Jean GUFFROY

EL ARTE RUPESTRE DEL ANTIGUO PERÚ

IFEA

IRD
Institut de recherche
pour le développement

Jean Guffroy

El arte rupestre del Antiguo Perú

Prefacio de
Duccio Bonavia

1999

Carátula: Petroglifo antropo-zoomorfo del sitio de Checta (valle del Chillón)

© Jean Guffroy, 1999
ISBN: 2-7099-1429-8

IFEA Instituto Francés de Estudios Andinos
Contralmirante Montero 141
Casilla 18-1217
Lima 18 - Perú
Teléfono: [51 1] 447 60 70 - Fax: 445 76 50
E-Mail: postmast@ifea.org.pe

IRD Institut de recherche pour le développement
Laboratoire ERMES, Technoparc, 5
rue du Carbone, 45072 Orléans Cedex.

Este libro corresponde al **Tomo 112** de la serie "**Travaux de l'Institut Français d'Études Andines**" (ISSN 0768-424X)

ÍNDICE

PREFACIO por Duccio Bonavia 5

CAPÍTULO I: PRESENTACIÓN GENERAL 15

- Introducción 15
- Panorama sucinto del arte rupestre en América del Sur 16
- El arte rupestre en el territorio peruano 19

CAPÍTULO II: LAS PINTURAS RUPESTRES DE LA TRADICIÓN ANDINA 23

- La Cueva de Toquepala 26
- Otros sitios de probable tradición andina 43

CAPÍTULO III: LOS ESTILOS NATURALISTA Y SEMINATURALISTA DEL CENTRO 47

- El estilo naturalista de los Andes Centrales 47
- El estilo seminaturalista 51

CAPÍTULO IV: EL ARTE RUPESTRE PINTADO DURANTE LOS ÚLTIMOS PERIODOS PREHISPÁNICOS 55

- Las pinturas de estilos Cupinisque y Recuay 55
- El estilo esquematizado y geométrico 59

CAPÍTULO V: DISTRIBUCIONES ESPACIALES Y TEMPORALES DE LAS PIEDRAS GRABADAS 65

- Las ubicaciones geográficas 65
- Fechados y culturas asociadas 71

CAPÍTULO VI: ORGANIZACIÓN Y DISTRIBUCIÓN DE LAS PIEDRAS Y FIGURAS GRABADAS 81

- Los tipos de agrupación 81
- Distribución de las piedras y figuras grabadas en los sitios mayores 83
- Las estructuras asociadas 88
- Características de las rocas, caras y figuras grabadas 92

CAPÍTULO VII: ANÁLISIS DE LAS REPRESENTACIONES GRABADAS 97

- Las figuras antropomorfas 98
- Felinos, aves rapaces, serpientes 107
- Otros animales 115
- Las figuras geométricas y los signos 118
- Las piedras de tacitas 123

CAPÍTULO VIII: SÍNTESIS 133

Agradecimientos:

Para mis profesores A. Laming Emperaire (†) y A. Leroi-Gourhan (†), quienes me incitaron a dedicar mi joven entusiasmo al estudio de estos testimonios enigmáticos de la creatividad humana.

Para D. Lavallée y D. Bonavia, por su constante ayuda durante la preparación y redacción de esta obra, y sus avisados comentarios.

Para la Sra C. Livia Aranguren, por su acogida y su incansable desempeño en la preservación de los petroglifos de Checta.

Para C. Chauvet y L. Guérin (laboratorio ORSTOM-ERMES) quienes me ayudaron en la presentación final de los documentos gráficos.

PREFACIO

Si bien los orígenes del interés por el estudio del arte prehistórico son muy antiguos, ellos pasaron casi desapercibidos, incluso tratándose de casos verdaderamente extraordinarios como fue el de Altamira (1879). Pero como bien lo dijeron Breuil y Lantier (1959: 222), "la batalla" alrededor de las grutas decoradas comenzó en realidad recién en 1895 cuando E. Rivière publicó el trabajo sobre La Mouthe (Eyzies, Dordogne).

Quizá uno de los primeros esfuerzos de sistematizar los conocimientos de la época fue el del Padre Breuil con su libro *Quatre cents siècles d'art pariétal* (1952). Pero no cabe la menor duda de que el encauzamiento científico de los mismos se lo debemos al trabajo seminal de Annette Laming-Emperaire *La signification de l'art rupestre paléolithique* (1962). Ella fue la que rompió con los mitos que ataban a este tipo de estudios. Es interesante comprobar que cuando poco después Leroi-Gourhan escribió su libro fundamental *La Préhistoire de l'Art Occidental* (1965), al plantearse la pregunta de "¿cuáles son las regiones donde se encuentra un arte que se pueda relacionar con certeza a los tiempos paleolíticos?" y después de haber hecho una revisión de la información que sobre el mundo se disponía en dicha fecha, concluyó que "América no nos ha entregado nada hasta ahora..." (Leroi-Gourhan, 1965: 26). La contestación es una verdad a medias, pero refleja el estado de la situación en esos años. Es decir, el poco conocimiento que se tenía en ese entonces fuera de América de la bibliografía sobre la arqueología sudamericana, pues en la década de los años 50 y antes ya se habían publicado trabajos específicos sobre el tema y en 1957 Meghin había dado a conocer su importante estudio sobre los "Estilos del arte rupestre de Patagonia". Pero también es cierto que se trataba de los primeros intentos dentro de una realidad geográfica inmensa y que desde esta perspectiva permanecía casi desconocida.

Sin embargo hay otro hecho que debe ser resaltado, y es que en los estudios que se emprendieron sobre el arte prehistórico en esos años a nivel mundial, hubo una fuerte influencia egocéntrica europea y, básicamente, las interpretaciones que se dieron al arte parietal francés sirvieron de modelo para los estudios que se fueron haciendo en otras partes del mundo. Ya Macinthosh

(1977) había llamado la atención sobre esto y recientemente Bednarick (1992: 21) es catégorico en afirmar que "... no se debe considerar al arte paleolítico de Europa occidental como la fuente original de información sobre las primeras evoluciones del arte, pues ello ha provocado por mucho tiempo un acercamiento totalmente equivocado de estos desarrollos fundamentales".

Hoy sabemos que el arte de los tiempos pleistocénicos existe prácticamente en todos los continentes con la excepción del Antártico (Bednarik, 1992: 20), y sus manifestaciones en América las encontramos prácticamente a lo largo de toda su extensión. Sin embargo, los estudios de este arte en el Nuevo Mundo no han recibido la debida atención de los especialistas como en otras partes. Vemos así que en los Estados Unidos de América las investigaciones sistemáticas y objeto de tesis universitarias, se inician tímidamente recién en 1979 (Whitley, 1997: 22). Para la parte septentrional de Sudamérica hay investigaciones preliminares en la década de los años 50 para lo que entonces era la Guyana Británica y en la década de los años 60 para la zona venezolana y colombiana (Bosch-Gimpera, 1964: 34). Y es sólo a principios de la década de los años 80 que se hace una tipología para la parte septentrional de Sudamérica y las Antillas (Williams, 1985). En el Brasil, donde el arte rupestre tiene sin duda una gran importancia, se inicia un estudio sistemático recién en la década de los años 70, llegándose a establecer hasta ocho tradiciones diferentes (Prous, 1994a). Hoy se cuenta con una síntesis de este desarrollo artístico (Prous, 1994b) que, si bien no es definitivo, no puede serlo, es la base para seguir trabajando en el tema.

Una excepción en este contexto es sin duda la parte meridional de Argentina, pues el arte de la zona patagónica ha sido objeto de interés de parte de Oswaldo Menghin desde 1949, quien ha publicado dos trabajos importantes sobre las pinturas rupestres de esta región (Menghin, 1952; 1957), estableciendo una secuencia de siete estilos que se extiende desde el Toldense (Estilo I) hasta los tiempos Tehuelche (Estilo VII). Esto luego ha sido reestructurado en tres grandes estilos por Schobinger y Gradin (1985: 24-49): un estilo de los cazadores antiguos de Patagonia Central y Meridional, otro de grabados de los cazadores de Patagonia y un tercero, geométrico, siempre de cazadores recientes de Nor-Patagonia. A pesar de este esfuerzo de sistematización, en el balance hecho recientemente por Franchomme (1992: 26), se llega a la conclusión que "El arte rupestre de la Patagonia queda tan mal conocido como la geografía de sus inmensas estepas".

Pero hasta la fecha, hasta donde van mis conocimientos, el primero que ha intentado hacer una síntesis del arte rupestre americano, es Bosch-Gimpera (1964), y es sin duda un trabajo precursor sobre todo si se toma en cuenta la época en la que se hizo. Hoy se necesitaría una síntesis parecida, para tener una visión más clara de la situación, pues las visiones locales tienden a producir distorsiones. Como bien lo ha señalado Clottes, los arqueólogos no han sopesado bien el hecho de que "El arte rupestre americano constituye uno de los más grandes conjuntos de arte prehistórico y tribal del mundo. Él podría darnos informaciones sobre los ritos, mitos y modos de pensar de las sociedades complejas que permitirían hacer paralelismos con aquellos provenientes de otras partes del mundo" (Clottes, 1994: 24).

El Área Andina Central no es una excepción dentro de este cuadro general que he intentado trazar en una forma muy escueta. Es suficiente revisar la bibliografía que nos presenta el autor de este libro, para darse cuenta de que si bien hay trabajos sobre el tema que se remontan a la década de los años 20, sin tomar en cuenta, por razones obvias, a los viajeros del siglo XIX que nos han dejado sólo dibujos o, en el mejor de los casos, descripciones someras, no llegan a la treintena los autores que se han ocupado de la materia. Sobre este aspecto es necesario hacer algunas aclaraciones. En primer lugar, que gran parte de este territorio no ha sido estudiado y que no es atrevido el pensar que cuando esto se haga, si es que se logra hacer, el cuadro de los desarrollos del arte rupestre del antiguo Perú necesariamente cambiará. Hay zonas importantes que no han sido estudiadas, como es el caso del Callejón de Huaylas donde sabemos, por los trabajos que hiciera Gary Vescelius y que permanecen inéditos, que hay importantes testimonios de pinturas rupestres. Por ejemplo en la cuenca del río Marcará, en los sitios de Llama Corral y Piriana Machay, y que aparentemente tienen relación con la zona de Lauricocha (*lege* Bonavia, 1991: 93) y el abrigo de Pintaipunta descubierto hace pocos años (Anónimo, 1990), o en la zona de Junín donde algo, muy poco, se ha publicado (*e.g.* Rick, 1983: 184-185) pero donde sabemos que hay una importante cantidad de pinturas rupestres (Ramiro Matos, comunicación personal). Hay, además, buena información perdida en la bibliografía, con menciones puntuales a pinturas, pero sobre todo a petroglifos y que habría que recopilar y juntar. Aunque, hay que admitirlo, se trata de un trabajo largo y difícil.

Pero hay un segundo aspecto que considero más grave aún y es que prácticamente todos los trabajos que se han hecho sobre la materia son

descriptivos. El único que ha intentado sistematizar la información, pero sólo a escala local, ha sido Cardich (1964: 133-147) que, inspirándose sin duda en los escritos de Menghin (1952; 1957), ha establecido una secuencia de seis estilos de arte para la zona de Lauricocha. Un esfuerzo loable que no ha sido seguido ni por el mismo Cardich ni por otros arqueólogos. Pero en ningún caso se hizo un intento original de interpretación. Incluso el trabajo de Muelle (1969; 1972) sobre las pinturas de Toquepala que, a pesar de su cortedad, es hasta la aparición de este libro, una de las tentativas más completas y más serias de analizar el fenómeno artístico temprano del Perú, no sólo no logra escaparse de las influencias interpretativas generalizadas y relacionadas con los ritos propiciatorios o de la magia por analogía (Muelle, 1969: 195), sino que demuestra además uno de los males más comunes de la Arqueología Peruana. Es decir, la falta de interpretaciones originales y el desconocimiento de la literatura que sobre el tema se ha publicado en otras partes del mundo.¡Muelle incluso baraja la semejanaza de Toquepala con Lascaux y con el arte levantino español! (Muelle,1969: 195; 1972: 33). Y si bien en este autor se nota un tímido intento de salirse de esta atadura, no lo logra. Es lo que ha tratado de explicar lúcidamente Laming-Emperaire en la introducción de su estudio (1962: 5-13) y efectivamente, leyendo a Muelle, se tiene la impresión de "... que todo nuevo intento de interpretación de tales obras va rodeado *a priori* de cierto recelo, de cierto descrédito..." (Laming-Emperaire, *loco citato*). Además, lo que se desprende del trabajo de Muelle, es que a pesar de que se trata de uno de los hallazgos más importantes e impresionantes del arte rupestre que se haya hecho en el Perú, no se le ha prestado la debida importancia o no se entendió su verdadero valor. La investigación merecía una pequeña monografía y sólo se le ha dedicado un artículo de diez páginas (Muelle,1969: 194-196), en el que no más de dos se refieren a las pinturas (Muelle, *op.cit.*: 186-196). Y posteriormente un artículo de divulgación (Muelle, 1972) en el que se repiten los conceptos del trabajo anterior.

Hoy vemos con beneplácito la aparición de este libro de Jean Guffroy que trae aires nuevos en el enrarecido ambiente de los estudios del arte rupestre de los Andes Centrales. Un preludio a esta obra lo tuvimos cuando el autor se dedicó al estudio de los petroglifos de Checta (Guffroy, 1979). Dicho estudio marcó época, porque fue la primera vez que un conjunto de petroglifos fue estudiado en forma sistemática, con una metodología científica clara y con resultados importantes. Ahora Guffroy nos presenta, por primera vez también, un intento de síntesis de lo que sabemos hasta ahora sobre el arte rupestre del antiguo Perú. Ha sido una tarea muy difícil y arriesgada. Y el autor ha sido

consciente de ello en todo momento. Los trabajos de síntesis son siempre delicados y más que nadie lo sabemos los que hemos intentado hacerlos de una manera u otra. Y cuando se es precursor, como en el caso de Guffroy, los riesgos de equivocarse son grandes y se abren inmediatamente las posibilidades de las críticas. Pero a Guffroy le queda la seguridad y la satisfacción de haber sido el primero y la conciencia que ninguna crítica se podría hacer si no existiera su obra pionera.

En este libro vemos por primera vez un análisis crítico frío y objetivo de los trabajos hechos anteriormente. Y el mejor ejemplo es el de los yacimientos de Toquepala, tan importantes para el tema en cuestión. Ellos han sido revisados por Guffroy después de casi treinta años de su publicación. Y recién ahora, a diferencia de la interpretación de Muelle que no dice nada sobre la cronología y que a pesar de que menciona que "... las escenas principales son las más antiguas...", en el texto deja suponer que en ella hay una unidad (Muelle, 1969: 196), vemos que "... las únicas figuras que parecen claramente asociadas al arte de los cazadores del Holoceno son las pintadas en rojo marciano. Mientras las imágenes pintadas en negro y verde podrían haber sido realizadas también durante el período prehispánico, es más probable que los otros agregados (en blanco, amarillo, rojo claro) sean modernos" (Guffroy, en este libro: 40).

Guffroy define una "Tradición andina" de arte, de estilo naturalista que se extiende a los departamentos de Moquegua, Tacna, Puno y Arequipa. Separa luego dos grandes estilos en el arte rupestre temprano de los Andes Centrales, uno naturalista y el otro seminaturalista. El naturalista del Centro que tiene una posición intermedia entre el arte sureño y las pinturas esquemáticas definidas por Cardich (1964) como seminaturalistas. Y el estilo seminaturalista, aceptando la definición de Cardich (*op. cit.*) que corresponde al postglacial medio, y que se concentra en la zona de Huánuco y tiene una notable presencia en los departamentos de Pasco y Junín. En esto se ha seguido la posición de Cardich (1964), que a su vez, se ha basado —lo he dicho— en los lineamientos de Menghin (1957) con el que, en términos generales, no discrepo, pero pienso que se trata de categorías demasiado amplias y que a lo mejor podrían ser subdivididas.

Considero sumamente interesante la anotación de Guffroy en el sentido de que la tradición del arte rupestre se extiende más allá de los tiempos de los

cazadores de fines del Pleistoceno e inicios del Holoceno. Él señala ejemplos que se relacionan con el Horizonte Temprano, el Período Intermedio Temprano, el Horizonte Medio y hasta más tarde. Yo creo efectivamente que esta tradición ha seguido a lo largo de todos los tiempos prehispánicos, aunque posiblemente con menos frecuencia y con modificaciones. En este sentido la continuidad de la cultura andina, que es clara en otros aspectos, es evidente. E inclusive el hecho de que se haya pintado una imagen sagrada cristiana en uno de los abrigos rocosos de las lomas de Lachay (departamento de Lima), donde hay otras pinturas que son sin duda prehispánicas, me parece muy significativo. Y no se puede soslayar que esta continuidad ha sido observada también por Schobinger y Gradin (1985: 94) en la Argentina.

Este es un tema cuyo estudio deberá ser profundizado. Lo he señalado (Bonavia, 1972) cuando estudié las pinturas del abrigo rocoso de Cuchimachay en la década de los años 60, en la cercanías del famoso monte Pariacaca, importantísimo en el sistema de creencias indígenas de los Andes Centrales. Tan es así que señalé que, a mi criterio, las pinturas eran tardías y estaban vinculadas a los ritos de fertilidad de los camélidos y a las cumbres nevadas. Cuando muchos años después volví a la zona y las analicé con el famoso documento de Avila de fines del siglos XVI en las manos (Avila [¿1598?]1966), y que no es otra cosa sino una recopilación de los mitos de los lugareños de los alrededores de Huarochirí al llevarse a cabo la "extirpación de idolatrías", pude ubicar todos los lugares importantes relacionados con estos ritos en base a sus topónimos. Y, lo que es más importante, creo haber identificado dentro de este contexto al abrigo de Cuchimachay, que está descrito como un santuario en el que moraba el dios Pariacaca. Pues el documento dice que "... él [el huaca] vive... en un precipicio de rocas..." y cuando entraron sus otros hermanos dijo: "Aquí he de habitar, que aquí vengan a rendirnos culto" (Avila, 1966, cap. 17: 101), (*Lege* Bonavia *et al.*, 1984, especialmente: 11-13).

Si bien es cierto que ello no nos permite fechar las pinturas mismas, por lo menos el abrigo cumplió sus funciones hasta los tiempos mismos de la Conquista. Es por eso que discrepo sobre este punto con el autor y con lo que escribieran Lavallée y Lumbreras (1985: 15) atribuyéndoles una gran antigüedad. Admito que no hay una argumentación decisiva, pero todos los datos documentales permiten suponer que las pinturas no son tan antiguas. No se puede olvidar que aún hoy se realizan ciertas ceremonias en lugares donde hay pinturas rupestres.

Es el caso del abrigo denominado Llamayoq-qaqa del cerro Moro wisa de la comunidad de Chawaytiri (distrito de Pisaq, departamento de Cuzco), donde se congregan los peregrinos que se dirigen al Santuario del Señor de Qoylluriti. Las pinturas de dicho abrigo representan fundamentalmente a camélidos, pero hay también unos pocos cánidos y unas siluetas esquemáticas que podrían ser humanas. La visita que hacen los peregrinos al abrigo son para *waturikuy*, es decir para preguntar, adivinar con la ayuda de las pinturas. Es importante saber que el cerro Moro wisa es la deidad de la zona, conocida como *Roal*. Y la morada de este espíritu es el lugar donde se hallan las pinturas. En estas comunidades indígenas el ganado es considerado como un préstamo en respuesta a las correctas y adecuadas relaciones del hombre con la divinidad. Y para poderse comunicar con ella, hay que hacer una ceremonia en la que se entregan hojas de coca. Y uno de los pedidos de estos pastores de la puna al Señor de la Nieve Blanca, es decir a Qoylluriti, es que él permita el aumento de los hatos de llamas y alpacas, ordenando que ello se cumpla al espíritu del cerro Moro wisa, que es el controlador de la fertilidad (Paz Flores, 1988; especialmente: 218-222). Considero que esto es muy significativo y que nos demuestra que las pinturas forman parte de una cosmovisión compleja y cuya vitalidad sigue presente. Esto nos debe llamar la atención. En alguna oportunidad conversando con Gerardo Reichel-Dolmatoff (Comunicación personal, 1979) le pregunté si era verdadera la información que había leído sobre la supervivencia en algunas cuevas del noroeste de la Amazonia, de ciertos ritos relacionados con la caza, me contestó que sí. Y sabemos que en los Estados Unidos de América aún se conserva una sabiduría tradicional sobre el origen y significado de este arte (Whitley, 1997: 21) y en Australia la tradición del arte rupestre en el clan Bagula del pueblo de Jawoyu continúa y hoy se sigue pintando en los abrigos rocosos (Bednarik, 1996: Fig. 2,27).

Una de las tantas observaciones interesantes en este libro es la sugerencia que nos hace el autor que la tradición que él define como "Patagónica" y que corresponde a lo que Menghin (1952; 1957) llamaba el Estilo I, que se relaciona mayormente con las famosas representaciones de las manos ejecutadas en negativo, se haya difundido desde el sur hacia el norte. Siendo más temprana en Patagonia y luego posterior en partes de Bolivia, en el norte de Chile y en el centro y sur del Perú. Sería interesante seguir esta pista, para ver si esto tiene alguna relación con el mismo tipo de representaciones encontradas en América del Norte en los sitios de Finger Print Caves de los condados de Dawson y Borden en Texas y otras encontradas en Arizona que son mencionadas por Bosch-Gimpera (1964: 32) y que parecen ser de fechas relativamente tardías.

Por otro lado, resulta de gran interés esta primera posibilidad de agrupar las pinturas rupestres en zonas de mayor concentración. Aparentemente ellas estarían en los departamentos de Cajamarca, Huánuco, Arequipa y Puno. Aunque es posible que a esta lista haya que añadir en el futuro Pasco, y la zona serrana de Moquegua (donde hay pinturas en Ccoscollo, Huacanane y Cruz Laca [Watanabe, 1990] y en la Cueva Cimarrón [Aldenderfer,1985]) y Tacna (sabemos que en el límite de los departamentos de Moquegua, Tacna y Puno, hay pinturas en las cuevas de Coscori, Tala y Quelcatani [Aldenderfer, 1987]). Mientras que en el caso de los petroglifos ellos parecerían ser más característicos del piedemonte occidental, con una cantidad menor en la vertiente oriental alta de los Andes, siendo relativamente escasos en las serranías.

Me atrevería a decir que el aporte más importante de Guffroy en este libro, es con respecto a los petroglifos. En primer lugar porque logra demostrar, a mi manera de ver en forma clara, que la tradición es muy antigua. Parece por todos los indicios que se inicia en el Período Inicial y prosigue hasta el Horizonte Tardío.

Por otro lado, su estudio de Checta demuestra fehacientemente que los petroglifos no fueron hechos al azar sino que en el área que los comprende hay toda una organización en la distribución. Es una lástima que no exista la posibilidad de controlar este fenómeno en otros conjuntos de petroglifos, pues ninguno de ellos cuenta con una documentación de base que permita la comprobación. Esta es una tarea urgente que queda por hacer.

Guffroy es el primero que ha tratado de asociar los petroglifos con estructuras arquitectónicas, un aspecto fundamental para su interpretación. En este sentido un análisis estadístico sería de gran valor, pues por mi experiencia tengo la impresión de que en la mayoría de los casos los petroglifos no están asociados a ninguna estructura y es de preguntarse cuál es la real función que cumplen cuando la asociación se da. En el caso de los petroglifos aislados, sería quizá de interés estudiar su posición topográfica en la zona. Pues he observado que en varios casos, *e.g.* en Congón y en Carcar en el valle de Huarmey (departamento de Ancash) y en Huaytará (departamento de Huancavelica), hay un petroglifo aislado al inicio de una quebrada que es una ruta importante de acceso a una localidad. ¿Han tenido sólo la función de indicadores u otras funciones que desconocemos, vinculadas con el mundo de las creencias?

Conociendo la idiosincracia andina, me inclino más por la segunda posibilidad. Guffroy ha dejado abierta esta eventualidad y es interesante en este sentido, la observación de Schobinger y Gradin (1985: 94-95) que en Argentina hay petroglifos que pueden ser interpretados como "simbolismos del camino".

Un tema que podrá dejar descontentos a algunos lectores al leer este libro, será sin duda la falta de una explicación concreta que se le pueda dar a este arte o, en otras palabras, cuál fue su función en la cultura. Esta ha sido una de las preocupaciones principales desde que el arte prehistórico se comenzó a conocer en el Viejo Mundo y es posiblemente uno de los temas sobre los que más se ha escrito. Pero también, y hay que decirlo muy claramente, es uno de los temas sobre los que más se ha especulado y sobre los que se ha publicado literatura de muy mala calidad. Insisto sobre lo que mencioné al principio de estas líneas, desde que Laming-Emperaire (1962) llamó la atención sobre esto y demostró los errores que se estaban cometiendo, cualquier hombre de ciencia será muy prudente en emitir juicios. Este es el caso de Guffroy, que en el capítulo final dice muy claramente que "... el problema de su significado está también dificultado por nuestro reducido conocimiento, que resulta tanto del pequeño número de sitios registrados, en relación con el vasto territorio abarcado, como el de la imprecisión de los datos y de la escasa iconografía publicada. En la espera de nuevos datos, quedaremos por lo tanto al nivel de la presentación de las diferentes hipótesis interpretativas, basadas en primer lugar sobre el contenido del arte, los contextos arqueológicos y las comparaciones etnográficas". No podía ser de otra manera, si es que no se quisiera caer en el camino resbaloso de las lucubraciones y de las especulaciones. El autor admite que, en el caso de las pinturas rupestres, el tema central es el de la caza y que en consecuencia no se puede descartar totalmente la posibilidad de que estas cuevas y abrigos hayan sido lugares donde se realizaron ritos relativos a esta actividad o podrían haber servido para ceremonias shamanísticas. Pero al mismo tiempo si leemos cuidadosamente las observaciones de Guffroy, vemos que él señala cierto ordenamiento en la ejecución de las pinturas. Nos preguntamos si en este caso, al igual que en las famosas cuevas francesas, no estaremos en presencia de verdaderos santuarios, tal como lo demostró Leroi-Gourhan (1965). La pregunta no podrá ser contestada hasta que no se haga en el Perú un trabajo como el que se hizo en Francia, es decir un examen topográfico de las pinturas, lugar por lugar, y se pueda llevar a cabo una comparación entre los diferentes contextos. Me parece que no es equivocado recordar lo que escribió Laming-Emperaire, en el sentido de que las escenas que aparecen en las cuevas o abrigos no es una suma indefinida repetida de figuras de animales concebidos en forma aislada,

sino el reflejo de grandes temas religiosos o míticos (Laming-Emperaire, 1962: 289-294). Y si bien podemos aceptar que se trata de ritos relacionados con la caza "... lo ignoramos todo en cuanto a la naturaleza de tales ceremonias y de las creencias a las cuales estaban ligadas" (Laming-Emperaire, *op. cit.*: 136).

En el caso de los petroglifos el asunto es mucho más complejo, pues se trata de un fenómeno más difundido, más amplio y las funciones debieron ser muy diversas. Pero, y sólo para citar un ejemplo, la posible asociación con el cultivo de la coca es una pista muy importante que debería seguirse.

Considera Guffroy que el arte rupestre sudamericano es una creación local independiente. Es un tema para discutirse y que no podrá ser resuelto hasta que no se intente una síntesis como la que hizo Bosh-Gimpera, pero puesta al día. Yo escribí que en realidad el conocimiento de las pinturas rupestres pleistoceno-holocénicas llega del Viejo Mundo con los primeros habitantes americanos, dentro del contexto cultural del Paleolítico Superior que traen consigo estos inmigrantes (Bonavia, 1991: 92-93). Ya mucho antes lo había dicho Bosh-Gimpera (1964). Y sigo creyéndolo. Es lógico que las formas de ejecución y hasta probablemente parte del contenido mismo de su significado ha variado, pues si —como todo lo hace parecer— hay una estrecha vinculación entre el fenómeno artístico y la caza, al variar la fauna, primero entre Asia y América, y luego a medida que se desplazaban los primeros pobladores de norte a sur dentro de América misma, debieron forzosamente producirse cambios. Pero se tiene la impresión, y hay que admitir que es sólo eso, es decir una impresión, de que la esencia no varió. En este sentido considero significativo que el tema central de las pinturas andinas hayan sido los camélidos, pues desde muy temprano (probablemente 6 000 años a.C.), se abandona la caza generalizada y se va hacia una especialización con estos animales.

El libro de Guffroy abre una nueva perspectiva en los estudios del arte rupestre de los Andes Centrales, deja enseñanzas y sugerencias. Estoy seguro de que los estudiosos lo recibirán con beneplácito, pero sería deseable que éste sea sólo el inicio de un estudio sumamente complejo, pero de fundamental importancia, para podernos acercar al entendimiento del mundo sobrenatural de los viejos cazadores-recolectores andinos.

Duccio BONAVIA

CAPÍTULO I

PRESENTACIÓN GENERAL

INTRODUCCIÓN

El término "Arte rupestre" (1) se refiere a representaciones —figurativas o no— realizadas en las paredes de las cuevas y de los abrigos rocosos, así como en piedras y bloques, agrupados o aislados. Pueden dividirse en dos grandes grupos: las figuras pintadas, llamadas a veces pictografías; y las figuras grabadas o petroglifos. También se ha hecho común en el Perú el empleo del término *quilca*, que proviene de la palabra quechua *quillcana* (escribir), sin que la validez de la aplicación de este término a esta clase precisa de actividad esté claramente establecida (2).

Sin embargo, el uso de una única denominación genérica para calificar las dos técnicas nos permite plantear, desde ahora, el interesante problema de la homogeneidad o heterogeneidad de estas manifestaciones. Así, ciertos datos, tales como los referentes a sus ubicaciones preferenciales, parecen diferenciarlos claramente: mientras los petroglifos fueron ejecutados en su gran mayoría sobre rocas al aire libre, la otra técnica está sobre todo presente en el interior de abrigos o cuevas. Y, sólo en muy pocos casos, se ha notado la utilización conjunta de los dos métodos. Sin embargo, estas últimas observaciones podrían muy bien resultar de problemas de conservación, cuyos efectos son imposibles de estimar. Del mismo modo, si bien las manifestaciones más antiguas conocidas en el territorio peruano son pintadas, y la técnica del grabado de aparición probablemente posterior, hubo figuras pintadas hasta épocas recientes y las dos tradiciones son en parte contemporáneas, como lo verificaremos más adelante. Teniendo en cuenta la gran variedad de estilos, ubicaciones temporales y atribuciones culturales —así como el tiempo y las evoluciones sociales transcurridos entre las figuraciones atribuidas a grupos de cazadores recolectores y las relacionadas con las sociedades agrícolas del *Tahuantinsuyo*— es lógico considerar, *a priori*, una importante evolución de las condiciones de elaboración y funciones de estas representaciones artísticas. Dentro de esta perspectiva, la cuestión de la técnica empleada podría tener una importancia secundaria.

De lo antedicho se desprende que los mayores problemas que enfrenta el investigador al estudiar las manifestaciones artísticas rupestres son los de su fechado, contexto cultural y finalidad. A diferencia de los vestigios textiles, cerámicos o arquitectónicos, hallados en ubicaciones estratigráficas que pueden ser analizadas, las figuras rupestres —y particularmente los petroglifos— están desprovistas, en la mayoría de los casos, de todo contexto arqueológico directamente asociado, y no pueden ser relacionadas fácilmente con un período cultural preciso. Por otro lado, y en oposición a los altos y bajos relieves, pinturas murales y esculturas líticas, no pertenecen generalmente a ninguna estructura construida, y su aparente falta de organización les concede un carácter engañosamente primitivo. Por lo tanto, es importante poner en relación sistemática el arte rupestre con las demás manifestaciones artísticas de su época y definir su importancia relativa en el contexto cultural.

PANORAMA SUCINTO DEL ARTE RUPESTRE EN AMÉRICA DEL SUR

Las manifestaciones de arte rupestre están presentes en el mundo entero, vinculadas a tradiciones culturales diversas. Desde las famosas y magníficas representaciones de animales características del paleolítico superior europeo, hasta las figuraciones de los aborígenes australianos actuales, pasando por las cuevas siberianas y los abrigos del Sahara meridional, son pocas las regiones en las que no se encuentra muestra de este arte. Aparece en muchos lugares tanto a la base del desarrollo artístico local como en manifestaciones más tardías.

El arte rupestre sudamericano, que parece ser de creación local independiente (3), no escapa a este esquema. Cubre también un vasto espacio geográfico y se extiende sobre una larga duración de tiempo. Las más antiguas pinturas actualmente conocidas podrían encontrarse en el estado de Piaui, en el noreste de Brasil. Allí, en la cueva de Toca de Boquairao de Pedra Furada, fue descubierto por N. Guidon (1994) un fragmento de pared con dos líneas paralelas pintadas de rojo, que formaba parte de un fogón cuyo nivel superior fue fechado en 17 000 +/- 400 años BP (4). Las pinturas actualmente visibles en el abrigo serían sin embargo de creación más reciente, las más antiguas perteneciendo al Holoceno Temprano.

Este arte de "los cazadores del Holoceno" (Guidon, 1985), que se habría desarrollado entre 10 000 y 3 000 años a.C., se encuentra principalmente en Brasil, en Argentina y en la zona surandina (Chile, Bolivia, Perú), con varios estilos que pueden ser agrupados en dos principales categorías: una figurativa, la otra no figurativa.

El arte figurativo de los cazadores del Holoceno es esencialmente pintado y representa animales —que varían según las regiones (camélidos en los Andes, cérvidos, ñandúes, tatúes, felinos, aves, roedores, en otros sectores)— seres humanos y algunas figuras geométricas. Los colores más usados son varios tonos de rojo, pero también el blanco, el amarillo, el negro y el marrón. La utilización del color verde y azul está limitada a la Argentina y a la zona andina, donde aparece tardíamente y en probable asociación con las tradiciones posteriores de agricultores y pastores (3 000 años a.C. - 1 530 años a.D.).

La más antigua de estas tradiciones figurativas sería la tradición "Noreste" brasileña, que puede ser fechada en 10 000 a.C. Incluye representaciones de escenas de caza, lucha, danza, relaciones sexuales y partos. Más al centro de Brasil, en los estados de Minas Gerais (región de Lagoa Santa), Goias y Mato Grosso (Vilhena Vialou y Vialou, 1994), existe desde el Holoceno temprano la tradición "Planalto", donde predominan las representaciones de animales.

En el sur del continente se desarrolló, desde los años 8 000 ó 7 000 a.C., la tradición "Patagónica", caracterizada por las famosas representaciones de manos negativas (cueva de las manos pintadas del río Pinturas) y de grupos de camélidos perseguidos por seres humanos (Schobinger y Gradin, 1985). Como lo veremos más en detalle posteriormente, escenas similares caracterizan la tradición "Andina" que cubre parte de Bolivia, el norte de Chile, y los Andes del sur y centro del Perú. Las representaciones de manos negativas —que aparecen en reducido número en Bolivia (cueva de Mojocoya) y Chile— son desconocidas en la parte norte de esta zona, lo que podría indicar un desarrollo ligeramente posterior o en parte independiente.

Estas tradiciones figurativas seguirían evolucionando con la aparición de la domesticación y agricultura. Así, desde 3 000 a.C., aparece en el noreste y centro de Brasil la tradición "Agreste", caracterizada por el predominio de grandes figuras humanas, asociadas a representaciones de manos, pies y figuras

sencillas de animales. En el Perú, a la tradición figurativa parece suceder una tradición seminaturalista, bien representada en los Andes centrales. Posteriormente, con el desarrollo cada vez mayor de la técnica del grabado, veremos aparecer en la zona andina representaciones directamente ligadas a las tradiciones culturales conocidas por otras manifestaciones (desde Cupisnique en la región norte, hasta Tiahuanaco en Bolivia y el noroeste argentino). Las figuras de esta época —grabadas o pintadas— representan seres sobrenaturales, seres humanos y animales esquematizados, figuras geométricas o no figurativas. Son a veces similares a las imágenes representadas en otros soportes, tales como textiles, cerámicas o esculturas. Durante esta misma época, el arte rupestre se hace presente hasta la zona norandina (Ecuador, Colombia), donde manifestaciones más tempranas son hasta ahora desconocidas. Petroglifos, y en menor cantidad pinturas, seguirían siendo ejecutadas en toda América del Sur hasta después de la conquista española, como lo atestiguan las representaciones de jinetes y caballos presentes en varias regiones.

Al lado de estas tradiciones figurativas, aunque cada vez más esquematizadas, existen —al parecer desde muy temprano— tradiciones no figurativas con un importante desarrollo todavía poco conocido. Es el caso de la tradición de las "Itacoatiarias" que tendría, en su zona de origen, es decir la cuenca del alto río Guapore (Brasil), una antigüedad de cerca de 10 000 años (N. Guidon, 1985). Esta tradición, caracterizada por representaciones grabadas de signos y figuras geométricas, parece haberse difundido en toda la Amazonía, las Guyanas, el Uruguay, así como parte de Argentina y Chile. Sería la más antigua tradición de petroglifos hasta ahora conocida y su dispersión podría traducir la existencia de vías de comunicación tempranas. Otra tradición no figurativa es la tradición "Geométrica" que se desarrolla desde los 2 000 años a.C. en el estado de Minas Gerais (Brasil), y se hace presente también en el centro del país y hacia la Patagonia septentrional. Se trata aquí de figuras pintadas frecuentemente de rojo, aunque a veces de dos o tres colores.

Esta presentación rápida —y por lo tanto simplificada— del panorama general del arte rupestre sudamericano permite sin embargo vislumbrar la diversidad y la importancia de estas representaciones, todavía poco conocidas, pero capaces de aclarar varios aspectos importantes de la prehistoria local. Con el estudio del arte rupestre existente en el territorio peruano, veremos la complejidad de los problemas que quedan por resolver y el estado todavía incipiente de las investigaciones sobre este tema.

EL ARTE RUPESTRE EN EL TERRITORIO PERUANO

Es actualmente imposible determinar con precisión el número de sitios con arte rupestre presentes en el territorio peruano. Un inventario preliminar realizado hace unos años por el Instituto Nacional de Cultura (Ravines, 1986) ha registrado 97 sitios con pinturas y 137 sitios con petroglifos, presentes en 22 departamentos, o sea en todas la regiones naturales: Costa, Sierra y Selva. Por su parte, A. Núñez Jiménez (1986), en su libro sobre los petroglifos del Perú, presenta 72 sitios con piedras grabadas, cuya mayoría se encuentran en las regiones costeñas. Otros inventarios parciales (J. Pulgar Vidal, 1976; E. Linares Malaga, 1973; T. Ampudia, 1978), que abarcan departamentos o zonas particulares, presentan decenas de sitios a veces concentrados en sectores reducidos. Siendo, por otra parte, difícil determinar el número de sitios desaparecidos o desconocidos, cualquier estimación tendría actualmente poco sustento científico. La repartición de los sitios registrados parece mostrarnos sin embargo la existencia de concentraciones particularmente importantes en cuatro departamentos: los de Cajamarca al norte, Huánuco al centro, Arequipa y Puno al sur. Veremos más adelante que un análisis más detenido, por tradiciones y épocas, confirma la existencia de agrupaciones notables, testimonios en algunos casos de culturas bien definidas en otros aspectos.

El número de figuras por sitio es muy variable. En cuanto a las pinturas, va desde unas escasas representaciones hasta más de quinientas, tal como en el caso del sitio de Sumbay en el departamento de Arequipa (Neyra, 1968) o de los alrededores de Pizacoma en el departamento de Puno (Franco Inojosa, 1957), donde fueron descubiertas una decena de cuevas, todas con manifestaciones de arte rupestre parietal. En el caso de los petroglifos, la importancia es también variada, desde una única piedra, grabada con una sencilla raya, hasta concentraciones de varios centenares de piedras cubiertas de figuraciones, tal como se ve en los sitios de Alto de las Guitarras (Horkheimer, 1944) en el departamento de La Libertad: Checta, en el departamento de Lima (Villar Cordoba, 1935; Guffroy, 1979); o Toro Muerto, en Arequipa (Linares Malaga, 1973).

Diversos fueron los autores que se interesaron en estas manifestaciones y es imposible citarlos todos aquí. Las primeras referencias acerca del arte rupestre datan del siglo XVI con las menciones hechas por P. Cieza de León (1550) y J. de Acosta (1580) acerca de los petroglifos de Viñaque (Ayacucho). A. de la

Calancha (1638) nos propone también una descripción antigua que, refiriéndose a los petroglifos de Calango (departamento de Lima), nos proporciona datos interesantes relativos a las creencias asociadas a este sitio. Este texto será analizado en detalle en el capítulo VI del presente trabajo.

Más numerosas son las referencias de los siglos XVIII y XIX, entre los cuales se destacan las descripciones hechas por científicos y viajeros tales como P. Desjardins, T. Hutchinson, E. Middenforff, A. Raimondi, E. de Rivero, G. Squiers, C. Wiener, entre otros. En el siglo XX, son conocidos los trabajos de H. Disselhoff (1955), H. Horkheimer (1944), W. Krickeberg (1949), G. Kutscher (1963), T. Mejía Xesspe (1985), J. Pulgar Vidal (1962; 1976), J. Rondón Salas (1969), L. Valcarcel (1925, 1926) y P. Villar Cordoba (1935). Entre los más recientes son notables los estudios de D. Bonavia (1968; 1972, en collaboración con R. Ravines) sobre Cuchimachay, A. Bueno (1982, en colaboración con A. Lozano) sobre las pinturas y grabados del río Chinchipe, A. Cardich (1962; 1964) sobre la zona de Lauricocha, E. Linares Málaga (1960; 1973; 1978) sobre Toro Muerto, J. Muelle (1969) sobre Toquepala, M. Neyra (1968) sobre Sumbay, M. Polia (1986-87) sobre Samanga, V. Pimentel (1986) sobre los petroglifos del Jequetepeque, R. Ravines sobre las pinturas de Caru (1967), Diablomachay (1969) y Toquepala (1986, en colaboración con J. Muelle), así como las obras de A. Núñez Jiménez (1986), con su inventario de los petroglifos peruanos, y del autor (1979; 1987) sobre las piedras grabadas de Checta.

Sin embargo, la mayoría de los trabajos citados, valiosos en sí, se limitan a una descripción, más o menos breve, de uno o algunos sitios, sin poder o querer abarcar el problema más general del significado y función de estas representaciones. Desde E. de Rivero y J. J. Tschudi (1854) que interpretaron —aunque erróneamente— los petroglifos como un antiguo sistema prehispánico de escritura, las contribuciones más completas desde este punto de vista nos parecen ser las de A. Cardich (1964), J. Muelle (1969) y R. Ravines (1967; 1969) sobre las pinturas, y de W. Krickeberg (1949), E. Linares Málaga (1966) y A. Núñez Jiménez (1986) sobre los petroglifos. Deben ser destacados también los trabajos pioneros de J. Pulgar Vidal (1962; 1976) y P. Villar Córdova (1935); quedando bien establecido que en el estudio de estas manifestaciones, todas las contribuciones, por reducidas que sean, participan del conocimiento común.

Para acabar esta presentación, queremos sugerir a las nuevas generaciones de estudiantes de arqueología a que dediquen un poco de su tiempo al levantamiento y análisis de los sitios rupestres, en su mayoría amenazados de destrucción, debido a causas naturales y humanas. Un buen ejemplo de estos trabajos, a veces ingratos, es la publicación de V. Pimentel (1986). Recordamos aquí algunas reglas de oro que no debe olvidar ninguna persona interesada. El caso de las pinturas: no tocar con los dedos, no aplicar directamente un calco sobre las paredes, tomar buenas fotografías (con luz natural o artificial) y trabajar después sobre ampliaciones o proyecciones. En cuanto a los petroglifos: no aplicar tiza (esta costumbre demasiado difundida, hasta entre los profesionales, es causa directa de la mutilación de centenares de figuras, entre las más bellas del patrimonio peruano). Si se quiere hacer fotografías: armarse de paciencia y esperar una buena luz. Lo más cómodo y más preciso sigue siendo levantar un calco con una hoja plástica transparente y un plumón. En todo caso: ponerse en contacto con el Instituto Nacional de Cultura y señalar cualquier nuevo descubrimiento.

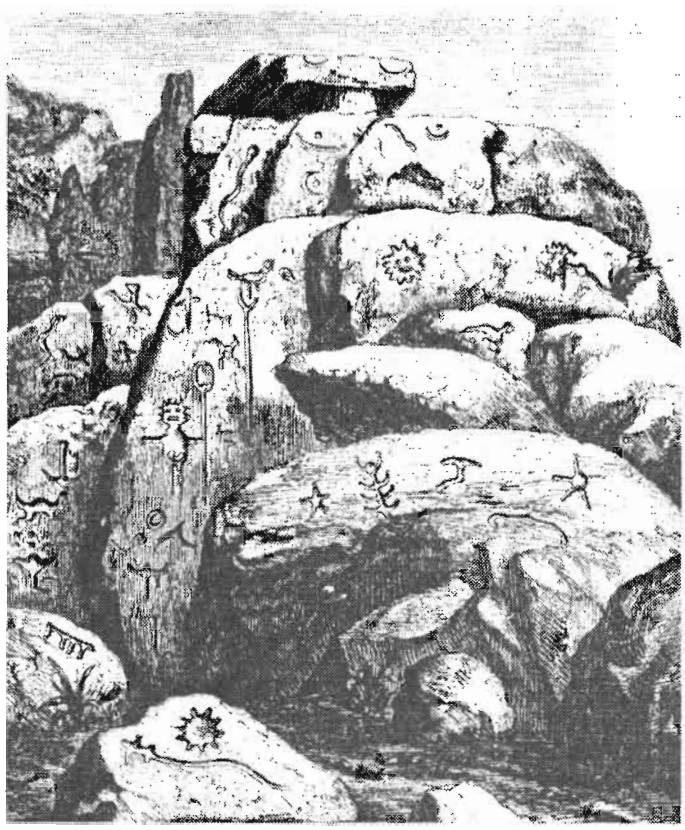


Fig. 1: Los petroglifos de Yonán (departamento de Cajamarca), según Hutchinson (1873)

Notas capítulo I:

1 - El calificativo de "Arte", aunque de uso generalizado, debe ser tomado con cautela al referirse a manifestaciones cuyas finalidades son desconocidas, pero que fueron obviamente muy alejadas a nuestra concepción "artística" moderna.

