pero que actualmente se encuentra revestido –o parcialmente reconstruido– de cemento. A partir de este canal se elevan las paredes verticales de roca que hemos denominado "planos", los mismos que asumen una forma triangular, con la base hacia abajo y el ápice hacia arriba, es decir, hacia el punto en el cual se ha ejecutado la pictografía.

Al mismo tiempo, los arqueólogos examinamos los elementos y rasgos arquitectónicos que conforman el complejo de la entrada a la *llacta* de Ollantaytambo, en especial lo que resta de lo que llamamos "edificación-muralla" que guarda la ruta de entrada y que fue parcialmente afectada por la construcción de las vías del tren, así como, de la pista asfaltada (Protzen 2005: 331. Fig. 15.11) (Foto N° 13). Asimismo, tanto el equipo de escaladores como los arqueólogos revisamos cuidadosamente las paredes y superficies rocosas de la zona en busca de otras representaciones rupestres con un resultado negativo. Sin embargo, pudimos establecer la existencia de estructuras cuadrangulares edificadas en base a piedras semicanteadas unidas con mortero de barro, ubicadas sobre peñones a lo largo de la escarpada falda sur del *Pinkuylluna*, en el tramo que va desde la zona de Inkapintay hasta el pórtico de *T'inyupunku* muy cerca del poblado de Ollantaytambo. Esta serie de estructuras parecen no haber sido documentadas hasta el momento como parte de esta *llacta* Inka y de acuerdo a su emplazamiento, ubicación y número parecen haber sido destinadas a controlar-proteger la margen derecha del río y el paso de Inkapintay (Foto N° 14). Otro hallazgo que puede resultar significativo es la existencia de piedras redondeadas (cantos rodados pequeños) que ocasionalmente se encuentran entre las ranuras de las rocas del acantilado, probablemente se trate de proyectiles para hondas (Foto N° 15).

El primer y segundo plano no presentaban evidencias y/o rasgos culturales, sin embargo, al estar directamente bajo la pictografía definieron un acceso natural diagonal muy empinado hacia el lado este del farallón a través del cual se pudo ascender con la ayuda de una cuerda instalada por el equipo Ukhupacha. Este primer tramo del ascenso nos permitió llegar hasta unos 5 m de la pictografía que se encontraba detrás del ápice del segundo plano. Los integrantes del equipo Ukhupacha resolvían los problemas de la ascensión en la pared rocosa a medida que se alcanzaba cada tramo parcial. Desde el ápice del plano 2 se observó de cerca la pintura, en la parte superior del plano 3, ubicado hacia atrás. Aquí, se determinó que se podía acceder con mayor facilidad y seguridad a través de una escalera que apoyada en este punto –y asegurada a la roca– se levantara hasta el costado de la pictografía (Foto N° 16).

La Municipalidad de Ollantaytambo nos facilitó una escalera telescópica de aluminio que sirvió para este fin los siguientes días de trabajo. Una vez colocada y asegurada la escalera, ésta sobrepasaba la pictografía por un costado lo cual permitía un acceso rápido, seguro y reiterado por parte de los arqueólogos. Finalmente, el equipo Ukhupacha instaló la plataforma de trabajo a la altura de la pictografía estabilizándola únicamente a través de cuerdas, con lo cual se dieron las condiciones adecuadas para el registro (Foto N° 17).

El dibujo a escala se realizó tomando los puntos del diseño con la ayuda de un palillo de madera al cual se adhirió un nivel de aire para conseguir la horizontalidad absoluta (esta técnica cumple la misma función de la plomada en el dibujo de plantas en las excavaciones arqueológicas). Posteriormente, se tomaron las muestras de pigmentos fotografiando cada toma de muestras. Finalmente, se tomaron fotografías digitales en alta resolución con la escala IFRAO (con referencia de colores estándar) y la libreta de campo para anotar observaciones (Foto N° 18). Por otra parte, Valentí Zapater,

fotógrafo del proyecto Ukhupacha realizó fotografías desde diversos puntos de la zona y el valle, así como también sobre la pictografía. Una medición de altura con un GPS (Garmin modelo GPSMAP 60CSx) realizada por Felipe Sacristán (Ukhupacha) al nivel de la pictografía indicó 2,902 m.s.n.m. y 2,830 para la base de una señal ubicada al lado de la carretera, es decir, de acuerdo a esta medición habría una altura de 72 m, contados desde la pista asfaltada hasta la pictografía. Por otro lado, Alberto Lozano (Ukhupacha) realizó una medición de la misma altura y entre los mismos puntos utilizando wincha y plomada el resultado fue de casi 50 m. (Lámina N ° 4). Existe pues una discrepancia que debe ser dilucidada en una futura intervención de campo en Inkapintay.

Con respecto a la documentación de los colores –básicamente rojo y blanco– de la pictografía hay que señalar lo siguiente, se debe tomar en cuenta que las zonas de colores –por ejemplo del rojo– no son uniformes, vale decir, el matiz varía según el punto en donde el color se ha conservado más denso o ha sido más afectado por el intemperismo; de modo que la referencia del color por medio de un diccionario Munsell es sólo un indicador que debe ser tomado en cuenta en el contexto físico del punto de donde se hace la lectura. Para el caso que nos ocupa, las lecturas que aquí indicamos se hicieron con las partículas que se tomaron como muestras de la pictografía, de modo que una de éstas se colocó directamente sobre el color de la tabla (otro factor que se debe tener en consideración es el número de tablas que contiene el diccionario Munsell del que se dispone), los resultados más cercanos fueron: rojo 2.5YR 3/4, blanco 10YR 8/1.

