

Las quilcas de Huancor, nuevas hipótesis sobre su cronología y asociación cultural

GORI TUMI ECHEVARRÍA LÓPEZ & ENZO MORA

Introducción

Huancor es el nombre de uno de los más famosos e importantes sitios arqueológicos de la costa sur del Perú el que lamentablemente no ha recibido la necesaria atención científica, encontrándose lejos de cualquier correlación arqueológica culturalista y fuera toda discusión relacionada a la existencia y desarrollo de las poblaciones antiguas del sur del Perú. Este estado de la cuestión se debe a numerosos factores creemos, pero principalmente a la desidia en la puesta en acción de una investigación de gran aliento en los sitios con quilcas del Perú, que lamentablemente está siendo emparejado con su abandono y lenta destrucción.

Aunque este artículo no constituye una investigación extensa y de largo alcance en el sitio arqueológico de Huancor, es el primer análisis de sus motivos basado en la selección y registro de una limitada muestra de quilcas, la que nos está permitiendo desarrollar y realizar proposiciones técnicas sobre la secuencia y cronología del sitio, incluyendo algunos planteamientos de vinculación social y correlaciones culturales.

El análisis primario se basa en una metodología explícita y la cronología incluye una discusión sobre las vinculaciones formales de las quilcas de Huancor hecha en base a categorías definidas, y en relación a secuencias de quilcas establecidas en Lima e Ica que son la base general para una correlación regular del valor temporal de las propuestas. Se discute además hipótesis sobre el impacto civilizatorio de Chavín así como su espectro e influencia en vista de la muy importante presencia de rasgos chavines en el sitio, tratándose por último de establecer un panorama de inclusión social de Huancor en la historia artística y social del Perú.

Ubicación y antecedentes

El sitio arqueológico de Huancor se localiza en el extremo sureste de la Quebrada de Huancor, cerca de su confluencia con el Río San Juan, a 31 kilómetros al este de la ciudad de Chíncha, en el distrito de Alto Larán (Fig. 1). Está conformado por un conjunto aproximado de 200 rocas marcadas mediante percusión, caracterizándose por presentar relieves de surcos de poca profundidad figurando una variedad de representaciones que incluyen imágenes naturalistas (antropomorfas y zoomorfas) y abstractas geométricas.

De Huancor, como de otras muchas localidades del arte rupestre peruano existen algunas pocas referencias, pero en ninguna publicación se ha hecho un registro regular de todas las quilcas que contiene este yacimiento. El explorador cubano Antonio Núñez Jiménez publicó en 1986 un registro parcial, aunque todavía el más extenso de las quilcas de Huancor, incluyendo aproximadamente 235 calcos individuales y algunas fotografías de los motivos. Aunque este esfuerzo es relevante de mencionar debe considerarse que si el sitio tiene al menos 200 piedras marcadas deben existir al menos miles de motivos individuales y la proporción

cubierta por el explorador cubano es bastante mínima, requiriéndose todavía un registro que cubra, sino todo, la mayoría de las quilcas del yacimiento.

No obstante, Huancor es uno de los primeros sitios con quilcas mencionados en bibliografía arqueológica de la costa central peruana, habiendo sido registrado por Max Uhle en 1901 como parte de sus trabajos exploratorios en Chíncha (Uhle 1924). Posteriormente el sitio es mencionado entre otros por Alejandro Pezzia y Dora Prada (1969), por Alberto Rosell (1977), por el cubano Núñez Jiménez (1986) y después por la arqueóloga Jessica Pareja, que el año 2005 hizo un registro formal del sitio como resultado de un proyecto de evaluación arqueológica. Por último tenemos en el sitio al francés Jean Guffroy quien lo incluye en su publicación fotografía sobre algunos yacimientos con quilcas del Perú (Guffroy 2009).

Selección de la muestra

Para un análisis restringido del sitio con quilcas de Huancor se realizó una selección aleatoria de diferentes *escenas*¹ gráficas logradas mediante percusión en los bloques y afloramientos de roca, las mismas que presentaron una buena disposición para su registro. En total se aisló una muestra de diez escenas con múltiples motivos, que consideramos permiten hacer un análisis formal particular de las quilcas del sitio. Ya que Huancor es un yacimiento extenso, con al menos 200 rocas marcadas con numerosas figuraciones (cuyo número total desconocemos), se asume que cualquier muestra aleatoria es tan significativa en términos representativos como aquella que pudiera hacerse sabiendo la cantidad de motivos expuestos, especialmente considerando que es tafonómicamente improbable que todos los motivos hayan sobrevivido desde su producción original, lo que se puede deducir del estado de conservación del sitio.

Como se puede ver en el mapa de la selección (Fig. 1), las escenas se encuentran distribuidas por todo el sitio arqueológico, lo que nos da una idea de la dispersión general de los motivos y su grado de representatividad espacial. Como hemos dicho, al no conocerse la cantidad exacta de motivos producidos o sobrevivientes en toda la historia del sitio, la muestra es distintiva en sí misma y expresa un corpus artístico de alto valor representativo en su propia escala, que teóricamente sirve de base para un análisis multivariable y el establecimiento de hipótesis relacionadas, estilísticas, temporales, o culturales.

La identificación de las escenas se ha hecho de acuerdo a la nomenclatura numérica de los petroglifos según la cuenta hecha por Núñez Jiménez (1986), de esta forma podrá verse la distribución de los motivos en el área general; lo que se hace también para evitar conflictos en el registro, manteniéndose una referencia regular histórica en el examen de la muestra.

¹ El término *escena* en nuestro análisis indica meramente la agrupación significativa de motivos sobre un plano o faceta de roca sin discontinuidades relevantes, y no tiene implicancias cronológicas o culturales de ningún tipo.

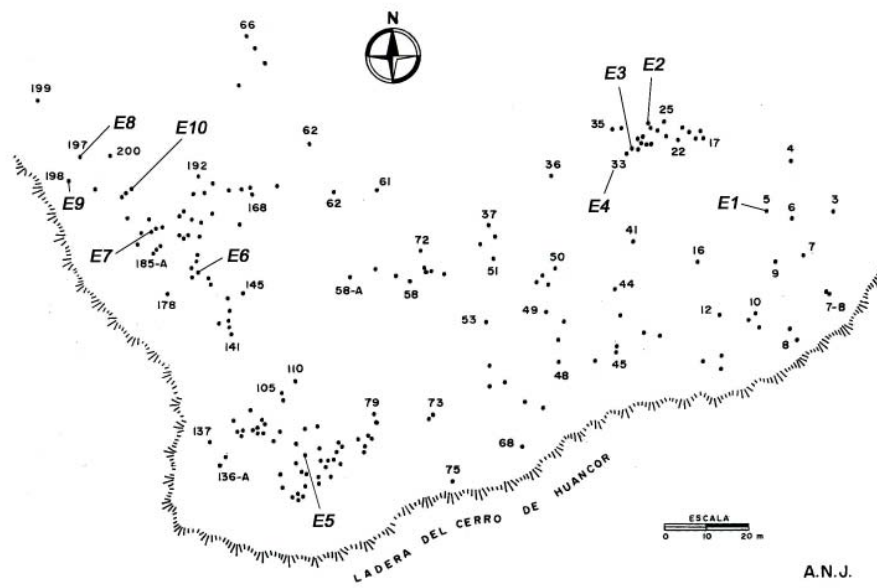


Figura 1. Croquis del sitio arqueológico de Huancor, con la ubicación de las escenas con petroglifos mencionados en el texto. Basado en Núñez Jiménez 1986.



Figura 2. Escena 1, Huancor, Chíncha. Foto Enzo Mora.



Figura 3. Escena 2, Huancor, Chíncha. Foto Enzo Mora.



Figura 4. Escena 3, Huancor, Chíncha. Foto Enzo Mora.



Figura 5. Escena 4, Huancor, Chíncha. Foto Enzo Mora.



Figura 6. Escena 5, Huancor, Chíncha. Foto Enzo Mora.



Figura 8. Escena 7, Huancor, Chíncha. Foto Enzo Mora.



Figura 7. Escena 6, Huancor, Chíncha. Foto Enzo Mora.



Figura 9. Escena 8, Huancor, Chíncha. Foto Enzo Mora.