2 - Según nuestro conocimiento, fue J. Pulgar Vidal (1962) el primero que propuso el uso de esta palabra para calificar diversas manifestaciones artísticas prehispánicas (pictografías, petroglifos, pero también piedras portátiles, losas, maderas, conopas...), consideradas como verdaderos mensajes gráficos. Sin embargo, como lo ha notado A. Núñez Jiménez (1986: 40-41) el significado original de la palabra, tal como lo indican los cronistas, parece mucho más restrictivo, refiriéndose ante todo a un mensaje.

3 - No entraremos aquí en la discusión sobre el origen plural o no del arte rupestre paleolítico. Su posible relación con creencias chamanísticas —presentes en varias regiones del mundo (Clottes y Lewis Williams, 1996)— podría explicar ciertas de las semejanzas que pueden observarse entre figuraciones distantes tanto en el espacio como en el tiempo. Lo que no excluye difusiones de carácter más cultural entre regiones vecinas.

4 - En un trabajo anterior, N. Guidon (1985) asocia este mismo fragmento de pared con una capa arqueológica fechada en 26 000 hasta 22 000 años a.C., y atribuye a las pinturas de la cueva una antigüedad de unos 15 000 años BP. Cual sea su fechado, el significado de este hallazgo aislado queda por aclarar.

CAPÍTULO II

LAS PINTURAS RUPESTRES DE LA TRADICIÓN ANDINA

Como ya lo indicamos, existen pinturas rupestres de estilos y épocas diversos en la mayoría de los departamentos peruanos. Para ordenar este panorama, *a priori* confuso, presentaremos aquí las diferentes manifestaciones tratando siempre de establecer su cronología relativa o absoluta. La agrupación por estilos se basa en varias modalidades que permiten definir rasgos comunes a grandes regiones, formando áreas culturales particulares de extensión y naturaleza variable según los períodos. La escasez de figuraciones pintadas en el ambiente costeño, donde sólo se conocen los sitios de Lachay y Quebrada Palo (departamento de Lima), es un primer hecho notable, común a todos los estilos. Hecho que puede ser, sin embargo, simplemente debido a la rareza de los abrigos y cuevas en este ambiente.

Las más antiguas pinturas conocidas en el territorio peruano, y que gozan de una situación cronológica más o menos establecida, pertenecen a la tradición andina, representada también en los países vecinos de Chile, Bolivia y Argentina. Cuevas con figuraciones características de este estilo naturalista se encuentran en los departamentos de Moquegua, Tacna, Puno y Arequipa. En la mayoría de los casos, se ubican en zonas de acceso difícil, en las partes medias y altas de la cordillera (2 700 m.s.n.m. para Toquepala, 3 800 m.s.n.m. para Pizacoma, 4 213 m.s.n.m. para Chillicua).

Estos datos preliminares ya parecen permitir, siguiendo a los autores anteriores (Muelle, 1969; Ravines, 1967), la definición de un área de dispersión (los altos Andes del sur peruano), así como la relación con actividades (caza o pastoreo) y hasta grupos culturales particulares (tradición lítica de puntas de proyectil foliáceas). Para verificar estas hipótesis y tratar de definir con más precisión el ambiente en el cual fueron realizadas estas figuraciones, tenemos

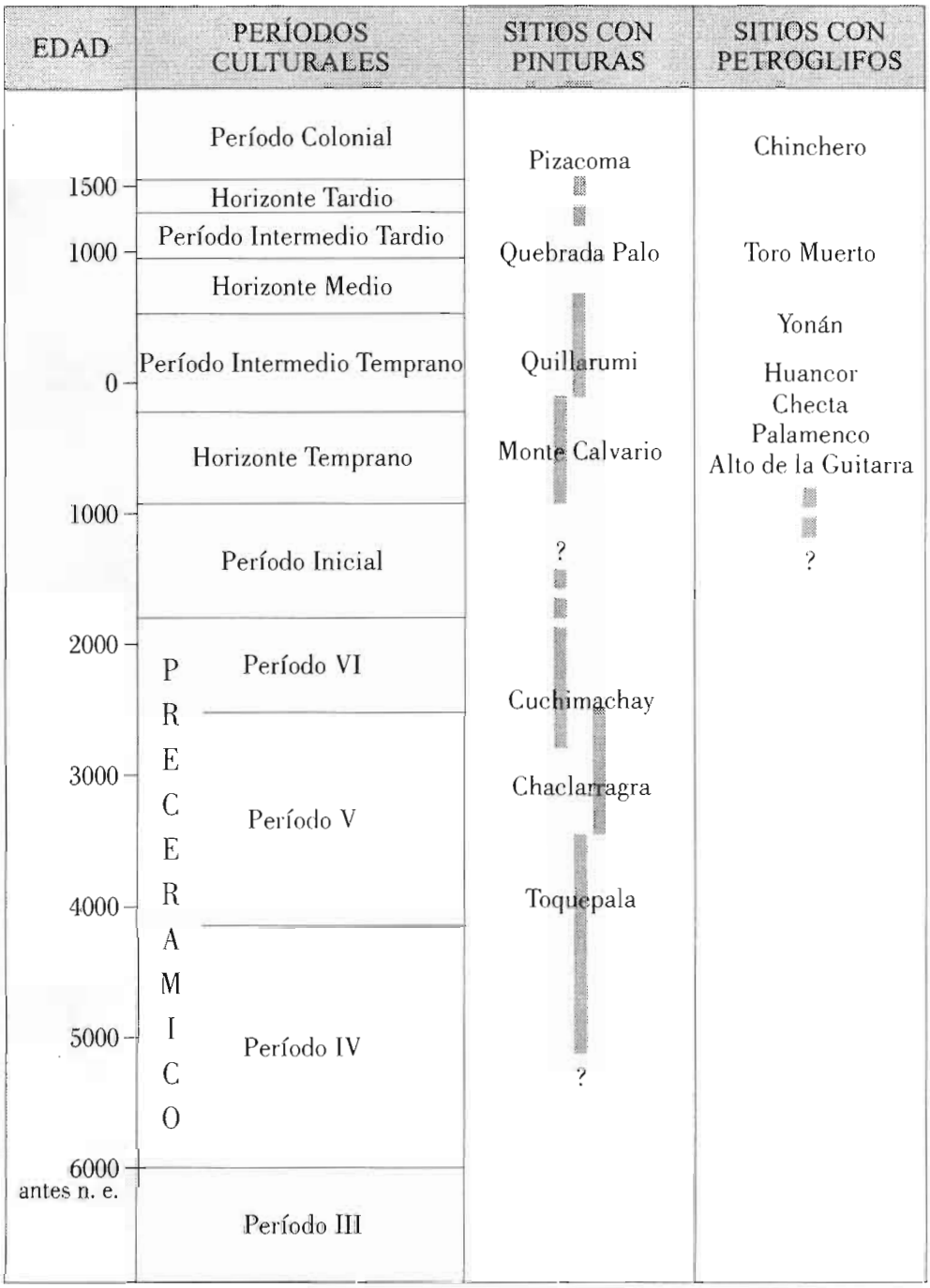


Fig. 2: Cuadro cronológico y ubicación temporal probable de algunos yacimientos con arte rupestre

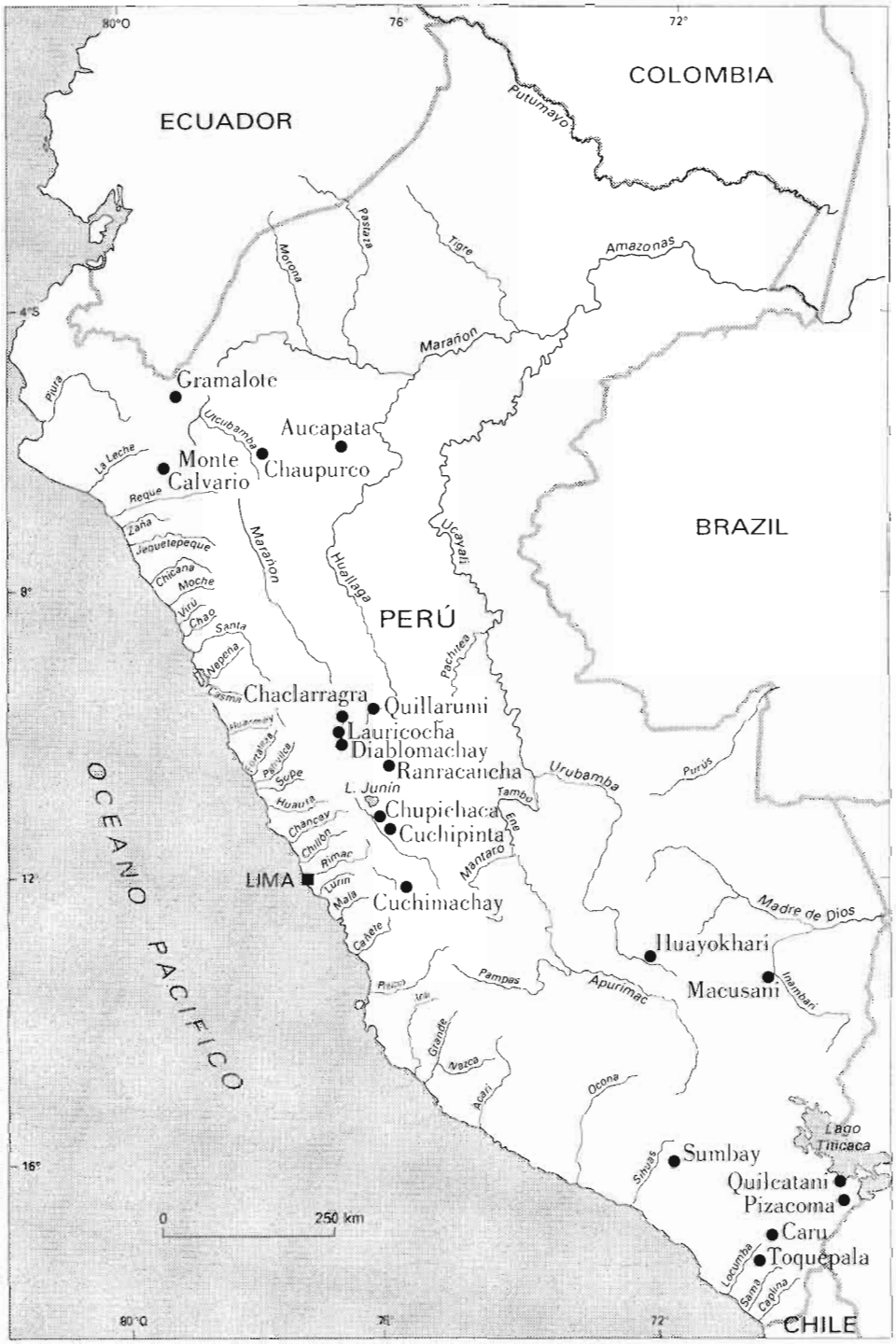


Fig. 3: Ubicación de los sitios con pinturas rupestres citados en el texto

que analizar detenidamente los datos a nuestra disposición. Siendo la más conocida y una de las mejor estudiadas, empezaremos por la cueva de Toquepala, ubicada en el departamento de Tacna, en la cual parte de las figuraciones son perfectos ejemplares de este estilo naturalista.

LA CUEVA DE TOQUEPALA

El yacimiento conocido bajo el nombre de Toquepala se encuentra en la provincia y departamento de Tacna, a una altitud de 2 800 m.s.n.m. Comprende una cueva, conocida también como "la cueva del diablo", y un abrigo rocoso, ubicados en uno de los flancos del Cerro Juancanane Grande, encima de la quebrada La Cimarrona.

Seguiremos aquí la descripción dada por J. Muelle y R. Ravines (1986: 59): "Geográficamente se ubican en las estribaciones cordilleranas de la yunga costera... La boca de la cueva (Ta1 - 1) tiene la forma de un triángulo rectángulo de 7,80 m de base y 2,40 m de alto, está orientada sensiblemente al norte y situada en una parte donde el derrame que la alberga es excepcionalmente acantilado... Sus dimensiones máximas son: 10 m de largo, 5 de ancho y 3 de alto. El piso de la cueva, antes de ser excavado, presentaba una notable elevación hacia el interior... El vestíbulo es corto, casi plano e interrumpido bruscamente... El abrigo (Ta1 - 2) lo constituye una oquedad lenticular alargada que se eleva ligeramente hacia el norte. Está ubicado al costado este de la cueva y en la base del macizo... La altura máxima del alero exterior fue de 4,65 m. La profundidad total de la planta, de 5,30 m. La altura máxima de la boca, de 1,40 m".

Este sitio se encuentra cerca de un importante asiento minero explotado desde 1955 por la "Southern Peru Copper Corporation". Fue descubierto por obreros a fines de la década del 50 y fue un empleado de la misma empresa quien realizó el primer sondeo en la cueva, en 1963. Nuevos estudios y excavaciones fueron efectuados entre 1963 y 1964, bajo la dirección de J. Muelle, tanto en la cueva como en el abrigo.

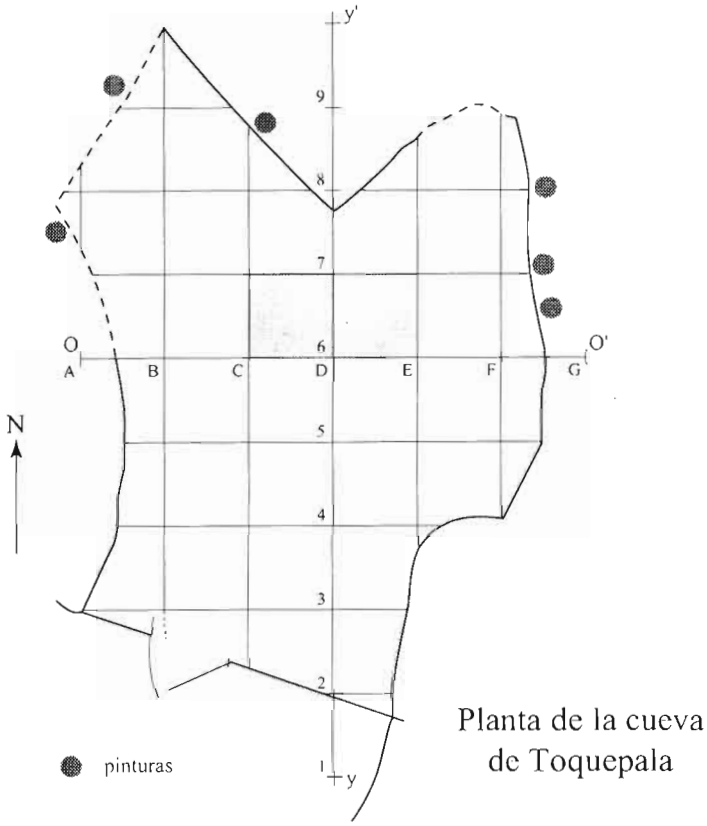


Fig. 4: Planta de la cueva de Toquepala y emplazamiento de las pinturas (Según Muelle y Ravines, 1986: 56)

En la cueva (Fig. 4), el relleno, de un espesor de 1,70 m, se componía de capas de basura arqueológica con intercalaciones de estratos estériles de arena. Sin embargo, los vestigios asociados a estos estratos culturales son escasos y esencialmente agrupados en los estratos medios 4 y 5. Es para nosotros de suma importancia la presencia de dos palillos —"... delgadas ramitas en uno de cuyos extremos se ha enrollado un mechón de lana, que muestran restos evidentes del pigmento rojo marciano" (Muelle, 1969: 191)—. Por mala suerte, las condiciones de recolección ("... dos pinceles que se recogieron posteriormente en 1964, en la misma excavación de Gonzalez" *[realizada a principios de 1963]*), y por lo tanto su posición estratigráfica, no parecen muy seguras. Lo que podría explicar el hecho de que estos objetos, aunque atribuidos por J. Muelle y R. Ravines (1986: 59) a los estratos 4 y 5, aparecen en varias otras publicaciones como asociados a los más antiguos niveles (estrato 10), fechados en 9 580 +/- 160 años a.P. En base a los datos publicados, la primera atribución, presentada por el autor mismo de la recolección, parece la más fundada.

De los estratos 3, 4, 5,7 y 8 provienen también (Ravines, 1967-68: 316) ocho lascas de tamaño medio, de caras aplanadas, pintadas por una sola cara. Sólo una (estrato 3) lleva representaciones figurativas pintadas de negro que representan 5 camélidos superpuestos corriendo en un mismo sentido. Las demás muestran manchas circulares, a veces concéntricas, de color negro y rojo. Podría tratarse de paletas, aunque el color negro es poco empleado en esta cueva. Para R. Ravines (*ibid*), podrían tener la función de ofrendas.

Los vestigios culturales son mucho más numerosos en el suelo del abrigo cercano, que parece haber tenido una ocupación más importante. Allí fueron encontradas cinco capas arqueológicas que, según J. Muelle (1969: 192), señalan la existencia de tres niveles culturales sucesivos. En el más antiguo (estrato 5), aparecen puntas de proyectil foliáceas, muy semejantes en sus detalles a ciertos especímenes del área chileno-boliviana, así como raspadores escotados y buriles. En los estratos medios se encontró puntas de proyectiles de mayor tamaño, características del tipo Viscachani del Altiplano (estrato 4), así como puntas romboidales de lados asimétricos asociadas con puntas foliáceas pedunculadas de bordes finamente dentados (estrato 3). En estos mismos niveles, han aparecido numerosos fragmentos de conchas marinas de los géneros *Concholepas* y *Aulacomia*. En el nivel superior abundan los artefactos denticulados; hay machacadores y puntas de proyectil pequeñas de lados convexos, base escotada y aletas inclinadas hacia el interior. Estos últimos restos están asociados con pedazos de canasta y corresponderían a las últimas culturas precerámicas de la zona.

El problema del fechado de estos vestigios no parece estar perfectamente resuelto. Entre las cinco fechas radiocarbónicas obtenidas (Muelle y Ravines, 1986: 60), dos —muy cercanas (9 580 +/- 160 años a.P. y 9 490 +/- 140 años a.P.)— provienen del estrato inferior de la cueva principal y no tienen asociación directa con vestigios de ocupación humana. Entre todas las excavaciones, una sola pieza (punta de proyectil de base pedunculada) fue obtenida en este nivel. Si estas fechas permiten fijar *a priori* una antigüedad máxima de siete mil quinientos años a.C., no existe evidencia de relación con las pinturas, que podrían más bien haber sido realizadas en otros momentos de ocupación, como los representados en los niveles intermedios, que son de mayor importancia y contienen más vestigios significativos. Las otras tres fechas obtenidas para este sitio son también muy cercanas entre ellas: 5 930 +/- 110 años a.P., 5 600 +/- 85 años a.P. y 5 160 +/- 80 años a.P. No se sabe si provienen de la cueva o del abrigo, y se desconoce su estrato de procedencia. Parecen indicar sin embargo

una ocupación repetida del yacimiento durante el cuarto milenio antes de nuestra Era, lo que representa —como mínimo— una segunda fecha posible para las figuraciones. Antes de discutir sobre estos datos de gran importancia, que deberían permitirnos ubicar con mayor precisión a los autores de las pinturas en su ámbito social y cultural, es necesario presentar las manifestaciones rupestres presentes en este sitio y sus relaciones.

Las figuras pintadas en Toquepala

Ante todo, debemos indicar que no conocemos personalmente dicha cueva, condición necesaria para una descripción exacta de las figuras allí representadas. Hemos utilizado como material iconográfico los calcos realizados por P. Rojas Ponce y publicados por J. Muelle y R. Ravines (1986), así como las fotografías en blanco y negro que acompañan este texto y los trabajos de J. Muelle (1969; 1972).

Las figuras pintadas, en número mayor de cincuenta, están agrupadas en seis sectores, en el caso de la cueva (Fig. 4) y dos en el abrigo. A pesar de tener espacios vacíos, las figuraciones parecen amontonarse en estos paneles. Veremos en el análisis posterior que existen claramente algunas escenas básicas a las cuales fueron agregadas, en varias épocas, otras figuras, en relación o sin relación con las primeras. Todas tienen un tamaño reducido, no mayor de 20 cm en el caso de los animales, ni de 10 cm para los hombres. Están pintadas en siete colores: dos tonos de rojo, dos tonos de amarillo, verde, blanco y negro. Cada uno de estos colores podría corresponder a un episodio particular separado de los demás por un tiempo que puede variar entre unas horas y varios milenios. Por lo tanto, para entender el significado de las representaciones, cada episodio tendrá que ser estudiado por sí mismo y puesto en relación cronológica con los demás. Algunos de ellos parecen estar relacionados y se insertan en las escenas más antiguas, otros dan la impresión de ser relativamente independientes.

El panel B: las figuraciones en rojo marciano

Las primeras figuras que parecen haber sido pintadas en la cueva, con pigmentos de tono rojo marciano, son también las más numerosas y tienen un estilo muy particular. Las representaciones del panel B de la cueva (Fig. 5) dan un buen ejemplo de los temas tratados en aquella época. Allí, en la parte

superior del panel, aparecen dos camélidos superpuestos, mirando hacia lados opuestos y con posturas semejantes. El cuerpo es alargado y enteramente pintado. Los muslos son gruesos y bien dibujados; la ruptura entre ellos y las patas flexionadas está claramente marcada. Las pezuñas no están representadas, lo que da a las patas un aspecto afilado particular. El cuello es largo y curvado hacia abajo. La cabeza sigue a continuación sin mayor ruptura. Las dos orejas ovaladas salen de la parte posterior del cráneo. Uno de los dos animales (como mínimo) tiene la boca abierta y la cola corta. J. Muelle (1969: 195) ha interpretado la posición del hocico, apoyado en tierra, como destinada a evitar la caída que podría resultar del estado de agotamiento. Parecen también enfrentarse con un obstáculo invisible.

Debajo de estos dos animales, y siguiendo su eje central, aparece verticalmente parado un tercer individuo pintado en el mismo estilo, pero con diferencias notables: las patas no están flexionadas; el cuello está en continuación del cuerpo, pero parece presentar una ruptura con la cabeza; una raya terminada por una bolita sale de la frente del animal. Todos estos detalles suelen indicar un animal muerto, matado por un proyectil. Al lado del dorso de éste y en su eje central aparece, en tamaño reducido (1/3 del tamaño de los camélidos) una silueta antropomorfa, aparentemente pintada del mismo color que los animales. Las dos piernas están dibujadas con realismo, su parte inferior es representada por un trazo más fino y los pies señalados por una pequeña raya. Una pierna está hacia atrás, en posición de caminar, y el cuerpo figurado por un trazo más grueso sin que la cintura esté marcada. El cuello fino termina con una cabeza que aparece como aplanada o subtriangular sobre los calcos. Da la impresión de ser mal dibujada, y no lleva mayores detalles. Un solo brazo está representado. Acaba por un trazo arqueado, que parece representar un objeto que el personaje tiene frente a él. Todo indica un hombre visto de perfil caminando y llevando en su mano un arco o, menos probablemente, un bastón.

Existe por lo menos una quinta figura que pertenece con bastante seguridad a la misma escena: ubicada a la izquierda de las figuras anteriores, corresponde a un espacio alargado cercado por trazos paralelos con extremidades semicirculares. Está dividido por dos rayas transversales; siendo del mismo tamaño los dos espacios ubicados en las extremidades. El centro de esta figura corresponde al mismo eje que cruza el animal muerto y el cazador. Podría ser también significativa su división en tres partes en cuanto al número de animales. La simetría de la composición parece notable y refuerza la impresión de estricta organización que se desprende de la escena. Sea este el resultado de un acto

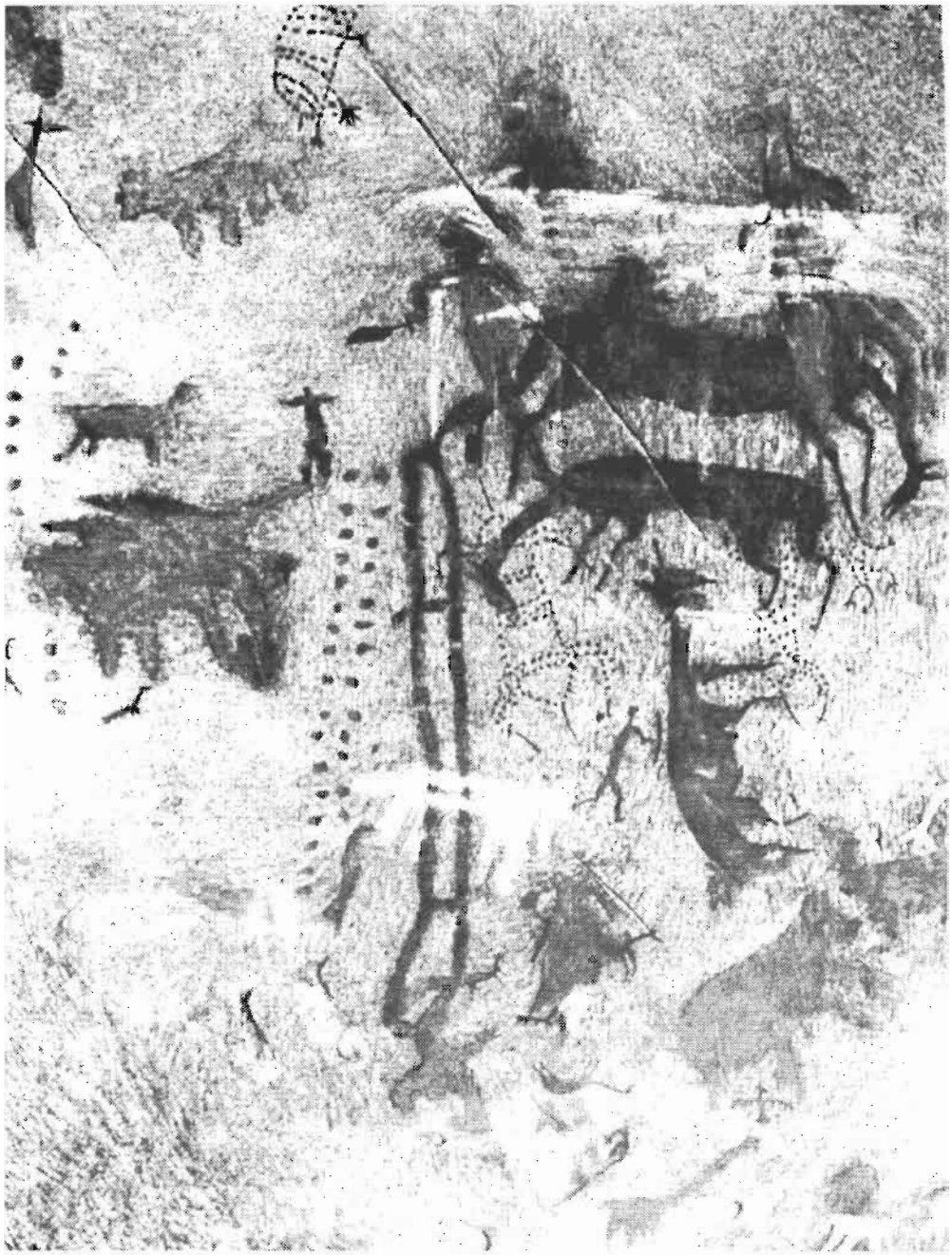


Fig. 5: Calco del panel B de Toquepala (según fotografía y calco de P. Rojas Ponce)

consciente o inconsciente, la existencia de dos ejes perpendiculares sobre los cuales se organizan las cinco figuras descritas, en dos pares ubicadas de una parte y de la otra del animal muerto, podría traducir la existencia de una estructura subyacente, que haría recordar las estructuras míticas.

Existen sobre el mismo panel otras figuras que aparecen en los calcos con el mismo color, sin que se pueda asegurar que forman parte de la escena antes descrita. Corresponden a un grupo de cuatro animales de menor tamaño que los anteriores (cercano al tamaño del cazador), y ubicados debajo de ellos. Tres están corriendo, con la cabeza alta en el mismo sentido, mientras que debajo de ellos el cuarto está representado al revés en una posición relajada, que podría ser interpretada también como la de un animal muerto. Mientras las tres figuras periféricas son parecidas a los camélidos más grandes dibujados encima, la figura central es bastante diferente y podría corresponder a otro animal (¿perro?). Sus patas están representadas por rayas paralelas cortas, y el cuerpo por una sencilla raya, sin que aparezca el volumen de los muslos y de la barriga, como en los demás casos.

Al lado de estos animales fue pintada, también de rojo, un ave pequeña esquematizada, vista de frente, con las alas alargadas y la cabeza de perfil, según un modelo que encontraremos frecuentemente entre los petroglifos. Parece por lo tanto un poco fuera del contexto antes descrito y podría ser más tardía, aunque nada lo diferencia, en los calcos, de los pequeños camélidos que se encuentran a unos centímetros de esta figura. De estar asociada a las primeras épocas de ocupación de la cueva, sería uno de los más antiguos ejemplares de esta figuración, que ha tenido un amplio desarrollo posterior en toda la región andina. Finalmente, a la izquierda del panel, están representados sobre los calcos en tonos parecidos: una silueta antropomorfa, un animal sin patas y un ser humano visto de frente, con los brazos extendidos. La asociación directa de estas representaciones con la escena principal, a la cual no parecen agregar elementos nuevos, sin embargo no está clara.

Panel B: las figuraciones en rojo claro, blanco, negro

Antes de analizar las figuraciones del mismo estilo y color presentes en otras partes de la cueva y del abrigo, con el fin de establecer el posible significado de estas pinturas, es necesario describir las otras representaciones realizadas posteriormente en este mismo panel B.

En superposición a las anteriores aparecen en rojo más claro varias figuras de estilo muy diferente. Según J. Muelle (1969: 196), se distinguen de las anteriores —"trazadas al agua y con pincel fino"— por ser "hechas al dedo y con vehículo graso". Tanto los personajes como los supuestos animales tienen un aspecto inacabado o borroso. Los animales, vistos de perfil, tienen las piernas representadas por trazos gruesos paralelos, sin indicación de muslo o pata. En varias figuras es difícil distinguir los cuellos y las cabezas. En el panel B, un hombre en posición de caminar está superpuesto a la parte posterior del camélido superior de la primera escena. Otra figura se encuentra sobre la parte anterior del mismo animal, cuyo cuello parece estar retocado o duplicado. Una doble hilera de puntos ha sido también realizada, con la misma pintura roja clara, en paralelo con la figura alargada antes descrita. Estos elementos podrían indicar la voluntad de poner en relación estos dibujos con los primeros, sin que se manifieste en el segundo caso ninguna similitud de estilo o dominio artístico. Esta relación se hace más notable al analizar el panel C (Fig. 6), donde el mismo color rojo claro ha sido empleado para agregar algunas figuras a la composición inicial en rojo oscuro. Sin embargo, si bien estas siluetas aparecen en los calcos y fotografías recientes, existe una fotografía en blanco y negro (Muelle y Ravines, 1986: fig. 6) del mismo panel donde no aparecen estas figuras en rojo claro. La nitidez de la fotografía parece excluir un efecto de luz, lo que indicaría que el añadido (de color rojo claro) se habría realizado en la época moderna. Nos es imposible confirmar esta hipótesis, y menos todavía, extenderla a todas las figuraciones de este color. Sin embargo, tal atribución explicaría muy bien el carácter burdo de estas figuras, así como su ausencia de estilo y contenido proprio.

Otros visitantes realizaron sobre el mismo panel B, y en otros sectores, figuras de color blanco que aparecen claramente superpuestas a las representaciones en rojo marciano. Son también por lo general de aspecto muy tosco. En el panel B, representan: un animal esquematizado, con los miembros, la cola y la cabeza dibujados por medio de rayas; dos pequeños camélidos corriendo; y un signo compuesto de tres rayas divergentes ubicadas al final de un trazo más largo. Este último signo aparece, en otra parte del sitio (Muelle y Ravines, 1986: fig 12), pintado de rojo al lado de un camélido. Como lo veremos más adelante, es común entre los petroglifos.

Para acabar con la descripción del panel B, debemos señalar la presencia de cuatro figuras de otro estilo, cuya cronología relativa es difícil de establecer, aunque su atribución a la época prehispánica parece mucho más probable que en los dos casos anteriores. Representan, por medio de puntos y rayitas alineadas pintadas de negro o marrón oscuro, cuatro animales —al parecer de la misma

especie— ubicados en dos sectores. El primero, que abarca la parte céntrica del panel, ya ocupada por la escena inicial, comprende tres animales —dos adultos, un joven— vistos desde arriba. El animal de la izquierda, que es el más grueso, tiene las patas extendidas por ambos lados del cuerpo y volteadas hacia atrás. Pequeñas rayas afiladas se encuentran en sus extremidades así como en las dos extremidades del cuerpo, sin que se pueda distinguir, salvo por la posición general de la figura y de las patas, la parte anterior de la parte posterior. El cuerpo del animal tiene tres bandas paralelas punteadas. La segunda figura, paralela a la primera tiene la misma apariencia general y las dos parecen caminar juntas. Se singulariza por la posición de las patas delanteras, dobladas hacia atrás y el dibujo que tiene el cuerpo. La diferencia entre la cabeza y la cola es también un poco más obvia. Un tercer animal, más pequeño, está ubicado al lado de la cabeza del segundo. Todo parece caracterizar a tres animales de la misma especie, de sexo y edad diferentes, caminando en una misma dirección. Un cuarto animal —del mismo estilo y apariencia— está representado de perfil en la parte superior del panel. El cuerpo es semiovalado con la barriga plana. Está en posición de correr con las patas hacia atrás. La cabeza y la cola están representadas por pequeñas rayas y están también poco diferenciadas, como si el artista hubiera jugado con esta idea de animal sin mayor diferencia entre parte delantera y parte trasera. La determinación de estos animales como representación de armadillos es la más probable, aunque se ha propuesto también una identificación como reptiles. La técnica empleada (figuración por alineamiento de puntos), muy particular, es también usada —como la veremos más adelante— en una tradición de petroglifos, difundida en toda la costa.

Hemos podido ver, con la descripción de un solo panel de Toquepala, la complejidad de un análisis detenido de este arte, así como la diversidad de las posibles interpretaciones. Para ampliar la problemática, debemos ahora analizar las figuras presentes en otros paneles de la misma cueva, así como las otras manifestaciones de este estilo naturalista existentes en el Perú. Sin embargo es imposible seguir presentando aquí una descripción detallada de cada una de las figuras y nos limitaremos a la exposición de los puntos que nos parecen esenciales.

Otras figuras pintadas en Toquepala

El análisis de los demás paneles presentes en esta cueva confirma las primeras interpretaciones. Así, encontramos de nuevo en el panel C (Fig. 6) los dibujos en rojo oscuro —que parecen constituir la composición inicial— y los dibujos en rojo claro y blanco, más burdos, agregados después a la escena. Faltan las representaciones en punteado negro, pero aparecen nuevas figuraciones para las que se ha utilizado pigmentos de color verde y amarillo. La escena principal, en rojo marciano, representa cuatro animales y dos hombres, de estilo parecido a las figuras pintadas del mismo color en el panel B. Tres de los camélidos están en la posición de correr. Uno, ahora muy borrado, hace frente a los hombres, mientras que los otros dos huyen, con el cuello en alto. Uno de ellos tiene una raya clavada en la pierna. Un cuarto animal está representado verticalmente y parece yacer muerto en el suelo. Una raya irregular se encuentra en la parte superior del panel y tiene tres semicírculos. Los dos personajes, ubicados en parte izquierda, están vistos de perfil, en posición de caminar. No parecen llevar ningún tipo de arma. Sus cabezas están representadas por rayas que forman como un hocico. En razón de su aspecto poco humano, fueron interpretadas, por J. Muelle (*ibid*) y varios autores, como representaciones de mascaras.

Ya hemos señalado la presencia, al lado de los dos seres antropomorfos, de dos personajes más, pintados en rojo claro. El hecho que aparecen en los calcos, pero no en una de las fotografías publicadas (Muelle y Ravines, 1986: fig. 6) podría significar que se trata de un añadido reciente. Lo que no parece ser el caso de las figuras en verde —pintadas abajo de la escena principal y en otras partes del panel— que representan a animales y seres humanos. Entre estos últimos aparece una figura particular, singularizada por la presencia de rayas cruzando el cuerpo, a manera de varios pares de brazos, o de dardos. Parece que hubo en la cueva, al menos tres otras figuraciones semejantes (Fig. 8d). Dos de ellas (pintadas en marrón o rojo obscuro) se ubican en la parte derecha del mismo panel C. La más grande está muy malograda por haber sido rayada y mutilada con un instrumento cortante, y su forma precisa es difícil de reconstituir. La cuarta figura (*ibid*: fig. 9) —cuyo color y ubicación desconocemos— tiene claramente dibujado, debajo de los brazos, tres rayas del mismo largo atravesando el cuerpo.

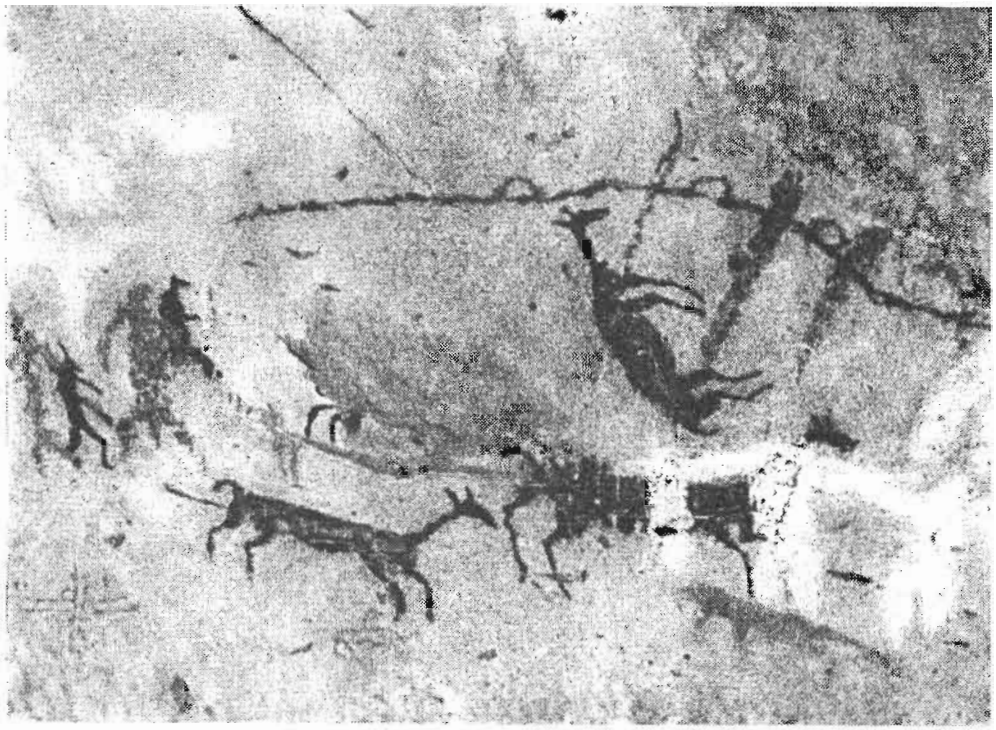


Fig. 6: Calco del panel C de Toquepala (según Muelle y Ravines, 1986)

Se ha publicado (*ibid.:* 85) el calco de un último panel (panel A) (Fig. 7), en el cual aparece una escena comparable con las anteriores. En este —en parte malogrado por el desprendimiento de la roca u otra causa natural— aparecen de nuevo, camélidos y figuras antropomorfas pintadas en rojo obscuro. Entre los primeros, que ocupan la parte superior derecha, se encuentran animales corriendo, con el cuello alto, en sentidos opuestos (en número mínimo de cinco), y animales que parecen muertos. Uno yace verticalmente, como en los paneles anteriores, el otro tiene el cuello encurvado, la cabeza volteada hacia atrás y un dardo, o algo parecido, clavado en el muslo. Líneas continuas y punteadas corren entre las figuras. En la parte izquierda inferior del panel se dibujó pequeñas siluetas humanas que rodean los camélidos. Todas llevan bastones o arcos, como en el panel B, y algunas parecen estar en acto de disparar (Fig. 7, 8). Tienen las piernas flexionadas, en posición de caminar, saltar o reptar. Sus cabezas están, en varios casos, representadas por una raya, y nunca aparecen como claramente

Fig. 7: Calco del panel A de Toquepala (según Muelle y Ravines, 1986)

humanas (Fig. 8). A una de estas figuras antropomorfas están unidas una figura en forma de peine y otra que se asemeja a una serpiente. En la parte baja del panel, dos camélidos y un ave parecen haber sido pintados en un rojo más claro, color empleado también para la representación de una figura humana, vista de frente, que aparece en la parte superior.

El significado de la pinturas rupestres de Toquepala

La determinación de las funciones y significado de estas figuraciones constituye probablemente una meta inalcanzable. Es posible, sin embargo, adelantar algunas hipótesis, teniendo en cuenta tanto el ámbito en el cual fueron realizadas como la naturaleza y organización de las figuraciones representadas. Así, para J. Muelle (1969: 195), estas pinturas tienen un carácter mágico y corresponden a ritos propiciatorios: "La magia de analogía que está en boga todavía entre los brujos de Cachique en nuestros días, con sus muñecos claveteados de alfileres, obedece al mismo razonamiento primitivo del hombre prehistórico. La imagen no es solamente representación sino el proprio animal que, por sortilegio, ha de morir de la misma herida causada en la pintura, en el correspondiente punto, por la flecha o el cuchillo o el dardo dibujado sobre dicha imagen".

Esta interpretación —que también ha sido propuesta anteriormente para las pinturas del arte paleolítico europeo y que fue rechazada por la gran mayoría de los autores modernos— no nos parece realmente satisfactoria, por no tener en cuenta las características formales antes expuestas. J. Muelle basa esta hipótesis sobre la presencia, encima de una figura ya descrita (Muelle y Ravines 1986: fig. 10) —que seguramente no representaba a un animal— de tajos hechos con un instrumento filudo y la existencia, en otro panel, de puntos grabados que subrayan un pequeño animal y círculos concéntricos. Sin embargo, ninguna de estas figuras está directamente ligada con las más antiguas escenas pintadas, sobre las cuales no aparecen rayas incisas. En los dos ejemplos observados, el deseo del individuo que ha manejado la piedra, tal vez en época muy reciente, parece más bien de hacer resaltar, en un caso, o de mutilar, en el otro, las figuraciones anteriores. Aun cuando esta práctica estuviera asociada directamente con la realización de las figuras, su relativa escasez, tanto en la cueva como en el ámbito peruano, la haría excepcional y poco significativa.

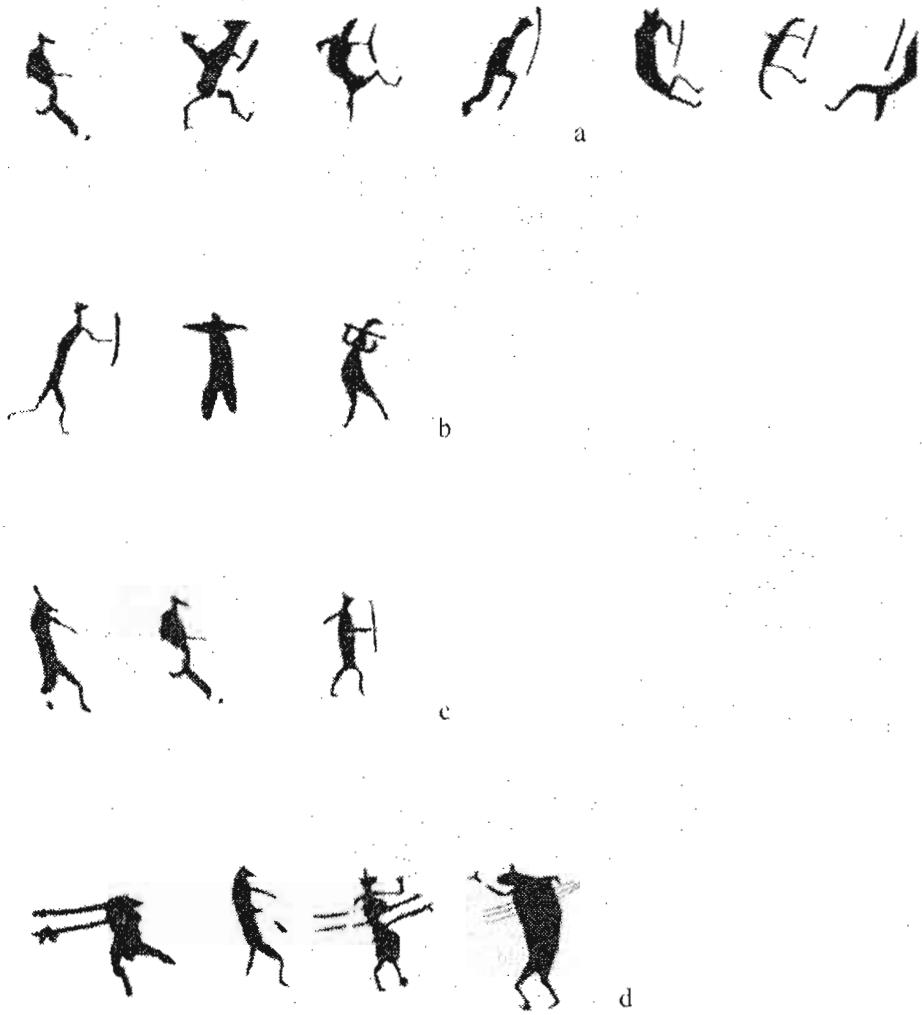


Fig 8: Los seres antropomorfos pintados en Toquepala; a, b, c: en rojo marciano, paneles A, B, C; d: en otros colores

Como ya lo hemos indicado, las únicas figuras que parecen claramente asociadas al arte de los cazadores del Holoceno son las pintadas en rojo marciano. Mientras las imágenes pintadas en negro y verde podrían haber sido realizadas también durante el período préhispanico, es más probable que los otros agregados (en blanco, amarillo, rojo claro) sean modernos.