El análisis de los pigmentos estuvo a cargo del Dr. Carlos Landauro del laboratorio de Difracción de Rayos X y Espectroscopia Mossbauer de la U.N.M.S.M. Los resultados de este análisis se incluyen al final de este informe en forma detallada. Su interpretación preliminar nos indica que el pigmento blanco usado en la ejecución de la pictografía de Inkapintay está constituido básicamente de yeso (Gymsum: sulfato de calcio hidratado), el pigmento rojo de whewellita (Oxalato de calcio hidratado) y lo que en algún momento consideramos un posible pigmento gris de un compuesto de yeso, cuarzo, whewellita, merlinoite y muscovite. La muestra proveniente del pasaje natural ubicado detrás de la pictografía y que corresponde a una sustancia blanca opaca que en un primer momento pensamos la fuente del pigmento del color mencionado, no arrojó una posible confirmación de esta hipótesis –en esta interpretación preliminar– siendo el resultado más irregular que, incluso, mostró la presencia de ácido úrico hidratado.

Del trabajo de observación y registro se concluye que la imagen corresponde a una representación esquemática cuadrangular de 2m de ancho por 3m de alto, compuesta de dos partes. La primera de ellas es una figura cuadrangular definida por una gruesa banda demarcatoria en forma de “U” pintada de blanco, cuya parte superior se cierra con una forma triangular invertida pintada de rojo y delimitada en su borde inferior con una gruesa línea blanca. Sobre este diseño cuadrangular y en la parte superior media se dispone una figura ovoide vertical roja que lleva sobre la mitad superior una gruesa banda blanca que la enmarca. No estamos seguros de que esta parte se une a la figura cuadrangular a través de una sección vertical que muestra trazas de pigmento rojo pues éstas pueden deberse a un corrimiento del pigmento rojo. No se detectaron otros rasgos de diseño de la pictografía. No se observan variaciones de tonos intencionales en el rojo y el blanco, a excepción, de aquellos debidos al intemperismo (Láminas N ° 5-7).

Por observaciones en algunas partes de la representación rupestre (parte superior derecha de la parte cuadrangular) el orden de la aplicación de los pigmentos fue, en primer lugar el color rojo, en segundo lugar el color blanco. Sólo se habrían usado esos dos colores para elaborar la pictografía. No se tiene certeza del uso de un supuesto color

gris correspondiente a la parte interna del cuadrángulo y del cual tomamos una muestra para evaluar esta posibilidad; el uso de este color se hace más dudoso en la medida que no se hubiera observado desde abajo, más aún si tenemos en cuenta de que el principal objetivo de la pictografía habría sido su visibilidad. Por último, se descarta la existencia de un pigmento azul, señalado por R. Hostnig, en la medida que una observación cercana de las trazas de este color indica que se debe a la presencia de algún tipo de liquen que crece en diferentes partes del plano de esta roca, incluidos algunos puntos sobre los diseños rojo y blanco de la representación rupestre.

Los resultados de nuestro trabajo confirman que la representación rupestre de Inkapintay es la misma a la que hace referencia Guaman Poma de Ayala en su famosa crónica (1615) –casi 80 años después de que se dieron los sucesos de la resistencia de Manco Inca en Ollantaytambo– cuando escribió *"Y mandó retratarse el dicho Mango Inga y a sus armas en una peña grandísima para que fuese memoria"*. Concurren a esta conclusión los elementos contextuales de la pictografía que, si bien es cierto no son directos (no hay un documento escrito coetáneo ni un testimonio material que vincule directamente la estancia de Manco Inca en Ollantaytambo con la pictografía) creemos que sí son lo suficientemente relevantes para acotar y confirmar esta relación. En primer lugar su naturaleza rupestre, su ubicación en relación al ingreso de la *llacta* de Ollantaytambo, sus colores y sus partes componentes, su intencionalidad aún hoy funcional puesto que puede verse desde lejos cuando uno se aproxima por el piso del valle a la ciudadela Inca (aspecto paisajístico) y, finalmente, la referencia cronística de Guaman Poma con un comentario detallado dando cuenta del hecho que él juzgó lo suficientemente relevante –desde su perspectiva nativa– como para escribirlo en su crónica. Naturalmente, por el momento, no hay modo de fechar de forma absoluta la pintura por medios físico-químicos (C14) que, por otro lado, resultaría innecesario dada la cantidad de evidencia indirecta que acota muy bien, cronológica y corológicamente, esta manifestación rupestre. Desde este punto de vista, no es válida una observación que exija un "documento escrito coetáneo" a la pictografía y los hechos que la rodearon, desvirtuando la información de Guaman Poma por ser "posterior", "tardía" o "no testimonial" ya que con este criterio, ciertamente, tendríamos que cuestionar toda la etnohistoria andina y lo que nos aporta en el conocimiento del pasado. Otro aspecto, es la evaluación heurística de las fuentes escritas, que siempre es necesaria.

Nuestra interpretación de la imagen estilizada es que la parte cuadrangular correspondería a una configuración relacionada a uncus cuya estructura básica sería posteriormente reproducida con bastante regularidad en los diseños de escudos (y también uncus) sobre queros incaicos de la colonia. Sin embargo, anotamos que –de modo notable y es una interrogante a resolver– la estructura de este diseño no se registra en los escudos incas dibujados por Guaman Poma de Ayala en su Nueva Corónica. Estamos de acuerdo con la interpretación de que la parte superior correspondería a una cabeza humana; en este caso representaría la cabeza del Inca que, asimismo, porta el tocado semicircular (blanco) de los cascos guerreros incaicos.