Figura 11. Escena 10, Huancor, Chíncha. Foto Enzo Mora.



Figura 10. Escena 9, Huancor, Chíncha. Foto Enzo Mora.



Las escenas identificadas son las siguientes:

- Escena 1 - Petroglifo No 5 (Núñez Jiménez) (Fig. 2)
- Escena 2 - P28 (Fig. 3)
- Escena 3 - P30 (Fig. 4)
- Escena 4 - P33 (Fig. 5)
- Escena 5 - P121 (Fig. 6)
- Escena 6 - P180 (Fig. 7)
- Escena 7 - P189 (Fig. 8)
- Escena 8 - P197 (Fig. 9)
- Escena 9 - P198 (Fig. 10)
- Escena 10 - Ps/n (Fig. 11)

Análisis, Identificación y distinción de grupos

Como hemos visto se han seleccionado diez escenas rupestres, las que han sido analizadas para tratar de distinguir diferentes grupos de representación figurada. Esto se ha realizado mediante la distinción en la variación formal de los motivos que conforman estas escenas. El criterio de análisis formal implica la identificación de las cualidades figurativas de los motivos en las quilcas, tal como se hace para la distinción estilística de cualquier artefacto mueble, como la cerámica por ejemplo. En arqueología este procedimiento, cuando es parte de una aproximación multivariable, constituye un enfoque artefactual propiamente dicho, y este ya ha sido aplicado en el estudio convencional del arte rupestre peruano como una premisa metodológica explícita y como base para poder realizar proposiciones de carácter arqueológico - culturalista (Echevarría 2010).

Debemos mencionar que la técnica de producción de los petroglifos no fue utilizada en el análisis porque ésta consistió de un mismo procedimiento regular que fue la *percusión directa*¹, leve e irregular, donde la mayoría de las imágenes fueron logradas mediante surcos hechos por la consecución de las percusiones en la piedra. Estas percusiones se hicieron claramente con una piedra más dura, quizá cuarzo. Las únicas variaciones documentadas hasta ahora incluyen solamente a las "cúpulas" u hoyos que son usados en las composiciones, las que requirieron énfasis en la profundidad; o la percusión en área para crear zonas extensas de figuración o ampliar los trazos. En general la técnica fue una y sistemática: percusión directa.

Hay que agregar que el hecho que la percusión sea uniforme en todo el sitio implica meramente un aspecto tradicional de producción rupestre, pero no establece un parámetro para la contemporaneidad de las imágenes. La técnica similar anula esta variable para una distinción de grupos, por lo que será obviada en el estudio.

Aunque, como hemos dicho, en el análisis se van a enfatizar las relaciones formales más relevantes, muchas de las apreciaciones particulares van a ser ajustadas siguiendo las vinculaciones formal - estilísticas que van a surgir en el examen del corpus de escenas independientes; al final todo el conjunto será integrado en una secuencia común final. Así tenemos:

Escena 1

La Escena 1 está compuesta por cuatro motivos (Figs. 2 y 12), uno de ellos es explícitamente naturalista y zoomorfo y los tres restantes son formas curvilíneas abstractas. Los tres últimos motivos presentan una configuración similar pues tienen una tendencia hacia la curva orientada a la izquierda y presentan círculos o puntos percutidos cerca del remate final de la figura. Adicionalmente los Motivos 2 y 3 muestran puntos percutidos al interior del cuerpo de la figura abstracta lo que ayuda a establecer una gran similitud entre ellos. Por su parte el Motivo 1 es más rígido, casi geométrico, presentando una composición compuesta esquemática y lineal, conformando como ya dijimos una figura zoomorfa, con cuatro patas, cuerpo, cola y cabeza. Esta figura no se asemeja directamente a los Motivos 2, 3 y 4, mas que por un detalle estilístico sobresaliente que es la presencia de puntos en el cuerpo de la imagen.

Si estas figuras se hicieron siguiendo una idea ornamental similar, el punteado de los cuerpos, es bastante coherente por ahora proponer que, independientemente de la tendencia formal, estas figuras correspondan generalmente a un solo grupo de representación sobre la base de un atributo estilístico.

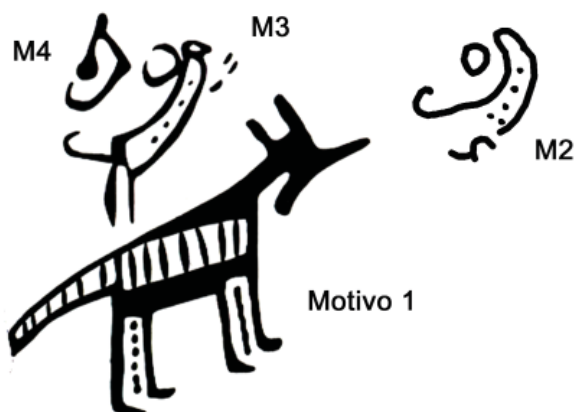


Figura 12. Escena 1, con los motivos correspondientes a un solo grupo de representación rupestre. Basado en un calco de ANJ 1986.

Escena 2

La Escena 2 presenta tres motivos (Fig.13), el primero de ellos es una representación compleja, probablemente zoomorfa. Está compuesta por dos formas cerradas unidas, la superior semicircular muestra un rectángulo cuya línea superior hace una V dividiendo el campo simétricamente en dos mitades. Al interior se han percutido dos círculos equidistantes que aparentan los ojos de la figura. El cuerpo inferior es una composición curvilínea que recuerda los Motivos 2, 3, y 4 de la Escena 1, incluyendo la presencia de puntos percutidos al interior.

El Motivo 2 de la escena es compuesto, está formado por dos pequeños elipses irregulares unidos, con líneas proyectadas a partir de éstos. El Motivo 3 por su parte es una figura curvilínea.

De acuerdo a lo examinado podemos distinguir en esta escena dos grupos de representación, el Grupo 1 constituido por el Motivo 1, y el Grupo 2 formado por los Motivos 2 y 3.

¹ Percusión directa.- Un método de producir petroglifos a través del impacto de una herramienta sostenida por la mano. (Glosario de Arte Rupestre, *Quellca Rumi* No 2)

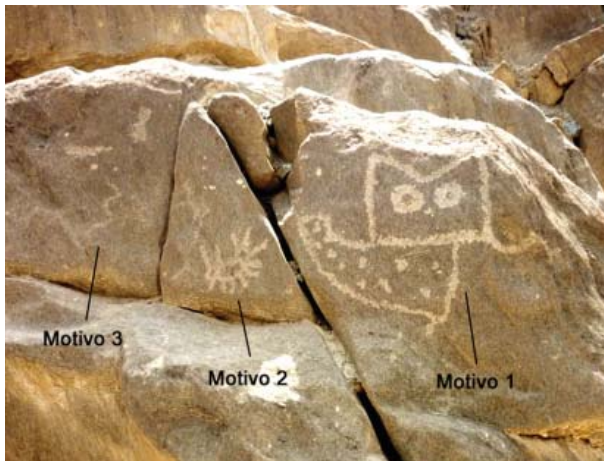


Figura 13. Escena 2, con los motivos correspondientes a dos grupos de representación rupestre.

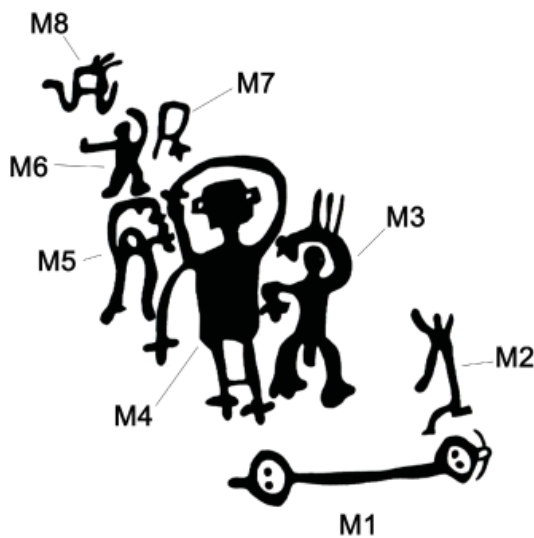


Figura 14. Escena 3, con los motivos correspondientes a dos grupos de representación rupestre. Basado en un calco de ANJ 1986.