Si nos limitamos a la primera etapa, que muestra una gran coherencia tanto en el estilo como en la organización de las representaciones, varias características nos parecen importantes y tal vez susceptibles de aclarar un poco el significado de este arte. Las primeras atañen a la ubicación de las figuras en sectores aislados el uno del otro, así como a la existencia de un mayor número de figuras en la cueva, que parece sin embargo menos ocupada que el abrigo. Si éste puede haber constituido un lugar de vivienda, aunque ocasional, la cueva no parece contener mucho más vestigios que los dejados por los propios dibujantes durante la ejecución de la obra y las prácticas asociadas. Sin embargo existe una cierta contradicción entre el aspecto muy homogéneo de estas pinturas, que podría significar un corto tiempo de ejecución —quizá una única sesión— y la gran dispersión estratigráfica de las lascas pintadas (estratos 8 hasta 3) que indicarían ocupaciones repetidas, separadas por un cierto lapso de tiempo. Por lo tanto, es posible que las lascas no estén directamente asociadas con la ejecución de las escenas iniciales, sino a prácticas, del mismo u otro orden, realizadas posteriormente en distintos momentos. Así, los pigmentos de color negro, que fueron encontrados sobre la gran mayoría de ellas (Ravines, 1967-68: 317), están aplicados, según nuestro conocimiento, sobre un único panel (B), en la ejecución de una sola serie de figuras. La placa con dibujos de camélidos, de tratamiento un poco burdo, podría testimoniar también la existencia de un arte mobiliaro, sujeto a una cierta movilidad y, por lo tanto, a oportunidades de destrucción más grandes. La existencia de tal arte, que no está confirmada por la actual escasez de este tipo de vestigios en la zona andina, podría sin embargo explicar tanto el real dominio artístico de los pintores, como la dispersión del estilo sobre una gran área. Para R. Ravines (*ibid.*: 318) estas lascas pintadas podrían constituir un antecedente de las "ofrendas" o "gracias" que siguen practicando en la actualidad los cazadores de camélidos de los Andes centrales. Es así mismo notable su concentración en la cueva y su ausencia entre los vestigios más numerosos provenientes del abrigo.

El hecho de que las figuras estén en el interior y en el fondo de la cueva, mientras que las del abrigo se encuentran al exterior podría también ser significativo. Parece confirmar la existencia de una clara distinción entre sectores

de uso común y áreas más rituales. Otro elemento de gran interés relacionado con la ocupación del abrigo (Muelle, 1969: 194) es la presencia, en los estratos medios (3 y 4), de numerosas conchas marinas —de especies comestibles— lo que indica no solamente contactos con la costa, sino una llegada directa o por lo menos rápida desde la zona litoral hasta dicho sitio, lo que significa una distancia de setenta kilómetros. La ubicación de la cueva cerca de un camino de comunicación entre la sierra y la costa parece confirmada por la coexistencia, en el mismo estrato 3, de puntas de proyectil de tipos y orígenes diversos. Según Muelle (*ibid.*: 193), ciertas son idénticas a la mayoría de puntas de tipo Viscachani del Altiplano, mientras que otras tienen características básicas que hacen posible su comparación con ejemplares del área litoral del extremo sur. Estos datos, así como el carácter bastante inhóspito de la zona, permiten matizar la visión que se podría tener de cazadores especializados en la matanza de guanaco, y viviendo con su familia, de manera más o menos prolongada, en los alrededores de la cueva. Por otra parte, las fechas C 14 que parecen corresponder a estos estratos medios —distribuidas a lo largo del IV milenio a.C.— ubicarían estas ocupaciones dentro de un período marcado, en varias regiones de los Andes, por fuertes evoluciones económicas y sociales.

Sin embargo, al analizar las figuras, la existencia de un tema predominante que consiste en representaciones de escenas de caza es obvia. Como lo ha notado J. Muelle (1969: 195), son claramente identificables las prácticas de espantar, rodear y acosar a los camélidos, según técnicas antiguas, también descritas, milenios después, en las pinturas de la cerámica de la cultura Moche. Como ya lo indicamos, existen grandes semejanzas entre los diversos paneles, tanto por las figuras representadas como por su organización. El estrecho parecido que se ha notado en cuanto a las figuras de camélidos, pintadas en rojo marciano, es también válido —con un poco más de diversidad— para las siluetas humanas asociadas (Fig. 8a-c). Todas tienen la misma característica de estar en movimiento —fuertemente marcado por la posición de la piernas— y la mayoría parecen llevar armas (que no aparecen sin embargo en el panel C). Aunque de formas variadas, ninguna de sus cabezas tiene rasgos claramente humanos. Al contrario, la representación de orejas y de hocicos de animales parece bien marcada sobre varias de ellas. Podría tratarse de figuraciones de máscaras o de atributos sobrenaturales. En los dos casos, parecen agregar otro significado al aparente realismo de las escenas y podrían reflejar su carácter mitológico.

La existencia de ciertos estereotipos —difundidos sobre una vasta área— se hace probable si comparamos las figuras de Toquepala con la descripción que hacen J. Schobinger y C. J. Gradin (1985: 27) de las manifestaciones rupestres de la cuenca del río de las Pinturas, en Patagonia argentina: "(El grupo estilístico A) Se caracteriza fundamentalmente por la presencia de escenas de caza dinámicas y anecdóticas, en las que la vinculación entre el cazador y la presa ha sido representada con simplicidad, pero con fiel realismo. En ellas se describe la persecución individual y también el rodeo o atajo grupal... Una de estas escenas finaliza en un cerco de cazadores que rodean a un animal apresado. En otra escena se ha pintado una manada sorprendida en un cañadón que se halla representado por una fisura o irregularidad de la roca, pues los animales se desbandan hacia la derecha e izquierda del observador, mientras un grupo de cazadores los atacan con proyectiles dibujados mediante un trazo rectilíneo corto con el extremo abultado... Las figuras humanas han sido dibujadas siempre proporcionalmente más pequeñas que las de los guanacos. Se hallan representadas de perfil con los brazos abiertos, con un solo brazo o sin ellos, corriendo con las piernas abiertas en actitud veloz, cuando se hallan tras la presa. Pero cuando ocupan su lugar en el cerco alrededor de un animal apresado, han sido representadas de frente, y en la cabeza tienen dibujadas pequeñas prolongaciones como si fueran adornos de plumas".

Al lado de estas similitudes evidentes, existen ciertas diferencias, tales como la utilización de diversos colores y la asociación sistemática de estas figuras con representaciones de manos en negativo. Estas últimas manifestaciones, que no aparecen ni en Toquepala ni en ningún otro sitio peruano, pero que están presentes en Bolivia (cueva de Mojocoya) y Chile (región de Coyaike), parecen caracterizar una subtradición difundida en las zonas más meridionales del área andina. Para J. Schobinger y J. C. Gradin (*ibid*: 33) la mayoría de estos negativos, de tamaño pequeño, serían asignables a niños de edad inferior a 10 años, lo que sugería su asociación eventual con ritos de iniciación infantil.

Cuales sean las actividades sociales realizadas en Toquepala, en el momento de ejecución de las figuras y posteriormente, parecen inscribirse dentro de un mismo esquema de creencias, difundidas en diversas zonas del sur andino. La ubicación temporal de la mayoría de estas manifestaciones, y en consecuencia su eventual contemporaneidad, así como su duración, quedan inciertas. En la Cueva de las Manos (Cuenca del Río Pinturas) (*ibid*: 31), los motivos pintados del grupo estilístico A parecen haber sido realizados contemporáneamente o

con anterioridad al año 7 300 a.C., fecha de la primera ocupación humana de la Cueva en la que se encontró un fragmento de roca con pintura ocre, desprendido de un saliente del paredón. Sin embargo, según los autores, los negativos de manos siguen realizándose, en asociación con otros estilos, con una larga duración, y tal vez hasta el primer milenio antes de nuestra era. Recordamos que, en Toquepala, los fechados C14 ubican las ocupaciones humanas entre los años 7 490 a.C. y 3 210 a.C., con una presencia al parecer más importante durante el cuarto milenio a.C.

OTROS SITIOS DE PROBABLE TRADICIÓN ANDINA

Varios otros sitios del sur peruano contienen figuras pintadas de estilo parecido a las de Toquepala, lo que parece confirmar la existencia de una misma tradición cultural difundida en toda el área. Se caracterizan también por un dibujo preciso de las varias partes del cuerpo de los animales, representados en movimiento y la predominancia de figuras de camélidos, a menudo en asociación con figuras antropomorfas. Sin embargo, cada sitio tiene una historia diferente y muestra ciertas características particulares; lo que, en ausencia de una análisis detallado, hace inseguro todo intento de presentación exhaustiva. La mayor dificultad reside en la escasez del material iconográfico disponible que impide las comparaciones detalladas.

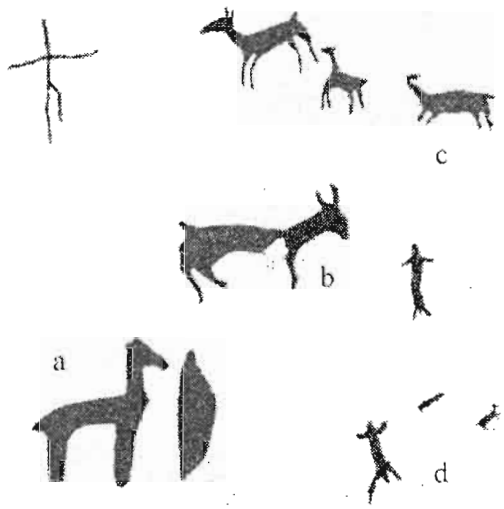


Fig. 9: Pinturas del abrigo de Caru (departamento de Tacna) (según Ravines, 1967)

Así es imposible adelantar una atribución precisa para las otras figuras pintadas en la misma quebrada Cimaronna, entre las cuales se destacan, según Muelle (1969: 196), figuras de ciervos, animales pocas veces representados en la tradición andina. En el mismo departamento de Tacna, provincia de Tarata, se conocen las pinturas del abrigo de Caru (Ravines, 1967) y del sitio de Piedra Pintada, donde ciertas representaciones zoomorfas y antropomorfas (Ravines, 1986: 54-55) (Fig. 9) tienen parecido con las de Toquepala. Pero existen también, en los mismos sitios, figuras más esquematizadas, de estilo diferente, verosímilmente posterior. En el vecino departamento de Moquegua, las pinturas del abrigo rocoso de Azana (Ravines, 1986: 47) pertenecen con bastante probabilidad al mismo estilo naturalista.

Fig. 10: Pinturas rupestres del sitio de Macusani (departamento de Puno) (según Sphani, 1971)

Sin embargo, es en los departamentos de Puno y Arequipa donde las figuras de este estilo parecen ser las más numerosas. En el primero se conocen, en las provincias de Chucuito y Carabaya, los sitios de Chilliccua, Quelcatani, Pizacoma y Macusani, donde existen varias decenas de figuras de camélidos y antropomorfos. En Macusani (Sphani, 1971), uno de los paneles (Fig. 10) está conformado por los mismos elementos formales que en Toquepala: animales corriendo en sentido opuesto, animales muertos, hombres en movimiento —algunos armados— y líneas, lo que parece confirmar el carácter estereotipado de las representaciones. En Pizacoma, son más de diez cuevas, en un radio de 25 km, que tienen manifestaciones de arte rupestre. Algunas son de puro estilo naturalista, otras parecen ser más recientes. La existencia de varias épocas de realización es también obvia en Quelcatani, donde algunas representaciones de caballeros corresponden a tiempos posteriores a la conquista hispánica. En este sitio, varias de las siluetas están contorneadas por líneas de color blanco, con el interior sin relleno, mientras una escena (Ravines, 1986: 52), de estilo particular, es muy notable por su representación de seres antropomorfos en filas o bailando.

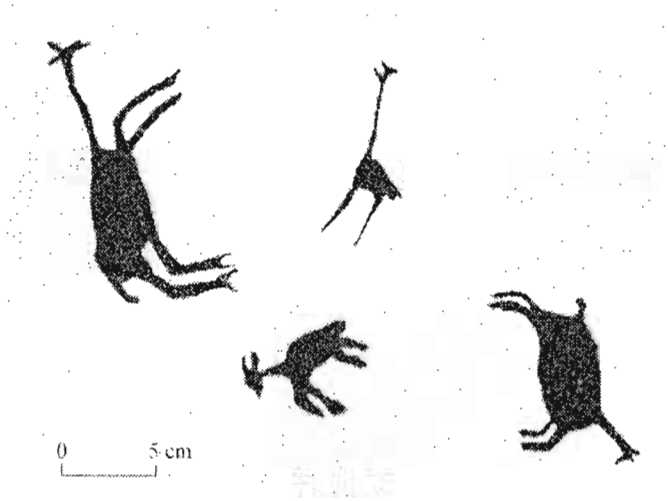


Fig. 11: Representaciones de camélidos; sitio de Chillicua (departamento de Puno) (según Ravines, 1986: 51)

En Arequipa, existen pinturas rupestres en los abrigos ubicados en la margen derecha del río Sumbay, estudiados por M. Neyra (1968), donde "se han localizado más de 500 figuras, básicamente en color blanco, aunque las hay en amarillo, ocre y rojo". Ahí, se encuentran de nuevo (Ravines, 1986: 15) representaciones de camélidos corriendo en sentido opuesto parecidos a los de Toquepala. Una característica particular es la representación de figuras de

ñandúes (Fig. 12), ausentes en los otros sitios. Otra gran concentración de figuras está presente en la provincia de Caylloma, en el sitio de Cueva Pirita, donde existen representaciones de camélidos, pintadas y grabadas. En el mismo departamento, se ha señalado también la existencia de pinturas en los sitios de Huacaruma, Quebrada Puntillo, Querullpa Chico y Arcata, donde fue recolectada una interesante industria lítica de obsidiana. Por falta de más datos, es imposible atribuir estas pinturas a un estilo y período precisos.

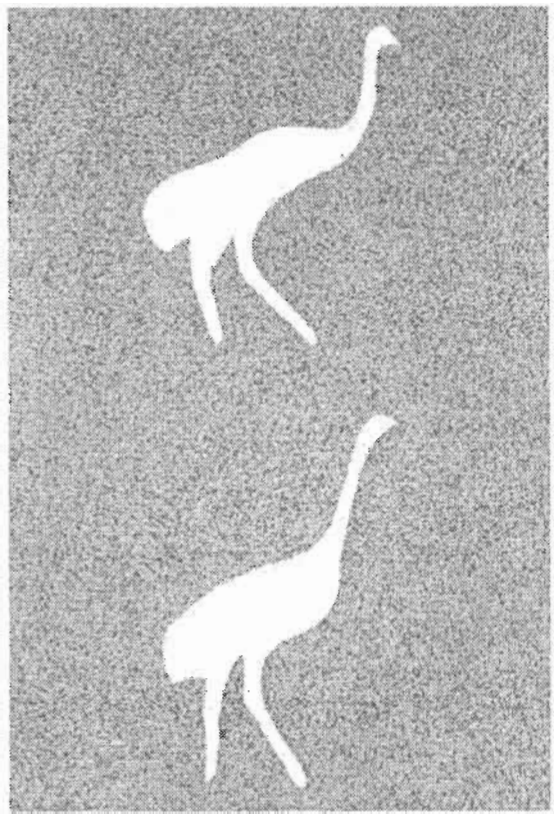


Fig. 12: Representaciones de ñandúes, pintadas de blanco en uno de los abrigos de Sumbay (departamento de Arequipa) (según Neyra, 1968)

Aunque falta mucho a nuestro conocimiento, de lo antedicho se desprende la existencia, en los cuatros departamentos más sureños del Perú, de una misma tradición de pinturas rupestres de estilo naturalista, a menudo organizadas en base a algunos elementos básicos, formando escenas de caza de camélidos. Este arte, que puede ser atribuido con mucha probabilidad a los cazadores recolectores del Holoceno Medio (6 000 - 3 000 años a.C.), tiene un estrecho parentesco con las manifestaciones rupestres ubicadas en los Andes de Bolivia, Chile y Argentina, formando seguramente parte de una misma gran tradición.

CAPÍTULO III

LOS ESTILOS NATURALISTA Y SEMINATURALISTA DEL CENTRO

EL ESTILO NATURALISTA DE LOS ANDES CENTRALES

Se podría discutir el calificativo de naturalista aplicado a este primer grupo de pinturas, ubicadas en los departamentos de Junín y Lima, que tienen a menudo ciertas características no realistas. Forman sin embargo un grupo bien singularizado, que parece ocupar, desde el punto de vista de la evolución de las formas, una posición intermedia entre el arte sureño ya descrito y las pinturas más esquematizadas definidas por A. Cardich (1964) como perteneciendo al estilo seminaturalista de los Andes centrales.

En Junín, donde son conocidas varias cuevas con pinturas y están representados diversos estilos diferentes, existen figuras de estilo naturalista en los sitios de Chuquichaca (Rick, 1983), Quellqahuasi y Cuchipinta (Ravines, 1986: 36) (Fig. 13). Los camélidos están figurados en rebaño, con animales de diversos tamaños, o aislados. Los muslos y la cola son bien dibujados. Las patas son cortas y el cuerpo es voluminoso, a veces sin relleno o con puntos al interior. El cuello es largo y se acaba por una cabeza de donde salen una o dos orejas. Las figuras son de mayor tamaño que las de Toquepala y alcanzan 1.12 m de largo en Chuquichaca y 0.75 m en Cuchipinta. Los animales están en posiciones diversas, a menudo estáticas, y los antropomorfos al parecer ausentes.

Las pinturas del abrigo rocoso de Cuchimachay, ubicado a 4 380 m.s.n.m., cerca al nevado de Pariacaca en la provincia de Yauyos (departamento de Lima), parecen constituir otro buen ejemplo de este estilo naturalista del centro. Este sitio (Bonavia y Ravines, 1968; Bonavia, 1972; Bonavia *et al.*, 1984) contiene más de setenta y cinco motivos, pintados en varios tonos de rojo dentro del abrigo así como en rocas de los alrededores. Se trata, en su mayoría, de camélidos

representados de perfil, con los muslos, piernas, y cola bien dibujados. El cuerpo es de nuevo voluminoso y a menudo rellenado con rayas o puntos. Hay también varias representaciones de hembras preñadas, con el feto bien dibujado (Fig. 14), lo que constituye un caso único en el arte peruano. Las figuras están agrupadas en varios paneles y a veces superpuestas, sin que conformen verdaderas escenas. El 90% de los animales miran hacia la entrada del abrigo. Encima de una hembra preñada fueron dibujadas pequeñas figuras antropomorfas esquematizadas, algunas de ellas en actitud de correr.

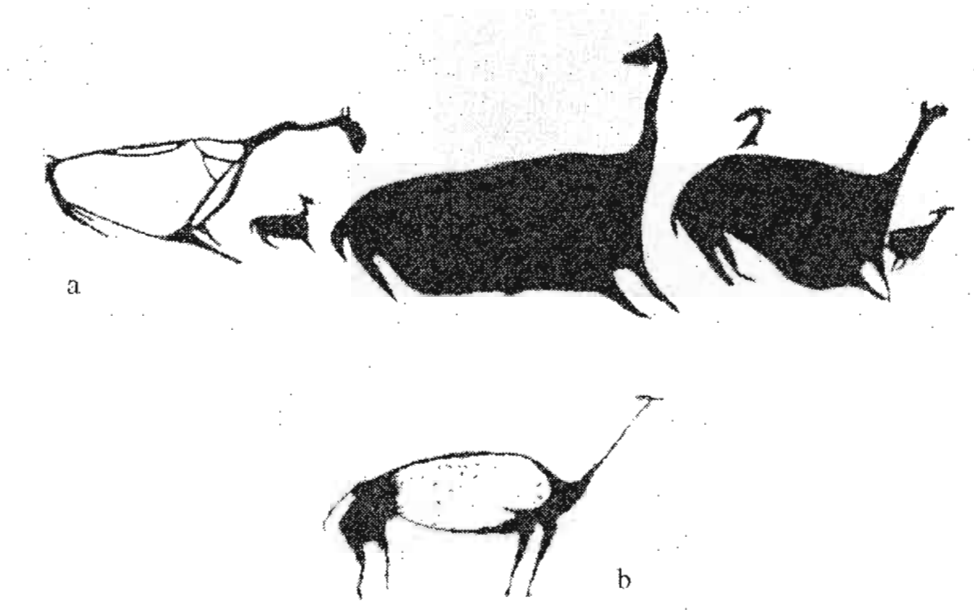


Fig. 13: Pinturas del departamento de Junín; a- sitio de Chuquichaca, b- sitio de Cuchipinta (según Rick, 1983 y Ravines, 1986: 36)

El fechado de estas figuras, entre las más bellas del Arte rupestre peruano, plantea, de nuevo, problema. Para R. Ravines y D. Bonavia (*ibid.*: 136) se trata de un arte mágicoreligioso cuya ubicación, al pie del Cerro Pariacaca, podría traducir una estrecha relación con los cultos prehispánicos al ganado y a las cumbres nevadas. Por lo tanto, proponían una atribución tardía, tal vez posterior al siglo VI de nuestra Era, época durante la cual se han dejado, en la parte externa del abrigo, algunos restos cerámicos y líticos que indican vinculaciones con el Horizonte Medio. Los mismos autores (*ibid*: 137-138) recuerdan la existencia de una antigua versión quechua, transmitida por el padre Avila [1598?], en la cual se habla de "... un santuario en el que moraba el dios Pariacaca"

ubicado un poco más abajo del Cerro, en un precipicio de rocas, y en cuyas paredes estaban pintadas "... la cabeza de una llama; sobre la cabeza de la llama el pequeño demonio, sobre el pequeño demonio la cabeza de la llama. Y así, en el interior de toda la casa, rodaban al aire estas cosas".

Fig. 14: Representación de hembra preñada en el sitio de Cuchimachay (departamento de Lima) (foto D. Bonavia)

Por otro lado, D. Lavallée y L. Lumbreras (1985: 15), basándose en la exaltación de la fecundidad animal, manifestada en Cuchimachay, piensan que este arte podría haber surgido entre poblaciones de pastores incipientes "... que acaban de descubrir —y son por primera vez capaces de controlar— los mecanismos complejos de la reproducción de los animales, de extrema importancia para su sobrevivencia". Recuerdan también que está misma región fue uno de los centros de domesticación de los camélidos, entre 4 000 y 3 800 años a.C.

Esta segunda atribución nos parece más convincente, tanto del punto de vista cronológico como estilístico. En efecto, estas pinturas tienen de nuevo bastante parecidos con ciertas representaciones de los abrigos del Río de la Pinturas (Patagonia argentina), clasificadas por J. Schobinger y C. J. Gradin (1985) como perteneciente al grupo estilístico B. En esta región, la evolución de las figuras, por comparación con el grupo anterior A, parece semejante a aquella existente entre las pinturas de Cuchimachay y Toquepala. Según los autores (*ibid*: 56): "La figura humana —aun cuando puede estar presente— pierde su dinamismo y el estrecho vínculo anecdótico con los guanacos". En cuanto a los camélidos: "Es evidente la pérdida de dinamismo, reemplazado por una actitud más bien plácida o estática. Caracteriza la silueta de estos animales un acentuado abultamiento de vientre, en especial su parte delantera... El cuello es bastante largo y concluye en una cabeza pequeña con representación de las orejas. En la Cueva de los Manos, cerca de la entrada, encontramos hileras de guanacos negros y violáceos, algunos muy grandes, de hasta 98 cm de largo... Particularmente interesantes resultan las figuras que representan al animal con su cría... Otro caso interesante del Chacamarca es la representación de dos guanacos con las patas traseras abiertas y mirando hacia atrás, que según los conocedores de la zona es la actitud que esos animales adoptan en el acto de parir". Este estrecho paralelismo no parece fundarse sobre una evolución socioeconómica comparable y no existen, hasta ahora, indicios de la domesticación de los guanacos, en la región sureña. Sin embargo el cambio de percepción y representación de los animales parece semejante en estas distintas —y distantes— áreas. Es probable que haya pinturas de este estilo en las zonas andinas intermedias y en ciertos sitios rupestres ya citados, tal como Quelcatani en el departamento de Puno.

Las pinturas descritas aquí como pertenecientes al estilo naturalista del centro podrían representar una evolución, acompañada de una difusión hacia el norte, de la tradición andina anterior. Se singularizan ante todo por un crecimiento del tamaño de las figuras, un cambio en las formas y actitudes de los animales, una atención al tema de la fertilidad animal y la casi desaparición de los motivos antropomorfos. Podrían haber sido realizadas entre 4 000 y 2 000 años a.C. La existencia de un estrecho parecido con las pinturas, probablemente contemporáneas, de la Patagonia argentina, es difícil de interpretar, aunque parece indicar la persistencia, hasta esta época, de ciertas relaciones culturales entre los diferentes grupos de la zona andina sureña.

EL ESTILO SEMINATURALISTA

El estilo seminaturalista fue definido por A. Cardich (1964) quien lo atribuye al período postglacial medio, o sea entre siete y dos mil años antes del presente (5 000 - 0 años a.C.). Su área de dispersión parece limitada a la sierra central, con una muy fuerte concentración en el departamento de Huánuco —donde están registrados más de 40 sitios con pinturas (Ravines, 1986)— y una presencia notable en Pasco y Junín.

La escena pintada en la cueva n° 3 de Chaclarragra (departamento de Huánuco) (Cardich, 1964: fig. 114) (Fig. 15) constituye uno de los mejores ejemplos y el más conocido de este estilo. Ahí está representada una hilera de pequeños camélidos corriendo y seres humanos en actitud de espantar o cazar, de 1,40 m de largo. Si bien el tema básico no parece ser muy diferente de aquel tratado en Toquepala, las diferencias formales son numerosas. Las primeras conciernen al tamaño de los animales, que está más en proporción con la talla de los hombres, y a su disposición en hilera, en oposición con las actitudes opuestas del estilo naturalista. La representación de los camélidos es también muy diferente. Los animales están de perfil, en actitud de correr, con sólo dos miembros —dibujados por un simple raya— visibles en la mayoría de los casos. Tienen una cola bien dibujada, un cuerpo poco voluminoso, un cuello largo y una cabeza que lleva dos orejas grandes. Dos de los diez animales parecen haber sido alcanzados por un proyectil, uno en el cuerpo y otro en el cuello. No se distinguen individuos muertos. Los hombres aparecen de frente, brazos y piernas extendidas. Llevan en la mano objetos que podrían corresponder a bastones, arcos o jabalinas. Una de las cabezas, por lo menos, está representada por un circulo vacío. Las figuras son pintadas de rojo oscuro y son de un tamaño no mayor de 15 cm.

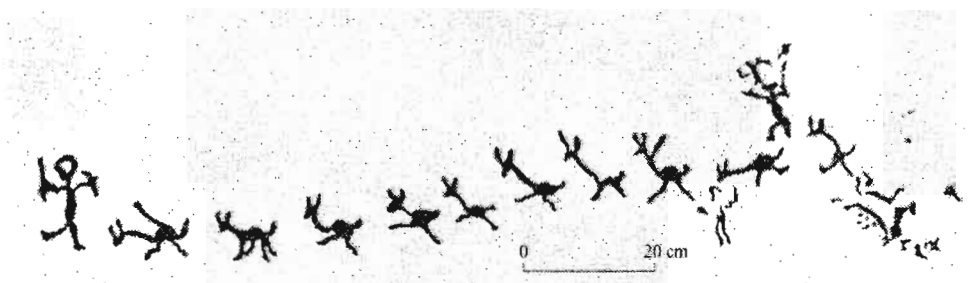


Fig. 15: Pinturas de Chaclarragra (departamento de Huánuco) (según Cardich, 1958: fig. 40)

Comparten estas características otras figuras pintadas en los sitios de Ranracancha (Pasco), Utcho y Diesmo viejo (Junín), y en varias cuevas del departamento de Huánuco, tales como Hatunjasha, Huargo y Diablomachay (Fig. 16), en la misma zona de Lauricocha. En Huargo fueron descubiertas (Cardich, 1973) dos representaciones de venado, pintadas de negro, con superposición de pintura roja, así como otras figuras en rojo. Los dos venados (Fig. 16) están de perfil, con el cuerpo voluminoso y la cabeza ancha y llevan dos astas. A uno de los animales se le agregó, después, otro par de astas pintados en rojo. La cola y tres o cuatro patas están dibujadas en una manera que hace recordar al estilo naturalista. Una porción de pintura roja fue encontrada durante las excavaciones en la capa 6, debajo de una capa fechada en 1 610 años a.C. En la cueva de Diablomachay (Ravines, 1969) se localizaron 45 motivos diseñados con trazos fuertes de color rojo, que ocupan casi todas las superficies planas disponibles. Existen unas escenas de caza, así como motivos más esquematizados, no figurativos. Los hombres y animales —entre los cuales se reconoce al menos un venado (Fig. 17)— están dibujados sencillamente, por medio de rayas anchas. Los antropomorfos son vistos de frente, varios de ellos con un objeto en la mano, y la cabeza diseñada por un círculo vacío. Existen también dos representaciones de máscaras y figuras complejas, que por sus características se acercan al último gran estilo prehispánico que describiremos posteriormente. R. Ravines (*ibid*: 263-264) atribuye la ocupación de la cueva a las primeras fases alfareras de la región, o sea la primera mitad del segundo milenio a.C.

Fig. 16: Representación de venado pintado de negro y rojo. Cueva de Huargo (Según Cardich, 1973: fig. 5a)

Las figuras pintadas de estilo seminaturalista son generalmente más sencillas y menos elegantes que las de los estilos presentados anteriormente. Enseñan también una diversidad mayor que podría reflejar una cierta duración temporal, así como una ausencia de formalismo. Es sin embargo obvia la importancia, todavía grande, de las escenas de caza, lo que sugiere una cierta filiación con las pinturas más tempranas. La representación de venados, en vez de camélidos, en manifestaciones tal vez tardías de este estilo, podría traducir los cambios introducidos por la domesticación de estos últimos animales. De acuerdo con los datos arqueológicos que provienen de Huargo y Diablomachay, podríamos fechar el desarrollo de este estilo en el tercer y segundo milenio a.C., teniendo en cuenta una probable anterioridad de las pinturas de Chaclarragra. Cierta contemporaneidad con las figuras del estilo naturalista del centro, con el cual colinda, es verosímil. Su área de dispersión propia parece reducirse a los altos Andes de la Sierra central, y su asociación con actividades relacionadas al pastoreo de gran altitud podría ser estrecha.

Antes de concluir este capítulo, es conveniente señalar que, si bien una de las dificultades mayores en la interpretación de estas primeras etapas artísticas nace de la ausencia de otros documentos de comparación, hay que suponer la existencia contemporánea de otros materiales (pieles, cortezas, fibras, huesos, piedras), con manifestaciones artísticas hoy desaparecidas. Las pinturas pintadas en las cuevas tienen que ser entendidas como la parte rescatada y conocida de un mundo ritual más completo que integraba también muy probablemente narraciones, cantos y bailes...

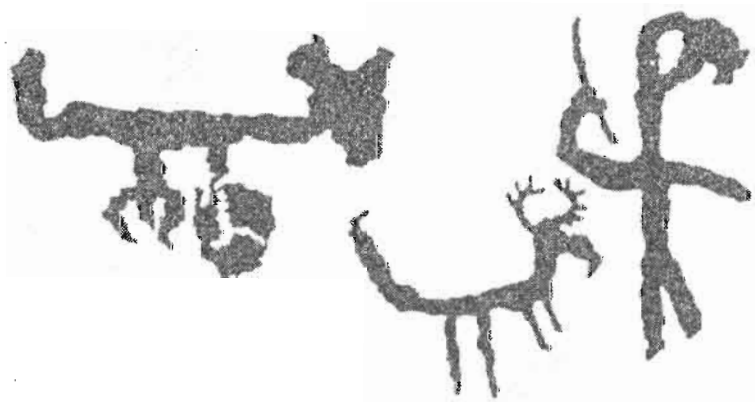


Fig. 17: Escena seminaturalista en el abrigo de Diablomachay (departamento de Huánuco) (según Ravines, 1969)

CAPÍTULO IV

EL ARTE RUPESTRE PINTADO DURANTE LOS ÚLTIMOS PERÍODOS PREHISPÁNICOS

LAS PINTURAS DE ESTILOS CUPISNIQUE Y RECUAY

Antes de presentar las manifestaciones más recientes del arte pictográfico peruano, tenemos que estudiar un caso único: las pinturas rupestres realizadas sobre los farallones del Monte Calvario, en la cuenca superior del río Chancay (departamento de Cajamarca). Ahí aparecen, en tres paredones, más de treinta pinturas de dimensiones importantes, que en gran parte se hallan a gran altura, hasta 12 m encima del suelo actual. Lo que hace suponer que su realización ha necesitado el empleo de andamios.

Según la descripción presentada por T. Mejía Xesspe (1985), en base a los trabajos de A. Petersen, las representaciones se diferencian claramente en dos tipos. El primero agrupa seis figuras antropomorfas, vistas de frente o perfil, y pintadas de diversos colores: blanco, amarillo, rojo, marrón, azul y verde. Sus dimensiones varían entre 1.65 x 2.25 m para la más grande y 0.70 x 0.70 m para la más pequeña. Si bien todas las figuras representan seres antropomorfos, es notable el hecho de que cada una muestre diferencias, tanto en su forma general como en los detalles. Sin embargo, aunque su posición es, según T. Mejía Xesspe, independiente una de otra, podrían formar tres pares, de sexo masculino y femenino. La semejanza estilística, así como una cierta complementariedad de atributos, son particularmente notables entre las figuras 1 y 2 (*ibid*: lam. 1) (Fig. 18 a-b). En estas imágenes —las más complejas del grupo— los diferentes elementos del cuerpo, así como ornamentos y atributos bastante estereotipados, son pintados de colores variados, destacándose claramente uno del otro.

La mayor parte de estos elementos constitutivos: tocado de la cabeza, boca felínica, brazos y manos, cinturones con serpientes, pies, están presentes en

varias otras expresiones de la iconografía del Período Inicial (1800-900 años a.C.) y del Horizonte Temprano (900-200 años a.C.), diseminadas sobre una amplía área y plasmadas sobre recipientes, telas, objetos de metal, o pintadas y esculpidas en las paredes de los templos. Existe particularmente un real parecido con las figuras antropomorfas representadas sobre los tejidos de la cultura Paracas atribuidos al final del Horizonte Temprano. Las otras cuatro figuras, vistas de frente o perfil, y más sencillas, presentan rasgos estilísticos comparables, que T. Mejía Xesspe (*ibid*: 204-205) clasificó como de estilo Chavín (5). Por la posición geográfica del sitio, estas pinturas se relacionan también estrechamente con los petroglifos de misma factura, presentes en varios sectores de la zona, y cuya distribución (ver *infra*) parece corresponder al área de dispersión de la cerámica de tradición Cupisnique.

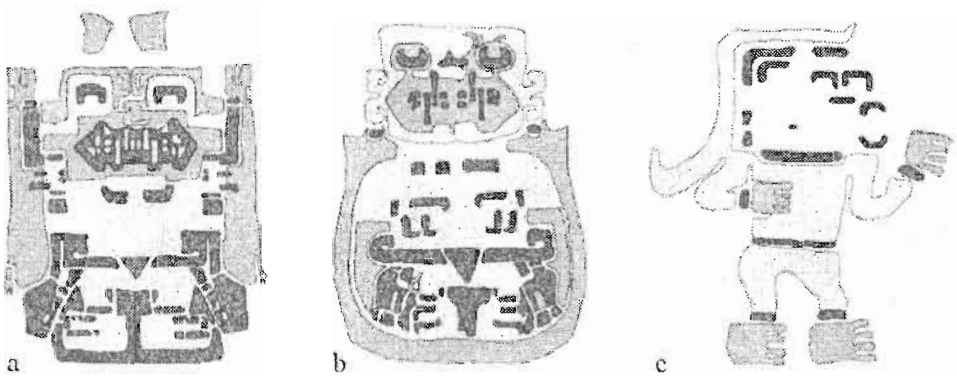


Fig. 18: Seres sobrenaturales de estilo Chavín pintados en Monte Calvario (departamento de Cajamarca) (según Mejía Xesspe, 1985)

Si bien estas pinturas son —en el estado actual de los conocimientos— únicas en el arte de aquella época, no están aisladas. En el mismo sector (sitio de Poro-Poro/Fundo de Udima), existen importantes restos de edificaciones monumentales de piedra tallada, altares monolíticos y fragmentos de cerámica temprana, dispersos en un área de 8 km^2 (Alva, 1985: 54). El sitio se compone de cinco unidades de edificaciones principales, entre los cuales se nota la presencia de una plaza cuadrangular hundida, pórticos monumentales, canales subterráneos y construcciones circulares. En la parte alta de algunas plataformas se encontró un importante depósito de ofrendas, con piezas típicas del Período Inicial de la región (tradiciones Pacopampa/Pacopampa y Huacaloma Temprano).

En la cara de una de las piedras talladas se descubrió un bajo relieve con representaciones mitológicas perteneciendo a dos fases sucesivas, la última de estilo definitivamente Chavínoide (*ibid*: 57). Existen también, a un kilómetro río arriba del Monte Calvario, dos figuras grabadas que representan a un guerrero (Mejía Xesspe, 1985: fig. 10) y a un músico, de estilo Cupisnique o Chavín.

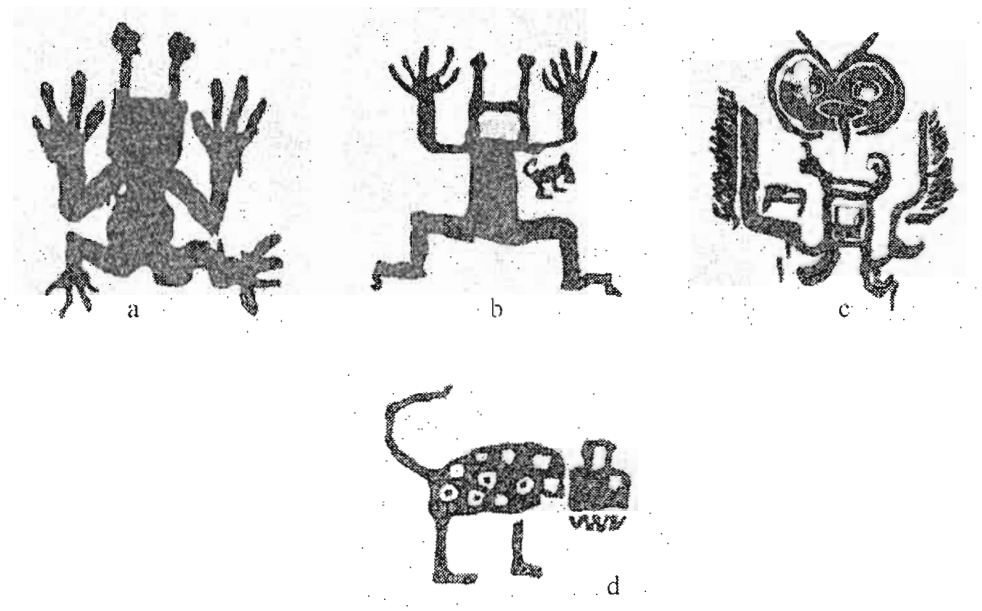


Fig. 19: Motivos zoomorfos pintados en Monte Calvario (departamento de Cajamarca) (según Mejía Xesspe, 1985)

Las otras figuras pintadas en Monte Calvario consisten en figuras zoomorfas y antropomorfas pintadas en rojo y/o marrón, que alcanzan más de un metro de largo. Entre las primeras, se reconocen (Fig. 19) un puma o jaguar, visto de perfil; un ave, probablemente un búho, visto de frente; figuras que parecen ser sapos; y una serpiente. Según Mejía Xesspe (*ibid*: 203), los antropomorfos —bícromos— que se caracterizan por los brazos y piernas flexionados, podrían ser estilizaciones de seres mitológicos. Existen también seis figuras diversas que corresponden a motivos geométricos, y —en el paredón 1—, manos pintadas que miden 50 cm de largo. Parte de estas pinturas, y particularmente las representaciones de sapo y de búho, son parecidas a las que aparecen en el arte

lítico y cerámico de las culturas Salinar, Recuay y Moche, durante el período Intermedio Temprano (200 a.C. - 600 d.C.). Finalmente, se nota la presencia de signos verosímilmente más modernos, bajo la forma de un grabado cruciforme y otro diseño en negro.

Hay que preguntarse sin embargo si las diferencias estilísticas observadas entre los dos principales grupos traducen realmente épocas de realizaciones sucesivas —tal como lo pensaba T. Mejía Xesspe— o más bien tratamientos específicos por tema, en una época de transición. Así, los seres sobrenaturales podrían haber sido pintados en un estilo convencional, todavía influenciado por Chavín, mientras que los seres humanos y animales habrían sido dibujados de manera menos formal que anuncia Recuay. Tal atribución fecharía estas representaciones rupestres en los últimos siglos antes de nuestra Era, época que marca el fin del Horizonte Temprano y el principio del período Intermedio Temprano. Podrían corresponder a una etapa final de la ocupación del sitio de Poro-Poro, posterior a la construcción del conjunto arquitectural. Estilísticamente, la atribución de las grandes figuras policromas a una fase tardía del estilo Cupinisque no plantea mucho problema y correspondería bien al parentesco existente entre este trabajo y ciertas obras de orfebrería (Chongoyape) o telas (Paracas) que también son testimonios del arte de esta época.

Por otra parte, como ya lo indicamos, a esta misma época de transición corresponde un desarrollo importante del arte rupestre, bajo la modalidad de los petroglifos. Los más antiguos representantes de esta tradición —que va a desarrollarse en siglos posteriores en toda la costa norte y central— aparecen en esta misma región, bajo influencia Cupisnique. Otra producción artística muy particular son los geoglifos, de los cuales existen ejemplares al parecer tempranos, en los valles de Santa y Saña (Alva, 1985: 58-63). Desde esta perspectiva, los murales de Udima podrían ubicarse entre los primeros representantes —únicos en su genero— de una tradición que tendrá un importante desarrollo posterior. Se caracteriza por la representación de figuras (pintadas o grabadas) en lugares, destinados a ciertas actividades públicas que, en varios casos, podrían definirse (Guffroy, 1987) como verdaderos "templos al aire libre". Parecen representar, como lo piensa D. Bonavia (1985: 6, 181) una transición entre las paredes rocosas pintadas y las verdaderas pinturas murales.

EL ESTILO ESQUEMATIZADO Y GEOMÉTRICO

Con el estilo anterior, hemos visto el estrecho parentesco que existe, desde la aparición de las primeras sociedades complejas, entre las pinturas y otras manifestaciones artísticas contemporáneas, particularmente los petroglifos, que forman —en toda la costa— la modalidad rupestre más difundida durante los dos últimos milenios prehispánicos. Aunque probablemente más escasas, las pinturas siguen, sin embargo, ejecutándose hasta después de la Conquista, en ciertas zonas del Perú. Las figuras pintadas durante estos períodos son, en muchos casos, similares a las figuras grabadas en otros sitios, y a veces en el mismo lugar. Están caracterizadas por una representación esquematizada de hombres y animales, en asociación con dibujos geométricos o no figurativos. En la mayoría de los casos, las siluetas están representadas sin movimiento, por unos simples rayos. Las figuras están frecuentemente agrupadas en filas o una encima de otra, en posiciones también comunes entre los petroglifos. Son numerosas las máscaras, los seres sobrenaturales y las figuras geométricas, cuyos motivos correspondientes se encuentran grabados sobre piedra, plasmados en arcilla o pintados sobre tela.

En esta época, todo indica una gran similitud de contenido —y tal vez de función— entre las dos manifestaciones rupestres. Su dispersión relativa parece ser, por lo tanto, de orden cultural. Las pinturas de este estilo son particularmente numerosas en el departamento de Huánuco, alrededor de esta ciudad, así como en la zona del Alto Marañón. Varias decenas de sitios han sido registrados en las provincias de Pachitea, Huánuco, Ambo, Huamalíes y Dos de Mayo, entre los cuales los mejor conocidos son los de Letramachay, Quillarumi, Guellayhuanca y Liuyajmachay (Pulgar Vidal, 1962; 1976; Ravines, 1986: 27-31) (Fig. 20). El sitio de Quillarumi (Palacios Jiménez, 1988) es particularmente interesante por su cercanía al conjunto monumental de Kotosh, con ocupaciones importantes del Período Inicial, Horizonte Temprano y Período Intermedio Temprano. Se trata de un abrigo rocoso de 15 m de ancho y 3 m de alto, en el cual han sido pintadas más de 450 figuras, todas de color rojo excepto una de color negro, muy borrosa. Parte de este arte (*ibid*: 4) podría estar asociado a la llamada "cultura Higueras", difundida en toda la región durante los primeros siglos de nuestra Era.