Tanto las dimensiones (3m de alto x 2m de ancho), ubicación (sobre un farallón al costado de la entrada controlada y restringida, a casi 50 m sobre el nivel del piso del valle) así como los colores usados tuvieron la doble finalidad de, primero, ser visibles a larga distancia y, segundo, transmitir un mensaje cargado de significado simbólico a través de dos vehículos: la forma y el color. El primero de ellos, estaría representado por el escudo (las "armas") y la cabeza (el "retrato") de Manco Inca. El segundo aspecto está relacionado al significado del color, principalmente, el rojo vinculado a la sangre, a los rituales de sacrificio, la fertilidad y asociado a accesorios simbólicos de la indumentaria real como la *maskapaicha* o borla real incaica, asimismo, la flor del *kantu*

o *kantuta* elegida como emblemática de la realeza portada por la Coyas y representadas sobre queros y los vestidos en la pintura colonial, los ejemplos son numerosos y no los mencionaremos acá.

f.2) Recomendaciones para futuras investigaciones.

Deben hacerse registros detallados del relieve y topografía de la roca de la pictografía de Inkapintay, así como evaluar su composición geológica y estabilidad. El equipo de progresión vertical del Proyecto Ukhupacha puede ser convocado por el INC-Cusco para la asistencia técnica para el acceso de proyectos de conservación y puesta en valor de la pictografía ya que conocen el terreno y poseen la experiencia necesaria. Asimismo, es necesario el empleo de equipos topográficos y geodésicos de alta precisión (sub-métrico) para levantar al detalle la zona de Inkapintay.

La recomendaciones para futuras investigaciones sobre el arte rupestre de estilo incaico en le valle de Yucay deben contemplar el estudio detenido de los sitios de *Banderachayoc* I y II (Calca) y *Q'echuqaqa* (Urubamba), puesto que el tipo de representación –especialmente el motivo central del uncu– es de una factura similar a la de Inkapintay pero, probablemente, obedecen a motivaciones que pueden ofrecer matices expresadas en la presencia de, por ejemplo, necrópolis asociadas en estos últimos casos. Es indudable que los rasgos del paisaje y el panorama que dominan son elementos comunes a estas pictografías, sin embargo, las motivaciones y sus historias particulares responden a diferentes circunstancias históricas que debemos dilucidar en la medida de lo posible para entender este tipo de expresión y transmisión de mensajes a través del lenguaje semasiográfico-icónico Inca (Gonzáles y Bray 2008: iv) que, en el valle de Yucay, revisten especial relieve por tratarse de un ámbito y límite natural que atrajo la atención de los últimos grandes incas del Tawantinsuyu (Niles and Batson, 1997).

f.3) Problemática de conservación y protección del sitio.

En cuanto a la conservación los resultados de los registros, las pruebas de DRX y otras observaciones deben servir de base para la implementación de un proyecto de conservación y protección de esta importante evidencia de la historia colonial temprana.

El plano de la roca de Inkapintay está ligeramente inclinado hacia adelante, sin embargo, esto no ha evitado que el intemperismo y las lluvias, así como, la insolación hayan sido los principales factores de deterioro de la pictografía. La parte más dañada por estos factores es la sección izquierda de la imagen, las huellas de una escorrentía de agua que viene desde la parte superior se combina con la insolación de los primeros rayos del Sol que alcanzan esta parte de la roca por la mañana. Afortunadamente, a medida que pasan las horas y por la inclinación del plano rocoso los rayos solares no alcanzan el resto de la pintura, que queda a la sombra el resto del día. Hay que enfatizar que estas observaciones han sido hechas a fines de julio, pudiendo variar en otras épocas del año. En las partes conservadas el color parece bastante firme y vivo, distinguiéndose más el rojo debido a que el blanco se confunde con las diferentes chorreras que discurren sobre el plano de la roca debido a que, previsiblemente, tienen un alto componente de carbonatos. Se recomienda el monitoreo y la observación de la pictografía a lo largo del año (lo cual puede ser realizado por el personal del INC que se encuentra en Ollantaytambo), así como el levantamiento detallado de la topografía del plano rocoso en el que se ubica –con instrumentos de alta precisión– con el fin de plantear las soluciones físicas para protegerla del intemperismo.

Por otro lado, líquenes no identificados crecen en franjas cortas y anchas sobre todo el plano de la roca y cubren los pigmentos rojo y blanco en dos puntos específicos

de la pictografía: el extremo derecho del tocado semicircular blanco de la cabeza y la parte inferior derecha del trazo blanco que delimita por la parte inferior la sección roja del uncu, así como al interior no pintado de éste.

Finalmente, un poste de –al parecer– una antigua línea de comunicaciones se ubica sobre la "estructura-muro" Inca que cierra este paso y que fue parcialmente destruido para la construcción del la vía férrea y la pista asfaltada. Uno de los tirantes que los sostiene, asimismo, ha sido asegurado a un gran cincel directamente clavado a la fina mampostería de piedra entallada Inca que da hacia la pista (Fotos N° 19, 20, 21). Ambos elementos constituyen un evidente atentado contra la conservación de estos importantes elementos arquitectónicos de la *llacta* Inca de Ollantaytambo y deben ser retirados a la brevedad posible por el INC-Cusco. Este poste tiene las coordenadas UTM (WGS 84) 18L 0797699, 8532584 (GPS Garmin Etrex Vista, error 11 m).