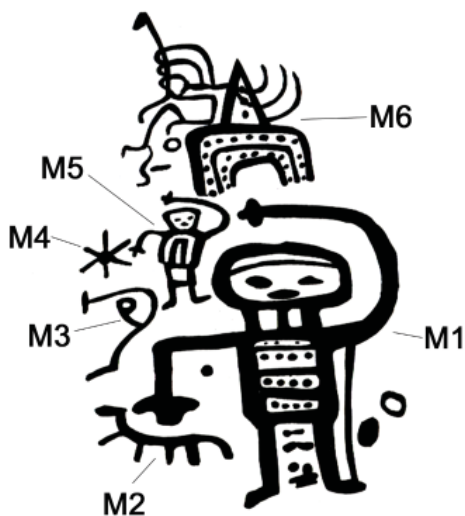


Figura 15. Escena 4, con los motivos correspondientes a dos grupos de representación rupestre. Basado en un calco de ANJ 1986.

Escena 3

Se trata de una escena bastante compleja y una de las más famosas del sitio (Figs. 4 y 14), ya que Max Uhle la llegó a registrar cuando visitó Huancor a comienzos del siglo pasado (Uhle 1924). Esta escena presenta ocho motivos los cuales muestran una interesante variación formal - estilística, destacando el Motivo 4, que es el más grande, elaborado mediante percusión en área. Este motivo se repite esquemáticamente en el M3 y el M6, y aparentemente sigue una misma tendencia formal con el M5, que podría considerarse una variación más abstracta del M4 que después de despliega formalmente en los Motivos 7 y 8; de esta manera todos los motivos seguirían una tendencia lineal de variación formal estilística desde el Motivo 4, incluyendo el M2, que parece ser uno de los últimos por su ubicación en el extremo de la escena. Hay que destacar que los motivos principales: M4, M3 y M6 son todos antropomorfos y presentan la misma posición anatómica de brazos, el izquierdo levantado y el derecho hacia abajo, ambos en parábolas opuestas. Los detalles son sobresalientes e incluyen cuerpos rectangulares alargados, cabeza cuadrangular con orejas semicirculares (M4) y manos con tres dígitos.

El Motivo 1, totalmente abstracto geométrico presenta un arreglo simétrico con dos círculos opuestos unidos por una línea recta. Dado el tipo de percusión gruesa que ha implicado y su arreglo bien definido podría incluirse dentro de este conjunto como una unidad formal.

Es posible que toda la escena conforme un solo conjunto figurado dadas sus características dominantes, no obstante es importante destacar la variación formal de los motivos 2, 5, 7 y 8 que parecen progresar o destacarse a partir de la serie original. Incluso si consideramos que todos estos motivos se hicieron después de los motivos principales, para complementar la escena mediante la producción tradicional de petroglifos, estos motivos deben considerarse preliminarmente como parte de un grupo independiente hasta que se confirme su serie con otras escenas, y esta apreciación puede extenderse a la Escena 1. Entonces, tenemos dos grupos en esta escena, el de las figuras naturalizadas grandes y el de las figuras curvilíneas más pequeñas.

Escena 4

La Escena 4 (Figs. 5 y 15) es muy similar a la anterior. Está compuesta por seis motivos, dos de ellos dominantes (M1 y M6), y los cuatro restantes alrededor. Tal como el ejemplo pasado al parecer la escena se produjo con los motivos principales y luego se completó con los motivos asociados, especialmente hacia la izquierda de la composición. Los Motivos 2, 3 y 4 fueron producidos luego que se finalizó la imagen principal (ver M2) y el Motivo 6 claramente ha complejizado su imagen con líneas y otros elementos que hemos preferido no separar individualmente para no complicar innecesariamente el examen; debido a esto se puede segregar dos grupos de representación en la escena.

Es muy importante destacar que los motivos principales, un motivo zoomorfo y uno abstracto (M1 y M6) presentan puntos como elemento estilístico en la composición, especialmente dentro del cuerpo de las imágenes lo que permite incluir todos los ejemplos dentro del mismo corpus representativo para el caso de este rasgo figurado, y permite extender la serie a imágenes

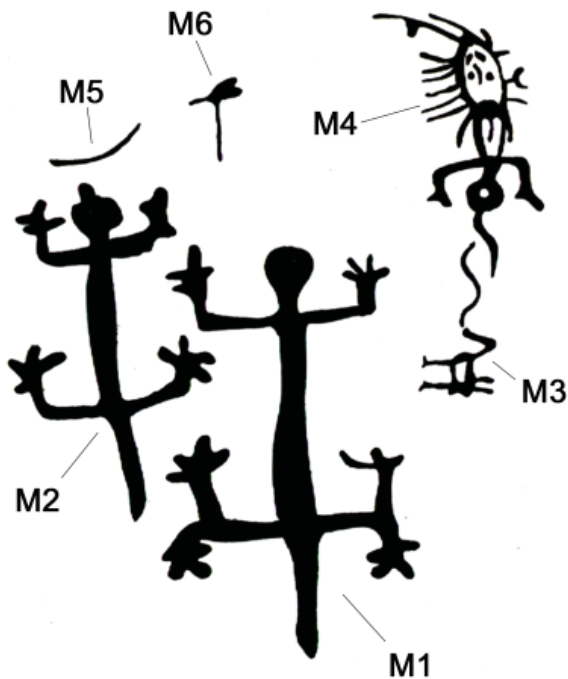


Figura 16. Escena 5, con los motivos correspondientes a dos grupos de representación rupestre. Basado en un calco de ANJ 1986.

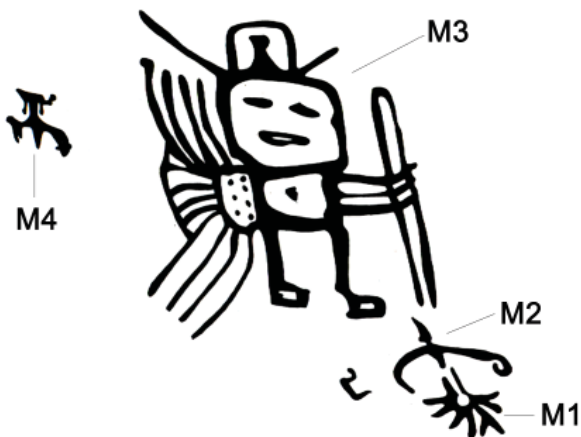


Figura 17. Escena 6, con los motivos correspondientes a dos grupos de representación rupestre. Basado en un calco de ANJ 1986.

de percutido en área sin puntos, e incluso a imágenes puramente abstracta geométricas, como ha sido el caso de todas las escenas anteriores. Por su lado la posición anatómica de los brazos permite segregar definitivamente el grupo principal del conjunto incluyendo el M5, que no presenta "puntos" en su interior.

Escena 5

Se trata de otra escena compleja (Figs. 6 y 16). Está compuesta de seis motivos, tres de los cuales son aparentemente zoomorfos y el restante abstracto geométrico. De los tres motivos principales (M1, M2 y M4) dos son claramente zoomorfos (M1 y M2) presentando cabeza, tronco y extremidades; el Motivo 4 por su parte

solo muestra lo que podría ser cabeza, brazos y tronco, aunque está asociado a una composición más compleja y sale un poco de la serie formal de los motivos principales. Los demás motivos, 3, 5 y 6 son lineaturas simples y complejas y parecen haber sido elaborados posteriormente a la manufactura de los motivos principales.

Las diferencias formales entre los motivos son explícitas, destaca en los motivos más grandes detalles como los cuerpos alargados, las cabezas circulares con percusión en área, las extremidades en escuadra lineal horizontal y los cuatro dígitos en las manos y pies. Todos estos rasgos no son compatibles con los motivos mayores de las Escenas 3 y 4 por lo que no deben ser considerados como correspondientes a una misma serie única, tratándose de diferentes grupos.

Pensamos en este caso que los motivos mayores (M1 y M2) forma un grupo y los motivos restantes otro grupos diferente, posterior en el tiempo.