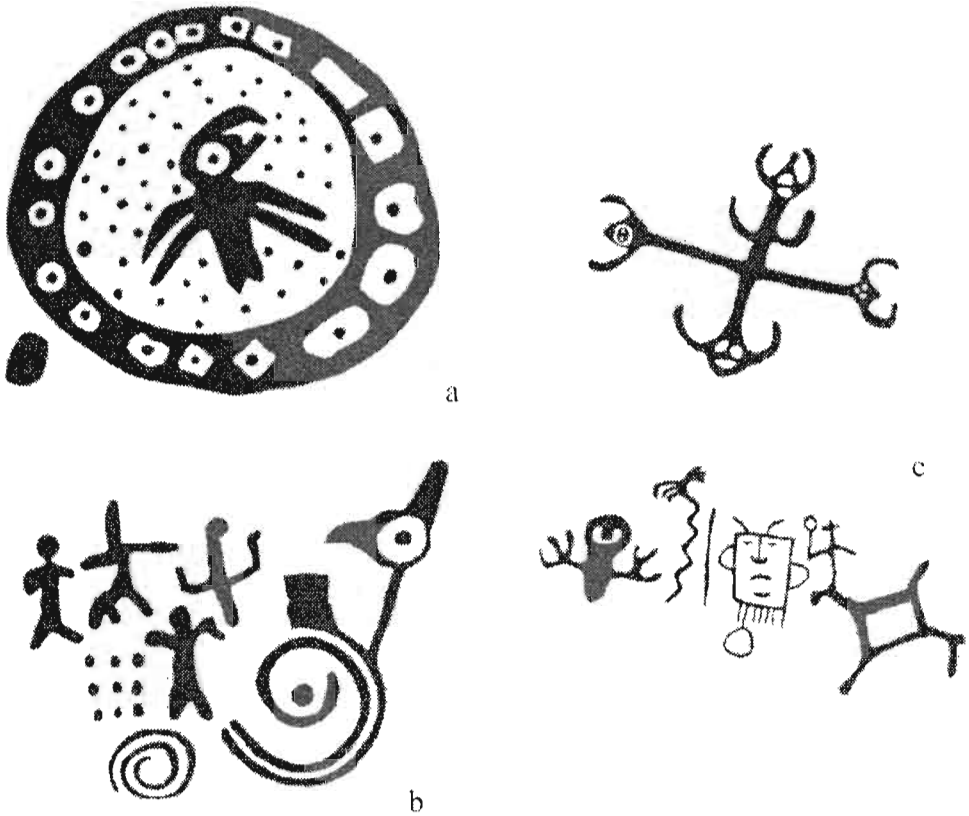


Fig. 20: Pictografías del departamento de Huánuco: a- Quillarumí, b- Guellayhuanca, c- Liuyajmachay (según Pulgar Vidal, 1962)

Más al norte, esta tradición está bien representada en el departamento de Cajamarca (Callacpuma, El Guitarrero, Llipa), y sobre todo en la provincia selvática de San Ignacio, en la cuenca del río Chinchipe (Shipal, El Faical, Quebrada Potrero, Gramalote). Las figuras pintadas en esta zona fronteriza se encuentran dispersas en varios sectores, y decenas de sitios, en la cercanía de la ciudad de San Ignacio (Bueno y Lozano, 1982). Representan a seres

antropomorfos, en diversas actitudes (Fig. 21), máscaras, animales y figuras complejas, pintadas en rojo. En el sitio de Shipal 1, al lado del las figuras pintadas, aparecen figuras grabadas del mismo estilo. Muestras de arte rupestre comparables son igualmente conocidas en el departamento vecino de Amazonas, en las provincias de Chachapoyas y Utcumbamba: cueva de Chaupurco, Chiñuna, Limones (Ravines, 1986: 9-10).

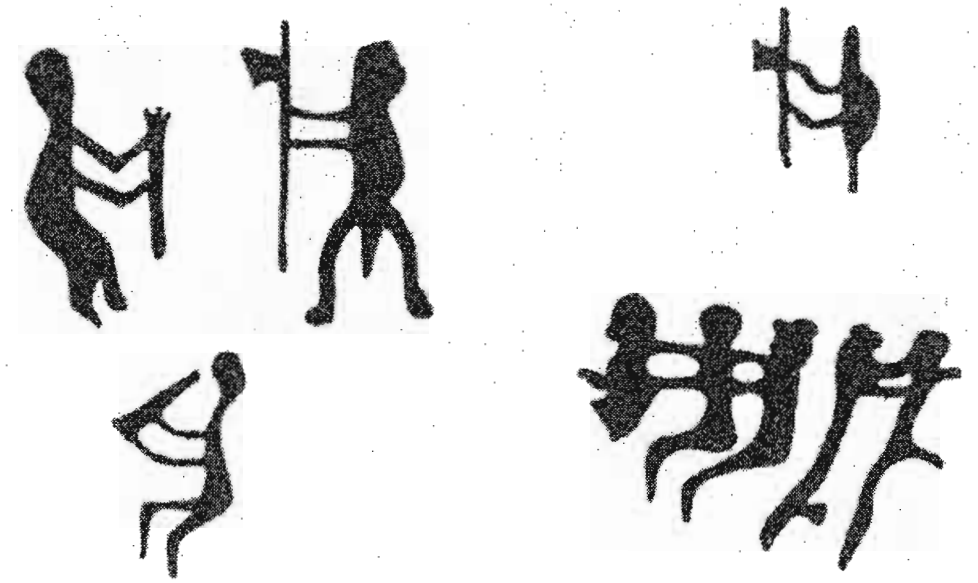


Fig. 21: Pinturas rupestres de Gramalote (departamento de Cajamarca) (según Bueno y Lozano, 1982)

Otras representaciones pintadas de este estilo existen en los departamentos sureños de Puno (Quelcatani, Pizacoma —provincia de Chucuito—) y de Cuzco (Huayokhari y Toq'o Toq'o —provincia de Urubamba—) (Ravines, 1986). En Quelcatani (terrenos de Chichillape) (Sphani, 1971), está pintada una escena muy interesante conformada por 17 figuras, todas diferentes, que parecen representar varios estados de transformación de seres antropozoomorfos (teniendo como base un pequeño animal y punto de llegada un posible ser humano) (Fig. 22).

Fig. 22: Escena pintada en Chichillape (departamento de Puno) (según Sphani, 1971)

Se puede agregar a este mismo grupo los dos únicos sitios con pinturas registrados en la zona costera (provincia de Chancay): Quebrada Palo (Pulgar Vidal, 1976) (Fig. 23) y Lachay (Núñez Jiménez, 1986) (6). En este último abrigo, se encuentran figuras pintadas de color rojo; figuras grabadas; y otras hechas por medio de líneas talladas, sobre las que se ha pintado con colores verde, blanco y rojo. Aunque de atribución dudosa —la presencia, en la misma cueva, de una representación pintada de la Virgen indica la existencia de agregados modernos—, estas figuras constituyen uno de los únicos ejemplos conservados del uso combinado de las dos técnicas. La ejecución de pinturas en este reducido sector de la costa central podría estar ligada a la presencia, en la misma zona, de la cerámica de estilo Teatino, y resultar de la venida de grupos de origen serrano, al principio del Horizonte Medio (Bonavia, 1969). El parentesco que existe entre las figuras pintadas en la Quebrada Palo (Fig. 23) y los motivos incisos sobre ciertas vasijas de cerámica (*ibid*: Lam. IV-A/B, V-B) (Fig. 24) parece sostener esta hipótesis.

Las pinturas presentadas en este capítulo están claramente ligadas con las tradiciones culturales desarrolladas en ciertos sectores de los Andes, y particularmente la "Ceja de Selva", durante los últimos mil quinientos años de la historia prehispánica. Tienen, verosímilmente, una relación bastante estrecha con los petroglifos realizados, durante los mismos períodos, en regiones o zonas vecinas y, a veces, en los mismos sitios.

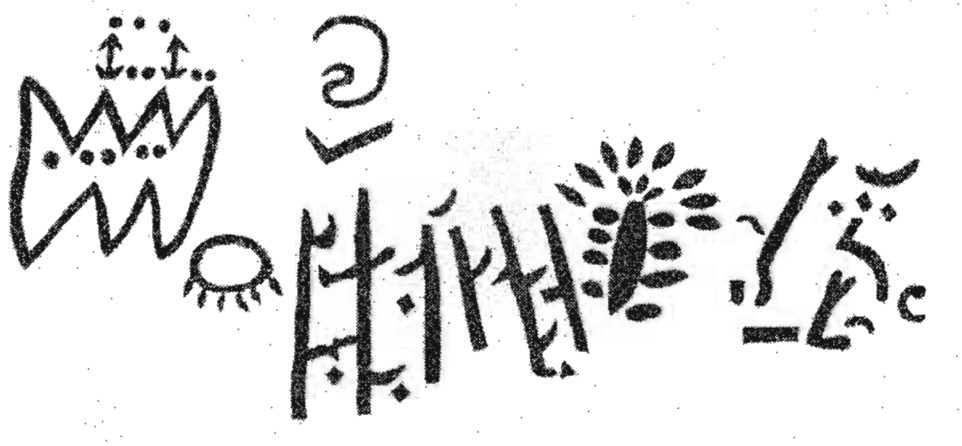


Fig. 23: Pinturas de la quebrada Palo (departamento de Lima) (según Pulgar Vidal, 1962)

Fig. 24: Motivo decorativo inciso sobre un recipiente de estilo Teatino (según Bonavia, 1969: lam. V - B)

Notas capítulo IV:

5 - La atribución cultural de las pinturas y petroglifos realizados durante los últimos períodos prehispánicos plantea diversos problemas. Así, existe a menudo una confusión entre el estilo Chavín (tomado en su sentido el más amplio), la tradición cultural Chavín (tal como se desarrolla en el sitio epónimo), y las otras tradiciones contemporáneas más o menos emparentadas (Cupisnique, Paracas ...). Hemos tratado en el texto de separar claramente estas diversas tradiciones que consideramos en mayor parte como independientes. Sin embargo, esta situación parece cambiar durante la última fase del Horizonte Temprano (fase Janabarriu de Chavín de Huantar-500/200 años a.C.), durante la cual existe una mayor homogeneidad entre los diversos sectores, lo que podría justificar la adopción de una denominación común (tal como fase Cupisnique/Chavín o Cupisnique/Janabarriu). Otro problema concierne el uso frecuente en la literatura moderna de los términos período Formativo o época Formativa para designar a las primeras etapas de desarrollo de las sociedades complejas con producción cerámica. Preferimos seguir aquí el cuadro cronológico propuesto por J. Rowe (1960) y emplear los términos período Inicial y Horizonte Temprano, limitando el uso del calificativo "formativo" a unas escasas acepciones genéricas (poblaciones formativas ...).

6 - Recientemente (Chauchat *et al.* 1998: 81) se ha señalado la presencia de motivos pintados en un abrigo rocoso ubicado en la parte alta de la quebrada de Cupisnique. Para los autores (*ibid*: 159): "por el hecho que no hay cerámica sobre el suelo del abrigo ni en los alrededores, y que hay algún material lítico (batán, denticulados) que muy bien cabe en el material que se suele encontrar con el Paijanense, consideramos como muy seria la posibilidad que se trate de pinturas paijanenses, a pesar que no hay ninguna prueba de eso actualmente". El grupo principal de pinturas ilustradas (*ibid*: fig. 37) corresponden a motivos compuestos de líneas paralelas, quebradas u onduladas, pintadas de rojo o gris oscuro. Estilísticamente, tienen muchos parecidos con otras figuras esquematizadas, pintadas o grabadas durante los últimos períodos prehispánicos. Por lo tanto, no se puede excluir la hipótesis de una relación con la tradición desarrollada en esa misma época en el vecino departamento de Cajamarca. Existen también figuras pintadas asociadas con petroglifos en el sitio de Querullpa Chico, ubicado a unos 530 m de altura, cerca a Toro Muerto en el departamento de Arequipa (Núñez Jiménez, 1986: 531).

CAPÍTULO V

DISTRIBUCIONES ESPACIALES Y TEMPORALES DE LAS PIEDRAS GRABADAS

Como ya lo hemos indicado, existen piedras grabadas (7) en todo el territorio peruano, y en cada una de las tres grandes zonas naturales. De modo paralelo se nota, a primera vista, una gran disparidad en los fechados y atribuciones probables, lo que hace que las figuras grabadas parecen vincularse con todas las épocas, desde el Período Inicial o el Horizonte Temprano hasta el Horizonte Tardío. Esta situación ha llevado, a menudo, a considerar estas manifestaciones como producciones aisladas e independientes unas de otras. Sin embargo, un análisis más detallado de la distribución de los diferentes emplazamientos de petroglifos y de sus fechados probables muestra la existencia de una cierta evolución cronológica y de una relación estrecha entre la mayoría de los grandes sitios conocidos. Numerosos rasgos comunes, dispersos sobre un vasto territorio y un largo espacio de tiempo, parecen manifestar la presencia de una tradición bien establecida, con ciertos propósitos fijos y funciones particulares (Guffroy, 1987). Para aclarar esta situación, presentaremos aquí sucesivamente una discusión sobre las ubicaciones geográficas, los fechados y culturas asociadas, la organización de las piedras grabadas y las figuras representadas.

LAS UBICACIONES GEOGRÁFICAS

A pesar de que el estado de los conocimientos es aún muy incompleto, y que es probable que se hagan nuevos descubrimientos en las regiones altas de los Andes y en la Amazonía, los petroglifos aparecen ante todo como una modalidad artística característica del piedemonte occidental, donde están ubicados más del 80% de los emplazamientos catalogados y la totalidad de las grandes concentraciones (Fig. 24). Otra tradición de menor importancia numérica, y con rasgos un poco diferentes, parece extenderse por la vertiente oriental, en la zona de Ceja de Selva de los departamentos norteños y sureños del Perú, en lo cuales ya se ha señalado la coexistencia de los grabados y de las pinturas. Los petroglifos son mucho más escasos en la zona intermedia de la sierra alta.

Dentro del primer grupo, es particularmente notable la relación privilegiada con la zona cálida de *Chaupi Yunga* (8), y la ubicación del 75% de los yacimientos conocidos en las estribaciones andinas, entre 200 y 1 300 m.s.n.m. Sin embargo, existen diferencias de una región a otra que merecen ser señaladas. En la región norte (departamentos de Tumbes, Piura, Lambayeque y La Libertad), donde son conocidos más de 30 sitios, el 70% de los yacimientos se encuentran entre 200 y 400 m de altitud, en los valles de los ríos Olmos, Reque, Chancay, Jequetepeque, Chicama y Moche. En la costa central, existe una dispersión más grande y el mayor número se halla entre 600 y 1 300 m.s.n.m., en las riberas mismas de los ríos que desembocan en el Pacífico. Finalmente, en el sur (departamentos de Ica, Arequipa, Tacna) se observa una gran concentración de sitios entre los 400 y 600 m y una dispersión hasta los 1 800 m.s.n.m.

Una de las hipótesis que permitiría justificar esta distribución espacial —formulada a propósito de Checta (valle del Chillón) (Guffroy, 1979)— puede ser extendida a otros de estos yacimientos. Se basa en la gran importancia del cultivo de la coca, en las cercanías del sitio, durante la época prehispánica. Según M. Rostworowski (1967-68: 73): "El hecho que estas tierras especiales para el cultivo de la coca estuviesen limitadas a un factor de altura y clima las hacía de un inapreciable valor para los indígenas. De ahí que los poderosos se adjudicasen siempre tierras en aquella franja ecológica, en cualquier época prehispánica. En la categoría de los poderosos hay que incluir a los dioses, ídolos y huacas, pues sus sacerdotes ejercían presión para poseer tierras en tan apreciado lugar". La gran importancia de este cultivo en la zona misma de Checta está netamente especificada en los testimonios del siglo XVI, estudiados por la misma autora (*ibid*: 72): "... e que no sembrían ni cojen maíz porque es tierra hechada propria de coca".

Por otra parte, las cuatro zonas donde el cultivo de la coca está demostrado en la época prehispánica (M. Rostworowski, 1973) son: Santa Rosa de Quives (valle del Chillón), Raurí (valle de Chancay), Simbal (región de Trujillo) y Ocro (próximo a Castrovirreyna), zonas cerca de las cuales se encuentran los petroglifos de Checta, Colcapampa, Simbal y Rurupa (9). Asimismo se cultiva todavía la coca en el departamento de La Libertad: en las partes altas de los valles de Chicama y Chulliquanqui (sitios con petroglifos de Piedra de la Compartición, San Bartolo, Jaguay y Cerro del Diablo), en los valles cerca de Uzquil y en el valle del río Moche, en Simbal y Poroto (sitios de Alto de la Guitarra, Tres Cerritos,

el Vagón, Simbal). Aunque se trata posiblemente aquí de una coincidencia, es necesario recordar también el hallazgo hecho por L. Valcarcel (1926) en la provincia de La Convención (departamento de Cuzco), donde se halló, bajo la tierra de una plantación de coca, un trozo de granito con hoyuelos circulares y figuras animales grabadas.

Esta posible relación entre petroglifos y coca podría también explicar el probable fenómeno de difusión de norte a sur que caracterizaremos luego, así como la aparición de los petroglifos en la vertiente oriental de los Andes, donde este cultivo ha tenido un desarrollo posterior importante. El uso de la coca entre las poblaciones formativas de la costa norte y central —es decir en posible contemporaneidad con las primeras manifestaciones grabadas— parece bien establecido (10), aunque los datos están todavía demasiado escasos para juzgar de su importancia real en la época. Esta eventual relación podría fundamentarse tanto en las prácticas ligadas a los procesos de cultivo y distribución, como en los diversos usos de este vegetal en la época prehispánica (ofrendas, adivinación...). El aprovechamiento de estos datos, susceptibles de proporcionar algunas pistas nuevas, requiere un estudio complejo que no se ha hecho aún. A la espera de la obtención de otros elementos de juicio, la explicación propuesta, por interesante que sea, sigue pendiente de comprobación y debe ser entendida como hipotética. De todos modos, si bien la proximidad de campos de coca podría haber jugado un papel importante en varios sitios, este factor no puede ser entendido como la única justificación de la ejecución de grabados, cuyos propósitos fueron seguramente múltiples, y con ciertas variaciones según los lugares y épocas.

Aparte de su fuerte presencia en la zona cálida del piedemonte andino, un gran número de sitios con petroglifos comparten otras características que podrían ser significativas, y que fueron a menudo señaladas por los autores que se interesaron por estas manifestaciones. Una de ellas es la frecuente cercanía de un río, de una quebrada de cauce intermitente o de una confluencia. Esta singularidad es manifiesta en varios sitios de la tradición costera, donde podría explicarse por la configuración general de los valles, pero también —y de manera tal vez más acentuada— en los sitios de la Ceja de Selva norandina y ecuatoriana, donde existen piedras grabadas hasta en el lecho mismo de los ríos.

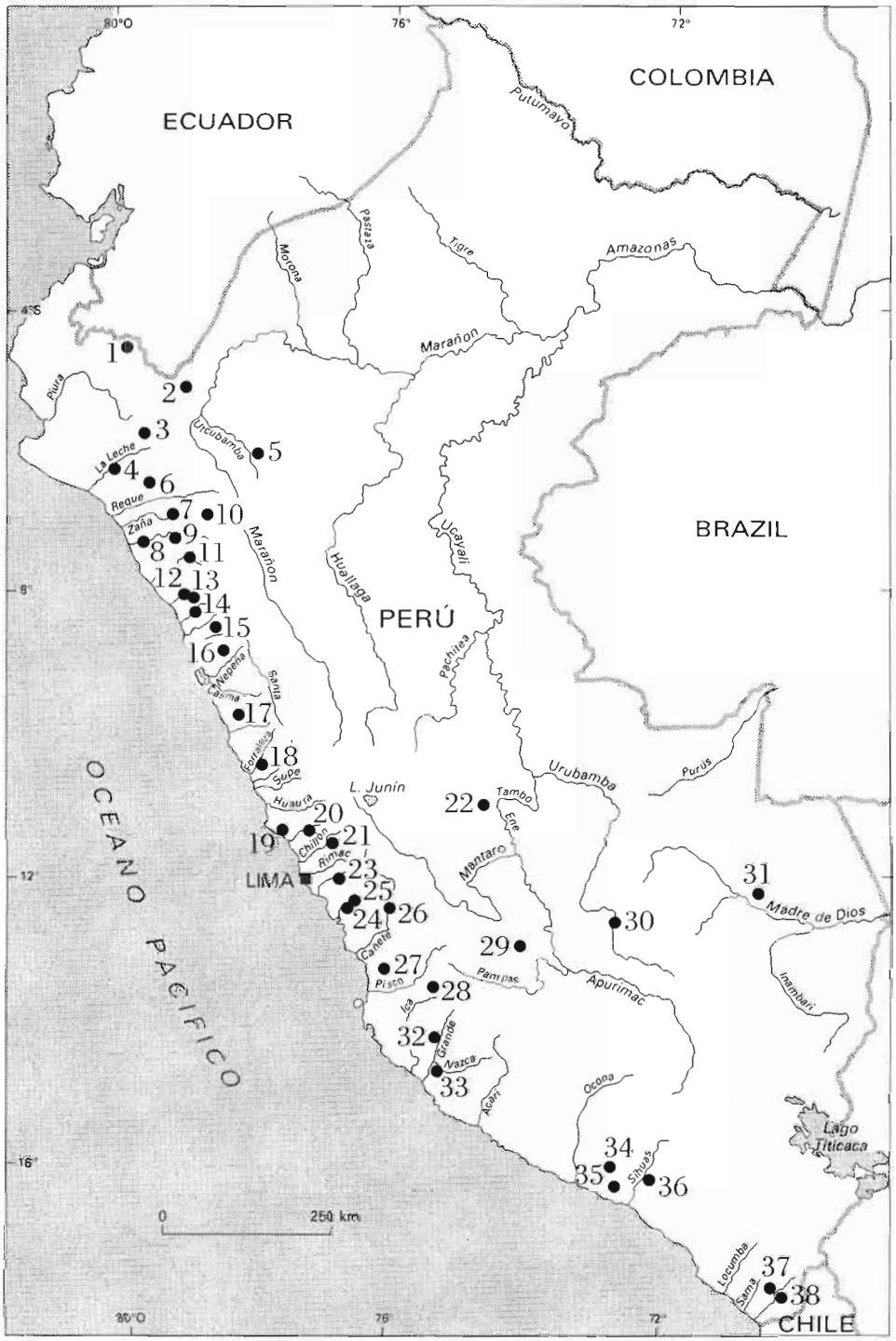


Fig. 25: Ubicación de las principales localidades petroglíficas citadas en el texto

N°	LOCALIDAD	DEPARTAMENTO
1	Samanga	*Piura*
2	Shipal	*Cajamarca*
3	Quebrada de los Boliches	*Lambayeque*
4	La Leche	*Lambayeque*
5	Caclic	*Amazonas*
6	Cerro Mulato	*Lambayeque*
7	El Palmo	*Cajamarca*
8	Tolón	*La Libertad*
9	Yonán	*Cajamarca*
10	Cumbemayo	*Cajamarca*
11	Jaguay	*La Libertad*
12	Tres Cerritos	*La Libertad*
13	Alto de la Guitarra	*La Libertad*
14	Queneto	*La Libertad*
15	Palamenco	*Ancash*
16	Chacuascucho	*Ancash*
17	Quebrada de las Piedras Labradas	*Ancash*
18	Huaricanga	*Lima*
19	Lachay	*Lima*
20	Colcapampa	*Lima*
21	Checta	*Lima*
22	Satipo	*Junín*
23	Antapucro	*Lima*
24	Calango	*Lima*
25	Cochineros	*Lima*
26	San Miguel de Yangastambo	*Lima*
27	Huancor	*Ica*
28	Rurupa	*Huancavelica*
29	Quebrada de Cuchihuayco	*Ayacucho*
30	Caras	*Cuzco*
31	Pantiacolla	*Madre de Dios*
32	La Caseta	*Ica*
33	El Vado	*Ica*
34	Toro Muerto	*Arequipa*
35	Pitis	*Arequipa*
36	Quilcapampa	*Arequipa*
37	San Francisco de Miculla	*Tacna*
38	Quebrada de Palca	*Tacna*

Fig. 25: Listado de los sitios

Sin embargo, la asociación de los petroglifos con el agua y, por extensión, con ritos de fertilidad, tendría también que ser sustentada por otros argumentos. Es además notable la particular aridez de la mayoría de los sitios grandes que, aunque no muy lejos del agua, están ubicados sobre planicies y mesetas ventosas, con escasa vegetación, que dominan el valle bajo. Este ambiente muy particular que comparten varios de estos lugares, tanto en el norte como en el sur del Perú, podría haber sido buscado de manera preferencial para la localización de los sitios más importantes.

Otro elemento que podría haber jugado un papel notable, tanto en la aparición como en la difusión de esta modalidad rupestre, es la cercanía a los caminos y vías antiguas de comunicación. En el sitio de Alto de la Guitarra (departamento de La Libertad), que representa un etapa temprana del desarrollo del arte grabado, se ha notado la existencia de un antiguo camino prehispánico, de 6 m de ancho, construido con rocas de caras planas (Núñez Jiménez, 1986: 359), que unía los valles de Moche y Virú. Este camino pasaba cerca de El Vagón —otro sitio importante, aunque probablemente un poco más tardío— para llegar a la quebrada de Queneto, donde existen también piedras grabadas, ubicadas cerca de una estructura con monolitos de la época Formativa. En otros casos, como en Samanga (departamento de Piura), cerca de la frontera con el Ecuador, la existencia de una vía parecida es sugerida por la distribución de las piedras grabadas, dispersas a lo largo de varios kilómetros de camino, con distancias variables de una a otra (Polia, 1986-87).

Otra hipótesis que fue adelantada para explicar la distribución de los sitios es la proximidad de un límite ecológico o político. Nuevamente, sólo un análisis minucioso de los diversos contextos permitiría verificar el valor de este argumento. En el caso de Checta, por ejemplo, es cierto que la zona corresponde a la parte superior de la *Chaupi Yunga*, sector de contactos y luchas entre los grupos serranos y costeños. Una interpretación de este tipo ha sido también propuesta (Valcarcel, 1925) para explicar la distribución de los petroglifos de la provincia de la Convención, todos ubicados en la ribera derecha del río Vilcanota, "... como marcando la huella de una civilización que no franquea el obstáculo del río". Sin embargo, considerar las piedras grabadas como simples hitos parece ser una interpretación demasiado simplista, que no explica ni justifica las otras características formales.

FECHADOS Y CULTURAS ASOCIADAS

Para entender y ordenar mejor este panorama, es necesario considerar uno de los principales interrogantes planteados: el fechado de las rocas grabadas. La tarea resulta difícil debido a la frecuente ausencia de vestigios directamente asociados a estas manifestaciones. Por otra parte, si bien existen, en varios casos, elementos que permiten comparaciones iconográficas, conciernen, por lo general, sólo a unas escasas figuras de cada sitio, sin que se pueda apreciar la duración real de la ocupación y de la ejecución de las obras. Sin embargo, un análisis detenido de las figuras grabadas y de su distribución permite fijar cuatro grandes conjuntos que parecen mostrar una evolución cronológica y una distribución espacial particular. Teniendo en cuenta la multiplicidad de los sitios y sus desarrollos particulares, este intento de clasificación —que no pretende ser exhaustivo— tratará ante todo de poner en evidencia las grandes líneas de evolución, tal como se desprenden de los datos hasta ahora conocidos.

El grupo A

El primer conjunto, que agrupa las figuras que pueden ser fechadas como las más antiguas, se desarrolló en los departamentos norteños de Lambayeque, La Libertad y Ancash y puede ser atribuido al Período Inicial o —más verosímilmente— al Horizonte Temprano. Se relaciona con las pinturas, ya mencionadas, ejecutadas en Monte Calvario. Las petroglifos grabados en esta época, comúnmente denominados de estilo Chavín (ver cap. IV, nota 5), representan en mayoría seres antropomorfos o zoomorfos parecidos a las figuras dibujadas sobre otros materiales.

El sitio más característico de este grupo es el de Alto de la Guitarra, ubicado al sur del valle del río Moche, a una altura de 1 000 m.s.n.m. Varias de las figuras allí grabadas corresponden sin duda a manifestaciones tempranas. En algunas de ellas se reconocen seres humanos vistos de perfil, aislados o en posición de pelea (Fig. 26) que presentan varias semejanzas con las figuras de estilo Cupisnique y particularmente la figura representada sobre el "Strombus Pickman", proveniente de la región de Chiclayo (ver Kauffmann Doig, 1969: 279). Otros petroglifos representan serpientes con cara felina (Fig. 45a-b), círculos punteados en el cuerpo, ojo con pupila excéntrica y dientes, que recuerdan las imágenes de "dragones" encontradas en Chavín de Huántar. Es notable también la presencia de un ser ictiomorfo, con cabeza felina y cola de pez (Fig. 37a), que

tiene un estrecho parentesco con el felino volador representado, en alto relieve polícromo, sobre las paredes del templo de Garagay, cerca de Lima (ver Ravines y Isbell, 1975: fig. 20), así como cierta analogía con la entidad que figura en el Obelisco Tello y la estela de Yauya (ver Tello, 1960: figs 31, 34). Tiene en su mano, humanizada, una figura pisciforme en una actitud que recuerda también a los seres voladores representados sobre telas de la cultura Paracas (ver Kauffmann Doig, 1969: 323-325).

Estas referencias, diversas, hacen difícil ubicar con más precisión cronológica estos petroglifos, que podrían haber sido ejecutados entre el fin del Período Inicial (alrededor de 1000 años a.C.) y el comienzo del Intermedio Temprano (últimos siglos antes de nuestra Era). Por sus características formales, así como la presencia en el mismo sitio de figuras características del estilo petroglífico posterior, nos parece sin embargo más probable su atribución a una fase un poco tardía del Horizonte Temprano (500 - 200 años a.C.?).

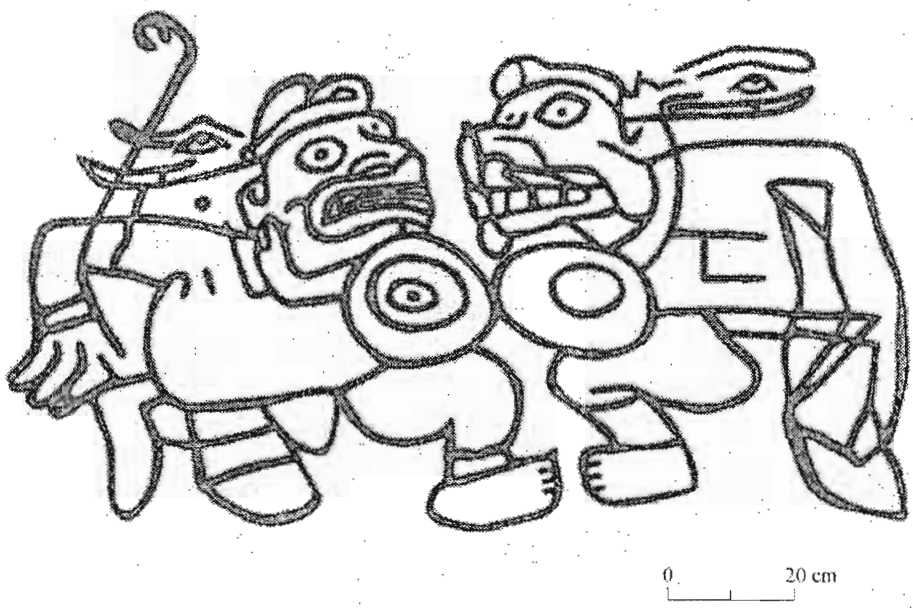


Fig. 26: Personajes de estilo Chavín grabados en Alto de la Guitarra (grupo A) (según Núñez Jiménez, 1986: fig. 652)

Petroglifos con las mismas características y atribuciones culturales están presentes en otros sitios de la costa norte (9): en Tolon, Chungal y la Quebrada del felino en el valle de Jequetepeque; en El Palmo (valle del alto Saña); cerca a Monte Calvario (río Chancay); en Palamenco (río Lacramarca) y, probablemente, en Los Cóndores, en la cuenca del río Chuicara, departamento de Ancash. En Palamenco, existen representaciones parecidas a las de Alto de la Guitarra, así como una figura antropomorfa vista de frente, con boca felínica y tocado de cabeza con serpientes (Fig. 35a), que recuerda a la Estela Raimondi (ver Tello, 1960, fig. 33) y tiene parentesco con una de las figuras de Monte Calvario (Fig. 18a). En todos estos sitios se encuentran otros petroglifos de estilo más sencillo, varios de realización seguramente posterior.

La distribución de estas figuras parece estar limitada a una zona particular, donde floreció el estilo cerámico Cupisnique. Sin embargo, existen petroglifos que recuerdan los rasgos diagnósticos de esta tradición en algunos otros yacimientos ubicados fuera de esta zona, tal como Samanga, en el norte (Polia, 1987: lam. 2-3), o Chichictarra (río Palpa) (Mejía Xesspe, 1972: 79-80) y Huancor (río Ica) (Núñez Jiménez, 1986: fig. 1770-1771), en el Sur. En este último sitio, podría tratarse de un falso moderno, agregado recientemente en una cara de la piedra grabada. En todos los casos, estas representaciones son únicas, en medio de decenas de petroglifos de otras características. La existencia de arcaismos "Chavinoides" durante las épocas posteriores, bien ilustrada en la iconografía cerámica, podría explicar estos parecidos y otros, menos convincentes todavía, citados en la literatura.

Los petroglifos claramente asociados con este grupo A se caracterizan por un gran formalismo y la reproducción bastante fiel de imágenes también plasmadas en otros materiales. Entre ellos predominan las representaciones de seres sobrenaturales, antropomorfos o zoomorfos, felinos y aves de rapiña, clásicas en el arte de esta época. Estas figuras aparecen sobre piedras aisladas (Monte Calvario) o dentro de concentraciones más importantes (Alto de la Guitarra). En este caso, se plantea claramente el problema de sus relaciones con las demás representaciones, más sencillas, grabadas en los mismos lugares. Aunque ciertos de estos petroglifos puedan ser contemporáneos con las figuras de estilo Cupisnique, una larga duración de ejecución parece probable. Estas figuras del grupo A —que quedan poco numerosas en comparación tanto con las otras manifestaciones artísticas formativas, como con el conjunto de las figuras grabadas— parecen anticipar el importante desarrollo que conocerá este arte en las épocas posteriores. Por lo tanto, si bien podrían existir petroglifos más antiguos no identificados, el estado actual de los conocimientos parece

sugerir que, en el Perú, la tradición de piedras grabadas tiene su origen en la costa norte, entre los ríos Saña y Nepeña, durante el milenio que antecede nuestra Era.

El grupo B

Los petroglifos que pertenecen al segundo grupo aparecen en varios de los sitios ya citados, o en sectores vecinos, pero también en un número mayor de asentamientos ubicados al norte y sur de la primera zona. Desde el punto de vista estilístico se distinguen claramente de los anteriores por la relativa sencillez de las representaciones de hombres y animales, así como el predominio de las representaciones geométricas y no figurativas. Los rasgos distintivos, que analizaremos más detenidamente en un próximo capítulo, consisten en la frecuente representación de caras humanas o felinas, aves y pequeños animales vistos de perfil, figuras serpentiformes, a menudo bicéfalas, y dibujos complejos hechos por yuxtaposición de varias figuras unidas por simples trazos. Es notable también la presencia de numerosas figuras geométricas tales como círculos, círculos punteados, soles, rombos, líneas espirales o curvas... En varios sitios, a estos petroglifos están asociadas rocas cubiertas de pequeñas depresiones circulares, o *tacitas*, cuya presencia constituye un elemento muy característico de este conjunto.

Fig. 27: Piedra con motivos complejos característicos del grupo B, grabada en San Miguel de Yagastambo (valle del río Cañete) (según Núñez Jiménez, 1986: fig. 1540)

Esta tradición se hace presente en toda la zona comprendida entre la frontera ecuatoriana y Nasca, en la gran mayoría de los valles costeños, y generalmente en un solo sector de la *Chaupi Yunga*, sobre una extensión menor de 20 km. En la costa norte, figuras de este estilo aparecen junto a las figuras Cupisnique en los sitios de Tolón, Alto de La Guitarra y Palamenco, así como en nuevos lugares ubicados a proximidad de los anteriores, tal como Cerro San Simón y Yonán en el valle de Jequetepeque, o en valles intermedios: cerca de Ascope en el valle de Chicama y de Queneto en Virú. La difusión hacia el Norte parece estar marcada por la ocupación de sitios tal como Cerro Mulato en el valle de Reque, Quebrada de los Boliches, cerca a Olmos, y tal vez Samanga (Ayabaca, departamento de Piura). En esta última región, la distribución particular de las piedras grabadas, y la presencia de piedras aisladas en lugares cercanos a Paimas, Frías y Chulucanas, podrían manifestar la existencia de otra tradición.

La difusión parece darse también hacia el Sur y la costa central, donde nuevamente encontramos uno o varios yacimientos (9), ubicados en el mismo sector de *Chaupi Yunga*, cerca de las localidades, ciudades o caseríos modernos de Moro (valle del río Nepeña), Casma (río Sechín), Huaricanga (río Fortaleza), Quisque (río Chancay), Santa Rosa de Quives (río Chillón), Lima (río Rimac), Atarpuco (río Lurín), Calango (río Mala), San Miguel de Yangastambo (río Cañete) (Fig. 27), Huancor, (río San Juan), Palpa (río Palpa) y Nasca. El número de piedras grabadas en cada sitio es sin embargo muy variable. Las grandes concentraciones abundan al Norte (Cerro Mulato, San Simón, Yonán, Alto de la Guitarra, Palamenco); son escasas entre los ríos Nepeña y Chancay y están bien representadas al Sur (Checta, Huancor, Palpa). Algunos sitios serranos, tales como Cumbemayo (Fig. 28), cerca de Cajamarca o Rurupa, en la provincia de Castrovirreina, podrían pertenecer a esta misma tradición, cuyo estudio detenido se hará luego, con el análisis de la distribución y organización de las piedras y motivos grabados.

La gran mayoría de los petroglifos de este grupo, que comparten rasgos comunes, podría haber sido grabado durante el período Intermedio Temprano (200 a.C. - 600 años d.C.). Tal atribución está sugerida en ciertos sitios, tal como Yonán o Huancor, por la representación de figuras semejantes a las dibujadas sobre los recipientes cerámicos de las tradiciones locales contemporáneas (respectivamente Moche y Nasca). En otros casos, tal como Huaricanga o Checta, se desprende, más bien, de la presencia en las cercanías de una importante ocupación de esta época. Una cierta filiación con las figuras del grupo A es también notable, particularmente en cuanto a las representaciones de máscaras

Fig. 28: Petroglifos grabados en el abrigo de Cumbemayo (departamento de Cajamarca) (según Núñez Jiménez, 1986: fig. 514)

y cabezas felinas. Aunque el fechado relativo es difícil, si no imposible, y las figuras presentes en un mismo sitio pueden haber sido realizadas con varios siglos de diferencia, los petroglifos más tempranos parecen ser más frecuentes en el Norte y sobre todo en los sitios que tienen una gran cantidad de piedras grabadas. Los pequeños sitios, ubicados en los valles intermedios parecen mostrar rasgos más modernos y algunos podrían ser fechados del Horizonte Medio (600-900 años d.C.). Esta situación parece estar directamente ligada a las modalidades de difusión.

Grupo C

El tercer gran grupo se encuentra en el sur del país, en los departamentos de Arequipa, Moquegua y Tacna, donde E. Linares Malaga (1973: 262) registró 33 sitios con piedras grabadas, con una fuerte concentración en los valles de los ríos Majes y Sihuas. En el valle del río Majes, los sitios de Pitis, Sarcas y sobre

todo Toro Muerto contienen miles de rocas, cubiertas de figuras grabadas. Se han contado en la única localidad de Toro Muerto —que constituye la más grande concentración de petroglifos del territorio peruano— más de 5 000 bloques grabados y hasta 150 dibujos en una sola roca.

A pesar de esta enorme cantidad de figuras, no existe en estos sitios la variedad de motivos que se puede apreciar más al Norte. Un gran número de petroglifos —entre los cuales predominan los antropomorfos, felinos, aves rapaces, serpientes y camélidos— están frecuentemente repetidos. Las figuras humanas están a menudo juntas, en acciones y posturas bien representadas —tal como el baile o el tocado de instrumentos—. Conforman también varias escenas en asociación con las llamas y los felinos. Numerosos trazos rectilíneos o en zigzag, así como puntos, separan los petroglifos. Las figuras de animales están agrupadas —en fila, oposición o superposición— pero aisladas unas de otra, lo que confiere a estas manifestaciones un aspecto singular, muy diferente del grupo anterior (Fig. 29). Es así particularmente notable la rareza de las representaciones de seres sobrenaturales, caras felínicas o antropomorfas y figuras complejas.

En Toro Muerto, los vestigios de ocupación humana son numerosos en el área —que tiene más de 5 km^2— donde están distribuidas las piedras grabadas. Es

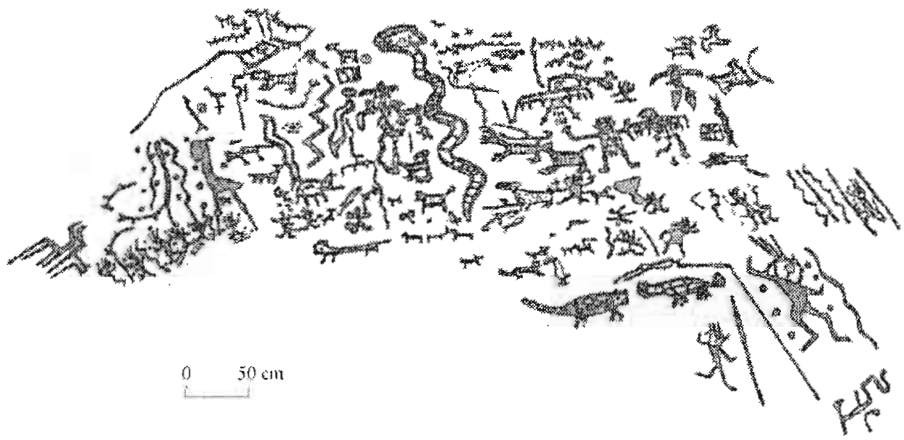


Fig. 29: Piedra grabada en Toro Muerto, con petroglifos característicos del grupo C (según Núñez Jiménez, 1986: fig. 2150)

particularmente notable la presencia de un cementerio de la época Huari con "... material funerario que frecuentemente suele estar bajo cada petroglifo" (Linares Malaga, 1960: 298). A una de estas tumbas está asociada una fecha radiocarbónica de 990 +/- 60 años d.C. (Linares Malaga, 1973: 223). En superficie, se encuentran también fragmentos de cerámica característicos de las culturas Huari (Horizonte Medio), Chuquibamba (Período Intermedio Tardío) e Inca (Horizonte Tardío). Por el parecido que existiría entre ciertos petroglifos y motivos tiahuanacoides e Inca temprano, E. Linares Malaga (1960) les asigna una antigüedad aproximada de 700 - 1 000 años d.C. Para otros autores, tal como A. Núñez Jiménez (1985: 339), la mayor parte de la figuras pertenecerían a la cultura Chuquibamba, fechada de los siglos XII-XV d.C. Estas atribuciones cronológicas —tardías en cuanto a los demás grupos— parecen confirmar nuevamente la hipótesis de una difusión de esta modalidad rupestre de Norte a Sur.

Otros elementos que podrían ser significativos resultan de la presencia en Toro Muerto de geoglifos de formas geométricas, materializados por alineamientos de rocas, de cantos rodados pintados, de montículos de piedras de tipo "Apacheta" (11), y de un antiguo camino de trueque, uniendo sierra y costa (Linares Malaga, 1960: 298-299). Ciertos de estos rasgos se encuentran en otros sitios de la región, tal como en Sarcas (río Majes), donde existen también geoglifos que forman cuatro líneas de 10 y 12 m de largo y un cuadrado de 2 m de lado (Núñez Jiménez, 1986: 311). En Pacchana (río Ocana) y Punta Colorada (río Majes) se ha notado la presencia, en cercanía a los petroglifos, de inhumaciones, atribuidas respectivamente a las culturas Tiahuanaco e Inca. Aunque presentan algunas singularidades, los petroglifos presentes en el departamento de Tacna (sitios de San Francisco de Miculla, Quebrada de Palca) pertenecen a este mismo estilo C.

Grupos selváticos (D)

Si bien la clasificación precedente parece pertinente para los petroglifos ubicados en la zona costeña, es mucho más difícil caracterizar y clasificar las manifestaciones rupestres grabadas en la vertiente oriental de los Andes. En la mayoría de los casos, nuestros conocimientos se limitan en una breve descripción, sin ilustraciones que permitirían comparaciones más detalladas. Aunque no parecen existir grandes concentraciones comparables con las antes presentadas, un desarrollo importante es notable en varias regiones.