Finalmente, no somos los primeros en señalar la importancia de Inkapintay y la necesidad de darle la atención debida. En el 2001 Jorge A. Flores Ochoa escribió: "Merece atención, si fuera posible tratamiento cuidadoso y adecuado para conservarla porque Tampu es el único sitio del país que tiene el privilegio de contar con el retrato mural de un Inca histórico." (Flores Ochoa 2001: 4).

g) Inventario detallado de los materiales arqueológicos.

El proyecto solamente fue de registro. No se realizaron excavaciones ni recolección de materiales.

h) Bibliografía de la investigación.

COSIO, José Gabriel
1922 "Estudios Arqueológicos: Salapuncu - Ccorihuayrachina y Torontoy, restos históricos". En: Revista Universitaria. Universidad Nacional San Antonio Abad, Año XI, Junio, Nº 37, Cusco.

CONSENS, Mario
2002 "¿Es necesario documentar?, ¿Por qué?, ¿Para quién?". Documentación y registro de arte rupestre. En: Documentación y registro del Arte Rupestre. Contribuciones al estudio del arte rupestre sudamericano Nº 6. SIARB. Freddy Taboada Téllez y Matthias Strecker, Editores. La Paz.

CUMMINS, Thomas
2004 Brindis con el inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros. Serie Coediciones: Fondo Editorial UNSM, Embajada de Los Estados Unidos de América y Universidad Mayor de San Marcos, Lima.

FALCÓN Huayta, Victor
2008a "El Dragón Europeo en el Imaginario Andino de la Colonia". Ponencia presentada al VII Congreso Internacional de Etnohistoria, América Comparada (4 al 7 de agosto de 2008). Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

2008b "Inkapintay: Arte Rupestre de resistencia inca a la Conquista Española del Tahuantinsuyu". Ponencia presentada al III Taller Internacional de Arte Rupestre (17 al 20 de noviembre de 2008). La Habana.

FERNÁNDEZ BACA Cosio, Genaro
1989 Motivos de ornamentación de la cerámica inca Cusco. Tomo II. 235 p., Lima.

FLORES Ochoa, Jorge A.
2001 **"**El retrato de Manco Inca". En: Tampu. Año/Year 1, Nº 2, pp. 3-4, Ollantaytambo-Cusco.

GONZÁLEZ Paola y Tamara BRAY
2008 "Introducción: Lenguajes visuales de los incas". Lenguajes visuales de los incas, pp. ii-xii. Publishers of British Archaological Reports, BAR 1848, Oxford.

GRUZINSKI, Serge
1994 La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)". Fondo de Cultura Económica. 5ta reimpresión (2006) de la 1ra edición en español (1994). México.
1995 La Colonización de lo Imaginario. Sociedades Indígenas y Occidentalización en el México español, Siglos XVI-XVIII. Fondo de Cultura Económica. 2da reimpresión de la 1ra edición en español. México.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe
1993 [1615] Nueva Corónica y Buen Gobierno. FCE.

GUFFROY, Jean
1999 El arte rupestre del antiguo Perú. IFEA, IRD, Lima.

HOSTNIG, Rainer
2008 "Pinturas rupestres de posible afiliación Inca en el departamento del Cusco". En: http://rupestreweb.info.com/pinturarupestreinca.html
2003 Arte Rupestre del Perú. Inventario Nacional. Concytec. Lima.

INC-Cusco
2008 Plan Maestro del Valle Sagrado de los Inkas. En: http://www.inc-cusco.gob.pe/vallesagrado/Valle_Sagrado_Diagnostico.html

KOLBER, Jane
2002 "Diversos métodos de documentación y registro de arte rupestre: las adaptaciones a las necesidades y limitaciones de los sitios y documentalistas e investigadores". En: Documentación y registro del Arte Rupestre. Contribuciones al estudio del arte rupestre sudamericano.

Nº 6, pp. 31-42. Freddy Tabeada Tellez y Matthias Strecker, editores. SIARB, La Paz.
2000 Rock Art. Recording Guide. Bisbee, Arizona.

NILES, Susan A. and Robert N. BATSON
1997 "Sculpting the Yucay Valley: Power and Style in Late Inka Architecture". Variations in the expression of Inka Power. A symposium at Dumbarton Oaks 18 and 19 october, 1997. Ricard L. Burger, Craig Morris and Ramiro Matos, edited. Washington D.C.

PULGAR VIDAL, Javier
1967 Geografía del Perú: Las ocho regiones naturales. Editorial Ausonia. Lima.