Escena 6

Una escena compuesta de cuatro motivos (Figs. 7 y 17), uno de ellos, el M3, es el principal y los demás motivos, 1, 2 y 4, se hallan alrededor como en el caso de las escenas anteriores. El Motivo 3 es muy interesante, se trata de un personaje antropomorfo con tocado, una vara y un atuendo del cual se proyectan líneas en su parte posterior.

El cuerpo está compuesto por tres cuadrángulos, para la cabeza, el tronco y los pies. La cabeza presenta rasgos faciales y tocado. El cuerpo muestra la proyección del brazo que sostiene el poste y el atuendo o amarre que consiste en un cuadrángulo con puntos interiores del cual se despliegan líneas diagonales en direcciones opuestas; y finalmente, del cuadrángulo inferior se proyectan los pies linealmente hacia abajo.

Esta composición es sobresaliente por la información que brinda, sin embargo un detalle de la misma permite vincularlo al grupo de motivos mayoritarios que ya habíamos visto en todas las escenas menos en la Escena 5. Es decir al Grupo de figuras naturalistas y abstractas que presentan punteado interior.

Los demás motivos son abstractos, resaltando el M1 que presenta dos partes opuestas casi simétricamente con líneas proyectadas. Esta figura parece conformar un grupo con los demás motivos asociados, y que aparentemente están vinculados formalmente a otros motivos que también se muestran alrededor de las grandes imágenes con un carácter abstracto geométrico. De acuerdo a lo dicho podemos afirmar que existen aquí dos grupos gráficos.

Escena 7

Este es en realidad un agrupamiento de motivos que bien podría separarse en dos escenas indistintas dada su discontinuidad en el soporte de roca, ya que se trata de dos piedras fragmentadas juntas (Fig. 8). No obstante, debido a que los motivos expuestos están orientados uniformemente, formado un panel de petroglifos casi regular, es que estamos considerándolos como una escena única.

La escena en cuestión (Fig. 18) está conformada por 32 motivos, los cuales se distinguen inmediatamente dada su alta variación formal, entre los del lado derecho e izquierdo, en las dos piedras de soporte. Los motivos

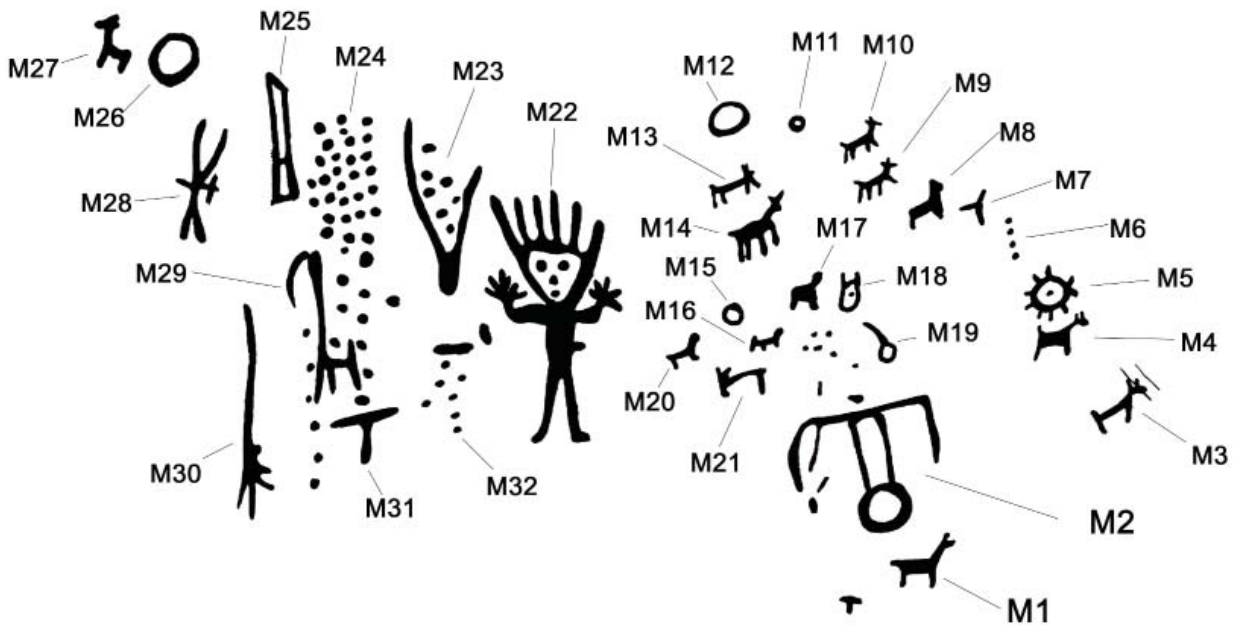


Figura 18. Escena 7, con los motivos correspondientes a tres grupos de representación rupestre. Basado en un calco de ANJ 1986.

de la derecha 1 al 21, presentan mayoritariamente una escala menor respecto a los motivos restantes (a la izquierda del dibujo) y se caracterizan básicamente por mostrar figuras zoomorfas (al menos 10 motivos reconocibles, y 10 motivos abstractos geométricos, entre ellos una circunferencia con líneas proyectadas y punto interior (M5). Un solo motivo presenta una composición diferenciada y compuesta (M2) formada por dos líneas paralelas cerradas por un círculo y una línea horizontal superior que hace un ángulo hacia abajo en ambos lados opuestos. Este motivo sin duda escapa de la regularidad formal y debe considerarse un representante de algún grupo figurado externo. Los demás motivos parecen corresponder, por la escala y la regularidad formal a un singular grupo representativo.

Hay que apuntar, no obstante lo dicho, que esta escena está muy vandalizada por repaso y se ha perdido de vista las variadas superposiciones que pueden observarse en la fotografía de la escena. Por lo que una uniformidad absoluta del grupo mayoritario debe ser aún mejor precisada.

Por su lado los motivos de 22 al 32 parecen conformar una unidad formal como las que ya hemos visto anteriormente en la mayoría de las escenas, exceptuando no obstante los motivos 26 y 27 que parecen corresponder a diferentes contextos figurados. Los motivos incluyen una interesante figura antropomorfa con cabeza triangular y brazos con manos en posición de escuadra hacia arriba. Los otros motivos incluyen agrupamientos de puntos percutidos y líneas abstractas y geométricas asociadas, casi de forma similar a las escenas 3 y 4. Es muy probable que todos estos motivos correspondan a un mismo grupo.

Evaluando el conjunto podemos considerar que existen hasta tres grupos, pero dos son claramente videntes por lo que solo vamos a considerar estos para los fines de este trabajo. El grupo formado por las figuras zoomorfas y otros motivos en pequeña escala, y el grupo de figuras naturalistas y abstractas lineales con puntos percutidos.



Figura 19. Escena 8, con los motivos correspondientes a tres grupos de representación rupestre. Basado en un calco de ANJ 1986.

Escena 8

Esta es una escena bastante confusa debido a la variación en la conservación de los motivos (Fig. 19). En este caso hemos preferido segregar los que pensamos son los cinco motivos más visibles. El Motivo 1, formado por la imagen zoomorfa de mayor dimensión en la escena, la misma que muestra puntos percutidos al interior del cuerpo; los Motivos 2 y 3 que describen imágenes antropomorfas con tocados y brazos extendidos; el Motivo 4 que es una agrupación de imágenes zoomorfas y antropomorfas silueteadas, similares a los zoomorfos de la escena anterior; y los motivos 5 y 6, que son especies de circunferencias con líneas proyectadas o interiores.

La distinción de formas es bastante clara y permite segregar al menos tres grupos de representación rupestre: el primero conformado por la imagen mayor zoomorfa, el segundo formado por los motivos antropomorfos y circulares; y el tercero formado por las figuras silueteadas.

Es interesante el hecho que existan figuras

naturalistas y geométricas asociadas a los motivos principales, como sucede en las Escenas 3 y 4, y este parece constituir por ahora un patrón representativo, aunque todavía se debería probar esto. Los motivos siluetados zoomorfos y de otro tipo son claramente diferentes por la escala y por la orientación formal y sin duda conforman un grupo independiente, como ya vimos por el ejemplo de la escena anterior.