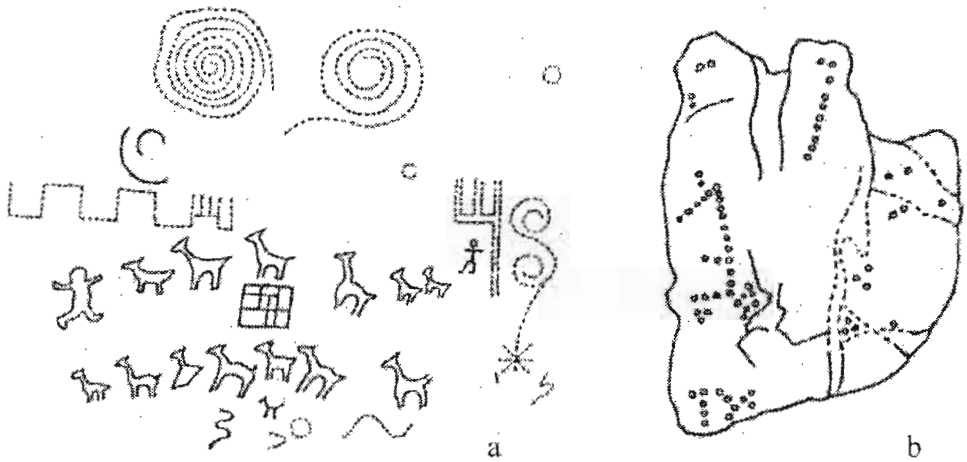


Fig. 30: Petroglifos de la Provincia de la Convención (departamento de Cuzco) a- sitio de Lares; b- sitio de Cajas (según Pardo, 1957)

Ya hemos señalado las relaciones estrechas que tienen las piedras grabadas en esta zona con las pinturas realizadas en los mismos sitios y sectores. Se caracterizan por la frecuente representación de seres humanos o animales esquematizados y de figuras geométricas yuxtapuestas, en un estilo un poco parecido al grupo sureño C (Fig. 30a). Sin embargo, se conocen también, en otros sitios de la provincia de La Convención (A. Pardo, 1957), figuras complejas y alineamientos de tacitas (Fig. 30b) que recuerdan al grupo B. En este mismo departamento de Cuzco, J. Alcina Franch (1976) realizó un estudio detallado de los grabados presentes en el atrio de la iglesia de Chinchero, atribuidos por este autor al período colonial.

La mayor singularidad de los petroglifos grabados en ambiente selvático parece radicar en la distribución de las rocas que están por lo general aisladas y/o dispersas sobre una vasta superficie. Esta distribución característica se encuentra también en el norte de Piura, en la provincia vecina de Loja y en la Ceja de Selva ecuatoriana (Porras, 1985). Podrían existir varios subgrupos regionales: uno sureño (Cuzco, Madre de Dios, Puno), el otro céntrico (Junín, Pasco, Satipo, Huánuco) y el tercero norteño (Piura, Cajamarca, Amazonas). Queda por realizar una definición mejor de las eventuales relaciones existentes con las demás manifestaciones grabadas y de su posición cronológica.

Notas capítulo V:

7 - Aunque usaremos aquí la denominación genérica usual de "figuras y piedras grabadas", hay que reconocer (como nos lo señalo D. Bonavia, com. pers.) que este calificativo no es muy correcto si se tiene en cuenta las técnicas generalmente empleadas (por percusión), que no corresponden al verdadero acto de grabar (por incisión). El término petroglifo se refiere más particularmente a las figuras representadas sobre dichas piedras.

8 - Esta denominación de "*Chaupi Yunga*" designa a la franja ecológica distribuida entre 200 y 1 000 m.s.n.m. a lo largo de la vertiente occidental de los Andes Centrales.

9 - En ausencia de otra referencia, los datos generales presentados en los capítulos V y VI, que se refieren a la denominación y localización de los sitios, tienen como fuentes principales los inventarios realizados por A. Núñez Jiménez (1986) y el Instituto Nacional de Cultura (Ravines, 1986).

10 - Según D. Bonavia (1993: 420, 429-431), el cultivo de la coca se inicia casi seguramente en el período Precerámico.

11 - El término "*Apacheta*" se refiere a amontonamientos de piedras de valor sagrado, relacionadas con los dioses de las montañas, y dejadas en ciertos lugares de los Andes por viajeros de paso.

CAPÍTULO VI

ORGANIZACIÓN Y DISTRIBUCIÓN DE LAS PIEDRAS Y FIGURAS GRABADAS

Una mejor comprensión de los propósitos y de las funciones de estas manifestaciones rupestres necesita ahora un estudio más detenido de sus formas de agrupación, de la organización de los sitios y de las estructuras eventualmente asociadas.

LOS TIPOS DE AGRUPACIÓN

Ya hemos señalado, en la presentación anterior, la diversidad de situaciones en las cuales se encuentran los petroglifos. Es sin embargo posible clasificar los sitios, basándose sobre la cantidad y la repartición de las piedras grabadas.

Aunque no muy frecuentes, en comparación con los otros tipos de agrupación, las piedras grabadas aisladas aparecen en diversos contextos. Se encuentran en la costa norte, en asociación con figuras del grupo A, en sitios tal como Piedra de la Compartición, Monte Calvario, Gallito Ciego y Chungal, dentro de sectores donde existen otros sitios más importantes. Aparecen también en algunos valles de la costa central, tal como las de los ríos Chancay (Quisque y Colcapampa), Rímac (Urbanización Santa Felicia), Mala (Calango), donde están las únicas manifestaciones rupestres conocidas. Escasas al parecer dentro del grupo C, representan la modalidad más común del grupo D, particularmente difundida en los departamentos de Piura, Cajamarca, Junín y Cuzco. En estos últimos casos, el relativo aislamiento de las piedras grabadas se acompaña de una presencia y distribución sobre un vasto territorio.

Los sitios con una cantidad de rocas grabadas inferior a diez ejemplares son numerosos dentro de todos los grupos, y se encuentran a menudo a proximidad de yacimientos más importantes. Tal distribución es notable por ejemplo en la

quebrada del Alto de la Guitarra, donde existen, al lado del sitio principal, pequeñas agrupaciones en lugares tal como los Huabos, El Vagón, Los Tres Cerritos, El Tambo. En el valle del río Chillón, los sitios de Pucara y Santa Rosa de Quives, ubicados respectivamente 2 km río abajo y arriba de Checta, parecen flanquear y señalar el yacimiento principal. Pueden encontrarse también distribuidos a lo largo de un sector en el cual no existe un sitio mayor, tal como en el valle del río Palpa donde aparece un nombre reducido de piedras grabadas en las localidades de La Viuda, Pueblo Nuevo, La Cantera, El Vado y La Cabañita.

Los sitios con un número de piedras comprendido entre 10 y 100 ejemplares no son tan comunes. Pueden representar la mayor concentración del sector, tal como en la Quebrada de los Boliches (río Olmos), la Quebrada de San Juan (río Virú) o San Miguel de Yangastambo (río Cañete), pero también encontrarse cerca a otros sitios de mayor importancia como en el caso de Cerro San Simón y la Quebrada del Felino, en el valle del río Jequetepeque, o de Sarcas y Pitis en el valle del río Majes.

Se conocen solamente siete sitios en los cuales fueron grabadas un número mayor de 100 piedras: Cerro Mulato (río Chancay), Yonán (río Jequetepeque), Alto de la Guitarra (río Moche), Palamenco (río Lacramarca), Checta (río Chillón), Huancor (río San Juan) y Toro Muerto (río Majes). Aunque dispersos a lo largo de la vertiente occidental de los Andes, son más numerosos en el Norte y asociados en su mayoría al grupo B de figuras. Existe sin embargo una muy fuerte desproporción entre el sitio de Toro Muerto, con sus 5 000 piedras grabadas, y los demás sitios que no parecen sobrepasar la décima parte de esta cifra.

De estas distribuciones, se desprende que la acción de grabar fue en la mayoría de estos sitios (y en muchos de los sectores y valles) un acto relativamente breve, ejecutado en una o pocas sesiones. La relativa escasez de los petroglifos y su concentración en ciertos sectores concede también a este acto un carácter un poco excepcional. Por otro lado, su presencia en casi todas los valles de la costa norte y central —si bien bajo una forma a menudo sencilla— parece reflejar una difusión generalizada aunque desigual de estas prácticas. Todos estos elementos plantean el problema del uso eventual de la piedras grabadas después de la fase de ejecución de los dibujos.

En el caso de las grandes concentraciones, la repetición del acto de grabar durante un lapso importante de tiempo está sin embargo claramente implicada por el número de figuras presentes y —en algunos sitios— su evolución estilística. La existencia de una tradición desarrollada a lo largo de varios siglos, marcados por fuertes evoluciones socioculturales, parece obvia tanto en Alto de la Guitarra y Palamenco, como en el valle del Jequetepeque. Los grandes sitios ubicados afuera de esta primera zona, tales como Cerro Mulato, Checta y Huancor, tienen seguramente una duración de ocupación menor, aunque consecuente. En Toro Muerto, la enorme cantidad de figuras grabadas parece reflejar no solamente una cierta duración, pero también una fuerte presencia y actividad —no tan evidente en los demás casos—.

DISTRIBUCIÓN DE LAS PIEDRAS Y FIGURAS GRABADAS EN LOS SITIOS MAYORES

El estudio de las distribuciones de los petroglifos dentro de los sitios mayores puede darnos a entender tanto las modalidades de explotación y desarrollo del yacimiento, como ciertos rasgos significativos en cuanto a sus funciones y frecuentación. Sin embargo, este análisis necesita un largo trabajo de levantamiento, que todavía no ha sido realizado en la mayoría de las localidades ya mencionadas. Los croquis de situación, relativos a los sitios de Cerro Mulato, Yonán, Checta y Huancor publicados por A. Núñez Jiménez (1986: fig. 37, 333, 1237, 1608) —aunque no exhaustivos (12)— constituyen por lo tanto un valioso aporte, que confirma la existencia de un fuerte parecido entre estos yacimientos del grupo B. En los cuatro casos, los petroglifos se encuentran dispersos sobre una planicie ubicada al pie de un cerro más elevado, pero en posición dominante en cuanto al valle bajo. Se nota la existencia de pequeñas concentraciones, pero también de piedras más aisladas, con una dispersión máxima sin embargo variable de un sitio al otro.

En Checta (Fig. 31) —donde se realizó un estudio más detallado (Guffroy, 1979; 1980-81)— los 450 bloques rocosos grabados, ubicados sobre una terraza de pendiente suave que domina aproximadamente 100 m al valle bajo, están irregularmente dispersos sobre una superficie de 8 000 m^2. La zona de mayor concentración (Fig. 32), que forma un paralelogramo de 30 x 180 m, orientado Sureste/Noroeste, está delimitada, por un lado, por una quebrada de aguas intermitentes y, por el otro, por la ladera de un pequeño cerro, del cual provienen

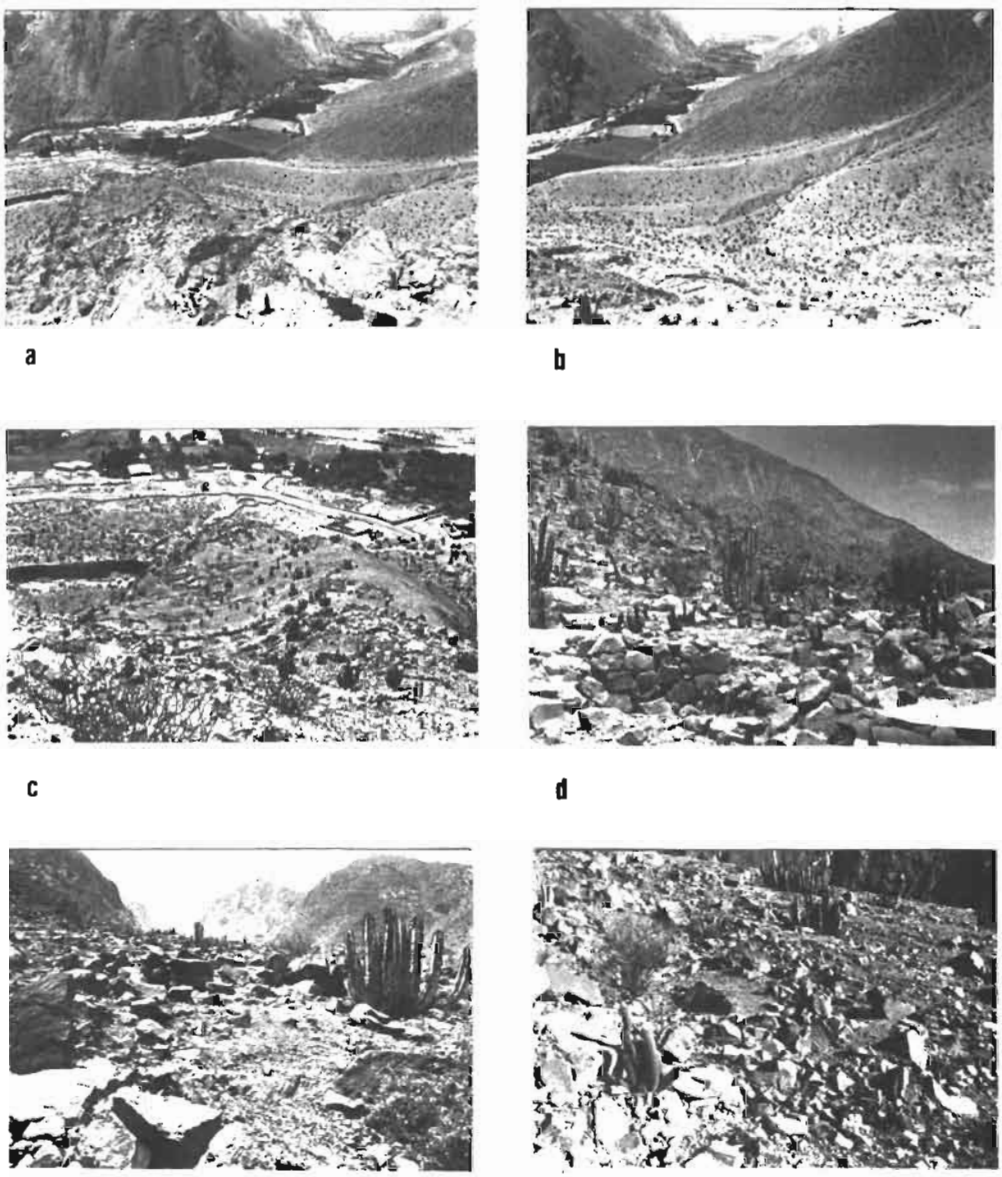


Fig. 31: Un yacimiento en zona de Chaupi Yunga*: Checta (valle del río Chillón). a- vista general del valle; b- el espolón donde se encuentran las piedras grabadas; c- sitio habitacional del período Intermedio Temprano; d- otros vestigios; e-f- el ámbito natural*

las piedras caídas. En promedio, una tercera parte de los bloques rocosos presentes en esta zona llevan un grabado. Sin embargo, el análisis de la distribución de las rocas grabadas y de sus densidades relativas parece indicar una progresión de la explotación desde la zona baja y la parte oeste (45%), por la cual se da el acceso actual. Los bloques ubicados en los sectores más altos han sido utilizados de manera menos intensiva (26%), posiblemente a medida de la escasez de las piedras aprovechables en las primeras zonas. Es también notable la casi total ausencia de material cerámico y lítico dentro de toda este área, que contrasta con la presencia de estos vestigios en las terrazas circundantes.

Aunque todas las figuras parecen pertenecer a un mismo conjunto, una cierta duración de ocupación está sugerida por las diferencias marcadas que existen entre los diversos sectores tanto en la distribución de las piedras como en los temas tratados. En la parte baja, predominan los petroglifos no figurativos —sencillos o más complejos— así como las figuras solares, mientras que los motivos antropomorfos y zoomorfos son relativamente escasos. Entre estos últimos (Fig. 50c) aparecen representaciones de cuadrúpedos (cervidos y probablemente camélidos), insectos y serpientes. La única evidencia de arreglos particulares en este primero sector es la presencia de un medio círculo de piedras, hoy en día muy arruinado. Subiendo, aparece una primera zona de vacío donde las figuras grabadas se limitan a petroglifos sencillos —a menudo una raya, una cruz o círculo—. Vienen, en seguida, dos concentraciones interesantes con numerosas representaciones de figuras antropomorfas, zoomorfas, figuras solares y cruces. Dentro de una de ellas aparece una primera cabeza felínica con tocado de plumas (Fig. 50a), representación que viene a ser más frecuente en la parte central del sitio. En este sector, es particularmente notable una cierta concentración de las figuras por tema y la frecuente asociación de los felinos y aves rapaces. Las siluetas y cabezas antropomorfas son también numerosas, mientras que las figuras solares y en forma de serpientes se vuelven menos frecuentes. Después de una nueva zona un poco vacía, se entra finalmente en la parte más alta, donde existe una menor cantidad de petroglifos, pero una mayor concentración de motivos antropomorfos y zoomorfos, bajo la forma de camélidos y venados. En todo este sector aparecen los vestigios de pequeñas estructuras, en forma de terrazas, dispuestas en la depresión ubicada al pie de la elevación principal. Existen también petroglifos más aislados en la falda media del Cerro, entre los cuales predominan las cabezas zoomorfas de gran tamaño. Sobre otra terraza —ubicada más al fondo de la quebrada— una única piedra grabada está asociada con restos de construcciones y vestigios cerámicos del Período Intermedio Temprano.

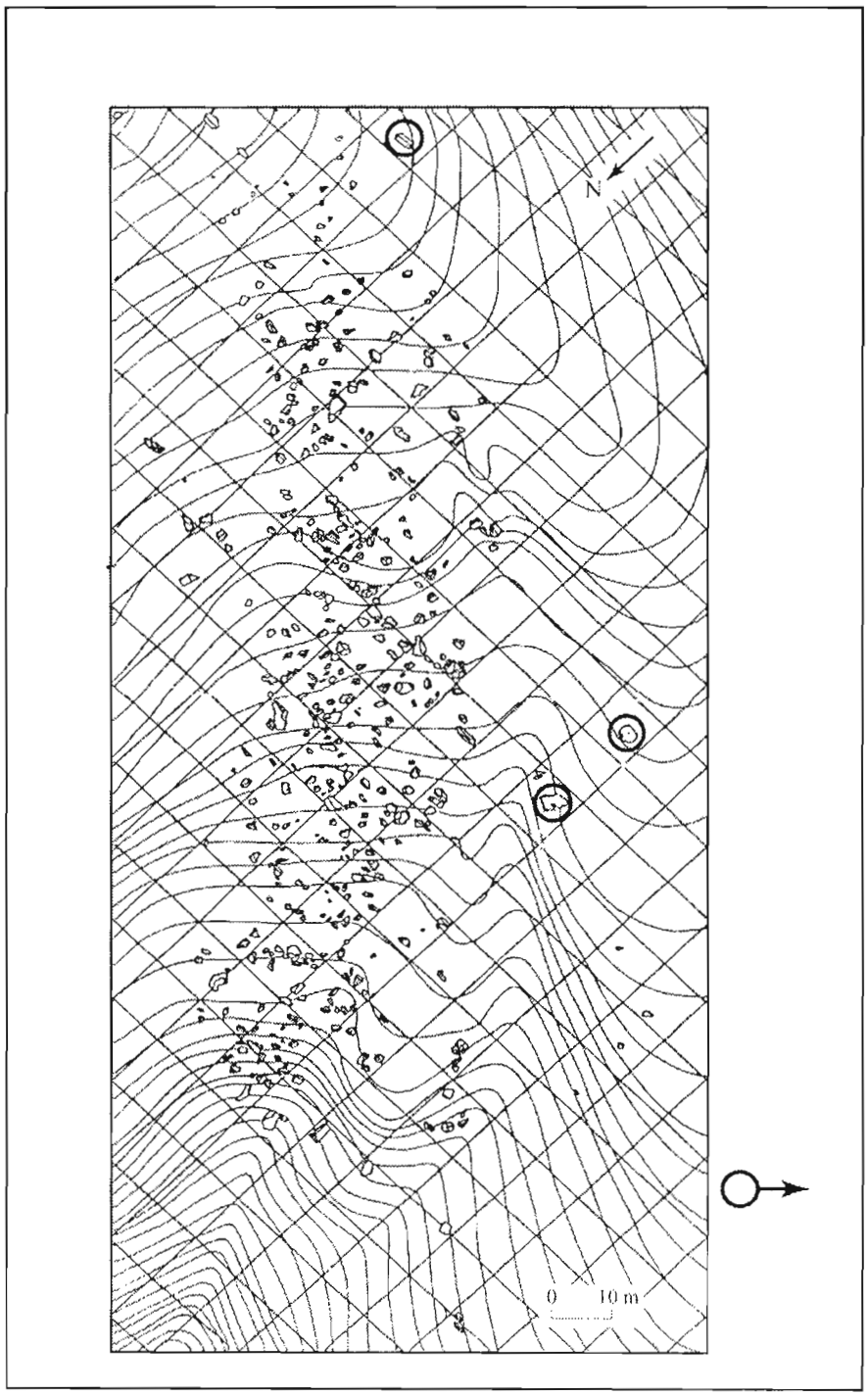


Fig. 32: Distribución de las piedras grabadas en Checta (levantamiento J. Guffroy) (el emplazamiento de las piedras con tacitas está indicado por círculos)

Otro grupo de petroglifos tiene una distribución muy singular. Se trata de 6 piedras con tacitas que se encuentran todas en una ubicación periférica (Fig. 32). Este tipo de grabados —que estudiaremos con más detalle en el próximo capítulo— está presente, en primer lugar, sobre tres pequeñas rocas aisladas que marcan la entrada del sitio en su extremidad noroeste (Fig. 53a). Se encuentra, de nuevo, al oeste de la zona central, sobre dos grandes bloques que presentan una gran cara plana casi horizontal (Fig. 53b-c), así como sobre la última piedra grabada en la parte más alta del yacimiento. Por su distribución, parecen delimitar y encerrar el sitio, confirmando así la existencia de una cierta organización y de un proyecto particular. La presencia, sobre estas mismas piedras, de ranuras de pulimento —a veces profundas (Fig. 53d)— sugiere también su asociación con actividades singulares. A unos treinta metros delante de las dos grandes piedras planas, existe una estructura de piedra circular —de cerca 7 m de diámetro— en la cual aparece un único petroglifo.

La distribución no homogénea de los petroglifos fue también notada en Toro Muerto. Según A. Núñez Jiménez (1986: 339): "En el complejo, extenso y muy prolijo de petroglifos de Toro Muerto, comprobamos cierto grado de agrupamiento de temas y estilos por áreas. Así, los danzantes enmascarados se localizan fundamentalmente en el sector Noroeste, mientras que los músicos tamborileros se ubican en el sector Suroeste, al igual que las águilas y otras aves que menudean mucho en la parte central de aquel campo petroglífico". El mismo autor destaca también que: "Existen dos estilos bien diferentes. Unos dibujos, como los danzantes enmascarados, son tallas llenas, es decir como si las figuras fueran en parte siluetadas, mientras que sus cabezas son linealmente delimitadas, es decir, no están rellenas; otros, como los músicos tamborileros, situados en otro sector de aquella localidad petroglífica, son figuras totalmente rellenas por percusión superficial, mientras que las primeras fueron talladas más nítidamente". Como en el caso de Checta, parece posible justificar estas distribuciones tanto como consecuencias de una cierta segregación por tema, como de una evolución temporal: sin que la importancia relativa de las dos causas pueda ser bien establecida.

La ubicación particular de ciertas piedras grabadas dentro del sitio ha sido también señalada en otras localidades, tal como Cerro Mulato, donde "En un sitio visible y en la parte céntrica del cerro, existe una gran piedra colocada verticalmente que simula un menhir, allí se nota escasamente una figura humanizada que por su forma y preferente colocación debe representar a una divinidad" (Santillán Oliva, 1959: 68).

LAS ESTRUCTURAS ASOCIADAS

Ya hemos señalado la frecuente presencia, al lado de las piedras grabadas, de otros tipos de estructuras que nos pueden dar interesantes elementos de juicio sobre las finalidades de estas obras.

Los corralones de piedra

Estructuras circulares y/o rectangulares, de dimensiones variables, hechas por alineamientos de piedras no labradas, están presentes en un gran número de yacimientos petroglíficos (Núñez Jiménez, 1986). Su presencia es notable en sitios tal como Alto de La Guitarra, Tres Cerritos, el Vagón y Huaricanga, en la costa norte; Checta, la Pampa de Sisicaya, Calango, Huancor, Marcas, en la costa central; Quilcapampa la antigua y La Quebrada de Palca, en el sur. La asociación directa de estas estructuras —cuyas funciones quedan desconocidas— con los petroglifos, es sugerido en varios casos por la presencia de figuras grabadas dentro de los corralones, aunque existen también ejemplos claros de reutilización de los bloques grabados dentro de construcciones modernas, usadas para el pastoreo. En algunos de los sitios del área central y sureña (Pampa de Sisicaya, Calango, Huancor, Quilcapampa la antigua...), aparecieron también inhumaciones dentro o cerca de estas estructuras.

Estructuras ceremoniales y públicas

La asociación de petroglifos y de construcciones monumentales fue señalada en algunas localidades, bajo formas diversas. La proximidad de estructuras ceremoniales es así particularmente notable en los sitios de Queneto, Quebrada San Juan y Huaricanga, en los valles de los ríos Virú y Fortaleza. En esta última localidad (Núñez Jiménez, 1986: 597): "Las dos rocas con petroglifos se hallan a sólo 7,8 y 11,30 metros de un ruinoso templo formado por un cuadrado de rocas talladas de 19 metros de largo por 12 de ancho en cuyo centro se levanta un menhir o columna, de cuatro caras talladas... En su superficie se ven tallas lineales y horizontales muy profundas". Los dos bloques grabados están cubiertos de depresiones circulares (Fig. 54c) y tienen un estrecho parentesco con las piedras de mismo tipo descritas anteriormente en Checta.

Se encontraron también petroglifos, en pequeño número, dentro de la ciudad prehispánica de Huari (departamento de Ayacucho) y cerca de las Chulpas funerarias de Sillustani (departamento de Puno) (*ibid.*). En otros lugares, es notable la cercanía de murallas de piedras (Cerro de las Murallas [río Virú], Los Huabos y la Pampa del Castillo [río Moche]), o de acueductos (San Bartolo, La Laguna [río Chicama], Cumbe Mayo). En este último sitio, ubicado cerca de la ciudad de Cajamarca, las figuras han sido grabadas directamente en la superficie de la roca donde se labró el acueducto, pero también en las paredes de una cueva artificial, en forma de una semiesfera, ubicada a unos 200 metros.

Los cementerios

La asociación de los petroglifos con inhumaciones, ya señalada en varios lugares, constituye un hecho importante que merece ser tomado en cuenta. Tal asociación parece ser sin embargo escasa en la costa norte, donde únicamente se ha registrado la existencia de tumbas saqueadas de la cultura Virú en el sitio de El Pongo (río Jequetepeque). Los casos conocidos (Núñez Jiménez, 1986) están mucho más numerosos en las localidades más sureñas. La presencia de inhumaciones en cercanía de las piedras grabadas fue notada en la Pampa de Sisicaya y Antapucro (río Lurín), Calango (río Mala), Huancor y Pampa de las Petacas (río San Juan), La Caseta (río Santa Cruz), Toro Muerto y Punta Colorada (río Majes), así como Quilcapampa la Antigua (río Sihuas). Se trata en la mayoría de los casos de tumbas circulares, construidas con piedras no labradas, a menudo asociadas con los corralones más grandes antes descritos.

La relación que puede existir entre las piedras grabadas y los ritos funerarios parece confirmada, en el caso de Calango, por uno de los únicos textos del siglo XVII en el cual se hace referencia a los petroglifos. Se trata del testimonio de Duarte Fernández (recopilado por A. de La Calancha [1638] (Duviols, 1971: 57-58, nota 6), visitador eclesiástico, que nos indica que: "... junto a donde estaba el iglesia vieja, está la piedra de que tantas antigüedades dicen las tradiciones, de un mármol azul y blanco luciente... Está figurada e empresa una planta del pie izquierdo... y por encima unas señales o letras a XX como pondré en la figura. No quisieron los indios decir su origen... Era cacique de Calango don Juan Pacheco y este y otro indio viejo declararon y después de algunas diligencias confesaron ser tradición de sus antepasados que en la lengua general se llamaba aquella piedra, *coyllo sayana*, que quiere decir piedra donde

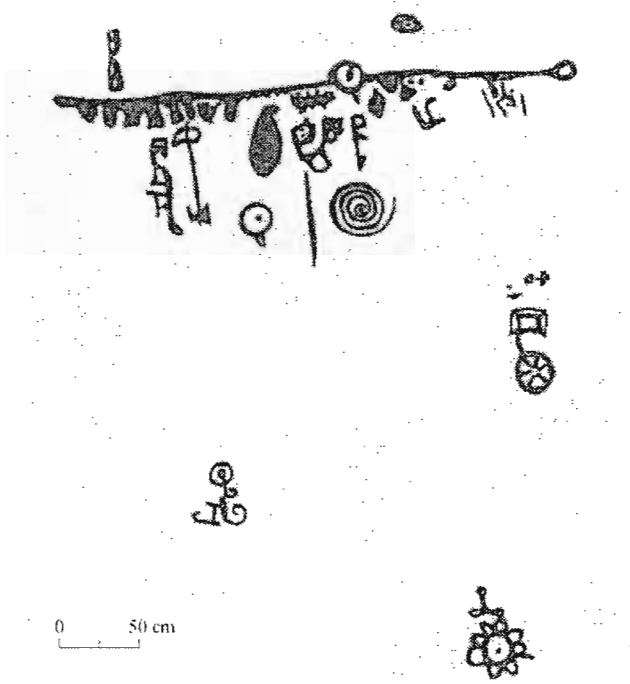


Fig. 33: Figuras representadas en la piedra de Calango (según Núñez Jiménez, 1986: fig. 1408)

se paraba la estrella, y en su lengua materna se llamaba, *yumisca lantacaura*, que significa la vestidura o pellejo de la estrella. Este nombre tuvo desde que habiéndose subido sobre la piedra un indio y una india al acto venéreo y estando el mirando el cielo, cayo una estrella y los confundió a entrambos y por esto se atrevía ningún indio a ofender la piedra ni a intentar en tales actos a mirar las estrellas y aquellos cercos junto al pie era el *cantauraco*, que era figura de aquella estrella, para memoria de aquel castigo...Viendo el visitador Duarte Fernández que todos los contornos estaban cercados de colcas que son unos sótanos donde habían entierros, y algunos con cuerpos frescos de menos de un año, temiendo que indios tan idólatras donde hay succubos adoraban supersticiosamente aquella piedra, le hizo picar las figuras".

Aunque dañada, esta piedra sigue existiendo, y todavía se pueden distinguir varias figuras grabadas (Núñez Jiménez, 1986: fig. 1408) (Fig. 33). Se trata de una roca aislada, que puede ser atribuida al grupo B. Existe en el mismo valle, río arriba, dos otros sitios pequeños (Retama y Cochinero), con petroglifos semejantes y "... en los cerros que marginan la famosa roca petroglífica de Calango ... una gran necrópolis con tumbas saqueadas donde aún se conservan valiosas

piezas de cerámica y telas, entre otros objetos" (*ibid*, vol. 2: 23). Aunque no precisa la atribución cultural de estos vestigios, A. Núñez Jiménez asocia estos petroglifos a una cultura pre Chavín.

Es difícil llegar a una interpretación más amplia del testimonio de Duarte Fernández. La existencia de tumbas cerca de la piedra grabada —práctica que parece seguir realizándose en el siglo XVII— podría reflejar ante todo el carácter sagrado del lugar, perpetuado a través de los siglos, sin relación directa con las funciones originales del sitio. Sin embargo, que sea o no secundaria, la presencia de inhumaciones en varios de los sitios sureños parece caracterizar una práctica prehispánica difundida en toda esta área. Por otro lado, la referencia explícita a las estrellas contenida en el mito nos ofrece un eje de interpretación importante, en referencia a la cosmología andina, sobre el cual volveremos en el próximo capítulo. Las figuras compuestas de círculos punteados y apéndices, que representarían a las estrellas (el *cantarauco*) figuran en efecto entre las más características del grupo B, abundantes en otros sitios de la región tal como Checta o Huancor.

Otras asociaciones

La presencia de geoglifos dentro de las localidades petroglíficas parece caracterizar también los sitios más sureños y fue señalada en La Caseta (río Santa Cruz), Sarcas y Toro Muerto (río Majes). Sin embargo, podría existir una relación más antigua entre los dos tipos de manifestaciones, sugerida por sus distribuciones espaciales y temporales, así como ciertos rasgos formales. Tal como los petroglifos, los geoglifos hacen una aparición temprana en la costa norte (sitios de La Compuerta, Oyotún [río Saña]) y tienen un desarrollo posterior importante en la costa centro-sur (Pampas de Nasca y Palpa).

Nos queda finalmente por recordar la posible asociación de los sitios con los antiguos caminos préhispánicos que corrían a lo largo de los valles costeros, pero también con las rutas orientadas Norte-Sur que comunicaban un valle con el otro. La presencia de una importante vía de comunicación podría también justificar la existencia de "*Apachetas*" y geoglifos en Toro Muerto. La asociación estrecha de estas últimas manifestaciones con el tráfico de caravanas de llamas ha sido propuesta por A. Lautaro Núñez (1976) para explicar la distribución de los numerosos geoglifos ubicados en los departamentos costeños del norte de Chile (Arica, Iquique, Tocopilla).

CARACTERÍSTICAS DE LAS ROCAS, CARAS Y FIGURAS GRABADAS

La materialización de las figuras

Antes de analizar las representaciones grabadas, es necesario presentar rápidamente las diferentes técnicas usadas para su ejecución. A. Núñez Jiménez (1986: 50), quien hizo un estudio de las diversas modalidades, estableció una clasificación en seis tipos: "1- Talla de surco profundo en arco, entre 0,5 y 1 cm, la que se observa en los petroglifos de la Piedra de Calango. 2- Talla o surco poco profundo con un promedio de 1 a 2 mm, que se observa por ejemplo para el petroglifo de la Piedra del Terremoto, Huancor . 3- Surco profundo angular muy frecuente en Toro Muerto. Estos petroglifos fueron tallados con hachas de piedra (13) de bordes filosos en una roca más bien blanda como la dacita. 4- Percutido superficial, con el cual están hechos la mayoría de los petroglifos estudiados. En éstos, la roca no ha sido profundizada y sólo se ha eliminado por percusión la corteza exterior. Por lo tanto, tienen menos de 1 mm de profundidad. 5- Rayado. Las figuras han sido realizadas con una piedra más dura que aquella donde se ha plasmado el petroglifo. 6- Combinación de pictografía y petroglifo; en ocasiones se realiza la talla y alrededor se pinta de rojo, como en Querullpa Chico o se pinta la parte interna del petroglifo, como se ven en la localidad de Lachay y en San Miguel de Yangastambo".

Aunque predomina claramente —entre todas las localidades— la modalidad 4, existen a menudo en un mismo sitio, petroglifos grabados con diversas técnicas. Esta diversidad parece más ligada con la dureza relativa del material rocoso y variaciones individuales en la acción de grabar que con una tradición bien establecida. Es sin embargo claro que las figuras complejas están por lo general grabadas más profundamente y con más cuidado que los signos sencillos, al parecer ejecutados muy rápidamente. En Checta, el estudio de los trazos grabados, por medio de macrofotografías, ha mostrado la existencia de varios tipos de huellas, probablemente dejadas por percusión con un instrumento lítico. En un primer grupo, las huellas que conforman un mismo trazo tienen un cierta regularidad tanto en su forma —ovalada, redonda o triangular— como en su tamaño y distribución. Los golpes parecen haber sido dado con precisión y con una fuerza controlada, lo que podría indicar el uso de una percusión indirecta. En otros casos, las huellas yuxtapuestas, de formas y dimensiones variadas,

parecen resultar de un manejo más desordenado del instrumento usado en el acto de picar. Ciertos trazos, así como las depresiones circulares más grandes, tienen también el aspecto de haber sido pulidos, tal vez a causa de su surco profundo inicial y de su exposición posterior a la intemperie. Por otro lado, hemos podido comprobar —en base a los ensayos realizados por percusión directa e indirecta— que es posible realizar varios metros lineares de grabados en una hora, lo que hace probable la ejecución de la mayoría de las figuras en una sola sesión.

Dimensiones de los bloques grabados

Las rocas grabadas enseñan una cierta diversidad de tamaño de un sitio a otro, pero también dentro del mismo yacimiento. Aunque su dimensión depende en gran parte del tamaño de los bloques presentes naturalmente en el sitio, parece reflejar, en muchos casos, una elección, en función de la visibilidad o del tema tratado. En Checta, donde el tamaño de los bloques varía entre 0,20 y más de 2 m de largo, 59 % de las rocas grabadas sobrepasan el metro, 33 % están comprendidas entre 0,50 y 1 m, y solamente 8% de los bloques tienen menos de 0,50 m de largo. Estos porcentajes varían sin embargo de un sector a otro, y la última categoría alcanza 16 % en la zona baja, al parecer más explotada. En esta misma zona, el 85 % de las rocas de más de un metro llevan una o varias figuras grabadas.

Este tipo de distribución podría caracterizar las localidades más importantes, aunque con diferencias marcadas en el tamaño promedio de las rocas, mucho mayor en Toro Muerto por ejemplo que en los sitios de la costa central. La elección de bloques aislados muy grandes —de más de 3-4 m de largo— así como de los farallones o paredes de abrigos rocosos parece singularizar los sitios de menor importancia ubicados en la zona costera (Lachay, Retama, Cochineros [departamento de Lima], Huancano [departamento de Ica], Sotillo [departamento de Arequipa]), pero también en zona de Ceja de Selva (Caclic [departamento de Amazonas]; Yuacatambo, Tarapoto [departamento de San Martín]; Pantiacolla [departamento de Madre de Dios]). Aquí, la visibilidad ha podido ser un factor determinante en la elección de los bloques que llevan los petroglifos.

Distribución por cara

El análisis de la distribución de las figuras representadas sobre cada piedra permite también poner en evidencia unos rasgos interesantes. Una característica de los petroglifos de los grupos A y B es el frecuente aislamiento de las figuras. La observación de A. Núñez Jiménez (1985: 93) acerca del sitio de Cerro Mulato donde "... cada petroglifo está tallado en una piedra" puede ser extendida —bajo ciertas condiciones— a varios otros grandes sitios de la época temprana. Este aislamiento —muy generalizado en cuanto a las representaciones de seres sobrenaturales de estilo Cupisnique— concierne sobre todo, en los demás sitios, las figuras de felinos y aves rapaces, las máscaras antropomorfas y ciertos zoomorfos (insectos, lagartos, zorros). Otros animales (tal como las aves esquematizadas, los peces, camélidos y cérvidos), las siluetas antropomorfas y los signos geométricos se encuentran más frecuentemente agrupados o incluidos en figuras complejas. Esta posible diferencia de categoría se refleja también, a menudo, en la calidad del grabado, así como en las dimensiones de las figuras, las del segundo grupo siendo siempre más reducidas. Al contrario, en los grupos C y D, así como en los pequeños sitios de la costa central, no existen figuras únicas o céntricas, y el tamaño relativo de las diferentes representaciones viene a ser más constante. Por otra parte, en los sitios sureños, tal como Toro Muerto, la asociación de los diferentes dibujos se hace por simple yuxtaposición y no por inclusión en un motivo de trazos complejos, tal como en los grandes sitios del grupo B.

En Checta, el estudio de las orientaciones de las caras grabadas ha mostrado también la existencia de una orientación preferencial hacia el norte y noroeste, es decir frente al valle. Sin embargo, esta orientación parece resultar más de causas naturales que de una elección voluntaria. Refleja, en efecto, la orientación predominante en el sitio, debido a su configuración y a la posición del afloramiento rocoso de donde provienen los bloques.

Notas capítulo VI:

12 - En el sitio de Checta, por ejemplo, sólo una centena de piedras grabadas aparecen en el trabajo de Núñez Jiménez (1986), mientras un análisis más detenido permite identificar cerca de 450 bloques con petroglifos. Existe también en esta obra algunos errores de atribución, probablemente debidos a las inundaciones acaecidas en los locales donde se conservaban los calcos (*ibid*: 5). Así, el petroglifo de la figura 1014 atribuido al sitio de Palamenco está grabado en realidad en Checta, mientras que los de la figura 1380 atribuidos a Checta no aparecen en este sitio (por su estilo provienen más probablemente de Quilcapampa La Nueva [comparar con la figura 2784]). Estas observaciones no quitan nada a la buena calidad general de esta valiosa obra.

13 - El uso del término de hacha, que hace pensar en un artefacto de forma singular preparado especialmente para la función, no parece correcto. Según nuestro conocimiento, la presencia significativa de un tipo particular de herramienta nunca fue señalada en los yacimientos con petroglifos. Por otro lado, los ensayos realizados muestran que toda piedra dura con una extremidad aguda puede ser usada para picar.

CAPÍTULO VII

ANÁLISIS DE LAS REPRESENTACIONES GRABADAS

La multiplicidad y diversidad de los glifos impide todo ensayo de clasificación exhaustiva de estas representaciones, cuyo desciframiento mismo queda en mucho de los casos muy problemático. La dificultad de ordenar esta prolija iconografía es obvia cuando se lee la lista muy larga presentada por A. Núñez Jiménez (1986: 641) acerca de las figuras grabadas en el solo sitio de Checta: "... antropomorfas lineales; rostros antropomorfos; cuadrúpedos; cuadrúpedos con ocelos, ¿ocelotes?, rostros felinos, aves, figuras serpentiformes, serpentiformes con cabezas dobles en sus extremos, ¿bagres?, arañas, peces, cabezas pisciformes, "grillos" cohabitando; figuras laberínticas muy geometrizadas que parecen representar las últimas fases evolutivas de un arte abstracto en que aún se reconocen muy remotamente las figuras zoomorfas representadas originalmente; círculos, círculos con puntos centrales unidos por rectas como espejueliformes, puntos, espirales, herraduriformes, estrellas, líneas sigmoideas, líneas cortas y paralelas, flechiformes, cuadrados, cuadrados con cuadros internos, cruces formadas por óvalos alargados con otra cruz inserta, cruces irregulares griegas con cruz sencilla dentro, cruces regulares griegas con aspa en su interior, figuras solares, soles radiantes con un punto central y soles radiantes formados por círculos".

En el estudio que realizamos en el mismo sitio (Guffroy, 1979), reconocimos cerca de 4 750 glifos, entre los cuales las representaciones figurativas son muy minoritarias. Se ha registrado la presencia de 223 figuras de animales, distribuidas entre 22 órdenes, clases o tipos zoológicos, y de un poco más de cincuenta figuras antropomorfas. Los signos geométricos sencillos son más numerosos, con 63 soles, 64 cruces, 20 estrellas, 58 círculos vacíos, 68 círculos con un punto al interior, 3 espirales y una gran cantidad de rayas sencillas y depresiones circulares. La mayoría de las otras figuras escapan a toda descripción y clasificación; punto importante de recordar antes de analizar los petroglifos y

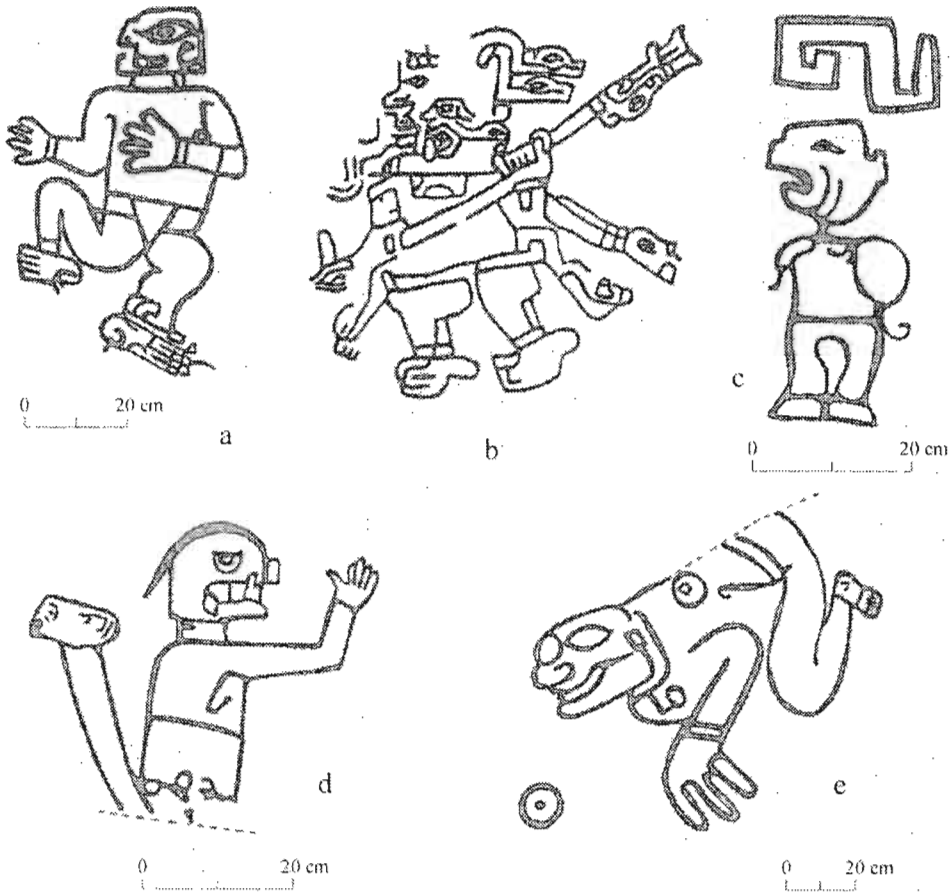


Fig. 34: Probables seres sobrenaturales de estilo Chavín (grupo A); a, e: Alto de la Guitarra; b: Monte Calvario; c, d: Palamenco (a, c-e: según Núñez Jiménez, 1986: figs 516, 1030, 1068, 647; b: Mejía Xesspe, 1985: lam. 1)

temas notables que, por significativos que sean, son minoritarios en muchos sitios. Sin embargo, existe, desde este punto de vista, una nítida diferencia entre los grupos A y C, donde las representaciones figurativas son más numerosas, y el grupo B —al cual pertenece Checta— donde predominan los petroglifos no figurativos.