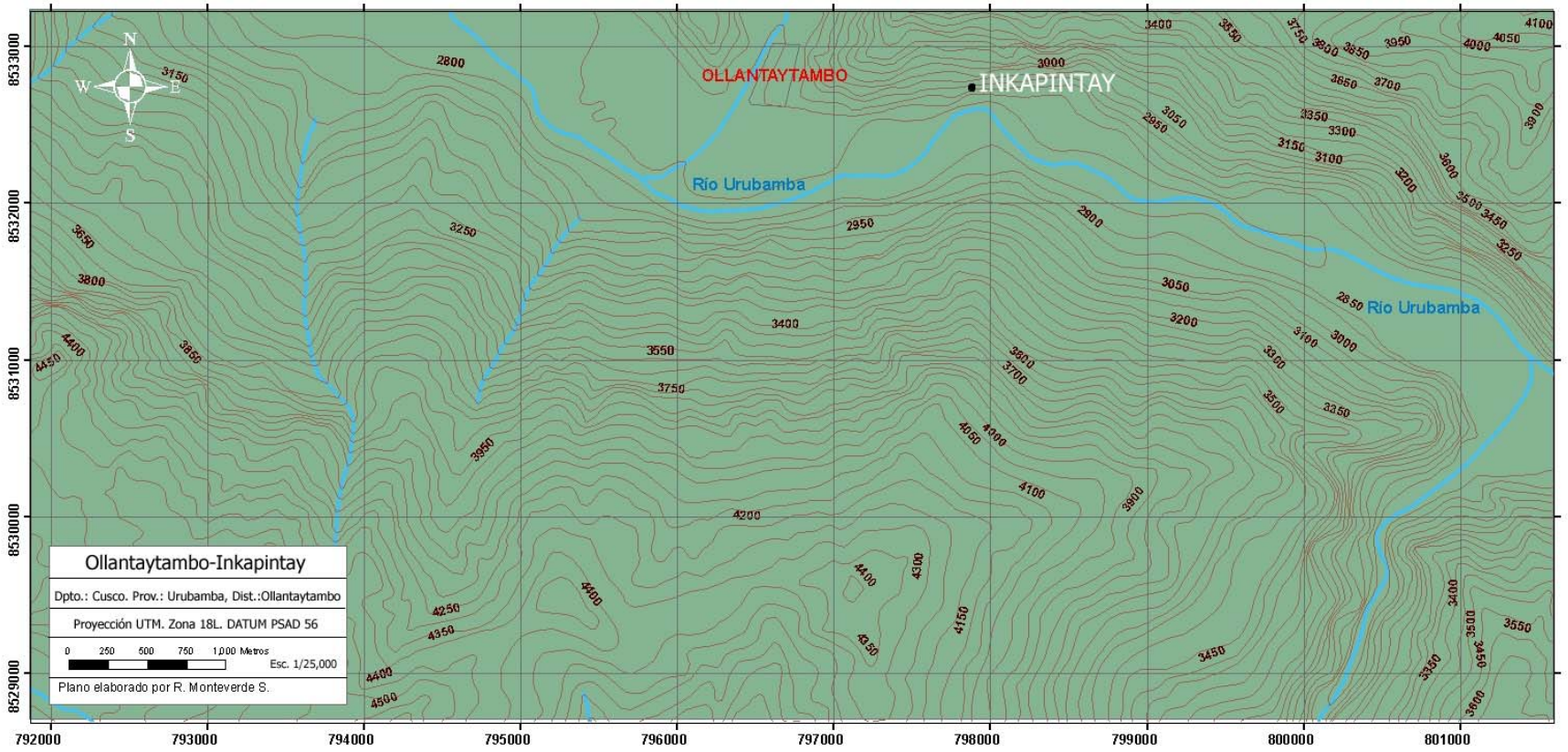
PROTZEN, Jean-Pierre
2005 Arquitectura y Construcción Incas en Ollantaytambo. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial 2005. Lima.

SEPÚLVEDA, R., Marcela A.
2004 "Esquemas visuales y emplazamiento de las representaciones rupestres de camélidos del Loa Superior en tiempos incaicos. Una nueva estrategia de incorporación de este territorio al Tawantinsuyo?". En: Chungara, Vol. 36, Nº 2, pp. 439-451.

TRONCOSO, Andrés
2004 **"**El arte de la dominación: arte rupestre y paisaje durante el período incaico en la cuenca superior del río Aconcagua". En: Chungara. Vol. 36, N° 2, pp. 453-461.

VALENZUELA, Daniela et al.
2004 "Arte rupestre e integración estatal. Valles de Arica, norte de Chile". En: XVII Reunión Anual de Etnología, T. 1: 33-40. MUSEF, La Paz.

i) Plano de ubicación con coordenadas UTM y Datum empleado (Lámina 1).


OLLANTAYTAMBO
INKAPINTAY
Río Urubamba
Río Urubamba
N
S
E
W
Ollantaytambo-Inkapintay
Dpto.: Cusco. Prov.: Urubamba, Dist.:Ollantaytambo
Proyección UTM. Zona 18L. DATUM PSAD 56
0 250 500 750 1,000 Metros
Esc. 1/25,000
Plano elaborado por R. Monteverde S.
8533000
8532000
8531000
8530000
8529000
792000
793000
794000
795000
796000
797000
798000
799000
800000
801000

j) Láminas y fotografías representativas del proyecto.

Lámina 2. Vista de planta del valle de Yucay a la altura de Inkapintay.