Escena 9

Esta es una escena muy interesante (Figs. 10 y 20) porque está constituida principalmente por motivos circulares o circunferencias con diseños interiores, que incluyen círculos inscritos, radios proyectados al interior, puntos percutidos en campos y círculos con puntos centrales. Un rasgo muy notable como se puede advertir de inicio es la presencia de "puntos" percutidos al interior de las figuras circulares, que a estas alturas constituye un indicador de la correspondencia general del grupo, independientemente de la gran regularidad formal estilística de la mayoría de figuras en esta escena.

Los demás motivos deben incluirse en el conjunto de figuras que se asocian a las figuras mayores, como ya vimos en las Escenas 3 y 4, especialmente para los motivos 10, 11, 12, 13, 14 y 15. El Motivo 10 es muy interesante porque asemeja una figura zoomorfa con cabeza circular (con punto al interior). Este detalle asocia las figuras menores a una consecución de la proyección figurativa de la escena luego que los motivos principales fueron elaborados, y permite aislar el grupo de figuras menores dentro de la secuencia, en un grupo particular para su comprensión definida.

Escena 10

Esta es una escena de dos motivos (Figs. 11 y 21) que muestran ambos una regularidad formal y estilística muy clara, por lo que de inicio no hay inconveniente para considerarlos dentro de un grupo único.

Una de las cosas más importantes de este tipo de figuración percutida es que expone los parámetros de representación que habíamos aislado en las Escenas 7 y 8, consistente de especies de siluetados, los mismos que aparecían en forma de motivos zoomorfos en ambas escenas. Este hecho parece confirmar, al menos en nuestra muestra, que estos motivos son parte de un conjunto de representación rupestre definido.

Grupos aislados

Podemos decir luego de este análisis, que en la muestra se han distinguido cuatro grupos de motivos figurados, que son los siguientes (en el orden de su identificación):

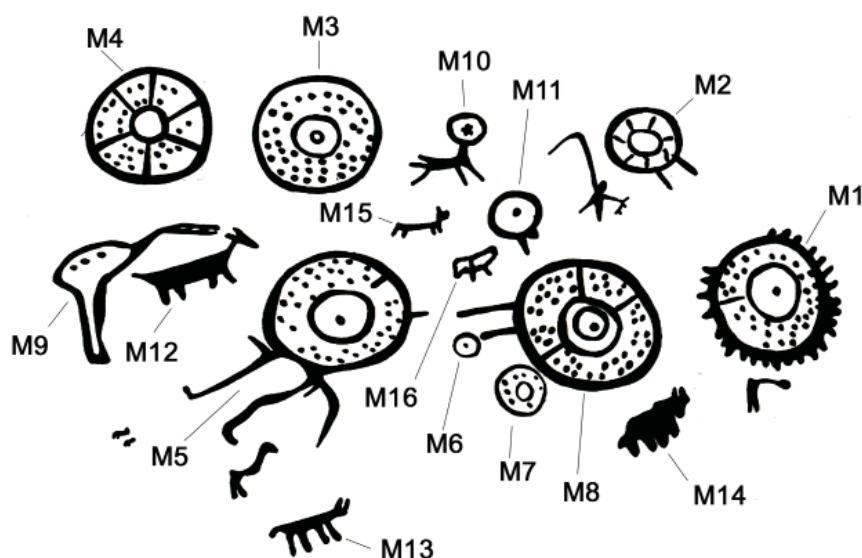


Figura 20. Escena 9, con los motivos correspondientes a dos grupos de representación rupestre. Basado en un calco de ANJ 1986.

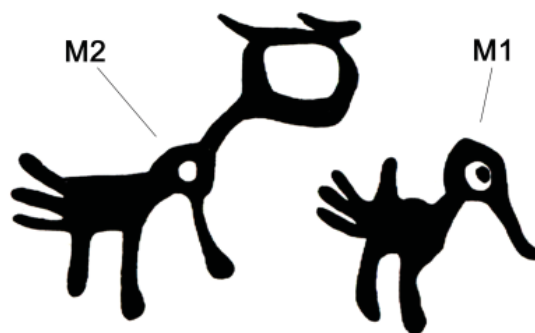


Figura 21. Escena 10, con los motivos correspondientes a un solo grupo de representación rupestre. Basado en un calco de ANJ 1986.

Grupo A.- Compuesto por figuras de gran tamaño y de escala dominante respecto de otros motivos asociados. Forman figuras naturalistas y abstractas combinadas con puntos percutidos preferentemente encerrados en el cuerpo de las imágenes.

Grupo B.- Compuesto de figuras de menor tamaño, naturalistas o abstractas que se encuentran alrededor de las figuras del Grupo A. Estas imágenes parecen haberse hecho como consecución al grupo precedente complementando de forma tradicional las escenas.

Grupo C.- Se trata de figuras prominentes zootropomorfas. Estas se hallaron únicamente en la Escena 5 y por su naturaleza formal individual (con detalles estilísticos particulares como los dedos de cuatro dígitos) parecen estar conformando un grupo independiente. Hay que destacar que como en el caso del Grupo A, también está rodeado de figuras menores, posiblemente del Grupo 2.

Grupo D.- Está constituido por figuras de pequeña escala elaboradas como siluetados, sin detalles prominentes. Incluyen, como en todos los Grupos (salvo el Grupo C), variaciones formales naturalistas y abstractas. Estas imágenes se encuentran en escenas particulares



bastante complejas y no parecen formar parte de escenas con motivos de otros grupos, al menos en la muestra.

Secuencia de producción de quilcas

La secuencia de producción de quilcas o arte rupestre implica el ordenamiento de los grupos en términos de una sucesión de momentos de producción gráfica. Evidentemente esta propuesta refuta teóricamente la premisa de una unidad temporal en el sitio, que es bastante común en muchas aproximaciones a los yacimientos con quilcas del Perú. Sólo como referencia básica, la idea de la multitemporalidad de los sitios con quilcas fue propuesta por el Dr. Eloy Linares Málaga en los años cincuentas (Linares Málaga 1960), a partir de su estudio de Toro Muerto y este hecho debe considerarse una premisa regular positiva para el estudio de las quilcas del Perú.

Debemos advertir que la secuencia que vamos a proponer no es tampoco una cronología aún porque para ésta lo sea requiere la incorporación de fechados (relativos o absolutos), sin embargo nos va a dar las pautas necesarias para poder incluir datos temporales y armar la historia de producción de las quilcas o arte rupestre del sitio.

Aunque anteponeamos el hecho que debemos aún establecer más comprobaciones, consideramos que la secuencia de producción de motivos en Huancor (sobre la muestra únicamente) se inicia con el Grupo D, que aparece en varias escenas, ya sea como la representación principal (Escena 7 y 10) o debajo de las representaciones del Grupo A y B en la Escena 8. Esta escena, conjuntamente con la Escena 7, es, en nuestra muestra, la más probable de poseer pruebas de superposición efectiva. Si esto se confirma, la secuencia empieza con el Grupo D.

El siguiente grupo, más extenso, es sin duda el Grupo A que aparece dominando las representaciones figuradas en la muestra. Este grupo es bastante regular en términos estilísticos, aunque presenta variaciones formales relevantes, especialmente relacionadas a sus tendencias figurativas. Es probable que este grupo este también vinculado al Grupo C, con quien comparte similitud en la escala y la perspectiva formal general (grandes figuraciones zoo-antropomorfas). Es posible entonces que el Grupo A haya continuado con el Grupo C, que puede muy bien ser una variante formal dentro del conjunto únicamente, y luego son seguidas con el Grupo B, que cierra la secuencia.

De acuerdo a lo anterior, la secuencia de Huancor, limitada a nuestra muestra, queda arreglada de la siguiente manera (de más temprano a más tardío):

Orden en la secuencia	Grupo
1	Grupo D
2	Grupo A
3	Grupo C
4	Grupo B

Tabla 1. Secuencia de producción de quilcas de Huancor.

Si consideramos que el Grupo A y C son parte del mismo conjunto temporal, dadas sus afinidades formales, entonces la secuencia queda cerrada en tres fases que empiezan con el Grupo D, siguen con los Grupos A-C, y

finaliza con el Grupo B, así:

Orden en la secuencia	Grupo
1	Grupo D
2	Grupos A-C
3	Grupo B

Tabla 2. Secuencia ajustada de producción de las quilcas de Huancor.