A. Núñez Jiménez (1986: 51-66) describe también una serie de temas, ilustrados en las diferentes localidades, agrupados bajo los términos de "... astros y constelaciones, huellas de plantas humanas, temas antropomorfos, temas zoomorfos y fitomorfos, figuras geométricas, objetos representados en los petroglifos". Entre los temas antropomorfos reconoce: "... la divinidad principal Chavín, el ojo excéntrico, danzantes enmascarados y signos danzarios y musicales, acróbatas, navegantes, cabeza de momia, ente volador, hombres trucidados y cazadores de cabezas". Entre los motivos zoomorfos figuran: "... auquénidos, aves, dragones y serpientes, arañas, ranas (14), osos, monos, peces, zorros, iguanas, figuras lagartiformes, estrellas (*sic*), miriápodos, pájaro posado sobre estaca, gusanos, mariposas, "*Yawar-fiesta*", emanaciones o efluvios de especies zoológicas, sexo".

Aunque discrepamos con algunos de los temas enumerados que, a nuestro parecer, están representados por figuras demasiado escasas (acróbatas, hombres trucidados...) o de interpretación dudosa (cabeza de momia, "*Yawar-fiesta*"), no entraremos aquí en una larga discusión relativa a la interpretación de los glifos. Siguiendo la presentación anterior, preferimos insistir sobre los elementos que sirven de base a la clasificación entre los diferentes grupos o que explican la naturaleza de las evoluciones, así como la relación de los petroglifos con otras actividades sociales.

LAS FIGURAS ANTROPOMORFAS

Seres sobrenaturales

La representaciones de seres sobrenaturales o míticos es obvia en varios de los petroglifos del grupo A, de estilo Cupisnique. Tal como lo observamos en las pinturas de Monte Calvario, los tocados de la cabeza, los ojos excéntricos, la boca felina y otros atributos son semejantes a las imágenes de divinidades plasmadas en los templos. Pueden estar representados de frente, en posición un poco estática (Fig. 35a), o de perfil, realizando diferentes acciones (guerrero, músico, ente volador) (Fig. 25, 34). Estas figuras están generalmente aisladas y ocupan toda una cara de la piedra donde fueron grabadas. Como en los otros contextos donde aparecen, su asociación con prácticas rituales y adoratorias es probable.

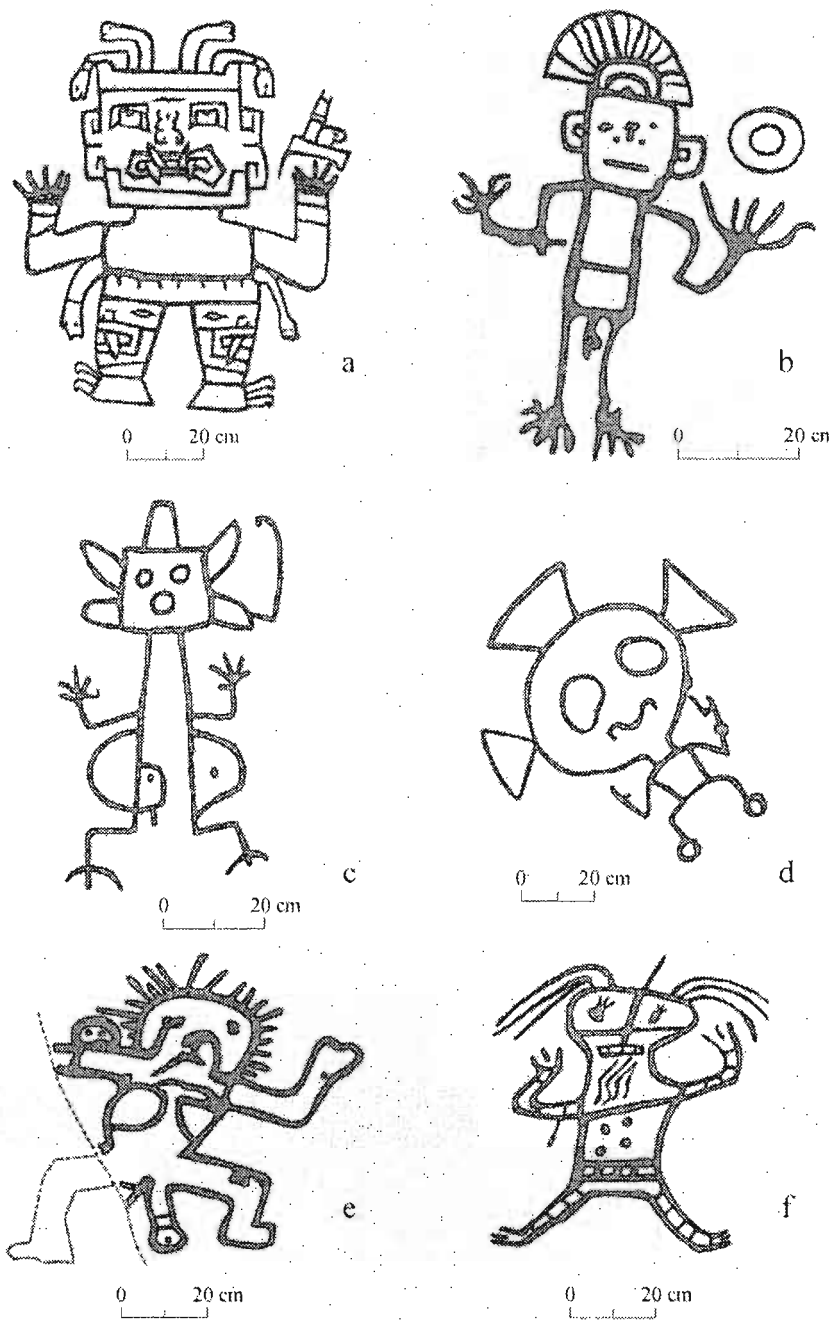


Fig. 35: Seres antropomorfos enseñando una misma postura de "adoración"; a: grupo A (Palamenco); b - d: grupo B (Palamenco, Checta, Alto de La Guitarra); e - f: grupo C (El Vado, Toro Muerto) (a, b, d, e, f: según Núñez Jiménez, 1986: figs 1053, 991, 651, 2123, 2004; c: J.G.)

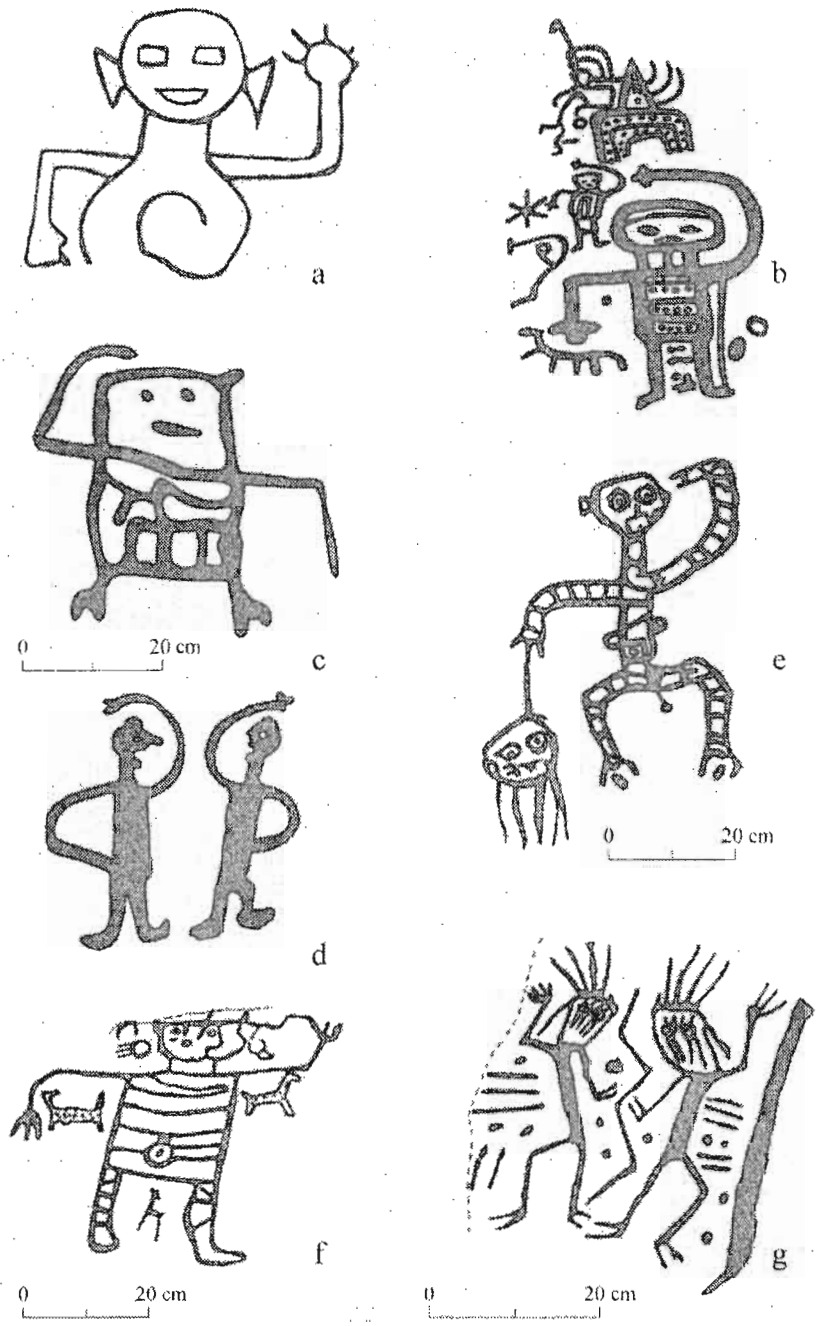


Fig. 36: Seres antropomorfos enseñando una misma postura de "salutación"; a-c: grupo B (Pampa Calata, Huancor, Huancor); d-g: grupo C (San Francisco de Miculla, Toro Muerto, Quebrada La Tuna, Toro Muerto) (según Núñez Jiménez, 1986: figs 829, 1668, 1667, 2840, 2304, 2759, 2205)

Es más difícil establecer el carácter sobrenatural de las figuras del grupo B, caracterizadas —conforme a los estilos contemporáneos— por una menor formalización de las representaciones. Sin embargo, encontramos imágenes en posiciones y con atributos comparables a las anteriores, tanto en Checta (ser antropofelínico visto de frente) (Fig. 35c), como en Huancor (ente con pez en la mano) (Fig. 37b). Varias otras figuras y cabezas antropomorfas de esta época tienen igualmente una forma particular y/o rasgos singulares (boca felínica, orejas, tocados de cabeza) (Fig. 38) que parecen incluirlos en esta categoría. La identificación de algunas de estas figuras como máscaras no está en contradicción con esta interpretación.

Aunque estas figuras difieren por su estilo y diversidad de los seres sobrenaturales del período anterior, es obvia la fuerte relación de filiación existente entre los dos grupos. Entre las rasgos novedosos que singularizan este grupo B se destaca la fuerte frecuencia de las cabezas antropomorfas (Fig. 38g-l), zoomorfas (Fig. 42) y solares (Fig. 51), y la presencia menos sistemática de los rasgos felinos. Estos petroglifos pueden encontrarse aislados, como en el grupo anterior, o acompañados de pequeños signos o figuras que parecen complementar el tema.

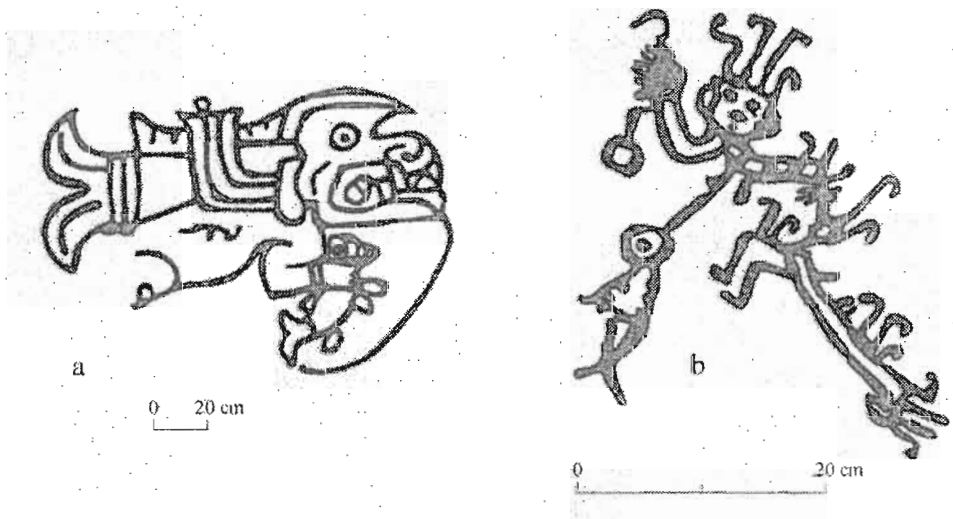


Fig. 37: Representaciones comparables de estilos diferentes; probables entes sobrenaturales; a: grupo A (Alto de La Guitarra); b: grupo B (Huancor) (según Núñez Jiménez, 1986: figs 615, 1626)

Estas mismas representaciones existen también dentro del grupo sureño C, aunque bajo un porcentaje mucho menor, y casi siempre en asociación con otros petroglifos. Su relativa escasez es particularmente notable en Toro Muerto, donde se plantea sin embargo la cuestión del significado de las figuras antropomorfas enmascaradas (Fig. 36g). Ciertos rasgos, tal como la representación de máscaras, tocados de cabeza y lagrimales, parecen aparentarlos con algunas de las figuras anteriores. Sin embargo, se encuentran siempre agrupados en escenas, algunas comparables con las donde están involucrados representaciones clásicas de seres humanos. Cual sea su naturaleza, sus actitudes y ajuares parecen ligarlos a actividades rituales. Los otros seres con apariencia sobrenatural grabados en Toro Muerto (ente con cabeza trofeo, cabezas antropomorfas y solares) (Fig. 36e) se asemejan a las figuras del grupo B, aunque con una notable ausencia de los rasgos felinos. Las representaciones de seres sobrenaturales, que parecen haber desempeñado un gran papel dentro de los dos primeros grupos, podrían haber perdido un poco de su importancia en este grupo sureño: tal vez en relación con la fuerte presencia de los enmascarados —posibles intermediarios entre las divinidades y los seres humanos— y de las representaciones realistas de felinos.

Cabezas zooantropomorfas bilobuladas, comparables con figuras del grupo B —y con uno de los geoglifos del valle de Saña— se encuentran también en ambiente de Ceja de Selva, al Norte en Samanga (Piura) (Polia, 1986-87), como en el sur en Pantiacolla (Madre de Dios) (Ravines, 1986).

A pesar de estas diferencias, es notable la existencia de representaciones semejantes en sitios muy distantes tanto en el tiempo como en el espacio. Así los seres sobrenaturales y antropomorfos enseñan a menudo posturas que se repiten tal como los brazos extendidos, a manera de adoración (Fig. 35), o sólo uno de los brazos levantado en alto, a manera de salutación (Fig. 36).

Los seres humanos

Aunque es, en muchos casos, difícil de distinguir las dos categorías, las figuraciones de probables seres humanos —representados generalmente por una silueta dibujada por medio de trazos sencillos sin rasgos faciales— son frecuentes dentro de los grupos B y C (Fig. 39). Están en la mayoría de los casos vistos de frente (Fig. 39a, b) y asociados con otros glifos, en composiciones más o menos complejas, a menudo difíciles de entender.

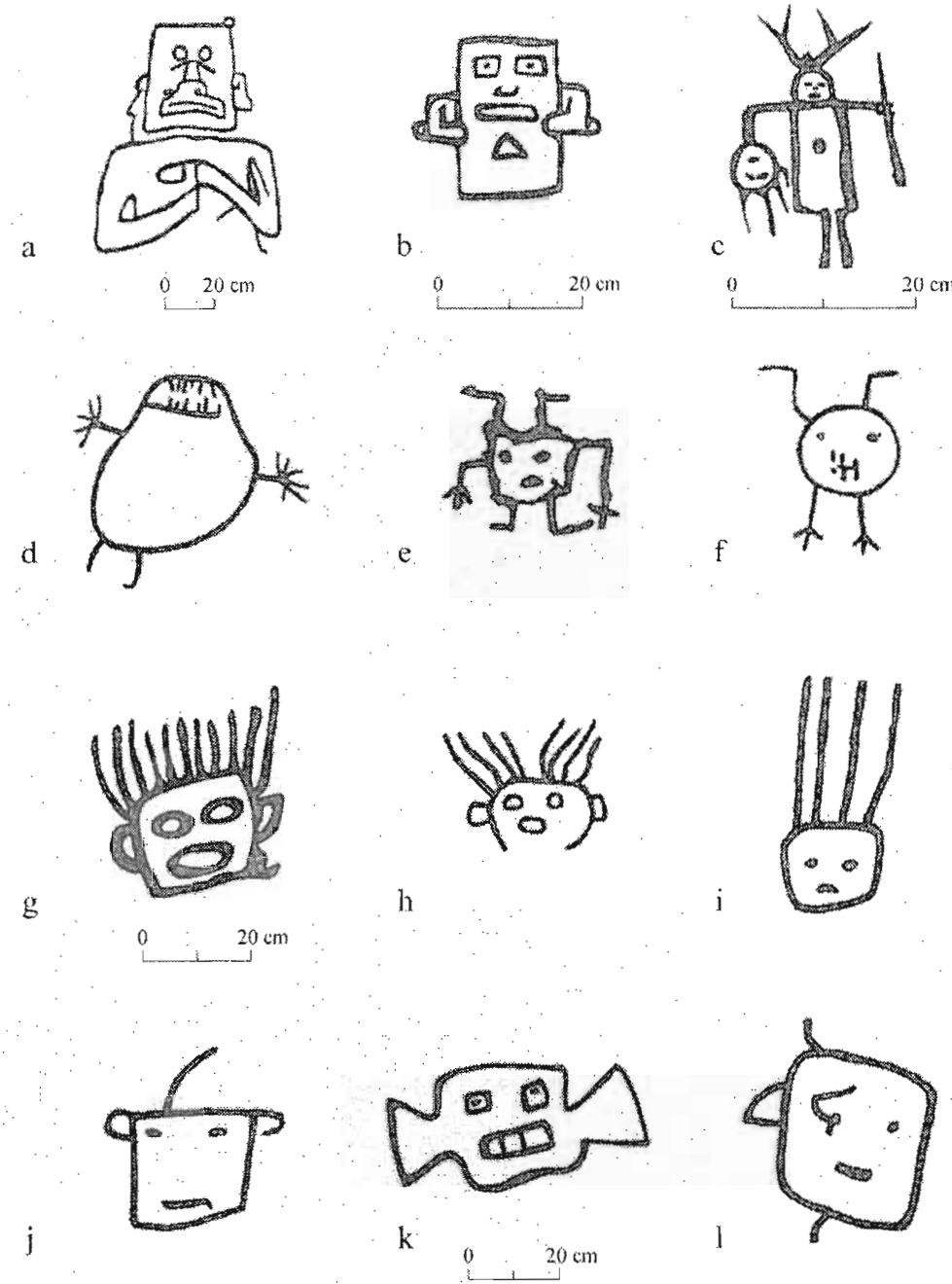


Fig. 38: Representaciones de seres sobrenaturales y cabezas antropomorfas (grupo B) a: Alto de la Guitarra; b, g: Yonán; c: Huancor; d-f, h-i, l: Checta; k: Palamenco; (a, b, c, g, k: según Nuñez Jiménez, 1986: figs 656, 472, 1670, 471, 1093; d-f, h-i, l: J.G.)

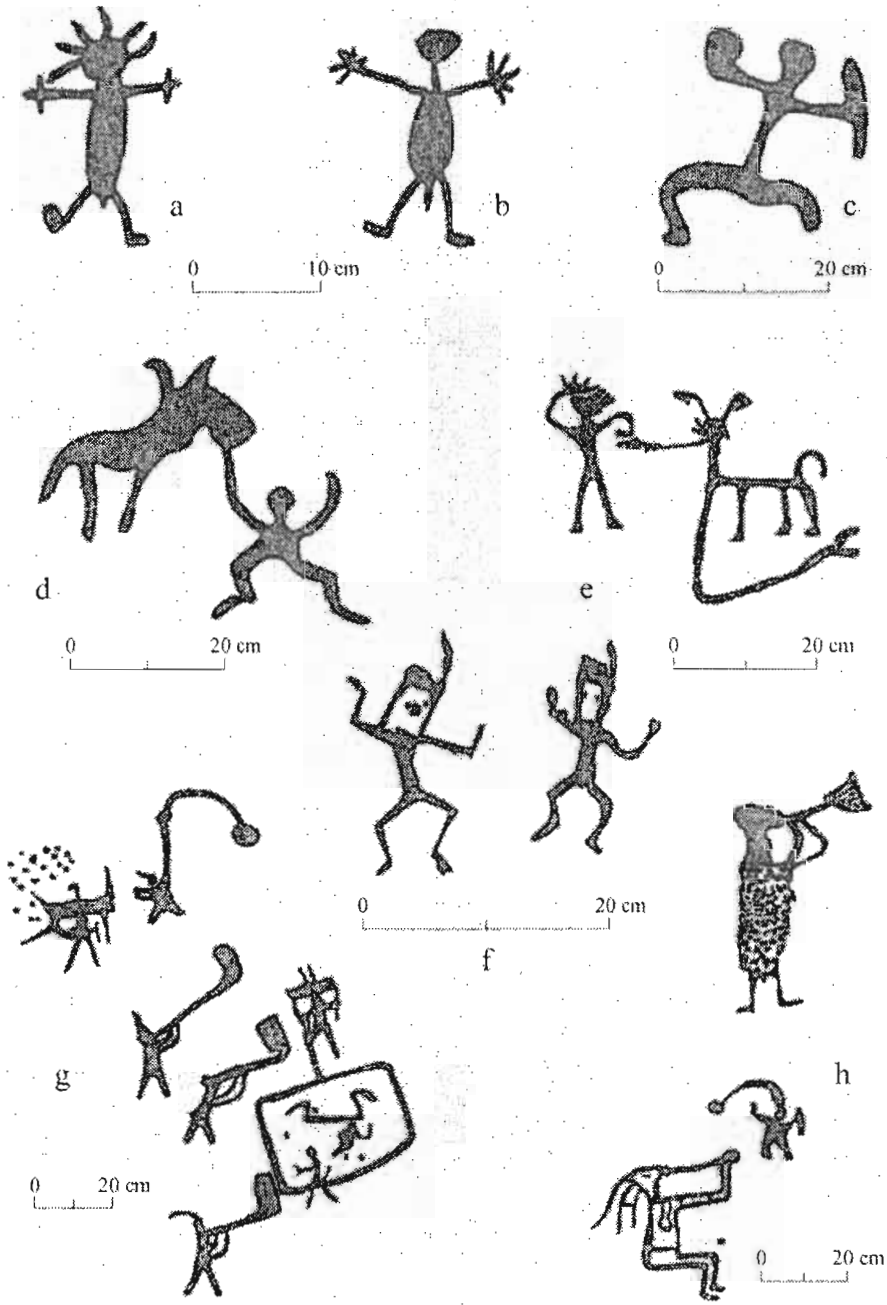


Fig. 39: Probables representaciones de seres humanos en actitudes diversas (grupos B y C): a-b: Checta; c: Cerro Mulato; d: Alto de la Guitarra; e, f: Toro Muerto; g, h: Huancor (c-h: según Núñez Jiménez, 1986: figs 270, 64, 2359, 2197, 1657, 1694; a, b: J.G.)

Dos tipos de escenas aparecen sin embargo con mayor frecuencia. Las primeras son las probables representaciones de pastoreo, que existen en casi todos los grandes sitios, aunque de manera más frecuente dentro del grupo C. Puede tratarse de uno o varios hombres acompañando un rebano de camélidos (Fig. 48 d) o de un hombre guiando un animal con una soga (Fig. 39 d-e). Las otras corresponden a acciones de tocar música y bailar, que aparecen sobre todo en Huancor —donde tocan al parecer trompetas (Fig. 39 g-h)— y en Toro Muerto, donde se representan hombres tocando tambores y bailando (Fig. 39f). La representación de grupos de hombres en acción es mucho más frecuente en Toro Muerto que en los demás sitios, donde las representaciones antropomorfas aparecen generalmente en asociación con animales y diversos signos.

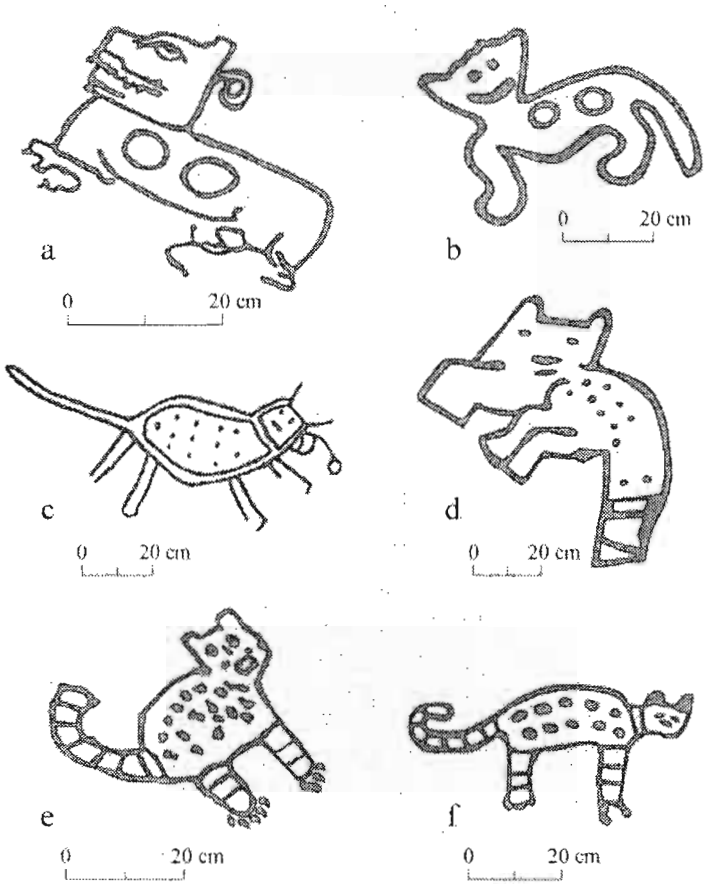


Fig. 40: Representaciones naturalistas de felinos; a: grupo A (El Palmo); b-d: grupo B (Quebrada San Juan, Checta, La Caseta); e-f: grupo C (Toro Muerto) (a, b, d, e, f, según Núñez Jiménez, 1986: figs 310, 925, 1439, 2914, 2516; c: J.G.)

FELINOS, AVES RAPACES, SERPIENTES

La representación de estos animales, común en el arte del Perú prehispánico, es también importante entre los petroglifos. Se pueden encontrar en forma aislada, en conjunto o en combinación, formando figuras zoomorfas sobrenaturales.

Dibujos de felinos con rasgos naturalistas aparecen en casi todos los grandes sitios costeros, en estilos y modalidades diferentes. De puro estilo Chavín dentro del grupo A (Fig. 40a), las representaciones de felinos son más diversas y más realistas dentro del grupo B (Fig. 40b-d), para volver más esquematizadas dentro del grupo C (Fig. 40e-f). En los dos primeros grupos se encuentran generalmente aisladas, mientras que en sitios del tercero —tal como Toro Muerto— están agrupadas entre ellas y/o asociadas con varios otros dibujos. Según los sitios y tal vez las regiones, parecen haber sido representados diversas especies de felinos (¿jaguar, puma, ocelote, gato montes?).

Cabezas de carnívoros vistas de perfil, de estilo Chavín, son frecuentes en los sitios con petroglifos del grupo A (Fig. 42a-c), donde los rasgos felinos aparecen también en asociación con representaciones antropomorfas (Fig. 35a), serpientes (Fig. 45a-b) y peces (Fig. 37a). Elementos comparables existen dentro del grupo B, bajo la forma de máscaras vistas de frente (Fig. 42d-i), pero están ausentes o muy escasas en los sitios más sureños.

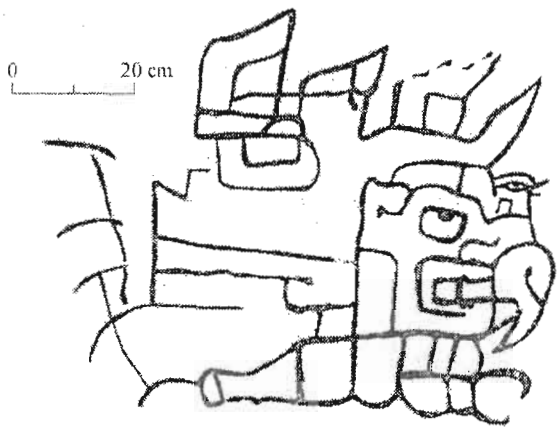


Fig. 41: Asociación de rasgos felínicos y rapaces; grupo A (Palamenco) (según Núñez Jiménez, 1986: fig. 1065)

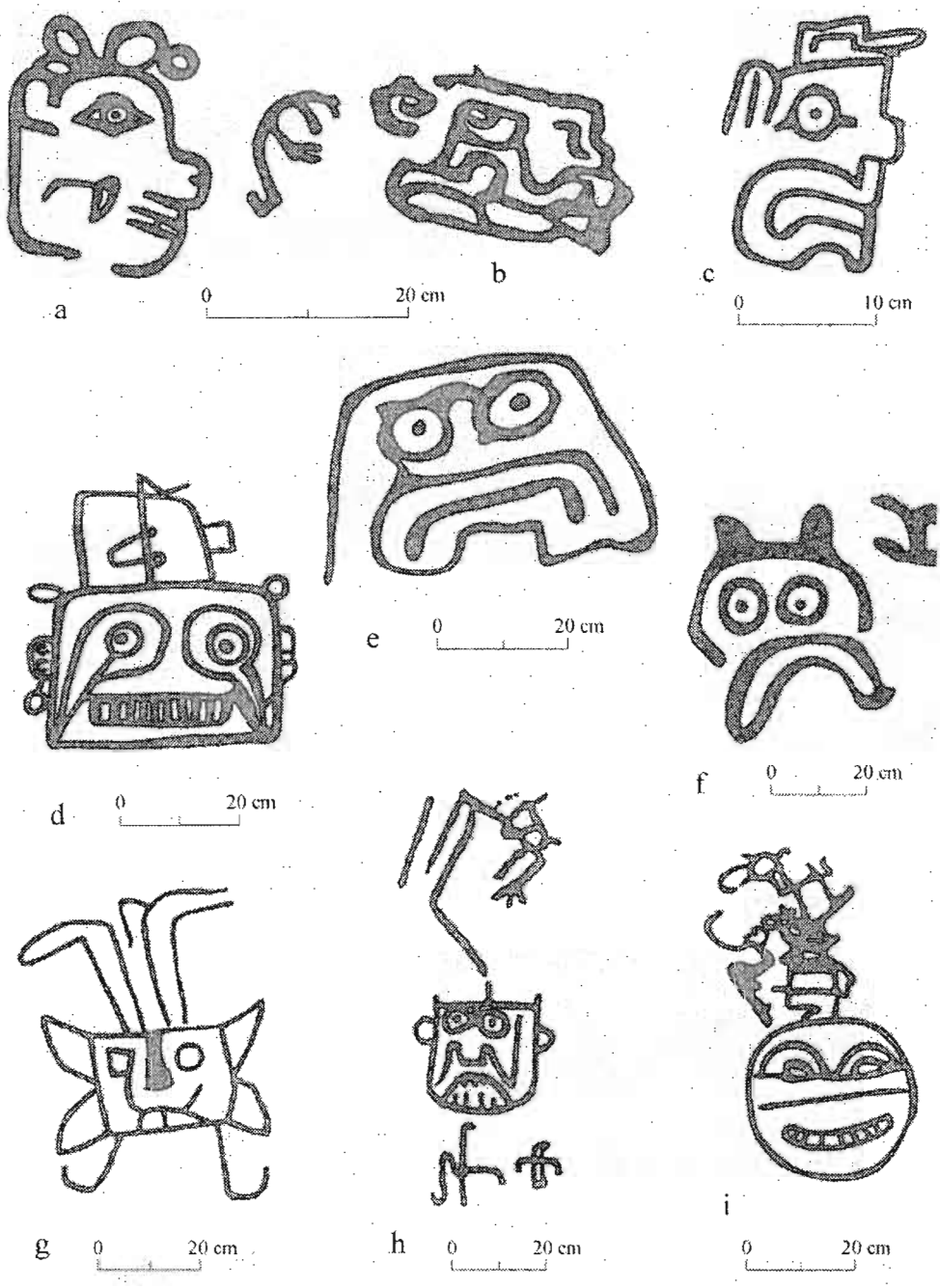


Fig. 42: Probables representaciones de cabezas de osos y felinos; a, c, d, i: Alto de La Guitarra; b: El Palmo; e-f: Cerro Mulato; g-h: Checta (a-f, i según Núñez Jiménez, 1986: figs 682, 309, 683, 618, 68, 134, 657; g-h: J.G.)

La asociación de estos felinos con aves, al parecer rapaces, es manifiesta dentro de todos los grupos, bajo diversas formas. Así, fueron representadas la superposición de los dos zoomorfos en un magnífico petroglifo de la Quebrada del felino (río Jequetepeque) (Pimentel, 1986); la combinación de los rasgos felínicos y rapaces en Palamenco (Fig. 41); la representación de pequeños aves esquematizados debajo de las máscaras felinas emplumadas, en Checta (Fig. 42i, 50a); o la simple yuxtaposición de los dos animales, del mismo tamaño en Toro Muerto. En Checta, se puede anotar no solamente su presencia en una misma piedra, pero también la concentración de las figuras de felinos y aves en algunos sectores y núcleos, donde aparecen también numerosas figuras solares. Para P. Villar Córdova (1933: 176): "En algunos de los petroglifos se descubre la representación gráfica de los personajes legendarios ya citados en la literatura religiosa de Canta y el proceso de idealización del felino que simboliza el dios '*Wa-Kon*', y el halcón y el cóndor que simbolizan el sol, o sea, el dios '*Willka*'".

Estos animales aparecen también en el mito de Cuniraya, registrado por F. de Avila en la provincia de Huarochirí, donde se hace referencia a un rito en relación estrecha con este tema: "El puma le dijo... y Cuniraya le contesto: ... y si te matan los hombres se pondrán tu cabeza sobre su cabeza en las grandes fiestas y te harán cantar... El halcón le dijo... y Cuniraya le contesto: ... y si mueres o alguien te mata, con una llama te ofrendarán los hombres; y cuando canten y bailen, te pondrán sobre su cabeza, y allí hermosamente estarás" (Ortiz Rescaniere, 1973: 103). El mismo autor especifica, en otro pasaje, que esta ceremonia, dedicada a Cuniraya, tenía lugar anualmente y que el halcón y el puma podían estar asociados en una misma máscara que, en este caso, llevaba plumas. La puesta en relación de rituales de este tipo con ciertas de las figuras grabadas se complementa con las referencias comunes a las máscaras y al baile, temas también a menudo tratados en diversas localidades petroglíficas.

Aunque las representaciones de aves están por lo general muy esquematizadas se pueden reconocer (Fig. 43), al lado de los dibujos de rapaces (¿cóndor, águila, halcón, búho?), otras especies pertenecientes a la fauna local (¿flamenco, pelícano, colibrí, loro?). Se desconoce la relación que puede existir entre las aves rapaces, dibujadas con bastante cuidado, que predominan dentro del grupo A, y las demás figuras. En una localidad como Toro Muerto existen decenas de figuraciones diferentes de aves, sin que se pueda establecer diferencias claras en sus asociaciones. Al contrario, ciertas composiciones, en

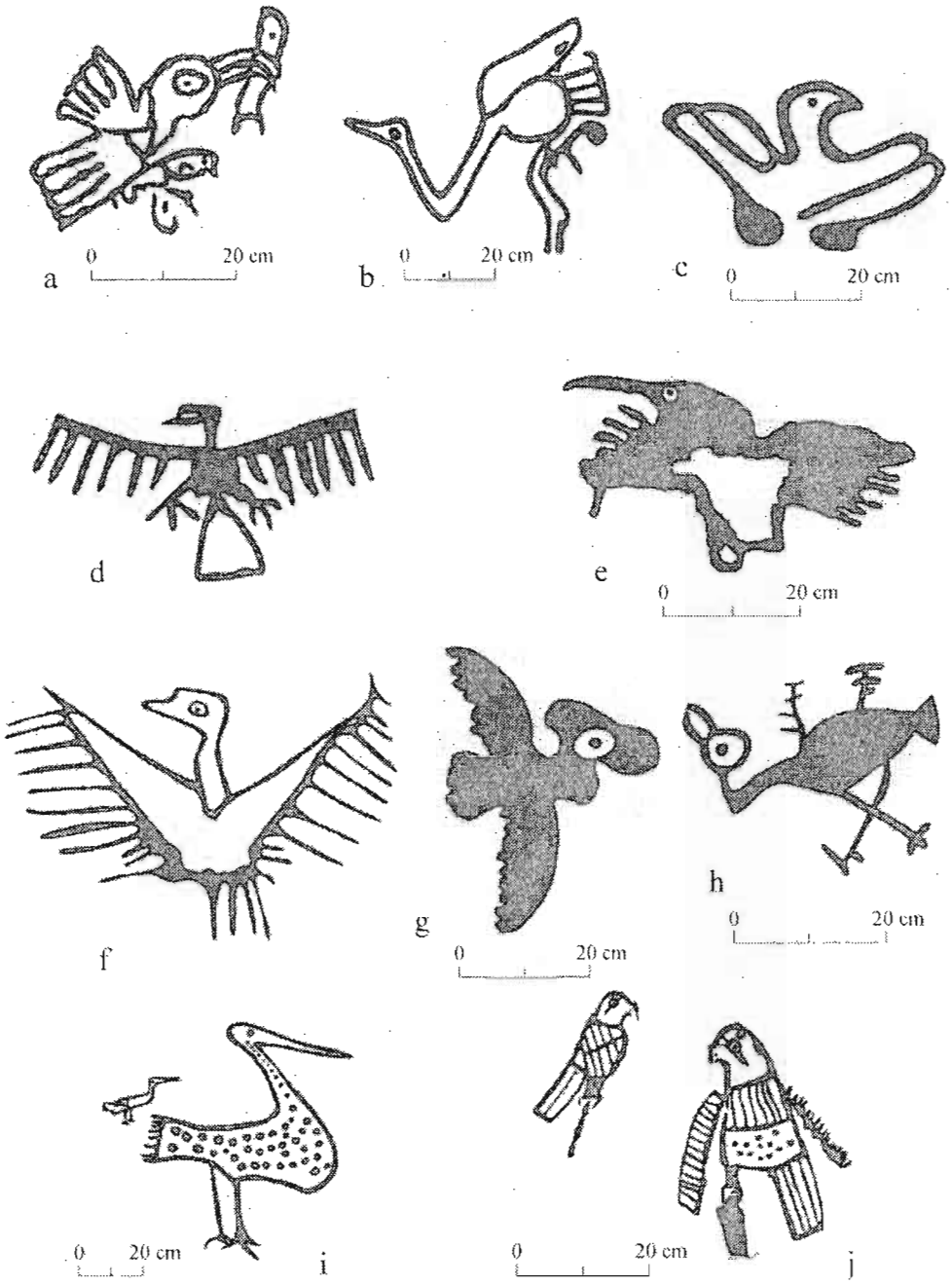


Fig. 43: Diversas representaciones naturalistas de aves: a, b: Alto de la Guitarra; c: Chucuischuco; d: Palamenco; e: Quebrada San Juan; f: Pampa Calata; g: Huancor; h: Palamenco; i: Huancor; j: Toro Muerto (según Núñez Jiménez, 1986: figs: 687, 686, 1155, 949, 938, 827, 1717, 953, 1812, 2481)

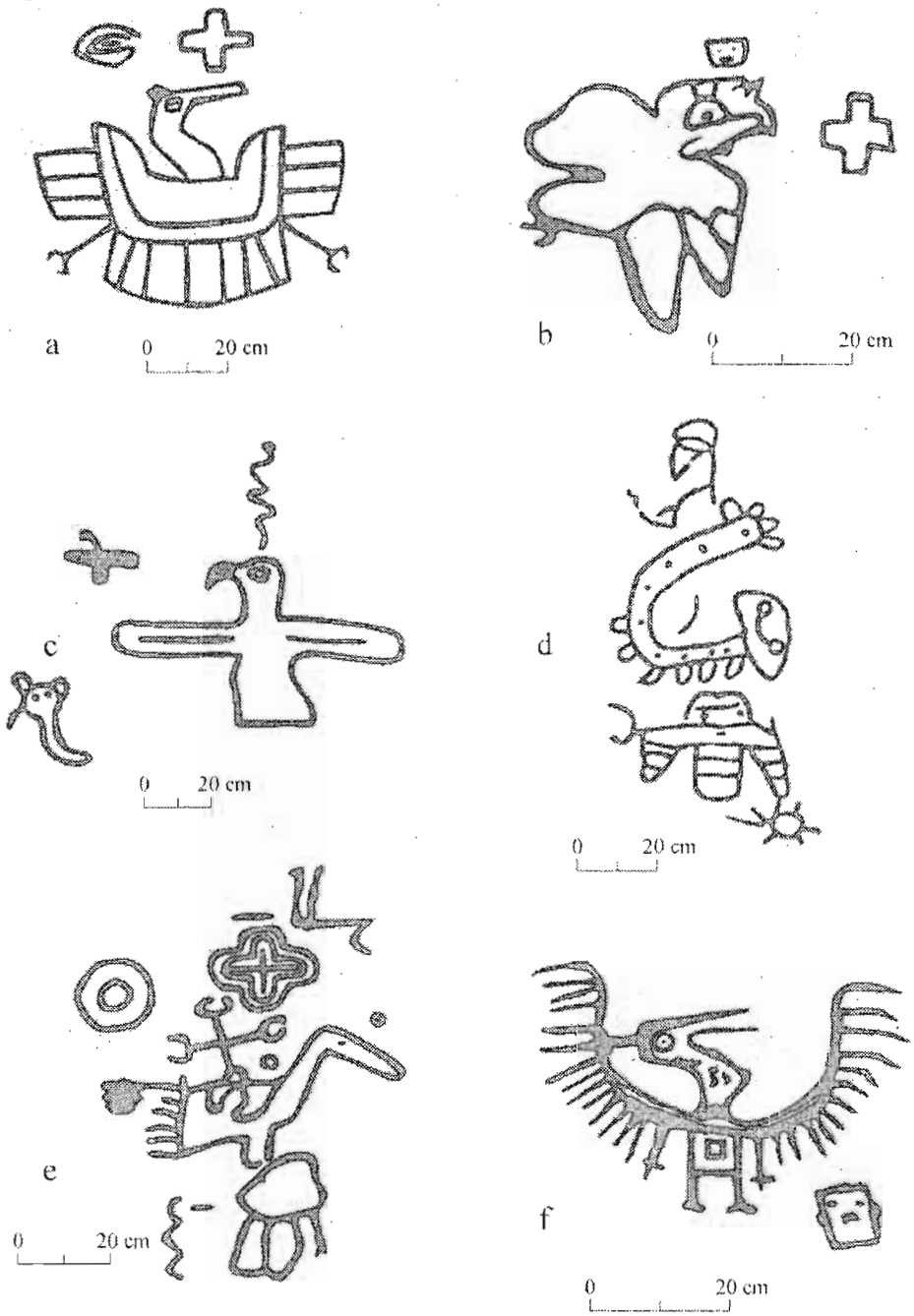


Fig. 44: Asociación notable y repetida de aves con representaciones de cruces, cabezas antropomorfas, figuras serpentiformes y/o soles; a-b: Alto de La Guitarra; c: Queneto; d: Checta ; e-f Huancor (a, b, c, e, f según Núñez Jiménez, 1986: figs 716, 715, 870, 1806, 1700; d: J.G.)

las cuales aparecen al lado de un ave, figuras en forma de cruz, cabezas antropomorfas, soles y/o figuraciones serpentiformes, están repetidas, bajo formas comparables, en un gran número de sitios (Fig. 44). En los mitos de Huarochirí, ya citados, el loro pertenece sin embargo —con el zorro y la mofeta— al grupo de los animales opuestos a Cuniraya y, por lo tanto, más ligados con divinidades lunares. Otras aves acuáticas y costeras podrían también haber sido asociadas con cultos al mar.

Las representaciones de serpientes —animales ligados en la mitología andina al trueno, la lluvia y la fertilidad vegetal— son frecuentes en el arte grabado, donde aparecen bajo formas diversas. Al lado de los dragones, con cuerpos de serpientes y caras felinas (Fig. 45a-b), característicos del grupo A, existen dibujos más realistas (Fig. 45c-d), serpientes con rasgos antropomorfos (Fig. 45 e-f, i, k), y —sobre todo— figuras serpentiformes sencillas, conformadas por un trazo ondulado o en zigzag. Las serpientes con rasgos faciales (ojos, nariz, boca) son frecuentes dentro de los grupos B y C, donde aparecen bajo formas comparables en distintos sitios. Entre los temas recurrentes están las serpientes bicéfalas que muestran diferencias entre sus dos extremidades (Fig. 46): boca abierta/boca cerrada, círculo lleno/círculo vacío..., tema que se encuentra también en ciertas vasijas de la cultura Nazca (Guffroy, 1987: fig. 7h). Una leyenda de la selva, comentada por Valcarcel (1959: 10), cuenta que en el mundo interior, había dos culebras. La primera, unicéfala, era la madre del agua y simbolizaba el trueno, la lluvia y el relámpago. La segunda, bicéfala, madre de las plantas, se transformaba en el arcoiris; era diosa de la fecundidad y de la vegetación.