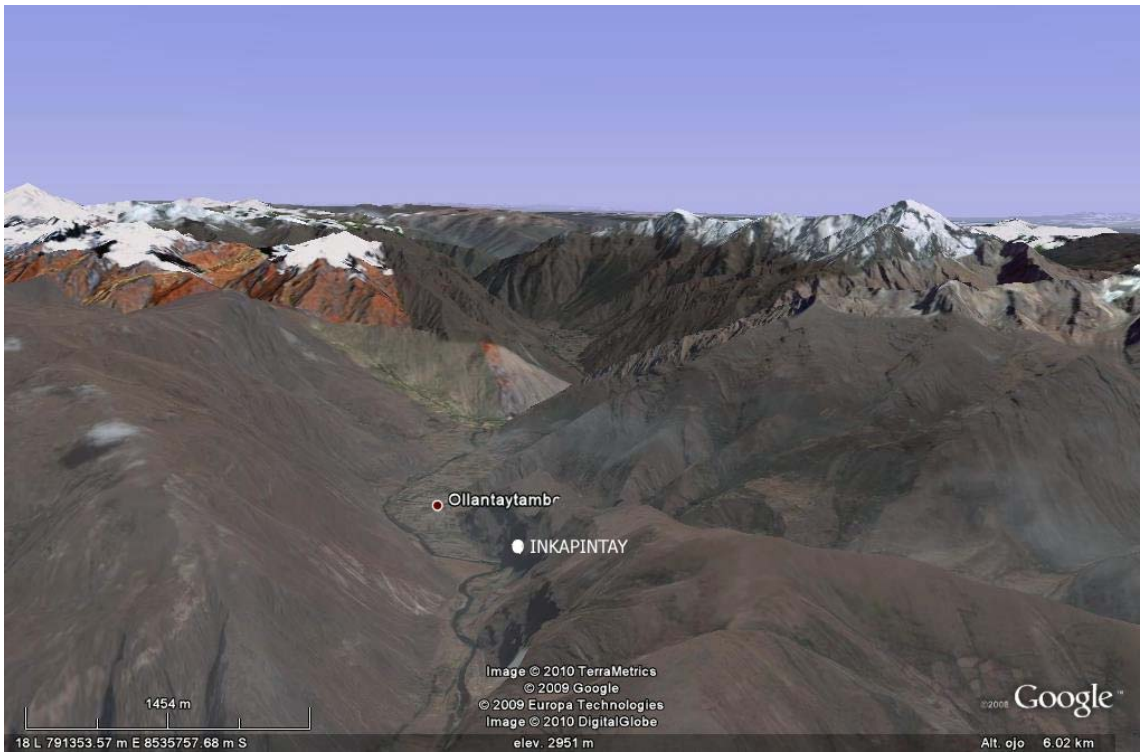


Lámina 3. Vista oblicua del valle de Yucay (E-W) de la zona Inkapintay-Ollantaytambo. Nótese el fuerte meandro del río Urubamba o Vilcanota.

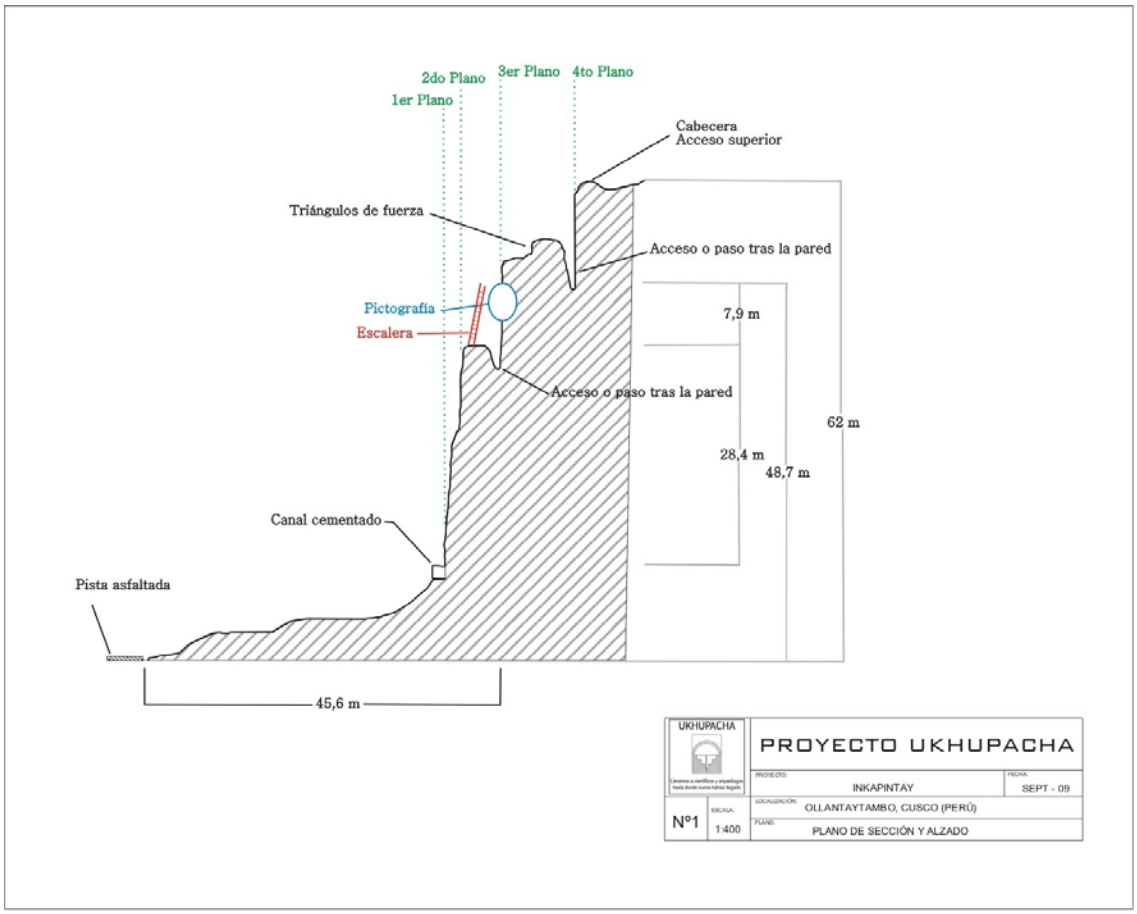
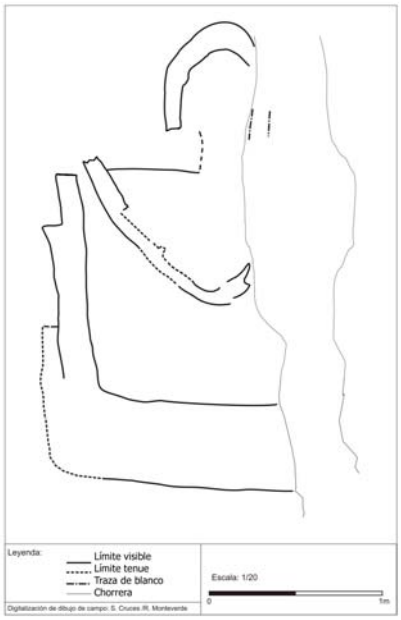


Lámina 4. Corte del farallón de Inkapintay (Alberto Lozano).