Como ya hemos advertido esta secuencia solo establece un lapso arreglado de producción, no implica saltos temporales ni variaciones culturales significativas, que deben todavía ser abordadas con la cronología.

Cronología relativa

Para fundamentar la cronología debemos mencionar una quilca que no hemos usado en el análisis pero que es relevante a fin de establecer un parámetro temporal fijo para el sitio. Se trata de un motivo cuya imagen percutida representa una cabeza zooantropomorfa (Fig. 22 y 23), la cual, como se puede reconocer, es claramente una forma Chavín en sus detalles: rostro de marco rectangular, colmillos salientes, ojos rectangulares con apéndices diagonales hacia abajo y orejas dobladas planas verticales. Aunque la factura es irregular, no hay duda que la imagen constituye un arquetipo figurado del arte Chavín más convencional, como se puede corroborar al comparar este motivo con varias de las estelas que muestran la principal figura antropomorfa graficada de manera frontal en el arte Chavín de Huantar, como la estela Raimondi (Tello 1960, Fig. 33) o la estela llamada coloquialmente "medusa" por Kauffmann (1973, Fig. 255). Regionalmente esta imagen puede compararse con los diseños del arte Chavín más explícito existentes en los textiles de Karwa, hallados en el desierto de Ica (Roe 1974, Figs. 13, 14 y 15), con los cuales las coincidencias figurativas son extensivas.

Aunque la quilca presenta una factura irregular, es hasta cierto punto irrelevante cuestionar la calidad de la pieza porque es probable que se trate de un intento corriente de copiar una forma artística bastante compleja. Para nuestros fines no obstante, esta imagen constituye la prueba más concreta de la influencia de la civilización Chavín en la historia gráfica de Huancor, aunque pensamos que no fue la primera ni la única.

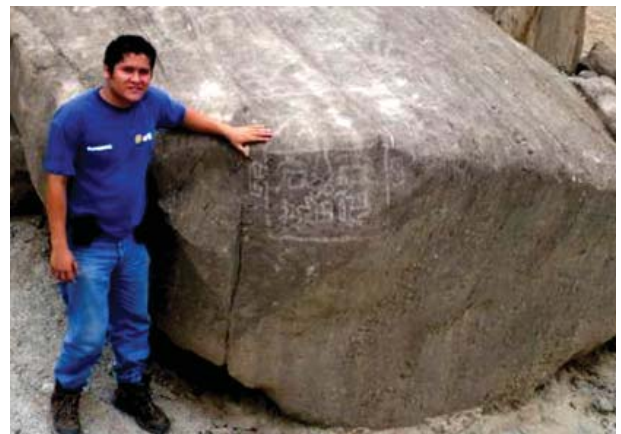


Figura 22. Quilca Chavín de Huancor. Foto Enzo Mora.



Figura 23. Quilca Chavín de Huancor. Calco de Antonio Núñez Jiménez 1986.

De acuerdo a nuestras investigaciones en la costa central, Chavín hace su impacto en el arte de Lima probablemente por el año 1200 antes de la era común con la primera y más extendida muestra de arte convencional producida en Chavín de Huantar, que en cerámica esta ejemplificada por el estilo "Dragoniano" proveniente de la Galería de las Ofrendas (Lumbreras 1993); estilo cuyo modelo figurado esta explícitamente representado en la quilca del sitio Cantería en la cuenca del Rímac (Abanto y García Godos s/f). Este hecho marca distintivamente un quiebre en la historia artística de Lima, la cual se habría originado al menos 3000 ó 2500 años antes de la era común (Echevarría 2011, Wong y Echevarría 2011), habiéndose documentado este cambio en el sitio de Checta, donde los parámetros figurativos abstracto - geométricos variaron hacia las formas naturalistas y seminaturalistas (Echevarría 2011).

Los datos indican que Chavín dejó una impronta contundente que condicionó el cambio en los parámetros artísticos de la costa central en una época muy temprana (cientos de años antes de la presencia de los caracteres Chavines de los sitios en el costa sur), y aunque en Lima no se conocen imágenes de rostros felínicos del estilo Chavín, como los expuestos en Huancor, o los que se encuentran en Chichiktara (Mejía 1972; Nieves 2010, Fig. 3), consideramos que existió un flujo alternado de influencias civilizatorias de Chavín en los Andes, cuyo espectro aún no ha sido adecuadamente determinado debido a la supuesta falta de motivos Chavín relacionados a estas influencias en las expresiones artísticas locales.

Para nosotros Huancor presenta evidencia de haber sido ya influenciada por la civilización Chavín mucho antes de la producción de la quilca con rostro felínico que hemos mencionado, y pensamos que el Grupo A es el conjunto figurado que evidencia tal impacto. El Grupo A presenta escenas cuyos motivos muestran características formales que pueden indicar una influencia cultural dirigida, por ejemplo la presencia de seres antropomorfos de gran escala, el arreglo del cuerpo en partes cuadrangulares, el arreglo simétrico lineal, cabezas cuadrangulares o de tendencia cuadrangular, rasgos faciales simples a veces incluyendo orejas, y tocado, entre otras características (Ver Figs. 14, 15 y 17). Estas figuras están acompañadas en la mayoría de los casos por motivos abstracto geométricos por lo que las escenas aparecen complejizadas formalmente a partir de la imagen principal, y éste es un fenómeno gráfico interesante de la fase artística a la que pertenecen.

Es coherente considerar que El Grupo A constituye el resultado de un fenómeno de cambio en la tendencia artística de Huancor, tal como sucedió con el Grupo 3 de Checta que como hemos dicho experimentó un proceso de transformación en su tendencia artística a partir del impacto temprano de Chavín (Echevarría 2011). Las características descritas para el Grupo A de Huancor coinciden plenamente con algunos de los patrones de recambio en la tendencia artística de Checta, como la introducción de figuras antropomorfas (cabezas principalmente), cuerpos con secciones cuadrangulares y simetría de líneas paralelas, rasgos faciales simples (ojos y boca) y tocados (ver fig.17 y Echevarría 2011, Fig. 13). Incluso en ambos sitios existe una tendencia a integrar motivos de diferente carácter en las escenas conjuntas, aunque en Checta aparecen en forma mínima y sólo como remanentes de antiguos sistemas gráfico cognitivos (Wong y Echevarría 2011).

Aunque el Grupo A de Huancor presenta, como hemos visto, parecidos relevantes con el Grupo 3 de Checta, la comparación acusa también una individualidad figurativa muy grande, personalidad gráfica propia e independencia formal, lo que hay que destacar. Hasta que este conjunto figurativo particular fue ejecutado contundentemente en el sitio, la civilización Chavín volvió a hacer explícita su influencia ideológica con la imagen del rostro felínico que estamos evaluando; y es coherente considerar que cambios como éstos han debido realizarse progresivamente en cientos de años.

De acuerdo a los datos de Chavín de Huantar, las referencias formales comparativas de la quilca Chavín de Huancor, usadas como ejemplos aquí, están referidas a las fases más tardías de la secuencia escultórica del sitio que Rowe (1973) ha identificado como fases D para la estela "medusa" y EF para la estela Raimondi. Con referencia a la alfarería, el contenido figurado de esta quilca puede incluirse en lo que Lumbreras llamó cerámica "Rocas" (Lumbreras 1974), con un contenido gráfico posterior a la cerámica de la Galería de las Ofrendas, y esta correlación es bastante diagnóstica para la separar el momento de influencia Chavín en el sitio, determinado por la quilca.

En un contexto cultural localizado no obstante, el Dr. Tello ya había advertido que Chavín había influenciado estilísticamente a la civilización Paracas a partir de la definición del Periodo Paracas Cavernas (Tello 1929: 161, Fig. 114) donde se encuentran los parecidos más relevantes con la quilca Chavín de Huancor. Posteriormente la seriación cerámica para la secuencia de Ocucaje (Menzel, Rowe y Dawson 1964), hizo más explícita la influencia Chavín en Ica, especialmente para las Fases 1-2 y 4-5, confirmando los estimados de Tello y estableciendo además un parámetro cronológico ajustado que se inicia el año 800 antes de la era común. En este escenario es importante destacar que la influencia civilizatoria Chavín que estamos revisando a partir de Huancor, coincide con los estimados de contextos independientes, como el de la influencia "Rocas" en Pacopampa (Rosas y Shady 1974), o del "Clásico Chavín" de Kotosh (Izumi 1971), ambos entre los 800 y 700 años a.E.C.