Otro tema repetido es el de la serpiente con cuerpo fitómorfo, ilustrado en Cerro Mulato (Fig. 45j) y Checta (Fig. 45k). Las figuras más esquematizadas están a menudo asociadas con representaciones de otros animales, antropomorfos y signos. Las serpientes aparecen también bajo la forma de cabezas sueltas (Fig. 45d), así como en los tocados de personajes de estilo Chavín (Fig. 35a) y, en Toro Muerto, debajo de las axilas de figuras humanas con brazos extendidos.

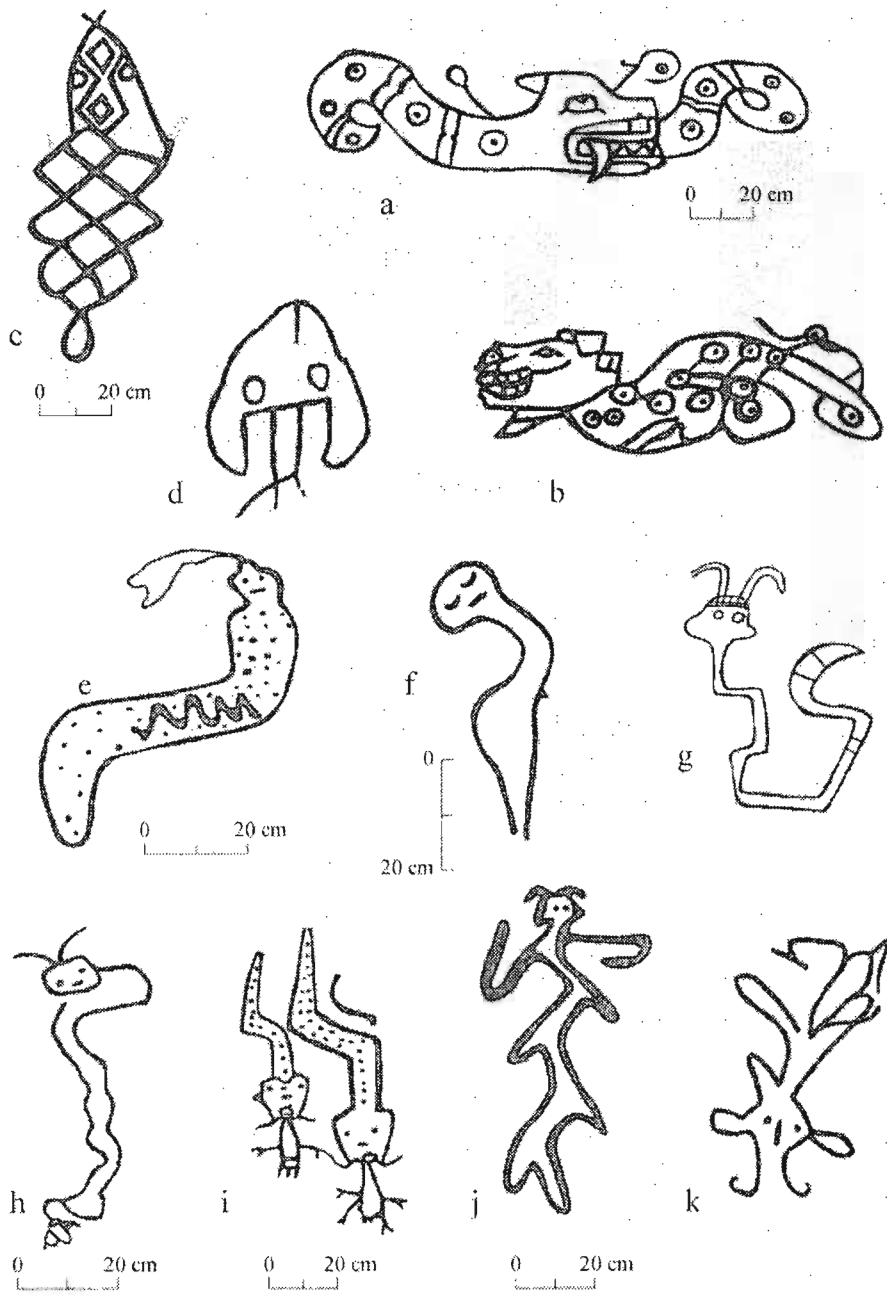


Fig. 45: Representaciones diversas de serpientes y serpentiformes; a-b: grupo A, Alto de La Guitarra; c-k: grupo B, Yonán, Checta, Quebrada de los Boliches, Palamenco, Pampa Calata, Checta, Huancano, Cerro Mulato, Checta (a, b, c, e, f, g, i: según Núñez Jiménez, 1986: figs 624, 625, 456, 34, 995, 835, 1906, 43; d, h, k: J.G.)

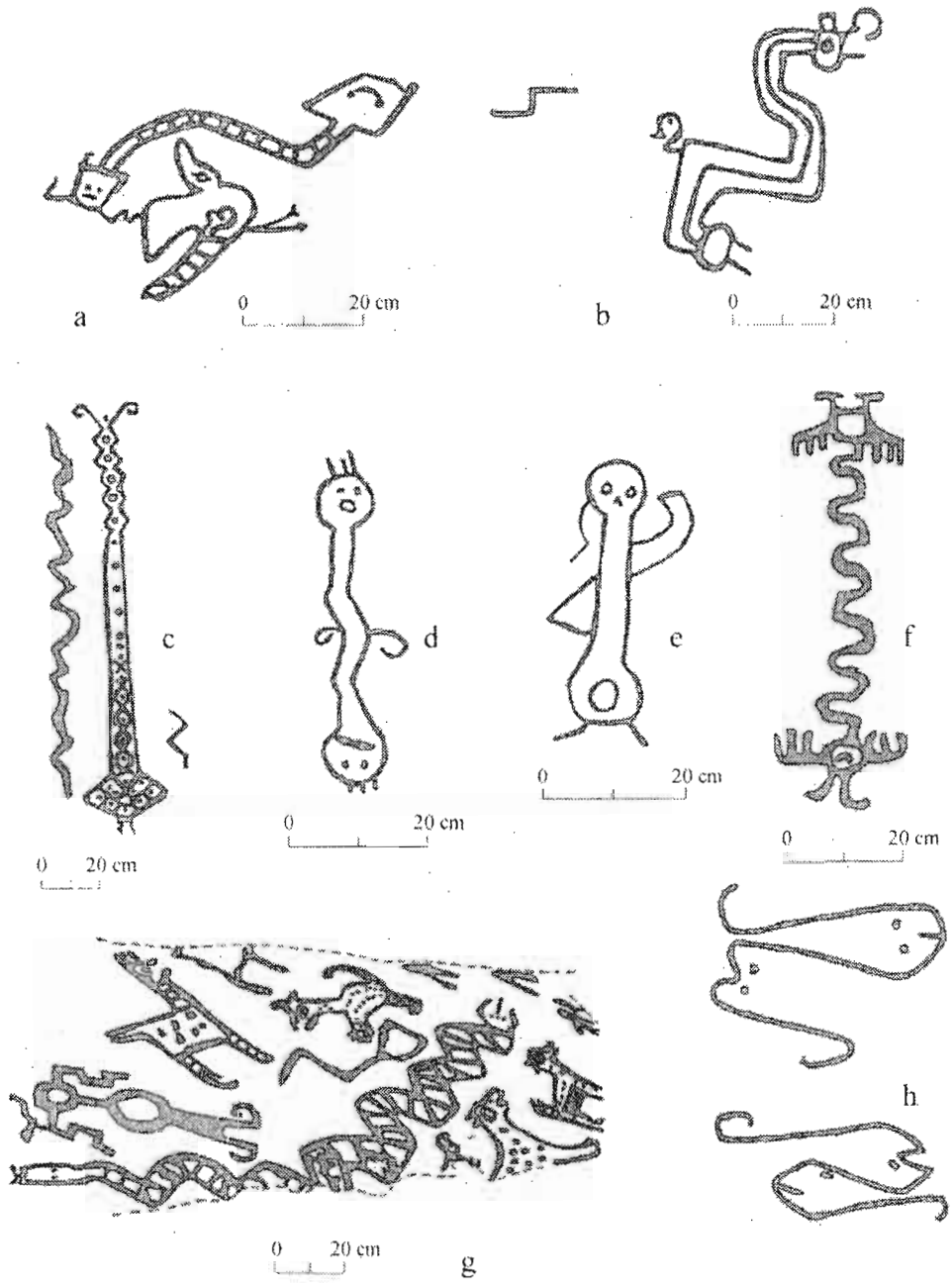


Fig. 46: Representaciones de serpientes bicéfalas; a: Pampa del Castillo; b: Yonán; c, g: Toro Muerto; d, h: Checta; e: Palamenco; f: Huancor (a, b, c, e, f, g según Núñez Jiménez, 1986: figs 547, 433, 2578, 1035, 1721, 2573; d, h: J.G.)

OTROS ANIMALES

Los camélidos, que están representados en muy pequeño número en los sitios de la costa norte, son más frecuentes en la costa central y sobre todo dentro del grupo C, donde hay —tal como en Toro Muerto— decenas de animales de diversos tamaños grabados sobre una misma piedra. Que sean aislados o dispersos en rebaños, los camélidos están a menudo acompañados de pequeños seres antropomorfos en acciones más o menos obvias de pastoreo (Fig. 39 a-b, 48d). En otros casos se encuentran encerrados, como dentro de un corral, en filas, o incluidos en figuras complejas. La representación de estos animales en localidades de *Chaupi Yunga* puede explicarse por su papel simbólico dentro de la cosmología andina, su utilización frecuente en los rituales de sacrificios, y/o su importancia como animal de carga y comercio entre las diversas regiones.

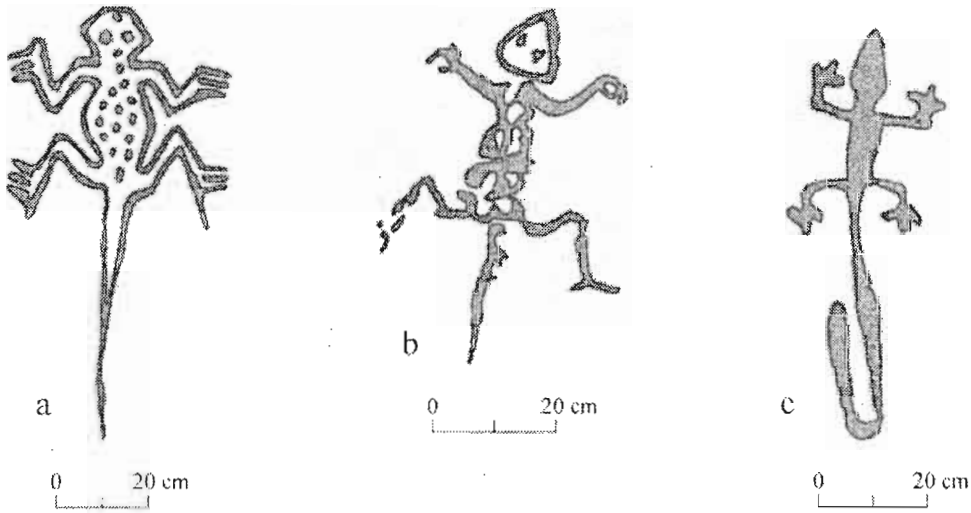


Fig. 47: Representaciones de lagartos, a, c: Cerro Mulato; b: Checta (a, c según Núñez Jiménez, 1986: figs 178, 58; J.G.)

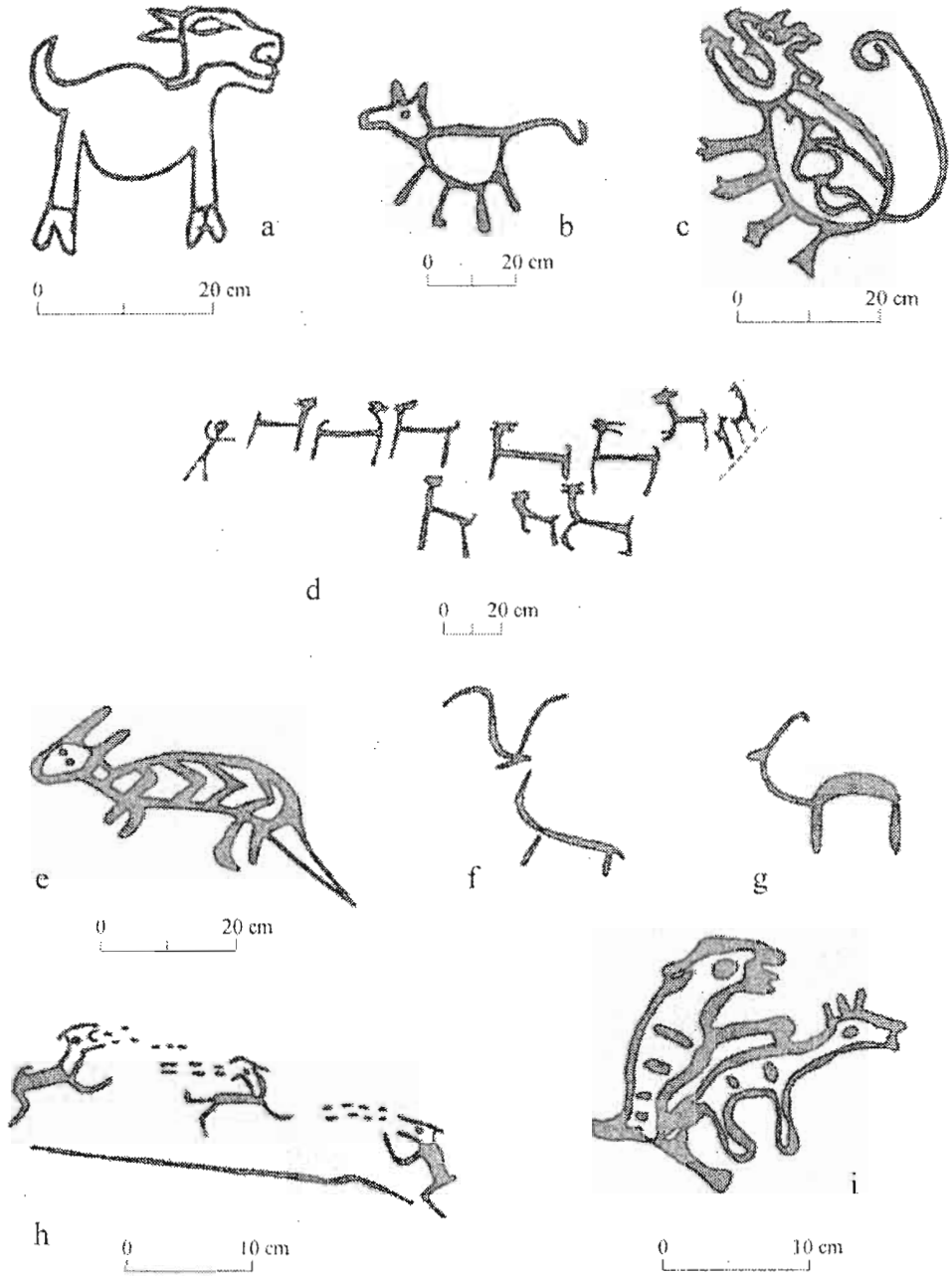


Fig. 48: Representaciones de cuadrúpedos; a: Palamenco; b-c: Cerro Mulato; d, h-i: Toro Muerto; e: Huancor; f-g: Checta (a-e, h-i: según Núñez Jiménez, 1986: figs 956, 195, 233, 2428, 1788, 2458, 2642; f-g: J.G.)

Aunque los venados estaban naturalmente presentes en las cercanías de la mayoría de los sitios, sus representaciones parecen muy escasas. Sólo en algunos casos, como en Checta (Fig. 48f, g), se nota la presencia de astas, que permiten reconocer a este animal. Tales atributos se encuentran también sobre la cabeza de un ser antropomorfo, con cabeza trofeo en la mano, grabado en Huancor (Fig. 38c).

Dibujos de zorros, algunos bastante realistas (Fig. 50f), otros más esquematizados, aparecen también en los sitios del grupo B. Este animal estaba considerado en los mitos de la costa norte y central como nocturno y asociado a la luna. La representación de una zorra, vista de perfil con una media luna o *tumi*, encima de la cabeza —comparable con figuras plasmadas sobre vasijas de las culturas Moche y Chimú (Núñez Jiménez, 1986, vol. 1: 397)— fue grabada en Yonán. Entre las figuras cuadrúpedas de atribución incierta —numerosas en estas mismas localidades— existen seguramente representaciones de perros y mustélidos. Dos otros mamíferos, los osos y monos, tienen una distribución más reducida. Cabezas de osos y un animal de cuerpo entero parecen haber sido dibujadas, con estilo Chavín, en las localidades de Alto de la Guitarra y Palamenco (Fig. 42a-b), en relación con las otras figuras del grupo A. Los monos están frecuentemente representados en los sitios de la costa norte, más escasos en la costa central, y ausentes dentro del grupo sureño.

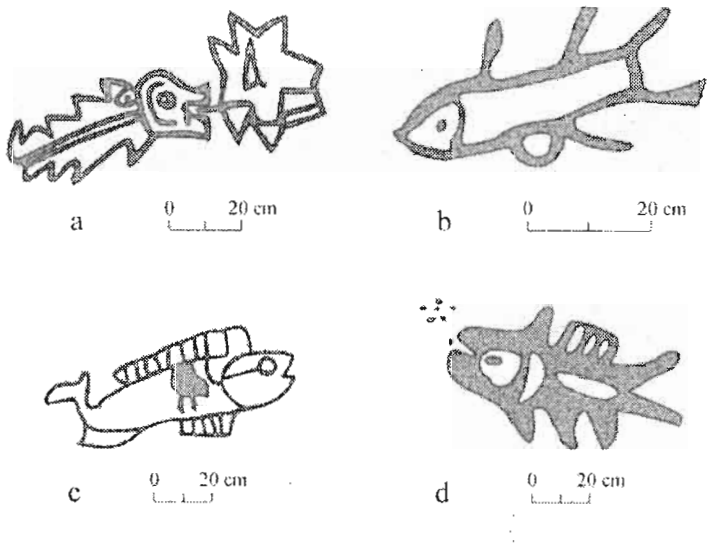


Fig. 49: Representaciones de peces; a, c, d: Cerro Mulato; b: Alto de la Guitarra (según Núñez Jiménez, 1986: figs 641, 40, 595, 66)

Otros animales que hacen parte de la fauna local, tal como los lagartos (Fig. 47), los peces (Fig. 49) y los sapos aparecen con cierta frecuencia en los sitios de la costa norte y central, mientras quedan escasos en el grupo C, donde existe una menor diversidad de representaciones. Estos animales pueden estar dibujados de manera bastante realista o más esquematizada. En Alto de la Guitarra, la representación de un pez aislado y de otro, llevado por un ser sobrenatural, pertenecen al grupo A. Las otras figuras pisciformes están distribuidas en sitios de la costa norte y central, donde aparecen a veces, como en Checta, agrupadas con otros animales, asociados al mar (conchas, malagua). Las batracios están por lo general más esquematizados y por lo tanto de atribución más dudosa. Estaban también considerados en la mitología como animales nocturnos ligados con la luna.

Las representaciones de insectos (y arácnidos), aunque escasas, son por lo general más realistas y permiten determinar el genero. Las más frecuentes podrían ser las figuras de arañas, cuya presencia está señalada por A. Núñez Jiménez (1986: 59) en siete sitios de la costa norte y central, en base a figuras que sin embargo son a veces dudosas. Dos ejemplares, bastante claramente dibujados se encuentran en Checta (Fig. 50e). Entre las poblaciones costeras, las arañas, consideradas como animales nocturnos, intervenían en las prácticas adivinatorias, a las cuales estaban frecuentemente asociados algunos sacrificios (Trimborn, 1962: 194). En la cara de otra piedra grabada en Checta se reconoce la representación de dos insectos sobrepuestos, uno bajo la forma de un gusano, con un cuerpo delimitado por líneas en zigzag, y el otro, encima, bajo la forma de un insecto completo, tipo saltamontes. Las dos figuras están picadas por decenas de pequeños golpes. Sobre el otro lado de la piedra, están grabados una línea de círculos interconectados y varios otros signos. En este mismo sitio existe también una representación de una abeja y de otros animales tal como un ciempiés, un caracol y probablemente un camarón (Villar Córdova, 1935: 412). Posibles dibujos de mariposas aparecen en sitios como Cerro Mulato y Cochineros.

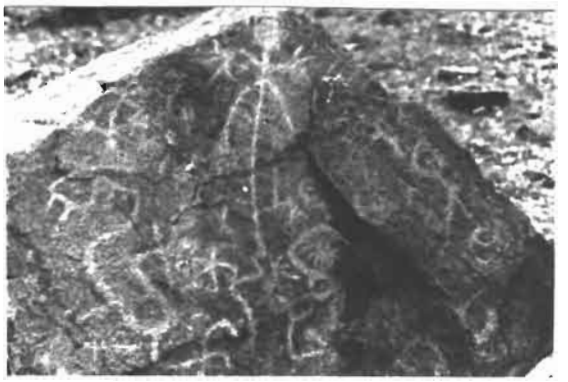
LAS FIGURAS GEOMÉTRICAS Y LOS SIGNOS

Los signos geométricos son abundantes dentro de todas las localidades. Los dos únicos signos identificados como pertenecientes con seguridad al grupo A es el clásico ojo excéntrico, con la pupila levantada, dibujado en Alto de la Guitarra (Fig. 52 a) y la boca estilizada con colmillos felinos, tal como aparece en Tolón.

a

b

c



d

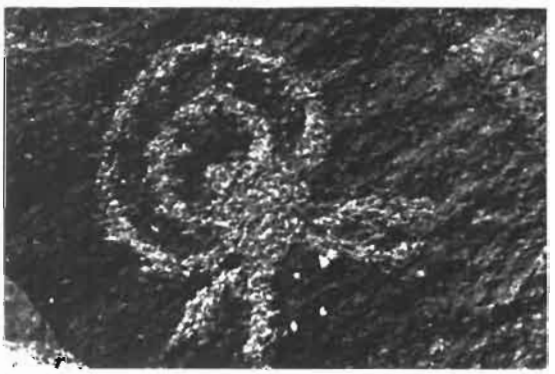


Fig. 50: Fotografías de petroglifos dibujados en Checta (fotos J.G.)

Dentro del grupo B existe una diversidad mayor con figuras que se repiten de un sitio al otro, y otras más características de una localidad particular. Entre las más frecuentes se encuentran los círculos con radios, que pueden tener el interior vacío, pero también contener un punto o rasgos faciales antropomorfos (Fig. 51d-f). Su identificación como representación del sol o de una divinidad solar parece obvia. Existe también otro tipo de representaciones astrales, con un número menor de rayos, generalmente en forma de triángulos, que parecen ser estrellas (Fig. 51l-n). Como lo recuerda L. Valcarcel (1971): "Entre las estrellas distinguían a las llamadas *Collca Urcochillay*, que imaginaban ser una llama de muchos colores, protectora del ganado y cerca de ella *Catuchillay Uchillay*, que fingían ser una llama con su cría. Adoraban también a las llamadas Cabrillas y al *Chuquichinchay* que creían tener la forma de un tigre (14), a cuyo cargo estaba la conservación de estos felinos, de los pumas y de los osos. Otra constelación objeto de culto fue la denominada *Anchochinchay*, así como *Machacoay*, patrona de los serpientes. Otras constelaciones enumeradas son *Chacana*, *Mamana*, *Mirco* y *Miquiquiray*. A todas las estrellas las consideraban como protectoras de especies animales terrestres, cuyo aumento y procreación sustentaban". Como ya lo hemos notado con el testimonio recogido por Duarte Fernández acerca de la piedra de Calango, y como lo veremos a continuación con el estudio de las piedras de tacitas, las referencias al cosmos son omnipresentes, bajo formas diversas, en el arte petroglífico.

Otros signos frecuentemente grabados —muy característicos del grupo B— son las figuras circulares que pueden ser sencillas, concéntricas, o con apéndices; aisladas o unidas por líneas rectas. En Checta son particularmente numerosas y en asociación frecuente con las cúpulas (Fig. 53a). Entre los signos comunes entre varios sitios se encuentran también las cruces, de formas diversas y a veces con rasgos antropomorfos; las espirales; los cuadriláteros y los rombos. Otros signos son más característicos de un solo sitio, tal como los cuadrados con diagonales en El Palmo, las figuras en forma de herradura en Yonán, los triángulos en Palamenco, los signos en forma de ampolleta de Cochineros, o los motivos florales en Huari. En Toro Muerto, existe también una cierta variedad de signos entre los cuales predominan las líneas rectas y quebradas —probables representaciones estilizadas de serpientes—; las cúpulas, a menudo alineadas, así como pequeñas rayas. Estos últimos trazos se encuentran frecuentemente a proximidad de los bailadores (Fig. 36g) o delante de la boca de ciertos cuadrúpedos tal como los perros y camélidos (Fig. 48h). Podría tratarse de la representación de sonidos o de efluvios.

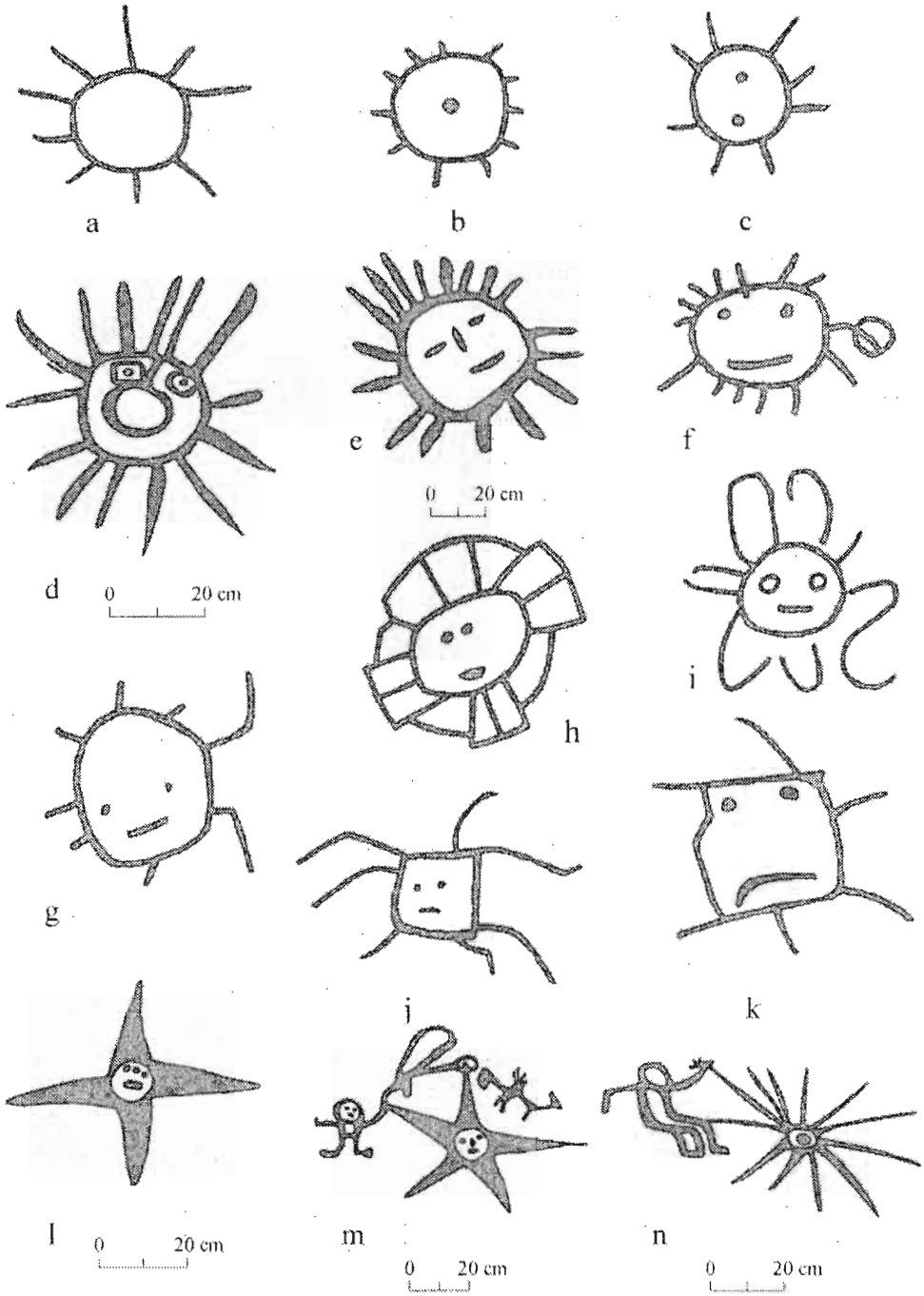


Fig. 51: Representaciones de soles y estrellas, a-c, f-k: Checta; d-e, l-m: Cerro Mulato; n: Huancor (d, e, l, m, n según Núñez Jiménez, 1986: figs 84, 159, 186, 95, 1791; a-c, f-k: J.G.)

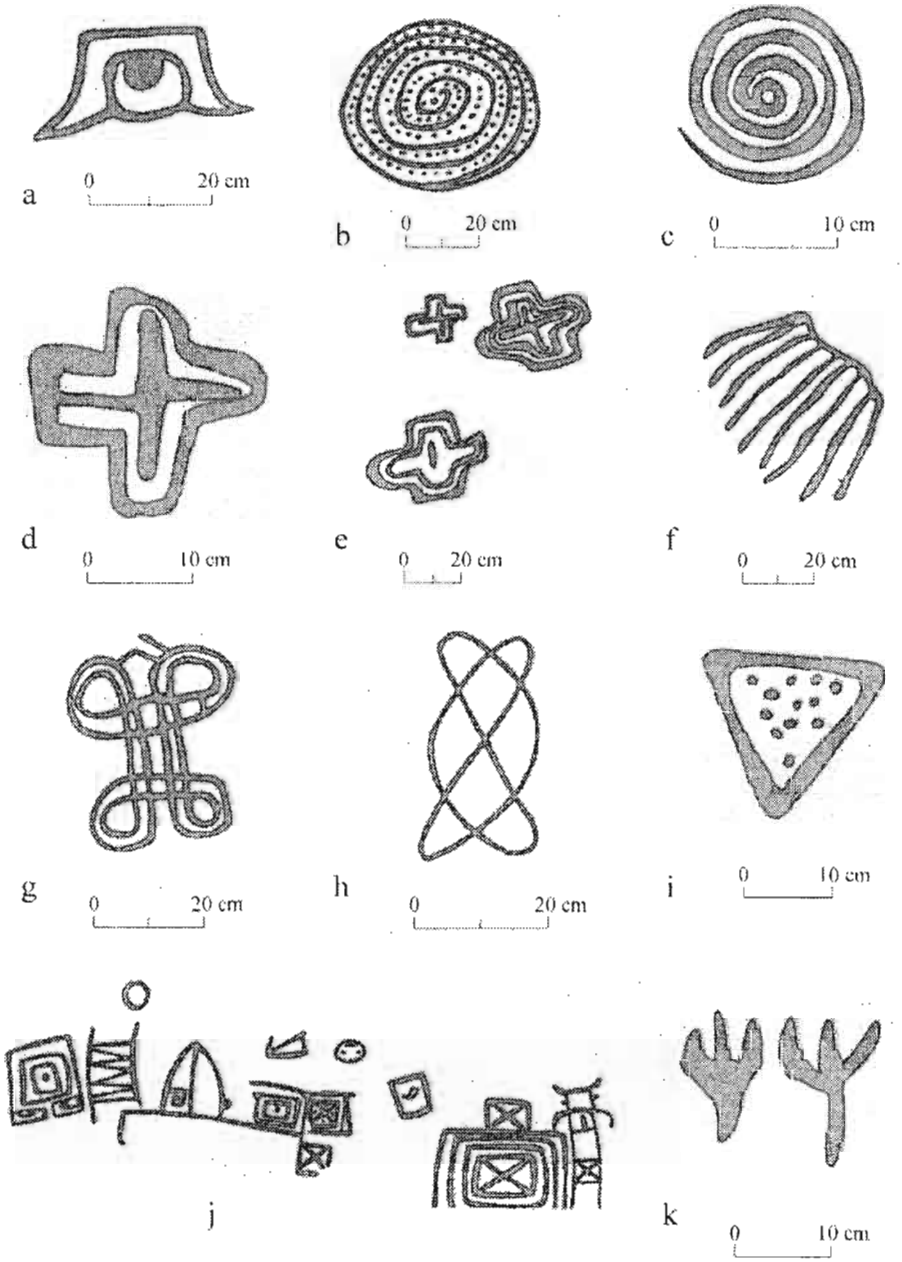


Fig. 52: Signos y figuras geométricas diversas; a, g: Alto de la Guitarra; b: La Cabañita; c: Huancor; d-f, i, k: Cerro Mulato; h: Checta; j: El Palmo (a-g, i-k: según Núñez Jiménez, 1986: figs 721, 1975, 1803, 263, 264, 117, 598, 241, 299, 51; h: J.G.)

Como lo indica A. Núñez Jiménez (1986: 49), la significación de estos signos puede ser muy variada: "El Huitoto amazónico, al hacer sus dibujos cruciformes llamados *Llacuños*, representa un insecto de igual nombre y con él simboliza también la tierra, el cielo y el agua. Estas cruces pueden ser de distintas formas. Para esa tribu, las grecas simbolizan a las boas y un trapecio equivale a una serpiente al igual de las espirales. La tribu de los Orejones en la cuenca amazónica, perteneciente al Perú, aún representa al sapo con un rombo. Los Omagua simbolizan el rayo con un zigzag. Los Shipibo representan la serpiente con un doble rombo (cabeza) del cual parte una larga línea quebrada; las grecas simbolizan varios serpientes integradas en una sola; un cuadrado dividido en cuatro cuarteles, dos de ellos con círculos en su centro, representa al tigre (14). A las orillas del río Aguaytía, afluente del Ucayali, los Cashibo se adornan la cabeza con una cruz, cuyas aspas terminan en rombos y cuatro puntos exteriores, todo lo cual simboliza el universo, sencillo diseño donde figuran los solsticios, las esquinas del cosmos y otros elementos... Entre los habitantes del valle del río Putumayo, las figuras de triángulos rellenos uno al lado del otro simbolizan campos sembrados de maní y así se pintan las mujeres de la cintura para abajo, en una relación mujer-tierra".

LAS PIEDRAS DE TACITAS

Las depresiones circulares grabadas o tacitas están frecuentes en todos los grandes sitios de los grupos B y C, donde aparecen bajo diferentes formas: aisladas, en agrupación, filas, o motivos, hasta cubrir en algunos casos toda una cara o piedra grabada. Empezaremos el estudio de estas últimas obras, que podrían haber tenido una función particular dentro de los campos petroglíficos, por el caso de Checta, donde su importancia puede ser claramente puesta en evidencia.

Las piedras de tacitas en Checta

Una primera piedra de este tipo aparece, en Checta, dentro de un grupo de tres rocas grabadas aisladas, ubicadas en la entrada del sitio (Fig. 53a). Las cúpulas no están distribuidas de manera aleatoria, sino que parecen formar líneas, hasta tal vez motivos, en combinación con trazos grabados que representan

círculos unidos o terminados por líneas rectas. El mismo tipo de motivo se encuentra en las rocas vecinas, donde las tacitas son sin embargo menos numerosas.

En la parte central del sitio, a unos 25 m al oeste de las demás piedras grabadas, se encuentran dos grandes bloques que presentan una gran cara plana, que domina entre 30 y 80 cm el suelo circundante. Estas dos rocas —cuyas caras horizontales y verticales están cubiertas por centenares de depresiones de dimensiones variadas— tienen un mismo aspecto general, pero difieren en algunos detalles. Sobre la más norteña (Fig. 53b) aparecen varios petroglifos y trazos, mezclados con las tacitas. Aunque la identificación de las figuras grabadas es difícil, parece factible reconocer la representación esquematizada de un pescado, la cabeza de otro, una concha marina y un cuarto animal que asemeja una malagua, lo que parece indicar una referencia común al tema del mar. Varias ranuras de pulimento, que resultan de la frotación prolongada o repetida de una herramienta lítica, han sido realizadas tanto en la cara plana como en las esquinas de la piedra.

La segunda roca plana (Fig. 53c), ubicada a unos 15 m de distancia, tiene un ancho máximo de 1,40 m, por 1,80 m de largo. Su cara subhorizontal lleva, casi únicamente, tacitas de dimensiones variadas (entre 1 y 5 cm) (Fig. 53e), y ranuras de pulimento (Fig. 53d). Como ya lo habíamos notado en la piedra grabada a la entrada del sitio, la distribución de las cúpulas no es tan aleatoria como parece a primera vista. En varios sectores de la roca, las tacitas parecen formar pequeños alineamiento —rectilíneos, curvos o circulares— que podrían conformar, en combinación con las fisuras naturales y las ranuras de pulimento, motivos más complejos (Fig. 53f). Si bien nos parece poco probable que haya figuras fijas escondidas detrás de la prolijidad de cúpulas, la búsqueda de una cierta confusión visual, propicia a la creación de imágenes, podría muy bien haber sido uno de los efectos deseados. El uso combinado de otros procedimientos, tal como la aspersión con un líquido, puede también haber facilitado la materialización de figuras.

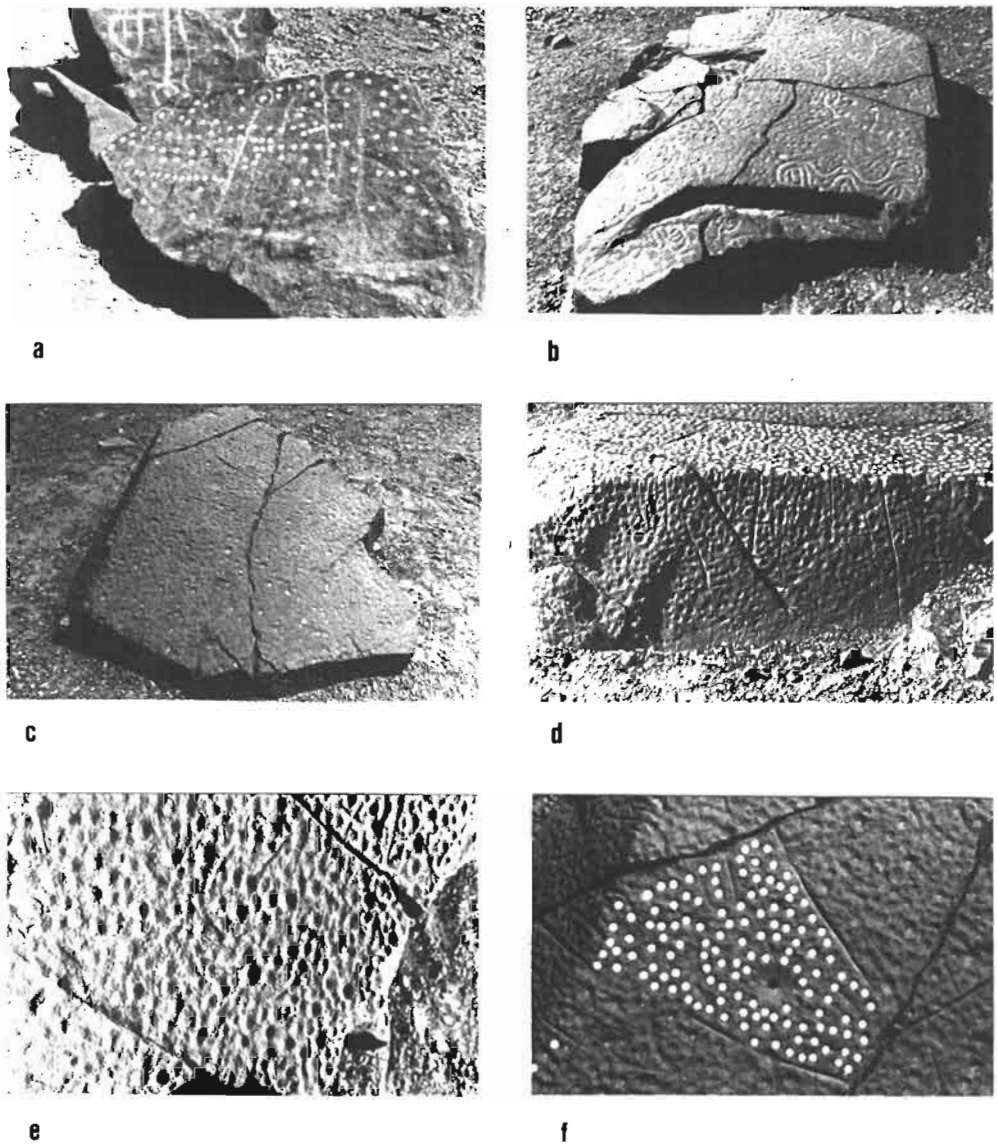


Fig. 53: Fotografías de las piedras de tacitas de Checta (fotos J.G.)

De todos modos, es muy probable que estas dos piedras hayan sido usadas en ritos particulares llevados a cabo dentro del campo petroglífico. La presencia de ranuras de pulimento, que implica el uso repetido de instrumentos cortantes, así como su forma general, podrían reflejar su eventual utilización como tablas de sacrificio. Pero existe también claramente una voluntad de cubrir completamente la roca, manifiesta en el tratamiento de las paredes verticales, en las cuales las ranuras y depresiones llegan hasta le suelo. Por el efecto visual obtenido, es también probable la referencia implícita al cielo estrellado y a las constelaciones. El conjunto de estos elementos hace de estas rocas verdaderas piedras de misterios, propicias a la ejecución de diversos rituales.

Elementos comparables aparecen sobre la última piedra grabada en la parte alta del sitio. Se trata de un bloque de grandes dimensiones que lleva en su cara delantera un petroglifo complejo en cuya parte superior se reconoce un ser antropomorfo (Fig. 50d). En sus dos lados, aparecen un gran número de tacitas, así como otros trazos y círculos. Su ángulo superior está tallado, sobre todo su largo, por ranuras de pulimento cortas pero profundas. La ausencia de tales ranuras sobre las demás rocas grabadas en la localidad confirma la singularidad de estos bloques que, por su distribución, parecen delimitar el sitio.

Otra piedra cubierta por tacitas fue encontrada más al fundo de la misma quebrada, en asociación con probables terrazas de cultivo, en un lugar donde no existen otros petroglifos. A estos elementos se puede sin embargo agregar una última pieza mobiliar. Se trata de un canto rodado, de cerca de 50 cm de diámetro, descubierto en los años 80 en un potrero de la quebrada Pucara, a un kilómetro, río abajo de Checta. Sus dos caras están cubiertas por depresiones grabadas de diversos tamaños, con un aspecto semejante a las grandes rocas antes descritas. Esta diversidad de contextos parece confirmar tanto la importancia simbólica de estas rocas como la probable diversidad de sus funciones.

Las piedras de tacitas en los demás sitios

Piedras semejantes a las de Checta se encuentran en varios otros sitios peruanos, bajo formas sin embargo diversas. I. Shimada *et al.* (1985: 143) señalan la presencia de tales bloques en la cuenca del río La Leche, en el sitio de Mochumí Viejo, donde están asociados con petroglifos (*ibid*: fig. 28), así como en la base

del promontorio del Cerro de la Calera. Este último monolito (*ibid*: fig. 29), que parece encontrarse aislado, tiene una forma rectangular (1,5 m de largo x 4,5 m de ancho) y está cubierto con depresiones regulares. Para los autores, estas depresiones podrían haber marcado importantes puntos de mira o fronteras territoriales. Asocian estas obras con otras manifestaciones del Horizonte Temprano. En la misma región, se ha señalado la presencia, sobre la margen derecha del río Chiñama (Alva Mariñas, 1986), de varias piedras de dimensiones variables en cuya superficie plana superior se han excavado pozas circulares de tamaño también diverso. Estas pozas, que parecen de diámetro superior a las tacitas de Checta, están asociadas, en algunas rocas, con canales. En el mismo sitio existen evidencias de arquitectura, así como un monolito de grandes dimensiones, en forma de cilindro cortado que lleva representaciones de seres antropomorfos y zoomorfos.

Más al sur, en el valle del río Fortaleza, dos piedras de aspecto comparable han sido grabadas en el sitio de Huaricanga, cerca de una estructura cuadrada que lleva en su centro otro monolito parado. Las tacitas están asociadas a trazos complejos en forma de laberintos y figuras circulares, algunas con un punto central (Núñez Jiménez, 1986: 597) (Fig. 54c). Otras piedras con depresiones circulares parecidas a las de Checta se encuentran cerca del templo de Cerro Sechín (Núñez Jiménez, 1986: fig. 1168, 1169), así como en el sur del país, en el sitio de petroglifos de Pitis (Núñez Jiménez, 1986: fig. 2103), (Fig. 54g), en asociación con petroglifos del grupo C.