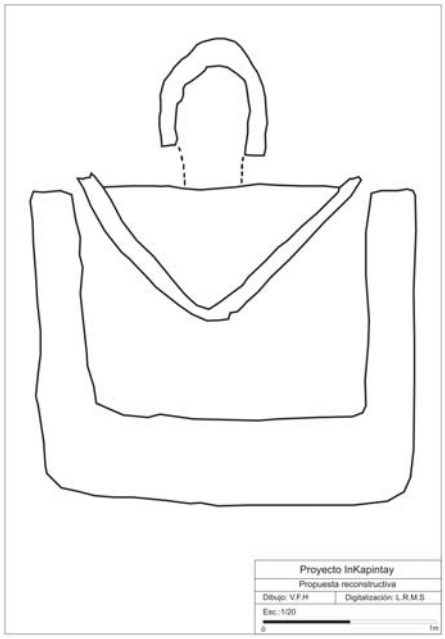


Lámina 5. Dibujo de pictografía (MSU-VF) Lámina 6. Propuesta reconstructiva.

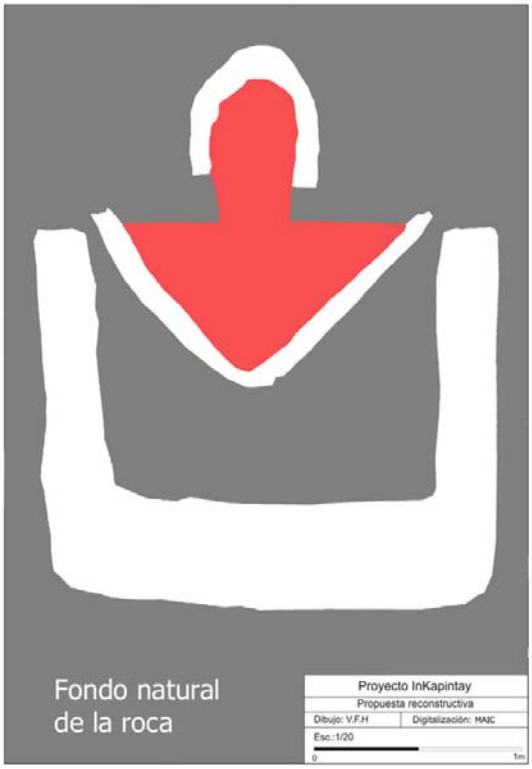


Lámina 7. propuesta reconstructiva en color (VF-MAIC).

FOTOS

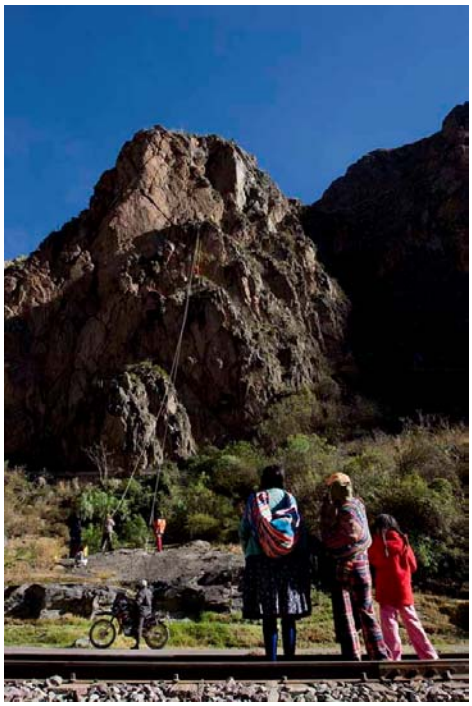


Foto N° 1. Farallón de Inkapintay (Foto: V. Zapater).

Foto N° 2. Prospección en la cabecera de Inkapintay. Abajo el valle de Yucay y el río Urubamba o Vilcanota (Foto: V.F.H.).

Foto N° 3. Prospección desde el canal.

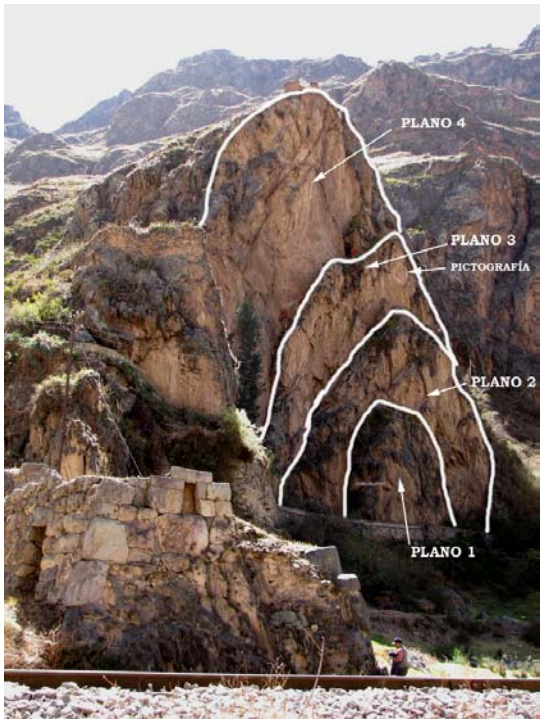


Foto N° 4. Planos del farallón de Inkapintay y ubicación de la pictografía. Al costado inferior izquierdo la "estructura-muro" inca que cerraba el paso a Ollantaytambo. Al pie, las vías del tren a Machupicchu.