Considerando lo antedicho y si nuestra evaluación es correcta, podemos estimar que la cronología relativa de los grupos de quilcas de Huancor, advertidos en la secuencia, debe estarse iniciando antes del año 1200 a.E.C. (que marca el cambio en la



tendencia artística en Checta por el impacto temprano de Chavín en Lima), por lo que puede considerarse el año de 1500 a 1000 a.E.C. para la primera fase de Huancor caracterizada por el Grupo D. El Grupo A-C, que consideramos ha sido influenciado estilísticamente por Chavín temprano, debe ubicarse entre el año 1200 y 800 a.E.C, fecha final que marca aproximadamente el momento de producción de la quilca con el rostro felínico, correspondiente a la influencia tardía de la civilización Chavín en Huancor. El último grupo, B, debe estimarse dentro del primer milenio antes de la era común, y probablemente se asocie a la producción continuada, epigonal si se quiere, de las figuras dominantes en las escenas en el Grupo A-C, o son parte de un conjunto gráfico tardío que no parece alcanzar los tiempos de nuestra era, al menos de manera culturalmente articulada.

La cronología relativa queda entonces propuesta, como se ve en la Tabla 3.

Discusión

Es importante distinguir que la cronología y la secuencia están afectadas por la muestra, la que constituye solo una fracción de universo gráfico del sitio. La representatividad de la muestra no obstante, no está condicionada necesariamente por la cantidad de quilcas del sitio sino por el valor de su distinción en un argumento basado en premisas y categorías descriptivas específicas. Esto quiere decir que el valor de las proposiciones no está condicionado a una variable cuantitativa ya que el número de quilcas nos es desconocido; y aunque lo conociéramos, ese mismo número no representa el total de la producción gráfica de las quilcas o del arte expuesto en ellos. La muestra por tanto tiene un valor en sí mismo y toda conclusión derivada de su análisis constituye proposiciones positivas e hipótesis de valor científico que esperan ser refutadas en una discusión del mismo peso epistemológico.

Visto lo anterior es evidente que los resultados son consustanciales al análisis y este debe ampliarse o completarse conforme los materiales que sirven de base a este estudio se incrementen, por tanto la muestra solo puede exponer, mediante proposiciones, un fragmento específico de la historia gráfica del sitio, la que como hemos dicho puede ser ampliada o refutada sea el caso. Aparte de esta atingencia, estamos confiados en que las estimaciones hechas sobre la separación de los conjuntos figurados y secuencia tienen base sólida y constituyen expresiones del desarrollo artístico y cognitivo de los antiguos pobladores de Chíncha. Las apreciaciones sin embargo tienen que ser necesariamente contrastadas y se ha usado un marco comparativo regular para poder extendernos a la formulación de la cronología y las correlaciones culturales del sitio.

La secuencia parece demostrar que el rostro

felínico de Chavín es la última influencia cultural externa en el sitio, al menos la más notable, antes del fin de la producción rupestre en Huancor; que consideramos ha debido producirse dentro del Periodo Horizonte Temprano. Los lapsos de tiempo planteados aquí se traslapan claramente considerando que las variaciones formales no se producen corrientemente cortando las secuencias con líneas horizontales en el tiempo, y es posible que existan ciertas tendencias formal - estilísticas que atraviesen todos los periodos expuestos. Como se entiende, nuestra aproximación enfatiza las variaciones que puedan tener algún significado cultural y temporal sea el caso, por lo que no se debe esperar una completa definición de las variaciones o regularidades artísticas y no es nuestra intención realizarla, especialmente considerando lo reducido de la muestra.

Una cuestión que debe tomarse en cuenta es la correspondencia de la secuencia de Huancor con la secuencia de quilcas para Nasca propuesta por Ana Nieves (2010), que muestran interesantes paralelos formales y cronológicos. Una correlación primaria se da con las fases tempranas de Nieves que se inician con el Grupo A, que agrupa los motivos Chavines de Huancor y Chichiktara, y que se ubica entre las fases 3 y 5 del Horizonte Temprano, lo que coincide *grosso modo* con nuestras estimaciones para el momento del impacto Chavín en nuestro sitio. A partir del Grupo B no obstante, los conjuntos figurativos parecen segregarse y presentar contenidos formales y temporales diferentes.

El Grupo B, relacionado a las Fases 8 - 10 del Horizonte Temprano, es bastante interesante en esta evaluación ya que parte de su corpus gráfico, cabezas con tocado bifurcado, precede, en la secuencia de Lima y por extensión en la de Huancor, la influencia Chavín que caracteriza el Grupo A en Nasca. El grupo B se completa, además, con formas grandemente contrastadas a las anteriores, las mismas que describen felinos típicamente Paracas (Nieves 2010, Figs. 13 y 14), los que sí parecen dar razón a su ubicación cronológica considerando su frecuencia en los contextos cerámicos de Paracas Cavernas (Tello 1959), o su inclusión en la Fase 8 para la secuencia de Ocucaje en Ica (Menzel, Rowe y Dawson 1964). Creemos que la incongruencia surge específicamente a nivel de la fuente de correlación cronológica ya que Nieves está considerando ambos conjuntos a partir de su presencia ligada en la serie estilística de Ocucaje para las Fases 8 y 9, mientras que nosotros aislamos el corpus independientemente como un grupo en Checta y como un rasgo estilístico a partir de una influencia cultural Chavín temprana.

Los Grupos C y D de Nieves, al ser netamente Paracas, no presentan inconsistencias independientemente de la contemporaneidad implícita con las últimas fases de Huancor ya que corresponden a dos complejos culturales diferenciados, sin embargo el mismo fenómeno de no-correlación parece estar

Fase	Cronología	Grupo
1	Periodo Inicial (<i>circa</i> 1500 - 1000 aEC)	D
2	Periodo Inicial - Horizonte Temprano (<i>circa</i> 1200 - 800 aEC)	A-C
3	Horizonte Temprano (800-700? aEC)	Quilca rostro Chavín
4	Horizonte Temprano - (¿Intermedio Temprano?) (800 aEC - ?)	B

Tabla 3. Cuadro cronológico de las quilcas de Huancor.



pasando para el Grupo E (Periodo Horizonte Temprano 10, Intermedio Temprano 2), que presenta nuevamente dos expresiones formales diferentes integradas en un mismo conjunto. Ambas expresiones describen figuras antropomorfas, pero una corresponde claramente al Paracas clásico (ver Nieves 2010, Figs 19 y 20) mientras que la otra conforma un grupo independiente caracterizado por contener personajes con tocados y una postura anatómica que ha llevado a Nieves a identificarlos como el “Complejo Iconográfico de Figuras Sentadas” (Nieves 2007), que parecen tener una posición definida en la cultura gráfica de Nasca y una correlación formal, y por tanto temporal, con algunas quilcas de Huancor (Nieves 2010).

En efecto, parte del conjunto antropomorfo de figuras sentadas presenta rasgos interesantes que pueden relacionarse a los Grupos A-C y B de Huancor y es muy posible que se trate de una fase figurada dentro del primer milenio antes de nuestra. No obstante la muestra que hemos examinado no ha arrojado una base para confrontar esta correlación y todavía carecemos de más datos para poder establecer una diferenciación definitiva. Al parecer las figuras antropomorfas siguieron una progresión formal diferenciándose poco a poco hasta conformar corpus gráficos independientes, como los que pueden identificarse para Paracas, y los que no aparecen en los rasgos textiles, como aquellos con posturas particulares o detalles extra-corporales específicos. El personaje principal de la Escena 6 de Huancor por ejemplo muestra rasgos relacionados a las figuras antropomorfas más tempranas de la secuencia, y sobre esto, la disposición, aditamentos y otros aspectos que recuerdan grandemente los personajes con posturas laterales de la escultórica de Chavín de Huantar, incluyendo el tocado de plumas de la espalda y las, aparentemente, estólicas que está portando.