Es muy probable que piedras semejantes existen en muchas otras localidades petroglíficas, donde no fueron hasta ahora señaladas. Así, Eeckhout (1997) indica la presencia, en el sitio de Chuchusurco (valle de Lurín), de rocas ornadas, en su parte superior horizontal, de pequeños hoyos circulares, y asociadas al parecer con plataformas. Ocupan una posición un poco apartada en cuanto a los petroglifos, grabados sobre una decena de piedras, y no aparecen en la descripción del sitio (llamado Antapucro) realizada por A. Núñez Jiménez (1986, vol. 2: 17-22). En el flanco medio del cerro que domina el sitio existen terrazas de cultivo fechadas del período Intermedio Temprano. Eeckhout (*ibid*: 538) menciona también la presencia de rocas semejantes a la entrada de uno de los sectores habitacionales del sitio de Chaymayanca, ubicado del otro lado del río Lurín. Este sitio de gran extensión parece haber conocido una larga ocupación, tal vez desde el Horizonte Medio y hasta la Conquista.

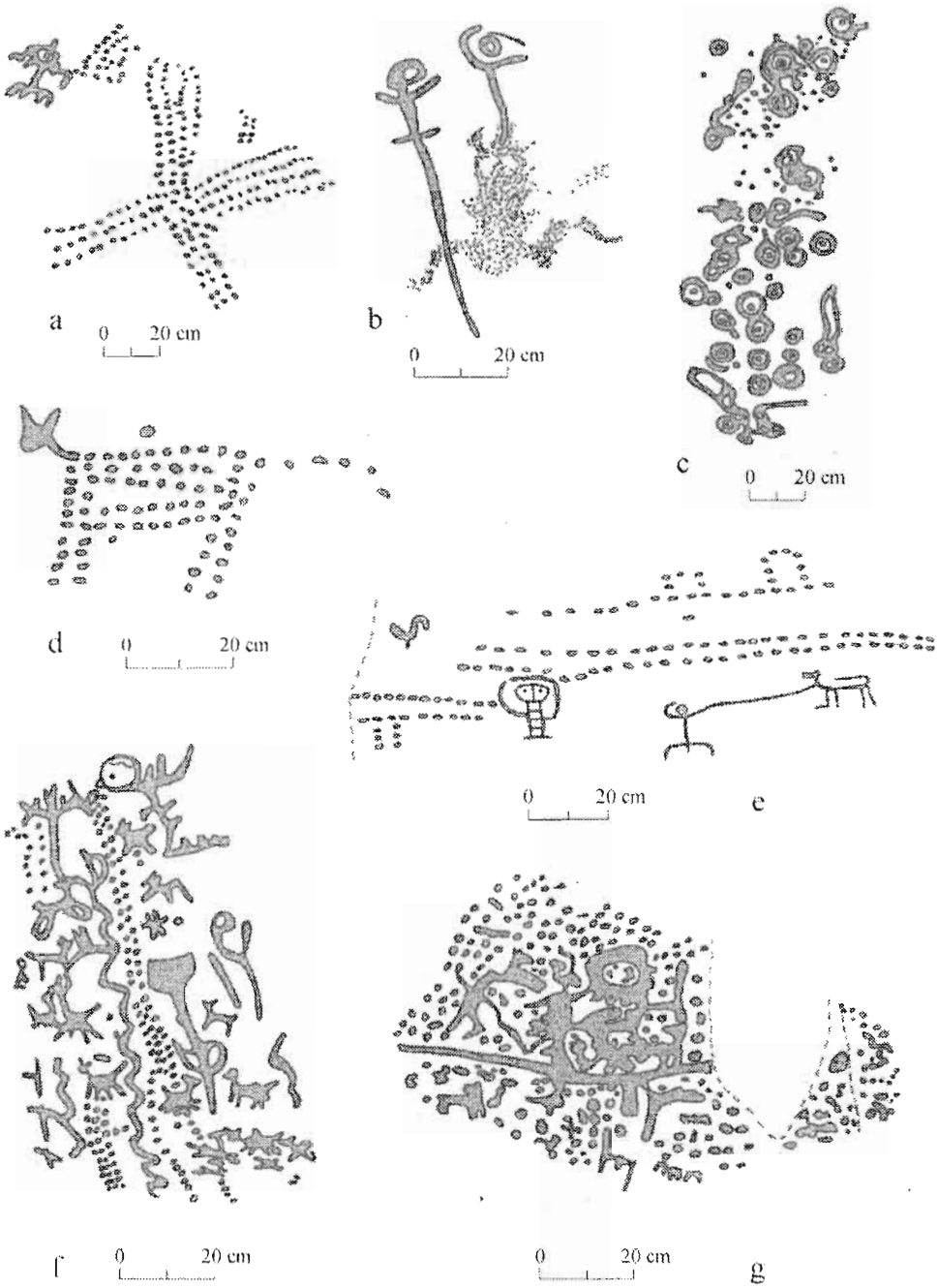


Fig. 54: Piedras con depresiones grabadas provenientes de: a: Cerro Mulato; b: Yonán; c: Huaricanga; d-e: Huancor; f: San Miguel de Yangastambo; g: Pitis (según Núñez Jiménez, 1986: figs 208, 334, 1192, 1704, 1684, 1563, 2103)

Es muy importante anotar que Eeckhout (*ibid*: 549) señala la presencia en este mismo sitio, al lado de un santuario probablemente dedicado a uno de los hijos del dios Pariacaca, de plataformas que parecen haber sido destinadas a la cremación de hojas de coca, que constituyen las ofrendas a esta *huaca*. Recuerda también la existencia, en las cercanías, de un camino que unía los valles de Rímac y Lurín, pasando por el sito de Cocachacra, y supone, basándose en un texto de Francisco de Avila, que las ofrendas de coca recién madura daban la oportunidad a las etnias de las diferentes regiones de encontrarse en Chaymayanca, donde se desarrollaban importantes ceremonias. Así, encontramos de nuevo, en estos sitios ubicados en la parte alta de la *Chaupi Yunga*, varios de los elementos ya señalados en el capítulo IV, lo que parece comprobar su importancia para entender la función de estas manifestaciones.

La relación entre las cúpulas, la coca, y el mundo cósmico nos es también sugerida por una escena pintada sobre una vasija de la cultura Moche (Fig. 55), donde están representados personajes sentados que mastican bolas de coca figuradas por pequeños círculos negros, los mismos que aparecen en mayor número en la parte superior de la representación donde semejan ser estrellas, con un aspecto visual muy cercano a las piedras de tacitas.

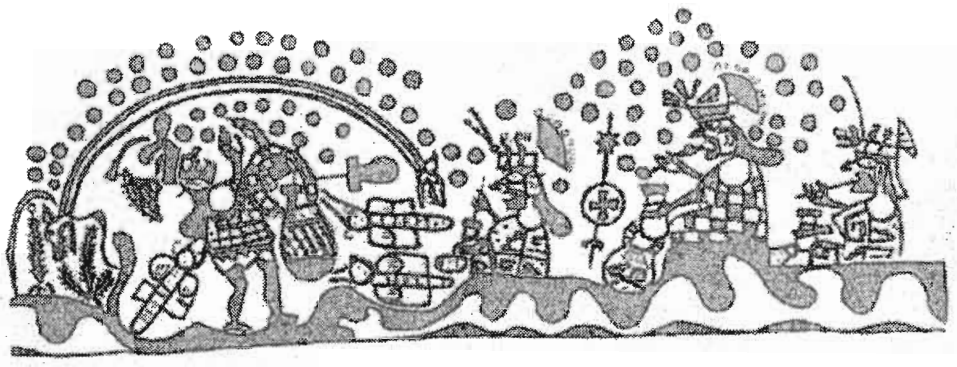


Fig. 55: Escena pintada sobre una vasija de estilo Mochica (según M. Rostworowski, 1973)

Es posible también reconocer una cierta filiación con otras rocas trabajadas —fechadas del período Horizonte Temprano— y particularmente con la piedra ubicada en el centro de la plaza del templo nuevo de Chavín de Huántar y conocida como la "piedra de los sacrificios" (Tello, 1960: 66) o "altar de Choq'e Chinchay" (Lumbreras, 1970: 81). Para este último autor, la disposición de los siete pocitos de buena dimensión cavados en la cara plana superior, sugiere la distribución de las estrellas que forman parte de Orion (Las Pleyades o "siete cabrillas"), constelación de gran importancia en la cosmología andina. Al mismo tiempo que recuerdan la forma de los clásicos felinos de Chavín (*ibid*: 83). En la costa central, existe otra piedra comparable: el llamado monolito de Kuhwanka, ubicado en la margen izquierda del río Sechín (Tello, 1956: 75-77). Este monolito —cuya cara superior parece haber sido pulida— lleva siete marcas circulares y algunos trazos grabados. Otra piedra comparable fue encontrada en el sitio ceremonial de Poro-Poro (Udima), ubicado cerca a Monte Calvario, en el Alto Saña, y fechado del Período Inicial o Horizonte Temprano. Según W. Alva (1985: 57-58), los pozos cóncavos labrados sobre los bloques monolíticos podrían vincularse con un culto al agua, o con observaciones astronómicas.

Una cierta relación funcional podría también existir entre estas piedras y otras manifestaciones más recientes (fechadas del Período Intermedio Tardío y del Horizonte Tardío), tal como la piedra de Saihuite (departamento de Cuzco) (Carrión Cachot, 1955: lam. IV), cubierta de figuras zoomorfas y de representaciones de andenes, acequias y construcciones, esculpidas en alto relieve, así como las piedras y adobes ahuecados provenientes del sitio de Pachacamac (Jimenéz Borja, 1985: 50-51). La primera piedra está generalmente descrita como siendo un altar dedicado a ritos al agua, mientras los últimos vestigios - que suelen tener hasta 50 cm de largo - podrían haber sido asociados a juegos de carácter profano o sagrado y prácticas de adivinación (*Ibid*).

Este escaso, y seguramente muy incompleto registro, atestigua sin embargo la amplia distribución —tanto temporal como espacial— de este tipo de obra, que parece haber conocido una cierta evolución desde los ejemplos más tempranos, caracterizados por un número reducido de hoyos profundos y su asociación privilegiada con otras estructuras ceremoniales, y las obras más recientes, cubiertas de tacitas, a menudo (pero no siempre) ubicadas en las mismas localidades que los petroglifos de los grupos B y C. Aunque queda difícil establecer sus funciones precisas —que han podido ser múltiples— las relaciones

sugeridas con el mundo cósmico y los ritos de fertilidad, así como con las prácticas de sacrificio y adivinación parecen significativas.

Depresiones circulares están también presentes, bajo formas un poco diferentes y generalmente en asociación con otros trazos grabados. en varios demás sitios petroglíficos. Pueden entrar en la composición de motivos o paneles tal como en la quebrada de los Boliches (Núñez Jiménez, 1986: fig. 17, 24, 25), Palamenco (*ibid*: fig. 965 - 966) y Huancor (Fig. 54e) o formar parte de alineamientos en los que figuran triángulos y cruces como en Cerro Mulato (Fig. 54a). En algunos casos, las depresiones grabadas suelen también representar figuras zoomorfas (sapo, llama), tal como en Yonán (Fig. 54b) y Huancor (Fig. 54c). Dentro del grupo C, aparecen en la mayoría de los sitios bajo la forma de alineamientos paralelos, que separan o subrayan otras figuras. Estas diversas manifestaciones tienden a confirmar el papel importante que han tenido las piedras de tacitas dentro del arte petroglífico peruano, sin aclarar realmente su función o significado.

Notas capítulo VII :

14 - La determinación de ciertas representaciones como ranas es muy probablemente errónea, estos animales siendo ausentes de la vertiente occidental de los Andes y presentes únicamente en la Amazonia. Los batracios dibujados en los sitios de *Chaupi Yunga* son más verosimilmente sapos. De igual manera, la denominación de "tigres" que aparece en algunos textos es obviamente incorrecta: estos animales no pertenecen a la fauna americana.

CAPÍTULO VIII

SÍNTESIS

El registro de las pinturas rupestres pertenecientes a los estilos naturalistas y seminaturalistas es demasiado limitado para poder reconstituir un panorama coherente de su difusión y estimar la importancia real de este fenómeno. El problema de su significado está también dificultado por nuestro reducido conocimiento, que resulta tanto del pequeño número de sitios registrados, en relación con el vasto territorio abarcado, como de la imprecisión de los datos y de la escasa iconografía publicada. En la espera de nuevos datos, quedaremos por lo tanto al nivel de la presentación de las diferentes hipótesis interpretativas, basadas en primer lugar sobre el contenido del arte, los contextos arqueológicos y las comparaciones etnográficas.

Un primer hecho notable reside en las fuertes semejanzas que existen, tanto en la forma como en el contenido, entre las más antiguas pinturas del sur peruano y las del grupo Patagónico. Sin embargo —aunque la presencia de unas cuevas pintadas, con temas semejantes o cercanos, en Bolivia y norte de Chile, hace factible la hipótesis de una difusión de estas prácticas dentro de los grupos de cazadores recolectores del Altiplano surandino, durante el Holoceno medio— estamos todavía lejos de entender las modalidades de tal difusión y la naturaleza de esta eventual comunidad de pensamiento. La concentración de los sitios peruanos de esta primera época en los departamentos más sureños parece confirmar un origen meridional —que no contradicen las escasas fechas radiocarbónicas en nuestra posesión—.

En las dos regiones es particularmente notable la homogeneidad —y en consecuencia la relativa rareza— de los temas tratados, que contrasta con la diversidad de ciertas manifestaciones rupestres comparables, en otras partes del mundo. Aunque esta visión puede ser bastante afectada por el limitado estado

de nuestros conocimientos, parece claro el predominio de las escenas involucrando representaciones de camélidos, en vida o muerte, y de hombres, a menudo armados. La relación de estas pinturas con ritos relativos a la caza queda por lo tanto una hipótesis que no puede ser totalmente descartada. Su presencia dentro de cuevas o abrigos, y sobre todo la existencia de una cierta formalización en el tratamiento y organización de las figuras sugieren sin embargo un contenido más mitológico y/o una relación más estrecha con la cosmología de la época. Podrían así haber jugado un papel dentro de ceremonias chamanísticas, tal como se ha señalado en otras partes del mundo (Clottes y Williamson, 1996). En efecto, observamos un mismo predominio de las representaciones de manadas de animales (antílopes), a menudo en asociación con figuras antropomorfas, en las pinturas del grupo San de África del Sur, en relación directa con los elementos claves de su cosmovisión y la explotación de los estados de conciencia alterada por parte de los Chamanes (*ibid*: 12-30). Dentro de este grupo la potencia chamanística sobrenatural está diseminada en toda la creación, pero particularmente en los antilopes. Por lo tanto: "Estos dibujos se volvían reserva de potencia. Danzando dentro de los abrigos rocosos, los chamanes se volteaban frente a las pinturas cuando sentían la necesidad de aumentar su potencia. Entonces, como electricidad, se derramaba en ellos desde las pinturas y los proyectaba en el mundo de los espíritus" (*ibid*: 33). La asociación de las pinturas rupestres con ritos de iniciación, propuesta por Schobinger y Gradin (1985: 33), entre otros, corresponde a una hipótesis más difícil todavía de comprobar, pero tal vez complementaria de la precedente. Así, los chamanes araucanos estaban iniciados dentro de cuevas, cuyas paredes estaban decoradas con cabezas de animales. Estas cabezas estaban añadidas a los relieves naturales en el marco de un proceso de elaboración del mundo inferior con fines de concretar y reforzar las creencias (Clottes et Williamson, 1996: 28). Varios otros datos, tal como los restos de fauna marina encontrados en Toquepala, que indican viajes repetidos hacia (o desde) el mar, o la representación muy particular de las cabezas de los seres antropomorfos, parecen también constituir elementos significativos, aunque difíciles de interpretar.

Las pinturas de los estilos naturalistas y seminaturalistas del centro parecen representar una evolución del estilo anterior según dos proyecciones, sin embargo diferentes, desarrolladas en territorios vecinos pero distintos. El primer grupo, caracterizado por una ampliación del tamaño de las figuras de camélidos, la disminución o desaparición de las figuras antropomorfas y la representación de animales abultados o grávidos, se hace también presente en los departamentos sureños (cueva de la Azaña) y mantiene una estrecha relación

con el grupo patagónico. La semejanza de las evoluciones notadas en las dos regiones, de nuevo muy notoria, podría reflejar la existencia de contactos repetidos entre los diferentes grupos de los Andes meridionales, y parece confirmar una cierta comunidad de creencias. Sin embargo, si bien la evolución de las representaciones puede explicarse, en los Andes centrales, por los cambios de percepción de las relaciones con los camélidos, debidos a la integración de los poblaciones locales en los procesos de domesticación y pastoreo, tal evolución sociocultural no se da en la Patagonia. La probable referencia a la fertilidad animal no permite en sí aclarar la función de estas obras, ni determinar si se integran en un conjunto de rituales diferentes de los precedentes.

La tradición seminaturalista de los departamentos de Huánuco, Pasco y Junín presenta marcadas diferencias estilísticas con los dos grupos anteriores, pero se asemeja al grupo más antiguo por los temas tratados, al parecer también centrados sobre la caza y los animales de caza (camélidos y venados). De nuevo, este hecho no se relaciona claramente —y parece más bien contradictorio— con la aparición temprana de la domesticación en esta región. Aunque la representación frecuente de cérvidos, en vez de camélidos, podría tener aquí su explicación, parece obvio que la relación de estas pinturas con actividades estrictamente productivas (bajo la forma de ritos mágicos de caza o de fertilidad animal) no es suficiente para explicar los temas tratados y menos todavía las funciones de tales manifestaciones. Es interesante anotar también, dentro de este grupo, la representación más frecuente de los signos y figuras geométricas que vendrán a ser predominantes en el arte rupestre posterior.

Parte de las pinturas de Monte Calvario se ligan claramente con las concepciones religiosas asociadas al Horizonte Temprano. Se distinguen sin embargo de las otras manifestaciones de esta época por su soporte rupestre, del cual no se conoce otro ejemplo contemporáneo. Este contexto, así como su asociación con figuras de un estilo al parecer más reciente, podrían resultar de su momento de ejecución, en la época de transición entre el Horizonte Temprano y Período Intermedio Temprano. Parece significativa su localización en la periferia del área cultural Cupisnique, donde aparecen también las primeras representaciones grabadas, de estilo comparable.

Ya hemos insistido sobre las semejanzas notables que existen entre las pinturas más recientes y los petroglifos contemporáneos, manifiestas tanto por

las figuras representadas como por su organización. Durante las últimas épocas precolombinas, el empleo de la pintura parece en efecto limitado a algunos grupos culturales particulares ubicados en zonas altas de los Andes y en la vertiente oriental. En las mismas regiones, se nota también la persistencia de la localización preferencial en los abrigos y farallones, tanto para las pinturas como para los grabados.

En la vertiente occidental, los petroglifos constituyen, en esta época, la única modalidad de arte rupestre comúnmente difundida. Aparecen en contextos muy diferentes de todas las manifestaciones anteriores. Su ejecución, al aire libre, sobre bloques erráticos diseminados o agrupados, puede ser obviamente relacionada con su naturaleza que les permite resistir a la intemperie. Sin embargo, la elección de esta nueva modalidad artística probablemente tiene un profundo significado, basado en las creencias —muy difundidas en el mundo andino— sobre los cerros y otras manifestaciones pétreas. El hecho de que las figuras más antiguas —de estilo Cupisnique— suelen corresponder en su mayoría a seres zoomorfos o antropomorfos que ocupan el centro de la cara grabada, refuerza esta función de representación o materialización deificatoria, que podrían haber tenido algunas de estas piedras. Esta relación parece obviamente complicarse con las representaciones grabadas más tardías.

Los datos hasta ahora conocidos tienden a confirmar la hipótesis de la aparición de los primeros ejemplares del arte petroglífico en una zona un poco reducida, abarcando las cuencas de los ríos Saña, Jequetepeque y Moche, sector que corresponde bastante bien —durante el Horizonte Temprano— al área de distribución del estilo Cupisnique. Tal como en el caso de las pinturas de Monte Calvario, la aparición de estas manifestaciones parece reflejar el fuerte desarrollo cultural y artístico sufrido por esta región en aquella época. La semejanza de las figuras grabadas con otras representaciones de la iconografía ritual, los integra verosímilmente —bajo una forma que queda por determinar— al conjunto de las estructuras ceremoniales y rituales, donde ocupan probablemente una posición secundaria. Es interesante anotar que ningún petroglifo de este estilo apareció en la región de Chavín de Huantar.

Una primera difusión de esta tradición hacia el norte y el sur parece haber ocurrido desde el fin del Horizonte Temprano o en los primeros tiempos del período Intermedio Temprano (entre 300 y 100 a.C.), tal vez en relación con los

importantes cambios sociales y rituales, y los probables movimientos de población, que marcan esta época. Aunque todos los sitios mayores de las regiones norte y central del país parecen haber sido ocupados desde este período, la distribución de los sitios con petroglifos presenta diferencias marcadas, dentro de cada valle y entre valles vecinos, tanto por su importancia relativa como por su probable antigüedad. Su relación privilegiada con el cultivo de la coca — tema que apareció en varias oportunidades en nuestra presentación— podría explicar, al menos en parte, esta repartición selectiva, reflejando la distribución de las tierras propicias para esta finalidad. Pero otros factores, tal como la cercanía de caminos de comunicación entre los valles, pueden también haber jugado un papel importante.

Más allá, cada localidad ha tenido su historia particular, tanto en la duración como en la intensidad de la ocupación. Es sin embargo difícil determinar el significado de las marcadas diferencias que existen en el número de piedras y figuras grabadas, así como en su distribución; diferencias que podrían reflejar diferencias de rango, pero también de función. La asociación frecuente de los petroglifos con otras estructuras, tal como los monolitos, los corralones, las piedras de tacitas, parecen caracterizar su integración dentro de verdaderos templos al aire libre, donde se realizaban reuniones que podían tener finalidades diversas. Su concentración en ciertos áreas de cada valle los singulariza sin embargo con respecto a otras estructuras rituales comunes y parece otorgarles un carácter supralocal. Sin embargo, la hipótesis de su ejecución como hitos fronterizos no tiene en cuenta la diversidad real de sus localizaciones, dispersas a veces sobre varias decenas de kilómetros, tal como en los valles del río Jequetepeque y del río Palpa, y tampoco el carácter propio y diverso de las representaciones.

La difusión progresiva, que sigue durante el milenio posterior hacia el extremo sur del País, parece haber sido acompañada de persistencias notables, pero también de ciertas evoluciones. Entre las primeras sobresalen las ubicaciones geográficas preferenciales y la recurrencia de algunos temas, tratados bajo estilos diferentes en la mayoría de los grandes sitios. Entre las evoluciones notables se destaca el uso, al parecer frecuente, de los sitios de la zona sur - fechados del Horizonte Medio y del Período Intermedio Tardío - como cementerios, lo que podría corresponder a una extensión de las funciones de este tipo de sitio.

El tratamiento de las figuras varía también mucho entre las representaciones de seres sobrenaturales, monstruos y animales simbólicos, pero de identificación fácil, que predominan dentro del grupo A y en algunos sitios del grupo B norteño, tal como Cerro Mulato, y las figuras más complejas y más herméticas que caracterizan a los sitios de la costa central. Esta evolución es acompañada de una multiplicación de los signos y de las figuras geométricas, cuya asociación con otros motivos parece constituir, a menudo, verdaderos mensajes gráficos. Este aspecto viene a ser todavía más acentuado dentro del grupo C, con un numero de signos más reducido y figuras más estereotipadas, cuya agrupación tiene en muchos casos un verdadero aspecto pictográfico.

Gran parte de las figuras representadas están obviamente ligadas con las mitologías contemporáneas, según un fenómeno de ilustración que encontramos a menudo sobre las vasijas y textiles de los mismos períodos. Hemos presentado en el texto algunas referencias y asociaciones repetidas, pero es necesario un estudio todavía más detallado de las representaciones, en cuanto a su entorno cultural propio, para explicar mejor la naturaleza de estas convergencias y su significado. La frecuente representación de los animales constituye también un rasgo notable que podría atestiguar una cierta relación con las manifestaciones rupestres más tempranas.

Si bien nos parece probable la asociación de los petroglifos con diversas clases de ritos practicados en las mismas localidades, queda muy incierto nuestro conocimiento de cuales fueron sus relaciones con las otras estructuras públicas y ceremoniales, así como su grado de integración en las prácticas religiosas comunes. Cultos particulares, ritos de hechicería o adivinación, fiestas comunales o vecinales pueden haberles conferido funciones diversas que suelen haber cambiado según las épocas. El relato de La Calancha acerca de la piedra de Calango (ver cap.VI), que sugiere el uso funerario del entorno de dicha roca hasta después de la Conquista, plantea también el problema de su eventual reutilización, largo tiempo después de su ejecución y con fines que pueden ser muy distintos.

Es por lo tanto necesario terminar este libro insistiendo sobre el estado todavía limitado de nuestros conocimientos y la necesidad de un nuevo desarrollo de los estudios sobre el tema. Esperamos que el esfuerzo de síntesis que ha sido la base de nuestro trabajo sirva dicho propósito.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA J. de, [1590] 1954 - *Historia natural y moral de las Indias*. Biblioteca de autores españoles, t. LXXIII. Madrid.

ALDENDERFER M., 1985 - *Rupestral art at Cueva Cimarrón. Department of Tacna, Southern Peru.* Paper submitted to the VII International symposium on rock art in the Americas. Bogotá.

ALDENDERFER M., 1987 - *Hunter-gatherer settlement dynamics and rupestral art: inferring mobility and aggregation in the south-central Andes of southern Peru.* Paper presented at VIII international symposium on American rock art. Santo Domingo.

ALCINA FRANCH J., 1976 - Los grabados de Chinchero. *Arqueologia de Chinchero*. vol. 1: 7-26. Ministerio de Asuntos Exteriores. Madrid.

ALVA W., 1985.- Tempranas manifestaciones culturales en la región de Lambayeque. *Presencia histórica de Lambayeque*: 53-74. Lambayeque.

ALVA MARIÑAS P., 1986 - *Chiñama: un sitio formativo en la parte alta del valle de Motupe.* Simposio sobre la investigación arqueológica en el norte peruano. 2 p. Chiclayo.

AMPUDIA ZARZOSA T., 1978 - El arte rupestre en Huánuco como legado prehistórico. *III° Congreso Peruano: el Hombre y la Cultura Andina*. t. 2: 594-603. Lima.

Anónimo, 1990 - Las pinturas rupestres de Pintaipunta. *Suplemento Dominical, El Comercio.* n° 39: 18. Lima.

AVILA F. de, [¿1598 ?] 1966 - *Dioses y hombres de Huarochirí.* (trad. J. M. Arguedas). I.E.P. Lima.

BEDNARIK R.G., 1992 - Le défi lançé par l'art paléolithique de l'Asie. *International newsletter on rock art*, n° 2: 20-23. Foix.

BEDNARICK, 1996 - Nouvelles récentes de la recherche australienne en art rupestre. *International newsletter on rock art*, n° 15: 26-29. Foix.

BENSON E.P., 1972 - *The Mochica, a culture of Peru*. 164 p. London.

BONAVIA D., 1969 - Sobre el estilo Teatino. *Revista del Museo Nacional*, t. XXXI: 43-94. Lima.

BONAVIA D., 1972 - El arte rupestre de Cuchimachay. *Pueblos y Culturas de la Sierra Central del Perú*: 134-139. Lima.

BONAVIA D., 1982 - *Los Gavilanes. Precerámico peruano: mar desierto y oasis en la historia del hombre*. 512 p. Lima.

BONAVIA D., 1985 - *Mural painting in ancient Peru*. Indiana University Press.

BONAVIA D., 1991 - *Perú: Hombre e Historia. De los origenes al siglo XI*. Edubanco. Lima.

BONAVIA D., 1993 - Un sitio precerámico de Huarmey (PV35-6), antes de la introducción del maíz. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 22 (2): 409-442. Lima.

BONAVIA D, RAVINES R., 1968 - El arte parietal de Cuchimachay. *Dominical, semanario de El Comercio, 13 de octubre*: 32-33. Lima.

BONAVIA D., LEÓN VELARDE F., MONGE C., SANCHEZ-GRIÑAN M.I., y J. WHITTEMBURY, 1984 - Tras las huellas de Acosta 300 años después, consideraciones sobre su descripción del "mal de altura". *Historica*, vol. VIII, n°1: 1-31. Lima.

BOSCH-GIMPERA P., 1964 - El arte rupestre de América. *Anales de Antropología*: vol. 1: 29-45. México.

BREUIL H., 1952 - *Quatre cents siècles d'art pariétal*. Centre d'études et de documentation préhistoriques. Montignac.

BREUIL H., LANTIER R., 1959 - *Les hommes de la pierre ancienne (paléolithique et mésolithique)*. Payot. Paris.

BUENO MENDOZA A., LOZANO A., 1982 - Pictografías en la cuenca del río Chinchipe. *Boletín de Lima*, n° 20: 70-80. Lima.

CALANCHA A. de la, 1638 - *Crónica moralizada de la orden de San Agustín en el Perú*. Barcelona.

CARDICH A., 1962 - Ranracancha: un sitio precerámico en el departamento de Pasco, Perú. *Acta preahistórica*, vol. III/IV: 35-48. Buenos Aires.

CARDICH A., 1958 - *Los yacimientos de Lauricocha. Nuevas interpretaciones de la prehistoria peruana*. 65 p. Buenos Aires.

CARDICH A., 1964 - Lauricocha. Fundamentos para una prehistoria de los Andes Centrales. *Studia praehistorica:* III: 1-171. Buenos Aires.

CARDICH A., 1973 - Excavaciones en la caverna de Huargo, Perú. *Revista del Museo Nacional*, t. XXXIX: 11-39. Lima.

CARRIÓN CACHOT R., 1959 - *La religión en el antiguo Perú*. 147 p. Lima.

CHAUCHAT C. (dir.), 1998 - *Sitios arqueológicos de la zona de Cupisnique y margen derecha de Chicama*. INC/IFEA. 170 p. Lima.

CIEZA DE LEON P. de, 1967 (1550).- *El señoro de los Incas*. Lima.

CLOTTES J., 1994 - L'art rupestre aux États-Unis : un point de vue extérieur. *International newsletter on rock art*, n° 9: 23-24. Foix.

CLOTTES J., LEWIS-WILLIAMS D., 1996 - *Les chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*. 118 p. Paris.

CORNEJO M., 1989 - Petroglifos de La Caldera ó Corralones Vítor (Arequipa). 9 p. Escuela de graduados. PUC. Lima.

DISSELHOFF H.D., 1955 - Neue fundpltze peruanscher felsbilder. *Baesler Archi*, t. 3: 55-73. Berlin.

DUVIOLS P., 1971 - *La lutte contre les religions autochtones dans le Pérou colonial, l'extirpation de l'idolatrie entre 1538 et 1660*. 428 p. Lima-Paris.

EECKHOUT P. , 1997 - *Pachacamac (côte centrale du Pérou). Aspects du fonctionnement, du développement et de l'influence du site durant l'Intermédiaire Récent (ca 900-1470)*. Thèse de doctorat de l'Université Libre de Bruxelles. 4 vol. Bruxelles.

FLORES ESPINOZA I., 1979 - Los petroglifos de San Francisco de Miculla, Tacna. *Arqueologia peruana*: 173-182. Lima.

FRANCHOMME J.M., 1992 - L'art rupestre préhistorique de Patagonie. Le cas de la meseta central. Des piémonts andins au détroit de Magellan. *International newsletter on rock art*, n° 2: 24-26. Foix.

FRANCO INOJOSA J.M., 1957 - Pinturas rupestres de Pizacoma. *Revista del Museo Nacional*, t. XXVI: 295-298. Lima.

GUFFROY J., 1979 - *Les pétroglyphes de Checta, vallée du Chillon- Pérou*. Thèse pour le doctorat de 3ème cycle. 2 vol. Université de Paris.

GUFFROY J. 1980 - Les pétroglyphes de Checta. *Communication au XLII ème Congrès International des Américanistes*, vol. IX-B: 337-350. Paris.

GUFFROY J. 1980-81 - Les pétroglyphes de Checta: éléments interprétatifs. *Bulletin de la Société des Américanistes*; t. LXVII: 69-96. Paris.

GUFFROY J., 1987 - Nuevas hipótesis sobre los petroglifos de Checta y otros sitios principales. *Boletín de Lima*, n° 51: 53-59. Lima.

GUIDON N., 1985 - L'Amérique du Sud: l'art rupestre préhistorique. *Le Grand Atlas Universalis de l'Archéologie*: 35-36. Paris.

GUIDON N. et al., 1994 - Le plus ancien peuplement de l'Amérique: le paléolithique du nordeste brésilien. *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, t. 91: 246-256. Paris.

HORKHEIMER H., 1944 - *Vistas arqueológicas del nor-oeste del Perú*. 83 p. Trujillo.

HORKHEIMER H. 1965 - Identificación y bibliografía de importantes sitios prehispánicos del Perú. *Arqueológica*, vol. 8: 70 p. Lima.

HUTCHINSON T., 1873 - *Two years in Peru with exploration of its antiquities*. 2 vol.: 334 p. London.

JIMÉNEZ BORJA A., 1985 - Pachacamac. *Boletín de Lima*, n° 38 : 40-54. Lima.

KAUFFMANN DOIG F., 1969 - *Manual de arqueologia peruana*. 636 p. Lima.

KRICKEBERG W., 1949 - *Feldsplastik und feldisbilder bei den kultuvoken Altamerikas mit besondere Beruksichtigung Mexikos.* 2 vol.: 260 p. Berlin.

KUTSCHER G., 1963 - Die felsbilder des Cerro Mulato bei Chongoyape (Nord-Peru). *Baesler-Archiv,* bd. XI: 31-64. Berlin.

LAMING-EMPERAIRE A., 1962 - *La signification de l'art rupestre paléolithique. Méthodes et applications.* Edit. Picard & Cie. Paris.

LAUTARO NÚÑEZ A., 1976 - Geoglifos y tráfico de caravanas en el desierto chileno. *Anales de la Universidad del norte (Chile),* n° 10: 147-201. Santiago.

LAVALLÉE D., LUMBRERAS L., 1985.- *Les Andes de la préhistoire aux Incas.* 456 p. Gallimard. Paris.

LEROI-GOURHAN A., 1965 - *Préhistoire de l'art occidental.* Mazenod. Paris

LINARES MALAGA E., 1960 - Notas sobre los petroglifos de Toro Muerto. *Antiguo Perú, Espacio y Tiempo:* 297-301. Lima.

LINARES MALAGA E., 1966 - *El arte rupestre en Arequipa y su relación con el arte rupestre en el sur del Perú.* 33 p. Arequipa.

LINARES MALAGA E., 1973 - Anotaciones sobre cuatro modalidades de arte rupestre en Arequipa. *Anales científicos de la Universidad del Centro del Perú,* n° 2: 133-267. Huancayo.

LINARES MALAGA E., 1978 - Prehistory and petroglyphs in southern Peru. *Advances in Andean archaeology* (D.L.Browman edit.): 371-391. Mouton, Paris.

LUMBRERAS L.G., 1970 - *Los templos de Chavín.* 165 p. Lima.

MACINTOSH N.W., 1977 - Beswick Creek Cave, two decades later: a reapraisal. *Form in indigeneous art* (J.P.Ucko edit.): 191-197. Canberra.

MEJÍA XESSPE T., 1972 - Algunos restos arqueológicos del período Pre-Paracas en el valle de Palpa, Ica. *Arqueologia y Sociedad* , n° 7-8: 78-86.

MEJÍA XESSPE T., 1985 - Pintura chavinoide en los lindes del arte rupestre. *Historia de Cajamarca,* vol. I: 196-206. Cajamarca.

MENDIZABAL E., 1964 - Arte rupestre de Huánuco. *Boletín del Museo Nacional de Antropología y Arqueología,* n° 1. Lima.

MENGHIN O., 1952 - Las pinturas rupestres de Patagonia. Runa: V: 51-21. Buenos-Aires.

MENGHIN O., 1957 - Estilos del arte rupestre de Patagonia. *Acta praehistórica*: I: 57-87. Buenos-Aires.

MORALES D., 1989 - *Estudio de los petroglifosde la Quebrada del Felino (valle del Jequetepeque).* 8 p. Escuela de graduados. PUC. Lima.

MUELLE J., 1969 - Las cuevas y pinturas de Toquepala. *Mesa Redonda de Ciencias Prehistóricas y Antropológicas*, t. II: 186-196. Lima.

MUELLE J., 1972 - Las cuevas de Toquepala. *Mensajes* n° 17: 27-33. Southern Peru Copper Corporation, Lima.

MUELLE J., RAVINES R., 1986 - Toquepala. *Arte rupestre del Perú. Inventario General*: 56-86. INC. Lima.

NEYRA M., 1968 - Un nuevo complejo lítico y pinturas rupestres en la gruta Su-3 de Sumbay. *Revista de la Facultad de Letras*. n° 5: 43-75. Arequipa.

NUÑEZ JIMÉNEZ A., 1986 - *Petroglifos del Perú. Panorama mundial del arte rupestre.* 2 vol.: 611 p. La Habana.

ORTIZ RESCANIERE A., 1973 - *De Adaneva a Inkari.* 189 p. Lima.

PALACIOS JIMÉNEZ D., 1989 - *El arte de Quilla Rumi - Ayacucho.* 14 p. Escuela de graduados. PUC. Lima.

PALACIOS J., 1970 - Las pinturas rupestres de las cuevas de Pizacoma. *Arqueología y Sociedad*: 57-58. Lima.

PARDO L., 1957 - Los petroglifos de la Convención. *Historia y Arqueología del Cusco,* t. II. Cusco.

PAZ FLORES M.P., 1988 - Ceremonias y pinturas rupestres. *Llamichos y paqocheros. Pastores de llamas y alpacas* (J.Flores edit.): 217-223. Cuzco.

PIMENTEL V., 1986 - *Petroglifos en el valle medio y bajo de Jequetepeque, norte del Perú.* Materialien zur Allgemenein und Vergleichenden Archaeologie; bd 31: 143 p. München.

POLIA M., 1986-87 - Petroglifos de Samanga. *Revista del Museo Nacional*, t. XLVIII: 119-137. Lima.

PORRAS P., 1985 - *Arte rupestre del Alto Napo-valle de Misagualli -Ecuador.* 345 p. Quito

PROUS A., 1994a - L'art rupestre brésilien: bilan et perspectives.. *International newsletter on rock art,* n° 9: 18-22. Foix.

PROUS A., 1994b - L'art rupestre du Brésil. *Bulletin de la société préhistorique de l'Ariège-Pyrénées*, t. XLIX: 77-144.

PULGAR VIDAL J., 1962 - *Primera exposición nacional de Quilcas.* U.N.M. de San Marcos. Lima.

PULGAR VIDAL J., 1976 - *Quilcas, arte rupestre en el Perú.* 11 p. Lima.

RAVINES R., 1967 - El abrigo de Caru y sus relaciones culturales con otros sitios tempranos del sur del Peru. *Ñawpa Pacha,* n° 5: 39-57. Berkeley

RAVINES R., 1967-68 - Piedras pintadas del sur del Perú. *Revista del Museo Nacional,* t. XXXV: 312-319. Lima.

RAVINES R., 1969 - El abrigo de Diablomachay: un yacimiento temprano en Huanuco Viejo. *Mesa redonda de Ciencias prehistóricas y antropológicas*, t. II: 224-272. Lima.

RAVINES R. (comp.), 1986 - *Arte rupestre del Perú. Inventario General.* 88 p. INC. Lima.

RAVINES R., BONAVIA D., 1972.- Arte rupestre. *Pueblos y Culturas de la Sierra Central del Perú*: 128-139. Lima.

RAVINES R., ISBELL W., 1975 - Garagay: un sitio temprano en el valle de Lima. *Revista del Museo Nacional,* t. XLII: 153-173. Lima.

RICK J., 1983 - *Cronología, clima y subsistencia en el precerámico peruano.* INDEA. 208 p. Lima.

RIVERO M., TSCHUDI J.J., 1854 - *Antiguedades peruanas.* Viena.

RODRÍGUEZ LOPEZ L., 1976 - *Los petroglifos de Chuquillanqui.* 46 p. Trujillo.

RONDON SALAS J., 1969 - Los petroglifos de la quebrada de los Boliches. *Mesa Redonda de Ciencias Prehistóricas y Antropológicas,* t. II: 175-177. Lima.

ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO M., 1967-1968 - Etnohistoria de un valle costeño durante el Tahuantinsuyo. *Revista del Museo Nacional,* t. XXXV: 7-61. Lima.

ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO M., 1973 - Plantaciones prehispánicas de coca en la vertiente del Pacífico. *Revista del Museo Nacional,* t. XXXIX: 193-224. Lima.

ROWE J., 1960 - Cultural unity and diversification in Peruvian archaeology. *Men and Cultures. Fifth Internatonal Congress of Anthropological and Ethnological Sciences*: 627-631. Philadelphia.

SANCHEZ RAMÍREZ F., 1969 - Investigación de los petroglifos de Kumbemayo. *Mesa Redonda de Ciencias Prehistóricas y Antropológicas,* t. II: 244-249. Lima.

SANTILLAN OLIVA M., 1959 - Aspectos arqueológicos de Chongoyape. *Actas y trabajos del II Congreso Nacional de Hitoria del Perú,* vol. 1: 68-69. Lima.

SHIMADA I, ELERA C., SHIMADA M., 1983 - Excavaciones efectuadas en el centro de Huaca Lucia Cholope, del Horizonte Temprano, Batán Grande, costa norte del Perú: 1979-1981. *Arqueológicas,* n° 19: 109-208. Lima.

SCHOBINGER J., GRADIN C.J, 1985 - *Arte rupestre de la Argentina. Cazadores de la Patagonia y agricultores andinos.* Ed. Encuentro. Madrid.

SPAHNI., 1971 - *Semblanza de los pueblos del Perú.* Lima

TELLO J.C., 1956 - *Arqueología de la valle de Casma. Culturas: Chavín, Santa o Huaylas Yunga y sub-Chimú.* 344 p. Lima.

TELLO J.C., 1960 - *Chavín cultura matriz de la civilización andina*. U.N.M. de San Marcos, vol. II: 425 p. Lima.

TRIMBORN H., 1953 - El motivo explanatorio en los mitos de Huarochirí. *Letras*: 135-146. Lima.

TRIMBORN H., 1962 - Religions du sud de l'Amérique centrale, du nord et du centre de la région andine. *Les religions amérindiennes*: 123-211. Paris.

VALCARCEL L.E., 1925 - Petroglifos del Cuzco. *Revista Universitaria*, n° 47: 26-29. Cuzco.

VALCARCEL L.E., 1926 - Los petroglifos de la Convención. *Revista Universitaria*, t. 51: 4-14. Cuzco.

VALCARCEL L.E., 1959 - Símbolos mágico-religiosos en la cultura andina. *Revista del Museo Nacional*, t. XXVIII: 3-18. Lima.

VALCARCEL L.E., 1971 - *Historia del Perú antiguo*. 6 vol. Lima.

VALENCIA ZEGARRA A., 1989 - *Los petroglifos de la Convención (Depto de Cuzco -Perú)*. 14 p. Escuela de Graduados. PUC. Lima.

VILHENA VIALOU A., VIALOU D., 1994 -Les premiers peuplements préhistoriques du Mato Grosso. *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, t. 91: 257-263. Paris.

VILLAR CORDOVA P., 1933 - Folklore de la provincia de Canta. *Revista del Museo Nacional*, t. II: 161-179. Lima.

VILLAR CORDOVA P., 1935 - *Las culturas prehispánicas del departamento de Lima*. 423 p. Lima.

WATANABE L., 1990 - Pintura rupestre en Ccoscollo, Huacanane y Cruz Laca, Moquegua. *Trabajos arqueológicos en Moquegua, Perú*, vol. 1: 105-138. Lima.

WHITLEY D.S., 1997 - L'art rupestre aux USA: l'état des États-Unis. *International newsletter on rock art*, n° 16: 21-27. Foix.

WILLIAMS D., 1985 - *Petroglyphs in the prehistory of northern Amazonia and Antilles*. Advances in the world archaeology, vol. 4. New-York.

El arte rupestre en el antiguo Perú
de Jean Guffroy, se terminó de imprimir en los talleres gráficos de Lluvia Editores, Av. Garcilaso de La Vega 1976-501, Lima 1, en el mes de abril de 1999. Tuvo una tirada de1000 ejemplares.

Este libro se propone hacer una reseña y establecer un estado del conocimiento acerca de las principales manifestaciones de arte rupestre del territorio peruano. Presenta, en primer término, una clasificación estilística y cronológica de las figuras pintadas en las paredes de cuevas y abrigos rocosos dispersos en varios departamentos del país. El análisis detallado de un cierto número de representaciones y escenas permite adelantar hipótesis sobre su función y significado, así como las relaciones con otras manifestaciones artísticas peruanas y sudamericanas. Se estudian luego los petroglifos plasmados sobre rocas al aire libre, en un gran número de localidades diseminadas sobre un vasto territorio. Un análisis detenido de la ubicación geográfica, de los fechamientos y de las culturas asociadas permite establecer la presencia de una tradición bien fundada. Según toda probabilidad, ésta tiene su desarrollo en el Horizonte Temprano de la costa norte y se difunde durante los siglos posteriores hacia las regiones centrales y sureñas del país. El estudio termina con una presentación detallada de las figuras grabadas, clasificadas por época y tema. Al final de la obra se esboza una síntesis de los datos.

Jean Guffroy, arqueólogo del Instituto de Investigación para el Desarrollo (IRD, ex ORSTOM), lleva a cabo investigaciones en el Perú desde 1975. Presentó su tesis doctoral en 1979, en la Sorbona, con un estudio de los petroglifos de Checta (valle del Chillón). Realizó igualmente investigaciones y excavaciones en Ecuador y México.