Foto N° 5. Martillo perforador HILTI TE-6 A

Foto 6. Argollas del "triángulo de fuerza" cerca de la pista.

Foto 7. Instalación de “triángulo de fuerza” en la parte superior de Inkapintay (Foto: V. Z.)

Foto 8. Tornillo autoroscante para fijar argollas (Foto: V.F.H.)

Foto 9. Envío de plataforma de trabajo (Foto: V.Z.)

Foto 10. Escala IFRAO sobre pictografía.

Foto 11. recojo de muestra de pigmento blanco.

Foto 12. Análisis de pigmento por DRX en el lab de la UNMSM.

Foto 13. Estructura-muralla de Inkapintay cortada (Foto: V.F.)

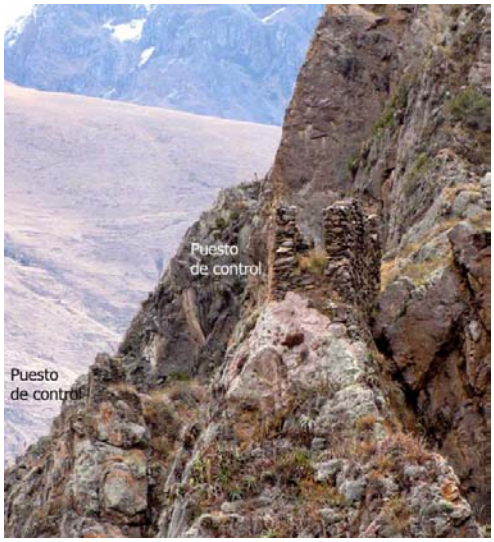


Foto 14. “Puestos de control” dispuestos en los farallones del Pinkuylluna, entre Inkapintay y T’inyupunku.

.

Foto 15. Uno de los cantos rodados encontrados en el farallón de Inkapintay.

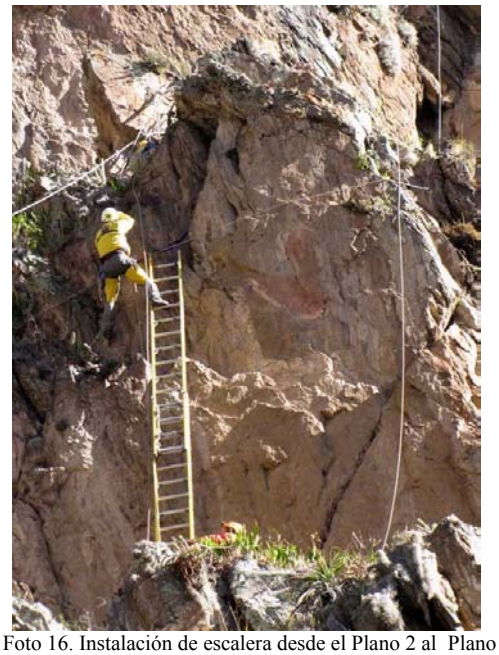


Foto 16. Instalación de escalera desde el Plano 2 al Plano 3.

Foto 17. Instalaciones terminadas, listas para el registro.

Foto 18. Trabajo sobre la pictografía (Foto: V.Z.)

Foto 19. Estructura-Muro de Inkapintay.
Detalle de elementos extraños al muro arqueológico.
Sugerimos el retiro de estos elementos modernos.

Foto 20. Poste sobre Estrutura-muro Inca de Inkapintay.

Foto 21. Detalle de estaca metálica incrustada en muro de fina mampostería Inca y cerca de una hornacina de la "estructura-muro" de Inkapintay.

EQUIPO DE TRABAJO: PROYECTO INKAPINTAY

ACTA DE SUPERVISION

INC-DIC-SD/CUSCO-2009

FECHA DE INICIO DE SUPERVISION: 29 DE OCTUBRE DEL 2009 HORA 08.30.

NOMBRE DEL PROYECTO: PROYECTO DE INVESTIGACIÓN ARQUEOLÓGICA INCAPIRHUAY: Arte rupestre de resistencia inca a la conquista española del Tawantinsuyo

RESOLUSION DIRECTORAL NACIONAL Y/O ACUERDO QUE AUTORIZA Nº 894/INC.
LIMA 22 DE JUNIO DEL 2009.

DIRECTOR DE P.E.A.: DIA. Lic VICTOR FALCÓN HUAYTA R.N.A. Nº DF-0181

DISTRITO: QUIMBIRI PROVINCIA: URUBAMBA REGION: CUSCO

AREA EVALUADA: —

SUPERVISOR INC: Lic Arqlgo DOMINGO FARFAN ACUÑA R.N.A. Nº CF-0771

CONCLUSIONES:
Se verifico in-situ la pintura rupestre; el cual se encuentra ubicado en lo alto de un cerro - formación rocosa; dicha supervisión sera ampliado en un informe de Supervisión

RECOMENDACIONES: —

OBSERVACIONES:

HORA DE CULMINACION DE SUPERVISION: 12.30 m.

SUPERVISOR DEL INC-C

DIRECTOR DEL P.E.A.