Parte de los rasgos más característicos de las figuras antropomorfas, como los tocados o los “punteados” corporales de Huancor, parecen permanecer por mucho tiempo y extenderse por amplios espacios territoriales por lo que todavía deben establecerse más estudios y correlaciones. Como dijimos es muy probable que la Dra. Nieves haya aislado una fase distintiva separada para Nasca y parte de las relaciones formales están siendo verificadas en Huancor con los que hay un espacio de intercambio claro, al menos desde el Horizonte Temprano en la zona. La correlación de Huancor con Lima sugiere además, en conjunto, que los contactos culturales y las influencias de civilizaciones lejanas se dieron alternadamente variando los flujos de intercambio durante mucho tiempo. Huancor aparece por ahora vinculado históricamente a dos áreas culturales cuyos procesos artísticos en el tiempo parecen distinguir a la costa central de la costa sur, no obstante que uno de sus factores comunes históricos haya sido la llegada alternada de los parámetros gráficos de Chavín. Si es así, estamos frente a un fenómeno cultural ya advertido por Julio C. Tello, cuando aseguró que el impacto de Chavín habría de trastornar definitivamente la historia gráfica de otros pueblos (Tello 1923), lo cual estamos confirmando.

Conclusiones

Se puede concluir que el estudio ha cubierto una parte importante de la historia del sitio tratando de

abordar los aspectos sustanciales de toda investigación arqueológica: la asociación cultural y la cronología. En este sentido podemos ver que los petroglifos de Huancor corresponden, al menos, a cuatro periodos de producción rupestre con una enorme influencia Chavín. Y es a partir de aquí que se puede ver y entender mejor el desarrollo cognitivo y gráfico del sitio.

Por otro lado creemos que es posible proponer hipótesis consistentes para la resolución de la historia de los sitios arqueológicos con quilcas del Perú, siguiendo las valiosas propuestas de los investigadores peruanos en este material. Una de ellas, como planteaba el Dr. Eloy Linares Málaga, es la ruptura a la visión estática de los sitios con quilcas, tratando de exponer la enorme riqueza gráfica vista en un proceso de continuum cultural y civilizatorio. La historia de Huancor, expuesta como momentos de producción de quilcas, aleja al sitio y al arte peruano de un limbo estático sin mayor valor historiográfico y sin perspectivas de incluirse en la historia de los pueblos antiguos del Perú.

Queremos resaltar también que este estudio se basó únicamente en observaciones técnicas de la imagen figurada, o los motivos, de las quilcas de Huancor, sin intervenir ni disturbar el material de modo alguno; logrando de esta manera avanzar metodológicamente en el estudio de muestras arqueológicas con vistas a la proposición de hipótesis y teorías científicas.

Huancor es uno de los sitios con quilcas más importantes de Ica, esperamos que este pequeño estudio ayude a su resguardo, protección y conservación definitiva. Las quilcas de Huancor son los mensajes de nuestros padres que estamos tratando de entender y leer hoy.

Gori Tumi Echevarría López
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)
E-mail: goritumi@gmail.com

Enzo Mora
Universidad Nacional San Luis Gonzaga de Ica
E-mail: enzomoraster@gmail.com

Bibliografía

- ABANTO LL., Julio y Martín GARCÍA-GODOS. s/f. Los petroglifos formativos de cerro cantería: Un adoratorio temprano entre la cuenca alta de quebrada Canto Grande y quebrada El Progreso. Artículo presentado al *Primer Encuentro Peruano de Arte Rupestre (EPAR-1) y Taller de Teoría, Metodología e Investigación* (Lima, 30 de junio - 7 de julio de 2004).
- ECHIVARRÍA LÓPEZ. Gori Tumi. 2010. Petrograbados en la Cuenca del Río Cachiyacu. Una aproximación arqueológica en contexto industrial. *Boletín APAR* 5: 70-78.
- ECHIVARRÍA LÓPEZ. Gori Tumi. 2011. A tentative sequence and chronology for Checta, Peru. *Rock Art Research* 28(2): 211-224.
- GUFFROY, Jean, 2009. *Imágenes y paisajes rupestres del Perú*. Fondo Editorial USMP, IRD. Lima.
- IZUMI, Seiichi 1971. The Development of the Formative Culture in the Ceja de Montaña: a view point based on the materials from the Kotosh site. En Elizabeth P. Benson (Ed.), *Dumbarton Oaks Conference on Chavín*, pp. 49-72. Dumbarton Oaks Research Library and Collection Trustees for Harvard University, Washington, D.C.
- KAUFFMANN, Federico 1973. *El Perú Antiguo*. En: Historia General



- de Los Peruanos Vol.1. Talleres Gráficos IBERIA, Lima.
- LINARES MÁLAGA, Eloy 1960. Notas sobre los petroglifos de Toro Muerto. *Antiguo Perú, Espacio y Tiempo*. Trabajos presentados a la Semana de Arqueología Peruana (9-14 de noviembre de 1959), pp. 297-299. Librería-Editorial Juan Mejía Baca. Lima.
- LUMBRERAS, Luís G. 1974. Informe de labores del Proyecto Chavín. *Arqueológicas* 15: 37- 56.
- LUMBRERAS, Luís G. 1993. *Chavín de Huantar. Excavaciones en la Galería de las Ofrendas*. Verlag Phillipp Von Zabern - Mainz Am Rhein. Alemania.
- MEJÍA XESSPE, Toribio 1972. Algunos restos arqueológicos del período Pre-Paracas en el valle de Palpa, Ica. *Arqueología y Sociedad* 7-8: 78-86.
- MENZEL, Dorothy; John H. ROWE and Lawrence E. DAWSON 1964. *The Paracas Pottery of Ica a Study in Style and Time*. University of California Publications in American Archeology and Ethnology, Volume 50. University of California Press. Berkeley and Los Angeles.
- NIEVES, Ana. 2007. Between The River And The Pampa: A Contextual Approach To The Rock Art Of The Nasca Valley (Grande River System, Department Of Ica, Peru). Dissertation Presented to the Faculty of the Graduate School of the University of Texas at Austin in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy The University of Texas at Austin. USA.
- NIEVES, Ana. 2010. Tipología y cronología del arte rupestre del valle de Nasca y la cuenca del Río Grande de Nasca, Departamento de Ica, Perú. *Quellca Rumi* 1: 17-31.
- NUÑEZ JIMÉNEZ, Antonio. 1986. *Petroglifos del Perú: Panorama Mundial del Arte Rupestre*. 4 vols. Editorial Científico Técnica, La Habana, Cuba.
- PEZZIA ASSERETO, Alejandro y Dora PRADA DE PEZZIA. 1969. *Guía del Mapa Arqueológico Pictográfico del Departamento de Ica*. Editora ITALPERU. Lima.
- ROSAS, Hermilio y Ruth SHADY 1974. Sobre el Periodo Formativo en la sierra del extremo norte del Perú. *Arqueológicas* 15: 6 - 36
- ROSELL CASTRO, Alberto. 1977. *Arqueología del Sur del Perú*. Editorial Universo, Lima.
- ROE, Peter. 1974. *A further exploration of the Rowe Chavín seriation and its implications for north central coast chronology*. *Dumbarton Oaks Studies in Pre Columbian Art and Archaeology* 13, Washington D. C.
- ROWE, John H. 1973. El arte de Chavín: estudio de su forma y significado. *Historia y Cultura* 6: 249-276.
- TELLO, Julio C. 1923. La religión en el antiguo Perú, Wirakocha. *Revista INCA* I(1): 93-320. Lima.
- TELLO, Julio C. 1929 *Antiguo Perú, Primera Época*. Editado por la Comisión Organizadora del Segundo Congreso Sudamericano de Turismo. Lima.
- TELLO, Julio C. 1960. *Chavín, Cultura Matriz de la Civilización Andina, Primera Parte*. Publicación Antropológica del "Archivo Tello" de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- TELLO, Julio C. 1959. *Paracas. Primera Parte*. Publication del Proyecto 8b del Programa 1941-42 de The Institute of Andean Research de New York - Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- UHLE, Max. 1924. *Exploraciones en Chincha*. University of California Publications in American Archaeology and Ethnology, Vol .21, pp. 91-94. Berkeley.
- WONG ROBLES, Antonio Rubén y Gori Tumi ECHEVARRÍA LÓPEZ. 2011. Arte rupestre y escritura, el caso de Checta. *Boletín APAR* 8: 208-218.